

LORIENTE

RAFAEL PALI

LORIENTE

tránsitos y desplazamientos


2015



Introducción

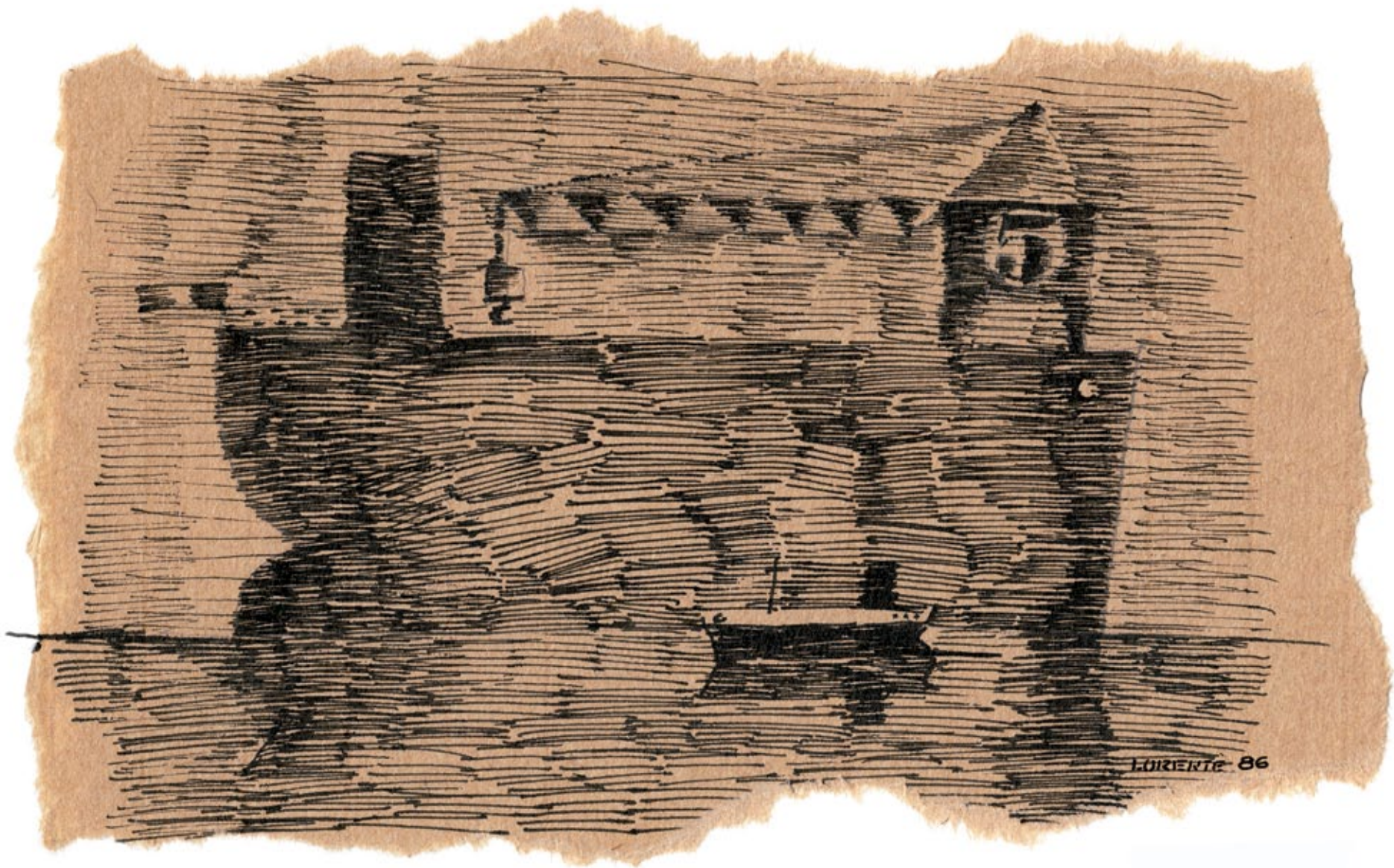
El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) ha establecido en su programación expositiva de los últimos años un lugar muy importante para la arquitectura y en estrecho vínculo con la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en la mayor parte de los casos, ya sea a través del destaque de algunos de sus principales autores (Luis García Pardo, Román Fresnedo Siri e Ildefonso Aroztegui), los envíos a la Bienal de Arquitectura de Venecia (*5 Edificios 5 Narrativas*, *Panavisión* y *La Aldea Feliz*) y otras propuestas (*Ensayos sobre Paisaje* de Hugo Gilmet, *Arquitecturas Próximas* junto con el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), *Arquitecturas del Este*, *Mario Buela* y *100 años Deutscher Werkbund 1907-2007*).

En la exposición antológica *tránsitos y desplazamientos* de Rafael Lorente Mourelle, arquitecto y artista plástico —formación que Lorente emprende en 1959, en forma simultánea—, se nos manifiesta un ejemplo singular de un creador que piensa el vínculo entre arte y arquitectura no solamente desde lo teórico sino desde el hacer.

La exposición propone un recorrido por algo más de cincuenta años de producción artística donde disciplinas, lenguajes, herramientas y visiones se alternan según las necesidades de Lorente, con la confianza de quien tiene el adecuado saber para enfrentarse a los diferentes materiales a utilizar y los diferentes problemas que estos presentan. *tránsitos y desplazamientos* no se agota en el simple acto de exhibir por parte del artista, sino que nos enseña a un Rafael Lorente comprometido con el arte durante toda su vida. Solo así el acto creador vale la pena .

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales



→ La inmensa mole de un buque guía se recortaba en el horizonte cual aparición fantasmal...

Sobre Rafael *Pali* Lorente

De cómo hacer arte, al jugar con los saberes

Olga Larnaudie

Historias de familias, y de espacios compartidos

Fuimos compañeros en el Jardín de Infantes del Liceo Francés.¹ Meses de enfermedad reacomodaron mi ubicación, y pasé a la clase de su hermana, Cristina. Compartí con ella un grupo de cinco adolescentes, en el que estaba Vicky, hija de Justino Jiménez de Aréchaga, y sumamos a Graciana, hija de Ernesto Leborgne.²

Mi vínculo con las cosas del arte y la arquitectura se alimentó en viajes tempranos, en los que, a la visita de mi familia francesa, se añadían itinerarios que atendían a mis sugerencias. Mis contactos con el arte uruguayo se dieron con esas amigas.³ A Cristina le debo la frecuentación del Cine Central. Ella nos llevaba, los sábados, a una de sus salas superiores; la salida incluía a la

1 Era la hija del Director, que vivía, como en Francia, en el Liceo. Veía niños en el patio, y reclamaba jugar con ellos.

2 Cristina y Vicky ya no están, las cinco fuimos parte de algunas de estas historias.

3 Reconocí en el Reina Sofía una pintura de Torres-García que había visto en el apartamento de los Lorente, en el edificio Rambla. Estuve también en su casa del balneario Solís; en la de los Leborgne y en el jardín —y me acerqué a la puerta a veces entreabierta de su espacio reservado, para tratar de ver lo que allí había—. Al ir a la casa de los Aréchaga en Villa Serrana, viví aquel lugar, incluidos el Ventorrillo y el Mesón de las Cañas; se sumó a las pinturas del ππ que estaban en su casa de Montevideo, y en la de sus primos, los hijos de Felipe Gil. Nuestra profesora de dibujo, Ofelia Oneto y Viana, nos habló entonces del arte uruguayo, nos llevó incluso a algunos talleres.

confitería Babalú, con su té completo.⁴ Estuve en uno de los apartamentos de ese conjunto excepcional, en que vivía Julio Navarro, compañero de Preparatorios. Fuimos a ver entonces la Iglesia de Dieste en Atlántida, y el Seminario de Payssé en Toledo, todavía en construcción. Había estado ya en la visita guiada de su casa en Carrasco, que Mario Payssé hacía con sus alumnos.⁵

Este texto, y sus puntos de partida

Nos reunimos hace meses, y Pali recordó sus cincuenta años de trabajo, y sus setenta y cinco de vida, al situar este proyecto de exposición y la propuesta de acompañarla con un texto.⁶ Reiteré dos temas que lo han seguido, a modo de prejuicios; su ser

4 Estaba en la esquina, entre los dos cines, el Plaza y el Central. Tanto estos como el edificio de apartamentos y todo el equipamiento de la confitería, habían sido diseñados por Lorente padre. Horacio Torres fue el autor de su gran mural.

5 Creo que estas digresiones no son tales. Con su cuota de auto referencia tienen que ver con un ejercicio del trabajo teórico que evitó la tercera persona, y eligió la ubicación de reflexiones en un contexto histórico.

6 Me había hecho antes ese ofrecimiento, y colaboré en tres de sus muestras posteriores a 1990. Considerando el universo masculino dentro del cual él ha mantenido en general sus actividades, la propuesta me sorprendió y me agradó.

arquitecto versus su ser artista⁷, y el de sus raíces torresgarcianas. Recordó: «Dejé la facultad más de un año y medio, fui a trabajar con Gurvich [...] en esa época, la concepción del arte era fragmentada, vos eras pintor, o eras dibujante, o eras fotógrafo, o eras ceramista, o eras grabador, o eras arquitecto, o eras escultor, o eras gráfico. La evolución del arte contemporáneo trajo por suerte la multidisciplinariedad, las herramientas de uno empezaron a ser usadas en el espacio de otro. Hubo una suerte de corrimiento, artistas con propuestas arquitectónicas, arquitectos con propuestas artísticas, o de diseño, diseñadores que se pasan a la fotografía...». En relación con el segundo, afirmó: «Ese era mi mundo desde que era chiquito. El tema del Taller era para mí una cosa como natural. Guillermo Fernández fue clarísimo. El Taller era un paquete, lo separaba y empezaba a trabajar en el análisis de los lenguajes artísticos, a partir de la historia. Me permitió pensar con cabeza propia, e inventarme un lenguaje, que es lo más difícil.»⁸

Con la misma cantidad, casi, de años vividos, con un título de arquitecta que tuvo que ver con la necesidad de una formación relativamente sistemática, y se procesó como un desvío hacia la historia en la misma Facultad —que la dictadura frustró— opté por investigar y escribir sobre arte uruguayo, y en ocasiones de arquitectura y/o diseño.

Así seguí, en ambos campos, buena parte del trabajo de *Pali*. El día de este reencuentro, hicimos una revisión visual de los tiempos de su obra, y conocí dibujos iniciales, también los de sus viajes, murales para el FA en el 84 que no recordaba, otros dibujos, referidos a la dictadura, que no había visto. Un amplio resumen digital alimentó, en imágenes y en textos, el archivo que ya tenía.

⁷ Me enteré de sus dudas mientras se procesaban, porque compartimos también un espacio de grandes amistades y primeros amores.

⁸ Entrevista de la autora, 2015.

Confirmaciones y novedades

Empecé por rever ese material; y me detuve en los numerosos textos con los que ha acompañado sus exposiciones, las individuales e incluso algunas colectivas más recientes. También escribe en este catálogo, e incluye un gráfico en que sintetiza, en trece líneas, los tiempos sucesivos de su obra.⁹

Este correlato comprende motivaciones y técnicas, junto con informaciones acerca del lenguaje plástico. Se ha dado, por otra parte, en forma paralela a los artículos que fueron apareciendo con su firma, en las publicaciones nacionales sobre arquitectura.¹⁰

Elegí ubicar su hacer artístico en dos etapas, vinculadas a contextos históricos.

Estuvo —sin un corte preciso en lo que realiza— ese tiempo que va de los sesenta a parte de los ochenta, y coincide con el avance de la crisis social y la dictadura. Época de pinturas y de collages, y de lo que llama “barreras de obra”. Con un homenaje a los juntapapeles en 1979, y la muestra en Artesanos Unidos (AU); dos registros de las desdichas humanas, a través de sus desechos y de sus marcas urbanas¹¹. Parte de esta etapa coincide con las consideraciones sobre el derecho a la vivienda y las posibles soluciones que se procesan en la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), presidida por Rafael Lorente Escudero, con el aporte del Núcleo Sol.¹²

Está también su participación de 1983 en la BUEP, y el comienzo de su vínculo, como recolector, con la naturaleza. En las exhibiciones iniciales, posdictadura, en Vézelay y en la Alianza

⁹ Empezar por el dibujo y termina con el dibujo. Supongo que ha estado siempre presente en su proceso de proyectista.

¹⁰ Roberto de Espada escribe en 1971, a propósito de uno de esos textos: “En el caso de Rafael Lorente no hay la intención de convencer, justificar, explicar meramente una obra ya elocuente de por sí, sino una necesidad de contribuir a que el que contempla encuentre vías o senderos de acceso que le faciliten la fruición...”

¹¹ Recordé la exposición en AU, al mencionar en 1986 su trabajo en relación con arte local resistente a la dictadura.

¹² Hablaban de una ética y una estética del lugar, con sus materiales. Se referían a nuestro paisaje y a nuestra luz. Estuve en algunas reuniones, y me atraían sus consideraciones, tanto como lo hizo la realidad del edificio de AEBU, sobre el cual le hice a Rafael una primera entrevista para un artículo en una nueva revista que sacó el crítico Ernesto Heine, y no llegó al segundo número. Yo había comenzado, entre tanto, a priorizar lo que entendía como un compromiso social.

Uruguay-Estados Unidos, mantiene sus recolecciones, con propuestas “ecológicas” que diversifican técnicas y formatos. Coinciden con sus otros textos, y en particular con su “Autoritarismo y ciudad” de 1986.¹³ Está, después, su estadía en España, de la que da cuenta con su obra, al regreso. En una entrevista de Irma Abirad, habla sobre las tierras y los carbones que encontró allí, de las texturas y los colores, y agrega: “El medio es diferente al nuestro. En su luz, en la percepción de su paisaje, en la gente, en sus historias. Después que uno está un tiempo, se empieza a impregnar de esa otra luminosidad, de ese otro color...” Dice que: “Acá estás en otra luz, por eso, en la exposición, yo separé lo de España y lo de acá. Allí hay un sentimiento de lo vertical. Aquí es horizontal...”¹⁴

En la segunda etapa, ya de regreso, continúa con los trabajos pequeños y aborda los de gran formato, organizados como instalaciones.¹⁵ En el 2006, antes de su muestra en la Alianza Francesa, me habla de su experiencia con una obra para no videntes: «Me sirvió para inventar una cosa, a partir de cero. La planteé desde la posición del receptor. Introduje esa idea del envoltorio, que repite la forma del cubo. Abriendo el velcro, como un paquete, y metiendo la mano». También lo hizo acerca de sus nuevas opciones: «Empecé a pensar en los materiales industriales, en lugar de los que recojo, en la naturaleza, en el mar, desgastados. En el mundo de materiales con el cual trabajo como arquitecto. Materiales de la industria, porqué no. Las técnicas con las que tenía que trabajar esos materiales ya no eran las artesanales. No dominaba la totalidad, podía hacer el dibujo, y en uno o varios talleres especializados, darle su forma final.»¹⁶

13 Recuerdo mi reacción, contradictoria, frente a las cajas de la BUEP 83, y la vinculo con un texto de Caffera sobre la muestra de la Alianza, que tituló “Objetos distantes”. Pudo tener que ver con la ausencia de “drama”, con la seducción de los materiales, incluso en las primeras obras, las referidas a un contexto social más crudo. Malentendidos paralelos al que acompañó la prédica del Núcleo Sol, en tiempos de opiniones radicales. Su escrito de 1986, en la *Revista de la Facultad* enfoca, desde su profesión, los desbordes de la dictadura “en el espacio de vida del hombre”.


14 Esa sensación de espacio horizontal estuvo en la pintura de Hilda López, y también en sus escritos. Estuvo en Juan Storm.

15 Vuelve en tiempos de posmodernidad, en que algunos de los más jóvenes empezaron a dudar si los más veteranos, artistas o críticos, éramos contemporáneos— extraña sensación, hace casi dos décadas.

16 Se publican en este catálogo parte de los prólogos en los que historié las características de esta etapa, incluido su proceso desde los materiales naturales hacia los que le ofrece la tecnología.

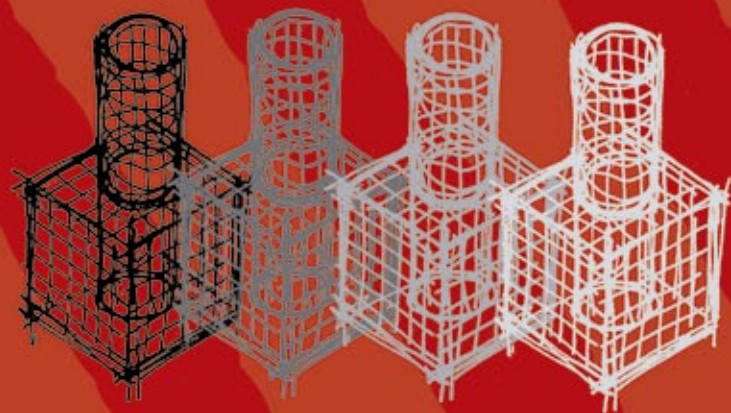
Logré dimensionar, después de este extenso recorrido, el alcance de un trabajo teórico que ubica a Rafael Pali Lorente como un difusor consecuente, y destacable, del cómo y también del por qué hacer, además de un hacedor en arte y en arquitectura. También como un memorioso, que se ocupa de recordar, con imágenes y en textos, lo que otros hicieron, tanto en el arte como en la arquitectura, en lo posible vinculados.¹⁷ Mientras tanto confía en su obra, y no la abandona por el camino, como no lo hizo con la de quienes lo precedieron.¹⁸

Esta última vertiente lúdica se mueve en variadas dimensiones físicas y conceptuales.

Cuenta por supuesto el juego, que ya estaba en buena parte de su obra, y la caracteriza junto al rigor formal, en ocasiones el rescate, y también el reclamo. Me quedo, como ejemplos, con tres proyectos entre los más recientes. Su último envío que llegó, como «una historia, muchas historias», al Premio Nacional 2014, rescata los boletos del metro madrileño, y al mismo tiempo informa del origen de su material básico— aquellos boletos — y del alcance de su puesta en forma. Su frustrado proyecto para el Premio en Homenaje a Carmelo Arden Quin —que bien supo jugar con el arte— en el cual integró en el espacio de juego al espectador, en el marco del proyecto LUDUS. Aquel que quedó como proyecto, y fue planteado para el 53 Premio Nacional del 2008, una «obra en recuperación y puesta en valor» que incluía, como parte de una puesta en obra, a nuestros artistas, para recordar que «ELLOS MIRAN Y ESPERAN, NOSOTROS TAMBIÉN»

17 Como las «imágenes urbanas», que ubicaban obras o espacios destacables de Montevideo. En *Arquitectura* n.ºs 251 a 253. También los tiempos de rescate de aquel mural de Gurvich, en el Cerro. Me pregunto si esa necesidad de elaborar teoría, esa voluntad de asumir actividades de difusión y docencia no puede emparentarlo, por otra vía, a Joaquín Torres-García

18 Varias de sus grandes obras incluyen espacios de exhibición y/o difusión, desde AEBU hasta el Centro Cultural de México, pasando por el CCE. También están esos espacios de usos múltiples de los centros de enseñanza, como el Liceo Francés. Conozco bien, como examinadora de la prueba de arte del bachillerato francés primero, como abuela después —con años de docencia a cuestas— lo que este edificio ofrece. Tuve en AEBU hace tiempo, y varias veces en el CCE, la oportunidad de apreciar lo que era trabajar —con, como curadora o en, como panelista— espacios flexibles y/o adaptados a sus funciones.



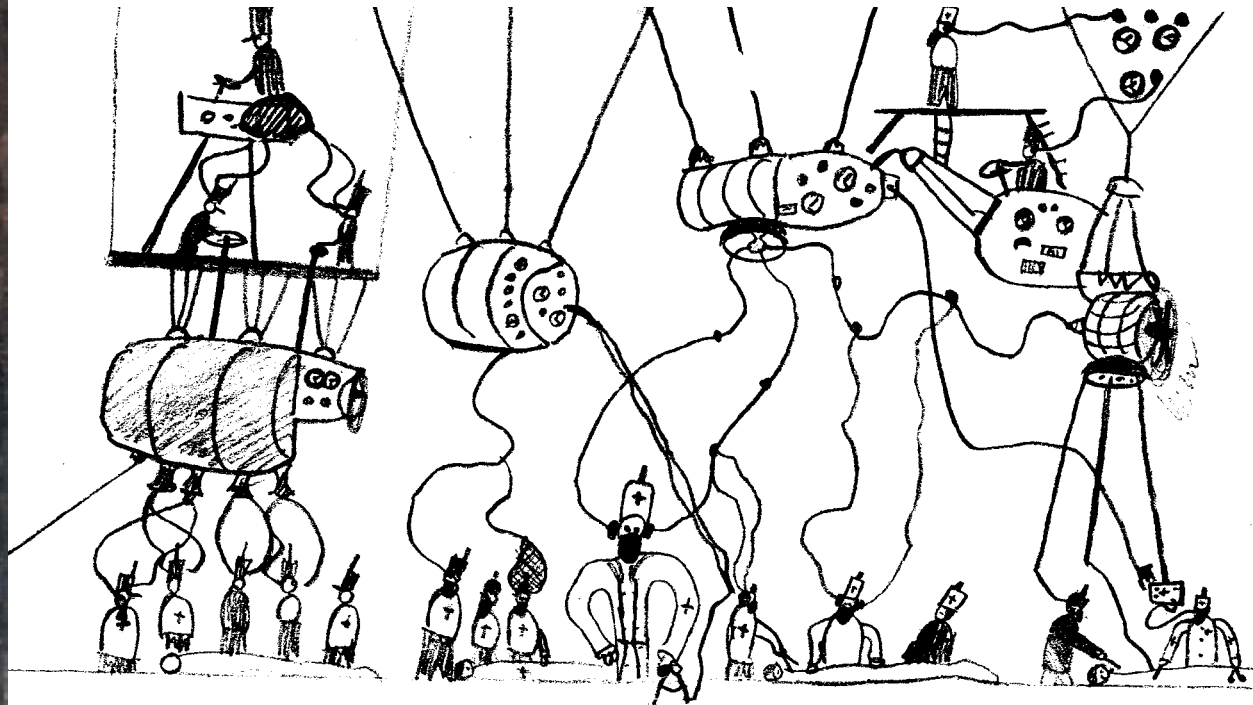
tránsitos y desplazamientos

**de la arquitectura al arte
del arte a la arquitectura**

**del dibujo a la pintura
de la pintura al collage
del collage a los chapones
de los chapones a los tótems
de los tótems a los objetos
de los objetos a los artefactos
de los artefactos a las cajas
de las cajas a la naturaleza
de la naturaleza a las cajas
de las cajas al dibujo...
...siempre el dibujo.**

1

Los comienzos fueron siempre un juego. Con ramitas, con palitos, con piedritas. Luego y siempre jugando, fueron chozas de pinocha y ramas. Entretanto, en el banco escolar dibujos y más dibujos que aludían a la guerra que sentíamos en el entorno. Después fueron ramas de sauce talladas y coloreadas, así como cortezas de pino modeladas. Luego dibujos de arquitecturas, puertos, y los primeros estudios. Todo ello en un ámbito familiar en el cual se respiraba arte y arquitectura a todas las horas y en todos los rincones. En la casa de mis padres Cristina y Rafael, eran contertulios frecuentes Ernesto Leborgne y Nusha, Augusto Torres y Elsa Andrada, Nenín Matto y Adita, José Coller y Carmen, Gonzalo Fonseca y Elizabeth, Julio Alpuy y Joana.



Retrato de niño con locomotora roja.
Edgardo Ribeiro.

Óleo s/tela. 60 x 50. 1944.

Carly Angensheidt Lorente



Pareja. Talla en madera, 16 x 10 x 1.5. 1955.

📷 Carly Angensheidt Lorente



Casa-Taller de José Gurvich en la calle Polonia 3286, proyecto de reforma de RPL, 1963. © R.P.L.



José Gurvich en su taller hacia 1962. © Alfredo Testoni.

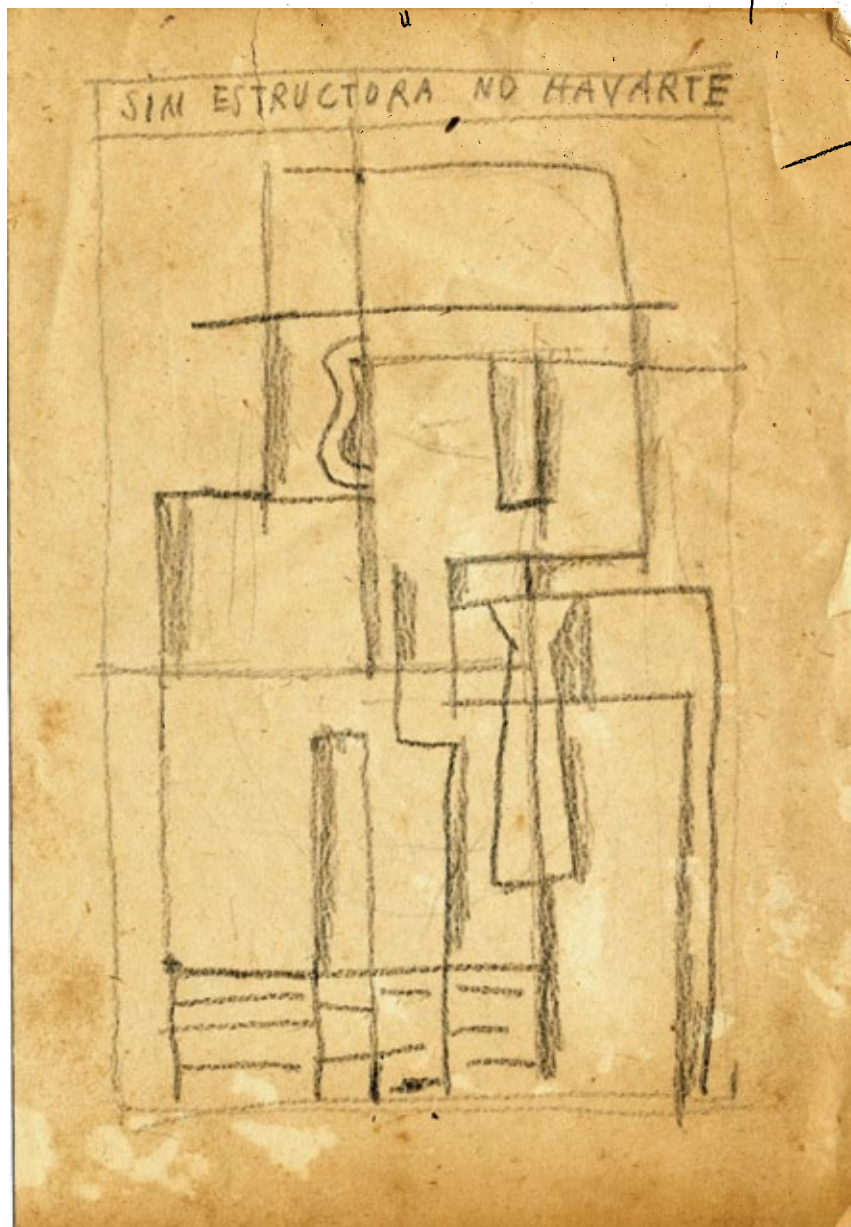


Copia de dibujo a pluma y tinta de Vincent Van Gogh, en clase de José Gurvich. 1960.

Hacia 1959 comienzo los estudios de arquitectura y simultáneamente asisto a las clases de José Gurvich todavía en el Taller Torres-García, en los bajos del Ateneo de Montevideo. Luego paso al Taller del Cerro en la calle Polonia. Hacia 1962, siendo aún estudiante, proyecto la reforma de la II casa-taller de Gurvich destinada a recibir a Totó y a Martín en la que fuera mi primera obra de arquitectura. Gurvich fue un maestro insuperable; me ayudó a leer el lenguaje plástico, la relación de las formas, la valoración de la línea, la idea de ritmo, el tono, y tantas otras cosas. Lo hacía apoyado en el análisis de dibujos de Van Gogh, Rembrandt, Goya, Picasso, etc. Por sobre todo era un formidable artista y bella persona que supo transmitirnos la pasión por el arte. Compartimos aula con Eva Olivetti, Yuyo Goitiño, Marta Morandi, Ernesto Vila, Lilian Lipschitz, Cacho Cavo, entre otros amigos veinteañeros.

un dibujo objetivo mortal.
 " " sintético.
 " " traspuestos.
 " " plástica.
 Traspone una realidad a otra

Dibujos de José Gurvich
 con anotaciones
 en clase, hacia 1962.





Chacra de Chano 1. Progreso. Dibujo, tinta china sobre papel. 13 x 19. 1961.



Chacra de Chano 2. Progreso. Dibujo, tinta china sobre papel. 13 x 19. 1961.



Un gato sobre el tejado.
Valparaíso.
Dibujo a lápiz sobre papel. 11 x 14,5.
1962.



