

CALLE
GRAL. CARABALLO



Jorge Caraballo

Una exposición antológica

Museo Nacional de Artes Visuales
Montevideo, Uruguay

692547

PASAPORTE
PASSPORT

No. 145259

NOMBRE
NAME

Oscar Jorge Caraballo
Gonzalez

PROFESION
OCCUPATION

Empleado

CIUDADANIA URUGUAYA
URUGUAYAN CITIZENSHIP

natural

ESTADO CIVIL
STATUS

Casado

COLOR DE LOS OJOS
COLOUR OF EYES

Castaño

COLOR DEL CABELLO
COLOUR OF HAIR

Castaño

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO
PLACE AND DATE OF BIRTH

Montevideo - Uruguay

25 - Mayo - 1941

SEÑAS PARTICULARES
SPECIAL FEATURES

FOTOGRAFIA DEL TITULAR
PHOTO OF THE BEARER



PULGAR DERECHO
RIGHT THUMB



Caraballo

FIRMA DEL TITULAR
SIGNATURE OF BEARER

692547

Contenido

- 5 Presentación
Enrique Aguerre
- 7 Abstracciones políticas, poéticas participativas
Manuel Neves
- 53 Catálogo de obras
- 114 Listado de obras
- 117 CV
- 119 English texts

El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) tiene entre sus cometidos principales el desarrollo de trabajos de investigación sobre arte nacional. Entre las diversas exposiciones y publicaciones que son presentadas año a año en el Museo se encuentran, cada vez con mayor frecuencia, aquellas que son el resultado de investigaciones que contribuyen a la divulgación de la obra de nuestros artistas más significativos. Muchos de ellos son conocidos y tienen la difusión adecuada, pero existen otros que aún no han alcanzado el reconocimiento que por derecho propio se merecen. Es en este sentido que las curadurías realizadas desde el MNAV, o a través de curadores invitados por la institución, se han vuelto ineludibles para conocer mejor el arte producido en nuestro país.

La exposición antológica de Jorge Caraballo recorre cuarenta años de producción artística basada en el arte óptico y cinético, la poesía visual y el arte correo. La curaduría de Manuel Neves nos presenta una obra singular y poco conocida, que el artista desarrolló en consonancia con el tiempo que le tocó vivir y con la que se destacó internacionalmente.

Quiero agradecer especialmente a los hijos de Jorge Caraballo, Gabriela y Federico, quienes generosamente pusieron a entera disposición del MNAV obra y documentación del artista, comprometiéndose desde el comienzo con este proyecto, y al curador Manuel Neves por su trabajo entusiasta y riguroso.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

*A Jorge, en memoria de nuestras conversaciones en Pocitos.
A María, en memoria de nuestras interminables conversaciones telefónicas.*

Abstracciones políticas, poéticas participativas

Introducción

Tratamos de que el YO se vinculara, se fundiera y se transformara en un NOSOTROS, en un TODOS, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción con la cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra.

Teresa Vila¹

Jorge Caraballo ocupa un lugar singular en el relato incompleto llamado historia del arte uruguayo. Como ocurre con gran parte de los artistas de su generación, su obra es casi desconocida.

1. Di Maggio, Nelson: Las «acciones» de Teresa Vila, *Capítulo Oriental* 41, Literatura y artes plásticas. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969.

Primer investigador del arte óptico-cinético, durante dos décadas fue una referencia fundamental en América del Sur de las prácticas del arte avanzado, como poesía visual, arte correo y arte de sistemas.

El recorrido profesional *sui generis* que lo caracterizó: abordar las prácticas de la abstracción geométrica y posteriormente la de la poesía visual y el arte correo, hace que sea aun más difícil clasificarlo dentro de un grupo o corriente determinada, dentro de ese relato fragmentado del arte uruguayo.

A pesar del progresivo abandono de su accionar público entrado el milenio y de su aprensión con el mercado, Caraballo nunca dejó la producción artística.

Esta exposición antológica presenta una amplia selección de obras producidas durante cuatro décadas, básicamente en tres prácticas artísticas de vanguardia: la *abstracción óptico-cinética*, la *poesía visual* y el *arte correo*. Veremos cómo estas prácticas tan diferentes fueron entendidas por Caraballo dentro de un discurso extremadamente coherente.

Comprometido social y políticamente con su tiempo, buscó, a través de la comunicación propiciada por la obra de arte, la emancipación de la mirada, como la de la palabra, para lograr la emancipación del espectador, es decir, del individuo.

Su obra buscó poner en evidencia las contradicciones y las problemáticas sociales y políticas que vivió en su tiempo, entendiendo la figura del artista, como la del arte que él mismo creaba, como una herramienta para activar cambios sociales y políticos.

La ruptura que Caraballo produjo con la tradición y el lenguaje de las artes visuales —ejemplificada primero en las prácticas del arte óptico-cinético y después en la desmaterialización de la obra y la opción por el manejo de un lenguaje originado en la literatura, como en la utilización del sistema de distribución postal, ajeno al mundo del arte— respondió a la necesidad de articular estrategias que pongan en avance y que prioricen la comunicación. Esto se produce como respuesta a una contingencia de carácter urgente y dramático: el contexto político de degradación social y de pérdida del Estado de derecho y por consiguiente, de las libertades individuales que se produjo antes y durante la dictadura cívico-militar en los 60, 70 y 80, en Uruguay. Para lograr esto, el artista colocó en el centro de sus investigaciones artísticas formales la participación del público, primero estimulándolo a través de la percepción de la obra y después con el uso renovado del lenguaje y la comunicación.

Este texto, parte integral del proyecto curatorial, está ordenado como un relato que se desarrolla a partir de eventos fundamentales en la vida del artista, sin respetar un sentido diacrónico. El proyecto museográfico se articulará en tres núcleos temáticos, con una cronología independiente y paralela. Esto permitirá al público acceder con más claridad a la obra del artista.

Asimismo, no solo se expondrá obras de arte, sino documentaciones varias, tanto como bocetos y registros fotográficos que *a priori* no fueron pensados o valorados como arte, pero que permitirán aproximarse al universo formal y narrativo del artista y revelar su extrema coherencia formal.

Primeros años

Oscar Jorge Caraballo nació en Montevideo el 25 de mayo de 1941, en el seno de una típica familia de clase media montevideana. Su madre se ocupaba de las tareas domésticas y su padre, Oscar Caraballo, era despachante de aduana. Este negocio estrechamente ligado a la vida del puerto y la geografía de la Ciudad Vieja, manejado por la familia paterna, constituyó un trabajo remunerado estable para el artista durante cuatro décadas.

Una breve información sobre el contexto familiar donde el artista vivió sus primeras décadas —una familia culta pero no interesada profundamente por la cultura; liberal pero con ciertos límites impuestos por el fuerte carácter de la figura paterna, que se acentuó con la pérdida precoz de la madre, y una temprana opción por la carrera de Derecho— no parece revelar



Jorge Carballo a los 5, 11 y 15 años.

indicios que determinen la inclinación de Carballo por la artes visuales. Pero algunos datos obtenidos de familiares del artista aportan ciertos elementos que permiten proponer posibles hipótesis del compromiso que este adquiere con las artes visuales y que lo desvían de una vida que lo vinculaba exclusivamente al negocio familiar como única actividad profesional.

El primero es la relación de amistad, originada en el parentesco, de su familia con el artista Héctor Sgarbi (Montevideo, 1905-1982), que, además de ser un reconocido pintor y escultor, desempeñó una carrera como diplomático. Según el testimonio de Graciela Carballo, hermana menor del artista, en la casa de su padre había obras tanto de Héctor como del hijo de este, Carlitos (Carlos Sgarbi, Montevideo, 1953), que fascinaban a Carballo. Carlos Sgarbi desarrolló una singular carrera artística en el contexto del informalismo siendo un niño. Tal vez influyó la posibilidad de generar con el arte alguna forma de ruptura con un medio familiar estricto que de alguna forma condicionaba su futuro; esto se evidencia cuando Carballo abandona la carrera de derecho y comienza en 1966 a estudiar dibujo y pintura con Hugo Sartore (1934-2014). Por último, en un contexto social extremadamente politizado, como fue la década del 60, entendió que la tarea del artista se relacionaba con traducir a través del arte un compromiso con su realidad política y social.

Sartore asistió a fines de la década del 50 al Taller Torres García. Su formación estuvo centrada en el dibujo y las técnicas clásicas de la pintura, característicos del aprendizaje académico modernista impartido en el taller luego de la muerte del maestro Joaquín Torres García (Montevideo, 1974-1949). Este primer aprendizaje en técnicas artísticas, el único que realizó Carballo formalmente en Montevideo, tuvo un impacto estético en su obra posterior solo quizás a nivel técnico, en el sentido del manejo del dibujo y del color que se puede observar

tanto en el importante grupo de bocetos producidos, como en los pocos ejemplos que se conservan de pinturas realizadas manualmente. En cambio, lo que causó más impacto en él y se tradujo rápidamente en su obra fue el descubrimiento de la vanguardia europea relacionada con el arte óptico y cinético, y en particular la obra de su pionero, el húngaro Víctor Vasarely (Pécs, 1908-París, 1997), como la del argentino Julio Le Parc (Mendoza, 1928), que realizó una exposición retrospectiva en el Instituto General Electric de Montevideo en 1967. Le Parc se radicó en París en 1958 y se destacó rápidamente en Europa por las actividades realizadas con el GRAV,² en museos, parques y estaciones de tren, que convocaban a la participación multitudinaria del público. Este artista argentino fue noticia cuando ganó el León de Oro en la 33.ª Bienal de Venecia en 1966, y mantuvo una serie de conflictos políticos con el gobierno francés, hasta ser expulsado del país a raíz de su participación en los Atelier Libres formados durante el mayo francés de 1968.

Una vez definido su interés por la geometría óptico-cinética, Caraballo produjo una serie de obras que contenían elementos móviles, espejos y luces eléctricas, y entre 1968 y 1972 tuvo una intensa participación en los salones nacionales y municipales.

Como lo documentan catálogos y notas de prensa, participó en las ediciones 32, 33 y 34 de los salones nacionales; en este último obtuvo un premio por la obra *Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición*.

Participó en el Primer y Segundo Salón de Primavera de Salto en 1970 y 1971. En el tercero, de 1972, ganó el Premio Ministerio de Obras Públicas con la obra *Prototipo para múltiple*. Lamentablemente, con excepción de la obra perteneciente a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales, *Destrucción de la...*, no se conserva ni siquiera imágenes de las obras, solo el título de algunas de ellas: *Móvil continuo* de 1968, *Móvil continuo luminoso* de 1969 o la obra presentada en el concurso beca anual de artistas jóvenes: *Inestabilidad*. Como se verá, la obra *Prototipo para múltiple* será retomada y desarrollada treinta años después.

Estos títulos expresan claramente la idea de movimiento y desequilibrio que estas obras producían, al utilizar elementos móviles, reflectantes o luminosos. *Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición* presenta características formales que definen la obra de Caraballo de ese período, a saber: dos planos con elementos geométricos, uno rígido con líneas onduladas y otro que bascula, con paralelas. Ese movimiento real del segundo plano traslúcido produce una ilusión óptica que genera en nuestra percepción un efecto de ondulación, movimiento o vibración espacial, que distorsiona así nuestra capacidad cognitiva para reconocer los colores y las formas.

Desde una perspectiva más amplia, en Montevideo las prácticas ópticas o cinéticas comienzan a realizarse de forma aislada a mediados de los 60, tanto por Jorge Caraballo, como figura precursora, como por experimentos de cierta precariedad de Jorge Casterán (Montevideo, 1944), que evolucionaron en los 70 a una obra figurativa anacrónica, deudora del arte pop. Entrada la década de 1970 se vivió un auge, modesto en su escala uruguaya en relación con los vecinos argentinos, de una pintura óptica producida por dos generaciones diferenciadas. Una proveniente de arte concreto producido por el grupo Arte No Figurativo, encarnada por María Freire (Montevideo, 1917-2015) y Antonio Llorens (Buenos Aires, 1920-Montevideo 1995), y otra más joven integrada por Enrique Medina (Montevideo, 1935) y Miguel Guerra (Montevideo, 1935). Caraballo se diferenció radicalmente de estos artistas compatriotas por la ausencia total en el mercado. Hay que recordar que hasta la crisis económica financiera conocida como «la

2. Groupe de Recherche d'Art Visuel (Grupo de Investigación de Arte Visual) fundado en París por Julio Le Parc e integrado por Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e Yvaral, se mantuvo activo entre 1960 y 1968.



Catálogos XXXIV, XXXIII, XXXII Salón nacional artes plásticas,
Montevideo, 1970, 1969, 1968, Uruguay.

tablita», de fines del año 1982, Uruguay conoció en la segunda mitad de los 70 un auge en el mercado del arte, del que estos artistas practicantes de la geometría se favorecieron.

La exposición que determinó el futuro de Jorge Carballo fue el Premio Lautréamont — antecedente del actual Premio Paul Cézanne— en 1970, por el que el Gobierno francés le otorgó una beca de estudio en París.

Para Carballo viajar a París no solo significaba el viaje obligado que todo artista realizaba para su formación, que incluía la mítica visita al Museo del Louvre para ver las obras de los maestros de la pintura occidental, sino la oportunidad de conocer personalmente el desarrollo, tanto como los actores, de esta última vanguardia geométrica que tenía en la ciudad luz su capital.

París

Un espectador consciente de su poder de acción y fatigado de tanto abuso y mitificaciones, podrá realizar él mismo la verdadera «revolución en el arte». Pondrá en práctica las consignas:

PROHIBIDO NO PARTICIPAR

PROHIBIDO NO TOCAR

PROHIBIDO NO ROMPER.

GRAV (París, octubre de 1963)

El impacto que causó París en Jorge Carballo fue profundo, determinante y duradero. Este se tradujo formalmente en su obra, pero también en las ideas que la sustentaban, en el sentido del papel y el compromiso que tienen estas tanto como su creador en la sociedad.

El tiempo que el artista pasó en Europa, entre 1971 y 1973, con algunas idas a Montevideo, fue, como lo demuestran las múltiples exposiciones en las que participó y el volumen de fotografías realizadas, intenso y fructífero.

Sumergido en el ambiente parisino, Carballo produjo obras que participaron en varias exposiciones colectivas, incluida la Bienal de París; realizó estudios libres con Vasarely y concurrió a los cursos teóricos de Frank Popper, en la Universidad de Vincennes y se relacionó con los artistas argentinos Julio Le Parc y Lea Lublin.

Tanto a nivel práctico como teórico sus conocimientos se profundizaron, al igual que sus valores éticos y políticos. Para Carballo el arte de su tiempo tenía que asumir un compromiso y una ligación con su sociedad y sus individuos; para eso el artista tiene que producir un arte total, participativo y democrático, integrado a esa sociedad.



Catálogo Séptima Bienal de París.

Arte óptico y cinético

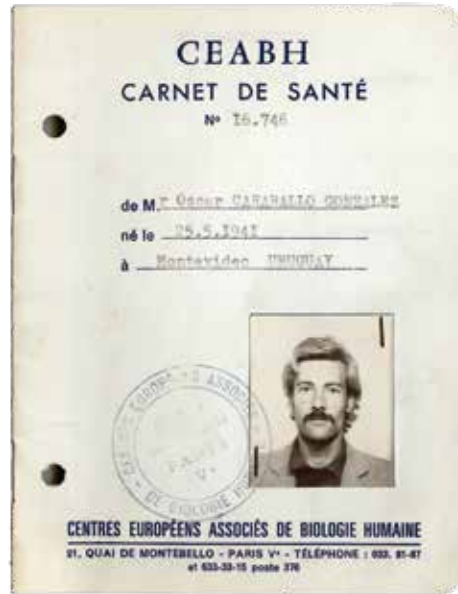
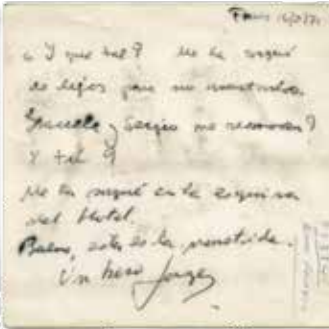
El contexto cultural parisino a principios de los años 70 estaba delineado por tres grandes prácticas artísticas: la geometría óptico-cinética, la pintura figurativa relacionada con una estética próxima al arte pop y las incipientes prácticas de desmaterialización del arte, llamadas genéricamente arte conceptual. A pesar de las notables diferencias que se encuentran en estas prácticas, la gran mayoría de los creadores tenía en común, aunque traducido en muy diferentes actitudes y compromisos, un profundo interés político. Entendiendo la tarea del artista como promotor de una nueva conciencia que posibilita cambios sociales y políticos, que se traduzcan en una vida democrática más avanzada y en una sociedad más justa, proponían a través de su arte posibilidades de reflexión sobre las contradicciones sociales y políticas de su tiempo.

Las múltiples prácticas de la geometría óptica-cinética tuvieron, como dijimos, en la ciudad de París su principal capital. Esto se debió principalmente a la importante inmigración de artistas de toda Europa y de América Latina que se destacaron en estas prácticas.

Como breve introducción del contexto histórico, podemos mencionar que la abstracción geométrica evolucionó a mediados de años 50 en dos grandes grupos interrelacionados, llamados genéricamente *op art* (arte óptico) y *art cinétique* (arte cinético). Básicamente, los primeros experimentaron con formas y colores creando ilusiones ópticas que sugerían la representación de volúmenes, desplazamientos o movimientos. El precursor y gran maestro de esta corriente fue Víctor Vasarely. En el segundo grupo el movimiento era explícito y estaba generado por elementos móviles o luces que se desplazaban, accionados por sistemas mecánicos que incluían en algunos casos artefactos lumínicos, modalidad en la que se destacó Julio Le Parc.

El acto fundacional de estos movimientos fue la exposición en la galería Denise René, Le Mouvement (El Movimiento), en abril de 1955. El evento, modesto en su dimensión expositiva pero ambicioso en su alcance simbólico, fue ideado por Vasarely y presentó un manifiesto conocido como *Le Manifeste Jaune (El manifiesto amarillo)* escrito por el artista y una selección de obras donde se proyectaba en las figuras de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968) y Alexander Calder (Lawnton, 1898-New York, 1976) la paternidad del movimiento, acompañados por un grupo de jóvenes artistas de diferentes generaciones y orígenes. Este estaba integrado por el israelita Yaacov Agam (Rishon LeZion, 1928), el belga Pol Bury (La Louvière 1922-París 2005), el venezolano Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923-París, 2005) y el suizo Jean Tinguely (Friburgo, 1925-Berna, 1991), incluido Vasarely, lo que subrayaba el carácter internacional y cosmopolita.

Ese aspecto cosmopolita, característico de la vida cultural del París moderno, era evidente no solo en esa exposición fundacional sino en los artistas practicantes de este incipiente movimiento constituido por un destacado grupo de latinoamericanos, como fue el caso de los venezolanos Alejandro Otero (El Manteco, 1921-Caracas, 1990), Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923), Narciso Debourg (Caracas, 1925), Asdrúbal Colmenárez (Trujillo, 1936); de los argentinos Julio Le Parc, Martha Boto (Buenos Aires, 1925-París, 2004), Gregorio Vardanega (Possagno, 1923-París, 2007), Luis Tomasello (La Plata, 1915-París, 2014) y Hugo Demarco (Buenos Aires, 1932-París, 1995); de los brasileños Sergio Camargo (Río de Janeiro, 1930-1990) y Sérvulo Esmeraldo (Crato CE, 1929) o del paraguayo Enrique Careaga (Asunción, 1944-2014). También se destacó dentro de este movimiento la actuación de numerosos grupos que se crearon tanto



Caraballo en París, 1971. Carné de salud francés y libreta de direcciones en París.

en París como en otras ciudades europeas. Los artistas que integraron estos grupos no solo se congregaron para realizar eventos comunes, que en su mayoría se hicieron fuera del circuito de galerías y museos oficiales, sino para producir obras colectivas y generar una red internacional de encuentros, eventos e intercambios de conocimiento que sobrepasó las meras prácticas óptico-cinéticas. Se destacaron el ya nombrado grupo grav surgido en París, seguido en importancia por las actividades del grupo Zero,³ durante la década del 60 en Düsseldorf, en las que participaron varios artistas latinoamericanos.

3. Zero antes de designar un grupo, que tuvo una importante actuación europea entre 1959 y 1967, fue el nombre de una revista de arte fundada en 1958 por los artistas alemanes Heinz Mack (Lollar, Hesse, 1931) y Otto Piene (Bad Laasphe, 1928-Berlin, 2014), integrándose en 1961 Günther Uecker (Wendorf, 1930).

En Italia se formó el Gruppo ENNE (Grupo N) en torno a la figura del precursor en arte óptico Alberto Biasi (Padua, 1937), que se mantuvo activo en Padua entre 1959 y 1967 y el Gruppo T (Grupo Tiempo),⁴ formado en Milán.

4. Grupo integrado por Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi y Grazia Varisco, activo entre 1959 y 1964.

Estas breves líneas sobre el desarrollo del arte óptico-cinético en París y Europa sirven no solo para determinar un contexto histórico, sino para poner en evidencia el auge de esa práctica. Ese contexto de auge, efervescencia e intercambio internacional posibilitó a Caraballo mantener contacto con los artistas que más influyeron en sus primeros años de creación en Montevideo: Vasarely y Le Parc; en el caso de Vasarely, participó en la vida de su atelier. Estas relaciones profundizaron el compromiso del artista, tanto a nivel formal como ideológico. La idea de múltiplo como un elemento, tanto para la democratización del arte, como para romper el aura de la obra única, como la posibilidad de integrarla a la vida de la ciudad, manejada por Vasarely y la idea de participación activa del público a través de la percepción y la acción de este, impulsadas por Le Parc serán ejes fundamentales tanto en la obra óptico-cinética producida por Caraballo, como en sus experiencias en la poesía visual y el arte correo.

Bienales de París y Venecia

La Séptima Bienal de París, más precisamente la *Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes* (Manifestación Bienal e Internacional de Jóvenes Artistas) se realizó en el Parque Floral, en el Bosque de Vincennes, entre el 24 de setiembre y el 1 de noviembre de 1971. Contó con la participación uruguaya de Alejandro Casares (Montevideo, 1942) y Jorge Caraballo, con Ángel Kalenberg como comisario. Esta bienal fue en muchos aspectos excepcional. El primero a destacar es que fue la única, dentro de las primeras doce ediciones, que no se realizó en un museo (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París), sino en un parque. Considerando la premisa fundamental de la bienal, la de exponer la producción mundial de creadores jóvenes, los diseñadores del montaje, los arquitectos Jean Nouvel y François Seigneur, diseñaron un espacio expositivo innovador: un gran hangar abierto sin paredes divisorias. A su vez, el proyecto curatorial múltiple y diverso hizo foco en los grandes movimientos artísticos más representativos y removedores de fines de la década del 60.

El evento estuvo organizando en cuatro grandes núcleos, a saber: el núcleo *concept* (concepto) dedicado a las múltiples manifestaciones del arte conceptual, dentro del cual se encontraba un sector destinado al arte correo; el núcleo *hyperréalisme* (hiperrealismo), dedicado a artistas de todo el mundo que retomaron la representación realista, llevándola, en algunos casos, a los límites más extremos de preciosismo fotográfico. Otros núcleos no definían corrientes artísticas sino actitudes en relación con el espacio, como fue el llamado *interventions* (intervenciones), donde se presentó básicamente instalaciones de diferentes estilos, formatos y temáticas, pasando por la geometría al registro performático; es el espacio donde participaron nuestros dos compatriotas. Por último, en el llamado *option 4* (opción 4) se reunió el resto de los envíos internacionales que no podían clasificarse en los núcleos antes nombrados. De este modo, los curadores no solo intentaron ofrecer un panorama mundial de la creación contemporánea, clasificándolos dentro de determinados límites estético-discursivos, sino que en un ejercicio de amplitud democrática dejaron un espacio libre de toda taxonomía a creadores de todos los continentes que escapaban a un posible rotulado. Hubo además pequeños núcleos de dibujantes e ilustradores de prensa escrita, cine artístico o experimental, artistas de actuación grupal y música contemporánea.

No tenemos una idea clara de la escultura presentada por Alejandro Casares; la descripción breve y poco precisa de Kalenberg que se encuentra en el catálogo no ofrece mucha información, pero por otras fuentes podemos afirmar que se trató de una escultura abstracta presentada al aire libre, realizada en aluminio y plexiglás de siete metros de altura. Aunque en la actualidad Casares continúa realizando esculturas, es más conocido por sus pinturas, que se pueden describir brevemente como próximas a la estética del Taller Torres García, abstracto-figurativas y realizadas con una paleta de tonos marrones, cercana a la obra de Augusto Torres, del que el artista fue alumno. Por su lado, Caraballo pudo presentar una ambientación extremadamente ambiciosa en su escala y alcance significativo, llamada *Ambience*.

Esta obra se organizó en un espacio rectangular delimitado en sus cuatro ángulos por un grupo de espacios tridimensionales construidos por tres planos, de dos metros de base por cinco de alto. La superficie de estos planos era de color negro y estaba cubierta de líneas paralelas verticales de colores que descendían y continuaban en el plano de la base. Estas esquinas realizadas con líneas en colores aditivos, que son los colores que generan luz, resplandecían al contrastarse con ese fondo oscuro.

Al ingresar al interior del espacio el público podía visualizar su entorno a través de unos tubos metálicos, de perfil cuadrado, a modo de catalejo. La sensación era hipnótica y a la vez perturbadora, solo pudiendo ser percibida por la acción de mirar y de moverse en el espacio. La obra se completaba por la acción voluntaria del público, el eje central del proyecto fue la participación del espectador, pero esa participación lo colocaba en una situación de extraña perplejidad, estimulante y a la vez desestabilizadora. El artista determina la percepción de la realidad por la acción y la presencia del cuerpo, experimentando de forma subjetiva con las ideas de la *Fenomenología de la percepción* del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (Rocheft-sur-Mer, 1908-París, 1961) que causaron un gran impacto en el desarrollo del arte abstracto durante las décadas del 60 y 70, tanto en Europa como en Latinoamérica. Para este filósofo existe una relación entre la consciencia y el cuerpo. Las cosas que rodean a este son captadas en relación con el trazado corporal; en ese sentido, las cosas se aprenden como tales gracias a que el cuerpo es capaz de explorarlas.

«El cuerpo es, según Merleau-Ponty, constituyente tanto de la apertura perceptiva al mundo como de la “creación” de ese mundo. Existe por lo tanto una inherencia de la consciencia y del cuerpo que el análisis de la percepción debe tener en cuenta.

5. Villacís, Diana: Merleau-Ponty (blog). Teorías de la comunicación. Disponible en: <<http://tdcsek.blogspot.com.br/2010/06/merleau-ponty.html>>.

6. Popper, Frank: *L'art cinétique*, París: Gauthier-Villars, 1967.

7. Popper, Frank: *Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*, ed. Klincksieck, 1980.

8. *Ibidem*, p. 54.

Instaura un análisis que reconoce tanto la corporalidad de la consciencia como una intencionalidad corporal, contrastando así con la ontología dualista cuerpo/alma de Descartes.»⁵

El teórico más comprometido con el movimiento óptico-cinético fue Frank Popper (Praga, 1918), que escribió dos libros fundamentales (presentes en la biblioteca de Caraballo): *El arte cinético*,⁶ que fue su tesis de doctorado para la Universidad París 8, donde dirigió el departamento de artes plásticas entre 1970 y 1983, siendo Caraballo alumno libre durante 1971 y posteriormente, *Arte, acción y participación*.⁷ Este libro presentó tanto un balance como un panorama de las artes que comprometían la participación del público. En el capítulo sobre *entornos visuales y poli-sensoriales*⁸ nombra la obra de Caraballo, que analizamos, como un ejemplo destacado de ambiente que combina participación con efectos cromáticos.

Pero aparte de la importancia en sí de esta participación y ser parte de este evento mayor del arte contemporáneo, el significativo registro fotográfico realizado por el artista de la bienal demuestra también que esta causó un trascendental impacto cognitivo, al poder conocer en pleno auge un gran panorama tanto de la abstracción óptico-cinética como del arte conceptual y del arte correo, que además tenía en muchos casos un perfil decididamente político.

Unos meses después, Caraballo es invitado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, presidida entre 1967 y 1973 por Julio María Sanguinetti, a participar en el envío oficial a la 36.ª Bienal de Venecia que se desarrolló entre junio y octubre de 1972, también comisariada por Ángel Kalenberg. Pero a diferencia de París, Venecia constituyó una experiencia frustrada, a pesar de que el proyecto pensado para el pabellón uruguayo en los jardines venecianos era aun más vanguardista y radical que el parisino.

En este caso lo que determinó el fracaso de este proyecto fue un concurso de circunstancias adversas, donde se combinaron precariedad e incompreensión por parte de la organización oficial. Desde el inicio, pues se extendió la invitación oficial en abril del mismo año del evento, lo que dejaba apenas tres meses para pensar y realizar el proyecto, que, una vez presentado, tuvo una total incompreensión.



Registros fotográficos de la interacción del público con la obra de Jorge Caraballo durante la Bienal de París, con la presencia del Ministro de la Cultura Jacques Duhamel.



Hay que recordar que los envíos oficiales a la Bienal de Venecia hasta entrado el nuevo milenio adolecieron, a pesar del alto nivel y lo destacado de la mayoría de los artistas participantes, de una suma de voluntarismos y desorganización, consecuencia de una política caracterizada a nivel económico por la ausencia de presupuestos, así como de una estrategia definida en los proyectos artísticos presentados en el exterior. En este caso, la propia radicalidad del proyecto presentado por Caraballo, que nunca logró realizarse, desnudó la precariedad de la participación uruguaya, integrada también por Luis Solari (Fray Bentos, 1918-Montevideo, 1993).

Una crónica de Luis Camnitzer (Lübeck, 1937),⁹ publicada en Montevideo, da cuenta de la precariedad del envío uruguayo como consecuencia de la falta de presupuesto. Según el cronista, esto se tradujo no solo en la ausencia de uno de los artistas, sino que el pabellón tuvo que ser «llenado»¹⁰ solo con obras de Solari, que además no pudieron presentarse correctamente enmarcadas y fueron colgadas «con cartón y plástico».¹¹

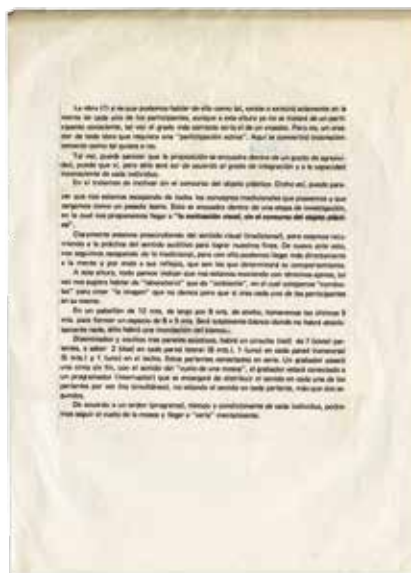
9. Camnitzer, Luis: «Balance de tres muestras europeas.» Semanario *Marcha*, 20/10/1972. Montevideo, Uruguay.

10. Ídem.

11. Ídem.

El proyecto llamado en primera instancia *Experimentación* fue denominado el año siguiente *Vuelo de una mosca*, cuando se presentó, como veremos más adelante, en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires.

Como lo denota el título descriptivo que renuncia a una imagen metafórica, la obra, que en la actualidad podríamos denominar instalación sonora, se componía de una serie de parlantes distribuidos en la sala del pabellón, ocultos detrás de paneles acústicos que reproducían el sonido del vuelo de una mosca. La reproducción de ese sonido no era en simultáneo, sino que se intercalaba aleatoriamente, con una duración máxima de dos segundos en cada parlante. Esto producía el efecto imitativo del desplazamiento real del insecto en el espacio de la sala, y este solo podía ser percibido cuando el espectador se desplazaba por la sala. En la descripción del proyecto el artista explicó que buscaba estimular al espectador a través del sentido del oído. Tradicionalmente las artes plásticas se apoyan exclusivamente en el sentido de la visión y en algunos casos muy puntuales, del tacto. Así, afirmaba Caraballo, estimulando este sentido el espectador podrá imaginar la existencia real del insecto desplazándose en la sala.



Boceto y presentación del proyecto *Experimentación* o *Vuelo de una mosca*.

Retorno a Montevideo

Jorge Caraballo regresa definitivamente a Montevideo en abril de 1973 e instalado en su ciudad natal comienza a trabajar como despachante de aduana. Este compromiso con la empresa familiar fue definitivo al fallecer su padre en 1975. El artista tenía a su cargo dos hermanos menores y la idea de comercializar su arte, como una posible fuente de ingreso económico, no solo era inviable en la práctica, sino contradictoria con sus ideas, por lo cual este trabajo le permitió estabilidad económica y contar con cierto tiempo libre para continuar con sus actividades artísticas.

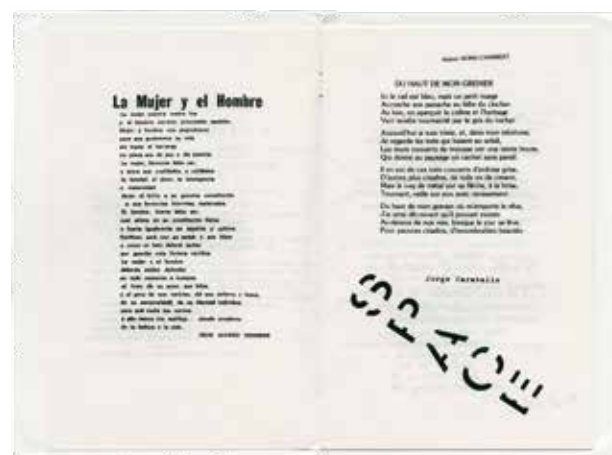
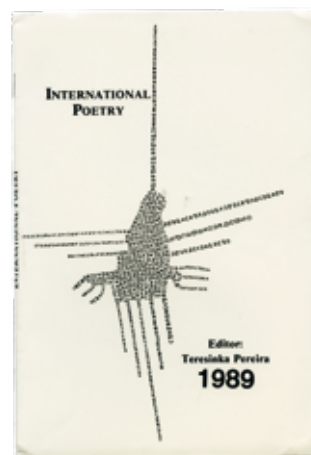
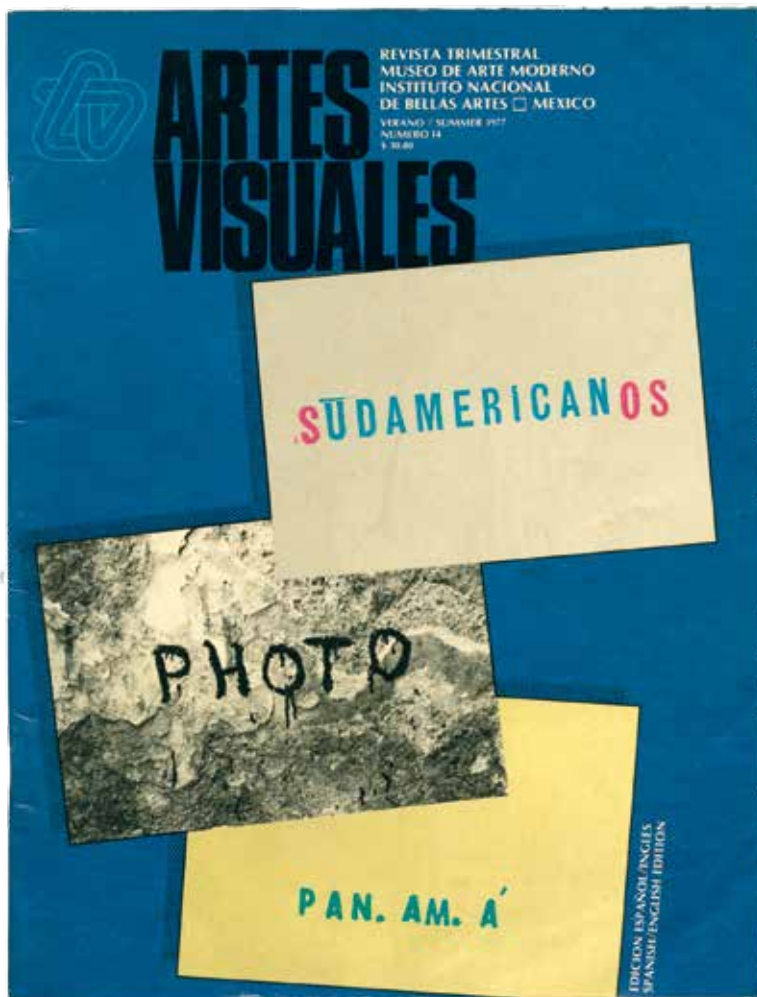
De nuevo en Montevideo, dos eventos marcaron y de alguna forma delinearon su trayectoria artística durante gran parte de los años 70 y 80. Primero, la realización de su primera individual en el CAYC, en Buenos Aires y como veremos más adelante su participación durante algunos años en el movimiento arte de sistemas y segundo, el encuentro con el artista Clemente Padín y el comienzo de las prácticas de la poesía visual y el arte correo.

