

Ignacio Iturria: Pintar es soñar



Museo Nacional de Artes Visuales  
Montevideo, Uruguay



Obra de portada: Soplando estrellas, 2015.  
Acrílico sobre lienzo, 163 x 363 cm.

Ignacio Iturria: Pintar es soñar

Museo Nacional de Artes Visuales  
Montevideo, Uruguay



## Contenido

- 5    Presentación  
     Enrique Aguerre
- 6    Ignacio Iturria: Pintar es soñar  
     José Jiménez
- 20   Viajes a varias naciones remotas del mundo  
     de Ignacio Iturria, contadas en ocho partes, siguiendo el  
     ejemplo del cirujano y capitán de navío Lemuel Gulliver  
     Pablo Thiago Rocca
- 28   La palabra del artista  
     Presentación, selección y edición de José Jiménez
- 42   Catálogo de obras
- 146   Cronología
- 162   English texts



El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) presenta la exposición *Pintar es soñar*, primera muestra antológica de Ignacio Iturria en nuestro país. Más de treinta años (1982-2015) de una larga y fecunda trayectoria artística podrá visitarse a través de un centenar de obras -pinturas, grabados y objetos-, para dar una cabal idea de la importancia de Iturria en las artes plásticas producidas, no solamente en nuestro medio, sino en el plano internacional.

*Pintar es soñar* es una instancia crucial para todo aquel que quiera tener una visión integral sobre la producción artística de Iturria a través del tiempo; la curaduría de José Jiménez hace posible un recorrido significativo y exhaustivo sobre una obra impar, que hasta la fecha no había sido exhibida en conjunto. Por lo tanto, aquí realmente cuentan las ricas variaciones que logra Iturria para componer ese vocabulario pictórico personal, cercano y entrañable, destinado a ser compartido con cada uno de los espectadores que conocen su obra, o que se enfrentan a ella por primera vez.

El MNAV contribuye de esta forma con la difusión de la obra de Ignacio Iturria en la plenitud creativa del artista y asume el compromiso de dar a conocer a nuestros creadores más relevantes.

Enrique Aguerre  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

José Jiménez

Ignacio Iturria: Pintar es soñar



## 1. La pintura como construcción y exceso visual

¿Dónde se sitúa el aliento, el impulso de la humanidad, en este mundo complejo, de sombras, violencias e incertidumbres, en el que hoy vivimos? La trayectoria artística de *Ignacio Iturria* constituye una de las vías de respuesta más sólidas y profundas a esa cuestión desde el plano del arte. Aunque inequívocamente latinoamericana, y con las más hondas raíces en ese Uruguay de intensa consciencia cívica, de grandes artistas y escritores, en el que nació, la obra de Iturria tiene un alcance plenamente universal por los temas que aborda y la personalísima forma de desplegarlos en su pintura.

Siempre *en la pintura*, que se despliega sobre todo tipo de soportes y procedimientos, dando así lugar a *una pintura expandida* con intensa capacidad de confrontación con las imágenes mediáticas que ciegan y envuelven nuestra vida cotidiana, Iturria nos lleva al plano de la visión interior: *¿qué, quiénes*, somos cuando miramos de verdad hacia dentro? Observando con humor e ironía la fragilidad de personajes y criaturas: nosotros, *pequeños seres humanos*, y nuestras proyecciones afectivas en lo que nos acompaña y ayuda, o nos amenaza y destruye.

Introduciéndose en las penumbras de la imaginación, con los ojos plenamente abiertos de quien sueña despierto, Iturria

libera nuestra mirada de los pesos muertos del dogmatismo, la repetición, o la solemnidad. En ese sentido, su obra cumple con una de las funciones centrales que las artes visuales han desempeñado a lo largo de nuestra tradición de cultura: abrir nuestra visión, mostrarnos vías para mirar en profundidad. En ese círculo, el arte vuelve a la vida. De donde, cuando de verdad es arte, siempre fluye.

Forma de darse a sí mismo, forma de entrega, la pintura implica hasta el fondo la mente y el cuerpo del pintor. Y no consiste en reproducir sin más el mundo exterior, sino que es *construcción visual*, y por eso síntesis de lo interior y de lo exterior, de lo más íntimo y de todo aquello que nuestros sentidos captan y modulan en su interacción con el mundo.

En Iturria, el primer plano de la pintura tiene un carácter físico, corporal: el cuerpo se vuelca físicamente en la realización del cuadro. Hay una morosidad artesanal en la preparación técnica y en la realización de la obra. Y hay también un exceso: todo puede ser utilizado como soporte pictórico, *el impulso a pintar* no conoce límites. Se despliega, incluso, en la utilización directa de la pintura que sale del tubo y que adquiere un carácter tridimensional, *toma cuerpo*. En ese fluido, o segregación inmediata de lo pictórico, Iturria plasma sobre todo situaciones carnales, cuerpos que se abrazan o incluso se amontonan en

su multiplicación abigarrada, llena de desmesura. A estos levisimos personajes o, en general, emulsiones inmediatas de lo pictórico, Iturria los llama "pinturitis", a semejanza de ese fluido inmediato de la escritura y la visualización que son los "graffiti".

Pero, naturalmente, no basta con dejarse llevar. Para Iturria, el "carácter" del pintor se forja en su trabajo con la forma. Algo que se concreta en la búsqueda de adecuación de la escala y el tamaño de las figuras en el formato del cuadro. Un proceso en el que pone como ejemplo a Degas. El siguiente paso en ese trabajo con la forma tiene que ver con la precisión y el detalle. En su mundo de pequeños personajes y objetos agrandados, somos capaces de advertir la expresión más minúscula, las muecas y gestos más particulares, lo que contribuye a producir la sensación de un mundo lleno de vida.

La tela, el cartón, el cartón arrugado, la madera, dan con sus distintas calidades materiales un tipo de respuesta diferente a la expansión del óleo. Y en los últimos tiempos, del acrílico. En esa dinámica expansiva, los cuerpos pueden resultar perforados. Hasta que la pintura llega, por fin, a la experiencia del límite en el vaciado del soporte. El agujero ocasiona una intromisión del universo externo en el espacio privativo de la pintura. Es la experiencia del vacío, la atracción del abismo. Que, en su modulación especular, acaba apareciendo como un juego sobredeterminado, de pintura dentro de la pintura.

El carácter expansivo de la pintura de Iturria llega hasta su plasmación tridimensional en los objetos. Pero no creo que, en sentido estricto, podamos hablar de "esculturas". En mi opinión, se trata de *objetos pintados*, o de una *pintura expandida*, que busca desbordar toda limitación en sus soportes materiales o en su espacialidad, desbordando así incluso la bidimensionalidad.

El propio Iturria (1995, 34) ha reconocido que su trabajo no es propiamente escultórico y ha señalado como el aspecto más indicativo de ello su mantenimiento de la frontalidad: "Todo elemento que haga, por más que se salga del cuadro o que pueda tener un volumen, siempre lo pongo de forma frontal, quiere decir que siempre mantengo una de las características de la pintura, la frontalidad. No tengo un carácter puramente escultórico".

Además del proceso de estructuración espacial, de la creación de un escenario unificado por el juego de la luz, la escala y la perspectiva, en Iturria es importante dotar a lo pictórico de una consistencia estrictamente física. Aquí la huella del llamado "informalismo" español se hace patente, pero de forma trascendida: rayaduras, raspaduras, oxidaciones, dejan ver sobre la misma superficie pictórica las huellas y efectos del paso del tiempo. De este modo, lo aparentemente más exterior conecta

con lo más íntimo, con las imágenes desvaídas, pálidas, fragmentarias, que vienen a la memoria.

En todo caso, la utopía corporal, material, de la pintura tiene su último referente en la construcción plástica, visual. En el empleo de perspectivas, luces y sombras que acentúan el relieve de las figuras, sobre un fondo sumamente cuidado de texturas diferenciadas, de abigarrada pastosidad. Los juegos de perspectiva, los artificios visuales, son absolutamente cruciales en la pintura de Iturria, y contribuyen a dar a su obra una impregnación de misterio, de profundidad desvelada, que constituye uno de sus logros más importantes.

El chorro que sale del tubo, el pincel, o la espátula, establece una comunicación profunda con la materia pictórica que supone el primer escalón de la construcción visual. El surco de la espátula sobre la carne del óleo en la tela permite fijar los límites del universo, de la representación. O proyectar el desplazamiento y la proyección de los ojos que salen de sí mismos, recordándonos de un modo palpable que el proceso pictórico es un juego de miradas, de espejos: ver y ser visto. Algo que alcanza su cota más elevada en la historia de la pintura con *Las Meninas*, de Diego Velázquez. Y que en Iturria "resuena", con un eco reforzado, en sus intensas y hermosas pinturas sobre espejos, que introducen en la obra al espectador, a los públicos.

Ese círculo visual: ver y a la vez ser visto desde el cuadro, implica la caracterización del pintor como un mirón, como un *voyeur*, que se introduce, fisga, mira, salta paredes para poder ver. Y su réplica en los pequeños personajes que aparecen fisgando por las ventanas, el deslizamiento continuo de "mirones" (a su vez, *voyeurs*), *vichones* se los llama en Uruguay, de figuritas que parecen sobrevolar las diferentes situaciones y escenarios, a la vez que nos miran y nosotros los miramos a ellos y nos sentimos reflejados, identificados, en su mirada. Obviamente, en ver y ser visto, interviene el deseo: *mirar es querer ver*. El flujo circular de la visión fluye en el ámbito de Eros.

Todo ello supone una consciencia explícita de que lo decisivo en la estructuración pictórica del mundo es *la articulación de lo visual*. Después de mirar, sentir la devolución de la mirada y ver de nuevo. *Aquello que nos queda es la pintura*. Eso es lo que atraviesa de un extremo a otro las obras de Iturria: en ellas la pintura se ofrece como *exceso visual*, como resto, como un ir más allá de lo que ocultan las apariencias, más allá de la mirada sumisa y autosatisfecha. El núcleo sensible y conceptual es en todo momento *la luz*. Esto nos dice él mismo: "El pintor es sordomudo, interpreto más con el ojo que con la palabra: soy puro ojo".

*Puro ojo*: hay derivas y planteamientos que buscan llevar la pintura a una sensualidad que se pretende casi transparente, física, gestual. Pero, más allá de su materialidad, el núcleo estético, profundo, de la pintura ha sido siempre, y es, *conceptual, poético*. Y esa dimensión, ese alcance conceptual, a través de la visión resuelta en pintura, constituye el eje de la trayectoria artística de Ignacio Iturria.

## 2. ¿Quién soy yo...?

¿Dónde ubicar a Ignacio Iturria en la escena compleja y abigarrada del arte de nuestro tiempo? Que sea un artista uruguayo, latinoamericano, implica que en su obra toma cuerpo un intenso entramado de síntesis, de entrecruzamientos.

Con su profundo conocimiento del arte universal, Ángel Kalenberg sostiene que la dinámica del arte en América Latina se caracteriza por la capacidad de apropiarse de todas las "formas" generadas en otros contextos culturales, pero cambiando y subvirtiendo sus "sentidos". Esa dinámica de apropiación subversiva es consustancial al proceso de formación de un lenguaje propio en Ignacio Iturria.

El primer "cruce" tiene que ver con la figura del padre que, en este caso, transmite la imagen mítica, como relato de sentido trascendente, de las raíces familiares, fundida con el empleo de la pintura como su mejor o más importante vía de plasmación. El propio Iturria (1995, 29) lo ha recordado al ser preguntado por sus primeros contactos con la pintura: "Cuando vivíamos en el Cordón, en una casa con patio con claraboya, de dos pisos, y en las paredes mi viejo había pintado escenas del País Vasco, de los antepasados, esa fue la primera impresión."

Siendo la pintura, en su origen, un arte "europeo", Iturria decide viajar a Europa, a España. El viaje a la raíz de la pintura se funde con el viaje a la raíz familiar. Y con el viaje a lo mejor de la cultura española del siglo XX. Resulta curioso, no obstante, que en lugar de establecerse en el País Vasco, la tierra de sus antepasados, Iturria eligiera Cataluña: Cadaqués, donde viviría entre 1977 y 1985. En esa hermosísima villa del Cabo de Creus, que atrajo también a algunas de las personalidades más significativas del arte de nuestro siglo, como Pablo Picasso, Salvador Dalí o Marcel Duchamp, entre tantos otros, Iturria se empapó de la luminosidad mediterránea. De sus propias manifestaciones, trasciende que se trató de un periodo sumamente feliz, donde todo fue sencillo. Una especie de pequeño paraíso.

La exaltación intensa del blanco transmite mejor que nada esa sensación de bienestar, que impregna su pintura en el paso de los setenta a los ochenta. En ese blanco espejo de la pureza, de la transparencia, trasunto de la intensa luz mediterránea, la

mujer: la esposa y la madre, ocupa el centro de gravedad de la obra. Pero a pesar de las grandes diferencias estilísticas y de sentido con lo que acabará siendo su lenguaje maduro, se advierten ya en las obras de este momento dos aspectos que serán también decisivos en el itinerario posterior: la gran destreza en la estructuración geométrica del espacio y la importancia que se concede a la soledad del personaje.

En los años inmediatos, Iturria se apropió de la tradición pictórica española y, lógicamente, estableció una comunicación con los artistas contemporáneos. El grupo Dau al Set y el, para mí, mal llamado "informalismo" se convierten en referentes de su trabajo. Digo que informalismo me parece y me ha parecido siempre una categoría teórica y crítica inconsistente, porque la ausencia de figuración no implica en ningún caso ausencia de forma. Sea como fuere, la huella y la presencia, integrada, trascendida, de Antoni Tàpies o de Antonio Saura, entre otros, pueden sin duda apreciarse en esos momentos iniciales de la obra de Ignacio Iturria, en la que no dejan posteriormente de operar como trasfondo.

Habrà que esperar, no obstante, a la vuelta a Montevideo para que Iturria alcance un lenguaje propio, su madurez expresiva. La síntesis surge de un contraste: Cadaqués y Montevideo, la luminosidad mediterránea y la luz tamizada, difusa, plomiza, de la capital uruguaya. En ese proceso, la luz sigue siendo central en su construcción pictórica, pero se transforma en una luz no exterior. Se convierte en la luz de la introspección, de lo no consciente.

Si España significaba un viaje a los orígenes, Uruguay se llevaba dentro, en el subconsciente: "El Mediterráneo tiene una tradición luminosa, es un concepto diferente al que puede ser el nuestro. Al Uruguay yo lo veo metido más dentro de la cosa cotidiana, de una cosa más sobria, poco luminosa. El mar marrón de alguna manera está presente en el subconsciente" (Iturria, 1995, 31). Algo que nos lleva a la escritura, característicamente uruguaya, de Juan Carlos Onetti, al denso cromatismo oscuro de sus narraciones. Pero también a su ironía punzante, a su intenso sentido del humor.

Pienso que ese rasgo: el sentido del humor, la ironía aplicada antes que a nadie a uno mismo, constituye un signo característico de la cultura uruguaya. En la obra de Iturria aparece una vez y otra en las expresiones de sorpresa y en las situaciones ridículas en que se ven envueltos sus personajes. Transmite una condición existencial que parece provenir de un necesario "ajuste de cuentas" con todo tipo de retórica grandilocuente, algo que los nacionalismos conservadores han convertido en práctica habitual en América Latina. En Iturria despunta, en cambio, el amor por las cosas sencillas.

El viaje: físico y mental, de ida y vuelta, entre América y Europa es una peculiaridad recurrente en las muy distintas líneas y tradiciones del arte de América Latina, que favorece su potencia de hibridación, la fuerza de su mestizaje, su capacidad de integración universalizadora. Lo que el gran José Lezama Lima (1957, 183) llamó "esa voracidad, ese protoplasma incorporativo del americano".

Es algo que constituye, precisamente, un aspecto característico de los artistas uruguayos, empezando por el pionero Juan Manuel Blanes (1830-1901), el magnífico pintor autodidacta del siglo diecinueve que da inicio a la tradición plástica del país oriental. Y que tiene también una importante función en los tres nombres más significativos del arte uruguayo en la primera mitad de nuestro siglo: Pedro Figari (1861-1938), Joaquín Torres-García (1874-1949) y Rafael Barradas (1890-1929). Estos dos últimos, particularmente ligados a España.

Evito siempre ese lenguaje crítico banal que trata de explicar la obra de un artista a través de las influencias recibidas. Pero sí creo, en cambio, importante identificar el proceso de *continuidad en las formas* que nos permite apreciar cómo un artista cristaliza su propio lenguaje en comunicación con la tradición recibida, a la que él es plenamente fiel sólo cuando la trasciende.

En ese diálogo subterráneo la comunicación de la obra de Iturria con Figari y con Torres-García es bastante significativa. En relación con este último hay que situar la transposición de su estructura constructiva, algo que se advierte en el orden interior de articulación del espacio que caracteriza todas las obras de Iturria.

Y quizás, también, en otro aspecto menos evidente a primera vista. Me refiero a la proliferación expresiva de Iturria, a ese impulso a pintarlo todo, a apropiarse de cualquier soporte, eco a la vez de un cierto horror al vacío, del miedo a la desintegración que éste conllevaría, y de esa acumulación de imágenes en la cuadrícula constructiva de Torres-García, que parece eliminar el vacío plástico como mero signo de cansancio o distracción.

Hablando estrictamente de Iturria, se trata de una cuestión bastante central y que, además de en sus obras, se percibe al entrar en su taller. Iturria ha señalado que el cuadro solitario queda como aislado, descontextualizado, del universo al que pertenece. En sentido contrario, el amontonamiento y superposición puramente accidental de las obras en el taller permiten un juego interactivo entre ellas y el pintor, que se convierte así en espectador sorprendido de su propio trabajo. Amontonadas o superpuestas, las pinturas dejan ver fragmentos insólitos que, a su vez, desencadenan incitaciones para nuevas obras. No hay muros, ni lienzos, ni maderas, ni cartones, ni papeles,

vacíos. Todo se ocupa en el gesto expansivo, apropiativo, de la pintura.

El propio Iturria (1995, 35) ha hablado del "desorden provocativo" de su estudio. Lo que esto provoca es esa incitación personal a la creación que despliega la continuidad expansiva de su trabajo. Pero todo ello es, también, un signo de su carácter, de su generosidad abierta y activa, acumulativa con las obras, cosas y objetos, respetuosa con las personas. Ese taller, configurado por el abigarramiento, el exceso y la acumulación, es igualmente un signo de la voluntad de no perder nada, de guardarlo todo, de coleccionar. Un *signo de un (añorado) mundo sin pérdidas*, expresión de la voluntad utópica de la integración y la acumulación sin fin. Algo que nos remite a la infancia, al deseo del niño de conservar y apropiarse de todo lo que le rodea.

El diálogo con la obra de Pedro Figari es de otro tipo. A diferencia de los espacios abiertos tan característicos de Figari, la pintura de Iturria es, en una serie de sentidos convergentes, pintura *de interiores* y, además, de temática casi exclusivamente urbana: casas, edificios, medios de transporte, interiores y objetos domésticos, juguetes... El empleo del color también es bastante diferente en ambos.

Y, sin embargo, hay una intercomunicación asimilativa en el sentido de la escenificación y articulación de los personajes, que en Figari aparecen siempre como actores de un ritual o de un drama existencial, y en Iturria como personajes de una trama tejida con la memoria y la imaginación. También puede encontrarse en Figari, en el paisaje abierto de los campos, la figura cercana del animal solitario, tan relevante en el "mundo Iturria".

La obra de Ignacio Iturria está atravesada por un profundo sentido de la *compasión*. No sólo hacia las personas, también hacia los animalitos y las cosas. Su trabajo opera en los márgenes de una *poética de lo pequeño, de lo ínfimo*, que en su dimensión sutil nos conduce hacia los espacios de *levedad estética* que constituyen uno de los rasgos decisivos del arte de nuestros días. Un arte en el que cada vez va quedando menos lugar para lo solemne o lo pretencioso, con toda su carga de autoritarismo.

Los personajes de Iturria son seres y objetos empequeñecidos por la acción de la memoria y la imaginación. Los hombres son siempre "hombrecitos". Las mujeres, "mujercitas". Que, en cambio, contrastan con las dimensiones gigantes, fuera de escala, de los objetos, las edificaciones, o los medios de transporte. Es el resultado, obviamente, de *seguir mirando como un niño* a través de los ojos de la pintura. Para el niño los objetos tienen unas dimensiones siempre mayores, aumentadas, en referencia a su propio cuerpo. El niño, incluso, ve las cosas

desde ángulos y perspectivas que ya de adultos se hacen imposibles, como hace notar el propio Iturria (1995, 32): "Hoy vemos la mesa desde arriba, pero cuando eras chico la veías de abajo y ahí había todo un espacio, todo un espacio plástico".

Hay, además, otro aspecto a tener en cuenta del que encontramos una clave interesante en *La ciudad sin nombre*, el hermoso libro de texto manuscrito y dibujos publicado en 1941 por Joaquín Torres-García. En él, podemos leer: "Voy por la ciudad. Su perspectiva no corresponde a la de otras ciudades. Hay que modificar las dimensiones. Lo que en otras es ancho, aquí es alto. Esto la hace más sombría." Esa ciudad sin nombre, y donde lo alto predomina sobre lo ancho es, obviamente, Montevideo.

Aparte de la indicación de un cromatismo sombrío, oscuro, que como ya señalé también tiene su eco en la obra de Iturria, la visión constructiva de Torres-García nos advierte sobre otra característica central de la capital uruguaya: su elevación. Paseando por Montevideo, uno advierte de forma inmediata que en las viviendas antiguas los pisos tienen una altura desmesurada, llegando hasta los cuatro o cinco metros. Hasta el punto que en reformas posteriores es corriente habilitar dos pisos a partir de un piso antiguo.

La vivienda familiar, de niño, de Ignacio Iturria era uno de esos viejos caserones transformados en casas de vecindad. Así que el tamaño de las habitaciones y la altura de los techos, que contribuyen a dar una configuración espacial tan característica a su pintura, deben también ponerse en relación con esa experiencia seminal de la niñez.

### 3. Las enseñanzas del juego

En ese enorme, desmesurado, territorio del juego, el niño encuentra su identificación con los pequeños objetos y con los juguetes, diminutos como él. Los muebles se convierten en la orografía del paisaje de ensueño, en las montañas a explorar o en los lugares donde ocultarse y buscar refugio, sobre todo de la mirada adulta. A las piezas del juego no sólo se les confiere vida propia, sino que se les hace experimentar las metamorfosis de la imaginación: "cuando eras chico vivías mucho adentro de la casa y jugando a los soldaditos y a los distintos elementos que introducías arriba de los muebles, los transformabas en dinosaurios, los transformabas en bichos, jugabas abajo de las mesas." (Iturria, 1995, 32).

Y, sin embargo, en ese vaivén de la memoria, similar a las mareas acuáticas, el drama queda siempre contenido, la situación no deriva en ningún caso hacia el desgarramiento. Porque, aunque a la vez muy lejos del sentimentalismo autocomplaciente,

todos los personajes, objetos y situaciones de la pintura de Ignacio Iturria son contemplados desde la ternura.

En el fondo, se trata de una recuperación, de un retorno del sueño infantil de omnipotencia, a través de la memoria y la imaginación. A pesar de que esa vertiente conduce también a la autosuficiencia del niño, a su enclaustramiento en un mundo privado, solipsista, en Iturria la ilusión de poder ser capaz de todo en el juego de la pintura se configura como una forma de compartir, e incluso de ofrecimiento. Un elemento fundamental es la idea de respeto, de consideración hacia los otros, siempre a través de la pintura.

En el "universo Iturria", todo es posible. Los objetos cobran vida propia y adoptan formas animales. Los hombrecitos con cara de sorpresa pueden convertirse en pájaro o en elefante. Los animalitos, en seres dotados de inteligencia y comprensión del drama humano. Los soldaditos, en signos del misterio y de la soledad del juego. Los ciclistas de juguete, de goma o plástico, pintados de brillantes colores, o incluso su mera sombra, corren con nosotros una carrera, una prueba, que lleva en su meta hasta el cielo, como en la rayuela.

Ese juego, solitario y ensimismado, no es banal. En él, el niño tiene sus primeras experiencias del riesgo, de la posibilidad continua de la caída y del fracaso, del dolor. Lo que hace que la obra de Iturria, en la que la ternura ocupa un espacio importantísimo, no derive nunca hacia el "ternurismo" o la "sensiblería" es, precisamente, que el juego: su recuperación en el recuerdo, vivir, pintar, se asume seriamente. A fondo. Con todas sus aristas. El filo de la exigencia infantil es siempre cortante, despiadado. En el juego, lo damos todo, nos lo jugamos todo. Nos va la vida en ello. En ese juego nos balanceamos. Deslizándonos una vez y otra hacia el abismo. Asumiendo el salto en el vacío. Siempre a punto de caer. Náufragos en la botella. Colgados en el alambre.

En esa estela, personas, juguetes, animales, objetos... son intercambiables, viven una metamorfosis sin fin. Se ven con los ojos de un niño. De un adulto que no renuncia a la limpieza y la exigencia en la mirada que vuelven desde la infancia fijada en la memoria. A través del cuestionamiento de la identidad, que hace surgir todo un registro específico de imágenes: familia, parientes, fotografías, altares, siluetas, registros, huellas. Que se desplaza en aviones, barcos y trenes. Que fija, a través del establecimiento de vínculos con el mundo animal e infantil, una identificación profunda entre los seres humanos, los animales y los objetos. Que se desplaza a través del agua, el espacio y el tiempo, utilizando la pintura que tiene, también ella, un carácter fluido.

La auténtica *patria* del hombre, sus verdaderas raíces, el núcleo del que todo fluye, es *la infancia*. Las obras artísticas de mayor intensidad: en la escritura, la música, las artes visuales... son aquellas que alcanzan a plasmar los ecos de aquello que se entrevió cuando éramos niños: una inmediatez plena de impulsos y emociones, en su modulación y despliegue hacia la visión, el oído y la comprensión del adulto.

¿Recuerdan *El principito*, Antoine de Saint-Exupéry, casi al comienzo...? ¡Qué falta de visión! Confundir una boa digiriendo un elefante con un sombrero. Decididamente, las personas adultas no saben mirar, o algo extraño: quizás una nube de preocupación por no poder tocar el cielo con sus manos, se interpone entre sus ojos y lo que tienen delante. Dibujo, seres reales, o paisaje.

Cuando conocí, hace ya algunos años, a Ignacio Iturria en Montevideo comprendí casi enseguida que estaba frente a un dibujante de boas capaces de digerir elefantes. De hecho, los elefantes son figuras que aparecen una vez y otra en sus obras, aunque a salvo, lejos de las boas. Convertidos incluso en sofás: sofás-elefantes, que prolongan, en la pintura o el objeto escultórico, el espacio sin límites de nuestros juegos infantiles. Y es que, sin duda, el elefante es el animal totémico de Iturria. Entendiendo totemismo en el sentido profundo que desveló Claude Lévi-Strauss, como una clave simbólica de identificación y clasificación de los seres humanos en el mundo.

Iturria es un hombre grande, con un inmenso espíritu de niño en su interior que reverbera en sus ojos penetrantes. La pintura es su vida. Es capaz de pintarlo todo, como si una fuerza expansiva produjera una espiral conectando su cerebro, su mirada y todo su cuerpo en un fluido chorreante que toma las formas más variadas. Estoy seguro de que pinta mientras duerme. Ese compromiso sin fisuras, pleno, con el acto de pintar, asumido con la máxima seriedad, es a la vez lo que da cauce a la presencia del juego en todo lo que hace. En su caso, las expresiones *pintar jugando* o *jugar pintando* son exactamente equivalentes.

Y, desde luego, nada hay más serio que el juego. Si se alteran las normas, si no se respetan los pasos o procedimientos, el juego queda roto. Basta observar el ensimismamiento y concentración de los niños al jugar. El juego, cuando es de verdad y de eso se trata, te absorbe por completo, no deja resquicios. A través del juego viajamos a otro mundo, que está y no está en éste en que vivimos. El juego es el espacio de la realización soñada, el universo donde todo es posible, allí donde el individuo humano entrevé una omnipotencia que sabe y reconoce como inviable en su vida de todos los días. Como escribió el filósofo alemán Eugen Fink, el juego es un “oasis de felicidad”: “El juego” –escribe Fink (1957, 14)– “nos *rapta*. Al jugar nos

liberamos, por un momento, del engranaje vital –estamos como trasladados a otro planeta donde la vida parece ser más fácil, más ligera, más feliz.”

Otro filósofo alemán, el gran pensador de la utopía Ernst Bloch (1959, 4), indica: “«Quisiera que todo fuera así», decía un niño, y se refería a una canica que se había ido rodando, pero que le esperaba. El juego es metamorfosis, pero una metamorfosis sobre suelo seguro, una metamorfosis que retorna. Según el deseo, los juegos transforman al niño mismo, a sus amigos, a todas sus cosas, haciendo de ello una lejanía conocida”.

El juego es, a la vez, una de las expresiones más intensas de la condición humana y *una forma de estar en el mundo* directamente relacionada con el arte. Quizás haya sido el gran poeta y pensador Friedrich Schiller quien mejor ha sabido desvelar la profunda significación del juego para los seres humanos. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller (1795, 241) afirma: “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es enteramente hombre cuando juega*”. Schiller distingue dos instancias o *impulsos* constitutivos del ser humano, el impulso *sensible*, que se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material, y el impulso *formal*, que resulta de su naturaleza racional y se encarga de proporcionarle la libertad. El impulso sensible implica ya la plena aparición de la humanidad, lo que llamamos sensación, y exige variación para que así el tiempo tenga un contenido. El impulso formal, en cambio, suprime el tiempo y la variación. El primero sólo da lugar a casos, el segundo dicta *leyes*, leyes para el juicio, si se trata de conocimientos, o leyes para la voluntad, si se trata de hechos.

Ahora bien, plantea Schiller, si se dieran los casos en los que el hombre hiciera a la vez “esa doble experiencia”, si sintiera su existencia y fuera consciente de su libertad, si se sintiera materia y se conociera como espíritu *de manera simultánea*, “entonces tendría en estos casos, y únicamente en éstos, una intuición completa de su humanidad”. Si tales casos pudieran presentarse en la experiencia, despertarían, observa Schiller (1795, 225), un nuevo impulso, el *impulso de juego*, que “se encaminaría a suprimir el tiempo *en el tiempo*, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad”. Si tanto el impulso sensible como el impulso formal coaccionan el ánimo, el primero mediante leyes naturales, el segundo mediante leyes racionales, el impulso de juego, en el que ambos actúan unidos, “coaccionará entonces al ánimo, moral y físicamente. Ya que suprime toda arbitrariedad, suprimirá también toda coacción, y liberará al hombre tanto física como moralmente” (Schiller, 1795, 227). *El impulso de juego*, que se manifiesta en todos los seres humanos, y que tiene su prolongación en el arte, permitiría así trazar el itinerario que lleva verdaderamente a *la posibilidad de la libertad* en su pleno sentido, en la medida

en que concilia las dos dimensiones de la naturaleza humana, la material y la espiritual.

Lo que Ignacio Iturria desvela en su pintura es esa viabilidad de la libertad *en el juego, en el arte*. Un juego que, en Iturria, se desliza por las aguas sinuosas del recuerdo, a través de los árboles de la memoria, que en su configuración mítica y simbólica, como *Mnemósyne*, madre de las Musas, era ya para los antiguos griegos la raíz de donde fluyen las artes. El cauce de la memoria en Iturria es, no obstante, fundamentalmente individual, *íntimo*. Desde luego, registra todas las experiencias centrales de la vida: la niñez, la familia, la pareja, el sexo..., pero lo hace envolviendo el recuerdo con una mirada sumergida en la distancia, como si siguiéramos siendo el niño que todos llevamos dentro. Eso permite que cualquier suceso o acontecimiento de la vida cotidiana: la visión de las casas, la ciudad, o los sitios que visitamos, se pueda integrar en lo que podríamos llamar *el relato mítico* de una infancia que sigue viva. En ningún caso se puede confundir una boa digiriendo un elefante con un sombrero.

#### 4. Las redes del mundo

Formas visuales o palabras, el arte alcanza su consumación cuando a través del distanciamiento de los registros automáticos, gastados, consigue alcanzar una percepción novedosa, insólita, de lo que nos rodea. A partir de ahí, se instaura un mundo propio. Un universo de ficción que tiene sus propias reglas y su propia trama.

El universo creativo de Ignacio Iturria gira, todo él, en torno a *la cotidianidad*, a las experiencias comunes del individuo urbano, en este siglo de informaciones acumulativas. De palabras, voces y ruidos intrusos, banalizadores. Que nos impiden ver el sentido de las cosas. Sumergiéndonos en ese mundo, Iturria intenta plasmar y comunicar con su pintura la experiencia de la vida. Las imágenes de referencia son las que nos acompañan cada día. Edificios de apartamentos. Habitaciones e interiores. Historias más o menos banales. Objetos en general dotados de vida propia. En particular, los muebles: aparadores, estantes, armarios, sofás, camas, lavabos, mesas, mesillas de noche, ordenadores y teclas que viajan sueltas... Son imágenes que están, sin embargo, sometidas a un procedimiento distanciadador que nos hace percibir las, a la vez, como intensamente conocidas y lejanas.

El conjunto se estructura en una trama a la vez poética y narrativa. Los cuadros y los objetos pintados de Iturria cuentan *historias*. Hay en ellos una secuencialidad, implícita o explícita, que tiene mucho que ver con las técnicas expresivas del tebeo (la historieta, el *cómic*) y de los dibujos animados. En

ambos casos se puede encontrar esa variante de la representación, mínima y familiar, con la que los niños de la generación de Iturria aprendieron a leer y a interiorizar una representación secuencial, narrativa, construida sobre la fusión de la imagen visual y la palabra, antes de que la televisión lo invadiera todo. Cuando la radio era considerada un objeto de culto. Y antes de que las redes digitales hicieran aún más denso y complejo el entramado del mundo.

Las claves últimas de sustentación de esa abigarrada trama de imágenes son: el proceso de construcción visual, el jugar a fondo, seriamente, el juego de la pintura, la aceptación de que el sentido más profundo de ese y de todo juego es la experiencia de la soledad aceptada, cuestiones a las que ya me he referido. Y de ahí, el paso final: la pintura como ofrenda para los demás, para los otros seres humanos, y como comunicación con el cielo.

Después de su larga estancia en España, en Cadaqués, indica Iturria (1995, 32) que lo primero con lo que se encontró al volver a Uruguay fue la cotidianidad: "La cotidianidad te hace resurgir, te hace empezar a revalorar tu mundo personal, tu propia identidad. Al estar dentro, entonces empiezan a cobrar sentido los muebles, las sillas y te empezás a enganchar con otra época de tu vida donde había existido espontáneamente ese enganche con los muebles." Naturalmente, esa época a la que se alude no es otra que la infancia. Pero lo que alcanzamos así a comprender es de gran importancia: el viaje físico de ida y vuelta, de Montevideo a España y de nuevo a Montevideo, se dobla con el viaje interior, a través de la memoria, que permite el reencuentro, a la vez próximo y diferente, con lo más familiar.

Algunas categorías de análisis acuñadas por Sigmund Freud pueden resultarnos en este punto de gran utilidad. Para entender, en primer lugar, que Ignacio Iturria es un pintor "de interiores" en un sentido doblemente determinado, *sobredeterminado*. Sus obras nos sitúan siempre dentro de la casa, de la casa familiar. Incluso cuando salimos fuera: edificios, trenes, barcos, aviones. La casa es, simultáneamente, la casa de la memoria.

Todo brota de la intimidad, desplegándose como una reverberación de la infancia, como un retorno al *mundo interior*. Se trata de bucear en sí mismo, de no dejarse llevar por la mirada externa de las cosas. Y así, de ensimismarse en el ensueño, soñar despierto. El mundo interior de Ignacio Iturria, que en esta muestra se presenta también de forma directa en un espacio *diferente*, en su *habitación interior*... Para poder apreciar, en definitiva, el arco dentro-fuera de su construcción plástica. Su manera de estar en el mundo *fuera del mundo*.

El paso del tiempo, el trasiego de los viajes cada vez más frecuentes, la multiplicación y confusión creciente de los

itinerarios y medios de transporte, la densidad abigarrada de las redes digitales que de modo creciente invaden nuestras vidas, abren todo tipo de grietas en esa casa de la memoria, cada vez más asediada.

Los protagonistas son, somos, siempre *frágiles criaturas*. Utilizando materiales y elementos del más variado origen y tipología, Iturria crea un escenario que sigue siendo intimista, ubicado en las penumbras de su imaginación, observando con humor e ironía la fragilidad de personajes y criaturas que vagan por un mundo insólito. Dibujados en la propia materia pictórica, directamente del tubo, alojados en el papel, el cartón, o el lienzo, los pequeños personajes de Iturria no pertenecen a ninguna especie en particular. Reducidos a la mínima expresión, representan a la humanidad misma con todas sus variantes y en todos sus estados. Son, somos, ciudadanos perdidos en el ancho mundo, en un mundo inabarcable, de una inmensidad inaprehensible y desconcertante.

Una deriva que se hace particularmente intensa en sus obras de los últimos años, en las que cada vez emplea más el acrílico, con sus destellos fulgurantes, frente a la luminosidad más densa y matérica del óleo. Y es que en los últimos tiempos, en las últimas décadas, *las redes del mundo* se han ido haciendo cada vez más intensas, más enrevesadas y tupidas. Por ello, en la pintura de Iturria se acentúa ahora el latido del desconcierto, la representación de los itinerarios de la vida como un laberinto de situaciones, escenarios y conglomerados que se entrecruzan, no dejando ver las vías de salida, los espacios de llegada.

La continuidad, y diferencia, en la representación de la vida humana como itinerario, como viaje, puede apreciarse con claridad en lo que vemos en una hermosa pintura de 1993, una pareja solitaria que llega a su destino, desierto:

y lo que, en cambio, nos muestra una soberbia pintura realizada en este mismo año 2015, en el que percibimos un auténtico laberinto de trazados y elementos superpuestos, en los que es sumamente difícil distinguir a dónde conducen, a dónde llegan:



*El camino* (1993). Óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm.

Vemos así, en definitiva, cómo las grandes preguntas de la humanidad siguen latiendo en la obra de Ignacio Iturria: *¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?* La vida es tránsito, viaje... y en este mundo cada vez más abierto, difuso, indefinido, viaje *hacia lo desconocido*.



*Soplando estrellas* (2015). Óleo sobre lienzo, 163 x 363 cm.



## 5. Brazos al cielo

El pintor, el personaje solitario, que levanta sus brazos encastrado al techo en el último piso de la escuela, en el cielo del mundo, acaba siendo la expresión mejor definida del juego que Iturria nos propone. En el fondo, se trata del *juego de la soledad*.

La sensación de melancolía, o incluso de abatimiento, que producen algunas pinturas de Iturria, a pesar de su voluntad ideal de elevación, de su apuesta por el ser humano, tiene que ver sobre todo con el papel que la soledad juega en su obra. Intentando subir o elevarse, los personajes colgados o balanceándose, están *solos*. Los interiores desolados, despoblados, transmiten a través de la ausencia humana de un modo particularmente dramático *la experiencia de la soledad*. Para no hablar de los personajes metidos en las botellas, que con su mirada nos llevan a sentirnos en ese interior translúcido del que no hay salida posible. El primero de ellos es el propio Iturria.

En las botellas va el mensaje del naufrago, perdido en la más remota de las islas de la memoria y el tiempo. Un mensaje que se confunde con el propio personaje, embutido y apenas saliente. El hombrecito o la pequeña mujer emergentes, inscritos en la botella, con su llamada de auxilio por medio de su mirada perpleja para escapar de *la irreparable soledad*, mueca de la angustia irreprimible.

La cuestión decisiva es que eso que las personas tan difícilmente soportan constituye la dimensión más profunda de la capacidad creativa del individuo humano, ya se encarne ésta en cualquier dimensión del pensamiento o en cualquier arte. Como ya he indicado en otras ocasiones, el arte es una de las formas supremas de *aprendizaje de la soledad*.

Por lo tanto, eso es algo que un artista ha de asumir casi como un planteamiento previo en su proceso de maduración. En la costumbre de aislarse en sus juegos infantiles, de ir, según la expresión con que contestaba a su madre, "a las cosas más", Iturria (1995, 29) sitúa "un principio muy importante para el encuentro contigo, que es lo más sustancial para poder trabajar, porque en el fondo la soledad es la constante."

En el fondo, ya adultos, muy pocos seres humanos *saben jugar*. Porque muy pocos saben y aceptan *estar solos*. Ahí reside la grandeza del arte: en permitirnos establecer un hilo de comunicación entre nuestra capacidad infantil de jugar y su prolongación en el universo adulto de la imaginación y la memoria. No sabe jugar quien no sabe estar a solas consigo mismo.

Lo que para el niño es espontáneo, para el adulto es casi siempre un arduo proceso de conquista. Un tortuoso camino que

exige romper con la mentalidad productivista y calculadora. Sólo las mentes más abiertas son capaces de alentar la utopía del juego, el vislumbre de un territorio no roturado según las férreas normas del "principio de realidad", de buscar ese "oasis de felicidad" (Fink, 1957) que convierte el vivir en un ejercicio creativo.

Nadie dijo que fuera fácil o sencillo. Lo peor es la sonrisa auto-satisfecha del idiota que cree vivir en el mejor de los mundos posibles, en un mundo que no necesita cambios. Los personajes de Iturria transmiten la insatisfacción consustancial al ser humano, el deseo de mejorar, de avanzar en la aventura de la vida. Y lo hacen jugando, tomándose en serio el juego, algo que en la pintura alcanza su máxima proyección, porque en ella todo es posible, cualquier idea, incluso la más peregrina, toma cuerpo, se hace realizable, "la vemos" con nuestros propios ojos.

Se trata, en el fondo, de *jugar juntos*. De aprender verdaderamente a *compartir*, como sólo los niños son capaces de hacer. Eso, que constituye la médula más profunda del universo plástico de Ignacio Iturria, es lo más difícil. La tarea que entraña más riesgos. Porque saber compartir o jugar con los demás implica como condición previa saber estar solo consigo mismo. Aprender que, en el fondo, en las situaciones cruciales de la vida: el nacimiento, el amor, la muerte, *estamos inevitablemente solos*.

Iturria habla, explícitamente, de la necesidad de la esperanza y de la fe, y no sólo en un sentido religioso. Esperanza en que las cosas mejorarán, fe en que lo auténticamente positivo acabará abriéndose camino. Naturalmente, esos aspectos se aplican de un modo primordial al compromiso con la propia obra. Un artista que no *cree* hasta el fondo de sí mismo en lo que hace, difícilmente llegará a plasmar nada importante. En Iturria destaca la convicción en el trabajo propio, la creencia y persistencia en el valor de la propia obra. En ese sentido, él mismo alude al ejemplo de Pablo Picasso.

Habría que hablar propiamente de *utopía*. Que, como señala Ernst Bloch, inicia su vuelo siempre a partir del territorio más oscuro y desesperanzado. De la utopía de *una persistencia de la infancia en el arte*, a pesar de la asunción convulsiva y luego tranquila de la madurez. Y desde esa utopía: seguir siendo niños, ser capaces de cuestionar el orden habitual de las cosas. Porque utopía, además de fabulación de un no lugar, es en primera instancia negación de lo existente, rechazo del mundo establecido.

Con la precisión del detalle, que fija sus mínimos gestos o muecas, los habitantes de este territorio sin lugar parecen flotar en un sueño. Aunque, siendo más precisos, habría que hablar de

*ensueño*. Si es verdad que en ocasiones podamos pensar en pesadillas, incluso en sueños angustiosos, los personajes de Iturria se relacionan más con *el soñar despierto*, con la fantasía diurna, que tiene un papel tan decisivo en la actitud de rebeldes, inconformistas, poetas o filósofos. Porque el ensueño deriva de modo directo de nuestro *asombro* frente al mundo. De la pregunta de por qué, en lugar de no ser, las cosas son. Del cuestionamiento acerca de por qué son así, y no de las otras muchas maneras posibles.

Aun cuando a veces parecieran caer, los personajes de Iturria siempre suben, ascienden, encarnando así una dinámica ascensional, de utopía, de esperanza. En sí mismos y en los demás Y eso a pesar de que el punto de partida de su movimiento sea casi siempre una experiencia de *soledad* perpleja.

La dimensión *tiempo*: la retención estética del instante de plenitud o de incertidumbre, plasmada en la obra como *presente* activo y constante, desempeña un papel fundamental. Los personajes emergen del mundo del juego, en el reflujó de la memoria, potenciado en cuadros y objetos hasta el infinito. En el juego de la pintura, todo se hace viable, con las mismas piezas del recuerdo retenido desde la infancia y sometido a la rueda sin fin de las metamorfosis de la imaginación.

Además del juego de la imaginación, la otra gran potencia creativa en la pintura de Iturria es *la memoria*. Unificadora de los recuerdos, siempre fragmentarios y volátiles, la memoria construye un entramado, una especie de tela de araña, que remite al trasfondo de todo lo que se vive como experiencia, presente y futura, y es fijado en el espacio de la representación. No sólo para ser visto, también para ser recordado.

En el flujo de la memoria se sitúa la ubicación inicial del yo en la familia, y luego vienen los países y las historias, los desplazamientos humanos y la voluntad de echar raíces, de asentarse. Y también las experiencias vividas: las guerras fratricidas, las dictaduras, el sufrimiento humano, los muertos con violencia, los desaparecidos. Lo que fue, y ya no es, permanece vivo en la memoria. En ella, siguen vivos los que ya no están. Muerte y vida tienen, así, una fluida continuidad en la tierra del recuerdo.

Esta dimensión existencial dota a la pintura de Iturria de un sentido de trascendencia y compromiso con los seres humanos que considero sumamente importante. Los personajes de sus cuadros y objetos pintados: solitarios o miembros de un universo colectivo, plantean siempre la cuestión de la identidad, entre la individualización y el anonimato.

En los cuadros de grupos, encontramos un procedimiento formal que se aproxima a la recreación pictórica del mosaico. El lienzo se llena con pequeñas piezas, como teselas, cuyas faltas

o huecos permiten ver el efecto inacabado, la imposibilidad de terminar o consumir plenamente la obra. A la vez, las piezas singulares se integran en el todo. Uno y muchos constituyen una unidad que es, al mismo tiempo, signo de identidad colectiva y de anonimato.

Por otra parte, esas teselas pictóricas son también registro en el lienzo de la huella y el aura de la fotografía, en su vertiente personal: de retrato. La foto de carnet o la foto del álbum de recuerdos. Por ello, vistas desde el ahora, las imágenes adoptan el colorido apagado, gris o marrón, que el paso del tiempo imprime en las viejas fotografías. Un colorido que coincide también con el que la memoria filtra los recuerdos del pasado.

Todo forma un entramado, una tela de araña imaginaria. Las líneas que unen las pequeñas imágenes-fotografías: sombras pintadas o efecto del rasgar de la espátula, forman una retícula, una estructura, imposible de percibir desde la soledad *monádica*, autosuficiente, de cada personaje, pero perceptible en cambio para un espectador externo.

El efecto de paso del tiempo sobre la imagen de las personas se acentúa aún más con la superposición sobre el mosaico de retratos de la sombra y silueta de lo no humano próximo, vestigio de la experiencia vivida, aquello que nos acompaña y filtra el recuerdo de los otros. Esas sombras son, en Iturria, las mismas de su universo infantil, de sus juegos y ensueños: elefantes, cebras, sofás, aviones...

Los cuadros se convierten entonces en conjuntos de pequeñas estampas votivas del pasado, en exvotos, que invocan a los otros: a los más próximos y a los que nunca conocimos, pero comparten plenamente con nosotros goces, sufrimientos y deseos, la experiencia de humanidad.

Tanto las pinturas como los objetos: mesas y mesillas de noche, con retratos, sombras y huecos, deben ser considerados elementos de altares o propiamente altares, que cumplen en nuestro presente la función de *evocar* a los demás, los que viven junto a nosotros y los que ya se fueron, en la común condición de seres humanos.

Pero ese registro brota de las raíces más originarias del arte, de su función de evocación de los muertos, de los desaparecidos, de los ausentes. Una función que en la aurora clásica del mundo griego antiguo iría dando paso, poco a poco, a la emancipación de la forma plástica. A la autonomía de la representación, de la imagen artística, respecto al ritual. Lo que sucede es que, en su trasfondo, esa derivación del ritual, de la ceremonia de evocación del otro, que es también nuestro doble, sigue operando activamente en el arte de mayor exigencia. Y de un modo particularmente acusado y relevante en la obra de Ignacio Iturria.

Hay muchas imágenes y elementos que subrayan esa *concepción ritual de la pintura* en Iturria. Para él, pintar es como una ceremonia. El lienzo se identifica con el cielo, ante el cual el pintor, como una figura orante, levanta sus brazos para dar paso a la aparición de las formas. El trabajo del pintor requiere no sólo técnica y, desde luego, concentración y entrega. Exige, incluso, preparación, adecuación física y mental al acto de pintar, que supone un corte absoluto con cualquier otro elemento del mundo exterior, con toda forma de dispersión o distracción. Ese "encerrarse en la pintura", tan característico de Iturria, que pierde la noción del tiempo mientras trabaja, llega a suponer una forma de privación bastante cercana, por ejemplo, al ayuno que se practica como vía de preparación para tantos rituales.

Iturria dice que, igual que en el fútbol, no se pinta bien con la tripa llena. Por eso, es normal que pase horas y horas pintando, sin comer. El fútbol, al que él es tan aficionado, no sólo es un juego, sino un juego particularmente "ritualizado". Sobre todo cuando se juega con amigos y compañeros, con los que se experimenta esa dimensión profunda que aparece siempre en todo ritual: *compartir*.

Hay, por tanto, en Iturria un nexo profundo entre el acto de pintar y un círculo unitario de sentidos integrado por *la oración, el ritual y el juego*. El anagrama visual más intenso y expresivo de ese círculo es la figura del pintor con los brazos levantados, representado con camisa blanca. Obviamente, es un autorretrato. Pero, en el plano de la continuidad de las imágenes del que ya hablé más arriba, se trata a la vez de una figura que nos lleva directamente a un motivo iconográfico central en nuestra tradición de pintura.