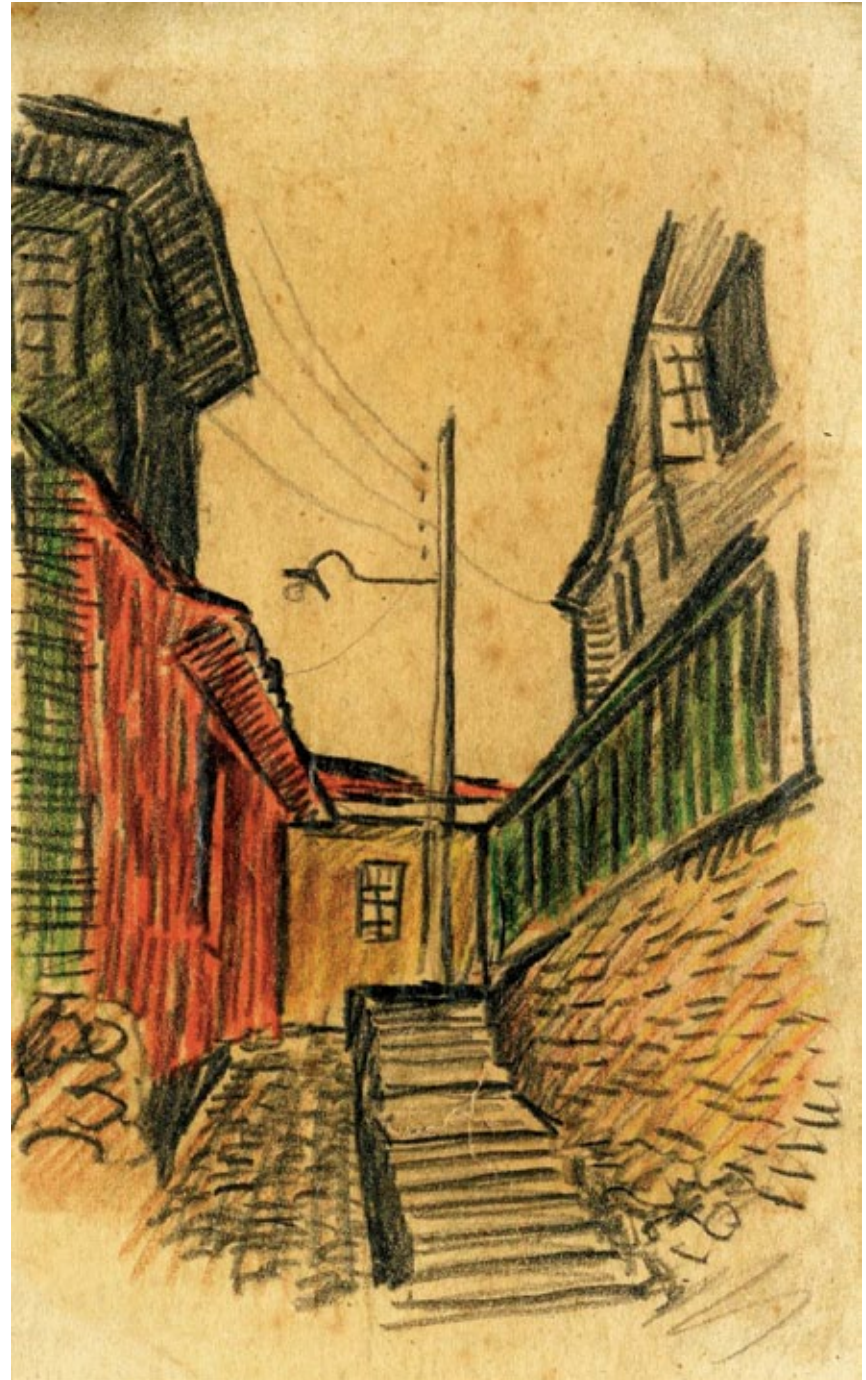
Calle de Valparaíso 1. Dibujo a lápiz sobre papel. 20 x 11. 1962



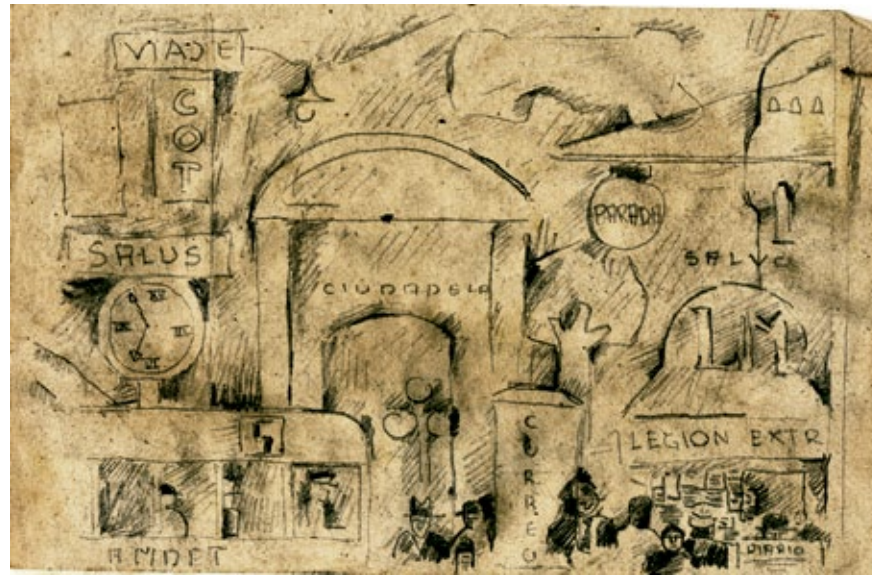
Marinero. Valparaíso.
Lápiz sobre papel. 13 x 19. 1962.



Calle de Valparaíso 2. Dibujo a lápiz sobre papel. 15 x 20. 1962.



Calle de Valparaíso 4. Dibujo a lápiz sobre papel. 20 x 14,5. 1962.



Paisaje Plaza Independencia. Óleo s/cartón. 22 x 40. 1962. © C. A. L.



Naturaleza muerta. Óleo s/cartón. 37 x 45. 1962. © C. A. L.



Naturaleza muerta. Óleo s/tela. 37 x 45. 1975. © C. A. L.

Es 1974, continúo los estudios con Guillermo Fernández, quien me ayudó a desarmar, analizar y comprender los límites del lenguaje. Fue un extraordinario docente, mejor persona y gran amigo del que aún siento su ausencia. Sus conversaciones eran como un viaje hacia lugares desconocidos por la libertad y el conocimiento con los que Guillermo manejaba los hechos y los conceptos. Incorporo nuevos materiales, nuevos soportes, nuevas miradas, indagando y cuestionando siempre. En esos años comienzo a exponer de modo sistemático, con el apoyo de Kurt Speyer en la Galería Bruzzone, junto con Hugo Longa, Luis Solari, Nelson Ramos, Jorge Damiani, entre otros destacados artistas.



... Su muestra de Club de Arte, Galería Bruzzone, lo presentó dueño de una refinada sensibilidad y un decantado sentido cromático. Aunque se acusan ascendientes en Klee y en el propio Gurvich, lo que es lógico y constante en todo artista que inicia su trayectoria pictórica, hay ya acusado un camino propio, en particular en las pequeñas obras abstractas. [...] Como dentro de la generación de arquitectos que integra, es una personalidad singular y rutilante, muchos se plantean si Lorente Mourelle es más arquitecto que pintor. Por el momento ambas cosas las hace con eficacia, con desventaja para la pintura, dentro de la que debuta recién...

MARÍA LUISA TORRENS, «LORENTE, UN NUEVO PINTOR», 1976 (FRAGMENTO).

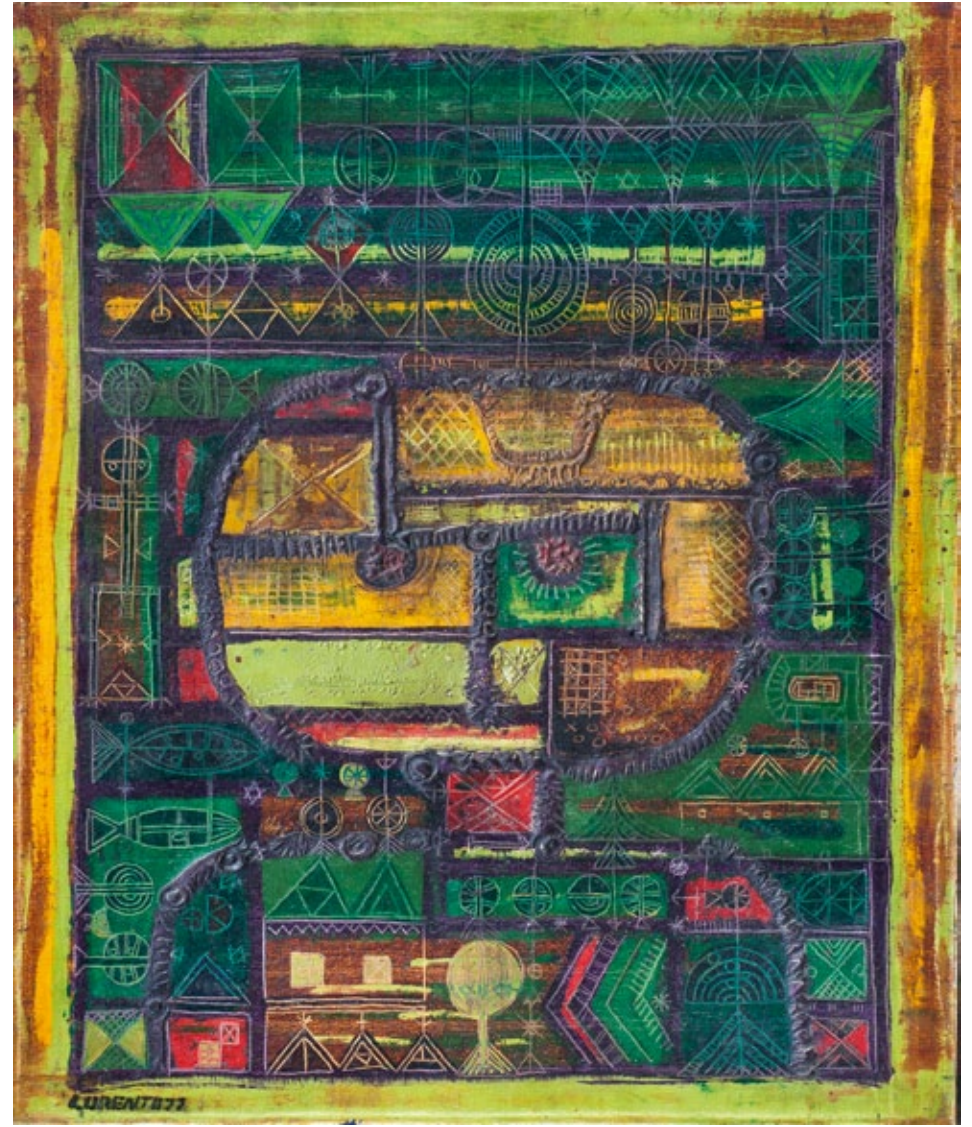


... Siempre desconfío del discurso justificatorio del creador ante el cual la obra cobre sentido y necesita de él para tenerlo. En el caso de Rafael Lorente no hay la intención de convencer, justificar, explicar meramente una obra ya elocuente de por sí, sino una necesidad de contribuir a que el que contempla encuentre vías o senderos de acceso que le faciliten la fruición y que —de alguna manera— abran hacia una contemplación más inteligente. [...] Sus 18 obras se estructuran en dos maneras: nueve (blanco y negro) sobre papel con pintura acrílica pasada a través del entramado abierto de arpillera y nueve más en las que aparecen toques de color e incorporación de otros materiales (hilo sisal, por ejemplo, para diseñar una línea, delimitar un espacio, crear una textura y emerger del plano). El tono general es el de una premeditada austeridad de un severo rigor (que en mucho parte de la reticencia cromática), de una intencional parquedad de elementos sometidos a una máxima tensión expresiva que los justifica y los hace elocuentes en su misma despojada aparición sobre el plano. Rafael Lorente confiesa la posible parentela de su obra con las expresiones de las artes gráficas y esa aproximación va mucho más allá de lo estrictamente formal, apariencial, para llegar a lo ontológico de su propuesta: cada obra es una provocación de lectura, de interpretación de sus signos que se reiteran con la suficiente frecuencia como para construir su propio significado y, consecuentemente, promover un ámbito que los justifica y los explica (un enunciado, al fin) en todas sus posibilidades plásticas...

ROBERTO DE ESPADA, «SIGNOS DE NUESTRO TIEMPO», 1981 (FRAGMENTO).

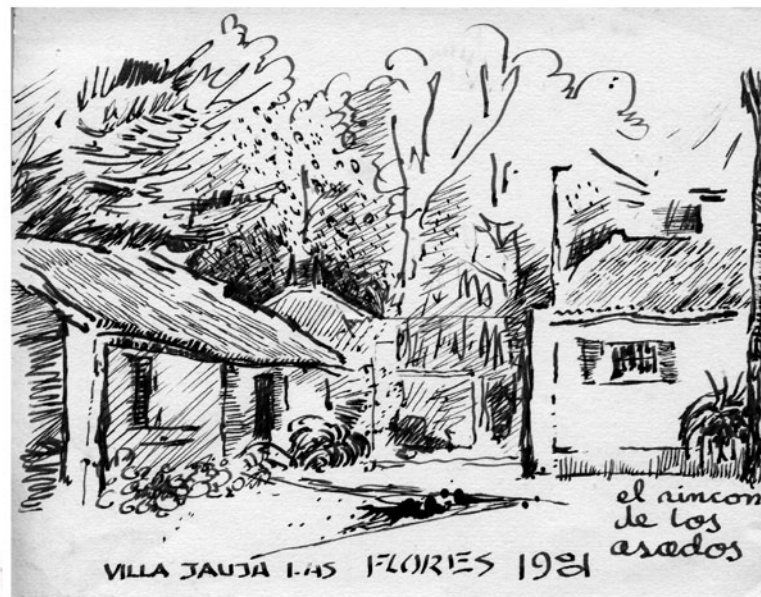


Rojo y negro. Óleo s/tela. 47 x 38. 1977. © C. A. L.

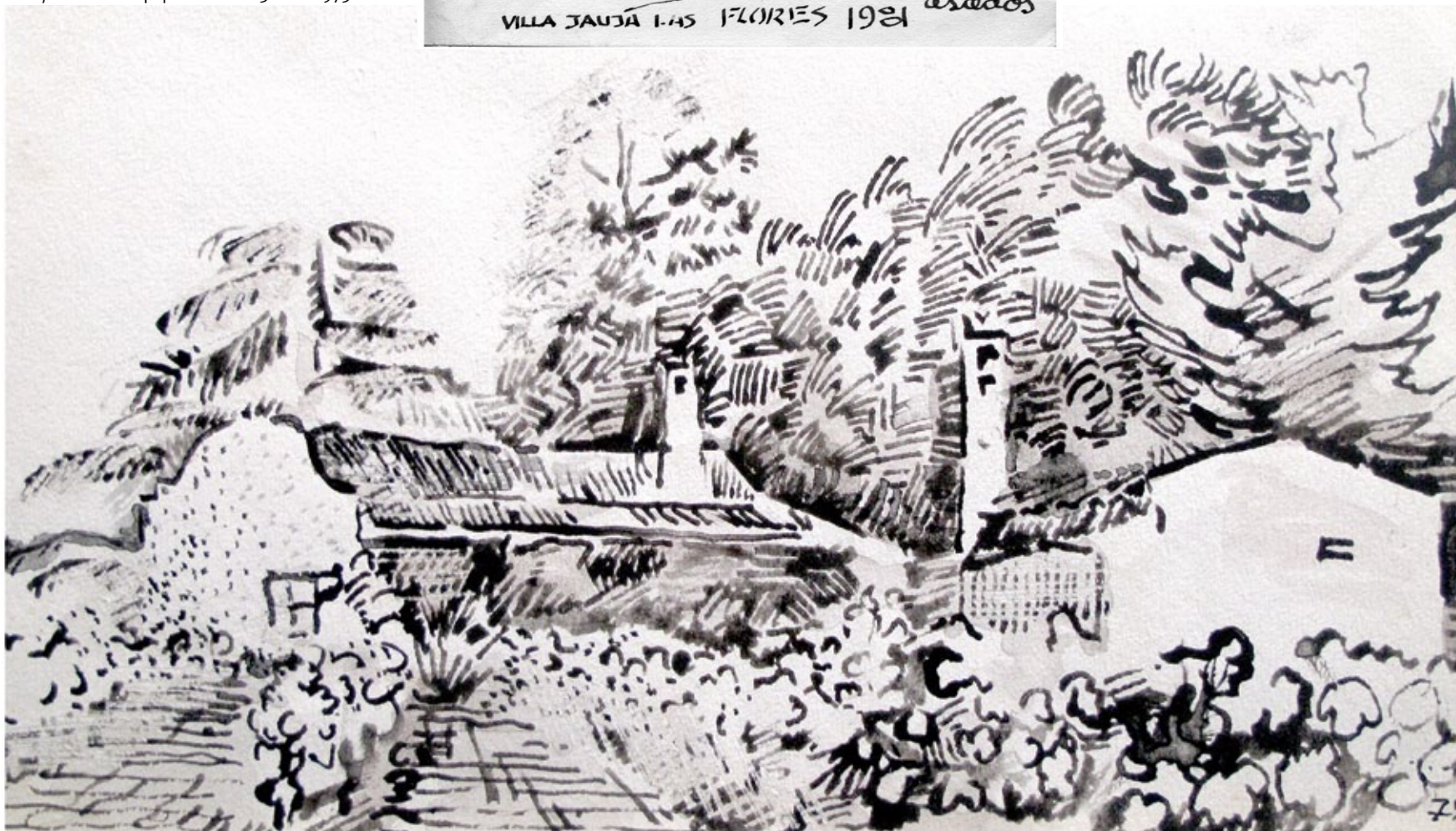


Mirada fija. Óleo s/tela. 47 x 38. 1977. © C. A. L.

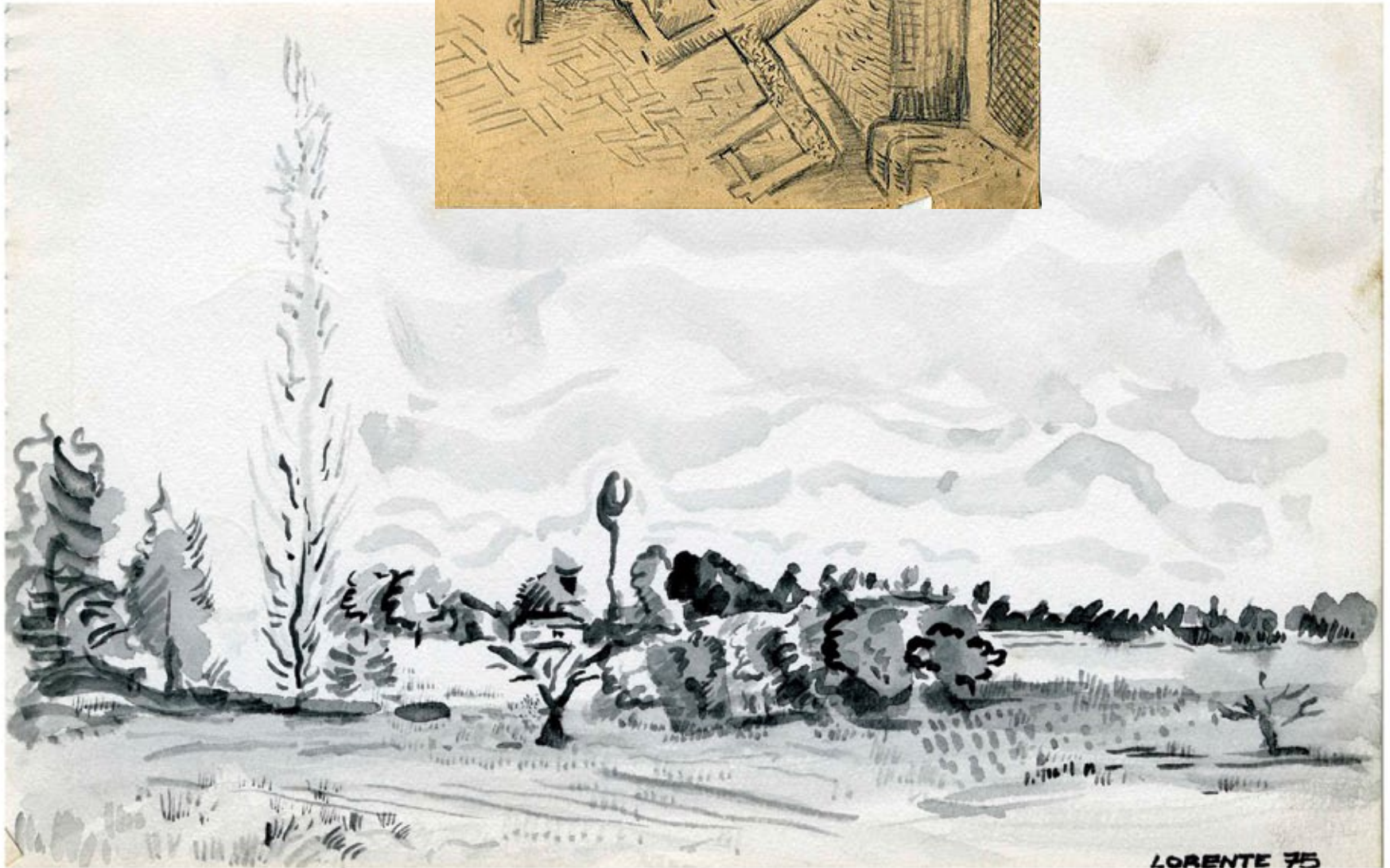
Chacra de Chano 3. Progreso.
Dibujo tinta sobre papel canson. 13 x 21. 1975.



Villa Jauja. Las Flores.
Dibujo a tinta s/papel. 1981.



Chacra de Chano 4. Progreso.
Dibujo acuarela sobre papel canson. 1975.



Doña Irma. Progreso.
Dibujo a lápiz sobre papel.
19 x 21. 1974.



Mundos oníricos 1.
 Acrílico s/cartón. 1980.
 C. A. L.



Mundos oníricos 2.
 Acrílico s/cartón. 1980.
 C. A. L.

C. A. L.



Paisaje urbano 4. Técnica mixta.
32 x 38. 1980. © C. A. L.



Construcción palafítica.
Técnica mixta s/canson color.
25 x 32. 1985. © C. A. L.



El último viaje del Cristóforo Colombo 1.
Óleo s/tela. 47 x 38. 1977. © C. A. L.



El último viaje del Cristóforo Colombo 2.
Óleo s/tela. 47 x 38. 1977. © C. A. L.



El último viaje del Cristóforo Colombo 3. Acrílico sobre papel. 100 x 140. 1986. © C. A. L.

... Con tela de arpillera doblada, trabajada pintada, rota, cocida y deshilachada. Lorente construye, compone y da color. Algo de rojo aparece algunas veces por debajo de los materiales que agregan volumen y patetismo a la idea. Son las heridas por las que se denuncian carencias. Otros elementos utilizados son la madera de cajones con sus letras e inscripciones de origen, números, cruces, ruedas de hierro viejo, muñequitos de plástico. Son la vida, el trabajo, el devenir de la ciudad o la presencia estática de la miseria...

ELISA ROUBAUD, «Rafael Lorente: arte con desechos», 1979 (FRAGMENTO).

... No se debe olvidar que a través de su obra Lorente demuestra una severa y rigurosa práctica del construir plásticamente, práctica heredada y que recoge la fundamental propuesta del maestro Torres García [...] Estos ensamblajes realizados por Lorente salvan dificultades mencionadas y se instalan sobre un esquema estructural de clara tendencia ortogonal, que le permite transmitir un numeroso conjunto de ideas plásticas. Porque Lorente no parte de postura única, sino que —en lo básico de su hacer— conjuga el estructurar junto a otros proyectos, algunos cercanos al surrealismo [...] Es en esta reordenación que el proyecto de Lorente alcanza su riqueza...

CARLOS CAFFERA, «Rafael Lorente: el recuperar como arte» (FRAGMENTO).



En su taller hacia 1977.



Un oscuro período de nuestra historia: se instaura la dictadura cívico-militar, amparada en la doctrina de la Seguridad Nacional. El modo de vida democrático, basado en el diálogo y en la convivencia pacífica, es sustituido por el terrorismo de Estado, la represión, la censura y la persecución política.

Se instala un clima sombrío y desesperanzador: Montevideo, ciudad atravesada por los vientos, se convierte en la ciudad atravesada por el temor. Es la ciudad de las sombras y las sospechas, que se puebla de seres fantasmales, de alegorías, de pesadillas teñidas por el miedo, el terror y la persecución. En ese clima se originan estos dibujos, testimonios mudos del horror. El proyecto *Imagine*, referido específicamente a la no violencia, me dio la oportunidad de exhibirlos, compartiendo la esperanza de un mundo mejor.



Serie del terror 2. Tres dibujos, tinta s/papel canson. 24 x 32. 1977.



Serie del terror 1. Ocho dibujos, tinta s/papel. 20 x 25. 1977.



Serie del terror 2. Tres dibujos, tinta s/papel canson. 24 x 32. 1977.

Desde 1977 exhibo anualmente mi trabajo en diferentes espacios con el acento puesto en la investigación, variando el material, el soporte y el lenguaje de modo de no caer en la seducción de las apropiaciones formalistas o en caminos ya transitados, muchas veces con gran eficacia. Asumo que el riesgo y el error son preferibles a la seguridad de un lenguaje consolidado cualquiera sea su prestigio. Durante la noche dictatorial y en alguna medida como expresión de esos tiempos, trabajo en la serie de collages en homenaje a los juntapapeles, en los dibujos alusivos al terror, así como en las barreras de obra. Luego, tras el advenimiento de la democracia, los tótems de troncos de madera dura con incrustaciones en piedra y mármol, que expongo en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, así como una serie de cajas ecológicas, algunas de las cuales forman parte del acervo del MNAV.



Las obras que se exponen constituyen un homenaje a uno de los tipos humanos más desamparados de nuestra sociedad urbana: los juntapapeles. Homenaje con elementos plásticos, materiales y formas que recuerdan a los carritos desvencijados y precarios repletos de desperdicios mercantilizables que recorren diariamente el asfalto de la ciudad.

Materiales pobres y deleznable —arpilleras rotas, tablas de cajones, papel de diario y cartón— se organizan con un concepto plástico y un sentimiento del espacio que aspira para ellos la dignidad y la poesía de la obra artística.

Desmitificación de la obra como adorno elegante y aceptación plena de la rusticidad, la «fealdad» y la precariedad como categoría artística.

Vivencia de la realidad y expresión de una emoción y un sentimiento, sin caer en un folclorismo.

Ausencia del color en un sentido tradicional, y presencia de él por el uso del material, su textura, su ritmo.

Blanco y negro, madera y arpillera, cartón y papel de diario. Preocupación puesta en los pasajes entre diferentes materiales, en el espacio que los separa y los une y en la forma en que se concreta esa unión.

Elementos otros, trozos de muñecas, ruedas, tapas y espejos que juntamente con letras, números, puntos, cruces y rayas constituyen una suerte de lenguaje figurativo utilizando ideas que van del diseño gráfico al *assemblage* y del constructivismo al surrealismo.

Mundo de lo concreto dado por el material y su particular modo de expresión, pero a su vez de la fantasía y lo imaginario dado por la ruptura del espacio, de su escala y la coexistencia de realidades diferentes.

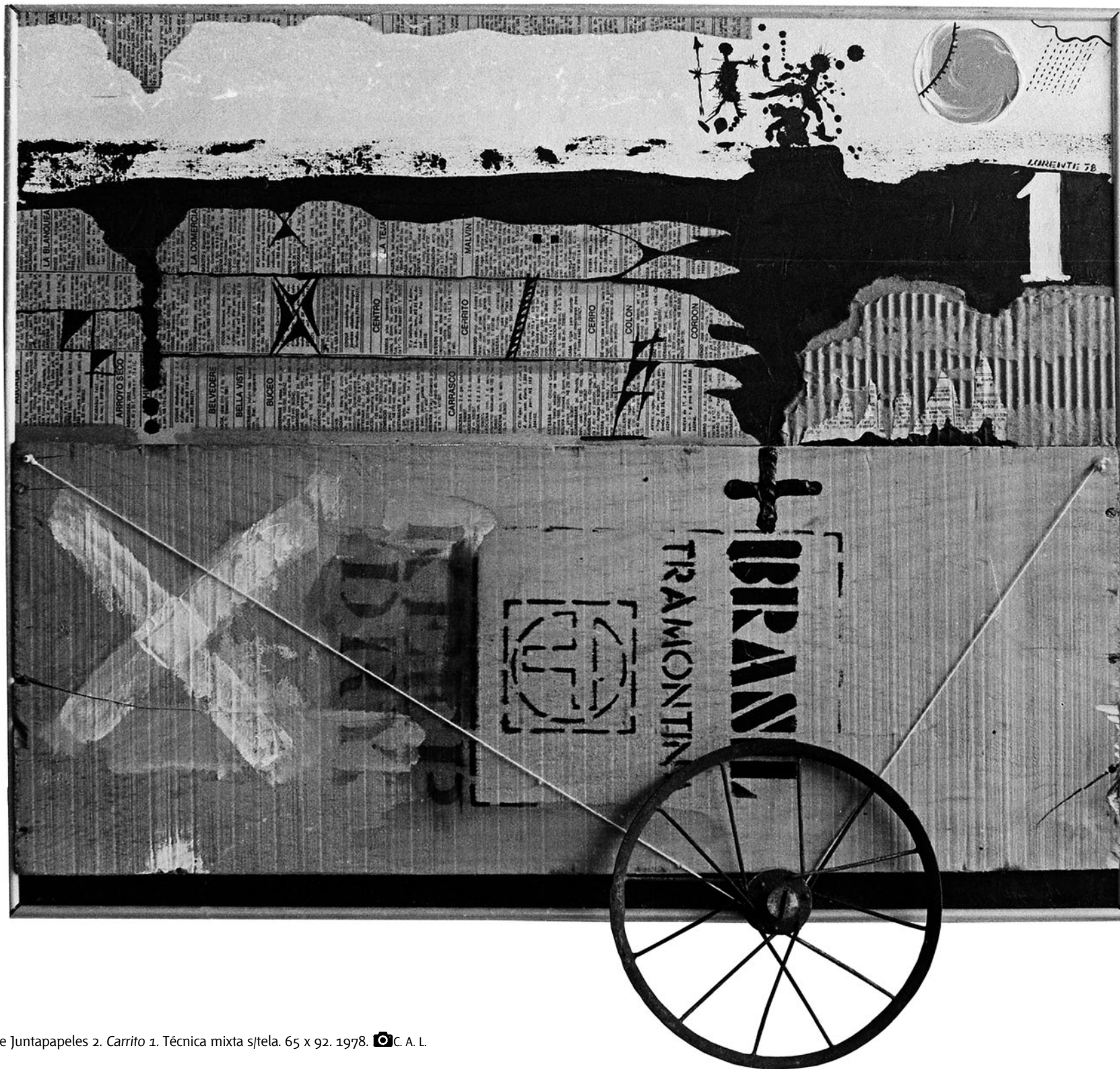
Tales son algunas de las intenciones y reflexiones propuestas en esa fase de mi trabajo.