Desconocemos las circunstancias exactas del encuentro entre Padín y Caraballo, pero, por el desarrollo de algunos acontecimientos y la fecha de algunas obras, parece posible que este se produjese en el año 1973. Clemente Padín, una referencia de la poesía visual y el arte correo en América Latina, también fue invitado a participar en algunas actividades del CAYC. Padín nació en Lascano, departamento de Rocha, en 1939, pero desde niño vivió en Montevideo. Su trayectoria como artista visual es totalmente atípica en el contexto del arte uruguayo. Formado en literatura, funda y dirige con un grupo de jóvenes poetas, entre ellos, Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses, relacionados con la Facultad de Humanidades, la revista *Los Huevos del Plata*. Esta publicación se mantuvo activa entre diciembre de 1965 y noviembre de 1969, y su objetivo fue romper con la hegemonía que en el mundo literario tenía la generación del 45 o generación crítica, como la llamó Ángel Rama y a la vez ser un espacio de difusión para los jóvenes escritores.

Abrazando múltiples influencias como el surrealismo o el estructuralismo, en este espacio literario pudieron publicar jóvenes escritores como Mario Levrero, Alberto Mediza, Aparicio Vignoli, Horacio Buscaglia, Dino, Juan José Iturrberry y Sergio Altesor, pero también se publicaron traducciones de autores internacionales y letras de los Beatles y Bob Dylan.

Padín logró rápidamente una red de contactos con los que intercambiaba su publicación con otras producidas en la región con perfil similar, entre las que se destaca las revistas *La Pata de Palo* y *Cisoria Arte* creadas por Dámaso Ogaz (Santiago de Chile, 1924-Caracas, 1990) de Caracas, Venezuela; las Ediciones Mimbres de Guillermo Deisler (Santiago de Chile, 1940-Halle, 1995) de Santiago de Chile y las revistas *Diagonal Cero* y *Hexágono 70* de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997), de la ciudad de La Plata, Argentina.

Estos intercambios produjeron en Padín un fuerte impacto, no solo porque estos tres artistas eran creadores de poesía visual y practicantes de arte correo, prácticas desconocidas en ese momento por él, sino porque a través del contacto con estas publicaciones se relacionó con una vasta red internacional de creadores vinculados a múltiples prácticas experimentales, tanto dentro de la llamada poesía experimental (poesía visual) como de artistas vinculados a la llamada desmaterialización del arte (arte correo y arte conceptual). Padín comienza en 1967 la serie de obras llamadas *Texto* y en 1968, *Signografías*, que fueron experimentos formales dentro de la poesía visual no semántica, que logró publicar como tapa en *Los Huevos del Plata*.



Colaboraciones de Jorge Caraballo en diferentes revistas culturales.

Página siguiente: colaboración de Jorge Caraballo en la revista
OVUM n° 4, Diciembre 1974.

Estas obras, como otras prácticas de la poesía visual realizadas durante la segunda mitad de la década del 60 en la región, llevaron los límites entre el universo de la literatura y el de las artes visuales a ser extremadamente imprecisos.

Esto generó a fines de 1969 una crisis en el interior de *Los Huevos del Plata*, ya que esta publicación no satisfacía las ambiciones de Padín, tanto de continuar y profundizar con estas prácticas de vanguardia, como de continuar el intenso intercambio iniciado a nivel regional y extenderlo a nivel internacional. Para eso el artista precisaba una publicación que pudiera contener esas prácticas más radicales. Y creó en diciembre de 1969 la mítica revista *OVUM 10*, pero hay que recordar que, como estrategia para cerrar definitivamente una época creativa relacionada con una práctica de la poesía más convencional, Padín publicó el libro de poesía verbal *Los horizontes abiertos*, título sin duda metafórico de ese momento de transición estético-formal que estaba procesando.

Entre los años en que se publicó, diciembre de 1969 y mayo de 1972, *OVUM 10* difundió los ejemplos más contemporáneos de la poesía experimental internacional, como los trabajos del grupo brasileño Poema/Proceso, formado en torno a la figura de Wladimir Dias-Pino (Río de Janeiro, 1927), y las obras de Edgardo Antonio Vigo o Guillermo Deisler, así como de múltiples creadores europeos y japoneses. En *OVUM 10* también se publicaron textos teóricos, y se dedicaron dos números especiales a dos eventos de extrema trascendencia regional: Tucumán Arde, de Argentina, referencia del llamado conceptualismo del Sur y la *Exposición exhaustiva de la nueva poesía* organizada por Padín en la Galería U de Montevideo, propiedad de Enrique Gómez. Se debe señalar que los editoriales escritos por Padín, de una extrema creatividad formal, eran de contenido político y se centraron en denunciar la situación de represión y progresiva pérdida del Estado de derecho y las garantías individuales, que en Uruguay se vivía, como temas de actualidad internacional como la guerra de Vietnam o la dictadura en Brasil. Clemente Padín no solo actuó como creador y promotor de esas prácticas de vanguardia, sino que a través de la investigación, la teoría y la promoción intentó llenar el vacío teórico que existía en ese momento de esas prácticas, difundiendo a través de textos y de eventos expositivos el trabajo de colegas que en general no eran reconocidos.

El encuentro con Caraballo marcó el comienzo de un momento de intercambio y colaboraciones mutuas que duró hasta 1977 y que fue retomado posteriormente en la década del 80. Primero Padín invitó al artista a colaborar en la revista *OVUM* que editó luego de *OVUM 10*. Esta revista marcó una continuación y también un quiebre estético conceptual, tanto en su estética, entre precaria y urgente; a saber, hojas con colaboraciones enviadas por artistas pertenecientes a su red de contactos que eran simplemente engrampadas con una cobertura, como en su contenido, que se afirmó en las prácticas de la poesía visual semántica con un perfil político de denuncia, determinado por el contexto político uruguayo y regional que progresivamente se agravaba.

En Uruguay la evolución de la degradación social y política que comenzó a mediados de la década del 50, por lo que llaman los historiadores «la crisis del Uruguay clásico», tuvo como dramático desenlace la disolución del Parlamento por el presidente electo Juan María Bordaberry (Montevideo, 1928-2011) el 27 de junio de 1973, marcando el comienzo de la dictadura cívico-militar. *OVUM* se comenzó a editar en 1973, y cerró cuando en enero de 1977 Clemente Padín y Jorge Caraballo fueron detenidos y encarcelados por el gobierno militar.

- OVUM es una revista de investigación artística y de difusión de las corrientes actuales del arte, organizada por Clemente Padín.
- OVUM aparece gracias a la colaboración de los artistas que envían - sus obras.
- OVUM incluye toda experiencia artística cualquiera sea el lenguaje empleado: poemas, plástica, fotos, música, teatro, técnicas audio-visuales, documentos, postales, etc., en todas sus corrientes que coincidan con los postulados intrínsecos de la actividad artística de vanguardia.
- OVUM se distribuye gratuitamente a todo el mundo a quién lo solicite.
- OVUM se edita gracias al envío de 500 copias (DIN A4 - 30 x 21 ctms) que realizan los artistas. Use correo postal certificado sin indicar el valor.
- Invite a sus amigos.
- OVUM enviará 3 ejemplares a cada colaborador. Y los que solicite.
- OVUM es un instrumento de comunicación.

-0-

COLABORAN EN ESTE NUMERO

- EUGENIO MICCINI: Vía G, Caselli 1, 50131, Firenze, Italia
- DAVI DET HOMPSON: Box 7035, Richmond, Virginia 23221, USA
- RICARDO CRISTOBAL DE MIGUEL: Coslada 26, Madrid 28, España
- JORGE CARABALLO: Casilla C. Central 339, Montevideo, Uruguay
- URBAN JANOS: 4 Ch. de Pré-Fleuri, Ch-1006, Lausanne, Suiza
- DAVID ZACK: Canadá Art Writers, Box 1, Siltou, Sask., Canadá
- NEIL BALDWIN: 369 Pennsylvania St., Buffalo, New York 14201, USA
- ENRIQUE GOMEZ: Galería U, Ed. Ciudadela, Juncal 1327, Montevideo Uruguay
- KNUD PEDERSEN: Nikolajgade 22, 1068, Copenhagen K, Dinamarca
- J.O. MALHANDER: Huvilakatu 12, Helsinki, 15, Finlandia
- DANIEL DALIGAND: 33, Rue Louise Michel, F-92300 Levallois-Perret, Francia
- HORACIO ZABALA: Sanabria 4060 PB 3, Buenos Aires, Argentina
(autor de la obra de la tapa)

REQUEST: Send 500 copies (DINA A 4 - 30 x 21 ctms.) as soon as possible and you will be included in our next number.
Use registered air mail.
Don't indicate price. Invite your friends.

OVUM Casilla de Correos 2454, La Cruz de Carrasco, Montevideo, Uruguay

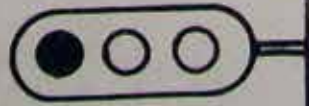
DESEAMOS CANJE

EXCHANGE DESIRED

NO
SMOKING



S
T
O
P



G
A
R
A
G
E

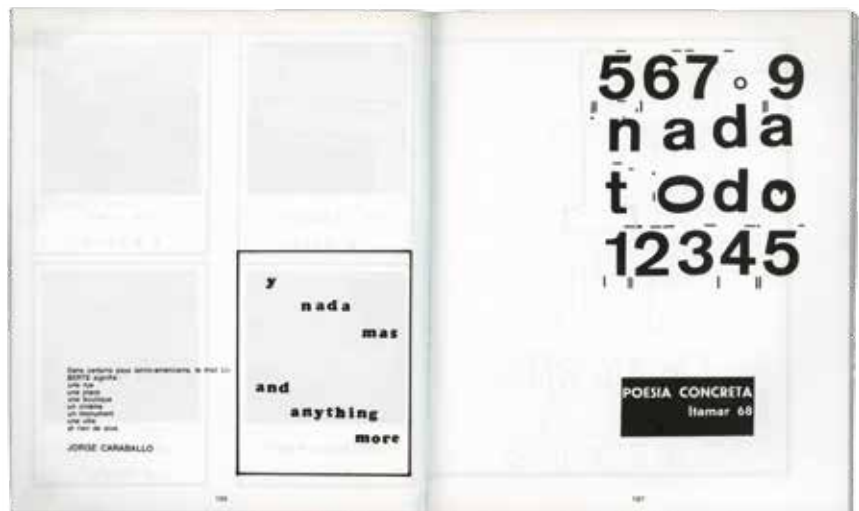
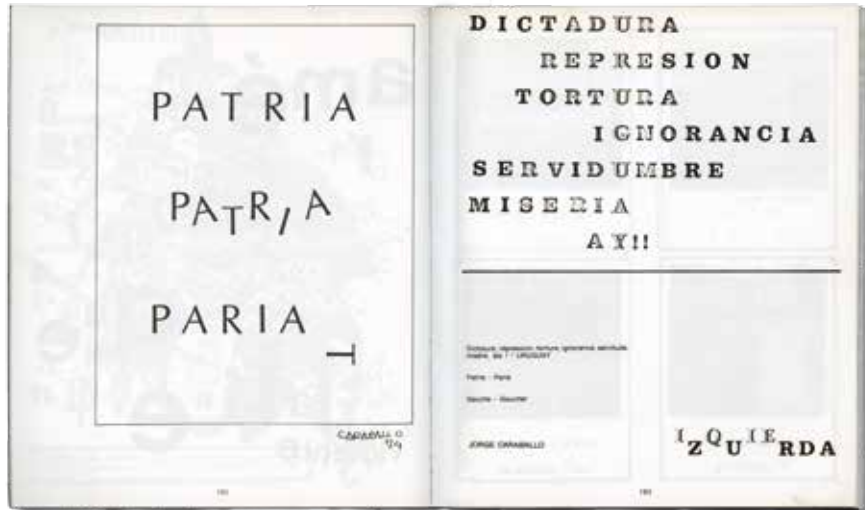
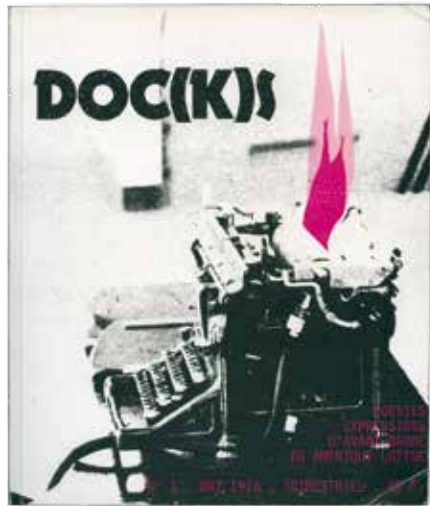
N
O
P
A
R
K
I
N
G

A
D
V
I
C
E
S

N
O
T



And in some American Latin
countries also is not allowed to think,
to speak and so on. —



Colaboración de Jorge Caraballo para la revista Doc(k)s.

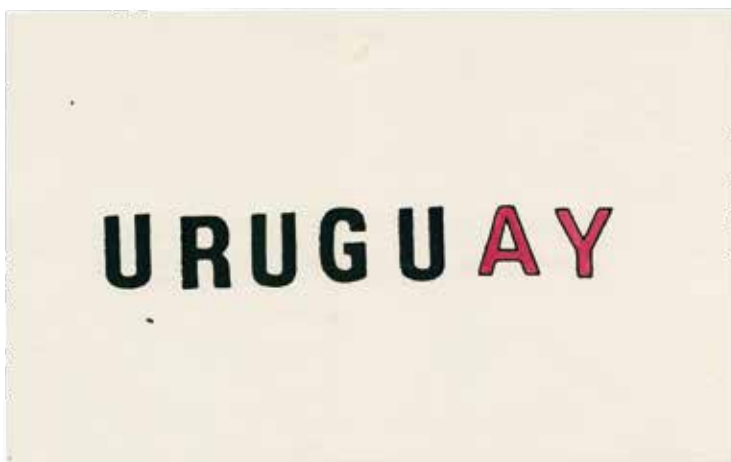
Poesía visual

En forma sintética, podemos definir la poesía visual como la que utiliza los aspectos plásticos del lenguaje, es decir que el poema no solo se lee, sino que además se puede ver. A este respecto, dice Clemente Padín: «La poesía es el arte de la palabra pero, sobre todo, de la palabra en tanto verbo, significado, dimensión semántica. Sin embargo, junto a esta fundamental función del lenguaje de expresar a través del signo lingüístico, existen otras dimensiones que también aportan y contribuyen en la concreción del mensaje poético. Estas otras dimensiones son la visualidad, la oralidad, la gestualidad».¹²

12. Padín, Clemente: «Poesía visual.» *Escáner Cultural. Revista Virtual*, número 29, 12 de mayo-12 de junio de 2001, Santiago de Chile.

En 1973, Jorge Caraballo comienza a realizar sus primeros poemas visuales de carácter semántico, y paralelamente una obra donde la imagen fotográfica tendrá una importancia decisiva. Estas últimas se expusieron en instituciones museográficas, integrando las actividades internacionales realizadas por el CAYC en el contexto de arte de sistemas, que analizaremos más adelante. Aunque algún poema también integró arte de sistemas, en su mayoría la poesía visual fue reproducida tanto en publicaciones o catálogos como en postales o folios sin valor comercial, que eran enviados por correo a otros artistas, instituciones o eventos en donde era invitado, como parte de la dinámica y la estrategia propias del arte correo.

Dos obras emblemáticas realizadas en 1973 se destacan por su originalidad y radicalidad estética: *Urugu(ay)* y *Patria*. El primer poema está compuesto simplemente por la palabra *Uruguay*, escrita en mayúscula. Pero si observamos atentamente vemos que las primeras letras que integran este sustantivo propio están pintadas de color negro, menos las dos últimas que son de color rojo. Y con este último color se lee la palabra *ay*. A partir de la manipulación del color en la tipografía Caraballo instaura un juego sobre significados semánticos, construyendo de esta forma una narración de claro contenido político. Uruguay designa el nombre del Estado



nación, el país donde el artista nació, se formó y vive. El color negro sugiere una situación dramática, el negro en Occidente se relaciona tradicionalmente con el luto y la muerte; el rojo de las dos letras finales tiene una simbología más ambigua, pero en este caso está vinculado a la sangre y a la representación de la violencia. A su vez, estas dos letras finales forman una onomatopeya auditiva, una voz humana que traduce dolor, queja o lamento, dependiendo de la intensidad del sufrimiento representado. De este modo Caraballo rompe, con la ayuda del color, con el significado unívoco de una palabra proyectando la idea de drama y de dolor que se vive en el interior de Uruguay.

En la obra *Patria*, el poema se desarrolla por la disposición de la palabra inicial *patria* y su progresiva descomposición formal hasta transformarse en la palabra *paria*; en este caso, el artista renuncia a la utilización de color en la tipografía. Utiliza un recurso habitual en las prácticas de la poesía visual, que es la economía en la expresión lingüística, que en muchos casos, como este, se traduce en el uso del oxímoron, es decir, dos conceptos opuestos en una sola expresión. La utilización de esta figura literaria intenta generar ambigüedad, como forzar una metáfora y en este caso acentuar una contradicción insalvable. Si *patria* (del latín *patrīa*, familia o *tierra paterna*, pater, *padre*) significa la tierra natal o la adoptiva con la que estamos ligados afectiva, cultural o históricamente, por el contrario, *paria* significa «excluido», «desclasado», «fuera del grupo», es decir, «sin patria».

En este juego de paralelismos fonéticos, la letra *t* es la que establece la transición entre tener o no *patria*. A nivel visual se produce, como se dijo, una descomposición de la palabra; sufre visualmente, hasta que se produce la pérdida de esa letra, un estado de convulsión, en el ordenamiento tipográfico horizontal, que traduce gráficamente una situación de violencia concreta. Por último, vemos que la letra *t*, colocada o abandonada horizontalmente, se transforma en una metonímica visual de una tumba. La patria, que vive en un estado de violencia social, hace del individuo un paria, en la medida que tiene que exiliarse para no sufrir esa situación o lo que es peor, la muerte.

Este recurso formal utilizado en *Patria*, extremadamente austero «en su economía de expresiones lingüísticas»,¹³ fue también empleado en otros poemas como *Libres y Constitución* de 1973.

Arte de sistemas

El CAYC fue creado y dirigido por el arquitecto, crítico y curador de arte argentino Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012). Comenzó oficialmente sus actividades en agosto de 1969 con la exposición Arte y Cibernética en la Galería Bonino,¹⁴ y tuvo posteriormente una sede propia en la calle Viamonte, en la ciudad de Buenos Aires.

Este centro fue un espacio privado que de alguna forma continuó las políticas culturales del Instituto Di Tella (1958-1970); como este, buscó generar un espacio de experimentación interdisciplinario, interesándose por el arte de vanguardia y articulando como estrategia fundamental una política de internacionalismo del arte, es decir, la búsqueda, a través de una serie de políticas de intercambio y promoción del arte argentino con la región y los países centrales, de reducir el atraso cultural de este país con esos países centrales.¹⁵

13. Padín, Clemente: «El poema "Patria" de Jorge Caraballo». Cuarto capítulo del libro inédito *La otra poesía en el Uruguay*. Fotocopias cedidas por el autor, perteneciente a la biblioteca de Jorge Caraballo.

14. Glusberg, Jorge: *Conversaciones sobre las artes visuales: respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1992, p. 48.

15. Para una idea más cabal sobre internacionalismo ver: Giunta, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Ed. Paidós, 2001.

cayc

GT-284
19-9-73

jorge caraballo

uruguay

audiovisuales

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación



- 1) Libre Expresión Popular frente a la Prensa clausurada.
- 2) Proyectos para anular una nomenclatura urbana, por falsear la realidad de Montevideo.
- 3) Vuelo de una mosca.
Obra que existe y existirá en la mente de cada uno de los espectadores que participarán activamente en la obra, y podrán seguir el vuelo de la mosca y llegar a verla mentalmente.
Todas estas proposiciones se encuentran dentro de un planteo agresivo que se integrará de acuerdo a la capacidad de cada espectador.
Es un intento de motivar a la audiencia sin el concurso del objeto plástico, que al prescindir del apoyo tradicional de lo visual recurrirá a una decodificación diferente, que modificará su comportamiento.

Viernes 28 setiembre-19,30 hs.
Sabado 29 setiembre-16,30 hs.
Viamonte 452
Entrada libre

A pesar de sus excesos de megalomanía y el abrazo incondicional a las nuevas tecnologías, Glusberg logró en el CAYC durante la década del 70, en un contexto político y económico de dictadura militar extremadamente adverso, un programa de actividades remarcable y de extremo interés a nivel latinoamericano.

Interesado por los nuevos medios y las nuevas tecnologías aplicadas en el arte, el CAYC fue uno de los primeros centros en América Latina en exponer videoarte y artistas que experimentaban con computadoras. Ese interés también se centró en la promoción de la producción internacional contemporánea de vanguardia, es decir, en artistas relacionados con el llamado minimalismo, *arte povera*, *land art* o la *performance*, tanto como la producción de los artistas más radicales de Latinoamérica, con un especial interés por acompañar el desarrollo internacional del arte conceptual en todas las variantes, incluyendo los artistas más comprometidos políticamente. Asimismo, el CAYC mantuvo tanto una política editorial remarcable como un programa ambicioso de exposiciones en el exterior.

Ese interés por el arte conceptual, como también por la teoría de la información y la comunicación utilizados por varios artistas, tiene como consecuencia la creación por Glusberg de una «categoría»¹⁶ dentro del arte contemporáneo conocida como arte de sistemas.

Esta categoría primero se aplicó a un grupo muy amplio de artistas regionales e internacionales, para después solo clasificar una actitud vanguardista dentro del arte latinoamericano. Esta se centraba en una amplia gama de prácticas, como la relación entre arte y tecnología, las temáticas sociales y políticas o los aspectos relacionados a la comunicación y lo procesal. Fue clave en el pasaje de entender arte de sistemas como un fenómeno internacional a uno regional la formación del grupo de artistas llamado Grupo de los Trece (1971-1975),¹⁷ en el cual Glusberg estaba incluido en sus múltiples facetas: teórico, promotor, organizador y creador. Arte de sistemas entonces fue aplicado a las actividades del grupo y de los artistas latinoamericanos invitados, transformándose en sinónimo del CAYC y proyectándose como un movimiento de arte latinoamericano, diferenciado claramente del arte conceptual.

Jorge Caraballo expuso individualmente en el CAYC en setiembre de 1973. Otros dos artistas uruguayos también fueron invitados a las actividades de arte de sistemas, Clemente Padín y Haroldo González; este último además expuso individualmente en el CAYC en agosto de 1972. A su vez, González fue invitado a una reunión del Grupo de los Trece y a participar en la mítica exposición colectiva *Arte e Ideología* realizada al aire libre en la Plaza Roberto Arlt. Por dos razones disímiles, este evento es considerado una referencia en el desarrollo del arte contemporáneo argentino y americano. La primera es que fue la realización de la obra efímera *Construcción de un horno popular para hacer pan*, 1972, por el artista argentino Víctor Grippo (Junín, 1936-Buenos Aires, 2002) junto con el artista Jorge Gamarra (Buenos Aires, 1939) y el trabajador rural A. Rossi. La segunda es que al segundo día de inaugurada la exposición esta fue violentamente clausurada y la mayor parte de las obras fueron destruidas por la policía, con la justificación de que una de ellas aludía a la masacre de Trelew,¹⁸ ocurrida un mes antes. Un cuarto artista uruguayo también expuso en las colectivas de arte de sistemas: Pablo Obelar (Montevideo, 1933-Cali, 1995). Este artista oriental es desconocido en Uruguay, no figura en ningún diccionario de arte uruguayo, vivió en Buenos Aires y Colombia, y participó entre 1971 y 1976 en las actividades del Grupo Grabas.¹⁹ Se dedicó a la experimentación con el grabado.

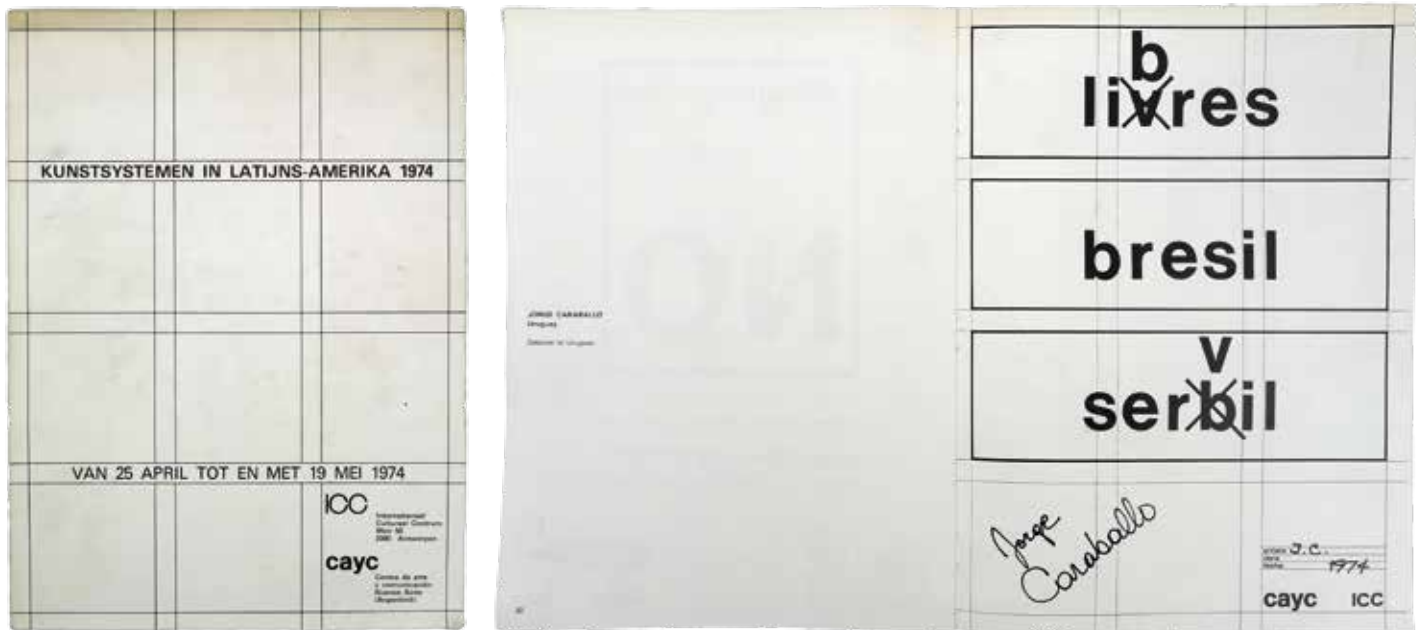
Después de realizar su exposición individual en el CAYC, Caraballo fue invitado a participar en dos colectivas: *Art Systems in Latin America* y *The Seventies* (Arte de Sistemas en

16. *Ibidem*, p. 51.

17. El Grupo de los Trece estuvo integrado en sus orígenes por Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Bénédict, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Clorindo Testa y Jorge Glusberg. Posteriormente ese número se redujo.

18. La masacre de Trelew o los fusilamientos de Trelew consistió en el asesinato de 16 miembros de distintas organizaciones armadas peronistas y de izquierda, presos en el penal de Rawson, capturados tras un intento de fuga y ametrallados posteriormente por marinos dirigidos por el capitán de corbeta Luis Emilio Sosa. Los sucesos tuvieron lugar en la madrugada del 22 de agosto de 1972, en la Base Aeronaval Almirante Zar, una dependencia de la Armada Argentina próxima a la ciudad de Trelew, provincia del Chubut, en la Patagonia austral. Fuente: Wikipedia.

19. El Grupo Grabas se fundó en Buenos Aires en 1970 y estuvo conformado por Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya. Tuvo actuación grupal tanto en Argentina como en Chile, Colombia y Brasil hasta el año 1976.



Catálogo Arte de Sistemas en Latinoamérica 1974, ICC Amberes.

Latinoamérica y Los Setenta), dos exposiciones diseñadas por Glusberg que circularon internacionalmente entre 1976 y 1978.

En 1977, la exposición colectiva Signos en Ecosistemas Artificiales, del Grupo de los Trece o Grupo CAYC, por contar con menos integrantes que en su origen, que representó el envío oficial argentino a la controvertida XIV Bienal de San Pablo, por el contexto de la dictadura, fue ganadora del Premio Itamaraty. Con este evento remarcable se cerró un ciclo, tanto del accionar del Grupo de los Trece, que debilitará progresivamente su accionar, como del CAYC como institución, que siguió funcionando pero con un perfil diferente, como también de arte de sistemas.

Proyectos

Proyectos fue el nombre que dio Jorge Caraballo a una serie de obra que básicamente desarrolló en el contexto de arte de sistemas, diferenciada de sus poemas visuales. En su individual realizada en el CAYC el artista presentó tres obras: *Libre expresión popular frente a la prensa clausurada*, de la que desconocemos su paradero; *Proyecto para anular una nomenclatura urbana, por falsear la realidad de Montevideo*, que se encuentra dentro de las serie *Proyectos* y la instalación sonora pensada para la Bienal de Venecia, *Vuelo de una mosca*. Como dijimos, en esta serie de obras el artista utilizó imágenes fotográficas que eran registros de señales de tránsito o carteles que denominan calles o avenidas de Montevideo. Una secuencia de diez imágenes de carteles con nombres de calles: Justicia, La Paz, Democracia, Constitución, etc., impresas sobre cartulina y con el enunciado que tiene como nombre la obra.

Como en los poemas visuales, el artista utiliza palabras con significados universales, pero que en este caso también designan calles montevidéanas. Para Caraballo, en el contexto social y político uruguayo en el que vivía, esas palabras habían perdido su significado real, y propone un cambio de nomenclatura.

Continuando esa línea de trabajo, pero agregando una dosis de humor, Caraballo realizó con Clemente Padín un libro de artista de extrema importancia, *Señales*. Ambos colaboran posteriormente en dos publicaciones. La primera fue fundamental por varias razones, sobre todo porque los artistas unen los experimentos de poesía visual semántica con los proyectos realizados por Caraballo para el CAYC con la nomenclatura de las calles. Marcando el inicio, como se verá, de una serie reducida en número pero extremadamente significativa de libros de artista realizados por Caraballo en la segunda mitad de los 80. El libro *Señales* fue publicado en 1977, por las Ediciones Cisoría Arte, de la editorial La Pata de Palo de Caracas, editoriales con el mismo nombre de las revistas creadas y dirigidas por Dámaso Ogaz, lo que representa un ejemplo concreto de solidaridad e intercambio entre artistas ligados a la poesía visual y el arte correo.

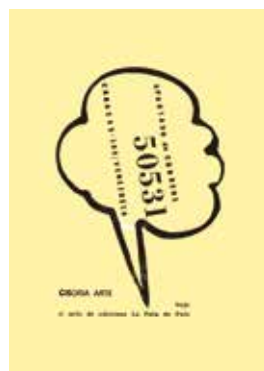
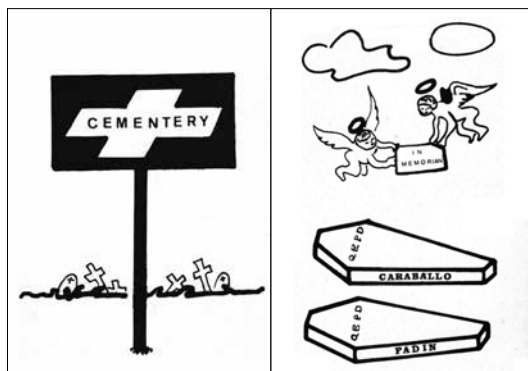
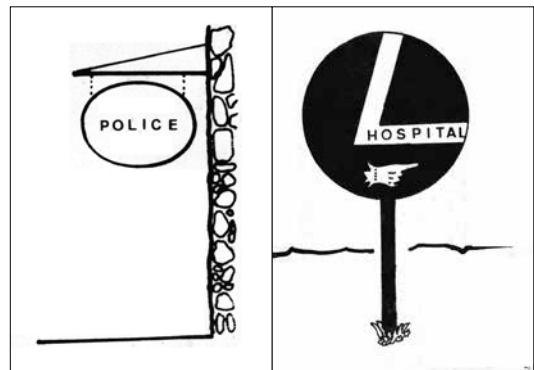
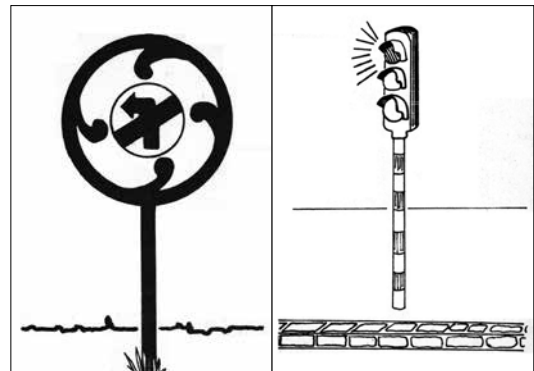
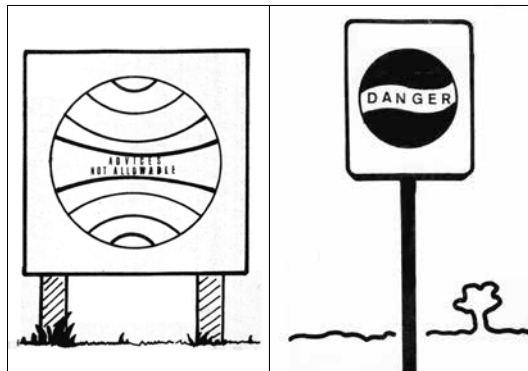
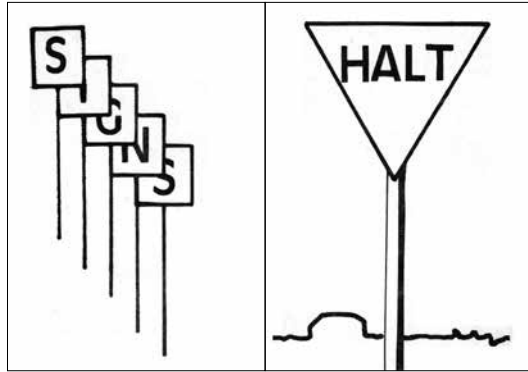
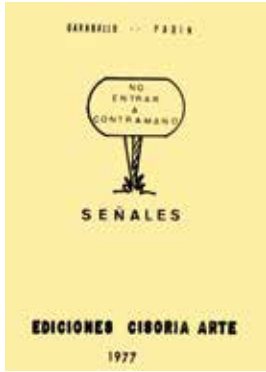
Este período extremadamente difícil del país se cerrará para Caraballo con su detención en el mismo año de la publicación de *Señales*.