Lo podemos apreciar, por ejemplo, en El Greco:



El Greco: *Visión del Apocalipsis* (1608-1614). Óleo sobre lienzo, 225 x 199 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Pero desde ahí, desde un sentido religioso, el sentido de la imagen se desplaza hacia la humanidad sufriente, en la figura del personaje central de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Francisco de Goya:



Francisco de Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814). Óleo sobre lienzo, 266 x 380 cm. Museo del Prado, Madrid.

Y en un paso más, siempre como un eco visual persistente del sufrimiento humano, pero en un giro del espejo que nos lleva al dolor de las mujeres en las guerras, también en una figura característica del *Guernica*, de Picasso, quien a su vez, como él mismo hizo explícito, dialogaba en su cuadro con el de Goya:



Pablo Picasso: *Guernica* (1937). Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.

Y de nuevo en Iturria, en quien este motivo aparece una vez y otra:



Gritos (1999). Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.



Pablo Picasso: *Guernica* [detalle].

y que en este caso, con las figuras del toro y del caballo, establece un diálogo directo con el *Guernica* de Picasso.

Esa continuidad en la imagen no sólo muestra la persistencia y apropiación de la tradición pictórica española en la obra de Ignacio Iturria, sino también y es lo que me interesa destacar ahora, el paralelismo que así se hace explícito entre *la dimensión sacrificial de su pintura* y ese otro gesto del hombre ante la muerte, a punto de caer por el impacto de los fusiles en la obra de Goya. La pintura aparece así como una forma de darse, a los demás y por los demás, como *una forma ceremonial de sacrificio*. El pintor se convierte en un nuevo Cristo que sostiene con sus brazos en cruz a toda la humanidad.

Es, por otra parte, algo a poner en relación con la dimensión religiosa, bastante profunda, aunque lógicamente no tiene por qué aparecer en una forma superficialmente explícita, que caracteriza toda la obra de Iturria. Comentando su fascinación por la forma de los aviones, que vuelan por todos los cielos de su pintura, Iturria me dijo: "Al fin y al cabo, el avión es una cruz." Agregando seguidamente: "Y además está en el cielo." La cruz es, en sí misma, símbolo de un sacrificio. Nada menos que del sacrificio de dios hecho hombre, para redimir al género humano de su pecado y consiguiente caída. El pintor de camisa blanca y brazos levantados forma el signo de la cruz hacia el cielo. Intentando hablar con el cielo por todos los seres humanos que vivimos en la tierra.

Pero los brazos al cielo de las figuras humanas son también un signo de rebeldía, de protesta, de invocación de un mundo mejor ante la destrucción, la violencia, el sometimiento, la injusticia en que vivimos. Precisamente porque mirando arriba nuestros ojos vislumbran la imagen de un mundo mejor, el deseo de elevarnos. Siendo humanos, pero deseando ser *ángeles*: levantar los brazos al cielo para orar, o para expresar el rechazo, la rebeldía frente a la violencia, la destrucción, la muerte. Para recordar a los caídos, a los engullidos en la tierra, a los violados, a los desaparecidos, a los muertos por la violencia innumerable.

## 6. La luz de los sueños

Los brazos al cielo, el deseo de volar, nos llevan directamente a esa luz que buscamos, y que no siempre podemos alcanzar. A la oscilación, a *los quiebros de la luz* que se alcanzan a ver en el ensueño: la luz tenebrosa de las pesadillas y la luz de plenitud de los sueños abiertos, aquellos que nos conducen a la iluminación de un mundo más allá de éste, en el que habitan eros y la expansión de la vida. Esa iluminación que la gran pintura hace visible en su luz.

La flecha que une, en Iturria, el juego y el arte, a través de la memoria, es *el deseo*. Deseo ensimismado de personas y cosas, de estar y actuar con ellas, cambiando la con frecuencia

gris realidad cotidiana por un mundo mejor, lleno de matices y contrastes, con el brillo del ensueño. Su pintura transmite una voluntad de afirmación de la vida, un optimismo, que, a pesar de la consciencia del dolor y del sufrimiento, nos hace comprender todo aquello que de hermoso, e incluso heroico, tiene la existencia. Con Iturria nos situamos en la región del ensueño, en ese mundo entre mundos al que sólo se llega cuando somos capaces de *soñar despiertos*.

Con ello entramos en la esfera de la utopía, de la esperanza en una vida y en un mundo mejores. “¡Con qué abundancia” –escribe Ernst Bloch (1959, XI-XII)– “se soñó en todo tiempo, se soñó con una vida mejor que fuera posible! La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto; una parte de ellos es simplemente una fuga banal, también enervante, también presa para impostores, pero otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia. Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es transmisible.”

Sin esa capacidad para *soñar*, sin ese deseo de que la existencia pueda por fin alguna vez ser *amable*, cálida y arropadora como entreveamos en nuestros juegos, la vida se convertiría en pura renuncia, en fatalismo más o menos conscientemente asumido. Son los casos en los que vemos un sombrero, cuando el dibujo representa a una boa digiriendo un elefante. Así que hay que darle la vuelta a las cosas. Jugar y soñar. Con Ignacio Iturria.

Volvamos al *principito*, a Saint-Exupéry (1946, 81):

“–En tu tierra –dijo el principito– los hombres cultivan cinco mil rosas en un mismo jardín... Y no encuentran lo que buscan...  
–No lo encuentran... –respondí.  
–Y, sin embargo, lo que buscan podría encontrarse en una sola rosa o en un poco de agua...  
–Seguramente –respondí.  
Y el principito agregó:  
–Pero los ojos están ciegos. Es necesario buscar con el corazón.”

Porque de eso se trata: de saber mirar. O de aprender a mirar. De saber mirar *con el corazón*.

#### Referencias

Ernst Bloch (1959): *El principio esperanza*. Tomo I. Tr. esp. de Felipe González Vicén; Aguilar, Madrid, 1977.

Eugen Fink (1957): *Oasis de la felicidad*. Pensamientos para una ontología del juego. Tr. esp. de Elsa Cecilia Frost; UNAM, México, 1966.

Ignacio Iturria (1995): “Diálogo con Ignacio Iturria”, por Martín Castillo, en el catálogo: *Iturria. Presente y memoria de un taller*; Galería Sur, Punta del Este.

José Lezama Lima (1957): *La expresión americana*; Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Antoine de Saint-Exupéry (1947): *El principito*. Tr. esp. de Bonifacio del Carril; Salamandra, Barcelona, 1998.

Friedrich Schiller (1795): *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Tr. esp. de Jaime Feijóo y Jorge Seca; Anthropos, Barcelona, 1990.

Pablo Thiago Rocca

Viajes a varias naciones remotas del mundo de Ignacio Iturria,  
contadas en ocho partes, siguiendo el ejemplo del cirujano y  
capitán de navío Lemuel Gulliver

## Capítulo I. De cómo somos continuamente solicitados por las imágenes y nos es difícil explicar la importancia de mirar un cuadro

Acompáñeme unos minutos, estimado lector. No puedo prometerle que vaya a escribir algo que jamás se haya dicho. Pero sí que voy a escribir sinceramente, lo cual ya es mucho para estos tiempos. Vivimos inmersos en un mundo de imágenes. Vaya noticia. Sin embargo, por más que se repita esto hasta el hartazgo, nunca antes había sido tan cierto, tan desmesuradamente cierto. Nuestros cuerpos están dispuestos, por así decirlo, en el centro de miríadas de círculos concéntricos: acachados por las más diversas solicitaciones. A cada golpe de vista, una invitación a ver y a ser vistos. Pantallas de *iphones*, *tablets* y teléfonos celulares, ordenadores, televisores, cajeros automáticos, anuncios publicitarios, etiquetas de productos, propaganda política, señalética del tránsito, carteles luminosos y de los otros, de los impresos y de los pintados. Imágenes digitales, fotográficas, electrónicas, portátiles, de tinta impresa sobre papel, recortadas en plástico, acrílico, traslúcidas, coloridas, luminosas, eléctricas. La ciudad es una intrincada columna de indicaciones y de indicadores que nos reclama, incesante. No todas las imágenes compiten por nuestro dinero. Eso sí, intentan secuestrar nuestro tiempo. Tomar una porción de

nuestras vidas como si nuestra atención pudiera ser saqueada impunemente. Segundo a segundo. Entonces, estimado lector, siento que se torna ardua la tarea de explicar, de explicarnos a nosotros mismos, pero en especial a las generaciones de mujeres y hombres que han crecido entre estas pantallas, por qué motivo debieran traspasar el umbral de un museo, de una galería, de una casa de subastas y detenerse a mirar una pintura. Cuál es la razón que empujaría a alguien a ignorar el prodigioso conjunto de imágenes visto, oído o percibido con sus completos o embotados sentidos durante días, meses y años, para concentrarse y ofrendar un valioso momento de su existencia a ese silencioso espacio rectangular y casi plano, a esa imagen puesta en la pared. ¿Qué significa este detenerse ante una imagen pintada? ¿Es algo que yo, como observador, debería imitar? ¿Es algo que no puedo o no debo hacer? ¿Es un objeto a adquirir? ¿Es algo digno de adorar? ¿Debo interpretarlo o leerlo como si se tratase de un idioma poco frecuente pero útil en algún sentido? ¿Guarda un secreto? ¿Esconde una trampa? ¿De qué me sirve? ¿Cuánto tiempo deberé destinarle? Allí, justo enfrente de mis ojos, tengo el elefantito que un señor pintó sobre un sofá que parece un elefante y el gato que parece un mono. Pero ni el elefantito, ni el sofá, ni el gato, ni el señor que los pintó me han dicho nada. ¿O me lo han dicho todo?

## Capítulo II. Del momento en que un señor que se apellida Iturria empezó a crear

No era entonces un señor sino un niño. Un purrete de unos tres años que apenas balbuceaba. ¿A dónde vas, Ignacio? Le preguntó la madre. A ver mis cosas. Respondió el niño, seseando un poco en las tres eses de la frase. Caminaba, según el hombre dice que le dijeron de mayor, como si estuviera urgido por un asunto importante. El asunto era la parte de atrás de una radio en una habitación en penumbras. El niño se detiene a observar las luces de las válvulas eléctricas y los cablecitos enmarañados que se ven por una hendidura del aparato. La voz de la radio suena delante pero el niño la ignora y estudia, como sólo un niño puede hacerlo, la parte de atrás del artefacto. Ciertamente a la búsqueda de un mundo interior, fuera y dentro de sí. El niño se conecta con *lo otro* en la contemplación, antes incluso que con el garabato y el dibujo. Es ya todo ojo. Y no va por la parte sabida, la del frente. Aun hoy, hombre dedicado a mirar como pintor profesional, lo que busca es parecido a lo que sintió aquel niño que desaparece en el acto de contemplar la parte de atrás de un objeto. Porque Iturria pintando se invisibiliza, desaparece su yo, sus problemas, su mundo exterior, su contorno, deja momentáneamente de existir para fundirse en aquello que pinta. Esto me ha dicho hace unos días. Lo segundo que me contó, y se relaciona con esta anécdota, es una reflexión personal en el taller. Me dijo que uno es niño y crece, y luego viene la adolescencia y más adelante uno se establece en el ser adulto. Establecer fue la palabra que empleó. Y que la cuestión es no establecerse. No amarrarse, pienso yo, como si la vida consistiera en trepar por territorios estancos, definitivos, clausurados. Lo que propone el pintor es un ir y venir por estas etapas. Pienso. No se trata de evitar las responsabilidades de la vida adulta o de escapar hacia un mundo intocado y puro. Se trata de no centrarse en una idea convencional del ser, impuesta socialmente y darla por hecho. Esto pienso mientras Iturria contempla con sus ojos de niño las obras en el taller.

## Capítulo III. Lemuel Gulliver se encuentra con Ignacio Iturria y juntos naufragan en un país desconocido

Volar es hacer que las cosas se vuelvan pequeñas. Hay otras formas de hacerlo. El viaje por tierra o por mar es una de ellas. Al visitar otros países y conocer nuevas costumbres el viajero toma distancia de su entorno habitual, mira de diferente modo, descubre relaciones insospechadas entre los paisajes, las personas y las historias que hay detrás: de los paisajes, de las personas y de sí mismo. Hacia mediados de los años ochenta la pintura de Ignacio Iturria opera una transformación crucial y las figuras de sus pinturas se empequeñecen y enflaquecen giacomettianamente. Endebles figuritas que proyectan



*Paseo al campo, 2000.*

nerviosas sombras y se enfrentan a un mundo desproporcionado en el que parecen, sin embargo, moverse a sus anchas. Los espaciales y más luminosos cuadros pintados en Cadaqués han quedado atrás. Quizás fueron como la tormenta que debió atravesar el cirujano Lemuel Gulliver para arribar a Lilibut. En otro sentido, en tanto observadores o testigos de sus cuadros, nos resulta difícil identificarnos con las frágiles criaturas que habitan los oscuros lavabos, las mesas solitarias, los roperos desvencijados, los cuartos iluminados por tristes lamparillas colgantes. Observamos la peripecia de estos personajes encenques con cierta simpatía y conmiseración, porque nos hemos transformado sin quererlo en los reyes de Brobdingnag, el país de grandes montañas y de personas gigantes a las que el ahora pequeño Gulliver tiene por cometido agradar. La pequeñez de las figuras iturrianas nos ha vuelto seres importantes pero indefensos, a los que sólo consuela la pasiva e indiscreta contemplación. El mundo pictórico de Iturria, tan vasto en intertextualidades y símbolos, es, desde esta perspectiva, un mundo cerrado, más aun que el de otros pintores, pues las relaciones escalares imponen ciertas normas contemplativas que no son horizontales, en el sentido que damos a esta expresión cuando hablamos de relaciones humanas. Tras el aparente aspecto lúdico e incluso infantil de sus creaciones asoma también un aspecto ríspido y desesperanzado. También Jonathan Swift (1726) fue leído como autor de cuentos para niños, siendo, como es, uno de los padres del anarquismo moderno.



Capítulo IV. De cómo los personajes de sus pinturas, los iturrianos, poseen habilidades especiales, son desafiantes y nos recuerdan al proyectar sus sombras que también nosotros, los espectadores, tenemos las nuestras

Pensándolo bien, lo que hace tolerables los ambientes bastante opresivos en los que se mueve la mayoría de los personajes pictóricos de Iturria es el inquebrantable orgullo que caracteriza a estos últimos y el ejercicio notable de sus facultades circenses. Hábiles trapezistas y malabaristas consumados, son capaces de construir con un puñado de recuerdos de la infancia colectivas pirámides humanas, puentes y acueductos, escaleras al cielo.

Estos seres que tienen algo de títere de barro, muñeco de alambre y dibujo de párvulo concentran en su continuo accionar —¿qué accionan?, ¿la idea de un juego infinito?— las memorias de todos los niños que el pintor fue y del que continúa siendo. Con los brazos estirados al cielo, encerrados en botellas, en placares, en cajones, en casas, en cuadros dentro del cuadro dentro del cuadro, montando caballos, elefantes, bicicletas, dominando un balón, trepando edificios, amándose..., siempre los habitantes de Iturria, los iturrianos, demuestran una consciencia del presente no exenta de curiosidad y desparpajo. De hecho, no son personajes resignados —rara vez «bajan los brazos»— sino más bien perseveran y asumen los obstáculos y avatares que les toca en suerte con una actitud frontal, desafiante, que interpela a la vez el acontecimiento intradiegetico —es decir, aquello que viven en el interior del cuadro— y al observador más allá del soporte pictórico. Personitas frágiles pero valerosas, anónimas pero descaradas, los iturrianos son legión y se resisten a la extinción de su especie por más que las condiciones de vida a las que estén sometidos los lleven a veces a una expresión desesperada. No cabe duda de que son seres mentales, contruidos a base de pomos de pintura e imaginación: el valor plástico es demiúrgico —se los ve comportarse a veces como marionetas— y sus acusadas sombras negras nos recuerdan una y otra vez que también nosotros, los espectadores, proyectamos las nuestras en el efímero teatrillo de la vida.



*Juntos llegamos, 1997.*

Capítulo V. De cómo la memoria es materia constitutiva de la pintura y los elefantes son llamados a cumplir una tarea relevante

El elefante es el animal totémico de Iturria. Animal memorioso si los hay. ¿La memoria es la principal materia de la que están contruidos estos cuadros? Los elefantes son maleables como nubes. «Es muy interesante que, por su forma redondeada y su color gris blanquecino, se consideran símbolo de las nubes. Por los cauces del pensamiento mágico, de esto se sigue la creencia en que el elefante puede producir nubes y de ahí la mítica suposición de la existencia de elefantes alados. La línea elefante, cima, monte, nube, establece un eje del universo. Probable derivación de estos conceptos de clara impronta primitiva, el uso del elefante en la Edad Media como emblema de la sabiduría, de la templanza, de la eternidad e incluso de la piedad» (Cirlot, 1978, 181). Tantos atributos para un animal podrían resultar sospechosos. Pero los elefantes de Iturria no son como cualquier elefante mitológico. Son animales muebles, de uso cotidiano, que habitan el espacio al mismo tiempo que son habitados. Si, por ejemplo, en la tradición india los paquidermos sirven de cariátides del universo, en la tradición de Iturria, los humanos son las cariátides de los elefantes.



Juntos, 1997.

Tres rostros desconcertados se arraciman como dedos en cada una de las dos patas del sofá-efante. Este contiene en su asiento a otro pequeño elefantito que observa y/o dialoga con un gato o mono situado en lo alto del respaldo. Y este gato-mono porta, como atributo inesperado, otro rostro en el extremo de su arqueada cola. El sofá-efante tiene un solo ojo para escudriñar el diálogo que sucede entre el elefante pequeño en su regazo y el gato en lo alto del respaldo, ese que lleva otra cara en su cola, y que, pensándolo un poco, quizás esta última también participe de la conversación entre su dueño — su portador— y el elefante chico. En el suelo, los rostros apiñados en las patas del sofá-efante no pueden saber lo que sucede en el asiento de arriba, aunque no se descarta que dialoguen entre sí, de una pata a otra. O quizás comenten, como lo haría el coro de una tragedia griega, esta incapacidad de comunicación de todos con todos o, mejor dicho, esta imposibilidad de transmisión del lenguaje de la pintura al lenguaje verbal. Ahora bien, no deberían faltar en un bestiario iturriano las siguientes entradas: jirafa, mono, gato, perro, león, caballo, buey, mariposa, rinoceronte, tigre, vaca, dinosaurio, mujer y hombre, y todas las combinaciones fantásticas posibles entre ellos y los utensilios de uso cotidiano. En el universo de Iturría todos los animales pueden transformarse en muebles y todos los muebles en animales. No se trata de una cosificación del paisaje sino de una animalización vivificante, en donde el juego subvierte sus propias reglas y siempre hay una salida o una entrada reversibles. Finalmente, y ya situados en aparente contradicción con lo antedicho respecto a la pintura de Iturría como un mundo sellado, se podría afirmar que la pintura de Iturría está enteramente abierta a las interpretaciones en tanto permite al observador inmiscuirse en un país fantástico en donde los roles son intercambiables. De ese modo, al menos

como virtualidad, el espectador interviene en el juego y adivina o induce en sí mismo la transformación incesante de los seres y las cosas. Pues los recuerdos, estimado lector, son como los elefantes, parecidos a las nubes.

## Capítulo VI. De cómo la tradición pictórica se puede fundir en la paleta del pintor con una visión escatológica para fijar marcas de pertenencias

La tonalidad ha sido en el transcurso del tiempo uno de los hilos conductores de la obra de Iturría, tanto o más que sus motivos. Con la salvedad de series que incursionan en el azul y blanco, se trata, en general, de una paleta de valores bajos, con variantes sutiles y asordinadas. Recién en los últimos tiempos se aventura hacia un contraste más encendido o un cromatismo jubiloso, en consonancia con la creciente aparición de personajes de los *mass media* y las tiras cómicas. Hasta hoy la dominante sigue siendo el marrón y el gris azulado o verdoso, en tonos umbríos. Esa fidelidad hacia los colores terrosos y apagados puede deberse a múltiples razones, todas prácticas y plásticas, sin duda, pero no hay que descartar las influencias pictóricas y las pertenencias simbólicas. En más de una ocasión el artista ha declarado su arraigo localista, en una decisión que manifiesta algo de orgullo y apego al terruño, una cuestión de solidaridad, coherencia intelectual y cierto talante ideológico implícito. Su obra no desdeña la prédica del gran pintor Joaquín Torres García, con la que establece un diálogo *sotto voce*, del mismo modo que la gestualidad de sus figuras se puede vincular a la movilidad expresiva de los personajes de Pedro Figari, otro buceador de recuerdos regionales. Además, en ciertos aspectos, la obra de Iturría se recuesta a una visión



Todos los que llegaron, 1994.

escatológica del ser, en contraste con el misticismo pictórico del primero y el positivismo filosófico del segundo.

Visión escatológica que pone en juego las maquinarias del inconsciente colectivo —inexistente como programa en los dos maestros de la pintura uruguaya citados—, una crítica a la enajenación social y a la burocracia existencial, a lo Kafka, sazónada con pizcas de humor y de sátira. Hablamos de la escatología en el sentido apocalíptico del término, en la atmósfera turbia de una profecía funesta, pero también en el otro, en el sentido de la revulsión intestinal. «El olor a podredumbre —afirma Berger (1997, 55) en un maravilloso ensayo autobiográfico— y de allí al olor a putrefacción, a corrupción. El olor a muerte, sin duda. No conduce, sin embargo, a la vergüenza ni al pecado ni al mal, tal como el puritanismo con su desprecio por el cuerpo ha tratado de demostrar. Sus colores son el dorado bruñido, el marrón oscuro, el negro: los colores del cuadro de Rembrandt de Alejandro el Grande con su yelmo.» Berger se está refiriendo, claro está, a los colores de la mierda, no como elementos denigrantes o negativos desde el punto de vista estético, sino como exacto reverso del poder, del fingimiento, del discurso edificante de los moralistas. En ese sentido, el color de la tierra y el color de la mierda aportan una carga valorativa semejante. Pero hay otra referencia en la que, a nuestro entender, no se ha reparado lo suficiente. Vivimos al borde de un río marrón grande como mar. Un río de aguas revueltas, sedimentosas, cuyos valores plásticos son, desde el punto de vista de su significación simbólica y de su utilización pictórica, únicos. Al contraste de los cielos intensamente azules se debate el Río de la Plata que arrastra fangosas corrientes amarronadas y violáceas, con ribetes de espuma beige claro, blanco y siena. En algunos cuadros de Iturria se podría imaginar que el artista ha embebido sus pinceles directamente de este paisaje acuoso, sin preámbulos ni médium tintóreo alguno. La pintura es también, antes que la paleta, una circunstancia mental.

## Capítulo VII. De cómo en un extraño país la pintura fagocita a la tecnología y las máquinas pasan a estar al servicio del hombre

Uno de los temas más caros al artista es la relación entre la naturaleza del hombre y la naturaleza de las máquinas: computadoras, cajas registradoras, radios, lamparitas, máquinas fotográficas y de escribir son el soporte ideal para un ensayo sobre la eterna modernidad de la pintura. Iturria interviene lúdicamente los artefactos con figurillas animales y humanas que se sirven de aquellos como plataforma de despegue, que utilizan el hueco de una máquina de escribir como piscina, que cuelgan de los hilos de un teléfono ficticio y juegan a hacer carreras de bicicletas en grandes piezas de teclado. Las siluetas de elefantes, perros y caballos se contornean como animales presos en un coto, una suerte de zoológico privado y laberíntico. En este país de Iturria, las máquinas son presentadas como remanentes lúdicos más que serviciales, o bien, sirven en tanto disparadores de utopías improductivas.



*La maquinaria, 2003.*

Los aparatos son pintados a mano, intervenidos para salvarlos de un sistema de trabajo que utiliza las herramientas seria y ascéticamente como instrumentos perfectos para matar el tiempo. El grumo de la pintura, el empaste, puede verse como una unidad elemental opuesta a la exactitud y la virtualidad del píxel. El artista fagocita la economía del signo tecnológico. Una colección de invenciones inútiles —en versión pictórica y expresionista de *le macchina inutili* de Bruno Munari— es un canto a la apropiación del trabajo y de los medios como formas finales, como destino. Porque en sus intervenciones pictóricas, los medios de comunicación y la tecnología de disfrute cotidiano han dejado de servir como extensiones artificiales de

los sentidos para desprenderse de nuestro cuerpo: la lámpara ya no ofrece luz a nuestros ojos, el ordenador no ordena, la máquina de fotos no capta imágenes. Transformar metafóricamente la tecnología en un fin en sí misma, en una base para dibujar, no significa proponer un retorno impecable a la naturaleza. Significa saltarse las etapas y mirar los objetos como lo que serán en el futuro próximo y como lo que fueron antes de ser «conectados»: cosas sin vida o cosas donde la vida puede irrumpir de una manera caótica. También es detenerse a pensar cómo podrían ser si las viésemos por vez primera, sin publicidad ni discursos. Son lo que son cuando la electricidad falta y las baterías se acaban. Rompecabezas de un sueño extraño, chatarra importada. Instrumentos sin sentido que podemos desbaratar como un naufrago en una isla o como un niño que, con o sin maldad, descuartiza insectos para conocer el secreto interior que los mueve.\*

## Capítulo VIII. Del contrato que firmamos con las obras sin saberlo y otros devaneos a modo de conclusión

Llegado a este recodo del camino nos proponemos detenernos a responder algunas de las interrogantes formuladas al principio del viaje. O extender el territorio de las dudas y ampliarlas, pero en confianza. En verdad, cada respuesta depende del estímulo pictórico recibido y de quien lo provoca. Suscribo la tesis de Amos Oz (2008, 15-16) cuando sugiere que entre un escritor y un lector se firma en el comienzo de toda narración un contrato silencioso. «Hay, por supuesto, toda clase de contratos, incluyendo los que son insinceros. A veces, el párrafo o capítulo inicial actúa a la manera de un pacto secreto entre escritor y lector, a espaldas del protagonista. Es el caso del inicio del *Quijote* y de *Ayer mismo*, de Agnón. Hay contratos engañosos, en los cuales el autor parece revelar toda suerte de secretos, de modo que el desprevenido lector muerde el anzuelo, imaginando que en efecto se le invita a entrar en el cuarto oscuro y sin darse cuenta de que ese “entre bastidores” no es en realidad lo de detrás de las bambalinas sino solamente un nuevo decorado; mientras el lector se imagina que forma parte de una conspiración, en verdad no es más que la víctima [...]». Naturalmente, el desarrollo lineal y temporal de la escritura favorece esta idea que nos propone Oz de un contrato, pues en la medida en que el lector se va adentrando en el relato devela paso a paso la historia. Y en ese sentido, parecería ser un proceso muy diferente a la contemplación de un cuadro o de una pieza escultórica, donde el mundo *narrado* se nos presenta como un todo o como algo ya dado. Sin embargo, en la pintura y las artes plásticas también hay una invitación y descubrimientos. No existe la observación de buenas a primeras. Hay

una primera instancia de ver y otra de mirar, y luego otra más y siempre una nueva. Si es cierto que la pintura no cambia su faz física, somos nosotros los que cambiamos y se modifica nuestra percepción de la obra. Toda ella exige en el momento de su encuentro la suspensión de la credibilidad en términos racionales y la concesión de nuestro tiempo, que pasa a ser el tiempo de la obra. No se trata de enfrentar una realidad construida como quien acomete una tarea hercúlea, sino de preguntarnos a qué clase de juego se nos está invitando a jugar. Para un espectador «externo» que observara a quien observa un cuadro, el contrato entre el pintor y el contemplador pudiera parecerse al que firma un comprador compulsivo en un escaparate. Pero no para aquel que comienza el diálogo y se afana por descubrir los mecanismos del juego propuesto. Las buenas pinturas ofrecen una enorme cantidad de caminos que hacen que nos sea imposible sustraernos a la posibilidad de penetrar en su mundo, más imperiosamente de lo que estamos habituados frente a imágenes en movimiento, imágenes cuyo deslizamiento tiene un efecto hipnótico en nuestras retinas, más superficial y pasajero. Las pinturas nos esperan. «¿Cuándo puede decirse que un cuadro está terminado? —se pregunta John Berger (1995, 94)—. No cuando finalmente corresponde a algo que ya existe, como el segundo zapato de un par, sino cuando se cumple el momento ideal previsto para su contemplación, de la manera en la que el pintor siente o calcula que debería ser. El largo o breve proceso de pintar un cuadro es el proceso de construcción de ese momento.» La obra de Ignacio Iturria es una invitación permanente al juego, a descubrir en la pintura misma las soluciones formales que hacen posible la transmisión de ideas plásticas, con ironía, con amargura, con desparpajo, con audacia. «Claro es que nunca se puede predecir enteramente el momento de su contemplación —confiesa Berger—, y, por lo tanto, el cuadro tampoco puede satisfacerlo en su totalidad. Pese a ello, todos los cuadros, por su misma naturaleza, van dirigidos a ese momento.» Internarnos en una pintura de Iturria es escudriñar la parte de atrás de las cosas, como aquel niño que mira a escondidas una radio, para seguir imaginando el espacio que media entre su imaginación y el momento en que comienza nuestro juego.

---

\*. Versión sintética de un texto publicado por el autor en *Brecha*, 16/5/2003.

## Referencias

John Berger (1995): *Páginas de la herida*; Editorial Visor, Madrid.

John Berger (1997): «Una carga de mierda», en *Cada vez que decimos adiós*; Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Juan Eduardo Cirlot (1978): *Diccionario de símbolos*; Editorial Labor, Barcelona.

Amos Oz (2008): *La historia comienza: ensayos sobre literatura*; Ediciones Siruela, Barcelona.

Jonathan Swift (1726): *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*. Para estos apuntes, se consultó Aneto Publicaciones, Zaragoza, 2012.

Presentación, selección y edición de José Jiménez

La palabra del artista

Textos y declaraciones de Ignacio Iturria

## Presentación

Esta sección en el catálogo constituye para mí algo importante en la recepción pública del trabajo de Ignacio Iturria en esta muestra, *Pintar es soñar*. En mi metodología y ética como curador el papel que éste desempeña, en mi caso el que siempre he tratado de desempeñar, es el de servir de *mediador* entre el artista y sus obras y los públicos. Quienes, por cierto, son plurales.

Atendiendo a ese principio, lo decisivo es, ante todo, una presentación lo más limpia y precisa de las obras porque, sin duda, éstas hablan por sí mismas, y a partir de ello los públicos en su pluralidad las reciben, interpretan, y las aceptan o rechazan, en mayor o menor medida.

Para conseguir ese objetivo: que las obras hablen a los públicos sin interferencias, es fundamental conseguir la forma más clara y rotunda de presentación de las mismas en los espacios expositivos. En consecuencia, el montaje debe huir en todo momento de desviaciones como la grandilocuencia o la artificiosidad. Y, a la vez, plantearse con un criterio de orden que permita el mejor acceso posible a las obras que se presentan en la muestra.

Pero además de esto, en la tarea de mediación antes aludida resulta esencial la edición de un cuidado libro/catálogo, que

permita la permanencia, en el tiempo y en la memoria, de la exposición más allá de su duración en un espacio expositivo concreto. La reproducción de las obras, con todos sus datos y referencias, se completa con los textos críticos que proporcionan criterios de interpretación y contextualización del artista y sus obras.

Esos textos críticos son de gran importancia, porque permiten un proceso de *objetivación* del alcance de las obras, de las propuestas del artista, que complementa y sirve de reverberación a aquello que éste, situado en el interior de su propio proceso creativo, busca y transmite.

Sin embargo, el proceso de la crítica: interpretación, valoración..., no termina ahí. Porque, junto a esa tarea de objetivación, resulta imprescindible *dar la palabra al artista*, conocer por su propia voz aquello que él busca y pretende, el impulso y los objetivos que articulan su trabajo. En mi opinión, se trata de algo decisivo, porque así llegamos a poder conocer y sentir, en profundidad, *de dónde viene y hacia dónde va todo...* La palabra del artista desvela la trama de su mundo creativo. Por eso resulta imprescindible. Y por eso recogemos aquí un conjunto de textos y declaraciones de Ignacio Iturria. *La última palabra debe ser siempre del artista.*

1. Texto, sin título, publicado con motivo de la exposición *Iturria*, Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona, octubre-noviembre 1979

Hablar de uno siendo otro\*

Iturria es por derecho propio uno de los mejores y destacados valores de la plástica nacional. Investigador infatigable, conjuga el talento con el oficio, encontrando solución a los innumerables problemas que se propone.

En el trabajo de sus últimos años ha desarrollado la idea de la pequeñez del hombre frente al Universo. Metido totalmente en un mundo propio de sugerencias metafísicas, no deja perder la presencia de la ternura.

Su paleta ha sido enriquecida por los blancos mediterráneos, esos blancos texturados, magníficamente tratados que están inmersos en una atmósfera muy sutil y personal. Hay un juego de los opuestos, una recreación tonal y compositiva, donde ubica a la mujer, en una actitud serena y meditativa.

Producto de su dedicación total al trabajo y la investigación, ahora juega con las texturas, los espacios, los tonos, poniendo siempre la medida justa.

Iturria es uno de los pintores dotados de las virtudes que nos permitirán reencontrarlo a través de la historia.

Víctor Ma. Viera  
Montevideo. Correo del Arte - 16/1/79

2. Con motivo de la muestra *¡Que viva la vida!*, Museo José Luis Cuevas, México, 5 de junio de 1994

Querido amigo Miguel:

El otro día limpiando el estudio, me tiraron una caja grande en la cual había acumulado cientos de pomos de óleo y acrílico con sus respectivas tapitas negras. Recuerdo haber visto una foto del estudio de don F. Bacon donde en un rincón había cientos de pomos vacíos también.

Dentro del mundo práctico de la pintura, el pintor vive cantidad de aventuras y se relaciona de manera particular con sus elementos de trabajo. Hay espátulas entrañables que se van desgastando hasta casi perder todo grosor; un día se quiebran y se podría decir que es casi un día de luto y es feo verlas allí tiradas en la basura. La toalla que uso para secarme, a veces la dejo sobre la estufa y disfruto de su calor después de haberme lavado las manos con agua fría; otras veces se me pierde y me paso un rato revisando los lugares donde pude haberla dejado, hasta que, en un lugar raro, aparece. Hablo con ella, mejor dicho la puteo. Otras veces cuando estoy eufórico por algo, subo la radio, que está siempre en la misma estación o con el mismo cassette y, toda sucia, me pongo a bailar revolteándola. Otras hasta mata moscas con gran facilidad, ya que debe tener un peso al triple del original.

Todo ese mundo lleva a pensar que esos tubos de óleo o acrílico que llegaron tan pulcros y elegantes van siendo manoseados y apretados hasta que sueltan todo su contenido, como si hubieran parido.

Hace tiempo, usted sabe, que siento la necesidad de poner la pintura, tal cual, sobre la tela. Hay algo parecido al tubo de la pasta de dientes; un hecho hasta sensual casi siempre contenido o reprimido, pero creo que por todos deseado, el de apretarlo haciendo dibujos, tal vez en el espejo, hasta llegar al final o por lo menos hasta que desaparece esa soberbia del tubo lleno.

Cuando empecé a trabajar decididamente así, siempre me salían personajes con poca rigidez, frágiles pero compactos. Generalmente los personajes eran flacos y largos; apretando en forma intermitente salen como pelotitas o cabecitas. En este último año he trabajado mucho así, encontrando muchas formas y dominando las cantidades. Pero las formas que más he repetido, o se me repiten, son esas. Los colores que he usado son el "color piel" y el blanco. Empezaron a aparecer como huesitos, cabecitas, bracitos, pero como el brillo del acrílico me molesta, he dado veladuras oscuras que dan aún más la sensación de cuerpos, esqueletos o mucha gente apilada y desnuda, con un clima tétrico u orgiástico. Todo esto son cosas que he estado pensando en este húmedo otoño e invierno.

---

\*. ¿Cómo hablar de uno mismo siendo "otro"...? ¿Cómo hacerlo cuando se está en los inicios de una actividad creativa y aún no se ha llegado a ser el que se quiere llegar a ser...? Grandes poetas, como Antonio Machado o Fernando Pessoa, desarrollaron, ya en su madurez, "voces" alternativas de sí mismos para expresarse literariamente. *Complementarios*, las denominó Machado. *Heterónimos*, Pessoa. El "caso" de este Víctor M<sup>a</sup> Viera que escribe sobre Ignacio Iturria, con ocasión de una de sus primeras muestras, es distinto. Es una invención de una voz próxima que todavía no existe. Una sombra, un reflejo, en el espejo invertido del deseo. El deseo de hacer llegar la obra. De decir "aquí estoy yo", aunque los demás todavía no lo sepan. Ignacio Iturria se desdobló así en *Víctor M<sup>a</sup> Viera*. Que existe sólo en estas palabras escritas por Ignacio Iturria. [Nota de José Jiménez].



He pensado mucho pero no es la oportunidad de hablar de esto; ahora lo que en realidad le quiero decir, con tanta palabra, es que no sé qué títulos ponerles. Tal vez podría después de haber hecho esta serie, ¡que viva la vida!, y que alguien con tiempo los imagine.

Un fuerte abrazo  
Ignacio

Ah, recuerda que también esos palitos de óleo fueron lápices y jirafas o palmeras.

### 3. Nota a Alfredo Torres para el semanario *Brecha*, 7 de octubre de 1994

"... Lo que sí procuro siempre es que se produzca el triunfo de una forma pictórica emprendida con amor, trabajada amorosamente. No importa qué tema sea, pero que cada pincelada, cada trazo de la espátula, esté dado con el mismo cariño, con la misma suavidad. Después, en lo temático, lograr que el hombre no termine aplastado, que en un entorno oscuro, penumbroso, de alguna manera pueda resurgir. Aun a través de la ironía, de cierto humor negro. De lo que sea en tanto le ayude a vencer el agobio... Desde ese punto de vista todos nosotros, todos los días, tenemos algo de épicos. Nos enfrentamos a circunstancias, chiquitas o no, que sin darnos cuenta se aproximan a lo heroico... A veces es más heroico sobrellevar una depresión y dar una buena cara a los demás, que incurrir en actos generalmente considerados heroicos. A pesar de uno mismo, poder llegar a los demás con un poco de optimismo... También tiene algo de heroico valorar la presencia de la ternura, de las atmósferas afectivas... O, como decía el poeta Rosales, 'ponerse el cuerpo de uno mismo todas las mañanas'.

(...) Creo que es el acento puesto en la afectividad lo que me resguarda de caer en planteos simplificantes, panfletarios. Además hay cosas que casi desde siempre me vienen marcando. Mi padre vivió la Guerra Civil (española) y la vivió muy trágicamente. Es que se habían llevado a su hermano más pequeño, apenas un adolescente, y él lo estuvo buscando y buscando, hasta que un día lo encontró en una pila de cadáveres y lo reconoció por su pijama.

(...) Con los años he ido descubriendo que tengo algunas banderas que me importa defender. Una de esas banderas viene de la educación que recibí, de la religión recibida, que fue configurando una actitud vital. Otra, y quizás sea la que más me importa, reside en la convicción de una identidad uruguaya verdaderamente fuerte, y también en la convicción de que desde el Uruguay se puede. Siempre y cuando se intente sin petulancia, trabajando y trabajando hasta poder consolidar una personalidad, hasta poder ser un eslabón en la todavía breve

cadena del arte uruguayo. Saber eso con precisión: que se es tan sólo un eslabón en esa cadena y que se pertenece a esa cadena, no a otra. Creo que allí arranca la cuestión de nuestra identidad, luego se va nutriendo con infinidad de cosas. Probablemente cuando se toma distancia con el país es que todo esto se percibe con más claridad".

### 4. Diálogo de Martín Castillo con Ignacio Iturria, con motivo de la muestra *Iturria. Presente y memoria de un taller*, Galería Sur, Punta del Este, Uruguay, verano de 1995

Martín Castillo: *¿Cuáles fueron tus primeros contactos con la pintura?*

Ignacio Iturria: Cuando vivíamos en el Cordón, en una casa con patio con claraboya, de dos pisos y en las paredes mi viejo había pintado escenas del País Vasco, de los antepasados, esa fue la primera impresión.

*¿Tu padre era vasco de nacimiento?*

Sí, toda la familia nació allá. Ese fue el primer contacto, pero el contacto más sustancial, no fue con la pintura, es con la intimidad y es con el estar solo en un lugar. Ese lugar era un patio cuadrado donde había una habitación y dentro de esa habitación había una radio vieja de aquellas redondas. Yo la armaba y la desarmaba, y me pasaba el día concurriendo a ese sitio. Mi madre me decía: "¿a dónde vas?" y yo le decía: "a las cosas mías". La actitud de ir a un lugar, pasarte horas contigo mismo en un lugar, arreglando cosas, cambiándolas de lugar, movilizándolas: creo que ahí hay un principio muy importante -yo no diría artístico- pero hay un principio muy importante para el encuentro contigo, que es lo más sustancial para poder trabajar porque en el fondo la soledad es la constante.

*¿Es necesaria para la creación?*

Yo creo que sí que es necesaria. Hay un dicho que afirma algo así como que la soledad provocó a la pintura, que el insomnio provocó la cultura. Y eso sumado a una serie de situaciones: como que tuve asma y durante mucho tiempo me pasaba toda la noche solo... y para mí hay un punto muy importante ahí que es el que vos puedas empezar a tener un diálogo contigo mismo y después viene la actividad de la creación y la expresión se va incrementando en la medida en que uno tiene cosas para decir, porque a los 15 años no tenés tantas cosas que decir como a los 45, es decir no tenés tanto espacio hacia atrás para recorrer.

*¿Cómo fue tu infancia? Veo que en tu obra muchas veces está representado algo que tiene que ver con lo infantil.*

No tengo así una idea de grandes momentos, no. Primero porque el asma me jorobó mucho, estuve bastante mal. Tampoco tengo la sensación de infelicidad. Tengo la sensación de que había que seguir. Lo que nunca pasó fue eso de decir "estoy embolado", al contrario, siempre tuve la sensación de tener un mundo interior en el cual estaba pensando o imaginando o haciendo cosas... y mi padre que era un pintor, que en el fondo nunca expuso, que estaba mucho en casa, tenía él una relación muy directa con la expresión, dibujaba, pintaba muy bien, sobre lodo. Después de mucho tiempo recuperé en San Sebastián, en un viaje, todos los dibujos. No había soldaditos cuando él era chico, así que hicieron recortes de figuritas de la vuelta ciclista a Francia y los recuperé. Estaban hechos, con un humor y con una gracia, con un estilo de dibujo que se parece mucho a lo que yo estoy haciendo o yo me parezco mucho a lo que él hacía.

*¿Qué te llevó a viajar a Cadaqués, a España?*

Primero, si estás hablando de una educación pictórica, si trabajás sobre la tela, el óleo, el origen es directamente europeo, Latinoamérica no lo tiene; no hay antecedentes de ese tipo de expresión. Entonces una de las cosas que te llama en determinado momento, es decir, bueno, voy a ir a las raíces, ir a ver, a conocer y a empaparme de todo lo que ha pasado en la pintura. Y muchas cosas las vas viendo y te van quedando en la cabeza y las llegas a comprender, después que has trabajado mucho.

*¿Y qué significó para ti el período de Cadaqués?*

Tuve una suerte enorme porque fui a un lugar donde se puede decir que existe una escuela. Cadaqués es un lugar importante, tan importante como fue el norte de Francia adonde concurrían los impresionistas. Y por Cadaqués pasaron absolutamente todas las figuras de la literatura y de la música y de la plástica.

*En tu pintura se reflejó claramente el período ahora llamado de Cadaqués, cuáles sentís que son las influencias que te llevan a una pintura mucho más intimista, más interior si se quiere?*

Cuando me fui a Cadaqués me fui ya con una certidumbre, ya con la resolución de ser pintor. Para ser pintor tenés que encontrar ciertas constataciones interiores y también exteriores. Yo ya hacía tiempo que pintaba, que ya había hecho cosas en Montevideo, entonces tenía ciertas constataciones interiores y exteriores de lo que quería hacer de mi vida para siempre... Yo llegaba ahí con una postura típicamente uruguaya en el sentido de decir la cosas más suavemente, y una de las cosas que te encontrás cuando llegás a ese lugar o a España es que todos eran coloristas. La propia vida era festiva. El Mediterráneo tiene

una tradición luminosa, es un concepto diferente al que puede ser el nuestro. Al Uruguay yo lo veo metido más dentro de la cosa cotidiana, de una cosa más sobria, poco luminosa. El mar marrón de alguna manera está presente en el subconsciente y ahí te encontrás con otro tipo de cosa, a la cual tuve que en algún momento adaptarme y en principio poder hablar un lenguaje para comunicarme, porque era otro idioma. Aunque el idioma pictórico pueda ser universal, también es local. Ahí tuve que hacer un ejercicio de poder hablar. Yo marcaba y delineaba con negro, utilizaba negros muy fuertes, es una modalidad muy nuestra. Pero en general esa pintura que podemos decir de Cadaqués que duró 2, 3 años, la mayor parte esos cuadros no fueron pintados allá, sino que los pinté acá. Allá pinté muchas cosas con un carácter de alguna manera surrealista: la ciudad la pinté de otra manera, con personas en el tejado, los músicos, era diferente. En Cadaqués casi no conocen mis cuadros pintados acá.

*¿Cómo fue el inicio en esa pintura más introspectiva? No sé si esos cambios son perceptibles o no. Por ejemplo, el cuadro de "La carta".*

Lo que pasa que ese cuadro viene después de haber empezado a trabajar en una pintura más intimista. Apareció cuando empecé a trabajar sobre cosas dentro del taller que es una de las características también de los uruguayos. A nosotros nos cuesta mucho pintar el exterior, pero también es bueno. Yo hice el ejercicio de pintar en el exterior. Te hace conocer las cosas, saberlas, una vez que las pintaste las sabés y las tenés en la cabeza. Pinté ese cuadro, "La Carta", que coincide también con un momento muy especial de mi vida, que fue la muerte de mi viejo, que fue un recuerdo a la vieja casa nuestra donde vivimos toda la infancia y está todo lleno de detalles muy personales. Era una casa enorme, éramos seis hermanos y está llena de cosas del Uruguay y también de un Uruguay muy particular, un Uruguay convulsionado, muy entristecido.

*¿En qué año fue?*

Más o menos en el 83. Lo que pasa que el clima, que se vivió desde que yo me fui hasta que volví, las noticias, las situaciones, todo, creaba también una sensación como de la existencia de un terremoto. A mí me impresionó mucho la explosión de la Torre de Malvín... la tenía incorporada... Cuando llegué al inicio, le mandé pedir a Moscatelli como quince o veinte telas enormes y ahí me lancé de una forma muy fuerte, como escupir una cantidad de cosas, como sacadas para afuera, a tocar la tierra nuestra, a meterme en el barro, usar la textura... De hecho, incluso me decían unos franceses que cuando bajaron por primera vez al aeropuerto el perfume que sintieron les recordaba el África. Perfume de campo que no lo sentís nunca en otros lugares. De ahí se me abrió un proceso de pintar y pintar sin parar, haciendo recorridos hacia cosas ya adentro y

de cosas conocidas y lo que más veo es la cotidianeidad. La cotidianeidad se me hizo como contraste a lo creativo. Pasar diez años en Europa donde además incluso estaba todos los días saliendo, visitando, conociendo nuevas cosas, nuevas personas, nuevas situaciones, nuevas pinturas, viajes...

*También viajes a tu interior.*

Claro, llegué y me instalé en casa. Montevideo ya lo conocía y a qué lugares iba a ir, entonces empecé a trabajar con un entusiasmo fuerte, empecé a buscar lo que venía a encontrar. Cuando dije, "me voy a Montevideo", fue una decisión bastante conflictuada con la familia, "no te vengas, no te vayas". Me iba a buscar algo determinado, a reencontrarme con ese tipo de cosas y lo primero que me encuentro es con la cotidianeidad. La cotidianeidad, te hace resurgir, te hace empezar a revalorar tu mundo personal, tu propia identidad. Al estar dentro, entonces empiezan a cobrar sentido los muebles, las sillas y te empezás a enganchar con otra época de tu vida donde había existido espontáneamente ese enganche con los muebles. Porque también cuando eras chico vivías mucho adentro de tu casa y jugando a los soldaditos y a los distintos elementos que introducías arriba de los muebles, los transformabas en dinosaurios, los transformabas en bichos, jugabas abajo de las mesas. Conocías lugares de la casa que se te hacían muy entrañables. Hoy vemos la mesa desde arriba, pero cuando eras chico la veías de abajo y ahí había todo un espacio, todo un espacio plástico, como es el espacio de las galletitas, de la lata de galletitas. Hice alguna lata de galletitas, pero nunca hice la que yo quisiera, que es una grande, grande, en la que te pudieras introducir. Si la mirás hacia adentro con tu espacio, con esas cuatro ventanas, o tres a veces, cuatro con la de la arriba y vos sos un soldadito, y lo usas como fortín o lo que sea, en el momento en que vos te sentís soldadito en ese espacio, si realmente lo pudieras hacer, sería impresionante porque estarías entre cuatro ventanales en un espacio muy concreto... y además un espacio de alguna forma asfixiante porque no tiene salida teniendo cuatro vidrios, tiene la lata por arriba pero bueno, en realidad era tu mano la que lo hacía entrar y salir... Yo no considero mi pintura infantil, pienso que en diferentes épocas de tu vida fuiste teniendo distintas consideraciones de las cosas que después las fuiste olvidando. De repente a cierta edad a la que jugabas a los soldaditos tenías una consideración por las cosas que después perdiste. Por ejemplo, cuando vos hacías una instalación en el suelo de soldaditos, de autitos, agarrabas un autito y lo corrías hacia un costado y lo dejabas porque sabías que aquel rincón tenía algo especial. No había ningún tipo de distracción, estabas absolutamente metido en aquel mundo y no había otra cosa que te distrajera y lo hacías con el mayor de los cariños y no era para nadie, simplemente era para vos o para tu amigo que lo estaba viendo y siempre lo iba a comprender además. Vos a tu amigo le decías "mirá lo que pasa acá", y él accedía a entrar a tu mundo.

*¿Y cómo se da hoy día?*

Se da lo mismo, con la gran libertad de que tengo interiormente, toda una serie de soldados que yo conozco, que son personajes y que los puedo movilizar mucho más ágil y más convincentemente que los propios soldaditos. Los puedo meter adentro de botellas con mayor facilidad, los puedo poner adentro de la lata de galletitas, los saco; pero ese es un mundo mucho más imaginativo y la diferencia además es que queda fijo y que cobra otro significado.