RAFAEL LORENTE

Serie *Juntapapeles* 1. Técnica mixta. 95 x 150. 1978. © C. A. L.







Serie Juntapapeles 2. Carrito 1. Técnica mixta s/tela. 65 x 92. 1978. © C. A. L.

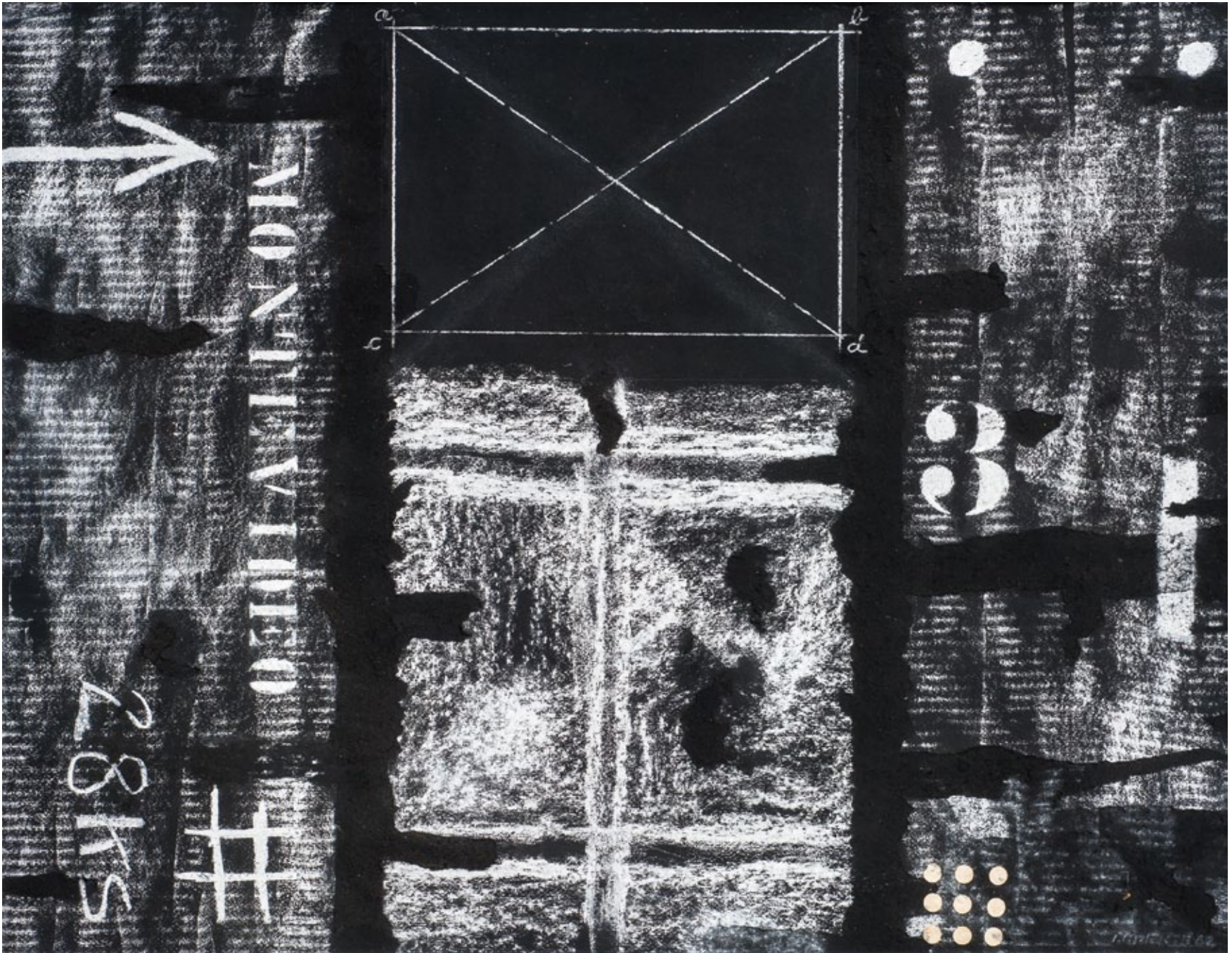




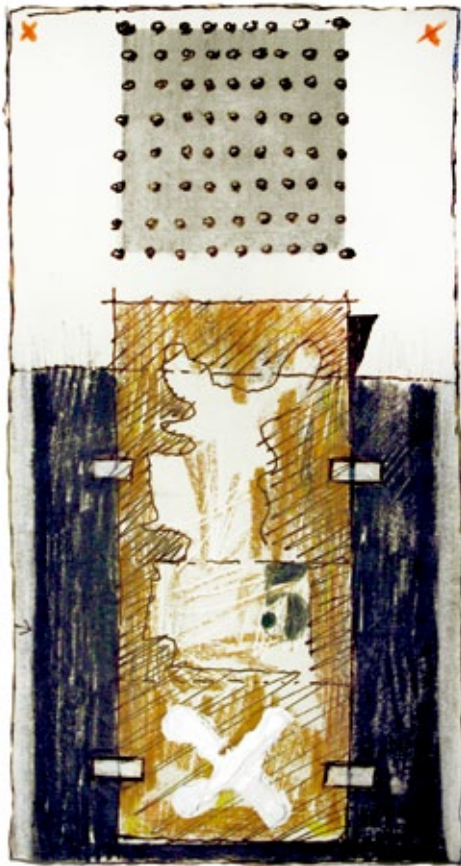
Serie *Muros censurados* 1. Pintura acrílica s/papel embalaje. 100 x 140. 1980. © C. A. L.

.... No más muro carcelero
 mi corazón prisionero.
 Ya sobre los viejos muros,
 está mi corazón.
 Y sobre el muro que el hombre
 puso al hombre
 está mi corazón...

LÍBER FALCO



Montevideo 3. Monocopia pastel s/papel canson negro. 50 x 64. 1980. © C. A. L.



... Las calles y veredas de la ciudad son presentadas como las naturales depositarias de los detritus del trajín diario y Rafael Lorente las toma como el ámbito para hacer de ellas una especie de símbolo del deterioro y del desgaste, de la suciedad y de la destrucción. Transmutadas al lenguaje de Rafael Lorente, áspero, informal, de colorido que evoca lo desgastado y derruido, con algunas aplicaciones de elementos pegados (paquetes, hojas, muñecas, etc.) su significación se enriquece y se hace realmente operativa, alarmante; por ellas se transita dejando las huellas de cada uno –aun sin quererlo, aun sin saberlo– que quedan como testigos de un paisaje ni consciente ni responsable [...] Es sostenido el interés de Rafael Lorente por crear una especie de crónica «rea» de los muros y veredas de nuestros barrios, elocuentes pero silenciosos testigos de tantos avatares, para lo cual no titubea en incorporar versos de *La crencha engrasada*, letras de tango, todo con una letra que mima la de los niños o la de quien no tiene como costumbre la expresión escrita...

No cabe duda que lo más interesante de la muestra está compuesto por los dos grandes paneles que ya fueron presentados en el Premio de Pintura Joven de Punta del Este y que recibieron, junto con la obra de R. Stewart, dos acertadas menciones. Estas obras de Rafael Lorente presentan dos aspectos de muros, con todo el deterioro y el encostramiento que el tiempo les ha labrado (tiempo que está muy a menudo presente en esta muestra a través de esferas, sin agujas, de relojes), las texturas engrosadas dan la idea de acumulación de historia sobre ellos y lo que más interesante lo hace es el crear en cada uno un ámbito de interdicción a partir de las leyendas que dicen «No hay vacantes», «No fijar carteles», «Prohibido entrar», «No estacionar», todas imitando las letras que se realizan en una plancha y que habitualmente son las que se usan para este tipo de inscripciones. A todo esto se le suma una pequeña ventanita con la indicación: «Abrir aquí», tras la que puede verse un espejo en el cual se refleja una imagen fragmentada del observador, preso también por la atmósfera creada por todo el panel...

ROBERTO DE ESPADA, «ACERCA DE CALLES Y VEREDAS», 1982 (FRAGMENTOS).



De la obra *Barrera de obra*, realizada hacia 1982, existieron dos versiones, una de las cuales desapareció. Fue presentada a un concurso de arte joven, llamado por el Museo de Arte de Maldonado y obtuvo una mención. La temática está obviamente referida a la situación de prohibiciones y censuras acaecidas durante la dictadura. Se incorporan alusiones explícitas al NO, pegar carteles, estacionar, libertad de expresión, o toda forma de manifestación personal o colectiva. Aparecen algunos recortes de prensa, imágenes referenciales como la foto de Natalie Wood. No la considero sin embargo vinculada al informalismo; desde lo plástico plantea una clara estructuración del espacio sobre la base de una grilla geométrica de ritmos horizontales, verticales e inclinados que reciben las manchas, puntos, borrones, textos e imágenes al modo como una barrera de obra recibe manifestaciones de la vida con independencia de su función. Es un panel de madera de aproximadamente 2.40 x 1.20, con un calado cuadrado desde el que emerge la luz de una bombita eléctrica. Esta obra se inserta en una serie de trabajos desarrollados bajo el clima oprobioso de la dictadura y tiene que ver con otras series como la de los juntapapeles, la de las veredas, la de los chapones y collages, la de los dibujos fantasmales.

RAFAEL LORENTE, ENTREVISTA DIGITAL, 2015.



Barrera de obra

proyecto nº 7

Abel Varona 1981



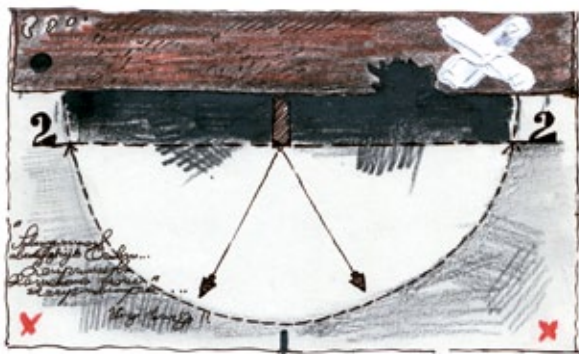
Serie Barrera de obra.
Técnica mixta s/ bastidor enchapado.
100 x 200. 1981. © C. A. L.





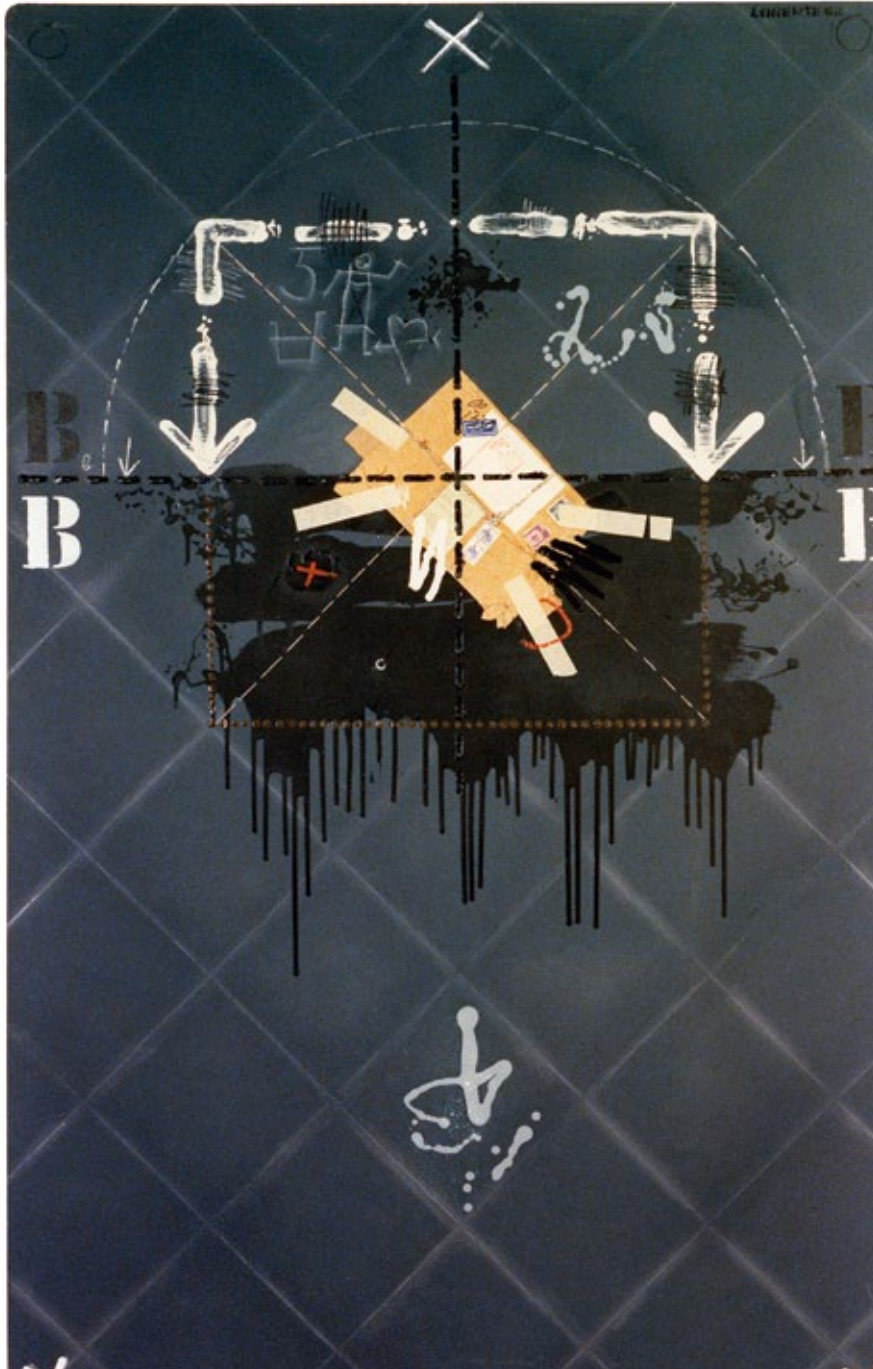
Serie Chapones y tablas de obra. Tres proyectos. Acrílico y cartón sobre papel. 1980. © C. A. L.


«Estaba prohibido recordar. Se formaban cuadrillas de presos. Por las noches, los obligaban a tapar con pintura blanca las frases de protesta que otros tiempos cubrían los muros de la ciudad. Pero la lluvia de tanto golpear los muros iba disolviendo la pintura blanca y reaparecían, poquito a poco las porfiadas palabras...» EDUARDO GALEANO

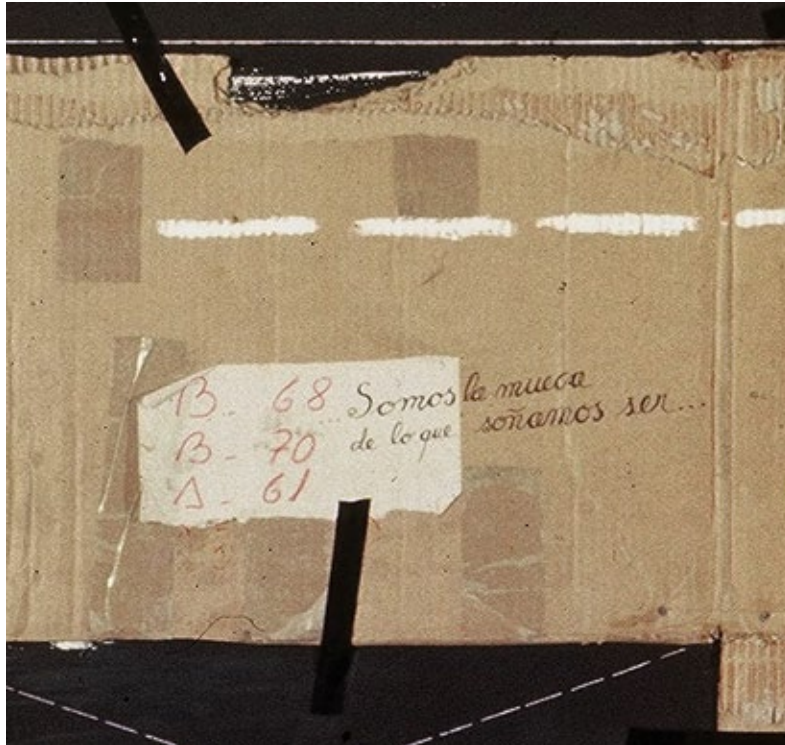


Serie Chapones y tablas de obra. Técnica mixta s/ tabla de obra. 45 x 75. 1980. © C. A. L.





Serie Chapones y tablas de obra. 4 obras. Técnica mixta s/ chapones de encofrado. 160 x 100. 1982.  Testoni Studio



Serie Chapones y tablas de obra.
 Obra: *Somos la mueca de lo que soñamos ser*.
 Técnica mixta s/ chapón encofrado. 100 x 160. 1982.
 Testoni Studio

AUTOREPUESTOS
MONTEVIDEO

1885 - 015 #

LOTE 3

ruca
CARROS 301...

3





Jorge Abbondanza, Ernesto Aroztegui y Manuel Espínola Gómez fueron el equipo selector, la organizaron Magalí Sánchez y Jorge Soto y se exhibió en Casa del Teatro. Un texto incluido en el catálogo dedicó la muestra: «A todos aquellos que presentando sus trabajos se adhirieron al proyecto de Unificación de las diversas Técnicas que componen el amplio espectro de la Expresión Plástica. Por último, a todas las personas que en todo tiempo y lugar bregan por la LIBERTAD e INDEPENDENCIA de la Expresión Plástica en particular y del Hombre en general».

Rafael Lorente obtuvo asteriscos, uno dorado y otro plateado, por dos de sus tres Cajas Ecológicas, *Naturaleza muerta* y *Forma, color, olor, sabor, textura* (20 cm x 20 cm x 6.5 cm. Madera, vidrio, elementos naturales y sintéticos).

Serie de cajas *Frutos del bosque*, presentadas a la Primera Bienal Uruguaya de Expresión Plástica. 1982



Cajas Frutos del bosque 1:
Naturaleza muerta,
Técnica mixta. 20 x 20 x 6. 1982.

Cajas Frutos del bosque 2:
Forma, color, olor, sabor y textura.
Técnica mixta. 30 x 20 x 6. 1982.

© C. A. L.



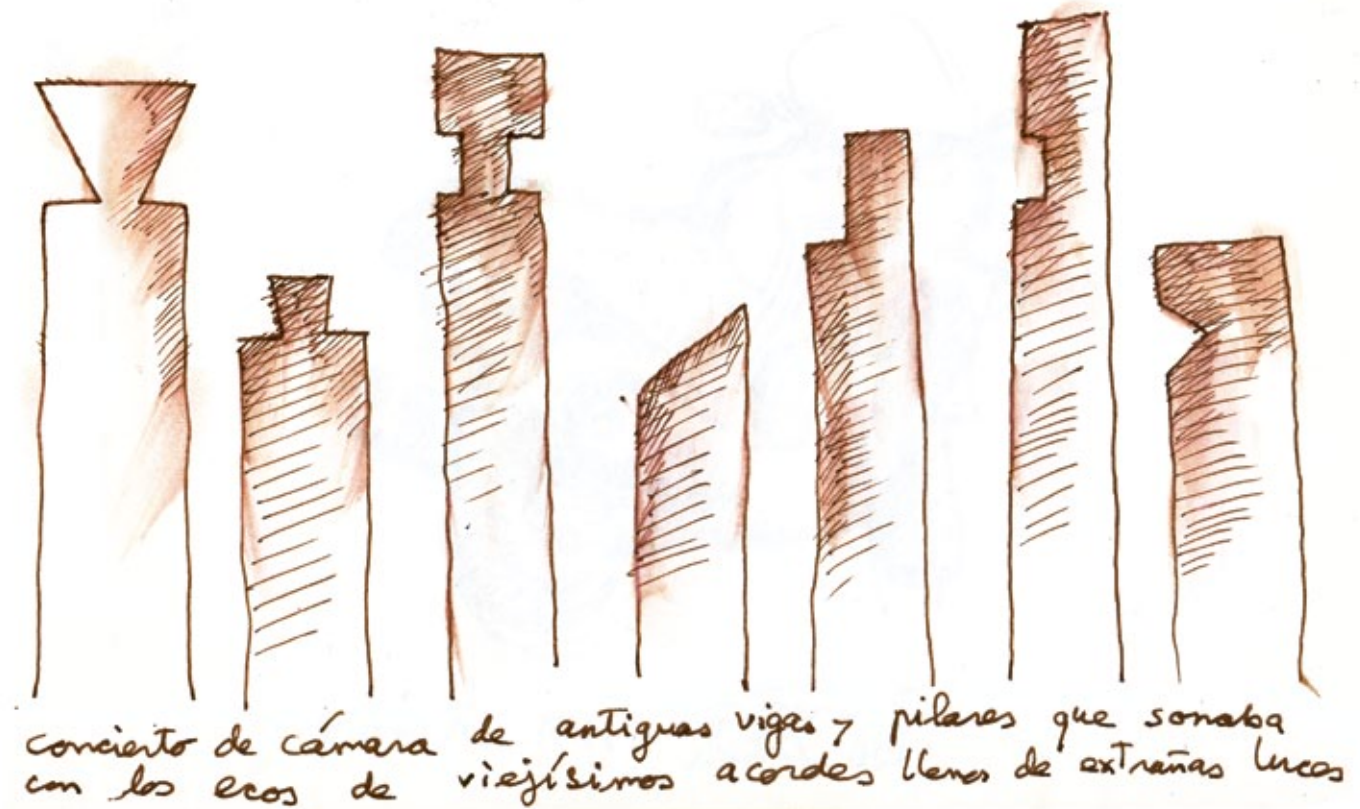
Cajas Frutos del bosque 3:
Forma, color, olor, sabor y textura.
Técnica mixta. 30 x 20 x 6. 1982.
C. A. L.

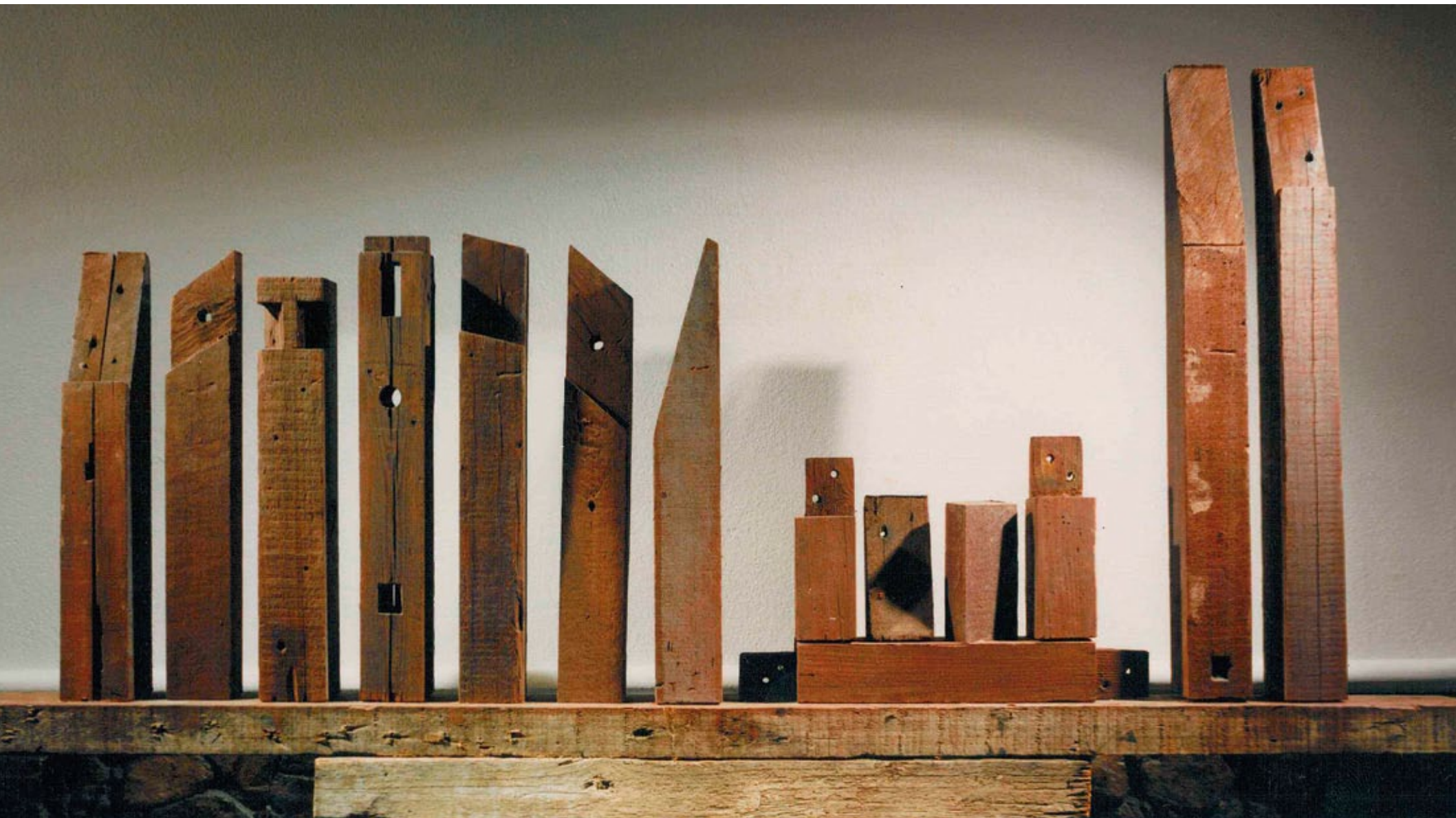


... Condicionado por la materia que trabaja, integrando a veces hasta seis o siete oficios diferentes en la misma pieza, Lorente trabajó para preparar esta muestra desde marzo, produciendo esas 16 obras [...] El hombre y su entorno preocupan a Lorente desde que en 1983 respondió al llamado de Casa del Teatro [...] Así pensando continuó incorporando elementos del bosque, frutos, semillas, hojas de árboles, hasta formar dos grandes cajas llamadas «Propuesta ecológica» dentro de las que pendían, sobre fondo claro cuadriculado (Monte Criollo Diurno) y sobre fondo negro (Monte Criollo Nocturno) ramas, musgos y líquenes recogidos en Villa Serrana, de coronillas y quebrachos del lugar...
—¿Se siente libre frente a los materiales que trabaja?

Libre, pero a la vez condicionado, sobre todo por la posibilidad de corte de la madera; no se puede hacer talla porque es madera muy dura, quebracho y curupay del norte argentino y del Paraguay. Esta obra no se hace en un acto, y aunque para mí es como un juego, requiere una elaboración lenta, algunas llevan dos y tres meses y muchas manos han intervenido, muchos oficios: al lado del carpintero, del herrero, midiendo la inclinación, el diámetro de los huecos, buscando la precisión junto a los que trabajan cada pieza...

ELISA ROUBAUD, «UN EMPENO ECOLOGISTA», EL PAÍS, MONTEVIDEO, 8/11/1987 (FRAGMENTO).





Serie totémica.
Diálogo entre antiguas vigas de madera.
Obra ubicada en el Instituto Cultural Goethe,
realizada con puntas de cerchas
y vigas de viejos galpones rurales.
100 x 300 x 20. 1986.
📷 Testoni Studio.



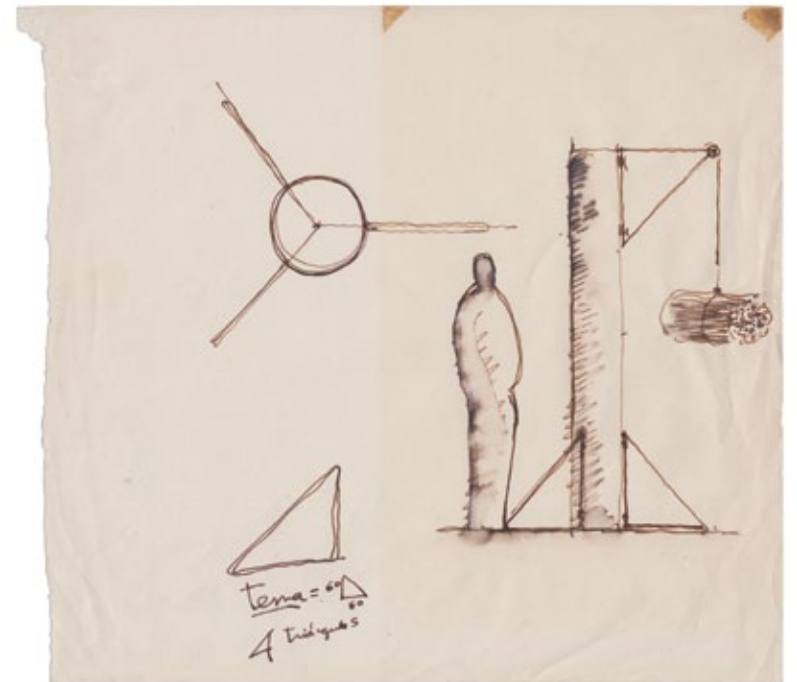
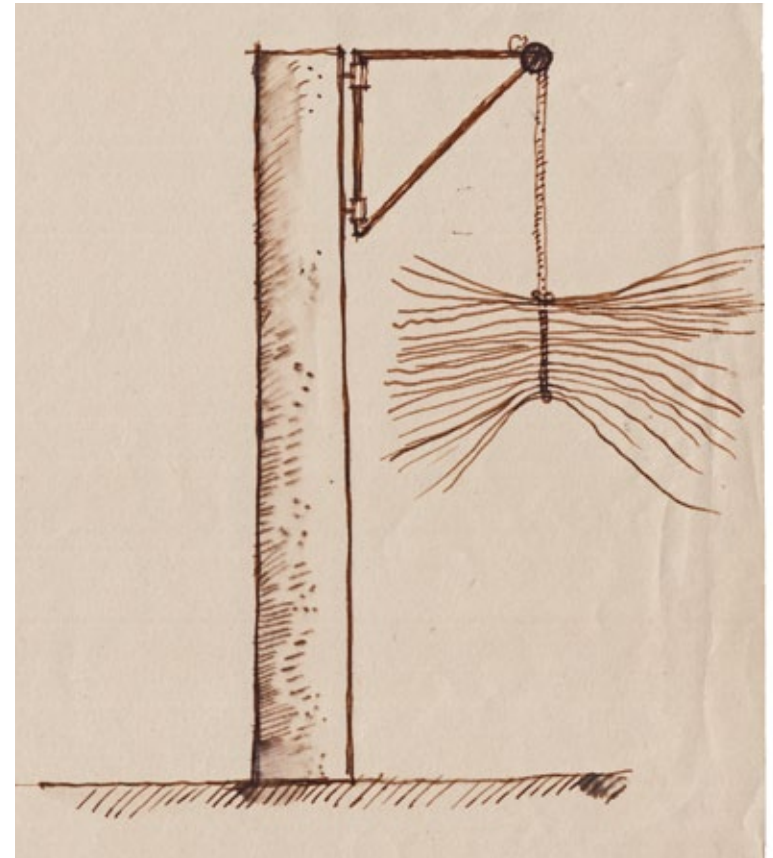
Serie totémica. Obras varias expuestas en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos en 1987, al obtener el 1.º Premio en el Salón Bienarte I, 1986, con dos cajas ecológicas: *Monte criollo diurno* y *Monte criollo nocturno*, de 100 x 100 x 30.