Los eventos que motivaron la detención de Padín y Caraballo aún no han sido totalmente esclarecidos. En esta oportunidad no se relatará los pormenores, solo se presentará someramente los hechos y su impacto en la producción de Caraballo.

Los militares detienen a los dos artistas y los tienen algunos meses incomunicados y sometiéndolos a duros interrogatorios. Posteriormente son procesados por la justicia militar por el delito de «escarnio y vilipendio a la moral de la Fuerza Armadas». Padín es condenado a una pena de cuatro años de prisión y Caraballo, que fue procesado por el mismo delito pero en el grado de complicidad, recibió una pena menor a un año. Este evento extremadamente dramático en la vida del artista se produjo en un contexto dictatorial de endurecimiento del aparato represivo que se tradujo en una sistematización de los secuestros y las detenciones, seguidos de interrogatorios con la aplicación de castigos físicos y mentales que violaban todas las normas básicas de los derechos humanos y que en muchos casos tuvieron como consecuencia el fallecimiento de las víctimas.

La detención de estos artistas activó una red de solidaridad a nivel planetario sin precedentes en Uruguay. Artistas, intelectuales y políticos se movilizaron en toda América y en Europa en demanda de la inmediata liberación de los dos artistas.

Una vez liberado, luego de cumplir su pena de 206 días de reclusión, Caraballo se repliega a su vida privada, retoma su trabajo en la empresa familiar y abandona temporalmente toda actividad pública relacionada con el arte.



Jorge Caraballo y Clemente Padín *Señales*, Caracas: Cisoria Arte-Ediciones La Pata de Palo, 1977.

El fin de la dictadura

La asunción del Dr. Julio María Sanguinetti como nuevo presidente de la República, electo por sufragio universal, puso fin al proceso cívico-militar. A pesar de que el retorno a la democracia estuvo marcado por la proscripción de los líderes del Partido Nacional, Wilson Ferreira Aldunate y del Frente Amplio, Liber Seregni, como del Partido Comunista, la recuperación paulatina del Estado de derecho trajo renovadas esperanzas y grandes expectativas. La amnistía de los presos políticos, la reincorporación de los funcionarios públicos destituidos, el regreso paulatino de los exiliados políticos y la recuperación del espacio público como un lugar de libre expresión y debate contrastan con el proceso de aprobación en 1987 de la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, que cierra la posibilidad de juzgamientos a los responsables de delitos de violación de los derechos humanos producidos durante la dictadura.

Esa recuperación del espacio público y de la libertad de expresión tuvo un impacto directo en la cultura en general y en las artes visuales en particular. El proceso estuvo delineado en sus diferentes niveles por el regreso a la actividad pública de los artistas plásticos, manifestado en un gran número de exposiciones y concursos y en la apertura de la Escuela de Bellas Artes.

Para Jorge Caraballo, que, como dijimos, sufrió la reclusión como ejemplo más dramático de la represión militar, se abrió un período de actividad creativa que se tradujo en un renovado compromiso con la producción de eventos y actividades diversas.

A su vez, el reencuentro con Clemente Padín permitió retomar rápidamente el circuito de contactos internacionales y las actividades relacionadas con la poesía visual y el arte correo que se reflejó en una intensa participación internacional en proyectos expositivos o de colaboración en publicaciones como en la creación de la AUAC.

La Asociación Uruguaya de Artistas-Correo (AUAC), fundada con Padín, junto con Nicteroi N. Argañaraz y Antonio Ladra, en diciembre de 1984, apuntó a coordinar este sinfín de actividades que, como en la década del 70, se articulaban desde la base de un activismo político. Caraballo ocuparía el cargo de secretario general en la AUAC, a la que se integraron creadores más jóvenes como Ruben Tani, Acosta Bentos, Cecilia Bone y Patricia Misles, entre otros. La reconstitución y reactivación de la red de contactos internacionales hizo que tanto Caraballo como Padín y un grupo de creadores de poesía visual que se fueron sumando fueran invitados a múltiples eventos de poesía visual y arte correo tanto en América como en Europa, incluidos países como Israel o Japón.

Arte Correo

Es mail art. No me hace falta la aprobación de un crítico, el buen arte es ilegal, una bomba de tiempo de fabricación casera.

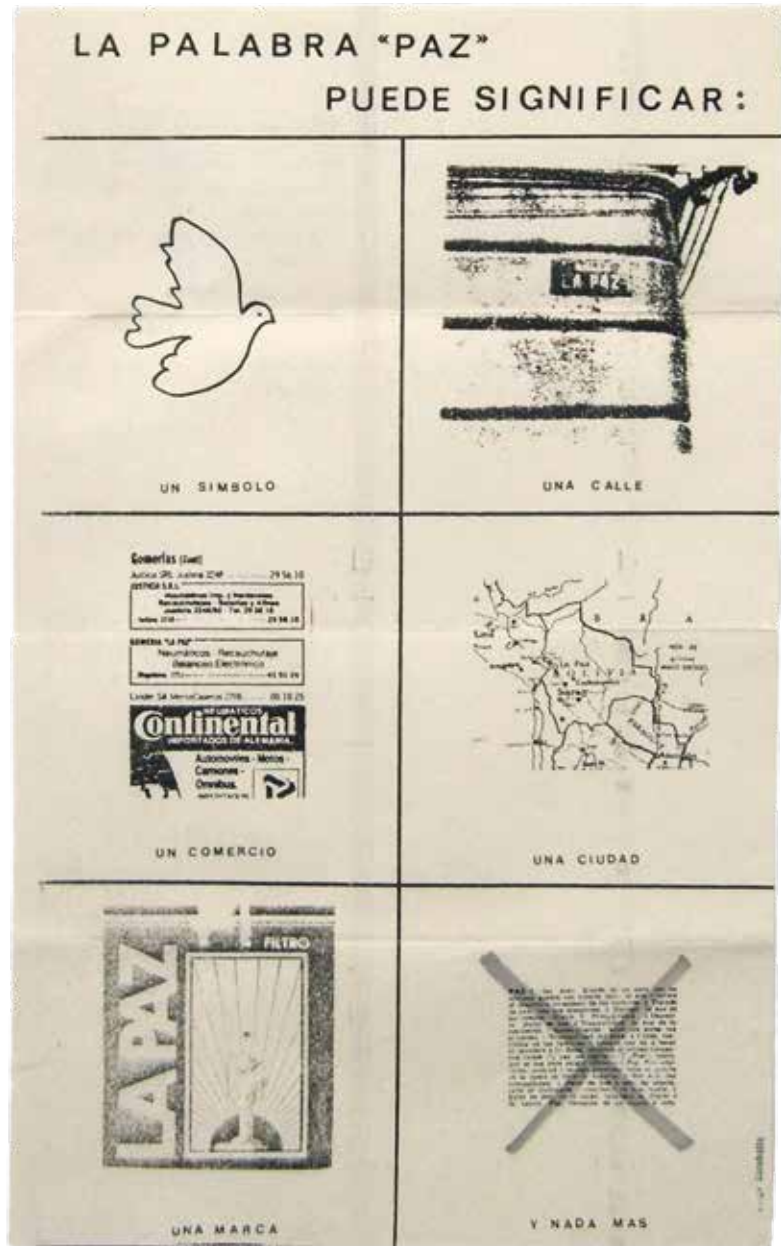
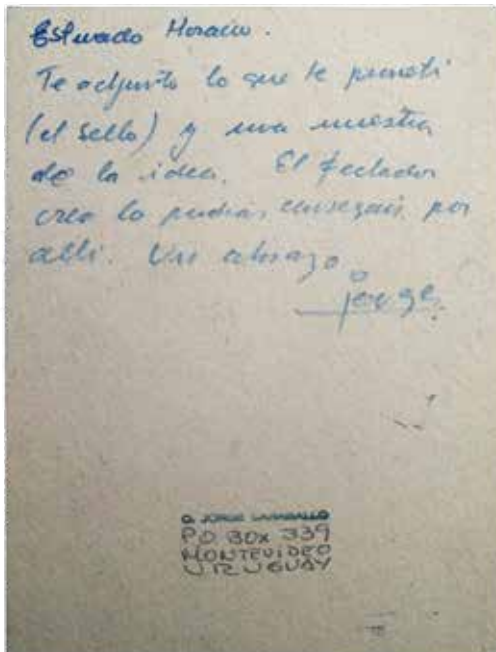
Dámaso Ogaz²⁰

Se considera en la historia del arte que el arte correo, arte postal o, en inglés, *mail art* fue inventado por el artista norteamericano Ray Johnson (Detroit, 1927-Sag Harbor, New York 1995) a mediados de la década del 50, pero en realidad la prácticas de enviar cartas o postales con intervenciones artísticas existe desde fines del siglo xix. Este artista es además considerado durante los 50 como uno de los más destacados practicantes del *collage*, tanto como uno de los precursores del arte pop en Estados Unidos. Johnson estudió en el mítico Black Mountain College y experimentando durante la primera parte de la década del 50 con la abstracción geométrica se relacionó con el grupo de Artistas Abstractos Americanos (American Abstract Artists, AAA), donde conoció a Ad Reinhardt (New York, 1913-1967), con quien mantuvo una relación de amistad. Durante esa década el artista trabajó como ilustrador profesional y acostumbraba, como mecanismo para promover su trabajo, enviar por correo *collages* con pequeñas notas a comisarios, amigos y coleccionistas. En octubre de 1958, Johnson recibió una misiva, a modo de agradecimiento, por una obra enviada a un conocido. Entonces el artista realizó una intervención en esa carta y la envió nuevamente al emisor. Esta intervención se trató básicamente de una serie de anotaciones, a modo de respuesta, que ironizaban sobre los comentarios elogiosos realizados por este individuo a la obra enviada. Este evento considerado inaugural en la sistematización de la práctica de arte correo, en tanto práctica artística, es extremadamente significativo. Esta importancia no es solo de orden estratégico, utilizar el sistema postal para difundir arte contemporáneo, que, como señalamos, no fue una invención exclusiva de Johnson o de orden puramente anecdótico, una situación ciertamente absurda, cercana al dadaísmo. En esa intervención de la carta Johnson articula un discurso que desmitifica y desarticula todo tipo de valoración sobre la obra de arte enviada. En ese sentido este evento es inaugural, no solo porque establece un renovado sistema de distribución artística, marginal y en paralelo a la institución museo, sino que desmantela el valor simbólico, económico y aureático de la obra de arte y pone en avance el hecho mismo de la comunicación y el intercambio como elemento central de la acción artística. Posteriormente, Johnson crearía el New York Correspondence School (Escuela por Correspondencia de Nueva York) donde desarrolló y sistematizó el envío e intercambio de arte por correo.

20. César Seco, La llave de Arena, Portal Dámaso Ogaz. <www.damaso-ogaz.com.ve>.

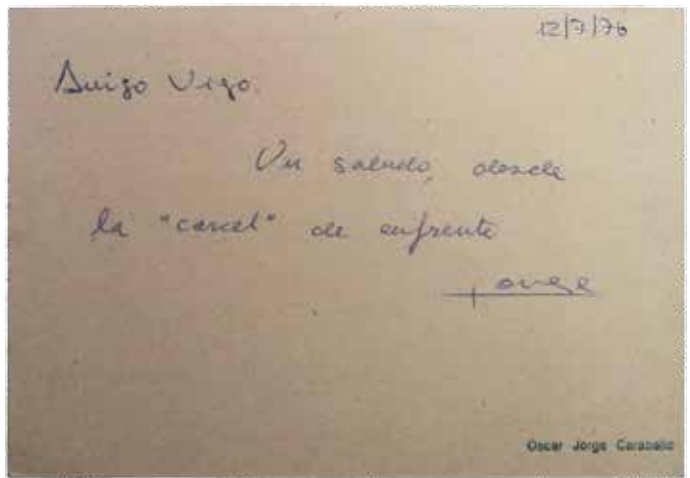
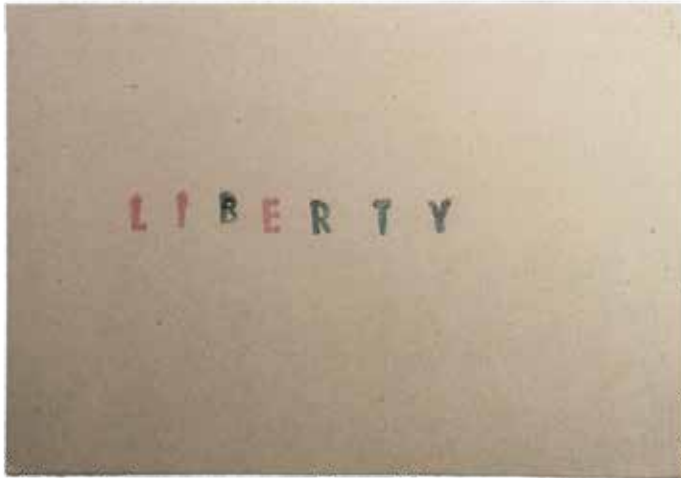
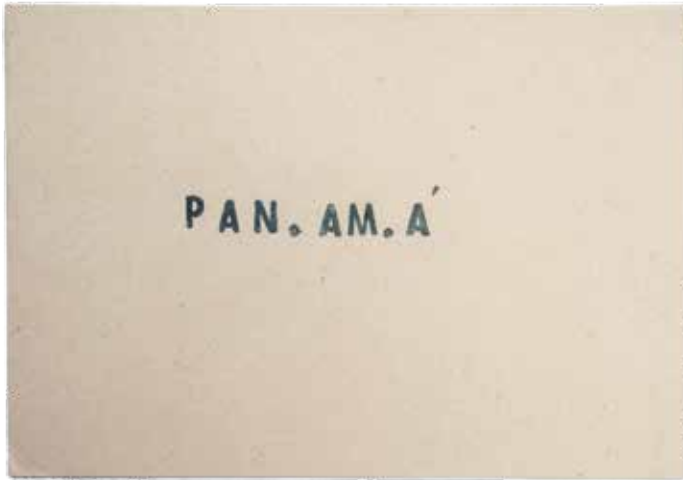
La prácticas del arte correo, que tendrán como figuras fundadoras en la región a Dámaso Ogaz, Guillermo Deisler, Edgardo Antonio Vigo y en Uruguay, a Clemente Padín, surgieron como un intercambio de publicaciones independientes ligadas a la práctica de la poesía experimental, y se transformaron rápidamente en el complejo contexto político regional de la década del 60 en una herramienta de difusión, resistencia, solidaridad, militancia y activismo político.

Al comprometerse con esta práctica a principios de la década del 70, Jorge Caraballo no solo articula un discurso estético-formal coherente con la poesía visual y el arte de sistemas, sino que continúa profundizando el compromiso con el espectador y con el contexto social donde vive. Si con la obra óptico-cinética el artista impulsaba al espectador a ser un individuo activo, con la poesía visual y el arte correo, que se propone en su poética denunciar una realidad concreta donde los valores fundamentales de justicia y libertad parecen trastocados o pervertidos, nuevamente apela a ese individuo activo, no para percibir y cuestionar una realidad general a través de un renovado ejercicio de la *percepción*, sino para, a través del mecanismo de la comunicación y sin un intermediario institucional, ejercer una renovada *lectura* de ese contexto político particular y contingente, donde esos valores están en peligro.



Obras de arte correo pertenecientes a la colección de Horacio Zabala.

Obras de arte correo pertenecientes a la colección de Juan Carlos Romero





Segunda exposición individual

Entre las múltiples actividades realizadas por Caraballo, en la segunda mitad de los 80 un evento se destaca por su importancia, su segunda exposición individual, que además asumió carácter de retrospectiva.

Muestra a Uruguay se inauguró el 19 de octubre de 1987 en la Casa Cultural Uruguay-Suecia, en la calle Ejido y tuvo como auspiciante a la AUAC.

La exposición se centró en sus poemas visuales y en los proyectos relacionados con el arte de sistemas presentados en las muestras internacionales organizadas por el CAYC. A pesar de la precariedad del montaje, en sintonía con la museografía manejada en las exposiciones de arte correo realizadas en el medio montevideano, esta exposición fue muy valiosa para el artista, no solo como una operación de rescate, ya que muchas obras perdidas se reconstruyeron, sino como una suerte de balance profesional. El artista pudo colocar su obra en perspectiva, establecer una coherencia estética y discursiva entre su producción de la década del 70, que llegaba hasta el 76 y la más reciente realizada entre los años 84 y 87. Esta exposición también significó el comienzo de un retiro progresivo de su compromiso con las actividades de la auac, pero no el abandono de la poesía visual, ya que realizó poemas para postales hasta entrado el nuevo milenio, y un retorno a su trabajo dentro de la abstracción óptico-cinética. Otro detalle a destacar de esta exposición fue la presentación de tres libros de artista que se pueden considerar como uno de los legados más importantes de las prácticas experimentales que sintetizan poesía visual, activismo político y producciones editoriales alternativas.

JORGE CARABALLO: Conceptualismo y compromiso social

POESÍA VISUAL

Uruguay I	1973
Patria	1973
Libres	1973
Constitución	1973
SOS	1976
IBM	1984
NCR	1984
Sueño de Reagan	1986
CIA	1986
Tío Sam	1986

PROYECTOS

Proyecto I	1973
Prohibido I	1973
Prohibido II	1973
Constitución	1973
Libertad	1973
IDesinformación	1975-1986
Experiencias	1976
La Paz	1986
Proyecto II	1986
Breve historia	1986
Justicia	1987

El Conceptualismo es una corriente artística nacida en los Estados Unidos a mediados de la década de los 60 que surge como una reacción radical a la extrema comercialización de la obra de arte mediada por un mercado voraz que convierte a cada obra en una mercancía y a cada artista en un asalariado al servicio de las grandes corporaciones - galerías y demás - previstas para esta rama de la producción humana. Su carácter reactivo, con demasiado énfasis en la "idea", en contraposición al "objeto", jugaría un rol decisivo en el arte de los años siguientes.

La obra de arte, ahora dirigida al proyecto y a la ideación más que al objeto artístico en sí, se vuelve a la explotación de sus medios en una práctica comunicativa autorreferente, haciendo tambalear viejos esquemas aún vigentes como, por ejemplo, los conceptos de "hermoso" o "feo", es decir, la mayor o menor estética, el criterio maleable y personal de la crítica acompañando situaciones de poder social, de represión y censura y, asimismo, el concepto de "estilo", sumatoria de ticks y de maneras de representar comunes que singularizan a una tendencia, vanguardia del post-moderno. Ahora, los medios expresivos de cada disciplina artística, no sólo plásticos, no están al servicio exclusivo de la representación de la realidad sino al servicio de la representación de sí mismos, perdiéndose toda referencia a modelos o códigos más o menos similares de operar lenguajes.

Cuando el Conceptualismo llega a nuestros países (hacia 1969), impulsado sobretudo por el Instituto O'Tello y el Curo de Buenos Aires y la revista "O'VUM 10" de Montevideo, no tarda en dejar de lado sus afanes ideológicos y en toparse con las penurias dadas de nuestro entorno sociológico por una auténtica crisis social que estaba asumiendo formas dramáticas. Así lo atestiguan algunas exposiciones de la época que concretan planteos conceptuales líricos, no como mera repetición inercial de información, confrontando lenguajes diferentes, sino como metalingüístico aplicado a poner en evidencia los mecanismos actuantes en la estructura de la obra, desmitificando su funcionamiento, el "pathos" famoso, el "aura" con que se rodea el "milagro" del arte.

En este ítem hay que ubicar la obra de *Jorge Caraballo* (1941) que expone, con el auspicio de la Asociación Uruguaya de Artes del Correo, en la Casa Cultural Uruguay-Suecia, susciendo obras realizadas entre 1970 y nuestros días.

Caraballo, luego de estudiar con Hugo Sartore, viaja a Europa en usufructo de una beca y realiza cursos con el renombrado semiólogo Frank Popper alternando con artistas de la talla de Vasarely, Cruz-Díez y Le Parc. De regreso se integra a la revista "O'VUM 10" en donde colabora hasta su detención por el gobierno militar fascista en 1977. Posteriormente se suma a los esfuerzos de la AUAC, impulsando una línea de acción totalmente volcada a enmarcar, desde su actividad artística específica, las movilizaciones populares, tratando de desviar al arte su sentido social.

Su obra puede dividirse en dos vertientes. Una, generada en el conceptualismo, corriente plástica-literaria que privilegia el espacio y la visualidad por sobre lo meramente semántico de la lengua y, en la poesía visual, en donde las palabras no sólo se ven conectadas a expresar lo que ha sido establecido convencionalmente sino que también crean nuevas significaciones a través de la deconstrucción espacial que provoca el artista. Y, otra, que si vale de la fotografía, no en cuanto objeto artístico posible de concretar ideas de belleza sino en cuanto signo tendiente a vehicular y transmitir una idea. Acá encontramos la mano del artista gaucho provocando nuevos lenguajes, creando nuevas informaciones y estableciendo códigos originales de lectura, proponiendo descubrir la información sin niveles de valor preestablecidos, ni imposiciones ideológicas.

"Los tiempos cambian, felizmente, para aquellos que no se rinden en menos de oro. Los métodos se agotan, los estímulos fallan. Surgen nuevos problemas que exigen nuevos técnicas. La realidad se modifica y para representarla es necesario, también, modificar los medios de representación" (Berthold Brecht, "Lo popular y el realismo", en "Teatro Dialéctico"); cada momento histórico plantea sus propios interrogantes que la vida social va respondiendo de acuerdo al nivel que ha logrado. Esta dialéctica está, en cada época y a cada instante, la adecuación de los contenidos a formas convenientes que permitan y aseguren su transmisión, permitiendo la continuidad y el desarrollo de la vida. Propuestas de nuevos problemas a ser discutidos en el marco de un propio desarrollo, del repertorio de conocimientos y técnicas logrado a través de nuestra historia, confinados a las necesidades que nos plantea las nuevas situaciones provocadas por aquel de sarrollo, surgen las respuestas adecuadas que no son otra cosa que las nuevas informaciones que impulsan el avance de las fuerzas sociales. Pero, esas informaciones sólo se concretan si están allí los hombres que, a la manera de *Jorge Caraballo*, con su actividad experimental, consciente y deliberada en su área específica, nombran lo nuevo o iluminan lo sabido desde ángulos diferentes a los conocidos, reconstruyendo los puentes entre el lenguaje y la realidad) y entre los hombres mismos. Producto de comunicación, instrumento de transformación. Conocer para transformar: el milagro de la existencia humana.

Clemente Paglia

URUGUAY

— Jorge Caraballo muestra a

Casa Cultural Uruguay-Suecia, Ejido 1444.



Libros de artista

En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros.

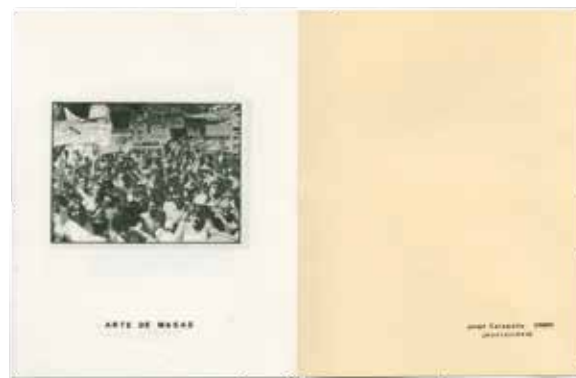
Ulises Carrión²¹

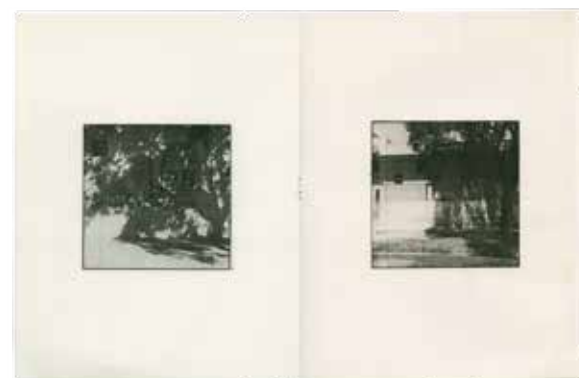
Durante 1986 Caraballo publicó tres libros de artista: *Breve historia del arte latinoamericano*, *(des)información* y *En Uruguay la palabra «justicia» significa*, manejando un mínimo de recursos formales a nivel gráfico. Esta extrema austeridad y modestia formal se tradujo en una extrema radicalidad de significación. El artista profundizó en los elementos estéticos manejados en *Proyectos*, realizado en los 70, dentro de arte de sistemas, es decir, la relación entre registros fotográficos y textos. En *(des)información* se presenta una serie de imágenes de muros de Montevideo escritos con proclamas políticas, que, como se aclara en la hoja final a modo de colofón, son registros fotográficos realizados entre los años 73 y 75.

Estas fotografías se confrontan con otras de los mismos muros, donde la proclama fue borrada. No presenta ningún texto, solo transcribe como introducción, antes de la secuencia de imágenes, un fragmento de un artículo del escritor Mario Benedetti que reflexiona sobre el manejo de la información. De este modo el artista nos muestra, como si se tratase de un documento de carácter sociológico, cómo con el comienzo de la dictadura el espacio público, que dentro de un sistema de Estado de derecho es un espacio de discusión, debate y confrontación de ideas, es decir, de la posibilidad de ejercer la libertad de expresión y opinión política, es literalmente suprimido, borrado. *En Uruguay la palabra «justicia» significa* tiene una dimensión menor, apenas las tapas y un pliego, que lo aproximan más a un pasquín político que a un libro de artista tradicional. El artista nos ilustra con ejemplos concretos cómo la palabra *justicia*, que es un valor fundamental en una democracia, puede significar muchas cosas, menos el valor que determina y busca una cierta armonía entre los integrantes de una sociedad, a través del establecimiento de un marco de derecho, que establezca pautas y criterios que regulen las relaciones entre los individuos y las instituciones. Por último, en *Breve historia del arte latinoamericano*, quizás la obra libro más compleja y profunda realizada en el contexto del arte contemporáneo uruguayo en los 80, el artista usa para ilustrar los diferentes movimientos artísticos del siglo xx imágenes de marchas políticas y las acciones policiales para reprimirlas.

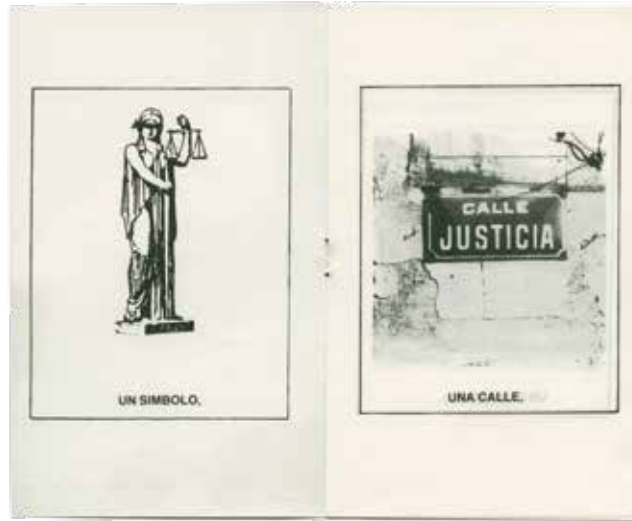
El ejercicio taxonómico propio del arte de buscar clasificar en estilos y movimientos el trabajo del artista en Caraballo se transforma en un gesto irónico y crítico, que cuestiona en la misma medida la realidad política como el papel del arte y sus creadores en relación con esta. En ese sentido, el hidrocinetismo, movimiento creado por el artista argentino Gyula Kosice (Košice, 1924), en Uruguay tiene como ejemplo los carros policiales que lanzan agua para dispersar a la multitud.

21. Carrión, Ulises: «El arte nuevo de hacer libros». *Plural: crítica y literatura*, vol. IV, n.º 1, febrero 1975, p. 33.





Jorge Carballo *(des)información*, Montevideo, 1986.



Jorge Caraballo *En Uruguay la palabra justicia significa*; Montevideo, 1986.

Últimos años

Las últimas décadas de producción de Jorge Caraballo estuvieron centradas en el retorno a la práctica de la abstracción óptico-cinética. Esta se plasmó en la producción de una importante serie, aproximadamente sesenta obras que fueron concebidas a principios de la década del 70 y que se denominaron genéricamente *Prototipo para múltiple*.

Paralelamente creó, a partir de unos bocetos, una serie de obras geométricas, en vinilo sobre cintra y en serigrafía, cuyo título desconocemos, y produjo ediciones en dos motivos y en dos tamaños diferentes.

En la segunda mitad de la década del 80, Caraballo participó en algunos proyectos con obras geométricas; el más destacado, aunque fallido en su resolución, fue el presentado junto con Antonio Ladra para pintar el gran muro exterior de 7.400 m² (25 m x 296 m) del malogrado Cilindro Municipal.

Aunque ganó el equipo integrado por Beatriz Battione, Claudia Anselmi y Laura Severi, y obtuvieron el segundo y tercer premio Fernando Álvarez Cozzi y Abel Rezzano, respectivamente, este proyecto marcó el retorno de su compromiso con la idea matriz de una integración del arte a la urbe, como lo propuso en los años 50 su maestro Víctor Vasarely.

A pesar de que su última década de producción estuvo caracterizada por su alejamiento de los eventos relacionados con la poesía visual y el arte correo, los últimos reconocimientos, provenientes del exterior, ya que en el medio uruguayo Caraballo no obtuvo ninguno ni fue considerado para el Premio Figari a la trayectoria, se relacionan con sus prácticas de poesía visual y el arte correo.

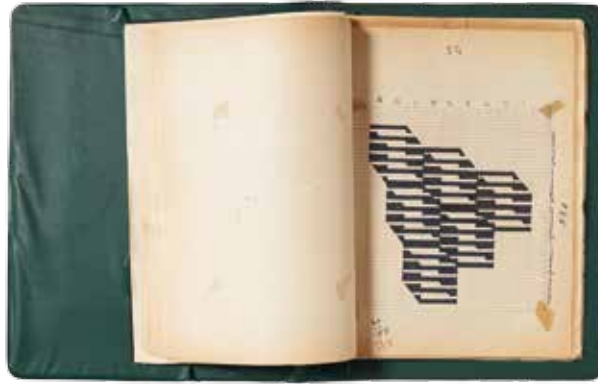
Como consecuencia del interés de una nueva generación de historiadores y curadores latinoamericanos por las prácticas más radicales del arte producido en los 60 y 70, la obra realizada por Caraballo contó entrado el nuevo milenio con un cierto reconocimiento.

Como lo demuestra la cantidad de correos electrónicos contestados a curadores e historiadores, el artista, aunque siempre estuvo dispuesto a colaborar, mantuvo una actitud refractaria y crítica con ese período relacionado con la poesía visual y el arte correo.

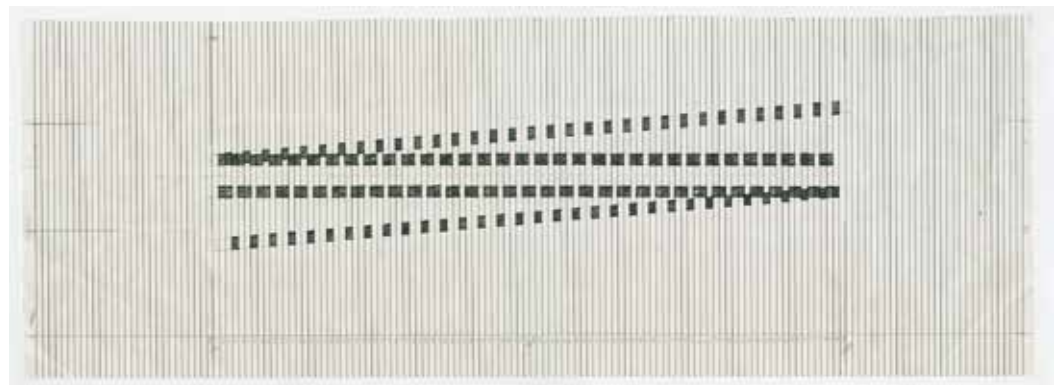
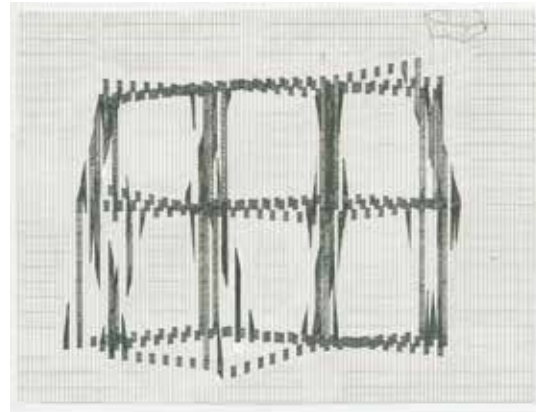
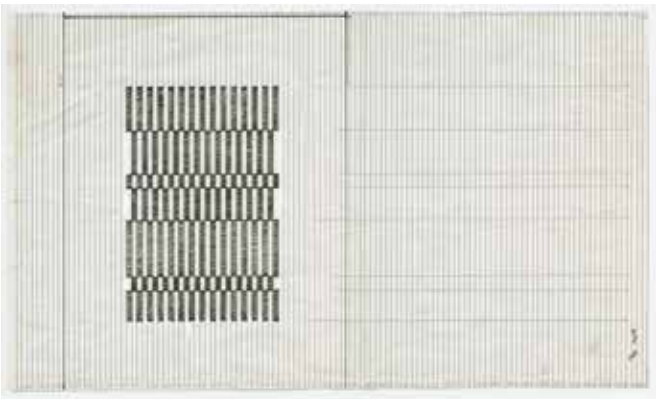
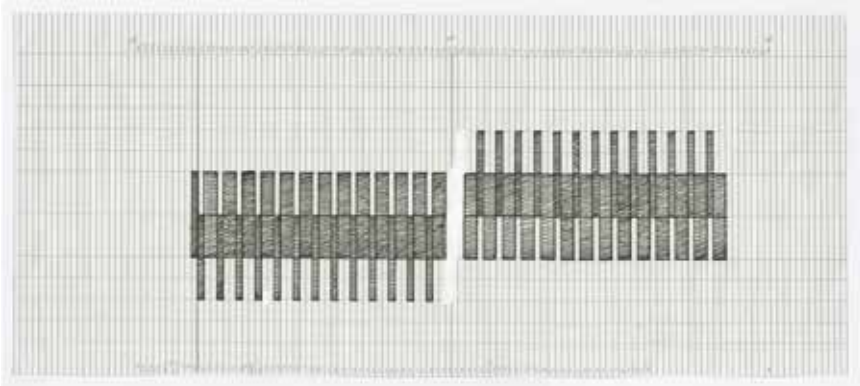
Lo cierto es que, a pesar de esa actitud, dos eventos con dimensiones muy diferentes se destacan por su significación, en los que se reconoció el aporte de Caraballo a la historia del arte latinoamericano y a la literatura.