*¿Hay alguna relación con las historietas? ¿Son historias que se repiten o son historias nuevas? A veces, en las distintas obras hay como un volver a pasar; como una especie de juego, como una espiral. ¿Hay algo de eso?*

Yo creo que sí pero después de mucho, mucho insistir y mucho pintar y pintar y pintar, porque la insistencia en pintar forma parte también de la cotidianeidad y lo que rompe la cotidianeidad es no repetir siempre la misma visión. La otra vez hablaba con un psicólogo, con Álvaro Nin, un amigo mío, le preguntaba qué grado de locura se le podía atribuir a los pintores y él me decía que puede ser que por un lado exista una locura como ver las cosas siempre desde el mismo punto de vista. Pero si vos ves la misma cosa desde diferentes puntos de vista, es la anti-locura, es la cordura, es ir viendo las cosas pero desde diferentes ángulos. Entonces yo trato de ver la misma cosa desde diferentes ángulos, incluso el sumar experiencias.

*En cuanto a la variedad de materiales, de los experimentos, yo veo como que permanentemente estás experimentando en texturas, en materiales, fabricando, creando cosas. Por un lado como que te salís del plano, como que el plano te queda chico, corto y por otro lado también como permanentemente experimentando con tierras, con volúmenes, con cosas que se salen de la pintura tradicional.*

Yo eso lo tengo también enganchado desde hace muchísimo tiempo con un recuerdo de chico... había un libro de Howard Fast, *Mis gloriosos hermanos*. Y yo a veces lo pienso así como los seis hermanos en una época muy especial y a lo indio, nos hacíamos los arcos y las flechas. Mis hermanos tenían escopetas, todo con las manos y las pintábamos y hacíamos una cantidad de cosas. Ahora, lo que no dejo siempre es la frontalidad. Todo elemento que haga, por más que se salga del cuadro o que pueda tener un volumen, siempre lo pongo de forma frontal, quiere decir que siempre mantengo una de las características de la pintura, la frontalidad. No tengo un carácter puramente escultórico, es como tú decís, es como que se salga la cosa para afuera y el haber descubierto que con el pomito de acrílico se saca un volumen y sacás un soldadito, me ha provocado en los últimos años, me ha acentuado mucho más esa provocación unida a aquello de los soldaditos. Eso ya me ha cambiado

muchísimo la idea de soporte también, que no necesariamente tiene que ser la tela y el soporte cuadrado sino que esos personajes pueden estar frontalmente puestos, porque están sujetos sobre algo, en cualquier lugar. Entonces no necesariamente tengo que utilizar la tela, puede ser una maderita, puede ser en cualquier lado que utilice esos personajes que para mí ya son personajes incorporados anteriormente y ahí se une lo que vos me decías de la historietita. Yo creo que si algún día alguien se tomara el trabajo de unir toda la pintura que yo hice, se puede hacer una historia o unirla en forma de historietita. No tendría la misma coherencia de la historietita tradicional, aunque con el aporte de la palabra, de la literatura por Hugo Achugar, de alguna manera se “historietiza” más. Pero se encontraría una historia en donde podrías reconocer los mismos personajes en diferentes situaciones. Lo que a mí más me interesa es la inercia hacia adelante de trabajo permanente, la actitud de hacer. Cuando encontraste hallazgos, no quedarte en el hallazgo sentido, sino contar con él, ir en busca de nuevas cosas y sobre todo poder ir mostrando. Lo interesante si entrás en confianza con la gente, es ir mostrando permanentemente todos tus aciertos y desaciertos en confianza. Ir mostrando tu proceso que en el fondo es un poco como convivir contigo o convivir con los demás. La gente que te conoce íntimamente no te conoce de traje y corbata, te conoce a medio afeitado, de alpargatas. Otro día te conoce de traje, otro día te conoce de buen humor, otro de mal humor. Lo que yo he visto en una determinada forma de pintar es que siempre se muestra de traje y bien vestido. Hoy me interesa mucho más el ir mostrando lo que se pueda ir viendo de las fragilidades y el proceso de lo que vas haciendo. Es bastante imposible poder mostrar la cantidad de cosas que yo trabajo, pero de repente, sí, lo que es la maderita o una latita y que no son siempre la obra terminada, encuadrada, finalizada, super-estudiada, vuelta a retocar. Todo eso no me interesa. Me interesa ir en el proceso de trabajo, es decir, la idea de estar haciendo...

*Esta exposición está un poco basada en tu taller; hay una estructura del taller. ¿Existe una cierta estructura de ordenamiento de las obras?*

Hay un ordenamiento. Una de las cosas que yo siempre he tratado de cuidar porque me he dado cuenta si querés que me producían sugerencia. De repente el taller se me vaciaba, tenía que sacar cuadros para determinadas exposiciones y me quedaba vacío, pero no vacío de la presencia de los cuadros, sino vacío de sugerencias, de sugerencias de mí mismo. Entonces yo trato que en el taller las cosas, una tijera o cualquiera de los elementos que tengo super-conocidos y sé en qué lugar están, que cada cosa tenga un lugar hacia donde mire, me sugiera, esté acomodado de una forma ese mundo que yo me inventé. Puede haber un desorden para quien no lo conoce, pero para mí hay un orden-desorden provocativo. Muchas veces puse una tela detrás de otra tela y no eran del mismo tamaño y se asomaba

por detrás un pedacito de una cabeza de otra tela. Esa visión que me hace a mí, al pasar aliado de ella, me ha producido en los últimos años una inquietud, y creo que ahí hay algo de forma de comunicación, a mí me produce una emoción. Y a veces me produce una emoción más enriquecedora que si tuviera los dos cuadros separados y aislados. Al otro día, de repente, cambió, porque le puse otro arriba o al costado, pero la suma de cosas, una cabecita por el costado, la mitad de un cuerpo que se ve, como son todos del mismo mundo, parece que estuviera ocurriendo algo.

*Todo ese conjunto de obras se transforma en una obra en sí misma.*

En una obra con posibilidades de multiplicidad. Se las puede enganchar de varias formas y crear una nueva situación. Sería la idea de un dominó más que de un rompecabezas. Es sobre todo una idea sugerente, de una sugerencia que me produce a mí y que quisiera poderla mostrar a ver si a los demás de alguna forma también les produce algo. Voy a coincidir con muchos pintores que en su estudio les pasa eso y a veces no lo ven y se desesperan cuando se les llevan los cuadros. Al final yo termino armándolo, se arma espontáneamente, pero siempre queda armado y siempre aparecen nuevas sugerencias que me producen nuevas cosas, nuevos cuadros... El cuadro solo aislado en una pared, contiene cosas pero le faltan los hermanos, los parientes, toda una cantidad de antecedentes. Te hablo de la persona que se encuentra con un cuadro sin conocer nada. Evidentemente el cuadro tiene que estar resuelto, tienen que existir dentro de él ciertas pautas, pero siempre se cuenta con la obra completa. Por eso se hacen los libros, las exposiciones. Cuanto más se conoce el pintor, más se entiende un cuadro. Cuanto más has visto y difundido a un pintor, más fácil es comprender un pedacito, ubicar y ver un cuadro.

*¿Tu obra tiene elementos místicos?*

Yo tengo una educación española, religiosa, la mística, la religiosidad y la presencia de elementos referentes a simbologías místicas y todas esas cosas empieza a aparecer con los años. Por ejemplo, yo fui a colegio religioso y nunca fui un apasionado por ir a misa, por incompreensión entre otras cosas, pero me han ido quedando frases y cosas en el fondo que después veo que puestas en práctica tienen un funcionamiento impresionante. Entonces con los años voy entrando, como los viejos que terminan yendo a misa, como que van entrando sin querer a un sentido de valorización de la vida, de los sentimientos. Los sentimientos empiezan a hacerse y empezás a trabajar sobre los sentimientos. Al principio son cariños, afectos, pero después con el tiempo empezás a conocer lo que son los sentimientos. En un principio a mí me interesaba mucho más que nada seducir en pintura, pero hoy día yo prefiero enamorar en pintura, lo ves en la forma de trabajo. Trabajar con amor y llevar

cada pincelada con el mismo cariño, con el mismo afecto, cuidar la superficie, todo como si quisieses enamorar que no es lo mismo que querer seducir. Hay una enorme diferencia entre querer enamorar y querer seducir. Cuando querés enamorar das todo de ti mismo desde lo más profundo. El encuentro con la presencia de Dios o las fuerzas, yo creo que sí, que está presente, absolutamente presente y cada día más... La fe es como una confianza natural en que las cosas van a salir sin tener ningún dato que te confirme. Es igual que la esperanza, yo tengo esperanza en que las cosas van a mejorar y los datos y los diarios no te lo dicen. Pero es mucho mejor si vos realmente sentís esas dos cosas, tu trabajo se desarrolla con más libertad, con más confianza y tirás para adelante y no te detienen las cosas. Toda la pintura importante lleva detrás un sentido religioso. Un gran período de la historia se marca por la religiosidad, y en el fondo no deja de ser una actitud amorosa. Figari tiene una actitud con cierta religiosidad aunque no aparezcan simbologías porque es un tipo que pinta con un amor impresionante, es amor lo que está puesto ahí adentro.

*Ahora que hablamos de los pintores nuestros clásicos, vos ¿cómo te enraizas con el movimiento de la pintura nacional uruguaya? ¿Cómo te ves?*

Lo que yo veo en los pintores típicamente uruguayos, con las raíces que puedan traer de Europa, es que ellos en esta zona del mundo pudieron con los elementos que nos rodean y con la idiosincrasia que nos rodea poder formar o transmitir un espíritu de un pueblo, transmitirlo claramente. Todos en diferentes versiones. Yo tengo mis preferencias. La otra vez hablando me decían "terminemos con Maracaná". Sí, terminemos con Maracaná, pero también podemos decir, "Sigamos con Maracaná". Y con la pintura podemos decir lo mismo, terminemos con Maracaná, terminemos con hablar sólo de Figari, de Torres, de Barradas. Ya hay pintores, y no sólo había. Hoy día hay un momento impresionante de la pintura y la pintura ha avanzado mucho en "uruguayidad".

Nosotros si montásemos una solidaridad que realmente se pudieran hacer reuniones culturales de juntarse y encontrar esas raíces que nos unen y desplegamos, habría toda una cosa que comunicar con muchísima fuerza y con mucho interés para el resto del mundo. Porque si bien la pintura siempre viene de Europa, de acá nosotros le devolvemos como una cierta cosa diferente. Si uno ve por ejemplo todo lo que es la pintura peruana, los peruanos con sus iconos, las cosas que hicieron los indios, imágenes religiosas. Cuando lo hicieron, lo hicieron sin profesar realmente la pintura europea y sin profesar la religión. Entonces lo hacían sin involucrarse totalmente, hacían una cosa imitativa pero se llenó de personalidad. Una cierta cosa irónica, burlona, cariñosa, naif, medio primitiva, con mucho menos racionalismo que el europeo, con mucho más sentimentalismo. Y eso sigue hoy existiendo en los pintores y artistas que viven

en ese lugar en ese medio, en Latinoamérica, a pesar de que hayan hecho cuarenta viajes y que tengan datos de lo que pasa allá. Es difícil de verse a sí mismo, hay algo diferente, pero hay algo de cierta ironía, de cierta desmitificación y de desolemnización. Aunque quiera ser super-solemne, esa solemnidad a veces le resulta chistosa, le encuentro un desenfado en todo eso a Torres-García, desenfado fatal para su época, el desenfado pictórico. Lo que Mondrian hizo con tiralíneas y con regla, Torres lo hizo a pulso y lo hizo sobre un cartón y además cubrió los vacíos. Todos son iguales. Ves a Figari que podría venir del puntillismo o lo que fuera, de Vuillard, de Bonnard, de todos ellos. Pintaban ¡con una seriedad! los motivos interiores y lo ves a Figari, ¡con una ternura! y como un cierto alejamiento de aquel medio, entonces desde la distancia se hace una cosa más suelta. Es lo mismo que pasó en México. México para mí es la segunda versión de España, pero teniendo en cuenta la primera. Una vez ya hecha la cosa el que viene después la hace mucho más desarmada y más suelta. La arquitectura de México en catedrales supera a España en soltura, en fragilidad, mezclan cosas, sobredimensionan espacios, hacen toda una cosa suelta, pero porque ya existió la otra. Nosotros los pintores hacemos una vuelta o les podemos devolver si interesa devolver, si no nos lo quedamos, pero nunca se puede poner en paralelo lo que puede ser un pintor europeo con lo que puede ser un pintor nacional.

*Nuestro norte es el Sur...*

Sí, pero además no tengo la menor duda de que ya está suficientemente asentada la cosa como para no tener ni siquiera que estar mirando más. Ya no hay que mirar más, ya tenemos suficiente para mirarnos a nosotros, de lo que hemos hecho y de lo que estamos haciendo, algunos vivos y otros muertos, ya está bien, ya vamos a desembocar en cosas, no hay que apurarse... Yo nunca pensé que de mis cuadros empezasen a salirse solos para afuera los personajes, eso no es instalación ni es nada, eso va a desembocar en algo siempre mientras vos te mantengas en la línea de lo que estás haciendo, sin titubear y sin desconfianza y sin achicarte. Si empezás a traer las revistas con los grandes museos y las grandes exposiciones, los libros que pesan no sé cuánto, entonces uno parece que ahí tuviera las grandes verdades, nos desacreditan, nos achican. Ya es tiempo de no mirar más para allá sino de poder mirar dentro de lo que nosotros tenemos, de mirarnos a nosotros mismos y abastecerte de lo que vos tenés... No sé, es una idea...

*Habría una cosa más sobre la identidad uruguaya que ya hemos estado hablando, dando vueltas en el tema, que tal vez no valga la pena tocarlo ahora.*

Sí, en esto yo puedo ser un poco duro porque es uno de los temas que a mí me ponen un poco nervioso, el hecho de los simposios, yo creo que si vos tenés problemas de identidad...

yo creo que la identidad existe, yo no tengo por qué estarme planteando: ¿tengo personalidad?, ¿tengo identidad?, ¿soy diferente?, ¿en qué soy diferente...? Si un tipo está trabajando, metido en su país no tiene problema de identidad. Ese es un problema que se le puede presentar a un tipo que no hace, el que está haciendo sobre la marcha, metido en su país, ¿qué problema de identidad? Si ya está. Si ya tenemos soberbios escritores, soberbios poetas, músicos, personas que de repente no los acreditamos ni los conocemos pero que están ahí todos. Yo creo que nosotros tenemos una enorme personalidad, lo que sí hay es desconfianza, falta de fe, una fe que hay que recobrar. Y una cosa que sí pasa es la desunión, la falta de trabajar en equipo que yo diría que es una cosa que se debería recuperar, eso es fundamental y esas son cosas que hay que aprender de otros lugares. El fútbol es un reflejo concreto de lo que está pasando en Uruguay. Agarramos la pelota y la hacemos de goma cuando la tenemos en el pie, pero cuando tenemos que hacer el pase tiramos cualquier cosa. En cambio, vos mirás el fútbol europeo y lo que más les importa es cómo le dan la pelota al otro para que pueda continuar la acción, y lo que no hacemos nosotros es pasarnos la pelota, ese es el problema. Seguimos con un individualismo brutal, no nos auxiliamos, no nos apoyamos, no nos hermanamos, no creemos en la familia. Yo creo que ahí está lo que todavía se debe adquirir, la familiaridad, y está todo para que florezca nuevamente.

#### 5. Nota para el Semanario *La Maga*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1997

“El grabado es importante porque me permite exhibir el dibujo. En la pintura el dibujo está oculto. Muchas veces uno se maneja con cierta torpeza, detrás de la cual hay que saber percibir si hay o no dibujo. Uno muestra realmente el dibujo cuando está la línea limpia. Y el grabado permite y obliga a mostrarla, es una radiografía perfecta del concepto de comunicación a través de la línea... El grabado obliga a delinear... entonces surge una caligrafía personal que se detecta claramente...

... Mis dibujos tienen una intención más relacionada con la historieta y con ciertos elementos de humor. Me gusta hacer un dibujo de línea continua, contornos, no sombreado. Lo que pasa es que no se lo valora igual en todos lados. Cuando llegué a España en el 77, me sacaban de las manos los dibujos. En cambio acá no es motivo de atractivo, masivamente se lo ve como menor. El grabado tiene otra presencia...”

#### 6. Manifestaciones con motivo de la muestra de Buenos Aires, abril de 1998

\* Nota a Guillermo Pellegrino, *La Nación*, 2 de abril de 1998

“Hace unos cuantos años que estoy trabajando con este tipo de creaciones. Todo lo que estaba puesto en forma virtual comencé a hacerlo real, a sacar los elementos hacia fuera. Todos los contenidos que yo usaba para la utilización de los personajes, de los objetos, eran mesas, armarios, sofás. Generalmente hago las construcciones y apelo a cosas que conozco y que de alguna manera las traigo de algún lugar. Es claro que lo que uno más conoce, son los muebles de su casa u otros con los que ha convivido de cerca. Lo que sí es seguro es que tienen que tener estantes, ellos me dan la posibilidad de agregar objetos que muchas veces andan dando vueltas por mi cabeza y no encuentran lugar en los cuadros. Sin querer uno apela a la memoria y los objetos que uno conoce se van aunando...”

... Hay quienes ven melancolía en algunas de mis obras, pero yo no tengo añoranzas del pasado. Muchas de las cosas que me ocurrieron a lo largo de mi vida, se me juntaron en el presente. Y para mí no hay cosa más feliz que un pasado bien recordado...”

\* Nota a Ana Batistozzi, *Clarín*, 25 de abril de 1998

“... Pienso que se trata de un universo similar al que yo creaba en mi infancia imaginando que las ondulaciones de un sillón eran verdaderas montañas donde atrincheraba mis soldaditos. Era el mundo creado a la medida de mis juegos cuando yo era chico. En realidad son los seres de todos los días, que yo sigo con la mirada. Gente que veo en la calle, en Montevideo o en el campo: bailarines, gauchos, jugadores de fútbol, novios, niños que van a la escuela...”

#### 7. Buscando, buscando una y otra vez

[Texto para el catálogo de la exposición *El final del eclipse*; Madrid, 2001]

En cada cuadro hecho cada día hay algo que busco ese día para que me deje ir a dormir tranquilo o más que tranquilo, a gusto. Que me deje ir a dormir pensando que bueno, que está bueno.

Ahora estoy tratando de irme a dormir, pero estoy buscando en los cuadros que hice hoy, sobre todo en el último, estoy buscando una justificación plástica. Lo plástico abarca todo, porque es una forma de la ilusión, el arrebató, la experiencia que obliga al diálogo. A veces tratando de liberarte de ella, pero no con una voluntad firme, no con una determinación absoluta de

desprenderte de la experiencia o de la ilusión, sino porque en esos momentos en que uno está distraído de las dependencias anteriores -anteriores de los propios cuadros-, de repente aparece algo, un movimiento, que a veces se hace con descuido, que a veces agrega un nuevo movimiento o una palabra nueva, una palabra más a esa pinacoteca, a esa biblioteca de ideas y sentimientos que son mis cuadros o los muebles que he pintado.

Ahí, en cada cuadro que pinto, voy aplicando toda una cantidad de experiencias de cada día, las satisfacciones de cada día, porque en cada cuadro hecho cada día hay algo que busco ese día. Esto es lo que creo que vengo haciendo desde cuando era muy niño y me encerraba en una habitación, donde desarmaba y miraba detalladamente cada parte de una radio rota, que la recuerdo casi como la mitad de mi tamaño. Me veo encerrado en una habitación grande trabajando lleno de curiosidad. Del desmenuzamiento casi científico de cada parte de la radio, surgían piecitas con extrañas formas y colores o brillos, de las que seleccionaba las más entrañables, las que me decían algo aunque no pudiera decir qué era.

Las proporciones y los tamaños, lo enorme o lo infinitamente pequeño, me vienen desde entonces. También el interés por los espacios, todo tipo de espacios, cajas, armarios, habitaciones, mesas, ventanas, lavatorios, espacios donde la maravilla o la memoria se suelta y juega armando formas e historias.

A veces te vas volviendo dependiente de algunos cuadros. Las cosas que hago hoy se vinculan con experiencias anteriores y éstas a su vez se van a ir enganchando con otras. Como con las cajas chinas o las muñecas rusas, mis cuadros encierran otros cuadros que encierran otros cuadros que encierran otros cuadros.

Por eso, aunque casi siempre cada cuadro es un punto de partida, siempre -o no siempre- pero muchas veces, cada cuadro es a la vez dependiente de otros cuadros, del oficio, de otros cuadros anteriores, personajes, historias que se repiten o se continúan, y que siempre me hacen seguir adelante, buscando, buscando una y otra vez, incluso cuando el cuadro del día está terminado y estoy buscando tratar de irme a dormir.

## 8. De la estructura a las formas y a la gente

[Fragmentos de la entrevista de Pablo Cohen para el Semanario *Búsqueda*; Montevideo, 3 de marzo 2011]

“(…) a mí me importa trabajar en base a una estructura, que puede ser primaria, que puede estar en subdivisiones que después se transforman en armarios o que puede ser una forma redonda que después se vuelve una mesa o una piletta. Esa

estructura, esa forma geométrica, es el principio de un cuadro. Eso se transforma en una banquita, en una plaza, o en una piletta, y a partir de esas formas voy avanzando en esos lugares donde aparece la humanidad transformada en soldaditos, jugando en esos mundos del modo en que yo veo a la gente, que es frágil, medio cómico y a su vez con la posibilidad de la heroicidad. Así veo a todo el mundo, y eso también es un poco uruguayo, porque vos fijate que apenas entras a un boliche, al tercer día ya te pusieron un apodo gracioso en el que se ve tu fragilidad (...).

(...) *Si fuera un hechicero, con qué poder le gustaría contar y qué haría...*

Lo que pasa es que cuando vos tomas una vocación en serio, te metes en un trabajo a muerte años y años, y de alguna forma sentís que te viene un poder, porque te empiezan a aparecer cosas que te llueven del cielo y que son un poco como de brujo, después de desparramar una enorme cantidad de energía. Hay una sensación de regalo, pero a mí lo que más me gustaría sería poder transmitirle a la gente lo importante y lo entretenido que es pintar. Imaginate que, de niño, vivías entretenido jugando y te olvidabas de todo. Justamente ese entretenimiento permanente, y con entusiasmo, es lo que tiene la pintura.”

## 9. Todo se me hace cuadro

[Entrevista de Fernando García para el diario *Clarín*, de Buenos Aires, 2011, finalmente no publicada]

*Siempre hacés referencia al período de Cadaqués como algo parecido al paraíso. ¿Por qué no te quedaste allí?*

Una vez que pinté Cadaqués y me di cuenta de lo que era pintar un lugar con identidad, con su gente, con su pueblo... una vez que me pasó eso, empecé a decir: “Qué bueno, esta barca me quedó muy bien, pero yo de chico en esta barca nunca estuve”. Y ahí me di cuenta de qué lejos estaba de todas esas cosas que tenía en la punta de la nariz y qué cerca estaba de Montevideo. Eran cosas que no había recogido en mi niñez. Eso, sumado a la nostal... [se interrumpe]. Me vinieron unas ganas locas de volverme para pintar el Uruguay. Porque por primera vez lo vi desde allá y me di cuenta de que tenía montones de cosas para pintar. También me estaba cansando, siendo un expresionista, de trabajar sobre la realidad, tomar apuntes y sacar fotos. Para mí era mejor trabajar con la imaginación y el pensamiento. Y qué objetos están memorizados casi fotográficamente y son pintables: aquellos que memoricé desde chico. Descubrí que tenía un archivo dentro de mí. Son cosas que llegan hasta mis quince años. Pinto con mi memoria y mi memoria pertenece a un tiempo.

*Recién te frenaste al decir “nostalgia”. ¿Porque sería un valor negativo para pintar?*

Porque no tengo añoranza del pasado, pero pinto con la memoria, y los objetos que me salen son del pasado. Uso una realidad desfasada. Cuando pongo un martillo viejo, no es porque sea el que añore sino porque es el que recuerdo, el que está fijado. No idealizo la infancia, para nada... ¡si me la pasé con asma, encerrado, sin poder jugar al fútbol! Lo que pasa es que esa desventaja la transformé en algo productivo.

*Antes hablaste de la luz uruguaya, explícamela.*

Nosotros podemos mirar hasta el fondo y no hay ninguna zona que esté velada; está todo absolutamente definido. La definición de la luz. Acá, la luz nos cae chanfleada, es decir que cae de una forma sesgada. Y por un tema de humedad, o algo, el cielo nuestro nunca es tan definitivamente azul como es en el Mediterráneo. Hay como un celestón acá, y ese celestón involucra a todo el resto. Muchas veces me he puesto a pintar el mar, veo que el marrón se torna violáceo, por arriba hay como una veladura celestona, algo muy parecido a la bandera, muy curioso. El campo nuestro es nada más que un horizonte y un matorral. Muy complicado de pintar, porque no tenés contraste, no tenés de dónde agarrarte, por eso Figari le pone el ombú. Figari poetiza nuestro campo, lo viste de encaje.

*Me gustaría revisar tus símbolos, a ver qué aparece. ¿Qué es la canilla gigante que está siempre?*

¿Viste el plato Willow que te mostré? Bueno, yo a los tres años me metía en el Willow. El sillón eran las montañas y la pileta, el gran mar donde se perdían los soldaditos, la lluvia y la cascata. Mi pileta es siempre con el juego arriba, si no, no es la mía. Mi pintura es una invitación al juego, pero cada uno tiene que traer sus soldaditos. El problema es cuando quieren jugar con mis cosas y me copian la iconografía. Para un pintor, encontrar un *Matchbox* o un *Dinky Toys* es una invitación enorme a pintar. Trato de mantener esa posibilidad de los chicos de armar historias con lo que sea, historias que se cortan por la mitad y son absurdas. Y tu amigo está viendo lo que vos le estás contando y está jugando a seguir una mentira verdadera. Es como la primera instalación. A mí me gusta contar la historia del hombre y, bueno, sigo jugando.

*Decime, Ignacio, pensaste en qué harías si dejaras de pintar...*

Ah, no sé, qué sé yo...

*Pensalo...*

Ah... la vida sería un recontraembole.

*Todo es cuadro acá, ¿no?*

Es que a mí todo se me hace cuadro, se va salpicando y el cuadro se extiende al piso, la pared... Estos muñecos que voy juntando son todos personajes: el piloto, un mono, Fidel Castro, Tintín; estos son zapatistas o de Sendero Luminoso, ni sé dónde los compré. Después los meto en este armario, donde van los jubilados, que van quedando fijos. Ya se están jubilando los locos, los voy pegando.

*Cuando estás acá, ¿sos como todos esos personajes?*

Sí. Yo me siento tal cual ellos. Mi visión de la humanidad tiene que estar directamente reflejada en mis cuadros. Tengo que ver qué me pasa a mí con la gente. Cuando veo a alguien, al minuto, puedo ponerle el sobrenombre; a vos, a cualquiera. Con todos me viene un personaje de cómic, a todo el mundo lo llevo para el *tebeo*. Cuestión por la cual enseguida me hago amigo, porque al personaje le saco toda agresividad, es como mi antídoto. No es que ironice, ni que me burle, ni nada de eso, sino que les veo un aspecto tierno, frágil, y con esas cosas sorprendivas que tienen los antihéroes, ¿no? Es como cuando ves a las personas desde un avión, o de los satélites: no existimos. ¡Y tan grande que uno se cree! Pero, a su vez, cuánta posibilidad de heroicidad existe desde esa fragilidad y ese tamaño. Ese personaje puede ser trascendente pero no desde la exuberancia sino desde esa fragilidad tragicómica. Y por supuesto que es a mí al primero que veo, y que me hago reír. A través de mí veo a toda la humanidad, veo todos sus defectos.

(...) Acá es donde mejor puedo resolver cualquier tema, porque todo va a depender de lo que estoy pintando. La única arma que tengo para defender el rancho es pintar.

(...) Para mí cada día acá puede ser el más importante, cada día puede ser el día que hice la *Gioconda*, ¿entendés? Mientras esté vivo tengo la posibilidad de hacerla, es tan importante tener esa sensación...

*¿Por qué la pintura te sigue pidiendo la figura?*

A mí me tocó empezar a pintar cuando la pintura abstracta ya era en el mundo. Ya había sido. Entonces, para mí era algo que ya estaba y no me iba a enrollar en lo mismo, tenía que sacarle un provecho a eso. Me basé en la pintura abstracta para aprovechar aquellos gestos en función de la figuración, y el mayor inspirador para mí fue Tàpies. Para un pintor figurativo, ver una obra de Tàpies es la mayor provocación posible. Sugiere tanto la mancha de Tàpies para un pintor figurativo... Pero pensar sólo en abstracto, sin hacer la representación del hombre... yo no puedo... Para mí lo más importante es el hombre, aunque sea simple, aunque esté al borde; siempre aparecen mis personajes.



*¿Cómo llegaste a la figura Iturria desde otra más clásica, como pintabas al principio?*

Hay un cambio fundamental, que fue el paso del pincel a la espátula. El pincel es virtuoso; la espátula es torpe. En la espátula va mi temblequeo y ese temblequeo solo me pertenece a mí y es producto de mi estado, de mis nervios, de mi forma de ser. Ahora, esa torpeza sumada a la voluntad de que me salga bien me obliga a poner más de mí. El personaje se humaniza más, es más yo que nadie. Es como descubrir un yo que otro pintor escondería porque no muestra virtuosismo sino defeción. Pasó que en un momento el virtuosismo era demasiado. Hice muchas cosas desde la parte virtuosa, pero no quise cultivar eso.

*¿La aparición de esa figura está ligada al uso del cartón corrugado?*

El cartón corrugado es fundamental en ese sentido, porque ya empieza a ser un soporte impertinente, al que rompía para sacarle entraña. Eso me permitía entrar en un mundo plástico, con una gracia plástica. Y eso iba contra lo que la gente quería y quiere. La gente quiere un relato dulce, armónico, y es muy importante la coloración de los cuadros. Hay colores de una apetencia increíble para la gente... La gente quiere azul, rojo.

## 10. La pintura es más importante que yo

[Entrevista de Sofia Othaix Bertucci, Revista *Todo Carrasco*, junio 2014]

Un lenguaje común

En 1988 Iturria fue elegido, junto a otros quince creadores, por el Fund for Artists Colonies de Nueva York para participar en una colonia de artistas. Convivió durante cuarenta y cinco días junto a artistas de diferentes disciplinas en una colonia en Saratoga Spring, al norte de Nueva York... En esa convivencia supo ver las virtudes de compartir experiencias:

“hay una potenciación, en las conversaciones con los artistas estás hablando siempre de un mismo tema, hay un lenguaje común y todo eso te aporta”.

Tras años de recordar esa experiencia y recalcar sus ventajas, en 2002 decide abrir “Casablanca, en busca del arte”... Luego da paso a la Fundación que lleva su nombre... Las ganas de Iturria de compartir su arte con los demás lo llevaron aún más lejos y creó una colonia en la ciudad de Rosario, Colonia, en el campo de la familia:

“Hace unos años hicimos un viaje por todo el interior haciendo talleres y vimos la aidez de la gente y un poco el desamparo que tiene. El interior es tierra fértil para un artista por el tiempo, que es más largo, más melancólico, todo es más propicio para pintar. Y por eso pensé que me gustaría que fuera volcado para la gente del interior, que tuvieran un lugar para juntarse, venir, ver de qué se trata y fomentarles la vocación”.

Con estos proyectos el pintor siente que puede dar algo:

“que puedo volcar algo, incentivar y a quienes están ahí dudando decirles: si te gusta, metete que vale la pena y está buenísimo...”

## 11. A eso va uno al estudio

[Entrevista de Andrea Sallé; Revista *Seis Grados-Diario El Observador*, Montevideo, julio 2014]

“A mí la pintura me entusiasma siempre. Levantarme y saber que tengo una tela en blanco y que arranca el día es toda una ilusión, es como que podés empezar de nuevo. Esa es una de las cosas que más me gusta de la pintura, esa posibilidad de rectificación, y que cada día parezca como si fuera un domingo o una fiesta o tu cumpleaños. Hice que desaparecieran los lunes, los días feos. Esa es una de las cosas que me gustaría pasarles a aquellas personas que dudan si meterse o no... que uno tenga la ilusión para levantarse todos los días”.

“Si tenés la posibilidad, la condición y te gusta lo suficiente, no dudes, no dejes que nada de tu entorno ni tus miedos te alejen porque es tremenda vida, con mucha libertad”.

“Tenés que meterte en una sola cosa y no pensar que podés hacer más de una. Creo que vale la pena concentrar todos los esfuerzos en un solo lado, porque la inspiración son algunos momentos o instantes de lucidez que tenés y hay que aprovecharlos, no te puede encontrar distraído en otra cosa. Cuando aparece sentís que se te ilumina todo y eso aparece en el trabajo diario, vos le vas dando y de repente un día hay un cambio, se te abre una puerta. A eso va uno al estudio, a ver si ese es el día milagroso, y a veces sí...”

## 12. El laberinto de las formas

[Texto para José Jiménez, con motivo de esta muestra, *Pintar es soñar*. Montevideo, 18 de mayo de 2015]

Querido José:

En los últimos años he estado pintando un poco sin saber hacia dónde iba. Te diría unos cuantos años, inquieto y con una sensación extraña o nueva de encontrar algo que yo solo me he demandado. Con ganas de explicarme de otra forma o desde otro lugar.

He pasado al acrílico, más insistentemente. Siempre hice cosas con él, especialmente pintar sobre cartón corrugado, ya que este soporte, por su absorción, da un mate y permanece sobre la superficie casi sin penetrar en el cartón. El óleo no se desliza igual y tranca la fluidez, se mete hasta traspasar el cartón, y cuando las pinceladas no se juntan el aceite produce una expansión y forma un halo alrededor de la mancha

No me atraía el acrílico, por ese brillito plástico que tiene. Es como un adolescente, rápido, estridente y con poca consistencia. Pones una pincelada gruesa, bien gruesa, y al rato se achata y no tiene el cuerpo y la contundencia del óleo.

El acrílico se diluye con agua y el óleo con aceite, formando este último una piel sobre la tela más orgánica, casi una piel de persona.

Con la manipulación del óleo, se siente una sensación que a mí, sensualmente me atrae. En las manos, la sensación es diferente a la que produce el acrílico, éste se seca enseguida y provoca un pegote extraño, por lo que dan ganas de lavarse las manos para sacárselo. El óleo no, parece parte de mi piel.

Hace dos o tres años encontré una tinta acrílica con la cual me he encariñado, probablemente sea porque seca mate en principio y después porque hace piruetas que el óleo no hace (ya te dije que es adolescente).

La tinta viene en un frasquito con una tapita que tiene un pequeño orificio. Dada su liquidez, al tirar desde el frasquito en la tela, produce unas líneas rectas muy extensas que pueden atravesar de punta a punta la tela. Con un golpe corto, se queda a medias. Según cómo se expulse la tinta, hasta hace curvas. Tirando tintas de diferentes colores y después con la espátula ensanchando esas líneas, me aparecen formas de animales, trenes, barcos, etc. No he dejado la espátula, que siempre me acompaña, sobre todo la de albañil, que produce manchas grandes.

Basado en ese gesto, disfrutando de arremeter la tela, he encontrado otra forma de irla domando, a latigazos, hasta que cede y se somete. Una vez logrado esto, me siento y observo; veo que la tela plantea algo muy caótico y empiezo a ordenar ese caos. Allí comienza una reflexión y tengo que apelar a todas las formas que he pintado durante tantos años. Es ahí que aparece mi iconografía revuelta y empiezo a conectarla de otra forma. Esto me entusiasma. Todo es laberíntico y no hay una lectura lineal como en los cuadros anteriores, que arrancaban con una estructura concreta.

Voy ahora armando una trama, como tejiendo con hilos el cuadro. Por supuesto que la luz sigue siendo la prioridad. Como estas tintas tienen cantidad de colores matizados y gran variedad, he empezado a usar casi toda la gama de colores, a cuál de todos más lindo. A diferencia de los cuadros anteriores donde el color era superdosificado y puesto con cuentagotas.

Es así que estos últimos cuadros que también seleccionaste para la muestra de Montevideo, plantean otro juego y otro discurso. Ahora todo está fragmentado y es como si hablara sin parar. No tienen los silencios de los cuadros anteriores, son ruidosos, no se pueden contener de una sola mirada, y hay que estar un rato largo para encontrar pequeñas narraciones en segundas, terceras, cuartas y muchas miradas. Uso diferentes escalas, por lo que hay que regular el ojo para cambiar el foco desde algo muy grande a imágenes chiquitas. Las personas que los han mirado un rato largo y con detenimiento, descubren cosas y se sorprenden al descubrirlas. Esto me gusta. "Mira lo que encontré acá y lo que hay allá...". Nunca oí tantos comentarios como ahora entre los amigos que los ven en el taller. Antes miraban y poco decían. Ahora es un alboroto.

Un abrazo  
Ignacio



Catálogo de obras

- 44 Las enseñanzas del juego
- 70 Las redes del mundo
- 98 Brazos al cielo
- 116 La luz de los sueños

Las enseñanzas del juego



*Recordando*  
2015  
Óleo sobre lienzo  
184 x 295 cm.





*Relaciones*

2012

Acrílico sobre lienzo

130 x 160 cm.





*Acción*  
2012  
Acrílico sobre lienzo  
130 x 160 cm.



*Los mentirosos*  
2008  
Óleo sobre lienzo  
80 x 60 cm.



*Ganesha mateando*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
160 x 130 cm.



*Juntos*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm.



*Maternidad 1*  
2004  
Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm.



*Celos*  
1998  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Hombre elefante patinando*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
36 x 26 cm.



*Conversando*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
60 x 80 cm.



*No te hagas el distraído*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
50 x 200 cm.



*Espejísimos*  
2001  
Objetos de cartón pintado y cristal  
154 x 24 x 29 cm. c./u.







*Paseo al campo*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
60 x 80 cm.



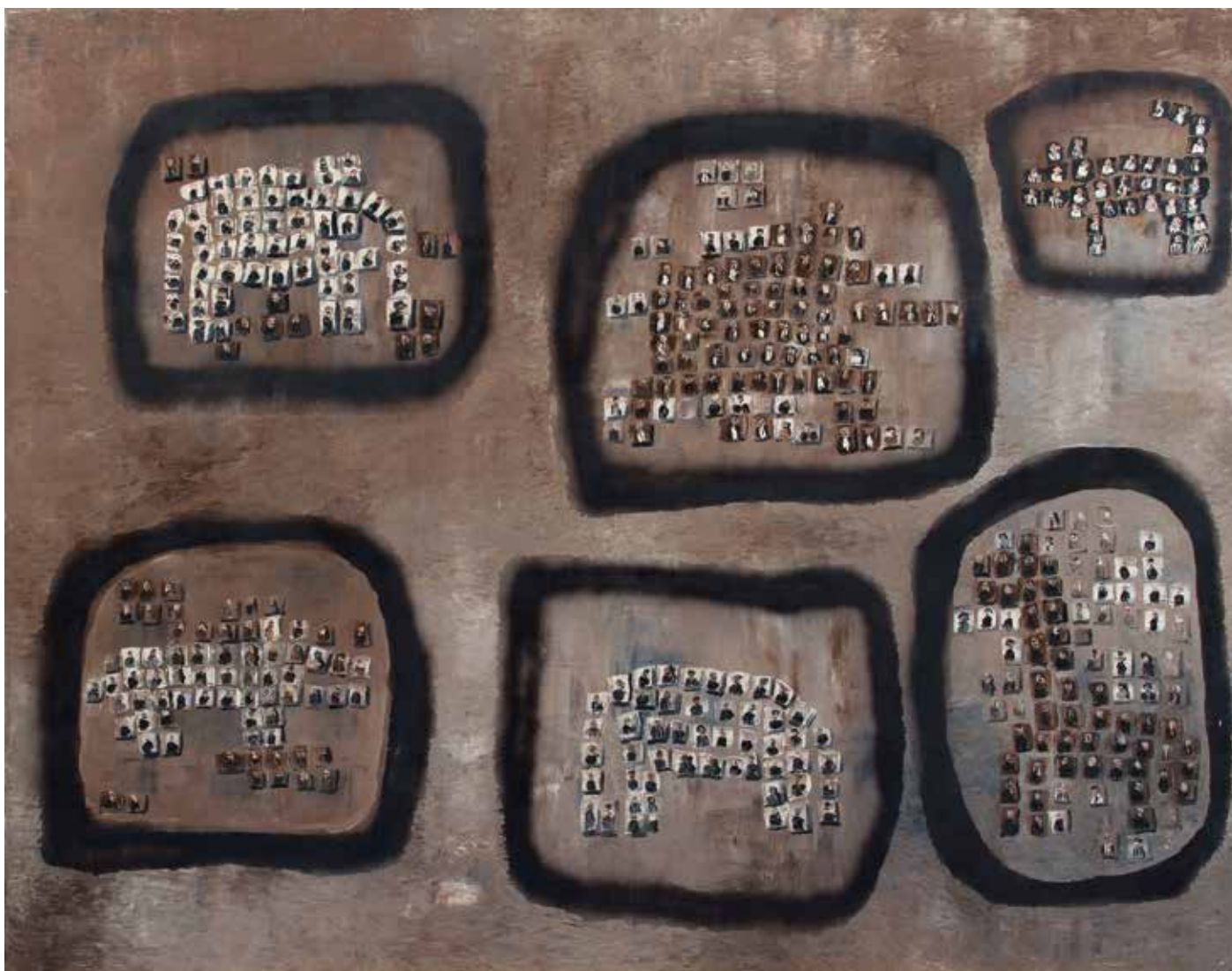
*Resurrección*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Aita*  
1983  
Óleo sobre lienzo  
160 x 130 cm.



*Una noche en mi casa*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Constelaciones*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Sofá Elefante*

1995

Objeto escultórico

195 x 110 x 150 cm.



*Los jubilados*  
2010  
Objeto escultórico  
260 x 145 x 220 cm.



*Mamando*  
1995  
Punta seca y carborundo  
124 x 229 cm.





*Juntos Llegamos*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
160 x 130 cm.



*Pintando (el techo de) la escuela*  
1998  
Óleo sobre lienzo  
180 x 230 cm.



*No hay golero*  
2012  
Acrílico sobre lienzo  
163 x 193 cm.



*El hombre mono en Cadaqués*  
2012  
Acrílico sobre lienzo  
97 x 130 cm.



*Mentalizándose*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
160 x 130 cm.



*El camioncito de Conaprole en la Plaza de la Independencia*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm.



*En la cuerda floja*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
100 x 80 cm.



*El ruso*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
100 x 133 cm.

Las redes del mundo



*Nosotros tres*  
1998  
Cartón, bolsas de portland y acrílico  
h: 280 x d: 27 cm.



*Nosotros tres*  
1998  
Cartón, bolsas de portland y acrílico  
h: 278 x d: 27 cm.





*Frío en los pies*  
1995  
Óleo sobre lienzo  
200 x 25 cm.



*Ella también*  
2015  
Acrílico sobre lienzo  
200 x 25 cm.



*Stanno tutti bene* (díptico)  
1995  
Óleo sobre lienzo  
160 x 225 cm c./u.







*Llegan cartas*  
1985  
Óleo sobre lienzo  
195 x 300 cm.



*Soplando estrellas*  
2015  
Acrílico sobre lienzo  
163 x 363 cm.



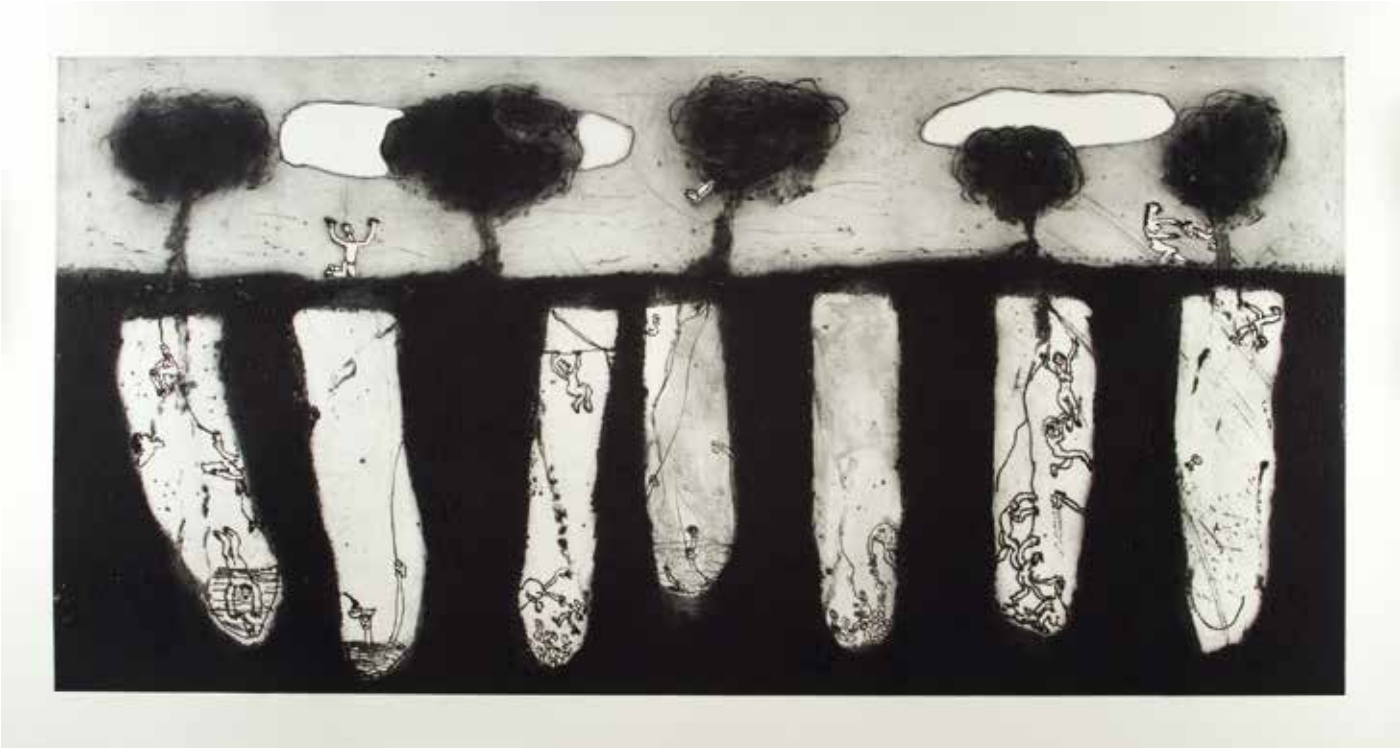


*El camino*  
1993  
Óleo sobre lienzo  
96 x 130 cm.





*Todos los que llegaron*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*El pasado siempre vivo*  
1995  
Punta seca y carborundo  
124 x 229 cm.



*Muchos*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
200 x 100 cm.



*Todos siempre corriendo como locos*  
2005  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Fantasma de la niñez*  
2008  
Óleo sobre lienzo  
80 x 60 cm.



*Broadway*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
30 x 40 cm.



*ny*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
30 x 40 cm.



*Las noticias*  
2005  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Las torres*  
2012  
Acrílico sobre lienzo  
130 x 160 cm.







*Ruidos en la ciudad*  
2015  
Acrílico sobre lienzo  
164 x 290 cm.



*Enfrentado al tigre*  
2014  
Acrílico sobre lienzo  
145 x 240 cm.



*La maquinaria*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Las ventanas* (tríptico)  
2001  
Óleo sobre espejo  
161 x 122, 161 x 144, 161 x 122 cm.





*En la tele*  
2001  
Óleo sobre espejo  
59 x 86 cm.



*Escalera*  
2014  
Acrílico sobre lienzo  
180 x 240 cm.



*Los viajes*  
2014  
Acrílico sobre lienzo  
180 x 240 cm.





*La noche está movida*  
2014  
Acrílico sobre lienzo  
180 x 180 cm.



*Mundo fragmentado*  
2014  
Acrílico sobre lienzo  
200 x 200 cm.



*Todo gira*  
2006  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.

Brazos al cielo



*Equilibrio en el alambre*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
190 x 150 cm.



*Violencia*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
60 x 80 cm



*El corazón del corazón*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
190 x 150 cm.







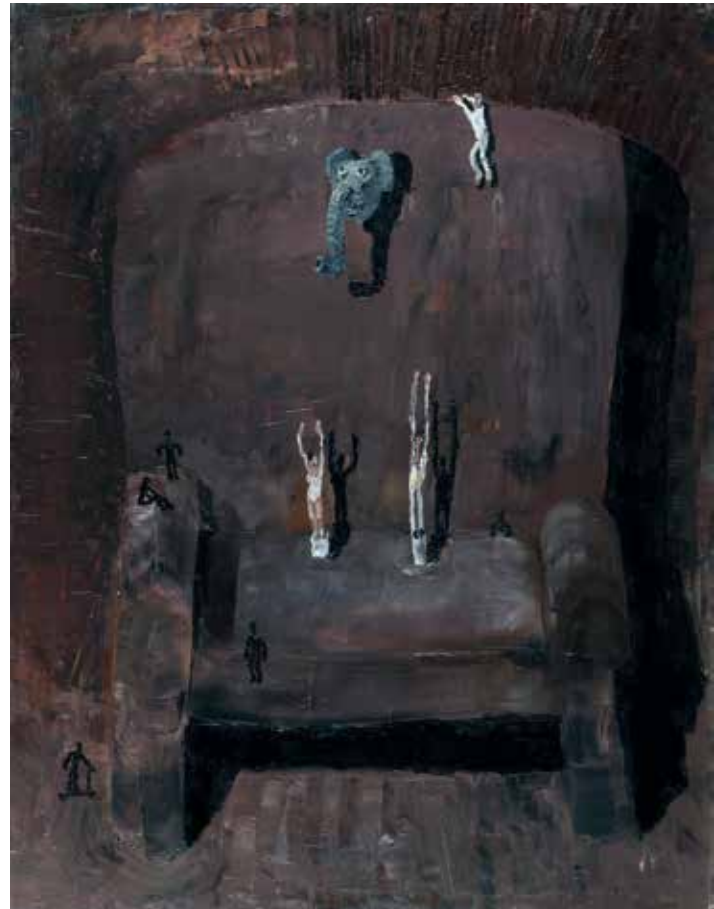
*Trapezistas*

2014

Acrílico, óleo, madera y esmalte sobre lienzo  
180 x 284 cm.



*Volando con el pensamiento*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
60 x 80 cm.



*El que llegó*  
1999  
Óleo sobre lienzo  
130 x 100 cm.



*Colmena*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
180 x 230 cm.



*Invasión*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
100 x 200 cm.



*Éxito*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
70 x 90 cm.



*Gritos*  
1999  
Óleo sobre lienzo  
38 x 46 cm.



*Las estrellas de cerca*  
1999  
Óleo sobre lienzo  
40 x 60 cm.



*Distancia*  
2012  
Acrílico sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*El raro paso del tiempo*  
2005  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Soldados en el cuartel*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
50 x 40 cm.



*Diablitos*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
20 x 20 cm.





*Torres García*  
1998  
Óleo sobre lienzo  
190 x 150 cm.



*Pinacoteca*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Reflejo*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm.



*La casa feliz*  
2006  
Óleo sobre lienzo  
100 x 80 cm



*Astros a lo lejos*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
130 x 100 cm

La luz de los sueños



*Desde el cielo*  
1999  
Óleo sobre lienzo  
160 x 225 cm.



*La luz de los pozos*  
1996  
Óleo sobre lienzo  
180 x 200 cm.





*La luz de los pozos - Mesa objeto*  
1997  
Objeto escultórico  
170 x 125 x 84 cm.



*En el castillo*  
1982  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Romántica*  
2005  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Todos soñando*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.



*Casi nada*  
2008  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*A la izquierda*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
180 x 230 cm.



*¡Qué pose!*  
1991  
Óleo sobre lienzo  
70 x 70 cm.



*¡Qué colita!*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
18 x 24 cm.



*Está divina*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
24 x 18 cm.



*Hola*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
60 x 40 cm.





*Volando en la elefanta*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
70 x 90 cm.



*Siempre pensando en lo mismo él*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
60 x 73 cm.



*Silbando*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
200 x 50 cm.

*Primera vez*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
200 x 50 cm.



*Una ventana de luz*  
1982  
Óleo sobre lienzo  
60 x 70 cm.

*Cuatro*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
195 x 300 cm.



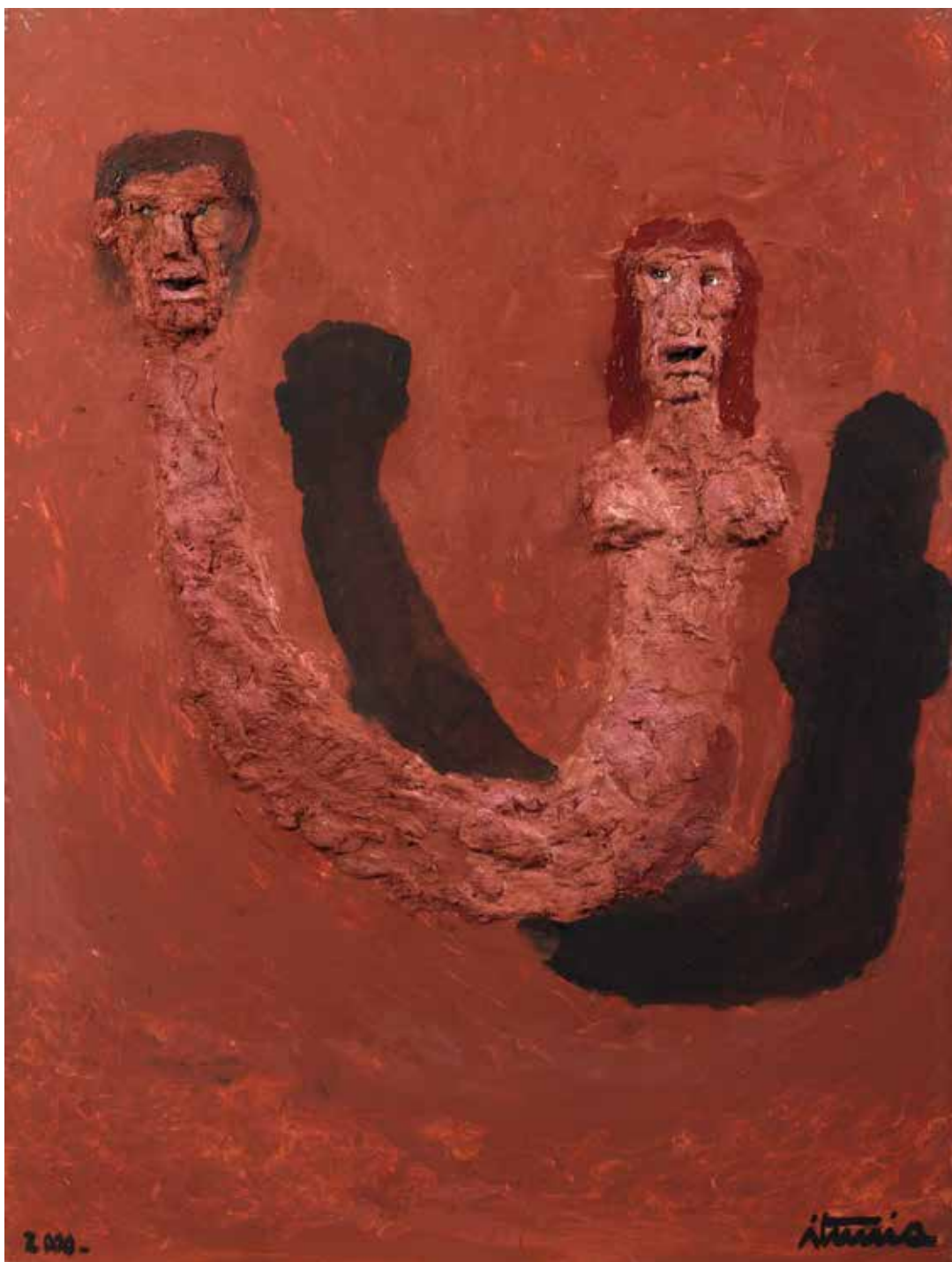




*Amándose mucho*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
100 x 80 cm.



*Hasta los huesos*  
1994  
Óleo sobre lienzo  
60 x 80 cm.



*Tú y yo*  
2000  
Óleo sobre lienzo  
130 x 100 cm.





*Buscando el agua*  
2011  
Óleo sobre lienzo  
100 x 100 cm.



*Catarata*  
2008  
Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm.



*Lluvia en Malakoff*  
2007  
Óleo sobre lienzo  
90 x 115 cm.



*Bailando bajo la lluvia*  
2007  
Óleo sobre lienzo  
50 x 70 cm.



*Impecables*  
2003  
Óleo sobre lienzo  
130 x 100 cm.



*Daliniano*  
2001  
Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm.



*Me veo joven*  
2002  
Óleo sobre lienzo  
25 x 25 cm.



*La casa*  
1992  
Óleo sobre lienzo  
60 x 73 cm.



*Anunciación*  
2002  
Óleo sobre lienzo  
60 x 40 cm.



*Los ojos*  
1997  
Óleo sobre lienzo  
150 x 190 cm.





*Detrás de todo*  
2013  
Óleo sobre lienzo  
150 x 200 cm.





## Cronología

Ignacio Iturria Viera nace en Montevideo, Uruguay, el 14 de abril de 1949. Es el mayor de seis hermanos, cinco varones y una única niña a la que su padre apoda Maribeltxa.

Su padre, el vasco español Javier Iturria, llega a Uruguay a los 21 años para cobrar una herencia familiar, donde conoce a Susana Viera, de quien se enamora y ya no vuelve a su patria. Se casan y forman una familia, y se afincan en Carrasco, un barrio de Montevideo. Ignacio y sus hermanos pasan su infancia y adolescencia en este barrio-balneario que se empieza a poblar, alejado del centro, lleno de campitos con pinos donde se podía jugar y andar en bicicleta con mucha libertad. Con ellos vive también su abuela materna, la entrañable Amona, que tiene que lidiar con los cinco varones mientras su madre, que es profesora de historia, sale a dar sus clases.

En ese mismo barrio, Ignacio va al colegio de los Christian Brothers, donde recibe una educación religiosa y muy austera. El asma que tiene de niño lo obliga a pasar muchas horas consigo mismo, que él dedica a “las cosas mías”: desarma radios viejas escribe, dibuja. Muchas veces se comunica con sus padres a través de dibujos.

Con la pubertad, el asma desaparece y empieza a jugar al fútbol: “... jugar al fútbol ocupó durante muchos años mi cabeza, todos mis amigos se relacionan con esa etapa futbolera...”. A los 16 años, en el mismo barrio de Carrasco, conoce a su novia, Claudia, con la que después de once años de noviazgo se casa y hoy es su esposa. Por esta época asiste al Liceo 15, liceo público donde llega a ser líder estudiantil. Allí termina su bachillerato de Artes en el año 1969.

Cursa luego, en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), Dibujo Publicitario, que le lleva cuatro años y recibe varios premios. Pero ya por esta época empieza su obsesión por la pintura y junto con su novia monta en el fondo de la casa de los suegros, Piñón, su primer *atelier* en lo que era un galponcito de herramientas. Allí se pasa todas las horas del día y de la noche, con excepción de las que asiste a clases en la UTU.

Pinta y tira para abajo de la mesa las cartulinas. Muchas veces marcha con ellas a las clases para mostrárselas a Nelson Ramos, profesor de la UTU, que lo estimula en sus primeros años de pintor. También visita distintos talleres, entre ellos, los de Marchand, Verdié y Ribeiro.

Por el año 1970, jugando al fútbol, conocí a mi amigo y compañero de mi primer y único trabajo (vendedor de la casa de autos “Miller y Medeiros”), Enrique Voituret. Enrique era y es un excelente vendedor. Y tantos consejos me daba sobre cómo moverme con mis primeras pinturas, que un día ya cansado, le dije: “encárgate de todo, yo lo que quiero es pintar”. Hoy seguimos manteniendo esa misma relación.

En 1972 viaja con su amigo Jorge Ruano a Río de Janeiro y por primera vez vende sus acuarelas. En 1974 muestra unos cuadritos en la Galería Bruzzone de Montevideo y es admitido en el Salón Municipal de la misma ciudad. Al año siguiente, animado por el maestro Picarelli, decide hacer su primera exposición, para la cual empieza a trabajar con Jorge Ruano en un expresionismo violento y colorido, siguiendo un poco el camino del maestro Verdié, que veía con mucho entusiasmo lo que estaban haciendo.

Exponen por primera vez en la Galería Contemporánea de Montevideo. Sobre esta exposición comenta en aquel momento: “Si algún día se pudiera llegar bien al alma de las cosas, yo creo que eso es lo que importa. En mis cuadros yo trato de abrir al personaje como si se encontrara envuelto en su propia



Ignacio Iturria con su padre Javier Iturria, 1950.

humanidad, y descubrir así lo de adentro, lo que hace ser lo que después aparenta”.

En los años 1975 y 1976 es premiado consecutivamente en el Salón Municipal y en el Salón Nacional de Artes Plásticas. En esa época entabla una fuerte amistad con los pintores Ferreira y Longa.

En 1977 se casa y con su esposa deciden irse a España en barco, el *Guglielmo Marconi*, en su último viaje a Europa.

Recordamos mucho este viaje porque el barco estaba lleno de gente que se exiliaba políticamente o que emigraba, resultando de esas relaciones los títulos que pusimos a los cuadros de una muestra que se hizo a bordo, que sumado a las imágenes pintadas provocó un lío y hubo que desmontarla al segundo día.

Nada más bajar en el puerto de Barcelona, la incertidumbre de adónde ir se despeja milagrosamente al conocer al maestro catalán Ramón Aguilar Moré y a su mujer, Ana.



Iturria en su primera exposición en la Galería Contemporánea 1975.

Lo llamé por teléfono, nos recibió en su casa y en pocos días nos llevaron personalmente al lugar que nos recomendaron: Cadaqués. Podríamos allí estar tranquilos en invierno y en verano, conocer a un importante sector de la intelectualidad catalana, y exponer. Cada dos semanas venían a visitarnos, y fue al lado de Ramón que aprendí sustanciales puntos de la pintura.



Ignacio junto a su novia con Hugo Longa y Juan Carlos Ferreira el día de su civil, 1977.

Durante todos los años que pasaron allí, iban cada verano a Elizondo, en el País Vasco, a reunirse con la familia.

Cadaqués va a sosegar el expresionismo, a aclarar la paleta, a transformar el dibujo lineal en pintura, y a permitir buscar la documentación a través de la fotografía o de la pintura del natural. “Nunca me atreví a montar mi caballete como lo hacían otros pintores frente al paisaje, pero lo hacía dentro del auto. La fuerte corriente surrealista, también la abstracta, se respiraba en el ambiente.”

Vinieron después una serie de exposiciones que le organizó el galerista Manel Colomer por varias ciudades y pueblos catalanes. La revista *Artes Plásticas*, refiriéndose a su exposición en la Galería D'Art San Jordi de Gerona, comenta: “... se puede analizar su obra bajo el prisma de un humorismo muy expresivo”.

En 1978 Luis Romero comenta en *La Vanguardia* sobre su exposición en Castrum de Fels (Castelldefels): “... aborda diversos temas desde el retrato o la figura hasta el paisaje, con incursiones a lo esencial y a lo cotidiano...”

En 1979, para el diario *El Día* de Montevideo, lo entrevista Eduardo Vernazza:



Ignacio pintando en su taller de Cadaqués 1979.

... una cosa que me llamó la atención fue la luz mediterránea. Estuve varios meses estudiando los blancos y azules, me costó mucho tiempo integrar estos colores a mi paleta [...] En mis cuadros más íntimos estoy trabajando sobre la idea de la pequeñez del hombre frente al Universo. De ahí que todo lo relacionado con el hombre lo reduzco en tamaño frente a la naturaleza. Suprimo los colores fuertes o llamativos, tratando de crear un ambiente de paz y de silencio. Este problema metafísico del hombre frente al Universo, eterno y angustiante, lo arrastramos desde la antigüedad. Sin embargo he encontrado en mi pintura un sosiego que querría transmitir, como cuando leyendo a Hölderlin parece uno acercarse a esa quietud o mundo de maravillas: “ser uno con todo lo que vive, retornar en olvido beatífico de sí mismo, al todo de la Naturaleza, esto es la cima de los pensamientos y alegrías...”



Tapa catálogo de exposición en la Galería Lassaletta-Barcelona, 1979.

En enero de 1979 vuelve temporalmente a Uruguay, y para la inauguración de la Galería Manzione-Aycart de Punta del Este define su “pintura blanca”. De alguna manera, en contraposición o en discusión con la tela totalmente tapada, la deja casi sin pintar. En octubre del mismo año, de vuelta en España, expone en la Galería Ignacio de Lassaletta, en Barcelona.



Ignacio en Londres 1979.

Es pintura que va del blanco al negro con profusión de matices en los cuales los colores discurren de las presencias a las ausencias [...] esto es lo que en cierto modo coloca a Iturria en paralelo con los buenos narradores hispanoamericanos actuales; él es, asimismo, un inspirado narrador en imágenes. [Salvador Santos Torroella, *El Noticiero*, octubre de 1979.]

Estos primeros años en Europa fueron muy intensos. Viajó por toda España, deteniéndose en los pueblitos donde encontraba cosas para pintar, haciendo apuntes, fotos, sin apuro. Cruzó a Francia y también lo atraparon los caseríos y pueblos más primitivos. Se detuvo en Honfleur y luego llegó a Inglaterra, siempre con su cuaderno de notas, dibujando de día lo que veía y de noche, lo que recordaba desde su cama. Siempre con esa obsesión por pintar que no lo abandonó desde su adolescencia y que se mantiene hasta hoy. Cuenta su mujer que lo ha descubierto en mitad de la noche dibujando alumbrado por una linterna para no despertarla, o infinidad de veces despertarse y ver que no está en la cama, que se ha levantado a pintar.

Cada año trataba de viajar a Uruguay a pasar el verano y así evitar el invierno europeo, y estar a la vez en contacto con la familia y

los amigos. Cada vez que volvía exponía en Punta del Este, donde se vendía absolutamente todo lo que presentaba.

Su pintura fue cambiando, evolucionando.

De aquel primer expresionismo de la adolescencia queda todavía la materia, en el tono, de su obra actual. Esquemático en el tratamiento de los fondos, geometriza los planos, consigue la armonía por el equilibrio de las distancias. Coloca las imágenes de humanidad, patetismo, sentimiento. En el hombre o la mujer pone la vida. Otras etapas se intercalaron entre aquella primera compulsión a pintar y el razonado y expresivo oficio de hoy. Los cuentos de Luis Romero, las imágenes de la implacable Tramontana, sugirieron a Iturria figuras más fantásticas, escenas inventadas que sin embargo mantienen características constantes: la luz de la claridad extraña, la presencia humana, el despojamiento del entorno. Son, también, sobrios sus caseríos y paisajes. También allí se adivina la presencia del hombre. Hasta el último rincón de sus cuadros está hoy trabajado al máximo. “Cosas imperceptibles —comenta Iturria— que las hago porque las disfruto”. También en esta frase está aquel adolescente que pintaba porque no podía dejar de pintar. [Elisa Roubaud, diario *El País*, Montevideo, 13 de enero de 1980.]

... La forma de ejecución sigue siendo expresionista —manifiesta Iturria a Eduardo Vernazza—, es decir, mantiene el gesto en la figura, luego la figura se ubica en planos superiores a los reales, para provocar un achicamiento de la misma y a la vez darle una dimensión más importante al espacio donde se la ubica, resaltando el motivo directamente. La figura por lo general es Claudia, mi mujer, a la que represento en actitud serena, meditativa casi siempre. La mayoría de los cuadros mantienen una aureola de paz. Es aparente la soledad. Es paz y serenidad (que también inquieta). [*El Día*, Montevideo, febrero de 1980.]



Ignacio y Claudia primera exposición en Punta del Este, Galería Manzione 1980.

En julio de 1980 realiza una exposición en la Galería Contemporánea de Montevideo. En agosto del mismo año expone en São Paulo junto con el pintor alemán Klaus Kinter. En esa oportunidad Iturria declaró:

[Mi pintura] es autobiográfica, en la medida en que trabajando sinceramente voy plasmando lo que me ha tocado vivir. Por eso en mi obra la presencia de mi mujer es fundamental, así como el blanco, color que caracteriza a Cadaqués, el pueblo en el que nos instalamos. Este pueblo me ofreció una nueva luz, una nueva transparencia, es todo un mundo de alegría lo que me ha sucedido y eso se refleja en mis cuadros. [*El Día*, Montevideo, agosto de 1980.]



Ignacio con Ramón Aguilar Moré 1980.

En enero de 1981 nace su primer hijo, Ignacio, en Montevideo, lo que le hará quedarse varios meses en Uruguay. En la temporada de verano expone, como venía haciendo desde hacía tres años, en Punta del Este. Y sobrepasando todavía el increíble éxito de otras temporadas, Iturria vende el mismo día de la inauguración todas las obras que se exponen en la Galería Manzione. En el 81 pasa una larga temporada con su familia en Bahía (Brasil) y esto y su estancia de casi un año en Montevideo van a significar un cambio en su pintura: “... siento que viene un cambio”, con una nueva etapa en la que se anuncian los coloridos de Bahía y las nostalgias de Carrasco:

... con un paisaje que ha cambiado radicalmente pero en donde encuentro la vieja arquitectura por la que alguna vez pasé. Los mismos árboles por los que trepé de niño, la casa de mis padres antes habitada por seis hijos, cuatro de los cuales ya se han casado. El tiempo de una nostalgia que llega con la vida [J. Carbajal: “Ignacio Iturria: el éxito y el talento”, *El País*, Montevideo, 12 de febrero de 1982.]

En 1982 vuelve a España y se establece en Barcelona, donde nace su segunda hija, Catalina. Allí, entre Barcelona y Cadaqués, pasa

más de un año sin volver a su país, lo que le permite mantener estrecha relación con varios pintores catalanes como Tharrats, Grier, Cuixart, Pitxot, y por supuesto afirmar su amistad con Aguilar Moré, que sería el padrino de su hija. En este tiempo recorre exhaustivamente España, dedicándose especialmente a Andalucía y a La Mancha, en busca de los paisajes de Benjamín Palencia. “Fui buscando las tierras que me sirvieran para el paisaje blanco, con el cual ya venía yo trabajando desde hacía tiempo. Fue un reencuentro en el que se amplía el concepto colorista de mi paleta...”

En agosto de 1983 muere su padre y esto va a significar una definitiva transformación en su pintura. Ya ha estado trabajando en el cambio de soporte, rasgando y pintando cartones arrugados: “... al morir mi padre pinté un cuadro con una gran carga emotiva, conmovido por el dolor, pero no pintaré mil cuadros con ese dolor, sino mil cuadros con la alegría de haberlo conocido”.



En Cadaqués junto a Nacho su hijo y a Juan José Tharrats, 1983.

En febrero de 1984 vuelve a Uruguay y expone nuevamente en Punta del Este, vislumbrándose ciertas transformaciones en la tonalidad de sus cuadros. El año 1984 ha sorprendido a Iturria en un momento especial: está, según sus palabras, en una situación de agotamiento de su actual etapa y en las vísperas de una etapa nueva. Se encuentra en un momento coyuntural, en donde, sorpresivamente o no, lo atrapan las raíces uruguayas:

... siento necesidad de pintar a mis hermanos [...] aunque soy un hombre de la ciudad hay algo en el campo uruguayo que me llama cada vez con más fuerza [...] Pienso en la casa de los abuelos de Claudia en Rosario, en varias calles de esa ciudad, en rincones de Carrasco, en lugares de Montevideo que no encuentro en

otros lados [...] En España pinto por una cuestión de sorpresa que se apodera de todos mis sentidos. En Uruguay pinto por una cosa de identificación inmediata. [...] además, siempre pienso que en el amor como en el querer, como en todo, lo más importante es entender, y considero que si hay algo que realmente entiendo es lo nuestro. Lo primero que busco resolver es un problema plástico, de texturas, espacio, luz, tonos. A partir de ahí nace la idea central alrededor de la cual desarrollo lo demás. Pero el centro en realidad no es esa idea, sino el orden, el equilibrio, el cuidar no pasarse jamás... [J. Carbajal: “Ignacio Iturria y la impalpable luz del mundo interior”, *El País*, Montevideo, febrero de 1984.]



Con José Luis Cuevas en el Museo Cuevas, 1984.

El asunto reside en la soledad y en la búsqueda. En la confrontación personal e intransferible del artista con su propio proyecto, con eso que desconoce antes de ejecutar. Frente a esto, el desafío no cede. Lo estético es una relación abstracta de sensaciones interiores que algunos hombres pueden sacar afuera, creando un orden de comunicación... [Semanaario *Búsqueda*, Montevideo, febrero de 1984.]

Iturria se refiere al gran número de argentinos que viven en Punta del Este o la visitan: “Todos estos años de contacto, sobre todo con un público argentino, me llevan a hacer mi primera exposición en Buenos Aires, con las pinturas blancas, en la Galería Praxis, a través de Susana Aramayo”. Luego vuelve a España, a Cadaqués.

En febrero de 1985 nace en Montevideo María Antonia, su tercera hija. En abril regresa a Cadaqués con toda la familia. Continúa sus recorridos por países y museos, sobre todo en un largo viaje que realiza por Italia. Coincide con la vuelta de la democracia en Uruguay y con el viaje del presidente Sanguinetti

con una comitiva de representantes de todos los partidos políticos.

No me olvidaré nunca de aquel espectáculo —¡qué pinta de uruguayos tenían todos!—, nos invitaron al Montjuich, donde el presidente hablaría sobre todo para la colonia uruguaya de Barcelona. El discurso invitaba a volver a Uruguay. El proyecto estaba bueno. La idea de volver ya me rondaba en la cabeza, aunque algunos amigos desde Uruguay me decían: “Quedate, no vengas nada”. Años más tarde pinté un cuadro que se llamaba *Uruguay en el Montjuich*.

A fines de diciembre vuelve a Montevideo.

En agosto de 1986, Joan-Josep Tharrats escribe: “Iturria es uno de aquellos privilegiados pintores que saben mirar, reflexionar”. En noviembre del mismo año expone en la Galería Latina, de Montevideo. Su pintura ha cambiado y así lo expresa Alicia Haber en el diario uruguayo *El País*:

... Todo parece estar a punto de derrumbarse, pero sin embargo estas habitaciones pobres y ruinosas se sostienen con puntales de madera. [...] Todas las obras aluden a una realidad aletargada, envejecida, desolada que sin embargo aún se sostiene, tiene puntales que la mantienen, y que metafóricamente se podrían leer como gente, valores, principios, que aún pueden servir para “apuntalar” esa sociedad en estado crítico...



Con Jorge Ruano y Nelson Ramos en la Galería Latina, 1986.

En abril participa en la 1.ª Bienal de Cuenca, Ecuador, donde además interviene por primera vez como conferenciante. Esta bienal será muy recordada por Iturria, por ser el comienzo de la amistad con personalidades tan significativas del arte latinoamericano como Ticio Escobar, Teresa del Conde, Lucho Lama, Osvaldo Salerno o Graciela

**Pantín.** En agosto del mismo año expone en la Galería Praxis de Lima, Perú.

... Todo parte de una introversión —dice Iturria—, buscas dentro de ti y ahí está todo, sólo tenés que expresarlo, sólo tenés que pintar tu mundo. Ahora yo pinto esas cosas con placer, gozo pintando [...] El pintor no puede usar técnicas prestadas, debe mirar hacia adentro y tener paciencia, la pintura sale sola. [Semanario *Oiga*, Lima, agosto de 1987.]

**En junio de 1988 vuelve a Perú a exponer junto con Nelson Ramos en el Museo de la Municipalidad de Miraflores de Lima.**

**Ese mismo año es uno de los quince artistas seleccionados por el Fund for Artists Colonies de Nueva York para participar en una colonia de artistas norteamericana durante tres meses, lo que tendría lugar al año siguiente. En setiembre de 1989, viaja a Estados Unidos con Clever Lara y Nelson Romero.**



Con Nelson Romero y Clever Lara visitando al artista Christo y su mujer, 1989.

Recorrimos en aviones, trenes, autos, casi todos los puntos de ese país, para después separarnos a una especie de retiro espiritual. Yo estuve en Saratoga Springs, un pueblo dedicado a las carreras de caballos con carritos. La Colonia estaba dentro de un bosque, con puentes, bambis, ardillas, hojas, un castillo, el otoño más colorido, un estudio inmenso de madera. Una estancia compartida con artistas de distintos países.

**Al mismo tiempo participa de una exposición, 100 Años de Pintura Uruguaya, con Cuneo, Petrona Viera, Sáez, junto con los tres artistas premiados y Rimer Cardillo, en el Venezuelan Arts Center de Nueva York, organizada por la Galería Latina de Montevideo.**

**Poco antes de partir para Estados Unidos Iturria le comenta a Miriam Caprile del diario *La Mañana*, de Montevideo:**

... Mi vida es la pintura, de eso estoy absolutamente seguro. Elegí la pintura como camino del entendimiento y he tratado de descartar todo tipo de actividad que me distraiga de ella. Creo que no sirvo para otra cosa que no sea pintar, no sé ni encender el fuego en mi casa. [...] Vivo con mi familia, en una cooperativa, esta es una experiencia que iniciamos por el año 1970 con gran ilusión. Desde nuestra vuelta a Uruguay estamos viviendo allí. Es una interesante experiencia de actividad en grupo. [...] Creo que el resultado más destacable es el de los niños, son chicos con un sentido muy especial de convivencia, muy amplio y están acostumbrados a desarrollar actividades todos juntos... [“Ignacio Iturria: su vida es la pintura”, 17 de setiembre de 1989.]

**Con respecto a su estudio, Elisa Roubaud escribe en *El País*:**

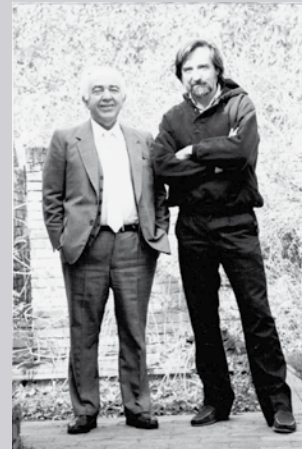
El taller de Ignacio Iturria es su propia casa. Entrar en ella es como entrar en cualquiera de sus cuadros. Las paredes son de ladrillo visto pintado en un blanco cercano al gris, los muebles oscuros, el blanco y el ocre aquí y allá, se distribuyen en esa paleta más amplia y más compleja que es la vivienda familiar, la vida con los niños, la mera cotidianeidad... [“Talleres”, 19 de noviembre de 1990.]

**Así es el ambiente que Iturria ha creado para vivir y para pintar...**

En el año 1990, cuando aún trabajaba Scalona para la Galería Praxis, fuimos a Buenos Aires con Enrique Voituret y firmé un contrato con Miguel Kehayoglu, por el cual él se encargaría de mostrar y vender mi obra fuera del Uruguay. Con los años, esta aventurada y difícil situación fue encauzándose y multiplicando mis investigaciones, otorgándome una verdadera y responsable libertad. Mi pintura se ha mostrado en toda Latinoamérica y en Estados Unidos, alcanzando una importante cotización.

**Este mismo año expone junto con Hugo Longa, Martín Mendizábal, Lacy Duarte, Alamón y otros en el Übersee Museum de Bremen, Alemania.**

**En 1991, invitado por el crítico de arte Ticio Escobar, expone en su galería de Asunción del Paraguay. Muestra cartones, pinta las paredes... y pasa luego una temporada recorriendo el país.**



Con Miguel Kehayoglius 1990.

**Ese mismo año participa en la exposición Chicano & Latino: Parallels and Divergences, en la Galería Daniel Saxon, Los Ángeles, Estados Unidos.**

**Interviene en la exposición Tres Artistas Latinoamericanos, junto con Ricardo Migliorisi (Paraguay) y Leoncio Villanueva (Perú).**

**En enero de 1992 expone en la Galería Sur de Punta del Este, simultáneamente con obras de Torres García.**



Claudia e Ignacio con Carlos Paéz Vilaró y Susana Viera madre de Ignacio en Galería Sur, 1992.

**En setiembre de 1993 nace su cuarto hijo, Sebastián, llamado así en homenaje a la ciudad donde nació su padre. Ese mismo año termina la construcción de su nuevo estudio, más amplio, en los fondos de lo que será también su nueva casa. Sobre él dice Elisa Roubaud en *Arte y Diseño*:**

El taller, la casa, son el lugar adecuado para guardar y mostrar las obras de Iturria. La propia arquitectura opera como marco y escenario. El jardín es el puente que comunica la casa con el taller. Es el tránsito, como el crecimiento



donde se instala el juego y donde predominan los murmullos del agua en fuentes y móviles que cuelgan de los árboles o surgen de las esculturas que las plantas esconden y la luz revela. Luz y música inundan este lugar cargado de religiosidad.

#### De ese año 93, Iturria recuerda:

... los cuadros con muebles que venía pintando de gran tamaño, sobre todo los roperos, y debido a los empastes y al realismo, parecían ya salirse de la tela. Fue entonces cuando realmente se convirtieron en formas tridimensionales. Con cartones y los palos de los bastidores fui armando una tarde, con Miguel Herrera, el primer mueble. Esto no supuso un cambio de velocidad en la ejecución, ya que los materiales empleados tenían la ductilidad parecida a la de la pintura.



Con el maestro peruano Fernando de Szyszlo y Nelson Ramos, 1994.

En julio de 1994 realiza una exposición individual en el Museo José Luis Cuevas, de México, invitado especialmente por el propio Cuevas, interviniendo además en varias conversaciones públicas. La exposición se denomina *Soñar con los Ojos Abiertos*. Este nombre, motivado por el grado de introspección con el que pinta, se derivó de un comentario de un amigo, el poeta Hugo Achugar, que una vez le dijo que pintara como si soñara con los ojos abiertos.

En México, Iturria afirmó que tiene una formación religiosa que no niega. Consideró que su obra tiene que ver con un lenguaje poético, ya que siempre trata de buscar la manera de decir las cosas lo más apropiadamente, con el fin de sostener un buen diálogo con su interlocutor imaginario: "hoy no está de moda la poesía, pero cuando mi amigo poeta mira mis cuadros y los comenta en lenguaje poético, los enriquece". Para Iturria, lo primero que debe vencer una persona que

se dedique a pintar es la soledad. Poder convivir con ella.

Mucha gente que tiene insomnio se toma una pastilla porque no soporta lo que viene. El pintor soporta el insomnio, la soledad, llega a disfrutarla. Se queja, pero de lo que se queja es de esa soledad que a su vez lo nutre y lo sublima. Benedetti decía que la cultura surge a partir del insomnio, cuando el hombre se encuentra solo y le aparecen todas las incógnitas que de alguna manera le crean angustia.

#### En cuanto a su técnica, Iturria comenta:

He aplicado la pintura tal cual sale del tubo sobre la tela o el cartón, provocando así la idea de algo pegado o incorporado a lo plano. A veces creo que son esculturitas a las que les falta sólo un lado para salir fuera del cuadro, como si cada vez los personajes de mi historia o historieta cobraran más vida o no soportaran la condena de permanecer estáticos o fijos en esos parámetros. Siempre he querido describir mi visión del hombre en su fragilidad lúdica o sagrada. A pesar de la aparente melancolía, en mis cuadros aplico el humor, que es el arma fuerte para defenderse del dolor. [*Conversaciones*. México, julio de 1994.]



Con el crítico Damian Bayon, en su estudio, 1994.

Aunque también recomendó la ironía necesaria para reírse un poco de sí mismo, en una soledad que sólo los pintores soportan.

Iturria sale cada vez menos de su estudio, ya no se le ve como antes jugando un partido de fútbol, o jugando al bowling, o andando a caballo con su amigo Herrera, o tomándose un café en el Bar Arocena hasta altas horas de la noche, conversando con el Gallego De León. Ahora trabaja todo el día y parte de la noche, no sale a ningún lado, con excepción de la chacra de sus amigos Miguel y Rosario, a pocos kilómetros de Montevideo, donde se siente en el campo y se le renueva el

espíritu. Por eso, las pocas veces que decide viajar para acompañar sus cuadros, como en el caso de México, lo hace con sus amigos (Enrique Voituret, Miguel Herrera), además de Claudia, su mujer, o alguno de sus hermanos; así él se siente más cómodo, como en su casa. Pero una vez fuera de su país, le gusta afincarse en el lugar donde va, armar su casa, su taller y ponerse a pintar. Le gustaría tener muchas casas en distintos lugares del mundo para llegar y sentirse a gusto entre sus cosas, no sentirse un turista. En México, después de la exposición, se quedó dos meses con su amigo el pintor Miguel Herrera; recorrieron buena parte del país y conocieron gente interesante, gente de la intelectualidad latinoamericana que reside hoy en México. Quedó impresionado con la arquitectura mexicana y con el color.

... Comparado con eso, Uruguay es la nada, pero de alguna manera eso es un elogio, de hecho a la vuelta de México, vine por el puerto, por la Rambla. Estaba todo en silencio, todo tranquilo, el agua marrón de nuestro Río de la Plata. No ocurría nada. Entonces eso obliga a que estés más intimista. La vida acá es mucho más serena. Se vive en una cotidianeidad que hace que uno no tenga explosiones. Los colores son explosiones de emociones fuertes, el Uruguay es más tonal. [Laura Sprechman, *El Observador*, Montevideo, 19 de setiembre de 1994.]

Este mismo año de 1994, Iturria gana el Gran Premio en la IV Bienal Internacional de Pintura de la ciudad de Cuenca, Ecuador, con su obra *Aparador-Amparador*. Para Iturria, los concursos "son como volver al liceo y presentar el escrito ante los profesores. Por eso no me gustan mucho, aunque esta vez me saqué un 12".

Según Iturria, "llega un momento en que pictóricamente se encuentra cómo explicar la esencia del hombre. Los personajes salen fluidamente, se empiezan a identificar y pasan a formar parte de mi propia historieta, pasan a tener una identidad..." (*El Observador*, Montevideo, 26 de octubre de 1994).

Por esta fecha, realiza la portada para el libro *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, publicado por el Instituto Nacional del Libro de Uruguay.

Es invitado por la Embajada de Estados Unidos a realizar una exposición individual en los salones de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

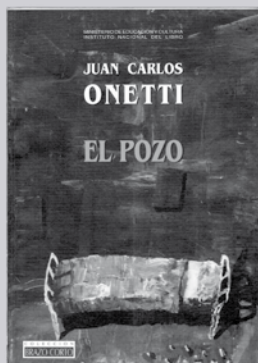


Ilustración para la portada del libro *El Pozo* de Juan Carlos Onetti, 1994.

El mismo año, junto con los destacados artistas Nelson Ramos y Clever Lara, hace una selección de treinta artistas jóvenes uruguayos que junto con ellos tres participan de una muestra: 30 Artistas Uruguayos, organizada por la curadora Silvia Arrocés, que viajan a Lima, Perú, y se presentan en la Galería de la Escuela Superior de Arte Corriente Alterna, como resultado de un intercambio cultural iniciado con las muestras de arte peruano contemporáneo enviadas por Corriente Alterna a Montevideo.



Bienal de Venecia con Hugo Achugar y Javier Iturria, 1995.

En enero de 1995, realiza una exposición en la Galería Sur de Punta del Este, donde toda la galería es recreada como si fuera su taller de pintura. La muestra se denomina Presente y Memoria de un Taller. El presidente uruguayo Julio M. Sanguinetti, que estuvo presente en la inauguración de la muestra, dijo: "Me siento muy orgulloso y muy feliz de estar aquí y de alguna manera haber provocado la vuelta de Iturria al país. Y me siento feliz porque siento que la producción de los últimos años de Iturria viene a confirmar la talla y la madurez del artista, que ha llegado

a lo hondo, a lo sustantivo y a lo perdurable" (Punta del Este, 26 de enero de 1995).

En junio de 1995, Iturria representa a Uruguay como único artista en la XLVI Bienal de Venecia, en el año de su centenario, y obtiene el Premio Adquisición de la Fundación Cassa di Risparmio, con lo que una de sus obras, *La dama de la noche*, pasa a formar parte del acervo artístico de la ciudad de Venecia. El fundamento del jurado, que le otorga el premio por unanimidad, es que la obra del artista "une la cultura pobre de los objetos y la civilización antigua de la memoria de las imágenes". Es el primer artista latinoamericano que obtiene un premio de pintura en los cien años de la bienal.



Bienal de Venecia, 1995.

La exposición-instalación de Iturria se denomina *Mirarnos con Empatía*. Iturria arma en el pabellón uruguayo una instalación:

... es una radiografía de una cabeza, donde se pueden ver pedacitos de pensamiento, recuerdos, memorias e imágenes presentes. Es como pensar, cuando uno lo hace jerarquiza el pensamiento, hay uno que es más importante, hay otro sentimiento más chiquito, que puede ser un cuadrado más pequeño, o puede ser un mueble hecho de cartón.

Cinco cajas de cemento que encuentra tiradas, las transforma en latas de galletitas, habitadas por sus diminutos personajes; otra enorme, en una escultura, y un bloque de mármol, es un portarretratos gigante. El curador de la muestra es el Prof. Ángel Kalenberg. Para la realización y montaje, Iturria llega a Venecia quince días antes de la inauguración, acompañado por el Prof. Hugo Achugar, el Prof. Miguel Battagazore y su hermano Javier.

En el catálogo, Kalenberg escribe:

... En los últimos años los objetos de Iturria abandonan la virtualidad del cuadro, de la pintura, para encarnarse en las tres dimensiones, para instalarse en toda su corporeidad real, en el espacio exterior real. Es decir, el artista adopta el lenguaje volumétrico de la escultura, en las lindes de la instalación, para producir no esculturas, sino muebles. Pero muebles que son pintados como si fueran cuadros, con idéntica técnica pictórica (una vez más se opera un cambio de soporte). Muebles que fueron realizados a una escala que los aleja de las proporciones convencionales. Muebles que, por consiguiente, pueden asumir formas monstruosas...

Después de concluida la bienal, Iturria es invitado a pasar una temporada en Milán, en el taller del grabador Giorgio Upiglio, donde explora en la técnica del grabado, realizando allí una serie de obras.

Al volver a Uruguay, se le rinde un homenaje en el Salón de Actos de la Casa de Gobierno. En este momento tan especial de su carrera, Iturria recuerda en su alocución a don Jorge Páez Vilaró.



Con su hijo Nacho en el Pabellón uruguayo en la Bienal de Venecia, 1995.

En el año 1996, con motivo de la exposición itinerante *Arte en el Cielo*, que llega desde Osaka, Iturria hace una serie de cometas (barriletes): "una de ellas fue armada en Japón y supuestamente izada en algún cielo..."

Interviene en la muestra "Inside the work of Saint Claire-Cemin, Joel Otterson, Ignacio Iturria and others", California Center for the Arts Museum, en Escondido, California, Estados Unidos.

Ese mismo año inaugura una muestra individual en el North Dakota Museum of Art, a la que no asiste, pero va su hermano Javier, y junto con la curadora y directora del Museo,

Laurel Reuter, montan la exposición. Esta misma muestra sería exhibida en enero de 1997 en el Centro Cultural de Winnipeg, Canadá. Y en el mes de marzo sería trasladada al Museo de las Américas, en San Juan de Puerto Rico. La exposición es premiada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte capítulo de Puerto Rico (AICA-PR), en la categoría “mejor exposición del año de artista extranjero”.

También en 1996, participa en un proyecto del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, Cultura en Obra, donde artistas plásticos, músicos, actores, etc., recorren el país, tendiendo redes de efectiva comunicación cultural. En esta oportunidad, Iturria exhibe por primera vez en Uruguay los grabados realizados durante su estancia en Milán en el taller de Giorgio Upiglio.



Homenaje en la Casa de Gobierno con motivo de la Bienal de Venecia, 1995.

El Fondo de Cultura Económica y Periódicos, en acuerdo con Unesco, invitan a Iturria a ilustrar los mejores cuentos del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, para una publicación que será distribuida gratuitamente por veintitrés periódicos de América Latina, el Caribe, España e Israel. Esto se complementa con un homenaje al escritor a los tres años de su fallecimiento, en el Salón Azul de la Intendencia de Montevideo, en el que participó Iturria, publicándose además un afiche o póster realizado por el artista en homenaje a su compatriota desaparecido.

En 1997 participa en la VI Bienal de La Habana, representando a Uruguay. Como ya se indicó, Iturria es reacio a salir de su estudio y mucho más a tomar un avión, por eso en esta oportunidad lo representan su amigo Enrique Voituret y la curadora de la muestra, Olga Larnaudie.

En el mes de febrero, es invitado junto con el escultor Ricardo Pascale a participar en

los Festivales de Lima, precursores de lo que después fue la Bienal de Lima; allí se destacó su obra como “presencia mayor de la pintura uruguaya” (Élida Román, diario *El Comercio*, Lima, Perú).



Con Enrique Voituret, 1997.

En junio del mismo año, presenta más de cincuenta obras en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, con la curaduría de Laurel Reuter. Iturria no asiste personalmente a la exposición, por lo que concede una entrevista telefónica al diario *El Espectador* de Bogotá, donde afirma:

... soy pintor por arriba de toda expresión, pero no puedo dejar de tocar los objetos. Lo que se empieza a querer se toca y yo toco todo con mi mano a través del óleo. Al hacerlo hay un deseo de posesión, como si me hermanara con el objeto. Comienzo con un trabajo de espátula, y al engrosar la cantidad de óleo, llega un momento en que la materia se hace primordial, sólo va tomando características sensoriales. Lo matérico atrae y lleva a lo táctico y lo táctico a lo escultórico. De todas maneras siempre hago un tratamiento frontal, tanto en la pintura como en los objetos, dándoles la posibilidad de que sean continuación del cuadro.

Participa en su país en la Primera Bienal del Mercosur, que se realiza en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo, Montevideo, Uruguay.

En noviembre interviene con sus grabados, representando a Uruguay, en la Bienal de San Juan, en Puerto Rico, en donde obtiene el Gran Premio del Grabado Latinoamericano y del Caribe, entre más de mil obras. Además del premio, se propuso a Iturria como invitado de honor para la bienal del año 2000, con una muestra individual retrospectiva de su obra.

En abril de 1998, expone más de cien obras en el Museo Nacional de Bellas Artes de

Buenos Aires. Jorge Glusberg, director del museo y curador de la muestra, señala en el catálogo: “... En la obra de Iturria los hombres pueden caminar por las paredes, nadar en el lavatorio, deslizarse por el chorro de agua y fundar un pequeño pueblo con río, animales, bicicletas, puentes y botes, sobre los almohadones de un sofá-elefante”.

En setiembre del mismo año, expone en el Museo Rufino Tamayo de México: *El Tiempo de las Cosas*. El pintor uruguayo acepta que es un fetichista, que adora las cosas y hasta las invoca. Dice que así como hay un movimiento de protección a los animales, debería haber otro de amor a las cosas, porque cada cosa es alguien y ocupa en el mundo un lugar igual al otro. Iturria señala que alude a su casa, a la del otro, a la de todos, que es el planeta Tierra y el Universo. Esta temática intimista, llena de humor e ironía, fue descubierta por Iturria trece años antes. Después de vivir en Cadaqués, desde 1977 hasta 1985:

... regresé a mi casa, a mi cama, a mi familia,



Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, 1998, Julio María Sanguinetti, Iturria y el Director del Museo Glusberg.

a mis amigos y me topé con la memoria, con la historia. Cambié los paisajes exteriores y los colores cálidos del Mediterráneo por los objetos interiores, las casas de Montevideo y el agua marrón del Río de la Plata y siento que no me equivoqué, estoy feliz de haber regresado. [Virginia Bautista, *Reforma*, México, 2 de setiembre de 1998.]

En febrero de 1999, se traslada la exposición *Tiempo de las Cosas* al Museo de Monterrey, México. En el catálogo, comenta Pierre Restany:

... los habitantes de la ciudad convertidos en enanos, han recreado el mundo a su escala. Iturria, como un nuevo Goya de la era postindustrial, nos hace sentir la poesía en el fondo del cajón de la cómoda o nos la revela sobre

el respaldo del sofá. Su pintura trasciende el espacio doméstico y lo proyecta en la realidad virtual del cosmos. Iturría, a la manera de un Víctor Hugo postmoderno, nos recuerda que el eterno presente de la existencia urbana es también el de la leyenda de todos los siglos. Entre la rutina del ser y el mito no hay sino una ínfima distancia del misterio humano, la distancia que separa a Isidore Ducasse del Conde de Lautréamont...



Exposición *El tiempo de las cosas*, Museo Rufino Tamayo, México, 1998.

En marzo es invitado por el Prof. José Jiménez a realizar una exposición itinerante, *La Soledad del Juego*, en la Fundación Telefónica de Madrid, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada, y en La Lonja del Pescado, Alicante, España.

Para esta ocasión, el Prof. Jiménez realizó un importante libro-catálogo con sus obras más trascendentes, y con un minucioso análisis de su pintura:

La *Soledad del Juego* intenta plasmar los aspectos centrales y las preocupaciones recurrentes que hacen grande la obra de Iturría. La memoria, el juego y la soledad sirven como telón de fondo de un proceso de expansión y renovación de la pintura, que nos hace ver el mundo y a nosotros mismos de una forma diferente, más profunda.

En el diario *El Mundo*, escribe Nilo Casares: "... la mirada añorada de la pintura de Iturría, eje de una permanente reflexión sobre las muy diversas maneras de ver [...] todo el conjunto de su obra gira en torno a una niñez que siempre es dos cosas, primero pequeñez y ya de adulto, memoria..." (Valencia, España, marzo de 1999).



Con el crítico italiano Bonito Oliva en la exposición *La soledad del juego*, 1999.

En el año 2000, la enfermedad y luego la muerte de su amigo Enrique Voituret lo conmueven profundamente; esto se percibe en la obra que presenta en mayo: *New Works*, en la Marlborough Gallery de New York.

... Más allá de lo payasesco, los personajes de Iturría siempre mantienen cierta dignidad y humanidad [...] Pueden ser sus juguetes, pero Iturría les respeta su amor propio: ese heroísmo de poner una buena cara para el mundo a pesar de lo deprimidos que puedan estar. Cada figura suya es un sobreviviente [...] su genio consiste en hacer que lo trágico parezca cómico, sugiriendo que la vida es un juego de niños. De esa manera, la broma pesada que parece ser la vida se convierte en una buena broma artística. [Donald Kuspit, catálogo *New Works*, Marlborough Gallery, mayo de 2000.]



Con Pierre Levi Director de la Galería Marlborough, 2000.

Es el primer pintor uruguayo que expone en esta galería considerada la más prestigiosa del mundo.

Sobre esta circunstancia, Iturría dice:

... abre una puerta a la esperanza. Debemos saber que no estamos en el fin del mundo, desde Uruguay se puede, y cuando hablo de Uruguay, me refiero a una fuente cultural donde todos los artistas del país han tirado una moneda. Esto ha formado una identidad uruguaya

clarísima, una identidad y personalidad que el mundo recibe con ojos muy interesados. La forma como se vive en Uruguay está casi olvidada, pero todos tienen el ansia de recuperarla de cualquier forma. Las puertas están abiertas para todos...

... El desembarco del pintor en la Galería Marlborough es otro indicio de su consagración a una escala que no parece habitual entre plásticos uruguayos [...] a mediados de los 80 Iturría giró hacia otro universo cada vez más cargado de intención y de agudeza, más propicio a una lectura penetrante y a las guiñadas del ojo mordaz con que registra el mundo, a la risueña inteligencia que enarbola para clavar su mirada en el prójimo y contemplar de paso todo un mundo de intimidades rescatadas con deleite y buen humor... [Jorge Abbondanza, *El País*, Montevideo, 7 de junio de 2000.]

Esta exposición es llevada, en octubre del mismo año, al Boca Raton Museum of Art, Florida, Estados Unidos.

Este mismo año, es invitado especial a la Feria Iberoamericana de Arte, FIA 2000, de Caracas, Venezuela, donde realiza una gran instalación en siete paneles.

"El artista uruguayo Iturría, invitado especial a la novena edición de la feria, llegó a Caracas solamente con tres cosas: una maleta roja en una mano, el mate en la otra, y entre ambas, su corazón", escribió el crítico de arte Rubén Wisotzki en el diario *El Nacional* de Caracas.

"Voy a entregarme a los impulsos del corazón, es la primera vez que haré algo así, quiero comportarme aquí como si estuviera en mi estudio, ya veremos qué sale de ahí..." (*El Nacional*, Caracas, junio de 2000).

Instalado en el amplio taller del artista Ricardo Benaim, interviene pictóricamente los paneles que conformarán el stand que ocupará en la feria. "La obra será la propia pared, de esa manera se crea una cierta impotencia al no poder apropiarse del cuadro. La apropiación la hago yo, al apropiarme del espacio...", comenta Iturría al diario *El Universal* de Caracas, en junio de 2000.

De vuelta en su país, interviene en la exposición colectiva *Como el Uruguay no Hay*, en el Museo Juan Manuel Blanes.

En febrero de 2001, realiza una exposición individual de grabados y serigrafías en la Galería Praxis de Buenos Aires.

... Iturria utiliza su paleta de tonos bajos al servicio de una imaginería tan original como tozuda. Animales inconcebibles, pequeñas figuras humanas que deambulan entre camas y lavabos, sin desprestigiar en ciertos casos el clima de la historieta, pero llevada al nivel de pintura sin concesiones, ya que sus elementos de collage están plenamente integrados a su intención plástica... [Rafael Squirru, diario *La Nación* de Buenos Aires, abril de 2001.]

En agosto viaja a España invitado por el Prof. José Jiménez a dar una conferencia y a participar en un encuentro de artistas y filósofos: "Hacia un mundo nuevo, todavía". En la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, sede Pirineos, España.

Al mismo tiempo, se inaugura en Madrid la exposición *El Final del Eclipse*, curada por el Prof. Jiménez, en las salas de la Fundación Telefónica. Esta exposición va a recorrer distintas salas de España y de América, itinerario que finalizará en la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, en abril de 2005.

Iturria y Camnitzer son invitados por Uruguay, al igual que Martín Sastre y Brian Mackern, entre otros artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México y Venezuela.

No se trata de una muestra de arte "latinoamericano", algo que como tal, como supuesta homogeneidad, no existe [...] El propósito de la exposición es muy concreto: dar una imagen distinta, más abierta y rigurosa, del arte que procede de América Latina, centrándose en aquellos artistas que, con sus propuestas, abren vías o perspectivas de trabajo que han de resultar significativas de cara al nuevo siglo en el que entramos. Se trata también de subrayar que el arte que procede de las Américas es arte sin más, lejos de planteamientos que durante el siglo XX han obsesionado y quizás limitado su proyección, como los referentes a la "identidad", "centro-periferia" o "realismo mágico", etc.... [Prof. José Jiménez.]

En junio, interviene en una exposición colectiva: *El Ejercicio de la Memoria*, organizada por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, en el Centro Municipal de exposiciones Subte, curada por el Prof. Alfredo Torres.

... La memoria del espejo rescata la multiplicidad de lo imaginado y de lo imaginable que tiene todo imaginario colectivo. Entre otras razones porque la memoria individual es siempre parte de una memoria colectiva. Todos fuimos

escolares, todos fuimos niños, todos hemos sido, somos parte de una comunidad imaginada (Benedict Anderson). Ese imaginario colectivo, eso que llamamos identidad nacional, eso que nos permite reconocernos individual y colectivamente, se funda también en la memoria del espejo. [Alfredo Torres en el catálogo de la exposición.]

En el mes de julio participa de una propuesta curatorial de la Prof. Alicia Haber, *Diálogos*, junto con siete pintores uruguayos destacados: "los siete generaron una obra a partir de otra, se basaron o se inspiraron en una pintura realizada por un maestro de la historia del arte Nacional ya fallecido. Al hacerlo establecen un puente entre el presente y el pasado...", explica Alicia Haber en el catálogo de *Diálogos*. Iturria *dialogó* con Rafael Barradas.

En setiembre del mismo año es invitado a San Juan de Puerto Rico, donde se realiza un Homenaje a Iturria en el marco de la XIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.

A su regreso a Uruguay, recibe el Premio Figari por su trayectoria, junto con los prestigiosos artistas Clever Lara y Rimer Cardillo. Este premio fue instituido por el Banco Central del Uruguay en 1995 y se otorga anualmente a destacados artistas visuales.



Exposición MNAV, Premio Figari 2001.

Se realiza una exposición de los artistas premiados en los salones del Museo Nacional de Artes Visuales.

También recibe en Montevideo el premio al mejor artista plástico, en la primera edición de *Los Hombres más Destacados del 2001*.

En noviembre expone junto con Fernando Bottero, Claudio Bravo, Julio Larraz y Tomás Sánchez en Marlborough Gallery de Madrid.

En enero de 2002 expone individualmente en la Galerie Patrice Trigano de París.

Motivado por la experiencia vivida en la colonia de artistas en Saratoga unos años antes, Iturria decide abrir una escuela de artes, "Casablanca, en busca del arte", en una casa contigua a la suya en Carrasco, Montevideo. Con la colaboración de su familia, empieza esta aventura que ya lleva más de diez años. La idea allí es interrelacionar diferentes disciplinas artísticas y fomentar las vocaciones principalmente hacia las artes plásticas y la música.



Casablanca Escuela de Arte desde el año 2003.

En agosto de 2003 con motivo del 40º aniversario del Instituto Goethe en Montevideo, es invitado a realizar una exposición: *La Libertad del Juego*, con curaduría del Prof. Alfredo Torres.

... la muestra es la ocasión perfecta para recuperar la experiencia —casi olvidada— en la que el dominio del talento artístico y la libertad de un ser espontáneamente autónomo se unen para conmovernos con un guiño de lúdica complicidad. El juego creativo, la capacidad de mirar las realidades en las que no solemos detenernos a pensar y la diversión mezclada de misterio y transformación, alcanza lo imposible: olvidar las rutinas adultas que nos deshojan diariamente para devolvemos el placer de hurgar en el abismo de nuestra capacidad de reflexión [...] En este caso Iturria escogió la computadora, ese objeto extraño que tiene cerebro, ojos y miembros, para sembrar con paciencia investigadora un universo transformador de lo real en certeza imaginativa [...] Tal vez por el ejercicio consciente y persistente de la libertad es que disfrutamos hoy de un Iturria al que provoca decirle: "No crezcas y gracias por prestarnos tus juguetes". [Emma Sanguinetti, semanario *Búsqueda*, 15 de mayo de 2003.]

Esta exposición recorre luego todos los departamentos de Uruguay. Con la colaboración

del Prof. Torres y de sus hermanos, Iturria realiza talleres en los que participan pintores y estudiantes de arte de cada departamento.

... acompaña las muestras con talleres que dicta para estudiantes y colegas, sin exigir nada a cambio. Es poco frecuente que un artista de su trayectoria se preste a dictar talleres en los Departamentos del Interior [...] Fue un éxito, se creó un clima muy especial y el artista hizo trabajar a todos con elementos similares a los usados por él en la muestra: las teclas de computadora, cuatro colores de pintura y cartón, fueron los protagonistas [...] Iturria insistió en la idea de que todo está a nuestro alrededor, y que la labor del artista es mostrarlo desde su identidad, a la que tiene que encontrar por encima de todo. La postura lúdica es una buena compañera en el camino [...] Iturria abraza la esperanza de que todo esto no termine y quiere brindarle a los que se han acercado a los talleres, la posibilidad de que no se sientan desamparados, que siga el contacto, y ver qué fluye a partir de esos vínculos... [Alicia Haber, *El País*, Montevideo, diciembre de 2003.]



Taller itinerante por todos los departamentos, 2003.

En Trinidad, una de las ciudades donde expuso y realizó un taller, Iturria comentó a un periodista:

... nunca se sabe en qué va a terminar esto, lo que sí sé es que estoy abriéndome y llevando mi experiencia a los diferentes lugares, estando al servicio de las preguntas que me hagan no sólo en el campo pictórico, sino también en dudas e incertidumbres de los jóvenes sobre cómo es el trabajo en las galerías o en los museos, todas cosas que se sueñan y que yo ya las pasé [...] siento que hay una gran receptividad [...] poco a poco me voy animando, pero es algo que depende mucho de si vale la pena, si les sirvo a los demás.

Con motivo del 25.º Aniversario de la Galería Praxis, algunas obras de esta exposición fueron llevadas a la galería de Buenos Aires.

En noviembre de este año, la Fundación BankBoston premia a la Cultura Nacional, otorgándole el primer premio en el rubro Artes Plásticas.

En enero del año 2004, es invitado a Guatemala a formar parte del jurado de la XIV Bienal de Arte Paiz de ese país. Luego se queda una temporada trabajando en medio de la selva de El Salvador, donde forma una pequeña comunidad de artistas, el grupo Coatepeque.

... todo surgió con una comida, Iturria conoce el lago Coatepeque y decide pintarlo. Un grupo de seguidores de su obra lo acompañamos. Creyendo conocer a un pintor importante, descubrimos a un artista de primera categoría, a un hombre sencillo del tamaño del mundo. En arte las lecciones fueron desde las primeras palabras, conocimos la importancia del diálogo que se logra con las sombras, del sentido del paisaje cuando se pinta desde el paisaje, de la liberación de la razón a la hora de pintar un cuadro... [Juan Carlos Rivas, del grupo Coatepeque. *El Diario de Hoy*, San Salvador, mayo de 2004.]

En junio, interviene en el proyecto *Pertenencias: Formas de Creer/Crear*, de Alicia Haber, donde once destacados artistas abordan desde ópticas personales la iconografía del judaísmo y el cristianismo. En esta oportunidad Iturria propone una nueva mirada a los rosarios, sustituyendo las cuentas por teclas de computadora que forman a su vez el torso de figuras humanas delicadamente dibujadas.

En setiembre viaja a Cuba y luego a Florida, Estados Unidos, para acompañar su exposición individual *Todo Tiene Cara*, en el Boca Raton Museum of Art.

El trabajo prolífico e inventivo de Iturria se mueve con facilidad entre los mundos visibles e invisibles —entre la figuración y la abstracción— reflejando innumerables influencias y transformándolas por medio de sus inimitables dotes de imaginación, mientras explora las fragilidades y fantasías humanas, así como la fenomenología de la vida [...] la sensación de estar suspendido en un mundo de hiper realidad —posiblemente común a todos los recuerdos de la infancia, pero accesible en mayor medida para los artistas— impregna estos trabajos. En ellos el artista revela su reverencia por lo desconocido y su respeto por los rituales repetitivos de la vida, que aportan orden a ese mundo alegremente caótico en el que todo tiene cara.

[Wendy Blazier, curadora mayor del Boca Raton Museum of Art.]

Permanece una larga temporada trabajando en un taller en Miami, donde, como es su costumbre, se rodea de pintores del lugar con quienes le gusta compartir su modo de ver y sentir el arte.

En julio de 2005, realiza una exposición, *Entre la Construcción y la Deconstrucción*, junto con Torres Llorca en la Galería Praxis de Miami.

... el uso del color está limitado a ciertas tonalidades donde prevalecen los tierras, unos tierras que le brindan una profundidad específica [...] al igual que Keifer evita el choque entre intensas gamas de color para subrayar los atributos que constituyen la esencia de su pintura. Estos atributos revelan el manejo de unos materiales que se convierten en sus manos en instrumentos de proyección de una mirada interior... [Carlos M. Luis, diario *El Nuevo Herald*, Miami, julio de 2005.]

En el marco del XX Encuentro del Parlamento Cultural del Mercosur se le entrega un reconocimiento como personalidad de la cultura uruguaya, en los salones del Palacio Santos, Cancillería, Montevideo.

Participa en la 2.ª Bienal Internacional de Arte de Beijing, China.



Exposición *Partículas*, Museo Zorrilla, Uruguay, 2005.

Realiza la exposición individual *Partículas*, curada por Alicia Haber, en el Museo Zorrilla de San Martín, en Montevideo. Por primera vez trabaja con piedra laja. "... El desafío inicial fue inventar o crear algo de un material —la laja— que inicialmente no le atraía. Tesaurizar lo desacreditado es una de sus metas. Encuentra en la laja su parte noble y la reivindica. El ennoblecimiento y la redención a través del arte le interesan mucho...". Uno de los cuadros-escultura allí presentado fue

utilizado para ilustrar un libro sobre arte para niños de primer año escolar, diseñado por Emma Sanguinetti.

En setiembre viaja a Toronto, Canadá, para presentar la exposición individual *Everything Has a Face*, curada por Wayne Baerwaldt, en The Power Plant Contemporary Art Gallery. Como es habitual en él, permanece una temporada en la residencia de artistas Drake, donde realiza una animación, a partir de sus obras, con el artista Graeme Patterson.

Interviene en la exposición *13 x 13, Trece Curadores/Trece Artistas*, curada por Manuel Neves, en el Centro Cultural de España de Montevideo. Los curadores seleccionaban un artista cada uno y se debatió sobre la práctica curatorial en Uruguay. El Prof. Ángel Kalenberg eligió al artista Ignacio Iturria y en el debate posterior a la exposición se recordó la pasada Bienal de Venecia donde también fue Kalenberg el curador y donde Iturria obtuvo un premio.

En el año 2006, la exposición individual *Everything Has a Face* es llevada por Wayne Baerwaldt a la Mendel Art Gallery, en Saskatoon, Canadá.

Interviene en la Bienal de Montreal, en el Centro Internacional de Arte Contemporáneo de esa ciudad.

En abril se radica nuevamente en Cadaqués, España. Allí pasa tres años pintando en una enorme nave industrial, donde recibe permanentes visitas de pintores, alumnos y amigos que se quedan por temporadas a pintar con él. Allí entra en contacto nuevamente con los pintores Antoni Pitxot, Carlos Pazos y José María Sicilia, con quien pasará unos meses trabajando en su taller en París.

Ese mismo año, realiza una exposición individual en la Galería Cadaqués Dos, de Cadaqués, Gerona.

En Montevideo, el Museo Virtual de El País, MUVA, creado por la Prof. Alicia Haber, le dedica dos salas a su obra.

En el año 2007, es invitado por el Prof. José Jiménez, director en ese momento del Instituto Cervantes de París, a exponer en sus salas. Se traslada a París, al taller del maestro Sicilia, y prepara allí la exposición que se titula *Frágiles Criaturas*. Esta exposición, curada por el Prof. Jiménez, viajará luego a Nueva York con Praxis Gallery.

En 2008, parte de la exposición es llevada a Miami por Praxis Miami, con el nombre de *Metamorphosis*.

El mismo año, se abre en Cadaqués la galería *Espai d'Art Iturria* en lo que fuera su primer taller y donde quedó un gran mural suyo. Allí hay guardada parte de su obra.

En la galería se busca presentar artistas reconocidos internacionalmente como Pitxot, pero al mismo tiempo darles un espacio a artistas jóvenes emergentes, tanto españoles como uruguayos.

En noviembre, expone individualmente en la *Galerie Patrice Trigano* en París.

Interviene en la exposición *Las Américas Latinas*, curada por Philippe Daverio, en Milán, Italia.

En el año 2009, vuelve a Uruguay y se integra nuevamente al taller de pintores de Casablanca, y empieza a viajar con ellos frecuentemente a su taller en Rosario, Colonia. Sigue rondándole la idea de la colonia de artistas.

En junio es invitado por Trazos Gallery a realizar una exposición individual en la *Galería Levant* de Shanghai, China.

En setiembre, presenta dibujos y obra gráfica en la exposición *Espacios Imaginarios*, en el Museo Regional de Guanajuato, curada por Miguel Ángel Muñoz, dentro de las actividades de la edición XXXVII del Festival Internacional Cervantino.

En 2010 realiza una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo Youngun, Seúl, Corea.

En junio, expone individualmente en Oriol *Galería D'Art*, Barcelona, España: *Ignacio Iturria: Un Mundo entre Mundos*.

... las pinturas y esculturas de Iturria representan objetos y espacios domésticos desterrados de cualquier marco referencial, poblados con personajes a medio camino entre lo humano y lo muñequil, a través de los cuales revela una visión personal del mundo, en la que el juego, la soledad y el recuerdo juegan un papel fundamental [...] Iturria es uno de los pilares más sólidos del arte vanguardista latinoamericano de las últimas décadas. [Noelia Hernández, *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de junio de 2010.]

En Montevideo y coincidiendo con el Mundial de Fútbol, interviene en una muestra colectiva, *Dearte y Deporte*, curada por Clio Bugel en el Punto de Encuentro del MEC (Ministerio de Educación y Cultura).

Participa como invitado especial en la exposición *Bienio del Bicentenario* en el Río de la Plata, organizada por el Consulado Argentino en Colonia del Sacramento, Uruguay.



Claudia Piñón y Antoni Pitxot, exposición *Galería Iturria*, Cadaqués, 2013.

En diciembre es invitado por Alicia Haber a integrar una muestra colectiva en la ciudad de Mercedes, con motivo del Bicentenario de la Revolución Oriental de 1811.

En setiembre de 2011, es invitado a Lima, Perú, a realizar dos exposiciones simultáneamente, una en la *Galería Enlace Arte Contemporáneo*, curada por Roberto Ascóniga, *Obras Recientes* y la otra en la *Sala Luis Miró Quesada* de la Municipalidad de Miraflores, curada por Luis Lama Mansur.



Con Roberto Ascóniga (galería Enlace) y el artista plástico Gerardo Chavez, Perú 2011.

“... en mi iconografía recojo personajes que sean referentes de mi país y de mi historia. La idea inicial nació con los soldaditos de plomo de mi infancia. He crecido y sigo jugando con ellos. Con ellos puedo decir muchas cosas sobre la fragilidad, la heroicidad y la memoria...”, le comenta Iturria al crítico Enrique Planas del diario *El Comercio* de Lima, Perú, el 3 de octubre de 2011.

Para esta ocasión se traslada a Perú con un grupo de pintores del taller de Casablanca y pasa una temporada pintando allí en comunidad.

“... si yo pudiera elegir una forma de vida sería la del kibutz, una comunidad colectiva que dejara espacio para el lucimiento personal...” (*El Comercio*, Lima, Perú, octubre de 2011).



Sello para el Correo Uruguayo por los 100 años del Centro Euskaro, 2011.

El Correo Uruguayo emite el sello homenaje 100 Años del Centro Euskaro, sobre la base de la imagen del cuadro *Aitona*, de Iturria.

Con motivo del XX Encuentro del Parlamento Cultural del Mercosur, se le entrega un reconocimiento cultural en los salones del Palacio Santos.

En el año 2012 se constituye la Fundación Ignacio Iturria, cuyo principal objetivo es promover el desarrollo vocacional de los artistas y la creación de una colonia de artistas, que ya tiene su sede en Rosario, departamento de Colonia.

Interviene en la exposición colectiva *Archivo: El Monitor Plástico*, curada por Pincho Casanova, en la sala del Subte de Montevideo.

En diciembre participa de la exposición colectiva *Perspectivas del Arte Latinoamericano 1950-2012*, en Beijing Art Museum of Imperial City (bamoic), Beijing, China.

**En el año 2013, se inaugura la Fundación Iturria con una exposición homenaje a su maestro Nelson Ramos: Desde las Entrañas.**

... es necesario entrar hasta lo más profundo, lo más entrañable de nuestro ser, para producir algo valioso, de ahí el nombre de la exposición. Ramos supo lo que es crear desde lo entrañable, por eso su trascendencia como artista y como maestro. [Ignacio Iturria en el catálogo de la exposición.]

... qué otra cosa que un fervor renovado y una adhesión súbita puede provocarme, que el creador de una Fundación hecha para hacer sentir y amar las artes plásticas, empiece por rendir homenaje a uno de sus maestros, encarando su obra y su vida, “desde las entrañas”? [Prof. Carlos Maggi, *El País*, Montevideo, 29 de setiembre de 2013.]

**En el mes de mayo de 2014, realiza una exposición individual: Arqueología Cotidiana, en el Centro Cultural Peruano-Norteamericano de la ciudad de Arequipa, Perú, con la Galería Enlace Arte Contemporáneo.**

... Iturria no esconde su conocimiento traspasado a la tela basado en tradiciones precolombinas, a las cuales fueron tan afectos ciudadanos del arte como Torres García, Rodó y el misterioso Isidore Ducasse. Estos fuertes basamentos hacen que Iturria construya designando con sus materiales esas vidas comunes, nimias, pero que conocemos muy bien porque son las nuestras donde debemos reposar.



Con pintores uruguayos en la exposición de José Bedia organizada por la Fundación Iturria 2013.

Los espacios asignados por la historia del arte, como son las tendencias y movimientos, han perdido vigencia, aun más, existe una prueba de fuego, que es la originalidad, que se olvida como fuerza perentoria. Todo es posible, pero detengámonos; el talento persiste y aun es más primordial como en el caso del gran artista Ignacio Iturria.

Es por eso que esta muestra de exactitud con el arte, disciplina y efectividad con la historia, aparece como un recuerdo de lo que somos, transformándose en arqueología del diario vivir. Viva Iturria, talento por doquier. [Ernesto Muñoz, crítico de arte, secretario AICA, Chile. Catálogo de la muestra *Arqueología Cotidiana*.]



Con su Familia en su casa, 2012.



Taller de pintura en Rosario con pintores de Casablanca, 2015.



## Participa anualmente en ferias de arte:

Art Miami; FIA (Caracas); ARTFI (Bogotá); Art Chicago; ARCO (Madrid); FIAC (París); ArteBA (Buenos Aires); Shanghai Art Fair, Pabellón Latinoamericano (China); Art Cologne (Alemania); MIA-Artfair (Miami); Pinta (Londres); PARC (Perú).

## Conferencias y talleres

Nueva York, Estados Unidos, noviembre 2000. “Hacia un mundo nuevo, todavía” (conversaciones y debates con artistas) Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sede Pirineos, España, 20 de setiembre de 2001. Museo Departamental de San José, San José, Uruguay 8 y 9 de agosto de 2003. Casa de la Cultura, Trinidad, Flores, Uruguay, 5 y 6 de setiembre de 2003. Museo Solari, Fray Bentos, Río Negro, Uruguay, 8 y 9 de octubre de 2003. Talleres de artistas, El Salvador, noviembre-diciembre 2003. Sala Cultural de Antel, Rivera, Uruguay, junio 2004. Sala Banco Hipotecario, Bella Unión, Artigas, Uruguay, junio 2004. Talleres Johnnie Walker, Casablanca, Montevideo, Uruguay. Ciclo de 6 talleres, junio-agosto 2005. Talleres en la Escuela de Arte Casablanca, desde 2009. 1.º Taller Reflexión y Acción, junto con Cardozo, Legrand, Bassi y Vázquez, en Fundación Iturria, setiembre 2014.

## Colecciones

Museo José Luis Cuevas, México.  
Museo Rufino Tamayo, México.  
Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.  
Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.  
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.  
Museo de la OEA.  
Museo Arte Latinoamericano Fundación Robert Gumbiner, Long Beach, Estados Unidos.  
Museo Youngeun de Arte Contemporáneo, Seúl, Corea.

## Premios y reconocimientos

Salón Municipal de Montevideo, 1975.  
Salón Nacional de Artes Plásticas, 1976.  
“Fund for Artists Colonies”, Estados Unidos, 1989.  
Asociación y Críticos de Arte del Uruguay, 1989.  
Premio al Artista Extranjero en el LXX-XII Salón de Artes Plásticas, Argentina, 1993.  
Placa de reconocimiento por su labor artística en el Salón de Conferencias de la Casa de Gobierno, Buenos Aires, Argentina, 1993.  
Gran Premio de la Bienal de Cuenca, Ecuador, 1994.  
Premio Especial Cassa di Risparmio, Bienal de Venecia, Italia, 1995.  
Gran Premio de la XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, Puerto Rico, 1999.  
Premio a la mejor exposición de artista extranjero, por la Asociación Internacional de Críticos de Arte capítulo de Puerto Rico (AICA-Puerto Rico), San Juan de Puerto Rico, 1997.  
Premio Figari, Montevideo, Uruguay, 2001.  
Grabados XI edición Estampa Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, España, noviembre 2003.  
Primer Premio en Artes Plásticas a la Cultura Nacional, por la Fundación BankBoston, 2004.  
Reconocimiento como personalidad de la cultura uruguaya, por el Parlamento Cultural del Mercosur, 2005.

## Bibliografía

*Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*. Montevideo: El País, 2011.  
Haber, Alicia: *Montevideo en las artes plásticas*, Montevideo: El País, 1997.  
*Iberoamérica pinta*. México: Unesco-Perilibros, 1998.  
Kalenberg, Ángel: *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*, Montevideo: Ediciones Testoni Studio y Galería Latina, 2001.  
Kalenberg, Ángel: *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Galería Latina, 1990.  
Peluffo, Gabriel: *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1994.

## En catálogos de exposiciones

Arqueología Cotidiana. Centro Cultural Peruano-Norteamericano, Arequipa, 2014. Texto de Ernesto Muñoz y Ángela Delgado: “Arqueología cotidiana”.  
Obras Recientes. Galería Enlace Arte Contemporáneo, Lima, 2011. Texto de Alfredo Torres: “Ignacio Iturria: un memorial de la nostalgia”.  
Un Mundo entre Mundos. Galería Oriol, Barcelona, 2010. Texto de José Jiménez: “Soñar despierto”.  
Ignacio Iturria: Special Exhibition. Museo de Arte Contemporáneo Youngeun. Seúl, 2010. Texto de Ahn Jinog: “Ignacio Iturria’s formative world. Taking a different look at the world”.  
Ignacio Iturria. Galería Levant, Shanghai, 2009. Texto de Hugo Achugar: “La mirada es la clave”.  
Metamorphosis. Galería Praxis, Miami, 2008. Texto de Manuel Neves: “Insectos humanos: apuntes sobre la obra reciente de Ignacio Iturria”.  
Frágiles Criaturas. Instituto Cervantes, París, 2007. Textos de Philippe Piquet: “El mundo es microcosmo” y José Jiménez: “Frágiles criaturas”.  
13 x 13. Centro Cultural de España, Montevideo, noviembre 2005. Texto de Ángel Kalenberg: “¿Por qué elegí a Ignacio Iturria?”.  
Partículas. Museo Zorrilla, Montevideo, 2005. Texto de Alicia Haber: “Tempo fugit: los antídotos pétreos de Iturria”.  
Everything Has a Face. The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2005. Texto de Wayne Baerwaldt: “Everything has a face”.  
La Libertad del Juego. Instituto Goethe, Montevideo, 2003. Texto de Alfredo Torres: “La libertad del juego”.  
El Ejercicio de la Memoria. Subte Municipal, Montevideo, 2001. Texto de Alfredo Torres.  
III Bienal Mercosul. Porto Alegre, 2001. Texto de Ángel Kalenberg: “Uma arte que vive”.  
Ignacio Iturria: New Works. Marlborough Gallery, New York, 2000. Textos de Donald Kuspit: “At home one can almost be oneself: Ignacio Iturria’s paintings” y Ángel Kalenberg: “A quest for origins”.  
La Soledad del Juego. Espacio Fundación Telefónica de Madrid e IVAM, Valencia, 1998. Textos de José Jiménez: “La soledad del juego”, Ángel Kalenberg: “La nostalgia de los orígenes”, Remo Guidieri: “Claro honor del líquido elemento” y Hugo Achugar: “Vivir en compañía”.  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, marzo 1998, y Museo Rufino Tamayo, México, 1998. Textos de Jorge Glusberg: “La casa de la memoria según Ignacio Iturria”,

Pierre Restany: "L'infime distance entre la banalite d'un terroir et la sigularité de son mythe" y Ángel Kalenberg: "Menos es más, pero más es más, todavía". Bial de La Habana, Cuba, 1997. Texto de Olga Larnaudi: "Ignacio Iturria". Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997. Texto de Alfredo Torres: "Ignacio Iturria". Catálogos Christie's: noviembre 1990, mayo y noviembre 1991, mayo y noviembre 1993, mayo 1994. Uruguay, XLVI Biennale di Venezia, Venecia 1995. Textos de Ángel Kalenberg: "Menos es más, pero más es más, todavía" y Hugo Achugar: "Los otros, nosotros". ¡Que Viva la Vida! Museo Cuevas, México DF, 1994. Textos de Hugo Achugar: "Soñar con los ojos abiertos: apuntes sobre la pintura de Ignacio Iturria" y Rafael Squirru: "Ignacio Iturria: recuperando la materia". Iturria: el Espacio y el Símbolo. La Galería, Asunción, 1990. Texto de Ticio Escobar: "Iturria: el espacio y el símbolo".

#### Publicaciones periódicas

Andrade, Mariano: "Una mirada al abismo", revista *First*, diciembre 1990.  
 Armas, Federico y M.<sup>a</sup> José: "Dos horas con Ignacio Iturria: pintando la cosa nuestra", revista *El Cartero Cultural* N.º 1, mayo 1993.  
 Bayón, Damián: "Anverso y reverso en la obra de Ignacio Iturria", 1994.  
 Bluth, Daniela. Entrevista diario *El País*, Montevideo, marzo 2012.  
 Breidenbach, Tom: "Ignacio Iturria. Galería Marlborough", revista *Artforum*, New York, setiembre 2000.  
 Cohen, Jean: "Ignacio Iturria", *ARTnews*, verano 1993.  
 Cohen, Pablo. Entrevista semanario *Búsqueda*, Montevideo, marzo 2011.  
 Cohen, Pablo. Entrevista diario *El Observador*, Montevideo, julio 2009.  
 Dieguez Videla, Albino: "Pintura sin fronteras", *La Prensa*, Buenos Aires, 1990.  
 Dieguez Videla Albino: "Ignacio Iturria, una América sin pintoresquismo", *La Prensa*, Buenos Aires, setiembre 1990.  
 Dubra, Adela. Entrevista diario *El País*, Montevideo, julio 2009.  
 Enright, Robert: "The amazing world of Ignacio Iturria", revista *Bording Crossings*, Winnipeg, Canadá, primavera 1997.  
 Espartaco, Carlos: "Memoria", *Clarín*, Buenos Aires, setiembre 1990.  
 Flores, Diego: Diálogo del arquitecto Samuel Flores Flores con Ignacio Iturria, revista *Arte y Diseño*, Montevideo, mayo 2015.

Gómez, Edward: "An art world under the Cuban sun", *The New York Times*, Nueva York, 25/5/97.  
 Gómez, Edward: "The unreal world of Ignacio Iturria", *Art & Antiques*, octubre 1996.  
 Kalenberg, Ángel. "Ignacio Iturria: imágenes", *Gráfica Arte Internacional* N.º 28.  
 Kalenberg, Ángel: "Moins c'est plus, mais plus, c'est encore plus", *Pleine Marge* N.º 33. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique. Ed. Peeters, juin 2001, Paris.  
 Kalenberg, Ángel: "Ignacio Iturria. Menos es más, pero más es más, todavía", revista *Márgenes*, Buenos Aires, marzo 1999.  
 Lama Mansur, Luis. Revista *Caretas* N.º 2013, Lima, Perú, 2011.  
 Lama Mansur, Luis. "La pasión compartida", revista *Caretas*, Lima, Perú, 1990.  
 Larnaudie, Olga: "Las entrañables aventuras cotidianas", semanario *Brecha*, Montevideo, febrero 1992.  
 Lefort, Daniel: "Ignacio Iturria - Peindre et construire", *Pleine Marge* N.º 33 Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, ed. Peeters, Paris, juin 2001.  
 Mantero, Gerardo. Entrevista revista *La Pupila*, Montevideo, junio 2014.  
 Palomero, Federica: "Iturria", revista *Art Nexus* N.º 7.  
 Paredes, Tomás. *El Punto de las Artes*, Madrid, febrero 1992.  
 Rendon, Juan. Revista *Art Motiv* N.º 12, Lima, 2011.  
 Sallé, Andrea. Entrevista revista *Seisgrados* del diario *El Observador*, Montevideo, julio 2014.  
 Shaw, Edward: "The end of solitude", *ARTnews*, octubre 1990.  
 Shaw, Edward: "Ignacio Iturria, el microcosmos de la memoria", revista *D&D* N.º 20.  
 Squirru, Rafael: "Austeridad y sensualidad: Iturria". *La Nación*, Buenos Aires, octubre 1990.  
 Torres, Alfredo: "Una épica de la fragilidad", semanario *Brecha*, Montevideo, octubre 1994.  
 Torres, Alfredo: "Los trazos de la fragilidad", revista *Posdata* N.º 35, Montevideo, mayo 1995.  
 Turner, Jonathan: "Ignacio Iturria". *ARTnews*, febrero 1991.  
 Vera Ocampo, Raúl: "Iturria", revista *Art & Antiques* N.º 12.  
 Wilson, Janet: "Iturria at the Americas", *The Washington Post*, marzo 1993.  
 Wilson, Janet: "Chicano & Latino", *The Washington Post*, mayo 1992.



## English texts

The National Museum of Visual Arts (Museo Nacional de Artes Visuales, MNAV) presents the exhibition *Pintar es soñar (Painting is Dreaming)*, the first retrospective exhibition of Ignacio Iturria in our country. More than thirty years (1982-2015) of a long and fruitful career will be available for visitors through one hundred works - paintings, prints and objects - to show the full scope of Iturria's relevance in the visual arts produced not only in our country but also abroad.

*Pintar es soñar* is a crucial opportunity for anyone who wishes to have a comprehensive vision of Iturria's artistic production over time. Curated by José Jimenez, it enables a significant and comprehensive view of an unparalleled collection of works, which had not been exhibited together to date. It displays the rich variations achieved by Iturria to compose his personal, close and intimate pictorial vocabulary for the enjoyment of each of the viewers who already know his work, or those who come to see it for the first time.

The MNAV thus helps to disseminate the work of Ignacio Iturria at the peak of the artist's creative expression, and it reasserts its continued commitment to make available our most important creators for the public's appreciation.

Enrique Aguerre  
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

## Ignacio Iturria: Painting is Dreaming

### 1. Painting as construction and visual excess

Where lies the drive, the momentum of humanity, in this complex world of shadows, violence and uncertainty in which we live today? *Ignacio Iturria's* career is one of the strongest and deepest answers to that question from the field of art. Though unmistakably Latin American, and with the deepest roots in the Uruguay of intense civic consciousness of great artists and writers in which he was born, the work of Iturria has a fully universal echo thanks to the issues addressed and the very personal way of deploying them in his painting.

Iturria brings us to the plane of insight through his dedication to *painting*, deployed on all types of media and with all types of techniques. His work naturally leads to *expanded painting*, and it has an intense capacity for standing up to the media images that blind and surround our daily lives: *what, who* are we when we really look inward? He observes with humor and irony the fragility of characters and creatures: we, *little human beings*, and our emotional projections on what accompanies and supports us, or what threatens and destroys us.

Daring into the shadows of imagination with the eyes wide open of the daydreamer, Iturria frees our gaze from the dead weight of dogmatism, repetition, or solemnity. In that sense, his work meets one of the core functions of the visual arts throughout our cultural tradition: widening our vision, showing us ways to look in depth. In that circle, art comes to life, where, when it is really art, it always flows.

As a way of devotion, as a form of commitment, painting involves both the mind and the body of the painter. It is not about reproducing the outside world just as it is, but it is rather a *visual construction*, and thus, a synthesis of the internal and external worlds, of the most intimate and of everything that our senses capture and modulate in their interaction with the world.

With Iturria, the first plane of painting has a physical, bodily nature: the body is tipped over physically in the creation of the painting. There is an artisanal meticulousness in the technical preparation and in the implementation of the work. And there is also an excess: everything can become a pictorial support, the *urge to paint* knows no bounds. It is present in the direct use of the paint out of the tube that acquires a three-dimensional nature, it *takes a volume*. In this fluid, or immediate, segregation of the pictorial, Iturria especially renders liminal situations,

bodies that embrace each other or even pile up in a motley multiplication, full of excess. These faintest of characters or, in general, these immediate pictorial emulsions, Iturria calls “pinturitis”, in a parallel with that immediate fluid writing and visualization which are the “graffiti”.

But of course, it is not enough to leave it there. For Iturria, the “character” of the painter is forged in their work with the form. Something that materializes in the attempt to match the scale and size of the figures with the format of the picture. As an example of this process, he mentions Degas. The next step in his work with form has to do with precision and detail. In his world of small characters and enlarged objects, we are able to notice the tiniest expression, the particular grimaces and gestures, all of which helps to produce the sensation of a world full of life.

Canvas, cardboard, corrugated cardboard, wood, with their particular material qualities, give different types of responses to the expansion of oil, and in recent times, acrylic paint. In these expansive dynamics, bodies may end up pierced, until painting achieves the ultimate experience with the emptying of the support. The hole causes an interference from the external universe in the private space of the painting. It is the experience of emptiness, the attraction of the abyss, which in its mirrored modulation, ends up appearing as an overdetermined play of a painting within the painting.

The expansive nature of Iturria's painting reaches the point of its translation into three-dimensional objects. However, I do not think that, strictly speaking, we can talk of “sculptures”. In my opinion, they are *painted objects* or *expanded painting*, which seeks to go over any limitations of its material support or its spatiality to the point of even overflowing two-dimensionality.

Iturria himself (1995, 34), has acknowledged that his work is not strictly sculptural, noting his maintenance of frontality as a most indicative aspect: “Anything I make, even if it may get out of the painting or have a volume, I always place it frontally; it means that I always keep one of the characteristics of painting, frontality. I do not have a purely sculptural style.”

In addition to the spatial structuring process, that is, the creation of a scene unified by the play of light, scale and perspective, Iturria's work primordially gives painting a strictly physical consistency. Here the

mark of the so-called Spanish "*Informalismo*" is evident, but in a transcendental manner: scratches, abrasions and rusting reveal the traces and effects of the passing of time on the pictorial surface. Thus, the seemingly outermost connects to the most intimate, with the faded, pale, fragmentary images that arise in the memory.

In any case, the corporal, material utopia of painting has its ultimate reference in the plastic, visual construction in the use of perspectives, lights and shadows that accentuate the relief of the figures, on a very carefully created background with different textures of motley mellowness. Plays on perspective and visual devices are essential in Iturria's painting, and they impregnate his work with mystery, with unveiled depth, which is one of his major achievements.

The squirt coming out of the tube, the brush or the palette knife establish a profound communication with the pictorial matter that represents the first step of the visual construction. The groove of the knife on the flesh of the oil on the canvas sets the limits of the universe, of the representation. Or it defines the displacement and projection of the eyes that come out of themselves, reminding us in a palpable way that the painting process is a game of glances, of mirrors: to see and to be seen. Something that reaches its peak in the history of painting with *Las Meninas* by Diego Velázquez, and which resonates in Iturria with a reinforced echo in his intense and beautiful paintings on mirrors, which introduce the viewer, the audiences, into the piece.

That visual cycle: to see and in turn to be seen from the painting implies the characterization of the painter as an onlooker, as a *voyeur*, who sneaks in, peeps in, looks, jumps over walls in order to see. And his reply in the small figures peering through the windows, the continuous passing of "onlookers" (in turn, also *voyeurs*), *vichones* (snoops) as they are called in Uruguay, of little figures that seem to fly over the different situations and scenes, while they look at us and we look at them and we feel reflected, identified in their eyes. Obviously, in seeing and being seen, a desire is involved: *to look is to want to see*. The cycle of vision flows in the domain of Eros.

All this assumes an explicit awareness that the decisive factor in the pictorial structuring of the world is *the articulation of the visual codes*. After looking, to feel the gaze being returned and to look again: *what remains is the painting*. This permeates throughout Iturria's work: in them painting is offered as *visual excess*, as residue, like a journey beyond what appearances hide, beyond the submissive and self-satisfied look. *Light* is at all times the sensitive and conceptual core. He tells us this much: "A painter is deaf and dumb; I understand more with the eye than with the word: I am all eyes."

*All eyes*: there are drifts and approaches seeking to bring painting to a sensuousness that is almost transparent, physical, gestural. But beyond its materiality, the aesthetic, deep core of painting has always been, and still is, *conceptual, poetic*. And this dimension, that conceptual scope through the vision resolved in painting, is the backbone of Ignacio Iturria's artistic career.

## 2. Who am I...?

Where should we place Ignacio Iturria in the complex and jumbled art scene of our time? The fact that he is a Uruguayan, Latin American artist, implies that his work takes shape in an intense framework of synthesis, of intersections.

With his profound knowledge of universal art, Ángel Kalenberg contends that the dynamics of art in Latin America are characterized by an

ability to appropriate itself of all the "forms" generated in other cultural contexts, albeit changing and subverting their "meanings" in the process. These dynamics of subversive appropriation are consubstantial to the formation of Ignacio Iturria's own language.

The first "crossing" has to do with the figure of his father, who in this case transmitted the mythical image of the family roots, as a story of transcendental meaning, merged with the use of painting as his best or most important means of rendition. Iturria himself (1995, 29) has remembered this when he was asked about his first contact with painting: "When we lived in Cordón (a neighborhood in Uruguay), in a two-floor house with a central courtyard and a skylight, my father had painted scenes of the Basque Country, of our ancestors, on the walls. That was my first impression of it."

As painting was originally a "European" art, Iturria decided to travel to Europe, to Spain. The trip to the roots of painting merged with a trip to the family roots and to the best of the Spanish culture of the 20th century. It is curious that instead of settling in the Basque Country, the land of his ancestors, Iturria chose Catalonia: Cadaqués was where he would live between 1977 and 1985.

In the beautiful town of *Cap de Creus*, which has also attracted some of the most significant personalities in the art scene of our century, such as Pablo Picasso, Salvador Dalí or Marcel Duchamp among many others, Iturria soaked in the Mediterranean luminosity. From his own statements, it transcends that it was a very happy period where everything was simple: a sort of small paradise.

The intense exaltation of white that pervades his painting in the passage from the seventies to the eighties conveys over anything else that feeling of wellbeing. In this white mirror of purity and transparency, a reflection of the intense Mediterranean light, the female figure: the wife and the mother, becomes the center of gravity of his artwork. However, despite the great differences, both stylistic and in meaning, with what would become his mature language, two aspects can already be seen in the works of this time that would also be decisive in his subsequent development: his great skill in the geometrical structuring of space and the importance he attached to the loneliness of his characters.

In the coming years, Iturria came to adopt the Spanish pictorial tradition and, of course, established a communication with contemporary artists. The *Dau al Set* group and the (in my opinion, misnamed) "*Informalismo*" became benchmarks of his work. I maintain that "*Informalismo*" seems, and has always seemed to me, an inconsistent theoretical and critical category, because the absence of figuration does not imply in any case the lack of form. Be as it may, the integrated and transcendental imprint and presence of Antoni Tàpies and Antonio Saura, among others, can be clearly perceived in those initial moments of Ignacio Iturria's work, and they continue to operate subsequently as a background.

One must wait, however, until his return to Montevideo for Iturria to achieve his own language, his expressive maturity. The synthesis arises from a contrast: Cadaqués and Montevideo, the Mediterranean luminosity and the subdued, diffuse, leaden light of the Uruguayan capital. In that process, light remains central to his pictorial construction, but it becomes a non-external light. It becomes the light of introspection, of the unconscious.

Even though the trip Spain represented a journey to the source, Uruguay was carried along inside, in the subconscious: "The Mediterranean has a luminous tradition; it is a different concept from what might be ours. I see Uruguay as more into the everyday thing, a more sober stance, less luminous. The brown sea is somehow present in the subconscious"

(Iturria, 1995, 31). Something that reminds us of the typically Uruguayan writing of Juan Carlos Onetti: of the dense, dark chromaticism of his stories, but also of his sharp irony and his keen sense of humor.

I think that this trait, the sense of humor, the irony, applied foremost to oneself, is a staple of Uruguayan culture. It appears once and again in Iturria's work: in the expressions of surprise and the ridiculous situations in which his characters are rendered. It conveys an existential condition that seems to come from a necessary "settling of accounts" with all sorts of grandiloquent rhetoric, something conservative nationalism has made a common practice in Latin America. With Iturria, however, it gives rise to a love for the simple things.

The journey, both physical and mental, going and coming back between America and Europe, is a recurrent peculiarity in the very different lines and traditions of Latin American art, which favors its hybridization potential, the strength of its miscegenation, and the capacity for universalizing integration. This is what the great José Lezama Lima (1957, 183) called "that voracity, that incorporative protoplasm of the Americans."

It is also truly characteristic of Uruguayan artists, starting with Juan Manuel Blanes (1830-1901), the magnificent self-taught painter of the nineteenth century who started the plastic arts tradition of the country. And it plays an important role in the three most significant names of Uruguayan art in the first half of our century: Pedro Figari (1861-1938), Joaquín Torres-García (1874-1949) and Rafael Barradas (1890-1929). The latter two had an especially close connection with Spain.

I always avoid the banal critic language that tries to explain the work of an artist through its influences. However, I do believe that it is important to identify the process of *continuity of the forms* that allows us to appreciate how an artist merges their own language with the received tradition to which they are fully faithful only when they transcend it.

In that subterranean dialogue, the communication of Iturria's work with that of Figari and Torres-García is quite significant. The transposition of his constructive structure must be interpreted in relation with the latter, as can be seen in the internal order of the articulation of space that characterizes all the works of Iturria.

Perhaps, there is another aspect that is less evident at first sight. I am referring to Iturria's expressive proliferation, that urge to paint everything, using any support medium, which is probably an echo of a certain *horror vacui*, a fear of the disintegration that emptiness would bring about, and to that accumulation of images in the constructive grid of Torres-García, which seems to eliminate the artistic vacuum as a mere sign of fatigue or distraction.

Going back to Iturria, this is a very central issue, one that is not only noticeable in his works but that can also be perceived when visiting his studio. Iturria has noted that a solitary painting becomes somewhat isolated, decontextualized from the universe to which it belongs. Conversely, the purely accidental stacking and overlapping of the works in the workshop allows an interactive play action between them and the painter, who then becomes the surprised spectator of his own work. When superimposed to each other, the paintings reveal unusual fragments that in turn trigger ideas for new works. There are no walls or canvases, or wood or cardboard or papers left *empty* here. Everything is taken up in the appropriative, expansive gesture of painting.

Iturria himself (1995, 35) has spoken of the "provocative disorder" of his workshop. This causes the personal incitement to creation that he deploys in the expansive continuity of his work. However, this is also a sign of his character, of his open and active generosity, cumulative

with artworks, things and objects, respectful with people. That workshop, configured by clutter, excess and accumulation, is also a sign of the desire of not losing anything, of keeping everything, of collecting. A *sign of a* (longed for) *world without loss*, the expression of the utopian desire of integration and endless accumulation. Something that reminds us of childhood, of the child's desire to preserve and take hold of everything that surrounds him.

The dialogue with the work of Pedro Figari is of a different kind. Unlike the open spaces so characteristic of Figari, Iturria's painting is, in a series of convergent senses, a painting of *interiors* and, besides, of an almost exclusively urban theme: houses, buildings, transport, interiors and household objects, toys... The use of color is also quite different between them.

Yet, there is an assimilative intercommunication in their staging of the scenes and their articulation of characters, which in Figari always appear like actors in a sort of ritual or existential drama, whereas in Iturria they are characters in a fabric woven with memory and imagination. Figari also includes, in the open landscape of the fields, the close figure of the solitary animal, which is so pervasive in "Iturria's world".

A deep sense of compassion cuts across Ignacio Iturria's work, not only towards people, but also towards animals and objects. His work operates on the margins of the *poetics of the small*, of the *negligible*, which in its subtle dimension transports us to the *aesthetic levity* that constitutes one of the decisive traits of contemporary art. In this art, there is increasingly less space for the solemn or the pretentious and its load of authoritarianism.

Iturria's characters are always beings and objects made small by the action of memory and imagination. Men are always "little men", women, "little women". They, in turn, contrast with the gigantic, out of scale dimensions of objects, buildings or means of transport. It is the result, obviously, of *continuing to see as a child* through the eyes of painting. For a child, objects always have larger dimensions, augmented in reference to their own body. A child is capable of seeing things from angles and perspectives that become impossible for adults, as Iturria himself notes (1995, 32): "Now we see the table from above, but when you were a child you saw it from below and there was this space, an entire visual world".

There is also another aspect to take into account, of which we find an interesting clue in *La ciudad sin nombre* (The Nameless City), Joaquín Torres-García's beautiful illustrated manuscript, published in 1941. We quote "I go around the city. Its perspective does not correspond to that of other cities. The dimensions have changed: what in other cities is wide, here it is tall. This makes it more somber...." That nameless city, where height predominates over width is, obviously, Montevideo.

Apart from the reference to a gloomy, dark chromatism, which as I said has an echo in Iturria's work, the Constructivist vision of Torres-García draws our attention to another key feature of the Uruguayan capital: the height of its facades. When walking around Montevideo, one immediately notices that floors in old houses have inordinate heights, reaching up to four or five meters, to the extent that during subsequent remodeling, it is common to fit two floors where there used to be just one.

The family home, the childhood home of Ignacio Iturria, was one of those old houses transformed into tenements. So the size of the rooms and the height of the ceilings, which help to give his painting its characteristic spatial configuration, must also be construed based on this seminal childhood experience.

### 3. Lessons from play

In the huge, humongous land of play, children identify themselves with small objects and toys, as tiny as themselves. Pieces of furniture make up the topography of a daydream landscape, they become mountains to be explored or places in which to hide away and seek shelter, especially from the gaze of adults. Objects used for play are not only granted a life of their own, but they are subjected to the metamorphosis of the imagination. "As a child, you would spend a lot of time inside your house playing with toy soldiers and you transformed the elements that you would lay on the furniture into dinosaurs or other creatures; you played under the tables." (Iturria, 1995, 32).

Yet, in that sway of memory resembling a sea tide, tragedies are always restrained; the situations presented never tear you apart. This is because the characters, objects and situations that Ignacio Iturria uses in his paintings are kept away from the influence of self-complacent sentimentalism, although they are all contemplated from tenderness.

Essentially, he offers a way to recover and bring back the childhood dream of omnipotence, through memory and imagination. Even though this perspective also leads to the child's self-sufficiency, to their cocooning in a private, solipsist world, in Iturria's painting, the illusion of having unlimited powers becomes not only a way of sharing, but also an invitation. His paintings reflect a fundamental element, which is the idea of respect, of consideration towards other people.

In "Iturria's universe", everything is possible. Objects come to life and assume the shape of animals. Tiny men, looking surprised, become birds or elephants. Little animals are granted intelligence and comprehension of human drama. Toy soldiers become signs of the mystery and loneliness of play. Rubber or plastic toy bikers painted in bright colors, or their very shadows, race against us, they put us through a test, all the way up to the heavens, like in hopscotch.

This solitary and absorbing activity of play is not banal. While playing, children experience their first encounters with risk, with the ongoing possibility of falling, of failing, of suffering. Therefore, even though tenderness plays an extremely important role, what prevents Iturria's work from becoming a "tenderness overdose" or "extreme sentimentality" is, indeed, that play - recovering one's memories, living, painting - is approached seriously. Thoroughly. With all its edges. The cutting edge of childhood expectations is always sharp, ruthless. While playing, we give the best of us; everything is at stake. Our lives are at stake. Playing means swinging. We slip time and again into the abyss. We take our leap into the unknown. We are always on the verge of falling. We are shipwrecked sailors in a bottle. We are hanging from a rope.

All along this wake, people, toys, animals, objects... are interchangeable; they undergo an endless metamorphosis. Everything is seen through the eyes of a child, through the eyes of an adult who does not give up on the pure and discerning gaze that comes from a childhood fixed in memory. We behold these objects as we question our identity, bringing forth a specific array of images: family, relatives, photographs, altars, silhouettes, hints, traces. They move on airplanes, boats and trains. They establish a deep connection between human beings, animals and objects through the bonds with the animal and childhood world. They travel through water, space and time, using painting, which is also essentially a fluid.

A person's true *homeland*, their real roots, the core from which everything streams, is *childhood*. The most powerful artistic works: in writing, in music, in the visual arts, are those that have succeeded in transmitting the echoes of what we glimpsed as children: an immediacy full of

impulses and emotions, moderated as it unfolded into the sight, the hearing and the comprehension of the grown-up.

Do you remember some of the first pages of *The Little Prince*, by Antoine de Saint-Exupéry? What a lack of vision! Confusing a boa constrictor digesting an elephant with a hat. Definitely, grown-ups do not know how to look at things, or something strange happens: perhaps a cloud of preoccupation from not being able to reach the sky with their hands gets in the way between their eyes and what lies before them. Be it drawings, real beings or landscapes.

The moment I met Ignacio Iturria, in Montevideo, some years ago, it was clear to me that I was standing before someone who drew boa constrictors that could eat elephants. In fact, elephants show up time and again in his works, and - by the way - they are always safe and stay away from boa constrictors. Elephants become sofas: elephant-sofas that expand, in the painting or in the sculpture object, the realm with no boundaries of our childhood games. There is no doubt that the elephant is Iturria's totemic animal, where totemism must be understood as was described by Claude Lévi-Strauss, in a deep sense, as a symbolic clue of identification and classification of human beings in the world.

Iturria is a grown man and has an immense child-spirit that actually shines in his piercing eyes. Painting is his life. He could paint everything, as if an expansive force generated a whirl merging his brain, his gaze and his whole body into a dripping fluid that produces the most diverse manifestations. I am sure that he paints in his sleep. This full and flawless commitment to the act of painting, undertaken with maximum seriousness, causes play to imbue everything that he does. For him, the expressions *paint while playing* or *play while painting* are exactly equivalent.

Needless to say that there is nothing more serious than playing. If rules are not respected, if steps or procedures are not followed, there is no game. Consider children's self-absorption and concentration as they play. Playing, when it is real, and this is what playing is all about, absorbs you completely, there is no way out. By playing, we travel to another world that is present in and yet absent from this world in which we live. Playing is a realm where dreams become reality, a universe where everything is possible, an opportunity to glimpse the omnipotence that human beings know and recognize is just not feasible in their daily lives. As the German philosopher Eugen Fink once wrote, playing is an "oasis of happiness". "Play" - Fink wrote (1957, 14) - "*enraptures* us. By playing, we free ourselves, for a moment, from the vital machinery -we feel as though transported to another planet where life seems to be easier, lighter, happier."

Another German philosopher, Ernst Bloch, the great thinker of utopia (1959, 4), stated: "«I wish everything were this way», said a boy, referring of a marble that had rolled away, and yet lay waiting for him. Play is metamorphosis, but metamorphosis on solid ground, a metamorphosis that comes back. According to wish, play transforms the child, their friends, and all their belongings; everything becomes a well-known remoteness".

Play is one of the most powerful expressions of being human and, at the same time, a *way of being in the world* that is directly related to art. Friedrich Schiller, a great poet and thinker, has probably come up with the best way to portray the deep significance of playing for human beings. In his *Letters on the Aesthetic Education of Man*, Schiller (1795, 241) claims that: "Man plays only when he is in the full sense of the word a man, and he is only wholly Man when he is playing". Schiller distinguishes two instances or constitutive *impulses* in human nature, the *sensuous* impulse, that places humans within the realm of existence



and in a material world, and the *formal* impulse, that results from their rational nature and grants them freedom. The sensuous impulse implies the full existence of humanity, what we call sensation, and requires variation so that time acquires content. The formal impulse, however, suppresses time and variation. Whereas the former only generates cases, the latter creates *laws*, laws for judgment, where knowledge is concerned, or laws for volition, where it is a question of action.

Schiller contends that if human beings had, *at the same time*, “this twofold experience”, if human beings were at once sensible of their existence and conscious of their freedom, if they *at once* felt themselves as matter and came to know themselves as spirit, “then, they would in such cases, and positively in them alone, have a complete intuition of [their] humanity”. Such circumstances, Schiller explains (1795, 225), would awaken a new impulse, the *play impulse*, that “would aim at the extinction of time *in time*, and the reconciliation of becoming with absolute being, of variation with identity”. If both the sensuous and formal impulses compel the spirit - the former by means of natural laws and the latter by means of rational laws - the play impulse, in which both impulses perform together, “will compel the mind at once morally and physically; it will therefore, since it annuls all mere chance, annul all compulsion also, and set man free both physically and morally” (Schiller, 1795, 227). The *play impulse*, present in all human beings, and present in art by extension, would be truly conducive to *the possibility of freedom* in its full sense, from the moment that it would reconcile the two dimensions of human nature: matter and spirit.

Ignacio Iturría and his paintings reveal the viability of freedom *in play, in art*. Iturría’s playing runs through the sinuous waters of remembrance, amid the trees of memory. In its mythical and symbolic configuration, for the ancient Greeks, play represented the source of all the arts, like *Mnemosyne*, mother of the Muses. The flow of memory in Iturría is, however, fundamentally personal, *intimate*. It addresses all the main experiences in life: childhood, family, partners, sex, but it does so by taking a glance at memories from a distance, making us feel that we are still the child that we all have in us. This enables any action or event in daily life - the way we view houses, cities or the places that we visit - to become integrated into what we may refer to as *the mythical tale* of a childhood that is still alive. Never should a boa constrictor digesting an elephant be confused with a hat.

#### 4. World networks

Art, be it through images or words, achieves its consummation when it succeeds in portraying a novel and unique perception of the world around us while staying away from automatic and worn-out forms of expression. From there on, it establishes a world of its own. It is a universe of fiction with its own rules and its own structure.

Ignacio Iturría’s creative universe revolves, in its entirety, around *the mundane*, around ordinary experiences of urban individuals in this century of cumulative information. It is a world of intrusive and banal words, voices, and noises that prevent us from making sense out of things. By submerging us into this kind of world with his paintings, Iturría seeks to portray and communicate the experience of life. The points of reference are the images we see on a daily basis: apartment buildings, rooms and interior spaces, stories that are more or less trivial in nature, objects that have acquired their own life. More specifically, there is the furniture: cupboards, shelves, closets, sofas, beds, sinks, tables, bedside tables, computers and [piano] keys that travel loosely... Nevertheless, these images are subjected to a distancing process that makes us simultaneously perceive them as truly familiar and yet distant.

The whole situation is structured around a poetic and narrative plot. Iturría’s paintings and painted objects tell *stories*. An implicit or explicit sequencing becomes evident and reminds us of expressive techniques used in comics and cartoons. In both cases, we can observe that variant of representation that is minimal and familiar, by which children of Iturría’s generation learned to read and internalize a narrative, a sequential representation built by merging visual images and words, before television pervaded our whole world. That was a time when the radio was considered a cult object. It was before digital networks rendered the world fabric even more dense and complex.

The ultimate clues that sustain that jumbled weave of images together are the process of visual construction, playing the game of painting all the way and seriously, and accepting that the deepest sense of this and of any kind of play is the experience of accepted solitude. All these are issues to which I have already referred. From there, we come to the final step: painting as an offering to others, to the rest of human beings and painting as a communication with the heavens.

Iturría (1995, 32) claims that after a long stay in Spain, in Cadaqués, when he came back to Uruguay he rediscovered the nature of daily life: “Daily routine brings you back to life, it makes you start revisiting your personal world, your own identity. Once you are inside, pieces of furniture and chairs gain new meaning, and you find yourself attached to a previous time in your life in which there was a spontaneous connection with furniture.” Naturally, he is alluding to his childhood. This way we come to understand something of great importance: the physical trip there and back, from Montevideo to Spain and then back to Montevideo, is superimposed with an inner journey made through memory, giving rise to an intimate and yet different reunion with the most familiar.

Some categories of analysis coined by Sigmund Freud can be very helpful at this point. They would explain, in the first place, that Ignacio Iturría is a painter “of interiors” in the doubly determined sense of the expression or, better yet, an *overdetermined* sense. His works always place us inside a house, a home. It does not matter if we are outdoors: in buildings, trains, boats, airplanes. This house is, all the while, the house of memory.

Everything stems from intimacy, unfolding like a reverberation of childhood, like a return to the *inner world*. It is all about diving into oneself and not letting the external look of things influence us. Thus, by becoming engrossed in the reverie, we daydream in Ignacio Iturría’s inner world, which in this exhibition is also directly presented in a *different* space, in his *inner room*... Thus, we can appreciate the inside-out arc of his artistic construct, his way of being in the world *outside of the world*.

The passing of time, the coming and going of increasingly frequent trips, the multiplication and growing confusion of itineraries and means of transportation, the jumbled density of digital networks relentlessly pervading our lives, generate all kinds of cracks in the increasingly besieged house of memory.

The protagonists are, we are, always, *fragile creatures*. Using the greatest array of elements and materials, of all origins and sorts, Iturría creates a setting that remains private and lies in the shadows of his imagination, observing with humor and irony the fragility of characters and creatures as they wander in a crazy world. Drawn on the very pictorial matter, directly from the paint tube, Iturría’s tiny characters, residing on paper, cardboard, or canvass, do not belong to any species in particular. Reduced to the minimum expression, these beings represent humanity and all its variations and conditions. They are, we

are, lost citizens in the wide world, in an unsurmountable world, in a world whose immensity is unconceivable and puzzling.

This derivation has gained momentum in his latest works, in which he has increasingly used acrylic, with its bright sparkles, in contrast to the denser luminosity and plasticity of oil colors. This is because lately, in the last few decades, *world networks* have become increasingly intense, more intricate and thicker. As a result, Iturria's latest paintings stress the throbbing of bewilderment, the representation of life itineraries as a labyrinth of situations, settings and conglomerates that intertwine to hide exit routes and points of arrival.

The continuity, and difference, in the representation of human life as an itinerary, as a journey, can be clearly appreciated in a beautiful painting from 1993, in which a lonely couple arrives at their destination, a deserted place:



*El Camino (The road)*, (1993). Oil on canvass, 96 x 130 cm.

While, in a superb painting made this very year, 2015, we see a real labyrinth of paths and superimposed elements, in which it is extremely difficult to identify where they all lead, where they end:



*Soplando estrellas (Blowing stars)*, (2015). Oil on canvass, 163 x 363 cm.

Thus, we see how the big questions of humanity are still beating in Ignacio Iturria's work: *who are we? Where do we come from? Where are we going?* Life is a passage, a trip... and in this increasingly open, diffuse, and uncertain world, life is a trip *to the unknown*.

## 5. Arms to the heavens

The painter, the loner, raising his arms perched on the top floor of the school, in the sky of the world, ends up being the best-defined expression of the play proposed by Iturria. Deep within, it is the *play of loneliness*.

The sense of gloom, or even despair, produced by some of Iturria's paintings, despite his ideal willingness for elevation, his commitment to the human being, is related mainly with the role that loneliness plays in his work. The characters, whether trying to climb or rise, whether hanging or swinging, are *alone*. The desolate, uninhabited interiors transmit *the experience of solitude* in a particularly dramatic way by means of

human absence. Not to mention the characters locked inside bottles, whose eyes make us feel that there is no way out of that translucent interior: the first one is Iturria himself.

The bottles carry the message of the castaway, lost in the most remote islands of memory and time. A message that merges with the character, stuffed and barely sticking out, the emerging little man or woman, inscribed in the bottle, with their call for help in their perplexed eyes, trying to escape from *irreparable loneliness*, the grimace of irrepressible despair.

The decisive issue is that precisely what people barely tolerate represents the deepest dimension of the creative capacity of the human individual, whether it is embodied in any dimension of thought or in any art. As I have said before, art is one of the highest forms of *learning from solitude*.

Therefore, this is something that an artist has to assume almost like a prerequisite in their maturation process. In the habit of remaining isolated in his childhood games, of going, in the words he used to reply to his mother, "to my own things", Iturria (1995, 29) identified "a very important principle of getting used to being with yourself, which is a most substantial aspect that enables you to work, because ultimately, loneliness is a constant factor."

Ultimately, as adults, very few human beings know how to play. Because very few know how and can accept *to be alone*. Therein lies the greatness of art: it allows us to establish a line of communication between our childlike ability to play and its extension in the adult world of imagination and memory. A person who cannot be alone cannot play.

What for the child is spontaneous, for the adult is almost always an arduous process of conquest. A tortuous path that requires breaking the productivist and calculating mentality. Only the most open of minds are capable of encouraging the utopia of play, the glimpse of a territory not plowed by the iron rules of the "reality principle", of seeking the "oasis of happiness" (Fink, 1957) that converts life in a creative exercise.

Nobody said it was easy or simple. The worst thing is the self-satisfied smile of the idiot who believes they live in the best of all possible worlds, in a world that needs no changes. Iturria's characters convey the dissatisfaction inherent to the human being, the desire to improve, to advance in the adventure of life. And they do it by judging, taking the playing seriously, something that in painting reaches its maximum projection, because in it everything is possible, any idea, even the most outlandish, takes shape, it becomes feasible, "we see" with our own eyes.

It is, basically, *to play together*. To truly learn to *share*, as only children are capable of. That, which is the deepest core of the artistic universe of Ignacio Iturria, is the most difficult part. The task that involves the most risks. Because knowing how to share or play with others involves as a precondition being alone with yourself. Learning that, deep down, in the crucial situations in life: birth, love, death, *we are inevitably alone*.

Iturria speaks explicitly of the need for hope and faith, and not just in a religious sense. It is the hope that things will get better, a faith that the truly positive will eventually make its way. Naturally, these aspects are applied in a primordial manner to the commitment to the work itself. An artist who does not *believe* to the depths of himself in what they do will hardly get to render anything important. In Iturria, the conviction in his own work, the persistence and belief in the value of work itself is paramount. In this regard, he refers to the example of Pablo Picasso.

We should speak precisely of *utopia*, which, as Ernst Bloch points out, always has its start in a dark and hopeless land. One could speak about the utopia of a *persistence of childhood in art*, despite the first compulsive and then quiet assumption of maturity. In that utopia, we could remain children and continue to question the usual order of things. For utopia, in addition to the fantasy of a nowhere land, is primarily the negation of the existing order, a rejection of the established world.

With a precision of detail that portrays their minimal gestures or grimaces, the inhabitants of this land without a place seem to float in a dream. Although, to be more precise, we should speak of *daydreams*. Even if it is true that sometimes we can think of nightmares, even in distressing dreams, Iturria's characters are more closely related to *daydreaming*, to daytime fantasy, which has such a decisive role in the attitude of rebels, nonconformists, poets or philosophers. Because daydreaming directly derives from our *astonishment* before the world. The question of why, instead of not being, things are. The question about why they are as they are, and not in the many other ways possible.

Although sometimes they seem to fall, Iturria's characters eventually always rise, ascend, thus embodying the ascending dynamics of utopia and hope in themselves and in others. This is the case even though the starting point of their movement is almost always an experience of perplexing *loneliness*.

The *time* dimension plays a key role, as the aesthetic retention of the instant of fulfillment or uncertainty, captured in the pieces as an active and constant *present*. The characters emerge from the world of play, in the reflux of memory, leveraged in paintings and objects to infinity. In the play of painting, everything becomes viable, with the same pieces of memories retained from childhood and submitted to the worm wheel of the metamorphoses of imagination.

In addition to the play of the imagination, the other great creative power in Iturria's painting is *memory*. By unifying individual memories, always fragmentary and volatile, he builds a network, a kind of spider's web that refers to the background of every experience lived, whether present or future, and is set in the space of the representation, not just for it to be seen, but also to be remembered.

In the flow of memory, there is the initial location of the self in the family, and then come the countries and histories, the human movements and the willingness to take root, to settle, along with the experiences lived: fratricidal wars, dictatorships, human suffering, the violently dead, the missing. What was, and is no longer, remains alive in memory. In it, those who are gone are still alive. Death and life are thus a fluid continuity in the land of memory.

This existential dimension gives Iturria's painting a sense of transcendence and commitment to human beings that I consider extremely important. The characters in his paintings and painted objects, whether solitary or the members of a collective universe, always raise the question of identity, between individuality and anonymity.

In the group paintings, we find a formal procedure that approaches the pictorial recreation of a mosaic. The canvas fills with small pieces, like tessellas, whose flaws or gaps allow you to see the unfinished effect, the inability to finish or fully conclude the piece. At the same time, the individual pieces are integrated into the whole. One and many are a unit that is at the same time, a sign of collective identity and of anonymity.

Moreover, these pictorial tessellas are also the recording on the canvas of the trace and aura of photography, in his personal version: the portrait. The passport photo or the scrapbook photo. Therefore, viewed

from the now, images take on the muffled color, gray or brown, that the passing of time lends to old photographs. A color that also coincides with that of filtered memories of the past.

Everything forms a network, the web of an imaginary spider. The lines connecting the small pictures-photographs: painted shadows or the tear-like effect of the spatula, forming a grid, a structure, impossible to perceive from the *monadic* self-sufficient solitude of each character, but perceptible as a change to the external viewer.

The effect of the passage of time on the images of people is further stressed with the superimposition on the mosaic of portraits of shadow and silhouette of the neighboring nonhuman, the vestige of the experiences lived, that which accompanies us and filters the memories of others. These shadows are, in Iturria, the same as in his childhood world, of his playing and dreams: elephants, zebras, sofas, planes...

Paintings then become sets of small votive pictures of the past, *ex-votos*, which invoke others, the close ones and those we never met, but who share fully with us the joys, sufferings and desires, the experience of humanity.

Both paintings and objects: tables, bedside tables, with portraits, shadows and holes, are to be considered elements of altars or altars in themselves; they play in our mind the role of *evoking* the others, those who live beside us and those who already left, in their common condition of human beings.

That register flows out of the original roots of art, its function of evocation of the dead, the missing, the absent. A function that in the dawn of the classical ancient Greek world would give way, little by little, to the emancipation of the plastic form, the autonomy of the representation of the artistic image with respect to the ritual. What happens is that in the background, this precedence from the ritual, from the ceremony of evocation of the other, who is also our double, still actively operates in the highest expressions of art, and it is particularly strong and relevant in the work of Ignacio Iturria.

Many images and elements in Iturria's work underscore this ritual *conception of painting*. For him, painting is like a ceremony. The canvas identifies with heaven, before which the painter, as a praying figure, raises his arms to make way for the emergence of forms. The work of the painter requires not only technique but of course, concentration and commitment. The act of painting demands preparation, and even physical and mental fitness, which is an absolute severance from any elements from the outside world, from all forms of recreation or distraction. That act of "shutting oneself away in the painting," which is so characteristic of Iturria, who loses track of time while working, comes close to assuming the form of deprivation that resembles, for example, the fasting practiced as a way of preparation for so many rituals.

Iturria says that just as with playing football, you do not paint well on a full stomach. Therefore, it is normal for him to spend many hours painting without eating. Football, of which he is so fond, is not just any game, but one that is particularly "ritualized", especially when playing with friends and colleagues, with whom it is possible to experience that profound dimension which is always present in rituals: *sharing*.

Iturria makes, therefore, a deep link between the act of painting and a unitary circle of senses composed of *prayer, ritual* and *play*. The most intense and expressive visual anagram of that circle is the figure of the painter represented with arms raised to the heavens, in a white shirt. Obviously, it is a self-portrait. But in terms of the continuity of

the images that I mentioned above, this figure also leads directly to a central iconographic motif in our painting tradition.

We can see it, for example, in El Greco:



El Greco: *Vision of the Apocalypse* (1608-1614). Oil on canvas, 225 x 199 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

From there, from the religious sense, the meaning of the image moves toward a suffering humanity, in the figure of the main character of *The Shootings of May 3<sup>rd</sup>* by Francisco de Goya:



Francisco de Goya: *The Shootings of May 3<sup>rd</sup>* (1814). Oil on canvas, 266 x 380 cm. Museo del Prado, Madrid.

In a further step, and always as a persistent visual echo of human suffering, but in a turn of the mirror that focuses on the pain of women in wars, it is also present in a characteristic figure of Picasso's *Guernica*, which, as Picasso himself made explicit, held a dialog in his painting with Goya's:



Pablo Picasso: *Guernica* (1937). Oil on canvas, 349,3 x 776,6 cm. Reina Sofia Museum, Madrid.



Pablo Picasso: *Guernica* [detail].

Then in Iturria, in whom this theme appears repeatedly:



*Gritos (Screams)* (1999). Oil on canvas, 38 x 46 cm.

In this case, with the figures of the bull and the horse, it establishes a direct dialog with Picasso's *Guernica*.

This continuity of the image not only shows the persistence and appropriation of the Spanish pictorial tradition in the work of Ignacio Iturria, but also, and this is what I wish to highlight here, the parallelism made explicit between *the sacrificial dimension of his painting* and that other gesture of human beings facing death at the moment of falling under the guns in Goya's painting. The painting thus appears as *a ceremonial form of sacrifice*, a way to give oneself to others and for others. The painter becomes a new Christ holding all of humankind in his outstretched arms.

Additionally, this can be related to a fairly deep religious dimension that characterizes Iturria's work, but which obviously does not need to appear in a superficially explicit form. Commenting on his fascination with the shape of airplanes, which fly through the skies of his paintings, Iturria has said, "Ultimately, the plane is a cross." To then add "And what's more, it's in the sky." The cross in itself is a symbol of a sacrifice, non-other than the sacrifice of God in human form to redeem humankind from sin after the Fall. The painter in the white shirt with his arms raised towards the heavens forms the sign of the cross. He is trying to speak to the heavens on behalf of all of us human beings living on earth.

However, the arms raised to the sky in human figures are also a sign of rebellion, of protest, of demanding a better world in view of the destruction, violence, subjugation and injustice in which we live. Precisely because our eyes looking up envision the image of a better world, we feel the desire to rise above. We are human, but we long to be *angels*. We raise our arms to the sky to pray, or to express rejection, rebellion against violence, destruction and death, and to commemorate the fallen, swallowed up by the earth, the violated, the missing, the dead by unspeakable violence.

## 6. The light of dreams

Our arms raised to the sky and the desire to fly take us directly to the light that we seek, and which we cannot always reach. We reach the oscillation, *the changes in light* that are quite visible in dreams: the gloomy light of nightmares and the full light of open dreams, those that lead us to enlightenment in a world beyond this one, inhabited by Eros and the expansion of life: that is the lighting that great painting makes visible.

The arrow that links play and art, through memory, in Iturria, is *desire*. The self-absorbed desire of people and things, of living and acting with them, often changing the gray everyday reality for a better world, full of nuances and contrasts with the brightness of the daydream. His painting conveys a desire for the affirmation of life, an optimism that, despite the awareness of pain and suffering, makes us understand all the beauty, and even heroism, that existence holds for us. With Iturria, we go into the region of dreams, in that world between worlds that we only reach when we are able to *daydream*.

Thus, we enter the sphere of utopia, of hope of a better life and a better world. "How richly" - writes Ernst Bloch (1959, XI-XII) - "people have always dreamed of this, dreamed of the better life that might be possible. Everybody's life is pervaded by daydreams: one part of this is just stale, even enervating escapism, even booty for swindlers, but another part is provocative, is not content just to accept the bad which exists, does not accept renunciation. . This other part has hoping at its core, and is teachable."

Without that ability to *dream*, without that desire for our existence eventually to become *friendly*, warm and comforting as we glimpse it in our playing, life would become pure renunciation, more or less consciously assumed fatalism. Those are the times when we see a hat when the drawing depicts a boa digesting an elephant.

So we have to turn around things: to play and to dream with Ignacio Iturria.

Let us go back to the *Little Prince*, to Saint-Exupéry (1946, 81):

"The men where you live" - said the little prince- 'grow five thousand roses in the same garden ... and do not find what they are looking for...'

'They do not find it,' I replied.

'And yet, what they are looking for could be found in a single rose or a little water.'

'Yes, indeed' I replied.

And the little prince added:

'But the eyes are blind. One must look with the heart.'

Because this is what it is all about: of knowing how to look. Or to learn to look. To learn to look *with the heart*.

## References

Ernst Bloch (1959): *The principle of hope*. Volume I. Tr. into Sp. by Felipe González Vicén; Aguilar, Madrid, 1977.

Eugen Fink (1957): *Oasis of happiness*. Thoughts toward an Ontology of Play. Tr. into Sp. by Elsa Cecilia Frost; UNAM, Mexico, 1966.

Ignacio Iturria (1995): "Dialog with Ignacio Iturria" by Martin Castillo in the catalog: *Iturria. Presente y memoria de un taller*; Galería Sur, Punta del Este.

José Lezama Lima (1957): *La expresión americana*; Alianza Editorial, Madrid, 1969.

Antoine de Saint-Exupéry (1947): *El Principito*. Tr. into Sp. by Bonifacio del Carril; Salamandra, Barcelona, 1998.

Friedrich Schiller (1795): *On the Aesthetic Education of Man*. Tr. into Sp. by Jaime Feijóo y Jorge Seca; Anthropos, Barcelona, 1990.

Pablo Thiago Rocca

## Ignacio Iturria's Travels into Several Remote Nations of the World, Following the Example of Lemuel Gulliver, Surgeon and Sea Captain

### Chapter I. We are constantly attracted by images and find it difficult to explain the importance of gazing at a painting

Come along with me for a few minutes, dear reader. I cannot promise you I will write something that has never been said before. What I *can* promise is that I will write with sincerity – and that says a lot. We are immersed in a world of images. You don't say! Much as it may be repeated again and again, it has never been so true, so overwhelmingly true. Our bodies are placed, as it were, at the centre of myriads of concentric circles, stalked by an amazingly diverse set of images. Everywhere we look, there is an invitation to see and be seen. I-phone screens, tablets, mobile phones, computers, TVs, ATMs, adverts, product labels, propaganda, traffic signs, marquees, banners, posters. Images and more images –digital, photographic, electronic, portable, printed on paper, cut out in plastic, acrylic, translucent, colourful, luminous or electric. The city is an intricate beehive of signs and signals constantly demanding our attention. While not all images are intended to compete for our money, all of them do seek to seize our time and capture a portion of our lives, as if our attention could be looted with total impunity, at every turn. Hence the difficulty, dear reader, to explain –to ourselves, but particularly to those generations of women and men who have been brought up amid monitors and screens– why they should cross the threshold of a museum, an art gallery, an auction house, and take the time to gaze at a painting. Why would anyone feel the urge to ignore the phenomenal set of images his sharp or numbed senses have seen, heard or perceived for days, months and years, just to concentrate on this rectangular, rather flat silent patch of space, and offer this picture on the wall the gift of such a valuable moment of their existence? What does stopping before a painted image actually mean? Is this something I, as a viewer, should imitate? Is it something I cannot or should not do? Is it an object to be purchased? Is it something worth worshipping? Should I interpret it, or read it, as though it were a rare language, though useful in some way? Is it keeping a secret? Is it concealing a trap? Is it of any use to me? How much time should I devote to it? Right there, before my eyes, is someone's depiction of a little elephant on a couch that looks like an elephant, and a cat that looks like a monkey. You would say the little elephant, the couch, the cat, the man who painted them have said nothing to me. Or have they said it all?

### Chapter II. The time a man by the name of Iturria began to create

At the time, he was not a man, but a child –a little kid of about three who was only just coming out with his first faltering words. Where are you going, Ignacio? –his mother would ask. To see my things –the little boy would reply, lisping slightly. According to what he was told when he grew up, he would walk as if urged by an important matter. The matter was the back of a radio set in a semi-dark room. The boy would stop to examine the lights of the electric valves and the tangled wires through a crack. The radio was on, but the boy would ignore the sounds and would scrutinize the back of the radio set, as only a child could. In fact, he was actually searching for the inner world both outside and within himself. The child would connect with *the other* in contemplation, even before he did with the doodle and the drawing. Iturria was all eyes already, and he was not interested in the part of the radio everyone knew –the front. Even today, as a man devoted to gazing as a professional painter, what he seeks is similar to what he would seek as a child, disappearing in the act of examining the back of an object. Indeed, in the act of painting, Iturria becomes invisible: his ego, his problems, the world out there, his own contour cease to exist for a moment and blend into what he paints. That is what he told me a few days ago. The next thing he told me, which has to do with this anecdote, was a personal reflection he made in his studio. He said 'You are a child, then grow into an adolescent and, later on, settle as an adult.' *To settle* was the verb he used. And the question here is rather *not* to settle, I mean, not to 'moor yourself' as though living meant trekking past separate, locked-up, final territories. What the painter suggests is to wander to and from such stages. It is not about avoiding the responsibilities of adult life or escaping to an untouched, pure world. It is about challenging the conventional, socially-imposed idea of *being* as an undisputed truth. This is what Iturria reflects upon while he casts a child's eye on the works in his studio.



*A ride to the countryside, 2000*



*Together we make it, 1997*

### Chapter III. Lemuel Gulliver meets Ignacio Iturria and together they drift into an unknown country

Flying means making things become small. There are other ways to do this, though. One of them is to travel by land or by sea. On visiting other countries and getting to know new forms of everyday life, the traveller sees their own, now distant homeland under a new light; they discover unexpected connections between landscapes, people and the stories behind landscapes, people, themselves. Around the mid-eighties, Ignacio Iturria's art undergoes a dramatic transformation that reminds us of Giacometti's sculptures. The figures in his paintings become smaller and thinner; they turn into fragile cartoon-like characters casting nervous shadows and confronting an oversized world in which, surprisingly, they appear to feel totally at ease. The spacious, more luminous works painted by Iturria in Cadaques have been left behind. Perhaps they have much in common with the storm surgeon Lemuel Gulliver had to go through before washing ashore in Lilliput. From a different perspective, as viewers and witnesses of his paintings, we find it difficult to identify ourselves with the fragile creatures dwelling in dark sinks, solitary tables, rickety wardrobes, rooms lit by gloomy lamp bulbs hanging from the ceiling. We watch the ups and downs of these weedy characters with feelings of closeness and compassion, because we have unwittingly transformed into the kings of Brobdingnag, the country of huge mountains and gigantic people who now little Gulliver has undertaken to please. The small size of Iturria's figures has turned us into important, if vulnerable, beings who only find comfort in passive, indiscreet contemplation. From this perspective, Iturria's pictorial world, so prodigiously intertextual and symbolic, is a locked-in world, more so than that of other artists, since scale relations impose certain contemplative rules in the sense we attribute to this expression when we refer to human relations. Beyond the apparently playful, even childish appearance of his works, prickliness and despair loom. Jonathan Swift (1726), too, was known as a writer of children's stories, though he was indeed a major precursor of modern Anarchism.

### Chapter IV. The characters in his paintings –the *Iturrians*– have unique skills, challenge the viewer and, by casting their shadows, remind us that we spectators have our own 'shadows'

Giving it a second thought, what makes the rather oppressive environment of Iturria's pictorial characters bearable is that they are unswervingly proud and they have a mastery of circus skills. Consummate trapeze artists and jugglers, they are capable of creating a bundle of childhood memories, human pyramids, bridges, aqueducts, ladders to heaven.

What do these busy-looking creatures that look a bit like earth puppets, wire figures and kindergarten drawings convey? The idea of an endless game, perhaps? Or is it the memories of every child the painter ever was and of the child he still is today? With their arms reaching out to the sky, locked-up inside bottles, wardrobes, drawers, houses, pictures inside the pictures inside pictures; riding horses, elephants, bikes; dominating a ball, climbing up buildings; making love, Iturria's characters – the *Iturrians* – will always be aware of the present time with a bit of curiosity and cheek. Indeed, rather than give up hope –they rarely 'lower their arms'– these creatures appear to persevere and deal with the ups and downs that come their way with a brave, challenging attitude which questions both the intradiegetic event – that is, what occurs within the picture– and also the viewer beyond the pictorial medium. Frail yet courageous, anonymous yet bold, *Iturrians* are a huge crowd of little characters who will fight against the extinction of their species, even though the difficult circumstances they experience are sometimes reflected in their expression of despair. Beyond any doubt, these are mental constructions created with strokes of paint and imagination: their artistic value is demiurgic –at times, you would say they behave like puppets– and their long black shadows remind us again and again that we spectators also cast our own shadows upon the ephemeral stage of life.

### Chapter V. Memories are the matter Iturria's paintings are made of, and the elephants are set to play a significant role

The elephant, an animal with an exceptionally good memory, is Iturria's totemic figure. Is memory the main matter his paintings are made of? Elephants are malleable, like clouds. "It is interesting to note that, because of their rounded shape and whitish grey colour, they were regarded as symbols of clouds. By a twist of magic thought, there arose first the belief that the elephant can create clouds, and then the mythic postulate of winged elephants. A mountain-top or a cloud, elephant-like in outline, could represent an axis of the universe, and this idea –clearly primitive in origin– is probably what lies behind the use of the elephants in the Middle Ages as an emblem of wisdom, of moderation, of eternity, and also of pity." (Cirlot, 1978, 181) So many attributes for an animal might sound suspicious. Yet Iturria's elephants are not like any of those mythological elephants. They are part of the fabric of daily life –rather like pieces of furniture– and thus inhabit space while at the same time being inhabited.

While, according to Indian tradition, pachyderms serve as caryatids of the universe, in the Iturrian tradition humans are the caryatids of the elephants.



*Together, 1997*

Three puzzled faces are bundled together like fingers in each of the elephant-couch's legs. Another little elephant sitting in it gazes at, and/or talks to a cat –or is it a monkey? –sitting at the top of the back of the couch. And this monkey-cat bears, as an unexpected feature, another human face at the end of its curved tail. The elephant-couch has only one eye for peeking at the two animals talking to each other –the little elephant sitting on its lap and the cat on its back, the one that has another face in its tail, which might also take part in the conversation between its owner or bearer and the small elephant. On the floor, the faces bundled up in the legs of the elephant-couch have no idea of what is going on in the seat above, though they might as well be talking among themselves from one leg to the other. Or perhaps they are commenting, as would the chorus of a Greek tragedy, on everyone's inability to talk to everyone else, or rather on the inability to translate the language on the painting into verbal language. However, these entries should not be neglected in an Iturria bestiary: giraffe, monkey, cat, dog, lion, horse, ox, butterfly, rhino, tiger, cow, dinosaur, woman and man, and just about any possible imaginary combination of any of them with utensils of everyday use. In Iturria's universe, every animal can turn into a piece of furniture and every piece of furniture can turn into an animal. Rather than objectifying animals and people, the artist attempts to instil new life into the scene by animalizing objects in a game that breaks its own rules, so that any move can be reverted. Finally, and though apparently in contradiction to the claim that Iturria's works represent a sealed world, we can assert that Iturria's art is absolutely open to interpretation as it allows the viewer to delve into an imaginary land where roles are interchangeable. Thus, at least virtually, the spectator takes part in the game and guesses or infers for himself the continuous transformation of beings and things. For memories, like elephants, dear reader, resemble the clouds.

## Chapter VI. Pictorial tradition can blend into the painter's palette with a scatological vision, to mark a territory

Over time, color scheme has been a key feature in Iturria's works, as important as, or even more so, than his themes. Except for a number of series introducing blue and white, he uses a dark palette with subtle dull variations. Only recently has Iturria dared to explore stronger contrasts or hues conveying joy, in line with the increasingly important role played by mass media and cartoon characters. Until now, dark brown and bluish or greenish grey continue to be the dominating colours. Such adherence to earthy, dull hues may obviously be attributed to multiple reasons, whether practical or artistic, but we should not rule out pictorial influences and a symbolic sense of belonging. On more than one occasion, the artist has declared he feels deeply rooted in, proud of, and close to his homeland. This decision entails solidarity,

intellectual coherence and, to certain extent, an ideological bias. His works do not ignore the guidelines set by the great master Joaquín Torres García, which they echo in a *sotto voce* dialog. Likewise, the gestures of his figures could be associated with the liveliness of those of Pedro Figari, another explorer of regional memories. On the other hand, and in contrast to Torres García's pictorial mysticism and Figari's philosophical positivism, certain aspects of Iturria's work tend to reflect a scatological vision of the being.



*All those who arrived, 1994*

This scatological vision stirs up the mechanisms of the collective unconscious –inexistent in either of the masters of Uruguayan painting referred to above–, a critical view of social insanity and of existential bureaucracy, in Kafka's style, interspersed with occasional dashes of humour and satire. We are referring to scatology in the apocalyptic sense of the term, that is, the sombre atmosphere anticipating a tragic fate, but also in the other sense of inner disgust. "The foul sweet stench of shit –states Berger (1997, 55) in a superb autobiographic essay– the smell of decay, and from this the smell of putrefaction, of corruption. The smell of mortality for sure. But shit has nothing to do—as puritanism with its loathing for the body has consistently taught—with shame or sin or evil. Its colours are burnished gold, dark brown, black –the colours of Rembrandt's painting of Alexander the Great in his helmet." Berger is obviously referring to the colours of excrement, not as a degrading or negative element from an aesthetic perspective, but as the exact opposite of power, hypocrisy, the grandiloquent discourse of moralists. In that sense, the colour of earth and the colour of excrement hold similar connotations. But there is another reference which, in our opinion, has not been duly appreciated. We live on the banks of a brown-coloured river 'as wide as the sea'. This turbulent, muddy river conveys a unique symbolic and pictorial message. Against the backdrop of bright blue skies lies a disturbed River Plate struggling to move forward with its muddy brownish and purplish waters straggling with light brown, white and ivory-coloured foam. In some of Iturria's paintings, you could say the artist has immersed his brushes in this waterscape with no preambles or paint medium. A painting is, above and beyond the palette, a mental circumstance.

## Chapter VII. In a strange country, painting swallows technology and machines are at the service of humans and animals

One of the themes the artist is passionate about is the relationship between the nature of man and the nature of machines: computers, cash registers, radios, light bulbs, cameras, typewriters are the ideal means for addressing the eternal modernity of painting. Iturria playfully places in these machines tiny animal and human figures that make use of them in different ways: one uses it as a take-off platform; another uses the hollow of a typewriter as a swimming pool; others hang from the wires



of a fictitious telephone and play bike race games on large sections of the keyboard. The silhouettes of elephants, dogs and horses swing like animals caught in a reserve –a kind of private, maze-like zoo. In Iturria's land, machines are depicted as playful remains at the service of humans or as tools for triggering unproductive utopias.



*Machinery*, 2003

The machines are painted by hand, intervened to save them from a work system that uses tools seriously and ascetically as perfect instruments for killing time. A lump of paint, *impasto*, can be seen as a tangible unit as opposed to the exact, virtual nature of the pixel. The artist swallows the economy of the technological sign. A collection of useless inventions –in a pictorial and expressionist version of Bruno Munari's *Le Macchine Inutili*– is a tribute to the appropriation of work and media as final forms, as ends. For in their pictorial interventions, mass media and technology for everyday use have ceased to serve as artificial extensions of our senses, detaching from our bodies: a lamp no longer provides light for our eyes, a computer no longer computes, a photo camera does not capture images. Metaphorically transforming technology into a purpose in itself, into a basis for drawing, does not mean proposing an immaculate return to nature. It means skipping stages and regarding objects as what they will be like in the near future, and as they were like before being 'connected': lifeless things, or things where life may burst in chaotically. It also means stopping to think about what these objects would look like if we were to see them for the first time, with no previous publicity or presentations. They are what they are when there is a power cut or batteries run out. Puzzles of a strange dream, imported scrap. Senseless instruments you could take apart as would a castaway on an island or as a child who, with or without malice, rips insects apart in order to discover the secrets behind their movements.\*

### Chapter VIII. The contract we unknowingly sign with works of art and other miscellaneous considerations by way of conclusion

At this point, we would like to respond to some of the questions raised at the beginning of our journey – or perhaps further widen the territory of doubts, though in confidence. In fact, each answer will depend on the pictorial stimulus received and who it comes from. I totally agree with Amos Oz (2008, 15-16), who suggests that the beginning of a story or novel is a kind of silent contract between writer and reader. "There are, of course, all types of agreements, including those that

are insincere. Sometimes, the initial paragraph or chapter serves as a secret pact between writer and reader behind the protagonist's back. This is the case with the beginning of *Don Quixote* by Cervantes and *Only Yesterday* by Agnon. There are deceitful contracts in which the author appears to reveal all kinds of secrets, so that the unsuspecting reader will swallow the bait, imagining that he is being invited to enter the dark room without realizing that "behind the scenes" is nothing but a new scenery; while the reader imagines he is taking part in a conspiracy, he is actually being a victim of one [...]." Of course, the linear and chronological development of narrative favours the idea of a contract suggested by Oz, since as the reader delves into a story, he gradually discovers how it unleashes, step by step. In this regard, there appears to be a radical difference when it comes to contemplating a painting or a sculpture, in which the *narrated* world appears as a finished, complete piece. However, painting and fine arts also invite the viewer to explore and discover. There is no such thing as observation at first sight. First you see, then you gaze, then you observe, then you scrutinize and gaze again and again. While it is true that a work of art does not change physically, we change and our perception of the work of art changes apace. When we look at a painting, we must suspend rational credibility and surrender our time, which becomes the work of art's time. This is not about confronting a reality as though we were undertaking a Herculean endeavour, but about asking ourselves what kind of game we are being invited to play. To an 'external' spectator who observes someone examining a painting, the contract between painter and viewer might resemble one by a compulsive shopper at a shop window, but not to the person who starts the dialogue and struggles to discover the mechanisms of the game proposed. Good paintings offer a huge number of paths, so we cannot help feeling a greater urge to penetrate their world than we usually do when we see images in motion whose sliding movements have a hypnotic if superficial, fleeting effect on our eyes. Paintings stay –they wait for us. "When can one say a picture is finished?" –asks himself John Berger (1995, 94). "Not when it finally matches something that already exists, like the second shoe of a pair, but when the ideal moment foreseen or expected by the artist for its contemplation finally arrives. The either long or brief process of painting a work of art is indeed the process of creating that magical moment." Ignacio Iturria's works are a permanent invitation to play the game, to discover in the painting itself the formal solutions that make it possible to convey plastic ideas with irony, with bitterness, with cheek, with audacity. "Of course you can never fully anticipate the moment of its contemplation –Berger admits– and therefore the painting cannot fulfil it entirely. However, by their very nature all paintings are aimed at that moment." To delve into Iturria's works is to scrutinize the back of things, just like the little boy who used to examine a radio set, in order to keep imagining the space between imagination and the moment our game begins.

#### References

- John Berger (1995): *Páginas de la herida (Pages of the Wound)*, Editorial Visor, Madrid
- John Berger (1997): *Una carga de mierda (A load of shit)*, in *Cada vez que decimos adiós*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires
- Juan Eduardo Cirlot (1978): *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona
- Amos Oz (2008): *La historia comienza: ensayos sobre literatura (The story begins: Essays on Literature)*, Ediciones Siruela, Barcelona.
- Jonathan Swift (1726): *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* (Assisted by Aneto Publicaciones, Zaragoza, 2012)

\*. Summarized version of an article published by the author in weekly paper *Brecha* on 16 May 2003.

Presentation, selection and editing by José Jiménez

## The word of the artist

Texts and statements by Ignacio Iturria

### Introduction

I consider this section of the catalog to be important for the public's reception of the work of Ignacio Iturria in this exhibition, *Pintar es soñar*, (Painting is Dreaming). In my methodology and ethical values as a curator, the role of this position, in my case the role I have always tried to play, is to serve as a mediator between the artist and their works and their audiences. Which, incidentally, are plural.

Based on that principle, the decisive factor is, above all, a clean and accurate presentation of the works because, certainly, they speak for themselves, and from that the audiences in their plurality receive, interpret, and accept or reject them, to a greater or lesser extent.

To achieve this goal: that the works speak to the audiences without interference, it is essential to get the most loud and clear presentation of the former in the exhibition spaces. Consequently, the setup must avoid at all times deviations such as grandstanding or artificiality. And, in turn, [it must] be presented with an order criterion which will offer the best possible access to the works presented in the exhibition.

However, beyond that, the editing of a carefully prepared catalog becomes essential in the task of mediation mentioned above, to enable permanence of the exhibit in time and memory, beyond its stay in a particular exhibition space. The reproduction of the works, with all their data and references, is made complete by critical texts that provide the criteria for interpretation and contextualization of the artist and their works.

These critical texts are important because they allow a process of *objectification* of the scope of the works, of the artist's proposition, by supplementing and serving as a sounding board to what the artist seeks and conveys from within their own creative process.

However, the critic's work process: interpretation, assessment, etc., does not end there. Because, for the task of objectification, it is indispensable to *give the word to the artist*, to get to know in their own voice what is it that they seek and intend, the drive and objectives that articulate their work. In my opinion, this is something decisive, because that is how we get to know and feel in depth *where it all comes from and where it all goes...* The word of the artist reveals the underpinnings of their creative world. That is why it is indispensable. Thus we have gathered here a series of texts and statements by Ignacio Iturria. *The artist must always have the last word.*

### 1. Untitled text, published for the *Iturria* exhibition at Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona, October-November 1979

Talk about oneself while being another\*

Iturria is in his own right one of the best and outstanding values of national art. A tireless researcher, he combines talent with expertise, finding solutions to the many problems posed.

In the work of his last few years, he has developed the idea of the smallness of people against the universe. Totally immersed into his own world of metaphysical suggestions, he does not allow the presence of tenderness to become lost.

His palette has become enriched by Mediterranean white, beautifully textured whites that are immersed in a very subtle and personal atmosphere. There is a game of opposites, a tonal and compositional recreation, where [the figure of the] woman lies in a serene and meditative attitude.

As a product of his total dedication to work and research, he now plays with textures, spaces, tones, always using them in the right measure.

Iturria is one of gifted painters with virtues that will allow us to encounter him again through history.

Víctor Ma. Viera  
Montevideo. Correo del Arte - 16/1/79

---

\*. How do you speak about yourself while being "another"...? How do you do it when you are at the beginning of a creative activity and you have not yet become the one you wish to become...? Great poets, like Antonio Machado and Fernando Pessoa, developed, in their maturity, alternative "voices" to express themselves in literature. *Complementary*, as Machado called them. *Heteronyms*, said Pessoa. The "case" of this Víctor María Viera who writes about Ignacio Iturria during one of his first exhibits is different. It is an invention of an close voice that does not yet exist. A shadow, a reflection, in the inverted mirror of desire. The desire to get the work to reach out. To say "here I am", even though other people do not know it yet. Ignacio Iturria thus unfolded into Víctor María Viera. He exists only in these words written by Ignacio Iturria. [Note by José Jiménez].

2. On the occasion of the exhibition *¡Que viva la vida! (Life is good!)*, Museo José Luis Cuevas, México, June 5, 1994

My dear friend Miguel:

The other day, when cleaning up my studio, someone threw away a large box in which I had accumulated hundreds of tubes of oil and acrylic paint with their black caps. I remember seeing a picture of F. Bacon's studio where in a corner there were hundreds of empty tubes too.

In the practical world of painting, a painter lives many adventures and they have a special relation with their work items. There are spatulas that you learn to love and which are worn thin until they almost disappear; one day they break and you could say it is almost a day of mourning and it is sad to see them thrown in the trash. The towel I use to dry myself, sometimes I leave it on the heater and I enjoy the warmth after having washed my hands with cold water; sometimes I lose it and I spend some time checking the places where I may have left it, until it appears in an odd place. I talk to it; rather, I insult it. Sometimes when I'm elated about something, I turn up the radio, which is filthy and always playing the same station or the same cassette, and I start dancing. Other times I use it as a really effective fly swatter, as it must have three times its original weight.

That whole world requires that all those oil or acrylic tubes that had arrived all neat and elegant be handled and squeezed until they yield all their contents as if they had given birth.

For some time now, you know, I've felt the need to place the paint, as is, on the canvas. There's something similar with the tube of toothpaste: an almost sensuous action that is almost always contained or repressed, but I think we all desire to do, is to squeeze out the paste to make drawings, perhaps on the mirror, until the tube gets empty or at least until it that pride of the full tube disappears.

When I started working decidedly so, I always got characters with little stiffness, fragile but compact. Usually the characters were thin and long; by squeezing intermittently little balls or heads start coming out. In the past year, I have worked a lot like that, finding many forms and getting to control the amounts. But the forms I have repeated more often, or that get repeated for me, are those. The colors I used are the "flesh color" and white. Little bones, heads, little arms, have started to appear, but as the gloss of acrylic paint bothers me, I have used a dark velatura that further enhances the feel of the bodies, skeletons or of many people stacked naked, with a gloomy or orgiastic atmosphere. These are all things I've been thinking about this damp autumn and winter.

I've thought a lot but this is not the time to talk about this; what I really mean to say, with so many words, is that I do not know what titles to give them. Maybe I could [say] after having done after this series, life is good!, and let someone with time to imagine them.

A big hug  
Ignacio

Oh, and remember that also those oil sticks were pencils and giraffe or palm trees.

3. Interview by Alfredo Torres for *Brecha* weekly, October 7, 1994

"... What I always try to achieve is the triumph of a pictorial form undertaken with love, lovingly crafted. No matter what the subject is, every stroke of the brush or the spatula must be given with the same care, just as gently. Then, concerning the theme, to ensure that the human figure does not end up crushed in a dark, gloomy environment, that it can somehow re-emerge. It could even be through irony, a certain black humor, through whatever will help overcome the oppression... From that standpoint, all of us, every day, are epic in a certain way. We face circumstances whether small or not so much, without realizing we are approaching the heroic ... Sometimes it's more heroic to overcome a depression and show a good face to others than committing acts generally considered heroic. In spite of oneself, to reach out to others with a little optimism... There is also something heroic in valuing the presence of tenderness, of the affective domains... Or, as the poet Rosales said: "put yourself in your own body every morning."

(...) I think it's the emphasis on affection that protects me from falling into simplistic, slogan-ish propositions. In addition, there are things that have almost always been present to me. My father lived through the (Spanish) Civil War and he lived it very tragically. His younger brother, a teenager, was taken away and my father kept searching and searching for him, until one day, he found his brother in a pile of bodies and recognized him by his pajamas.

(...) Over the years, I have discovered that there are some flags that I care to defend. One of these flags comes from the education I received, the religion I received, which shaped a vital attitude. Another one, and perhaps the most important to me, lies in the conviction of a truly strong Uruguayan identity, and in the conviction that you can [achieve things] from Uruguay. What is required is that you try without petulance, working and working until you can consolidate a personality, until you can become a link in the still short chain of Uruguayan art. Knowing precisely that: you are only one link in that chain and you belong in that chain, and not another. I think the issue of our identity starts from there, and then it is then nurtured by many other things. Probably it is when you take some distance from the country that all this is perceived more clearly."

4. Dialog between Martin Castillo and Ignacio Iturria, on the exhibition *Iturria. Presente y memoria de un taller* (Iturria. Present and memory of a workshop). Galería Sur, Punta del Este, Uruguay, summer, 1995

Martin Castillo: *What were your first contacts with painting?*

When we lived in Cordón [a neighborhood in Montevideo], in a two-floor house with a courtyard and a skylight, my old man had painted scenes of the Basque country, of our ancestors, on the walls, and that was the first impression.

*Had your father been born in the Basque country?*

Yes, the whole family was born there. That was the first contact, but the most substantial contact was not with painting, it is with intimacy and with being alone in a place. That place was a square courtyard where there was a room and in the room, there was one of those old round radios. I would assemble it and disassemble it, and I spent the day coming and going to and from that place. My mother would ask me, "Where are you going?" and I would say: "To my own things." This

attitude of going somewhere, spending hours by yourself in a place, fixing things, moving them around, altering them: I think there's a very important principle there - I would not say artistic - but there is a very important principle about getting to be with yourself, which is a most substantial aspect that enables you to work, because ultimately, loneliness is a constant factor.

*Is it necessary for creation?*

I think that it is necessary. There is a saying that goes something like this: loneliness brought about painting, and insomnia brought about culture. And that was in addition to a number of situations: I suffered from asthma, and for a long time I spent the whole night alone... and for me there is a very important point there, which is that you can begin to have a dialogue with yourself and then comes the activity of creation, and expression increases to the point when one has things to say, because at 15 you do not have as many things to say as at 45, meaning you do not have much to go back to.

*How was your childhood? I see that your work often represents something that has to do with childhood [experiences].*

I don't have a recollection of great times, I don't. First, because asthma really bothered me a lot, I was quite ill. Nor do I have a feeling of unhappiness about it. I have the feeling that I had to go on. What never happened was that I would say, "I'm bored". On the contrary, I always had the feeling of an inner world in which I was thinking, imagining, or doing things ... and my father was a painter, who ultimately never did an exhibition, he was at home a lot, he had a direct relationship with expression, he drew, especially, he painted very well. After a long time I recovered all the drawings in San Sebastian, on a trip there. There were no tin soldiers when he was a kid, so they made cutout figurines of the Tour of France and I recovered them. They were made with humor and grace, with a drawing style that is very similar to what I'm doing, or rather, I'm a lot like what he did.

*What led you to travel to Cadaqués, Spain?*

First, if you're talking about a pictorial education, if you work on canvas, with oils, the source is directly European; Latin America does not have that; there is no history of that kind of expression. So one of the things that strikes you at some point is, well, I'll go to the roots, I'll go to see, to know and soak up everything that has happened in [terms of] painting. And with many things that you see, they kind of stay in your head and you come to understand them after you've worked hard.

*And what does the Cadaqués period mean to you?*

I was very lucky because I went to a place where you can say that there is a school. Cadaqués is important, as important as was the north of France where the Impressionists used to gather. And Cadaqués was visited by absolutely all the figures in literature and music and visual arts.

*The now called the Cadaqués period was clearly reflected in your painting; what do you feel are the influences that lead you to a more intimist style of painting, more internally focused if you like?*

When I went to Cadaqués, I went with a certainty, already with the decision of becoming a painter. To be a painter you have to achieve some internal and external realizations. I had painted for a long time, I had done things in Montevideo, so I had some internal and external realizations of what I wanted to do with my life forever... I arrived there with a typically Uruguayan attitude in the sense of saying things gently, and one of the things that you find when you get to that place or to Spain is

that everything is colorful. Life itself was festive. The Mediterranean has a luminous tradition; it is a different concept from what may be ours. When I see Uruguay, I see it more focused on everyday things, more sober, with little light. The brown sea is somehow present in the subconscious and there you find yourself with another type of thing, which at some point I had to adapt to and start to speak the language to be able to communicate, because it was a different language. Although the pictorial language may be universal, it is also local. I had to do an exercise of learning to speak. I marked and outlined with black; I used very strong blacks, that modality is very much ours. But in general, that painting style that we can call Cadaqués lasted two, three years, and most of those pictures were not painted there, but I painted them here. I painted many things there with a somewhat surreal character: I painted the city differently, with people on the roof, the musicians; it was different. In Cadaqués, they hardly know the paintings I made here.

*How was the start in that more introspective painting style? I do not know if those changes are detectable or not. For example, the painting: "The letter".*

The thing about that picture is that it comes after starting work on a more intimist painting style. It appeared when I started working on things in the workshop, which is also a characteristic of Uruguayan artists. We sometimes find it difficult to paint outdoors, but it is also good. I did the exercise of painting outdoors. You get to appreciate things, know them, once you have painted them, you know them and you have them in your head. I painted that painting, "La Carta" (The Letter), which also coincides with a very special moment in my life, the death of my father, and which was a commemoration of our old house where we lived our entire childhood and which is full of very personal details. It was a huge house, there were six of us children, and it is full of things about Uruguay and of a very particular Uruguay, a troubled Uruguay, a very saddened one.

*What year was it?*

More or less in '83. What happens is that the environment in the country from the time I left until I returned, the news, the situations, everything, also created a sense like that of the aftermath of an earthquake. I was very much impressed by the explosion of the Malvín Tower... it was a part of me... When I just got back, I ordered at Moscatelli fifteen or twenty huge canvases and then I started [painting] in a very strong way, it was like spitting a lot of things, as if they were being thrown into the outside, as I landed in our country, getting into the mud, using its texture... In fact, some French people told me that when they landed for the first time at the airport the perfume they smelled reminded them of Africa. A perfume of the countryside that you can never smell elsewhere. From there I began a process of nonstop painting, doing journeys towards previously known and internalized things and what I see more of is this everyday quality. Everyday life became a contrast to the creative side. Spending ten years in Europe where every day I was going out, visiting, getting to know new things, new people, new situations, new paintings, travelling...

*Also journeys to your internal being.*

Sure, I got home and settled. I already knew Montevideo and what places I was going to visit, then I started working with a lot of enthusiasm, I started looking for what I had come here to find. When I said, "I'm going to Montevideo", it was a conflicting decision with the family, "Do not come, do not leave". I was leaving to look for something specific, to reconnect with that sort of things and the first thing I encountered was everyday life. Everyday life makes you re-emerge, makes you start to reassess your own world, your own identity. Being inside, furniture

then begins to make sense, like chairs, and you start to engage with another time in your life when that engagement with furniture existed spontaneously. For when you were a kid you lived a lot inside your home and you played with toy soldiers and different elements that you placed on the furniture, you transformed them into dinosaurs, you transformed them into bugs, you played under the tables. You knew places in the house that you were very fond of. Today we see the table from above, but as a kid, you saw it from below and there was a whole space, a whole visual space, as is the space of cookies, of the cookie tin. I have painted some biscuit tins, but I never made that I would like to make, which is a really big one, in which you could go inside. If you look inside it with your space, with those four windows, or three at times, four counting the top, and you're a soldier, and you use it as a fort or whatever, at the moment you do you feel like a toy soldier in that space, if you really could, it would be great because you would be surrounded by four windows in a very particular space... and also a suffocating space in a way, because there is no exit, as it has four fixed glasses, it has the lid up top but well, actually, it was your hand that made him go in and out... I do not consider my painting childish; I think that at different times in your life you had a different appreciation of things that were later forgotten. Suddenly at a certain age when you played with toy soldiers, you had a regard for things that you later lost. For example, when you were doing an installation on the floor with soldiers, with little cars, you would grab a little car, would move it to the side, and left it there because you knew that corner had something special. There was no distraction, you were absorbed in that world, nothing could distract you, you did it with the greatest affection, and it was not for anyone, it was just for you or for your friend who was watching and who would always understand. You would tell your friend: "Look what happens here and he agreed to come into your world.

*And how is it today?*

It is the same, with the great freedom that I have within, a whole series of soldiers that I know, who are the characters and whom I can mobilize in a much more agile way and more convincingly than I managed the toy soldiers. I can put them inside bottles more easily, I can put them in the tin of biscuits, take them out; but that is a much more imaginative world and the difference is also that it stays fixed and charged with another meaning.

*Is there a relationship with cartoons? Are the stories repeated or are there new ones? Sometimes in the various works there is like another twist, as a sort of game, as a spiral, is there any of that?*

I think so, but after much, much insisting and so much painting and painting and painting, because the insistence on painting is also part of everyday life, and what breaks the routine is not repeating always the same vision. Some time ago, I spoke with a psychologist, with Alvaro Nin, a friend of mine, I asked him what degree of madness he could attribute to painters and he told me there might be a kind of madness in always seeing things from the same point of view. But if you see the same thing from different points of view, it is the anti-madness, it is sanity, it is to see things but from different angles. So I try to see the same thing from different angles, even adding experiences.

*As for the variety of materials, of experiments, I see how you are constantly experimenting with textures, materials, manufacturing, creating things. On one side you come out of the plane, as if the plane were small, short for you and on the other hand how you are constantly experimenting with powders, with volumes, with things that are outside traditional painting.*

I also have that connection from a long time ago with a memory from when I was a boy... there was a book by Howard Fast, *My Glorious Brothers*. And I sometimes think about it, like once the six of us siblings at a very special time and in the style of American Indians, we made bows and arrows. My brothers had shotguns, with our hands we painted them and did many things. Now, what I always keep is frontality. Anything I do, even if it may get out of the frame or it may have a volume, I always place it frontally, it means that I always keep one of the characteristics of painting, frontality. I don't have a purely sculptural nature, it's like you said, it's like that thing comes out and having discovered that with a little squirt of acrylic you can obtain a volume and you remove a soldier, that has challenged me in recent years, it has made me accentuate that provocation even further, in addition to that idea of the soldiers. That has dramatically changed for me the concept of the support medium, which does not necessarily have to be canvas and a square but these characters can be placed frontally, because they are attached to something, anywhere. Then I do not necessarily have to use canvas, it can be a piece of wood, it can be any other place where I use these characters which for me have already been integrated previously and that's where what you were saying about comics comes in. I think that if one day someone I took the trouble of uniting all the paintings I have made, they could be made into a story or attached together as a comic. It would not have the same consistency of a traditional cartoon, but with the support of the word, of literature by Hugo Achugar, it somehow becomes more "comic-like". But it would be a story where you could recognize the same characters in different situations. What interests me most is the forward momentum of permanent work, the attitude of doing. When you make a finding, not just stay sitting on the finding, but using it, going in search of new things, and above all, to go showing. If you become comfortable with people, what is interesting is to show permanently all your strengths and weaknesses with confidence. To go showing your process which ultimately is a bit like living with you or for you to live with others. People who know you intimately do not know you in a suit and tie; they know you half-shaved, in your *alpargatas*. Another day they get to see you in a suit; one day they get to see you in a good mood, another one in a bad mood. What I've seen about a particular way of painting is that it always shows itself in suits and well dressed. Today I'm much more interested in showing what can be seen of the frailties and the process of what you are making. It is quite impossible to show the amount of things that I work on, but suddenly, yes, the piece of wood or a can which are not always the finished work, framed, finished, super-studied, once more retouched. All that does not interest me. I want to go inside the work process, that is, the idea of being in the making...

*This exhibition is somewhat based on your workshop; there is a structure of the workshop. Is there some sort of organizational structure of the works?*

There is a certain order. It's one of the things I've always tried to take care of because I realized that it produces *suggestions*, if you will. Suddenly the workshop would get empty, I would have to send the paintings to exhibitions and it became empty, but not empty of the presence of paintings, but empty of suggestions, suggestions of myself. Then, in the workshop, I would reach for things, scissors or any of the items that are super-known to me and which I know where they are, I would try for each thing to have a place where I can look and it would suggest something to me, that the world that I have made up is laid out in a certain way. It may be a mess for those who do not know it, but for me there is a provocative order-disorder. I have often put a canvas behind another one and they would be different sizes and so a bit of a head from one painting would peek from behind another one. That vision I see, when I go past it, it has given me over the last few years a restlessness, and I think that there is in that some form of

communication; it produces in me an excitement. And sometimes it produces a richer emotion than if you kept the two separate paintings separately. The next day, it would suddenly change, because I would put another painting on top or on the side, but the sum of things, the head peeking to the side, a half a body that appears, since they are all from the same world, it would seem as if something was happening.

*And this set of works becomes a piece in itself.*

A piece with multiple possibilities. They can be connected in different forms to create a new situation. It would be the idea of a domino, more than a puzzle. It is mostly a suggestive idea, a suggestion that it creates in me and I would like to be able to show it to others and see if in some way it also makes them feel something. I will agree with many painters to whom this happens in their studio and sometimes they do not see it and they despair when their pictures are taken away. Ultimately, I end up organizing it; it is assembled spontaneously, but it is always stays assembled and there are always new suggestions that cause new things in me, new paintings... The painting by itself, isolated on a wall, contains things, but it lacks the siblings, the relatives, a whole lot of history. I'm talking about the person who runs into a painting without knowing anything. Obviously, the painting has to be solved, it must follow certain guidelines, but there is always the complete works. That is why the books are made, the exhibitions. The more you know the painter, the better you understand a painting. The more a painter is seen and made known, the easier it is to understand a part, to identify and see a painting.

*Does your work have mystical elements?*

I have a Spanish education; religion, mysticism, religiosity and the presence of elements related to mystical symbols and all those things begin to appear over the years. For example, I went to a religious school but was never passionate about going to Mass, due to lack of understanding among other things, but there are phrases and things that have remained with me in the background that I have later seen that if they are implemented, they have an impressive result. So over the years I am getting into it, like old people that end up going to church, it's like they will inadvertently start to find a meaning in valuing life, and feelings. Feelings begin to appear and you start to work on them. At first, they are affections, closeness, but then over time you start to know what feelings are. Before, I was mainly interested in seducing in painting, but today I prefer to make people love my painting, you see it in the way of working. Working with love and making every stroke with the same love, with the same affection, with care for the surface, all as if you wanted to get someone to love which is not the same as wanting to seduce. There is a huge difference between wanting to get someone to love and wanting to seduce. When you want someone to love, you give all of yourself from the depths of your being. The meeting with the presence of God or the forces, I think yes, that is present, absolutely present, and increasing every day... Faith is like a natural confidence that things will come to be without any data to confirm it. It's like hope, I have hope that things will improve and the data and the newspapers do not say that. But it is much better if you really feel those two things, your work is done more freely, more confidently and you press forward and don't get stopped by things. All the painting of any importance carries a religious meaning behind it. A great period of history is marked by religiosity, and ultimately it is no other than a loving attitude. Figari has an attitude with some religiosity even though there are no apparent symbols, because he's a guy who paints with an impressive love; love is what is rendered there.

*Now we are talking about our classic painters, how are you rooted within the Uruguayan national painting movement? How do you see yourself?*

What I see in the typical Uruguayan painters, with the roots that they may bring from Europe, is that they, in this part of the world, were able to deal with the elements and the idiosyncrasies around us to shape or convey the spirit of a people, and convey it clearly. All in different versions. I have my preferences. The other day in a conversation, someone said, "Let's get over with Maracaná." Yes, let's get over with Maracaná, but we can also say, "Let's go on with Maracaná." And with painting, we can say the same thing, let's get over with Maracaná, let's stop talking just about Figari, about Torres, about Barradas. And there are painters now, and it is not only that there were [painters in the past]. Today there is a breathtaking moment in painting and painting is well advanced in "uruguayisidad" [Uruguayan character].

If we brought together a solidarity that could bring about cultural meetings where we would get together and find those roots that unite us and we developed them, there would be an entire thing to communicate with great strength and which would attract great interest from the rest of the world. Because even though painting comes from Europe, from here we will return to it some kind of a different thing. If you see Peruvian painting, the Peruvians have their icons, things that the Indians made, religious images. When they did that, they did not really agree with European painting and they did not profess the religion. So they did it without engaging fully, they did an imitative thing but it became filled with personality. It is something ironic, mocking, affectionate, naive, somewhat primitive, with much less rationalism that European [painting], with much more sentimentality. And that continues to exist today with painters and artists living in that place in that environment, in Latin America, even if they have made forty trips and have information about what happens over there. It's hard to see yourself, there's something different, but there is a certain irony, some demystification and desolemnization. Even if you want to be super-solemn, that solemnity sometimes ends up being funny. I find a naturalness in all that in Torres-Garcia, utter naturalness for his time, a pictorial abandon. What Mondrian did with a tracer and a ruler, Torres did freehand and on cardboard and also covered the blank spaces. They are all the same. You see Figari who could come from pointillism or whatever, from Vuillard, Bonnard, from all of them. They painted indoor themes with such seriousness!, and you see Figari, with such tenderness! And a certain detachment from that environment, so from the distance it becomes something more relaxed. The same thing happened in Mexico. Mexico for me is the second version of Spain, but keeping in mind the first. Once the thing has been done, those who comes afterwards make it much more unstructured and relaxed. Mexico's architecture in cathedrals beats Spain's in fluidity, in fragility; they mix things, they exaggerate spaces, they make a completely loose thing, but because the other one was there previously. We painters give it a twist or we may give back if that were necessary, otherwise we keep it, but you can never draw a paralleled between what may be a European painter with what may be a national painter.

*Our North is the South...*

Yes, but I also have no doubt that things are settled enough already as to not even have to be looking over the shoulder any more. We do not need to look [towards others] any more, we have all we need to see in ourselves, what we have done and what we are doing, some living and others dead, it is enough, and we will eventually get to things, no need to rush... I never thought that the characters in my paintings would start to sneak out by themselves, that's line with what you're doing, without hesitation and without suspicion and without shying from it.

If you start to bring in the magazines with large museums and major exhibitions, books that weigh I do not know how much, then it seems the great truths are there and they discredit us, they make us shrink. It is time to stop looking over there and to be able to look into what we have, to look at ourselves and stock up on what you have ... I don't know, it's an idea ...

*There would be one more thing about the Uruguayan identity that we have already been talking about, hinting at the subject; it might not be worth touching on it now.*

Yes, in this, I can be a little harsh because it is a topic that makes me a little nervous, this thing of symposia, I think if you have identity problems... I think identity exists, I do not need to start questioning: Do I have a personality? Do I have an identity? Am I different? How am I different...? If someone is working, involved in their country, they have no identity problem. That is a problem that can bother someone who does not do anything, [but] someone who is doing as they go, involved in their country, what problem of identity? It is already there. If we already have excellent writers, excellent poets, musicians, people who may not be recognized or known but they are all there. I think we have a huge personality, but what we also have is distrust, lack of faith, a faith that we must recover. And one thing that does happen is disunity, lack of teamwork, which I would say is one thing that should be overcome; it is essential and those are things to be learned from elsewhere. Football is a clear reflection of what is happening in Uruguay. We get the ball and we do magic with it while it's on our foot, but when we have to pass it, we kick it askew. Instead, you see European football and what matters most is how to give the ball to the other so the action can continue, and what we do not do is pass the ball between us, that's the problem. We still have a brutal individualism and we do not assist each other, we do not support each other, we do not act as brothers, we do not believe in family. I think that's what still must be acquired, kinship, and everything is there for us to flourish again.

## 5. Article for the weekly *La Maga*, Buenos Aires, February 26, 1997

"Prints are important because they allow me to display the drawing. In painting, the drawing is hidden. Many times, you handle things awkwardly, and you have to know how to perceive whether there is a drawing behind it or not. One really shows the drawing when there is a clean line. And prints allow and require to show it; it is a perfect radiography of the concept of communication through the line ... Printmaking requires outlining... which gives rise to a personal calligraphy that can be clearly detected..."

... My drawings have an intention that is closely related to the cartoon and has some elements of humor. I like to make a continuous line drawing, contours, no shading. What happens is that this is not valued the same way everywhere. When I arrived in Spain in '77, they could not take away my drawings fast enough. Instead, here it is not appealing; it is massively considered a minor fact. Printmaking has another presence..."

## 6. Declarations on the exhibition in Buenos Aires, April 1998

\* Interview by Guillermo Pellegrino, *La Nación*, April 2, 1998

"I've been working for quite a few years with this type of creations. Everything that was displayed virtually I started making it real, to bring out the elements. All the contents that I used for the characters, the objects, were tables, cabinets, sofas. Generally, I make the constructions

and I resort to things that I know and that somehow I have brought from somewhere. It is clear that what you know best is the furniture in your house or in others you have been familiar with during your life. What is for sure is that they must have shelves; they give me the possibility to add objects that I often have going around in my head and which I do not find a place for in the paintings. Without wanting it one appeals to memory and the objects you know start joining each other..."

... Some see melancholy in some of my works, but I have no nostalgia for the past. Many of the things that happened to me throughout my life have come together in the present. And for me there is nothing happier than a well remembered past... "

\* Interview by Ana Batistozzi, *Clarín*, April 25, 1998

"... I think that it is a universe similar to the one that I used to create in my childhood by imagining that the undulations of an armchair were real mountains where my soldiers were entrenched. It was a world created to suit my games when I was a kid. In reality, they are everyday beings that I follow with my gaze. People I see on the street, in Montevideo or in the countryside: dancers, gauchos, soccer players, couples, children going to school... "

## 7. Searching, searching again and again

[Text for the catalog of the exhibition *El final del eclipse* (The end of the eclipse); Madrid, 2001]

In each painting made every day there is something that I seek that day so that I can go to sleep peacefully or, more than peacefully, comfortably. That will let me go to sleep thinking that's good, that is good.

Now I'm trying to fall asleep, but I'm looking in the pictures I made today, especially in the last one, I am looking for an artistic justification. Art encompasses everything because it is a form of illusion, the rapture, the experience that compels dialogue. Sometimes we try to become free from it, but not with a strong willingness, not with an absolute determination of letting go of the experience or the illusion, but because in those moments when one is distracted from the previous dependencies - of the paintings themselves - suddenly something appears, a movement that is sometimes done carelessly, which sometimes adds a new movement or a new word, one more word to that picture gallery, to the library of ideas and feelings that are my pictures or the furniture I have painted.

There, in every picture I paint, I'm using a whole lot of everyday experiences, the joys of each day, because in every painting made every day there is something that I seek that day. This is what I think I've been doing since I was very young and I would go into a room by myself, where I disassembled and I looked in detail at each part of a broken radio, which I remember as almost half my size. I see myself inside a big room working full of curiosity. From the almost scientific dissection of each part of the radio, emerged little pieces with strange shapes and colors or shine, out of which I would select the most endearing, the ones that would mean something to me, even if I could not say what it was.

The proportions and the sizes, the large or the infinitely small, come to me from that time. Also the interest in spaces, any space, boxes, closets, rooms, tables, windows, sinks, or areas where wonder or memory is released and plays assembling shapes and stories.

Sometimes you start becoming dependent on some paintings. The things that I am doing today are linked to previous experiences and these in turn will be engaging with others. As with Chinese boxes or

Russian dolls, my paintings contain other paintings that enclose other paintings that enclose other paintings.

So while each painting is almost always a starting point, always, or not always, but often, each painting is both dependent on other ones, on expertise, on previous paintings, characters, stories that are repeated or continuing, and they always make me go on, seeking, seeking again and again, even when the picture of the day is finished and I am trying to go to sleep.

## 8. From structure to shapes and to people

[Excerpts from the interview by Pablo Cohen for the weekly *Búsqueda*; Montevideo, March 3, 2011]

“(...)to me it’s important to work based on a structure that can be primary, which may be in subdivisions which are then transformed into cabinets or which may be a round shape which then becomes a table or a sink. That structure, that geometry is the beginning of a painting. That becomes a little bench, a square, or a sink, and from these forms I will move on into those places where humanity appears transformed into toy soldiers, playing in those worlds in the way I see people, which is fragile, half comic but also with the possibility of heroism. So I see everybody, and that’s also somewhat an Uruguayan trait, because, you see, as soon as you walk into a bar, three days later they have given you a funny nickname showing your weakness(...).

*(..) If I were a wizard, what power would you like to have and what would you do...*

What happens is that when you take a vocation seriously, you work to death for years and years, somehow you feel that there is a power that comes to you, because things will start raining from the sky and it is a bit like you are a wizard, after scattering a huge amount of energy. There is a feeling of receiving a gift, but to me what I would like to convey to people is how important and how entertaining it is to paint. Imagine that your life as a child was about having fun, playing and you forgot about everything else. Precisely that permanent entertainment, and enthusiasm, that is what painting has.”

## 9. Everything becomes paintings

[Interview by Fernando García for the daily *Clarín*, Buenos Aires, 2011, unpublished]

*You always refer to your Cadaqués period as something close to paradise. Why didn’t you stay there?*

After I painted Cadaqués and I realized what it was like to paint a place with an identity, with its people, its village... once that happened to me, I started to think:

“OK, this small boat, I rendered it well, but as a kid I was never on this boat”. And then I realized how far I was from all those things I had under my nose and how close I was to Montevideo. Those were not things I had gathered during my childhood. That, when added to nostal... [He stops there]. I felt an insane desire to return and paint Uruguay. Because I saw it from there for the first time and realized I had myriads of things to paint. I was also getting tired, being an expressionist, of working with reality, of making notes and taking pictures. For me, it was better to work with imagination and thought. And with those objects that are almost photographically memorized and are paintable: the ones I memorized as a child. I discovered I had an archive inside

of me. These are things that go back to when I was fifteen. I paint from memory and my memory is tied to a time.

*You just stopped short of saying “nostalgia”. Why would it be a negative value for painting?*

Because I am not nostalgic of the past, but I paint from memory, and the objects that surface are from the past. I use an out-of-time reality. When I paint an old hammer, it is not because it is one I yearn for, but because it is the one I remember, the one that is fixated. I do not idealize childhood, not at all... I had asthma, I had to stay indoors, I was not allowed to play soccer! The thing is that I transformed that disadvantage into something productive.

*Before you mentioned the light in Uruguay, please explain it to me.*

We can look far away and no area is veiled; everything is absolutely defined. The definition of the light. Here, light falls with a bent, meaning it falls at an angle. And because of humidity, or something, our sky is never as definitely blue as it is in the Mediterranean. There is a kind of bluish hue here, and that bluish hue envelops all the rest. Many times when I set myself to paint the sea, I see that the brown turns dusky red and on top of it there is a bluish veiling, something much like a flag, very curious. Our countryside is nothing but a horizon and scrubland. Very complicated to paint, because you have no contrast, nothing to hold on to, that is why Figari painted the *ombú* tree. Figari poeticizes our countryside; he dresses it in lace.

*I would like to look into your symbols, to see what’s behind them. What is that giant faucet that is always present?*

Did you see the Willow plate I showed you? Well, when I was three I would go inside the Willow [pattern]. The sofa was the mountains and the sink the great sea where the little soldiers got lost, the rain and the waterfall. My sink always comes with a game in it; otherwise, it is not my sink. My painting is an invitation to play, but each one must bring their own soldiers. The problem is when they want to play with my things and they copy my iconography. For a painter finding a Matchbox or a Dinky Toy is a huge invitation to paint. I try to keep that possibility kids have of putting together stories with whatever, stories that end halfway and are absurd. And your friend is seeing what you are telling him and is playing along by following a true lie. It is like the first installation. I like telling stories of people and, well, I keep playing.

*Tell me, Ignacio, have you thought about what you would do if you stopped painting...*

Oh, I don’t know, what can I tell you...

*Think about it...*

Oh... life would be so dull.

*Everything is paintings here, isn’t it?*

The thing is that everything becomes a painting with me, it splashes around and the painting extends to the floor, the wall... The dolls I collect are all characters: the pilot, a monkey, Fidel Castro, Tintin; these are *Zapatistas* or from the Shining Path, I don’t even know where I bought them. Then I stick them in this closet, where the retired ones go, the ones that become fixed. They are already retiring, the old things, I am pasting them.



*When you are here, are you like all those characters?*

Yes. I feel exactly like them. My vision of humanity must be directly reflected in my paintings. I have to see what happens to me with people. When I see someone, that very minute, I can give them a nickname, to you, to anyone. Every person I associate with a comic character; I think of everyone in terms of comics. That is why I immediately make friends, because I remove all the aggressiveness from the character; it is like my antidote. It is not that I am ironic, or make fun of the person, nothing like that; it is that I see their tender, fragile side, and those surprising things that anti-heroes have, you see? It is like when you see people from a plane, or from satellites: we do not exist. And we believe we are so great! But, in turn, how many heroic possibilities exist in that fragility and that size! This character can be transcendental, not from exuberance, but from that tragicomic fragility. And of course it's me the first one I see, and I mock myself. Through me, I see humankind; I see all of its faults.

(...) Here is the place where I can better resolve any issue, because everything depends on what I am painting. The only weapon I have to defend my "glass house" is to paint.

(...) For me each day here may be the most important one, any day may become the day I paint the *Gioconda*, you see. While I am alive, I have the possibility of painting it, it is so important to have that feeling...

*Why does your painting still require that you use figures?*

I started to paint when abstract painting was already in the world. It had occurred. Then, it was an already existing thing and I was not just going to follow it, I had to use it as a basis. Abstract painting was for me the foundation and I used those gestures for the purposes of figuration, and the great inspiration for me was Tàpies. For a figurative painter to see a work by Tàpies is the greatest provocation possible. A stain by Tàpies suggests so much to a figurative painter... But to think only in abstract terms, without representing persons... I can't do that... For me, people are the most important thing, even if they are simple, even if they are near the edge; my characters are always present.

*How did you reach the "Iturria figure" from the other more classical one, the one you painted at the start?*

There is a fundamental change, which is the change from the brush to the palette knife. The brush is virtuous; the palette knife is clumsy. The palette knife reflects my shakiness and that shakiness belongs just to me and is a product of my state, my nerves and my personality. Now, that clumsiness added to the will of doing it right forces me to give the best of myself. The character becomes more human, it is more me than anyone else is. It is like uncovering a different me that another painter would hide, because it would show defects rather than virtuosity. It happened at some point that virtuosity had become too intense. I did many things from my virtuous side, but I did not want to cultivate that.

*The appearance of that figure is related to the use of corrugated cardboard?*

Corrugated cardboard is fundamental in that sense, as it is an impertinent support from the start, one I had to break to get its guts out. That allowed me to enter a plastic world, with a plastic grace. And that went against what people wanted or want. People want a sweet, harmonious story and the colors of the paintings are important. There are colors people hunger for...people want blue, red.

## 10. Painting is more important than me

[Interview by Sofia Othaix Bertucci, *Todo Carrasco* magazine, June 2014]

A common language

In 1988, Iturria was selected by the Fund for Artists' Colonies of New York, together with fifteen other artists, to take part in a colony of artists. He lived for forty-five days with artists from different disciplines in a colony in Saratoga Springs, north of New York... During that communal period, he learned to see the virtues of sharing experiences:

"... There is a leveraging; in conversations with artists you are always speaking about the same topic, there is a common language and all that is enriching."

After years of remembering that experience and extolling its virtues, in 2002 he decides to open "*Casablanca, en busca del arte*" [Casablanca, in search of art], which then became the foundation that bears his name. Iturria's wish to share his art with others led him even further and he created a colony in the city of Rosario, Colonia (Uruguay), on the family farm:

"Some years ago we traveled around the countryside doing workshops and we saw the eagerness of people and also a certain neglect they seem to suffer. The countryside is fertile land for an artist because of the time references, which are longer, more melancholic, everything is more conducive to painting. And that is why I thought that I would like it to be geared toward people in the countryside, so that they would have a place to get together, see what [painting] is about and receive support for their vocation".

With these projects, the painter feels that he can give something:

"... that I can offer something, encourage, and to those who are hesitating, I can tell them: if you like it, get into it; it is worth it and it is great..."

## 11. That is why you go to your studio

[Interview by Andrea Salle; *Seis Grados* magazine - *El Observador* daily, Montevideo, July 2014]

"To me painting is always exciting. Getting up and knowing that I have a blank canvas and that the day is starting is full of hope, it's like you can start again. That's one of the things I like best about painting, that possibility of rectification, and that every day may seem like a Sunday or a party or your birthday. I have made Mondays, ugly days, disappear. That's one of the things I would like to convey to those people who doubt about whether to go into it or not... you can have this excitement about getting up every day. "

"If you have the possibility, the aptitude and you like it enough, do not hesitate, do not let anything in your environment or your fears prevent you from doing it, because it is a fantastic life, with a lot of freedom."

"You have to focus on one thing and not think that you can do more than one. I think it is worthwhile to concentrate all efforts on one thing, because inspiration is just flashes or moments of lucidity that you have and you have to use them, they should not find you distracted with something else. When it appears, you feel that everything lights up for you and that shows in the daily work, you work and suddenly one day there is a change, a door opens. That's what you go to the studio for, to see if that is the miraculous day, and sometimes it is..." "

## 12. The maze of forms

[Text for José Jiménez, on this exhibition, *Pintar es soñar* (Painting is dreaming). Montevideo, May 18, 2015.]

Dear José:

In recent years, I have been painting a bit without knowing where I was going. I would say quite a few years, [I've been] restless and with a strange or new sensation for finding something that I myself have demanded of me. Eager to explain myself in a different way or from elsewhere.

I have gone into acrylic, more insistently. I have always done things with it, especially painting on corrugated cardboard, since this medium, due to its absorption, yields a matte surface that remains almost without penetrating the cardboard. Oil does not spread as well and stops fluidity, it goes in through the cardboard, and when the brushstrokes don't come close together, oil produces an expansion and forms a halo around the stain.

I did not use to like acrylic because of that plastic shine it has. It's like a teenager, fast, loud and with little consistency. You place a thick, really thick brushstroke, and soon it flattens and it doesn't have the body and the strength of oil.

Acrylic is diluted with water and oil with oil, the latter forming a skin on the canvas which is more organic, almost like a person's skin.

When you manipulate oil, you feel a sensation that attracts me sensually. On your hands, the feeling is different to that produced by acrylic, which dries quickly and leaves a strange blob, so that it makes you want to wash your hands to get it off. Not with oil, it seems part of my skin.

Two or three years ago I found an acrylic ink with which I have become fond, probably because it dries matte at first and then does pirouettes that oil does not (I told you that it is a teenager).

This ink comes in a bottle with a cap that has a small hole. Given its liquidity, when squirting from the bottle onto the canvas, it produces very large straight lines that can cross the canvas from end to end. With a short stroke, it stops halfway. Depending on how the ink is ejected, it will even make curves. Squirting different color inks and then widening those lines with the spatula, shapes of animals, trains, ships, etc. start to appear for me. I have not left the spatula, which always accompanies me, especially the bricklayer's, which produces large patches.

Based on this gesture, by enjoying the attack on the canvas, I have found another way of taming it, whipping it up, until it yields and complies. Once this is achieved, I sit and watch; I may see the canvas is bringing forth something very chaotic and I start to organize the chaos. Reflection begins from there and I have to appeal to all the ways that I have used for painting for years. That is where my unruly iconography appears and I begin to connect it some other way. This gets me excited. Everything is labyrinthine and there is no linear reading as in the older paintings, which started with a concrete structure.

I am now putting together a fabric, as if weaving the painting with yarns. Of course light remains the priority. As these inks have many shades of colors and variety, I have started to use almost the entire range of colors, each more beautiful than the other. This is unlike the previous paintings where color was extremely carefully dosed, like with a dropper.

Thus, these later paintings that you have also selected for the exhibition in Montevideo pose another game and another discourse. Now everything is fragmented and as if talking nonstop. They do not have the silences of the previous paintings, they are loud, they cannot be contained in a single glance, and you need to be there a long time to find little narratives in second, third, fourth and many other looks. I use different scales, so you have to adjust the eye to change focus from something really large to tiny images. People who have looked at them for a long time and carefully discover things and are surprised to discover them. I like this. "Look what I found here and what is there..." I never heard so many comments as now among the friends who see them in the workshop. Before they looked and said little. Now it is a riot.

A hug  
Ignacio

## Chronology

Ignacio Iturria Viera was born in Montevideo, Uruguay, on April 14, 1949. He was the oldest of six children, five boys and one girl named Maribeltxa.

Spanish Basque Javier Iturria, Ignacio's father, arrived in Uruguay at age 21 to collect a family inheritance, but once there he met Susana Viera, fell in love with her and did not return to his homeland. They married and started a family, and they settled in Carrasco, a suburb of Montevideo. Ignacio and his brothers and sister spent their childhood in this neighborhood close to the beach, which was just beginning to become populated, away from the city center and full of open fields with pine trees where the children could play and ride their bikes with a lot of freedom. Their maternal grandmother, the endearing Amona, also lived with them and she dealt with the five boys while their mother, who was a history teacher, went to work.

Ignacio went to the Christian Brothers' School located in the same neighborhood, where he received an austere religious education. The asthma he suffered as a child forced him to spend many hours by himself, which he devoted to "my things", as he called them: disassembling old radios, writing, and drawing. Often he communicated with his parents through drawings.

With puberty, his asthma disappeared and he started playing football: "... Playing football for many years occupied my mind; all my friends come from the football activity..." At age 16, in the same neighborhood of Carrasco, he met his girlfriend, Claudia, whom he married after eleven years of dating and who is still his wife. By this time, he attended Liceo 15, a public high school where he became a

student leader. He graduated there with a Major in Arts in 1969.

He then pursued, at the Vocational University of Uruguay (UTU), a four-year Advertising Design degree where he received several awards. By this time his obsession with painting had already begun, and together with his girlfriend he set up his first *atelier* in what used to be a tool shed at the back of the house of his in-laws, the Piñón family. He spent there all day and night, except for attending classes at the UTU.

He painted and then threw under the table the painted cardboard sheets. Often he would take them to class to show them to Nelson Ramos, a professor at the UTU, who encouraged him in his early years as a painter. He also visited various artists' studios, including those of Marchand, Verdié and Ribeiro.

By 1970, while playing football, I met Enrique Voituret, my friend and colleague of my first and only job (selling cars at the "Miller y Medeiros" car dealership). Enrique was and is an excellent salesperson. He gave me so much advice about how I was supposed to sell my first paintings, that one day I got fed up and told him: "You take care of everything, all I want to do is paint." We still maintain the same relationship.

In 1972, Ignacio travelled with his friend Jorge Ruano to Rio de Janeiro and for the first time he sold some watercolors. In 1974, he exhibited some paintings at Galería Bruzzone in Montevideo and he was admitted in the Municipal Art Hall of that city. The following year, encouraged by his teacher Picarelli, he decided to make his first exhibition, for which he began to work with Jorge Ruano in a violent and colorful expressionism, following

somewhat the path of the master Verdié, who was enthusiastic about what they were doing.

They exhibited for the first time at Galería Contemporánea in Montevideo. About this exhibition, he said at the time, "If one day I could actually get to the soul of things, I think that's what matters. In my paintings I try to open up the character as if it were wrapped in its own humanity, and discover the inside, what makes it look as it appears to be."

In 1975 and 1976, he received awards consecutively at the Municipal Art Hall and the National Fine Arts Award Exhibition. At that time, he established a strong friendship with colleague painters Ferreira and Longa.

In 1977, he got married and with his wife, they decided to travel to Spain by ship, the *Guglielmo Marconi*, on her last trip to Europe.

I remember very well this trip because the boat was full of people who were political exiles or who were emigrating. These relationships were the inspiration for the titles we gave to the paintings that were shown in an exhibition on board, which when added to the images caused an uproar and we had to bring the show down on the second day.

Just after landing at the port of Barcelona, the uncertainty of where they would go was miraculously cleared when they met Catalanian master Ramón Aguilar Moré and his wife, Ana.

I phoned him, he received us in his home and within days, they took us personally to the place they recommended: Cadaqués. We could stay there comfortably in winter and summer, get to know an important sector of the intellectual Catalanian crowd, and exhibit our paintings. Every

two weeks they came to visit, and it was from Ramón that I learned substantial aspects about painting.

**During all the years they spent there, they went every summer to Elizondo, in Basque country, for a family reunion.**

Cadaqués would soothe the Expressionism, lighten the palette, transform line drawing into painting, and enable documentation through photography or painting from life. "I never dared to set up my easel as other painters did in front of the landscape, but I painted in the car. The strong Surrealist movement, also the Abstract current, could be felt in the air."

Then came a series of exhibitions that gallery owner Manel Colomer organized for him in various Catalan towns and cities. The *Artes Plásticas* magazine, referring to his exhibition at the Gallery D'Art San Jordi in Girona, comments: "... his work can be analyzed through the prism of a very expressive humor."

In 1978, Luis Romero says in *La Vanguardia* about his exhibition in Castrum de Fels (Castelldefels): "... he approaches various themes, from portraits or figures to landscapes, with forays into the essential and the mundane..."

In 1979, Eduardo Vernazza interviewed him for the newspaper *El Día* of Montevideo:

... One thing that struck me was Mediterranean light. I spent several months studying the whites and the blues; I had a hard time integrating these colors to my palette [...] In my most intimate paintings I am working on the idea of the smallness of man compared with the universe. Hence, everything related to man I reduce in size versus nature. I suppress loud or bright colors, trying to create an atmosphere of peace and silence. This metaphysical problem of man faced with the universe, eternal and distressing, has existed since ancient times. However, I have found in my painting activity a peace that I wanted to transmit, as when reading Hölderlin you feel approach that stillness or world of wonders: "To be one with all that lives, to return in blessed self-forgetfulness into the all of nature – this is the pinnacle of thoughts and joys..."

In January 1979, he returns to Uruguay for a short time, and for the opening of the *Galería Manzione-Aycart* in Punta del Este he defines his "white painting." Somehow, in opposition or in defiance of the fully covered canvas, he leaves them almost unpainted. In October of the same year, back in Spain, Ignacio exhibited his paintings in *Galería Ignacio de Lasaletta* in Barcelona.

These paintings go from white to black with a profusion of hues in which the colors go from presences to absences [...] this is what somehow sets Iturria in parallel with good current Hispanic narrators; he is, also, an inspired narrator in images. [Salvador Santos Torroella, *El Noticiero*, October 1979.]

These early years in Europe were very intense. He traveled throughout Spain, stopping in villages where he found things he could paint, making notes, taking photos, unhurried. He crossed to France and he fell for the primitive villages and towns. He stopped at Honfleur and then crossed to England, always with his notebook, drawing what he saw, during the day, and what he remembered, in his bed at night. This obsession with painting has not left him since his adolescence and remains until today. His wife has found him in the middle of the night drawing by flashlight to avoid waking her up, or many times she has woken up to find that he is not in bed, that he has gotten up to paint.

Each year he tried to travel to Uruguay for the summer to avoid the European winter, and to stay in touch with family and friends. Each time he returned he made an exhibition in Punta del Este, where he sold absolutely everything he showed.

His painting kept changing, evolving.

From the Expressionism of his teenage years, there remains the matter, the tone, in his current work. Schematic in the treatment of backgrounds, he geometrizes the planes, achieving harmony by balancing the distances. He displays images of humanity, pathos, sentiment. In a man or a woman, he displays life. Other stages have been interposed between that first compulsion to paint and the reasoned and expressive professionalism of today. Luis Romero's stories, the images of the relentless Tramontana, evoked in Iturria more unreal figures, made-up scenes that yet display constant features: the light with a strange clarity, human presence, the sparsity of the environment. His villages and landscapes are also restrained. The presence of human beings can be glimpsed there. Every nook and cranny of his paintings is currently worked to the fullest. "There are imperceptible things - Iturria remarks - Things that I do just because I enjoy it." This statement also hints of the adolescent that painted because he could not stop painting. [Elisa Roubaud, *El País* newspaper, Montevideo, January 13, 1980.]

... The style of execution is still expressionist - Iturria tells Eduardo Vernazza - i.e., it keeps the gesture in the figure, then the figure is placed at higher levels than the real ones to cause it

to become smaller and to give greater importance to the space where it is located, directly highlighting the motif. The figure is usually Claudia, my wife, whom I almost always represent in a serene, meditative attitude. Most pictures maintain an aura of peace. The loneliness is apparent. It is peace and serenity (which can also be disquieting). [*El Día*, Montevideo, February 1980.]

In July 1980, he held an exhibition at *Galería Contemporánea* in Montevideo. In August of the same year, he exhibited in São Paulo with German painter Klaus Kinter. At that time, Iturria said:

[My work] is autobiographical, to the extent that I sincerely represent what I have lived. So in my work my wife's presence is essential, as well as white, the pervasive color of Cadaqués, the village where we have settled. This town has offered me a new light, a new transparency; it is an entire world of joy that has happened to me and it is reflected in my paintings. [*El Día*, Montevideo, August 1980.]

In January 1981, his first son, Ignacio, was born in Montevideo, and for this reason he stayed several months in Uruguay. In the summer season, he exhibited in Punta del Este, as he had already done for three years. And surpassing the incredible success of previous seasons, Iturria sold all the works exhibited at *Galería Manzione* on the same day of the inauguration. In 1981, he spent a long time in Bahia (Brazil) with his family and this and his stay of almost a year in Montevideo will result in a change in his style: "... I can feel a change coming," a new stage was announced with the colors of Bahia and the nostalgia of Carrasco:

... A landscape that has changed radically but where I still find the old architecture that I used to walk by. The same trees that I climbed as a child, my parents' house that used to be inhabited by six children, four of whom have already gotten married. The time of a nostalgia that comes with life [J. Carbajal: *Ignacio Iturria: el éxito y el talento*, *El País*, Montevideo, February 12, 1982.]

In 1982, he returned to Spain and settled in Barcelona, where his second daughter, Catalina, was born. There, between Barcelona and Cadaqués, he spent over a year without returning to his country, which allowed him to establish close relations with several Catalan painters like Tharrats, Griera, Cuixart, Pitxot, and of course, further assert his friendship with Aguilar Moré, who would become the godfather of his daughter. During this time, he travelled extensively throughout

Spain, especially stopping in Andalusia and La Mancha in search of Benjamin Palencia's landscapes. "I was looking for lands that would offer me the white landscape with which I had already been working for some time. It was a reunion where the color concept of my palette was expanded..."

In August 1983, his father died and this would mean a definitive transformation in his painting. He had already been working on changing the media, tearing and painting corrugated cardboard: "... When my father died I made a painting with a great emotional load, moved by the pain, but I will not paint a thousand pictures with that pain, instead, a thousand pictures with the joy of having known him."

In February of 1984, he returned to Uruguay and exhibited again in Punta del Este, showing certain changes in the tone of his paintings. The year 1984 found Iturria at a special point in his carrier: he was, in his words, at a point of exhaustion of the current stage and on the eve of a new era. He was at a junction in time, where, surprisingly or not, his Uruguayan roots got hold of him:

... I feel the need to paint my siblings [...] although I am a man of the city, there is something in the Uruguayan countryside that increasingly appeals to me [...] I think about Claudia's grandparents' house in Rosario, about several streets in that city, about corners of Carrasco, places in Montevideo that I cannot find elsewhere [...] In Spain, I paint because awe gets hold of all my senses. In Uruguay, I paint because of an immediate identification. [...] Well, I always think that in love, as in appreciation, as in everything, the most important thing is to understand, and I think that if there is something that I really understand is our [reality]. The first thing I wish to solve is a visual issue, of textures, space, light, tones. This gives rise to the central idea around which I develop everything else. But the core is not really the idea, but the order, the balance, the carefulness of never going beyond [limits]... [J. Carbajal: "Ignacio Iturria y la impalpable luz del mundo interior" (Ignacio Iturria and the impalpable light of the inner world), *El País*, Montevideo, February 1984.]

The issue resides in the loneliness and the search. In the personal and intransferable confrontation of the artist with their project, with what is unknown before the execution. Faced with this, the challenge does not yield. Aesthetics are an abstract relationship of inner sensations that some [people] can bring out, creating a communication order... [Búsqueda weekly, Montevideo, February 1984.]

Iturria refers here to the number of Argentinians visiting or living in Punta del Este: "All these years of contact, especially with the Argentinian public, have led to my first exhibition in Buenos Aires, with the white paintings at the Galería Praxis, thanks to Susana Aramayo." Then he returned to Spain, to Cadaqués.

In February 1985, Maria Antonia, his third child, was born in Montevideo. In April, he returned to Cadaqués with all the family. He continued his trips to different countries and museums, taking an especially long trip to Italy. This is the time of the return to democracy in Uruguay, and President Sanguinetti travelled to Europe with a delegation of representatives of all political parties.

I will never forget the sight - they all looked so Uruguayan! We were invited to Montjuich, where the president would speak especially to the Uruguayan community in Barcelona. The speech invited us to go back to Uruguay. The project was good. The idea of coming back was already going around in my head, although some friends from Uruguay would tell me: "Stay, do not come back." Years later, I named a painting *Uruguayans in the Montjuich*.

In late December, he returned to Montevideo.

In August 1986, Joan-Josep Tharrats wrote: "Iturria is one of those privileged artists who know how to look, to reflect." In November of the same year, he exhibited at Galería Latina, in Montevideo. His painting has changed and so states Alicia Haber in the Uruguayan newspaper *El País*:

... Everything seems to be about to collapse, yet these poor and dilapidated rooms are supported by wooden struts. [...] All the works allude to a sluggish, aged, desolate reality that still stays standing; it has struts to hold it, and that could be read metaphorically as people, values, principles, which can still be used to "prop up" that society in a critical state...

In April, he participated in the First Biennial of Cuenca, Ecuador, where he also speaks for the first time as a lecturer. This biennial will be remembered by Iturria as the beginning of the friendship with important figures of Latin American art such as Ticio Escobar, Teresa del Conde, Lucho Lama, Osvaldo Salerno and Graciela Pantín. In August of the same year, he exhibited at the Galería Praxis in Lima, Peru.

... It is all part of an introversion - Iturria says - you look inside yourself and everything is there, all you have to do is to express it; you only have

to paint your world. Now I paint these things with pleasure; I enjoy painting [...] A painter cannot use borrowed techniques, they must look inward and be patient; painting will happen by itself. [Oiga weekly, Lima, August 1987.]

In June 1988, he returned to Peru to exhibit together with Nelson Ramos at the Museo de la Municipalidad de Miraflores in Lima.

That same year he was one of the fifteen artists selected by the Fund for Artists' Colonies of New York to participate in a colony of North American artists for three months, which would take place the following year. In September 1989, he traveled to the US with Clever Lara and Nelson Romero.

We travelled by plane, train, car, almost everywhere in the country, to then be separated in a sort of spiritual retreat. I was in Saratoga Springs, a town where horse-carts racing is very popular. The Colony was in a forest, with bridges, deer, squirrels, leaves, a castle, the most colorful autumn, and a huge wooden studio. The stay was shared with artists from different countries.

At the same time, he took part in an exhibition: 100 Years of Uruguayan Painting, with Cuneo, Petrona Viera, Sáez, along with the three winning artists and Rimer Cardillo, in the Venezuelan Arts Center in New York, organized by the Galería Latina of Montevideo.

A short time before leaving for the United States, Iturria tells Miriam Caprile from the daily *La Mañana* in Montevideo:

... My life is painting, of that I am absolutely certain. I chose painting as a path to understanding and have tried to dismiss any activity that distracts me from it. I think I'm no good for anything other than painting; I do not even know how to light the fire in my house. [...] I live with my family in a cooperative; this is an experience that we began in the year 1970 with great enthusiasm. Since our return to Uruguay, we have been living there. It is an interesting experience as group activity. [...] I think the most remarkable result is that the children have a special, very broad understanding of coexistence, and they are used to doing activities together ... ["Ignacio Iturria: his life is painting" September 17, 1989.]

Concerning his studio, Elisa Roubaud writes in *El País*:

Iturria's workshop is his own home. Coming into it is like stepping into any of his paintings. The walls are made of brick painted in a grayish white, with dark furniture, white and ochre touches here and there, spread across the

broader and more complex palette that is the family home, life with children, everyday life... ['Workshops', November 19, 1990.]

**This is the environment that Iturria has created for living and painting...**

In 1990, when Scalona was still working for Galería Praxis, Enrique Voituret and I went to Buenos Aires and signed a contract with Miguel Kehayoglu, by which he would be in charge of showing and selling my work outside of Uruguay. Over the years, this risky and difficult situation would start finding its course and multiplying my research, giving me a true and responsible freedom. My work has been shown throughout Latin America and the United States, achieving important prices.

In the same year, he exhibited along with Hugo Longa, Martín Mendizabal, Lacy Duarte, Alamón and others at the Übersee Museum of Bremen, Germany.

In 1991, following an invitation by art critic Ticio Escobar, he exhibited at Galería Escobar in Asunción, Paraguay. He exhibited cardboard paintings; he painted walls and then spent some time touring the country.

That same year he participated in the exhibition *Chicano & Latino: Parallels and Divergences* at the Daniel Saxon Gallery, in Los Angeles, United States.

He participated in the *Three Latin American Artists* exhibition, along with Ricardo Migliorisi (Paraguay) and Leoncio Villanueva (Peru).

In January 1992, he held an exhibition at Galería Sur of Punta del Este, shared with works by Torres García.

In September 1993, Sebastian, his fourth child, was born and named as a tribute to the city where Iturria's father was born. That same year he finished building his new studio, a larger one, in the back of what would also be his new home. About it, Elisa Roubaud says in *Art and Design*:

The workshop and the house are the right place to store and display Iturria's works. The architecture itself serves as a framework and a stage. The garden is the bridge that connects the house with the workshop. It is the transition, as an outgrowth where the play is set up and where the water murmurs in the fountains and wind chimes hang from trees or sculptures arise from their hiding behind the plants thanks to the light. Light and music flood this place steeped in religiosity.

**In that year, 1993, Iturria remembered:**

... I was painting pictures with furniture that started to become large, especially the wardrobes, and because of the impasto and the realism, they already seemed to come out of the canvas. It was then that they really became three-dimensional shapes. With cardboard and the sticks of the frames, I put together the first cabinet with Miguel Herrera one afternoon. This did not mean a change of speed in the execution because the materials we used had a ductility similar to that of paint.

In July 1994, he held a solo exhibition at Museo José Luis Cuevas, in Mexico, especially invited by Cuevas himself, in addition to taking part in several public talks. The exhibition was called *Soñar con los Ojos Abiertos* (Dreaming with your Eyes Open). The name, inspired by the degree of introspection he shows in painting, came from a comment by a friend, poet Hugo Achugar, who once told him he painted as if dreaming with open eyes.

In Mexico, Iturria said that he received a religious education that he has not renounced. He said he felt that his work has to do with a poetic language, as he always tries to find ways of saying things most appropriately, to maintain a good dialog with his imaginary interlocutor: "Today poetry is not trendy, but when my poet friend looks at my paintings and he makes poetic comments about them, he enriches them". To Iturria, the first thing that has to be overcome by a person who engages in painting is loneliness. You have to be able to live with it.

Many people who have insomnia take pills because they cannot tolerate it. A painter tolerates insomnia, loneliness, they come to enjoy it. He complains, but his complaint is about that solitude which in turn nourishes and sublimates him. Benedetti said that culture emerges from insomnia, when a human being is alone and all those unknowns that for some reason make them anxious start to appear.

**Concerning his technique, Iturria remarks:**

I have applied the paint as it comes out of the tube onto the canvas or board, creating the idea of something stuck to or incorporated on the plane. Sometimes I think they are little sculptures that only lack one side to come out of the painting, as if the characters in my story or cartoon increasingly came alive, could not stand the life sentence of remaining static or fixed within these parameters. I have always wanted to describe my vision of humankind in its playful or sacred fragility. Despite the apparent melancholy in my paintings, I make use of humor,

which is the strongest weapon to defend ourselves against pain. [*Conversaciones*. Mexico, July 1994.]

However, he also recommended that irony was needed to laugh a little about yourself in the solitude that is endured only by painters.

Iturria started leaving his studio less and less often; he was no longer seen as he used to, playing a football game, or bowling, riding horses or walking with his friend Herrera, or sipping coffee at Bar Arocena late into the night, conversing with "Gallego" De León. Now he works all day and into the night, does not go out anywhere except the farm of his friends Miguel and Rosario, a few kilometers from Montevideo, where he enjoys the countryside and renews his spirit. Therefore, the few times he decides to travel along with his paintings, as in the case of Mexico, it is with his friends (Enrique Voituret, Miguel Herrera), in addition to Claudia, his wife, or one of his brothers; that is how he feels more comfortable, at home. However, once outside his country, he likes to settle in the place he visits, assemble his home and his studio and start painting. He would like to have many homes in different parts of the world so he could arrive and feel at home among his things and not feel like a tourist.

In Mexico, after the exhibition, he stayed for two months with his painter friend Miguel Herrera; they toured much of the country and met interesting people, Latin American intellectuals who now live in Mexico. He was impressed with Mexican architecture and color.

... Compared to that, Uruguay is nothing, but somehow that is a compliment. Indeed, coming back from Mexico, I came from the port along the *Rambla* [the promenade]. It was all silent, all quiet, the brown water of our River Plate. Nothing happened. So that forces you to be more intimate. Life here is much calmer. We live a daily routine that saves you from having explosions. Colors are explosions of strong emotions; Uruguay is tonal. [Laura Sprechman, *El Observador*, Montevideo, September 19, 1994.]

That same year, 1994, Iturria won the Grand Prize at the Fourth International Painting Biennial of Cuenca, Ecuador, with his work *Aparador-Amparador* (Sideboard-Shelter). To Iturria, competitions "are like going back to high school and submitting the test to the teachers. That is why I do not like them much, but this time I got an A".

According to Iturria, "there comes a time when pictorially you find a way to explain the essence of human beings. The characters

come out fluidly, they begin to identify themselves and become part of my own cartoon, they start to have an identity..." (*El Observador*, Montevideo, October 26, 1994).

Around this date, he made the cover for the book *El pozo*, by Juan Carlos Onetti, published by the National Book Institute of Uruguay.

He was invited by the US Embassy to perform a solo exhibition in the halls of the Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, the bi-cultural center in Montevideo.

That same year, along with prominent artists Clever Lara and Nelson Ramos, he made a selection of thirty young Uruguayan artists who together with the three of them participated in the exhibition called *30 Uruguayan Artists*, organized by curator Silvia Arrocés. They travelled to Lima, Peru, and exhibited at the Gallery of the Corriente Alterna Higher School of Art, as part of a cultural exchange started with exhibitions of contemporary Peruvian art sent by Corriente Alterna to Montevideo.

In January 1995, he made a presentation at Galería Sur in Punta del Este, where the whole gallery was recreated as his painting studio. The exhibition was called *Presente y Memoria de un Taller* (Present and Memory of a Workshop).

Uruguayan President Julio M. Sanguinetti said at the opening of the exhibition: "I feel very proud and very happy to be here and to have somehow caused Iturria's comeback to the country. And I am happy because I feel that Iturria's production of the last years has confirmed the quality and maturity of the artist, who has reached a substantive and the everlasting depth." (Punta del Este, January 26, 1995).

In June 1995, Iturria was the only artist that represented Uruguay at the 46th Venice Biennale in the year of its centennial, and obtained the Acquisition Prize of the Cassa di Risparmio Foundation, by which one of his works, *La dama de la noche* (The lady of the night), became part of the artistic heritage of the city of Venice. The substantiation of the jury, which awarded the prize unanimously, was that the artist's work "unites the ordinary culture of objects and the ancient civilization of the memory of images". He was the first Latin American artist to obtain a painting prize in the one hundred years of the Biennale.

Iturria's exhibition-installation was called *Mi-ramos con Empatía* (Let's look at each other

with Empathy). Iturria assembled in the Uruguayan pavilion an installation:

... It is an x-ray of a head, where you can see bits of thought, memories and images presented. It is like thinking; when you do it, you give thoughts a hierarchy: there is one that is more important, then there is another tiny feeling, which can be a smaller painting, or it can be a piece of furniture made of cardboard.

Five boxes of cement that he found in the trash become biscuit tins inhabited by his tiny characters; another huge one becomes a sculpture and a block of marble is a giant portrait holder. The curator was Prof. Ángel Kalenberg. For the set-up, Iturria arrived in Venice fifteen days before the inauguration, accompanied by Prof. Hugo Achugar, Prof. Miguel Battagazore and his brother Javier.

In the catalog, Kalenberg wrote:

... In recent years, Iturria's objects have left the virtual nature of painting, to become incarnated into three dimensions and settle in all their real corporeality, in the real external space. That is, the artist adopts the volumetric language of sculpture, within the limits of the installation, to produce not sculptures, but furniture. But this is furniture that is painted as if they were paintings, with identical painting technique (here a change of supporting media is operated). This furniture was made on a scale that sets them apart from conventional proportions. Furniture that can therefore assume monstrous forms...

After the Venice Biennale, Iturria was invited to spend some time in Milan, where he explored printmaking techniques by producing a series of works at the workshop of printmaker Giorgio Upiglio.

When he got back to Uruguay, the country honored him in a ceremony held at the Auditorium of the National Government House. At that very special moment in his career, he referred in his speech to the work of Jorge Páez Vilaró.

In 1996, he produced a series of kites for Art in the Sky, a traveling exhibition from Osaka: "... one of those kites was assembled in Japan and supposedly flown somewhere under the sky ..."

Iturria took part in the exhibition *Inside the work of Saint Claire-Cemin, Joel Otterson, Ignacio Iturria and others*, held at the California Center for the Arts, in Escondido, California, USA.

That same year, he held a solo exhibition at the North Dakota Museum of Art. Since he did not attend, he had his brother Javier and the museum's curator and Director, Laurel Reuter, set it up. That same exhibition was held in January 1997, at the Cultural Center of Winnipeg, in Canada, and in March of the same year, at the Museum of the Americas, in San Juan, Puerto Rico. As a token of recognition, the Puerto Rico chapter of the International Association of Art Critics (AICA-PR) granted it the "Best foreign-artist exhibition of the year" award.

In 1996, Iturria also participated in a project led by the Uruguayan Ministry of Education and Culture, *Cultura en Obra* (Culture at Work), in which visual artists, musicians, actors, etc., traveled across the country to establish networks for effective cultural communication. For the first time that Iturria exhibited in Uruguay the prints that he had produced at Giorgio Upiglio's workshop, in Milan.

The Fondo de Cultura Económica and Perilibros, through an agreement with UNESCO, asked Iturria to illustrate the best short stories of Uruguayan writer Juan Carlos Onetti for a free publication that was distributed by twenty-three Latin American, Caribbean, Spanish and Israeli newspapers. This tribute to the writer was supplemented by a ceremony, held at the Salón Azul of the Montevideo Municipality Building, three years after Onetti's death, in which Iturria was also involved and for which he made a poster honoring the work of his late compatriot.

In 1997, he participated in the Sixth Havana Biennial, on behalf of Uruguay. As we have already mentioned, Iturria has always been reluctant to leave his workshop, let alone get on a plane. So on this occasion, his friend Enrique Voituret and the exhibition's curator, Olga Larnaudie, attended on his behalf.

In February, he and sculptor Ricardo Pascale were invited to participate in the Lima Festivals, which later evolved into the Lima Biennial; at this event, his work was lauded as "one of the finest representatives of Uruguayan painting" (Élida Roman, *El Comercio* newspaper, Lima, Peru).

In June, he exhibited more than fifty pieces at the Museo de Arte Moderno of Bogotá, Colombia, curated by Laurel Reuter. Although Iturria did not attend, in a telephone interview for Bogotá's newspaper *El Espectador*, he said:

... I am a painter above all forms of expression, but I cannot help touching objects. When you

love something, you touch it; my hand touches everything through oil paint. This action awakens a longing for possession, as if I bonded with objects. I start by working with the palette knife, and as the oil paint thickens, there comes a time when matter becomes essential and increasingly sensual. Matter lures and leads to touch, which lures and leads to sculpture. In any case, I always approach painting and treat objects from a frontal perspective, which gives objects the possibility of becoming a continuation of the painting.

**Iturria participated in the First Mercosur Bienial, which was held in at the Salón de los Pasos Perdidos, in Uruguay's Parliament House, in Montevideo.**

**In November, he exhibited his prints at the San Juan Biennial, in Puerto Rico, and his work won the Grand Prize of Latin American and Caribbean Printmaking from among more than a thousand participating pieces. In addition to receiving this recognition, Iturria was invited to participate as a guest of honor in the year 2000 Biennial by mounting a solo and retrospective exhibition of his work.**

**In April 1998, he exhibited more than one hundred pieces at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. In the catalogue, the museum's Director and the exhibition's curator, Jorge Glusberg, wrote: "... In the work of Iturria, humans can walk on walls, swim in a sink, run through a water stream, and build a small town with a river, animals, bikes, bridges and boats, all of it sprawling over the cushions of an elephant-sofa".**

**In September of the same year, he set up an exhibition at Museo Rufino Tamayo, in Mexico, called: *El Tiempo de las Cosas* (The Time of Things). The Uruguayan painter recognizes that he is a fetishist who not only worships, but also invokes objects. He claims that just as there is a movement for animal protection, there should be a movement for the love of objects, because each object is *someone* who has a place in this world, just like anyone else. Iturria contends that he alludes to his home, to someone else's home, to everyone else's home. This home is planet Earth and the Universe. Iturria had discovered this inner-oriented approach, full of humor and irony, thirteen years earlier. After living in Cadaqués, from 1977 to 1985:**

... I went back to my house, my bed, my family, my friends and I found remembrance, history. I changed the open-air landscapes and warm colors of the Mediterranean for indoor objects, Montevideo's houses and the brown River Plate waters. I feel I had not made a mistake. I am

happy to be back. [Virginia Bautista, *Reforma*, Mexico, September 2, 1998.]

**In February 1999, the *El Tiempo de las Cosas* exhibition was transferred to the Museo de Monterrey, in Mexico. In the exhibition catalogue, Pierre Restany wrote:**

... the inhabitants of the city, turned into dwarves, have rebuilt the world in their scale. Iturria, like a new Goya of the postindustrial age, makes us feel poetry lying at the bottom of a bedside-table drawer or leaning against the back of a sofa. Iturria's painting transcends the domestic realm and projects it into the virtual reality of the cosmos. Iturria, like a postmodern Victor Hugo, reminds us that the eternal present of urban existence is also the eternal present of the legend of all centuries. There is nothing but a very short distance separating daily routine from myth; this distance comprises the human mystery and is the one that separates Isidore Ducasse from the Count of Lautréamont

**In March, Prof. Jose Jiménez invited Iturria to participate in a traveling exhibition, *La Soledad del Juego* (The Loneliness of Play), held at Fundación Telefónica, in Madrid, the Museum of Fine Arts of Valencia, the Palacio de los Condes de Gabia, in Granada, and La Lonja del Pescado, in Alicante, Spain.**

**For the occasion, Prof. Jiménez prepared a very significant catalog-book including Iturria's most relevant works and a thorough analysis of his painting:**

... *La Soledad del Juego* seeks to capture the core aspects and recurring concerns that make Iturria's work preeminent. Memory, play and solitude serve as the backdrop of a process of expansion and renewal in painting, enabling us to see the world, and ourselves, from a different and deeper perspective.

**In the *El Mundo* newspaper, Nilo Casares wrote: "... the childish gaze in Iturria's paintings is the axis of permanent reflection on the very different ways of seeing [...] his whole work revolves around a childhood that is always twofold: first, childhood, and then, in adulthood, memory..." (Valencia, Spain, March 1999).**

**In 2000, he was deeply affected by the disease and death of his friend Enrique Voituret, which permeated the work he exhibited in May: *New Works*, at the Marlborough Gallery of New York.**

... In spite of their clownish looks, Iturria's characters always reveal certain dignity and humanity [...] Although his characters may be his toys,

Iturria respects their pride: there is courage in showing the world a happy face in spite of how depressed they may feel. Each of his characters is a survivor [...] His genius lies in showing tragedy as something fun, implying that life is child's play. Thus, the seemingly heavy joke of life becomes a good artistic joke. [Donald Kuspit, *New Works* catalog, Marlborough Gallery, May 2000.]

**Iturria was the first Uruguayan painter to exhibit his work at this gallery, considered the most prestigious in the world.**

**Regarding this accomplishment, he explained:**

... it opens a door to hope. We should know that Uruguay is not at the end of the world; we can do things from Uruguay. Our country is a cultural source, a wishing well, into which all of our artists have tossed a coin. This has shaped a very clear Uruguayan identity, an identity and a profile that have raised lots of interest in us, worldwide. The way we live in Uruguay has been practically forgotten, but everyone is longing to go back to it at any rate. The doors are open to everyone...

... the landing of this painter in the Marlborough Gallery is another sign of the recognition of his artistic worth, on a scale that seems unusual for Uruguayan visual artists [...] in the middle of the 80's, Iturria made a turn towards another universe that was increasingly full of intention and sharpness, a universe in which he captures the world through his scathing eyes, by fixing his witty gaze on people around him, and, in the process, entertaining an entire spectrum of intimate aspects of life, which he portrays with delight and good humor... [Jorge Abbondanza, *El País*, Montevideo, June 7, 2000.]

**In October 2000, this exhibition was taken to the Boca Raton Museum of Art, in Florida, USA.**

**In that same year, Iturria was invited as a special guest to the Feria Iberoamericana de Arte, FIA 2000, held in Caracas, Venezuela, where he exhibited a large installation comprising seven panels.**

"...Iturria, a Uruguayan artist and a special guest at the ninth edition of FIA, arrived in Caracas carrying only three things: a red suitcase in one hand, a mate-tea container in the other, and his heart between them..." wrote art critic Rubén Wisotzki for Caracas' newspaper *El Nacional*.

"... I will give in to my heart's impulses; it will be the first time that I will do something like this. I want to behave here as if I were in my workshop; we will see what comes out of that..." (*El Nacional*, Caracas, June 2000).



Working at the spacious workshop of artist Ricardo Benaim, Iturria filled with paint the panels that would comprise the installation to be displayed at the fair. "... The wall itself will be the work. This will result in a feeling of helplessness, as one will not be able to take ownership of the painting. I will be the only one taking ownership, as I take hold of the surface..." said Iturria to Caracas' newspaper *El Universal*, in June 2000.

Back in his country, he took part in a collective exhibition: *Como el Uruguay no Hay* (There is Nothing like Uruguay), held at *Museo Blanes*.

In February 2001, he held a solo exhibition of prints and serigraphs at Praxis gallery, in Buenos Aires.

... Iturria uses his dark tone palette to come up with imagery that is both original and obstinate. Unimaginable animals, small human figures wandering between beds and sinks, and in some cases the atmosphere of a comic strip, which is taken to the level of painting, without concessions, because collage elements are entirely integrated into the pursuit of the visual intention... [Rafael Squirru, *La Nación* newspaper, Buenos Aires, April 2001.]

In August, he traveled to Spain after receiving an invitation from Prof. José Jiménez to attend and give a lecture at a meeting of artists and philosophers: *Hacia un mundo nuevo, todavía* (Towards a new world, still), held at the Pyrenees campus of the Menéndez Pelayo International University in Spain.

At the same time, the *El Final del Eclipse* (The End of the Eclipse) exhibition, curated by Prof. Jiménez, opened in the rooms of Fundación Telefónica. After being hosted in several venues throughout Spain and the Americas, in April 2005, it arrived at its final destination, the São Paulo State Art Gallery, in Brazil.

Iturria and Camnitzer were invited on behalf of Uruguay, together with Martin Sastre and Brian Mackern, among other artists from Argentina, Brazil, Colombia, Cuba, Mexico and Venezuela.

... This is not an exhibition of "Latin American" art, something that does not exist as such, in terms of homogeneity [...] The aim of this exhibition is very specific: showing a different, more open and accurate image of art coming from Latin America, focusing on artists that, through their art projects, are paving the way or introducing significant perspectives of artwork in the beginning of this new century. Moreover, it aims to emphasize that art coming from the Americas

is art, period, and it should be freed from the 20th-century questioning that became an obsession and probably hindered its projection, through the use of references to "identity", "center-periphery" or "magical realism", etc... [Prof. Jose Jiménez.]

In June, Iturria participated in a collective exhibition: *El Ejercicio de la Memoria* (The Exercise of Memory), organized by the Department of Culture of the Montevideo Municipal Government, held at the Municipal Exhibition Center (SUBTE), and curated by Prof. Alfredo Torres.

... The memory of the mirror brings to surface the multiplicity of the collective imagery that has been imagined so far and that which may be imagined. Among other reasons, this is because individual memory is always part of a collective memory. All of us have gone to school, all of us have been children, all of us have been, and still are, part of an imagined community (Benedict Anderson). This collective imagination, what we know as national identity, what enables us to recognize ourselves individually and collectively, is also based on the memory of the mirror. [Alfredo Torres, for the exhibition's catalogue.]

In July, seven renowned Uruguayan painters, including Iturria, took part in Prof. Alicia Haber's curatorial project *Diálogos* (Dialogs): "... each one of the seven painters produced a piece based on or inspired by a painting from one of the late masters of national art. In so doing, they have built a bridge between the present and the past..." explained Alicia Haber in the catalogue of *Diálogos*. Iturria *dialogued* with Rafael Barradas.

In September of the same year, Iturria was invited to Puerto Rico, where a ceremony was held to homage Iturria during the 13<sup>th</sup> San Juan Biennial of Printmaking of Latin American and the Caribbean.

Upon his return to Uruguay, he received the Figari Award in recognition of his professional career, together with artists Clever Lara and Rimer Cardillo. This prize was instituted by Uruguay's Central Bank in 1995, and it has been annually awarded to outstanding visual artists.

The works of the prizewinners were exhibited at the National Museum of Visual Arts.

In the first edition of *Los Hombres más Destacados* (Most Outstanding Men), held in Montevideo in 2001, Iturria also received an award as best visual artist.

In November, Iturria, Fernando Bottero, Claudio Bravo, Julio Larraz and Tomás Sanchez exhibited their work at the Marlborough Gallery of Madrid.

In January 2002, he offered a solo exhibition at Galerie Patrice Trigano, in Paris.

Motivated by his experience at Saratoga's Artists' Colony, some years earlier, Iturria decided to open an arts school: *Casablanca, en busca del arte* (Casablanca, in pursuit of art), in a house right next to his, in Carrasco, Montevideo. This adventure, on which he embarked with the help of his family, has lasted for more than ten years. This school seeks to interrelate different artistic disciplines and mainly foster the development of visual-arts and music-related vocations.

In August 2003, he was invited to exhibit at the Goethe Institute, in Montevideo, to celebrate its 40<sup>th</sup> anniversary: *La Libertad del Juego* (The Freedom of Play), curated by Prof. Alfredo Torres.

... this exhibition is a perfect opportunity to recover an - almost forgotten - experience in which the mastery of an artistic talent and the freedom of a spontaneously autonomous human being merge to touch our hearts with a gesture of playful complicity. Creative play, the capacity to lay our eyes on aspects of reality that we do not usually stop to consider, and then fun combined with mystery and transformation, accomplish the impossible: making us forget our adult routines - which daily tear us apart - and gain back the pleasure of rummaging in the abyss of our capacity for reflection [...] In this case, Iturria chose a computer - a strange object with a brain, eyes and limbs - to sow with research and patience a universe capable of transforming reality into imaginative certainty. [...] Perhaps, by consciously and persistently choosing our freedom, today we can appreciate Iturria's work and we feel like saying: "Don't ever grow up and thanks for sharing your toys". [Emma Sanguinetti, *Búsqueda*, weekly newspaper, May 15, 2003.]

This exhibition traveled throughout Uruguay. With the collaboration of Prof. Torres and of his brothers, Iturria offered workshops for painters and art students in cities where his work was exhibited.

... he complements the exhibitions with workshops that he offers to students and colleagues, asking for nothing in return. It is unusual for renowned artists like him, to be willing to offer workshops in Uruguayan cities other than Montevideo [...] It was a successful experience. The artist generated a very special atmosphere by

having everyone work with elements similar to the ones he used in the exhibition: computer keys, four paint colors, and cardboard were the protagonists [...] Iturria insists on the idea that everything is within our hand's reach, and that the work of artists is showing things from their own identity, which they must find at all costs. A playful approach is a good companion along the road [...] Iturria cherishes the hope that all this will not come to an end, and wishes to offer those who have participated in the workshops the possibility of keeping in touch; he would not like them to feel left aside and is curious about the outcome of this bonding experience... [Alicia Haber, *El País*, Montevideo, December 2003.]

**In Trinidad, one of the cities where he exhibited his work and offered a workshop, Iturria told a journalist:**

... you never know what the outcome will be; what I do know is that I am opening up and sharing my experience in different places. I am willing to answer questions not only about painting, but also regarding concerns and uncertainties that young people may have such as what it is like to work for art galleries, or museums, things that they may be dreaming of and that I have already been through [...] I feel that they are very receptive [...] little by little, I'm feeling more excited about it, but I guess it depends on whether this is worth it for them, on whether I can help others.

**Some of the works from this exhibition were shown at the Praxis gallery in Buenos Aires, on its 25<sup>th</sup> anniversary.**

**In November 2003, the BankBoston Foundation awarded him with the first prize in the Visual Arts category, at the National Culture Awards.**

**In January 2004, he was invited to Guatemala, to participate as a member of the jury in the 14<sup>th</sup> *Arte Paiz* Biennial. He then spent some time in the middle of the jungle, in El Salvador, where he creates a small community of artists, known as the Coatepeque group.**

... everything started at a meal. Iturria got to know the Coatepeque lake and decided to paint it. We were a group of fans of his work who decided to go with him. We thought we had met an important painter, but soon discovered a first-class artist, a simple man, as vast as the world. From his first words, he taught us about art, we learned about the importance of the dialog that is achieved using different shades, about the meaning of a landscape when painted from the landscape itself, about liberating oneself from reason when painting a picture... [Juan Carlos Rivas, member of the Coatepeque group. *El Diario de Hoy*, San Salvador, May 2004.]

**In June, he took part in Alicia Haber's project *Pertenencias: Formas de Creer/Crear* (Belongings: Ways of Believing/Creating), where eleven renowned artists approached the iconography of Judaism and Christianity from their own perspective. Iturria introduced a new way of looking at rosaries, replacing the beads by computer keys that in turn gave shape to the torso of delicately drawn human figures.**

**In September, he traveled to Cuba and then to Florida, USA, to show his solo exhibition *Todo Tiene Cara* (Everything has a Face), at the Boca Raton Museum of Art.**

... Iturria's prolific and creative work flows easily between visible and invisible worlds - between figuration and abstraction - reflecting countless influences, transforming them through a uniquely imaginative talent, while exploring not only human fragility and fantasy but also the phenomenology of life [...] a sensation of floating in a world of hyper reality - probably underlying all childhood memories, and yet more accessible to artists - pervades these works. In them, this artist reveals his reverence for the unknown and his respect for the repetitive rituals of life that bring order into a cheerfully chaotic world in which everything has a face. [Wendy Blazier, senior curator at the Boca Raton Museum of Art.]

**He spent a long time working at a workshop in Miami, where, as usual, he sought the company of local artists to share his way of perceiving and feeling art.**

**In July 2005, he and Torres Lorca set up an exhibition: *Entre La Construcción y la Deconstrucción* (Between Construction and Deconstruction), at the Praxis gallery in Miami.**

... the use of color is limited to some earth-color or prevailing tonalities, which generates a particular sensation of depth [...] just like Keifer, he avoids the clash between intense ranges of color to highlight the attributes that are essential to his painting. These attributes reveal a proficient use of materials that, in Iturria's hands, become the instruments that facilitate the projection of an insight... [Carlos M. Luis, *El Nuevo Herald*, Miami, July 2005.]

**In the framework of the 20<sup>th</sup> Cultural Parliament of Mercosur, he was awarded a recognition as Personality of the Uruguayan Culture at the Palacio Santos, site of the Ministry of Foreign Affairs in Montevideo.**

**He then took part in the 2<sup>nd</sup> Beijing International Art Biennale.**

He carried out the solo exhibition *Partículas* (Particles), curated by Alicia Haber, at the Zorrilla de San Martín Museum, in Montevideo. For the first time he worked with flagstone. "...The first challenge was to invent or create something from a material -flagstone - that he was initially not attracted to. To treasure what is discredited is one of his goals. He finds the noble side of flagstone and thus redeems it. Ennoblement and redemption through art interest him very much..." One of the painting-sculptures presented there was used to illustrate a book on art for first-grade children, designed by Emma Sanguinetti.

**In September, he travelled to Toronto, Canada, to present the solo exhibition *Everything Has a Face*, curated by Wayne Baerwaldt, at The Power Plant Contemporary Art Gallery. As is usual with him, he stayed for some time at the Drake artists' residence, where he created an animation based on his artworks, with the artist Graeme Patterson.**

**He participated in the exhibition *13 x 13 Trece Curadores/Trece Artistas* (Thirteen Curators/Thirteen Artists), curated by Manuel Neves, at the Centro Cultural de España in Montevideo. Each of the curators selected an artist and then there was a debate on curatorial practices in Uruguay. Professor Ángel Kalenberg selected Ignacio Iturria; and during the debate after the exhibit, there was mention of the past Venice Biennial, where Kalenberg was also a curator and Iturria won an award.**

**In 2006, Wayne Baerwaldt took the solo exhibition *Everything Has a Face* to the Mendel Art Gallery, in Saskatoon, Canada.**

He participated in the Montreal Biennale, at the Contemporary Arts Centre in that city. In April, he settled once more in Cadaqués, Spain. He spent there three years painting a huge industrial building, where he received frequent visits from painters, students and friends who stayed for some time to paint with him. He made contact again with the painters Antoni Pitxot, Carlos Pazos and José María Sicilia, to then spend some months working at the latter's Paris workshop.

**That same year he held a solo exhibition at the Cadaqués Dos Gallery, in Cadaqués, Girona.**

**In Montevideo, the Virtual Museum of the *El País* daily newspaper, the MUYA II, created by Prof. Alicia Haber, dedicated two rooms to his works.**

**In 2007, he was invited to exhibit in the rooms of the Cervantes Institute in Paris by Prof. José Jiménez, director of the institute at the**

time. He then travelled to Paris, to the workshop of master Sicilia, and there he prepared the exhibition titled *Frágiles Criaturas* (Fragile Creatures). This exhibition, curated by Prof. Jiménez later travelled to New York with the Praxis Gallery.

In 2008, Praxis Miami took part of that exhibition to Miami, under the name *Metamorphosis*.

That same year, the art gallery Espai d'Art Iturria was opened in what had been his first workshop, and where one of his great murals was left. Part of his work is stored there.

The gallery seeks to present internationally renowned artists like Pitxot, but at the same time, it gives space to emerging Spanish and Uruguayan artists.

In November, he held a solo exhibition at the Galerie Patrice Trigano in Paris.

He then took part in the *Las Américas Latinas* (The Latin Americas) exhibition, curated by Philippe Daverio in Milan, Italy.

In 2009, he returned to Uruguay to rejoin the painters' studio Casablanca, and started to travel frequently with them to his workshop in Rosario, Colonia. The idea of the artist's colony has stayed in his head.

In June, he was invited by Trazos Gallery to exhibit solo at the Levant Art Gallery of Shanghai, China.

In September, he presented drawings and graphic work at the *Espacios Imaginarios* (Imaginary Spaces) exhibition, at the Regional Museum of Guanajuato, curated by Miguel Ángel Muñoz, within the activities for the 37th edition of the International Cervantino Festival.

In 2010, he had a solo exhibition at the Youngeun Contemporary Art Museum, in Seoul, Korea.

In June, he had another solo exhibition at the Oriol Galeria D'Art in Barcelona, Spain: *Ignacio Iturria: Un Mundo entre Mundos* (A World Within Worlds).

... Iturria's paintings and sculptures represent domestic objects and spaces devoid of any frame of reference, populated with characters halfway between the human and the stick figure, and through which he reveals a personal vision of the world, where play, solitude and memory have fundamental roles [...] Iturria is one of the strongest pillars of the Latin American avant-garde art of the last decades. [Noelia Hernandez, La Vanguardia, Barcelona, June 14, 2010.]

In Montevideo, at the time of the World Cup, he participated in the collective exhibition *Dearte y Deporte* (Of Art and Sport), curated by Clio Bugel at the Punto de Encuentro hall of the MEC (Ministry of Culture and Education).

He took part as a special guest of the Biennium of the Bicentennial in the River Plate Exhibition, organized by the Argentinian Consulate in Colonia del Sacramento, Uruguay.

In December, he was invited by Alicia Haber to take part in a collective exhibition in the city of Mercedes (Uruguay), celebrating the Bicentennial of the Revolution of 1811.

In September 2011, he was invited to Lima, Peru, for two simultaneous exhibitions; one at Galería Enlace Arte Contemporáneo, curated by Roberto Ascóniga, called *Recent Works*, and the other at the Sala Luis Miró Quesada of the Municipality of Miraflores, curated by Luis Lama Mansur.

"...In my iconography I depict characters that are points of reference of my country and my history. The initial idea was born with the tin soldiers of my childhood. I have grown up and I am still playing with them. With them I can say many things about fragility, heroism and memory..." Iturria says to art critic Enrique Planas of the *El Comercio* daily newspaper of Lima, Peru, on 3 October 2011.

For this occasion, he travelled to Peru with a group of painters from the Casablanca workshop and they all spent some time there painting as a community.

"... if I could choose a type of living it would be that of the *kibbutz*, a collective community that could leave room for personal achievement..." (*El Comercio*, Lima, Peru, October of 2011).

The Uruguayan Post Office issued a stamp celebrating the 100 years of the Centro Euskaro, based on the painting *Aitona*, by Iturria.

In the framework of the 20<sup>th</sup> Encounter of the Cultural Parliament of Mercosur, he was awarded a cultural recognition at the Palacio Santos.

In 2012, the "Ignacio Iturria Foundation" is established. Its primary objective is to promote the vocational development of artists and the creation of an artists' colony, which is now based in Rosario, Colonia, Uruguay.

He took part in the collective exhibition *Archivo: El Monitor Plástico* (Archive: the Plastic

Monitor), curated by Pincho Casanova, at the Subte Gallery in Montevideo.

In December, he participated in the collective exhibition *Perspectives of Latin American Art 1950-2012*, at the Beijing Art Museum of Imperial City (BAMOIC), Beijing, China.

In 2013, the Iturria Foundation was inaugurated with an exhibition in honor of master Nelson Ramos: *Desde las Entrañas* (From the Gut).

... It is necessary to go to the deepest, the innermost part of our being, to produce something of value, hence the name of the exhibition. Ramos knew what it meant to create from the innermost of his being, hence his importance as an artist and teacher. [Ignacio Iturria in the catalog of the exhibition.]

... What else but a renewed fervor and immediate adherence can I feel when the creator of a foundation intended to make us feel and love the arts starts it by paying tribute to one of his teachers, that lived his work and his life, "from the gut"? [Prof. Carlos Maggi, *El País* daily, Montevideo, September 29, 2013.]

In May of 2014, he made another solo exhibition: *Arqueología Cotidiana* (Everyday Archeology), at the Peruvian North American Cultural Center in the city of Arequipa, Peru, with the Enlace Arte Contemporáneo gallery.

... Iturria does not hide his knowledge transferred to the canvas based on pre-Columbian traditions, to which citizens of art like Torres García, Rodó and the mysterious Isidore Ducasse were so fond of. These strong foundations led Iturria to build by designating through his materials those common, petty lives, which we know very well because they are ours, where we must rest.

The spaces allocated by the history of art, as are the trends and movements, have become obsolete, what is more, there is a litmus test, which is originality, that is forgotten as a peppy force. Everything is possible, but let us make a pause; talent persists and is even more primordial as in the case of the great artist Ignacio Iturria.

That is why this display of accuracy with art, discipline, and effectiveness with history appears as a reminder of what we are, becoming an archeology of everyday life. Long live Iturria; talent all around. [Ernesto Muñoz, Art Critic, Secretary of AICA, Chile. Catalog of the Everyday Archeology exhibition.]

### He participates annually in art fairs:

Art Miami; FIA (Caracas); ARTFI (Bogotá); Art Chicago; ARCO (Madrid); FIAC (París); ArteBA (Buenos Aires); Shanghai Art Fair, Pabellón Latinoamericano (China); Art Cologne (Alemania); MIA-Artfair (Miami); Pinta (Londres); PARC (Peru).

### Conferences and Workshops

New York, USA, November 2000.

*Hacia un mundo nuevo, todavía* (Towards a new world, still) (conversations and discussions with artists) Menendez Pelayo International University, Pyrenees Campus, Spain, September 20, 2001.

Departmental Museum of San José, San José, Uruguay, August 8 and 9, 2003.

Casa de la Cultura, Trinidad, Flores, Uruguay, September 5 and 6, 2003.

Museo Solari, Fray Bentos, Rio Negro, Uruguay, October 8 and 9, 2003.

Artists' Workshops, El Salvador, November-December 2003.

Antel's Cultural Hall, Rivera, Uruguay, June 2004.

Banco Hipotecario Hall, Bella Union, Artigas, Uruguay, June 2004.

Johnnie Walker Workshops, Casablanca, Montevideo, Uruguay. Cycle of 6 workshops, June-August 2005.

Workshops at Escuela de Arte Casablanca since 2009.

First Workshop Reflection and Action, together with Cardozo, Legrand, Bassi and Vazquez at Fundación Iturria, September 2014.

### Collections

Museo José Luis Cuevas, México.

Museo Rufino Tamayo, México.

Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Museum of the OAS.

Museum of Latin American Art (MOLAA), Robert Gumbiner Foundation, Long Beach, United States.

Youngeun Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea.

### Prizes and awards

Salón Municipal de Montevideo (Montevideo Municipal Art Hall), 1975.

Salón Nacional de Artes Plásticas (National Plastic Arts Hall), 1976.

"Fund for Artists Colonies", USA, 1989.

Asociación de Críticos de Arte del Uruguay (Art Critics Association of Uruguay), 1989.

Foreign Artist Award in the LXXXII Salón de Artes Plásticas (82<sup>nd</sup> Plastic Arts Hall), Argentina, 1993.

Plaque in recognition for his artistic work in the Conference Room of the Government House, Buenos Aires, Argentina, 1993.

Grand Prix of the Biennial of Cuenca, Ecuador, 1994.

Special Prize Cassa di Risparmio, Biennale di Venezia, Italy, 1995.

Grand Prize XII San Juan Biennial of Latin American Engraving and the Caribbean, Puerto Rico, 1999.

Award for best foreign artist exhibition, by the International Association of Art Critics, Puerto Rico Chapter (AICA-Puerto Rico), San Juan, Puerto Rico, 1997.

Figari Prize, Montevideo, Uruguay, 2001.

Prints for 9<sup>th</sup> Edition of Estampa Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, España, November 2003.

First Prize at Premio en Artes Plásticas a la Cultura Nacional, the BankBoston Foundation, 2004.

Recognition as personality of Uruguayan culture, by the Cultural Parliament of MERCOSUR, 2005.

### Bibliography

*Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*. Montevideo: El País, 2011.

Haber, Alicia: *Montevideo en las artes plásticas*, Montevideo: El País, 1997.

*Iberoamérica pinta*. Mexico: Unesco-Periolibros, 1998.

Kalenberg, Ángel: *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*, Montevideo: Ediciones Testoni Studio and Galería Latina, 2001.

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

Peluffo, Gabriel: *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1994.

### In exhibition catalogs

Centro Cultural Peruano-Norteamericano, Arequipa, 2014. Text by Ernesto Muñoz and Ángela Delgado: *Arqueología cotidiana*.

*Obras Recientes*. Galería Enlace Arte Contemporáneo, Lima, 2011. Text by Alfredo Torres: *Ignacio Iturria: un memorial de la nostalgia*.

*Un Mundo entre Mundos*. Galería Oriol, Barcelona, 2010. Text by José Jiménez: *Soñar despierto*.

*Ignacio Iturria: Special Exhibition*. Youngeun Museum of Contemporary Art. Seoul, 2010. Text by Ahn Jinog: *Ignacio Iturria's formative world. Taking a different look at the world*.

Ignacio Iturria: Levant Gallery, Shanghai, 2009. Text by Hugo Achugar: *La mirada es la clave*.

*Metamorphosis*. Praxis Gallery, Miami, 2008. Text by Manuel Neves: *Insectos humanos: apuntes sobre la obra reciente de Ignacio Iturria*.

*Frágiles Criaturas*. Instituto Cervantes, Paris, 2007. Texts by Philippe Piquet: *The world is a microcosm* and José Jiménez: *Frágiles criaturas*.

13 x 13. Centro Cultural de España, Montevideo, November 2005. Text by Ángel Kalenberg: *Why did I choose Ignacio Iturria?*

*Partículas*. Museo Zorrilla, Montevideo, 2005. Text by Alicia Haber: *Tempo fugit: los antídotos pétreos de Iturria*.

*Everything Has a Face*. The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2005. Text by Wayne Baerwaldt: *Everything has a face*.

*La Libertad del Juego*. Goethe Institute, Montevideo, 2003. Text by Alfredo Torres.

Third Mercosur Biennial. Porto Alegre, 2001. Text by Ángel Kalenberg: *"Uma arte que vive"*.

*Ignacio Iturria: New Works*. Marlborough Gallery, New York, 2000. Texts by Donald Kuspit: *At home one can almost be oneself: Ignacio Iturria's paintings* and Ángel Kalenberg: *A quest for the origins*.

*La Soledad del Juego*. Espacio Fundación Telefónica de Madrid and IVAM, Valencia, 1998. Texts by José Jiménez: *La soledad del juego*, Ángel Kalenberg: *La nostalgia de los orígenes*, Remo Guidieri: *Claro honor del líquido elemento* and Hugo Achugar: *Vivir en compañía*.

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, March 1998, and Museo Rufino Tamayo, Mexico, 1998. Texts by Jorge Glusberg: *La casa de la memoria según Ignacio Iturria*, Pierre Restany: *L'infime distance entre la banalité d'un terroir et la sigularité de son mythe* and Ángel Kalenberg: *Menos es más, pero más es más, todavía*.

Biennial of Havana, Cuba, 1997. Text by Olga Larnaudi: *Ignacio Iturria*.

Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997. Text by Alfredo Torres: *Ignacio Iturria*.

Christie's catalogs: November 1990, May and November 1991, May and November 1993, May 1994.

Uruguay, 46<sup>th</sup> Biennale di Venezia, Venice 1995. Texts by Ángel Kalenberg: *Menos es más, pero más es más, todavía* and Hugo Achugar: *Los otros, nosotros*.

¡Que Viva la Vida! Cuevas Museum, Mexico City, 1994. Texts by Hugo Achugar: *Soñar con los ojos abiertos: apuntes sobre la pintura de Ignacio Iturria* and Rafael Squirru: *Ignacio Iturria: recuperando la materia*.

*Iturria: el Espacio y el Símbolo*. La Galería, Asunción, 1990. Text by Ticio Escobar: *Iturria: el espacio y el símbolo*.

### Periodicals

Andrade, Mariano: *Una mirada al abismo*, *First* magazine, December 1990.

Armas, Federico and M.a José: *Dos horas con Ignacio Iturria: pintando la cosa nuestra*, *El Cartero Cultural* magazine, Issue 1, May 1993.

Bayón, Damián: *Anverso y reverso en la obra de Ignacio Iturria*, 1994.

Bluth, Daniela. Interview for *El País* daily, Montevideo, March 2012.

Breidenbach, Tom: *Ignacio Iturria. Marlborough Gallery*, revista *Artforum*, New York, September 2000.

Cohen, Jean: *Ignacio Iturria*, *ARTnews*, summer 1993.

Cohen, Pablo. Interview for *Búsqueda* weekly, Montevideo, March 2011.

Cohen, Pablo. Interview for *El Observador* newspaper, Montevideo, July 2009.

Dieguez Videla, Albino: *Pintura sin fronteras*, *La Prensa*, Buenos Aires, 1990.

Dieguez Videla Albino: *Ignacio Iturria, una América sin pintoresquismo*, *La Prensa*, Buenos Aires, September 1990.

Dubra, Adela. Interview for *El País* newspaper, Montevideo, July 2009.

Enright, Robert: *The amazing world of Ignacio Iturria*, revista *Bording Crossings*, Winnipeg, Canadá, spring 1997.

Espartaco, Carlos: *Memoria*, *Clarín* newspaper, Buenos Aires, September 1990.

Flores, Diego: Dialog of architect Samuel Flores Flores with Ignacio Iturria, *Arte y Diseño* magazine, Montevideo, May 2015.

Gómez, Edward: *An art world under the Cuban sun*, *The New York Times*, New York, 25/5/97.

Gómez, Edward: *The unreal world of Ignacio Iturria*, *Art & Antiques*, October 1996.

Kalenberg, Ángel. *Ignacio Iturria: imágenes*, *Gráfica Arte Internacional* N.º 28.

Kalenberg, Ángel: *Moins c'est plus, mais plus, c'est encore plus*, *Pleine Marge* N.º 33. *Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*. Ed. Peeters, June 2001, Paris.

Kalenberg, Ángel: *Ignacio Iturria. Menos es más, pero más es más, todavía*, revista *Márgenes*, Buenos Aires, March 1999.

Lama Mansur, Luis. *Caretas* magazine N.º 2013, Lima, Peru, 2011.

Lama Mansur, Luis. *La pasión compartida*, *Caretas* magazine, Lima, Peru, 1990.

Larnaudie, Olga: *Las entrañables aventuras cotidianas*, *Brecha* weekly, Montevideo, February 1992.

Lefort, Daniel: *Ignacio Iturria - Peindre et construire*, *Pleine Marge* N.º 33 *Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, Ed. Peeters, Paris, June 2001.

Mantero, Gerardo. Interview for *La Pupila* magazine, Montevideo, June 2014.

Palomero, Federica: *Iturria*, *Art Nexus* magazine, N.º 7.

Paredes, Tomás. *El Punto de las Artes*, Madrid, February 1992.

Rendon, Juan. *Art Motiv* magazine, N.º 12, Lima, 2011.

Sallé, Andrea. Interview *Seisgrados* magazine of the *El Observador* newspaper, Montevideo, July 2014.

Shaw, Edward: *The end of solitude*, *ARTnews*, October 1990.

Shaw, Edward: *Ignacio Iturria, el microcosmos de la memoria*, *D&D* magazine N.º 20.

Squirru, Rafael: *Austeridad y sensualidad: Iturria*. *La Nación*, Buenos Aires, October 1990.

Torres, Alfredo: *Una épica de la fragilidad*, *Brecha* weekly, Montevideo, October 1994.

Torres, Alfredo: *Los trazos de la fragilidad*, *Posdata* magazine N.º 35, Montevideo, May 1995.

Turner, Jonathan: *Ignacio Iturria*. *ARTnews*, February 1991.

Vera Ocampo, Raúl: *Iturria*, *Art & Antiques* magazine N.º 12.

Wilson, Janet: *Iturria at the Americas*, *The Washington Post*, March 1993.

Wilson, Janet: *Chicano & Latino*, *The Washington Post*, May 1992.









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 Muñoz  
Área de Conservación

Osvaldo Gandoy  
Zully Lara  
Registro

Eduardo Ricobaldi  
Informática

Álvaro Cabrera  
Nelson Pino  
Área Gráfica

Virginia Lucas  
Biblioteca

Fernando Álvarez Cozzi  
Medios Audiovisuales

Julio Maurenre  
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](http://www.mnav.gub.uy)

Ignacio Iturria: Pintar es soñar

José Jiménez  
Curaduría

Enrique Aguerre  
José Jiménez  
Pablo Thiago Rocca  
Familia Iturria  
Textos

Graciela Álvarez  
Corrección de textos

Adriana Butureira  
Traducción al inglés

Chiqui Iturria  
Mateo Soler  
Fotografía de obra

Nicolás Infanzón  
Montaje

Alejandro Schmidt  
Concepción gráfica

Alejandro Schmidt  
Luis Bellagamba  
Diseño y producción gráfica

IconoPrint  
Impresión y encuadernación

Ignacio Iturria: Pintar es soñar  
Museo Nacional de Artes Visuales  
Montevideo, Uruguay  
Julio, 2015

Impreso y Encuadernado en IconoPrint  
Depósito Legal 366.366 - Comisión del papel