Premio Exposición Individual. Obras realizadas utilizando troncos de *curupay* con incrustaciones en mármol, amatista, granito pulido, incorporando elementos metálicos, atados de mimbre, cantos rodados, etc. 📷 Testoni Studio.



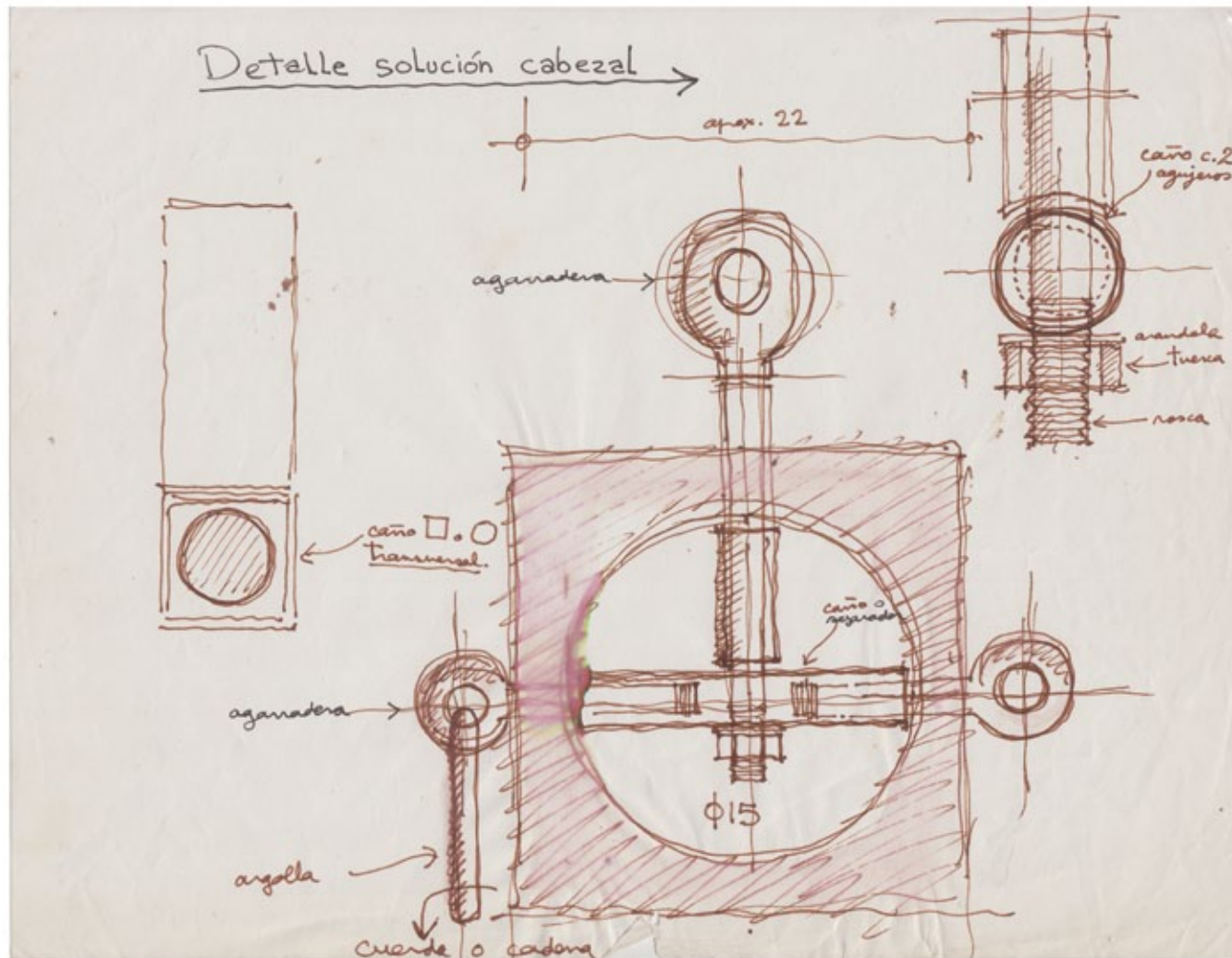


Tronco con mimbres: 240 x 30





Obras varias: 104 x 20; 85 x 19; 65 x 22; 65 x 15 x 6; 58 x 15 x 11; 100 x 20.



proyecto escultura

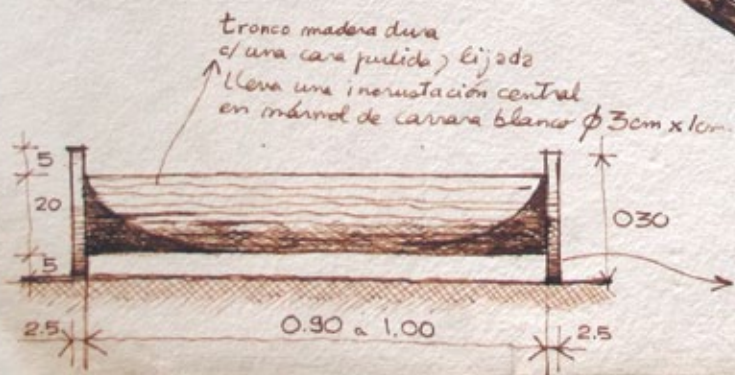
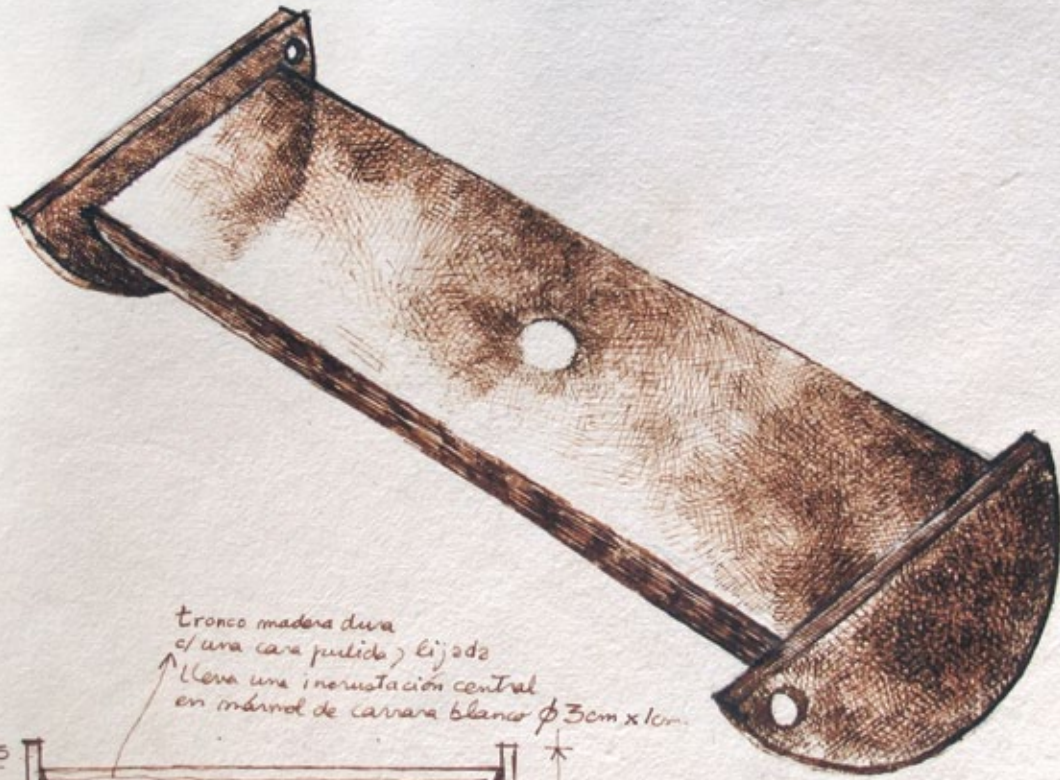


1a 2.5 cm. y 1 incrustación

MARIZ

30/11/89

proyecto escultura 89
horizontal y vertical



tronco madera dura
c/ una cara pulida, lijada
Lleva una incrustación central
en mármol de carrara blanco $\phi 3\text{cm} \times 1\text{cm}$.

semicírculo hierro
 $D = 0.30$. $b = 1.5 \times 2.5$
Lleva agujero $\phi 2 \times 3\text{cm}$.

horizontal y/o
vertical: lleva cuerda
colgada y piedra atada
en agujero.

LORENTE MADRIZ

... fue con la ayuda de este otoño benigno y escaso en lluvias que pudo finalmente concretar, en relación con ese espacio que es el patio del Museo Blanes, un postergado proyecto que había nacido de «una impresión: la del rojo masivo de los cipreses calvos y el amarillo intenso de los sarmientos».

El interés sensible por el entorno natural y los objetos más simples y cotidianos de la vida, aquellos que conservan la huella del manejo artesanal, así como la utilización de esos productos y de los materiales de la naturaleza como elementos conformadores de su obra, han sido una constante en su trabajo artístico a lo largo de dos décadas [...] Desde sus primeras realizaciones con esta materia prima, la mano de Rafael Lorente no fue –como en las situaciones recién enumeradas– aquella que oculta su presencia y al cambiar de contexto al objeto natural libera en él las fuerzas que potencialmente le atribuye, sino una mano que ordena sin confiar en el azar, a partir de una mirada sensible y de valores de forma, color, espacio, que reconoce y expone en esos materiales. Como actual heredero de una tradición que apela a la razón y a la intuición en busca del CONCEPTO y asume con fervor la MÍSTICA DE LA FORMA CONTROLADA. Encontrando dentro de esos límites una dimensión lúdica a partir de «una seducción del material que de algún modo propone un camino inédito, una aventura plástica, una reformulación de su historia» como él mismo lo indicara al presentar, a fines de 1994, un conjunto de obras ejecutadas en España.

Estuvo primero el espacio urbano, algún espacio concreto de este Montevideo, los grises del cielo y de la arquitectura y los colores de las hojas del otoño. Estuvo esa realidad privilegiada del patio del Museo Blanes como lugar identificador de cierta tradición edilicia, espacio de transición de la intimidad –de una pasada vida de vivienda burguesa, del coto reservado al área museística– al área abierta del parque y su (relativamente) controlada vegetación.

Estuvieron aquellas cajas cúbicas iniciales y sus juegos con semillas transformadas hoy en contenedores de polietileno que aprisionan y a la vez las hojas del otoño en un ritmo de llenos y vacíos alternados, en las arcadas que limitan el área cubierta del patio. Estuvieron entretanto numerosas realizaciones y proyectos que, más allá de su escala, involucraban el espacio al proponer una organización de materiales y conformaciones naturales. El artista quiso informarnos de algunos antecedentes en la historia del arte, incluyendo su propia obra, y de acciones involuntarias en la misma naturaleza, como preámbulo a esta macrointervención temporaria en la percepción del espacio organizado como patio; al que en cierto modo unifica con su habitual telón de fondo al traernos envasadas, desde el ámbito del parque, las hojas caídas.

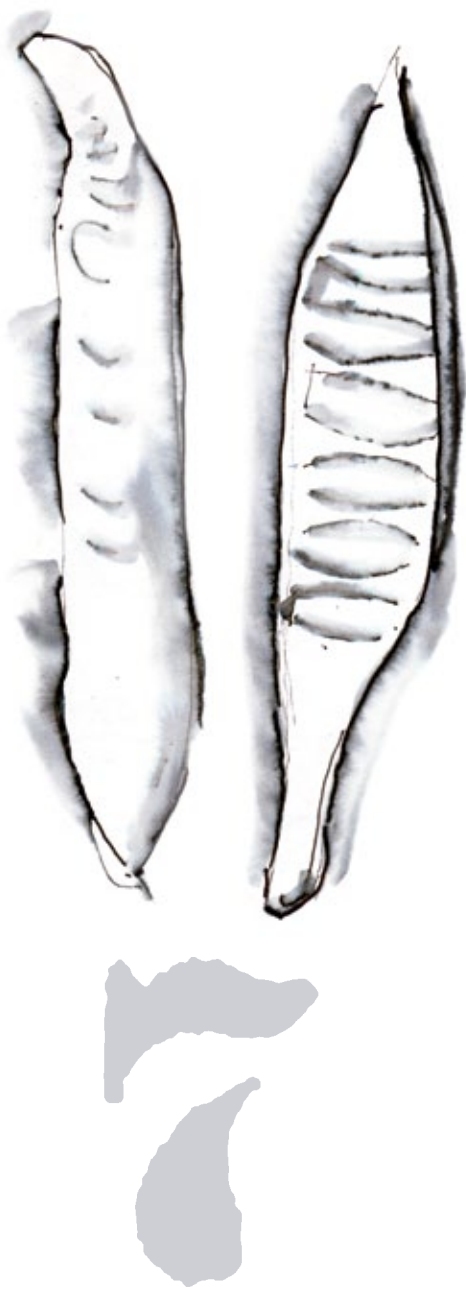
OLGA LARNAUDIE, «DE CÓMO Y POR QUÉ ENVASAR AL OTOÑO», 1997 (FRAGMENTO).



Serie con materiales de la naturaleza:

📷 Carly Angenscheidt Lorente

Terra.
Técnica mixta con carbón sobre tela.
35 x 70.
Madrid. 1992.





Parque del Retiro. Caja 30 x 50 x 8.5. con vainas coloreadas. Madrid, 1992



Tierra ocre con vid y carbón. Técnica mixta s/tela. 30 x 65. Madrid, 1992.



Tierra roja con vid y carbón. Técnica mixta s/tela. 30 x 65. Madrid, 1992.





Bosque quemado. Técnica mixta con ramitas y corteza de eucalipto. 96 x 140. 1996.





Tierra. Técnica mixta con piedras y ramas de carbón s/ tela. 38 x 98. Madrid, 1993.





Diptico.
Técnica mixta con hojas
de caña tacuara y tela.
80 x 180. 1996.



Intervención en el patio
del Museo Municipal
J. M. Blanes:
El otoño embolsado:
bolsas de vinilo transparente
conteniendo hojas secas del
otoño cerrando los arcos
del patio. 1996.

📷 Álvaro Zinno.



... Pero no es lo ambientalista lo que más interesa en la intervención que Lorente ha hecho en el patio del Museo Blanes. No hay una presentación naturalista, ni una intención de recrear un microsistema de manera artificial, sino un decidido impulso de clasificación y enumeración de elementos según parámetros estéticos y espaciales. En ese sentido, Lorente no es simplemente alguien que rescata y muestra, sino —precisamente— un artista interviniente [...] En los corredores techados se aprecia a su vez una obra que recuerda a aquellos viejos estudiosos de ciencias naturales del siglo XVIII que se dedicaban a coleccionar plantas y animales de lugares «raros». Con la precisión de un entomólogo, Lorente elige, ordena y presenta diferentes «ejemplos» de hojas de árboles «exóticos», semillas, tierra, palitos, y otras hierbas. Algunas están pegadas en paneles; otras, encerradas en vitrinas, junto con dibujos y bocetos de su propio proyecto de trabajo, y de otros que exploran áreas similares. Lo interesante está en el permanente juego entre la aparente frescura de lo natural que se muestra «tal cual es», y la despótica intervención de la mano y la creatividad de ese artista que construye todo lo que allí se ve. El patio del Blanes ha sido conquistado por un impetuoso sentido poético y racional.

CLIO BUGEL, «UN OTOÑO PROLIJO Y ORDENADO:
RAFAEL LORENTE EN EL BLANES», INSTITUTO GOETHE, 1997
(FRAGMENTO)





«En los bordes de mi pueblo está la veta», confiesa Juan José Morosoli. Y en esta frase magistral del escritor minuano, Rafael Pali Lorente reconoce el espíritu de la obra que hoy nos presenta. Las cajas con maderas encontradas en la costa (al borde de su vida útil) conforman una serie de ejercicios de apropiación del espacio, de construcción de un sitio que no puede dejar de ser, tratándose de un arquitecto, símbolo y síntesis de la ciudad. Los materiales escogidos —remanentes de la industria de la construcción y objetos expulsados por la resaca marina— fungen como notas en un repertorio de musicalidades urbanas. La serie comenzó hace aproximadamente una década, pero entonces las cajas representaban escenografías mínimas, como pequeños tinglados. Hoy fondo y figura aparecen más integrados, las repeticiones de elementos con variaciones de forma y color otorgan ritmos de crecimiento y «aliteración»: la ciudad es urdida por una poética del espacio y por un tiempo que no es el del estrés ciudadano, sino el del reposo de la contemplación. Lo que crece en estas estructuras ascendentes o apaisadas, no los rascacielos ni las grandes vías del tránsito ligero. Por allí asoman sugeridas unas chimeneas, por aquí se suceden módulos habitables, liliputienses, en una cinta de película que parece no terminar. Todo tiene una manera de procesarse, de construirse a fuego lento. El tiempo interviene en el proceso creativo, demorándose, provocando la distancia necesaria para ver y para hacer ver. En ese juego plástico se adivina la intención del artista: meditar la estructura de nuestro tiempo, salvar a los objetos —y con ellos al hombre— de su apremiante fugacidad.

PABLO THIAGO ROCCA



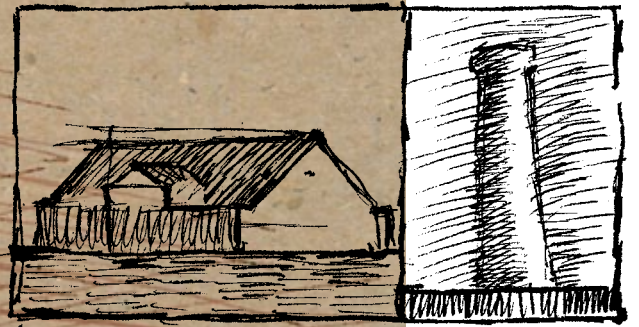
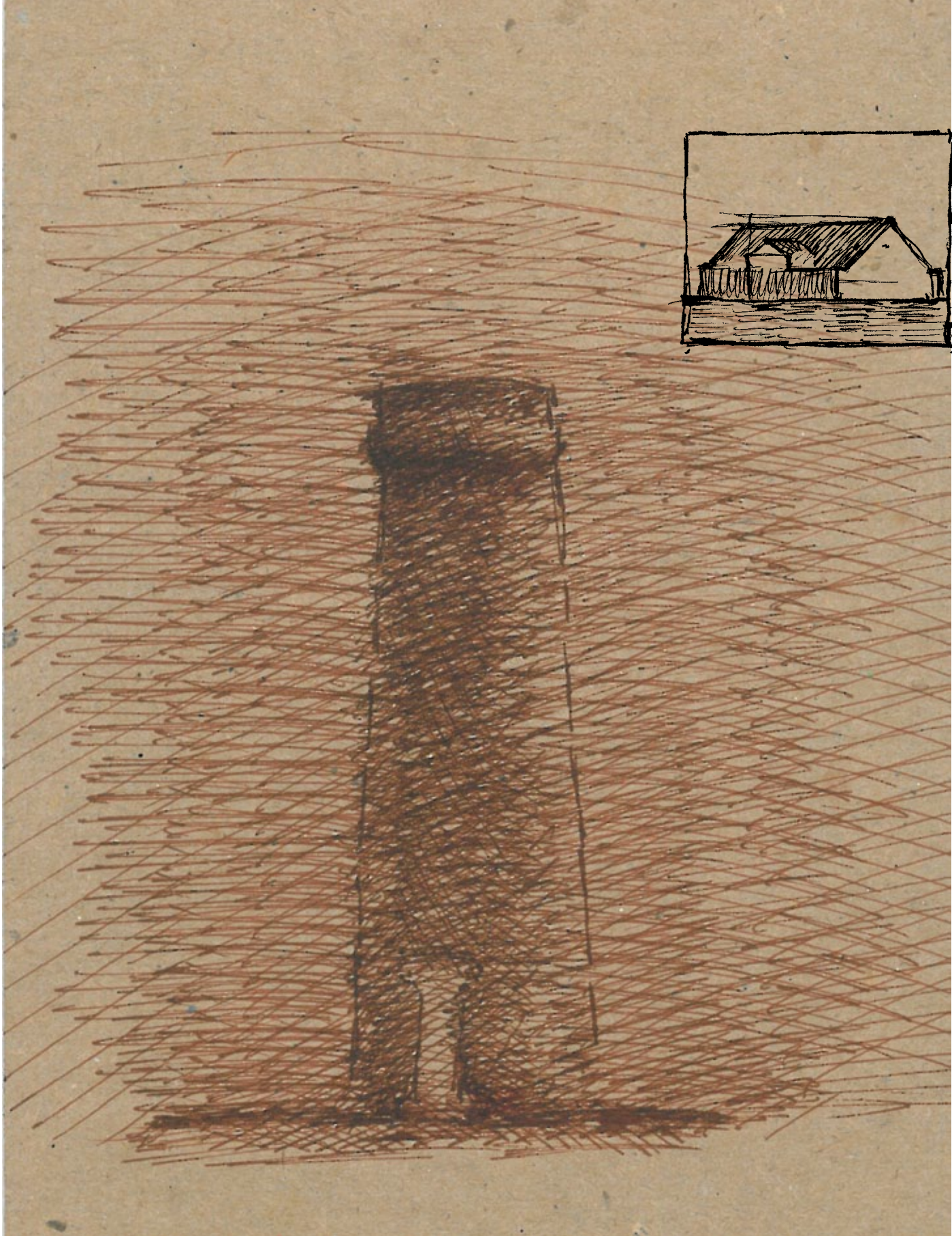
Hacia 1987 me traslado con mi familia a Madrid y continúo la actividad plástica; me vinculo allí con Washington Barcala (quien exponía en esos años con Enrique Gómez, así como en el Estudio Theo y la Galería de Elvira González), con Jorge Mara, con Guillermo de Osma, con Luis Gordillo, a quien conocí en el jardín segoviano del notable paisajista compatriota Leandro Silva Delgado, con quien cultivamos entrañable amistad, acompañados siempre de la querida amiga Julia Elena Casaravilla. También del amigo Juan Manuel Bonet, en ese momento director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y que luego frecuentará, en sus numerosos viajes, Montevideo, donde contribuyó con sus conferencias tan documentadas a unir historias entre las vanguardias rioplatenses y españolas. Hacia 1989 expuse en la Galería Arteara, en Pintor Rosales, una serie de esculturas. En ese tiempo me interesó mucho la obra de Miguel Ángel Blanco, referida a la naturaleza, así como las cajas de Gerardo Rueda, los dibujos urbanos de Mariscal, de Loustal y de Tardi. Comienzo a trabajar en la serie de cajas referidas a la memoria, en la serie ecológica utilizando carbones del Rastro en el viejo Madrid, así como tierras ocre y rojas de Segovia. También en dibujos que hacen alusión a la vida madrileña y que luego expuse en Galería Latina de Montevideo. Inicio la serie de las chimeneas inspirado en las viejas chimeneas del gas de Madrid, en Ronda de Embajadores, hoy desaparecidas.

Los trabajos de la serie «Madrid», realizados a partir del mes de abril de 1989, coinciden con el período de «aculturación» a la vida madrileña; ellos reflejan el impacto de las primeras impresiones y experiencias. Atendiendo a sus peculiaridades y características, Historia, Cultura, Violencia, Amor y Sexo se conjugan en este homenaje de inspiración ciudadana.

Las posibilidades de infraestructura material determinan en cierto modo las técnicas y las escalas utilizadas concretándose en obras de carácter intimista que proponen una lectura detenida y personal. Referencias a Arroyo y a Steinberg pero también a las *bandes dessinées* de Loustal y Tardi, aunque finalmente es la realidad la que determina las asociaciones plásticas y sus soluciones.

La Gran Vía, Plaza Callao, Paseo de la Castellana, Puerta del Sol, Calle de Alcalá constituyen, entre otros, el escenario de la propuesta que el autor reelabora en una síntesis plástica, brindando una visión testimonial de la vida madrileña.





Serie Chimeneas

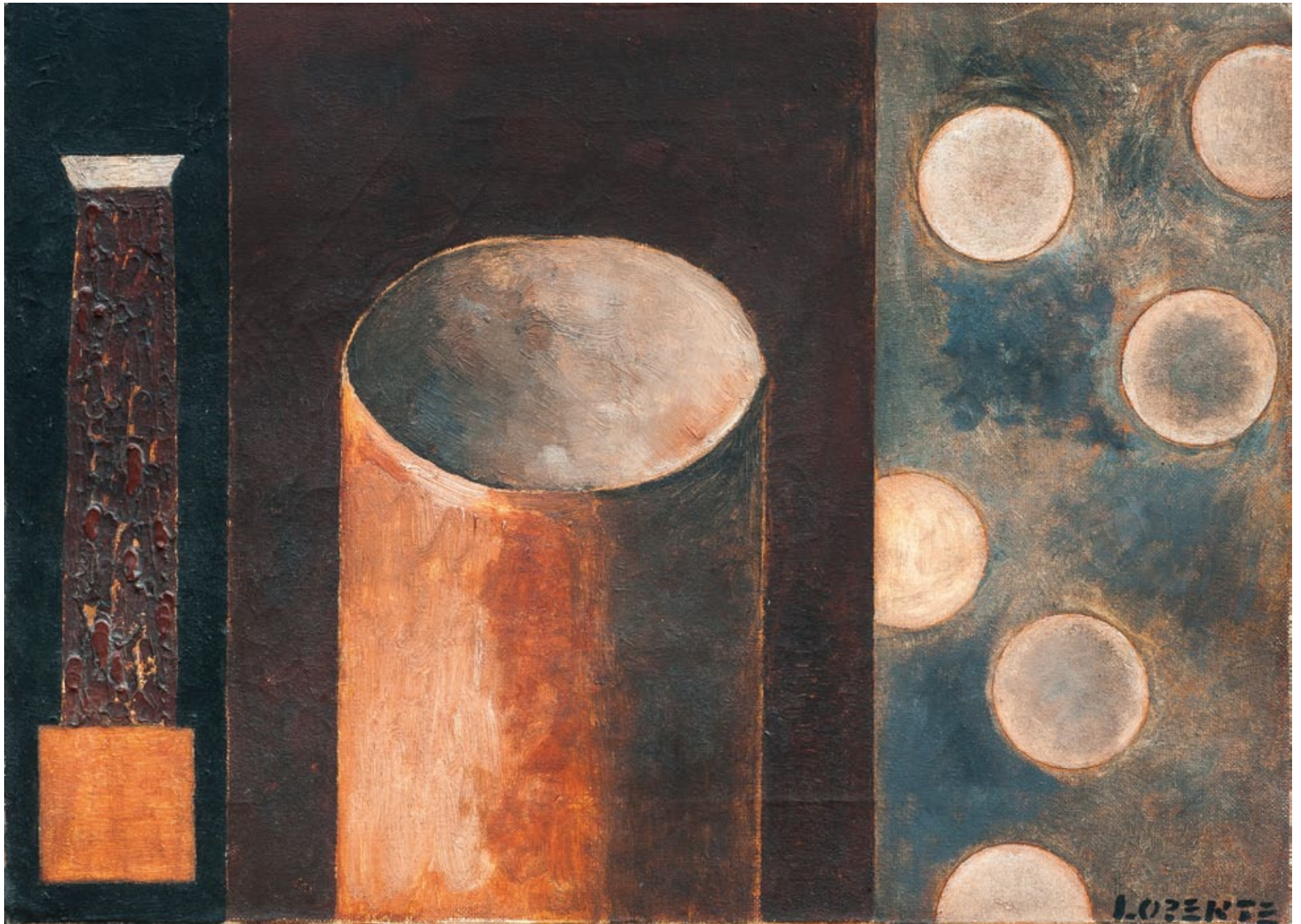
📷 Carly Angenscheidt Lorente



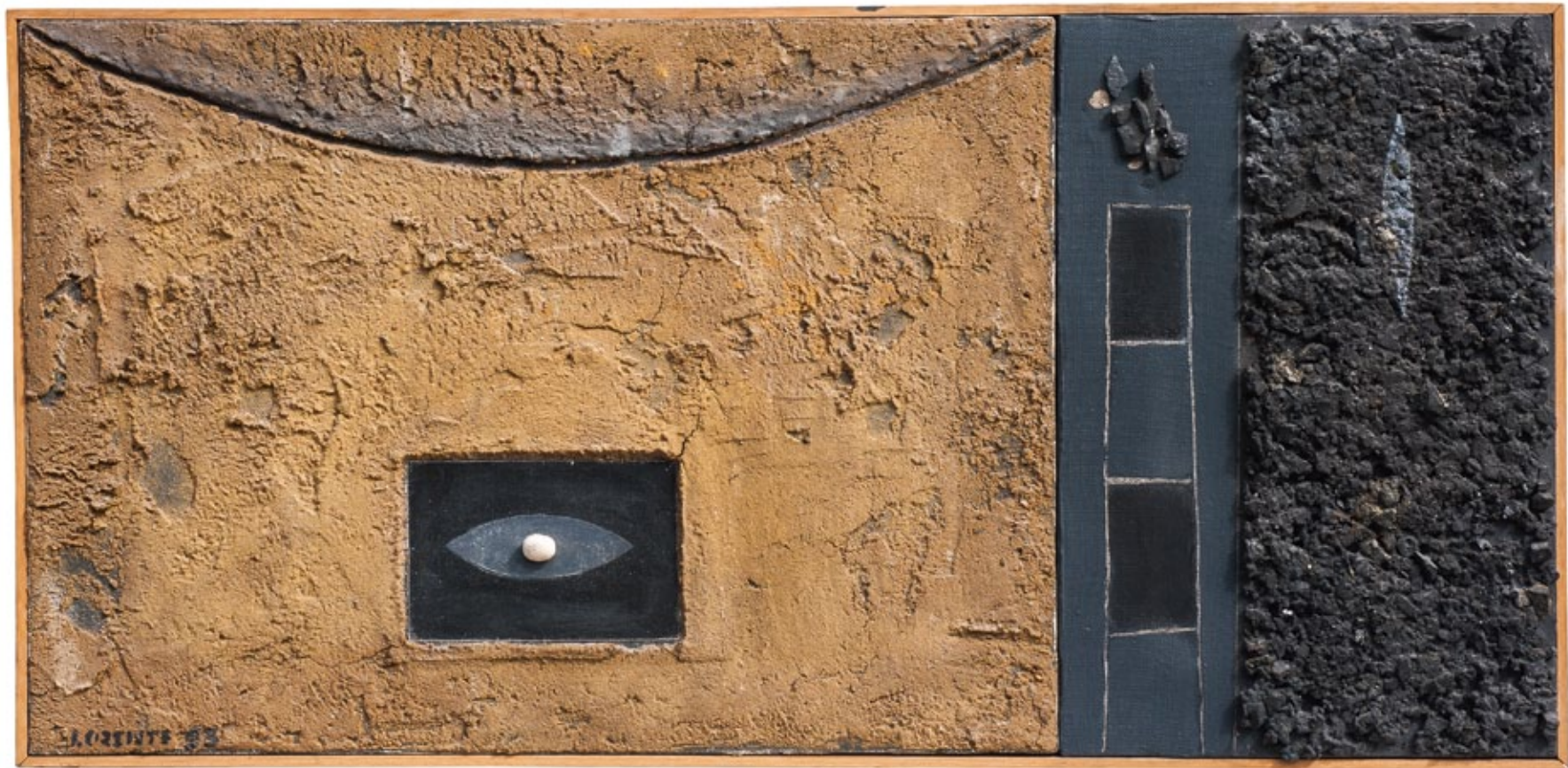
*Calle Nueva York diurna
con chimenea.*
Óleo s/tela. 38 x 45. 1977.