El primero fue la invitación y participación —en octubre de 2009— a la 7.ª Bienal do Mercosul, que contó con la curaduría general de Victoria Noorthoorn y Camilo Yáñez, dentro del núcleo Desenho das Ideias (Dibujo de Ideas), integrado, en otros, por sus amigos y admirados Edgardo Antonio Vigo, Augusto de Campos, Paulo Bruscky y como vecino de pared, León Ferrari.

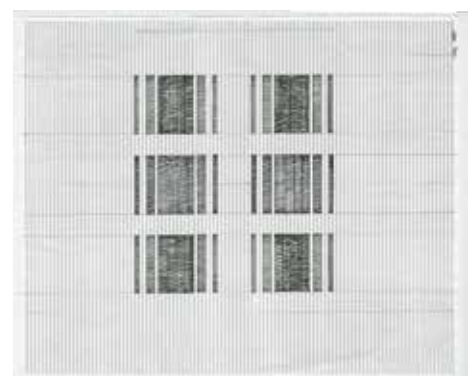
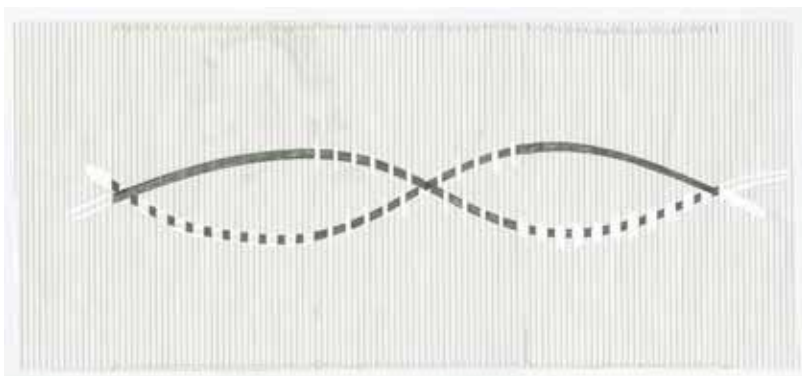
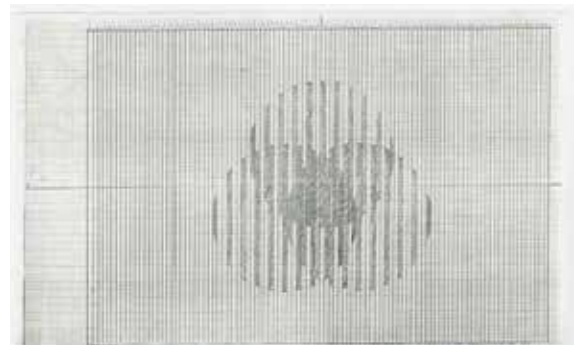
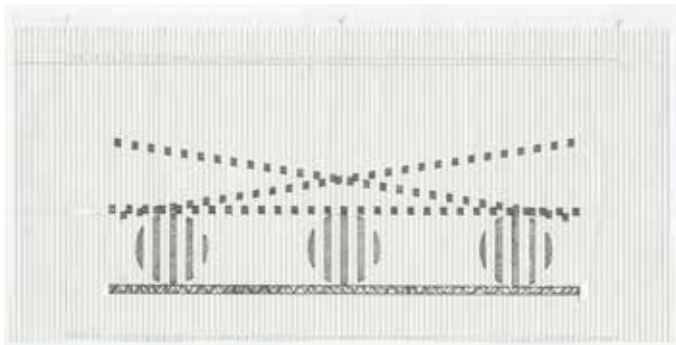
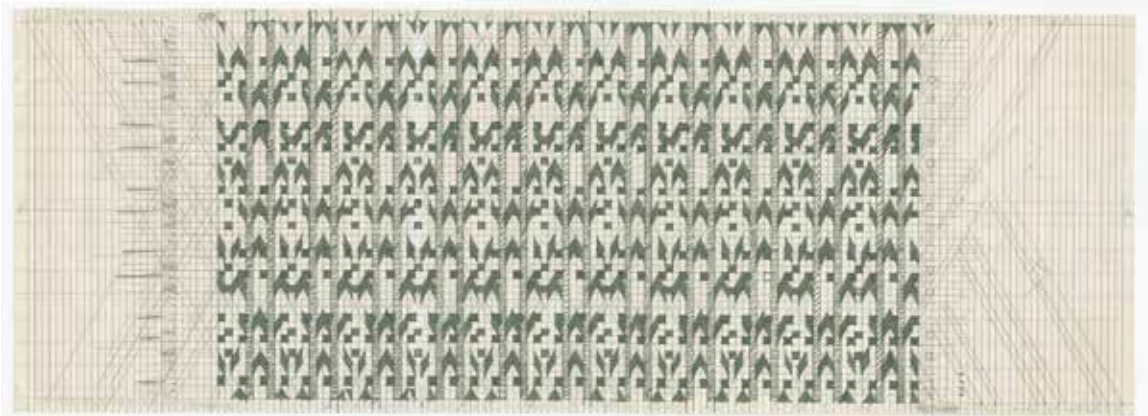
El otro reconocimiento fue su inclusión en la publicación argentina para la educación secundaria *Prácticas del lenguaje*, de la editorial Estrada. En esta publicación realizada para alumnos y docentes, la obra *Patria* (1973) se usa como un ejemplo tanto del uso como de la experimentación del lenguaje escrito.



Carpeta de bocetos 1969-1973.



Bocetos década de los 70' y 80'.



Cuando Jorge Caraballo nos dejó físicamente, en julio de 2014, aunque había abandonado su accionar público, tanto como la participación en eventos artísticos, se encontraba en plena producción artística. Aunque, como se afirmó, esta estaba centrada en la obra óptico-cinética, también continuó experimentando con textos e imágenes, en el entendido de que esas dos prácticas eran complementarias. Un ejemplo de eso es una obra, nunca resuelta, compuesta por una serie de fotografías en donde podemos ver al artista señalando el cartel de una calle llamada General Caraballo. Si los anhelos utópicos de una democratización del arte, encarnados en la producción de prototipos, no parecen encontrar sustento frente a una realidad artística definida por la lógica del capital, las prácticas de la poesía visual y arte correo como instrumentos de conciencia y emancipación encuentran en la realidad social y política del nuevo milenio la imposibilidad de ejercer un accionar contestatario o resistente.

Así el artista revela que solo la posteridad parece guardarle la ironía de una transfiguración siniestra. El susurro final que nos recuerda que la historia primero se presenta como tragedia y después como farsa.

Manuel Neves
Brasilia-París, agosto de 2015



Gral. Caraballo



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 1234567890 &

()	PARENTÊSES	-	TIL	-	ACENTO CIRCUMFLEXO	-	ACENTO AGUDO
'	APOSTROFO	?	INTERROGAÇÃO	÷	DIVISÃO	~	CRASE
)	(PARTE DOS PARENTÊSES)	!	EXCLAMAÇÃO	:	DOIS PONTOS	--	TREMA
33	(PARTE DOS PARENTÊSES)	.	PONTO	-	TRACO	+	MAIS
44	(PARTE DOS PARENTÊSES)	...	RETICÊNCIAS	-	MENOS	x	MULTIPLICAÇÃO
%	PORCENTAGEM	ç	CIFRÃO	÷	IGUAL	*	ASTERISCO
/	BARRA	s	JUNTO C/LETRA S	,		*	COMBINAR + COM *
∅	DIÂMETRO			.			
°	(BARRA JUNTO C/LETRA O)			;			
°	GRAU (TEMPERATURA)			=			
°	GRAU (NUMÉRICO)						

FUROS, RECORTES E CANTOS PARA UM FÁCIL ALINHAMENTO DOS GABARITOS

3 U 4 - COD. 2.51.02.04.0



Catálogo de obras

- 54 Geometría óptico-cinética
- 80 Arte de sistemas
- 92 Arte correo
- 94 Poesía visual

Geometría óptico-cinética



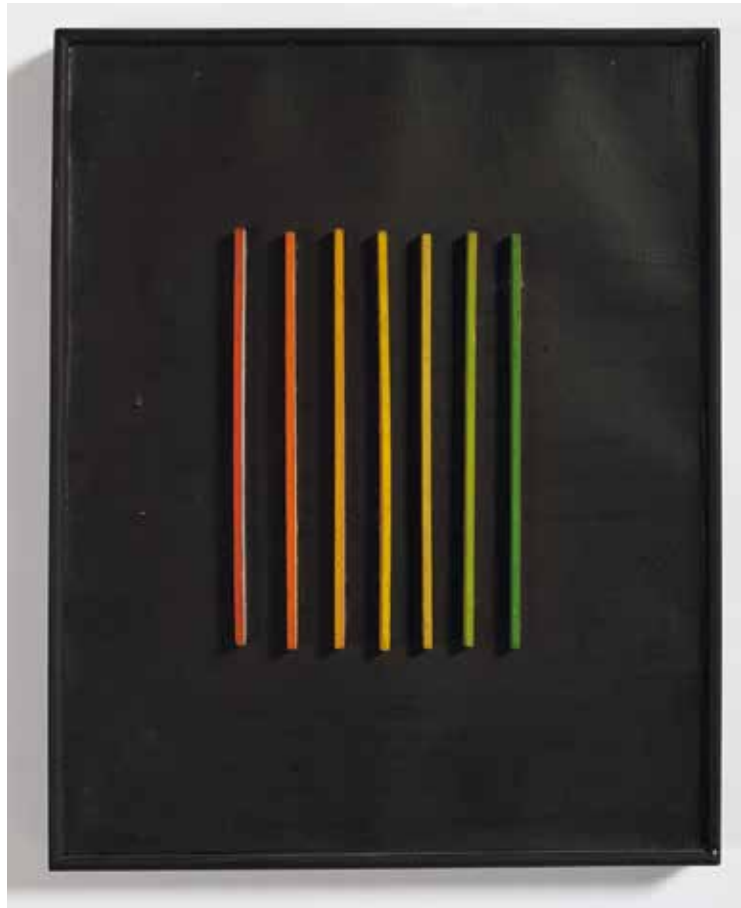
Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición

1970

Pintura sobre acrílico, tanza y madera

100 x 45 cm

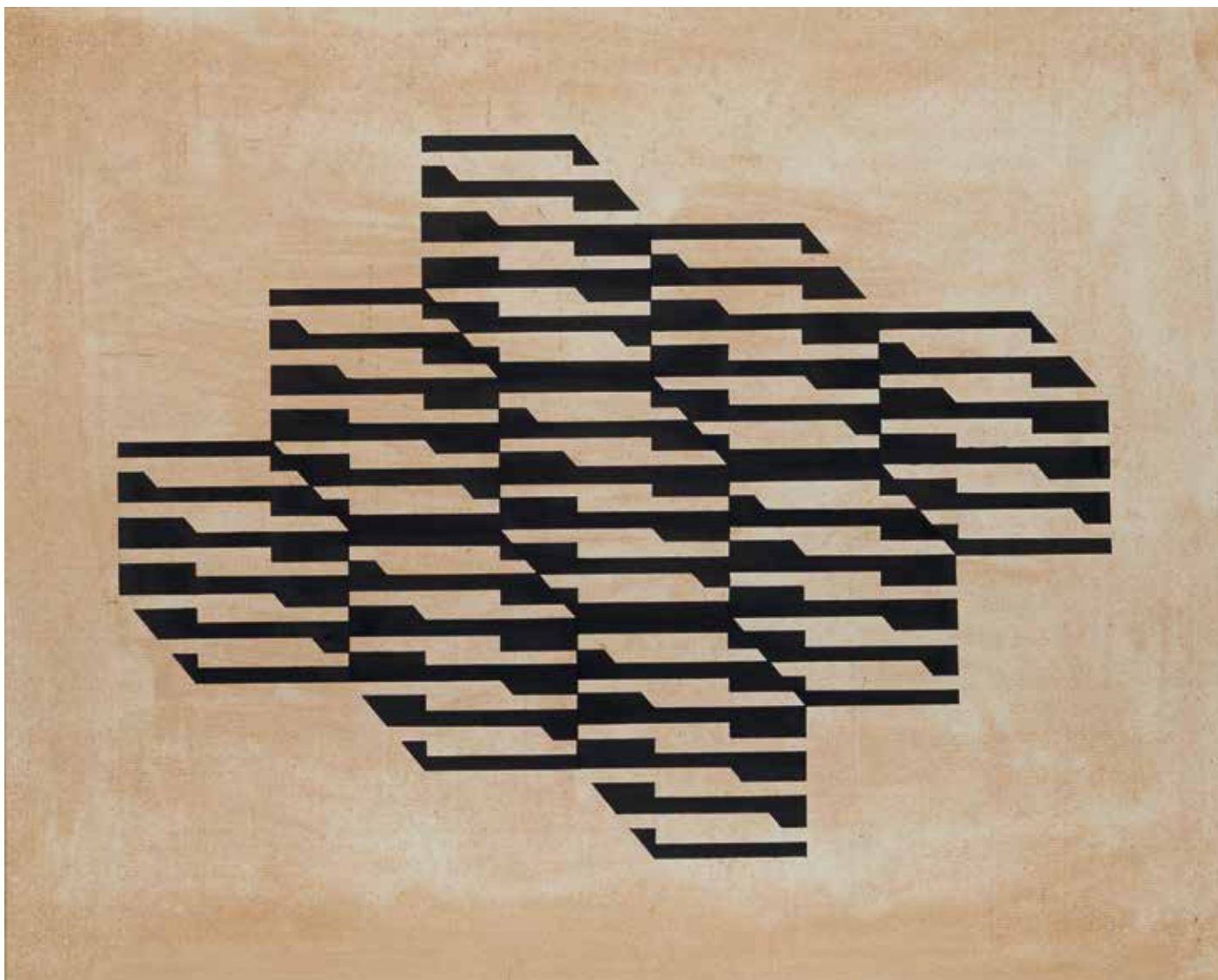
Colección Museo Nacional de Artes Visuales ID 3550



Título desconocido
Década de los 70'
Óleo y madera sobre tela
31 x 25 cm



Homenaje a Max Bill
1973
Óleo sobre tela
16 x 16 cm



Título desconocido
Década de los 70'
Tinta sobre papel
40 x 50 cm



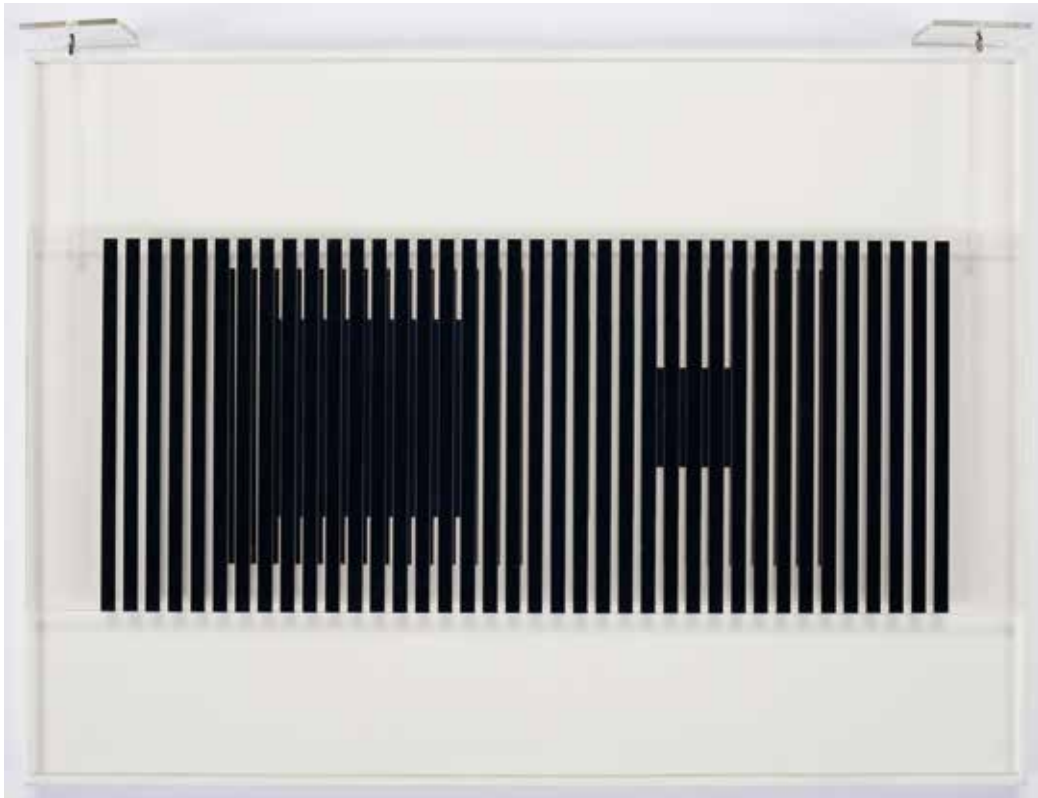
Homenaje a Josef Albers
1983
Acrílico y cartón sobre tela
33 x 25 cm



Homenaje a Carlos Cruz-Diez
1983
Acrílico y cartón sobre tela
30,5 x 25 cm



Título desconocido
1983
Acrílico y cartón sobre tela
28 x 23 cm



Prototipo para múltiplo

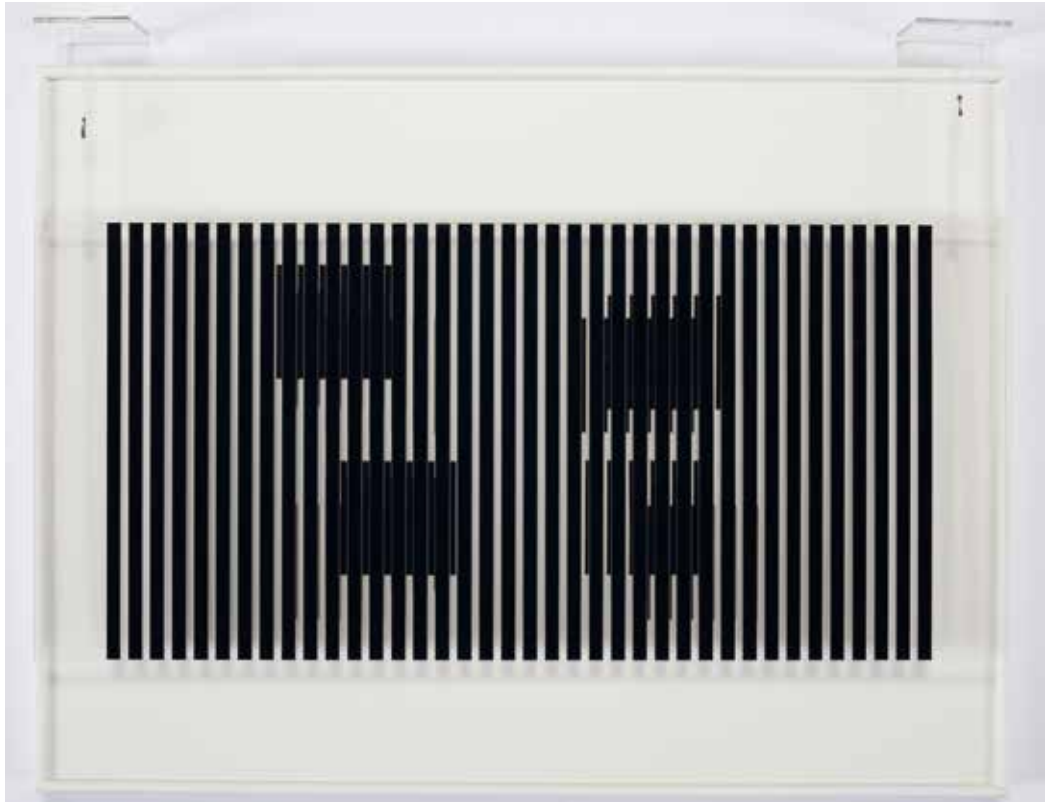
1971-2000

Vinilo sobre sintra, adhesivo sobre plexiglás y tanza

30x 40 cm

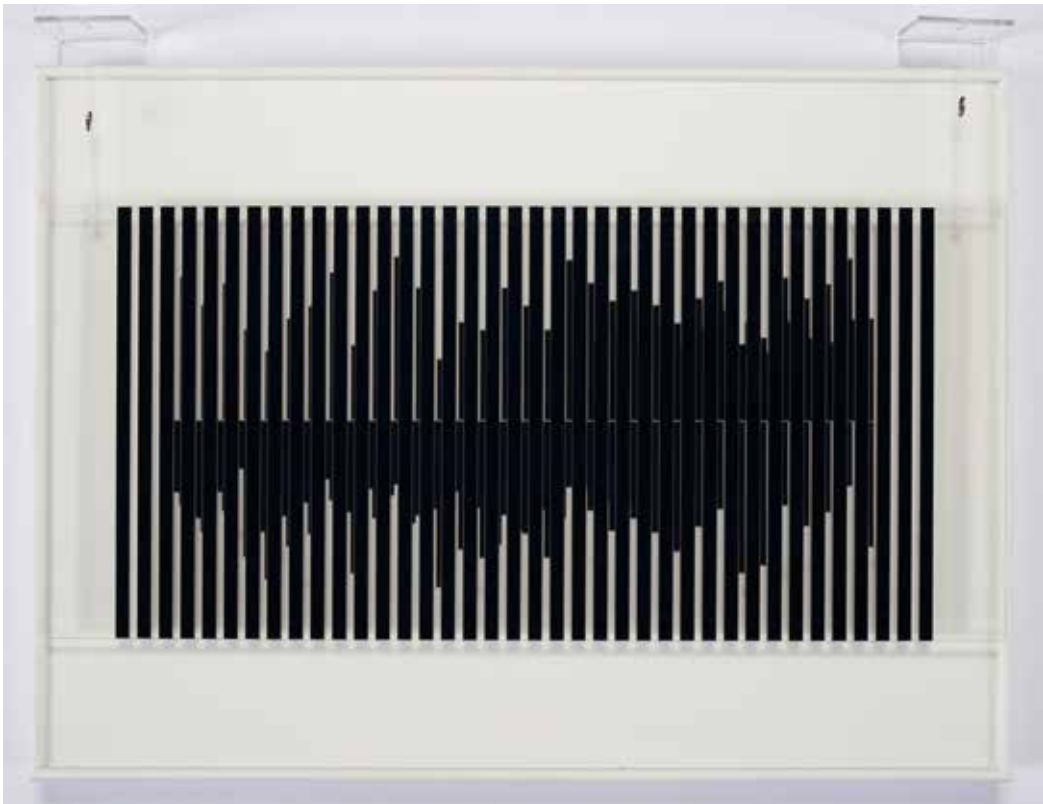
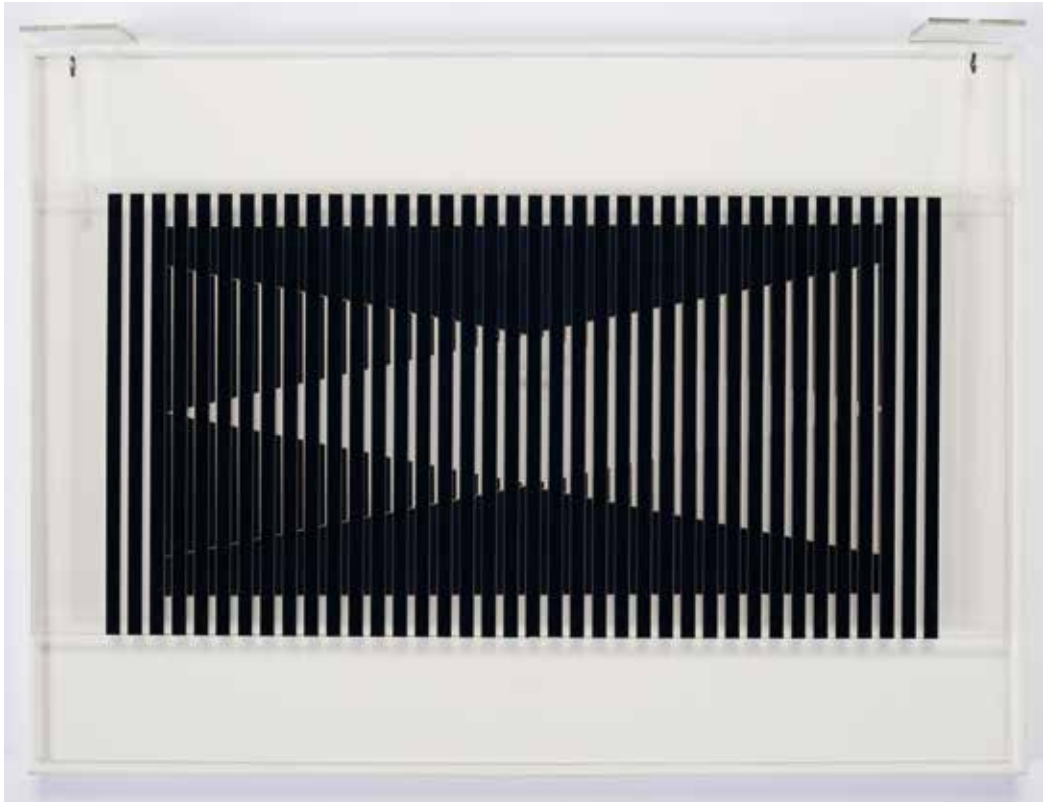
Modelos serie C

C/I



C/II
C/III

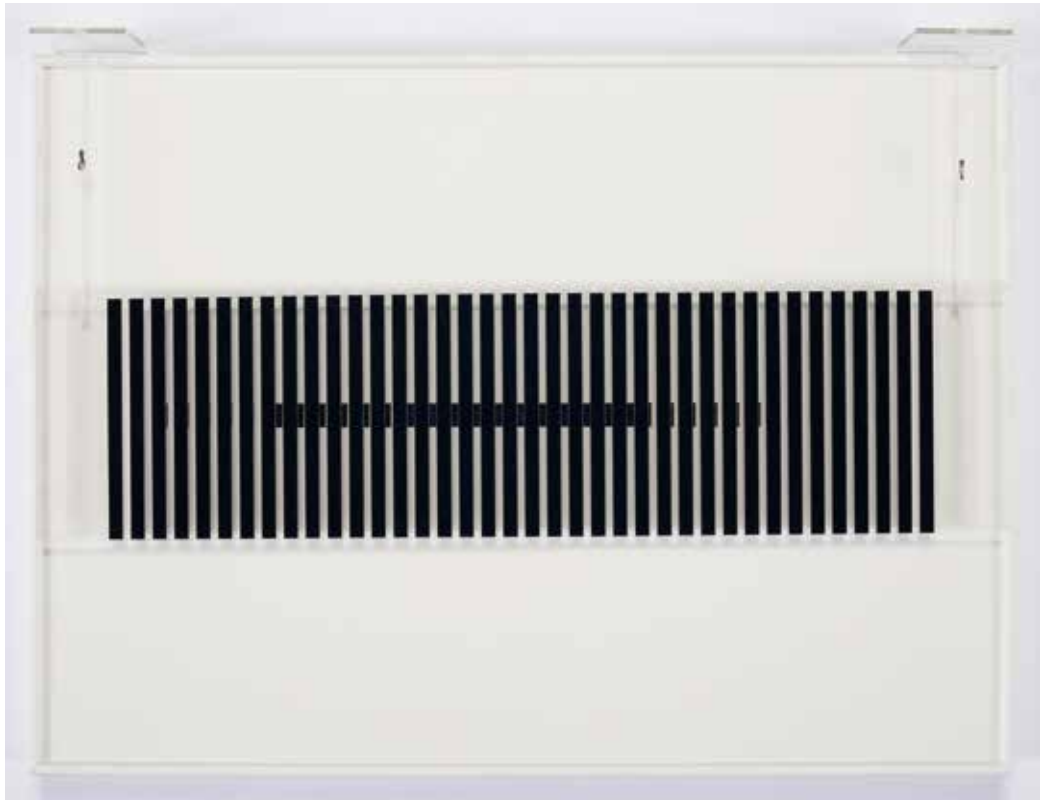




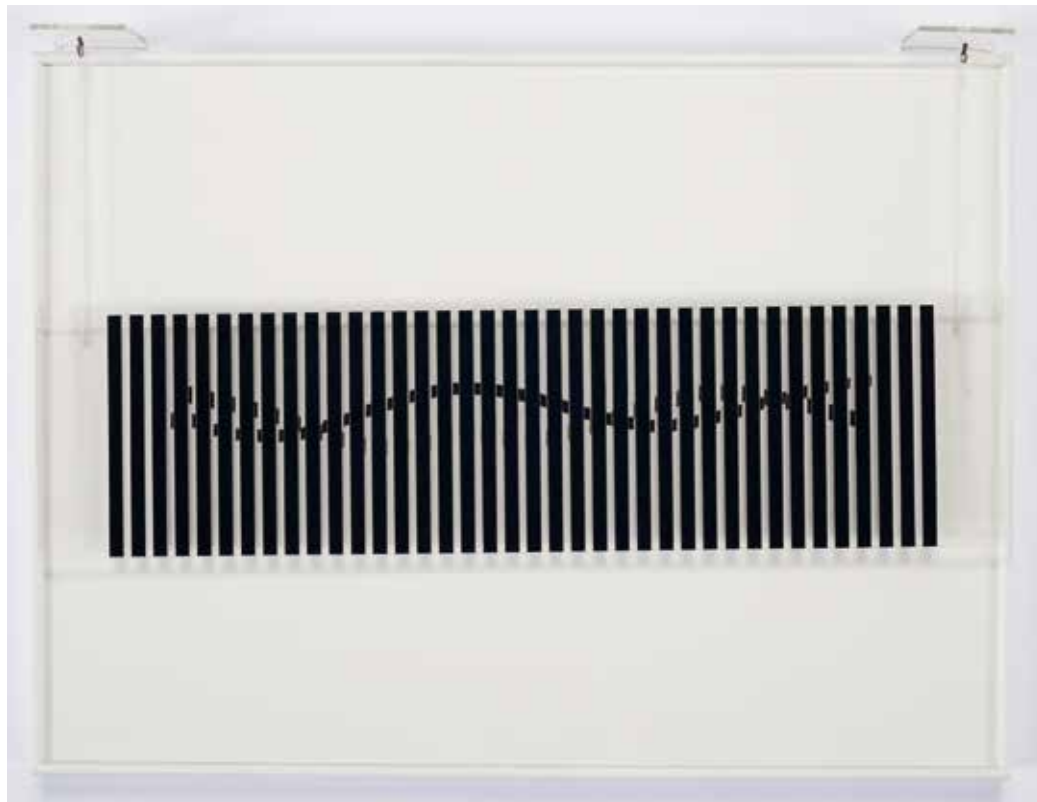
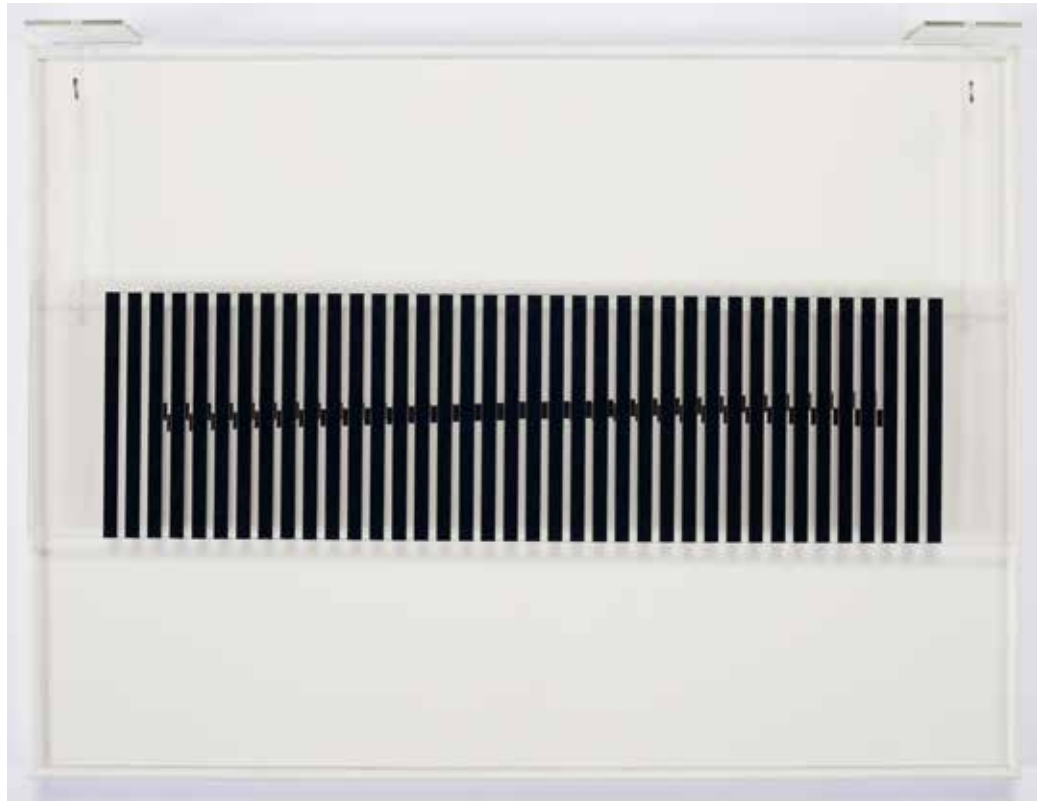
C/V
C/VI