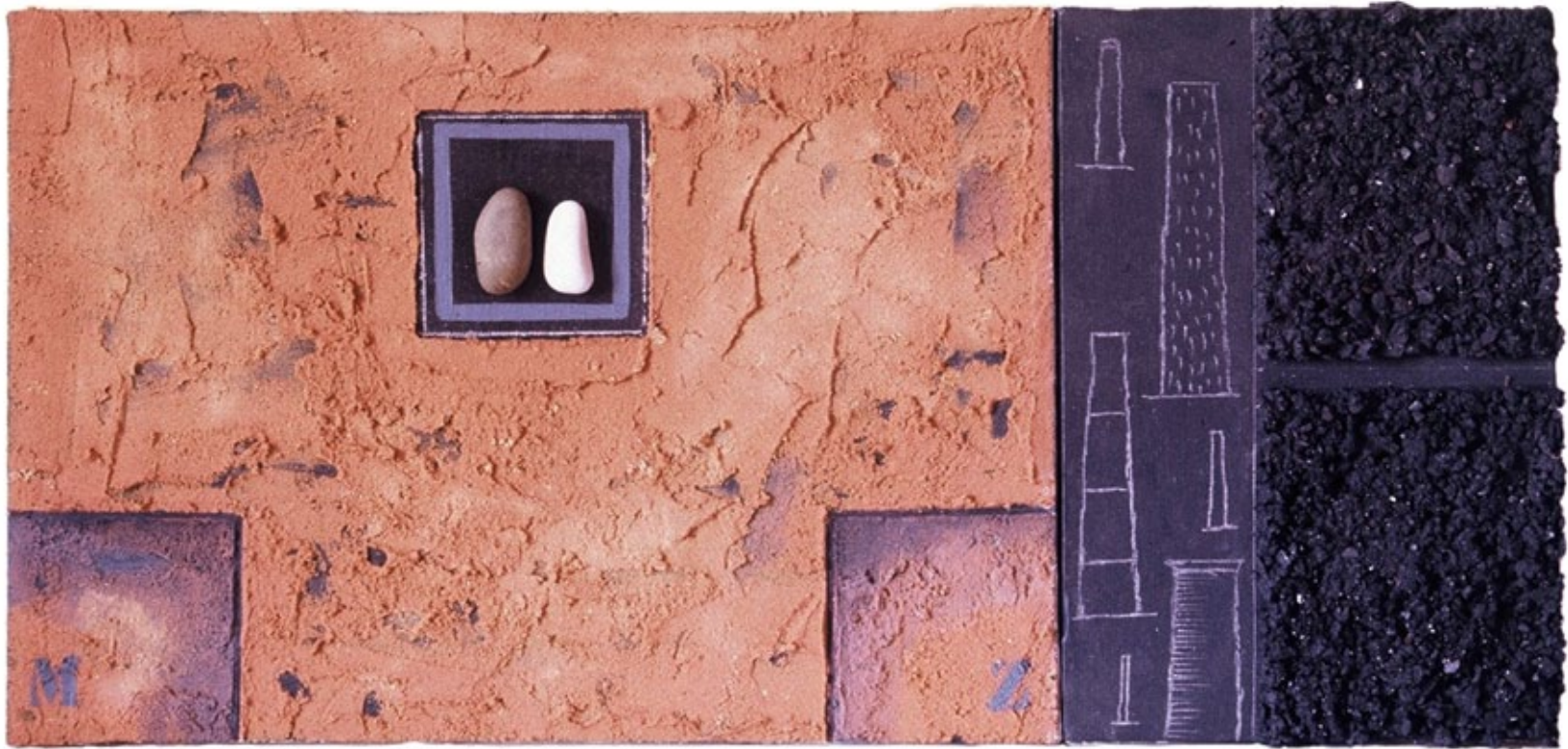
*Calle Nueva York nocturna
con chimenea.*
Óleo s/tela. 38 x 45. 1977.



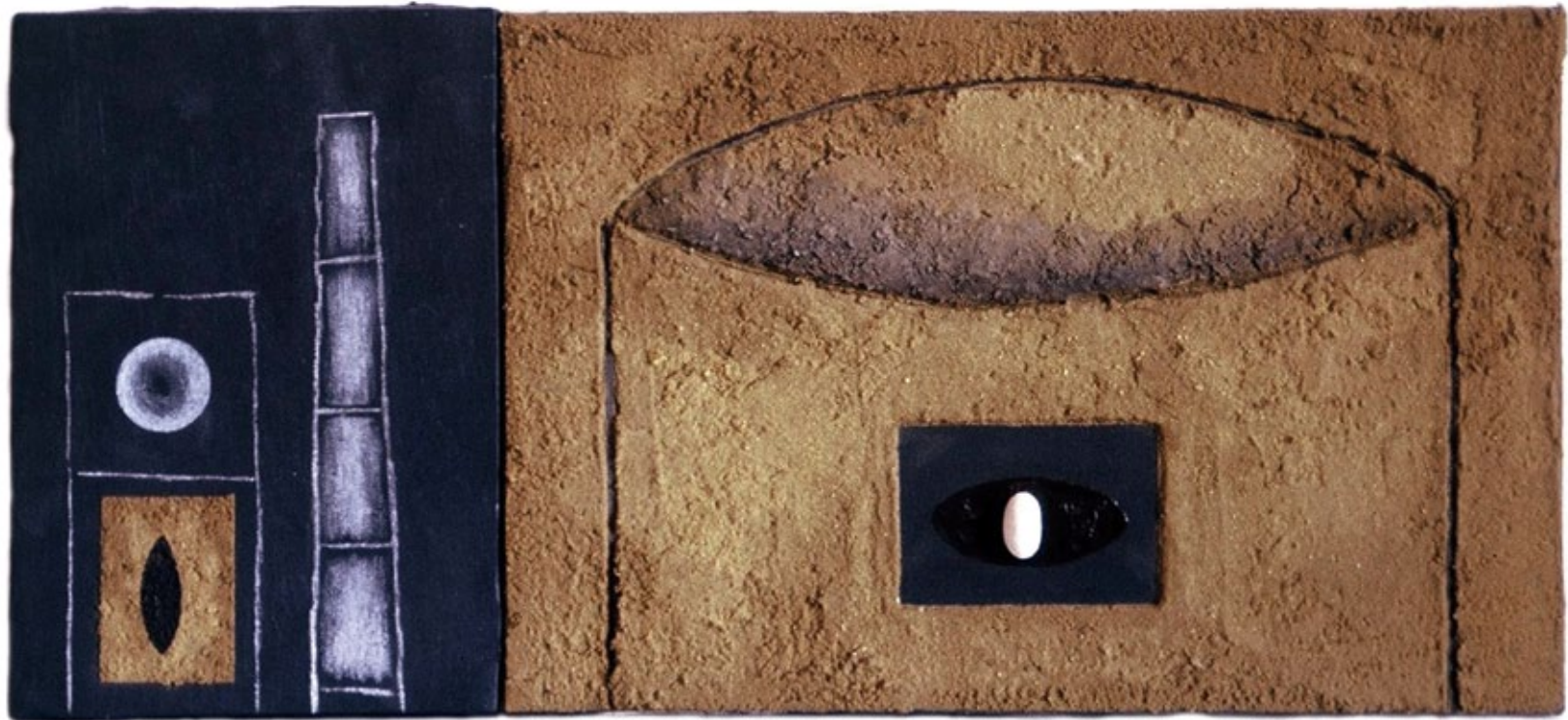
Chimenea madrileña 1. Óleo s/tela. 33 x 46. 1990.



Chimenea con ojo. Técnica mixta, tierra ocre y carbón s/tela. 33 x 68. Madrid, 1993.

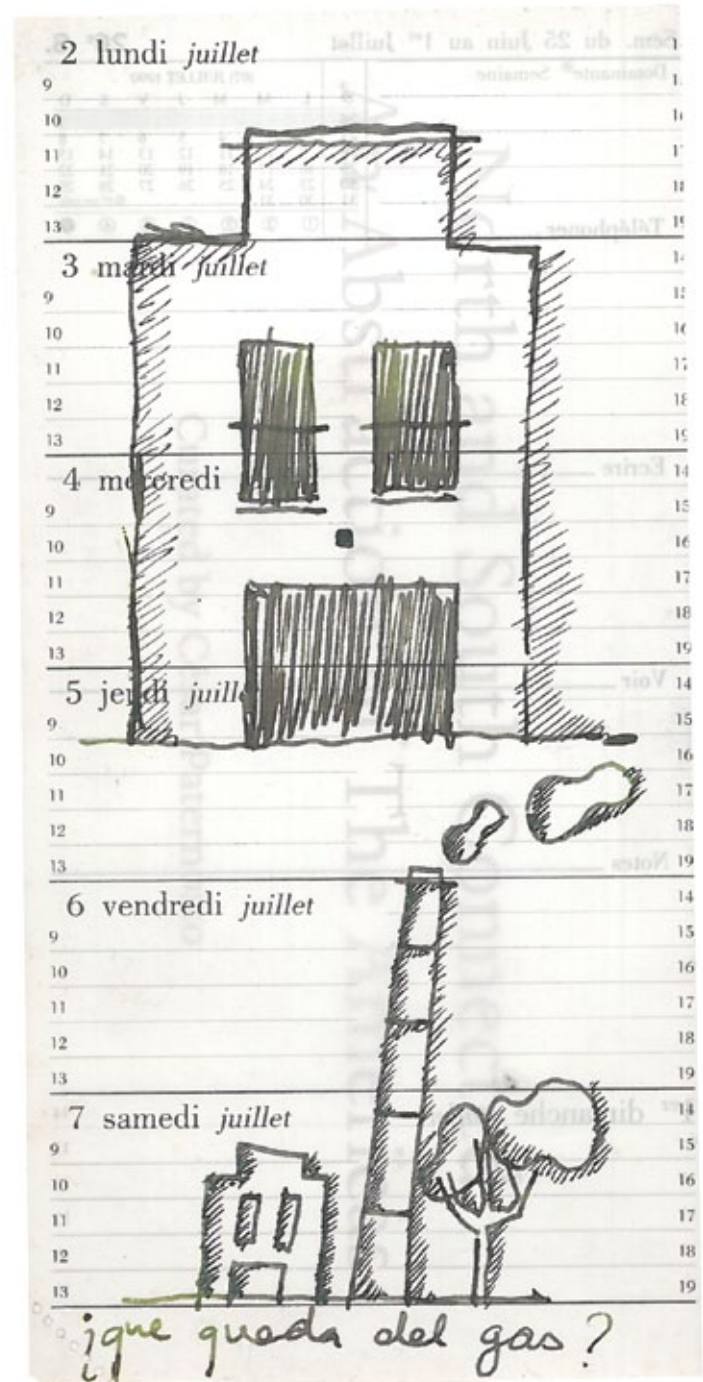


Chimenea madrileña 2. Técnica mixta, tierra roja y carbón s/tela. 30 x 60. Madrid, 1993.



Chimenea madrileña 3. Técnica mixta, tierra ocre y pintura acrílica s/tela. 30 x 60. Madrid, 1993.





Chimenea madrileña 4.
Técnica mixta, tierra ocre, pintura
acrílica y carbón s/tela. 60 x 100.
1992.



Chimeneas 4. Técnica mixta. 90 x 50. 2010.



Chimenea 5. Técnica mixta. 60 x 40. 2010.



Chimenea Madriz. Técnica mixta c/forito «Tío Pepe». 42.5 x 32. 2013.



Chimenea Lo que fue. Técnica mixta. 42.5 x 32. 2013.



Se trata de la obra reciente de un artista que se ha caracterizado por el ascetismo de sus materiales. Lorente realizó una instalación de hojas secas en el Blanes en agosto y su obra anterior –expuesta desde 1976, aquí en Madrid– tematiza la angularidad del fragmento en la pieza construida: cohesión de la rama quebrada y el prisma, de las formas naturales con las geométricas, hilos cordeles, metafóricas plumadas. Ahora el lenguaje se concentra en la madera: son trozos recogidos del borde del mar que se articulan plásticamente en una serie de collages y tres esculturas. Con la reducción a un solo elemento material, el código se simplifica y la tensión expresiva aumenta. El desafío constructivo queda más al desnudo. Lorente es además arquitecto, y el contrapunto entre ambas posibilidades de engaste entre las formas y el espacio otorga a esta realización un nervio propio.

El desgaste de los materiales –aristas romas, pintura quebradiza o saltada, raspaduras– «temporaliza» el soporte y acentúa la sugerencia vital de que es portadora la madera. Fuertes connotaciones biológicas imantan la representación plástica de los ciclos del uso-desuso en los trozos de árbol devueltos por el mar a la orilla. La erosión de la madera metaforiza sus travesías –agua, aire, tierra– y el dinamismo de los combates ya cicatrizados. La configuración arquitectónica de los volúmenes introduce la idea de orden y función: una tarea organizadora de nuevos ciclos, sea por ley natural o por proyecto humano. Sobre un soporte de vigas rústicamente superpuestas (la inferior sin cepillar siquiera), varios prismas rectangulares con perforaciones, rajaduras y lascas se atornillan a la horizontal. Parecen edificios pero podrían ser formaciones naturales, o estratégicas. La tinta terracota –de la que fue embebida irregularmente la madera– unifica el conjunto y desdobra sus posibilidades significativas: en una perspectiva oblicua, sangre, ladrillo y tierra se parecen.

El encastre de las piezas –a veces delicado, sutil; otras, vigoroso, violento– materializa reinserciones de la temporalidad, una especie de dialéctica de los ciclos expresada con máxima economía de recursos.

Los laberintos del tiempo y las posibilidades constructivas del desmoronamiento son alusiones semánticas implícitas en el tratamiento de los collages, serie de objetos medianos y pequeños cuya configuración lúdica admite la doble lectura de cada uno. El juego no termina ahí: hay un guiño con el que cada objeto, a pesar de la austeridad del lenguaje, escapa a los rigores de la severidad. Las maderitas están pegadas/sobre/ alrededor/ bajo un cuadro alquitranado: hay cuadro pero no hay cuadro. Orificios barrenados y un pertinaz disco negro, como un ojo de tinta estampado en las superficies laceradas, a veces también vírgenes, de la madera, acompañan la exploración que llevan a cabo los propios. Ese juego reivindica otra posibilidad –virtual– de engarce, sucesión o construcción de los sucesivos espacios de elaboración simbólica en que se desenvuelve la obra.

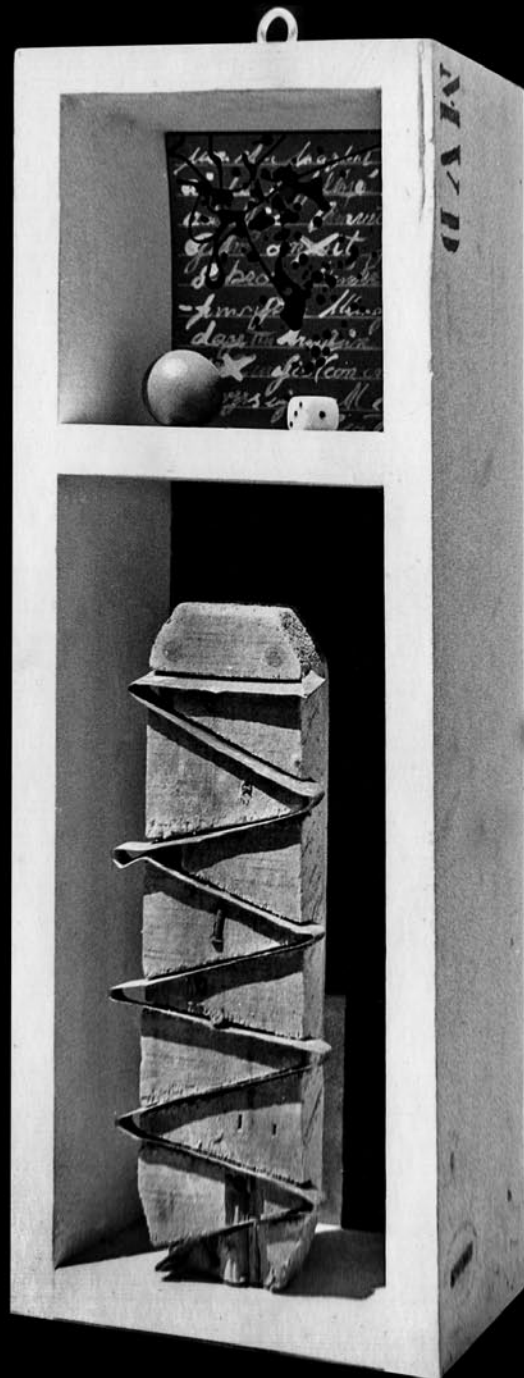
Serie Cajas.

📷 Carly Angenscheidt Lorente

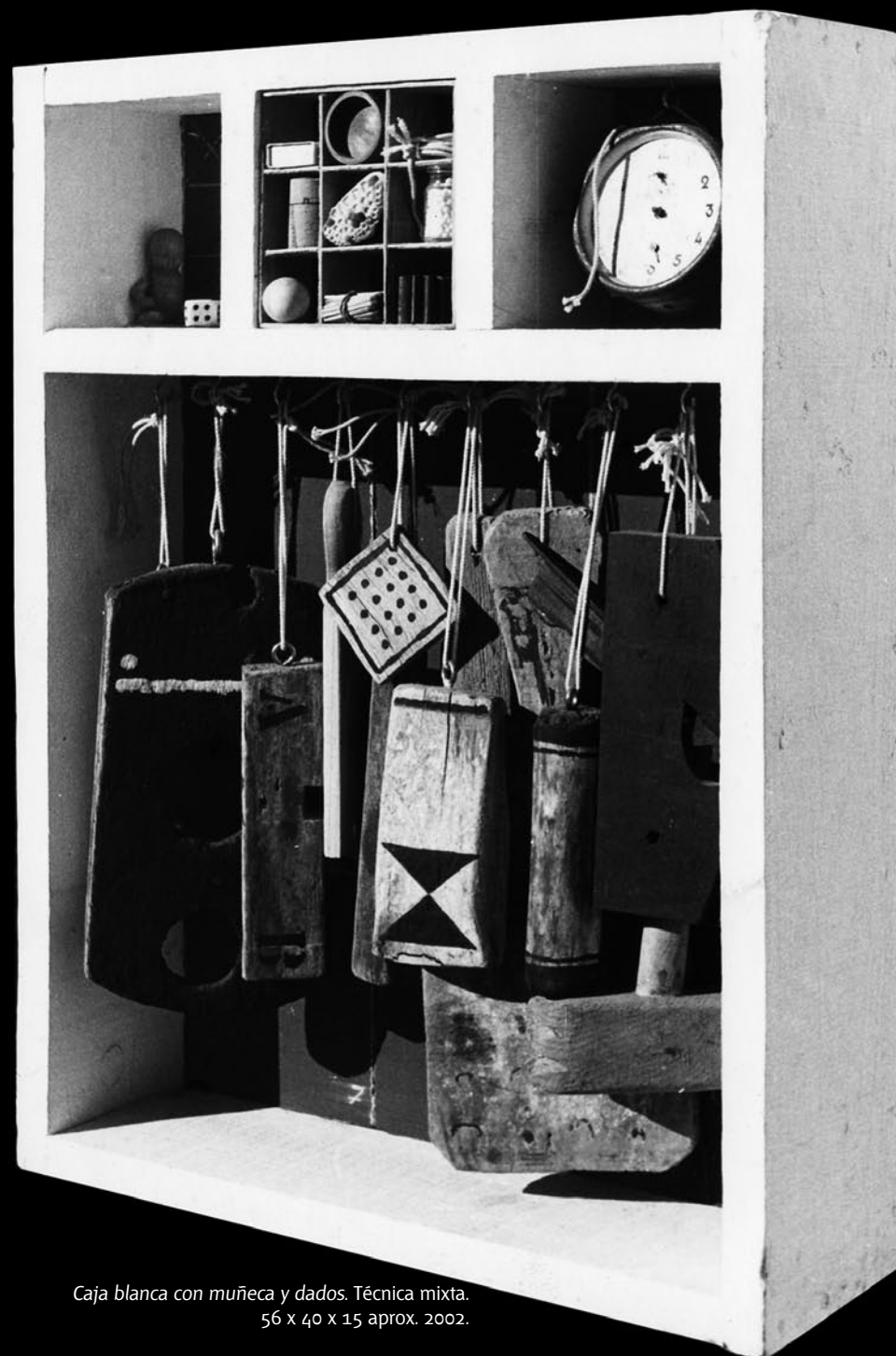
TATIANA OROÑO

... Hacer que algo que murió vuelva a estar vivo...
... La memoria como la muerte mejora lo que toca...

EDUARDO GALEANO



Caja blanca con rasqueta. Técnica mixta.
56 x 19,5 x 15. 2002.



Caja blanca con muñeca y dados. Técnica mixta.
56 x 40 x 15 aprox. 2002.



Caja con mimbres.
Técnica mixta. 50 x 30 x 15.
1996.



Caja Teatriz. Técnica mixta. 25 x 40 x 6. Madrid, 1991.



Caja 3 plumas, *Noche de naufragio*. 30 x 50 x 10. Madrid, 1992.

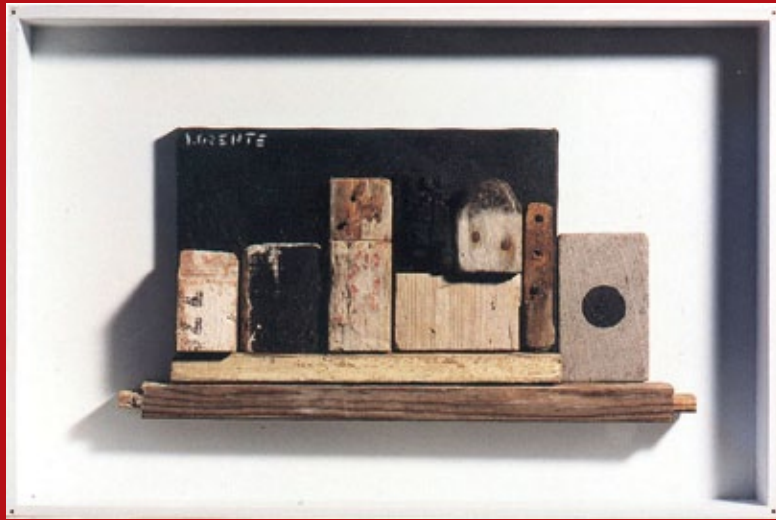


Caja Homenaje a Gaudí, Cerdà, Domenech, Coderch y Tapiés. Técnica mixta. 27 x 39. Barcelona, 1992.



Caja Señorío de Guadarrama. Técnica mixta. 25 x 40. Madrid, 1991.

Seis Cajas Construcción. Técnica mixta. 40 x 60. 2000-2010. ►





Caja *Construcción*.
Técnica mixta.
40 x 80 x 6.
2010.



Caja *Construcción*.
Técnica mixta.
40 x 80 x 6.
2010.



Caja *Construcción*.
Técnica mixta.
40 x 60 x 6.
2012.



Caja *Construcción*.
Técnica mixta.
60 x 40 x 6.
2012.

... Rafael Lorente se inscribe ahora en esas tendencias, acercándose al mundo industrial y se aparta, tal vez momentáneamente y en estas propuestas, de su vínculo estrecho con materiales cálidos como la madera y los elementos naturales usados en sus instalaciones ecológicas; se aleja, por lo menos en estas piezas, de sus evidentes vinculaciones con la tradición torresgarciana, el arte matérico, el informalismo español, el minimalismo y el arte povera, para explorar las capacidades expresivas del mundo en su vida profesional, el de un arquitecto, el relativo a la construcción. En él encuentra formas y materiales capaces de estimular su fantasía. Al hacerlo ayuda a borrar fronteras entre objetos artísticos y objetos de consumo y entre formas creadas y formas prefabricadas. En el proceso de configuración de las piezas transforma el material preexistente en otra cosa y lo sitúa en otra dimensión al recontextualizarlo.

Lorente recurre a elementos sin valor intrínseco ni asociaciones particularmente incitantes, como los extractores de aire acondicionado, los ductos, los tubos, el plástico y el alambre, las rejillas de metal y sobre todo a las chapas galvanizadas, un metal frío e impersonal.

Trasciende el material en su empleo utilitario creando formas caprichosas, inútiles para el propósito edilicio y útiles para despertar asociaciones de otra índole con sus formas cúbicas, cilíndricas, semicirculares, tubulares y sus contrastes en rectas y curvas.



Ductos de aire acondicionado colocados en el Centro Cultural de España. 2000-2003.

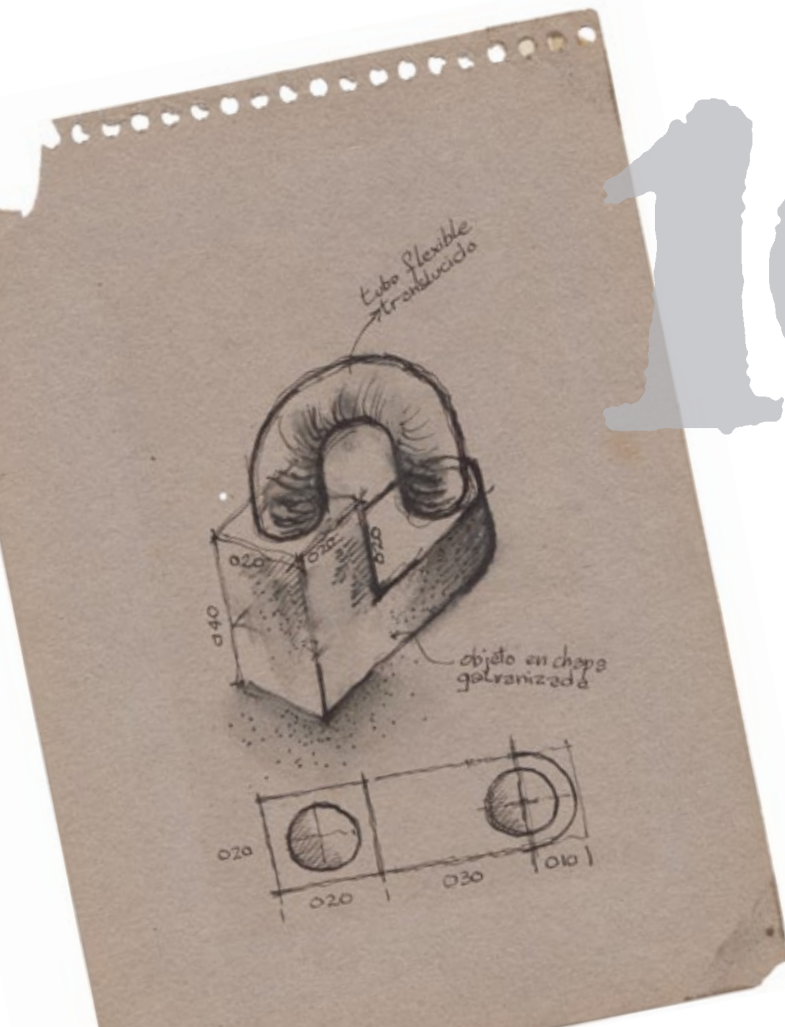
Reestructura las formas y crea vínculos nuevos. A la frialdad y dureza apone ocasionalmente la madera, pero también subraya el sello personal ubicado en los detalles, otorga una cierta calidez ya que los elementos que unen a las piezas son creados por el artista. Todo termina siendo algo diferente. Al amalgamar las formas ya encontradas en el mundo industrial de manera idiosincrásica, subraya la mano del hombre y del artista y enfatizando su capacidad para cambiar la realidad, aun la más basta y común, aun la más pedestre y ordinaria.

Lorente juega con las oquedades y con la liviandad, permite el ingreso de aire y encuentra, a veces, elementos insólitos en el interior de las piezas, sacándole partido a un simple fieltro de revestimiento. Lo curvilíneo y por ende los resabios de lo orgánico se imponen, mientras lo constructivo también se enfatiza y los tubos despiertan asociaciones múltiples...

No son piezas abstractas, ni figurativas, ni fácilmente asociables. Lorente elude identificaciones directas y evidentes, se apoya en el arte de hacer, en el espíritu de invención y en el incentivo de crear de todas las cosas y de aprender de todas las cosas.

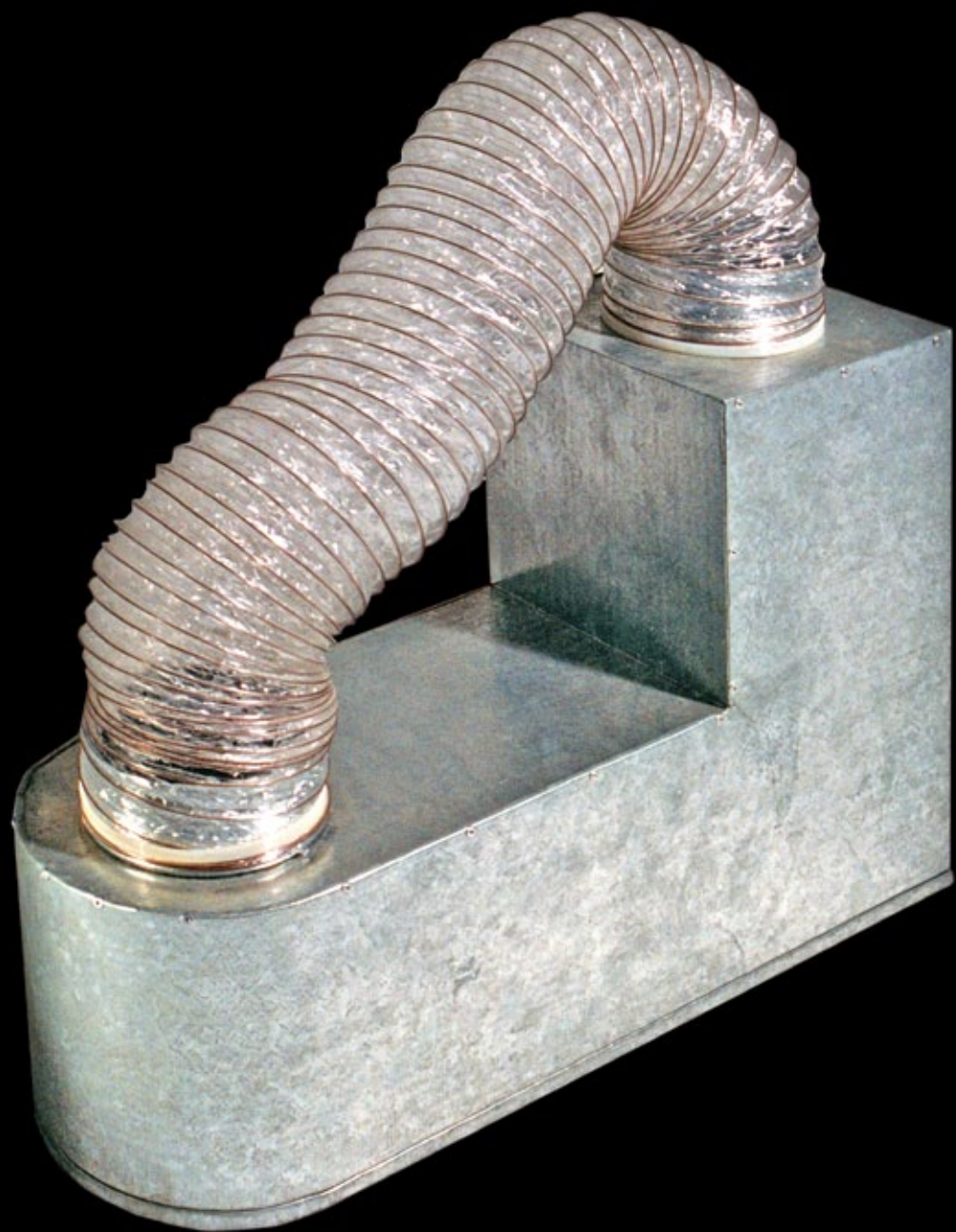
ALICIA HABER, «LORENTE: OBJETOS-ESCLTURAS-COLLAGES», GALERÍA DEL PASEO, 1999.

Serie Artefactos galvanizados,
expuestos en la Galería Del Paseo.
© Diego Velazco. 1999.



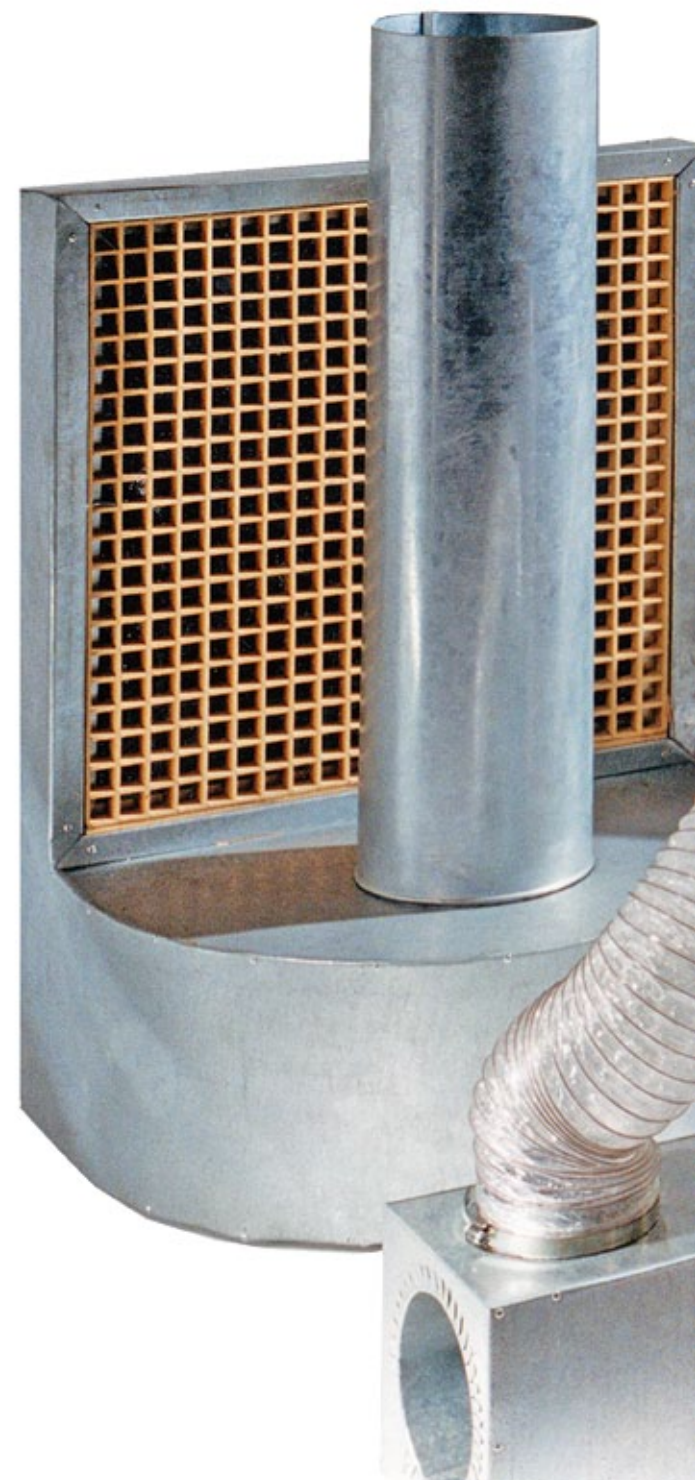


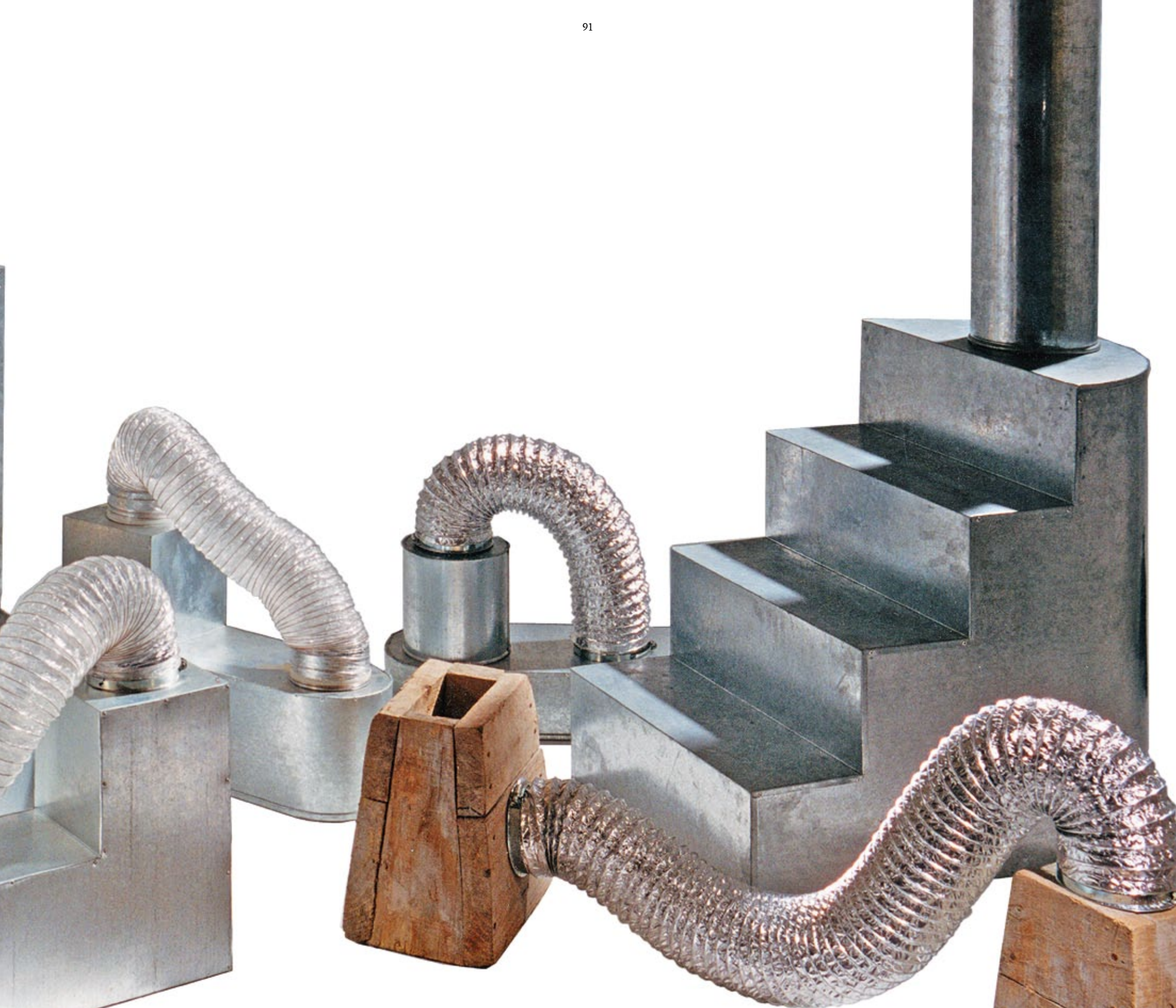
Artefacto.
Construcción
con chapa galvanizada
y tubos.
50 x 50 x 25 aprox.
1999.

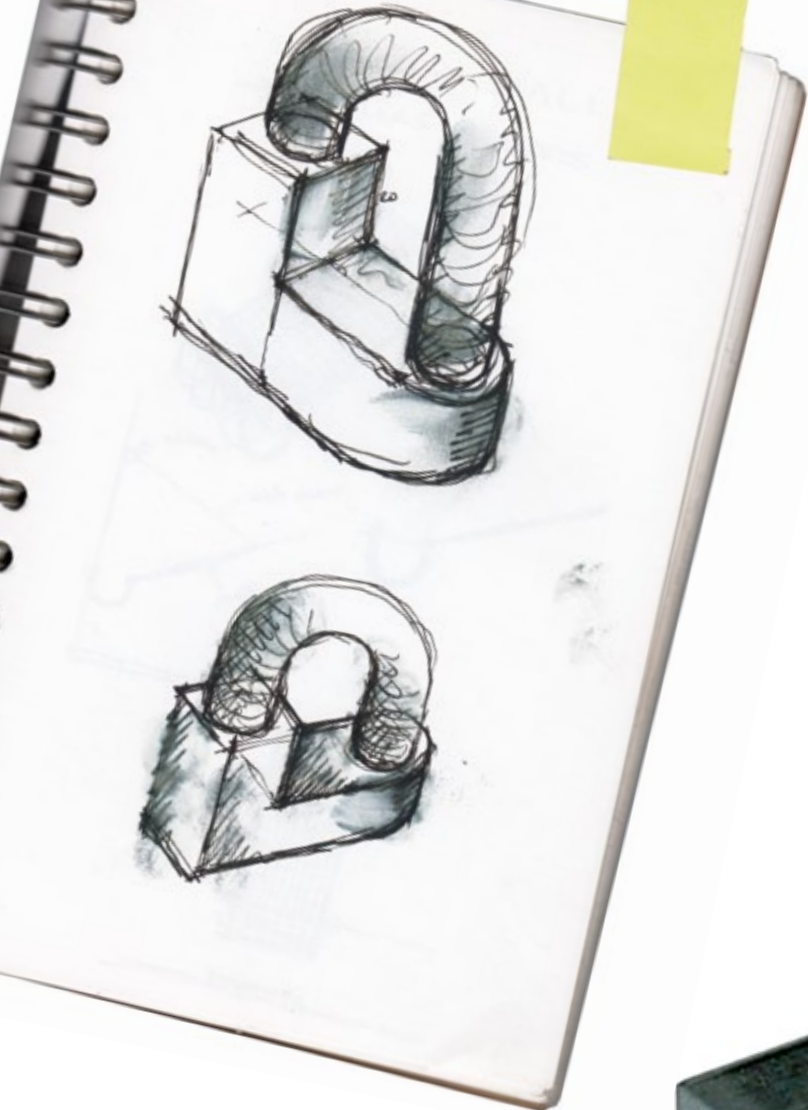


Artefacto. Construcción con chapa galvanizada y tubo flexible. 55 x 50 x 20. 1999.

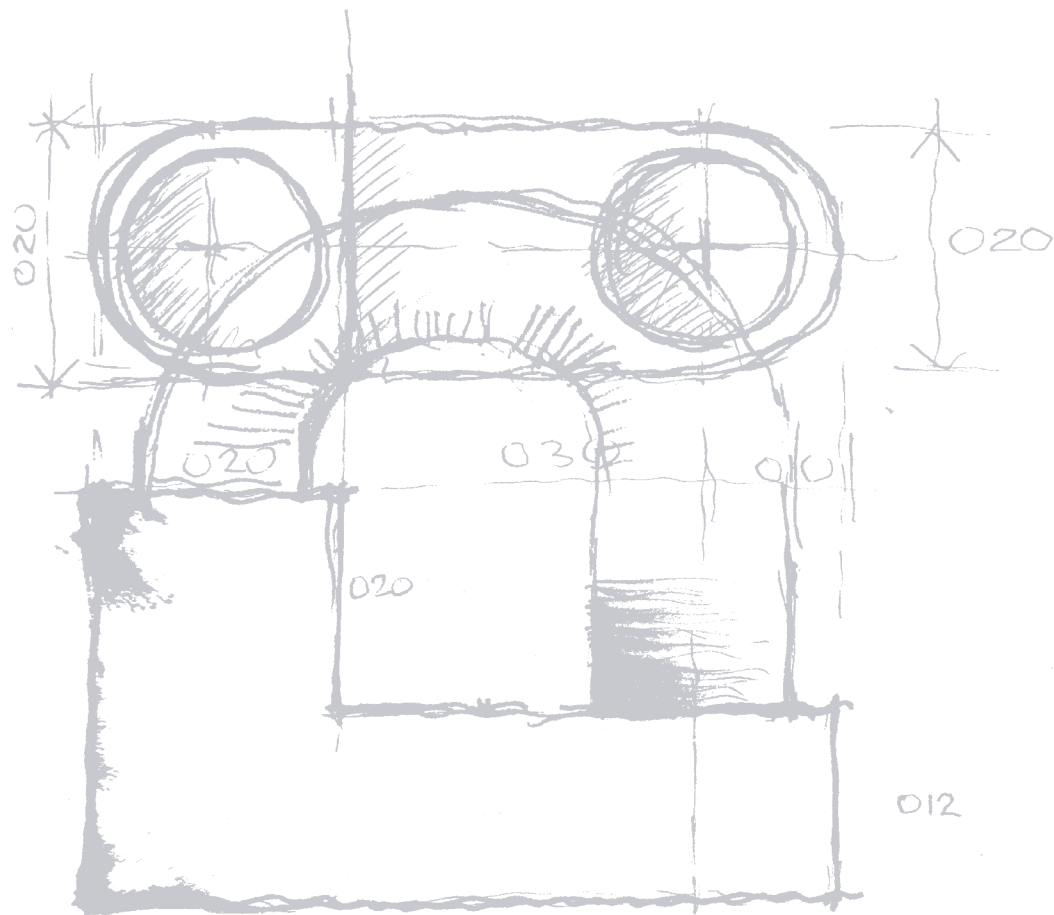
Artefactos varios.
Chapa galvanizada, tubos flexibles, madera, etc.
Medidas varias. 1999.







Artefacto.
Construcción con chapa
galvanizada.
60 x 20 x 60.
1999.



Artefacto.
Construcción con chapa
galvanizada.
150 x 56 x 80.
1999.



Serie Nidos de piedra,
expuestos en la Alianza Francesa.
© Alvaro Zinno.
2006.



Cilindros.
Palitos de madera con
precintados metálicos.
50 x 14 y 23 x 15.
2006.

Rafael Lorente utilizó para el catálogo de su exposición en el Museo Blanes, en junio de 1997, una imagen que reunía los actuales cilindros de paja que reemplazaron a las viejas parvas de Monet, y una acumulación de rolos de madera, en dos grados de aproximación. Me detuve entonces en la estructura del montaje fotográfico, en los juegos de color. Ahora se me ocurre que, no sé si a conciencia, él nos iba adelantando en ese diseño el cruce de caminos en el que se encontraba entonces su producción artística, al cotejar esos troncos talados en forma artesanal con los atados de paja obtenidos en forma mecánica [...] Ese viraje hacia lo que podía aportar el mundo industrial se produce claramente un par de años más tarde, con una serie de obras exhibidas en 1999, y algunas formas metálicas de mayor formato, mostradas en un salón municipal [...] Cuando fui hace un par de meses por primera vez a su actual estudio y taller, con espacios delimitados para el arquitecto y el artista plástico, recibí sobre todo el impacto de los cantos rodados de diferente coloración, albergados en huecos de distintas formas cúbicas obtenidas por acumulación de diferentes materiales.

Me contó entonces que esta serie numerosa y variada surgió el año pasado a raíz de la invitación de acompañar junto a otros escultores, con su obra, una muestra de artistas no videntes [...] El primero de estos cubos, el de aquella muestra, tiene una funda que permite encerrarlo formando una caja de tela, cuyas caras se fijan unas a otras con velcro. La obra fue pensada para quien la toca sin verla: primero está la funda de tela, para ir abriendo, después la envoltura cúbica de caras lisas o accidentadas, logradas por acumulación de piezas prismáticas de mínimo espesor. Finalmente la piedra partida, envuelta en paja.

Su hábito de recolector lo llevó esta vez a los cantos rodados, contando con el contraste de la superficie accidentada del exterior de la piedra, y el pulido de un corte que la parte al medio.

Con la sensación diferente de los dos materiales —piedra, paja— más el brusco cambio de forma y superficie de las dos semi-piedras rodadas. De

todos modos el color opera, revela sorprendentes variantes en esos granitos rodados, con el doble efecto, el del ir y venir en el agua, y el de un pulido industrial.

Una segunda visita al taller me anticipó algo del montaje de esta exposición, a partir de objetos distribuidos en el piso, sobre planos blancos, tal como se muestran en una foto de Álvaro Zinno. Allí estaban esos objetos, como en la foto, acompañados por algunas cajas y otras obras de etapas anteriores.

Volvimos a hablar de su anterior criterio de construcción artesanal, de la permanencia de una estética abstracta [...] Lorente tiene claras las consecuencias de esa opción que supone en primer lugar un cambio de técnicas, y la inclusión de nuevos materiales, también la posibilidad de que estas piezas sean seriadas.

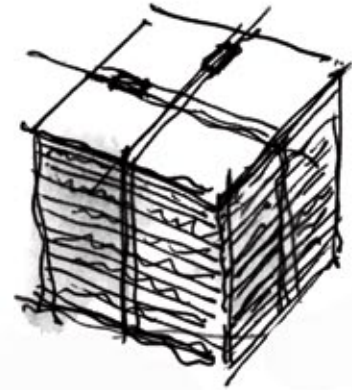
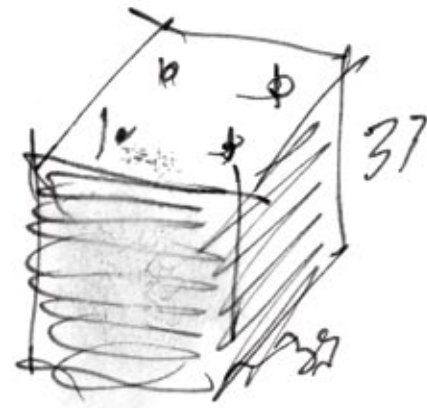
Su anterior proceso de recolección, un proceso mental también, un tiempo de reflexión, de encuentro con nuevas asociaciones, encuentra el complemento de un recorrido por los diferentes talleres en que se va procesando la obra...

Con la adición de varios oficios diferentes; si tomamos en cuenta el conjunto de piezas, carpintería, metalurgia, marmolería, ferretería. [...] El resultado nos ubica frente a un aporte singular, en el mejor nivel de un arte contemporáneo, y confirma lo que José Gurvich le dijo a Rafael Lorente cuando, adolescente, dudaba entre la plástica y la arquitectura: que esa suma, un día, le iba a servir.

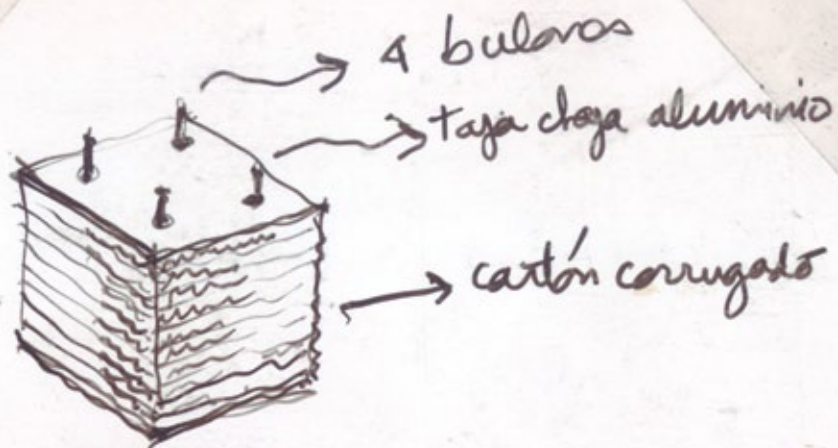
Esto ya se hizo evidente en algunas soluciones técnicas convertidas en propuestas plásticamente destacables en sí mismas —en, y más allá del conjunto— en su trabajo de arquitecto, en particular en el Centro Cultural de España. También se valida ahora a través de un aporte en el terreno del lenguaje plástico, con estos objetos recientes, en los que arte y técnica ajustados a su tiempo —como siempre a lo largo de la historia humana—, y voluntad de juego, se suman de la mejor manera.



Nido de piedra.
Madera encolada
y piedra.
40 x 40 x 40.
2006

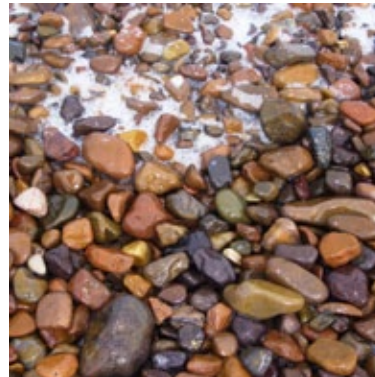


Cubo con tapa metálica.
Cartón corrugado,
placas de aluminio y tornillos.
40 x 40 x 40.
2006.





Mar de piedras.
Balneario Bella Vista.
© R. P. L.
2006.





Piedras x 4.
Madera dura y piedra
cortada y pulida.
30 x 30 x 10 c/u aprox.
2006.



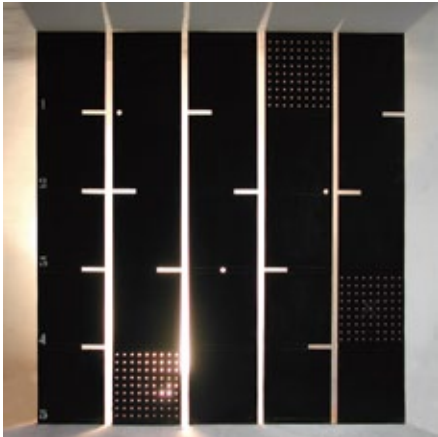
Tótem x 4.
Madera dura y piedra
cortada y pulida.
50 x 15 x 15 aprox.
2006.



Nido de piedra. Madera encolada y piedra. 35 x 35 x 35. 2006.

12

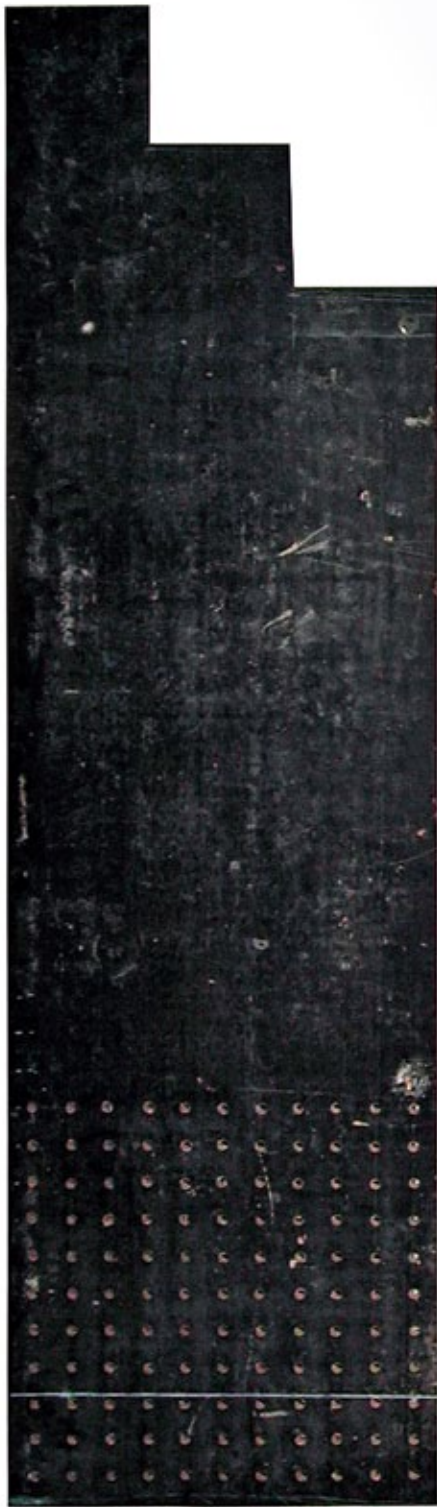
Propuestas y obras varias



Diego Velazco

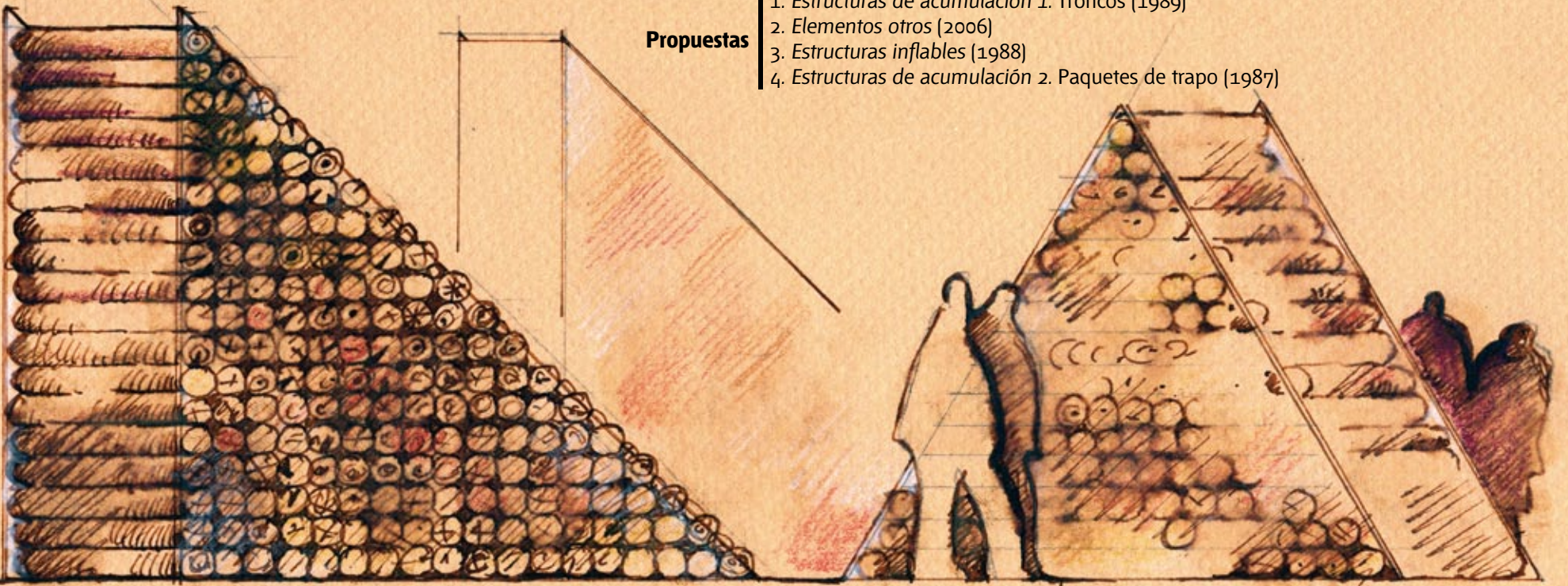


Homenaje al albañil.
Caja y chapones fenólicos
con fretachos y
herramientas.
200 x 200.
2003.