C/VII
C/VIII



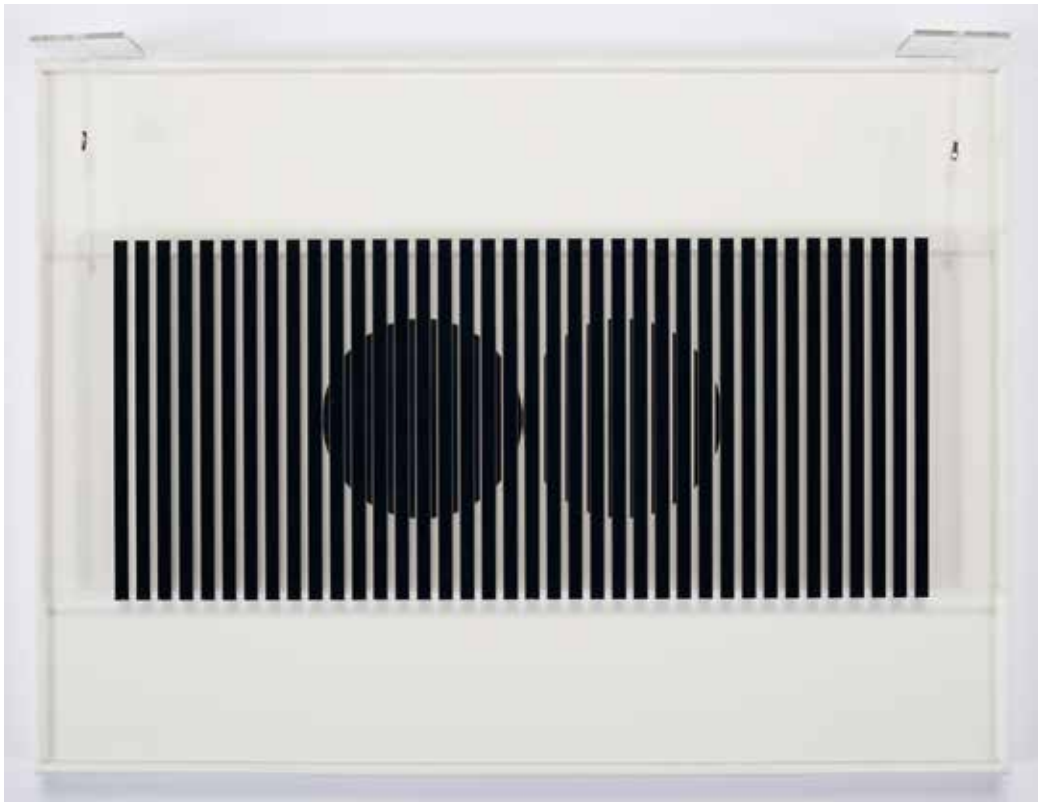
Modelos serie L
L/1



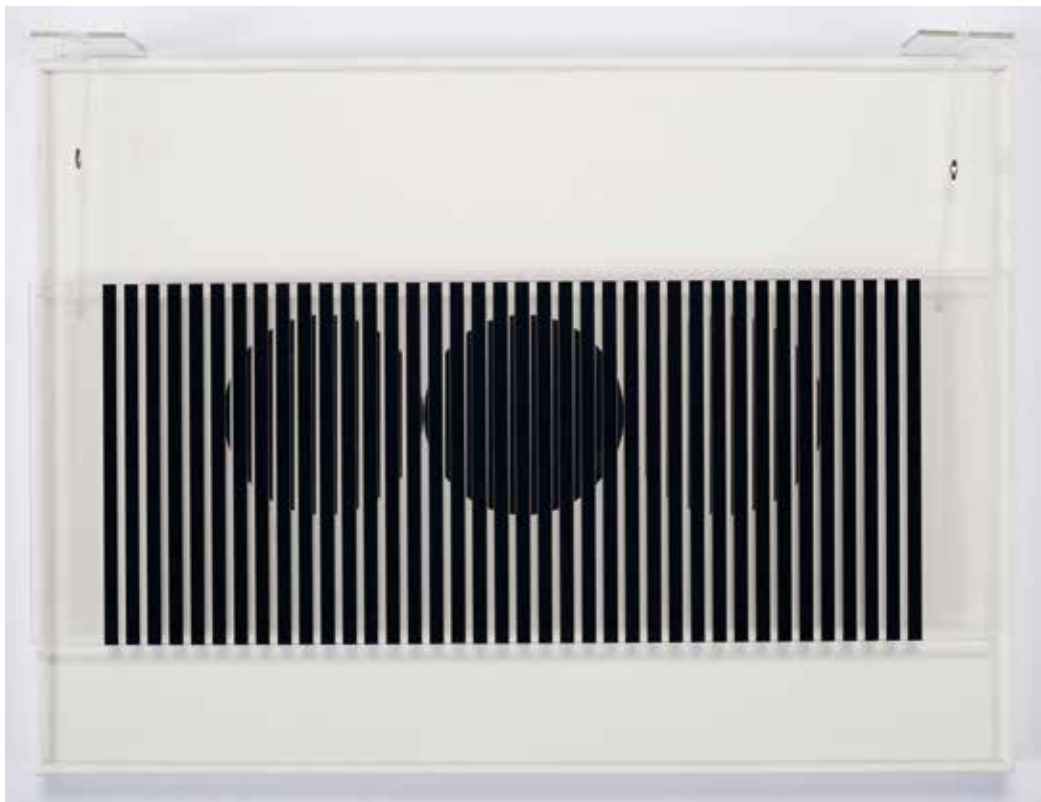
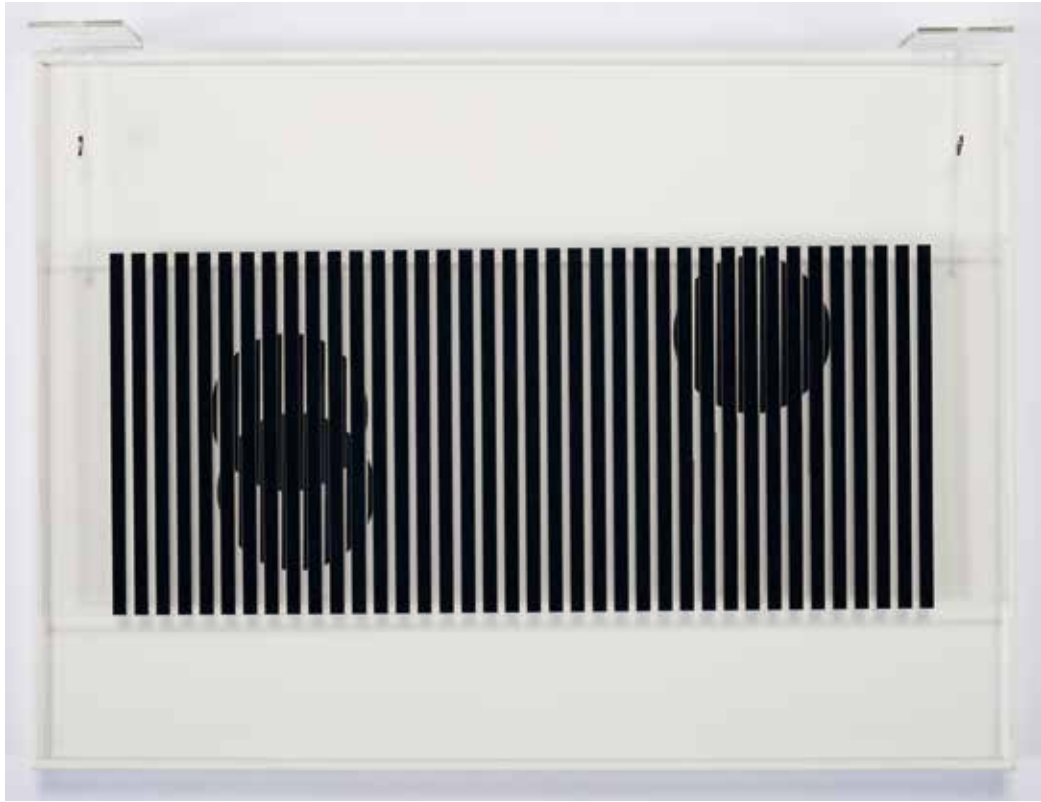
L/II
L/III



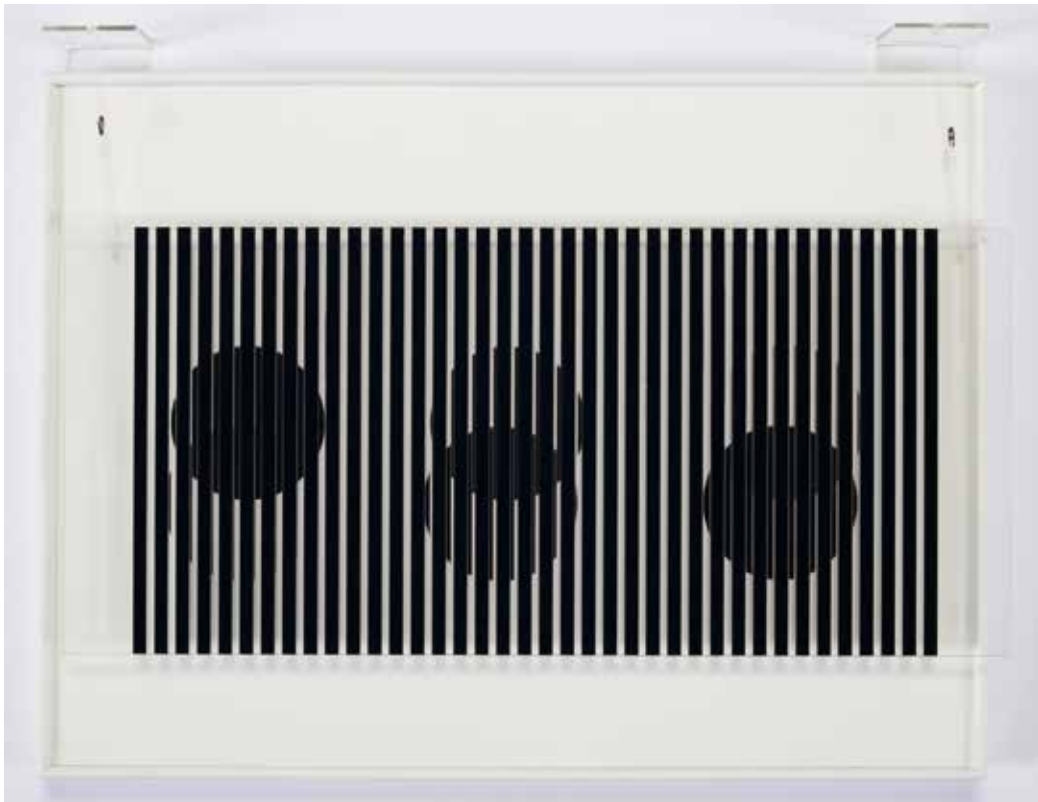
Modelos serie M
M/1



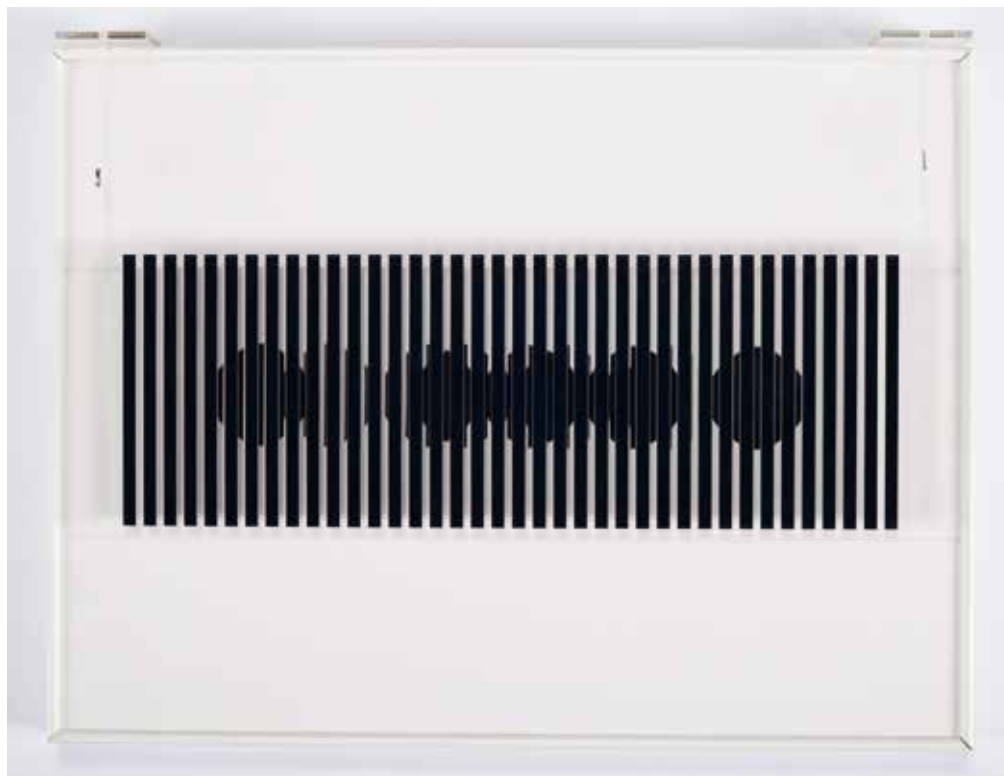
M/II



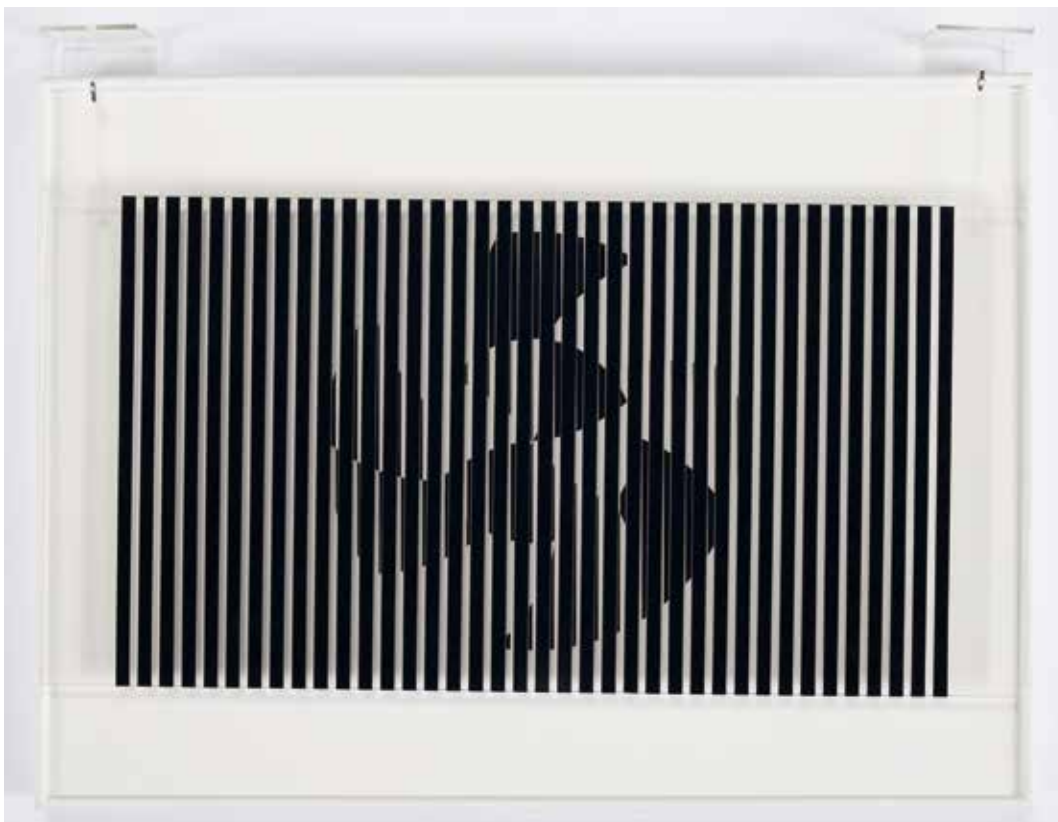
M/V
M/VI

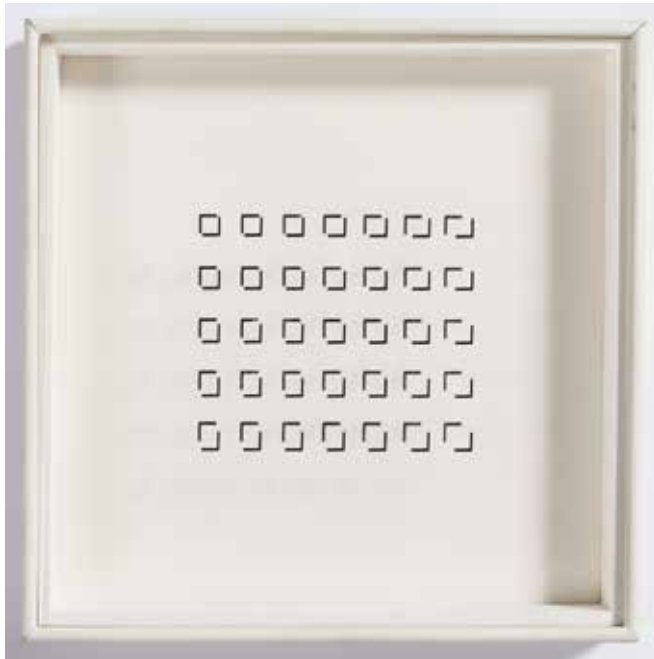


M/VII



4 modelos sin serie

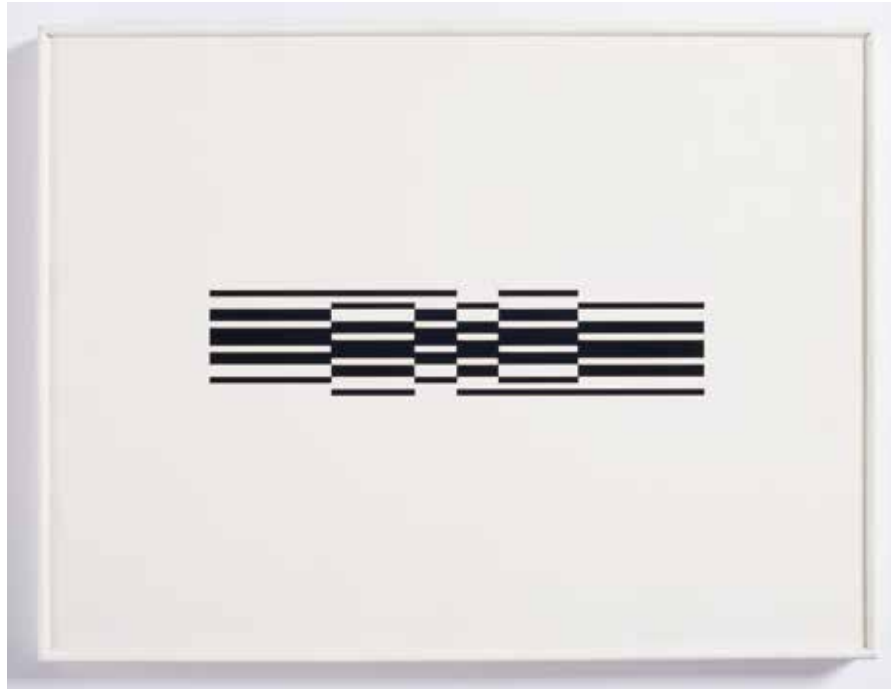




Efecto simple II
2000
Vinilo sobre sintra y plexiglás
20 x 20 cm



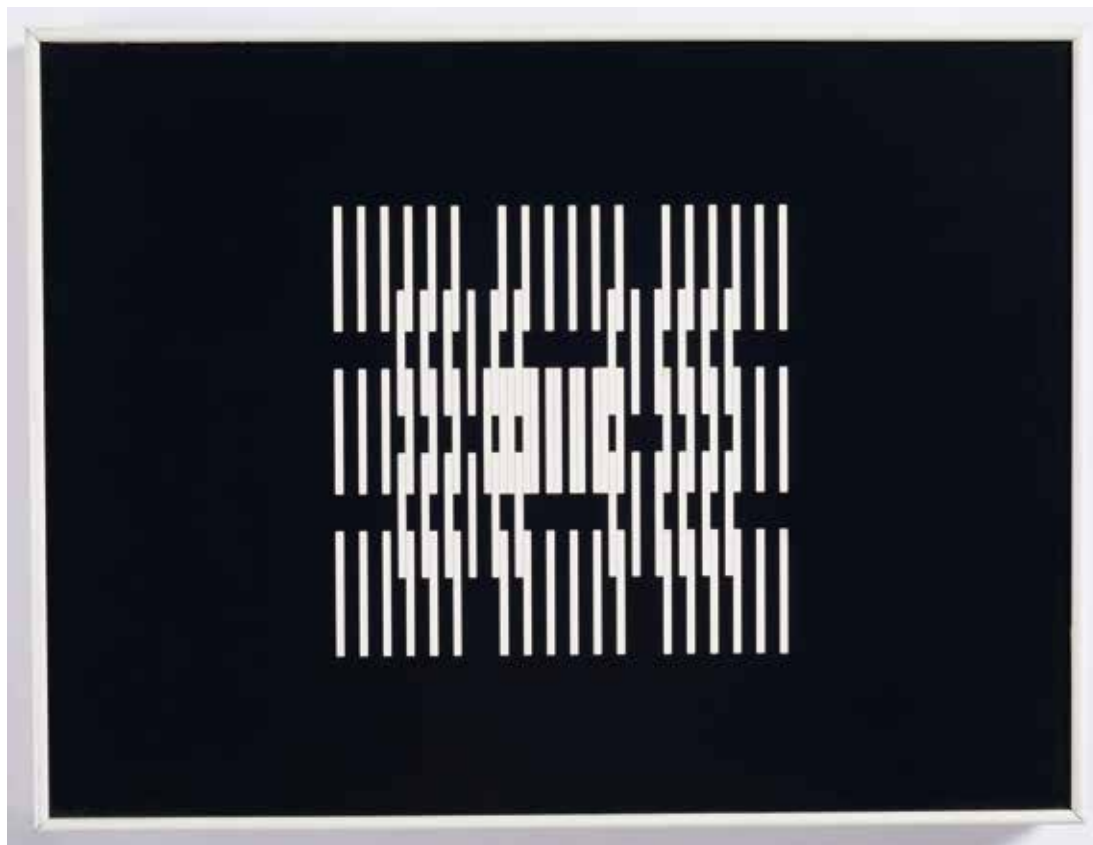
Efecto simple III
2000
Vinilo sobre sintra y plexiglás
20 x 20 cm



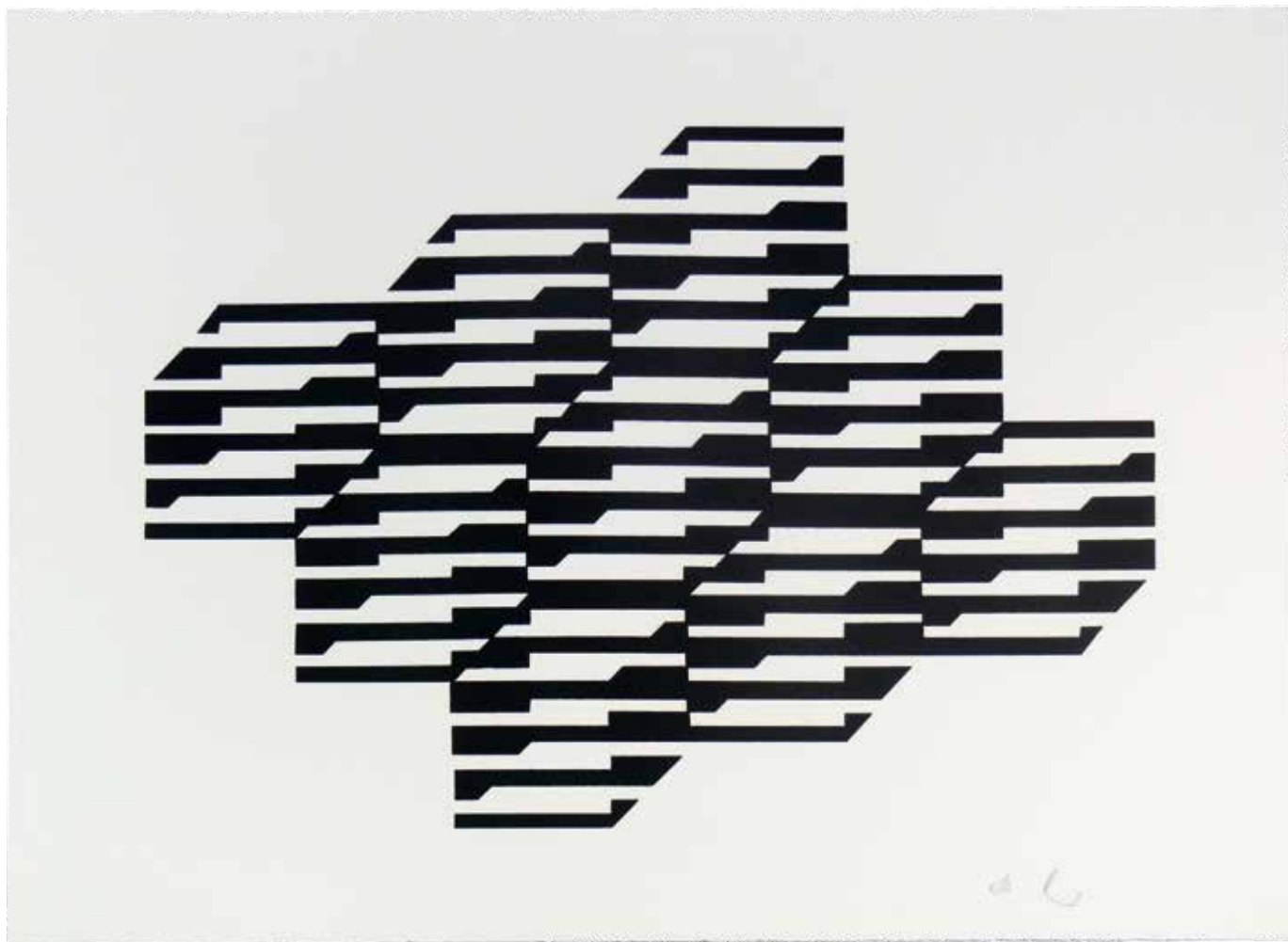
Título desconocido
2000
Vinilo sobre sintra
30 x 40 cm



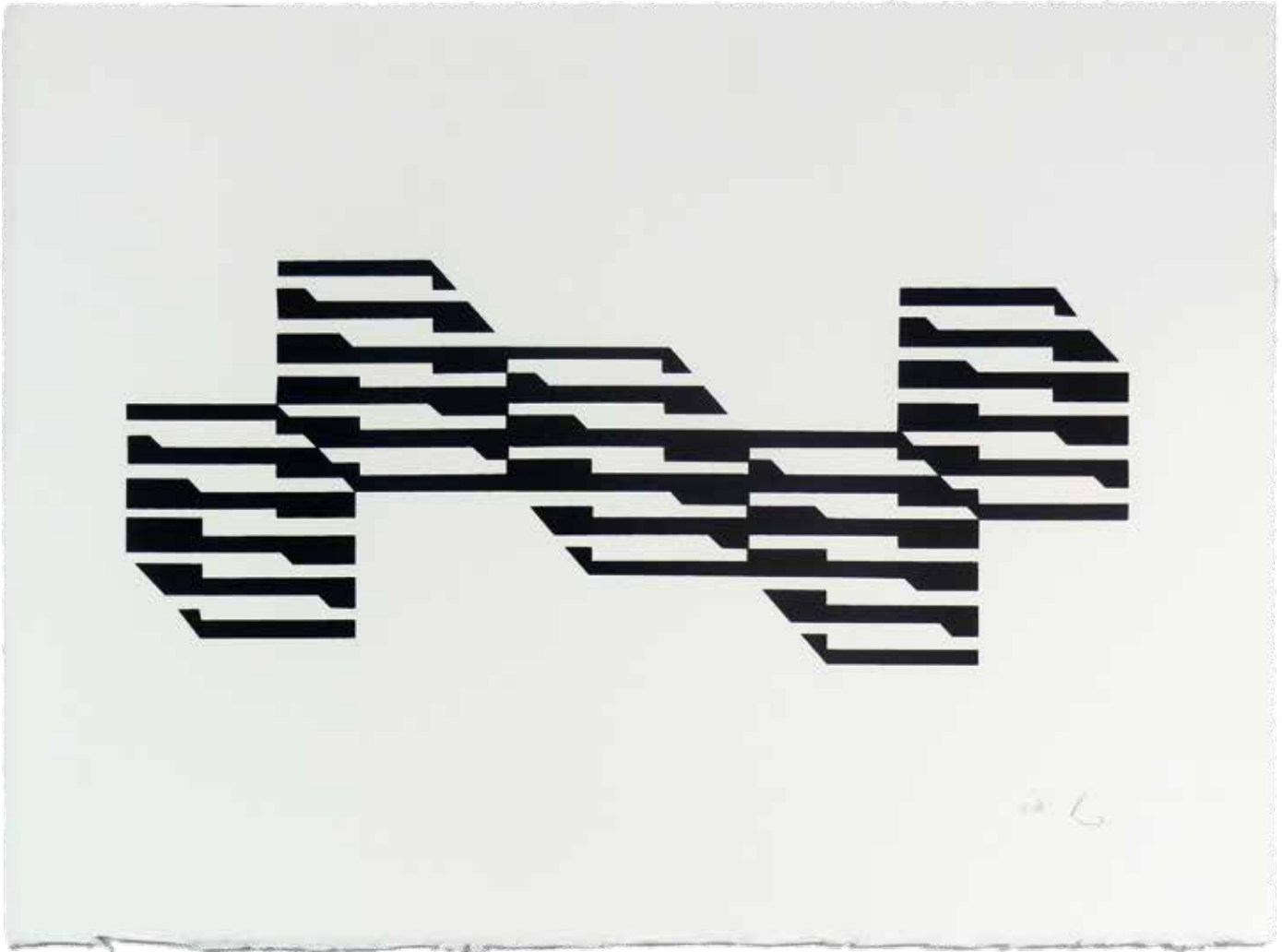
Título desconocido
2000
Vinilo sobre sintra
30 x 40 cm



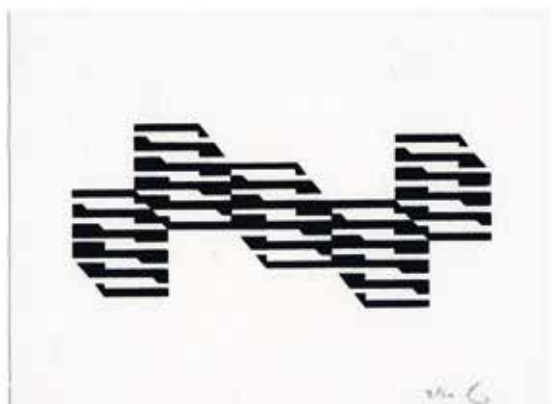
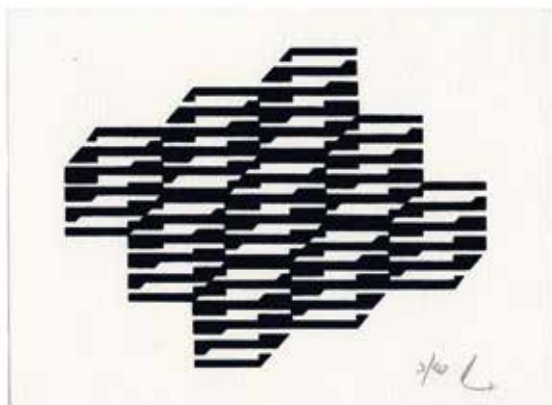
C/49
2009
Vinilo sobre sintra
30 x 40 cm



Título desconocido
2000
Serigrafía sobre papel
40 x 50 cm
A/P sin numerar

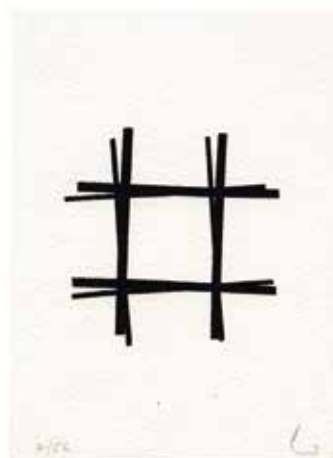


Título desconocido
2000
Serigrafía sobre papel
40 x 50 cm
A/P sin numerar



Título desconocido
2000
Serigrafía sobre papel
15 x 20 cm
Edición 90

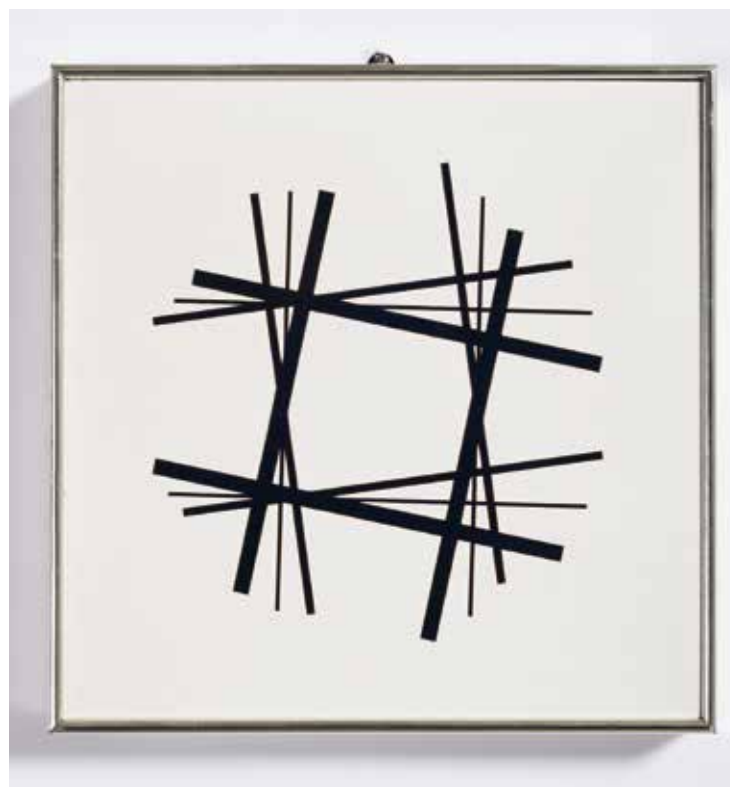
Título desconocido
2000
Serigrafía sobre papel
15 x 20 cm
Edición 90



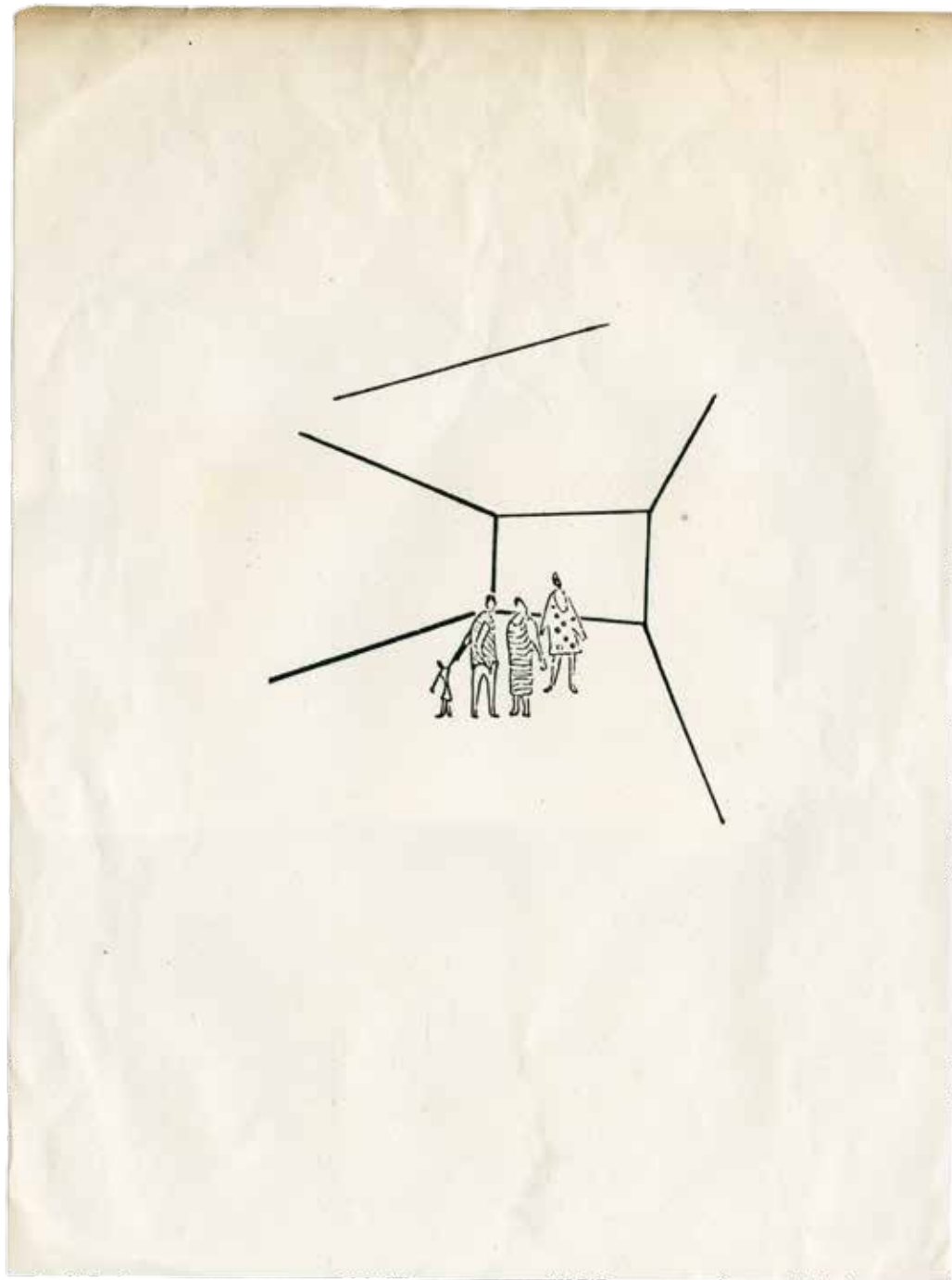
Homenaje a Morellet
2000
Serigrafía sobre papel
17 x 12 cm
Edición 54



Homenaje a Morellet
2003
Vinilo sobre sintra
18 x 24 cm



Título desconocido
2003
Vinilo sobre sintra
24 x 24 cm



Vuelo de una mosca (proyecto)
1972-73
Xerografía sobre papel
28 x 21 + 28 x 21 cm

La obra (?) si es que podemos hablar de ella como tal, existe o existirá solamente en la mente de cada uno de los participantes, aunque a esta altura ya no se tratará de un participante consciente, tal vez el grado más correcto sería el de un creador. Pero no, un creador de toda obra que requiera una "participación activa". Aquí se convertirá inconscientemente como tal quiera o no.

Tal vez, pueda parecer que la proposición se encuadra dentro de un grado de agresividad, puede que sí, pero sólo será así de acuerdo al grado de integración y a la capacidad inconsciente de cada individuo.

En sí tratamos de motivar sin el concurso del objeto plástico. Dicho así, puede parecer que nos estamos escapando de todos los conceptos tradicionales que poseemos y que cargamos como un pesado lastre. Esto se encuadra dentro de una etapa de investigación, en la cual nos proponemos llegar a "la motivación visual, sin el concurso del objeto plástico".

Claramente estamos prescindiendo del sentido visual (tradicional), pero estamos recurriendo a la práctica del sentido auditivo para lograr nuestros fines. De nuevo ante esto, nos seguimos escapando de lo tradicional, pero con ello podemos llegar más directamente a la mente y por ende a sus reflejos, que son los que determinará su comportamiento.

A esta altura, todo parece indicar que nos estamos moviendo con términos ajenos, tal vez nos sugiera hablar de "laboratorio" que de "ambiente", en el cual cotejamos "conductas" para crear "la imagen" que no damos pero que sí crea cada uno de los participantes en su mente.

En un pabellón de 12 mts. de largo por 8 mts. de ancho, tomaremos los últimos 5 mts. para formar un espacio de 8 x 5 mts. Será totalmente blanco donde no habrá absolutamente nada, sólo habrá una inundación del blanco.

Diseminados y ocultos tras paneles acústicos, habrá un circuito (red) de 7 (siete) parlantes, a saber: 2 (dos) en cada pared lateral (8 mts.), 1 (uno) en cada pared transversal (5 mts.) y 1 (uno) en el techo. Estos parlantes conectados en serie. Un grabador pasará una cinta sin fin, con el sonido del "vuelo de una mosca", el grabador estará conectado a un programador (interruptor) que se encargará de distribuir el sonido en cada uno de los parlantes por vez (no simultáneo), no estando el sonido en cada parlante, más que dos segundos.

De acuerdo a un orden (programa), tiempo y condicionante de cada individuo, podremos seguir el vuelo de la mosca y llegar a "verla" mentalmente.



Proyecto
1973
Diapositivas



Constitución
1973
Diapositivas

"Proyecto para abolir 10 calles del nomenclator urbano de Montevideo, por falsrear una realidad".

project for the abolishment of ten names in street nomenclature of montevideo city, owing to their falsification of reality.



INDEPENDENCE SQ.

INDEPENDENCE - Condition of a person. Autonomy, especially of a State not tributary or subordinate of another.-



FRANKLIN ST.

FRANKLIN - (from the latin liber) Those who possess autonomy of action and thought; who are neither slaves nor prisoners. "Men are born free".-



HOME COUNTRY ST.

HOME COUNTRY - (from the latin patria) Group of people united by... their hearts.-



PATRIOTS ST.

PATRIOTS - (from the latin patriota) Those who love their home country and endeavour to be useful to it.-



PEACE ST.

PEACE - (from the latin pax) Condition of a country which is not at war. Union, harmony.-



JUSTICE ST.

JUSTICE - (from the latin: iustitia) Virtue by which we give each one his due.-



REPUBLIC ST.

REPUBLIC - (from the latin respublica) Representative way of government in which power belongs to the people.-



CONSTITUTION ST.

CONSTITUTION - (from the latin constitutio) Main Law of a nation. Rule for government.-



LIBERTY ST.

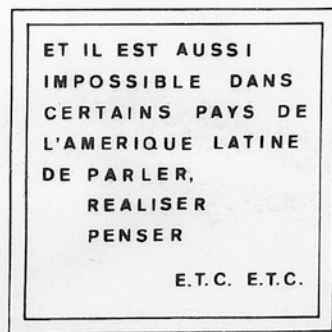
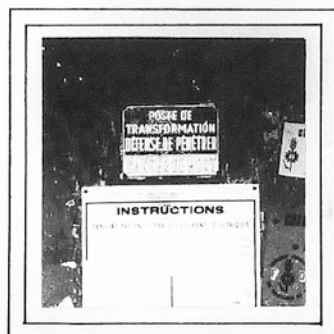
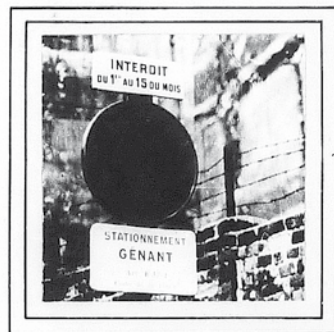
LIBERTY - (from the latin libertas) Faculty of doing or choosing. Duty implies liberty. Opposite condition to subjection or captivity.-



DEMOCRACY ST.

DEMOCRACY - (from the greek demos, people; and kratos, authority) Government in which the people exert the sovereignty.-

jorge caraballo 1973



PROHIBIDO !!!

y en algunos países está prohibido:
actuar, pensar, hablar, etc. etc.

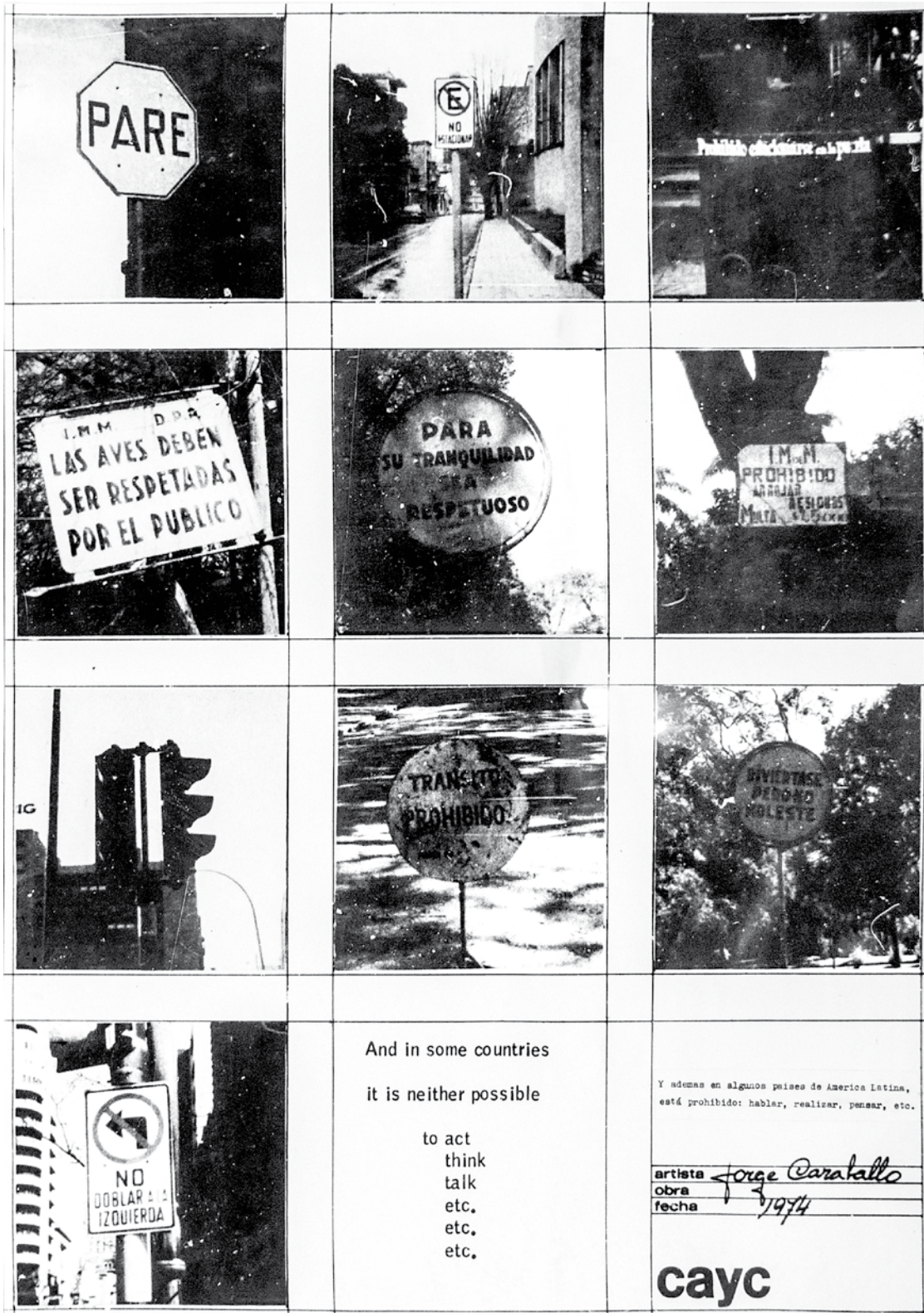
JORGE CARBALLO

Interdite

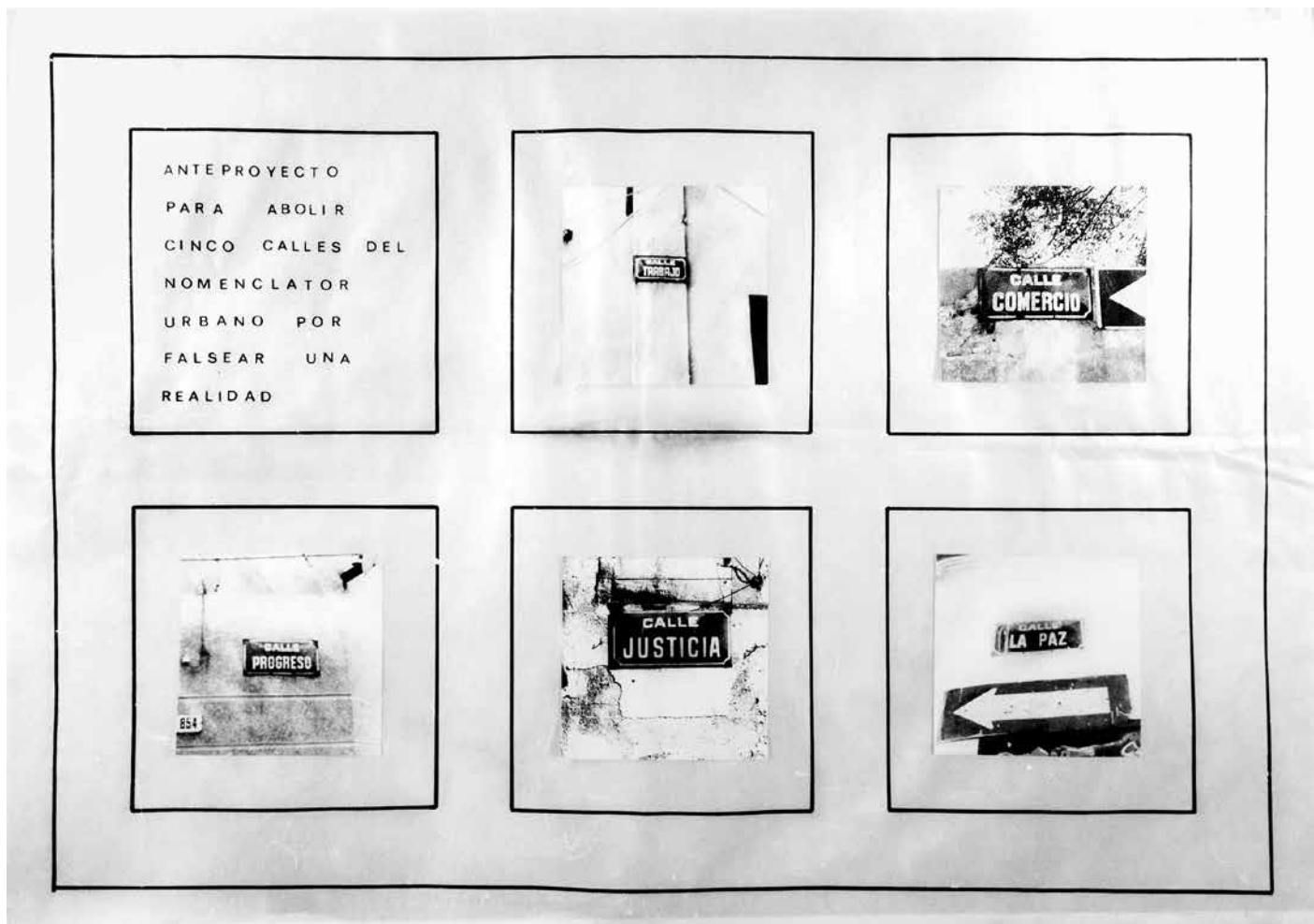
1973

Xerografía y laminado sobre papel

50 x 50 cm



Prohibido
1974 (versión ingles)
Xerografía y laminado sobre papel
60 x 50 cm



Anteproyecto

1974

Xerografía sobre papel

37 x 53 cm

la palabra "PAZ" puede significar :



UN SIMBOLO



UNA CIUDAD



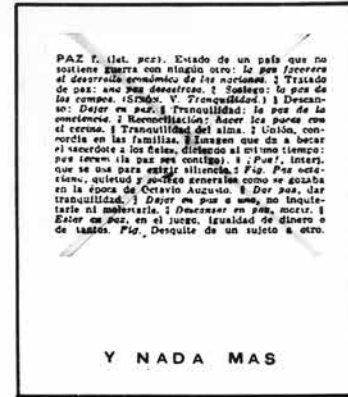
UNA CALLE



UN COMERCIO



UNA MARCA

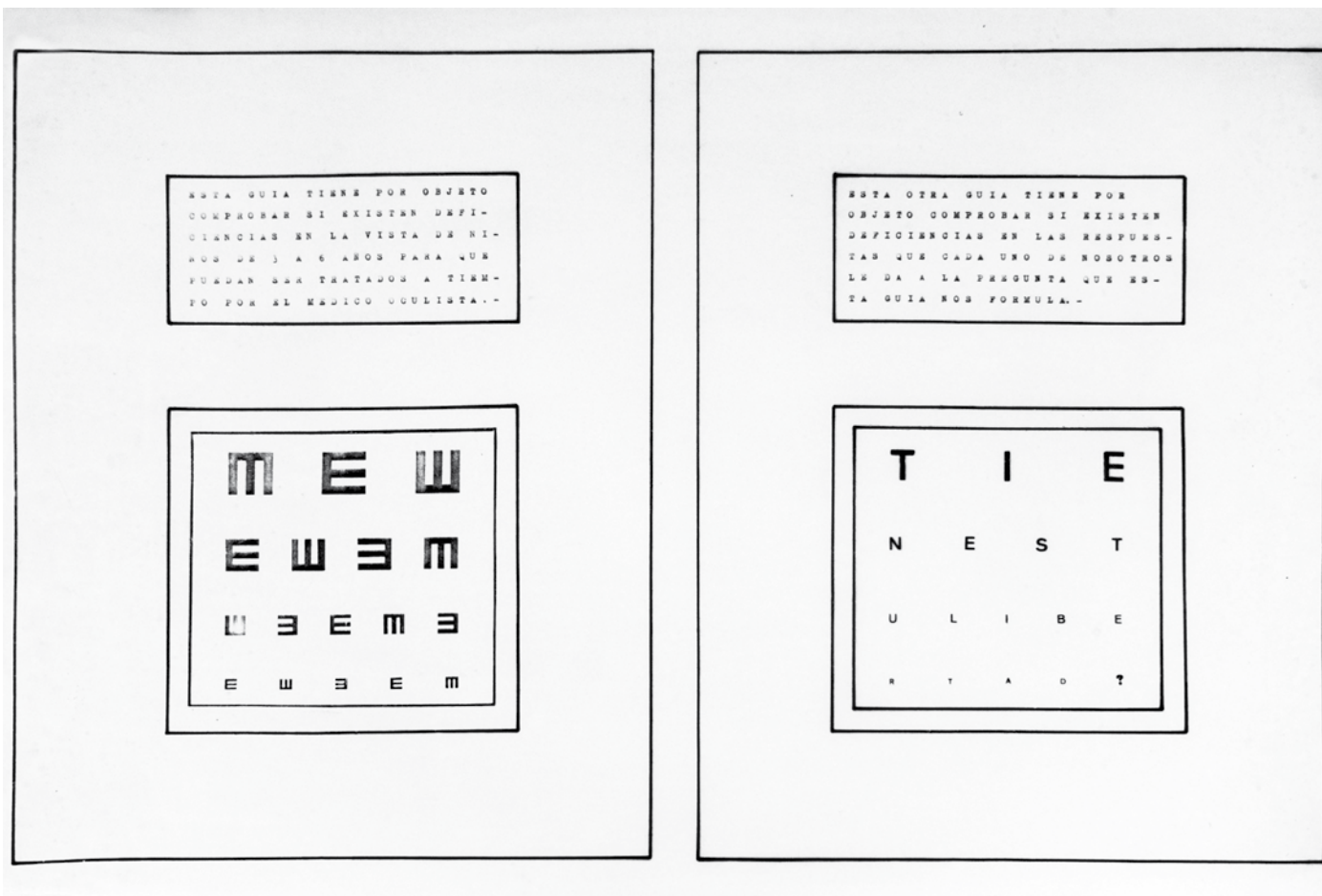


Y NADA MAS

JORGE CARABALLO



Status
1985
Xerografía y laminado sobre papel
60 x 50 cm

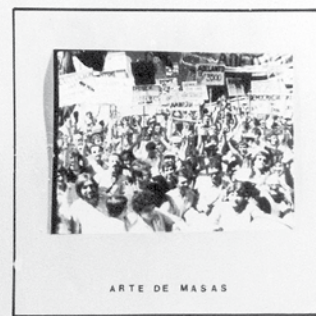
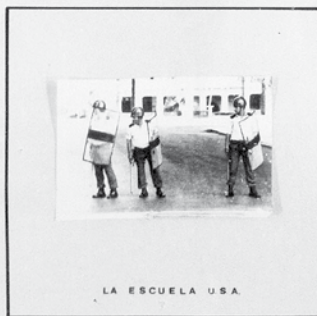


Significado

1986

Xerografía y laminado sobre papel

45 x 60 cm



Arte correo



jorge caraballo /74

Título desconocido
1974
Técnica mixta sobre papel
26 x 46 cm



Time
1977
Fotografía
15 x 10 cm



Photo
1977
Fotografía
10 x 15 cm



Time
1977
Offset
29,7 x 21 cm
Edition Shimizu

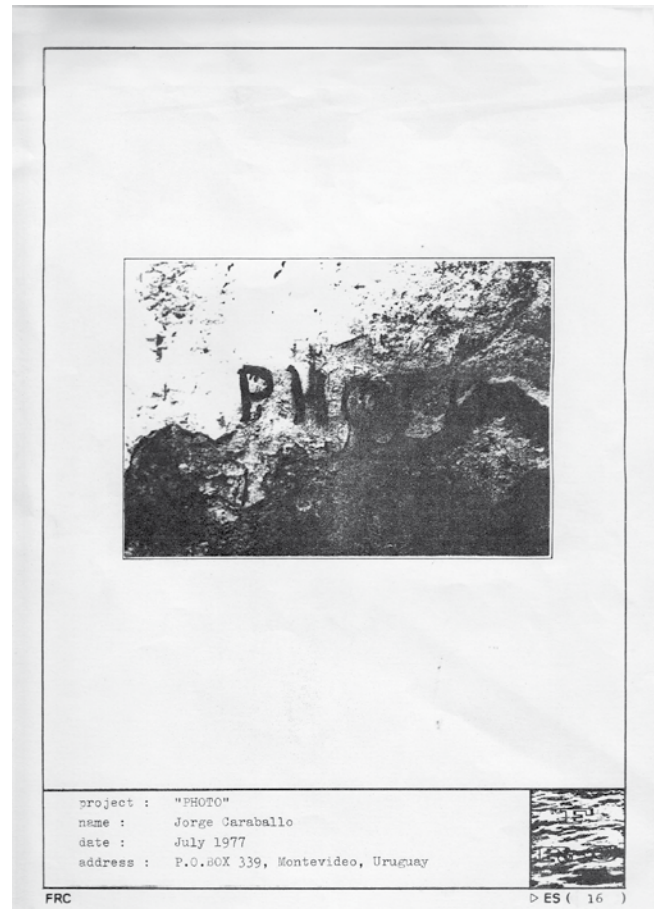


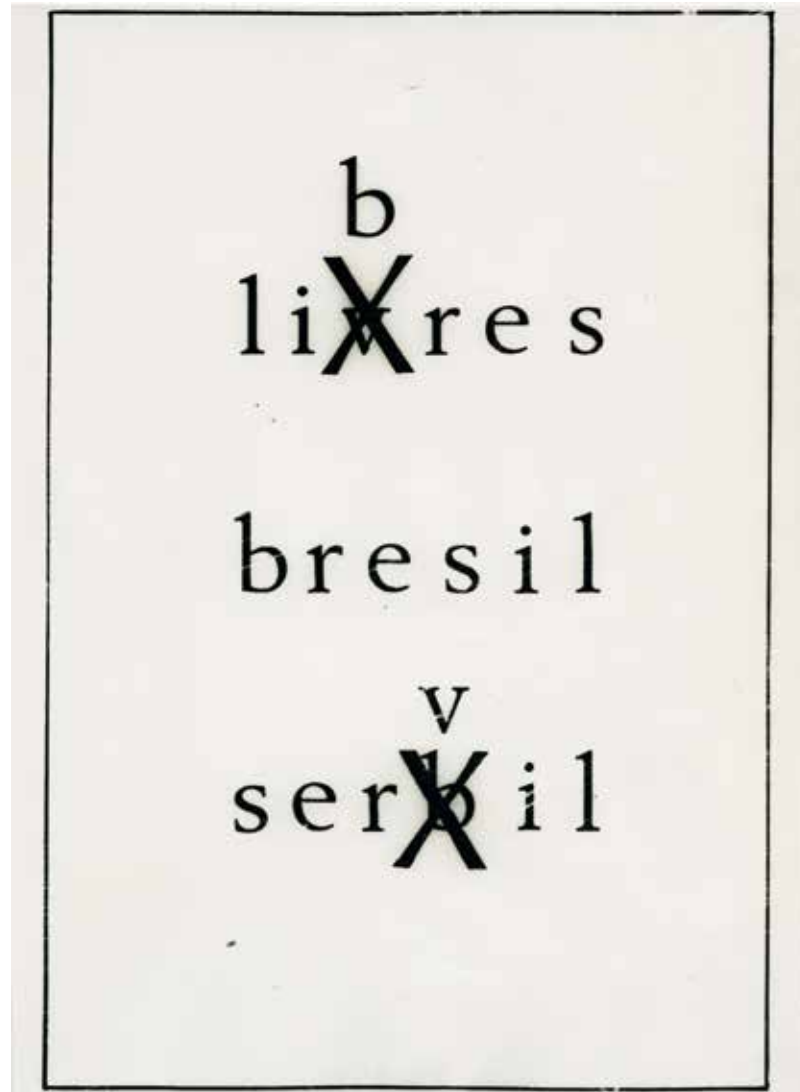
Photo
1977
Offset
29,7 x 21 cm
Edition Shimizu



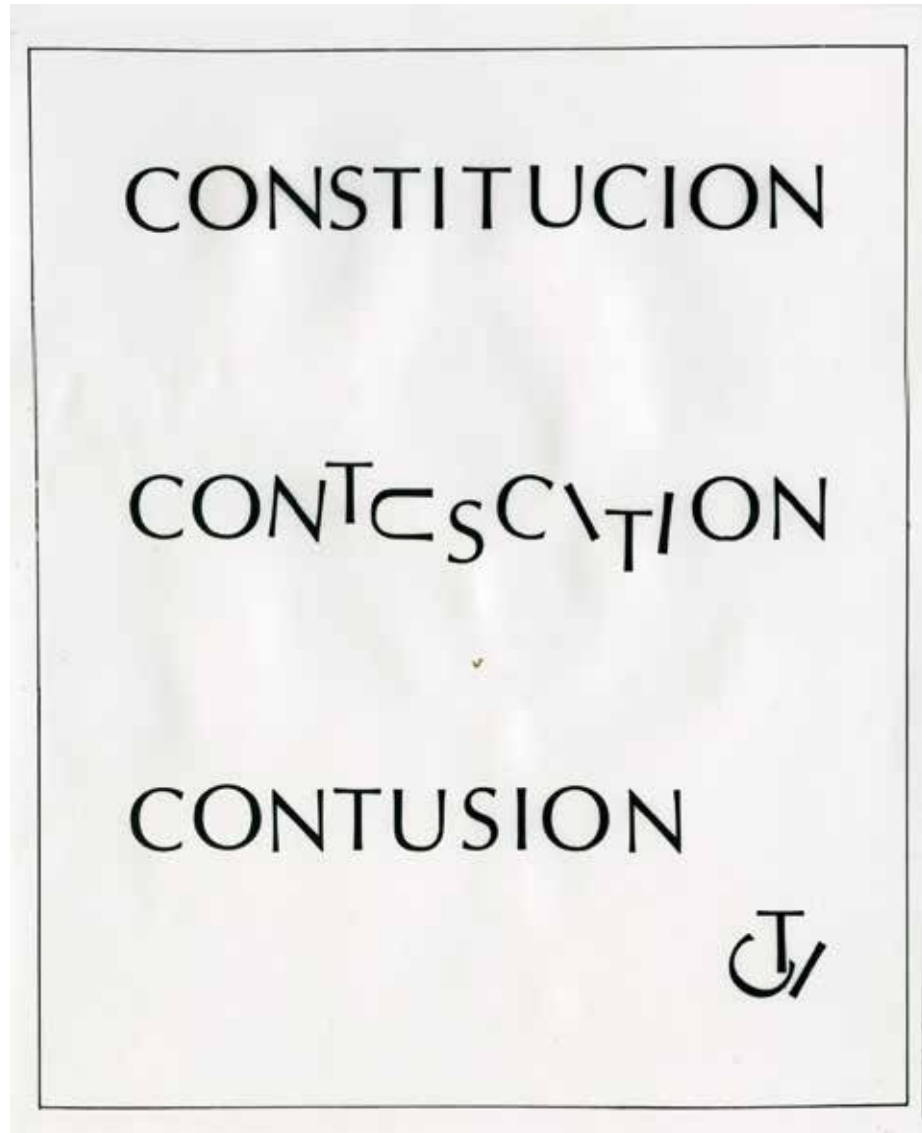
Urugu(ay)
1973
Xerografía y tinta sobre papel
22,5 x 36 cm



Patria
1973
Xerografía y laminado sobre papel
27 x 22 cm



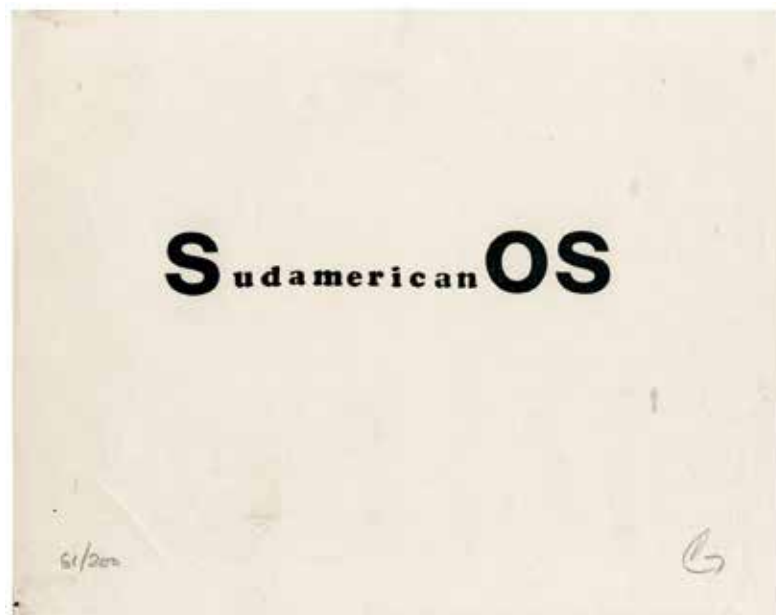
Libres
1973
Xerografía y laminado sobre papel
28 x 20 cm



Constitución
1973
Xerografía y laminado sobre papel
27 x 22 cm



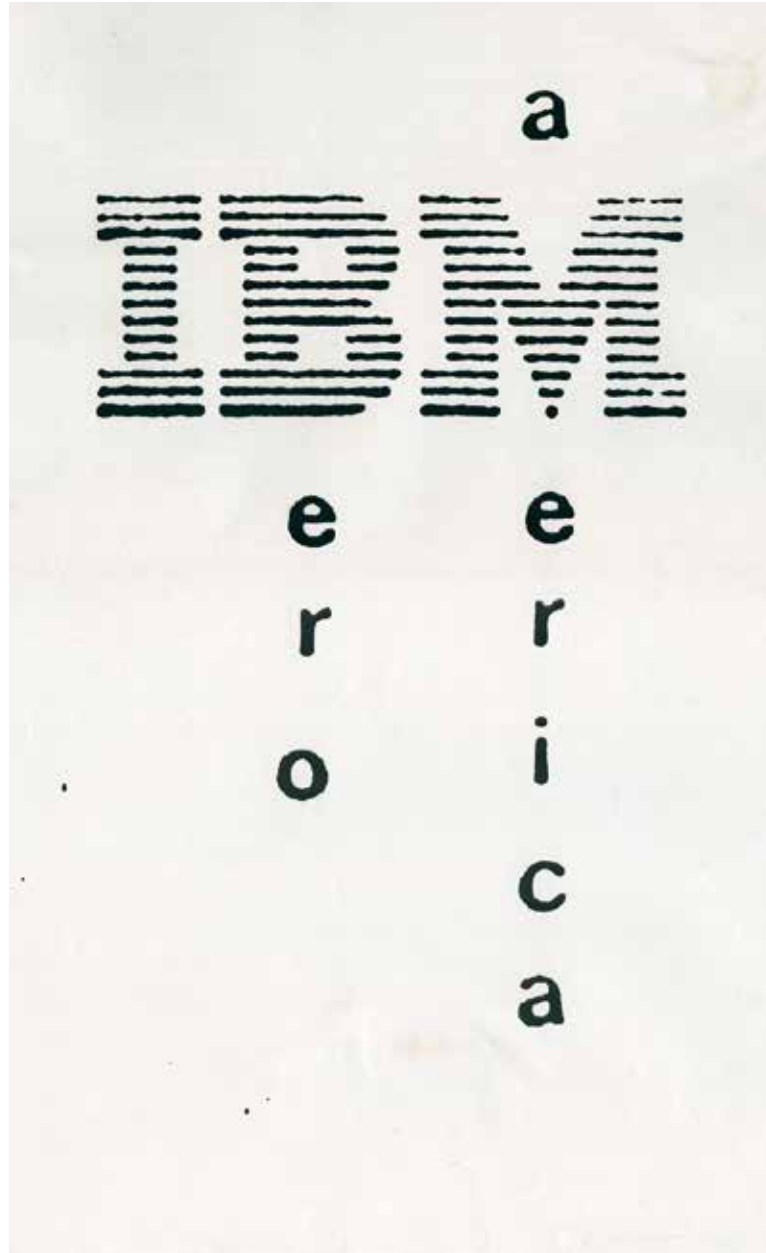
SOS
1976
Xerografía sobre papel
30 x 21 cm



SOS
1976
Offset sobre papel
23 x 18 cm
Edición 200 Sobre CVC: 2641900



Liberty
1977
Tinta sobre papel
15 x 10 cm
Edición 250 Guy Schraenen Editeur



IBM
1984
Xerografía sobre papel
36 x 22,5 cm



NCR
1984
Xerografía sobre papel
36 x 22,5 cm

IBM
1984
Xerografía sobre papel
45 x 30 cm
Edición 10 sin numerar





CIA
1986
Xerografía sobre papel
22 x 36 cm



Tío Sam
1986
Xerografía sobre papel
35,5 x 21,5 cm



El sueño de Reagan
1986
Xerografía y tinta sobre papel
25,5 x 35,5 cm

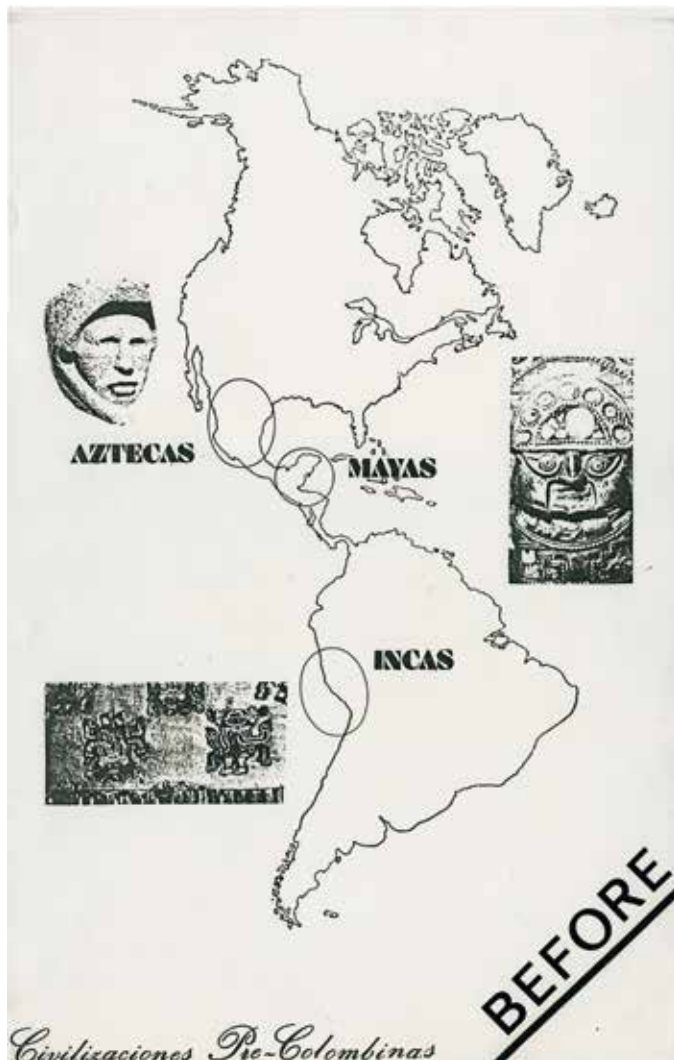


PARAGUAY!

Paraguay
1986
Xerografía sobre papel
21,5 x 35 cm



Mal robo
1986
Impresión sobre catálogo
Medidas variables
Edición ilimitada



Before-After
 1984-92
 Xerografía sobre papel
 Díptico 43,5 x 28 + 45 x 30 cm



Original-copia
2000
Tinta sobre fotografía
16 x 20 cm
Edición 6 sin numerar



Paradis/Paris (visual performance)
2005
Impresión en tarjeta postal 11 x 16 cm
Edición ilimitada



Gitanes
2010
Collage y tinta sobre papel
15 x 21 cm



Listado de obras

Todas las obras son únicas y pertenecen a la colección de la familia Caraballo con la excepción de las señaladas

Geometría óptico-cinética	p. 67	Modelos serie M M/I, M/II, M/V, M/VI, M/VII	p. 78	<i>Homenaje a Morellet</i> 2000 Serigrafía sobre papel 17 x 12 cm Edición 54
p. 54 <i>Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición</i> 1970 Pintura sobre acrílico, tanza y madera 100 x 45 cm Colección Museo Nacional de Artes Visuales ID 3550	p. 73	<i>Efecto simple II</i> 2000 Vinilo sobre sintra y plexiglás 20 x 20 cm	p. 79	<i>Homenaje a Morellet</i> 2003 Vinilo sobre sintra 18 x 24 cm
p. 55 <i>Título desconocido</i> Década de los 70' Óleo y madera sobre tela 31 x 25 cm	p. 73	<i>Efecto simple III</i> 2000 Vinilo sobre sintra y plexiglás 20 x 20 cm	p. 79	<i>Título desconocido</i> 2003 Vinilo sobre sintra 24 x 24 cm
p. 56 <i>Homenaje a Max Bill</i> 1973 Óleo sobre tela 16 x 16 cm	p. 74	<i>Título desconocido</i> 2000 Vinilo sobre sintra 30 x 40 cm	Arte de sistemas	
p. 57 <i>Título desconocido</i> Década de los 70' Tinta sobre papel 40 x 50 cm	p. 75	<i>Título desconocido</i> 2000 Vinilo sobre sintra 30 x 40 cm	p. 80	<i>Vuelo de una mosca (proyecto)</i> 1972-73 Xerografía sobre papel 28 x 21 + 28 x 21 cm
p. 58 <i>Homenaje a Josef Albers</i> 1983 Acrílico y cartón sobre tela 33 x 25 cm	p. 75	<i>C/49</i> 2009 Vinilo sobre sintra 30 x 40 cm	p. 82	<i>Proyecto</i> 1973 Diapositivas
p. 59 <i>Homenaje a Carlos Cruz-Diez</i> 1983 Acrílico y cartón sobre tela 30,5 x 25 cm	p. 76	<i>Título desconocido</i> 2000 Serigrafía sobre papel 40 x 50 cm A/P sin numerar	p. 83	<i>Constitución</i> 1973 Diapositivas
p. 59 <i>Título desconocido</i> 1983 Acrílico y cartón sobre tela 28 x 23 cm	p. 77	<i>Título desconocido</i> 2000 Serigrafía sobre papel 40 x 50 cm A/P sin numerar	p. 84	<i>Proyecto</i> 1973 (versión ingles) Xerografía y laminado sobre papel 60 x 50 cm
p. 60 <i>Prototipo para múltiplo</i> 1971-2000 Vinilo sobre sintra, adhesivo sobre plexiglás y tanza 30x 40 cm	p. 78	<i>Título desconocido</i> 2000 Serigrafía sobre papel 15 x 20 cm Edición 90	p. 85	<i>Interdite</i> 1973 Xerografía y laminado sobre papel 50 x 50 cm
p. 60 Modelos serie C C/I, C/II, C/III, C/IV, C/V, C/VI, C/VII, C/VIII	p. 78	<i>Título desconocido</i> 2000 Serigrafía sobre papel 15 x 20 cm Edición 90	p. 86	<i>Prohibido</i> 1974 (versión ingles) Xerografía y laminado sobre papel 60 x 50 cm
p. 65 Modelos serie L L/I, L/II, L/III			p. 87	<i>Anteproyecto</i> 1974 Xerografía sobre papel 37 x 53 cm

- p. 88 *La Paz*
1985
Xerografía y laminado sobre papel
46 x 50 cm
- p. 89 *Status*
1985
Xerografía y laminado sobre papel
60 x 50 cm
- p. 90 *Significado*
1986
Xerografía y laminado sobre papel
45 x 60 cm
- p. 91 *Breve historia*
1986
Xerografía y laminado sobre papel
60 x 50 cm
- Arte correo**
- p. 92 *Título desconocido*
1974
Técnica mixta sobre papel
26 x 46 cm
- p. 93 *Time*
1977
Fotografía
15 x 10 cm
- p. 93 *Photo*
1977
Fotografía
10 x 15 cm
- p. 93 *Time*
1977
Offset
29,7 x 21 cm
Edition Shimizu
- p. 93 *Photo*
1977
Offset
29,7 x 21 cm
Edition Shimizu
- Poesía visual**
- p. 94 *Urugu(ay)*
1973
Xerografía y tinta sobre papel
22,5 x 36 cm
- p. 95 *Patria*
1973
Xerografía y laminado sobre papel
27 x 22 cm
- p. 96 *Libres*
1973
Xerografía y laminado sobre papel
28 x 20 cm
- p. 97 *Constitución*
1973
Xerografía y laminado sobre papel
27 x 22 cm
- p. 98 *SOS*
1976
Xerografía sobre papel
30 x 21 cm
- p. 99 *SOS*
1976
Offset sobre papel
23 x 18 cm
Edición 200 Sobre CVC : 2641900
- p. 100 *Liberty*
1977
Tinta sobre papel
15 x 10 cm
Edición 250 Guy Schraenen
Editeur
- p. 101 *IBM*
1984
Xerografía sobre papel
36 x 22,5 cm
- p. 102 *NCR*
1984
Xerografía sobre papel
36 x 22,5 cm
- p. 103 *IBM*
1984
Xerografía sobre papel
45 x 30 cm
Edición 10 sin numerar
- p.104. *CIA*
1986
Xerografía sobre papel
22 x 36 cm
- p. 105 *Tío Sam*
1986
Xerografía sobre papel
35,5 x 21,5 cm
- p. 106 *El sueño de Reagan*
1986
Xerografía y tinta sobre papel
25,5 x 35,5 cm
- p. 107 *Paraguay*
1986
Xerografía sobre papel
21,5 x 35 cm
- p. 108 *Mal robo*
1986
Impresión sobre catálogo
Medidas variables
Edición ilimitada
- p. 109 *After-Before*
1984-92
Xerografía sobre papel
Díptico 43,5 x 28 + 45 x 30 cm
- p. 110 *Original-copia*
2000
Tinta sobre fotografía
16 x 20 cm
Edición 6 sin numerar
- p. 111 *Paradis/Paris (visual performance)*
2005
Impresión en tarjeta postal
11 x 16 cm
Edición ilimitada
- p. 112 *Gitanes*
2010
Collage y tinta sobre papel
15 x 21 cm

República Oriental del Uruguay

Cédula de Identidad N° **901.314** Registro fotográfico N° **693.279**

Cutis **blanco** Iris Izq. **castaño**

Ind. Dact. **E.2333**

I.1222

ars

R



Dirección Nacional de Identificación Civil

NOMBRE: **OSCAR JORGE CARABALLO GONZALEZ**

nacido en **Montevideo R.O.delUruguay**

Dpto. o Prov. **Montevideo** País **Uruguay**

Fecha **25.5.941** Firma habitual del identificado *[Signature]*

Observaciones: *[Signature]*

Por el Director Nat. de Ident. Civil

Montevideo, **6.9.78**

JUAN LUIS ABELLA Vence **6.9.88**

Jorge Caraballo

Nace en Montevideo, Uruguay, el 25 de mayo de 1941.

1966. Estudia dibujo y pintura con Hugo Sartore en Montevideo, Uruguay.

1971. Estudios libres con Víctor Vasarely en París, Francia.

1971. Estudios teóricos con Frank Popper en Facultad de Vincennes, París, Francia.

Distinciones

1970. Premio Lautréamont (beca de estudios en París).

1970. Premio Adquisición XXXIV Salón Nacional de Artes Plásticas.

1973. Premio Adquisición Ministerio de Obras Públicas, 3.º Salón de Primavera (Salto).

1987. Selección AICA (Asociación de Críticos de Arte, Montevideo).

Muestras individuales

1973. CAYC (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires).

1987. Casa de Cultura Uruguay-Suecia (Montevideo).

2015. Exposición Antológica-Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo).

Muestras colectivas (selección)

1968-1972. Salones nacionales y municipales (Montevideo).

1971. 7.ª. Bienal de Jóvenes (París).

1971. Becarios del Gobierno Francés (ORTF, París).

1971. 10 Artistas Extranjeros (FIAP, París).

1972. 36.ª Bienal de Venecia.

1976-1978. Arte de Sistemas (CAYC). ICC (Amberes).

Espace Cardin (París). ICA (Londres). Palazzo Diamanti (Ferrara).

1976-1977. The Seventies (CAYC). Museo de Arte Moderno (San Pablo). Museo Universitario (México).

1987. Selección AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección Uruguay).

Muestras colectivas sobre poesía visual

En diferentes ciudades de Alemania, Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Israel, Italia, Japón, México, Portugal, Suiza, Uruguay, Venezuela y Yugoslavia.

Bibliografía (selección)

Argañaraz, N. N.: *Poesía visual uruguaya*, Montevideo: Mario Zanolchi Editor, 1986.

Camnitzer, Luis: *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo: Hum, CCE-CCEBA, 2008.

Crane, Michael: *Correspondence Art*, San Francisco, CA: Contemporary Arts Press, 1984.

Popper, Frank: *Art, action, participation*, Paris: Ed. Klincksieck, 1982.

Popper, Frank: *Le declin de l'objet*, Paris: Ed. du Chêne, 1975.

Plásticos uruguayos, Montevideo: Biblioteca del Poder Legislativo, 1976.

Welch, Chuck: *Networking currents*, Boston: Sandbar Willow Press, 1986.

Obras publicadas en suplementos culturales, revistas y libros (selección)

Abertura Cultural / Brasil, 1975.

BG MONTHLY / Canadá, 1977.

ARTES VISUALES (MAM) / México, 1977.

STAMP POST CARDS (múltiple) / Bélgica, 1977.

DOCK(S) / Francia, 1976-1978, 1987-1988.

O DOS / URUGUAY, 1984.

BRITISH COLUMBIA / Estados Unidos, 1985.

CATAGUASES / Brasil, 1986.

FICCION INTERNACIONAL / SAN DIEGO UNIVERSITY (Estados Unidos), 1988.

CATALYST / Estados Unidos, 1988.

INTERNATIONAL POETRY/University of Columbia (Estados Unidos), 1989.

DIMENSAO (Revista Internacional de Poesía) / Brasil – 1991.

Primicia / España, 1993.

Libros de artista

Señales, Caracas: Cisoria Arte-Ediciones La Pata de Palo, 1977 (en colaboración con Clemente Padín).

Breve historia del arte en Latinoamérica, Montevideo, 1986.

(Des)información, Montevideo, 1986.

En Uruguay la palabra justicia significa, Montevideo, 1986.

Solidaridad, Montevideo, 1991 (en colaboración con Clemente Padín).



ORIGINAL



COPIA

English texts

- 121 Presentation
Enrique Aguerre
- 123 Political abstractions, participatory poetics
Manuel Neves
- 139 CV

The Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts) has, among its main objectives, the development of research on national art. Some of the various exhibitions and publications carried out every year at the Museum are, with increasing frequency, the result of investigations on the work of our most significant artists that contribute to their dissemination. Many of them are well known and have a proper promotion, but there are others who have not yet achieved the recognition they rightly deserve. For this reason, the curatorships performed by the MNAV's staff or through curators invited by the institution have become indispensable to better understand the art produced in our country.

Jorge Caraballo's retrospective exhibition encompasses forty years of artistic production focused on optical and kinetic art, visual poetry and mail art. Curated by Manuel Neves, it presents the unique and little known career that the artist developed in line with the times in which he lived and through which he became known internationally.

I would like to offer my special thanks to the children of Jorge Caraballo, Gabriela and Federico, who generously made available to the MNAV some of the artist's work and documentation and committed to this project from the start, and to the curator Manuel Neves for his enthusiastic and rigorous work.

Enrique Aguerre
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

Political abstractions, participatory poetics

Introduction

We tried for the SELF to become bonded, melted and transformed into a WE, into an ALL, carried by an environment of sound, of light, a visual and/or action environment with which to prepare the participants to receive the word.

Teresa Vila¹

Jorge Caraballo holds a unique place in the incomplete story called the history of Uruguayan art. As with many of the artists of his generation, his work is almost unknown.

The first researcher of optical-kinetic art, for two decades he was a fundamental reference in South America for advanced art practices such as visual poetry, mail art and art systems.

The *sui generis* professional journey that characterized him, which focused on practices of geometric abstraction and later of visual poetry and mail art, makes it even more difficult to classify him within a specific group or current, within the fragmented story of Uruguayan art.

Despite the progressive abandonment of his public activity as the millennium progressed and his apprehension of the market, Caraballo never stopped his artistic production.

This retrospective exhibition presents a broad selection of works produced over four decades, mainly in three cutting-edge artistic practices: *optical-kinetic abstraction*, *visual poetry* and *mail art*. We will see how Caraballo interpreted these very different practices within an extremely coherent speech.

Along with being committed socially and politically with his time, Caraballo sought the emancipation of the gaze and of the word through the communication provided by artwork, to achieve the emancipation of the viewer, that is, the individual.

His work sought to highlight the contradictions and the social and political problems that he lived through in his time, understanding the figure of the artist, like that of the art that they create, as a tool to activate social and political changes.

The break that Caraballo produced with the tradition and language of the visual arts —which was exemplified first in the optical-kinetic art practices and then in the dematerialization of the artwork and the use of a language coming from literature, as well as in the use of the mail delivery system, alien to the world of art— responded to the need to articulate strategies that put forward and prioritize communication. This responded to an urgent and dramatic contingency: the political context of social degradation and loss of the rule of law and therefore, of individual liberties that occurred before and during the civil-military dictatorship in the 60s, 70s and 80s in Uruguay. To achieve this, the artist moved public participation to

1. Di Maggio, Nelson: *Las «acciones» de Teresa Vila, Capítulo Oriental 41, Literatura y artes plásticas*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969.

the center of his formal artistic research, first by stimulating it through the perception of the artwork and afterwards with the renewed use of language and communication.

This text, an integral part of the curatorial project, has been organized as a narrative that unfolds from central events in the artist's life, without respecting a diachronic criterion. The museum project will be structured in three thematic groups, with a separate and parallel chronology. This will allow the public to access the artist's work more clearly.

In addition, not only works of art will be exhibited, but also documentation, as well as sketches and photographic records that *a priori* were not intended or appreciated as art, but which will enable an approach to the formal and narrative universe of the artist to reveal his extreme consistency.

First years

Oscar Jorge Caraballo was born in Montevideo on May 25, 1941, in a typical middle class family of Montevideo. His mother took care of the housework and his father, Oscar Caraballo, was a customs broker. This business, run by the paternal family, was closely linked to the life of the port and the geography of the Old City and it offered a stable paid job for the artist for four decades.

A brief look at the family context where the artist spent his first decades an educated family however not deeply interested in culture; liberal but within certain boundaries imposed by the strong character of the father figure, which was accentuated by the early loss of the mother, and an initial choice of Law as a career does not seem to disclose any evidence of what determined Caraballo's inclination for the visual arts. However, some data obtained from relatives of the artist provide certain elements that allow attempting possible hypotheses about his engagement with the visual arts that would ultimately deviate him from a life that seemed to propose the family business as his sole occupation.

The first clue is the friendship with artist Héctor Sgarbi (Montevideo, 1905 -1982), which originated in the kinship of his family with Sgarbi, who, besides being a renowned painter and sculptor, had a career as a diplomat. According to the testimony of Graciela Caraballo, younger sister of the artist, in their father's house there were artworks by Héctor as well as by Héctor's son, Carlitos (Carlos Sgarbi, Montevideo, 1953), which fascinated Caraballo. Carlos Sgarbi developed a singular career in the context of *informalismo* as a child. Perhaps there was an influence about the possibility of generating some sort of break from a strict family environment that seemed to conditioned his future; this became evident when Caraballo left his Law studies begun in 1966 and started to study drawing and painting with Hugo Sartore (1934-2014). Finally, in an extremely politicized social context, as were the 60s, he came to realize that an artist's work was related to translating through art a commitment to a political and social reality.

Sartore had attended Torres García's workshop in the late 50s. His training was focused on drawing and classical painting techniques characteristic of modernist academic learning taught in Joaquín Torres García's workshop after the death of master (Montevideo, 1874-1949). This initial learning of artistic techniques, the only formal training that Caraballo received in Montevideo, had an aesthetic impact on his later work, perhaps only technical, concerning drawing and color management, which can be seen in both the important number of sketches produced and in the few surviving examples of manual paintings. Instead, what caused a greater impact on him and quickly translated into his work was his discovery of European avant-garde related to optical and kinetic art, and in particular, the pioneering work of Hungarian Victor Vasarely (Pécs, 1908-Paris, 1997), as well as that of Argentine Julio Le Parc (Mendoza, 1928), who conducted a retrospective at the General Electric Institute in Montevideo in 1967. Le Parc settled in Paris in 1958, and he rapidly became known in Europe

2. *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Visual Art Research Group) founded in Paris by Julio Le Parc and composed of Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein and Yvaral, which stayed active between 1960 and 1968.

for the activities undertaken with GRAV² in museums, parks and train stations, which invited massive public participation. This Argentine artist made headlines when he won the Golden Lion at the 33rd Venice Biennale in 1966 and held a series of political disputes with the French government, to be later deported following his participation in the Free Ateliers formed during May 1968 in France.

Once he defined his interest in optical-kinetic geometry, Caraballo produced a series of works containing moving parts, mirrors and electric lights, and between 1968 and 1972 he had an intense participation in national and municipal exhibitions.

As documented by catalogs and press releases, he participated in editions 32, 33 and 34 of the national exhibitions; in the latter, he won an award for the artwork *Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición* (Destruction of the uniqueness of the shape by repetition).

He participated in the First and Second Spring Art Competition of Salto in 1970 and 1971. In the third one, in 1972, he won the Ministry of Public Works Prize with the piece *Prototipo para múltiple* (Prototype for multiple). Unfortunately, except for the piece in the collection of the National Museum of Visual Arts, *Destrucción de la...*, (Destruction of the...), not even images have been kept of the works, only the title of some of them remains: *Móvil continuo* (Continuous mobile) from 1968, *Móvil continuo luminoso* (Continuous lighted mobile) from 1969 or the work presented in an annual scholarship competition for young artists: *Inestabilidad* (Instability). As will be seen, the artwork *Prototipo para múltiple* will be resumed and further developed thirty years later.

These titles clearly express the idea of movement and imbalance that these works expressed, by using mobile, reflective or lighted elements. *Destrucción de la singularidad de la forma por la repetición* presents formal characteristics that define the work of Caraballo in that period, namely two planes with geometric elements, a rigid one with wavy lines and one that sways, with parallel lines. The actual movement of the second translucent plane produces an optical illusion that generates in our perception a ripple effect, a spatial movement or vibration, thus distorting our cognitive ability to recognize the colors and shapes.

From a broader perspective, in Montevideo, optical or kinetic practices began to be produced in isolation in the mid-60s, both by Jorge Caraballo, as a precursor figure, and in some precarious experiments by Jorge Casterán (Montevideo, 1944) that evolved in the 70s into an anachronistic figurative artwork, indebted to pop art. Late in the 1970s, there was a boom, in a modest scale in Uruguay when compared with our Argentine neighbors, of optical painting produced by two different generations. One came from concrete art produced by a non-figurative art group, embodied by Maria Freire (Montevideo, 1917-2015) and Antonio Llorens (Buenos Aires, 1920-Montevideo 1995), and a younger one composed of Enrique Medina (Montevideo, 1935) and Miguel Guerra (Montevideo, 1935). Caraballo differed radically from these fellow Uruguayan artists due to his total absence in the market. We should remember that until the financial economic crisis known as "*la tablita*" [the exchange rate crawling peg] in late 1982, Uruguay lived in the second half of the 70s a boom in the art market, where these practitioners of art geometry were favored.

The exhibition that determined the future of Jorge Caraballo was the Lautréamont Prize the predecessor of the current Paul Cezanne Prize in 1970, when the French government awarded him a scholarship to study in Paris.

For Caraballo, travelling to Paris meant not only the required trip that every artist made for their development, including the legendary visit to the Louvre Museum to see the works of the masters of Western painting, but also the opportunity to get to see personally the unfolding, as well as the performers, of the latest geometric developments that were taking place in the city of light.

Paris

A viewer who is aware of their power to act and tired of so much abuse and mystification can realize himself the true “revolution in art”. They will practice these instructions:

IT IS FORBIDDEN NOT TO PARTICIPATE
IT IS FORBIDDEN NOT TO TOUCH
IT IS FORBIDDEN NOT TO BREAK.
GRAV (PARIS, October 1963)

The impact that Paris caused in Jorge Carballo was deep, decisive and long lasting. It had a formal result in his work, but also in the ideas that sustained it, concerning both the role and the commitment that the latter, as well as their creators, have in society.

The time the artist spent in Europe, between 1971 and 1973, with some trips to Montevideo, was intense and fruitful, as evidenced by the many exhibitions in which he participated and the number of photographic records taken.

Immersed in the Parisian atmosphere, Carballo produced works that appeared in several exhibitions, including the Paris Biennale; he studied with Vasarely, he attended the theoretical courses of Frank Popper at the University of Vincennes and he established a relation with Argentine artists Julio Le Parc and Lea Lublin.

Both his practical and theoretical knowledge deepened, as well as his ethical and political values. To Carballo, the art of his time had to make a commitment and sustain a link with its society and its individuals; for that purpose, the artist should produce a total, participatory and democratic art that is integrated into that society.

Optical and kinetic art

The Parisian cultural context in the early 70s was outlined by three major artistic practices: optical-kinetic geometry, figurative painting associated with an aesthetic akin to pop art and emerging practices of dematerialization of art, generically called conceptual art. Despite the significant differences found in these practices, the vast majority of creators had in common a deep political interest, even though it translated into very different attitudes and commitments. They believed in the artist's role in promoting a new consciousness enabling social and political changes that would result in a more advanced democratic life and a more just society, so they proposed, through their art, possibilities for reflection on the social and political contradictions of their time.

The multiple practices of optical-kinetic geometry had, as was said, their capital in the city of Paris. This was mainly due to the significant migration of artists from across Europe and Latin America who excelled in these practices into the city.

As a brief introduction to the historical context, we can mention that geometric abstraction evolved in the mid-50s in two interrelated groups, called generically *op art* (optical art) and *art cinétique* (kinetic art). The first experimented with shapes and colors creating optical illusions suggesting the representation of volumes, displacements or movements. The precursor and grand master of this current was Victor Vasarely. In the second group, movement was explicit and was generated by moving parts or lights that moved driven by mechanical systems including lighting devices in some cases, a modality in which Julio Le Parc stood out.

The founding act of these movements was the exhibition at the *Galerie Denise René*, called *Le Mouvement* (Movement) in April 1955. The event, while modest in terms of size but ambitious in its symbolic significance, was devised by Vasarely and presented a manifesto known as

Le Manifeste Jaune (Yellow manifest) written by the artist, and a selection of works where the paternity of the movement was projected in the figures of Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968) and Alexander Calder (Lawnton, 1898 -New York, 1976), accompanied by a group of artists from different generations and backgrounds. They consisted of the Israeli Yaacov Agam (Rishon LeZion, 1928), the Belgian Pol Bury (La Louvière 1922-Paris 2005), the Venezuelan Jesus Rafael Soto (Ciudad Bolivar, 1923-Paris , 2005) and the Swiss Jean Tinguely (Fribourg, 1925-Berne 1991), and included Vasarely, all of which emphasizes the international and cosmopolitan nature of the event.

3. Zero before designating the group, which had an important standing in Europe between 1959 and 1967, was the name of an art magazine founded in 1958 by German artists Heinz Mack (Lollar, Hesse, 1931) and Otto Piene (Bad Laasphe, 1928-Berlin, 2014), and joined in 1961 by Günther Uecker (Wendorf, 1930).

4. A group made up of Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi and Grazia Varisco, that was active between 1959 and 1964.

This cosmopolitan trait of the cultural life of modern Paris was evident not only in that founding exhibition, but in the practitioner artists of this nascent movement consisting of an outstanding group of Latin Americans, as was the case of the Venezuelans Alejandro Otero (El Manteco, 1921 -Caracas, 1990), Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923), Narciso Deboung(Caracas, 1925), Asdrubal Colmenárez (Trujillo, 1936); Argentines Julio Le Parc, Martha Boto (Buenos Aires, 1925-Paris, 2004), Gregorio Vardanega (Possagno, 1923-Paris, 2007), Luis Tomasello (La Plata, 1915-Paris, 2014) and Hugo Demarco (Buenos Aires 1932-Paris, 1995); Brazilians Sergio Camargo (Rio de Janeiro, 1930-1990) and Sérvulo Esmeraldo (Crato CE, 1929) and the Paraguayan Enrique Careaga (Asuncion, 1944 - 2014). Within this movement, numerous groups that were created in Paris and other European cities were also relevant. The artists in these groups not only gathered for common events, most of which were held outside the official circuit of galleries and museums, but to produce collective works and to build an international network of meetings, events and exchanges of knowledge that exceeded mere optical-kinetic practices. Of special importance was the already mentioned group GRAV that originated in Paris, followed by the activities of the group Zero³, during the 60s in Dusseldorf, in which several Latin American artists participated.

In Italy, the *Gruppo ENNE* (Group N) was formed around the figure of optical art precursor Alberto Biasi (Padua, 1937), which stayed active in Padua between 1959 and 1967 and the *Gruppo T* (Time Group)⁴ was established in Milan.

These few lines about the development of optical-kinetic art in Paris and Europe are intended not only to determine a historical context, but also to highlight the growth of the practice. That boom, effervescence and international exchange allowed Caraballo to maintain contact with the artists who influenced his early creation in Montevideo: Vasarely and Le Parc. In the case of Vasarely, he participated in the life of his atelier. These relationships deepened the commitment of the artist, both formally and ideologically. Two ideas would become cornerstones of both the optical-kinetic work produced by Caraballo and his experiences in visual poetry and mail art: one was that of the multiple as an element for both the democratization of art, as well as for breaking with the aura of the unique piece and allow the integration of art into the life of the city, as proposed by Vasarely, and the second was the active participation of the public through their perception and action, as proposed by Le Parc.

Paris and Venice Biennales

The Seventh Biennale of Paris, more precisely the *Manifestation et Biennale Internationale des Jeunes Artistes* (Demonstration and International Biennial of Young Artists) took place in the Parc Floral in the Bois de Vincennes, between September 24 and November 1, 1971 . It had the participation of Alejandro Casares from Uruguay (Montevideo, 1942) and Jorge Caraballo, with Angel Kalenberg as curator. This biennial was exceptional in many respects. The first thing is that it was the only biennial, out of the first twelve editions, to be held outside a museum (Museum of Modern Art in Paris), in a park. Based on the fundamental premise of the biennial, which was to exhibit the production of the world's young artists, its designers, architects Jean Nouvel and François Seigneur, developed an innovative exhibition space: a large open hangar without dividing walls. In turn, the multiple and diverse curatorial projects focused on the largest, most representative and moving artistic trends of the end of 60s.

The event was organized in four large modules: the concept module, dedicated to the multiple manifestations of conceptual art, within which there was a sector destined to mail art; the *hyperréalisme* (hyperrealism) module, dedicated to artists from around the world who took up realistic representation, taking it, in some cases, to the extreme limits of photographic preciosity. Other modules did not define artistic movements but attitudes in relation to space, like the interventions module, where installations of different styles, formats and themes were exhibited, from geometry to the performative registry; our compatriots participated in this space. Finally, the so-called option 4 module reunited all other international participants that could not be classified within the above named modules. Thus, the curators not only tried to provide a global overview of contemporary creation, classifying it within certain aesthetic discourse limits but, in an exercise of democratic amplitude, left a space free of all taxonomic limits to creators from all continents who escaped a possible labeling. There were also small groups of artists and illustrators of the press, artistic or experimental film, group performance artists and contemporary music.

We do not have a clear idea of the sculpture presented by Alejandro Casares; the brief and imprecise description by Kalenberg found in the catalog does not provide much information, but according to other sources we can affirm that it was an abstract sculpture exhibited outdoors, made of aluminum and Plexiglas, seven meters in height. Although Casares continues to make sculptures, he is best known for his paintings, which may be briefly described as close to the abstract-figurative aesthetics of Torres García; they have been created with a palette of browns, close to the work of Augusto Torres, of which the artist was a student. For his part, Caraballo was able to present an extremely ambitious intervention in both its scale and significant extent, called *Ambience*.

This work was organized in a rectangular space bound in its four corners by a group of tridimensional spaces made up of three planes with a two-meter base by five meters in height. The surface of these planes was black and covered with colored vertical parallel lines that continued in the base plane. These corners, created with lines in additive colors, which are the ones that generate light, lit up by the contrast to the dark background.

Upon entering the space, the public could view their surroundings through square-profile metal tubes, as a sort of spyglass. The sensation was hypnotic and disturbing at the same time, and it could only be perceived by the act of looking and moving in the space. The work was completed by the voluntary action of the public; the focus of the project was the participation of the viewer, but that participation placed them in a situation of strange perplexity, stimulating and destabilizing at the same time. The artist determines the perception of reality through the action and the presence of the body, experimenting subjectively with the ideas of Phenomenology of Perception as proposed by the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, 1908- Paris, 1961) which caused a great impact in the development of abstract art during the 60s and 70s, both in Europe and Latin America. For this philosopher, there is a relationship between consciousness and the body. Things surrounding the body are understood in relation to its spatiality; in this sense, things are learned as they are because the body is able to explore them.

“The body is, according to Merleau-Ponty, a constituent of both of the perceptual openness to the world and of the ‘creation’ of that world. There is an inherence of consciousness and of the body, of which the analysis of perception should take account.

5. Villacís, Diana: Merleau-Ponty (blog). *Teorías de la comunicación*. Available at: <<http://tdcsek.blogspot.com.br/2010/06/merleau-ponty.html>>.

He establishes an analysis that demonstrates a corporeality of consciousness as much as an intentionality of the body, and so stands in contrast with the dualist ontology of mind and body in Descartes.”⁵

6. Popper, Frank: *L'art cinétique*, Paris: Gauthier-Villars, 1967.

The most committed theorist to the optical-kinetic movement was Frank Popper (Prague, 1918), who wrote two foundational books (found in Caraballo's library): *Kinetic art*⁶, which was his doctoral thesis for the University Paris 8, where he headed the Department of Fine

Arts between 1970 and 1983 —and where Caraballo was a guest student during 1971— and, later on, *Art, action and participation*⁷. This book presented both a balance and an overview of the arts that involved participation of the public. In the chapter on visual and polysensorial⁸ environments, the author cites Caraballo's artwork, which we have analyzed, as an outstanding example of ambience that combines participation with chromatic effects.

7. Popper, Frank: *Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*, ed. Klincksieck, 1980.

8. *Ibidem*, p. 54.

9. Camnitzer, Luis: "Balance de tres muestras europeas" *Marcha* weekly, 20/10/1972. Montevideo, Uruguay.

10. *Ídem*.

11. *Ídem*.

But aside from the importance of the entry itself and of the fact of taking part in this major event in contemporary art, the significant photographic records of the biennial made by the artist demonstrate that this experience represented a major cognitive impact, by introducing him to a broad perspective of both optical-kinetic abstraction, conceptual art and mail art, which, in many ways, had a decidedly political profile.

Some months later, Caraballo was invited by the National Commission of Fine Arts, chaired between 1967 and 1973 by Julio María Sanguinetti, to participate in the official entry, also curated by Ángel Kalembeg, to the 36 Venice Biennale, which took place between June and October of 1972. But unlike Paris, Venice was a frustrating experience, even though the project designed for the Uruguayan pavilion in the Venetian gardens was even more avant-garde and radical than the Parisian one.

In this case, what determined the failure of the project were a number of adverse circumstances, where precariousness mixed with a lack of understanding on the part of the official organization. The official invitation was issued in April of the same year of the event, leaving just three months to devise and carry out the project, which, once presented, was completely misinterpreted.

We must remember that well into the new millennium, the official entries to the Venice Biennale suffered, despite the outstanding level of most of the participating artists, from voluntarism and disorganization as a consequence of policies characterized by the absence of sufficient funds and the lack of a defined strategy regarding the artistic projects to be presented abroad. In this case, the very radicalism of the project presented by Caraballo, which was never realized, bared the shakiness of the Uruguayan entry, which also included Luis Solari (Fray Bentos, 1918- Montevideo, 1993).

A chronicle by Luis Camnitzer (Lübeck, 1937),⁹ published in Montevideo, describes the precarious nature of the Uruguayan entry due to the lack of funds. According to Camnitzer, this meant not only the absence of one of the artists, but also that the pavilion had to be "filled"¹⁰ just with artworks by Solari, which could not be framed properly, and were hanged "using cardboard and plastic".¹¹

The Project —initially called *Experimentación* (Experimentation) — was renamed the following year *Vuelo de una mosca* (Flight of a Fly) when it was presented at the CAYC (Art and Communication Center) in Buenos Aires.

As its descriptive title states doing away with a metaphoric image, the artwork, which would be called today a sound installation, consisted of a series of speakers distributed in the exhibition space of the pavilion, hidden behind acoustic panels, which reproduced the sound of a fly in flight. The reproduction of the sound was not simultaneous, but alternated randomly with a maximum duration of two seconds in each speaker. This produced the imitative effect of the real movement of the insect in the space of the exhibition room, which could only be perceived when the viewer moved around the place. In the description of the project, the artist explained that he intended to stimulate the viewer through the sense of hearing. Traditionally plastic arts are based exclusively on the sense of vision and in some rare cases, touch. In this way, as Caraballo maintained, stimulating this other sense would allow the viewer to imagine the real existence of the insect flying in the room.

Return to Montevideo

Jorge Caraballo returned to Montevideo in April of 1973 and started to work in his hometown city as a customs broker. This commitment with the family business became definitive with the passing away of his father in 1975. The artist had to provide for two younger brothers and the idea of commercializing his art as a possible source of income was not only unfeasible in practice, but contradictory with his ideas, so this job provided economic stability and some free time to pursue his artistic activities.

Back in Montevideo, two events marked and in some way outlined his artistic career during the 70s and 80s. First, his first solo exhibition at the CAYC in Buenos Aires and as we will see further on, his participation for some years in the systems art movement, and secondly, his becoming acquainted with artist Clemente Padín and the start of his practices of visual poetry and mail art.

We do not know the exact circumstances in which Padín and Caraballo met, but considering the development of some events and the date of certain artworks, it seems possible that it occurred in 1973. Clemente Padín, a reference of visual poetry and mail art in Latin America, was also invited to participate in some activities at the CAYC. Padín had been born in Lascano, Department of Rocha, in 1939, but he had lived in Montevideo since his childhood. His career as a visual artist is very atypical in the context of Uruguayan art. With a background in literature, he founded and directed together with a group of young poets, including Héctor Paz, Juan Jose Linares and Julio Moses, all of them related to the School of Humanities, the magazine *Los Huevos del Plata*. This publication was active between December 1965 and November 1969, and its objective was to end the hegemony in the literary world of the Generation of 1945, or the Critical Generation, as Angel Rama called it. It also aimed at being a space for the dissemination of young writers' work.

Embracing multiple influences such as surrealism and structuralism, this literary space published not only the work of young writers like Mario Levrero, Alberto Mediza, Aparicio Vignoli, Horacio Buscaglia, Dino, Juan José Iturrberry and Sergio Altesor, but also translations of international authors and lyrics by The Beatles and Bob Dylan.

Padín quickly formed a network of contacts with whom he exchanged his publication with others produced in the region that had a similar profile, namely magazines like *La Pata de Palo* and *Cisoria Arte* created by Damaso Ogaz (Santiago de Chile, 1924- Caracas, 1990) in Caracas, Venezuela; *Ediciones Mimbre* of Guillermo Deisler (Santiago de Chile, 1940-Halle, 1995) and the magazines *Diagonal Cero* and *Hexágono 70* by Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997), in the city of La Plata, Argentina .

These exchanges had a strong impact on Padín, not only because these three artists were creators of visual poetry and mail art practitioners, practices he did not know before that time, but because through contact with these publications he was able to relate with a vast international network of creators linked to multiple experimental practices, both within the so-called experimental poetry (visual poetry) as with artists associated with the dematerialization of art (mail art and conceptual art). In 1967, Padín began the series of works called *Texto* and in 1968, *Signografías*, formal experiments within non-semantic visual poetry, which he published as covers in *Los Huevos del Plata*. These works, like other practices of visual poetry carried out during the second half of the 60s in the region, made the boundaries between the world of literature and the world of visual arts extremely imprecise.

By the end of 1969, this led to an internal crisis in *Los Huevos del Plata*, as this publication did not satisfy Padín's ambitions either in continuing and deepening these avant-garde practices, or in carrying on the intense exchange initiated at regional level and extending it internationally. For this purpose, the artist needed a publication that could encompass these more radical practices. So he created the mythical magazine *OVUM 10* in December of 1969,

but also, as a strategy to permanently close a creative time linked to the practice of more conventional poetry, Padín published the verbal poetry book *Los horizontes abiertos* (The open horizons), whose title is an evident metaphorical reference to the aesthetic-formal transition he was undergoing.

In the years in which it was published, between December 1969 and May 1972, *OVUM 10* promoted the most contemporary examples of international experimental poetry, like the artworks of the Brazilian group *Poema/Proceso*, formed around the figure of Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro, 1927), and the artworks of Edgardo Antonio Vigo or Guillermo Deisler and multiple European and Japanese creators. *OVUM 10* also published theoretical texts; and two special issues were devoted to events of extreme regional significance: *Tucumán Arde*, of Argentina, a reference to the so-called conceptualism of the South and *Exposición exhaustiva de la nueva poesía* (Comprehensive exhibition of the new poetry), organized by Padín in the *Galería U* of Montevideo, owned by Enrique Gómez. It must be noted that Padín's editorials, written with extreme formal creativity, had a political content and focused on denouncing repression and the progressive loss of the rule of law and individual rights that Uruguay was undergoing, as well as on international issues like the Vietnam War or the dictatorship in Brazil. Clemente Padín, thus, not only acted as a creator and promoter of these avant-garde practices, but through investigation, theory and promotion, he tried to fulfill the theoretical void that existed at the time regarding some practices, by disseminating through texts and exhibitions the work of colleagues who may not have been well known at the time.

His meeting with Caraballo ushered in a time of exchange and mutual collaboration that lasted until 1977 and was resumed later in the 80's. First, Padín invited the artist to collaborate in the magazine *OVUM*, which he published after *OVUM 10*. This magazine signaled a continuation and also a conceptual break in both its aesthetics, which could be categorized between precarious and urgent: namely, contributions in paper submitted by artists from its network of contacts that were simply stapled with a cover; and its content, which leaned more decidedly towards the practices of semantic visual poetry with a profile of political protest, as determined by the Uruguayan and regional political context as it progressively worsened.

In Uruguay, the evolution of the social and political degradation that had begun in the mid-50s as a consequence of what historians call "the crisis of the classic Uruguay" had its dramatic climax in the dissolution of the Parliament by then-president Juan María Bordaberry (Montevideo, 1928-2011) on June 27, 1973, marking the beginning of the civil-military dictatorship. *OVUM* was first published in 1973 and closed in January 1977 when Clemente Padín and Jorge Caraballo were arrested and imprisoned by the military government.

Visual poetry

Synthetically, we can define visual poetry as the one that uses the visual aspects of language, meaning that the poem is not only read, but it can also be seen. In this regard, Clemente Padín says, "Poetry is the art of the word, but above all, of the word as verb, meaning, semantic dimension. However, alongside this fundamental function of language of expressing thought through linguistic signs, other dimensions also contribute to the realization of the poetic message. These other dimensions are visibility, orality, gestures".¹²

12. Padín, Clemente: "Poesía visual." *Escáner Cultural. Revista Virtual*, issue 29, May 12 – June 12, 2001, Santiago de Chile.

In 1973, Jorge Caraballo made his first visual poems of a semantic nature and, in parallel, artwork where the photographic image would be crucial. The latter was exhibited in museographic institutions, as part of the international activities of the CAYC in the context of systems art, discussed below. Although the odd poem was also integrated into systems artwork, visual poetry was mostly reproduced in publications or catalogs as well as in postcards or pages with no commercial value, which were mailed to other artists, institutions or events where he was invited as part of the specific dynamics and strategy of mail art.

Two emblematic pieces created in 1973 stand out for their originality and aesthetic radicalism: they are *Urugu(ay)* and *Patria* (Homeland). The first poem is simply composed of the word *Uruguay*, written in capital letters. But, if we look closely, we see that the first letters that make up this proper noun are painted black, but the last two are red. And with this last color, the word *ay* [Translator's note: yeow, ouch] can be read. With the manipulation of color in typography, Caraballo establishes a set of semantic meanings, thus creating a narrative of clear political content. Uruguay designates the name of the nation state, the country where the artist was born, trained and still lived. The black color suggests a dramatic situation; black in the West is traditionally associated with mourning and death; the red of the final two letters has a more ambiguous symbolism, but in this case, it is linked to blood and the depiction of violence. In turn, these two final letters are an onomatopoeia, a human voice that translates pain, complaint or regret, depending on the intensity of suffering represented. Caraballo thus breaks, with the help of color, the unambiguous meaning of a word to project the idea of drama and pain that exists inside of Uruguay.

In the artwork called *Patria*, the poem is created by arranging the initial word *patria* and its progressive decomposition to become formally the word *paria* (pariah); in this case, the artist renounces the use of font color. It uses a common resource in visual poetry practices, which is economy in linguistic expression, which in many cases like this, results in the use of an oxymoron, that is, two opposing concepts in a single expression. The use of this literary figure is intended to generate ambiguity, forcing a metaphor, and in this case emphasizing an insurmountable contradiction. If *patria* (from Latin *patria*, family or fatherland, *pater*, father) means the birth or adoptive land with which we are linked affectively, culturally or historically, in contrast, *pariah* means "excluded", "classless", "outside the group", i.e. "stateless".

In this game of phonetic similarities, the letter t is what establishes the transition between having a *homeland* or not. Visually, as stated before, there is a decomposition of the word; it suffers, until the loss of that letter occurs, a visual state of upheaval, in the horizontal typographic system that graphically translates a situation of particular violence. Finally, we see that the letter *t*, placed or abandoned horizontally, becomes a visual metonymy of a tomb. The homeland, in a state of social violence, makes pariahs out of individuals, as they have to become exiled to avoid suffering that situation, or even worse, death.

This formal resource used in *Patria*, extremely austere "in its economy of linguistic expressions"¹³, was also used in other poems such as *Libres* and *Constitución* from 1973.

Systems Art

The CAYC was created and directed by Argentine architect, critic and curator of art Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012). It officially began operating in August 1969 with the exhibition *Arte y Cibernética* (Art and Cybernetics) at *Galería Bonino*¹⁴, and eventually had its own premises in Viamonte Street, in Buenos Aires.

This center was a private space that in a way continued the cultural policies of the Di Tella Institute (1958-1970). Like its predecessor, the center sought to create a space for interdisciplinary experimentation, focusing on avant-garde art, and it articulated, as a fundamental strategy, a policy for the internationalism of art, that is, a search to reduce the cultural lag of Argentina versus the central countries through a series of policies of exchange and promotion of Argentine art with the region and those central countries.¹⁵

Despite its excesses of megalomania and an unconditional embrace of new technologies, Glusberg managed to establish with the CAYC a remarkable program of activities of extreme interest in Latin America during the 70s, in a political and economic context of openly adverse military dictatorship.

13. Padín, Clemente: "El poema 'Patria' de Jorge Caraballo". Fourth chapter of the unpublished book: *La otra poesía en el Uruguay*. Photocopies lent by the author, included in Jorge Caraballo's library.

14. Glusberg, Jorge: *Conversaciones sobre las artes visuales: respuestas a Horacio de Dios*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1992, p. 48.

15. For a full picture of internationalism, see: Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Ed. Paidós, 2001.

16. *Ibidem*, p. 51.

17. The *Grupo de los Trece* was originally composed of Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Benedit, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Clorindo Testa and Jorge Glusberg. Several members later left the group.

18. The Trelew massacre or the Trelew shootings were the killing of 16 members of different peronist and leftist armed organizations, who had been prisoners in the Rawson jail and were captured after an escape attempt and machine-gunned by marines under the orders of Lieutenant Commander Luis Emilio Sosa. The events took place in the early morning of August 22, 1972, at the Almirante Zar Naval Air Base, a unit of the Argentine Navy close to the city of Trelew, province of Chubut, in southern Patagonia. Source: Wikipedia.

19. The *Grupo Grabas* was founded in Buenos Aires in 1970 and was made up of Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar and Daniel Zelaya. It performed as a group both in Argentina and in Chile, Colombia and Brazil until 1976.

With its interest in the new media and technologies applied to art, CAYC was one of the first centers in Latin America to exhibit video art and artists experimenting with computers. It also focused on the promotion of contemporary international avant-garde production, i.e. artists related to the so-called minimalism, *arte povera*, land art or performance, as well as the production of the more radical artists in Latin America with a special emphasis on accompanying international development of Conceptual art in all its forms, including the more politically engaged artists. In addition, the CAYC maintained a remarkable editorial policy as well as an ambitious program of exhibitions abroad.

This interest in conceptual art, as well as in the theory of information and communication used by several artists, has resulted in the creation by Glusberg of a “category”¹⁶ in contemporary art, known as systems art.

This category was applied initially to a very wide range of regional and international artists, to later designate an avant-garde trend within Latin American art. It focused on a wide range of practices, such as the relationship between art and technology, social and political issues or issues related to communication and the procedural. The key in the transition from understanding systems art as an international phenomenon to it becoming a regional one was a group of artists called *Grupo de los Trece* (Group of Thirteen) (1971-1975),¹⁷ in which Glusberg was included in his many facets: theoretician, promoter, organizer and creator. Systems art was then applied to the group’s and guest Latin American artists’ activities, becoming synonymous with the CAYC and projecting itself as a movement of Latin American art, clearly differentiated from conceptual art.

Jorge Caraballo did a solo exhibition at CAYC in September 1973. Two other Uruguayan artists, Clemente Padín and Haroldo Gonzalez, were also invited to the systems art activities; the latter also exhibited individually at CAYC in August 1972. In turn, Gonzalez was invited to a meeting of the *Grupo de los Trece* and participated in the legendary group exhibition *Arte e Ideología* (Art and Ideology) performed outdoors in the Roberto Arlt Square. For two dissimilar reasons, this event is considered a reference in the development of Argentine and American contemporary art. First, it was the realization of the ephemeral artwork *Construcción de un horno popular para hacer pan* (Construction of a popular bread oven), 1972 by Argentine artist Víctor Grippo (Junín, 1936-Buenos Aires, 2002) together with artist Jorge Gamarra (Buenos Aires, 1939) and rural worker A. Rossi. The second is that, on the day after the inauguration of the exhibition, it was violently closed and most of the artworks were destroyed by the police, with the justification that one of them referred to the slaughter of Trelew,¹⁸ occurred a month earlier. A fourth Uruguayan artist also exhibited in the collective exhibitions of systems art: Pablo Obelar (Montevideo, 1933-Cali, 1995). This artist is unknown in Uruguay; he does not appear in any dictionary of Uruguayan art. He lived in Buenos Aires and Colombia, and between 1971 and 1976 participated in the activities of the *Grupo Grabas*.¹⁹ He specialized in experimentation with printmaking.

After making his solo exhibition at the CAYC, Caraballo was invited to participate in two group shows: *Arte de Sistemas en Latinoamérica* (Systems Art in Latin America) and *Los Setenta* (The Seventies), two exhibitions designed by Glusberg that toured internationally between 1976 and 1978.

In 1977, the collective exhibition *Signos en Ecosistemas Artificiales* (Signs in Artificial Ecosystems), of the *Grupo de los Trece* or *Grupo CAYC*, because it had fewer members than it originally did, represented the official Argentine participation in the controversial 14th Sao Paulo Biennial, in the context of the dictatorship, and was awarded the Itamaraty Prize. With this remarkable event, a cycle was closed, both in the actions of the *Grupo de los Trece*, which would progressively reduce its activity, as well as for the CAYC as an institution, which continued to operate but with a different profile, and finally of systems art.

Projects

Proyectos (Projects) was the name given by Jorge Caraballo to a series of artworks that he developed in the context of systems art, differentiated from his visual poems. In his individual exhibition at the CAYC, the artist presented three artworks: *Libre expresión popular frente a la prensa clausurada* (Popular free expression against the closed press), whose whereabouts are unknown; *Proyecto para anular una nomenclatura urbana, por falsear la realidad de Montevideo* (Project to annul an urban nomenclature, for distorting the reality of Montevideo), which is included within the *Proyectos* series, and the sound installation designed for the Venice Biennale, *Vuelo de una mosca* (The flight of a fly). As we said, in the series of works the artist used photographic images that were pictures of traffic signs or street signs with the names of the streets and avenues of Montevideo. A sequence of ten images of signs with street names: *Justicia, La Paz, Democracia, Constitución* (Justice, Peace, Democracy, Constitution), etc., printed on cardboard along with the statement that names the artwork.

Like in his visual poems, the artist used words with universal meanings, but in this case also referred to streets in Montevideo. For Caraballo, in the Uruguayan social and political context in which he lived, those words had lost their real meaning, and he proposed a change in the nomenclature.

Continuing that line of work, but adding a dose of humor, Caraballo created with Clemente Padín an artist's book of utmost importance, called *Señales* (Signals). They collaborated later in two publications. The first one was pivotal for several reasons, in particular because the artists merged the semantic visual poetry experiments with projects undertaken by Caraballo for CAYC with the nomenclature of the streets. They marked the beginning, as will be seen, of a series of artist's books made by Caraballo in the second half of the 80s, small in number but extremely significant. The book *Señales* was published in 1977 by *Ediciones Cisoría Arte*, of the *La Pata de Palo* publishing house from Caracas, of the same name as the magazines created and directed by Dámaso Ogaz, representing a concrete example of solidarity and exchange between artists associated to visual poetry and mail art.

This extremely difficult period of the country will close for Caraballo with his arrest in the same year as the publication of *Señales*.

The events that led to the arrest of Padín and Caraballo have not been fully clarified yet. This time we will not delve into the details; only the events and their impact on Caraballo's production will be briefly discussed.

The military arrested both artists and held them for some months incommunicado while subjecting them to harsh interrogations. They were then prosecuted by a military court for the crime of "ridicule and contempt of the morals of the Armed Forces." Padín was sentenced to four years in jail, and Caraballo, who was indicted for the same offense but in the degree of complicity, received a sentence of less than one year. This extremely dramatic event in the artist's life occurred in a context of a tightening dictatorial repressive apparatus that resulted in systematic kidnappings and arrests, followed by questioning with the application of physical and mental punishment that violated all the basic human rights rules and in many cases resulted in the death of the victims.

The arrest of these artists activated a network of global solidarity unprecedented in Uruguay. Artists, intellectuals and politicians mobilized throughout America and Europe to demand the immediate release of both artists.

Once freed, after serving his sentence of 206 days' imprisonment, Caraballo retracted to his private life; he resumed his job in the family business and temporarily abandoned all public activities related to art.

The end of the dictatorship

The assumption of Julio Maria Sanguinetti as president of the Republic, elected by universal suffrage, ended the civil-military process. Although the return to democracy was marked by the proscription of the leaders of the National Party, Wilson Ferreira Aldunate, and of the Frente Amplio, Liber Seregni, as well as of the Communist Party, the gradual recovery of the rule of law brought renewed hope and great expectations. The amnesty of political prisoners, the reinstatement of the dismissed officials, the gradual return of political exiles and the recovery of the public space for free expression and discussion were, however, offset by the 1987 process of approval of the Law on the Expiration of the Punitive Claims of the State, which closed the possibility of prosecution of those responsible for human rights violations occurred during the dictatorship.

This recovery of the public space and freedom of expression had a direct impact on culture in general and in the visual arts in particular. The process was expressed at different levels by the return of artists to public activity, which manifested in numerous exhibitions and competitions and the opening of the School of Fine Arts.

For Jorge Caraballo, who, as we said, suffered imprisonment as the most dramatic example of military repression, this opened a period of creative activity that resulted in a renewed commitment to the production of events and activities.

In turn, the reunion with Clemente Padín allowed them to resume shortly the circuit of international contacts and activities related to visual poetry and mail art, which was reflected in an intense participation in international exhibition projects or collaboration in publications, including the creation of the AUAC.

The Uruguayan Association of Mail-Artists (AUAC), founded with Padín, together with Nicteroi N. Argañaraz and Antonio Ladra, in December 1984, aimed to coordinate a stream of activities that, as in the 70s, were articulated on political activism. Caraballo would hold the position of secretary general of AUAC, which was then joined by younger creators such as Ruben Tani, Acosta Bentos, Cecilia Bone and Patricia Misles. Because of the reconstruction and revitalization of the network of international contacts, both Caraballo and Padín, in addition to a group of creators of visual poetry that gradually joined them, were invited to many visual poetry and mail art events in America and in Europe, and even in countries such as Israel or Japan.

Mail Art

It is mail art. I do not need a critic's approval. Good art is illegal, a homemade time bomb.

Dámaso Ogaz²⁰

In art history, mail art also known as postal art or correspondence art is considered to have been invented by the American artist Ray Johnson (Detroit, 1927-Sag Harbor, New York, 1995) in the mid-1950s, but in fact, the practice of sending letters or postcards containing artworks has existed since the late 19th century. Ray Johnson is also considered one of the most outstanding *collagists* of the 1950s, and a seminal figure of early pop art in the United States. Johnson attended the mythical Black Mountain College, and his experiments with geometric abstractions in the early 1950s brought him together with the American Abstract Artists (AAA) group, where he met and befriended Ad Reinhardt (New York, 1913-1967). During that decade, the artist worked as a graphic designer and began mailing out collages bearing small notes to curators, friends and collectors as a way to advertise his work. In October 1958, Johnson received a thank you letter for an artwork sent to an acquaintance. The artist then made an intervention on the letter and sent it back to the sender. The intervention consisted of a series of notes, by way of ironic responses to the praising comments of the sender about

20. César Seco, *La llave de Arena*,
Dámaso Ogaz Portal www.damaso-ogaz.com.ve.

the artwork received. This is considered an inaugural event of the systematic practice of mail art as an art form, and is extremely significant. Its importance is not merely strategic: using the postal system to distribute contemporary art, which, as mentioned before, was not exclusively Johnson's invention- or a purely anecdotal, if certainly an absurd, almost Dadaist situation. In the intervention to that letter, Johnson articulated a discourse that demystifies and brings down any form of evaluation of the artwork sent. In this respect, this is an inaugural event, not only because it establishes a new marginal system of art distribution circumventing institutional museums, but also because it dismantles the symbolic, economic, and auratic value of the artwork, and puts forward the communication and exchange event as the core element of artistic action. Johnson later created the New York Correspondence School, where he developed and systematized the sending and exchange of artworks by mail.

Mail art practices, which had Dámaso Ogaz, Guillermo Deisler and Edgardo Antonio Vigo as founding figures in the region, along with Clemente Padín in Uruguay, emerged from the exchange of independent publications linked to experimental poetry practices, and rapidly became a tool for dissemination, resistance, solidarity, militancy and political activism in the complex regional scene of the 1960s. By committing to this practice in the early 1970s, Jorge Caraballo not only articulated an aesthetic-formal discourse that was consistent with visual poetry and systems art, but also furthered his commitment to his audience and the social context where he lived. While through optical-kinetic artwork the artist appealed to the viewer to become an active individual, through visual poetry and mail art —which seek, through poetics, to denounce a concrete reality where the fundamental values of justice and freedom appear distorted or corrupted— he appealed again to that active individual, not to perceive and question a general reality through a renewed exercise of *perception*, but rather, through the mechanism of communication and without institutional mediation, to have a new *reading* of the specific and contingent political context where those values were endangered.

Second solo exhibition

Among the multiple activities undertaken by Caraballo, an event organized in the late 1980s stands out for its significance: his second solo exhibition, which also took the form of a retrospective.

Muestra a Uruguay (Show to Uruguay) opened on October 19, 1987 at *Casa Cultural Uruguay-Suecia*, on Ejido Street, and was sponsored by the AUAC.

The exhibition focused on his visual poems and systems art projects that had been presented in international exhibitions organized by CAYC. In spite of the precarious setup, typical of the museography used in mail art exhibitions in Montevideo, this was a highly significant event for the artist, not just as a rescue operation, but rather as stocktaking of his work, since many lost artworks were reconstructed. It was an opportunity to put his work back in perspective, establish an aesthetic and discursive coherence between his artworks dating from the 1970s, which comprised works up to 1976, and the most recent works produced in 1984-1987. This exhibition was also the beginning of his gradual withdrawal from AUAC activities, but not from visual poetry since he continued to make poems for postcards well into the new millennium and a return to his work in optical-kinetic abstraction. Another salient feature of this exhibition was the presentation of three artist's books, which may be considered among the most outstanding legacies of the experimental practices merging visual poetry, political activism, and alternative publishing productions.

Artist's books

In the old art, the author writes texts. In the new art, the author makes books.
Ulises Carrión²¹

In 1986, Caraballo published three artist's books: *Breve historia del arte latinoamericano*, (Brief History of Latin American Art) *(des)información* ((de)information) and *En Uruguay la palabra "justicia" significa* (In Uruguay the word "justice" means), using minimal formal graphic resources. This uttermost austerity and formal modesty translated into extreme radicalness in terms of meaning. The artist deepened the aesthetic elements used in *Proyectos* in the 1970s, in the realm of systems art, namely, the relation between photographs and texts. In *(des)información*, we are presented with a series of images of writings with political proclamations on the walls of Montevideo, which as stated on the last page as way of conclusion are photographic records taken between 1973-1975.

21. Carrión, Ulises: "El arte nuevo de hacer libros". *Plural: crítica y literatura*, vol. IV, n.º 1, February 1975, p. 33

These photographs are contrasted with others of the same walls, where the statements have been deleted. It includes no text other than the transcription, as a form of introduction to the sequence of images, of an excerpt of an article by Mario Benedetti reflecting on the manipulation of information. The artist thus shows, almost as a sort of sociological document, how at the start of the dictatorship public spaces which under the rule of law are spaces for debating and confronting ideas, that is, for exercising the freedom of expression and political opinion are literally suppressed, deleted. *En Uruguay la palabra «justicia» significa* is a smaller book, made up of the covers and just one page, likening it more to a political pamphlet than to a traditional artist's book. The artist illustrates with concrete examples how the word *justice*, a fundamental value in a democracy, may mean many things, except the value that determines and seeks a certain harmony among the members of a society by establishing a framework of rights, setting guidelines and criteria to rule the relations between individuals and institutions. Finally, in *Breve historia del arte latinoamericano*, perhaps the most complex and deepest artwork-book created in the context of Uruguayan contemporary art in the 1980s, the artist uses images of political demonstrations and repressive police actions to illustrate the different art movements of the 20th century.

The taxonomic exercise common in art that seeks to classify the work of an artist into styles and movements, becomes an ironic and critical gesture in Caraballo, who questions, to the same extent, the political reality and the role of art and artists in relation to it. By way of example, hydrokinetic art, a movement created by Argentine artist Gyula Kosice (Košice, 1924), is symbolized in Uruguay by police armored vehicles throwing water to disperse a crowd.

Late years

The last decades of Jorge Caraballo's production were focused on the return to the practice of optical-kinetic abstraction. This was captured in an important series of around sixty artworks created in the early 1970s, which were generically entitled *Prototipo para múltiple*.

At the same time, he created based on a few sketches a series of geometrical artworks, in vinyl on Sintra board and screen-printing, whose title we do not know, and produced prints in two different patterns and sizes.

In the second half of the 1980s, Caraballo participated in a few geometrical artwork projects; the most noteworthy, in spite of its failed outcome, was the proposal presented jointly with Antonio Ladra for painting the large, 7,400 m² (25 m x 296 m) outer wall of the ill-fated *Cilindro Municipal* building.

Although the winning team was the one formed by Beatriz Battione, Claudia Anselmi and Laura Severi, and the second and third prizes were awarded to Fernando Álvarez Cozzi and Abel Rezzano, respectively, this project marked the return of his commitment with the original idea of integrating art to the urban environment, as proposed in the 1950s by his master, Víctor Vasarely.

While in the last decade his production was characterized by a departure from events related to visual poetry and mail art, the last recognitions he received which came from abroad, since Caraballo never obtained any awards in Uruguay nor was he ever taken into account for the *Premio Figari* lifetime achievement award relate to his visual poetry and mail art practices.

Because of the interest of a new generation of Latin American historians and curators for the most radical art practices produced in the 1960s and 1970s, Caraballo's work gained a certain degree of recognition in the new millennium.

As shown by the number of e-mails answered to curators and historians, although the artist was always willing to collaborate, he maintained his resistance and critical attitude towards that period related to visual poetry and mail art.

Ultimately, in spite of that attitude, two events of very different magnitude stand out for their significance, in which Caraballo's contribution to the history of Latin American art and literature was recognized.

The first one was the invitation to, and his participation in —in October, 2009— the *7th Bienal do Mercosul*, under the general curatorship of Victoria Noorthoorn and Camilo Yáñez, within the *Desenho das Ideias* (Drawing of Ideas) collective, formed, among others, by his admired friends Edgardo Antonio Vigo, Augusto de Campos, Paulo Bruscky and especially León Ferrari, with whom he shared a wall in the exhibition.

The other recognition was his inclusion in the Argentine secondary school publication *Práticas del lenguaje*, of the Estrada publishing company. In this publication addressed to students and teachers, his work *Patria* (1973) is presented as an example of the use and the experimentation with written language.

When Jorge Caraballo died in July 2014, although he had abandoned all public activity and participation in artistic events, he was working hard in his art. While as we have mentioned his work at the time was centered on optical-kinetic art, he also experimented with text and images, in the understanding that these two practices were complementary. An example is an unfinished artwork, consisting of a series of photographs where the artist is seen pointing to the sign of a street named *General Caraballo*.

As the utopic longings for a democratization of art embodied in the production of prototypes do not seem to find support in an artistic reality defined by the logics of capital, visual poetry and mail art practices as instruments of awareness and emancipation face the impossibility of displaying a non-conformist or resistant behavior in the framework of the social and political reality of the new millennium.

Thus, the artist reveals that posterity only seems to bring about the irony of a sinister transfiguration. A final whisper that reminds us that history comes first as a tragedy, and then as a farce.

Manuel Neves
Brasilia-Paris, August 2015

Jorge Caraballo

Born in Montevideo, Uruguay, on May 25, 1941.

1966. Studied drawing and painting with Hugo Sartore in Montevideo, Uruguay.
1971. Private studies with Víctor Vasarely in Paris, France.
1971. Theoretical studies with Frank Popper at University of Vincennes, Paris, France.

Awards

1970. Lautréamont Prize (scholarship in Paris).
1970. Acquisition Prize 34th National Plastic Arts Competition.
1973. Acquisition Prize Ministry of Public Works, 3rd Spring Art Competition (Salto, Uruguay).
1987. AICA (*Asociación Internacional de Críticos de Arte*, International Association of Art Critics) Selection. Montevideo

Solo Exhibitions

1973. CAYC (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires).
1987. *Casa de Cultura Uruguay-Suecia* (Montevideo).
2015. Retrospective Exhibition - Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo).

Collective Exhibitions (selection)

1968-1972. National and Municipal Art Competitions (Montevideo).
1971. 7th Biennial of young artists (Paris).
1971. French government scholarship recipients (ORTF, Paris).
1971. 10 Foreign Artists (FIAP, Paris).
1972. 36th Venice Biennale.
1976-1978. *Arte de Sistemas* (Systems Art) (CAYC).
ICC (Ambers). Espace Cardin (Paris). ICA (Londres). Palazzo Diamanti (Ferrara). 1976-1977. The Seventies (CAYC). Museum of Modern Art (Sao Paulo). Museo Universitario (Mexico).
1987. AICA (Uruguay chapter) Selection.

Group exhibitions on visual poetry

In different cities in Germany, Argentina, Australia, Belgium, Brazil, Canada, Cuba, Spain, United States, France, Holland, Hungary, England, Israel, Italy, Japan, Mexico, Portugal, Switzerland, Uruguay, Venezuela and Yugoslavia.

Bibliography (selection)

Argañaraz, N. N.: *Poesía visual uruguaya*, Montevideo: Mario Zanolchi Editor, 1986.
Camnitzer, Luis: *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo: Hum, CCE-CCEBA, 2008.
Crane, Michael: *Correspondence Art*, San Francisco, CA: Contemporary Arts Press, 1984.
Popper, Frank: *Art, action, participation*, Paris: Ed. Klincksieck, 1982.
Popper, Frank: *Le declin de l'objet*, Paris: Ed. du Chêne, 1975.
Plásticos uruguayos, Montevideo: Legislative Power Library, 1976.
Welch, Chuck: *Networking currents*, Boston: Sandbar Willow Press, 1986.

Works published in cultural sections, magazines and books (selection)

Abertura Cultural/Brazil, 1975.
BG MONTHLY/ Canada, 1977.
ARTES VISUALES (MAM)/México, 1977.
STAMP POST CARDS (multiple) /Belgium, 1977.
DOCK(S) /France, 1976-1978, 1987-1988.
O DOS / URUGUAY, 1984.
BRITISH COLUMBIA / United States, 1985.
CATAGUASES / Brazil, 1986.
FICCION INTERNACIONAL / SAN DIEGO UNIVERSITY (United States), 1988.
CATALYST / United States, 1988.
INTERNATIONAL POETRY/University of Columbia (United States), 1989.
DIMENSAO (International Poetry Magazine) / Brazil – 1991.
Primicia / Spain, 1993.

Artist's Books

Señales, Caracas: Cisoría Arte-Ediciones La Pata de Palo, 1977 (collaboration with Clemente Padín).
Breve historia del arte en Latinoamérica, Montevideo, 1986.
(Des)información, Montevideo, 1986.
En Uruguay la palabra justicia significa, Montevideo, 1986.
Solidaridad, Montevideo, 1991 (collaboration with Clemente Padín).

Agradecimientos

Realizar una muestra de esta magnitud solo puede ser posible gracias al esfuerzo colectivo.

Quiero agradecer a Gabriela Caraballo y Federico Caraballo, hijos del artista, pues sin su voluntad este proyecto nunca se hubiera realizado; muy especialmente a Gabriela, por su apoyo y auxilio permanente en todo el proceso de realización de la exposición.

A Graciela Caraballo, hermana del artista, por aportar datos importantísimos.

A Clemente Padín, Antonio Ladra y Hugo Achugar, amigos cercanos de Jorge, por sus preciosos testimonios.

A Enrique Aguerre, director del MNAV, no solo por apoyar cada decisión tomada, sino por el soporte, compromiso y entusiasmo puesto en todo el proceso del proyecto.

Al magnífico personal del MNAV, Adriana Gallo, Juan Baltayan, María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna, Luis Lereté, Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy, Zully Lara, Álvaro Cabrera, Nelson Pino, Eduardo Ricobaldi, Julio Maurente, Sergio Porro, Héctor Carol y Carlos Bentancur, por su paciencia, compromiso y entusiasmo permanentes.

Al equipo que trabajó en este magnífico catálogo, a Alejandro Schmidt por diseñarlo y a Eduardo Baldizán por sus excelentes registros fotográficos.

A Nicolás Infanzón, por su dedicación en el montaje de la exposición.

A mi familia, Mylene y Pablo.

Manuel Neves

Ministerio de Educación y Cultura

María Julia Muñoz
Ministra

Fernando Filgueira
Subsecretario

Jorge Papadópulos
Director General

Sergio Mautone
Director Nacional de Cultura

Begoña Ojeda
Directora de Proyectos Culturales

Museo Nacional de Artes visuales

Enrique Aguerre
Director

Adriana Gallo
Juan Baltayan
Secretaría de Dirección

Daniel Giorgi
Asesoría y Recursos Humanos

María Eugenia Grau
Fabricio Guaragna
Luis Lereté
Área Educativa

Eduardo Muñiz
Área de Conservación

Oswaldo Gandoy
Zully Lara
Registro

Eduardo Ricobaldi
Informática

Álvaro Cabrera
Nelson Pino
Área Gráfica

Virginia Lucas
Biblioteca

Fernando Álvarez Cozzi
Medios Audiovisuales

Julio Maurente
Sergio Porro
Intendencia

Héctor Carol
Carlos Bentancur
Vigilancia y Mantenimiento

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay
Tels: + 598 27116054 - 27116124 - 27116127
www.mnav.gub.uy

Jorge Carballo 1941-2014
Una exposición antológica

Manuel Neves
Curaduría

Enrique Aguerre
Manuel Neves
Textos

Graciela Álvez
Corrección de textos

Adriana Butureira
Traducción al inglés

Eduardo Baldizán
Fotografía de obra

Nicolás Infanzón
Montaje

Alejandro Schmidt
Concepción gráfica

Alejandro Schmidt
Diseño y producción gráfica

Imprimex
Impresión y encuadernación

COLABORAN



MARQUERÍA DE ARTE



Jorge Carballo
1941-2014
Una exposición antológica
Museo Nacional de Artes Visuales
Montevideo, Uruguay
Setiembre, 2015

Impreso y encuadernado en Imprimex
Depósito Legal N° 367.798 - Comisión del papel



Fotografía de portada: Registro fotográfico perteneciente a una obra nunca resuelta, años 2000.

Jorge Caraballo

Una exposición antológica

Museo Nacional de Artes Visuales
Montevideo, Uruguay