Construcción.
Chapón fenólico.
200 x 60.
2003.

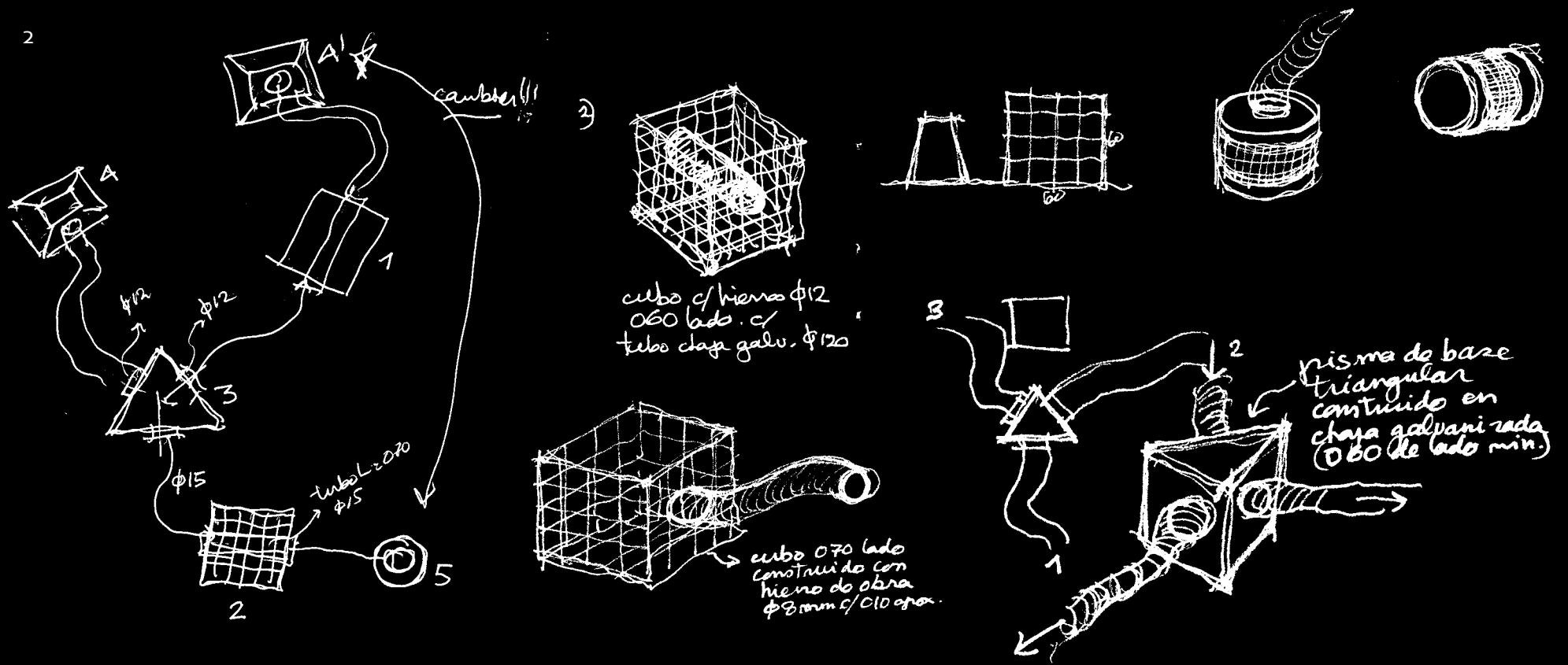
1

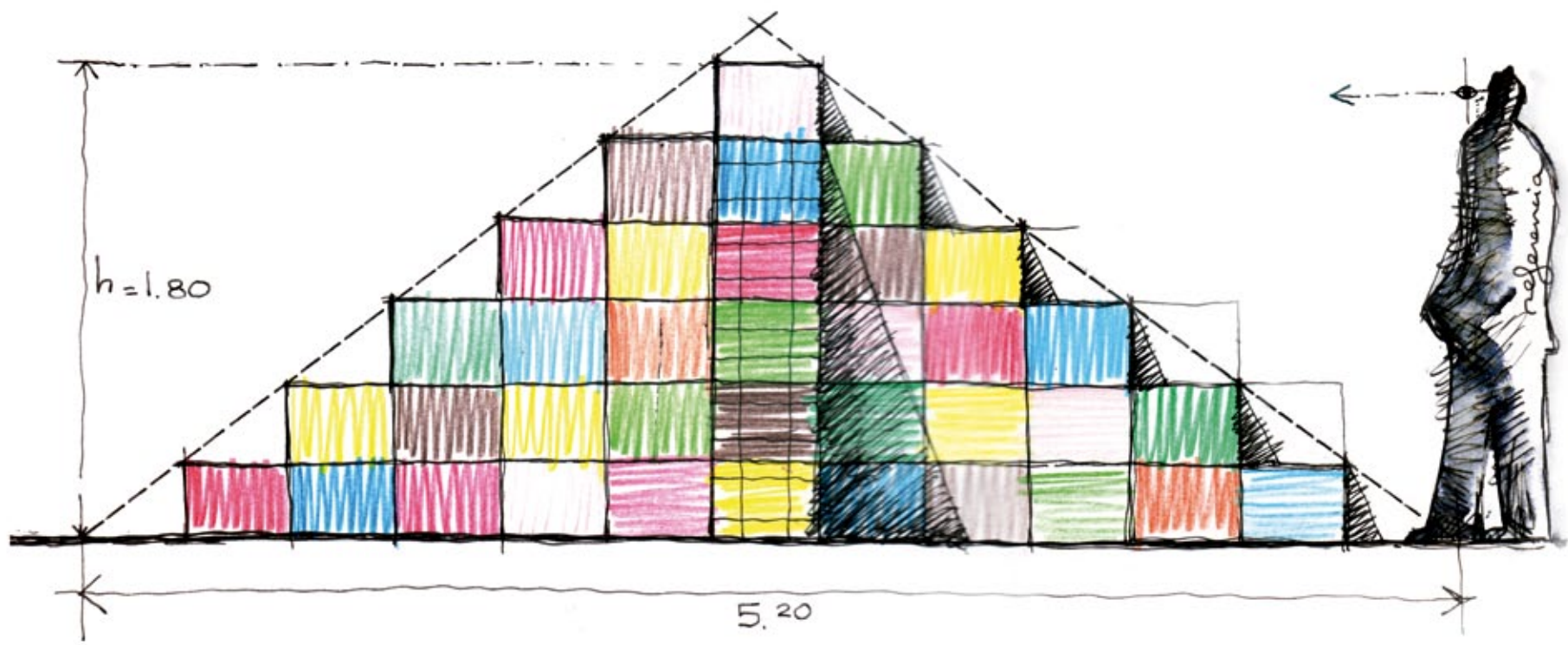
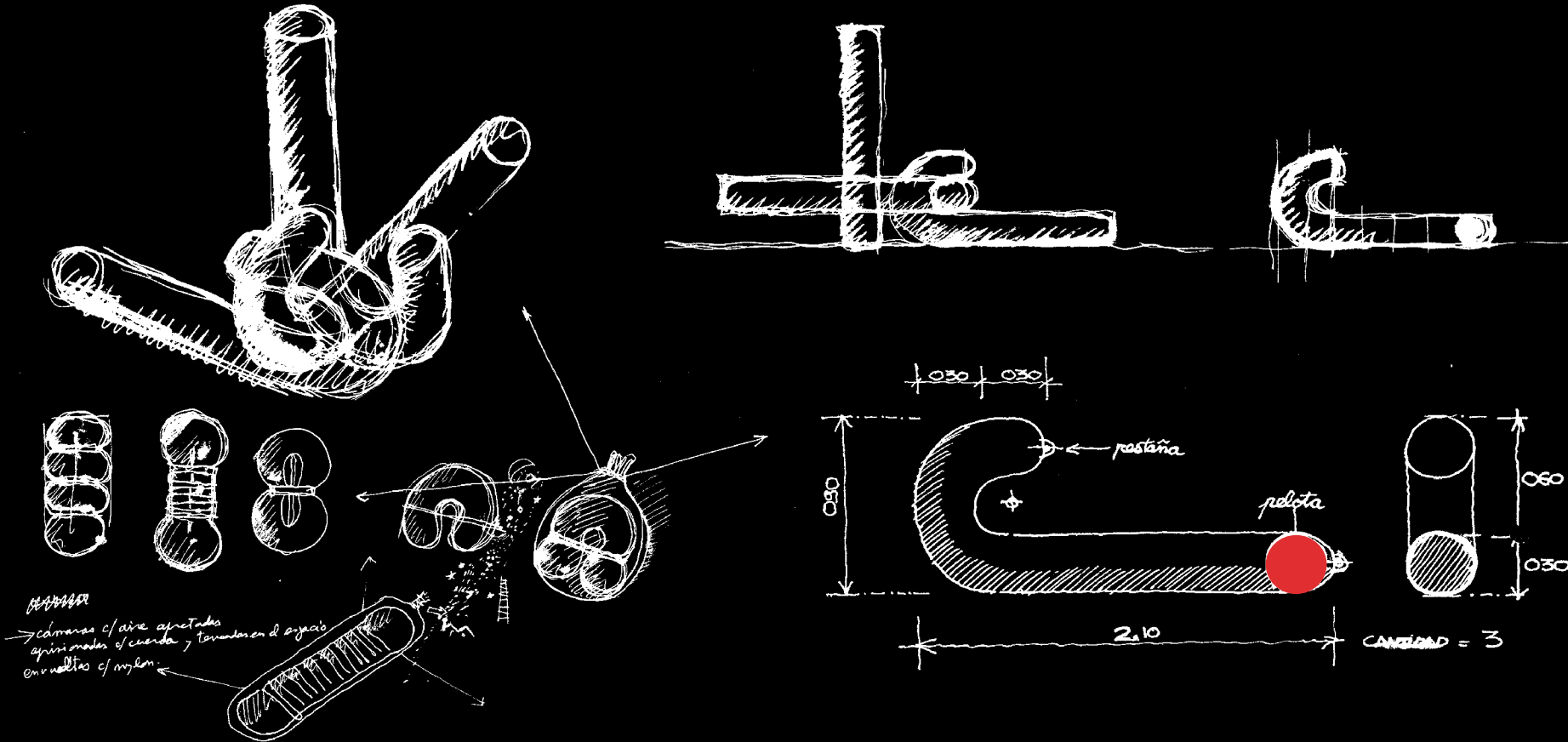


Propuestas

- 1. Estructuras de acumulación 1. Troncos (1989)
- 2. Elementos otros (2006)
- 3. Estructuras inflables (1988)
- 4. Estructuras de acumulación 2. Paquetes de trapo (1987)

2





Monumento a la Justicia (1998/99)

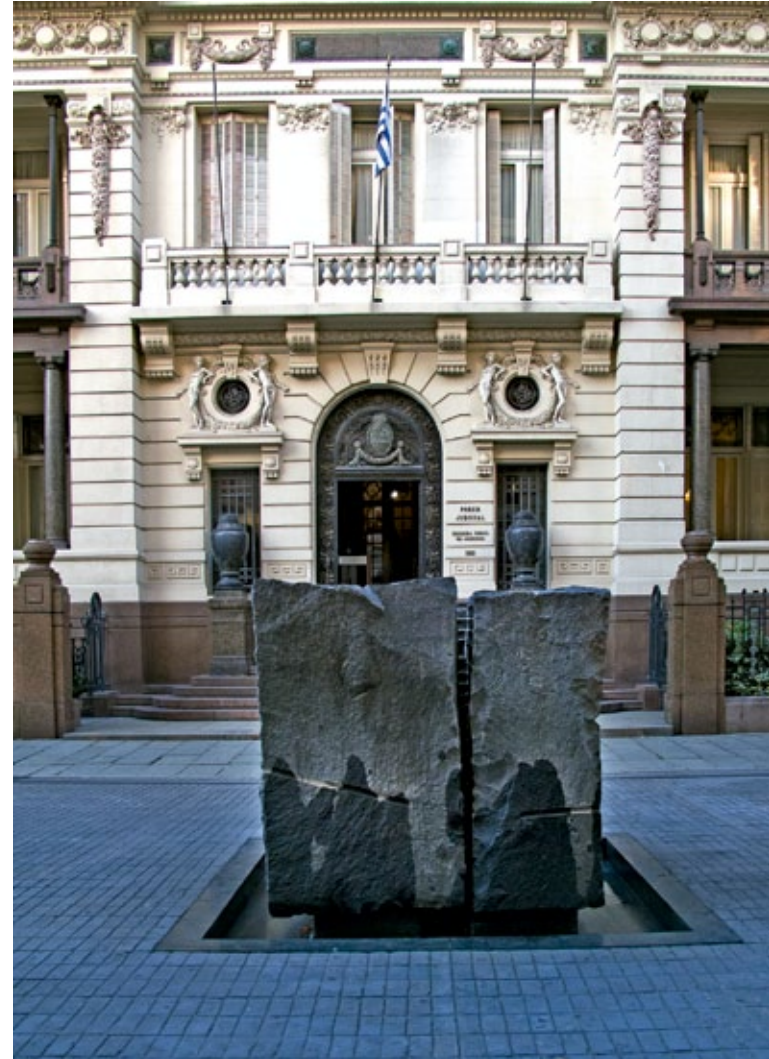
Esta obra es resultado de un concurso de anteproyectos en homenaje a la Justicia convocado en 1998, promovido por la Suprema Corte de Justicia con el apoyo de la Intendencia de Montevideo, la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y la Escuela de Bellas Artes.

Conceptualmente la obra considera la totalidad del espacio correspondiente al pasaje de los Derechos Humanos, entre el antiguo Palacio Piria y el Palacio de los Tribunales, descartando la idea implícita en las bases del concurso de un objeto escultórico tradicional, figurativo o abstracto, ubicado centralmente sobre un pedestal.

Este cambio de plano se fundamenta en la aportación teórica del arte minimal por el cual el espectador forma parte integral de la obra, aboliéndose así la tradicional distancia de percepción. Formalmente se resuelve utilizando tres formas geométricas puras —el círculo, el cuadrado y el triángulo equilátero—, que aluden a la idea que los griegos se formularon con relación a la justicia y asociaron precisamente a esas tres formas.

El cuadrado está presente en el pavimento, que se subdivide en tres cuadrados, así como en la fuente de agua central, donde apoyan los bloques de granito. El triángulo y el círculo se insertan en el pavimento, como formas construidas en acero, y contienen textos alusivos a la Justicia. Los cuatro grandes bloques brutos de cantera aluden a la fuerza de la Justicia, y el agua que corre sobre ellos, a su transparencia. Los bloques fueron seleccionados por sus dimensiones así como por sus aguas, marcas de barrenos y números, que fueron meticulosamente estudiados y relacionados entre ellos. Se complementa con bancos revestidos en granito negro pulido y cuatro Ginkgo biloba de dorada tonalidad en el otoño.

Esta obra no se inauguró. El agua que debía mojar los bloques cayendo en la fuente no fue habilitada; espinosos grates sustituyeron a las flores de color azul y amarillo que adornaban sus canteros; la iluminación prevista no fue realizada. Aun así, la obra perdura y algún día se hará justicia con ella.



© Rodolfo Fuentes



© Diego Velazco



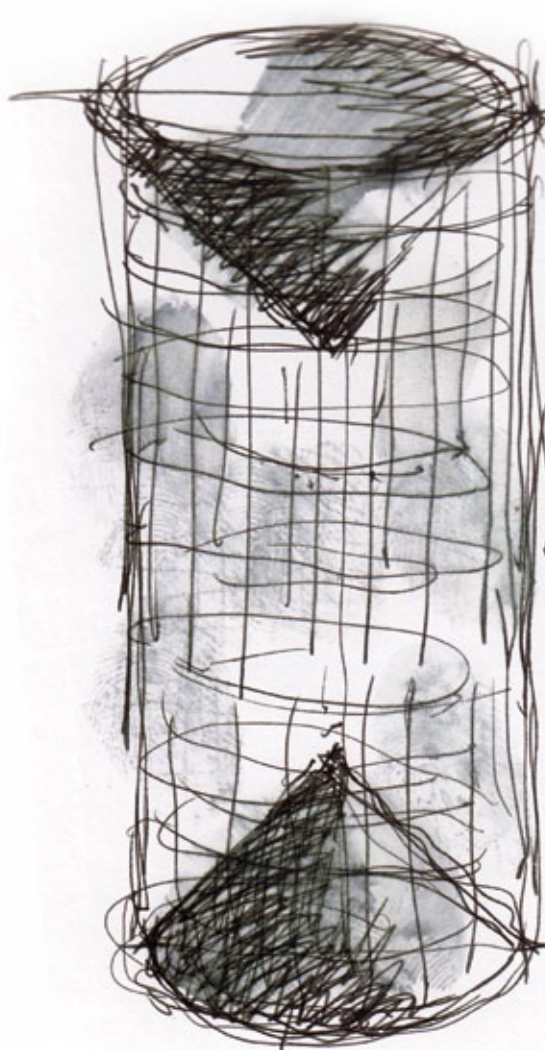
© Diego Velazco



Esta propuesta especifica para el espacio del Centro de Exposiciones se origina ~~en~~ desde ~~dos~~ lugares:

1) la continuidad de mi trabajo ^{empleando} ~~utilizando~~ materiales de la construcción (arquitectónicos o industriales) tales como placas fibrocimentarias, cajas galvanizadas, ~~hojas~~ placas OBS, mallas plásticas de seguridad y en este caso mallas ^{industriales} de acero utilizadas en elementos de ferrocemento armado. Estos mallas de acero 4 mm. con dimensión de 15x15 y altura $h = 2.50$ ^{se} ~~se~~ producen en rollos de longitudes variables. ~~Marforn~~ Al darle la forma cilíndrica ($\phi 80$) adquiere una gran rigidez y ^{resulta} ~~presenta~~ estáticamente autoportante.

Propuesta presentada al Salón Municipal (2008)





LA MIRADA ATRAVIESA LA OBRA
 el espacio interior forma parte
 del espacio del espectador
 la silueta del espectador que
 pasa o se detiene forma parte
 de la obra
 la obra se instala en el
 espacio de percepción visual
 formando parte del mismo.
 la escultura se propone en la
 línea de trabajo de un
 MOORE (huesos) un CALDER
 (marcos)
 los conceptos de
 INTERIOR y EXTERIOR aparecen
 cuestionados o desdibujados
 ya que forma externa coincide
 con la forma interna.

Propuesta presentada al 54.º Premio Nacional de Artes Visuales (2013)

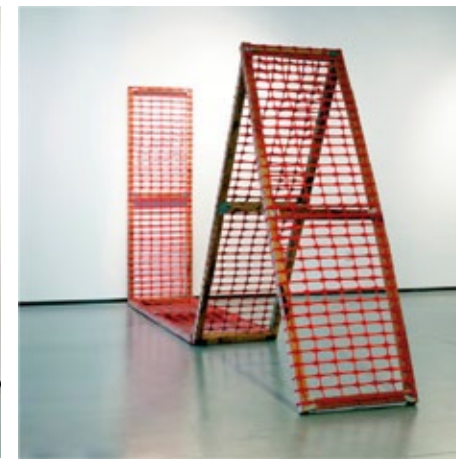
Esta obra fue concebida en ocasión del 54.º Premio Nacional de Artes Visuales, "Carmelo Arden Quin", como homenaje al maestro del Arte Concreto, siendo rechazada por el Jurado actuante. Consideré al Proyecto «Ludus» una oportunidad para rescatarla.

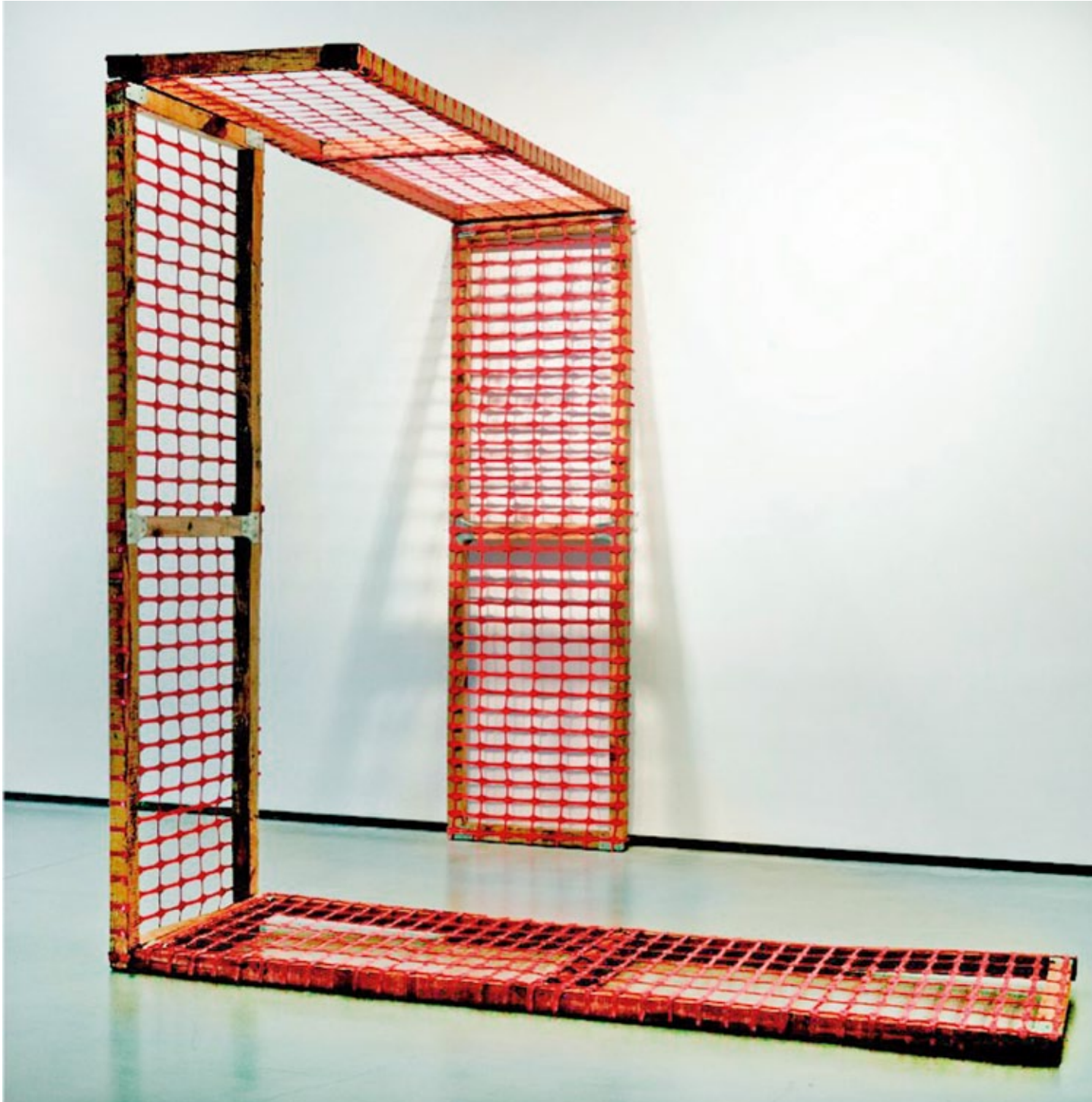
En mi trabajo empleo con frecuencia materiales de la construcción (arquitectónicos y/o industriales). En este caso, mallas plásticas de seguridad que integran estructuras de madera de dimensiones de 2 x 0.60 m utilizadas en obras de infraestructura urbana y producidas de forma seriada mediante técnicas industriales.

La obra se instala en el espacio de percepción visual del espectador, quien la integra. Su mirada la atraviesa cuestionando los conceptos de interior y exterior. La forma externa coincide con la forma interna posibilitando variadas configuraciones.

Se propone un conjunto de seis módulos, que se despliegan en el espacio en base a conceptos de Juego-Aleatorio, Serie-Repetición, Geometría-Concreto, así como una idea de calificación del espacio constituyendo la esencia de la obra.

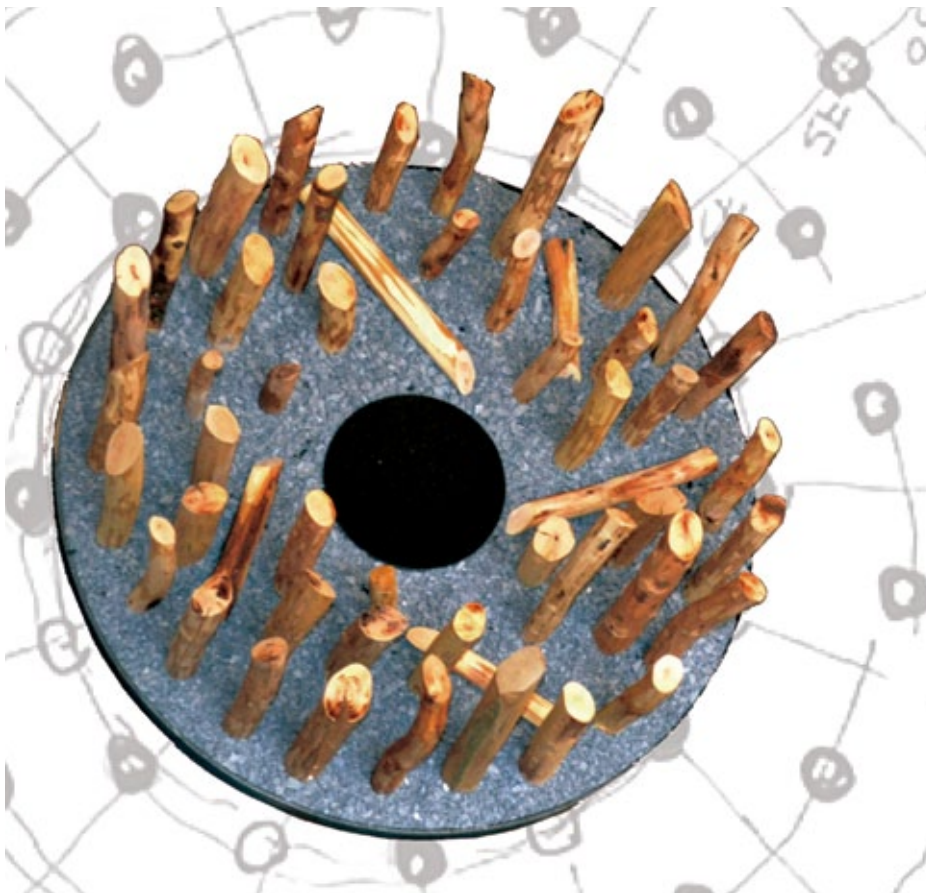
© Álvaro Zimno







Propuesta presentada al concurso de esculturas del IATU (2014)



LA HISTORIA

El lugar del actual Edificio IATU, no recoge rastros de su pasado. Hace 40 años, ese paisaje tenía una componente fuertemente rural, marcado por la presencia de la antigua Granja Mendizabal (o Granja Pepita). La granja se caracterizaba por sus viñedos y frutales así como una zona de casas y depósitos rodeados de añosos árboles de sombra y protección, típicos del clásico paisaje chacarero.

Desde 1945 era visitada por artistas del Taller Torres-García, que plantaban sus caballetes realizando ejercicios de pintura de temas rurales a la manera de los pintores de la escuela de Barbizón y de los impresionistas. Hemos identificado —entre otros— obras de: Alceu Ribeiro, Gonzalo Fonseca, Nelsa Solano Gorga, José Gurvich, María Olga Piria, Augusto Torres, Horacio Torres, que dan testimonio de dichas historias y del paisaje existente.

Hacia 1990 se edita un video llamado «Granja Pepita», de Juan Ángel Urruzola y Vasco Elola, con música de Fernando Cabrera (la canción «Mendizabal») utilizando imágenes de las antiguas construcciones.

LA PROPUESTA

DESENTAÑAR DE LA MEMORIA DEL LUGAR, los fundamentos de la propuesta, recuperando a través de la obra el recuerdo de un pasado.

Se propone la siguiente estrategia: LA DESOCUPACIÓN ESPACIAL* donde el vacío está ocupado por la reflexión y el recuerdo, generándose un espacio memorial cuyo centro es una placa circular de granito negro de 2m de diámetro. Es el lugar donde convergen los recuerdos y las historias simbolizando la PRESENCIA DE UNA AUSENCIA*

Una propuesta basada en la reflexión y el silencio evocando el recuerdo de un lugar.

*Conceptos desarrollados por Jorge de Oteiza. Catálogo Oteiza-IBERCAJA, 2001.

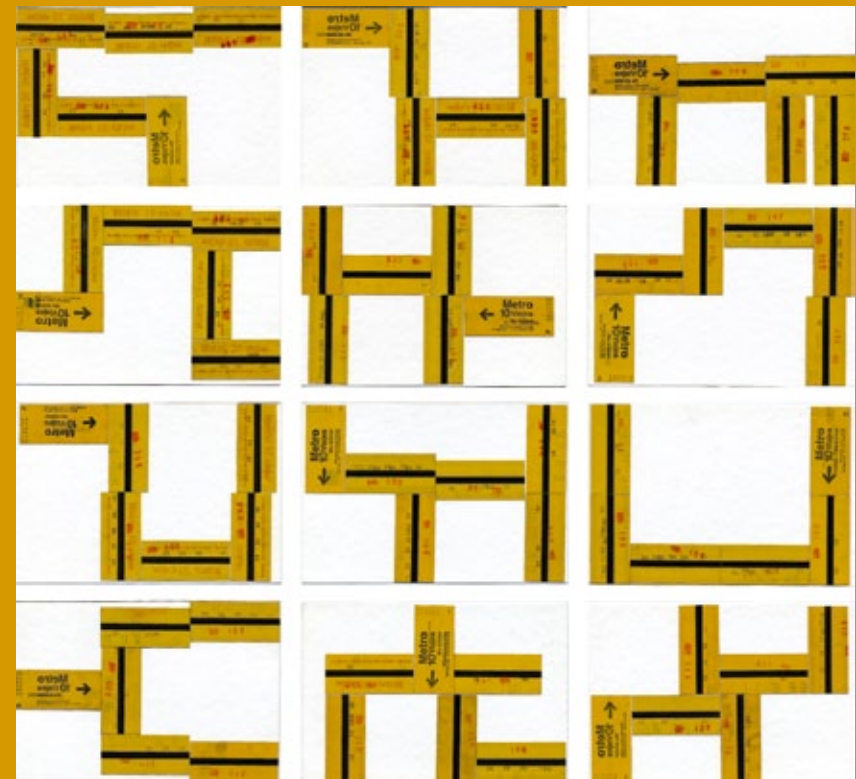
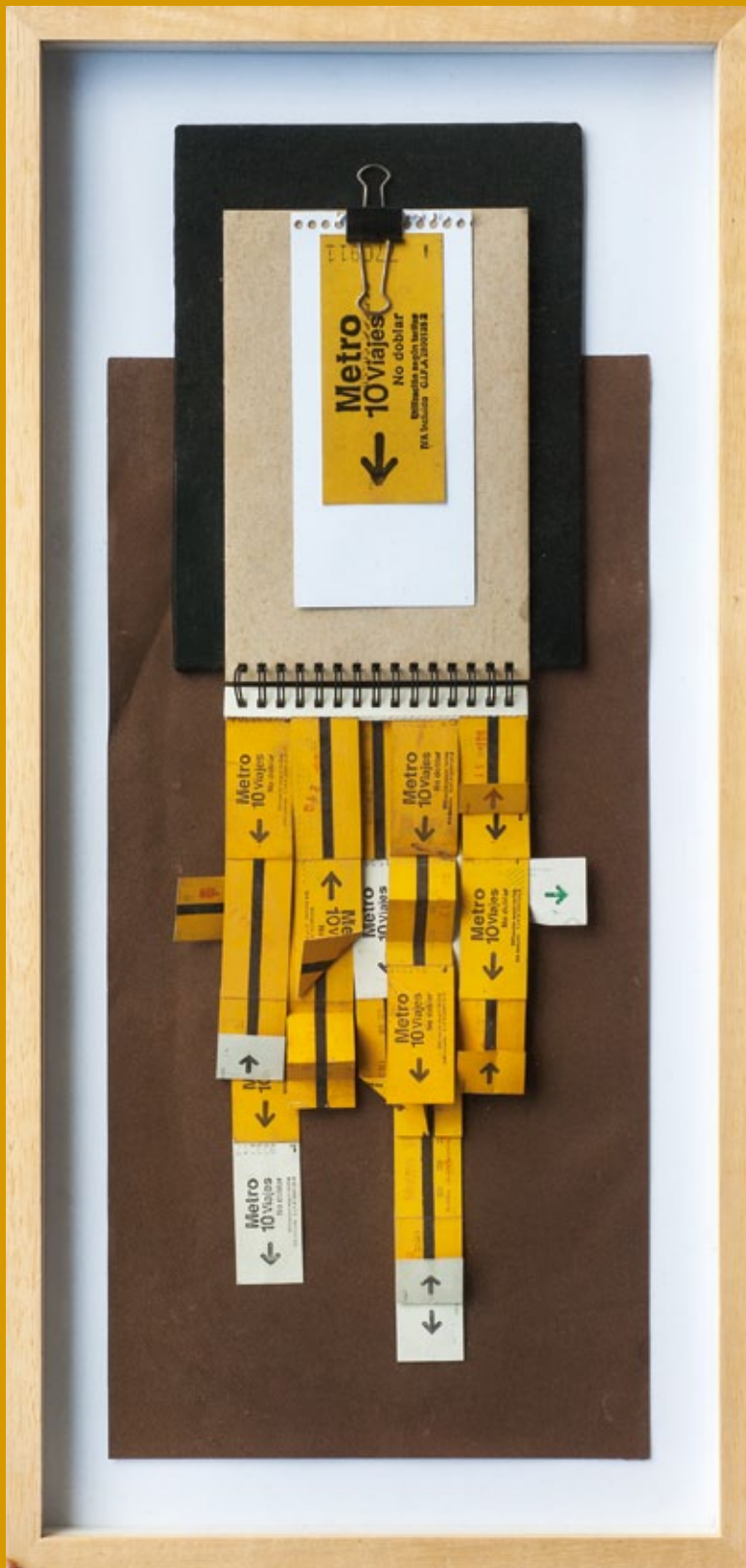
«Una historia, muchas historias» Propuesta para el Salón Nacional (2014)

«Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico.»

HANS-GEORG GADAMER

Residí en Madrid donde utilizaba diariamente el metro como medio de transporte. Durante los años de estadia en esta ciudad, guardaba boletos de metro que me producían particular fascinación.

Tomando el boleto como base, propongo una composición abierta de múltiples opciones, asociando el proyecto artístico a un juego con un lenguaje predeterminado.



Composición con 12 tarjetones.
Estas 12 piezas pueden tomar
variadas configuraciones tantas
sea geoméricamente posible.

20 x 13.5. 2004

© C. A. L.

Caja con block de sketch
correspondiente a los
tarjetones y boletos.

66 x 30. 2004.

© C. A. L.

Escultura para el espacio de acceso del Banco de Seguros del Estado. (2015)





Recorrido cronológico

Olga Larnaudie



Tallando madera. 1954.

1940-1958

Nace el 21 de marzo de 1940, en Montevideo. Es el primer hijo del arquitecto Rafael Lorente Escudero y de María Cristina Mourelle Ruano, profesora de francés. Realiza primaria en el Liceo Francés y secundaria en el Liceo Suárez. Regresa al Liceo Francés para cursar los años preparatorios de arquitectura; tiene entre sus docentes a Florio Parpagnoli, Mario Payssé Reyes, Gonzalo Rodríguez Orozco y Ángel Rama.

1959-1969

En 1959 ingresa a la Facultad de Arquitectura de la UdelaR. Cursa primer año en el Taller Payssé-Chappe, continúa desde segundo hasta cuarto en el Taller Serralta, y cursa el quinto y la carpeta en el Taller Cravotto. Leopoldo Artucio es su docente de Historia y Teoría de la Arquitectura. Acude en 1960 a la sede del Ateneo del Taller-Torres García, donde es alumno de José Gurvich. Sigue a su



Dibujando en el estudio del arq. Mario Payssé Reyes, junto a Adolfo Maslach y Mario Harispe, 1960.

maestro, cuando se muda en 1961 a su taller de la calle Polonia, en el Cerro. Este le invita a participar ese año de la CXLIII exposición colectiva del Taller Torres-García. Proyecta la reforma de esa casa taller, que funciona como escuela hasta 1964, cuando Gurvich viaja a Europa e Israel.

En 1963, colabora en la revista 34 del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA), con «La urbanización de Punta Ballena, Antonio Bonet».

Rafael Lorente Escudero, presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), figura como responsable de la revista *Arquitectura* n.º 237, de 1966. Esa edición incluye un editorial con su firma, y cuenta con la colaboración del Núcleo Sol —integrado entonces por un grupo de seis jóvenes arquitectos y estudiantes, entre los que figura Rafael Lorente Mourelle—, que asume la autoría de la portada y el resto de los textos. Al año siguiente el n.º 238 de la



AEBU.

revista tiene ese mismo grupo de colaboradores. El editorial de Rafael Lorente Escudero anuncia que el número está dedicado a la vivienda popular —acerca de la cual aparece un artículo con su firma— y a la puesta en marcha de un Plan Nacional de Vivienda, sobre el que escribe Juan Pablo Terra. El tema de Walter Chappe es «Para un plan nacional de vivienda». El diseño de tapa está resuelto como un collage acerca de la crisis de la construcción y el problema de la vivienda.

En 1964, obtiene por unanimidad, en equipo con Adolfo Maslach, el Gran Premio del Concurso Nacional de Afiches organizado por el Sodre. Figuran en el jurado Adolfo Pastor, María Luisa Torrens y Fernando García Esteban. Trabaja entre tanto en el estudio de su padre, e integra junto con Rafael Lorente Escudero y Juan José Lussich el equipo ganador del concurso de anteproyectos realizado ese año para la sede en Montevideo de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay. La obra, terminada en 1968, tendrá una destacada significación, tanto por su implantación urbana como por su aporte renovador en el lenguaje de la arquitectura nacional.

Forma parte de la Comisión de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, en la que figura, en el n.º 6, de agosto del 65, como encargado interino y en el siguiente, como encargado. Gana por concurso de



Con Ramiro Bascans en el estudio 18. 1970.

1970-1981

Después de haber dudado entre sus dos espacios vocacionales, colindantes pero diversos, y de haber hablado del tema con representantes muy calificados de ambas tareas —su padre, por supuesto, y Leborgne, también Artucio y Gurvich—, los abordó en forma paralela. Conserva en los dos un lugar para la producción, como dan prueba la serie de exposiciones colectivas y las primeras individuales que pronto realiza, pero se le abren más posibilidades de expresión teórica y gestión en una actividad que cuenta con un mayor marco institucional, como la arquitectura.

En 1970 comienza a trabajar en el Centro Cooperativista Uruguayo (CCU). Lo hace como arquitecto proyectista en el Sector Vivienda. En 1972 ocupa el cargo de jefe de la sección Proyectos y en 1973, el de jefe del Departamento de Obras del CCU, donde actúa hasta 1975. La revista *Summa*, publicada en Buenos Aires, dedica su n.º 27, julio 1970, a «Uruguay, panorama de su arquitectura contemporánea», y está a cargo de Ramiro Bascans y Rafael Lorente Mourelle. También publica ese año *América Latina: urbanización y vivienda*, en la editorial Tierra Nueva, libro prologado por Juan Pablo Terra. Participa en las primeras jornadas nacionales de arquitectura organizadas por la SAU. En 1972, integra el equipo de arquitectos que obtiene el 3.º Premio en el concurso PILOTO 70, organizado por la Dirección Nacional de Vivienda (Dinavi). En 1973 colabora con la revista del CEDA con un conjunto de «Reflexiones sobre una arquitectura de cambio» en que distingue el



méritos, en 1966, el cargo de encargado de las Relaciones Culturales de esa Facultad. Aparece en la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay n.º 241 como colaborador, junto con Juan José Lussich, y al año siguiente, como coordinador. En 1966, escribe en la revista del CEDA, acerca de «Una arquitectura de cambio». Recibe en 1968 el título de arquitecto. Ingresa ese mismo año a la docencia como profesor adjunto de Proyecto en el Taller Bayardo, donde actuará hasta 1974, cuando se produce la renuncia colectiva de los docentes de ese taller, a raíz de la intervención de la Facultad de Arquitectura por la dictadura militar.

Obtiene en 1969 una beca de posgrado universitario en el Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento Urbano (CINVA), Bogotá, Colombia. Viaja después por ese país, así como también por Ecuador, Perú y Bolivia. Realiza al regresar una exposición de dibujos de viaje en la Facultad de Arquitectura.



contexto, las actitudes en cuanto al diseño, arquitectura objeto-arquitectura ciudad, función-estructura-forma, la economía y la indeterminación. Dará una charla en la Agrupación Universitaria sobre el mismo tema.

En 1974 realiza un posgrado universitario en Urbanismo y Vivienda (MATELT *Ministère de l'Aménagement du Territoire, de l'Équipement, du Logement et du Tourisme*) en París. Viaja también por España, Inglaterra, Italia, Holanda y Suiza.

Integra, desde 1975, el Colegio de Jurados de la SAU. Acude al taller de Guillermo Fernández.

Expone en 1976 en Club de Arte Bruzzone. El habitual catálogo en una hoja informa que esta es su primera exposición individual, con trabajos realizados a partir de julio de 1975. María Luisa Tórens se ocupa de esa muestra, y destaca como dualidad el que este nuevo artista visual ya sea un joven arquitecto reconocido. Participa en el Salón de Profesionales Universitarios del Club Católico y en la exposición del mini objeto en Club de Arte. En 1977, se presenta al Salón Knoll de Profesionales Universitarios, donde el jurado, integrado por Germán Cabrera, Nelson Ramos y Alfredo Testoni, le otorga una mención. Al año siguiente recibe un primer premio, en ese mismo salón. En 1979 expone en Club de Arte de Bruzzone. Obtiene ese año el Primer Premio en el Concurso de Anteproyectos del Edificio del Cine Universitario del Uruguay, y la revista *Arquitectura* n.º 247 informa de un edificio realizado por Rafael Lorente Mourelle y Thomas Sprechmann. Realiza en 1981 una exposición individual en Galería Bruzzone.

1982-1993

En 1982, expone en Artesanos Unidos, participa en muestras colectivas, y en el Salón de Artes Plásticas y Visuales de San José. Se presenta al 45 Salón Nacional de Artes Plásticas. Logra diversos reconocimientos en su trabajo artístico; una Mención de Honor, en el Salón Embajada de España, otra Mención de Honor en el Salón Joven Pintura del Este del Museo de Arte Americano. Su envío a la Primera Bial de Expresión Plástica le vale dos asteriscos, uno dorado y otro plateado.



Con Guillermo Fernández. 1990.

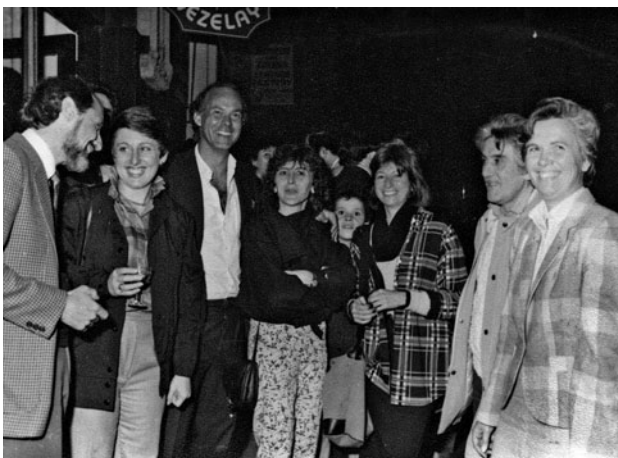
En 1981 es responsable, con Thomas Sprechmann, del reciclaje de la extienda Introzzi, que será edificio del LATU, y logra junto con Conrado Pintos el primer premio en el concurso de anteproyectos para el Departamento de Automotores del Banco de Seguros del Estado. En 1984 realiza dos esculturas en hormigón, una para este edificio, otra para el Edificio Lincoln Center, en Punta del Este. Participa ese año en la campaña electoral del Frente Amplio, con el diseño y realización de murales modulados en serigrafía, en soportes urbanos diversos.

Dibujos y murales para la campaña del Frente Amplio. 1984.



Exhibe en Galería Vézelay, en 1985, sus Asociaciones (cajas, escultura y collages).

El catálogo propone un juego gráfico basado en la lista de más de un centenar de otras asociaciones, con elementos físicos y



En Galería Vézelay, junto a Haroldo González, Alicia Haber, Ana Tiscornia, Lilian Lipschitz, Carlos Caffera y Olga Larnaudie, hacia 1985.

conceptos culturales, con tiempos de la historia del arte y artistas. Participa en *Bienarte 1*, de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, con una *Propuesta ecológica*. El jurado, integrado por Roberto de Espada, Alicia Haber y Ángel Kalenberg, le otorga un primer premio, consistente en una muestra individual de Esculturas, que realiza en 1987. Participa también ese año en el Salón de Esculturas José Belloni.

En la *Revista de la Facultad de Arquitectura* n.º 9, de 1986, escribe sobre «Autoritarismo y ciudad». Lo hace en el contexto de «algunas conductas autoritarias en relación al espacio de vida del hombre particularmente referido al período de tiempo 1973-1984», para abordar, con datos e imágenes, este autoritarismo referido a su campo de acción, es decir, al paisaje natural, al espacio urbano, al patrimonio y al hábitat.

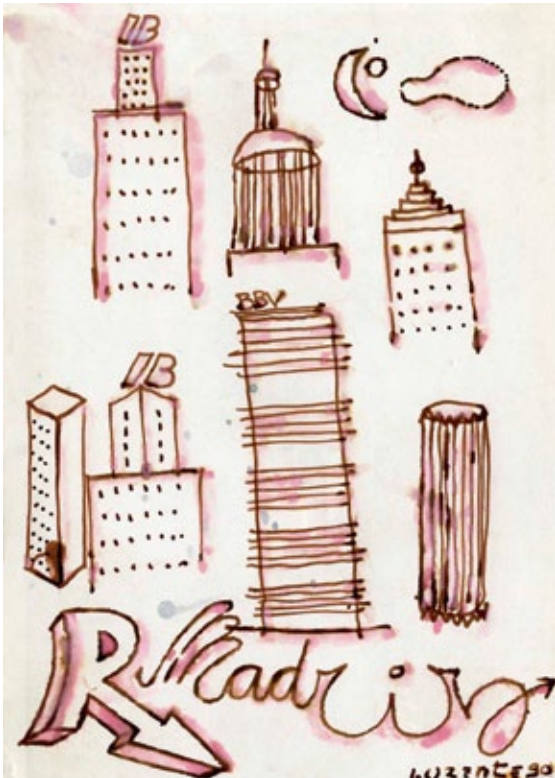


Cristina Mourelle, Pali, Vilma Belzarena. 1985.



Con Julio Alpuy, 1999.

En 1988 se traslada a Madrid, donde vive y trabaja hasta 1993. Pasa por Montevideo en 1990, y cuenta esa experiencia en la exposición *Madrid*, de Galería Latina. Esa experiencia de otra luz, otros materiales, otros procesos técnicos será significativa en su obra posterior.



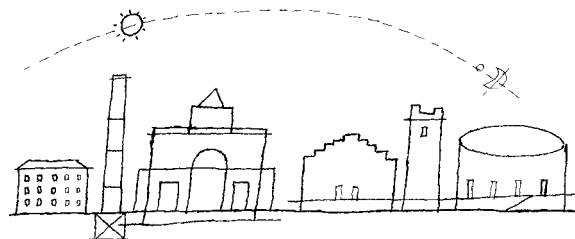
Su padre fallece en marzo de 1992, mientras él está en Europa. Cuando regresa a Uruguay al año siguiente, aparece entre los responsables de la *Monografía n.º 1*, Editorial Dos Puntos, dedicada a Rafael Lorente Escudero, en la que también participan Mariano Arana, Marcelo Danza y Julio C. Gaeta.



1994-2000

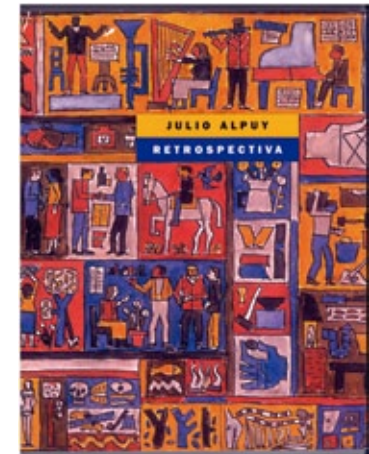
En 1994, muestra dibujos de viaje en el Ministerio de Relaciones Exteriores, junto con sus colegas Héctor Enrique Benech, Hugo Gilmet, Héctor Vigliecca y Arturo Villaamil. Exhibe trabajos ejecutados en Madrid, en el Instituto Italiano de Cultura.

En 1995, propone algunas *Adiciones*, en el Paseo de la Matriz; regresa a ese espacio en 1999. Expondrá en un mismo año, 1997, en el atrio del Museo Blanes y en la sala del Instituto Goethe. Su experiencia madrileña —en realidad española— alimentó ese juego ecológico a la vez refinado y reflexivo en el que estaba antes de su viaje, y nos muestra los resultados en algunas de estas exhibiciones. La instalación del Blanes anuncia la ampliación de aquel diálogo lúdico que venía sosteniendo con la naturaleza y sus materiales. Este se abrirá hacia el dominio tecnológico propio de su ser arquitecto, con el cual también empieza a jugar.



Tensoestructura en el Subte Municipal.

En 1996 es el organizador general de los eventos Montevideo y la Plástica, IMM, en el año en que la ciudad es Capital Iberoamericana de la Cultura, y se ocupa de una remodelación del Subte Municipal, al que convoca, desde el exterior, a través de una tensoestructura, y al que abre hacia la Plaza Fabini por medio de una claraboya que permite ver la sala de exposiciones. En 1999 es el coordinador, en este y en otros espacios, de una retrospectiva de Julio Alpuy. En 1998, obtiene el Primer Premio en el Concurso



Nacional de Escultura alusivo a la justicia, convocado por el Poder Judicial. Esta obra, que comprende el rediseño del que pasará a llamarse Pasaje de los Derechos Humanos, en la Plaza de Cagancha, será realizada después de un juicio en el cual la Suprema Corte se enfrenta a decisiones del artista avaladas por el jurado.



Monumento a la Justicia.

Llega al año 2000 con un premio en el concurso de anteproyectos del Liceo Francés de Montevideo, en colaboración con los arquitectos Jorge Gibert y Fernando Giordano.



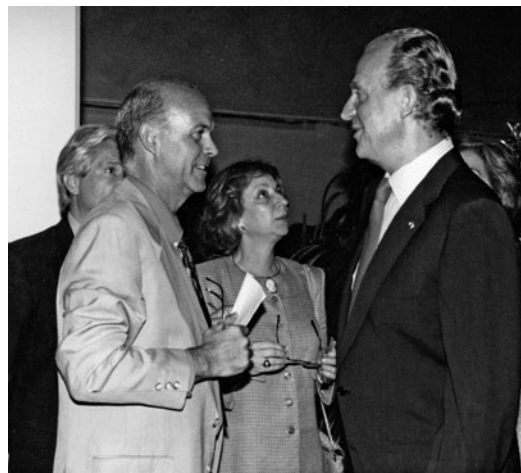
Liceo Francés. 2000. © J. A. Urruzola.

2001-2010

Son años de una sucesión ininterrumpida de realizaciones y reconocimientos, tanto en el arte como en la arquitectura. Mientras se construye el nuevo Liceo Francés, se ocupa de transformar la vieja ferretería Mojana en la nueva sede del Centro Cultural de España (CCE). Ambas obras serán particularmente destacadas, tanto en el



Centro Cultural de España. 2003. © R. Rodríguez Barilari.



Junto a Juan Carlos I, en el Centro Cultural de España. © Magdalena Gutiérrez.

país como en el exterior. Continúa mostrando su trabajo artístico, dos veces en la galería Meridiano, e instala en la Alianza Francesa nuevas propuestas en esa vertiente «tecnológica» de su hacer.

Los dos centros culturales que realiza en esos años, el de España y el de México, afirman en algunos detalles esa explícita



Centro Cultural y Embajada de México. 2007. © Oscar Bonilla.

confluencia del arte y la arquitectura en esta etapa de su trabajo. Se suman nuevos proyectos que asume en colaboración con el Arq. Fernando Giordano, y en ocasiones con otros asociados. Sigue atendiendo en esos años a deudas que son afectivas y también profesionales, cuando promueve una exposición en el CCE que cura Adolfo Maslach, junto con publicaciones sobre su padre Rafael Lorente Escudero y Ernesto Leborgne para la editorial Agua,m, y colabora con el Museo Gurvich integrando la Comisión Directiva de la Fundación.



2011-2015

Continúan las exposiciones, alguna individual en la que mantiene esa práctica de la autocuraduría que le es habitual, y en ocasiones el reciclaje de obras que no mostró antes, como sucede en esos dibujos en dictadura —que lleva al Espacio Cultural de México que homenajea al embajador que tanto hizo por los uruguayos—, o no lo hizo como hubiera querido, como sucede en el Espacio Dodecá. Otro de esos «reciclajes» será bienvenido y oportuno, porque lleva a la exposición *Ludus*, coordinada por Nora Kimelman, una obra en homenaje a Arden Quin, que no había sido mostrada en





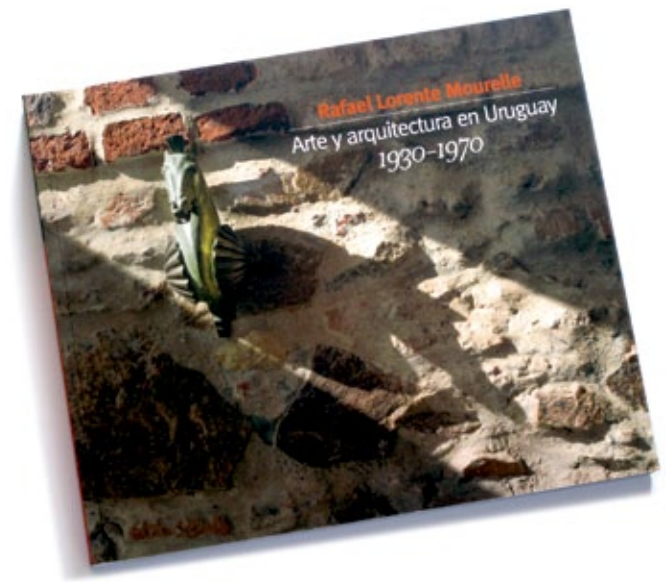
el 54 Premio Nacional. Su primera curaduría será en el mismo Museo Nacional, donde reúne en el catálogo textos de varios arquitectos y algún artista, para recordar a través de su obra a Mario Buela, un artista que, después de pasar —como tantos— por la Facultad de Arquitectura, supo trabajar con y para los arquitectos.

Una vez más teoría y práctica, un dúo constante en su tarea creativa, que se reencuentran en la publicación de un libro, *Arte y arquitectura en Uruguay (1930-1970)*. Lo hace poco antes de inaugurar una escultura urbana frente al Banco de Seguros, y el nuevo

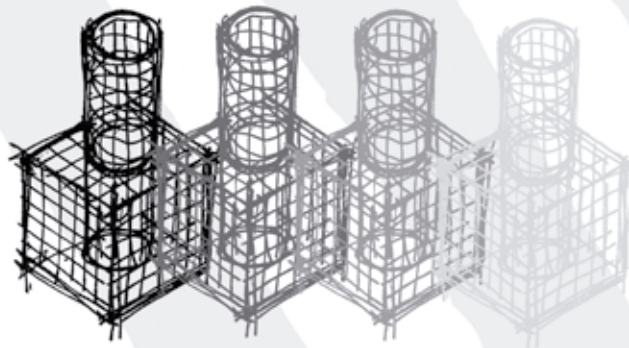


Oficinas en Plaza Independencia. 2008. © Oscar Bonilla.

Museo Gurvich en la calle Sarandí. Poco antes de que el Museo Nacional de Artes Visuales reciba su muestra antológica. En el año en que una de sus obras, realizada con Mario Spallanzani y Luis Livni en la época de sus trabajos con cooperativas, figura en la muestra *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, presentada en el MOMA de Nueva York, junto con la de otros pocos arquitectos de su generación y algunos más de esos que



vuelve a rescatar en ese libro. En el año en que cumple sus 75 de vida, y los 50 de actividad profesional en esas dos dimensiones, entre las cuales en un momento ya lejano, supo dudar 🏛️



Ministerio de Educación y Cultura

María Julia Muñoz
Ministra

Edith Moraes
Subsecretaria

Jorge Papadópolos
Director General

Sergio Mautone
Director Nacional de Cultura

Begoña Ojeda
Directora de Proyectos Culturales

Museo Nacional de Artes Visuales

Enrique Aguerre
Director

Adriana Gallo
Juan Baltayan
Secretaría de Dirección

Daniel Giorgi
Asesoría y Recursos Humanos

María Eugenia Grau
Fabricio Guaragna
Luis Lereté
Área Educativa

Eduardo Muñiz
Área de Conservación

Oswaldo Gandoy
Zully Lara
Registro

Eduardo Ricobaldi
Informática

Álvaro Cabrera
Nelson Pino
Área Gráfica

Jimena Schroeder
Comunicación

Virginia Lucas
Biblioteca

Fernando Álvarez Cozzi
Medios Audiovisuales

Julio Maurente
Sergio Porro
Intendencia

Héctor Carol
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

tránsitos y desplazamientos

Rafael Pali Lorente

Curaduría
Rafael Lorente Mourelle

Diseño de montaje
Rafael Lorente Mourelle

Realización de montaje
Nicolás Infanzón

Catálogo

Textos
Enrique Aguerre
Olga Larraudie
Rafael Lorente Mourelle

Cronología y selección de citas
Olga Larraudie

Fotografía de obra

Carly Angenscheidt, Oscar Bonilla, Rodolfo Fuentes, Rafael Lorente Mourelle, Testoni Studio, Diego Velazco, Álvaro Zimno

Diseño gráfico y proceso digital de imágenes
Rodolfo Fuentes | NAO 

Corrección de texto
Graciela Álvarez

Agradecimientos

A coleccionistas y amigos que generosamente prestaron obras para la exposición: Cristina y René Abt, Hugo y María Achugar, Mariano Arana, Silvia Arrozés, María y Carly Angenscheidt, Adriana y Jorge Castillo, Lil Bethina Chouy, Marta y Miguel Canale, Denise y Eduardo Canale, Pola Glikberg, Isabel y Fernando Giordano, Ana María Lorente, Vicky y Juan Lorente, Liliana y Juan José Lussich, Lucía Mourelle, Madelón Nebel, Ricardo Magnone, Doreen y Conrado Pintos, Arturo Silva Montero, Letti y Isidoro Singer, Lucienne y Hector Viglicca, Instituto Goethe.

Impresión y encuadernación
Imprimex S.A.
D. L.

03/12/2015 - 28/02/2016



JOSÉ ARTIGAS
UNIÓN DE LOS PUEBLOS LIBRES
BICENTENARIO.UY



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura