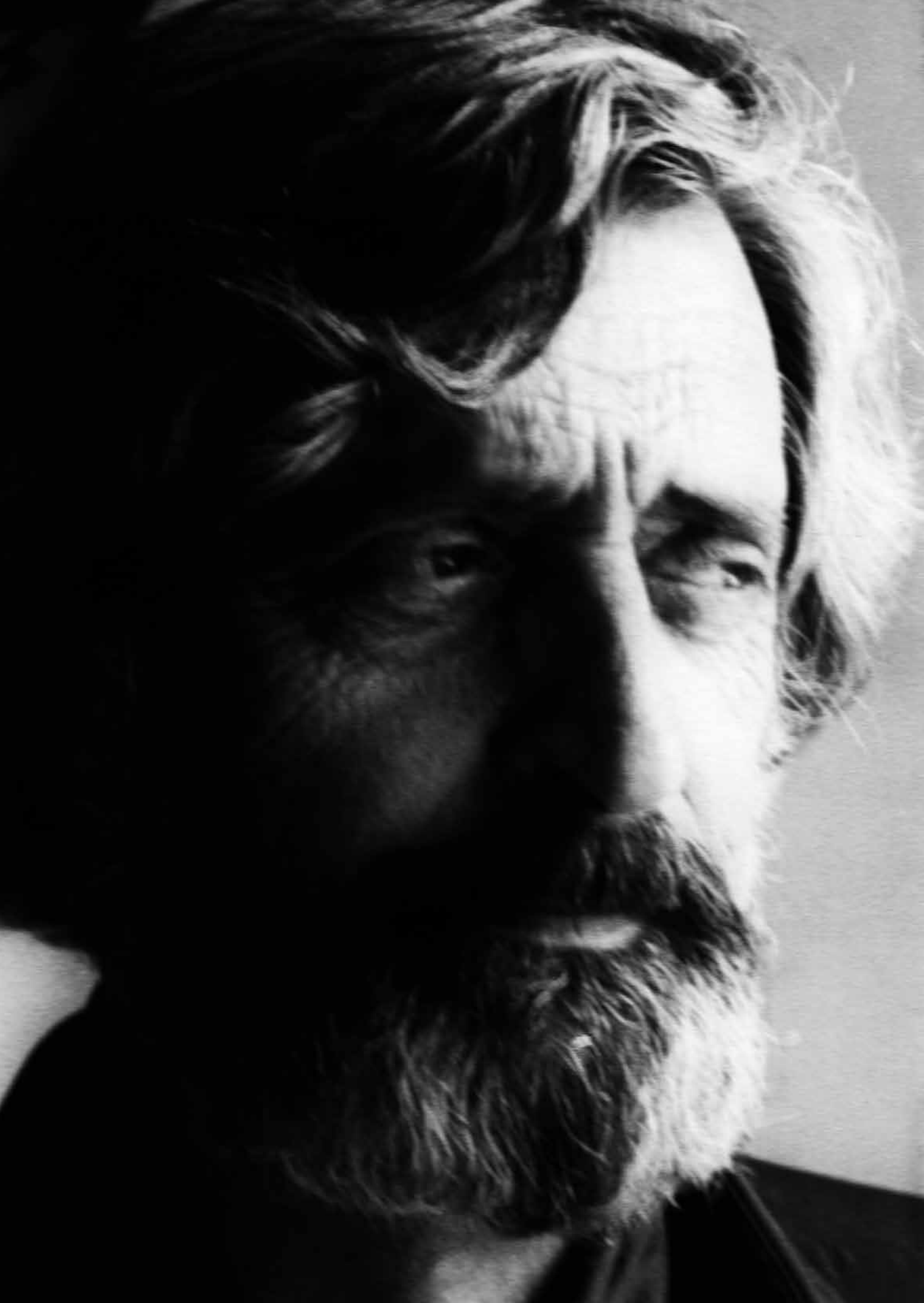


# NELSON RAMOS

NADA DEL ARTE LE FUE AJENO

Exposición antológica





## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura  
María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura  
Edith Moraes

Directora General de Secretaría  
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura  
Sergio Mautone

Directora de Proyectos Culturales  
Begoña Ojeda

## MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Director  
Enrique Aguerre

Secretaría de Dirección  
Cristina Marrero y Juan Baltayan

Asesoría y Recursos Humanos  
Daniel Giorgi

Educativa  
María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna  
y Rosana Rey

Conservación  
Eduardo Muñiz

Registro  
Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Informática  
Eduardo Ricobaldi

Gráfica  
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Comunicación  
Jimena Schroeder

Biblioteca  
Virginia Lucas

Medios Audiovisuales  
Fernando Álvarez Cozzi

Intendencia  
Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia y Mantenimiento  
Héctor Carol

.....

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

## NELSON RAMOS

NADA DEL ARTE LE FUE AJENO  
Exposición antológica

Curaduría  
Angel Kalenberg

Textos  
María Julia Muñoz  
Sergio Mautone  
Enrique Aguerre  
Angel Kalenberg  
Cecilia Tello D'Elia

Corrección  
Graciela Álvarez

Traducción al inglés  
Adriana Butureira

Diseño de montaje  
Arq. Manuel Groisman

Montaje  
Nicolás Infanzón y equipo

Coordinación logística  
Nelson Pino y Eduardo Muñiz

Fotografía  
Carly Angenscheidt Lorente  
Antonia Iturria  
Carl Von Linneo  
Julio Testoni

Diseño de catálogo  
Gerardo Goldwasser

# NELSON RAMOS

NADA DEL ARTE LE FUE AJENO

Exposición antológica

23 de noviembre 2016 - 12 de febrero 2017  
Museo Nacional de Artes Visuales  
Montevideo - Uruguay

## Agradecimientos

Esta exposición no hubiera sido posible sin la participación constante y valiosa de Mayerling Wolf de Ramos y Jimena Ramos, ya que a lo largo de toda su preparación han sostenido y colaborado en este proyecto con entusiasmo y devoción.  
Uno especial a Álvaro Gelabert

### Comisión Administrativa del Poder Legislativo

Cr. Mario Bergara  
Presidente Banco Central del Uruguay  
Colección Banco Central del Uruguay

Cristina Bausero  
Directora Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes  
Colección Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

Silvia Arrozés  
Galería del Paseo  
Cortesía Galería del Paseo

Martín Castillo  
Galería Sur  
Colección particular - Cortesía Galería Sur

Sofía Sussanich de Galeano  
Colección particular

Álvaro Gelabert  
Colección particular

Jorge Helft  
Buenos Aires, París

Ignacio Iturria  
Colección particular

Diego Lev y señora  
Colección particular

Cr. Armando Litvan y señora  
Colección particular

Irene Litvan  
San Diego, USA

Cr. Ricardo Pascale y señora

Dr. Julio María Sanguinetti y señora  
Colección particular

Julio Testoni y señora  
Colección particular



Parlamento  
del Uruguay



BANCO CENTRAL  
DEL URUGUAY



Intendencia  
de Montevideo



MUSEO JUAN MANUEL BLANES  
Colección de Arte Uruguayo



GALERÍA  
SUR



GALERÍA DEL PASEO  
1978 - 2011 - 1981

## Despojado de ripios

Antes de escribir estas líneas, hojeo páginas de viejos catálogos atesorados y aquellas imágenes de estructuras abstractas creadas con papeles, obras tridimensionales con maderas, cometas, claraboyas, cajas que almacenan palitos, me devuelven a etapas vividas décadas atrás, a momentos de descubrimiento de un artista que revelaba un arte mayor.

Hace diez años, un 2 de febrero de 2006, el Uruguay recibía la triste noticia de la muerte de Nelson Ramos.

En estos tiempos, de esperanzas de vida extendidas, uno no puede dejar de pensar que con 73 años, un artista vital y creativo (y Ramos lo era a escala mayúscula) tiene todavía mucho para dar y aguarda, con expectativa, futuras obras que sigan consolidando un itinerario de búsquedas y respuestas significativas.

La obra de Ramos, en sus muy diversas etapas, impresiona siempre porque sus resonancias semánticas suelen ser logradas con materiales austeros y con una nota de sobriedad muy característica de sus diversos recursos expresivos. Como en aquella definición del cuento que formula Horacio Quiroga, «una novela despojada de ripios», Nelson Ramos, orientado al hallazgo de la quintaesencia del arte, se va quedando, en forma deliberada, con una mínima paleta, en la que muy pocos (pero esenciales) colores sobreviven. Todo ripio ha desaparecido.

Fue un artista que transitó un *iter creativo*, que supo desplazarse desde la línea y el dibujo o desde un inicial abstraccionismo a una figuración en la que irrumpen formas más perturbadoras y amenazantes, para volver, más tarde, al lenguaje abstracto y al bricolaje. Ramos estaba en contacto con tendencias y los críticos han hallado en diversas etapas de su obra huellas del *pop art*, del minimalismo, del *arte povera*, entre otras. Pero es muy claro que no cedía al oportunismo de la moda. La «ligereza», que según Gilles Lipovetsky es la tendencia predominante de nuestra época, estaba en el polo opuesto de sus reflexiones y prácticas artísticas. Prueba de ello es que el dibujo es su centro justamente cuando las notas de época dominantes le habían relegado a los confines de un arte menor.

Es imposible soslayar su labor pedagógica, porque fue grande e importante la gravitación que tuvo en este plano. Abrió caminos y dejó huellas en muchas generaciones de artistas. Alicia Haber insistió en el «orden, espontaneidad y geometría» que conviven en su «voluntad constructiva». Una lograda síntesis para caracterizar su obra.

Porque la obra entera de Ramos es, toda ella y en sí misma, una provocadora reflexión sobre la organización y la espontaneidad, la geometría y la creación, el orden y la libertad. Hay, en nuestro autor, tensiones que se resuelven, en forma provisoria, en una obra que halla el punto de equilibrio, la necesaria armonía, el hallazgo de una precaria, provisoria posición de estabilidad: una proporción encontrada que suscita una sensación de mesura y sosiego al tiempo que genera una atmósfera de silencio y quietud que abraza al receptor.

Fragmentos de verdad son los que emplea Ramos para reconstituir una nueva y naciente realidad que emerge con el arte.

Su sintaxis visual, su estética del despojo, en su radical sospecha sobre los elementos, mueve a reflexión sobre la vida y la muerte, el orden y el caos, el ser y el no ser, sobre la precaria fragilidad de toda existencia.

Son sutiles invitaciones, sin desarrollos teóricos ni doctrinarios. Es el terreno del arte y lo que se sugiere es siempre más que lo que puede llegar a enunciarse: lo esquivo de «la realidad» evidenciado por algo no visto, pero existente, que se oculta detrás de un plano; la búsqueda de una libertad, gozosa, lúdica, sugerida por una pandorga que se eleva en el cielo. Solo a los grandes les es reservado el don de desencadenar, con tan solo una imagen, tan hondas e inquietantes indagaciones.

María Julia Muñoz  
Ministra de Educación y Cultura

## Nelson Ramos en el MNAV

Este ha sido un gran año para el Museo Nacional de Artes Visuales y no puede ser mejor la oportunidad para homenajear a uno de los artistas fundamentales del arte contemporáneo del Uruguay.

Nelson Ramos, el artista, nos permitió a través de su obra disfrutar de los inconmensurables valores de la línea como elemento expresivo sustancial en el plano y en el espacio, pasando de la abstracción a la figuración y reinventándose permanentemente durante su fructífera trayectoria.

Nelson Ramos, el fino observador de los profundos cambios sociales de nuestra región y del mundo, llevando a su obra sutiles reflexiones sobre los paradigmáticos cambios de finales del siglo xx y comienzos del siglo xxi.

Nelson Ramos el docente, recogiendo las mejores tradiciones de sus maestros en la Escuela Nacional de Bellas Artes, el encuentro con destacados docentes en el exterior y los aprendizajes de la vida, que supo transmitir sensiblemente a muchos de los artistas más destacados del Uruguay actual.

Representante de nuestro país en algunos de los principales centros de arte, bienales y colecciones privadas de la región y el mundo. Reconocido con el Premio Figari por su trayectoria artística, querido y admirado por amigos y alumnos.

Agradecemos enormemente a todos quienes hicieron posible esta muestra, tan esperada como merecida, de uno de los máximos referentes de nuestras artes visuales.

Sergio Mautone  
Director Nacional de Cultura





Es un verdadero honor para el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) presentar la exposición *Nelson Ramos: nada del arte le fue ajeno*, saldando una deuda con esta primera muestra antológica del artista en nuestra principal pinacoteca. Nelson Ramos es unánimemente reconocido por sus colegas como una referencia ineludible, no solamente en el plano de la creación plástica, sino en su profundo compromiso con el arte. Haber compartido su vocación en el ejercicio de la docencia es una muestra más de su generosidad hacia los demás.

*Nelson Ramos: nada del arte le fue ajeno* nos permite asistir al trabajo de un artista mayor que dedicó toda su vida a la creación artística y cuya trayectoria fuera distinguida dentro de nuestro país y en el plano internacional. La curaduría de Ángel Kalenberg, compañero de ruta del artista prácticamente desde sus inicios, recorre sus diferentes series, a través de más de un centenar de obras, donde Ramos experimentó con varios lenguajes y diferentes formatos a través del dibujo, la pintura, el collage, objetos, esculturas e instalaciones. Innovando y siendo pionero en un Uruguay que en los años 60 entraba de lleno en la modernidad y sus cambios de paradigma en el campo del arte.

El MNAV tiene entre sus cometidos fundacionales la difusión de nuestros creadores más destacados en la sociedad toda, no solamente en un pequeño círculo de iniciados, por lo que estamos convencidos de que la obra de Nelson Ramos es lo suficientemente poderosa a la hora de convocar a todos aquellos que entienden el arte como una experiencia transformadora, radicalmente transformadora.

A diez años del fallecimiento de Nelson Ramos, el Museo Nacional de Artes Visuales le rinde homenaje de la mejor forma posible, celebrando su arte.

Enrique Aguerre  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales



## Contenido

Despojado de ripios 5  
María Julia Muñoz  
Ministra de Educación y Cultura

Nelson Ramos en el MNAV 7  
Sergio Mautone  
Director Nacional de Cultura

Enrique Aguerre 9  
Director del Museo Nacional  
de Artes Visuales

NELSON RAMOS 11  
Angel Kalenberg

DE LO ESENCIAL A LO EXISTENCIAL,  
DE LO VIRTUAL A LO CORPÓREO 13

1. LA LÍNEA DE LA VIDA 15
2. LOS DIBUJOS (di-segnos) 23
3. LAS PINTURAS 33
4. INSTALACIONES, AMBIENTES, OBJETOS 37
5. VERTICALES 45
6. DISLOCAMIENTOS 49
7. EN DOS
8. PINTURAS BLANCAS 51
9. MONOTONAL 57
10. LAS PINTURAS NEGRAS 61
11. PARADOJA VISUAL
12. PAPELES DESGARRADOS, CONSTRUCTIVISMO ORGÁNICO 65
13. LÍNEA Y CUERPO
14. TARASCAS Y CLARABOYAS 67
15. RENACIMIENTO DE LAS VANITAS 71
16. LA NADERÍA E INSIGNIFICANCIA DE LA HUMANA EXISTENCIA 75
17. RÉQUIEM POR GERMÁN CABRERA 79
18. ÚTILES Y OBJETOS 81
19. DE LÁPIDAS, TAPAS DE NICHOS Y TUMBAS 85
20. HOMENAJE A KUROSAWA
21. EL PAPEL DEL PAPEL 89
22. LO QUE NO FUE
23. LO QUE SÍ FUE 91
24. LO QUE NO SE VE
25. RAMOS ESCULTOR 93
26. NELSON RAMOS Y EL CEA 95
27. EN SUMA 99

PRENSA 174

CRONOLOGIA 176

ENGLISH VERSION 179

## NELSON RAMOS

Ángel Kalenberg

Acaso uno de los artistas fundamentales en el Uruguay de la segunda mitad del siglo pasado. Construyó una obra proteiforme, original y eminentemente provocativa, dueña de un lenguaje que subyace y dota de unidad a la variedad de su producción. Su obra se articula en torno a dos protagonistas: uno formal, experimentar el comportamiento de la línea; y otro temático, el abordaje plástico del tema de la muerte. En uno y otro aflora, inexorable, la voluntad de apostar a la investigación, de soportes y técnicas, de formas y materiales.

La obra de Ramos se despliega en varios estadios. Uno, el de formidable dibujante, con reminiscencias de la escritura automática. Dos, cuando la versión argentina del *pop art* irrumpe entre los artistas uruguayos, Ramos se vuelca a la creación de instalaciones — inéditas hasta entonces en Uruguay—, algunas de las cuales se despliegan en el espacio con el manifiesto afán de perdurabilidad. Tres, la serie de pinturas blancas, emblemas de su iconoclasia, algunas de las cuales están divididas por una vertical pintada y otras están rasgadas, configurando una especie de pinturas heridas. Cuatro, los *Reversibles*, cajas tridimensionales, compartimentadas, que arraigan en el constructivismo torresgarciano. Cinco, para la elaboración de sus *Pandorgas*, *Claraboyas* y *Tarascas* se vuelca al collage, recurriendo a materiales abandonados, frágiles, de vida efímera, a partir de los cuales logra consumir una sublime poética, en ocasiones evocativas de un Montevideo que fue. Seis, *La conquista* y *La voz de los vencidos*, dos series de collages incomparables, que vehiculizan su reacción al 500.º aniversario del Descubrimiento de América. Siete, *Nuevas formas*, nombre con el que bautizó una serie de esculturas planares, minimalistas, en las cuales rehabilita para el mundo del arte herramientas de uso cotidiano que habían perdido su utilidad. Ocho, con *El dedo* perpetra una de sus dos únicas esculturas en metal de gran formato.

# De lo esencial a lo existencial, de lo virtual a lo corpóreo

*No hay hechos, hay interpretaciones.*

Friedrich Nietzsche

*Solo tenemos un recurso con la muerte:  
hacer arte antes de que ella llegue.*

René Char

*La muerte es más fuerte que el pensamiento,  
el pensamiento es más fuerte que la muerte.*

Vladimir Jankelevitch

A comienzos de la década del sesenta, un Montevideo todavía somnoliento era despertado por un tiempo de irrupción cultural, política y social parricida en el que una generación de artistas plásticos jóvenes (promedio: veinticinco años) también incurría en «parricidio», retomando el sendero que pocos años antes habían trazado los espacios ganados por el boom de la literatura latinoamericana. De cara a la historia de las artes plásticas del Uruguay esa generación se propone, o al menos se le puede atribuir tal intención, una ruptura total con las prácticas pictóricas del Taller Torres García, así como con las del Círculo de Bellas Artes.

**Nelson Ramos**, José Gamarra (de quien Ramos fue amigo y compinche) y Miguel Á. Battezzore serán sus nombres más notorios. Los tres nacieron en el mismo año, los tres cursaron la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en la que Battezzore llegó a ser docente.

Los tres trabajaron el tema del signo que, con el paso del tiempo, evidenció ser una preocupación generacional: Ramos conforma un lenguaje hispano latinoamericano y despliega un abanico de signos organicistas, con resabios de las pictografías de las paredes de las cavernas, de la sierra de Capivara o de Chamangá, empero cuando quiere automatiza los códigos; Gamarra, por su parte, implanta signos impersonales, aunque parecen situados en la prehistoria; otro es el código de Battezzore quien habrá de valerse del recurso platónico de los arquetipos hasta desembocar en la caída del mundo platónico en el mundo real.

**Estos tres** artistas alcanzan a inventar un alfabeto nuevo. Los tres también resignifican a sus predecesores, en un tiempo en que los nuevos medios iban haciendo caer las significaciones rígidas. La historia de cincuenta años de producción probará que el abismo entre los deseos y la realidad no fue totalmente salvado.



## 1. LA LÍNEA DE LA VIDA

**Desde el punto** de vista formal, la protagonista de la obra de Ramos de principio a fin es una reflexión sobre el comportamiento de la línea: al principio, negro sobre blanco, blanco sobre negro y blanco sobre blanco, es decir, objeto mental; línea que más adelante habrá de experimentar variadas transformaciones hasta convertirse en varilla de madera, cuando el artista logra transformar la línea mental del dibujo en parte de un mundo físico discernible, en un proceso que fue de lo abstracto al mundo real.

**Desde el punto** de vista del contenido pueden rastrearse dos temas. Uno de ellos, el que resulta más evidente para el espectador, es el de la presencia insoslayable de la calavera, esto es, de la implacabilidad de la muerte, de la finitud que, como se sabe, es el destino de todos. ¿Miedo a quedarse en un vacío existencial, a transformarse en un «rostro que se convierte en máscara», en calavera, a ser aniquilado por la muerte? En uno de los sonetos de *Sueños sobre la muerte y su imperio* (1630), Francisco de Quevedo viene a decir «la muerte es una figura enigmática».

Las calaveras aparecen en el dibujo, en el grabado, y también en las figuras cerámicas —en tres dimensiones— que anidan en los casilleros de las series *La voz de los vencidos* y *La conquista*.

**Vivir en los límites.** El otro asunto, surgido de mis conversaciones privadas con el artista, y que me tomo la libertad de hacer público porque puede arrojar nuevas vías de interpretación de su obra, es el miedo a la locura. A Ramos le interesaban los límites, los márgenes de la racionalidad; era un artista hiperintuitivo, como Malévich, acosado por frecuentes destellos de intui-

ción, de una intuición que veía muy lejos. Así como el filósofo antiidealista Ludwig Wittgenstein —para quien «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» y quien creía que el arte puede traspasar la frontera cuando el lenguaje escrito no puede— chocaba y lidiaba con los límites del lenguaje, así Ramos choca y lidia con los límites de los materiales.

**Nelson Ramos** nació en 1932, el 19 de diciembre, en Dolores, Soriano, pero buena parte de su infancia transcurrió en Juan Lacaze donde su padre trabajó como ayudante de arquitecto. «Con siete u ocho años —ha dicho— yo “lo ayudaba”, es decir, trataba de imitar lo que él hacía. Y ya desde entonces tenía como metas dedicarme a la pintura, al dibujo, y venirme a Montevideo.» En 1951, a la muerte de su progenitor el artista, junto con su madre, previo pasaje por Dolores, se radicó en Montevideo e ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Tuvo como profesores a Ricardo Aguerre en dibujo, y en pintura a Miguel Á. Pareja, Vicente Martín y José María Pagani. Con ellos —dice— «recibí un empuje de vitalidad que me ubicó perfectamente, especialmente con lo que me enseñó Martín». En 1953 integró con Yamandú Aldama, Bolívar Gaudín, Glauco Téliz, Pascual Gríppoli, entre otros exalumnos de la Escuela, el grupo *La Cantera*, que duró cuatro o cinco años y en el cual comenzó a improvisar.

«Todos los que integramos aquel grupo empezamos a meter aserrín en el óleo, arena, tabaco para lograr texturas, cualquier cosa a la que se le pudiera sacar partido. [...] Algunas propuestas eran insólitas, como subirnos a una escalera y tirar gotas de aceite sobre las telas... El mejor —comentó Ramos— era Yamandú Aldama.»

**En 1959** realizó una experiencia brasileña, que se extendió durante cuatro años.





Iberé Camargo  
*Fantasmagoría*, 1987

Una beca de seis meses lo llevó al país nortero (junto con José Gamarra), al Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, donde estudió con el grabador alemán Johnny Friedlaender, huido de su país a causa de los nazis. Friedlaender fue un magnífico artista y maestro de la técnica del aguafuerte, encargado por la Unesco para abrir lo que sería el último taller formador en grabado a escala internacional. Allí Ramos estudió también con el pintor y grabador Iberé Camargo, autor de una obra con acentos trágicos, para quien un cuadro es siempre «un abismo emocional, una angustia sin fin [...] Porque, tengo —ha dicho— una visión trágica de la vida». Su pintura *Fantasmagoría* (1987) es un diálogo con la erosión del tiempo, con los vestigios de la vida, con la muerte, con la «pura inquietud de la vida» (Friedrich Hegel).

La estadía en Brasil eclipsó temporalmente su adhesión a la tradición rioplatense y lo hizo diferente como artista. Allí tomó contacto con el imaginario originado en el *Manifiesto Antropófago* (1928), y asistió a la explosión de fervor creativo de la década de los 60, con la obra del dramaturgo Ariano Suassuna, autor de *O auto da compadecida*, que toma personajes del teatro popular presentes en los autos sacramentales medievales; con la «literatura de cordel» y las xilografías primitivas en las cubiertas de sus despleables; con el arte plumario; con el *cinema novo* de Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, en el que utiliza el lenguaje popular nordestino) y Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*); y con el arte popular afrobrasileño, en particular, con las esculturas de **Mestre Didi** (ese sacerdote del culto de sus ancestros, interlocutor entre los vivos y los muertos) que empleaba materiales orgánicos, como las fibras vegetales, las palmas y las costillas de las

palmeras, materiales no convencionales en el mundo de la escultura occidental. Reflexionar sobre dicha experiencia incitaría a Ramos a enriquecer el catálogo de recursos materiales mediante el empleo de palitos, cartón, papel de estraza, etc. También conoció la obra de Alfredo Volpi que viene del arte popular y mantiene la frescura e ingenuidad que le son connaturales, valiéndose del colorido de las fachadas de las casas y de los banderines de papel para construir cuadros en donde agrupa estas formas de múltiples maneras, definiendo una geometría que si bien tiende a la abstracción no reniega del lirismo y la alegría de las fiestas populares que la nutren. Las témperas de color de Ramos revelan su entusiasmo por la obra del brasileño.

Posteriormente, durante una estadía en España, descubre la persistencia del tema de la muerte y de las calaveras. Acorde con sus *greguerías*, Ramón Gómez de la Serna afirma: «El español sobre todo no puede vivir sin tener una calavera delante como tintero para su pluma». En tanto José Bergamín (integrante de la generación del 27, que vivió exiliado en Uruguay en tres estancias) se pregunta: «¿Es en la muerte donde nuestra España más nos duele?» A tal punto ese tema tiene protagonismo que un investigador llega a escribir un voluminoso libro titulado: *La muerte y la pintura española*. En España, Nelson Ramos encuentra y se deslumbra con las *Vanitas* de Juan de Valdés Leal, un artista que habrá de teñir buena parte de su obra.

Y allí descubre simultáneamente la riqueza que encierra la caligrafía oriental y la carga medieval que caracterizaba a la cultura hispánica: veta que lo incitaría a enriquecer su vocabulario sígnico. A partir de ello se elegirá dibujante, pero será por razones de temperamento: valora el inme-



Juan de Valdés Leal

diatismo de la factura, la espontaneidad de la acción bien encarnada, proveniente de la escritura ideogramática japonesa y de la pintura afín a esta (recordemos que San Pablo alberga la mayor comunidad japonesa fuera del Japón), que encuentra su correspondencia en el arte occidental de tendencia gestual, de un lirismo abstracto, del francés Georges Mathieu, Henri Michaux y de Nelson Ramos.

A la sazón —todavía imperaban las distinciones entre artes mayores y menores—, Ramos será el primero en hacer en Montevideo muestras individuales solo con dibujos (resueltos como obras en sí y no al servicio de una pintura, una escultura o un texto), rompiendo un hábito local arraigado, pues advirtió que podía convertirse en un lenguaje independiente, autónomo, con posibilidades expresivas propias.

**Quizá en lugar** de «se elegirá dibujante» debió decirse «se elegirá grafista». Dibujante es una expresión del Renacimiento que alude al trazado de líneas de lápiz. La de grafista, en cambio, es una expresión actual que menta al que grafica la forma, por cualesquiera medios, incluido el lápiz; al que diseña (de *di-segno*, esto es, diseño), al que, haciendo signos, designa, y Nelson Ramos en sus dibujos (no por azar producidos con óleo en barra) grafica, diseña, designa.

Ramos experimenta la tentación por la línea, por lo ideativo, por un trazo directo. Pero desdeña la línea acerada, quirúrgica, del lápiz duro. Opta, en cambio, por el óleo en barra, mediante el cual dota a sus dibujos de una carga similar a la que, años más tarde, obtendrá rasgando el papel.

**A lo largo** de su obra hay varias instancias de inflexión.

En la primera, **predomina la línea**, cosa mental, y se despliega en varios momentos. Uno es el de la serie de diseños (dibujos sig-

nográficos) que produce entre 1963 y 1967 (dos de los cuales fueron expuestos en el Museo Guggenheim, integrando *La década emergente*, muestra destinada a presentar un panorama del arte latinoamericano desde un punto de vista norteamericano: el de Thomas M. Messer, entonces director de aquel museo, quien escribió: «Nelson Ramos me causó una impresión muy clara como artista de real talento y vuelo. El solicitante [de la beca Guggenheim] es sin ninguna duda un dibujante y pintor altamente cualificado, dotado y consumado. Después de haber visitado su estudio durante una búsqueda de talento a través de América Latina me ha sorprendido por la integridad, el alto calibre, y la belleza de su obra.»)

Mientras tanto su quehacer plástico (que no tiene puntos de conexión con la obra de otros artistas de su generación, pues Ramos emprende una búsqueda solitaria), a pesar de la importancia que de inmediato le reconoció el medio, había cosechado alumnos, pero había tenido escasos continuadores. A pesar de que Ramos sí tiene las raíces hundidas en el mejor linaje del arte nacional como la enseñanza de Joaquín Torres García (pese a no haber tenido vínculos con alumnos del maestro, ni haber pasado por el Taller). Raíces no en la doctrina, sino en la dimensión del *arte povera* torresgarciano: paleta oscura, torpeza de la mano, materiales precarios. La austeridad de Torres García no es torpeza, pues presentía que cuando el lenguaje se vuelve virtuoso aparece como deshabitado, se vacía de sentido. Tampoco era torpeza la de Gauguin (recuérdese la línea ríspida de sus grabados), la de Cézanne ni la de Van Gogh. Ni la de Ramos. Dado que la aparente torpeza es indicio de un lenguaje naciente con la potencia, con la carga de todo lo posible. Aunque tal vez no lo asumiera



Mestre Didí,  
escultura



Un poblado en la costa, tinta resistente

claramente ni antes ni más tarde, pues si bien tomó el protagonismo del papel, de la materia, el suyo era un hacer expresivo, dueño de un refinamiento sensible, del equilibrio, de la medida.

Ramos continuó y se consolidó como dibujante, depositando líneas negras sobre papel blanco. La línea es su tema y la lleva de la representación ilusoria a la corporización, cuando dibuja, cuando arma instalaciones, cuando construye collages, cuando pinta.

**Luego arranca como pintor.** En su serie *Inter* de 1959, tintas aguadas, tintas resistentes, tintas chinas y témperas (y las témperas tienen el blanco que participa del blanco del papel), con las cuales configura formas gestuales en blanco y negro, dotadas de una subjetividad implícita en sus pinceladas espontáneas, que pese a todo están al servicio de una estructura que frena la espontaneidad. Con ellas, se ha anotado, «crea arquitecturas transparentes de sugerente clima lírico», intimista. Son témperas de dibujante. A diferencia de Ramos, cuando Manuel Espínola Gómez emprende la serie de témperas caratulada *Interrupciones* (1963), apela a un gesto del brazo, gesto brutalista, monumental, aunque reglado. Son témperas de pintor.

Otras témperas acuden al color y al ritmo (*Ritmo*, *El circo*, *Pajarera sobre árbol*). Ramos compone con una formita —heredera de la influencia de Volpi—, que repite en diferentes posiciones. Con ellas despliega un diseño afín al de los textiles, y quizá recuerdan al batik. Pinta con una paleta tímbrica, que luego se irá haciendo tonal. El hecho de valerse de las tintas resistentes resulta en texturas que son equivalentes a la textura del soporte. El resultado visual de la tinta resistente que utiliza en esta serie es como una radiografía que se le hiciera al papel, sobre todo si es un papel

graneado, pues permite percibir los hilos, la trama, la textura, todo un mundo táctil e instintivo, razón por la cual dicha técnica debe haberlo atraído rápidamente. Y esta es una clave para entender la obra de Ramos, edificada sobre la base de la investigación del papel en cuanto materia: Ramos trabaja el soporte por sí mismo, raspándolo, gofrándolo, rajándolo. Su dibujo es un dibujo antes del dibujo.

**Los cuadros** de una serie distinta de estas témperas en blanco y negro semejan paisajes nocturnos de bosques y de arquitecturas ambiguas, apenas esbozados, a la manera de bocetos para escenografías teatrales, en los que puede percibirse la idea de andamios abandonados. En estos cuadros no hay azar, hay un sentido: el de una etapa de la construcción, preludio a una futura construcción. En alguna de estas témperas pueden atisbarse formas de trazos nítidos que vienen a inscribirse sobre fondos apacibles, neutros, como círculos concéntricos que, vistos desde lo alto, se diría figurarían torres, tal vez medievales, protectoras del universo de un solipsista.

Las témperas de Nelson Ramos traen a la memoria los dibujos del escritor francés Víctor Hugo, pues a unas y otros los inspira un mismo élan romántico, como a toda obra de arte que se apoya en la subjetividad.

**En su pasaje** por España, admiró el mundo informalista matérico, de materias laceadas de Antoni Tàpies (expuso en el Centro de Artes y Letras de *El País* en 1959), y el informalismo a secas. La libertad de factura y el valor expresivo de cada signo de Antonio Saura lo sensibilizaron. Ramos arrancó en ese contexto, que él asimilaba, comprendía y reelaboraba.

Además Ramos fue sensible a la obra de Richard Diebenkorn, cuyos trabajos de pequeño formato, en particular los de la serie

abstracta *Ocean Park*, eran de una gran firmeza; el norteamericano definió su pintura como «la tensión bajo la calma»: obras de un sonido casi inaudible, son melodía pura. Al igual que Diebenkorn, Ramos tiene un afinado sentido de la proporción: mide el color, la materia, hasta lograr un perfecto ajuste.

A continuación produce una serie de pinturas de gran formato, cuya espacialidad es frontal, planista, en las que sobreviven los signos de infrecuente intensidad que poblaban sus dibujos anteriores. Una de ellas, *Homenaje para el gusano que espera en mi tumba* (1964), obtuvo el Primer Premio (compartido con Hermenegildo Sábat) en el Segundo Salón de Pintura Moderna del Instituto General Electric (IGE); expuesta en 1965, fue pintada con una paleta próxima a la utilizada por los artistas de la Nueva Figuración argentina.

**Más tarde** incursiona en la **tridimensionalidad**: siguen las «instalaciones», los «ambientes» y «objetos» redundantes, banales, pobres, encontrados en el vasto mundo de escombros del contexto urbano, pintados de negro y recorridos por una línea blanca, realizados entre 1967 y 1969, cuando son presentados a la Bienal de San Pablo.

Pero la línea continua, negra, huella de la barra de óleo graso de sus dibujos, se torna blanca, matérica (en realidad, trozos de cinta adhesiva), sale al espacio a buscar cuerpo. Y se disloca. Esta línea es un modo de explorar los fenómenos de la percepción visual, es el producto de la recomposición óptica por parte del espectador, es una línea que el espectador ordena a partir de varias verticales menores. El título *Todo en líneas*, un libro del genial Saúl Steinberg, es apropiado para definir la obra de Ramos. Lo que Steinberg realiza

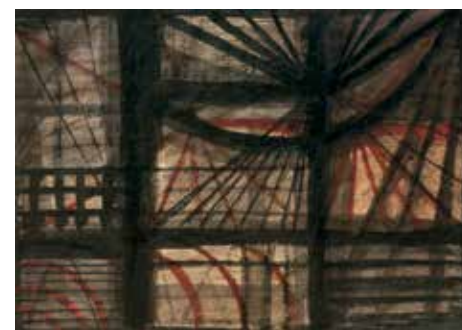
en el plano, Ramos lo despliega incluso en la tridimensión. La línea de Ramos pone en evidencia un recorrido que hermana los objetos de diversa índole, convirtiéndose en connotativa.

De aquí saltó a recuperar el plano blanco, y de nuevo la línea, una vertical, se insinúa. Cuadros blancos, en los que el color blanco es el resultado del depósito, de la superposición, de un amarillo cromo limón sobre un amarillo cromo naranja y sobre ambos otra capa de blanco, siempre blanco. «No pienso hacer cuadros blancos —sentenció Ramos—. Hago cuadros. La pintura blanca es mi medio.» En breve, planos de color blanco aparecen separados entre sí por una traza de líneas también blancas.

Pinturas heridas, arañadas, por una línea, una vertical, en las que el artista acusa recibo de la pintura existencial informalista. Hasta que de 1970 a 1977 esa herida llegó al papel y la línea surge entonces del rasgado del soporte. En el alba del arte, en los orígenes del dibujo se encuentra la incisión paleolítica. Por ende, la línea resultante del rasgado del papel equivale a la línea producto del lápiz o de la obtenida con el pigmento de la pintura: es uno y el mismo mecanismo.

**Pero de 1977 a 1982** la línea deja de ser línea: es, por fin, pura materia. Son líneas palitos-de-madera, vinculadas al arte amazónico y al arte plumario; entonces las obras de Ramos tienen un giro entre arqueológico y antropológico. Cuando presentó esta serie, en el Río de la Plata no terminaba de asimilarse, pero en Brasil sí.

Y esas líneas palitos-de-madera aparecen en conjuntos, aprisionadas por un encasillamiento. Siguen las pandorgas y claraboyas (1982 a 1989); a las primeras Ramos las nombra tarascas.



Ritmos, témpera

En esta serie abandona el plano al asumir la materia utilizada en su corporalidad. Hechas de papel de estraza, papel de molde de modista e hilo de coser, con una connotación aérea asociada a la luz y al movimiento, y expresadas en lenguaje poético. Hacia 1989, comienza la serie que he denominado *vanitas mestizas*,<sup>1</sup> cajas habitadas por calaveras y esqueletos relacionadas con la veta hispánica actualizan el tema de la colonización, de la invasión, es decir, de la agresión y de la muerte; versión americana de las *vanitas* del siglo XVII. Si las *vanitas* españolas proponían una meditación acerca del fin, de la muerte como desengaño del mundo, pero promesa de otra vida, las de Ramos insinúan además una meditación acerca del poder.

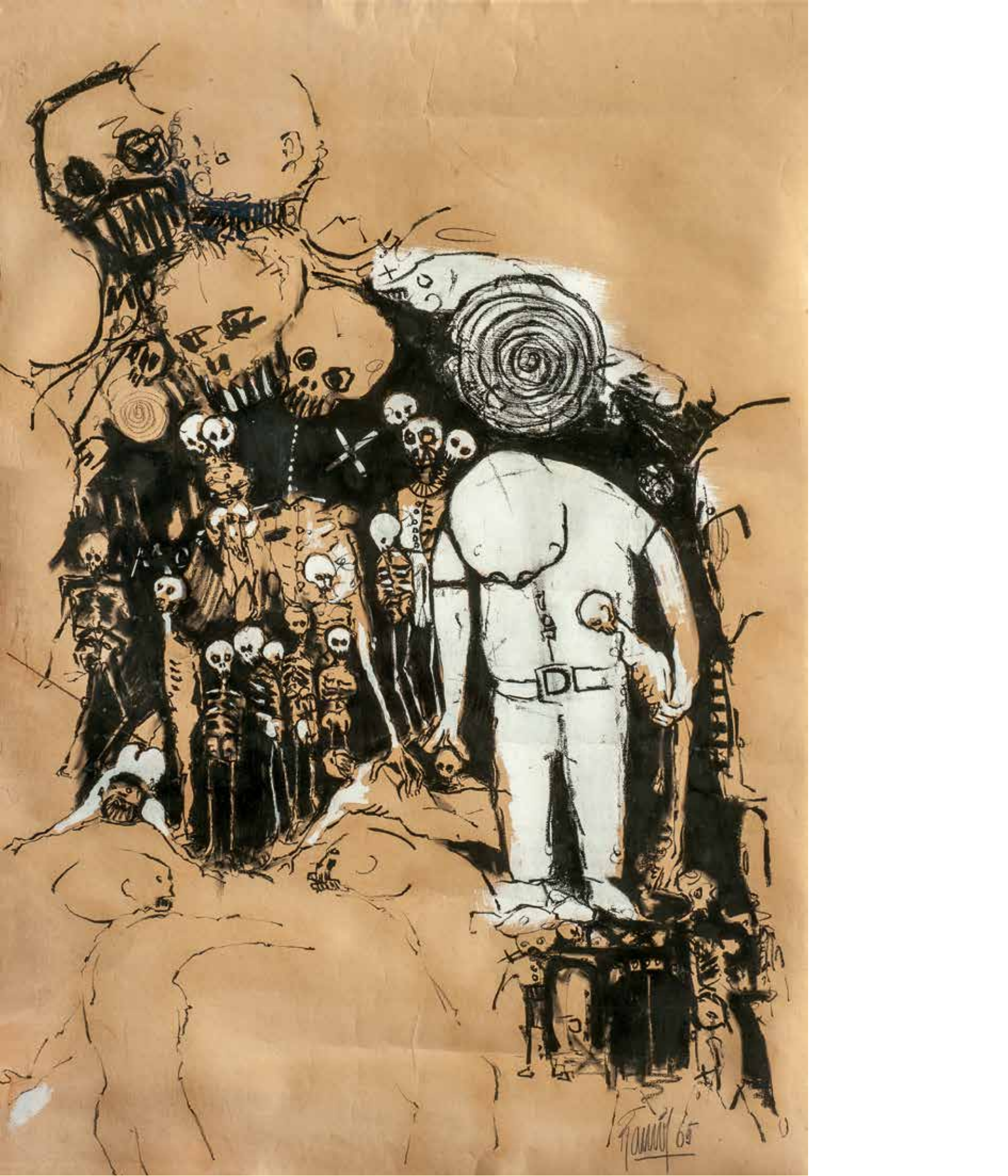
A partir de entonces vuelve a los objetos, creados (y no «encontrados»), que reproducen útiles de trabajo, pero que son totalmente in-útiles. Y un nuevo y último retorno: al soporte papel, a papeles chinos de color sobre los que ha de pintar, o ha de rajar.

**Este recorrido** es el testimonio de una pesquisa coherente y sistemática de la forma, de un análisis morfológico de la obra de arte; este recorrido oscila entre virtualidad y cosas. Consideremos sus estaciones.

*Tapados I, II y III, 1976*  
80 x 110 cm









## 2. LOS DIBUJOS (*di-segnos*)

Un progresivo avance de los dispositivos que habilitan las nuevas tecnologías de la información, suministrando herramientas y plataformas sofisticadas para crear, y una obstinada disolución de los géneros (ya ni siquiera los soportes marcan diferencias) caracterizan la actualidad. No obstante, el dibujo persiste como la actividad que más directamente registra la singularidad del artista, el punto de partida de un esbozo o el punto de llegada de un cuadro, o sea, la fuente, el manantial de todo modo de expresión. Nos referimos sobre todo al dibujo de ideación, como los de Leonardo, como los de Ramos, y no al dibujo de observación; son el camino más corto para llegar a la mente creadora, ¿al inconsciente?

La escritura de Ramos, aun la elaboración del signo más simple, está emparentada al material de origen. Cuando desgrana el trazo sobre el papel invariablemente configura un trazo sensible.

**Según declaró** en una entrevista, para Ramos el dibujo «es una herramienta que puede hacer aflorar la sensibilidad [...] Es línea, es valorizar una forma y ubicarla dentro de un espacio [...] Un garabato puede tener mucho valor en determinado contexto, aunque no se parezca a nada.»

Y añade: «una hoja de papel es un elemento bidimensional. Pero si levanto uno de los ángulos y formo un triángulo, lo convierto en un elemento tridimensional [...]». También lo era para Picasso, que creó con papel esculturas móviles y frágiles, como *Mujer con los brazos abiertos* (1961). Y finaliza: «La hoja de papel es un objeto al que le falta una huella digital» (tal como se entendía antes del mundo de la cibernética).

El imperio de los signos. Letras y números, el siete (número cabalístico, bien se



*Sin título 08, 1965*

sabe) entre ellos; círculos y equis, nunca signos de sumar, nunca la cruz (elusión alusiva); al lado, cremalleras y zigzags; volutas y neutrones; óvalos (dolicocéfalos y braquicéfalos) aplastados y calaveras, configuran algo así como una enciclopedia personal, dibujada con trazo vigoroso y espontáneo, alejada de los cánones lineales. De hecho es una deconstrucción de los signos de Torres García, pero no de su logos.

**Los dibujos de Ramos** desafían la imaginación. Intentemos un trabajo de lectura para descifrar algunos de ellos.

*Sin título 0* (colección privada) es uno de los dos dibujos de tipo expresionista. Ramos muestra lo que podría ser una caverna o un abismo, o un enterramiento de intensa oscuridad que pareciera devorar la escena.

*Sin título 0*  
colección privada, 1965



Tapa del catálogo  
(fragmento)



De ella emergen cantidad de calaveras y esqueletos rodeando una figura de hombre vestido de blanco, en una de cuyas manos sostiene un muñeco, y de la otra pende una calavera, y debajo de uno de sus pies asoma una figura de gusano. Desde luego, Ramos representa la muerte, la muerte masiva. Pero como no hay armas a la vista, sería lícito inferir que menta una muerte ancestral y abstracta, que no está cerca de un contexto particular. Empero, no es así. Ramos descerraja una mirada crítica, aunque no sórdida, a los horrores perpetrados en su tiempo, sin caer en un lamento fúnebre.

La figura del hombre aparece con la cabeza agachada. ¿Hombre con sentido de culpa? Al costado se insinúa una figura humana de perfil como si lo estuviera juzgando desde los bordes. Encima del hombre vestido de blanco Ramos dibuja una espiral, que actúa a la manera del emblema de la aureola bizantina, como evocando la aureola de los santos.

Sin embargo, su vestimenta moderna alude al presente: como si se tratara de un

santo contemporáneo. ¿La muerte santificada? ¿Holocausto? ¿Hiroshima? ¿Anticipación de los desaparecidos?

Asimismo, a un costado, Ramos dibuja una cruz de san Andrés, indicio de que no es una santificación religiosa en términos ortodoxos: acaso, ¿el triunfo de la muerte?

**Intentemos extender** la tarea de desciframiento a los dibujos publicados en el catálogo que acompañó la muestra individual del artista en el IGE (1965), que tienen la peculiaridad de haber sido dibujados directamente sobre la chapa de offset, técnica que en la actualidad se considera equivalente a la litografía, y son admitidas a las bienales y los concursos de grabado. El que ocupa **la tapa** y contratapa muestra tres rostros de aspecto macabro: no tienen cuerpo ni brazos, solo están conformadas por la cabeza. La boca de los tres está cerrada por una línea en zigzag, la que se presta para dos lecturas complementarias. Tal vez se trata de una boca abierta y la línea en zigzag esquematiza, exacerbando la expresividad, una dentadura agresiva, con dientes afi-

lados como puñales, a punto de pegar un tarascón, indicio de voracidad (¿de poder?). Quizá representa una boca cancelada, clausurada (¿por la censura?), en un tiempo de la vida del país severamente afectada por la coyuntura política que desembocaría en un golpe de Estado. Es uno de los dos dibujos de tipo expresionista de Ramos, el más angustiante de todos, y muestra coincidencias con las pinturas de comienzos de los sesenta del argentino Luis Felipe Noé. A la izquierda, dibuja el cráneo más cráneo de sus dibujos, y dentro de la mancha negra se alcanzan a ver círculos concéntricos.

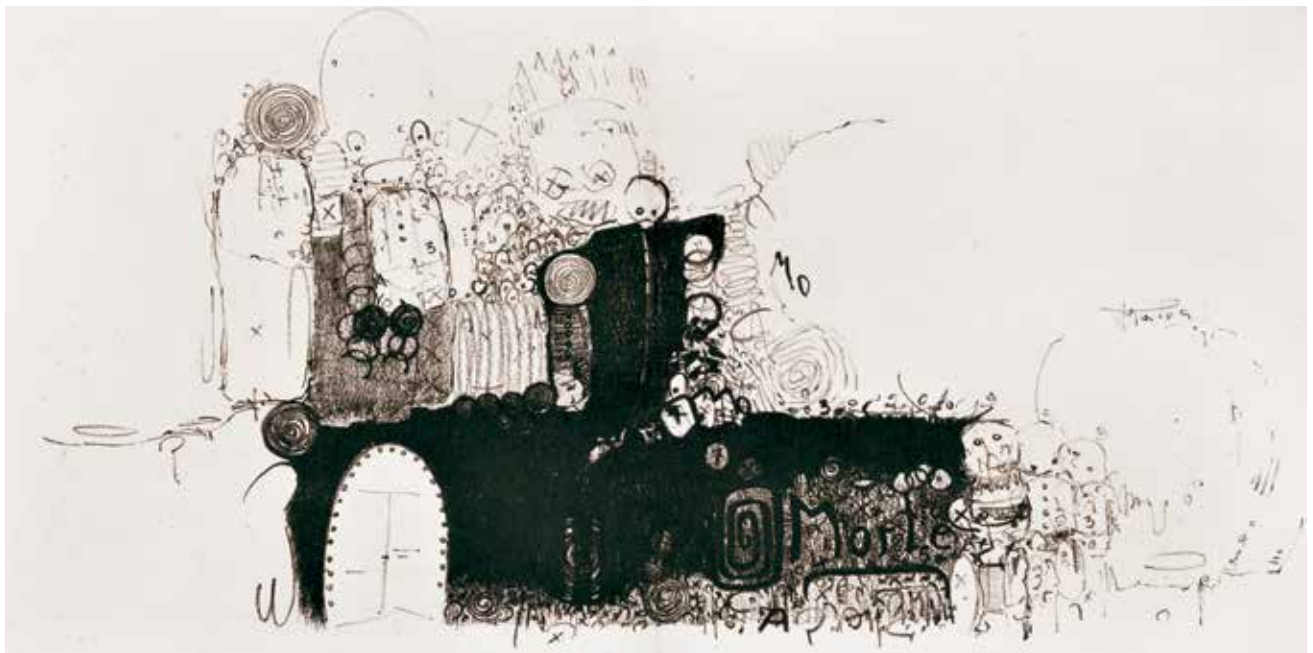
¿Por qué elige dibujar formas de espirales —formas repetidas en unos cuantos dibujos— que se transforman en círculos concéntricos, y traen a la memoria los *Target* (Tiro al blanco, 1955-1965) de Jasper Johns? Para el norteamericano, el uso de formas «que la mente ya conoce [...] me da espacio para trabajar en otros niveles», en particular *Tiro al blanco con cuatro caras* (1955) nos da la clave: la ausencia de ojos de los cuatro rostros sugiere blancos humanos con los ojos vendados ante un pelotón de fusilamiento. Otro tanto podría sostener Ramos acerca de sus círculos concéntricos: también comunican la idea de tiro al blanco: ¿los del Holocausto?, ¿los de Hiroshima? Ese tejido de horrores: Auschwitz e Hiroshima, la carrera de los armamentos termonucleares, la deforestación, el desastre de Chernóbil, todo en medio de la amenaza atómica: he aquí el discurso de lo siniestro. El nihilismo engendrado por toda esta barbarie induce a Ramos a preguntarse por el horror de las masacres, del genocidio, del exterminio, de la muerte colectiva. La enunciación «morir hoy» aparece en *Sin título N.º 8*. A Ramos le preocupa, le duele la muerte colectiva, la locura del mundo. ¿Ramos profeta del fin?



*Sin título N.º 2, 1965*

En *Sin título N.º 2* el protagonista es un payaso, un arlequín con golilla y barba (autorretrato irónico, quizá). Se percibe un cuerpo rodeado por líneas finas que hacen grandes trayectos y van de un objeto a otro, y líneas gruesas, trazos gestuales firmes, que proveen únicamente de un respaldo espacial a la figura. ¿Crítica tácita de Ramos a los artistas que diseminan grafismos gratuitos? A diferencia de Picasso en cuyos *Dibujos de luz* la luz proviene de una iluminación artificial y toma el aire por lienzo, Ramos ve la luminosidad en la página en blanco: el blanco del papel respira una implícita alusión a la trascendencia, a una religiosidad soterrada.

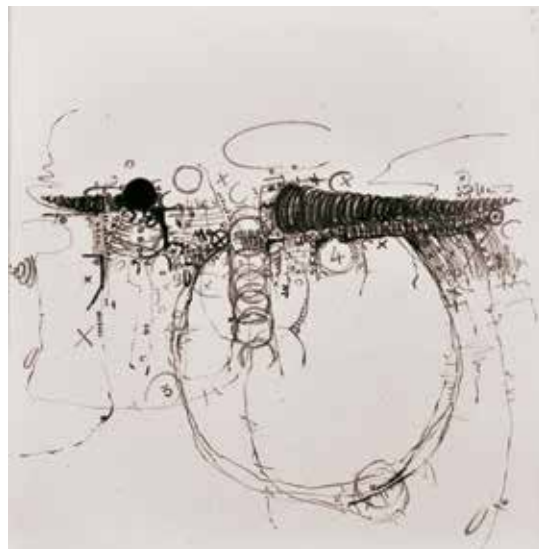
*Sin título N.º 3* es un dibujo muy elaborado, en el que Ramos utiliza planos, y al confrontar planos con la línea, la invisibiliza. El espectador advierte una forma que evoca la puerta de una ciudadela (¿o de un cementerio, otra vez alusión a la muerte colectiva?). A la izquierda, una especie de rayuela o un diagrama con soldados defendiéndola, y una puerta blindada. A la derecha, encima de la ciudadela una calavera remata un cuerpo semejante a un cuero estaqueado, coronado por una calavera, y de cuyo brazo penden varias calaveras más. A uno de los costados, diseña una espiral



Sin título N°3, 1965

de planta rectangular (el único caso en que aparece la espiral plena y no los círculos concéntricos derivados de una espiral). Más a la derecha, la palabra *Morte*, que no es sino la traducción al portugués del vocablo *muerte*, pero que también es la inicial de *Montevideo*. ¿Augurio de malos vientos de los cuales la sociedad uruguaya no pudo protegerse?

Los signos de *Sin título N° 5* son tan pequeños que generan una textura visual por repetición. El conjunto forma algo así como la vista aérea de un plano urbanístico de una ciudad, de signos de la civilización urbana asociados al ser humano, paralelo al grafismo, que incita a pensar en la curva



Sin título N°4, 1965

de la tierra. Planos que recuerdan tejidos de araña, o el deshilachado de los textiles del período preincaico, o el del tejido social. Uno de los signos alude directamente a la muerte, en un tiempo en que el mundo seguía obsesionado con la bomba atómica e Hiroshima.

Signos asociados al cuerpo: la piel como escritura, y un mapa como escritura. El intento de mirar este mapa invertido es recompensado con una pista oculta: sorprendentemente se lee una calavera con ojos en blanco. En ambos dibujos se distingue con claridad la invención de signos, colectivos y particulares, asociados al cuerpo del territorio. En ellos, Ramos se expresa por la densidad de los signos, entre los cuales hay un único signo reconocible como letra: la *M*, inicial de *morir* y de *Montevideo*, en los que la repetición supone una ventaja para el artista. Empero, cada tanto deja respirar el blanco del papel.

El dibujo *Sin título N° 4* documenta el sistema que le permite, a través de los mismos grafismos, y valiéndose de dos tonos de lápiz, lograr que la visión aérea se vuelva cosmológica, con un círculo que, metafóricamente, remite a los trabajos de Antoni Gaudí con los relojes de sol —cuyo interés en la cosmología era notorio—, y con





*Sin título N°8, 1965*

unas formas cónicas, helicoides acostadas, incrustadas unas en otras, que sugieren el eje de giro y son coincidentes con los dibujos que grafican la contracción continua de las órbitas de los planetas interiores o terrestres. Conviene notar que en todos los círculos hay desplazamiento. Aquí dibuja líneas solas y «líneas con acorde» (Paul Klee), que se van pasando la posta y aprisionan un plano que cumple la función de amortiguador. Era el tiempo en que *El puesto del hombre en el cosmos*, del filósofo Max Scheler, constituía un libro de consulta para nuestra generación.

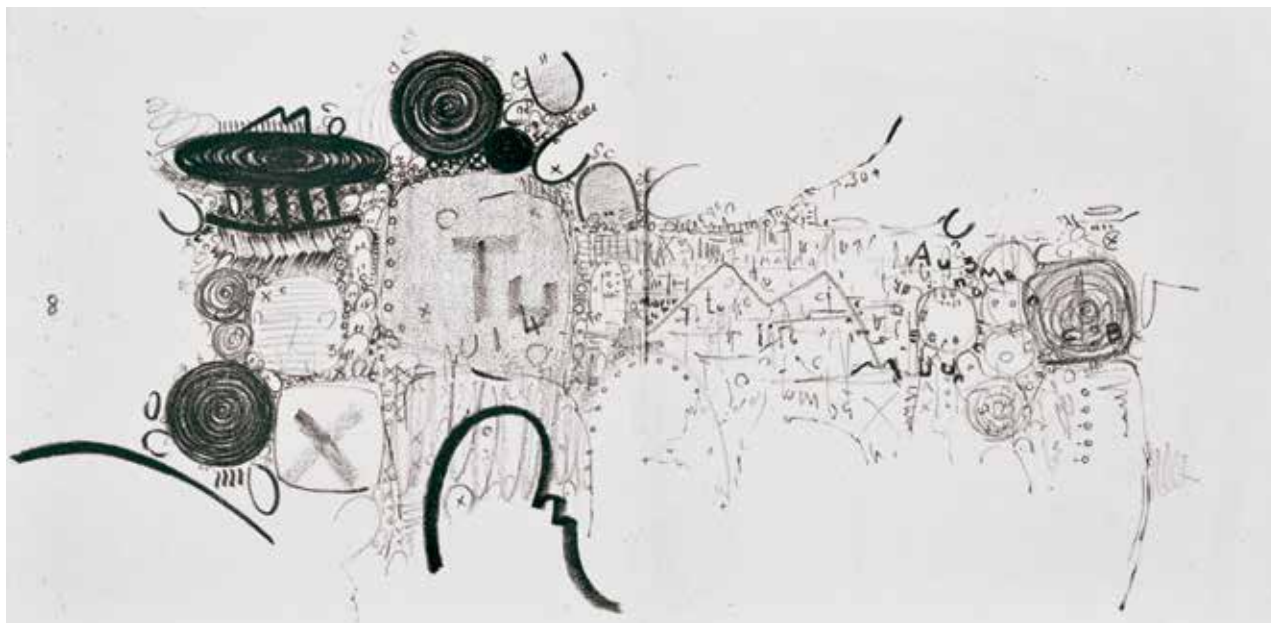
*Sin título N.º 7* puede aludir a platos voladores llegados de otros planetas, pues en este dibujo el tiro al blanco visto en perspectiva semeja un plato volador, terminado con la letra *M* encima, como si se tratara de un sombrero o un signo de dinamismo. Las oblicuas materializan el movimiento. Interpretación congruente con la preferencia de Ramos por la ciencia ficción y, en especial, por Ray Bradbury, autor de *Crónicas marcianas*, que refieren a la invasión, conquista y colonización del planeta rojo por parte de los terrícolas. Es lícito conjeturar que, años más tarde, como respuesta a este antecedente literario, Ramos despliegue la serie dedicada a la Conquista de América Latina.

Las líneas verticales que sostienen el plato volador pudieran representar un fuego en punto de ignición, o las aspas de un helicóptero, en el momento previo al despegue. Por debajo dos rectángulos, el inferior, con un espacio vacío, el artista lo tacha con una *X*. A ambos lados dibuja conjuntos de figuras pegadas entre sí. En este dibujo Ramos maneja la planimetría y la perspectiva.

*Sin título 11* (colección privada) parte de un rostro pequeño, mientras que el resto es un ensortijamiento de signos; es el menos descriptivo de los dibujos de Ramos. Un plano agrisado se opone al blanco de la hoja y es el que soporta toda la composición.

Los dibujos de esta serie, carentes de morbosidad y patetismo, igualmente son angustiosos pero sin llegar a ser expresionistas. Como Mondrian y Schönberg que, cuando se desembarazan del expresionismo alumbran el neoplasticismo y el dodecafonismo, cuando Ramos hace lo propio, esto es, cuando se desprende del expresionismo elabora un valioso lenguaje personal.

**Las calaveras y los signos.** Los dibujos de Ramos no buscan un código concreto, se traducen en gestos gráficos con un pretexto: el tema de la muerte y su corolario: el cadáver, la calavera.



Sin título N.º 7

La calavera coronada con un halo de santidad es un dibujo desafiante (*Sin título N.º 9*), anticipación increíble de la muerte por el sida o por la droga, en sintonía con los grabados de Posada. Anticipación que después continuarán Keith Haring (muerto de sida) pintando cráneos radiantes y Jean Michel Basquiat (muerto por una severa sobredosis de narcóticos) con una repetida imagen de la calavera y rostros que pueden parangonarse a calaveras. A estas calaveras les alcanza la descripción de Charles Baudelaire, el poeta maldito que, después de ver un dibujo anatómico de Vesalio —haciendo la valoración romántica de lo más bajo—, habla de la «belleza misteriosa y abstracta en esta magra carcasa, a la cual la carne [hoy día devorada por el sida o por la droga] sirve de vestimenta y que se asemeja a un proyecto para hacer un poema sobre el hombre» (Salón de 1859, IX).

El motivo de la calavera, en *For the love of God* (Por el amor de Dios), revestida con 8601 diamantes, sobresale en la obra del controvertido artista inglés Damien Hirst (para quien la temática de la muerte también fue central). Y en la de los bodegones con calaveras del alemán Markus Lüpertz (dato anecdótico: usa permanentemente bastón con una calavera en la empuñadura y dos anillos con un cráneo cada uno).

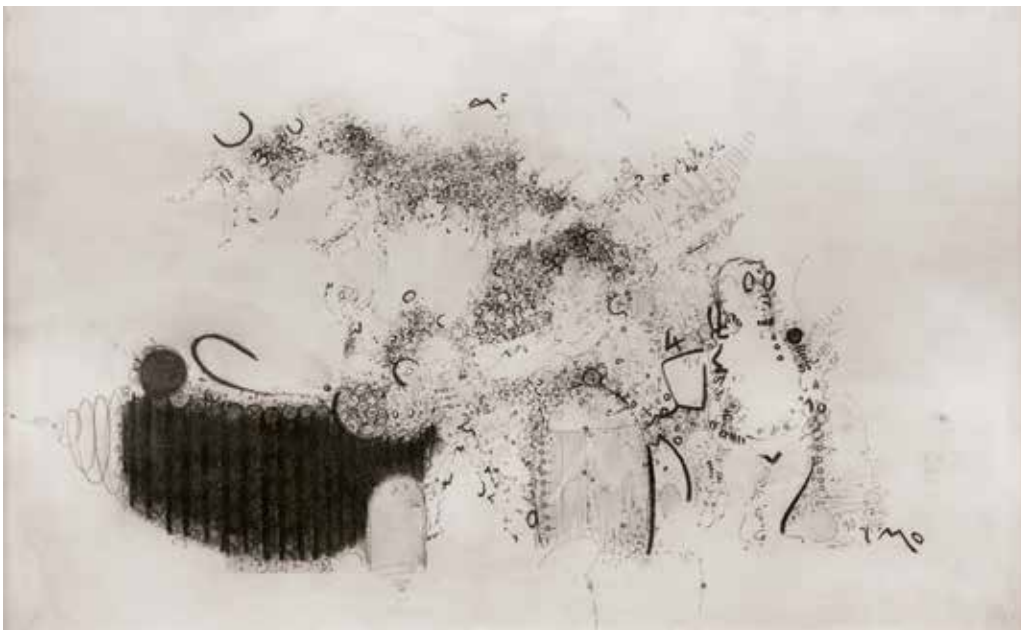
Curiosamente, a *Una señora de las de arriba*, collage, Ramos la decora con calaveras por caravanas y con un collar de varias vueltas del que también penden numerosas calaveras, en el centro de las cuales luce un esqueleto entero.

**Ramos inventa signos** situados entre lo matemático y lo verbal, signos genéricos, cuyas figuras andróginas, ni masculinas ni femeninas, forman parte de un esquema totalmente libre. Así conforma un automatismo gráfico junto con una explicitación por el lenguaje. A priori los números (en un tiempo que asiste al fanatismo por la numerología debido a la magia de los números) parecieran entrar en contradicción; sin embargo, favorecen el automatismo. En definitiva, se trata de dibujo automático, escritura automática, por lo tanto, surrealista.

La escritura automática (André Breton, 1924) supone un automatismo psíquico que permite la libre asociación, desde la cual surgen coincidencias azarosas entre palabras y formas (abstractas o no), realizadas aceleradamente —todo lo que les viene al lápiz de los artistas—, ajenas a los límites que impone la razón, abriendo las vías (¿regias?) al dominio de lo inconsciente. Así emergen imágenes en las que suelen coexistir el valor artístico y lo absurdo.



Sin título N.º 9, fragmento



Sin título N.º 11, 1964

Artistas como Joan Miró, Paul Klee, André Masson, Cy Twombly, Simon Hantaï, Brice Marden, Pierre Alechinsky y Jean Michel Basquiat —aunque el primero en dibujar garabatos haya sido Leonardo— incorporan signos escritos en sus cuadros. El elemento caligráfico les suministra un vocabulario que puede desencadenar asociaciones de ideas también en el espectador, generando sentido.

En los dibujos de Ramos, la línea —que pone el acento en el recorte y hace el atractivo de estos— deja de lado sus preocupaciones descriptivas para articularse en signos cuyos trazos proceden a modular la luminosidad del blanco de la hoja.

**El aquelarre** (de *Al aquelarre*, de Goya). Esta serie de dibujos de Ramos que venimos analizando son un aquelarre barroquísimo de arabescos, signos y símbolos cuyo origen se halla en las caligrafías orientales que en Occidente aparecían de modo episódico (apenas en los manuscritos iluminados góticos y celtas), mientras perduraban en las áreas islámicas y de Lejano Oriente (sobre todo chinos y japoneses).

En el Lejano Oriente escritura y dibujo tienen una y la misma finalidad. Si bien en Occidente se usan términos distintos, a menudo no hay hiato entre ambas prácticas. En definitiva, «escribir y dibujar son idén-

ticos en su fondo», afirmaría Paul Klee.

Hans Belting enseña que «arte y artes decorativas (entendidos a la manera occidental) no estaban separados en la cultura árabe, como sucedió en Occidente desde la implantación del concepto renacentista de arte. [...] el arte fue y seguiría siendo en Occidente sinónimo de arte de imágenes. [...] En Occidente se usaba a veces la palabra arabesco como término general para designar cualquier geometría ornamental sobre una superficie. En el mundo islámico, en cambio, el estilo de nudos, del que el arabesco era heredero, era un símbolo y una representación del mundo, y en esta medida un arte en el sentido más universal.»

Si bien los signos de Ramos reenvían a la caligrafía árabe, carecen de la cualidad melódica que otorga la continuidad de los entrelazados propios de los arabescos *stricto sensu*, tales como los que incluye Henri Matisse en sus pinturas.

**Las caligrafías** que Ramos configura en sus dibujos impresionan como una suerte de coreografía que pareciera estar en movimiento; no obstante, hoy en día parecen escapados de alguna loca computadora. Constituyen la fijación espontánea sobre el papel de los automatismos de Nelson Ramos, gestos preverbales, signos desprovistos de significado intencional. Ya en



José Guadalupe Posada



1964 el artista aseguró: «Si viviera en un desierto, igual trazaría signos y los encadenaría de mil maneras... Si luego resultan comunicar algo a alguien, bueno, mejor ¿no? Pero en realidad pinto para mí.»

Para el catálogo de la exposición de estos dibujos en la Galería Lirolay de Buenos Aires, editado por el IGE (setiembre de 1964), el crítico francés Michel Tapié (autor de la teoría del *Arte Otro* y la *Morfología Otra*), escribió la siguiente presentación: «El problema del signo nos llega —fuera de la caligrafía oriental— de un tiempo muy reciente: Klee y Miró lo integraron a su mundo pictórico, pero como elemento pictórico más que como signo en sí. Hace solo veinte años, con Tobey y Morris Graves, luego con Mathieu y Kline, que el signo conquistó realmente, en Occidente, su autonomía artística. Entonces fue posible mirar a Oriente con mayor profundidad: desde las obras chinas Sung hasta el maestro Insho, pasando por los grandes Zen Hakuin y Sengai, ¡qué lección de integración de sensibilidad y de audacia en un mensaje completo, porque exclusivamente artístico!»

«El problema consistía —agrega— en integrar en una estructura de conjunto signos sensibilizados en cuanto signos artísticos individuales, tanto como significando el conjunto por una magia a su vez esencialmente artística: las obras actuales de Nelson Ramos lo han resuelto y es posible pensar en desarrollos nomológicos de la

gran tradición intuitiva oriental que continúa el maestro Insho y que en este caso la creación artística del occidente moderno actualiza en profunda calidad.»

**Las formas blancas** y negras resultantes, el espectador las percibe como el producto de la integración óptica de la totalidad de los signos autónomos en una estructura global, esta sí con significado.

En estos dibujos Ramos establece una arquitectura implícita desde el comienzo. Si bien procede a poner signos dispersos sobre el papel blanco, como en el vacío, estos signos parten de líneas puras, gestuales, que visualizan el carril gráfico del gesto. No surgen como una mera sumatoria de cosas. El dibujo tiene unidad, y su mérito es ir enajenando la unidad primitiva, recreando al final de la obra una unidad definitiva. El trabajo plástico es el resultado de una elaboración que aparece como progresiva.

Ramos parte de un esquema constructivo primitivo que va dando a todo el dibujo una forma, una *gestalt*, que lo destaca, que lo une, creando un campo coherente. Del mismo modo como el imán organiza las limaduras de hierro. De la estructura primitiva solo queda su vaga referencia ortogonal. Por ello es que la estructura última no está determinada por la inicial, sino por la que va surgiendo.

**En mi opinión** los dibujos de Ramos son dibujos de impronta surrealista, en el sentido de escrituras automáticas: por su génesis



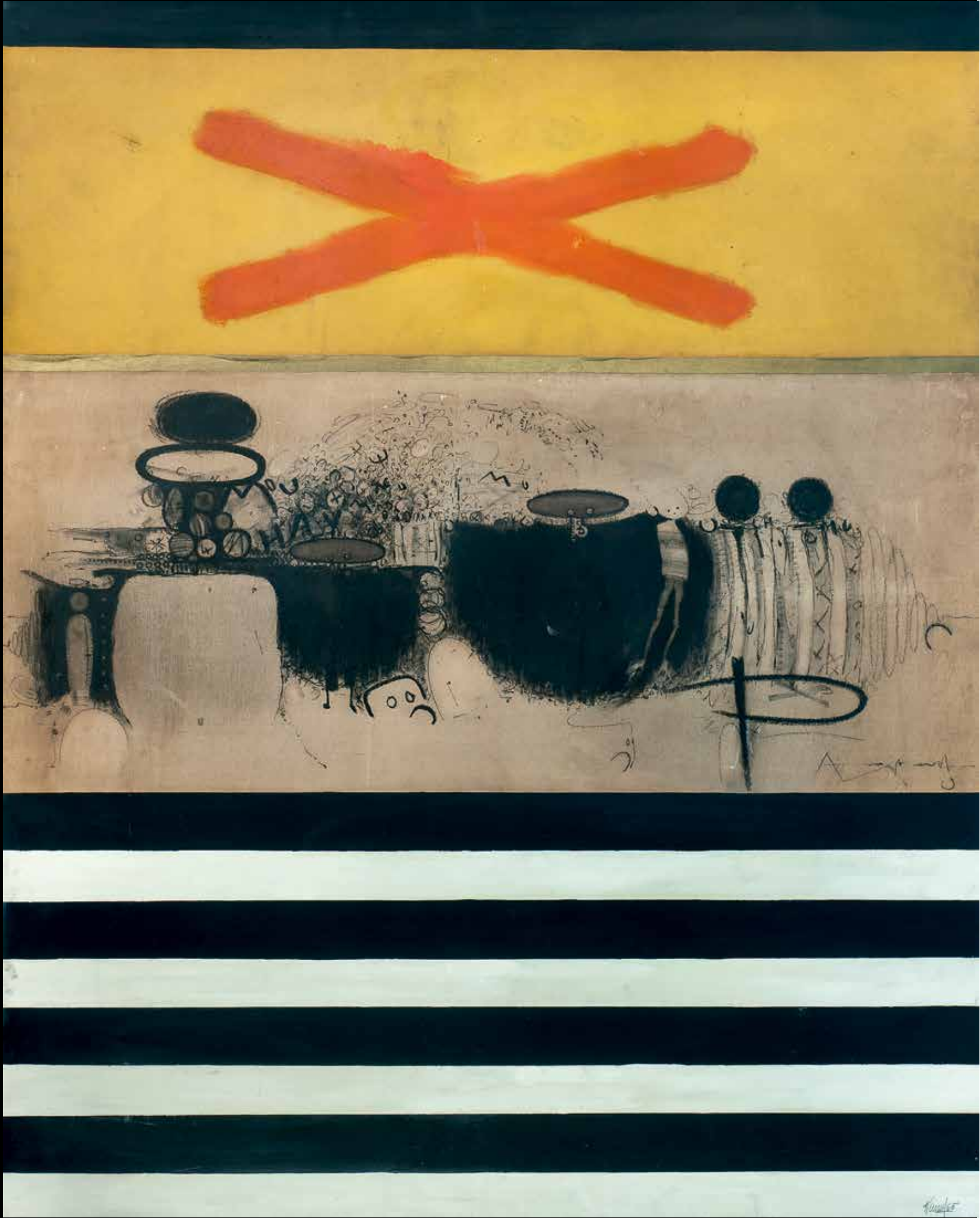
y por su atmósfera. Pero aun si emplea la escritura automática, la emplea sometida a un rigor constructivo ahora convertido en orgánico que le confiere a sus dibujos una estructura vital. El tránsito que describe la línea de Ramos va de la denotación a la connotación. La línea que dibujaba Leonardo, por citar un ejemplo, es denotativa, salvo cuando plasma los numerosos *Dibujos del diluvio*, en los cuales se torna connotativa, dado que quiere mostrar el caos original. Otro tanto ocurre con los dibujos de Ramos.

Una revisión atenta de esta excepcional serie revela la constante presencia de una estructura implícita: la línea vertical. En unos, como la tensión predominante en la des-composición. En otros, como una trama —serie de líneas verticales paralelas, patentes desde sus primeras telas— que se superpone a la caligrafía del dibujo. Gestos destinados a ocultar, a encubrir (o ¿descubrir?) el sentido de ese estallido de signos, que es anterior a su ordenación por la línea y que constituye el reverso de su escritura.



*Silla con Pretensiones, 1994*





### 3. LAS PINTURAS

Si los títulos resultan útiles para anclar el sentido de los cuadros, o para dar una orientación para la lectura o para desarrollar nuevas interpretaciones, los títulos de las tres pinturas de gran formato de Ramos presentadas al Segundo Salón de Pintura Moderna del IGE aclaran la intencionalidad del artista. Así, *Homenaje para el gusano que espera en mi tumba* (1964), con el cual Ramos trae a la memoria *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo (1562-1563), la más terrible composición sobre la inminencia de la muerte.

Ante todo, digamos que ya en el mundo del Barroco, con su predilección por lo onírico y lo teatral, se habla de carne agusanada. La poesía de la época describe cómo un cuerpo está siendo devorado por los gusanos, en clara alusión a la corruptibilidad de la carne. Y en el arte contemporáneo, la italiana Gina Pane, en su *Control de la muerte* (1974), muestra un rostro fresco invadido por gusanos que trasmite algo de lo siniestro. Por estos días, hay quienes concuerdan al hablar de urnas biodegradables, de la muerte verde: creen que un traje revestido en el interior por hongos, «traje de entierro infinito» lo llaman, destruye el tejido humano, descompone el cadáver, lo limpia de toxinas y distribuye los nutrientes al suelo.

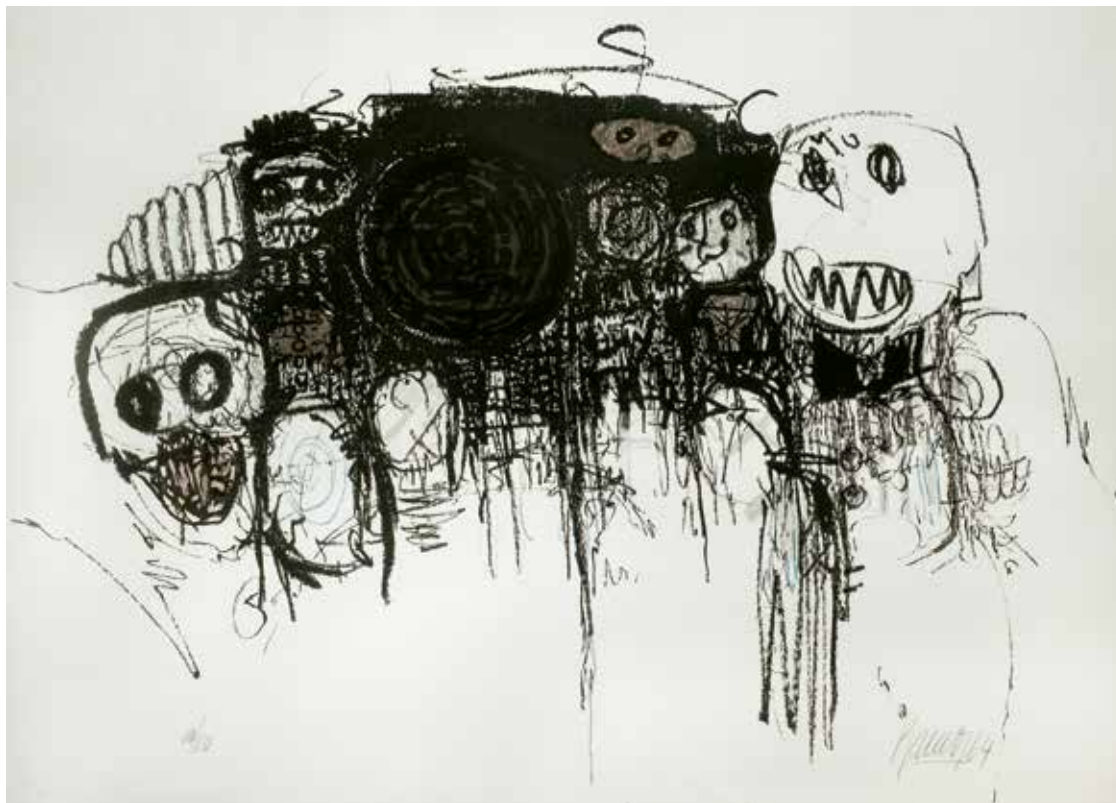
Este cuadro de Ramos pareciera expresar la angustia del artista por la desaparición del ser humano individual subsumido en la sociedad de masas: el artista piensa en la muerte como la gran igualadora, clara regresión al medievalismo hispánico, a los místicos españoles. En particular, Ramos reflexiona acerca del poder y la muerte, la individual y la colectiva: visualiza al individuo en la sociedad actual como un gusano.

El cuadro está compuesto por tres campos rectangulares, con una ordenación horizontal, casi con una disposición de bandera, la que nos suministra una primera clave. La sucesión de capas sobre capas, a la manera de una estratificación geológica, parece mentar a un submundo, por encima del cual Ramos superpone la capa terrestre en la que se van enterrando personas, civilizaciones y culturas. El gusano está dentro del plan.

En el superior, una enorme equis representa la tachadura (igual a uno menos) que la sociedad de masas inflige al ser humano como individualidad. A Ramos, repito, le preocupa la muerte colectiva; he ahí una diferencia con las *vanitas* europeas del siglo XVII, que el uruguayo conoció en España y logra actualizar en términos modernos. El signo de tachar es, al mismo tiempo, símbolo de multiplicar.

Toda la escena desplegada en el paño central, que solo se ve frontalmente (pues en una visión aérea se vería como atascada), está poblada por arabescos, signos, dibujitos: una urna a la que cubre con una tapa alude al fin de la vida convertida en ceniza, esa «leche negra de la madrugada», el críptico verso de *La fuga de la muerte*, del incommensurable poeta Paul Celan. A la derecha, otra urna con una tapa, dos personajes que miran desde afuera y una multiplicidad de personajes que van en manifestación. De calaveras, de fantasmitas que, en amplios grupos, constituyen multitudes. Más que fantasmitas estos personajes tienen afinidad con otros fantasmitas, los del noruego Edvard Munch (cuya creatividad desborda los márgenes del expresionismo), y no por azar, a uno de sus dibujos con la boca abierta desmesuradamente grande y los ojos desmesuradamente pequeños Ramos lo tituló *El grito*. Vale recordar que para

*Homenaje para el gusano que espera en mi tumba, 1964*



El grito, 1964

Munch el tema de la muerte era obsesivo, y el grito —esa antítesis del lenguaje racional, en su caso indicio de locura y muerte— es el motivo de su obra maestra.

Las bandas blancas y negras del campo inferior aparecen como vistas en perspectiva y desde arriba, desde lo absoluto, desde una visión divina, de un Dios «trascendente hasta la ausencia». Desde el punto de vista matemático, cuando el punto de fuga de la perspectiva se encuentra en el infinito, las líneas perspectivas se convierten en paralelas. Por ende, si el artista las ve desde lo alto, las bandas blancas y negras se transforman virtualmente en verticales, y mentan las rejas de la cárcel, de un hospital psiquiátrico o de *La colonia penitenciaria*, el cuento del genial Franz Kafka (uno de los escasos escritores que Ramos admiraba). La angustia de raíz hebraica del escritor aflora a lo largo de toda la obra del checo. Una de las múltiples y diversas lecturas de este cuento confirma que Kafka intuyó la profunda crisis que derrumbaría su mundo y acabaría en una hecatombe casi apocalíptica: el nazismo con la invención de una maquinaria industrial para la muer-

te. He aquí el primer párrafo de *La colonia* para corroborarlo: «Es un aparato singular —dijo el oficial al explorador, y contempló con cierta admiración el aparato, que le era tan conocido—. El explorador parecía haber aceptado solo por cortesía la invitación del comandante para presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto hacia sus superiores. En la colonia penitenciaria no era tampoco muy grande el interés suscitado por esta ejecución. Por lo menos en ese pequeño valle, profundo y arenoso, rodeado totalmente por riscos desnudos, solo se encontraban, además del oficial y el explorador, el condenado, un hombre de boca grande y aspecto estúpido, de cabello y rostro descuidados, y un soldado que sostenía la pesada cadena donde convergían las cadenas que retenían al condenado por los tobillos y las muñecas, así como por el cuello, y que estaban unidas entre sí mediante cadenas secundarias.» Escenas similares recuerdan el Holocausto, las desapariciones forzadas durante las dictaduras latinoamericanas, así como a otros totalitarismos.



Los títulos de varios de los dibujos de Ramos (presentados al Premio Blanes del Banco de la República, y en el que obtuvo el Gran Premio Blanes) aparentan confirmar lo que aguarda a los seres humanos de un Occidente en crisis: *Hay parejas entre rejas*; *Después de la bomba*; *No, no voy al cielo*; *Deja que me coman las hormigas*.

La *P* dibujada abajo a la derecha del cuadro puede leerse como la firma del artista, la inicial *R* de *Ramos* con una pata perdida en el tumulto. O como el símbolo de una manifestación por la paz.

La narrativa críptica preside *A las 5 en punto de la tarde* (óleo, 1965, 2.º Premio XXIX, Salón Nacional de Artes Plásticas, colección Museo Nacional de Artes Visuales). Ramos acude, para titular su pintura, a un verso del poema «La cogida y la muerte», del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el que Federico García Lorca, obsesionado a lo largo de su obra por el tópico de la muerte, llora la muerte del torero amigo. Esta pintura permite inferir alusiones a un mundo subterráneo, como si el artista buceara más allá de los límites de la vida en su propio interior, actitud que resultará más patente en su obra futura. Ya desde entonces, también debe señalarse su afinidad con la herencia constructiva.

El frente de una valija, que ocupa la casi totalidad del lienzo, representa un escenario que, a la manera de una tira cómica, está poblado de celdillas, cada una de las cuales alberga escenas propias, tal vez con el propósito de crear una especie de secuencia, transmitiendo la idea de movimiento, de que allí transcurre algo, y que pasa el tiempo. Pero «¿Podemos buscar el sentido de la muerte a partir del tiempo?...»

El espacio, frontal, totalmente plano, está articulado sobre tres campos verticales: los de izquierda y derecha aparecen subdivi-



*A las 5 en punto de la tarde, 1965*

didados en una cantidad de microespacios, en los que pueden observarse algunos personajes encapuchados, otros personajes alados con cuernos, rejas (¿de cárcel?) que se repiten, personajes parados de frente (¿como enfrentando un pelotón de fusilamiento, insinuando la supresión de seres humanos?). Todos minúsculos fantasmillas, en ocasiones erguidos sobre líneas de piso, donde la horizontal sugiere el espacio marcando un horizonte, convirtiendo el horizonte en suelo, configurando un diedro en lugar de optar por la tridimensionalidad perspectiva. Algunos tienen cuellos festoneados, como si los hubieran disfrazado para una mascarada goyesca, mascarada de carnaval, a través de la cual el artista refiere a vicios de la sociedad mediante el recurso a una inversión del mundo, de la realidad, a través de la máscara, del disfraz, del carnaval.

En el campo del centro, sobre un piso ajedrezado, se visualiza de arriba abajo una secuencia de toros pintados en negro, uno de los cuales aparece cruzado con una equis mayúscula: metafóricamente Ramos mata al toro que mató al torero. En el lateral, una manija induce a pensar en un aparato a cuerda, en el que al girar la manija se sucedían los dibujos animados, acaso para volver a mostrar el espectáculo de la muerte, quizá una alegoría relativa al trashumante carro de Téspis; no obstante, el Gran Titiritero está ausente de la escena.



#### 4. INSTALACIONES, AMBIENTES, OBJETOS

**Hacia 1967** la vertical escapa de la ilusoria bidimensionalidad del soporte. Irrumpe al espacio y al tiempo. La vertical aspira a dejar de ser estática y estética, incluso platónica. En la tarjeta de invitación de una muestra individual, Ramos escribió: «Un cuadro, un rectángulo. Puede ser también un cuadrado, un triángulo, un círculo [...] una forma (si se tiene en cuenta que el cuadro es un objeto). Bidimensional, tridimensional, ¿qué más da? La forma o el espacio que elijo ya es mi punto de partida. Ya es el tema. Ya ES el objeto. Falta mi huella digital. La huella digital será una línea vertical..., como la línea de una plomada. Esa línea se ensanchará o afinará. Se hará de afuera hacia adentro, o de adentro hacia fuera, estará más al borde o más hacia el centro: dependerá de lo que guíe mi intuición en ese momento. La elección del color será el mínimo... o ¿el máximo? Serán los blancos, para no destruir el tema: o sea, ese espacio en el que estoy trabajando. Mayo 78.»

**¿Cómo germinó** en el Ramos dibujante y pintor la idea del abandono del plano y el pasaje a las tres dimensiones? Cabe recordar que las instalaciones de Ramos —las instalaciones constituyen una erupción del lenguaje en el campo de las artes visuales (Craig Owens)— eran impensables en el Uruguay de aquel momento, pues no había ningún antecedente entre nosotros.

Veamos en qué contexto se genera. Por un lado, su experiencia docente en la Escuela de Artes Aplicadas, hoy llamada Pedro Figari. Por otro, la exposición en la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1963 de los artistas argentinos de la Nueva Figuración que, a la sazón, pintaban monstruos agre-

sivos, y alguno de ellos como Jorge de la Vega (expuesto por ese entonces en el IGE) apelaba al collage y a la anamorfosis. Considerados parte de la generación pop, en oposición a los artistas norteamericanos eran críticos de la sociedad de consumo.

Las repercusiones montevideanas de la actividad del Instituto Di Tella en Buenos Aires, plataforma de lanzamiento de los Nuevos Figurativos y el *pop art*, que replicaba la avanzada del arte en el mundo, tuvieron mucho peso. Y dieron a conocer que *La cama bañada en pintura* de Robert Rauschenberg (1925-2008) y las banderas norteamericanas y las pinturas enfocadas en el tiro al blanco de Jasper Johns (n. 1930), introducían una violenta ruptura en el concepto de unidad frontal a que se habían atendido los cuadros desde el Renacimiento: ya no representaban la realidad, pues la realidad se había incrustado en las obras. El año 1964 fue decisivo: en torno a Marta Minujín se asistió a un obsesivo «arte de las cosas». Como instalación, *environment*, ambientación o recorrido, tuvo especial relevancia *La Menesunda*, que responde en gran parte al principio *pop*, consistente en acentuar la conciencia del valor que tenían para el arte los materiales innobles, simples y precarios (hule, cartón, madera, etc.), en obvia reacción a la pintura tradicional.

Y a nivel local, sobre todo, la tarea informativa que cumplía el IGE. En ese marco, en 1964 invitamos al entonces célebre crítico de arte francés Pierre Restany a dictar una conferencia ilustrada con diapositivas (hoy por hoy una tecnología arcaica) sobre el nuevo realismo (hacia 1960 fue el anticipo francés del *pop art* norteamericano), movimiento del cual fue propulsor y catalizador. Lo integraron, entre otros, Jean Tinguely, Arman, Alain Jacquet, Martial Raysse, Yves Klein, Daniel Spoerri y Ray-

*Bodegón, 1967*

mond Hains, a los que luego se sumarían César, Christo, Mimmo Rotella y Niki de Saint Phalle.

Entre otras cosas, Restany disertó sobre el bautismo del objeto, del objeto cotidiano, hasta ese momento ajeno al mundo de las bellas artes, y presentó obras de Arman y la lógica formal del objeto, las *Compre-siones* de César, como un nuevo estadio del metal, y las de Yves Klein, y las de Daniel Spoerri creador del *eat art* (y sus «cuadros trampa» y sus alfombras sobrecargadas de «objetos y de animales exóticos como en un ritual bárbaro», que son —al igual que los cubos de basura de Arman— naturalezas muertas integrales de azar objetivo), y las esculturas de Jean Tinguely, un maestro del realismo fantástico.

Pero el mayor desafío a la imaginación de Ramos provino del *pop art* norteamericano —aunque nunca de Andy Warhol, pues Ramos tenía un sentido de trascendencia de la que carecía Warhol—, ese movimiento tributario de Claes Oldenburg y Jim Dine, de las *Combine Paintings* de Rauschenberg, y de las conferencias y creaciones musicales de John Cage, movimiento que aspiraba a cerrar la brecha entre el arte y la vida, a pesar de que Rauschenberg proponía «actuar en el espacio entre los dos». Para el *pop art* la expresividad era algo externo e independiente al artista, tanto que extirpaban cualquier rastro de expresividad interna: apostaban a un arte vaciado de subjetividad. Y antiformalista.

El realismo del *pop art* norteamericano menta únicamente la realidad particular de la sociedad de consumo y el «modo de vida americano» (Lichtenstein, según uno de sus críticos, hace soportables los horrores del *Brave New World*), con la consiguiente difuminación de los límites entre el objeto y la obra de arte, entre la vida y el arte.

**Hoy en día**, se asiste a un mundo en el cual lo urbano pareciera desempeñar el papel otrora reservado a las mesas: depositario de las naturalezas muertas, ahora reales. Si Andy Warhol «le dio una cierta dignidad a los productos comunes y utilitarios en su arte —como asevera Arthur C. Danto—, aunque en su vida coleccionaba antigüedades y se codeaba con celebridades, ninguno de sus más próximos pares, Lichtenstein y Oldenburg, compartió su actitud hacia las naturalezas muertas naturales de productos masivos».

Por su iconografía anclada en los «objetos profanos», familiares, habituales, una parte de la obra de Ramos se aproxima al *pop art*, sobre todo a la vertiente europea del *pop*, mientras otra parte de su obra se alinea con los prototipos del *pop art* norteamericano.

Las imágenes de objetos comunes de Ramos difieren del enfoque de Marcel Duchamp y del enfoque de Jasper Johns, pues mientras Duchamp añade la idea al objeto ordinario, y Johns derrocha pintura sobre este, Ramos transforma sus modelos de la realidad optando por una literalidad escueta que se manifiesta en formas claramente definidas.

**En el Uruguay** que va hasta finales de los sesenta, el volumen en tres dimensiones y el espacio real eran coto privado de escultores y arquitectos, reservándose para los pintores las dos dimensiones del plano. En el año de 1967, se organizó en el IGE una muestra colectiva, *Artes Nuevas* —que un crítico caratuló «Exposición histórica», y otro «La rebelión de los objetos»—, de la que tomaron parte Nelson Ramos, Washington Barcala, Luis A. Solari, Amalia Pelleri, Enrique Fernández Broglia y Carlos Fernández. En ella los artistas exploraron una diversidad de vías, con medios y mé-

todos diferentes; no constituyeron una escuela, ni definieron un estilo, pero revelaron una tendencia de clara intencionalidad: la ruptura con las rígidas categorías estéticas (y las tradicionales limitaciones de medios) y la ansiosa búsqueda de un lenguaje expresivo coherente con este mundo y este tiempo. Ramos presentó una naturaleza-muerta-instalación (antes se la denominaba ambiente, *environment*) titulada *Bodegón*.

*Bodegón* (1967). Objetos del entorno doméstico —dos sillas, una mesa con el cajón entreabierto, tres botellas de leche, un vaso y una olla pintadas homogéneamente de un negro mate, y bananas, manzanas y una pera artificiales, los cuales, en el contexto de una muestra de arte, contribuyen a desafiar nuestra mirada cotidiana— se disponen en el espacio, sobre un tablero que actúa como piso, delante de un panel que hace de muro, como en una naturaleza muerta. Hubo que esperar hasta el siglo XVI para que las naturalezas muertas alcanzaran la dignidad necesaria como para ser pintadas, o hasta el siglo XX para que Fernando Botero se valiera de ellas para crear una serie de naturalezas muertas escultóricas, siguiendo el precedente de Giacomo Manzù (1908-1991), algo inusitado si se toma en cuenta que estas habían sido históricamente coto privado de la pintura. Asimismo, el *Desarrollo de una botella en el espacio* (1913), de Umberto Boccioni, puede ser considerado como precedente del objeto tomado como escultura.

*Bodegón* tiene un aire de familia con ciertas esculturas de Louise Nevelson (para quien el objeto puede ser una balastrada) que, al pintar a sus objetos banales de negro, les hace perder su identidad, volviéndolos indiferenciados.



*Bodegón*, 1967

Cabe recordar que, **entre los años 1967 y 1977**, Ramos fue docente de la Escuela de Artes Aplicadas de la entonces llamada Universidad del Trabajo, en la que tuvo como alumnos a Carlos Musso y Carlos Seveso, hoy por hoy docentes del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Y este no es un dato menor, pues en aquel ámbito se diseñaban y construían muebles: mesas, sillas, etc., y allí puede encontrarse uno de los gérmenes que lo inducirían a volcar sus formas a la tridimensionalidad, cuyo antecedente se sitúa en los «muebles» pop de Luis A. Solari (1918-1993), y tendrían continuidad en los muebles de Ignacio Iturria. Empero, los de Iturria son contruidos por el artista, mientras que los de Solari, si bien parten de objetos encontrados, los manipula, collage mediante, hasta tornarlos diferentes al original, en tanto que los objetos empleados por Ramos en *Bodegón* son meros objetos corrientes abandonados a su suerte y desviados de su función ordinaria; de una manera selectiva ellos sufren la mutación de su papel original y son elevados por el artista al rango de obras de arte.

Pero apelando a la terminología de Boris Groys en *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, ¿cómo se traslada «la intromisión de lo nuevo», por ejemplo, un



objeto «del espacio profano» al contexto valorizado de arte (es decir, «al archivo cultural»)? En el caso de Ramos, pese a que la función utilitaria de cada uno de los objetos comunes —a los que el color local identificaba—, de los *ready mades* que dan origen a cada una de sus instalaciones es reconocible, su función está suspendida por la capa de pintura negra homogénea que los envuelve y les hace perder su identidad, y por las intervenciones que ejecuta el artista para revivir al objeto en el ámbito del arte en una operación de rescate, como si planteara la subversión de la utilidad. En cambio, los *ready mades* de Duchamp eran producto de una situación puramente mental, es decir, de una operación que excluía toda destreza artesanal.

**Totalmente** pintada de negro opaco, atentando contra la ortodoxia escultórica, la sorda resonancia del negro trasmite una sensación opresiva y dramática; y permite, al mismo tiempo, observar cuidadosamente el deslizamiento de una línea (steinbergiana) blanca que cambia: pasa del muro del fondo a la botella y a la mesa y la silla y termina en la base junto a una gran manzana roja natural que quiebra el clima petrificado y nos devuelve a la realidad. Esta línea (de hecho una cinta blanca pegada) también cambia de estructura a medida que el espectador adopta posiciones diversas.

Pese a su materialidad, la línea de Ramos remite paradójicamente a las tres dimensiones ficticias de la geometría euclidiana. Su manera de operar es próxima a la del escultor vasco Jorge Oteiza, pues ambos manipulan el espacio procurando el silenciamiento del lenguaje plástico.

*Bodegón*, instalación renovadora y provocadora que, en su momento, desencadenó polémicas, constituye un punto de

inflexión en la historia de nuestras artes plásticas.

Hubo que esperar hasta el advenimiento del *pop art* y el nuevo realismo para que la pluralidad de los objetos, aun los menos nobles, los menos sublimes —hasta los bastardeados de la publicidad— de la civilización, resultaran incorporados en una naturaleza muerta, y para que estos y aquellos accedieran al volumen. Lo hará Daniel Spoerri, pero de una manera realista, tanto que no deja pasar en la pantalla racional nada de lo sensible: trabaja con la realidad cruda. Lo hizo Giorgio Morandi, pero sus objetos son formas con reminiscencias románticas, datos sensibles alejados del realismo. A Nelson Ramos, en cambio, no le interesa el naturalismo; por consiguiente, arraiga en un realismo más visceral que fáctico. Ello supone toda una provocación al espectador, el equivalente plástico de una paradoja en el pensamiento. Lo hizo Torres García virtualmente en la pintura. Lo hace Ramos, aunque de otro modo: recurre a los objetos ordinarios, humildes (Kurt Schwitters proclamó: «no veo razón por la cual los bloques usados, las maderas, los recibos de guardarrota, los cables, los botones y las viejas maderas encontradas en el sótano y en los vertederos no pudiesen ser materiales tan buenos para pintar como los colores producidos en las fábricas»); Juan Gris encolará un espejo sobre el cuadro; Picabia pegará escarbadietes; Tàpies, una camisa). Pero los objetos tomados de la realidad Ramos los ha pintado uniformemente de negro (lo cual equivale a un mundo absoluto, a la nada cósmica, al vacío celeste); de este modo Ramos evade la sensación de contingencia que suele caracterizar al *pop art*. Una gruesa línea vertical blanca divide los elementos de la instalación en dos.

**Final de partida.** *Juego o Silencio* (1967, colección Museo Nacional de Artes Visuales), Ramos empleó alternativamente estos dos títulos, y un tercero: *Ajedrez*. Sin embargo, las fichas (damas, peones) se corresponden con un juego de damas. Los historiadores discrepan: aún no se han puesto de acuerdo en si la influencia del juego de damas sobre el ajedrez ha sido decisiva o si, por el contrario, el juego de damas se desarrolló a partir del ajedrez. Nos tomaremos la libertad de aplicar ciertos comentarios sobre este último que permiten iluminar la instalación de Ramos.

Un tablero-mesa y dos sillas —una de ellas volteada—; fichas, pintadas de negro de un lado y blanco del otro, y un dado, desparramados sobre un tablero (¿el tablero del mundo?) y sobre la tarima que limita la obra, sugieren el reciente final de un juego. Para Duchamp el ajedrez era el emblema de la racionalidad; Ramos, en cambio, muestra la racionalidad en debacle. Hay una acción impresa: la silla volteada. Hay, también, la presencia-ausencia humana que se da solo a través de los objetos, a diferencia, por ejemplo, de las «escenas» de George Segal. Todos los elementos, salvo anverso y reverso de las fichas, aparecen pintados de negro; ilumina la mesa una lámpara con pantalla de metal. Atraviesa la obra una línea blanca, que también pasa por la lámpara.

Esta instalación pareciera parafrasear *Las ciudades invisibles*. Allí, Italo Calvino acude a una partida de ajedrez para enfrentar, por un lado, al Gran Jan, emperador, encarnación del poder, a quien todo se le aparece en blanco y negro, debido a la utilización de un pensamiento racional, abstracto, de relaciones concretas, semejante al articulado por el mundo científico anterior a la teoría de la relatividad. Y, por el otro, a

Marco Polo, el viajero que habiendo visto otras ciudades piensa en términos sensibles, con un anclaje en la naturaleza.

«El Gran Jan trataba de ensimismarse en el juego: pero ahora el porqué del juego era lo que se le escapaba. El fin de cada partida es una victoria o una pérdida: ¿pero de qué? ¿Cuál era la verdadera baza? [...] Entonces Marco Polo habló: —Tu tablero, sire, es una taracea de dos maderas: ébano y arce. La tesela en la que se fija tu mirada luminosa fue tallada en un anillo del tronco que creció durante un año de sequía...». En resumen, donde el emperador ve un tema de poder, Marco Polo ve un problema sensible: los cuadrados negros son de ébano, los otros son de arce. Marco Polo le muestra a Jan que se trata de un problema de sensibilidad.

También Jorge Luis Borges se sintió atraído por ese juego. En un poema titulado *Ajedrez*, escribe: «En su grave rincón, los jugadores / rigen las lentas piezas. El tablero / los demora hasta el alba en su severo / ámbito en que se odian dos colores. [...] También el jugador es prisionero / [...] de otro tablero / de negras noches y de blancos días.»

**No es casual** que Ramos haya destinado una instalación a los avatares del juego de damas/ajedrez. Pues «las asociaciones alegóricas de la muerte con el ajedrez —escribirá George Steiner, brillante crítico literario y empedernido ajedrecista— son perennes: en los grabados medievales sobre madera, en los frescos renacentistas, en las películas de Cocteau y Bergman» (Steiner se refería a los filmes *8 x 8: a Chess Sonata* y *El séptimo sello*, respectivamente.)

La película de Ingmar Bergman recoge las dos grandes aficiones de la Parca: el ajedrez y la danza: la Muerte juega con las negras. Jean Cocteau & Hans Richter codirigieron



*Juego, c.1967*



Altar

8 x 8: a *Chess Sonata*, un filme en el que ocho artistas proponen variaciones e interpretaciones experimentales sobre el ajedrez; actuaron: Man Ray, Marcel Duchamp, Jean Arp, Yves Tanguy, Alexander Calder, Max Ernst, Jean Cocteau, entre tantos otros.

«La muerte gana la partida —continúa Steiner—, pero al hacerlo se somete, aunque sea momentáneamente, a unas reglas enteramente fuera de su dominio.» Y añade: «Derrotar a otro ser humano en ajedrez es humillarlo en las raíces mismas de su inteligencia». Además, «Que el ajedrez pueda ser un cercano aliado de la locura es el tema de la famosa *Novela de ajedrez* de Stefan Zweig».

El futuro ya no es lo que era. «Hoy por hoy, el ordenador Deep Blue derrota al campeón mundial de ajedrez Kasparov [...] Parece que en las notas tomadas por Kasparov acerca de esta partida figura un momento realmente extraordinario: la máquina espera dos minutos, ¡algo así como cien mil años en la escala del cerebro electrónico! Y hace una jugada nunca vista antes, nunca comprendida, que le da la victoria. Y Kasparov anota: “Comprendí que no calculaba: pensaba”.»

**En la sección** Artes Nuevas del Salón Municipal, Montevideo, 1967, Ramos expone una serie de rectángulos (el recurrente formato de la pintura de caballete, que sigue gozando de buena salud) volumétricos de madera, pintados de negro mate, atravesados por una línea recta blanca que recorre verticalmente cada uno de los elementos. Algunos de estos paneles están aplicados al muro, de techo a piso; interrumpidos, a veces; desplazados, otras; aplicados sobre el piso —como piso— y volviendo a elevarse de este, estableciendo un juego continuo de ritmos que varía según la ubicación del espectador. Así consigue investir al espacio



Christo, Muro de barriles

de una dimensión nueva y una nueva significación, componiendo una ambientación espacial minimalista, una arquitectura, casi. O un altar, que encuentra coincidencias con la célebre capilla de Mark Rothko de la Rice University en la Menil Collection de Houston, Texas. Capilla de forma octogonal, o sea, de un cuadrado —símbolo de la tierra— girando, en cuyos inabarcables paneles, encarados como entorno, el artista pone el acento en la dimensión cósmica del color. Todos pintados de negro, por medio de los cuales «trataba de sugerir —afirmar, más bien— la infinitud de la muerte mediante un único color monocromático». También encuentra coincidencias con el proyecto abandonado de una sinagoga de Barnett Newman. Y no es casual la adherencia teológico-cosmológica, si de verticalidad se trata. De hecho, la vertical está en el espíritu.

Dicho de otro modo, en las pinturas abstractas, anicónicas, «suele haber —según afirma Guillermo Solana con su habitual lucidez— un fondo casi religioso, una teología negativa del arte, una mística de la desaparición, de la aniquilación de todo, del éxtasis de la contemplación del vacío».

**Bidones.** El crítico de arte José Pedro Argul organiza la Primera Feria de Artes Aplicadas de Punta del Este (1967). Ramos participa con un despliegue de bidones metálicos (utilizados por el ingenio popular como parrilleros), todos pintados de un negro opaco, homogéneo, y recorridos por una línea blanca constituida ópticamente por líneas verticales oscilantes, dislocadas. Uno y el mismo planteo de las demás piezas de esta serie, pero aquí la vertical reposa sobre superficies curvas.

También Christo y Jeanne-Claude (una pareja famosa y discutida *empaquetando* monumentos emblemáticos, espacios na-



*Bidones*

turales, hasta el proyecto más reciente: reimaginar el lago Iseo de Italia, superponiéndole un *Muelle flotante*, de 100.000 metros cuadrados de reluciente tela amarilla, que los espectadores podrán experimentar caminando encima), utilizaron bidones en una de sus primeras instalaciones, con una solución formal y un sentido totalmente diversos: se trataba de un muro provisorio, ejecutado después y en respuesta a la edificación del muro de Berlín (*Mur de barils de pétrole. Le rideau de fer*, junio de 1962). Una verdadera barrera de barriles metálicos azules, blancos, amarillos, rojos —de los que transportan nafta y aceite para autos, de 50 o 200 litros cada uno— que cerró durante ocho horas de manera infranqueable la calle Visconti de París. La instalación de Christo y Jeanne-Claude —que anticipó las barricadas de París de mayo del 68— expresa una irrefutable crítica a la coyuntura política europea. La de Ramos apunta a una experimentación de índole plástica.

**Silla loca** (1969). En el interior de un prisma negro se disponen seis filas de sillas, en tres distintos escalones de igual luz cuya

altura casi coincide con la del asiento de las sillas. Seis líneas blancas, siempre verticales, atraviesan paralelas (el enrejado de los dibujos, otra vez) el centro de cada una de las sillas. Mientras las sillas continúan viéndose, una de las líneas cae en el punto ciego del ojo y desaparece. Dos de las sillas se ubican delante del prisma, dejando otros tantos vacíos en su primer escalón. (Esta obra fue presentada a la Bienal de San Pablo, 1969.) Aquí Nelson Ramos explora además la problemática de la percepción espacial. Al igual que con la línea, en esta instalación Ramos cuestiona la concepción euclidiana, ya que en su instalación lo sensual cruza a lo ideal, a lo platónico. Un ambiente es, por definición, hipotéticamente habitable. Este, con el desplazamiento del espectador, va operando permutaciones visuales que generan inhabituales condiciones de habitabilidad.

**En estas obras**, Ramos renuncia a la figuración surrealista de sus dibujos, y abandona el plano que los albergaba, pese a lo cual continúa más cerca de la pintura que de la escultura.



Primera Feria de Artes Aplicadas de Punta del Este, 1967







## 5. VERTICALES

En la tradición de la pintura de Occidente, fue Barnett Newman quien primero investigó y proposicionalizó la vertical como dato sensible confrontado a la idea. Más tarde, el italiano Piero Manzoni (algo así como el Duchamp de segunda generación) comienza a pintar sus líneas, de enorme extensión: en el período 1959-1961 Manzoni generó mecánicamente, en una fábrica de papel para la prensa, una línea de 7.200 metros a lo largo de bobinas de papel. Está escondida en un tubo: la línea propiamente dicha no es visible, lo único que se ve es su tubo, las más de las veces de cartón. Asimismo, creó *Contiene una linea lunga 1.000 metri, esequita da Piero Manzoni il 24 luglio 1961*, oculta dentro de un cilindro metálico cromado.

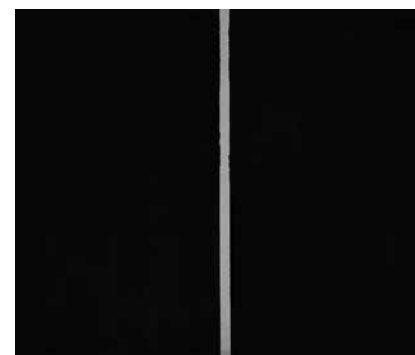
En la obra de Barnett Newman (de quien no se conoce ningún dibujo figurativo) la vertical constituye un símbolo cuyos fundamentos pueden encontrarse en la metafísica: es la elaboración plástica de una idea que, vigente aún en pleno siglo XXI, tiene sus orígenes en la trascendencia; concretamente en la cábala, en el Zohar, en el misticismo judío. Un pensamiento que prioriza la noción de sublime calmo, quieto, en espera, de algo así como la infinitud, metáfora del universo y su naturaleza inagotable. La vertical une el cielo con la tierra, lo trascendente con lo intrascendente.

La función de la vertical en un campo visual, como en el campo del contexto oceánico-místico, es separar, dividir. Sea un rectángulo separado del otro o el bien del mal, con una línea dibujada en el vacío por el artista o por Dios. Para Manzoni la línea «no es un horizonte, ni un símbolo, y no vale en tanto que es más o menos línea: [sino] en tanto que ella ES».

La vertical de Newman suele estar en el eje de simetría de sus pinturas. Y el punto de fuga central, esto es, el punto que fija la visión, también está en el eje de simetría —tal como lo hizo Leonardo en *La última cena*—; como consecuencia, la perspectiva «deja de ser un espacio isotrópico que conduce hacia un punto céntrico dado», se diluye, implosiona, y reemplaza la perspectiva lineal por el plano. (Digamos, entre paréntesis, que Jacques-Louis David ya en *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos*, 1789, compone en un plano, elimina la línea de horizonte, y obvia el punto de fuga. Ello habría de valerle una severa reprimenda del director de la Academia Real de Pintura y Escultura de la época: «¿Dónde se ha visto una composición sin una línea piramidal?») La simetría compensa una parte con la otra; por ende, la atención del espectador se centra en la vertical. La vertical de Ramos también está en el eje de la simetría. Pero cuando Ramos llega al uso de la vertical, ignora tanto a Newman como a Manzoni, y piensa en la vertical como un ente concreto y no un ente ideal implícito en su existencia, que exhibe una dimensión antropológica: la hominización.

Newman llamaba zip a la franja de separación en sus pinturas, porque connotaba una actividad en lugar de inmovilidad. Metáfora pictórica de la división de la luz y las tinieblas que relata la Biblia al comienzo del libro del Génesis. Asimismo, tiene que ver con el mito del origen, con la escisión inicial.

Ramos, al igual que Newman, había comprendido que la percepción de la simetría bilateral es esencial para nuestra condición de seres humanos erectos, pues da por sobrentendido que la vertical gravitatoria de nuestro cuerpo es el factor estructurador de nuestra percepción visual y de la



Barnet Newman

*Vertical con Rojo, 1970-72*

orientación de nuestro campo de visión. Por ende, la línea que comienza siendo biomórfica se convierte en geométrica, en vertical.

La línea vertical de Ramos (que yo creo que es el gran topos, el gran tema de su obra) no es signo del dinamismo ascensional o descendencial. No es simbólica ni puro ser: es solo la persistencia de su condición humana erguida de dibujante, para quien la línea constituye el sintagma de su lenguaje, aun cuando accede a la pintura, a los objetos, a los ambientes. Es la exploración de la posibilidad realista de posibilidades de la línea. Sobre el plano y saliendo de él. E incluso irrumpiendo en la propia realidad, reclamando un valor estético para ella.

**Esta línea** aplicada sobre la realidad, sobre la existencia, ¿qué es?, ¿qué significado tiene y con qué finalidad se trazó? ¿Un tajo? Y, en tal caso, ¿por qué y para qué fue ejecutado? Quizá un camino. Y si así fuera, ¿qué topología despliega alrededor de los objetos? ¿A dónde conduce? En una era en que la conquista del cosmos llama la atención sobre la no dirección del espacio, hasta la gravedad cero de los astronautas; cuando ya lo supersónico la superó, y en términos cósmicos carece de sentido, Ramos expresa la nostalgia por aferrarse a la vertical.

Pero ¿por qué la línea vertical? Acaso Ramos, enfrentado a la realidad, experimenta el terror —terror intelectual acerca de la cual escribió Wilhelm Worringer en su tesis doctoral de 1908, *Abstracción y naturaleza*— y pareciera afirmarse, en cuanto sujeto, al implantar una línea racional en la existencia. Pero, a partir de entonces, ¿qué grado de realidad tiene? ¿El objeto o la línea?

En todos los casos, esta línea racional produce el efecto de un seccionamiento de la realidad. Como si fuera una línea

de intersección (la misma de la geometría descriptiva), genera un gigantesco plano virtual que, pasando por esta línea, permite imaginar planos ideales, posibles cortes transversales.

**Y de transversales** se trata. Forzando la etimología, transversal resulta de *trans* (a través) y *vers* (una y la misma raíz de verdad). De donde la línea transversal de Ramos atraviesa la realidad longitudinalmente, a través de la verdad física.

Esta línea es, por lo demás, inexorablemente blanca, sobre un fondo de color negro homogéneo que la destaca.

Ramos ve la línea existencialmente, convirtiéndola en un palito. ¿Cuándo un cilindro se transforma en un palito? Ramos especuló materialmente con la línea, pero ¿por debajo no se estará formulando una reflexión acerca de la línea de la vida? Parafraseando a Gauguin podríamos preguntarnos de dónde viene y adónde va la línea. «La vida es una línea, el pensamiento es una línea, la acción es una línea. Todo es línea. La línea une dos puntos. El punto es un instante, la línea comienza y acaba en dos instantes. [...] Los cuerpos sin dimensión son superficies [...] las superficies sin extensión son líneas [...] las extremidades de las líneas que no tienen longitud son puntos» (Manlio Brusatin). Al decir de Paul Klee, la línea es un punto que sale a pasear. Una vez más arte y ciencia concuerdan. En efecto, el matemático Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor —su profesor lo consideraba loco— aseveró que existe un conjunto infinito conocido: el de los puntos de un segmento de recta. (Claro que el concepto de lo no finito es usual solo para los matemáticos.)

El mismo Klee hablará de la «energía lineal». Y Kandinsky completa la idea: «Cuando la línea se libera de la necesidad

de representar una cosa, se torna una cosa en sí misma y en sus armonías internas, que ya no se encuentran debilitadas por aspectos secundarios, y manifiéstanse en toda su fuerza interior». Liberada de la servidumbre única a la apariencia del objeto figurado, la línea conquista una autonomía expresiva (a la que no es ajena su experiencia de músico) que, en ciertos artistas, conduce el dibujo hacia la abstracción. Es así que reaparece en el arte occidental la seducción de un ascetismo que el Oriente jamás había olvidado, y que el siglo xx occidental habría de redescubrir.

**Yo prefiero** ceñirme a una lectura predominantemente plástica. Aquí entiendo ver el planteo de un problema espacial: el choque entre un espacio mental (el de la línea) y un espacio real (el de los objetos). Ramos trabaja el espacio entre dos «llenos» o dos «vacíos» virtuales que se generan a ambos lados de la línea. Así, pues, se trata de una línea gráfica (de dibujante, de diseñador) que no apela a la línea de contorno, sino a la línea abierta, que no cierra las formas, y genera una frontera absoluta, al dividir el mundo en dos mitades. Ramos crea formas que potencialmente virtualizan una peculiar teoría del espacio plástico para aplicar en relación con la lectura de sus obras.

Así, esta línea también puede ser una línea ecológica. Coincide con las líneas (la que forma un cuadrado, por ejemplo) que los artistas del *land art* imponen sobre la realidad natural, sobre la naturaleza. Las experiencias de Ramos antecedieron a las de los europeos, en algún tiempo; desafortunadamente Ramos no continuó. (La ciencia, y no solo el arte, está habituada a esta suerte de concordancias.)

**Si la vertical** de Newman pertenece a la ontología, la de Ramos, al mundo de lo óptico.

La línea-cinta adhesiva de Ramos, que es



Sin título #3, 1973

un modo de investigar los fenómenos de la percepción visual y existencial, en estos ambientes, en estos «objetos», ni siquiera llega a ser una vertical entera. Por el contrario, es el producto de la recomposición proyectiva por parte del espectador (convertido en participante, y la obra, en relacional), pero ella existe solo mientras está ubicado en el eje de simetría de la línea (punto de vista privilegiado, excepcional). Para toda otra óptica es una línea ejecutada a partir de una serie de verticales menores, independientes unas de otras. Uno y el mismo proceso de sus dibujos: allí la figura es la resultante de la recomposición visual de los signos desencadenados impuestos sobre el papel; aquí, la recomposición óptica de las estructuras verticales parciales.

Pero estos «objetos hechos» desacralizados, desinvertidos platónicamente de su sentido cotidiano por la capa de color uniformemente negro y valorizados como estructuras formales mínimas, escindidos por la línea vertical óptica, con tramos de pausa, horizontal u oblicua, le permiten a Nelson Ramos alcanzar un inédito



sincretismo entre la realidad oculta bajo la pintura negra y el arte cinético: el desplazamiento del espectador, es decir, su incorporación como activador de una estructura formal (realidad pintada), la altera ópticamente (cinetismo). A esta formulación inédita llegará vía Jesús Soto, con una disparidad: el objeto del venezolano es siempre euclidiano, racional, abstracto, en tanto que el carácter del objeto de Ramos, según queda en evidencia, es existencial.

En el siglo XIX el artista aún podía expresarse a través de formas armoniosas y cerradas, arribando a un discurso coherente; pero ese gesto creador que se creía unitario se quebró a comienzos de la década del veinte acompañando otras desintegraciones (como la del átomo en el campo de la física) y la prédica modernista. Es entonces que irrumpe el collage, del fragmento y el encolado, y de la estética de la dislocación.

## 6. DISLOCAMIENTOS

A partir de los impresionistas, también el arte —que entonces comienza a cuestionarse a sí mismo— se transforma en instrumento de investigación. Como tal tiende al desarrollo de las estructuras artísticas: la obra de arte como estructura plástica. Cuando Piet Mondrian trata de resolver el espacio, está planteando un problema de estructura espacial. Para ello acude a formas digeribles desde el punto de vista euclidiano; en cambio, Ramos incluye en el espacio al ser humano, a lo cotidiano. Pienso la realidad desde la cotidianidad obvia.

Una vez que se resuelven las estructuras plásticas, el movimiento ya no será necesario traducirlo como hiciera Marcel Duchamp en *Mujer desnuda descendiendo una escalera* (1912), en que hubo de poner 18 pies bajando la escalera. Esto es el movimiento en su formulación cinética y no en su expresión plástica. La fotografía ayudó al proceso de pasaje de una a la otra en la medida en que mostró el despiece del movimiento congelado en sus diversas etapas. Mucho más categoría de movimiento tiene un punto salido del centro del cuadro que una flecha. Tiene más categoría de movimiento la distribución topológica de los segmentos del espacio plástico que un grafismo que pueda representar un desplazamiento. Por esa misma razón, dos masas análogas y simétricas tienen un sentido estático, mientras que una masa mayor en proporción áurea con una masa menor origina un movimiento dinámico al margen de toda necesidad gráfica del cinetismo. El arte cinético solo vale por lo que tiene de arte, y no de cinético. Solo expresa plásticamente el movimiento, y reclama para su aprehensión un espectador activo, cómplice en el movimiento, quien irá recreando

la experiencia que dio origen a cada obra. Lo que hace Ramos es pasar a Duchamp de la virtualidad a la realidad. Ello se desprende de la evolución de su obra. De los dibujos hasta los objetos. De la virtualidad a lo corpóreo.

Las vibraciones que Soto obtiene enfrentando una varilla (aquí la línea se convierte en alambre o tanza, o sea, en espacial) que pende delante de un cuadro con un fondo de líneas paralelas positivo-negativo; cuando el espectador se mueve del eje de una visión perpendicular al cuadro, las figuras creadas por la superposición de la varilla se ven de otra manera. Estas obras de Soto son el punto de partida de los *Dislocamientos* de Ramos. Pero estos dislocamientos, que son errores de paralaje, tienen, otra vez, una historia: a medida que el observador se desplaza, la vertical se quiebra en una serie de pequeñas verticales que se van descomponiendo y recomponiendo. La vertical se quiebra, y lo hace según invisibles horizontales. Esto es, verticales y horizontales. Esto es la construcción ortogonal. Esto es Torres García (estructuralista *avant la lettre*, antes que constructivista).

Muchos críticos uruguayos han querido ver en la generación de Ramos una generación de rechazo a la enseñanza de Torres García, olvidando que no es imprescindible usar el compás para cortar en medida áurea, porque el compás mucho antes de ser compás era una pauta cósmica y puede estar incorporado a la visualización. La generación de Ramos, en la «construcción» de sus obras, incorporó las enseñanzas del maestro. Pero tácitamente, y quizá a pesar suyo, por vía corporal, instintiva, existencial.

La estética de la dislocación, de la arquitectura no lineal —la idea básica del hipermedia— también habría de expandirse al plano de la literatura. Un libro inconclu-



Jesús Soto, *Las vibraciones*

*Vertical c/base*, 1977



so de Mallarmé, pese a que trabajó toda la vida en él, es *Livre* (Libro), que debía ser abierto, conformado por fascículos independientes, no encuadernados, con hojas móviles en su interior, las que no deben seguir un orden prefijado, y cuyo discurso, en cualquier orden que se lea, debe poseer un sentido. James Joyce, por su parte, interfiere la secuencialidad y linealidad sintáctica, introduciendo el diálogo interior; Marcel Proust no solo se vale de la citación, la alusión, o la intertextualidad, sino que acumula y yuxtapone tiempos diferentes, expresando la relatividad de nuestras constantes espaciotemporales, conocimiento derivado de las teorías de Albert Einstein. Fernando Pessoa, por su lado, escribe «monstruos poliédricos» en los que no hay la linealidad ni de lectura ni de materiales. La estructura de *Rayuela*, novela del argentino Julio Cortázar, al igual que el genial *Libro del desasosiego*, del portugués Fernando Pessoa, y el de *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo, así como *El Jardín de los senderos que se bifurcan*, de Borges, abandonan el relato lineal y proponen una lectura producto de una estructura dislocada. Como corolario, posibilitan al lector metamorfosearse en lector de la articulación, siempre aleatoria, del orden en que ha de leer los capítulos. Así, el lector debe avanzar abruptamente, como el espectador de las líneas quebradas de Ramos; esta elipsis narrativa de sucesos, en un caso, y esta dislocación de líneas en el otro, sumergen al observador en un desorden cronológico o plástico, que deberá reconstruir para encontrar sentido a la historia o descubrir la línea en su linealidad.

## 7. EN DOS

**Básicamente**, Ramos se maneja con el blanco y con el negro (acaso tributo al *Guernica* de Picasso que vio en la 2.<sup>a</sup> Bienal de San Pablo, acerca de la cual declaró: «Tuvi- mos ocasión de presenciar un hecho artísti- co gigantesco como fue la Bienal de San Pa- blo que se hizo en 1953 y donde la sala de Picasso, por ejemplo, incluía el *Guernica*, había una sala de Klee, una de Mondrian, otra de Kandinsky. Bueno, para nosotros que salíamos recién del mundo de la Escue- la, aquello fue un impacto brutal que nos llevó a hacer otro tipo de cosas...»).

Blanco y negro. Hábito de dibujante. Y pinta de negro los objetos que emplea, como una manera de dominarlos, de valorar la forma en su globalidad. Pero esta forma resulta rota, a su vez, por la raya que la cru- za. Por el empleo artístico de los *ready mades* debiera vincularse su obra al *pop art*. Por su voluntad de someterlos estéticamente, ha- ciendo desaparecer la «verdad de los mate- riales» (Henry Moore), ocultándolos debajo de una espesa mano de color, procurando enfatizar la forma en su mínima expresión, estaría próximo al *minimal art*, aunque las superficies de sus objetos no sean inmacula- das. La obra de Ramos es, como la de Torres, producto de un sincretismo.

La línea de la vida. Blanco y negro; derecha e izquierda. Ramos divide el espacio en dos, a uno y otro lado de la vertical. Pero esta concepción binaria, hecha de pares de antóni- mos (verdadero/falso, artístico/no artístico, real/virtual, aurático/no aurático, simétrico/ no simétrico, útil/inútil, material/espiritual, único/múltiple, etc.), permite afirmar que el empleo del blanco y del negro comunica una experiencia dramática: la del ser que está siendo entre la vida y la muerte.

## 8. PINTURAS BLANCAS

**Un ancho segmento** del arte uruguayo ha hundido sus espátulas en lo matérico con una continuidad incesante y lo ha hecho siguiendo dos vertientes que encuentran sus orígenes: una en el empaste de Sáez y otra en las maderas de desecho —para construir objetos— de Torres García y sus alumnos.

La primera vertiente apuesta a lo que podría considerarse la especificidad de lo pictórico, el pigmento, la saturación del pigmento, la multiplicación de capas pic- tóricas, la yuxtaposición de pinceladas, y conlleva implícitamente una veta expre- siva. Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale y Pedro Figari habrían de valerse de este lenguaje ya desde las postrimerías del siglo pasado.

La segunda vertiente parte de premisas diversas. Asume que si todo arte es mate- rial y en un tiempo la materia constituyó el soporte, el fondo, para inscribir, para grabar figuras, ahora, en otro tiempo, la materia —encarando una rebelión contra la forma— puede emerger, directamente, como protagonista: soporte y superficie. En setiembre de 1970 irrumpe en París el movimiento francés *Supports-surface*, inte- grado por Claude Viallat, Louis Cane, Da- niel Dezeuze, Marc Devade, entre tantos otros. El grupo comenzó a de-construir el cuadro como otros aspiraban a deconstruir la sociedad. Esta aventura entre revolución y utopía, en lo estrictamente plástico, in- dagaba una problemática de la misma ín- dole que la de Ramos: la preocupación por el soporte y por la superficie: algunos de los integrantes optan por la tela libre sin bastidores y otros, por evocar la metoni- mia o acudir a prácticas artesanales, por ejemplo. Sus integrantes no tenían un es-



Leopoldo Nóvoa, Estadio del Club Atlético Cerro

tilo que los uniera, salvo la convicción de que las pinturas no reenvían a ningún dato o significación del mundo externo, salvo el hecho de concederle la misma importancia a los elementos pictóricos, a los materiales, a los gestos creativos y a la obra final.

A la superficie, a la piel de la pintura, se le pueden incorporar además maderitas, aserrín, arena, papel de diario, papel de lija, chatarra, vidrios, cerámica, cuerda, cuero, hilo, o como el norteamericano Julian Schnabel, que aplicó sobre sus telas ramas de árboles y cuernos de ciervos, y las bien conocidas porcelanas rotas.

La estética del collage alcanzó no solo a las artes plásticas, sino también a la literatura, la música y el cine. «Filmar —ha declarado Serguéi M. Eisenstein— es cortar pedazos de realidad con los medios del objetivo.» Gracias a la fotografía de la cual procede en su fase de captación de una cosa y otra, «el cine continúa teniendo en la imagen-fragmento su material de base». La imagen cinematográfica ha llevado el collage a sus últimas consecuencias: fragmenta la realidad en fotogramas, para luego reconstruir una realidad elaborada a nivel del montaje. Deconstruir y reconstruir, a partir de lo deconstruido, de eso se trata.

El collage utilizado por Torres García tuvo sus prolongamientos y practicantes en Leopoldo Nóvoa y el mural **de chatarra en el estadio del Club Atlético Cerro** que puede asociarse al *land art*, pues redistribuye materiales que encuentra en el lugar, de procedencia orgánica e industrial, se prolonga en diversidad de soluciones de diferentes generaciones: Julio Verdié, Carlos Páez Vilaró, Agustín Alamán, Raúl Pavlotzky, José Cuneo Perinetti, Washington Barcala, Jorge Damiani, Águeda Dicancro (vidrio y madera), Hugo Longa, Hugo Nantes en escultura, Ana Salcovsky, Mario Lo-

rieto, Ernesto Vila, Germán Cabrera, Octavio Podestá, Adela Neffa, Daniel Escardó, José Pelayo, Federico Arnaud (estos dos últimos, con madera y piedra). Juan Burgos hace del collage un elemento favorito y exclusivo de su obra, como en diferentes etapas lo hicieron Humberto Tomeo y Ricardo Mesa. Por su lado, Nelson Ramos encara el collage como bajorrelieve. El material pictórico finge que no existe sobre el lienzo o teje y une la realidad, y se torna cada vez más patente.

Esta vertiente enuncia lo informe y lo polimorfo, el caos y el orden, el lugar en donde lo físico y lo psíquico se entremezclan para reconstruir la unidad de pulsación, esa zona donde se borran las fronteras y hay contaminación entre figuración y abstracción, entre el mundo objetivo y el no objetivo, entre la civilización preindustrial y la era posindustrial.

Nelson Ramos, entre 1970 y 1977, perpetró una serie de pinturas blancas, de exuberante empaste, sobre objetos de madera, formulando una síntesis entre las dos tendencias: el objeto madera, pero recubierto por pintura, en las que buscó conseguir una superficie puramente reductiva. Una serie de obras abstractas que, con sus texturas más íntimas, le trasmite al observador una sensación casi háptica que es, a un mismo tiempo, táctil y visual. La mano del pintor es perceptible, visible, su toque aún se puede sentir, y la pintura es solo su huella, el resultado de tal actitud, de un lento proceso de maduración. También reclama un lento proceso de maduración su recepción y evaluación.

A esta serie de pinturas de Ramos podríamos caratularlas como «abstracto sublime» (así lo hizo Robert Rosenblum —autor de la muy brillante teoría según la cual el arte abstracto es heredero de la tradición del

paisaje romántico nórdico— para Rothko y Newman, entre otros), ya que Ramos abandona «la seguridad de la acostumbrada geometría [euclidiana] pictórica a favor de los riesgos de las intuiciones insondables», más cercanas a los creadores musicales.

**Polinización entre pintura y música.** La abstracción irrumpió como el lenguaje rupturista del arte occidental de la segunda década del siglo xx, con el propósito de despojarse de la tradicional sumisión a imágenes figurativas fácilmente legibles (retratos, objetos de las naturalezas muertas o bodegones, paisajes exteriores e interiores), para independizarse de una lógica narrativa. El arte plástico abstracto no nació por generación espontánea, sino emulando la emancipación de la música, abstracta por excelencia. No hay mimesis en la música. Un concierto de Arnold Schönberg decidió a Kandinsky a volcarse a la abstracción. A partir de entonces, la pintura abstracta se quiso análoga a la música. De los cuadros de Ramos se podría afirmar: «son verdaderamente abstractos, como la verdadera música clásica, sin tonos ni arias».

Fue la música instrumental pura la que jugó un papel paradigmático precursor de la abstracción plástica. Un crítico de la época, diagnosticó —ya en el Salón de Otoño de 1912— que ciertas pinturas de Frantisek Kupka, Robert Delaunay y Francis Picabia anunciaban «la liberación de la pintura de la obsesionante reproducción de formas materiales [...] por una identificación misma de la pintura y de la música». Poco después un colega reforzó la hipótesis proclamando: «se trata en una palabra de abandonar todo parecido con las formas naturales, y de crear un lenguaje de formas puramente abstractas, una música visual». Se hablaba de romper con el lazo umbilical

que unía la pintura a la representación mimética de lo real. Frente a las connotaciones negativas que le atribuían a la pintura abstracta, los propios artistas respondieron, desde Kupka a Kandinsky, de Delaunay a Picabia, que su búsqueda de autonomía para la pintura no suponía una ruptura definitiva con el mundo fenoménico. La búsqueda de Nelson Ramos tampoco.

**La pintura blanca** tiene una corta tradición en América Latina. Quizá solo la integren el venezolano Armando Reverón, Nelson Ramos y la colombiana Ana Mercedes Hoyos. Reverón da testimonio del incandescente paisaje latinoamericano. Ramos, del hecho físico. Hoyos, del mundo espiritual, el paisaje interior.

En dicho período Ramos hizo pintura-pintura, pintura de caballete, pintura al óleo. (Si bien es cierto que desde hacía diez años manejaba el óleo, antes se trataba del óleo en barra, un material tierno que emplea tanto para sus dibujos como para sus cuadros.)

El uruguayo pinta de un modo diferente al de los impresionistas. El color de sus pinturas blancas no proviene de un «ojo» a lo Monet, sino de un color-materia, de origen existencial. Incurre en una pintura matérica: superpone capas pictóricas, extrae tiempos subterráneos. De esta superposición surgen cuadros que, absolutamente blancos a alguna distancia, permiten detectar, a medida que el espectador se acerca, una arqueología, de amarillos, ocre, naranjas. Planos de pintura blanca, sobre fondos de pintura blanca —entre los cuales sobreviven mínimas notas de color—, separados, divididos, por líneas verticales blancas.

Y aquí se produce una suerte de inversión en el proceso creativo de la obra de Nelson Ramos. Lo que en su período anterior representaba la realidad exterior (bidones,



Retrato de May, 1975

mesas, sillas, etc.) pasará a ser la cosa racional, la cosa mental: los objetos contarán como puros objetos estereométricos. Ahora son prismas de madera o bastidores de superficie plana conformados: un vestido sobre su percha —*Retrato de May*, 1975, o sea, un vestido en lugar del cuerpo, cubriendo la anatomía humana ausente, un vestido como apoteosis de lo accesorio—, un bastón, una camiseta: gesto dadá, retorno a la atmósfera surrealista de sus dibujos. Mientras tanto, en estas obras la línea, antes racional, pasará a operar como canalización que, emergiendo debajo de la pintura de empaste que cubre la superficie total de los volúmenes, se hará sensible, romántica, existencial. Esta serie tiene afinidad con la obra del artista pop Jim Dine, que enfocó su atención en herramientas y trozos de vestimenta, y al incorporarlas sobre la tela de sus cuadros las transforma, pero sin resignar a actuar como figuras sobre un fondo. Nelson Ramos, en vez, las independiza. En *Self Portrait* (Autorretrato), por ejemplo, Dine utilizó un albornoz que, para decirlo con sus palabras, parecía ser su cuerpo interior, la consumada imagen de sí mismo. Por el contrario, *El traje de fieltro*, de Joseph Beuys, que también renuncia al fondo, acude al literalismo: un traje de fieltro real, colgado de una percha de madera real. Todo lo contrario ocurre en el ámbito de la representación digital. Para un espectador del tercer milenio, el símil del *Retrato de May* lo consume el suizo Fran Herbello: una de sus imágenes de la serie *A imagen y semejanza* (2000) es un cuerpo —sin cabeza— colgando directamente de la percha. Al igual que para Dine y Beuys, para Nelson Ramos la prenda es una sinécdoque del cuerpo.

**El impulso vital** en los dibujos de Ramos patentizaba un torbellino: signos, figuras,

imágenes negras sobre un fondo blanco. Después el artista se sujeta a un color (el negro que homogeneiza la realidad transfigurando en homólogos todos los objetos de los que recupera solo la forma) y a una banda —blanca— que lo recorre. Finalmente, sumerge el mundo de la agresión y el tormento; de vida y muerte; de blanco y negro.

Sus pinturas blancas —el blanco menta la pureza, lo abierto, lo que está en potencia— inauguran algo así como un proceso de purificación del pigmento, de trascendencia de su materialidad, de voluntad por convertirlo en luz. En la pintura y en la vida.

En la pintura del venezolano Armando Reverón todavía sobreviven restos de imitación de la luz natural. Ramos, en cambio, utiliza el blanco como luz implícita en la luminosidad que emana de la materia en sí misma, volviéndola existencial.

**Este recurso** al blanco de la luz, que es virtual, suma de todo y, simultáneamente, enceguecedor, oclusivo, tal vez refiera al caos espiritual, que encontró su orden cuando se hizo la luz, que permitió a Ramos atravesar el Renacimiento, sortear el impresionismo y estructurar un lenguaje plástico personal, enigmático y valioso.

Los teóricos han debatido acerca de si el instinto de muerte también permea la pintura abstracta. El blanco de Ramos, más allá de considerarlo en cuanto color, es encarado como valor trascendente. Es un más allá de la muerte sublimada, convertida en luz. No es solo materia.

La piel negra que envolvía sus objetos de otrora pasa a ser blanca, y este es un cambio radical de cualidad plástica. Porque el negro es no-color. El blanco —el otro no color—, en vez, resulta de la suma de todos los colores. (Algo que no pudo lograr Newton, pues si se hace girar a cierta velocidad su disco, se obtiene un gris, produc-



to de trabajar con pigmentos, con el color material. De ahí que Goethe ironizara sobre las sábanas grises de los newtonianos.) Este pasarse al blanco es pasarse a la luz.

**Pero la línea** que pervive no se hará negra. (No estamos frente a una inversión simétrica.) Si la línea fuese negra, Ramos habría sucumbido a una solución de contrastes de calidad, esto es, a una solución de virtualidad lumínica, a una solución renacentista. La pesquisa de Ramos procura una respuesta moderna: evita los efectismos de la pintura tradicional, la perspectiva ilusoria, el tono, el valor. Ya en sus dibujos sustituye la perspectiva cúbica, que plantea la ilusión de las tres dimensiones sobre una tela bidimensional, por el grosor del trazo, o sea, por una solución plana. Salvo en los bordes de las verticales de sus pinturas blancas tampoco modela con el tono: las variaciones resultan de la saturación del color (no de valor ni tono). Elige contrastar el blanco con otro blanco, o con algún color del blanco (amarillo, por ejemplo). Ramos opera, pues, por contrastes de color. Desaparecerá, entonces, la ilusión de un espacio tridimensional según la concepción euclidiana, la ilusión de un espacio corpóreo —que tomaba como paradigma a la escultura—, en el cual las relaciones entre los objetos también se daban hápticamente.

El espacio de Ramos, como el de Newman, se hará puramente del arte conceptual, un espacio ideativo exclusivamente óptico.

A los ambientes y objetos, pintados de negro, los recorría la línea vertical blanca, pero superpuesta; a veces pintada, otras, adherida. Hasta aquí la línea era aditiva. Ahora el método de Ramos cambia. Parte de una sustancia colorida, que viene del blanco total, y este blanco Ramos lo hiere, lo perfora, lo abre: un canal se hace visible en la superficie. (Este canal es generado

por las sucesivas manos de empaste blanco —rutilante, en ocasiones— a uno y otro costado de la línea vertical.) La línea se torna sustractiva, residual, emergente, porque viene desde abajo.

**Sobre el canal**, y mediante una pincelada que ha sido llevada de arriba abajo con vigor, va superponiendo un amarillo cromo limón sobre un amarillo naranja y sobre ambos, una capa de blanco, otra vez. En esta serie de pinturas Ramos hace sentir el puro y sensual fenómeno estético, y la presencia de De Simone, de cuyo dramatismo y nostalgia por un Montevideo anterior al deterioro, Ramos se siente próximo. Además, como Ramos mismo declara: «Otro elemento que me marcó profundamente fue una obra de De Simone, [...] donde aparece una proa del barrio Reus con los cables de los tranvías. Era un cuadro muy empastado y no sé por qué lo vinculé con Van Gogh. Hasta el día de hoy lo tengo presente. Ese fue el otro cimbronazo. Nunca lo voy a olvidar.» No es de extrañar. Ocurre que en ese cuadro de Alfredo De Simone (1898-1950) *La calle* (ca., 1942, colección Museo Nacional de Artes Visuales) hay un continuo de materia: el cielo y la fachada de un edificio son traducidos con la misma materialidad. Entre finales de los años treinta y hasta su muerte, De Simone comunicará la vibración ciudadana mediante la pincelada (en rigor de verdad: pincelada y espatulada) rítmica y el color que transita sordamente la materia.

Cuando Ramos pone el primer color sobre el canal está haciendo una afirmación plástica. Cuando lo cubre con el amarillo cromo, instala una negación de igual índole. Pero no es solo negación: el amarillo naranja hace saltar el amarillo limón hacia adelante. Un color se interactúa con otro, por el poder de superposición de cada pin-



celada y no por la fuerza del color. Este lenguaje es un desarrollo propio de Nelson Ramos. Y de este modo elude todos los sistemas orquestados por la tradición.

A esta yuxtaposición de colores sobreviven, deliberadamente, las huellas (líneas verticales) que se configuran en los bordes del canal. Son verticales que duran dentro de otras verticales, que existen por la sucesiva y constante absorción, supresión y reaparición de unas en otras.

**Las zonas de pasaje** que constituyen los bordes del canal, a veces imperceptiblemente marcadas, definen resquicios que se van formando en la unión de los planos. Y estos resquicios vuelven a ser línea, línea sensible. (¿Siempre Ramos dibujante?) Es una pintura de textura, donde la pincelada, que avanza también en profundidad, cuenta. (Pregunta incómoda: ¿la impresión electrónica en 3D sustituirá las técnicas de los artistas realizando, mediante la simple operación de pulsar un botón digital las texturas, el bajo relieve, el gofrado, de pin-

tores, escultores y grabadores? Cabe anotar, a título de ejemplo, que ya hay artistas desarrollando las tres dimensiones en sus pinturas valiéndose de una impresora en 3D.)

La unión de cada blanco, que a veces puede tener hasta diez manos de blanco empastado, con otro plano blanco, determina que la línea que queda debajo sea de un blanco diverso.

**Pero ¿qué blanco** es el blanco que emplea Ramos? ¿Es un blanco psicofisiológico? ¿Óptico? ¿Físico? Es un blanco físico, antes que un autoanálisis o un entretenimiento. Hecho físico que neutraliza las ambigüedades que provienen del acto de poner pintura sobre una superficie pasiva de tela. Entre este hecho físico y el efecto psíquico que desencadena, en palabras de Josef Albers se producen discrepancias: el efecto psíquico del blanco físico de Ramos es el de una iluminación, obtenida por medios lícitamente pictóricos. Iluminación que revela y evoca la visión de un artista (un hombre) que superando la experiencia anterior elaborada a través de negros agresivos se enfrenta a un blanco total, a la luz, límite último de la pintura.

Como Barnett Newman, Ramos tampoco está interesado en superficies planas ni en pulcras líneas rectas. Ni Piet Mondrian ni el *Hard Edge*. A diferencia de Newman, cuya pintura es contundente y tiene la escala del mural, la pintura de Ramos es intimista: la vertical es la misma, porque es la sismografía del trazo, pero el efecto expresivo y la sensibilidad son diferentes.

*Una Simple Vertical, 1978*

## 9. MONOTONAL

**Esta pintura** monotonal es, por definición, una pintura no objetiva, abstracta, en la que no hay nada que remita a la realidad mundana. Por consiguiente, no puede ser reducida a anécdota. Los fermentos antiexpresionistas encuentran forma cumplida en el *minimal art*, el arte conceptual y el *land art*. Uno de los más importantes pintores minimalistas, Robert Mangold, ha escrito: «Aunque no siento mis obras radicales en el sentido de denunciar la pintura tradicional, siento que son una reacción contra el arte fácil de los años recientes —pop, op y aun *Hard Edge* que todos pueden gustar y todos pueden comprar—. Pienso que, como la pintura religiosa o histórica del pasado, estos grupos le han dado al público de afuera razones para querer y aun aceptar su obra —los temas del pop, la gimnasia de las formas de colores del op, y la combinación de colores brillantes, formas excitantes y nuevos materiales de las pinturas y esculturas del *Hard Edge*—. Pienso que mi obra y la de otros —notoriamente la de Frank Stella— marcan un retorno a un difícil arte *antidecorativo*.»

También un grabado de Luis **Camnitzer**, *Horizon* (Horizonte 1968), ilustra la descripción de Mangold. En la palabra horizonte, escrita en una tipografía elegida expreso, sobrevive un resto de horizonte. La línea de horizonte, histórico emblema de la idea renacentista de perspectiva, que el arte moderno cuestionó ya que —como he señalado en otro texto— en los últimos años se ha comenzado a operar con modelos matemáticos no lineales que nos proponen sustituir el espacio clásico por una variedad de espacios autorreferentes.

Y Camnitzer, con su grabado inscripto en el arte conceptual, graba la palabra «hori-

zonte», la secciona en la horizontal haciéndole perder una mitad, consiguiendo que la palabra «horizonte» se ponga como el sol. Y al partir el horizonte, lo aplana, anula la perspectiva, convierte la teoría de la perspectiva en conceptual. En su curso en el Taller de Grabado de la ENBA, hacía explorar a los alumnos los materiales del grabado: el papel, gofrado incluido, y la tinta.

**Así, en el primer** manifiesto del New York Graphic Center, NYGC (1964), integrado por Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Guillermo Castillo, se sostiene: «Para nosotros el hecho de editar es más importante que el trabajo sobre la plancha. Esta actitud abre el camino al moldeado, al corte, al doblado y al uso del espacio. Las cualidades del papel dejan de ser importantes. El trabajo se enriquece con la diversidad de materiales que pueden ser empleados. Estos materiales se comprenden en dos categorías: los que existen antes de la impresión como papel, tela, vidrio, madera, etc., y los que se forman durante el proceso de la impresión, tales como yeso, *papier maché*, emulsiones plásticas, etc.»

En otras palabras, Camnitzer proclama la tridimensionalidad del grabado, con datos sobre la materialidad del papel, pero esta enunciación la reservó para el manifiesto, pues optó por el arte conceptual. Nelson Ramos, por su parte, trabaja la materialidad del papel, tiene un involucramiento físico. (Sus objetos siempre ostentan una proyección antropomórfica.) El manifiesto del NYGC es una bisagra entre Ramos y Camnitzer, y entre Ramos y el artista conceptual Lawrence Weiner. En una autoentrevista Wiener se pregunta: «¿Cuál dirías que es el tema principal de tu obra? Respuesta: Los materiales. Pregunta: Dices que el tema de tu trabajo son los materiales, pero afirmas que no eres un materialista, ¿cómo se



Luis Camnitzer, *Horizon / (Horizonte, 1968)*



Malévich, *Cuadrado negro*

entiende eso? Respuesta: Ser materialista implica un compromiso ante todo con los materiales, pero mi compromiso es en primer lugar con el arte. Se puede decir que el tema son los materiales, pero que la razón de ser va mucho más allá de estos para llegar a otra cosa; esa otra cosa es el arte.» Insistir con un desdén acerca de la materia, tal como lo hace Weiner, es no entender las posibilidades que suministra al creador, como soporte y como superficie. El asunto es trascenderla. Es un camino que solo la pintura permite transitar.

Conviene anticipar que no hay dos pinturas monocromáticas iguales. Ni en la forma en que están pintadas ni en la forma en que son percibidas. Pese a ser irremediablemente monocromáticas.

**De la iconofilia a la iconofobia.** La información icónica que trasmite al contemplador la pintura blanca, casi monocromática, de Nelson Ramos, así como la que comunica la pintura de los artistas no figurativos, constituye un sistema de autorreferencias, esto es, un lenguaje metonímico, un lenguaje que no tiene referentes. Es como si viéramos un *close up* de los cuadros del francés Nicolás de Staël. «La pintura monocroma quizá sea el único icono religioso importante producido en el siglo xx —sentencia McEvelley—: la expansión de un color único montado al nivel del altar y contemplado por los fieles en un silencio como de adoración o de intimación trascendente [...] fue la última boqueada de la ideología romántica del arte como (en palabras empleadas por Rothko) una aventura en un mundo desconocido, que solo pueden explorar los dispuestos a asumir riesgos».

En la producción de Nelson Ramos hay ruptura, pero no discontinuidad.

**Ramos está** en las antípodas de lo abstracto-abstracto. Quiere sentir la huella

del ser humano, no la frialdad de un trazo de regla. Quiere evitar la anulación de la tela como pantalla, porque ello anula todo su potencial virtual. Al igual que Barcala (1920-1993), pasó por el arte abstracto sin concretar formas abstractas duras; articuló paradójicamente un mundo inarticulado, como si creyera que el origen del arte y de la ciencia se encuentra eternamente en el mismo punto de arranque, en el interior del ser humano.

Este período de la obra de Ramos evoca al primer Jasper Johns. Como en la pintura del norteamericano, en la obra de Ramos falta el «tema» convencional, ya que no es posible diferenciar con facilidad «entre el medio visual y la cosa a la que se refiere» (Max Kozloff). En ambos la reducción del signo visual se limita apenas a una traza de significado, y torna patente la necesidad de un nuevo espacio para el arte.

**Estas pinturas** (que solo pueden hacerse metafóricas referidas a las de Newman) aparecen como hostiles para el observador —¿qué hay para ver en una superficie vacía?, ¿devaluación del significado?— y como expresión nihilista y suicida de Ramos en cuanto creador de esta obra, que bien podría situarse entre los cuadros de De Staël y el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich. Al invertir la pirámide perspectiva, desaparece la línea de horizonte, y el plano se vuelve protagonista. Malévich escribirá: «me he convertido en el cero de la forma y me he rescatado del sucio cenagal del arte académico, he destruido el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza». En sus pinturas de «pura sensación» (como él definía el Suprematismo), culminadas en la serie *Blanco sobre blanco* (1917-18), elimina todo color, la figura se hace indiscernible del fondo, y se vale úni-

camente, de variadas texturas y matices de la pintura blanca. Ramos se maneja con la misma libertad total de Malévich: «Creo que el blanco ofrece miles de posibilidades de expresarme [...] Por otra parte, mi blanco no es un blanco puro, siempre está levemente matizado por un tono. Para mí, hay muchos blancos distintos que percibo y con los que puedo trabajar.»

Al no exhibir casi nada más que la mínima diferencia de tono y las marcas sensuales de la pincelada, Nelson Ramos enfrenta la tela, al igual que Malévich, reducida al grado cero de la forma, al grado cero de la pintura.

En ocasiones estos cuadros «blanco sobre blanco» de **Malévich** se exhibieron colgando de un techo, la llamada «esquina hermosa» (la fórmula empleada para el montaje de los iconos rusos. También los artistas del movimiento *Supports-surface* y Nelson Ramos se cuestionaban las maneras de montar las exposiciones.)

El blanco de Malévich tiene una dimensión mística, es un blanco luz. En cambio, pese a que las pinturas blancas de Ramos aspiran a convertirse en blancos físicos absolutos, nunca renuncian a la supervivencia de los colores que revelan las desgarraduras del papel, nunca renuncian del todo a la realidad. Al mismo tiempo, en Milán, Piero Manzoni realizó varias obras completamente blancas en bajorrelieve, conocidas como *Achromes* (acromáticas).





## 10. LAS PINTURAS NEGRAS

La obra de Ramos se despliega entre la luz y la sombra, entre dos momentos del no ver. El del exceso de luz, del blanco total enceguecedor. Y el de la ausencia de luz, de lo negro.

Nelson Ramos no solo pinta cuadros monocromos blancos. También perpetró una breve serie de pinturas negras, *Pizarrones* y otros. Una de ellas, *Crucificado*, presenta un cuerpo mutilado, descabezado. La figura admite dos lecturas, ambas lícitas: ¿La supresión de la cabeza es una expresión plástica de la desobjetivización de los seres humanos individuales? O, por el contrario, ¿una sociedad sin cabeza es una sociedad devastada? Ramos deja planteado el enigma.

El cuadro, una suerte de alto relieve, es de paleta oscura, de un negro fatigado. Una pequeña zona se raja en los genitales y destaca una mancha de color rojo, como de carne viva, que surge desde adentro. Este desgarramiento es de la misma índole que el de los papeles rasgados, que pueden leerse como rajaduras en la piel, en la carne viva. El artista Nelson Ramos es emblemático del ser humano: en su producción artística es el cuerpo el que habla.

En esta pintura el observador puede percibir una crucifixión, una crucifixión decapitada, próxima a las de sus contemporáneos austríacos Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer y otros, autores de «acciones», performances, y espectáculos en los cuales el cuerpo de los propios artistas será mortificado mediante incisiones, heridas, mutilaciones. Como si trazaran el recorrido de un sistema de heridas, a veces sangrantes, como si fueran líneas de clivaje donde podría resquebrajarse, estallar el cuerpo. Los accionistas vie-

neses elaboraron el lado oculto tanto de la existencia como de la materia pictórica y aun de la muerte, esa presencia constante, insoslayable. ¿Derecho a disponer del propio cuerpo? ¿Hastío del cuerpo? Nelson Ramos, en cambio, metaforiza la misma temática, pero lacerando el soporte de sus cuadros.

*Doble Remate.* La palabra *remates*, en tipografía mayúscula, de imprenta, que ocupa una de las bandas horizontales, confiere al cuadro la resonancia de volver a matar, de morir dos veces. Sin dudas, alude a fusilamientos, a paredones, a Vietnam, en los que abundaban trampas muy sádicas, que la prensa difundía. En esta obra el «remate» se consume en los ojos. Ramos presenta la figura desde abajo como si le hubieran hundido clavos en los ojos. ¿A la visión del pintor? No existe un pintor ciego: está definitivamente rematado.

*El extranjero.* En la parte superior, sobre un rostro fantasmal, Ramos incorpora una cantidad amenazadora de clavos, en línea con los de Günther Uecker, cuya obra vio en la Bienal de San Pablo. El personaje tiene los ojos perforados (¿torturado por los clavos?) Otra agresión a la vista. En una banda central tres sílabas de la palabra *extranjeros*. ¿Anticipo del problema de los refugiados?

En sus espectrales pinturas negras el cuerpo de sus personajes puede asociarse con las cavernas, con una caverna corporal. Ramos siempre trabaja en términos existenciales, corporales, aun después del auge del existencialismo. Formula siempre propuestas sobre el cuerpo, del ser humano y de la materia pictórica, «presentes como señales nocturnas, advertencias silenciosas».

Numerosos artistas también optaron por el negro para producir sus pinturas, las más de ellas, monocolor. Por empezar,

*Crucificado, 1968*



con motivo de la exposición *0.10* (Moscú, diciembre de 1915), se expuso por primera vez el *Cuadrado negro* de Malévich (1914-5), al que su autor consideraba el icono de los nuevos tiempos, del cual expulsa el objeto figurativo, y dio a conocer el *Manifiesto del Suprematismo*. Allí, Malévich declaró: «Me he transformado en el *cero de la forma*». El término *Cero* fue elegido porque indagaba una «zona de silencio y de puras posibilidades de un nuevo comienzo».

Hacia 1957 se forma en Düsseldorf el Movimiento Cero (Otto Piene, Heinz Mack, al que un año más tarde habría de incorporarse Günter Uecker, quien tomó conocimiento de las ideas de Malévich, y del concepto *Cero* (cero grado de la pintura), a través de su cuñado Yves Klein. Este grupo alemán realizará experimentos creativos con la luz, la estructura, la vibración y, en especial, con la monocromía.

También incursionaron en la monocromía negra Francis Picabia, Robert Rauschenberg, Sam Francis, Arnulf Rainer, Ad Reinhardt (durante trece años solo hizo pintura negra, como si se tratara de un «catálogo de negaciones», destinado a fungir como provocación para contemplar y meditar), Frank Stella, Antoni Tàpies, Mario Merz, Pierre Soulages, con su serie de *Pinturas negras y ultra negras* (1979); Américo Spósito, en *Tensiones o sauces* (colección MNAV, 1961). Nelson Ramos seguramente compartiría la opinión de Odilon Redon: «es agente del espíritu mucho más de lo que lo es el más bello color de paleta o del prisma» y la de Soulages: «El negro agita todo lo que nos habita, las emociones y los recuerdos. [...] Y logra llegar a regiones de nuestro interior que los demás colores nunca alcanzan.»

**Sin embargo**, Yves Klein, con cuya obra Ramos tiene afinidades, presiente que el

color vehiculiza energías cósmicas que impregnan el lienzo, y este será el punto de partida de sus *Antropometrías* (1956), monocromías pintadas con una variedad del azul ultramar. Más adelante, «por analogía con los sudarios místicos, él emplea “pinceles vivientes” (modelos desnudas recubiertas de pintura azul que aprietan sus cuerpos contra los bastidores, frente a un centenar de invitados en la Galería de Arte Contemporáneo de París, mientras una orquesta ejecuta la *Sinfonía monótona* del propio Klein).» Los signos pintados son vestigios de un cuerpo activo que sobreviven en el soporte blanco montado sobre el muro de una galería de arte: Klein escribe el cuerpo sobre el soporte. A partir de entonces, como piensa que la potencia inmaterial, la dimensión cósmica del color se basta a sí misma, decide que después no queda sino el vacío y sobrevendrá su exposición del *Vacío*. Algo más adelante, el alemán Gerhard Richter utilizará para sus pinturas monocromas los colores de catálogos de pinturas industriales, *Cartas de color* (1966).

**A Ramos**, al igual que a todos estos artistas, lo animaba la voluntad de patentizar la especificidad de lo pictórico. ¿Cómo? Apelando a los elementos pictóricos abstractos de su lenguaje: el plano, la línea, el color. ¿De qué manera? Respondiendo a las investigaciones de los revolucionarios avances de la nueva física, que reveló fenómenos imperceptibles al ojo humano: que los colores son longitudes de onda, que la materia es igual a energía, que se puede valer de la cuarta dimensión del espacio-tiempo (inclusive un artista que evitó transitar el arte abstracto, como Pablo Picasso, aun sin conocer las matemáticas de Lobatchevski o Riemann, ni las teorías de la relatividad de Einstein, estaba interesado en las charlas que le ofrecía sobre las geometrías no

euclídeas o la cuarta dimensión un contertulio a quien denominaban «el matemático del cubismo»), etcétera.

**¿Qué puede transmitir Ramos?**, ¿qué se puede transmitir expresivamente mediante lo irrepresentable, lo ininteligible, desde la frontera de lo invisible? Los relatos del arte abstracto lo presentan como alentando una represión del discurso verbal a favor de una visualidad incontaminada, que implica la aceptación del espacio, el vacío y el silencio de una naturaleza muda, de una quietud sin mácula. Esta «vacuidad» propia de la estética japonesa —opuesta al pensamiento occidental en el que prevalece el *horror vacui*— encuentra aceptación en Occidente en la obra de Rothko con sus inabarcables y silenciosas superficies tonales. Pero este vacío que está aliado a la pausa y al silencio es más evidente en algunas composiciones musicales del gran Anton Webern, continuadas por John Cage. Nelson Ramos parece que golpeará «la puerta del silencio para que escuchemos su sonido». Su fascinación por la «ausencia», el silencio y la pausa como fenómenos positivos y no negativos, así como su devoción por ciertos materiales usados, son todas constantes presentes en la estética japonesa, sobre todo en la influida por el Zen, y todas ellas las encontramos en el arte de Nelson Ramos.

En la pintura moderna se apuesta por la opticalidad pura, concepto acuñado por Clement Greenberg como esencial para definir el arte moderno, y que los teóricos de los estudios visuales denominan «ocularcentrismo». Greenberg subrayó que si la pintura engaña esto ocurre debido a los medios ópticos más que a los pictóricos. Mark Rothko aseguró que él y sus amigos abstractos habían creado un arte «que habría de durar mil años», y Greenberg decla-

ró que la abstracción era la inevitabilidad de la historia.

**El arte abstracto**, «paradigma del arte contemporáneo» (Eugenio Carmona), concepto problemático si los hay, al que puede asociarse buena parte de la obra de Ramos, había delimitado un territorio soberano y rechazaba intromisiones extrañas. Así, pues, categorías usuales como las figuras, la imitación, la narratividad, la emoción, la palabra, resultaban de dudosa utilidad; tampoco la aplicación del método iconológico o iconográfico habría de aportar información relevante para interpretar los signos de una obra. Por ende, el abstracto parecería ser un arte indecible. No obstante, el mejor arte abstracto tiene un efecto enigmático. En consecuencia, genera una novedad perceptiva, estimula un nuevo ámbito interpretativo. Si bien el arte abstracto es autorreferencial, y no muestra objetos o situaciones inmediatamente reconocibles de nuestro mundo visible, transmite sentido. Para Delaunay y Malévich, para Kandinsky y Mondrian el arte abstracto es la apoteosis de lo real, no su perdición. Y Roland Barthes lo confirma: «La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente y monstruoso de la escritura [y de la pintura], demuestra, en cambio, su verdad».

Así, pues, *la verbalidad existe* aun en el arte abstracto: aunque la iconografía y los objetos puedan desaparecer, el contenido no. No existe mera abstracción. Pero ¿cómo puede tener tema una pintura sin objetos representados? La narrativa y el discurso nunca están excluidos de la pintura. Para decirlo con palabras de Arthur Danto: «La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello, desde el principio los inventores de la abs-



tracción creyeron que esta estaba dotada de una realidad espiritual.» Ya lo previó Kandinsky: «... toda forma tiene un contenido interno. La forma es pues la expresión del contenido interno».

Tal afirmación me recuerda una exposición de 1985 —a mi juicio, la más significativa de aquella década—, comisariada por Maurice Tuchman en Los Angeles County Museum, titulada (como el libro de Kandinsky) *De lo espiritual en el arte. Pintura abstracta 1890-1985*. A través de esta, el autor sugería una relectura radical del arte no representativo, reivindicando una hipótesis que el modernismo —ese mito del aniconismo, origen de la cultura de buena parte del siglo xx— se había rehusado a aceptar: que incluso el arte más abstracto (el de Kandinsky, Kupka, Malévich, Mondrian) vehiculizaba manifestaciones de contenido espiritual de origen vario —místico, cabalístico, esotérico, teosófico, alquímico, antroposófico—. ¿Encuentro entre lo material y lo espiritual? ¿Conciliación de contrarios? Otro tanto podría afirmarse acerca de las ciencias: en

Cicatriz, 2004

estos tiempos de transdisciplina, también ellas pagan tributo al principio de incertidumbre y «claman por sus fundamentos a la metafísica».

**Las pinturas abstractas** de Ramos, que pertenecen a la estirpe que venimos describiendo, son abiertas. Las pinturas abstractas involucran al observador mucho más que las figurativas: procuran su complicidad creativa. El artista propone sus cuadros como entes que interpelan, que deben ser reapropiados, completados por el espectador, y sus obras viven y reviven en cada una de las reinterpretaciones. Ellas no se agotan con la intención del artista, que nunca llega a advertir todo lo que son capaces de despertar. Las interpretaciones de las subjetividades de cada observador se constituyen en parte imprescindible de la entidad objetiva de cada cuadro. De hecho, «el sujeto construye al objeto en su interacción con él». No obstante, un agudo filósofo contemporáneo, el francés Bruno Latour, proclama superada la dicotomía sujetos/objetos. Las cosas no son reales por afectar nuestros sentidos, sino por enviarnos mensajes preñados de información. En la metafísica de Latour ya no hay una primacía del sujeto sobre el objeto porque los propios objetos se han vuelto sujetos.

En todo caso, estas pinturas blancas de Nelson Ramos ensimisman, y quizá solo comunican de modo críptico; son los últimos trechos de un callejón sin salida y suponen (¿voluntad de autolimitación, tal vez?) un regreso crítico, la encrucijada de un camino.



## 11. PARADOJA VISUAL

El recurso al blanco de las pinturas de Ramos supone, al mismo tiempo, una oclusión y una recuperación. La del blanco de los papeles sobre los cuales comenzó Ramos dibujante. Y Ramos volvió al papel para producir tres dibujos austeros, *Los tapados* (tres variaciones sobre el mismo tema), tan extraordinarios como reveladores: sobre una hoja de canson blanca dibuja las cuatro chinches que agarran al tablero, otra hoja —sostenida con cinta adhesiva también dibujada— que cubre el dibujo original, algunos de cuyos trazos sobresalen a la cubierta. La intención de Ramos era «tapar lo que yo había hecho, para empezar otra cosa», manifestó. Pero tapar, cubrir ¿por qué? ¿Qué esconde?, ¿qué oculta lo encubierto? ¿Cuál es la vía regia para desencubrir el misterio inefable que aliena detrás o debajo de la hoja en blanco que esconde otra hoja quizá también en blanco? René Magritte anotaría: “Todo lo que vemos oculta otra cosa, nosotros queremos siempre ver qué está oculto en lo que vemos. Hay un interés en lo que está oculto y lo visible que no se nos muestra. Este interés puede tomar la forma de un sentimiento muy intenso, una especie de conflicto, podría decirse, entre lo visible que está oculto y lo visible que está presente”.

Estos dibujos se inscriben, aunque con un sesgo personal, en la estirpe de *El enigma de Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray, en el que un objeto aparece tapado y amarrado, adelantándose en casi medio siglo a los empaquetamientos de Christo, acerca de los cuales declaró: «Christo es transparente, yo no, yo soy misterioso». Nelson Ramos también.

En cambio, el norteamericano Robert Ryman exhibe lienzos pegados con cinta sobre un muro, porque está interesado en

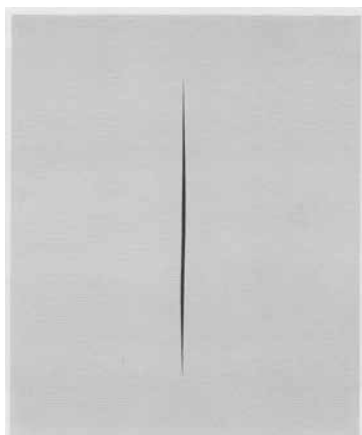
la relación del cuadro con el muro, en el modo de amarrar la pintura a la pared sin que se caiga, como en *Exeter*. A diferencia de Ryman (con cuya obra tiene muchos puntos de conexión), esta serie de Ramos privilegia la idea, el concepto: las cintas adhesivas y las chinches están dibujadas.

Esta propuesta de Ramos podría ser considerada una paradoja visual. Otra vez la dialéctica entre afirmación de un dibujo o un color, y la negación por otro color u otro dibujo —en este caso, el de una hoja de papel blanco—. La pintura blanca de los últimos años se transforma en el papel blanco de otrora, que recibe los signos, que oculta los signos y que espera nuevos signos. ¿El eterno retorno? En todo caso, retorno y fin. El ciclo se ha cerrado. Un nuevo Ramos estaba en gestación.

## 12. PAPELES DESGARRADOS, CONSTRUCTIVISMO ORGÁNICO

La materia «es portadora de una forma que de ninguna manera le es ajena», precede a la forma plástica, pero la con-forma. Para los constructivistas, por medio de las ortogonales. Ramos emplea los ángulos rectos, pero con un sentido innato, orgánico, a la manera en que Henri Matisse dice que los usaba (según relata en *Jazz*). Son ortogonales que están en el ser interno antes que en la geometría; son, en fin, ortogonales subyacentes, subsumidas. Y por ello, incapaces de encerrar signos.

Ramos (quizá) juega con una espacialidad interna y propia para cada material, e investiga los modos como estos están imbricados. Trata de escaparle a lo que le es específico al dibujo, evitando depositar la línea sobre el papel, haciendo que esta surja por su rasgado. Rompiendo el papel



Lucio Fontana, *Incisión*

consigue que la vertical no esté encima de la hoja, ni detrás: es el signo del gesto físico. La línea de por sí es frontera entre dos semiplanos; cuando Ramos rompe el papel, la línea se convierte en separación entre dos planos. La herida que le inflige al papel supone la ruptura, la agresión a la superficie impoluta.

A esta serie de Ramos podría aplicarse el final del poema que Octavio Paz le dedicó a Cuevas: «... cada día dibuja [sobre la materia] nuestra herida». La subjetividad de la materia es la protagonista.

**Pero ¿qué materia?** El desecho, más allá de la materia misma. Trabaja con papel-papel y no con desecho de papel, lo raja: y así lo vuelve desecho. Raja la hoja, pero no la rompe: «Yo también juego con esa supuesta desprolijidad que busco a propósito — añade Ramos— para que esa geometría se vuelva más sensible. Por eso a veces pego y despego papel o pongo el papel y lo rompo, cortándolo a mano y no con tijera. El borde de un papel es como la línea sensible de un lápiz. A veces con el pincel arrugo el papel para que no quede algo tan frío.»

En vez, Lucio Fontana (1899-1968) inflige al soporte de sus pinturas *tagli*, es decir, **incisiones**, y así habilita una nueva vertiente dibujística: convierte la línea en laceraciones, hendiduras, cortes, tajos plásticos mediante finas cuchilladas que perforan su lienzo monocromático. Si Malévich, en una solución de naturaleza mística, había consumado el lienzo casi blanco, pero manteniéndolo incólume, el antimetafísico Fontana lo atraviesa. El trazo que dibuja, que marca la incisión y el espacio que abre al penetrar en la tela, golpea contra el cuadro y, al igual que los de Ramos, atrapa la luz de otra manera que la pintura tradicional, pues deja de ser virtual: en sus bordes, crea crestas, menos prominentes que

las resultantes de los rasgados de Ramos. La luz y el espacio que rodean los cuadros de uno y otro los convierten en objetos tridimensionales.

¿Por qué agrade Fontana la tela? Quizá como metáfora de una huida del plano pictórico; renuncia a la opacidad del soporte que no había sido franqueado antes rompiéndolo; heridas asestadas (¿la de los compadritos de su compatriota Borges?) a la tela cuya función es la de conectar un espacio anterior con un espacio ulterior, diluyendo las fronteras entre espacialidad pictórica y espacialidad escultórica.

Contrariamente a Fontana, Ramos no utiliza instrumentos para rajar el papel, lo rompe a mano. Ramos frena su gesto en el momento previo a la destrucción. De tal modo preserva la integridad del soporte pictórico, el plano. Presenta el material, pero no re-presenta. (Los materiales son «distintivos pero no significativos del objeto».) Paradójicamente, Fontana conserva el marco para sus cuadros, mientras que Ramos lo abandona. Asimismo, abandona la iconicidad en beneficio de una línea anicónica.

Verticales y horizontales. Virtuales o reales. Físicas o espirituales. Ramos maneja elementos mínimos del lenguaje constructivista. Es un constructor que construye con lo destruido. Por eso logra configurar una construcción orgánica, heredera de Torres García y no de Mondrian, de América y no de Europa.

### 13. LÍNEA Y CUERPO

**Ahora la línea** deja de ser línea: es, por fin, pura materia, que trasunta apenas el color. Ya no es línea pintada o dibujada, sino materia que la corporiza, un **palito de madera** que acaso pudo generarla. Porque ¿qué es la línea? ¿La consecuencia de un proceso de abstracción que parte de la percepción empírica de un tronco de árbol? Esta pareciera ser la tesis de Ramos, tesis que lo religa a las preocupaciones del último Torres García, el de *La recuperación del objeto*, cuando desanda esta senda que va de lo concreto a lo abstracto. Desde finales de la década de los setenta, la trayectoria de Ramos parte de cajas reticuladas que almacenan varillas de madera y precarias construcciones de madera de balsa.

**Este período** de la producción de Ramos prueba que participa de la lectura tridimensional de Torres García, como Battaglia lo hizo con las *Entropías*, fabricando unas cajas de madera con estructuras interiores a las que incorpora palitos pintados, eliminando lo icónico.

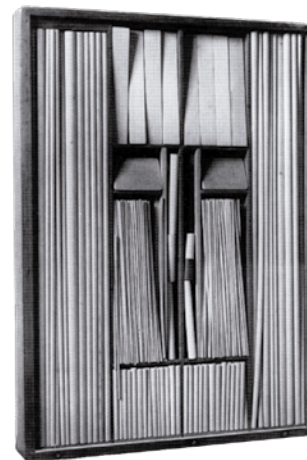
Luego, de 1977 a 1982, la línea deja de ser línea: será un palito de madera. Y esas líneas palitos-de-madera aparecen en conjuntos, aprisionadas por un encasillamiento cuya estructura está recalcada, se funda en ejes de simetría y supone la imposición de un orden constructivo sobre el orden pulsional, la imposición de un equilibrio clásico. Estas cajas reversibles, ortogonales, con reparticiones del espacio interior en subespacios, albergan maderitas cilíndricas —de espesor diverso— y planas que son líneas, a veces dislocadas, que podían verse de ambos lados: de ahí su denominación, *Varillas reversibles*. Acumulación de materia, la línea material necesitó un ámbito receptivo también material: un casi-

llero, quizá casillero de arte de la memoria. Un casillero con ábacos, o un casillero con quipus (incaicos), esos nudos mnemotécnicos. He ahí un antecedente americano para esa invención materializadora. Harto difícil que un europeo se diera a concebir los números como un sistema de nudos. Es como si esta América, nuestra y subdesarrollada, desconfiara de un científicismo sin soporte material.

**Para Ramos**, como para los primitivos, la línea, los palitos de madera, las piedras prehistóricas del neolítico constituyen algo más y algo distinto que un pre-texto (por medio del cual pudieran entrecruzarse esencias): son los rudimentos de un alfabeto: palitos que hacen pensar en las letras de un abecedario, antes que en la escritura, antes que en el texto mismo del arte. No me extrañaría que subsumida detrás de los palitos y de las líneas de Ramos se encontrara la idea rousseauiana según la cual el origen de la choza primigenia está en la rama del árbol, tanto como en el templo egipcio el pilar reproduce el tronco de la palmera. Y que el mismo Partenón nace de la choza que nace de la rama.

### 14. TARASCAS Y CLARABOYAS

**Entonces emergen los barriletes**, «el mejor ejemplo de arte pobre —escribió el argentino Jorge Glusberg—, minimal, lúdico, regional y universal a la vez confeccionado con elementos que Nelson Ramos rescata [...] sin valor y que bien pueden provenir del desecho, es toda una metáfora del ser y de la libertad. Supone, por añadidura, una revaloración de lo artesanal [...] Los años de la dictadura o la guerra de las Malvinas [...] son algunos de los sucesos que Nelson Ramos transforma, burilados por una fuer-



Reversible, 1978



*La Pasiva, 2001*

za creativa que les otorga algo más que el carácter de reminiscencias de tragedias. [...] Estas cajas implican la convergencia de la tragedia personal y colectiva, con la capacidad reparadora y transformadora del artista.» Cuando llega a las cometas la materia deja de ser hedonista y se insinúa una nota dramática. Formula una íntima relación entre la estructura ortogonal (que sobrevive) y los elementos orgánicos.

Al no haber un deslinde preciso entre la estructura y las formas, sus propios casilleros se tornan figura y, por tanto, angustiosos. Otra vez el problema de las estanterías de Torres García, sin diferenciación entre continente y contenido. Al renunciar al soporte como tal, la problemática que enfrenta Ramos deja de ser únicamente de naturaleza plástica, se hace existencial: el artista busca sin sosiego atravesar la frontera entre la realidad interior y la exterior.

«**Con frecuencia** —dice Ramos— aparecen recuerdos en mis obras. Las cometas están muy presentes, en cuanto forma, como la famosa tarasca, por ejemplo. La tarasca es la cometa más pequeña que existe. La hacen con el papel de estraza los niños que no tienen dinero. En el pueblo cuando ibas a comprar un kilo de azúcar te lo daban envuelto en papel. Juntabas dos cañitas y con el papel la armabas. Usabas también hilo de coser —que le robabas a tu abuela o a tu madre— para remontarla; a veces podías usar hasta dos carreteles. La tarasca se convierte en un puntito en el cielo y es la única cometa que no puede regresar. Se crea una comba en el hilo, pero si la querés recoger se corta, el hilo no aguanta. Por eso se le mandaban cartas de despedida a las cometas. ¿Por qué se llamaba tarasca? Dicen por ahí que tarasca se le llamaba a una especie de víbora cabezazona y fea del sur de Brasil. Nosotros hacíamos tarascas cuando éramos niños.»

Durante los años setenta y ochenta produce la serie tarascas y claraboyas, inscriptas en cajas o fuera de ellas, con resonancias de un Uruguay que fue (algunos títulos resultan harto elocuentes: *La Pasiva*, *Viejo barrio*, *Claraboya palermitana*, *Reus al sur*). De hecho, la claraboya fue un arquetipo que tiñó la arquitectura uruguaya y argentina.

Nelson Ramos se refiere a los barriletes como tarascas, una especie del género pandorgas, hechas de papel de estraza, cañas e hilo de coser, «intrépidos caña e hilo de coser que construyen que turban y transforman» (Enrique Fierro), que levanta vuelo (inclusive es portadora de cartas) para llegar no se sabe dónde y no volver. Con esta serie de pandorgas de Ramos que no vuelan, quietadas, el artista renuncia a la materia compacta de sus obras anteriores y hace aflorar el predominio de la transparencia, de la levedad. Así, apela al lenguaje poético porque esa «forma» no está sino sobrentendida.

**Ninguna de ellas** responde a la definición de tarasca, pandorga o cometa. Pero todas tienen una connotación aérea, vinculada a la luz y al movimiento, y están construidas con los mismos materiales y la misma fragilidad de las estructuras que les permite elevarse en el aire. (Aun cuando se insinúa la figura humana, en *Después del silencio* — el título ancla en una de las posibles lecturas—, Ramos la viste con el tutú de las bailarinas, como hacía Edgar Degas con sus esculturas en bronce.) Si la materia es el inconsciente de la forma (Bachelard), la pandorga es el inconsciente de esta serie: la materia llevada a la espiritualidad máxima.

Ramos opera como un entomólogo que colecciona mariposas. Sus metáforas de cometas, al igual que las mariposas, aspiran al vuelo; pero Ramos las desintegra, las aísla en sus elementos y las encajona (¡las se-

pulta?); a través del cajón inhibe, organiza, controla las formas. Ramos usa líneas, pero no son mensurables; usa planos arquitectónicos, pero no son geométricos; usa colores, pero no son sino emanaciones de la misma materia. No obstante, produce una obra tonalmente hipersensible.

**En un segundo nivel**, estas obras pudieran leerse como una disección del sustrato material de la plástica; como una búsqueda en las entrañas de la pintura de una respuesta a los problemas que le plantea la creación. Como sucede con las pinturas de Giorgione, las obras de Ramos tampoco tienen un significado unívoco. Da lo mismo titularlos *La tempestad* que *Claraboya*: el significado seguirá siendo un enigma.

Pero ¿qué materia? Los materiales que emplea, preferentemente materiales orgánicos (nunca plásticos), aparecen desgarrados, rotos. Trabaja con papel-papel y no con desecho de papel; lo desgarrar: y así lo vuelve desecho; alusión, quizá, a una sensibilidad herida. Algo similar podría decirse de las pinturas quemadas del italiano Alberto Burri (1915-1995), expuesto en la Biblioteca Nacional en 1960. Su materia adquiere un valor cromático por sí misma. Los moldes, las bolsas, los hierros, las maderas, los plásticos de Burri con sus zurcidos, cicatrices, quemaduras son siempre pintura, aun cuando fueron realizados con medios no convencionales. El informalismo de Burri, el más estético e independiente de la gestualidad de los informalistas europeos, no contradice nunca su raíz existencial. Ya que, además de artista, en su calidad de médico psiquiatra Burri hubo de alistarse y participar en la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, las heridas, las de los seres humanos y las que él infligió a sus cuadros, eran metáforas del dolor.

**Ramos investiga** profundidades con las que están en contacto los antropólogos: siempre se advierten referencias asociadas a lo corporal, a lo sensible. Hay algo así como un pugnar por lo antropomorfo. Una constante huida. Una suerte de fatalismo orgánico de la especie, un acto solipsista. El silencio del sentido de la obra.

Si Washington Barcala recompone la realidad a partir de fragmentos de otras realidades ya elaboradas, con un criterio de *bricoleur*, Nelson Ramos dará un paso más llevando la desconfianza frente a los elementos de la gramática plástica hasta el paroxismo: renuncia al soporte. Sus cometas y sus claraboyas son el nuevo pretexto para una indagación puramente plástica; sin embargo, a este organicismo Ramos le pone límites, lo ordena.

**Ramos sabe** que la fuerza del collage no radica en su poder de representación, sino en su capacidad de proponer «todas las virtualidades posibles» inducidas por los materiales; por ello mismo ha afirmado: «el material que yo utilizo da una fuerza rotunda que luego resulta difícil abandonar». Pero ¿cómo se maneja el artista enfrentado con la materia, o cuando trabaja con objetos? Al igual que Barcala, Ramos pareciera advertirnos que las pinturas dejaron de ser ventanas al mundo, para devenir piezas de este mundo

Nelson Ramos juntamente con Washington Barcala y el escultor Germán Cabrera marcan un punto de frontera en la historia del arte uruguayo: de algún modo inauguran una tendencia que podría describirse como asígnica y asimbólica, que hacia 1978 propusimos llamar *Constructivismo orgánico*,<sup>2</sup> la que postula la exaltación de la materia y el contralor de esa exaltación, vecina a la estética del collage. Pocos años después, Barcala y Ramos habrán de incurrir francamente en el collage.





Veinte piezas de esta serie las expusimos integrando el envío nacional a la XVI-II Bienal de San Pablo (1985) juntamente con obras de Wifredo Díaz Valdéz, Águeda Dicancro, Hugo Nantes, y Enrique Silveira y Jorge Abbondanza. La historiadora y crítica de arte paulista Aracy A. Amaral —a la sazón directora del Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo— publicó en el diario brasileño *O Estado de São Paulo* una nota que evalúa al famoso evento artístico que acoge artistas del mundo entero. Allí sostiene: «Indiscutiblemente el destaque para América Latina, si premiación hubiese habido, sería para Uruguay. Ostentando, a nuestro entender, la más importante contribución individual, también del evento, con Nelson Ramos. Artista que acompañamos hace más de veinte años, y que, partiendo del papel como soporte hace ya algunos años, exhibe ahora la caja como constante, la precariedad como cualidad —velada, diáfana— de verdadero poema visual.»

«Así, la preocupación tectónica —continúa—, de la cual no podemos desvincular la tradición constructiva de Torres García, se articula armoniosamente como poética, el cuadrado dominante y las oblicuas del

triángulo trabajadas como formas plenamente dominadas por la mano sensible del artista. Coherente en su trayectoria ascética a lo largo de los años y ejemplar como creatividad y postura frente al arte.»

Por su parte, la filósofa y crítica de arte argentina Elena Oliveras escribió en *Arte Sur. Cuaderno de Artes Visuales*, de Buenos Aires: «Dentro del conjunto latinoamericano cupo un lugar destacado al Uruguay, con obras e instalaciones del más alto nivel conceptual y técnico que supieron sacar buen partido de materias no suficientemente explotadas como la cerámica (Silveira-Abbondanza), el vidrio (Dicancro), el hierro (Nantes), la madera y el papel (Ramos)».

Nelson Ramos, y el mundo del arte, advirtieron que el tiempo de la abstracción había cumplido un ciclo y que era menester, aun en la dimensión de las vanguardias, procurar decir algo explícito, darle al arte una nueva posibilidad de comunicación.

Por lo demás, Ramos prolongó el collage componiendo cajas, resguardadas por un marco, protegidas con un vidrio, aventurando una mirada sobre el espacio interior.

## 15. RENACIMIENTO DE LAS VANITAS

El obispo Fray Bartolomé de las Casas (s. XVI) fue el primer europeo en denunciar las atrocidades perpetradas por los conquistadores: «La causa por que han muerto y destruido tantas y tales e tan infinito número de ánimas los cristianos ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas [...]: por la insaciable codicia e ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo...»

En el dominio de las artes visuales, un cronista gráfico viajero, el peruano Felipe Huamán Poma de Ayala, en su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (s. XVI), muestra a los españoles azotando a los indígenas. Y el belga Teodoro de Bry (s. XVI), quien vivió algunos años y tuvo gran predicamento en Brasil, donde Ramos conoció su obra, pese a ilustrar casos de canibalismo de los indios es el primer artista europeo en testimoniar en varios de sus grabados los «crímenes y crueldades cometidos por los españoles», como en *Acaban matando varios indios y otros mueren en el incendio*, *Los indios incapaces de tolerar más la tiranía de los españoles se ahorcan* (De Bry: *América*, Madrid: Siruela, 1999). Ya en el siglo pasado, Cándido Portinari, esa «figura paradigmática de la modernidad brasileña» produjo una serie de dibujos reveladores de las devastadoras consecuencias de la Conquista.

**Entre nosotros** todavía sobrevive la valoración de lo manual, lo artesanal, lo noble. En un mundo que privilegia lo mecánico, somos artefactores. Y Ramos también. Desde 1989 Nelson Ramos comienza las series *La Conquista* y *La voz de los vencidos*, cajas que contienen escenas vinculadas a la Conquista (tal como se la veía desde América del Sur, al cumplirse quinientos años del descubrimiento por Colón). En

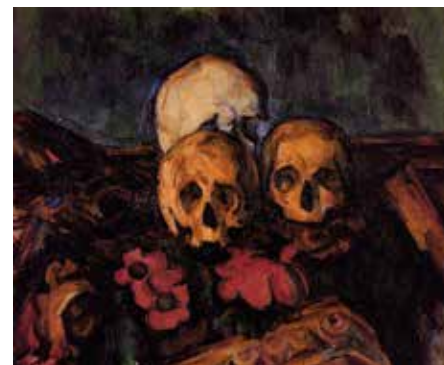
ellas está presente el tema de la agresión, la invasión, la colonización, la muerte, y será aquel aniversario el que remueva ese fondo controversial. «Lo de la Conquista —aseveró Ramos— fue un grito de angustia, de bronca. Lo hice con toda la fuerza que pude, leí mucho sobre el tema. Fui armando imágenes a través de prismas. Es un tema muy explícito.»

**Después de las terribles epidemias** del siglo XIII, la *Danza macabra* o *Danza de la muerte* —tema de grabados y pinturas de Holbein, Durero o Hans Baldung Grien— se convirtió en una ceremonia catártica popular en toda Europa.

Las *Vanitas* holandesas se multiplican a partir del siglo XVII, inspiradas por el calvinismo, en tanto las españolas —que rechazan el puritanismo de aquellas— se inspiraban en la Contrarreforma; unas y otras eran una admonición contra los placeres materiales efímeros, tales como la música o las flores (que son paradigma de la naturaleza muerta y de la *vanitas* y resumen su sentido alegórico: belleza, esplendor fugaz, vida efímera, es decir, vanidad y transitoriedad ¿también del hacer artístico?), para oponerlos a la usura, a la fuga fatal del tiempo (sugerido por las velas) y el juicio de la muerte (simbolizado por el inevitable cráneo). Las *vanitas* le recordaban a los espectadores que eran percibibles. *Vanitas vanitatum, omnia vanitas*.

Un notorio artista contemporáneo, el belga Jan Fabre, recurre con frecuencia a las *Vanitas* como tema. En ellas representa, como buen heredero de la tradición de los flamencos, perros que juegan con un esqueleto o perros que presentan un reloj, para representar la brevedad de la existencia.

Julia Kristeva se pregunta: ¿cuál es el poder de la representación? ¿La imagen sucumbe a la violencia de la muerte, o bien



Paul Cezanne, *Tres calaveras*.



Solo un Número, 1992

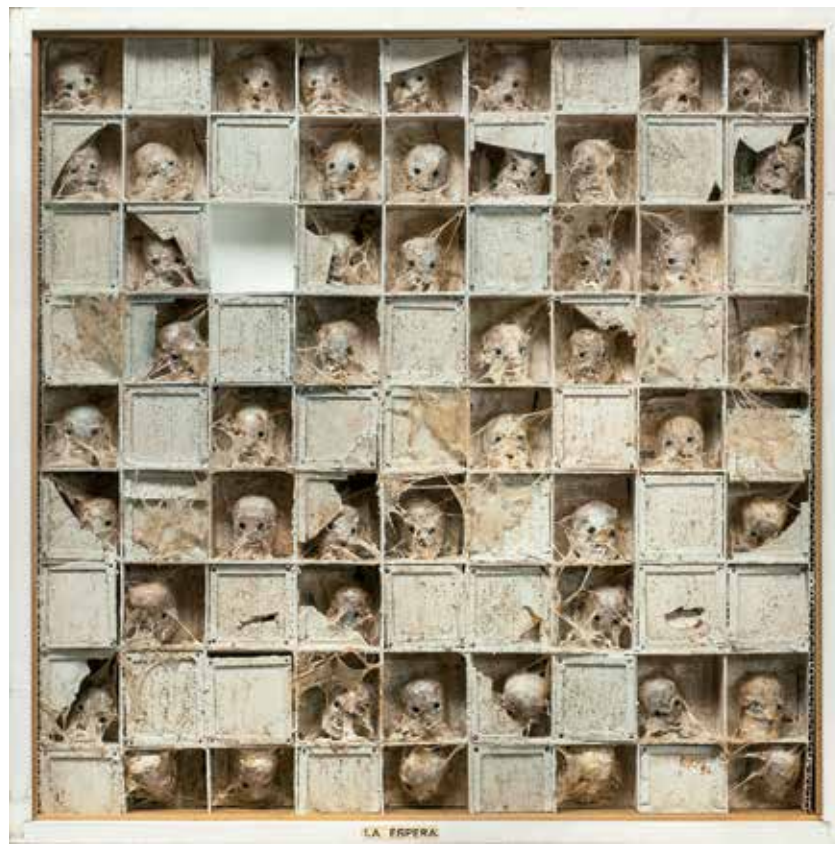
tiene la gracia de modularla? ¿De qué alquimia del sacrificio se constituye este espacio sagrado, que no puede ser otro que nuestra intimidad enfrentada con nuestras pasiones y con nuestra finitud? ¿Cómo ha ocurrido esta intimidad?

Las obras de esta serie de Ramos están pobladas por calaveras y esqueletos, por la muerte —ese tópico de la cultura conceptista del Barroco en pintura y en literatura—, y son afines a los grabados de Guadalupe Posada y a los que el arte popular mexicano confeccionaba hasta con azúcar o papel de China) y lucían instalados sobre estantes. Esta serie podrá leerse como una versión actual de las *Vanitas* del siglo XVII, los que se prolongarán en los juguetes viejos o inventados de Ignacio Iturria. La *Vanitas*, una especie del género naturaleza muerta (aunque Gombrich diría que resulta innecesario formular esta distinción pues «cualquier naturaleza muerta es, *ipso facto*, una *vanitas*»), fue profusamente practicada por los colonizadores (holande-

ses y españoles, sobre todo). Las del sevillano De Valdés Leal, por ejemplo, anticipan la decadencia del Reino de España.

**Ramos se sentía** atraído por la pintura de Juan de Valdés Leal (1622-1690), que era pintor de raza (según algunos expertos: precursor de la pintura moderna). Ambos abordaron el tema de la muerte en un sentido medieval, anterior a la Ilustración el sevillano, mientras que Ramos lo encara desde la racionalidad del Siglo de las Luces. Ramos emplea los signos medievales, deconstruye su carga hispánica al pasarlos a las tres dimensiones. Utiliza las calaveras, porque por detrás existe un mundo que le da una tónica distinta y distante de las danzas medievales, los bailes macabros de la muerte, presididos por la Parca. Para sus pinturas tanto como para la selección de los materiales, Ramos acude siempre a una paleta terrenal en los límites de lo visible, en los límites de lo espectral.

**En el arte nacional** otros artistas transitaban la temática. Así, los grabados de Solari



*La Espera, 1993*

exhiben como uno de los tópicos privilegiados el de la muerte asociada a las mascaradas y al carnaval (*Cofre con calaveras, Carroza para un Carnaval, Alegoría y muertes felices, El entierro del bueno de Olguiz*).

Por su parte, Jorge Damiani (n. 1931), en el dibujo *La muerte* muestra una figura femenina, de espaldas, encapuchada, sosteniendo un espejo en el que aparece reflejada una calavera. No olvidemos que para los griegos el espejo (que los hombres tenían prohibido utilizar por vil) estaba tan ligado a la belleza y al amor que la mujer, al llegar a cierta edad, renuncia a su espejo para ofrecerlo a Afrodita, «pues verme tal como soy no quiero, y tal como era antes no puedo». La mujer del dibujo de Damiani por medio del espejo logra ver su interioridad y descubre una realidad sin belleza, sin arte, sin vida; descubre la imposibilidad de toda ilusión. Carlos Tonelli (1937-2011) también abordó el tema de la calavera, pero desde la perspectiva de la alquimia. El *cráneo*, símbolo de la relatividad

de la existencia, por su forma de bóveda adquiere el carácter de recipiente, receptáculo de las fuerzas de transformación y germinación, y significa los aspectos superiores sublimados y espirituales. Está relacionado con *Nigredo*, «el color más negro que el negro», la putrefacción o la «mortificación hermética», que corresponde a la primera fase de la Obra Negra, representada por la piedra negra.

Antonin Artaud apuntaba: «el rostro humano es una fuerza vacía, un espacio de muerte [...]. Esto significa que el semblante humano no ha hallado aún su cara: al pintor le corresponde crearla [...]. Es cierto que el rostro humano habla y respira desde hace miles de años, pero nos sigue dando la impresión de que aún no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe.»





UNA SEÑORA DE LOS DE ARRIBA



## 16. LA NADERÍA E INSIGNIFICANCIA DE LA HUMANA EXISTENCIA

**Tánatos.** Pero el tema de la muerte tiene su historia. En la mitología griega es la gorgona Medusa quien, a través de sus horribles rasgos, encarna el terror a la muerte: de hecho, es imposible sostenerle la mirada. Su rostro juega un papel análogo al de un *memento mori*. La antigua Grecia quería ignorar el cráneo y el esqueleto. En la Edad Media, la imagen de la calavera y el esqueleto han estado presentes siempre. Durante los siglos XVI y XVII, para los europeos el asunto popular de la muerte se manifestaba en la *Danza macabra* y era recuerdo de una disyuntiva: la gloria o el infierno.

**El mundo precolombino**, en cambio, veía la muerte como germen de vida. Hasta hoy. En México, donde se respira la veneración ancestral por la muerte, el día de los «Fieles Difuntos» —en que los deudos van a comer al cementerio «panes que fingen huesos» y los muertos pueden ser convocados a salir de parranda—, el centro más importante del culto a los muertos, es la «ofrenda». La ofrenda incluye pan de muerto, calaveras de azúcar con el nombre del amigo, del compadre o el simple conocido; también las famosas calaveras con versos que satirizan o ridiculizan a los personajes de cualquier linaje, y hasta el decorado de los aparadores de las panaderías que anuncian «El mejor pan de muertos del rumbo», dando lugar a una artesanía dedicada al tema que mantiene total vigencia. «Nuestras representaciones populares —dirá Octavio Paz— son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia.»

También el arte culto de finales del siglo XIX y el arte moderno mexicano frecuentan la muerte, «la burla, la acaricia,

duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos —añade Paz— y su amor más permanente»: aparece en los grabados de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, y en obras de Diego Rivera tales como *Sueños de un domingo en la Alameda*, 1947-48 y en *El estudio del pintor*, 1954.

La totalidad de la obra de José Luis Cuevas (n. 1934), que Ramos conoció en la V Bienal de San Pablo, está impregnada de una visión necrofílica. El artista ha escrito: «Desde niño frecuento la muerte como un hecho natural. Debe ser por mi condición de mexicano [...] en el Hospital General, donde yo iba a buscar temas para mis dibujos, me senté ante el lecho de un moribundo y comencé a dibujarlo. [...] Cuando terminé de hacer mi apunte el rostro se había amarillado y los ojos estaban fijos. El hombre murió en el proceso de retratarlo. Todos los que han visto el dibujo, que nunca pudo pasar del boceto, han visto lo que la mano mía agarró: la muerte.»

Solo un mexicano podía escribir *Pedro páramo*, la notable novela de Juan Rulfo, en la que únicamente hablan los muertos.

El mismo tema motivó al colombiano Fernando Botero. Así, en *Masacre en Colombia* (2000), *El desfile* (2000) un entierro colectivo de féretros, y *Viva la muerte* (2001), un velorio con esqueletos encaramados sobre ataúdes y decorados con banda presidencial colombiana. Mediante la incorporación de los esqueletos, Botero retoma un tema común al arte popular mexicano: el de un idiosincrático sentido de la muerte (vocablo para el cual los mexicanos disponen de 42 sinónimos), que forma parte de la vida cotidiana, poblada por calaveras y esqueletos.

A mediados de los años 70 Andy Warhol acometió la realización de una serie de calaveras. En palabras de Estrella de Diego:



José Luis Cuevas, *Cadáver*

Una Señora de los de Arriba, 1992



Alerta, 1992

«La calavera representa, en primer lugar, esa multiplicidad innegable de significaciones en la obra del artista... Calavera como caducidad, territorio simbólico, representación de muerte y dinero, los dos intereses prioritarios en Warhol...». Hacia 1987 la temática de la muerte se instaló en las pinturas de Warhol: los desastres, los disturbios raciales, las sillas eléctricas, los suicidas, en ocasiones asociados a su fascinación por la fama, como el asesinato de John F. Kennedy.

Las estrategias de representación en el arte digital aún no se han ocupado de las calaveras, ni de los esqueletos (el armazón óseo destinado a ser abandonado por la carne), ni siquiera en los dominios del arte biotecnológico, ni en el del arte transgénico, ni en el del arte tisular, ni en el del arte technizoosemiótico. Mediante el *morphing* («una técnica de la infografía basada en la capacidad de simulación de potentes ordenadores»), por ejemplo, han logrado distorsionar partes del cuerpo humano y crear monstruos y fantasmas, pero no calaveras ni esqueletos.

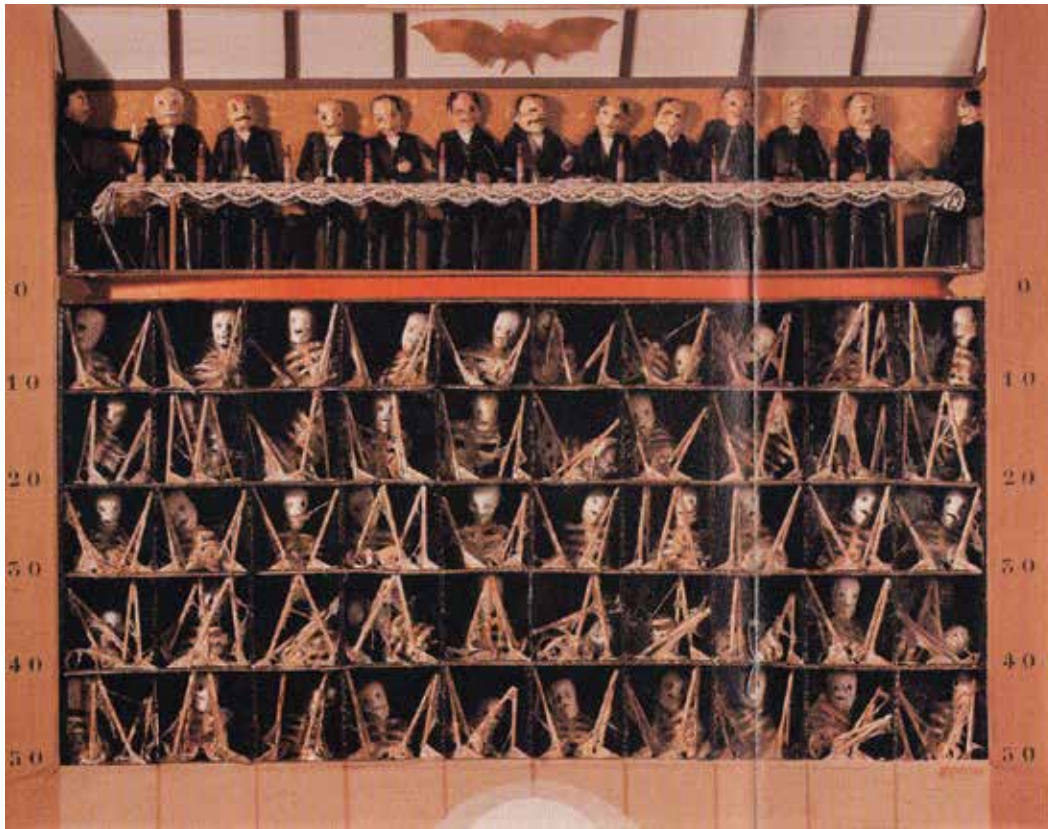
**Calaveras y esqueletos.** Sobre todo calaveras, desde sus primeros dibujos hasta las últimas obras. Una prueba consistente la proporciona su envío a la exposición Eco Art (Río de Janeiro 1992), seleccionado por el curador brasileño Nelson Aguilar. *Alerta* (el título ya es una advertencia: siempre hay que estar alerta), un dibujo sobre papel pegado en tela, de grandes proporciones (190 x 190 cm), totalmente subdividido en cien cubículos ortogonales tabicados (cuadrados de 20 cm de lado): todos, menos uno, contienen una calavera, dibujada en diversas posiciones. Todos pintados con una paleta monocromática, menos la celda vacía que presenta puntos suspensivos en rojo. ¿Qué calavera ocupa-

ría el lugar hueco? ¿La del artista? ¿La del espectador? El cuadro semeja un osario, el lugar de la muerte. El tema de la fragilidad vital. Siempre.

**Sus cajas realizadas** en base a técnica mixta y collage («me pasaba cuatro o cinco meses con cada obra») presentifican el pasado, guardan la memoria, convenientemente almacenada en estantes; «representan» el inconsciente. Así como los lechos de los ríos y océanos de las costas de América Latina conservan la memoria y los tesoros guardados en los barcos de las metrópolis allí hundidos.

Cajas. Todas trabajadas como en la música: temas con variaciones. Cajas que, en cuanto tales, se insertan en una tradición que en Uruguay se remonta a Torres García y que puede conectarse a la obra del norteamericano Joseph Cornell (1903-1972), cuyas cajas es lícito asociarlas con pequeñas vitrinas. Así como las celdillas de las pinturas constructivistas de Torres García tenían signos inscriptos, las cajas de Ramos incluyen figuritas corpóreas y por este rumbo rescatan el arte popular latinoamericano, en particular el de los retablos de Ayacucho, retablos que aluden a historias o que imaginan nacimientos.

El crítico argentino Fabián Lebenglik describió atinadamente esta serie cuestionadora de la Conquista (algunos títulos anclan el sentido: *Colonización, Latinoamérica, El grito americano, Los de arriba y los de abajo, El coleccionista*), de este modo: «... Se trata de cajas de pared, que muestran un corte longitudinal estructurado en niveles. En la explícita *Los de arriba y los de abajo*, una escena de personajes poderosos está construida sobre varios niveles superpuestos de cadáveres anónimos compartimentados. Esqueletos de papel japonés, palitos y demás materiales frágiles, entre telas de



*Los de arriba y los de abajo, 1993*  
Colección privada, Buenos Aires

araña, ofician de recordatorio diacrónico porque permiten ver sobre qué se construyen ciertas estructuras de poder. En otra obra, *Latinoamérica*, personajes anónimos de América Latina mientras cargan con el yugo cotidiano están “protegidos” bajo las alas de un enorme vampiro que vela por ellos.» Habría que señalar que la caja titulada *Los de arriba y los de abajo* no deja de ser una mezcla de ironía y humor negro, dado que unos y otros, todos, están muertos. Nelson Ramos tiene la voluntad de mostrar que todos mueren, quienes mandan y quienes no. El suyo es un grito de protesta: hasta en la muerte algunos consiguen estar enterrados encima de otros, pero son tan esqueletos como los otros. Es una visión desencantada de la estructura de poder de la sociedad entera.

Las calaveras y los esqueletos, ahora igual que otrora, facilitan al artista el proponer una metáfora, a veces melancólica, acerca de la vanidad de las cosas y los éxitos del mundo y de la historia (aun los de la co-

lonización); acerca de la fugacidad y de lo efímero de la vida; acerca de la descomposición, de la perennidad de la muerte, esa imposibilidad de todas las posibilidades.

«He tomado formas de las “cajas” —ha dicho el artista— que armo y las he distribuido en otro espacio, en otro contexto para que se defiendan solas. Ahora volví a colocar las formas dentro de las cajas. Pero siempre hay una relación de materiales, entre el papel y la madera. Entra en juego la calidez de los elementos empleados. No podría trabajar con otros materiales como el hierro, por ejemplo, por una cuestión de sensibilidad. Hace un rato hablaba del protagonismo de los materiales. También me gusta que se sienta su fragilidad. Por algo están detrás de un vidrio. Los cuido, los acaricio, los protejo.» Ocurre que detrás del vidrio Ramos genera un mundo, y lo dota de privacidad.

Estas cajas de Ramos, esta suerte de *Vanitas* tridimensionales, acaso devuelvan nuevas vanitas por aquellas vanitas. Tal como acon-



*Latinoamérica*



Las siete duelas

teció con los nativos de nuestro continente que devolvieron a Europa una versión heterodoxa —aparentemente ingenua— del Barroco, que se conoce como «barroco mestizo». Estas cajas de Ramos bien podrían denominarse «*Vanitas* mestizas».

Mientras las *Vanitas* europeas acompañaban los cráneos con ramos de flores y relojes y etcétera (materialización de símbolos encubiertos), y eran pintadas con una factura suntuosa, las *Vanitas* latinoamericanas de Nelson Ramos se reducen a incluir, apenas, calaveras, esqueletos, «telarañas», urnas, osarios, murciélagos, y ocasionalmente personajes religiosos (una temática afín a la que mentaba De Valdés Leal, cuyo equivalente popular serían los obispos podridos y calcinados del filme *La Edad de Oro* de Luis Buñuel), figuras y escenas que, en algunos casos, poseen la obviedad de lo inmanente, que no reclaman la interpretación literaria del espectador, y son realizadas en materiales que son, ellos también, perecederos (maderitas, papel cometa, cartón, cerámica cruda).

**La serie de los altares** de Ignacio Iturria tiene puntos de contacto con las escenas de los quinientos años del descubrimiento de América de Nelson Ramos (a quien considera su maestro), si bien este estetiza, experimenta una fruición grande en el acto de hacer sus cajas y busca el refinamiento; Iturria es más expresionista: su manera de trabajar la materia elude el freno que impone el clasicismo, y se muestra refractario al esteticismo y al clasicismo. Ramos recupera algo del lenguaje de los imagineros americanos, acerca de los cuales declaró: «Jugar con el tiempo, el tiempo detenido. Eso que sentí cuando estuve en Nuevo Mé-

xico al ver el enorme muro lateral de una especie de meseta, surcado de pequeños caminos, de escaleritas, perforado por huecos, por túneles que cavaban como topos los vigilantes puyé, los vigilantes de la plaza del cacique.»

(Entre paréntesis, permítaseme recordar que varias obras de esta serie fueron exhibidas en la IV Bienal de La Habana, 1991, con una formidable repercusión popular, a tal punto que los cubanos se arrodillaban frente a estas piezas.)

**Las siete duelas.** Ramos no se privó de utilizar como soporte ni siquiera las duelas, esas tablas convexas producto del despiece de un barril. En la superficie tensa de la curva de las duelas, ese elemento que formó parte de un hueco, en el que sobreviven huellas del espacio vacío, Ramos lo convierte en respaldo, aprovechando la tensión entre los extremos y el medio, y lo compartimenta con repisas, incluso. En ellas instala calaveras, alfileres con calaveras, etc. Y en alguna extiende cuerdas entre los extremos, lo que les confiere una condición situada entre lo que representa un instrumento musical y la construcción plástica. El resultado: una suerte de objeto metafísico, que las avecina a la serie *Celdas*, prisiones o jaulas, de Louise Bourgeois. Las de la francoamericana albergan muñecas amorfas, con un claro sentido sexual, mientras que las de Ramos asumen un sentido trascendente. Los instrumentos musicales y las partituras musicales suelen integrar el repertorio de las naturalezas muertas, por cuanto una vez que dejan de sonar mueren. En *Las siete duelas* Ramos concilia instrumentos musicales y calaveras; una vez más, conjuga la muerte. ¿Tanatofilia?





*Hoy murió Germán*, 1990  
Colección privada, EE.UU

## 17. RÉQUIEM POR GERMÁN CABRERA

Germán Cabrera escultor (1903-1990). *Hoy murió Germán* (1990), el título manuscrito con letra temblorosa está incorporado en la superficie del lienzo. Es un homenaje a Germán Cabrera, una especie de réquiem en memoria de su amigo muerto, un testimonio de devoción por el artista y el amigo. En definitiva, plantea su actitud ante la muerte. Esta escena es muy importante para Ramos, es como un monumento, una obra núcleo que contiene a Ramos entero. Se trata de una obra tan significativa que la ha vuelto a desplegar en pintura, collage, escultura, pues traduce la afectividad que el artista vuelca en el tema de la muerte de Cabrera.

En el cortejo, el muerto está fuera de la escena, adelante, y Ramos va atrás, a distancia, apoyado sobre un paraguas negro. Ramos trajo al escenario del cuadro a un nuevo personaje: los paraguas negros son un hallazgo plástico de Ramos, imagen infrecuente en la pintura, aunque en la literatura Lautréamont lo incrustó en el plano de lo inverosímil: «Tan bello como el en-

cuentro fortuito de un paraguas...». Y en el arte nacional lo emplearía Ruisdael Suárez en *Paraguas I*. Y en el cine, Theo Angelopoulos con la magistral escena de los paraguas en *La mirada de Ulises*. Los de Ramos son paraguas que parecieran proteger de lo cósmico, escudos de guerreros contra la muerte. La tarde del entierro llovía, y evoca el repiqueteo de la lluvia sobre la choza donde vivía Rublev, el ruso excepcional *pintor de iconos*, entre los cuales se cuenta la famosa *Trinidad* (1408), un clásico de la historia del arte, cuyo proceso espiritual es motivo del fascinante filme *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovski. En este cuadro de Ramos también se advierte una idea de lo colectivo: la sociedad que forma parte del cortejo camina bajo paraguas.

Plásticamente, Ramos se permite lujos sensibles, refinados, pero no acude al color. El juego del ángulo de las piernas de los que van adelante tiene algo de la muerte, próximo a la forma de tajo profundo de las esculturas mortuorias del alemán Ernst Barlach (1870-1938). Es una obra formidable como alegoría, prueba del costado clásico implícito en la obra de Ramos.





## 18. ÚTILES Y OBJETOS

**Las nombró** *Nuevas Formas*. Parafraseando a Claes Oldenburg, Nelson Ramos bien podría afirmar que los objetos de bajo costo, pobres y ordinarios (útiles de uso corriente, por los cuales Ramos sentía respeto: hachas, serruchos, machetes, cuchillas, pinchos y hasta quillas de barco) se convierten en esculturas a sus ojos. Y si Oldenburg crea una hamburguesa grande como una casa, Ramos producirá un hacha grande como una casa. Un hacha de Ramos es un hacha; pero tanto no corta ni es agresiva que como «herramienta» es decididamente in-útil. Por ende, trae afuera sus contenidos latentes, y esto le permitirá investigar el concepto «hacha» plásticamente, a partir de ubicarlo en un plano bastante distinto al de su funcionalidad. (Pudiera postularse una genealogía común con las máquinas también inútiles del belga Panamarenko, ese lejano heredero de Leonardo. Sus dirigibles o submarinos constituyen, en definitiva, máquinas para soñar.)

Los objetos de Ramos conservan y respetan la huella antropológica, pero no son descriptivos, no aluden a la utilidad, y al hacerlo, patentiza la contradicción (¿emblema de la paradoja?) entre la praxis del uso y la capacidad de poesía con la que se invierte al desuso. La metáfora eleva a sus objetos por encima de su propósito original. Teófilo Gautier ya había escrito: «No hay nada realmente bello sino lo inútil».

Acerca de sus objetos ha afirmado: «Siempre los utilizo como punto de partida para hacer otra cosa. La cuchilla, por ejemplo, es una cuchilla y no es una cuchilla. Es como el peine, parece un peine y a su vez también puede ser una oruga, o una especie de ciempiés. Por eso le puse *Metamorfosis*.

Hay una cuchilla que por momentos parece la boca de un pez. También utilizo la claraboya, porque más allá de su utilidad, me funciona plásticamente. A partir de allí voy enhebrando toda la obra, todo el espacio artístico.»

**Pero no solo útiles** de trabajo. Además, creó formas inventadas: *Pequeño Hundertwasser* (un artista por cuya obra poblada de materiales imprevistos sentía admiración, pese a que el austríaco odiaba la línea vertical); *Gran Hundertwasser* con sombrero de Beuys (artista que tuvo inmenso impacto sobre la sensibilidad artística internacional y a Ramos le importaba mucho); *Hundertwasser tomando sol*, *La media de Hundertwasser* (colección MNAV), que encuentran sus lejanos ancestros plásticos en las gryllas de *La Edad Media fantástica* (título de un libro sobresaliente del lituano Jurgis Baltrušaitis), esos «monstruos milenarios y exóticos», híbridos frutos de la yuxtaposición de miembros inconexos y disonantes, o en un notable cuento de Julio Cortázar, *Axolotl* (Ramos titula su obra *Pareja de Axolotl*). Detrás de su apariencia amable, los monstruos de Ramos ocultan los temores y las esperanzas del artista uruguayo. En unos y otros siempre predomina la globalidad de la forma.

No están pintados de un blanco absoluto, el artista no tapa las vetas de la madera.

Ahora que los artistas del mundo cibernético procuran aplicar las innovaciones biotecnológicas al campo artístico, ¿qué lugar tienen las quimeras y los monstruos que aparecían en los viejos tratados teratológicos heteróclitos, con los que sueñan los nuevos bioartistas de una sociedad en pleno debate bioético?

**Esta serie de Ramos** reenvía a la producción de Richard Artschwager (1923-2013),



Adán, 1995

*Pareja de Axolotl*, 1995

cuyas esculturas de mesas, sillas, puertas, ejecutadas en cármica, madera y plexiglás representan —se ha evaluado— el aspecto «limpio» (nosotros preferimos caratularlo «estetizado»), en el sentido en que simula el refinamiento bruñido, abrigantado y terso de los objetos fabricados en serie, con tecnología industrial propia del *high tech*, en lo que ha dado en llamarse la «estética de lo pulido». Por consiguiente, se mantiene alejado de la tendencia «antiarte» asociada con el primer Dadá o con el aspecto espontáneo de los happenings.

Los objetos estetizados de Ramos y su búsqueda del equilibrio de las formas responden a las características de un arte clásico. Pero como Nietzsche lo ha advertido en *El origen de la tragedia*, detrás de un rostro apolíneo se oculta lo dionisiaco, lo trágico. Así, los objetos de Ramos podrían dar la impresión de que el artista percibe la realidad como un todo animado que entretiene materia y espíritu. Esta tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco es de índole manierista, y hace a la peculiaridad del arte de Nelson Ramos.

Pero hay más. Con el paso del tiempo, al continuar refinándose la apariencia clásica, estetizada, refinada de sus objetos, llega un momento en que los objetos parecieran ser superfluos, desmaterializándose, hasta desembocar en ideas, en el arte conceptual.

Por su lado, Roy Lichtenstein encarnaría una visión romántica simulada, idealizada de los objetos, aunque vernácula. (Cabe recordar que durante su viaje a los Estados Unidos Ramos tuvo ocasión de ver una retrospectiva de Artschwager, así como de conocer personalmente a James Rosenquist.)

¿Escultura? Sí, pero conservando la frontalidad. Porque cincela, recorta la «figura» hasta presentarla sin un fondo, a lo sumo Ramos le confiere espesor a las placas. La

pintura, aun la más abstracta, desplegó una continuada batalla por superar la dicotomía que acaso le es innata: la de figura/fondo. Ramos las independiza. Nada inesperado en el quehacer de este artista que, ya desde sus «ambientes» invadía el espacio y lo ocupaba; en otras palabras, hacía escultura.

Y muestra afinidad con las formas, la elegancia si se quiere lúdica y la devoción por la artesanía de las esculturas del norteamericano Martín Puryear.

**Aquí se trata** de escultura. Pero de «escultura planimétrica» concebida, como quería Jorge Oteiza, próxima a lo que hoy se conoce como diseño.

De escultura plana, de dimensión planar (así la caracterizaba Margit Rowell, en célebre exposición presentada en el Museo Guggenheim), que conserva resabios geométricos heredados de la tradición cubista. Escultura casi «minimalista» (pues no privilegia los hechos físicos tal cual son percibidos en detrimento de las lecturas metafóricas, con el propósito soterrado de suprimir la historia); un minimalismo sensibilizado por las maderas de Torres García.

Con esta serie, *Nuevas Formas* (1996/7), presentada en la Bienal de Venecia de 1997, Ramos se lanza a «la recuperación del objeto», tema y título del último libro de Torres García (1948). Toma prestada la forma de un objeto familiar (útiles de trabajo, por ejemplo) y la reconstruye tan prolijamente como para ofrecernos simulacros de la realidad. ¿Para qué? Sus formas pudieran expresar una utópica esperanza de llegar a reconciliar nuestros impulsos prácticos y los poéticos, de manera de convertir al usuario de un objeto funcional en alguien indiscernible del espectador de una obra de arte y de ese modo encontrar la unidad en un mundo fracturado entre lo natural y lo artificial, entre lo sagrado y lo profa-

no-cotidiano, entre lo heredado y lo por hacer, lo por venir.

**Todas estas nuevas** formas están realizadas en madera. Curiosamente, en Uruguay los pintores la adoptaron en mayor número que los escultores (entre estos: apenas Salustiano Pintos, Wifredo Díaz Valdéz y Ricardo Pascale). Y no solo como soporte. Así, podría señalarse una extendida praxis de pintores que recurrieron a la madera, praxis que fue inaugurada por Joaquín Torres García y continuada por los discípulos de su Taller, en especial por Francisco Mattio y por Gonzalo Fonseca, Julio Uruguay Alpuy, José Gurvich y Manuel Pailós. (El arte popular latinoamericano está incluido en dicha morfología, y muy especialmente el de Brasil.) Esta práctica, vinculada de modo inextricable con el universalismo constructivo, habría de extenderse en el tiempo, aunque modificada, encontrando en Washington Barcala y Nelson Ramos a sus más conspicuos exponentes.

La madera, material orgánico, sometida estructuralmente a verticales y horizonta-

les, expresiones geométricas. ¿Contradicción en los términos —Nietzsche lo apodaría divina contradicción—? Para un europeo o un norteamericano quizá lo fuera, a tal punto que un historiador de arte eminente como Leo Steinberg ha de escribir: «con insensata inhumanidad o indiferencia se ponía en un mismo nivel lo orgánico y lo inorgánico». Entre nosotros, no. Pues si bien estos artistas apelaban, al igual que los constructivistas europeos, más ortodoxos, al uso de las ortogonales para conformar plásticamente la materia, sus ángulos rectos, sus verticales y horizontales están en el ojo antes que en la geometría; y por ende la pureza de la geometría es polucionada por la sensibilidad orgánica del ojo y por la resistencia que opone la madera resinosa. Ramos no usa maderas pulidas, sino maderas bastas que conservan las huellas del corte.

A todas estas obras las dota de títulos irónicos que, en lugar de fijar un significado, sofocando su interpretación, las abre a una interpretación flotante, ilimitada.



*Hacha, 1995*  
Colección Banco Central del  
Uruguay

JULIO VERDIE

JUAN VENTAYOL

MERCEDES BERGIA

JOSE CUNEO

VICENTE MARTIN

JOSE CARROZZI

HILDA LOPEZ

JUAN MARTIN

CARLO CARROZZI





## 19. DE LÁPIDAS, TAPAS DE NICHOS Y TUMBAS

**Triste, solitario** y final. El tema de la parafernalia que testimonia la muerte. Tumbas y lápidas y tapas de nichos. Y tumbas y lápidas y tapas de nichos acogería su instalación *Ausencia* (en el contexto de la muestra: *La última década del siglo*, Nelson Ramos, *Artista plástico 1990-1999*, Fundación Buquebus, 1999), que transforman el espacio expositivo en un simulacro de necrópolis, ¿de la muerte individual?, ¿de la muerte del olimpo del arte uruguayo? Tres paredes de la sala de exposiciones —osarios, de hecho— cubiertas por tapas de nichos y lápidas, realizadas en planchas de espumaplast —con una mano de pintura para imitar el mármol—; el marco y el remarco que rodean los nombres así como los buzones de las tapas también son de espumaplast, en tanto los nombres fueron pintados sobre plantillas: el suyo propio: *Nelson Ramos. Artista plástico, 1990-1999*, y los de artistas compatriotas: Adolfo Pastor, Ángel Damián, Jorge Páez Vilaró, Yamandú Aldama, Nerses Ounanian, Carlos González, José María Pagani, Felipe Seade, José Pedro Costigliolo, Guiscardo Améndola, Ernesto Aroztegui, Miguel Pareja, O. García Reino, Miguel Bresciano, Luis Solari, José Gurvich, Vicente Martín, Jorge Carrozzino, Eduardo Sarlós, Carlos Carvalho, Raúl Pavlotzky, Germán Cabrera, Francisco Mattó, Carlos Fossatti, Washington Barcala, Gonzalo Fonseca, Hilda López, José Cuneo, Julio Verdié, Juan Martín, Juan Ventayol, Norberto Berdía, Salustiano Pintos, Ricardo Aguerre, Juan Storm, entre otros, todos «aquellos a quienes les debo algo, simplemente para que no se los olvide», ha afirmado el artista. Al centro, depositada sobre el piso, una losa horizontal —esta



*Ausencia, 1999*

de madera— dedicada a su madre lleva inscripto el nombre «Mamá» —muerta hacía poco—, sobre la cual reposa una rosa real. A un costado aguarda una cantidad de tapas de nichos... En el espacio de esta instalación el espectador experimenta «la paz de los cementerios».

Enfrentada a una de las paredes, una silla vacía (equivalente al cubículo vacío de *Alerta*) ¿para la muerte del espectador? Las sillas desocupadas en las instalaciones de Ramos así como las de Van Gogh y la de Gauguin con una pipa, o las de Joseph Beuys con grasa y la de Antoni Tàpies con aserrín, configuran espacios de ausencia, y plantean la desfuncionalización del objeto. (La de Joseph Kosuth habrá de llevar hasta sus últimas consecuencias ese proceso de conceptualización, pero quedando al margen del misticismo.)

¿Homenaje a *Para una tumba sin nombre* de Juan C. Onetti? Si la novela de Onetti «representa una vasta metáfora de la crea-

ción literaria», el tema de la muerte en la obra de Ramos representa una vasta metáfora acerca de la creación artística y de la historia del arte nacional, ese panteón escasamente visitado.

Un motivo similar desplegó Yoko Ono en su instalación *ExIt...ExIt*, homenaje a John Lennon, presentada en el Museo Nacional de Artes Visuales (1997), consistente en 100 ataúdes de madera de pino, cerrados, en tres tamaños (hombres, mujeres, niños), desplegados horizontalmente sobre el piso de las salas de exposición y no de pie como suele vérselos en las empresas funerarias y en los museos británicos, por ejemplo.

Dedicar una instalación al tema de la muerte, tal como lo hacen Nelson Ramos y Yoko Ono, supone provocar violencia a cualquier disfrute bien educado.

Desde el punto de vista formal, las lápidas que exhibe Ramos no se pueden calificar como realismo conceptual, pues, coherente con toda su obra, la racionalidad pasa por lo sensible, posee una cuota sensible. Como en un poema del escultor vasco Jorge Oteiza, podría haber añadido a los nombres propios: «y ahora que [ya] no importa...»



MIGUEL BRESCIANO

JOSE GURVICH

FRANCISCO B

D GARCIA REINO

LUIS SOLARI

GERMAN CABR

ALUSTIANO PINTOS

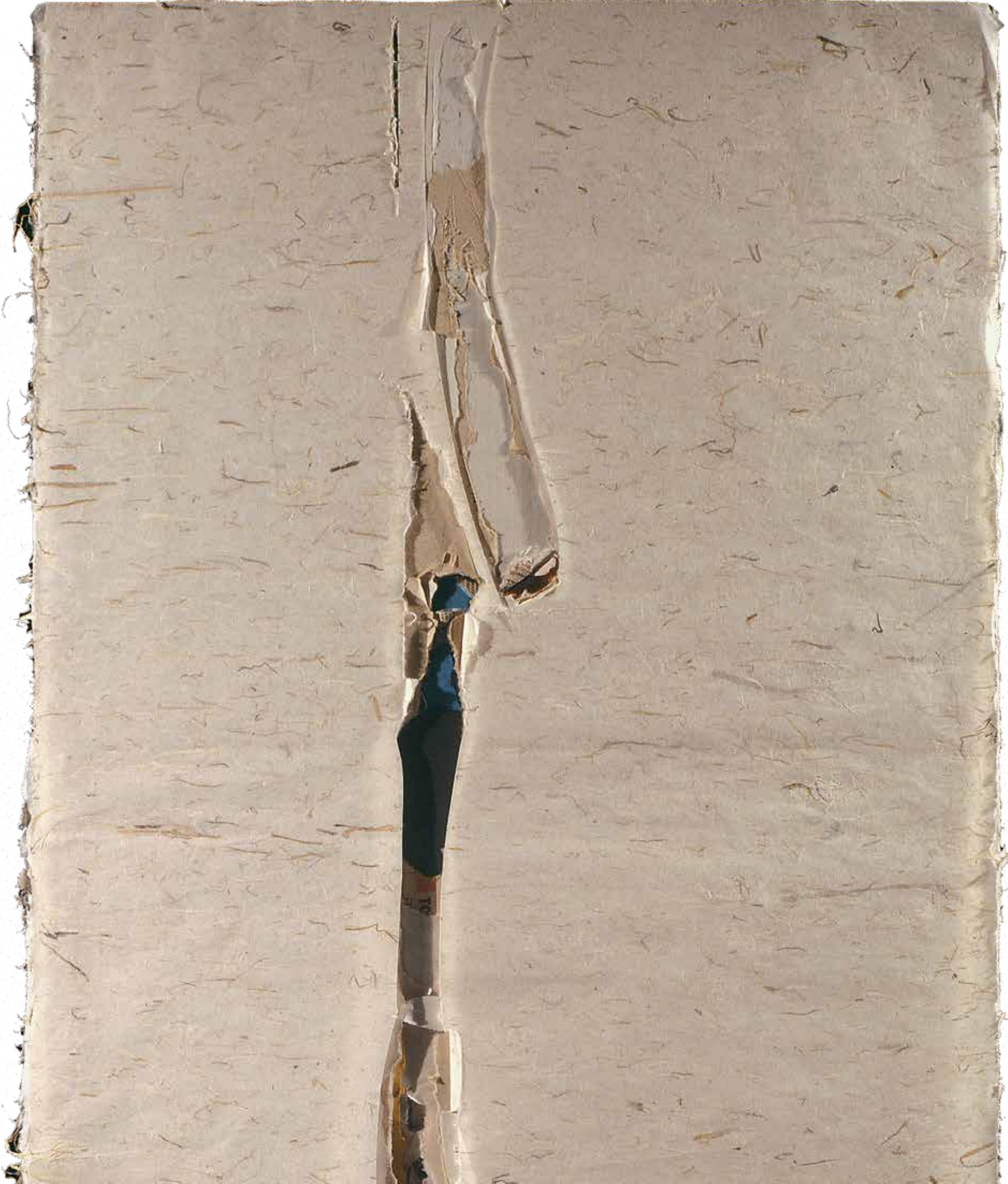
RICARDO AGUERRE

JUAN STO



ALUSTIANO PINTOS





## 20. HOMENAJE A KUROSAWA

Hacia noviembre de 2001 Ramos culminó su penúltima instalación. Invitado por Enrique Badaró, participó, junto a Águeda Dicancro, Octavio Podestá, Javier Bassi, Gerardo Goldwasser y Álvaro Zinno, en una muestra colectiva, *Homenaje a [Akira] Kurosawa*, realizada en el Centro Municipal de Exposiciones, la que puso de relieve otro de sus intereses. Entrevistado por Mario Delgado, comentó: «¿Sabés cómo descubrí el cine yo? Con *Los siete samurais* [de Kurosawa]. Ocurrió cuando estaba en San Pablo... Me asombró el manejo de las imágenes, su velocidad cambiante de expresividad, el ritmo que tenía esa película y los logros que obtenía dejaron una huella muy profunda en mí. Creo que empecé a ver las cosas de otra manera. Me empecé a llamar la atención el cine... Después otra película, española esta, *Muerte de un ciclista* [de Juan Antonio Bardem], una verdadera joya, me llevó a introducirme velozmente en la lectura del cine... Hasta llegué a hacer diálogos y pensé concurrir incluso a un estudio en San Pablo...». Y agregó que el cine había incidido en los dibujos de aquel entonces: «Luego entré a una cosa gestual, digamos, usando la velocidad del gesto de forma que todo a un tiempo quedaba allí, sobre la tela».

## 21. EL PAPEL DEL PAPEL

**Papeles chinos.** Desde el comienzo de su trayectoria artística, el papel desempeñó un papel protagónico en la obra de Nelson Ramos. En la última etapa de su vida se deslumbró con la refinada calidad artesanal de los papeles chinos (en otras palabras, de los inventores del papel), tanto que po-

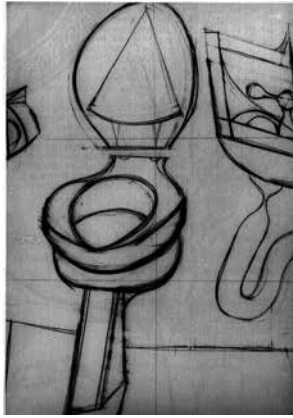
dría suscribir la afirmación de Picasso: «De casualidad, di con un stock espléndido de papel japonés. [...] Pero sin él, no habría hecho nunca estos dibujos [...] Este papel me sedujo. Es tan grueso que, aunque lo raspes, apenas rozas sus capas más profundas.»

Y Ramos creó a partir de la superposición de hojas de diferentes colores, que interactúan de abajo hacia arriba, desarrollando una investigación paralela a la de la superposición de capas pictóricas en sus pinturas blancas y de sus rasgados de otrora. Al herir los bloques de papel, al someterlos a una rajadura, consigue que la línea, la vertical, surja, no del acto de depositarla sobre el papel, sino como respuesta al rasgado de las hojas.

Como consecuencia del rasgado, asoman los colores de los bordes de las hojas interiores: cuando aparecen rojos violentos, pueden percibirse como una proyección de la dermis, debajo de la cual pareciera aflorar el dolor provocado por las heridas infligidas a un todo corporal que termina desollado, eviscerado, con las entrañas al aire. Acaso, no sea ajeno a ello el conocimiento de las torturas infligidas a los detenidos durante las dictaduras y los totalitarismos. Para confirmarlo, el título de una de estas obras: *Cicatriz*.

En el arte nacional, su contemporáneo Luis A. Solari, en la serie *Cicatrices camperas*, ve los signos marcados en el ganado como heridas de fuego en la piel. En cambio, en la serie de *Las marcas de ganado* de Battagazzore, las mismas marcas adquieren un aliento conceptual. Al contrario, Nelson Ramos juega con las connotaciones proyectivas que la imagen de la herida crea en el espectador, desde *El buey desollado* de Rembrandt, pasando por Chaim Soutine, hasta Ana Salcovsky, y la visión cotidiana. Icono de cuerpos cortados, in-





Manuel Espínola Gómez, *Sifón*

defensos, metaforiza el desamparo efecto de la violencia. Violencia que deshumaniza, des-subjetiviza, reduciendo la vida a pedazos de carne. El mismo tema de Ramos lo desplegaron los ceramistas Enrique Silveira y Jorge Abbondanza en *El grito*, en el que ofrecen la cerámica para metaforizar la peripezia humana. O sea que en la modernidad la interpretación de los signos perdió la univocidad de otrora y se presta para miradas múltiples. La mirada propuesta por Ramos es la de un artista al que resulta legítimo emparentar con el existencialismo.

También usa esos bloques de papel chino superpuesto en calidad de soporte, sobre los cuales trabaja. En uno de ellos diseña lo que podría ser el ala de un avión, pintado en negro, con unas pocas ventanitas silueteadas en blanco, cayendo sobre lo que podría representar el Cerro de Montevideo, por debajo del cual se observan barquitos navegando en el mar. El artista pareciera insinuar: me voy de viaje. ¿Presentía que estaba en vísperas de la muerte? ¿Despedida de Montevideo? Algo de similar índole acontece con las últimas obras de Barcala: son radiografías de su cuerpo enfermo, pero intervenidas con palabras evocativas de sitios de un Montevideo ya fuera de su alcance.

Otra obra de esta serie ofrece la imagen de un barco embistiendo una boya. Por encima de barco y boya, Ramos siluetea una hilera de triángulos y cuadrados, pintados con su característica hipersensibilidad para el color, los que recuerdan el *Manga* de Hokusai por su sistema de composición,

tal como la utilizada por el japonés en *Estudio de garzas*, con siluetas conformadas por sumatoria y proximidad de superficies, similares al tangram, que compone con el rigor de las ortogonales. Aquí Ramos trasciende todo lo material, aproximándose al lirismo de Hokusai, y vuelve a pensar en Oriente, del que nunca se alejó del todo. Primero fueron sus caligrafías, luego su confesa admiración por Noguchi, más adelante su participación en la muestra colectiva de *Homenaje a Kurosawa* y, finalmente, el recurso al papel chino y al tangram (de origen chino), con su capacidad de sorpresa.

La siguiente obra le entrega al espectador, otra vez, la figura de un barquito de papel, de frágil, perecedero papel, y una boya, sobre un espacio sin espacio, un lugar sin límites, plano, abstracto, blanco, proyección del infinito que, metaforizando un mar de geografía imprecisa, carece de horizonte y solo a través de la poesía se torna posible visualizar: «Mientras más grande es una esfera, / y mayor el radio de su curva, / más se confunde con un plano: / la del Universo / es un llano sin bordes, / sin límites ni centro, / bajo el que viaja en calma, / cuando la noche avanza / la barca solar» (Severo Sarduy).

Y la nave va... ¿Hacia dónde? Tal vez encontremos una pista en otro verso «¡Que mi quilla reviente! ¡Que me pierda en el mar!», del poema *Barco ebrio* (*Bateau ivre*) del escritor romántico Arthur Rimbaud. En este cuadro además puede atisbarse la figura de un barco hundido. Y los barcos hundidos, se sabe, forman parte del mundo de las sombras, que Ramos intuía.

## 22. LO QUE NO FUE

**Consecuente con** la irrupción de la dictadura, la Comisión Nacional de Bellas Artes (que integrábamos) fue disuelta y sustituida por un triunvirato ideológicamente afín al gobierno de facto. Para la Bienal de San Pablo que tuvo lugar ese año de 1973, la destituida Comisión había seleccionado una formidable instalación, obra colectiva de Nelson Ramos y Alfredo Testoni. En breve, la de Ramos se trataba de la documentación fotográfica de los planos de un apartamento de tres habitaciones (¿anticipo de las plantas arquitectónicas del argentino Guillermo Kuitca?) Las fotografías habrían de ser de gran formato y se desplegarían sobre el piso de la bienal: en ese conjunto documental Ramos veía y le mostraba al espectador los habitáculos, es decir, suministraba la información, el concepto, de un apartamento de tres ambientes, aunque incorpóreo. El envío fue cancelado por el triunvirato, y ese año Uruguay estuvo ausente por única vez en los anales de la bienal paulista.

## 23. LO QUE SÍ FUE

En cambio, la que vamos a mentar ahora sí pudo realizarla. Convocado a participar de un certamen, *El arte de ser un banco*. Los organizadores le entregaron a cada uno de los artistas un banco desarmado, de los ubicados en el puerto de Punta del Este, que debían «intervenir» con libertad, aunque conservando un lugar para sentarse. Ramos convierte el suyo en la que sería su última instalación: coloca sus varillas en posición vertical (una vez más la vertical), pintadas en colores: verde, amarillo, rojo, blanco y negro, formando un cilindro abierto, que



*El arte de ser un banco*  
Colección privada

tenía por techo un paraguas dorado (una vez más el paraguas, afín al emblemático de Lautréamont y al de *Las vacaciones de Hegel*, de Magritte), y sobre el piso un inodoro de loza blanco, en el espacio urbano. ¿Un banco de plaza metamorfoseado en un cuarto de baño público al aire libre? Indicio de que Ramos también tenía sentido del humor. Acontece que para Ramos humor e ironía eran sinónimos de libertad.

En la genealogía de la taza de **water**, si dejamos de lado el urinario de cerámica esmaltada, *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, cabe evocar aquí el cuadro de Manuel Espínola Gómez titulado *Sifón* (1954), protagonizado por un retrete, pintado en blanco y negro. (Presentado al Salón Nacional de Bellas Artes desencadenó un pequeño escándalo público.) Y también la escultura blanda con el water por motivo, realizada por Claes Oldenburg en 1966. Y más recientemente aparece en las pinturas realistas del español Antonio López García: *Taza de water y ventana* y *Cuarto de baño*. En tanto el italiano Maurizio Cattelan acaba de sustituir en el Museo Guggenheim de Nueva York un inodoro de los excusados del cuarto piso «con una réplica totalmente funcional, en oro 18 kilates», con la invitación a utilizarlo.







## 24. LO QUE NO SE VE

Diez años más tarde, en el Primer Encuentro Internacional de Escultura Moderna que organizamos en Punta del Este, Ramos participó con un trabajo peculiar: hizo cavar una **fosa en el ámbito de una plaza enjardinada**, en la que depositó uno de sus *Reversibles*, una caja (¿ataúd?) compartimentada de madera que contenía una serie de palitos, de varillas de madera; rodeaba el pozo una baranda metálica. El paseante podía encontrarla por azar. Una vez terminada la exposición, la fosa se cubrió de tierra por el artista hasta desaparecer, convirtiendo el acto en un enterramiento, un gesto cargado de simbolismo en tiempos de la dictadura.

Ramos había urdido la idea (*ergo*, era arte conceptual), por lo tanto no le preocupaba que la escultura fuera percible ni imperceptible. De hecho, se trataba de un antimonumento. Ahora, será tarea de arqueólogos descubrir su ubicación. Ya en 1967, Oldenburg realizó la *Invisible Sculpture* —también pudo haberla llamado *Tumba invisible*—, pues encomendó a un grupo de sepultureros cavar en el Central Park de Nueva York, detrás del Museo Metropolitano de Arte, un pozo similar a una tumba, y una vez concluida la hizo rellenar: en otras palabras, enterró el lugar de enterramiento. En ocasión de la Documenta 6, pero con un propósito distinto, el norteamericano Walter De Maria también presentó una obra conceptual, una escultura urbana «a la inversa»: enterró una varilla de bronce de un kilómetro de extensión, *Vertical Earth Kilometer*, de la que apenas asoma un círculo del diámetro de la varilla en el suelo de la Friedrichsplatz de Kassel.

Oldenburg y De Maria y Ramos, más allá de los diferentes propósitos que alientan

en sus obras, los tres consuman anti-monumentos o, si se quiere, anti-esculturas, dado que cuestionan el paradigma tradicional de la escultura basada en las tres dimensiones, en la masa, el bulto, el volumen. Una vez más, Ramos se desliza en la frontera, en los límites de la escultura hasta bordear su disolución.

Animados con el mismo espíritu, el alemán Jochen Gerz y la israelí nacida en Lituania Esther Shalev-Gerz crearon en Hamburgo un *Mahnmal gegen Faschismus* (Memorial contra el fascismo, 1986-1990), consistente en «un pilar de sección cuadrada de aluminio hueco de doce metros de altura [que simboliza las chimeneas de los campos de exterminio] por uno de ancho [...] columna que se iría hundiendo progresivamente en el suelo hasta desaparecer, porque “al final solo nosotros podemos levantarnos contra la injusticia”».

## 25. RAMOS ESCULTOR

**El Dedo es una de sus dos únicas esculturas (la otra se encuentra en la zona parquizada exterior al edificio de Antel).** Está emplazada en el Parque de Esculturas del Edificio Libertad. Tiene cuatro metros veinte de altura, hecha de chapa de hierro y granito, realizada por una empresa (también Henry Moore enviaba sus bocetos a una fábrica para que construyeran sus esculturas).

No por azar, la tituló *El dedo*. Suponemos que debe ser el índice, un dedo simbólico en la historia del arte, un signo, un gesto que «jalona la obra pintada y esculpida de Miguel Ángel»: un dedo separado de los otros cuatro dedos de la mano. En esta escultura de Ramos ese dedo indica un lugar, señala hacia abajo, ¿hacia el averno?



Fosa



Leonardo, San Juan Bautista





Al «igual que los árboles totémicos de los primitivos, conduce hacia abajo»: dicho de otro modo, Ramos vuelve a su tema: la muerte. La orientación del dedo de su escultura difiere del dedo índice de *San Juan Bautista*, pintado por Leonardo da Vinci (1513-1516, Museo del Louvre), que apunta hacia arriba, por lo cual está en relación con el aire, se remite al cielo. Por su posición, el de la escultura de Ramos se dirige a las profundidades de la tierra...

Resumiendo. El amor de Nelson Ramos por la muerte, el gusto por calaveras y esqueletos, la atracción mórbida por lo fúnebre, todo ese complejo mundo cuya formación ha descrito Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, o sea, en el alba del mundo moderno, y que también se desarrolló en la época romántica, es un complejo mundo pesimista y ambivalente en el cual la complacencia por la muerte se asocia extrañamente a la angustia por la muerte.

## 26. NELSON RAMOS Y EL CEA

**Un retrato de** Nelson Ramos sin referirse a su docencia sería hartamente incompleto. En 1971 tuvo la osadía de fundar el Centro de Expresión Artística (CEA), un taller de enseñanza plástica en un momento que se asomaba el descreimiento en la enseñanza artística tradicional. En sus clases no partía de la historia del arte ni de una teoría ni de una didáctica predeterminada, quizá porque no creía demasiado en la eficacia del lenguaje, del logos («... siempre hablé poco. Me llamaban el Mudo»), ni en la imposición de métodos.

«Le asigno la mayor importancia a la función docente —ha declarado—. Esto es, veo en mi taller y en mis discípulos parte de mi obra. Y en ese tema puedo estar muy satisfecho: en torno al taller, luego de un trabajo de años, se ha reunido un núcleo de jóvenes plásticos entre los que reconozco seguros valores del arte uruguayo de los próximos años.»

«En mi taller —le respondió en un extenso reportaje a la periodista Adriana Aguirre, del que transcribí algunos fragmentos—, con mis alumnos, hay un punto de partida totalmente distinto al académico y al de otros talleres. Lo que me interesa es la capacidad creativa de cada individuo. Si alguien se vuelca a lo “académico” y encuentra lo que busca, bien. Pero a mí me gusta el camino de la experimentación. Probar distintos materiales —desde un ladrillo hasta un cartón— y tratar de que cada uno le saque el jugo.»

**En síntesis, fue** el primero en plantear a nivel local una opción distinta de taller. El eje de su docencia se centraba en la materialidad del soporte; es decir, Ramos partía de una noción predibujística, investigando y mostrando que el soporte se adapta a su-

gerir formas diferentes. Tanto para el dibujo, como para la pintura o la escultura.

En cada clase planteaba un problema plástico distinto dejando al libre albedrío de sus alumnos investigar, ensayar, encontrar respuestas. Se paseaba entre los discípulos insinuando alternativas. En esas experiencias con las que desafiaba a los alumnos convergían todas las exploraciones llevadas a cabo por Nelson Ramos en su propia obra, desde el dibujo sígnico hasta la deconstrucción del signo, y teniendo como protagonista del hecho artístico la materia, la textura de los materiales, el pudor por lo esteticista, la pauta escatológica. Esa veta se continuará después en la obra de Ignacio Iturria.

En setiembre de 2013, Iturria inauguró la Fundación que lleva su nombre con una exposición dedicada a Nelson Ramos. En el catálogo Iturria escribió un texto titulado *Desde las entrañas*, en un testimonio y un tributo al maestro y al amigo, y, al decir de Iturria, desde las entrañas del papel, del cual extraigo algunos párrafos: «Cuando pude estrechar los lazos más cercanos, poder conversar y verlo fue cuando fui a la UTU. Yo hacía dibujo publicitario, pero los jueves Ramos daba clases de pintura en otra clase. Entonces me escapaba de mi clase y me metía en la suya, y él me recibía bien —siempre serio—. Era difícil; en aquel entonces no hablaba mucho, tampoco se reía ni nada [...] Y al final terminé la UTU de dibujo publicitario, ¡¡solo porque tenía los jueves para ver a Ramos. [...] Ramos no utilizó los materiales clásicos, pincel, espátula o cincel, sino trinchetas, tijeras, cintas de pegar, alambres y palitos. Trabajaba hasta los más pequeños detalles, con meticulosidad cariñosa, como si tuviera todo el tiempo del mundo. Cualquiera fuese el tema: igual una calavera que diez

esqueletos, armando escultóricamente historias con frontalidad pictórica. [...] cuando la galería Praxis me invitó a exponer mis cartones. Le pedí a Ramos que me acompañara a montarla. Cuando llegamos y vio los marcos que le habían puesto a mis cuadros, me dice: “Esto e’ una cagada!!” Y ahí nos pusimos a sacarles los marcos... Y de pronto, después que vio todo colgado y estaba todo bien, llegó hasta un cartón grande de dos metros y me dice: “Acá hay algo que no va”, y al rato me dice, “¿Y si lo cortás a la mitad?”... No dudé un segundo, agarré una trincheta y le pegué un tajo, corté por la mitad el cartón y lo volvimos a pegar (al muro), pero separado [...]. Ahora relaciono aquel tajo con lo que voy a mostrar de él, ese tajo profundo... [...] Cierta vez a Ramos le mandaron de China una cantidad de papeles delicadísimos y él empezó a pegar uno arriba de otro, y de otro, esos papeles que eran de diferentes colores como capas sobre capas. [...] Cubrió todas esas capas de papel con una blanca, y ahí iba a consumarse el acontecimiento importante que era pegarle el cuchillazo, como si hubiera planeado el asesinato... Pegarle un cuchillazo a todo eso era muy fuerte: hizo un tajo a las entrañas. Hay algo adentro, atrás del papel, que es la entraña. Al pegar el tajo se empiezan a ver todas esas capas de colores rojo, azul... empiezan a verse las vísceras hacia adentro y salen pedacitos de colores que vienen hacia fuera, y ahí se produce el milagro.»

Las derivas de su docencia, la herencia de Ramos docente, es multiforme. Cada uno de los alumnos crea parcializando una parte de los contenidos del maestro.

**Prueba de la fecundidad del CEA:** de un taller de pintor emergió un escultor, ya que uno de sus alumnos, Ricardo Pascale, instigado por el maestro descubrió en la

madera lo que Ramos había descubierto en el papel. Tuvo alumnos, muchos y devotos, porque su docencia se fundaba en el deseo de entusiasmarlos respecto del trabajo artístico. Una de ellas, Pilar González, entrevistada por *La Pupila* rememora: «El pasaje por su taller me dio una libertad que no tenía, parecía que me destrababa. No era un tipo con gran facilidad de palabra o por lo menos no hablaba demasiado, y sin embargo, no sé si por ósmosis o cómo, él te pasaba información, te transmitía cosas. [...] Cada uno recorría el camino que él veía como posible, y sobre ese trayecto te iba guiando, sugiriendo cosas para que probaras. Nelson insistía mucho en la experimentación, hacía mucho hincapié en no quedarse en la repetición de una fórmula. Una vez que uno lograba algo más o menos interesante, te instaba en no caer en la repetición de ese logro, sino continuar con la búsqueda permanente.»

Gerardo Goldwasser, entrevistado por Martín Kalenberg, relata: «Recuerdo a Nelson con mucho cariño... Su visión del arte estaba muy conectada con la libertad. También recuerdo sus calenturas que eran muy graciosas, ¡a veces echaba a alguien del taller y esa persona volvía! Las feijoadas de fin de año... ¡qué locura!... Me tocó una época en su taller donde compartíamos las mesas de trabajo con algunos músicos como el caso de los cantantes de *Trotsky Vengarán* y de *Los Buenos Muchachos*. Hacíamos dibujos compartidos pasándolos de mano en mano y quedaban unas cosas buenísimas.» En tanto Carlos Barea, también entrevistado por *La Pupila*, subrayó: «P.: En aquella época vos eras alumno de Nelson Ramos, uno de los talleres emblemáticos pues tenía la característica de ser el más experimentador... R.: Totalmente. P.: ... que trabajaba con materiales no tradicionales.

R.: Sí. P.: ¿Cómo fue la experiencia con Nelson? R.: Con Nelson fue una experiencia riquísima. Él hacía muchísimo hincapié en la experimentación, en la investigación. No en la novedad, sino realmente en la plástica por dentro. Empezamos a contactarnos entre nosotros y a hacer equipos de gente a partir del taller de Nelson. Fue muy importante; de ahí surgió el [grupo] Octaedro y, bueno, fue una experiencia de arte conceptual fuera de lo común y en plena dictadura, en los años 79, 80.»

Gerardo Mantero, redactor responsable de *La Pupila*, entrevistó asimismo a Claudia Anselmi. «P.: Tu formación comienza muy precozmente a los doce años concurrendo al taller de Nelson Ramos, uno de los espacios emblemáticos en la época de la Dictadura. Se puede decir que en aquel escenario dicho taller tenía un magisterio más conceptual o experimental. ¿Cómo influyó en tu posterior desarrollo como artista el paso por ese lugar? R.: [...] En ese momento el taller de Nelson quedaba en el Club Atlético el Faro [...] Ese taller se forma a partir de un grupo que él tenía en la Figari: se lo habían pedido para tener clases fuera de la escuela de una manera más frontal. [...] Nelson tenía una gran autocrítica para consigo, su trabajo, las cosas que miraba, de lo que hablaba en el taller, de las conversaciones que se armaban entre esos alumnos de la Figari... Fue un deslumbramiento [...] creo que conmigo experimentó una forma nueva de acercarse a la enseñanza. Yo venía de un mundo de muchos colo-

res [...] y con Nelson estuve pila de tiempo trabajando con blanco, negro, y un solo color. Esa sistematización es realmente algo que te queda como sedimento [...] Venían artistas que eran amigos de Nelson como Barcala, Rimer Cardillo, o Iturria antes de irse para Cadaqués, y se armaban esas grandes reuniones, que fueron parte de una formación [que] fue riquísima.»

Del CEA emergieron, entre muchos otros artistas, Álvaro Gelabert, Diego Donner, Abel Rezzano, Carlos Rodríguez, Juan Carlos Iglesias, Carlos Aramburu, Daniel Gallo, Florencia Flanagan, Andrea Finkelshtein, Inés Olmedo, Ana María Rozada, Aída Socolovsky, Roberto Gilmet, Raquel Barboza, Diego Lev, Blanca Villamil.

**Ramos propició** un arte arraigado en América Latina y desarrolló la tendencia matérica con muchos años de antelación al boom local de los tapicistas, y al del empleo de materiales no canónicos, innobles o de descarte. Esta veta puede retrotraerse hasta el propio Torres García, quien solía publicar sus catálogos y libros manuscritos sobre papel de estraza, y se continúa hasta las cajas de Washington Barcala.

Un artista cuyo universo iconográfico y cuyo repertorio físico es tan austero, tan despojado, ¿puede transmitir a sus alumnos algo más que ese despojamiento? Parecería que no.

Y sin embargo, paradójicamente desde su Centro, Ramos ha logrado promover una generación de artistas notorios y muy activos en el medio nacional.



## 27. EN SUMA

**Pese a su** variedad, en la obra de Ramos se patentiza una continuidad en la búsqueda, en las proposiciones, en la expresión. Continuidad que va más allá de las apariencias, más allá de los procedimientos. El léxico de su lenguaje plástico fue deliberadamente parco.

Esta parquedad supone una pérdida a nivel icónico, es cierto. Pero se compensa con una mayor riqueza, con una ganancia a nivel de «contenidos subterráneos», orgánicos. Y da testimonio de un mundo subjetivo en el que alienta un neorromanticismo marginado.

En definitiva, Ramos entiende el arte como un modo de hacer transformador del modo de ver.

Hablando acerca de la obra de Rómulo Macció, uno de los cuatro integrantes del grupo argentino de la Nueva Figuración, exhibida en el IGE en 1967, Ramos ha dicho: «hay un rasgo que me interesa fundamentalmente en la pintura de Macció, y es la libertad para crear un mundo propio, para trabajar con los colores; al no usar el óleo, que es limitado en sus posibilidades, y en cambio optar por la pintura acrílica logra experiencias inéditas. Libertad y seguridad parecen ser las dos palabras que pueden definirlo: rompe con los cánones, no tiene prejuicios: por ejemplo, a veces el plano es invadido por la perspectiva, y tiene algo que me importa muchísimo: misterio. Por otra parte, es de los creadores que se notan: en cada uno de sus cuadros se puede ver que hay alguien detrás.» De alguna manera, se estaba refiriendo a sí mismo. Aunque Macció está en una situación intermedia, dado que no abandona del todo el sistema tradicional de la pintura puede incluir la perspectiva en sus pinturas.

Con relación al artista argentino, Ramos da un paso adelante.

**En la creación** así como en la docencia de Ramos puede verificarse la afirmación de Félix Guattari según la cual: «Para mí hay una práctica que implica de manera inmanente la teoría. Hay una teoría que es productora de prácticas, productora de lo que yo llamo focos existenciales.» Fueron casi cincuenta años de creación y treinta y cinco años de docencia, de incesante y fructífera actividad en ambas dimensiones, desplegados con indesmayable compromiso artístico y existencial, que lo consagraron como uno de los nombres mayores del arte nacional.

---

### Notas

<sup>1</sup> Así las hemos caracterizado en el texto redactado para la exposición *Nelson Ramos y CEA* que tuvo lugar en la Fundación San Telmo de Buenos Aires, en julio de 1992.

<sup>2</sup> En el texto «Tres constructivistas orgánicos, Germán Cabrera, Washington Barcala y Nelson Ramos», preparado para el catálogo de la exposición colectiva presentada en la Galería Jacques Martínez de Buenos Aires, en agosto de 1978, utilizamos esa denominación.







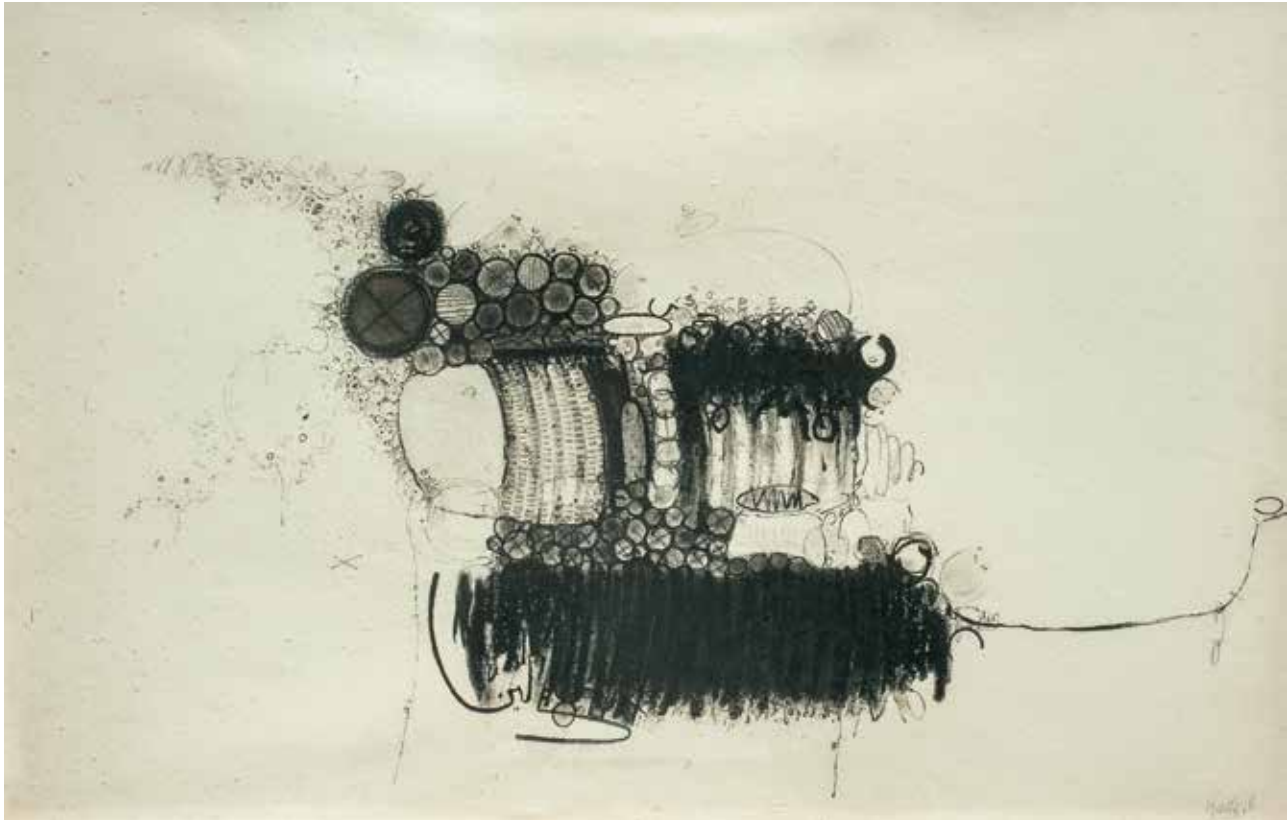




*Mamá*, 1964  
Óleo pastel sobre papel  
40 x 53 cm



*Sin título*  
Óleo pastel y tinta china sobre papel  
38 x 58 cm  
Colección Julio Testoni



*El Hombre del Cano*, 1964  
Óleo pastel sobre papel  
61 x 95 cm

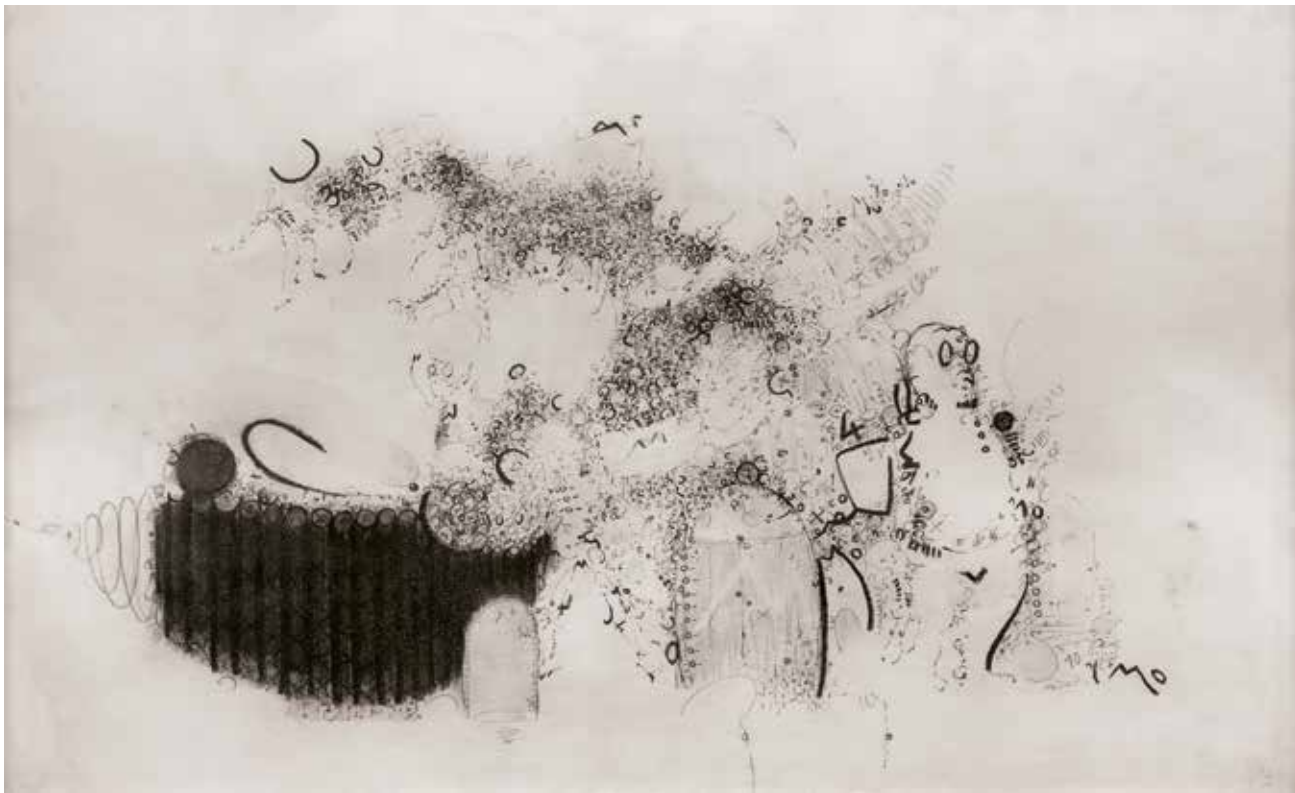


*Contra el Muro*, 1961  
Óleo pastel sobre papel  
61 x 95 cm

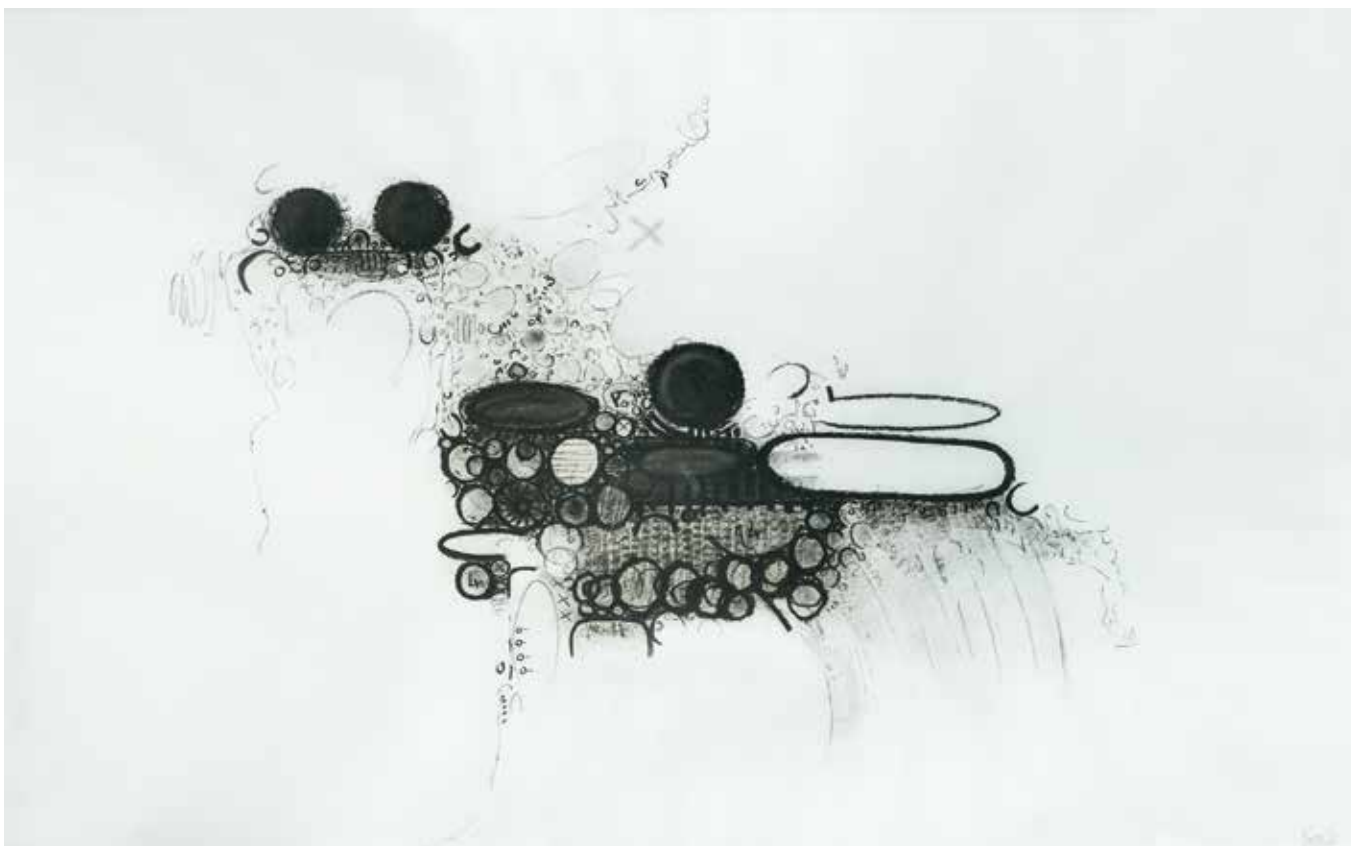




*Hay Parejas*, 1964  
Óleo pastel sobre papel  
29 x 40 cm



*Dibujo*, 1964  
Óleo pastel sobre papel  
64 x 102 cm  
Colección Dr. Julio María Sanguinetti



*Sin título, 1964*  
Lápiz y tinta sobre papel  
70 x 110 cm  
Colección Sofía Sussanich de Galeano



*El Mercado, 1967*  
Óleo pastel sobre papel  
31 x 42 cm

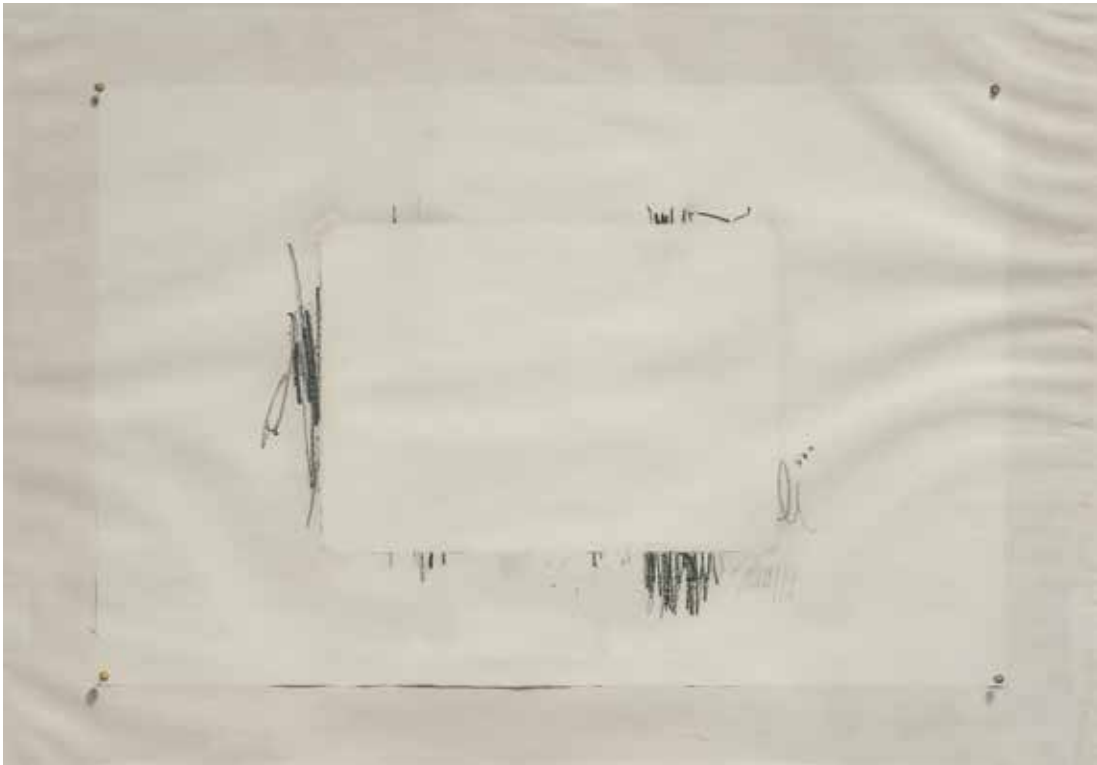




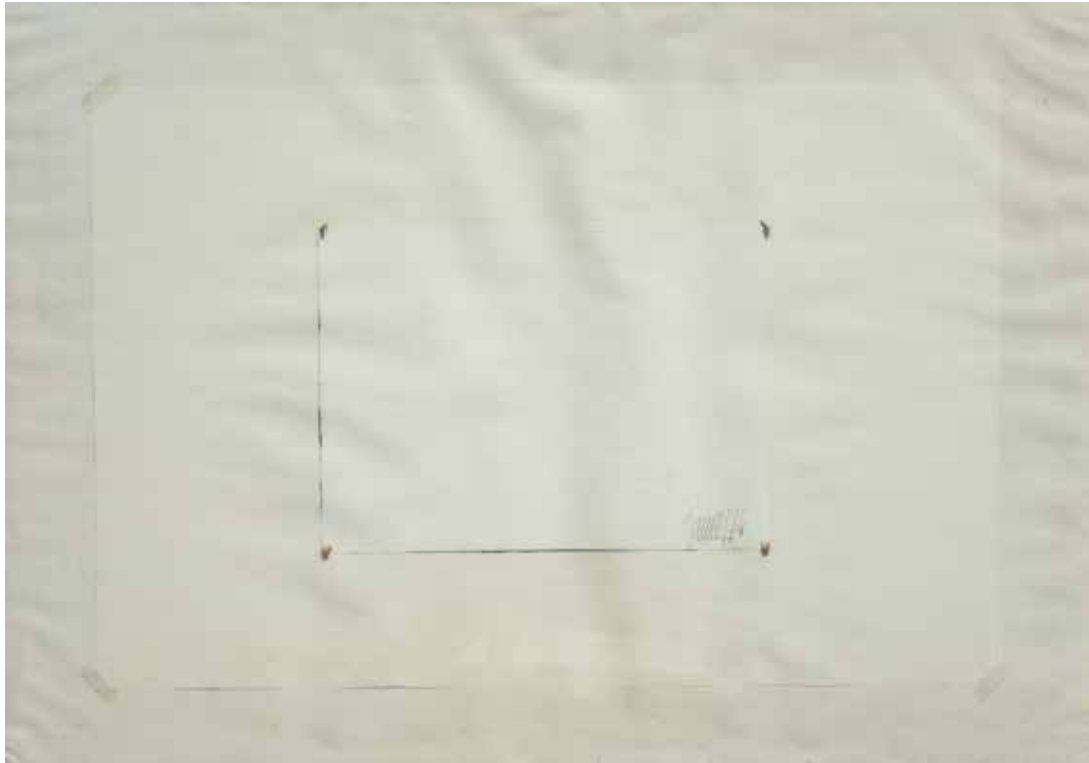
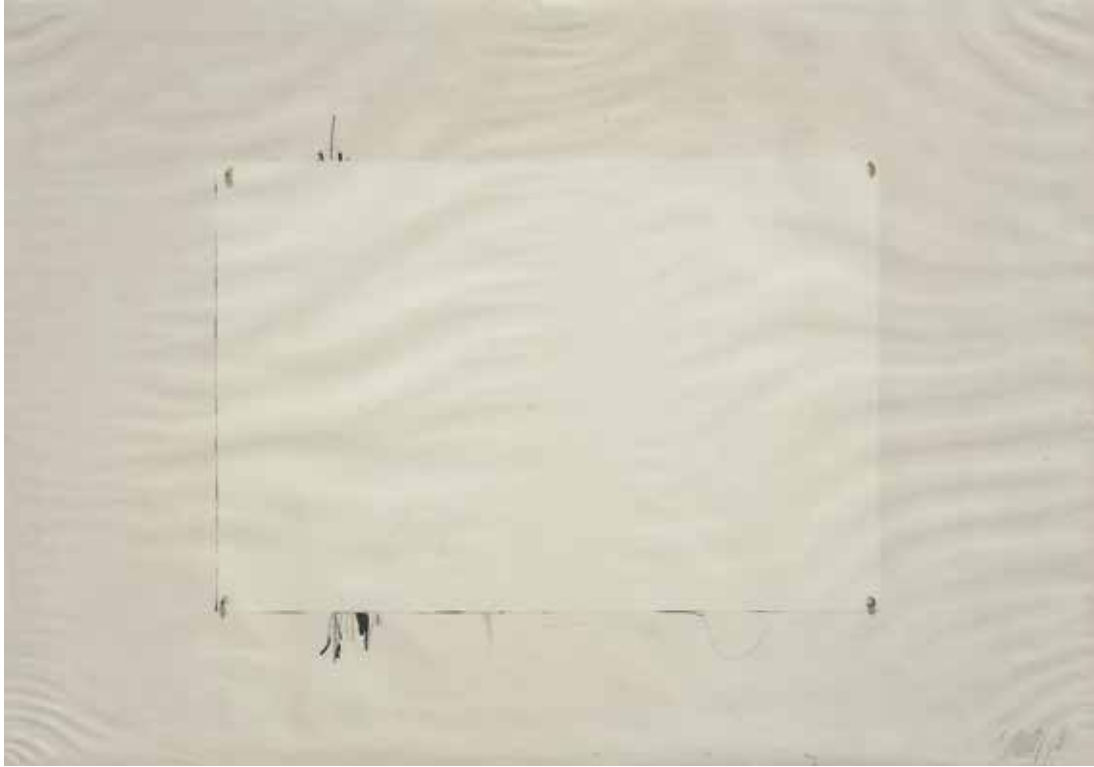
*Bronca*, 1968  
Crayola oleosa y óleo pastel sobre papel  
37 x 53 cm



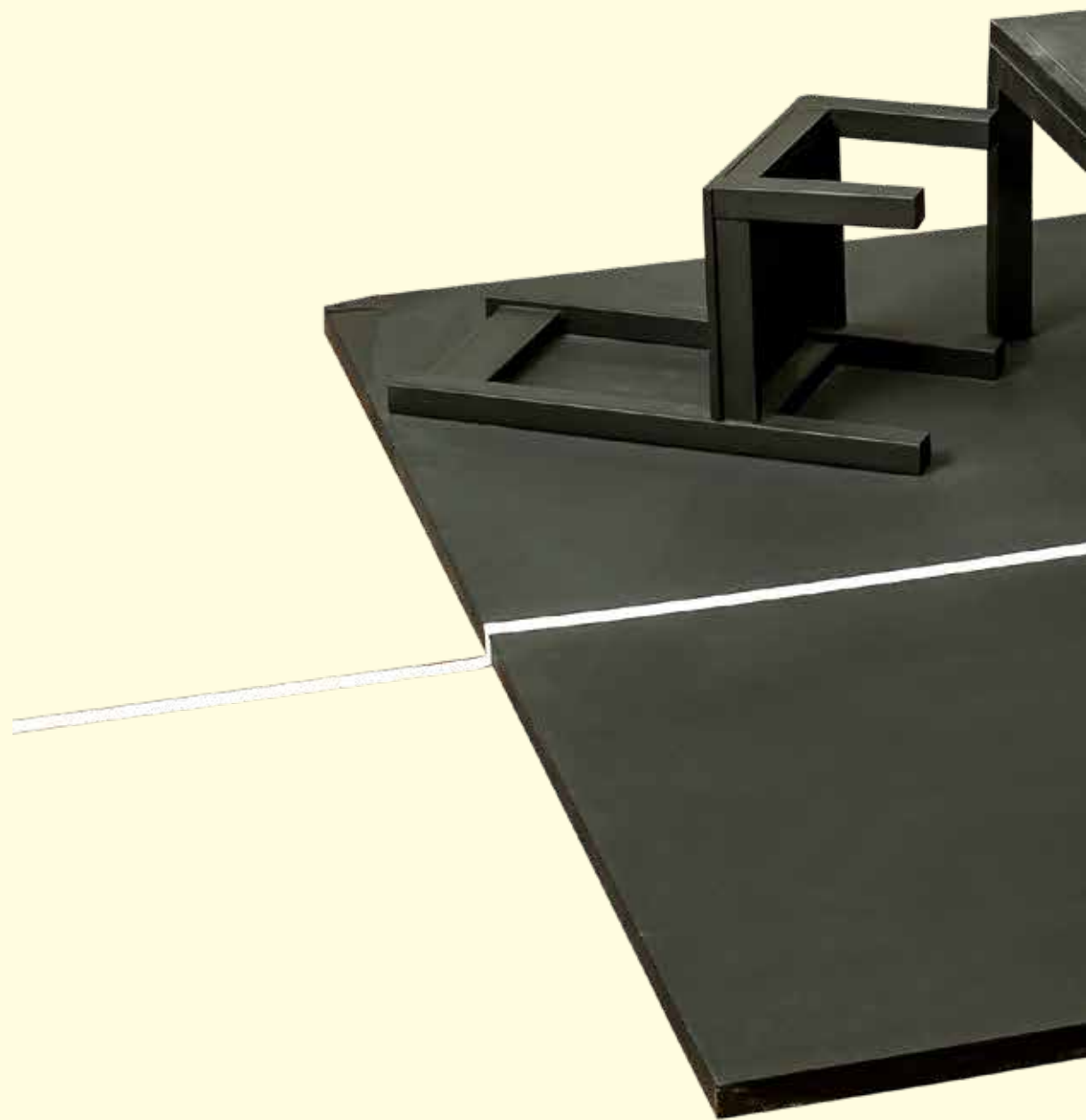
*Sin título #10, 1968*  
Tinta china  
53 x 72 cm



*Tapado, 1976*  
Óleo pastel sobre papel  
80 x 110 cm.







*Juego*, c.1968  
Instalación, madera pintada  
50 x 150 x 150 cm  
MNAV





*Bidones*  
Instalación, tanques de hierro









*Altar*  
Madera pintada  
Medidas variables



*Disloque de dos verticales, 1970*  
Madera pintada  
175 x 13 x 5 cm  
Colección Julio Testoni



*Naturaleza muerta II*  
1967



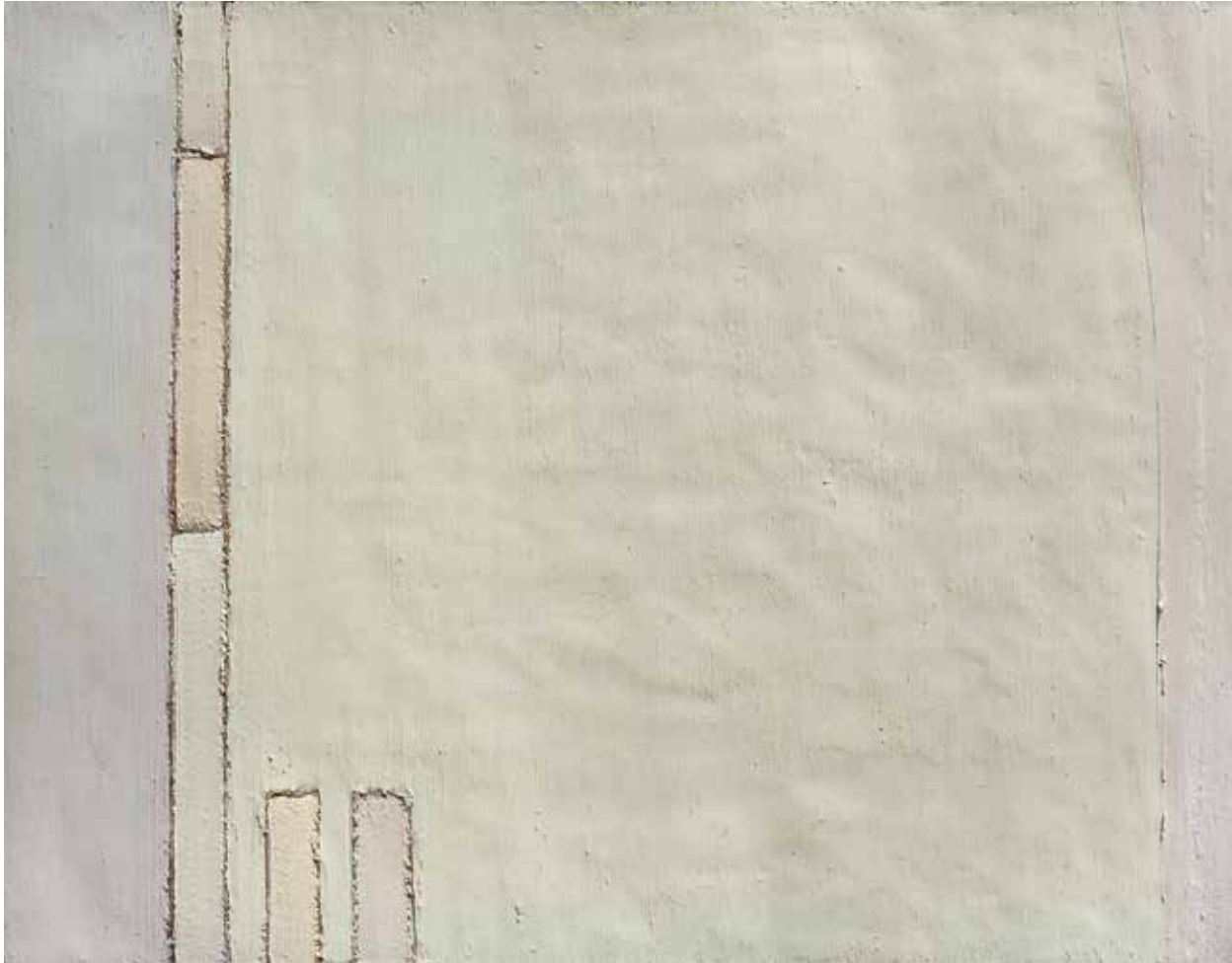


*Retrato de May, 1975*





*Sin título #1*  
Óleo sobre tela  
75 x 81 cm



*Verticales blancas*, 1973  
Óleo sobre tela  
75 x 95 cm



*La percha de Cristo*  
Pintura acrílica y óleo sobre madera  
50 x 39 cm  
Colección Dr. Julio María Sanguinetti



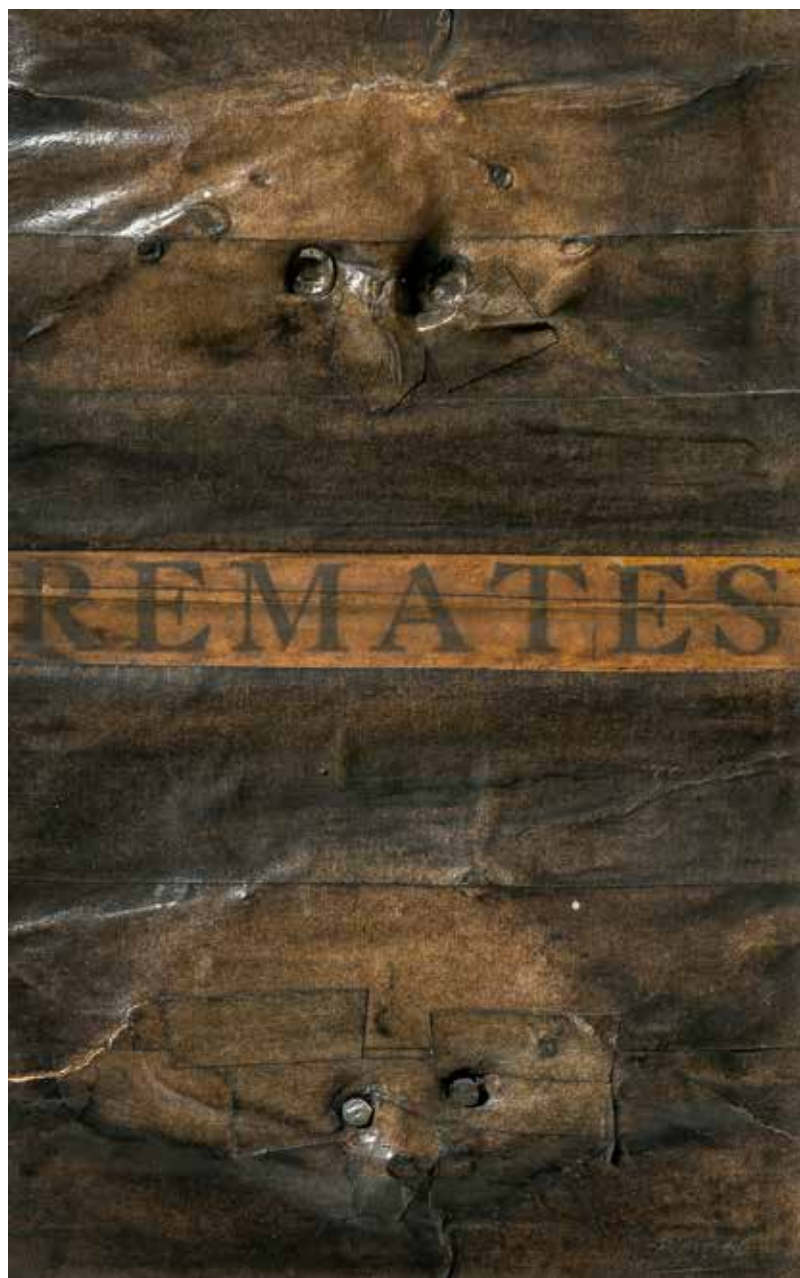
*La camisa (vertical)*, 1981  
Acrílico sobre madera  
42 x 26 cm  
Colección Ricardo Pascale



*Vertical Ocre Naranja, 1970-2*  
Óleo sobre tela  
60 x 50 cm







*Doble remate*, 1968  
Construcción en madera  
18 x 12 cm  
Colección privada, cortesía Galería Sur



*El extranjero*, 1968  
Construcción en madera  
18 x 12 cm  
Colección privada, cortesía Galería Sur





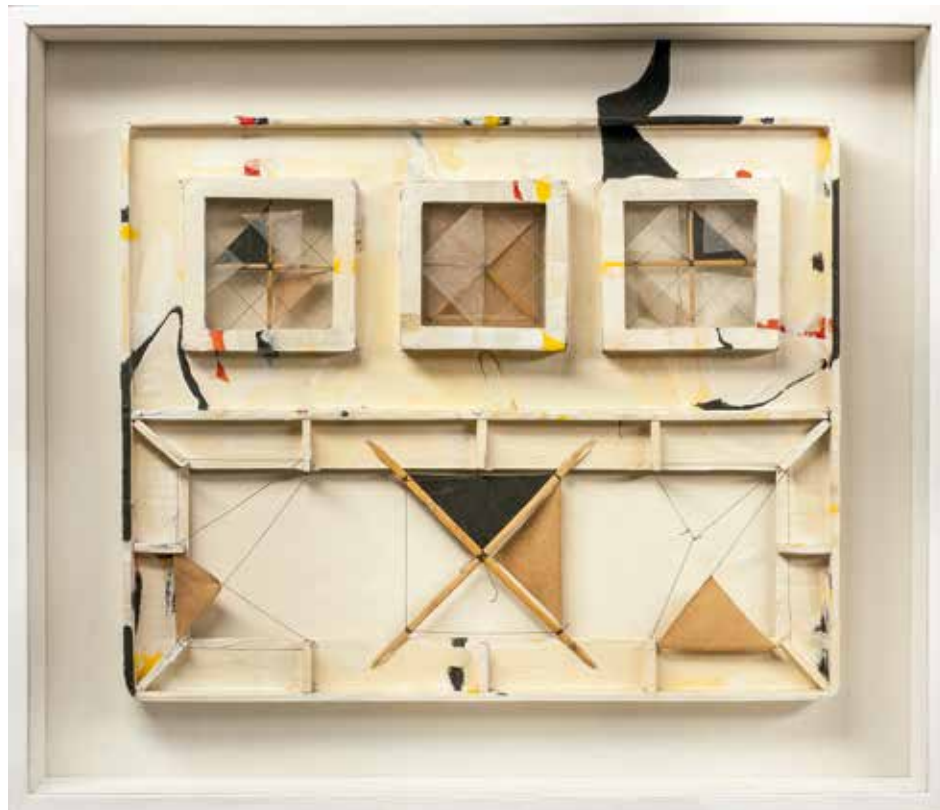




*Santuario*, 1982  
Collage acrílico y cartón  
26 x 35 cm



*Urnario*, 1982  
Collage cartón  
26 x 26 cm



*Cajas de Tarascas*, 1981  
Collage cartón  
60 x 70 cm



*Circuito*, 1986  
Collage cartón  
67 x 77 cm



*Pequeñas Pandorgas, 1981*  
Collage acrílico  
27 x 22 cm

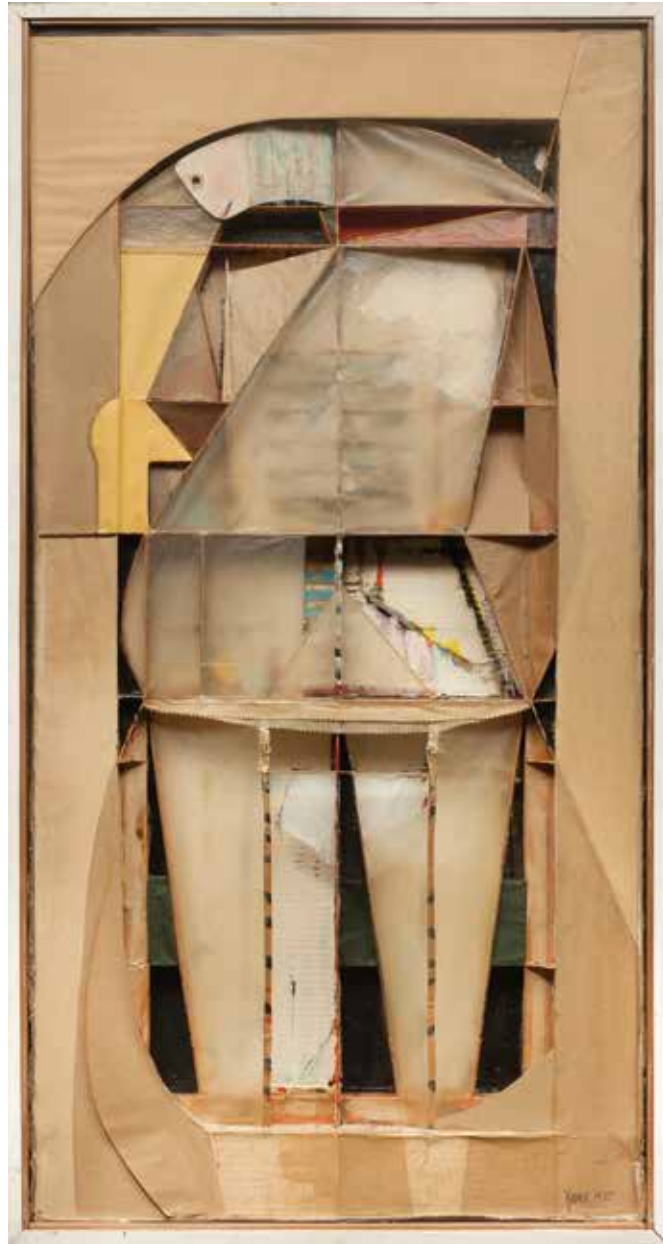




*Avión*, 1983  
Técnica mixta sobre cartón  
67 x 68 cm



*Después del silencio*, 1985  
Collage cartón  
124 x 54 cm



*Radiografía de una idiota con guantes amarillos, 1985*  
Collage cartón  
124 x 64 cm



*Vista Aérea*, 2002  
Collage cartón  
71 x 40 cm



*Claraboya, 1994*  
Técnica mixta cartón  
57 x 57 cm





*Claraboya y Pandorga* , 1993  
Collage sobre cartón  
63 x 63 cm

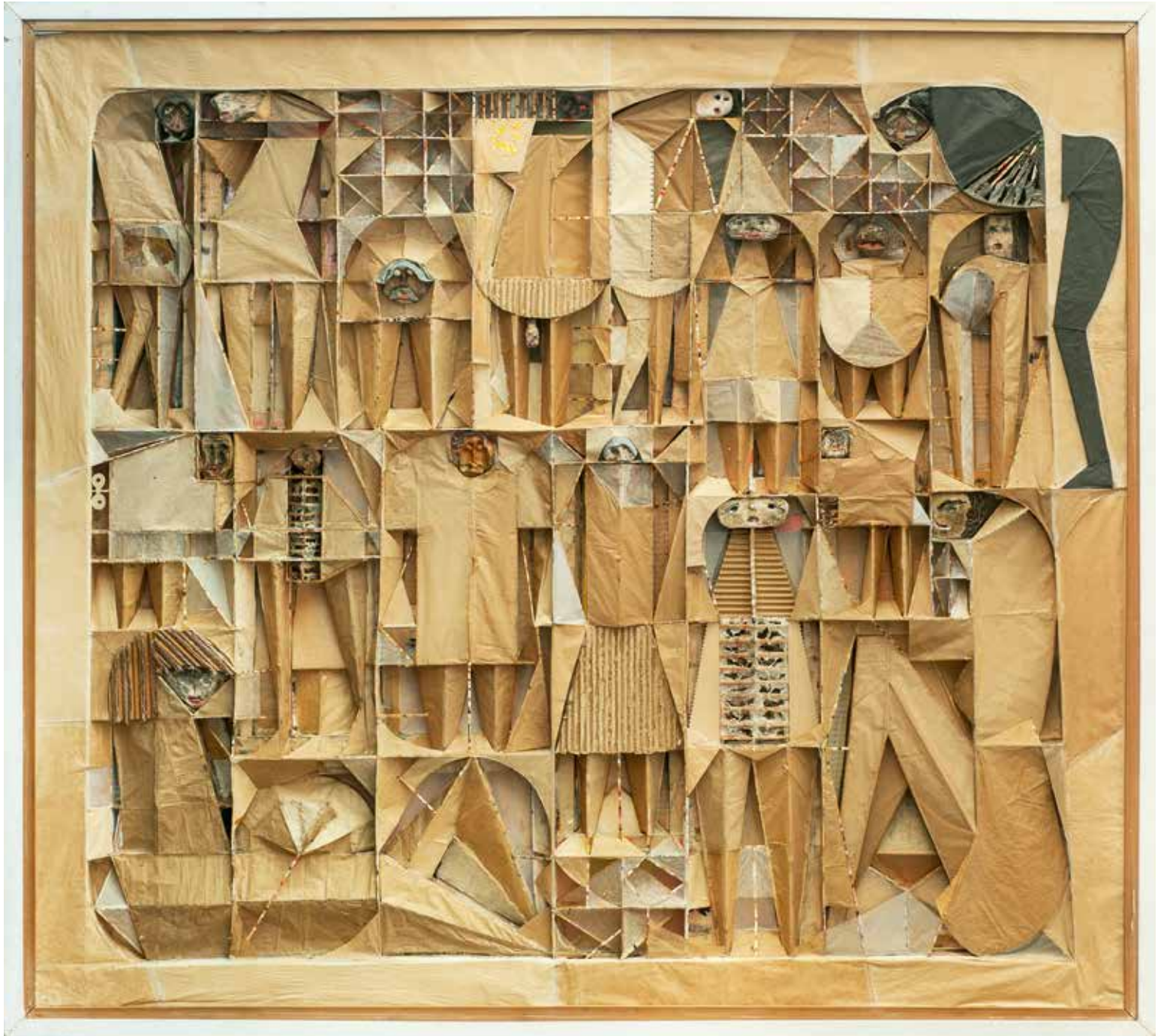


*Estacionamiento, 1995*  
Collage cartón  
50 x 50 cm



*Fosal de Claraboyas, 1987*  
Collage  
56 x 126 cm  
Colección Banco Central del Uruguay





*Mundo triste*, 1987  
Collage  
180 x 180 cm



*Gran Claraboya*, 1993  
Collage cartón  
91 x 91 cm  
Colección Dr. Julio María Sanguinetti





*Fosal de Claraboyas, 1986*  
Collage madera  
37 x 52 cm  
Colección Armando Litvan



*Antigua Mezquita, 1995*  
Collage cartón  
73 x 73 cm





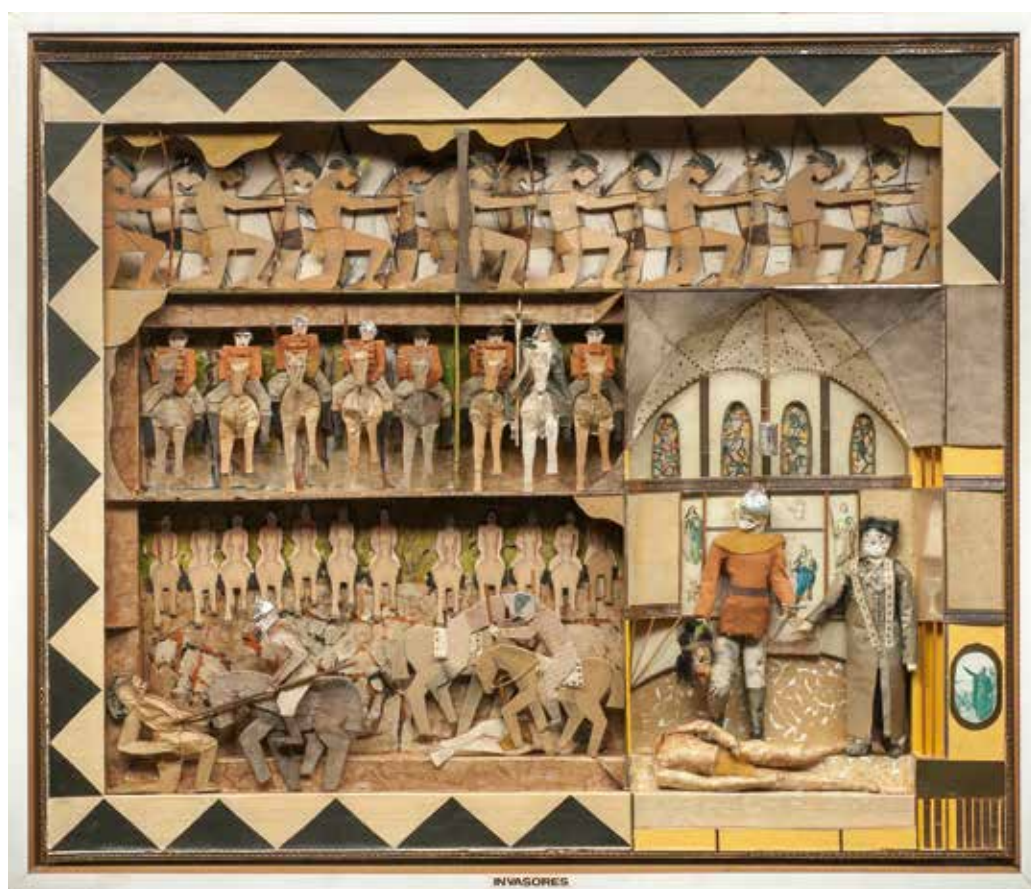




*Victoria, 1992*  
Técnica mixta madera  
85 x 63 cm

*Tunatioh, 1997*  
Collage cartón  
92 x 110 cm





*Invasores*, 1990  
Collage cartón  
95 x 110 cm



*Coleccionista*, 1992  
Técnica mixta cartón  
110 x 85 cm



*Las 7 duelas*, 1992  
Técnica mixta sobre madera  
82 x 110 cm



*HEli Coco*  
Pintura sobre madera





*Repique*, 1995  
Madera pintada  
78 x 30 cm





*Hombre de a caballo enfermo, 1997*  
Madera pintada  
200 x 87 cm



*Herramienta*  
Acrílico sobre madera  
39 x 59 cm



*Forma Agresiva, 1995*  
Papel pintado s/madera  
86 x 41 cm



*Tres Tetas*, 1997  
Madera pintada  
54 x 61 cm



*Gamba da Fiore, 1997*  
Madera pintada  
183 x 181 x 44 cm  
Colección Álvaro Gelabert





*Hundertwasser tomando Sol*, 1995  
Madera pintada  
27 x 71 cm



*Telera*, 1995  
Madera pintada  
11 x 78 cm



*Eva*, 1995  
Madera pintada  
56 x 35 cm



*Cuchilla*, 1995  
Madera pintada  
28 x 188 cm

*La Sonrisa*, 1998  
Madera pintada  
33 x 135 cm



*Máquina capadora*  
Madera pintada  
Colección Palacio Legislativo



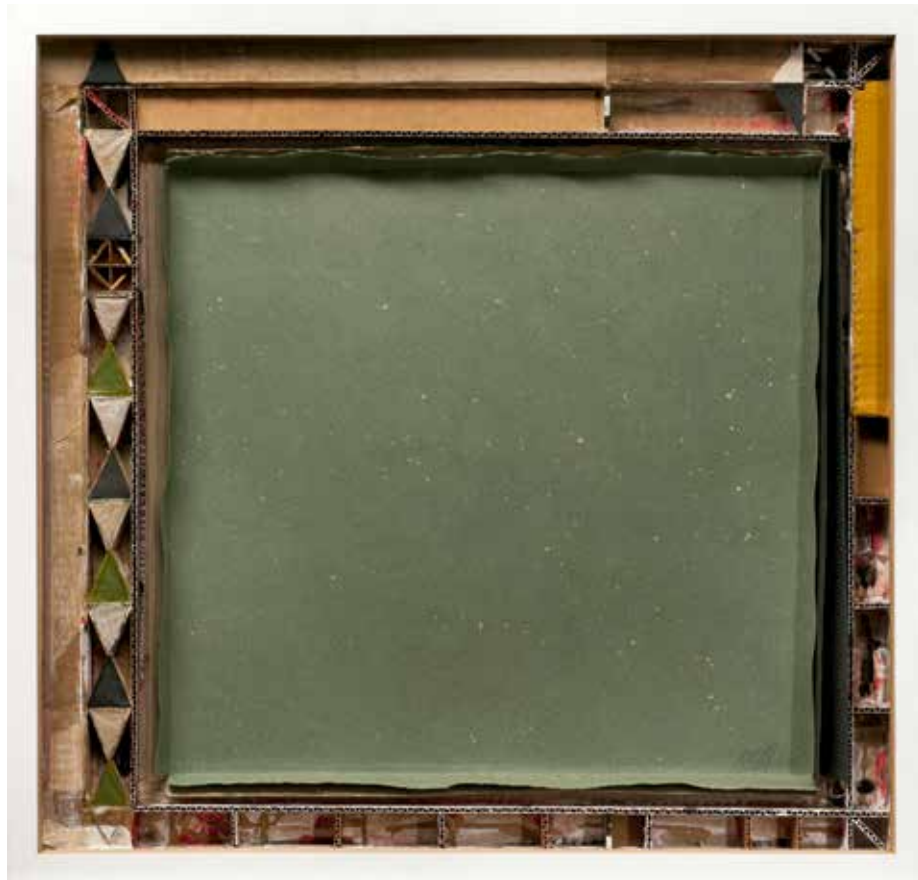


*Pequeño Hundertwasser, 1995*  
Madera pintada  
123 x 10 cm

*El Pibe, 1993*  
Madera pintada  
110 x 10 cm



*Verticales*, 1978  
Collage cartón  
59 x 77 cm  
Colección privada, cortesía Galería del Paseo.



*Sin título #8, 1992*  
Claraboya y pandorga collage cartón  
63 x 63 cm  
Colección privada, cortesía Galería del Paseo.



*Gran Vertical*, 2004  
130 x 76 x 5 cm  
Collage con papel artesanal  
Colección privada, cortesía Galería del Paseo.



*La Casa que Oye*, 2004  
Collage fibra madera  
55 x 50 cm  
Colección privada, cortesía Galería del Paseo.



# TRIUNFO URUGUAYO

## NELSON RAMOS PREMIADO EN LA MUESTRA DE ARTE ACTUAL DE AMERICA Y ESPAÑA —

EL joven y destacado pintor, y dibujante uruguayo, Nelson Ramos, acaba de obtener, en la 1ª Exposición de Arte Actual de América y España, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, una Mención. El Gran Premio de Pintura fue otorgado al argentino Antonio Fernández Muro; el Gran Premio de Dibujo, al artista guatemalteco, Abularach; y el Gran Premio de Grabado, al brasileño Roberto de La Mónica. Se adjudicaron Menciones, una de las cuales, le correspondió a nuestro compatriota.

Es Ramos una de las personalidades más valiosas de la última generación. La selección de las obras fue realizada personalmente por el español González Robles. Actuó un Jurado internacional europeo.

Ramos ha sido invitado especialmente, por las autoridades organizadoras del certamen, a asistir al acto de entrega de los premios, y viajará a la península, donde ha de realizar una muestra individual.

Pese a su juventud, Ramos ya tiene un historial nutrido. Recibió una Mención en el Primer Salón Internacional de Punta del Este, preparado por el ex Museo de Arte Moderno de Montevideo, en el que también intervino un Jurado internacional. Integró el envío a la 1ª Bienal Latinoamericana de Córdoba, instituida por las Empresas Kaiser.

En 1959 recibió la Beca Itamarati, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, y residió en dicho país, por espacio de dos años estudiando grabado, con Friedlander e Iberé Camargo.

Ganó el Premio de Pintura en la Bienal Nacional de Jóvenes junto con José Gamarra, y residirá en el viejo continente, por todo el tiempo que le permita la Beca, madurando su personalidad y su lenguaje expresivo.

Se están sintiendo ya las consecuencias de una política inteligente, de difusión en el extranjero, de los auténticos valores de nuestro mundo plástico.

Nelson Ramos que cuenta con treinta años de edad y ha llevado a cabo además diversas exposiciones personales, en Montevideo, en la ex Galería Arte Bella; en el Columbia Plaza Hotel, en Amigos del Arte, y re-



Nelson Ramos

cibido numerosas distinciones en Salones Nacionales, Municipales, y del Interior, forma parte del envío uruguayo a la VII Bienal de San Pablo, que se ha de inaugurar en el próximo mes de setiembre. Es, en fin, un serio candidato a premio en la Sección Dibujo.



## Cabrera, Barcala y Ramos exponen en Buenos Aires

TRES de los más importantes valores del arte uruguayo actual presentarán en Buenos Aires un resumen de su obra reciente. Se trata de los pintores Washington Barcala y Nelson Ramos y del escultor Germán Cabrera, que mañana inauguran en La Galería (Florida 948) una muestra que comprenderá unas 25 obras.

El público y la crítica de arte argentinos podrán así considerar las respectivas propuestas de tres fogueros artistas que, no obstante, constituyen el tronco principal del arte de vanguardia en el país. De Germán Cabrera se presentará una decena de obras, inclusive algunas pertenecientes a su última serie, la de los "desencadenados" —nombre que le atribuyera el crítico Angel Kalenberg— de la que todavía no se han

visto muchos ejemplos en Uruguay. Cabrera desarrolló esta serie durante su estadía de algunos meses en España, y a su regreso solamente mostró un ejemplar en Punta del Este, en el marco de la exposición "Arenas". Se trata de obras en madera y chatarra de metal, en que este último material adquiere formas orgánicas que parecen escaparse de incompletos cajones. La representación de Cabrera en Buenos Aires también estará compuesta por piezas de menor tamaño, en bronce.

También sin haber expuesto en Uruguay después de su estadía en España, Washington Barcala envía a Buenos Aires media docena de obras en tela, similares a las que fueran expuestas en Río de Janeiro durante la exposición latinoamericana de homenaje a Torres García. La búsqueda de Barcala se orienta a investigar

las posibilidades plásticas de elementos de desecho —en este caso trozos de tela— que compone con singular rigor.

Nelson Ramos, cuya trayectoria reciente es más conocida en Montevideo —expuso hace algunas semanas en Galería Bruzzone— prolongará en la muestra bonaerense su investigación sobre el tema de la vertical. A diferencia de las vistas aquí, las verticales que presentará en Buenos Aires no están pintadas, sino que son el resultado del trabajo del artista sobre capas superpuestas de papel, en el que practica desgarros que desencubren el material.

La muestra bonaerense estará abierta hasta el 23 de agosto, ofreciendo la oportunidad de incursionar en la obra de los más representativos artistas uruguayos actuales.

Escribe MARIA FREIRE

## Fecundas Búsquedas de Nelson Ramos

Si se recuerda que, al comentar el envío del Uruguay a la VII Bienal de San Pablo, manifestábamos la posibilidad de que la obra de Nelson Ramos impresionara favorablemente al Jurado Internacional de dicho certamen, no puede sorprender hoy la noticia, que el joven artista haya sido distinguido con un importante premio en la Exposición "Arte de América y España".

Y no puede sorprender, puesto que Nelson Ramos rápidamente ha adquirido con admirable técnica y seguro oficio, un estilo muy singular, que le hace acreedor a ser reconocido en el plano internacional.

La pintura de Nelson Ramos es completamente actual. Podemos situarla dentro de una nueva concepción de espacialidad plástica, en la que el signo dominante trasmite con magnífica libertad de espíritu, las convicciones y los sentimientos de un artista que siente los problemas de su época.

Luego del período formativo (Escuela Nacional de Bellas Artes y Cursos de perfeccionamiento de Grabado en Brasil), Nelson Ramos, consciente de su personalidad, ha realizado fecundas búsquedas en las múltiples posibilidades del arte de vanguardia.

Aceleradamente en los dos últimos años, su visión se

Datos biográficos: Nelson Ramos nació en Dolores (Dpto. de Soriano), el 19 de diciembre de 1932. Inició sus estudios de Pintura en 1951 con Vicente Martín en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1955 forma parte del Grupo "La Cantera" del que es co-fundador.



(viaje de ida y vuelta a Europa y un mes de estada en España).

Ha obtenido varias distinciones en el Salón Nacional de Artes Plásticas y Salones Municipales.

Ha sido seleccionado para exponer sus obras en el Pabellón Uruguayo de la Bienal de San Pablo que se inaugurará en el mes de setiembre próximo.

transforma. Abandona el grabado y la pintura de denso cromatismo, con la que obtuviera el Premio de la Bienal Nacional de Jóvenes de 1962, por una expresión dinámica del espacio que lo orienta hacia una actitud plástica nueva, gestual y autómata.

Con amplios trazos negros sobre el plano blanco, surge con espontaneidad y precisión, el signo autónomo en

Comienza entonces sus investigaciones en el arte abstracto. Fue becado en el año 1959 por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, trasladándose en esa fecha a San Pablo, donde permanece por espacio de dos años y medio, habiendo asistido a los cursos de pintura y grabado con Iberé Camargo y Friedlander.

De regreso al Uruguay en 1962 obtiene el Premio Pintura en la Bienal Nacional de Jóvenes, consistente en una bolsa de viaje para perfeccionar estudios en el exterior.

En 1963 conquista en la Exposición "Arte Actual de América y España" una Mención de Honor

El que Ramos halla su estilo. Dentro de breves días, nuestro joven artista partirá para Europa, donde en goce de sus becas, continuará perfeccionando su cultura.

Que el triunfo que acaba de obtener en la Exposición "Arte de América y España", sea el comienzo de una brillante carrera internacional, que Nelson Ramos merece en virtud de su auténtico talento y honestidad profesional!

## NR: un uruguayo allá

Especial para EPOCA por Elvia López Valin

En el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se acaba de inaugurar con gran éxito de público y crítica una gran exposición de Nelson Ramos, que se encuentra en España gozando de una beca que le concede el Instituto de Cultura Hispánica, con motivo de haber obtenido un premio de dibujo en la exposición realizada el verano pasado "Arte de América y España".

La pintura de Nelson Ramos, como casi toda la obra de los artistas jóvenes del Uruguay, era prácticamente desconocida aquí. Sin embargo los valores plásticos de su obra interesaron inmediatamente y fueron varias las personas vinculadas al mundo del Arte en Madrid, que se pusieron en movimiento para que esta exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid fuera una realidad. Cabe citar en primer término a Doña Juana Moró, directora de Blosca, sin lugar a dudas la más importante sala madrileña de exposiciones. Al Director del Museo de Arte Contemporáneo, el Arquitecto Don Fernando Cueva, quien una vez examinada la obra de Ramos codió con entusiasmo la sala del Museo, y al Embajador del Uruguay en España Don Julio Casas Arsuaga.

Todos ellos más un nutrido grupo de intelectuales y artistas rodearon al pintor el día de la inauguración.

Para confirmar los valores artísticos de la obra de Ramos, en el catálogo de la exposición aparece un comentario de José María Moreno Galván que a continuación transcribimos.

"Alguna vez, elaborando hipótesis sobre la nueva pintura americana, he llegado a imaginar lo que debió ser y como debió ser la atribida del informalismo al Uruguay. Uruguay —me permito definirlo desde fuera, por tanto a distancia ya es una forma de observatorio— es un país con un peculiar sentido de la perfección, donde se ha respetado un cierto clasicismo de las instituciones y una cierta jurisdicción de la pintura. Lo que se evita de ese equilibrio era, de alguna manera, una imperfección consentida y prevista a la que no dudaré en denominar con una palabra clave de su libro titulado "proteico".

Me pregunto —y no es este el lugar de contestarme a mí mismo— lo que significaría para ese país la llegada de un movimiento cuyo desarrollo no es ya una actitud proteica, sino un agotamiento prometido. Porque el formalismo ya no es el juego de la imperfección consentida, sino centrifugas, porque quiere vivir situado en el contrario directo del clasicismo. ¿Dónde está Ariel? Pero Nelson Ramos es un uruguayo porque, si rompe con el clasicismo, quiere conservarse en-

gicamente dentro de los dominios de la pintura; porque, al disgregar a su forma, incorporándola a una lógica nueva a la que no pudo llamar de otra manera que con las palabras "lógica de la informa", porque rebusca a Poussin, para erigir el predomino de Goya. Por eso el "terrorismo" de su arte es mucho más mesurado de lo que pudiéramos imaginar. Si el informalismo es, al fin y al cabo, el cumplimiento de una ya vieja consigna que consistiría en matar a la pintura, el informalista Ramos quiere salvar a la pintura desde una actitud antiplástica.

Estas son las palabras de presentación de Moreno Galván, el más reputado crítico de arte de España, bien conocido ya en el Uruguay, por su vasta obra.

Nelson Ramos ha sido bien acogido en España. Antes de esta exposición que hoy comentamos expuso en Valladolid y ha sido invitado por el Ateneo de Barcelona, y por el Instituto de Cultura Hispánica para exponer en Valencia, La Coruña y Gijón.

En un aparte, durante el "vernissage" de su muestra cambiamos algunas frases con el pintor.

—¿Cómo ve un pintor uruguayo el medio artístico español?

—Creo que las posibilidades del artista español son mucho más amplias que las de cualquier artista sudamericano en su medio.

—¿Qué representó para usted exponer en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid?

—Hasta ahora, es la más importante oportunidad que se me ha dado.

—¿Cómo se siente un artista sudamericano en Europa?

—Nosotros, los sudamericanos, nos sentimos siempre muy pequeños frente a todo lo europeo. Ahora que estoy aquí y que he conocido los medios plásticos de Italia, Francia y España, creo que hay muchos artistas sudamericanos que pueden equipararse a los más representativos europeos. Esto pudo comprobarse en la gran exposición realizada aquí recientemente "Arte de América y España".

En París, en la Bienal de Jóvenes observé el gran desinterés que hay en la joven pintura europea, cosa que en América no existe. Allí cada pintor sabe lo que quiere y cómo va.

—¿Cuáles son ahora sus proyectos?

—Si es posible quedarme en España.

—¿Por qué?

—Pintar, se puede pintar en cualquier parte, pero en América las posibilidades del artista son muy limitadas. Ya que la obra de cada uno es solo conocida por un pequeño grupo; en tanto que en Europa, el número de galerías y la preparación cultural del espectador, permite que la obra trascienda y que los pintores puedan incluso vivir de su arte. España me interesa especialmente, porque como sudamericano me siento mu-



NELSON RAMOS:

la más importante oportunidad recibida

cho más cerca de ella que de cualquier otro país europeo. Además porque creo que es aquí donde ha tenido origen la pintura nueva.

—De los pintores españoles, cuales son los que más le han impresionado?

—De los maestros G4. Entre los jóvenes me ha interesado muy especialmente Mompó.

Para que el éxito de Ramos en España sea completo, el Director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, expresó el deseo de adquirir una de sus obras, para formar parte de la colección del Museo.

Es así como un pintor uruguayo, ha sido una de sus obras a integrar el Patrimonio Artístico Nacional de España.





# Ramos: reflexiones sobre su pintura

UNA NOTA DE IVAN KMAID

En los próximos días, BAFISUD (Banco Financiero Sudamericano) inaugura en San Pablo, Brasil, su sala de Exposiciones, y ha elegido para este trascendente evento una muestra de nuestro Nelson Ramos. Hace pocos días vino a Montevideo uno de los más destacados especialistas de arte de los Estados Unidos, Donald Goodall, a fin de adquirir obras de Ramos, que han pasado a integrar la colección Menlo Park, una de las más importantes de California. Uno de los cuadros comprados de la serie blanco sobre blanco - que sobrevivió al incendio del Museo de Rio - se pagó 3.000 dólares. Estos dos hechos - en la larga y reconocida carrera de este artista - no sólo lo distinguen sino constituyen también un galardón para la pintura uruguaya.

severa disciplina en el dibujo. Es el abecedario. Debe ser un sujeto ordenado, organizado en su interior, para ser capaz de organizar y ordenar ese conjunto de elementos (tono, ritmo, estructura, valores, etc.). En el universo todo ocupa "su" lugar. En la obra plástica debe suceder lo mismo.

No debemos impresionarnos con aspectos técnicos (porque eso lo hace cualquiera que lo aprenda). Es necesario distinguir o ver o sentir al artista, a su individualidad. Lo que yo llamo su "huella digital". Es personal. Debe ser único. Es necesario que se exprese, que aporte algo nuevo, vital, que no reproduzca recetas ya trabajadas. Eso diferencia al creador del pintor, pintor como sinónimo de técnica, de oficio.

Eso es lo que yo insisto en mi taller. Siempre tengo presente el respeto por lo que cada uno tiene para decir. Claro que ese mensaje (en sentido de comunicación) puede estar correctamente planteado o no desde el punto de vista plástico. Deben unirse ambos aspectos en una obra para ser completa.

Me revientan los teóricos de la pintura que de hecho sólo emplean recetas y solamente hablan, no realizan.

Reconozco sí que la teoría puede ser valiosa como aporte enriquecedor, pero en la medida que debe ser todo lo que nos rodea. Una sensibilidad abierta, capaz de apreciar y gozar de la forma, el color, etc., en una piedra del camino, es tan necesario como inútil el dogmatismo y la estrechez intelectual. No puedo entender cómo un artista por ejemplo puede cambiar de ambiente, vivir en un medio diferente del que estaba habituado y crear lo mismo sin ninguna variante. El artista debe ser amplio, flexible para recibir estímulos, para alimentarse y no caer en la repetición por agotamiento, por rigidez".

## Nelson Ramos, Ganador del Premio Blanes



FALLO ayer el Jurado que se actuó en el Premio Blanes de Dibujo y Grabado 1964, del que resultó ganador el joven pintor y dibujante Nelson Ramos. El Jurado estuvo integrado de la siguiente manera: Arq. Carlos Herrera Mac Lean (Presidente), delegado del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social; José Luis Zorrilla de San Martín y Elena Imas por la Comisión Nacional de Bellas Artes; Arq. Alberto Muñoz del Campo, por la Escuela Nacional de Bellas Artes; Arq. Fernando García Esteban por el Concejo Departamental; Amalia Nieto por la A. I. C. A. P. I. y Celina Rollet por la Sección Nacional de A. I. C. A. Fueron invitados a la competencia de acuerdo al Reglamento seis artistas: Glaucio Capozzoli, Leonilda González, Luis Mazzeo, Margarita Mortarotti, Nelson Ramos y Claudio Silveira Silva.

Nelson Ramos nació en Dolores (Soriano) en 1932. Estudió dibujo y pintura con Vicente Martín en la Escuela Nacional de Bellas Artes y grabado con Iberé Camargo y Johnny Friedlaender en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. Ha realizado numerosas muestras individuales en Montevideo desde 1958 y en Brasil y España desde 1959, siendo las más recientes la exposición del Museo de Arte Moderno de Madrid, de 1963 y la del Instituto General Electric de Montevideo, en el presente año. Su participación en muestras colectivas ha trascendido nuestro continente. Fue seleccionado últimamente para presentaciones en Portugal e Italia (Bienal de Venecia, 1964) En la exposición de "Arte de América y España" 1963, obtuvo Mención de Honor, siéndole asignada una beca de estudios.

Posee obras suyas, el Museo de Arte Moderno de San Pablo y el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y Madrid.

### NELSON RAMOS EN SAN PABLO

A la intensa actividad plástica que se registra habitualmente en la ciudad paulista, que como se informa al principio de esta columna alcanza su máxima temperatura con la ya tradicional bienal, se debe agregar otra muestra que refleja distinción para un artista uruguayo: se realizó en San Pablo en la Galería BAFISUD una muestra de collages y acrílicos de la última producción de nuestro compatriota Nelson Ramos, a la que asistieron autoridades nacionales y brasileñas y diplomáticas uruguayas, así como numerosos artistas del ambiente paulista, dispensando se por parte de crítica y público, una excelente acogida a la exposición.

Esta página, que pretende restituir a los lectores el mundo de nuestros creadores, recoge interesantes reflexiones de Nelson Ramos sobre su propia obra.

#### RAMOS PARA LUI MEME

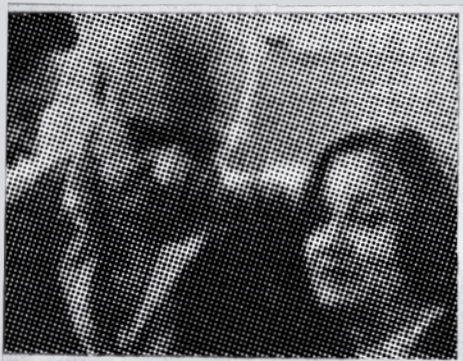
"El pintar para mí es algo natural. No recuerdo cuándo comencé. Tengo 46 años y tal vez hace 46 que lo hago. Pinto todo el día, de mañana y de tarde.

Me considero un profesional. Creo que un profesional debe conocer todas las técnicas de la pintura. Pero la técnica debe ser solamente un medio para llegar a concretar la idea.

Durante 10 años solamente dibujé. A través de él descubrí que el tema no tiene ninguna importancia. Lo importante es el espacio al que uno se enfrenta.

Espacio del objeto plástico como parte que el artista desprende, objetiviza de su espacio vital. Espacio individual que se convierte en espacio como unidad, como totalidad.

Creo que para el que se inicia en el campo de la pintura es fundamental una



a Benjamin Steiner y a la directora de la pinacoteca de la Universidad de San Pablo, Aracy Amaral

A NELSON RAMOS *Trache TAKE*

La question du signe nous vient - hors de la calligraphie orientale - et il y a eu le temps: Klee et puis l'ont infusé à leur monde pictural, mais comme élément pictural plutôt que signe - en soi - Ce n'est pas depuis nous qu'avec Tobey et Morris Graves, puis Markian et Kline fut le signe véritablement confus en occident son autonomie artistique. Alors on a pu refaire l'Orient plus en profondeur: ses oeuvres chinoises SONT finies au maître Turko en passant par les grands ZEN Hakuin et Sengai, quelle leçon d'intégration de sensibilité et d'audace dans un message complet face au rien d'autre que l'artistique. Le problème était d'intégrer dans une structure d'ensemble des signes sensibiles en fait en signes artistiques individuels autant en signifiant l'ensemble par une unité elle-même essentiellement artistique: les années actuelles de Nelson Ramos l'ont résolu et l'on peut penser à des développements en honneur avec la grande tradition orientale en le maître Turko continue et qu'ici la création artistique se l'occident moderne actualisé en profonds qualitatifs

## LOS BIDONES

El presente escándalo de Punta del Este no es ningún escándalo de drogas ni de bikinis ni de "hippies" como fue en Mar del Plata, ni siquiera el más doloroso y costoso de los incendios, que ya pasó. Como suele acontecer en Venecia o en Cannes, el escándalo de Punta del Este es hoy artístico, y tiene que ver con el 2º Salón de Artes Plásticas.

Allí, el jurado concedió el primer premio al artista uruguayo Nelson Ramos, por una obra "pop" que se forma con cuatro bidones (de esos vulgares y corrientes, que suelen verse en las carreteras conteniendo alquitrán) colocados en cierta disposición y graciosamente recorridos por una raya blanca, que ha tenido incluso mejor fortuna que "La raya amarilla" de Carlos Maggi, aquel cortometraje sobre Montevideo y su tránsito.

El jurado premió los bidones con muchos miles de pesos, que había votado para la emergencia turístico-cultural del ministerio de Cultura. El ministro, según se dice, está en desacuerdo con el fallo pero lo respeta; el público no. Tal vez porque piense que de ser tan buenos los bidones habría que premiar a su verdadero, anónimo autor.

"El pop" tiene ahora estas cosas novedosas. Hace años, cuando nadie hablaba de "pop" y había un escultor nacional muy al pie de la letra, un humorista editó aquello de "un tranvía parado en la esquina es un monumento al travía de Fulano de Tal". Ahora habrá que decir que "cuatro bidones del asfalto puestos juntos son un primer premio para Nelson Ramos". Esto no se le había ocurrido ni a Fellini, cuando filmó aquella película, "I bidoni". Que sería decir, por cierto, otra cosa...

### Nelson Ramos, Ganador del Premio Blanes 1964



En la tarde de ayer, el Jurado, integrado por los señores Víctor Glucio Capozzoli, Leonilda González, Luis Mazzeo, Margarita Mortarotti, Nelson Ramos y Claudio Silveira Silva, realizó su fallo, otorgando el primer premio de honor al artista uruguayo Nelson Ramos. Este artista, que viene compitiendo en el ambiente plástico nacional, fue el autor seleccionado en la exposición internacional "Arte Actual de América y Europa" (1963) con una muestra de sus obras, realizada a su trayectoria un nuevo año. Fue el ganador de varias exposiciones para la plaza, en su localidad natal, Montevideo, otorgadas hasta a abstracción contemporánea, significando su gran éxito artístico como pintor, técnico y experimentador.

Las obras que Ramos presentó en esta ocasión, son los bidones encajados a un lado, lo que ha atraído del jurado, pues los demás participantes no mostraron la gradación. Aunque otros artistas pudieron merecer por su obra, Nelson Ramos ganó por su originalidad, el Jurado ha hecho justicia, premiando al autor de una personalidad de grandes posibilidades.

Nelson Ramos nació en Dolores (Soriano) en 1932. Estudió dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y grabado con Iberé Camargo y Johnny Friedlaender. Ha realizado numerosas muestras individuales en Montevideo desde 1958 y en Brasil y España desde 1959, siendo las más recientes la exposición del Museo de Arte Moderno de Madrid, de 1963 y la del Instituto General Electric de Montevideo, en el presente año. Su participación en muestras colectivas ha trascendido nuestro continente. Fue seleccionado últimamente para presentaciones en Portugal e Italia (Bienal de Venecia, 1964) En la exposición de "Arte de América y España" 1963, obtuvo Mención de Honor, siéndole asignada una beca de estudios.



"ACCIÓN"





con J. Fiedlaender, María Bonomi y Alexander Calder, en la exposición de Ramos en la galería IBEU, Río de Janeiro.



con John Rosenquist



Nelson Ramos, Carlos Aldama, Américo Spósito, Ángel Kalenberg, Walter Zanini



con Francisco Matto, Mario Irarrázabal, Enio Iommi, Ángel Kalenberg, Martín Kalenberg y Hermann Guggiari



## Cronología

Lic. Cecilia Tello D'Elia

Nelson Ramos nace el 19 de diciembre de 1932 en Dolores, Uruguay.

En 1951, ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Montevideo.

A partir de 1959 se inaugura una nueva etapa en la formación del artista. Se traslada a Brasil a través de la beca otorgada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de ese país para estudiar con Iberé Camargo y el grabador Johnny Friedlaender en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, con una duración de seis meses que se prolongará. Ese mismo año realiza una exposición en la Galería Ibeu de Río de Janeiro, a la que asistieron los artistas Iberé Camargo, Johnny Friedlaender, María Bonomi y el estadounidense Alexander Calder. El tiempo en Río de Janeiro se caracteriza por un fuerte contacto con la escena artística brasileña e internacional. Luego se instala en San Pablo, donde ya estaba en marcha la Bienal. Allí comienza a trabajar en una empresa textil, donde fue creciendo profesional y económicamente, realizando diseños de estampas. A su vez, realiza ilustraciones para los periódicos brasileños *O Estado de São Paulo* y *Diário de São Paulo*. En 1960, tiene lugar la exposición colectiva *14 artistas del Uruguay* en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, iniciativa de Lourival Gomes Machado en colaboración con Walter Wey y otros, que contó con la participación de artistas como Amalia Nieto, Manuel Espínola Gómez, José Gamarra, Juan Ventayol, Washington Barcala y Ramos. En este país también participa en el 1.º Concurso PROBEL en el mismo museo. Durante su estadía brasileña se le presentó un inconveniente: no tenía tiempo para producir su obra. Por lo que luego de algunos años retorna a su país natal.

De regreso en Montevideo tiene lugar la Bienal de Jóvenes Pintores (1961), creada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en la que Ramos resulta ganador y es premiado con un viaje de estudio a Europa. A nivel internacional, participa en la 1.ª Bienal Latinoamericana de Arte de Córdoba, Argentina (1962). También expone en la muestra colectiva *Arte actual de hoy*, en Venezuela y Colombia.

En 1963, Ramos es seleccionado para integrar el envío *Arte actual de América y España*, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica, que gira por Europa comisariada por Luis González Robles. Es distinguido con una mención que lo premiaba con pasajes y estadía por tres meses en Europa; unió esta beca a la recibida en la Bienal de Jóvenes Pintores y permaneció un largo tiempo en Europa: visitó Italia, París y se quedó en España. Expuso individualmente en el Instituto de Cultura Hispana en Valladolid y en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Tuvo ofertas de galerías de arte alemanas y españolas, las cuales rechazó y decidió volver a Uruguay. En este año, también participa en el envío nacional a la VII Bienal de San Pablo. De regreso en Uruguay, en 1964, realiza una muestra individual en el Instituto General

Electric (IGE), dirigido por Ángel Kalenberg. A nivel internacional, participa en exposiciones colectivas: en Roma, *Mostra collettiva di artisti uruguayiani*; en Buenos Aires, *Pintores uruguayos de hoy*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; en Lisboa, *7 artistas do Uruguai*, en la Galería de Arte Divulgação, y en la XXII Bienal de Venecia. También está presente en el 1.º Salón IGE y gana el Premio Blanes de Dibujo y Grabado, del Banco de la República Oriental del Uruguay. Al año siguiente, expone individualmente en la Galería Lirloy, de Buenos Aires, que fue fundamental en el desarrollo del arte argentino de los años 60, previo al surgimiento del Instituto Di Tella. Marta Minujín, León Ferrari y Dalila Puzovio realizaron sus primeras exposiciones en dicha galería. La muestra fue organizada por Ángel Kalenberg, y en el catálogo se incluye la carta enviada por Michel Tapié con comentarios sobre la obra de Nelson Ramos. Internacionalmente, sucede *La década emergente* en el Museo Guggenheim de Nueva York; la selección fue realizada por su director, Thomas Messer, quien, bajo la temática de arte latinoamericano, selecciona por Uruguay a Nelson Ramos y a Teresa Vila. En esa misma ciudad, expone colectivamente en la Galería Sudamericana. En Montevideo, obtiene el Gran Premio del 2.º Salón IGE (1965), seleccionado por un jurado internacional integrado por Stanton L. Catlin (Estados Unidos), Samuel Paz (Argentina) y el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Uruguay, Arq. Alberto Muñoz del Campo.

El artista expone individualmente en las galerías porteñas Lirloy (1966) y Guernica (1967). A nivel nacional, se presenta colectivamente en *100 años de naturaleza muerta de Blanes al arte pop*, en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes (1967) y en el IGE (1967). El Museo Delaware Center de Estados Unidos presenta *Contemporary Latin American Artists* (1968) y Ramos es seleccionado como único representante de Uruguay, junto con Julio Le Parc, Marta Minujín, Gyula Kosice, Roberto Matta, Fernando Botero y Luis Felipe Noé, aconsejados por Jorge Romero Brest y Thomas Messer, entre otros. En 1968, participa en la 2.ª Bienal de Artes Plásticas de Punta del Este, en la que gana el Primer Premio por su «instalación». Ese mismo año, un jurado europeo compuesto por Jean Clarence Lambert y Alexandre Cirici Pellicer distingue a Ramos con una Mención Honorífica en el I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer, de Medellín, Colombia. Además recibe el segundo lugar en el Premio CODEX de la Pintura Latinoamericana en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Finalizando la década participa en el envío uruguayo a la X Bienal de San Pablo (1969), curada por Ángel Kalenberg.

En simultáneo inicia uno de los roles estructurales en su carrera: su labor docente. Comienza en 1967 a trabajar en la Escuela de Artes Aplicadas Pedro Figari, donde sus alumnos le plantean la idea de continuar con sus clases fuera de la institución. Ramos utilizaba como herramienta pedagógica la experimentación, la autocrítica y el acompañamiento de dicho pro-

ceso. En 1971 se crea el Centro de Expresión Artística (CEA) dirigido por Nelson Ramos y su esposa May Wolf, institución de enseñanza no formal que permitió el desarrollo de una generación de artistas uruguayos.

En la década del 70 participa en la II Bienal de Arte de Medellín, Colombia (1970); en el *El dibujazo* (1972), organizado por María Luisa Torrens; expone individualmente en Galería Losada (1975); en el VIII Festival Internacional de la Peinture, Cagnes-sur-mer, Francia (1976); en *Homenaje a la pintura latinoamericana*, El Salvador (1977); en *Artistas uruguayos*, Paraguay (1978) y junto con Barcala y Cabrera, bajo el título *Tres constructivistas orgánicos*, curada por Ángel Kalenberg, en La Galería Arte Contemporáneo Jacques Martínez de Buenos Aires (1978). Ese mismo año, tiene lugar en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro la muestra internacional *Geometría sensible*, que tenía como eje central a Joaquín Torres García, muestra organizada por Roberto Pontual en la que participan Ramos, Alejandro Otero, Alfredo Volpi, Edgar Negret, Jesús Rafael Soto, Rubem Valentim, Vicente Rojo y Washington Barcala, entre muchos otros. En Italia, participa en la Bienal Italo-Americana y en 1979 expone individualmente en San Pablo, en Bafisud (Banco Financiero Sudamericano).

El nuevo decenio se inaugura con *Panorama Benson and Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana* (1980), en la que representan a Uruguay Ramos, Miguel Á. Battezzore y Carlos Tonelli, que gira por Argentina y luego se presenta en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Al año siguiente tiene lugar *Zeitgenössische kunst aus Uruguay*, de la que toman parte, entre otros, Ramos, José Cuneo, Barcala, Battezzore, Germán Cabrera, Rimer Cardillo, Jorge Damiani, Manuel Espínola Gómez, Carlos González, Clever Lara y Francisco Matto; circula en la República Federal Alemana y en el MNAV. También expone *Works by Nelson Ramos* (1981), en Minneapolis College of Art and Design de Estados Unidos, producto de la invitación de dicha institución para dar clases de dibujo y pintura; también dicta conferencias en Saint Paul, Northfield y en la misma Minneapolis, donde conoce e intercambia con el artista pop James Rosenquist. En Uruguay, participa en el Primer Encuentro Internacional de Escultura Moderna al Aire Libre, en Punta del Este (1982) y en *Expresionismo abstracto Uruguay 1960* (1985), organizada por Ernesto Heine.

Ramos forma parte del envío a la XVIII Bienal de San Pablo (1986), que luego será exhibido en el MNAV. En Ceará, interviene en la I Muestra Internacional de Escultura Efímera (1986), y en Cuenca, Ecuador, en la I Bienal Internacional de Pintura en Museo de Arte Moderno (1987). También se presenta en la Galería Arte Actual de Santiago de Chile junto con Gustavo Alamón (1987); en Lima, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, *Iturria y Ramos* (1987); en Buenos Aires, en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), *Nelson Ramos: una visión regional*, con un texto de su director Jorge Glusberg (1988); en la Galería Praxis Interna-

cional, *Pintura del Río de la Plata 8 exponentes 8 propuestas* (1988); en la Galería Tretiakov de Moscú, *Arte Contemporáneo del Uruguay* (1988) y en Italia con *Arte dell'Uruguay nel Novecento* (1989), las dos últimas organizadas por el MNAV. Hacia 1990 se presenta *construir/deconstruir/reconstruir*, curada por Nelson Di Maggio en el Patio Bullrich de Buenos Aires, con la participación de Matto, Dicancro, Díaz Valdéz y Ramos. Posteriormente, es incluido en el envío uruguayo a la IV Bienal de La Habana (1991). Durante toda esta década expone en *Arte en el Cielo* que gira por Sevilla, MNAV en Uruguay (1996), Alemania y Japón; la propuesta es una muestra-acción-fiesta con técnicos japoneses, barriletes y más de cien artistas, entre otros, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Antoni Tàpies, Karel Appel y Victor Vasarely. Hacia 1991 gana *International Fellowships in the Visual Arts 1991-2 Mid-America Arts Alliance*, en Estados Unidos. Ramos viaja y visita San Diego, donde se conecta con la población indígena. Nacen obras de este contacto. Es invitado como artista residente en Massachusetts College of Art, de Boston, Estados Unidos (1992). En simultáneo, gana un premio en *eco-Art* en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, premio discernido por un jurado internacional, para la que fueron convocados 120 artistas de las tres Américas. Con el título *Nelson Ramos y CEA* expone en la Fundación San Telmo de Buenos Aires. Este mismo año, tiene lugar en la galería del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington DC, la muestra *Vertientes. El magisterio de Torres García*, la propuesta del curador Ángel Kalenberg, es mostrar las resonancias del maestro en la obra de los artistas uruguayos Clever Lara, Wifredo Díaz Valdéz, Jorge Damiani, Miguel A. Battagazzore y Nelson Ramos, exposición que se vuelve a mostrar en Caracas en la Galería Durban. A partir de entonces su obra es representada por la Galería Linda Moore, de California, que la presenta en la feria de ARCO de Madrid (1993) y expone individualmente en Galería Iturralde de Los Ángeles, Estados Unidos (1994). Hacia 1996 participa en *Container-96 Art Across the Oceans*, en Copenhague, Dinamarca, a la que fueron invitados 96 artistas de ciudades portuarias de América Latina, Estados Unidos, Europa, Asia, Australia y África, a realizar «instalaciones» dentro de contenedores (uno por artista) ubicados en el escenario de los *containers*: a la entrada del puerto de Copenhague. En el lugar realiza *El grito americano*, a partir de su dibujo *El grito*, de los años 60, presentada antes en el Museo Guggenheim, el que aparece contextualizado, dialogando el grafismo con los objetos reales colocados en el suelo, y resituando el título, que pasaría a ser *El grito de América Latina*. Luego se muestra en *América Latina 96* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, curada por Jorge Glusberg, y Ángel Kalenberg por el envío uruguayo. Poco después, está presente en la exposición *Premio Figari* del Banco Central del Uruguay, del que resulta ganador junto con María Freire y Manuel Pailós. Poco después se le otorga el Premio

Fraternidad de la B'nai B'rith: un viaje a Israel, Turquía y varios países de Europa. En 1997, es seleccionado por la Comisión Nacional de Artes Visuales como único artista uruguayo para representar al país en la XLVII Bienal de Venecia, actuando como curador Clever Lara. Fue incluido en *Re-Aligning Aision: Alternative Currents in South American Drawing*, curada por Mari Carmen Ramírez y E. Gibson en el Museo del Barrio, de Nueva York, Estados Unidos. También participa en 1.ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur, de Porto Alegre, concebida por el crítico de arte Frederico Moraes; y en la 1.ª Bienal Interparlamentaria de Pintura del Mercosur, en Montevideo, donde alcanza el Gran Premio. En 1998, participa en la exposición colectiva *El espacio del Mercosur*, en el Museo de Arte Contemporáneo de *El País*, juntamente con Antonio Henrique Amaral, Carlos Colombino, Águeda Dicancro, Raúl Lara, Luis Felipe Noé y Ramón Vergara Grez. También presenta la serie *Objetos inútiles* en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Al año siguiente, presenta el envío de la Bienal de Venecia al público argentino en el Centro Cultural Borges. Finalmente, expone en Fundación Buquebus de Montevideo sus obras de *La última década del siglo* (1999). En el año 2000, se coloca su obra *El dedo* en el Parque de las Esculturas del Edificio Libertad, en Montevideo, junto a las de Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Germán Cabrera, Octavio Podestá, Manuel Pailós, Mario Lorio, Pablo Atchugarry, Salustiano Pintos, Jorge Abbondanza & Enrique Silveira, y Guillermo Riva-Zucchelli. En el 2001, tiene lugar una exposición del artista titulada *Tres décadas fundacionales*, que aglutina a tres instituciones: Museo Torres García, Museo Zorrilla y Galería del Paseo, curada por Alfredo Torres, en Uruguay. Asimismo, participa en Montevideo en varias colectivas: *Diálogos*, curada por Alicia Haber en el Museo Juan Zorrilla de San Martín; *El ejercicio de la memoria*, curada por Alicia Haber en el Centro Municipal de Exposiciones de Montevideo, y *Homenaje a Kurosawa*, curada por Enrique Badaró en el Centro Municipal de Exposiciones de Montevideo. Al año siguiente, es invitado a tomar parte de *Cambium con madera de artistas*, curada por Alicia Haber, en el Museo Juan Zorrilla de San Martín (2002). En 2005, se presenta dentro del núcleo histórico de la 5.ª Bienal del Mercosul, en Porto Alegre, con la curaduría del envío uruguayo de Gabriel Peluffo Linari. Ese mismo año es distinguido con el Premio Maestro Actual de la Fundación BankBoston. Y el Premio Ariel del Ateneo de Montevideo, *in memoriam*, por su aporte a la Cultura Nacional y a la Ciencia, luego de su fallecimiento, el 2 de febrero de 2006, a los 73 años. Su obra se continuó exhibiendo en exposiciones internacionales como *Daros-Latinamerica Collection* en Morris and Helen Belkin Art Gallery de Vancouver, Canadá (2006), constituida por obras de Waltercio Caldas, Luis Camnitzer, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Antonio Dias, Dan Flavin, Ellsworth Kelly, Guillermo Kuitca, Julio Le Parc, Sol LeWitt, Vik Muniz,

Barnett Newman, Hélio Oiticica, Robert Ryman, Mira Schendel, Richard Serra, Jesús Rafael Soto y Cy Twombly. Y también fue incluido en *Arte e Madera* (2006), en el MNAV, de Montevideo; *CIRCA 69* (2006), en la Galería Vasari, de Buenos Aires, donde Ramos exhibe su «instalación» *Bodegón* y donde además participan Gyula Kosice, Antonio Seguí, Kazuya Sakai, Ruisdael Suárez y Nicolás García Urriburu, entre otros; *Papeles*, en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes, de Montevideo, curada por su director Gabriel Peluffo Linari, y en *Face to face the Daros Collections* (2008) en Zürich, solo por nombrar algunas. En 2009, ocurre en el MNAV la muestra *Ramos por [el poeta] Enrique Fierro*, en el marco de la serie *Geometrales*. A lo largo de su carrera expuso en salas, galerías y museos de arte de Uruguay. También fue premiado en Salones Nacionales (1962, 1965 y 1967) y Municipales de Montevideo (1956, 1958, 1961, 1962 y 1967). Sus obras están presentes en colecciones públicas y privadas de diferentes países, entre otras, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) y Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo (Uruguay); Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile; Museo de Arte Moderno de San Pablo (Brasil); Museo de Bellas Artes de Caracas (Venezuela); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina); Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo Torres Laguna (España) y Museo de la Universidad de Texas (Estados Unidos), Colección de Menlo Park de California, Daros Collection de Zürich.



Nelson Ramos, Germán Cabrera, Washington Barcala



Jorge Damiani, Angel Kalenberg, Ignacio Iturria, Nelson Ramos



Mario Irrazábal, Jacques Bedel, Hermann Guggiari, Gyula Kosice, Enio Iommi, Edgar Negret, Waltercio Caldas, Francisco Matto, Nelson Ramos.



Retrato de Ramos por Ignacio Iturria



con Rogelio Polesello



Alfredo Testoni, May Ramos, Carlos Tonelli, Ángel Kalenberg, Manuel Espínola Gómez, Nelson Ramos, Clever Lara, Mercedes Sayagués, Eduardo Sarlós, Rimer Cardillo, Jimena Ramos, Miguel A. Battagazzore, Luis A. Solari, Luis E. Francisco Matto, Jorge Damiani, Felisa Kociak, Luis E. Aroztegui, y Fernando Álvarez Cozzi en el taller de Ramos.



con Luis Felipe Noé

English version



## Devoid of verbiage

Before writing these lines, I flipped through pages of old treasured catalogs and images of abstract structures created with papers, three-dimensional works with wood, kites, skylights and boxes filled with sticks that take me back to a time decades ago, when an artist revealing a major expression of art became known.

Ten years ago, on February 2, 2006, Uruguay received the sad news of the death of Nelson Ramos. At the current times, with an extended life expectancy, one cannot help thinking that at 73 years of age, a vital and creative artist (as Ramos was, on a major scale) still would have had much to give and would have looked forward to future works to continue consolidating an itinerary of searches and meaningful answers.

Ramos' work, in its very different stages, always strikes our attention because its semantic resonances are often achieved with austere materials and with the note of sobriety that was characteristic of his various expressive resources. As in the definition of the short story given by Horacio Quiroga: "a novel devoid of verbiage", Nelson Ramos, who endeavored to find the quintessence of art, very deliberately chose to keep a minimal palette, in which very few ( but essential) colors survive. All verbiage disappeared.

He was an artist who travelled a *creative iter*, who knew how to move away from the line and drawing or to go from an initial abstraction to figuration with the materialization of more disturbing and threatening forms, to later return to abstract language and to crafts. Ramos was in touch with the trends of his time and critics have found in various stages of his work the influence of pop art, Minimalism and Arte Povera, among others. But it is very clear that he did not relent to the opportunism of fashion. The "lightness" that according to Gilles Lipovetsky is the prevailing trend of our time would be the polar opposite of his reflections and artistic practices. Proof of this is that drawing is at his core just as the dominant notes of the time had relegated the discipline to the confines of a minor art.

His work as a teacher must not be overlooked, because his influence in this field was large and important. He opened paths and left his mark on many generations of artists.

Alicia Haber spoke about the "order, spontaneity and geometry" that coexist in his "constructive willpower," which is a successful synthesis to characterize his work.

Because the entire work of Ramos is, a provocative reflection on organization and spontaneity, geometry and creation, order and freedom. There are, in this artist, tensions that are resolved, on a transitory basis, in a production that finds the point of balance, the necessary harmony, a precarious, temporary position of stability: a proportion that elicits a sense of moderation and calmness while generating an atmosphere of silence and stillness that embraces the receiver.

Fragments of truth are employed by Ramos to reconstitute a new and nascent reality that emerges through art.

His visual syntax and aesthetics of dispossession in his radical suspicion of the elements moves us to reflect on life and death, order and chaos, being and non-being, on the precarious fragility of all existence. They are subtle invitations without theoretical or doctrinaire developments. It is the field of art and what is suggested is always more than what can be stated: the elusiveness of "reality" as evidenced by something unseen, but existing, hidden behind a plane; the pursuit of a joyous, playful freedom, suggested by a kite that rises in the sky. The gift of triggering, with just an image, such deep and disturbing inquiries is reserved for the great.

María Julia Muñoz  
Minister of Education and Culture

## Nelson Ramos in MNAV

2016 has been a great year for the Museo Nacional De Artes Visuales (National Museum of Visual Arts) and there cannot be a better opportunity to honor one of the most prominent artists of contemporary art in Uruguay.

Nelson Ramos, the artist, allowed us to enjoy through his work the incommensurable values of the line as a substantial expressive element in the plane and in space, from abstraction to figuration and permanently reinvented himself during his fruitful career.

Nelson Ramos was a fine observer of the profound social changes in our region and the world, leading his work into subtle reflections on paradigm shifts in the late 20th and early 21st centuries.

Nelson Ramos, as a teacher, brought together the best traditions of his own teachers at the Escuela Nacional Bellas Artes (National Fine Arts School), his experience with outstanding artists abroad and the learnings of his life, to pass them on to many of the current leading artists of Uruguay.

He represented our country in some of the major art centers, biennials and private collections in the region and the world. He was awarded the Figari Prize for his artistic career; he was loved and admired by his friends and students.

We are enormously grateful to everyone who made possible this exhibition, which was both awaited and rightfully deserved, showcasing one of the most outstanding personalities of our visual arts.

Sergio Mautone  
National Director of Culture

It is a real honor for the Museo Nacional De Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts) to present the exhibition *Nelson Ramos: nothing in art was alien to him*, settling a debt by means of this first retrospective exhibition of the artist in our main gallery. Nelson Ramos is unanimously recognized by his peers as an essential reference, not only in terms of artistic creation, but also of his deep commitment to art. The fact that he shared his vocation in the practice of teaching is one more example of his generosity toward others.

*Nelson Ramos: nothing in art was alien to him* presents the work of a major artist who devoted his life to artistic creation and whose career was distinguished both within our country and internationally. Curated by Angel Kalenberg, a traveling companion of the artist almost from the beginning of his career, the exhibition goes over his different series and more than one hundred pieces, where Ramos experimented with different languages and formats through drawing, painting, collage, objects, sculptures and installations. Innovating and pioneering in the Uruguay of the 60s, when the country entered fully into modernity and its paradigm shifts in the field of art.

The founding commitments of the MNAV include the dissemination of the work of our most distinguished creators in the entire society and not only in a small circle of initiates, and we are convinced that the work of Nelson Ramos is powerful enough to appeal to all those who understand art as a radically transformative experience.

Ten years after the death of Nelson Ramos, the Museo Nacional De Artes Visuales pays homage to him in the best possible manner: celebrating his art.

Enrique Aguerre  
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

*There are no facts, only interpretations.*

Friedrich Nietzsche

*We have but one resource with death: to make art before it comes.*

René Char

*Death is stronger than thought, thought is stronger than death.*

Vladimir Jankelevitch

He is one of the most prominent artists in Uruguay in the second half of the 20th century. He built a protean, original and highly provocative production commanding a language that underlies and gives unity to the variety of his production. His work revolves around two central aspects: a formal one, the experimentation with the behavior of the line; and another thematic, an artistic approach to the subject of death. In both arises, inexorable, a willingness to invest on the research of media and techniques, shapes and materials.

Ramos' work unfolds in several stages. The first is that of the formidable drawing artist, reminiscent of automatic writing. The second, when the Argentine version of pop art makes its appearance among Uruguayan artists and Ramos turns to the creation of installations— unheard of until then in Uruguay—, some of which are deployed in space with a manifest desire of perdurability. The third, the series of white paints, emblems of his iconoclasm, some of which are divided by a painted vertical line and others are torn, forming some sort of wounded paints. The fourth, the Reversibles, three-dimensional, compartmentalized boxes, rooted in Torres García's constructivism. The fifth, when for the development of his Pandorgas, Skylights and Tarascas he turns to collage, using abandoned, fragile, ephemeral materials, from which he manages to consummate sublime poetics, at times evocative of a Montevideo that is no more. The sixth, *La conquista* (The Conquest) and *La voz de los vencidos* (The voice of the vanquished), two incomparable series of collages that express his reaction to the 500th anniversary of the discovery of America. The seventh, *Nuevas formas* (New Forms), the name he gave to a series of planar, minimalist sculptures, in which he rehabilitates for the art world everyday tools that had lost their usefulness. The eighth, with *El dedo* (The finger), he creates the first of his only two metal sculptures in large format.

At the beginning of the sixties, a still sleepy Montevideo was awakened by a time of parricidal cultural, political and social irruption in which a generation of young artists (average age: twenty-five) also incurred in "parricide", following the path traced a few years earlier and the spaces conquered by the boom of Latin American literature. Confronted with the history of the visual arts in Uruguay, that generation decides, or at least they can be attributed such an intention, to make a complete break with the pictorial practices of the Taller Torres García (Torres García School), as well as the Círculo de Bellas Artes (Circle of Fine Arts).

Nelson Ramos, José Gamarra (who was a friend and sidekick of Ramos) and Miguel Á. Bategazzore would be the most notorious names in that movement. All three were born in the same year and studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts, ENBA), where Bategazzore would later become a teacher. All three worked the theme of the sign, which, over time, proved to be a generational concern: Ramos would shape a Spanish Latin American language and display a range of organismic signs, with remnants of the pictographs on the walls of caves, of the Sierra de Capivara or de Chamangá; however, when he so felt it, he would automate the codes; Gamarra, meanwhile, implants impersonal signs, although they seem situated in prehistory; another is the code of Bategazzore who would use the Platonic resource of archetypes until culminating in the fall of the Platonic world into the real world.

These three artists went as far as to invent a new alphabet. The three of them also gave new meanings to their predecessors, at a time when new media were bringing down rigid significations. The history of fifty years of production would prove that the chasm between wishes and reality would not be entirely bridged.

## 1. THE LINE OF LIFE

From a formal point of view, the main theme throughout Ramos' work is a reflection on the behavior of the line: black on white at first, then white on black and white on white, that is, a mental object; a line that would then undergo various transformations until it becomes a wooden rod, when the artist manages to transform the mental line of the drawing into part of a discernable physical world, a process that has gone from the abstract to the real world.

As for the content, two themes may be traced. One, the most obvious for the viewer, is the unavoidable presence of the skull: the implacable death, our finite nature, and as we all know, our common fate. Perhaps, a fear of falling into existential vacuum? Of becoming a "face that turns into a mask", a skull? Of being annihilated by death? In one of the sonnets of *Sueños sobre la muerte y su imperio* (Dreams of death and its empire), (1630), Francisco de Quevedo claims "death is an enigmatic figure". Skulls emerge in the drawings, in the prints, and also in the three-dimensional pottery figures nested in the boxes of the series *La voz de los vencidos* (Voice of the vanquished), and *La conquista* (The Conquest).

Living at the edges. The other theme, that came up during my private conversations with the artist, and which I take the liberty of disclosing because it may open new avenues of interpretation for his work, is the fear of madness. Ramos was interested in the edges, the boundaries of rationality; he was a hyper-intuitive artist, like Malévich, haunted by frequent flashes of intuition, an intuition he perceived to be very remote. In the same way as anti-idealist philosopher Ludwig Wittgenstein -for whom the "limits of my language mean the limits of my world" and who believed that art may cross borders that written language cannot— clashed and struggled with the limits of language, Ramos also clashed and struggled with the limits of materials.

Nelson Ramos was born on December 19, 1932 in the town of Dolores, Soriano, but spent a great part of his childhood in Juan Lacaze, where his father worked as an architectural assistant. "When I was seven or eight — he said— I would 'help him', that is, I tried to imitate what he was doing. And as early as that, my goals were to paint, to draw, and to come to Montevideo. In 1951, when his father died, after moving to Dolores for a while, he came to live in Montevideo with his mother and became a student at the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts). He learned drawing under Ricardo Aguerre and painting with Miguel Á. Pareja, Vicente Martín and José María Pagani. With them — he said— "I received a boost of vitality that positioned me perfectly, in particular from what Martin taught me". In 1953, along with Yamandú Aldama, Bolívar Gaudín, Glauco Téliz, and Pascual Gríppoli, among other former students of the School, he joined the group La Cantera, which lasted four or five years, and where he started improvising.

"All of us who were part of that group started to put sawdust, sand, and tobacco -anything that we could use— in the oil paint in order to create textures. [...] Some ideas were really weird, like climbing

up a ladder and dropping oil drops on a canvas... The best one —said Ramos— was Yamandú Aldama.”

In 1959, he travelled to Brazil where he stayed for four years. He received a six-month fellowship (together with Jose Gamarra) to the Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art) of Rio de Janeiro, where he trained under German printmaker Johnny Friedlaender, who had fled his country escaping the Nazi regime. Friedlaender was a magnificent artist, and a master in the technique of etching, and he had been commissioned by UNESCO to open what would be the last international-scale printmaking workshop. Ramos also studied there under painter and printmaker Iberé Camargo, an author of artwork with tragic touches, for whom a painting always was “an emotional abyss, an endless anguish [...] Because, I have —he said— a tragic view of life”. His painting *Fantasmagoría* (Phantasmagoria) (1987) is a dialog with the erosion of time, the vestiges of life, with death, with the “sheer restlessness of life” (Friedrich Hegel).

His stay in Brazil temporarily overshadowed his adherence to the River Plate tradition, and changed him as an artist. There he came in touch with the imagery originating in the *Manifiesto Antropófago* (Cannibalist Manifesto) (1928), and he witnessed the outburst of creative fervor of the 60's with the work of playwright Ariano Suassuna, author of *O auto da compadecida* (A Dog's Will), which used characters from popular medieval religious drama. He became acquainted with “string literature” and the primitive xylography featured on the covers of string literature booklets; with feather art; with the *cinema novo* (new cinema) of Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, [God and the devil in the land of the sun] which used the popular language of the northeast) and Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*) (Dry lives); and finally with African Brazilian pop art, in particular, with the sculptures of Mestre Didi (that priest of the cult of ancestors, interlocutor between the living and the dead) made with organic materials, like vegetable fibers, palm trees and palm tree leaves, unconventional resources in the world of western sculpting. Reflecting upon this experience would lead Ramos to enrich his catalog of material resources by using sticks, cardboard paper, kraft paper, etc. He was also in touch with the work of Alfredo Volpi, who was coming from pop art and maintained his natural freshness and naiveté by using the colorfulness of house facades and paper pennants to create paintings where he grouped shapes in multiple ways. Volpi thus defined a geometry which, while tending to abstraction, does not turn away from the lyricism and joy of the popular festivities it draws from. Ramos' gouache paintings reveal his enthusiasm for this Brazilian artist's work.

Later, during a stay in Spain, he discovered the local pervasiveness of the topic of death and skulls. In his *greguerías* (humorous aphorisms), Ramón Gómez de la Serna claims: “The Spanish, above all, cannot live without a skull before them, as an inkpot for their pen”. José Bergamín (member of the generation of '27, who was exiled and lived in Uruguay during three different periods) wondered: “Is it death where our Spain hurts the most?” This topic is so pervasive that a researcher wrote a voluminous book entitled *La muerte y la pintura española* (Death and Spanish painting). In Spain, Nelson Ramos found and was dazzled by the *Vanitas* of Juan de Valdés Leal, an artist that would influence a great part of his work.

It was there that he discovered both the richness of Eastern calligraphy and the medieval content in Hispanic culture: a vein that would encourage him to enrich his signic vocabulary. Based on that, he chose to become a draftsman, but mainly for temperamental reasons: he valued the immediacy of making, the spontaneity of the well-embodied action in Japanese ideographic writing, and its associated style of painting (São Paulo is home to the largest Japanese community outside Japan), which finds an echo in Western gestural art and the lyrical abstraction of French artists Georges Mathieu and Henri Michaux, and then, in Nelson Ramos.

Back then —when the distinction between major and minor arts still prevailed—, Ramos was the first artist in Montevideo to have solo exhibitions made up of drawings only (as stand-alone artworks, and not at the service of a painting, a sculpture or a text), thus breaking a deeply rooted local habit; he had realized that drawings could become an independent, autonomous language, with their own expressive potential.

Perhaps instead of “he chose to become a draftsman”, I should have said “he chose to become a graphic artist”. Draftsman is a Renaissance expression that refers to the drawing of lines using a pencil. On the other hand, graphic designer is the modern term for someone who expresses shape in graphic form, using any means, including a pencil; someone who designs (from *di-segno*, or designate), i.e. anyone who, by making signs, designates; and Nelson Ramos in his drawings (not just by chance made using oil sticks) designs and designates.

Ramos was tempted by the line: the ideational, direct stroke. But he disdained the sharp, surgical, harsh line of the pencil. He opted, instead, for the oil stick, which gives his drawings a similar effect to what he would achieve years later by tearing paper.

Throughout his career, there are several inflection points.

In the first one, the line prevails as a mental construct, and this is displayed at various moments. One is the series of designs (graphic-sign drawings) that he produced between 1963 and 1967, two of which were exhibited at the Guggenheim Museum, as part of *La década emergente* (The emerging decade) an exhibit aimed at presenting an outlook of Latin American art from a North American perspective: that of Thomas M. Messer, then director of the museum. Mr. Messer wrote: “Nelson Ramos struck me most vividly as a painter of accomplishment and stature. The applicant [of the Guggenheim fellowship] is undoubtedly a highly qualified, skilled, and accomplished draftsman and painter. After visiting his studio during a search for talent throughout Latin America I was struck by the integrity, high-caliber and beauty of his work.”

Meanwhile, his artistic work (disconnected from the work of other artists of his generation, for Ramos embarked in a solo search) had obtained immediate recognition from the local environment and gained him a following in terms of pupils, but few of them continued its legacy. Ramos' work is indeed rooted in the best lineage of national art, such as the teachings of Joaquín Torres García (although he had no links with the master's pupils and never attended the Studio). Rooted not in the doctrine, but rather in Torres García's *arte povera* dimension: a dark palette, a clumsy hand, and precarious materials. The austerity of Torres García was not *gaucheness*; rather, he felt that when language becomes virtuous it appears uninhabited, void of meaning. Neither was Gauguin's (remember the coarse line of his prints), Cézanne's or Van Gogh's. Nor was it Ramos'. For the seemingly *gauche* is a sign of a nascent language with the strength of full potentiality. Although he may not have clearly admitted it before, or after, because even when he accepted the leading role of paper and matter, his work was expressive, of a sensitive refinement, with balance and gentleness.

Ramos carried on and reaffirmed himself as a draftsman, depositing black lines on white paper. The line was his theme, and he took it from illusive representation to embodiment, in his drawings, his installations, his collages, and paintings.

He then started his work as a painter. In his *Inter* series of 1959 —ink washes, waterproof inks, and gouaches (and the gouaches have the white that blends into the white of the paper)— with which he created black and white gestural shapes, endowed with an implicit subjectivity in its spontaneous brushstrokes, which were nevertheless at the service of a structure that limits spontaneity. With them, it has been noted, “he creates transparent architectures of a suggestive lyrical climate”, with an intimate feel. These are a draftsman's gouaches. Unlike Ramos, when Manuel Espínola Gómez undertook the series of gouaches entitled *Interrupciones* (Interruptions) (1963), he resorted to a full-arm, brutal, monumental —though ruled— gesture. Those are a painter's gouaches.

Other gouaches resort to color and rhythm (*Ritmo, El circo, Pajarera sobre árbol*) (Rhythm, The circus, Bird cage on tree). Ramos composed using a small shape —a legacy from the influence of Volpi—, which he repeated in different positions. With them he displayed a design like those in textiles, perhaps reminiscent of batik. He painted using a timbric palette, which would later become tonal. The fact that he resorted to waterproof inks resulted in textures equivalent to the texture of the medium. The visual outcome of waterproof ink is used in this series as a sort of x-ray of the paper, especially grained paper, because it allows to see the thread, the weave, the texture, a whole tactile, instinctive world, surely the reason why it quickly attracted him. And this is a new clue to understand the work of Ramos, as built on the grounds of a research of paper as material: Ramos works on the medium itself, scraping, embossing, and tearing it. His drawing is a drawing before the drawing.

The works in another of these black and white gouache series resemble nocturnal landscapes of woods, and barely sketched, ambiguous architectures, similar to sketches for stage designs, where it is possible to perceive a hint of abandoned scaffolding. There is no randomness in these works, there is meaning: the meaning of staged construction, a prelude of future construction. In some of these gouaches we get a peek of sharp strokes engraved on placid, neutral backgrounds, as concentric circles that, seen from above, seem to represent towers, medieval perhaps, protecting the universe of a solipsist.

Nelson Ramos' gouaches bring to mind the drawings of French writer Victor Hugo, because both are inspired by the same romantic élan, as is any artwork based on subjectivity.

In his passage through Spain, he admired the world of the informal *pintura matérica* and lacerated materials of Antoni Tàpies (he held an exhibition at the *El País* newspaper's Centro de Artes y Letras [Center of Arts and Letters] in 1959), and informalism in general. He was touched by the freedom of workmanship and the expressive value of each sign in Antonio Saura. Ramos started off in that context, which he assimilated, understood, and reworked.

Ramos was also touched by the work of Richard Diebenkorn, whose small-sized artworks, in particular those of the abstract series *Ocean Park*, had an extreme finesse; the American defined his painting as “the tension beneath the calm”: they are works with an almost inaudible sound, pure melody. Like Diebenkorn, Ramos had an acute sense of proportion: he measured color and matter to achieve a perfect tuning.

He then went on to produce a series of large-sized paintings, of a frontal, flat spatiality, where the unusually intense signs that populated his early drawings survived. One of them, *Homenaje para el gusano que espera en mi tumba* (Tribute to the worm that awaits at my tomb) (1964), was awarded the First Prize (shared with Hermenegildo Sábat) at the Second Art Competition of Modern Painting of the General Electric Institute (IGE); exhibited in 1965, it was painted with a palette similar to the one used by the Neo-figurative artists of Argentina.

Later, he ventured into three-dimensionality: he worked on “installations”, “environments” and redundant, trivial and poor “objects”, found in the vast world of urban debris, painted in black and crossed by a white line, built between 1967 and 1969, when they were presented at the São Paulo Biennial.

But the black solid line, a trace of the greasy oil stick of his drawings, became white, matter-like (in fact, pieces of tape), and was thrust into space in search of a body. And dislocated. This line is a way of exploring visual perception phenomena, it is the product of an optic re-composition by the viewer: a line composed by the viewer from several smaller vertical lines. The title *Todo en líneas* (All in line), a book by the remarkable Saúl Steinberg, is suitable to define Ramos' work. What Steinberg does on the plane, Ramos deploys in a three-dimensional fashion. Ramos' line reveals a path that brings together objects of various natures, thus becoming connotative.

From that, he jumped to recovering the white plane, and again, a vertical line looms. White pictures, in which white is the result of deposits, of the superposition, of lemon chrome yellow on orange chrome yellow, and on both, another layer of white, always white. “I do not intend to make white paintings —claimed Ramos—. I make paintings. White paint is my medium.” Soon, white planes appear separated by a stroke of lines that are also white.

Wounded paintings, scratched by a line, a vertical line, where the artist acknowledges receipt of informalist existential painting. Until, between 1970 and 1977, that wound reached the paper, and the line started to emerge from the tearing of the medium. The Paleolithic incision lies in the dawn of art, in the origins of drawing. Therefore, the line resulting from the tearing of paper is equivalent to the line produced with a pencil or obtained with paint pigment: it is a single, and the only, mechanism.

But from 1977 to 1982 the line stopped being a line: it, finally, became pure matter, and barely radiated color. They were wooden-stick lines, with links to Amazon art and feather art; Ramos’ artworks then had a half archeological, half anthropological twist. When this series was presented, it was not fully accepted in the River Plate, but it was in Brazil.

And those wooden-stick-lines appear in sets, enclosed by a box. Then followed the pandorgas (kites) and claraboyas (skylights) (1982-1989); the first ones named Tarascas (small kites) by Ramos. In this series, he abandoned the plane to assume the matter used in its corporality. They were made with kraft paper, sewing pattern paper and sewing thread, with an aerial connotation associated to light and movement, and expressed in poetic language. Around 1989, he started the series I have called vanitas mestizas<sup>1</sup> (mestizo vanitas), boxes inhabited by skulls and skeletons associated with the Spanish streak bringing up the theme of colonization, of the invasion, that is, aggression and death; the American version of the 17th century vanitas. If the Spanish vanitas proposed a meditation about the end, about death as disillusion with the world, as a promise of another life, Ramos’ vanitas also allude to a meditation about power.

After that, he went back to objects, created (and not “found”), which reproduced totally useless work tools. And a new and final return: to the paper medium, to Chinese color papers, which he would paint or tear.

This voyage is a testimony of a consistent, systematic search for form, of a morphologic analysis of the artwork; this voyage fluctuated between virtuality and things. Let us look at its different stations.

## 2. THE DRAWINGS (di-segnos)

Modern times are characterized by a progressive advance of new information technology devices that provide sophisticated tools and platforms for creating, and an obstinate dissolution of genres (not even the media make a difference). Still, drawing persists as the activity that more directly registers the singularity of the artist, the starting point of a sketch, or the final point of a picture, that is, the source, the spring of any form of expression. We refer especially to ideational drawings, like those of Leonardo, of Ramos, and not to observational drawings; they are the shortest way to reach the creative mind, perhaps the unconscious?

Ramos’ writing, even the making of the simplest sign, was linked to the original material. When applying the stroke on the paper, he invariably configured a sensitive stroke.

As he stated in an interview, for Ramos, drawing “is a tool that can help awaken sensitivity [...] It is the line, it gives value to a form and positions it within a space [...] A scribble may have much value in a certain context, even if it does not look like much.”

And adds: “a sheet of paper is a two-dimensional element. But if I lift one of its angles and form a triangle, I may turn it into a three-dimensional element [...]”. It was so also for Picasso, who created mobile, fragile paper sculptures like *Mujer con los brazos abiertos* (Woman with open arms) (1961). And concluded: “A sheet of paper is an object that lacks a finger print” (as understood before the world of cybernetics).

The empire of signs. Letters and numbers, among them the number seven (a well-known cabalistic number); circles and x symbols, never plus signs, never a cross (allusive elusion); next to them, zippers and zigzags; volutes and neutrons; flattened ovals (dolichocephalic and brachycephalic) and skulls, configure a sort of personal encyclopedia, drawn with a vigorous and spontaneous stroke, a departure from linear canons. It is in fact a deconstruction of Torres García’s signs, but not of his logos.

Ramos’ drawings defy imagination. Let us attempt a reading to decrypt some of them.

Sin título 0 (Untitled 0) (tryptic fragment, private collection) is one of the expressionist drawings. Ramos shows what can be taken as a cave or an abyss, or an intensely dark burial place that seems to devour the scene. From it, there emerge several skulls and skeletons that surround the figure of a man dressed in white, holding a doll in one hand and a skull in the other, and the figure of a worm emerges from under one of his feet. Of course, Ramos represents death, mass death. But because there are no weapons in sight, it may be inferred that it alludes to an ancestral and abstract death that is not close to any specific context. But it is not so. Ramos casts a critical, though not sordid, look at the horrors perpetrated in his time, without falling into a wail.

The man’s figure appears with his head down. Burdened with guilt? On one side looms the profile of a human figure, as if judging him from the edges. On top of the man dressed in white Ramos drafted a spiral that serves as a sort of logo of the byzantine aura, evoking the halos of saints. However, his modern attire alludes to the present time: as a sort of modern-time saint. A sanctified death? Holocaust? Hiroshima? A premonition of missing people in our countries?

Also, on one side, Ramos drafted Saint Andrew’s cross, a sign that this is not a religious sanctification in orthodox terms: perhaps the victory of death?

Let’s attempt to extend the decrypting task to the drawings published in the catalog of the artist’s solo exhibition at the IGE (1965), which have the peculiarity of having been drawn directly on the offset plate, a technique currently considered equivalent to lithography, and accepted in biennials and print competitions. The one on the cover and back cover shows three macabre-looking faces: with no body and no arms, only composed of a head. The mouth of the three faces is closed in zigzag, which lends itself to two complementary interpretations. It may be an open mouth that the zigzag line makes schematic, exacerbating expressivity, with aggressive, sharp, dagger-like teeth, ready to take a bite, with a trace of voracity (power?). It may represent a closed mouth, muted (censored?), at a time when the country was severely affected by the political situation that would later result in a coup d’état. It is one of Ramos’ two expressionist-like drawings, the most distressing of all, and shows similarities with the paintings of the Argentine painter Luis Felipe Noe in the early 70’s. On the left, he drew the most proper skull in his drawings, and inside the black spot it is possible to see concentric circles.

Why did he choose to draw spiral shapes —a shape that is repeated in several drawings— which turn into concentric circles and recall the *Targets* (1955-1965) of Jasper Johns? For the American artist, it is the use of things that “the mind already knows [...] gives me room to work on other levels”, especially, *Target with Four Faces* (1955), which gives us the key: the absence of eyes on the four faces suggests human targets, blindfolded facing a firing squad. Something similar could be argued by Ramos concerning his concentric circles. They also convey the idea of targets: the Holocaust? Hiroshima? That fabric of horrors: Auschwitz and Hiroshima, the nuclear arms race, deforestation, the disaster of Chernobyl, all in the midst of the atomic threat: behold the discourse of the ominous. The nihilism spawning from all this brutality led Ramos to wonder about the horror of massacres, of genocide, of annihilation, of collective death. The statement “to die today” appears in *Sin título N.º 7* (Untitled No. 7). Ramos is concerned about, and pained by, collective death, the madness of the world. Ramos the doomsayer?

In *Sin título N.º 2* (Untitled No. 2) the main character is a clown, a buffoon with a collar and a beard (perhaps an ironic self-portrait). It is possible to perceive a body surrounded by fine lines that cover great distances and go from one object to the other, and thick lines, firm gestural strokes, which only provide a spatial support for the figure. Ramos’ tacit criticism of artists that disseminate empty graphic signs? Unlike Picasso’s *Dibujos de luz* (Light Drawings), where the light comes from an artificial source and where the air is the canvas, Ramos sees light on the blank page: the white of the paper transpires an implicit allusion to transcendence, a hidden religiosity.

*Sin título N.º 3* (Untitled No. 3) is a highly elaborate drawing, where Ramos uses planes, and by confronting planes with the line, he makes it invisible. The viewer may notice a shape that evokes the gates of a citadel (or of a cemetery, in a new allusion to collective death?). On the left, there is a sort of hopscotch pattern or diagram with soldiers defending it, and an armored door. On the right, on top of the citadel, a skull tops off a body resembling a staked-down hide, crowned by a skull, from whose arm several more skulls are hanging. On one of the sides, he designed a rectangular base spiral (the only case in which a full spiral appears, instead of the concentric circles derived from a spiral). More to the right, the word *Morte*, Portuguese translation for the Spanish *muerte* (death), but also the initial of *Montevideo*. An omen of ill winds, from which the Uruguayan society could not protect itself?

The signs of *Sin título N.º 5* (Untitled No. 5) are so small that they generate, by repetition, a visual texture. The whole set forms a sort of aerial view of the urban plan of a city, of signs of urban civilization associated to the human being, in parallel to the graphic signs, that is suggestive of the curve of the earth. Planes that remind of spider webs, or frayed pre-Inca textiles, or the social fabric. One of the signs alludes directly to death, at a time when the world was still obsessed with the atomic bomb and Hiroshima.

Signs associated to the body: skin as writing, and a map as writing. The attempt to look at this inverted map is rewarded with a hidden clue: unexpectedly, a skull with blank eyes may be seen. In both drawings, it is possible to clearly make out the invention of collective and individual signs associated to the body of the territory. In them, Ramos expresses himself through the density of the signs, among which there is only one character that may be recognized as a letter: the M, the initial of *morir* (to die) and of *Montevideo*, where repetition entails an advantage for the artist. However, from time to time, he allowed the white in the paper to breathe.

The drawing called *Sin título N.º 4* (Untitled No. 4) documents the system that allows him —through the same graphic signs and using two different pencil shades—to make the aerial view cosmological, with a circle that, as a metaphor for orbits, alludes to the work of Antoni Gaudí —whose interest in cosmology was notorious— with the sun clocks, and with the slanted, conic, helicoid shapes, embedded in each other, which suggest the pivot point, and coincide with the drawings that depict the ongoing contraction of the orbits of the inner planets or earth. It is worth noting that in every circle there is displacement. Here, he drew single lines and “lines with a chord” (Paul Klee), which take turns and enclose a plane that serves the purpose of a buffer. It was the time when *The place of man in the cosmos*, of philosopher Max Scheler, was a reference book for our generation.

*Sin título N.º 7* (Untitled No. 7) perhaps alludes to flying saucers from other planets, because in this drawing the target seen from a certain perspective looks like a flying saucer, finished with the letter M on top, as if it were a hat or a sign of dynamism. Diagonal lines materialize movement. This is an interpretation consistent with Ramos’ interest in science fiction and, in particular, in Ray Bradbury,



author of the *Martian Chronicles*, which talk about the invasion, conquest and colonization of the red planet by earthlings. It may be affirmed that, years later, as a response to this literary precedent, Ramos unfolded the series dedicated to the Conquest of Latin America.

The vertical lines that hold the flying saucer might represent a fire about to ignite, or the blades of a helicopter that is about to take off. Below there are two rectangles, the one at the bottom has a blank space that the artist obliterated with an X, and drew sets of adjacent figures on both sides. In this drawing, Ramos displays his command of planimetrics and perspective.

Sin título NN (Untitled NN) (private collection) starts from a small face, while the rest is a curling of signs; it is the least descriptive of Ramos' drawings. The greyish plane contrasts the white of the paper and supports all the composition.

The drawings in this series, although lacking morbidity and pathos, are nevertheless distressing, though not expressionist. As Mondrian and Schönberg who, when freed from expressionism gave birth to neo-plasticism and dodecaphony, in his turn, Ramos, when freed from expressionism, develops a valuable personal language.

The skulls and the signs. Ramos' drawings seek a concrete code, and are translated into graphic signs with a pretext: the topic of death and its corollary: the corpse, the skeleton.

The skull crowned with a halo of sanctity is a challenging drawing (Sin título N.º 9) (Untitled No. 9), a striking anticipation of death from AIDS or from drugs, in tune with Posada's prints. An anticipation that will later be continued by Keith Haring (who died of AIDS), by painting radiant skulls, and by Jean Michel Basquiat (who died of a drug overdose) with the repeated image of the skull and faces that may be likened to skulls. These skulls may be applied the description of Charles Baudelaire, the damned poet who, after seeing an anatomic drawing of Vesalius—in a romantic assessment of the lowest—, speaks about the "mysterious and abstract beauty in this meager carcass, to which flesh [nowadays devoured by AIDS or drugs] serves as garment, and which is like a project to make a poem on man" (1859 Salon, IX).

The skull motif, covered with 8601 diamonds in *For the love of God*, stands out in the work of the controversial British artist Damien Hirst (for whom death was also a central theme), and in the still lifes with skull of the German artist Markus Lüpertz (anecdotal fact: he permanently carried a cane with a skull in the handle and two rings with a skull each). Interestingly, Ramos decorated the collage *Una señora de las de arriba*, (A lady from upstairs), with skulls as earrings, and a multi-strand necklace with several skull pendants, and a full skeleton in the center.

Ramos invented signs that are half mathematical and half verbal, generic signs, whose androgynous—not feminine nor masculine— shapes are part of a totally free scheme. Thus, he configured a graphic automatism along with an explanation by means of language. In principle, numbers (at a time that witnessed a rage for numerology because of the magic in numbers) seemed to be against automatism; however, they favor it. Ultimately, it is automatic drawing, automatic writing, and therefore, it is surrealist.

Automatic writing (André Breton, 1924) involves psychic automatism that permits free association, resulting in random matching of words and (abstract or other) forms, made in haste—anything that comes to the artist's pencil—, alien to the limits imposed by reason, opening (royal?) roads to the prevalence of the unconscious. Thus, images emerge where the artistic and the absurd usually coexist. Artists such as Joan Miró, Paul Klee, André Masson, Cy Twombly, Simon Hantaï, Brice Marden, Pierre Alechinsky, and Jean Michel Basquiat—although the first one to draw scribbles was Leonardo— incorporate written characters in their paintings. The calligraphic element provides a vocabulary that may also trigger word associations in the viewer, thus generating meaning.

In Ramos' drawings, the line—which puts an accent on the cropping and lends appeal— leaves aside descriptive concerns in order to form signs, whose strokes go on to modulate the luminosity of the white in the paper.

The witches' Sabbath (from Goya's *Al aquelarre* [Witches' Sabbath]). This series of Ramos' drawings, which we have been analyzing, are an extremely baroque confusion of arabesques, characters and symbols, whose origin lies in Eastern calligraphy, episodic in the West (present only in gothic and Celtic illuminated manuscripts), but that survive in Islamic areas and in the Far East (in particular Chinese and Japanese symbols).

In the Far East, writing and drawing have one and a single purpose. Although in the West different terms are used, there is often no gap between both practices. Finally, "in substance, writing and drawing are identical", stated Paul Klee.

Hans Belting teaches that "art, and decorative arts (understood in the Western sense) were not separate in the Arab culture, as they were in the West since the implantation of the Renaissance notion of art. [...] in the West, art was, and will continue to be, a synonym of image art. [...] In the West, the word arabesque was sometimes used as a general term to design any decorative geometrical pattern on a surface. In the Islamic world, however, the knot style, which the arabesque draws from, was a symbol and a representation of the world, and in this respect an art, in the most universal sense of the term."

While Ramos' signs allude to Arab calligraphy, they lack the melodic quality given by the continuity of interlacing, which is typical of arabesques strictly speaking, such as the ones included by Henri Matisse in his paintings.

The calligraphies configured by Ramos in his drawings impress as a sort of choreography that seems to have movement; but that nowadays seems escaped from a crazy computer. It consists of the spontaneous recording on paper of Nelson Ramos' automatisms, pre-verbal gestures, signs deprived of any intentional meaning. Already in 1964, the artist stated: "If I lived in a desert, I would anyway

draw signs and connect them in a thousand different ways... If they then happen to communicate something to somebody, much better, all right? But in fact, I paint for myself."

For the catalog of the exhibition of these drawings at Galería Liroloy in Buenos Aires, published by the IGB (September 1964), the French critic Michel Tapié (author of the theory contained in *Art of Another Kind and Morphology of Another Kind*), wrote the following introduction: "The issue of the sign comes to us—outside Oriental calligraphy—from a recent time: Klee and Miró integrated it to their pictorial world, but as a pictorial element rather than a sign in itself. It was only twenty years ago, with Tobey and Morris Graves, and then with Mathieu and Kline, that the sign actually achieved, in the West, its artistic autonomy. It was then possible to look at the East with more depth: from Chinese Sung works to the master Insho, including the great Zen Hakuin and Sengai, what a lesson on the integration of sensitivity and boldness, in a full, exclusively artistic, message!"

"The problem was—he added— joining, in a single structure, signs sensitized as individual artistic signs, as much as signifying the set by an also essentially artistic magic: the current artworks of Nelson Ramos have solved this and it may be possible to think of nomological developments of the great Oriental intuitive tradition continued by the master Insho, and which is in this case updated by the artistic creation of the modern Western world with profound quality."

The resulting black and white shapes are perceived by the viewer as a product of the optical integration of the totality of the autonomous signs in the global structure, this time with meaning.

In these drawings, Ramos established an implicit architecture from the start. Although he then went on to place scattered signs on white paper, as if on a vacuum, these signs come from pure, gestural lines, which visualize the graphic trail of the gesture. They do not emerge as a mere addition of things. The drawing has unity, and its merit is to gradually alienate the primitive unit, recreating a definitive unity at the conclusion of the artwork. Plastic work is a result of an elaboration that seems gradual.

Ramos starts from a primitive constructive scheme that provides the drawing with a form, a gestalt, that highlights it, unites it, creating a coherent field. Just like a magnet organizes iron filings. Only a vague orthogonal reference remains of the primitive structure. This is because the ultimate structure is not determined by the initial structure, but rather by the one emerging.

In my opinion Ramos' drawings have a surrealist imprint, in the sense of automatic writing: because of their genesis and their atmosphere. But even if he used automatic writing, he used it under a constructive rigor, now turned into something organic that provides its drawings with a vital structure. The trajectory covered by Ramos' line goes from denotation to connotation. The line that Leonardo used to draw, as way of example, was denotative, except in his numerous Deluge drawings, where it became connotative, because it was intended to show the original chaos. Something similar happens in Ramos' drawings.

A close review of this exceptional series reveals the constant presence of an implicit structure: the vertical line. In some, as the dominant tension in de-composition. In others, as weft—a series of parallel vertical lines, apparent from the early canvases—that overlap the drawing's calligraphy. Gestures aimed at hiding, or covering up (or de-covering?) the meaning of that explosion of signs, which precedes its organization by the line, and constitutes the reverse of his writing.

### 3. THE PAINTINGS

If titles are useful for anchoring the meaning of the paintings, or to provide guidance for the reading or to develop new interpretations, the titles of the three large-sized paintings of Ramos' presented at the Second IGB Modern Painting Competition clarify the intentions of the artist. In that way, *Homenaje para el gusano que espera en mi tumba* (Tribute to the worm that awaits in my tomb) (1964), through which Ramos alluded to *The Triumph of Death* of Pieter Brueghel the Elder (1562-1563), the most terrible depiction on the eminence of death.

First, it is worth noting that already in the world of the Baroque, with its predilection for the oneiric and the theatrical, it was common to talk about worm-eaten flesh. Poetry of the time describes how a body was being eaten by worms in a clear allusion to the corruptibility of flesh. And in contemporary art, the Italian artist Gina Pane, with her *Death control* (1974), shows a young face covered with worms, conveying something ominous. These days there are supporters of biodegradable coffins, of green death: they believe that a suit seeded with mushrooms, called 'infinity burial suit', destroys human tissue, breaks down a human corpse, cleanses it of toxins and distributes nutrients back into the soil.

This painting of Ramos' seems to express the anguish of the artist for the disappearance of the individual human being subsumed by mass society: the artist thought death is the great leveler, a clear regression to Hispanic medievalism, and the Spanish mystics. In particular, Ramos reflected upon power and death, both individual and collective: he visualized the individual in modern society as a worm.

The painting is comprised of three rectangular fields, with a horizontal organization, almost as the layout of a flag, which gives us the first clue. The succession of layer after layer, as a sort of geological stratification, seems to allude to a sub-world, on top of which Ramos superimposes the earth layer, where people, civilizations and cultures are sequentially buried. The worm is within the plan.

In the top one, a huge X represents the obliteration (equal to one less) that mass society inflicts on human beings as individuals. Ramos, I reiterate, is concerned about collective death; here lies the difference with the European vanitas of the 17th century, which the Uruguayan artist saw in Spain and which he managed to update in modern terms. The obliteration sign is, at the same time, a multiplication symbol.

All the scene displayed in the central panel, which can only be seen from the front (because from an aerial view it would look jammed), is populated with arabesques, signs, drawings: an urn covered with a lid alludes to the end of life turned into ashes, that “black milk of daybreak”, from the cryptic verse of Death fugue, of the incommensurable poet Paul Celan. On the right, another urn with a lid, two characters that watch from outside, and a multiplicity of characters marching: they are skulls, little ghosts that, in large groups, form crowds. More than little ghosts, these characters are akin to other little ghosts, those of the Norwegian Edvard Munch (whose creativity overflows the margins of expressionism), and not by chance, to one of these drawings with the disproportionately big open mouth and disproportionately small eyes that Ramos called *El grito* (The Scream). It is worth reminiscing that for Munch the issue of death was an obsession, and the scream —that synthesis of rational language, in his case a trace of madness and death— is the motif of his masterpiece.

The white and black bands of the lower panel appear as seen in perspective and from the top, from the absolute, from the divine vision of a God “transcendent even in absence.” From a mathematical standpoint, in a graphical perspective when the vanishing point is at infinity, perspective lines become parallel. Therefore, if the artist views them from above, the white and black bands virtually become verticals, and resemble the bars of a prison cell, a psychiatric hospital or of the Penal Colony, a short story by Franz Kafka (one of the few writers Ramos admired). The writer’s anguish, derived from his Jewish roots, emerges throughout his work. One of the multiple, and diverse, readings of this story confirms that Kafka sensed the deep crisis that would make his world collapse, and that would end in an almost apocalyptic hecatomb: Nazism with the invention of industrial machinery for death. This can be confirmed in the first paragraph of *The Colony*: “It’s a remarkable apparatus, said the Officer to the Explorer, and gazed with a certain look of admiration at the device, with which he was, of course, thoroughly familiar. It appeared that the traveler had responded to the invitation of the Commandant only out of politeness, when he had been asked to attend the execution of a soldier condemned for disobeying and insulting his superior. Interest in this execution was not really very high even in the penal colony itself. At least here in the small, deep, sandy valley, closed in on all sides by barren slopes, apart from the Officer and the Traveler there were present only the Condemned, a vacant-looking man with a broad mouth, and dilapidated hair and face, and the Soldier, who held the heavy chain to which were connected the small chains which bound the Condemned man by his feet and wrist bones, as well as by his neck, and which were also linked to each other by connecting chains.” Similar scenes remind of the Holocaust, the forced disappearance during the Latin American dictatorships, and other totalitarian regimes.

The titles of several of Ramos’s drawings (presented at the Blanes Award of the Banco de la República, where he was awarded the Gran Premio Blanes) appear to confirm what awaits the human beings of the Western world in crisis: *Hay parejas entre rejas* (Couples behind bars); *Después de la bomba* (After the bomb); *No, no voy al cielo* (No, I am not going to heaven); *Deja que me coman las hormigas* (Let the ants eat me).

The P drawn at the bottom, on the right of the painting may be read as the signature of the artist, the initial R of Ramos with a leg lost in the commotion. Or, it may be the symbol of a peace manifestation. A cryptic narrative presides *A las 5 en punto de la tarde* (At 5 o’clock in the afternoon) (oil, 1965, 2nd Prize at the 29th National Fine Arts Competition, collection of the Museo Nacional de Artes Visuales [National Museum of Visual Arts].) For the painting’s title, Ramos resorted to a verse of the poem “Goring and Death”, from *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Lament for the Death of Ignacio Sánchez Mejías) in which Federico García Lorca, obsessed throughout his work by the topic of death, laments the death of his bullfighter friend. This painting permits to infer allusions to an underground world, as if the artist were diving within himself, beyond the limits of life, an attitude that will become more apparent in his future work. Since then, it should be noted, his affinity with the constructive legacy had already existed.

The front of a suitcase, occupying almost all the canvas, represents a stage that, like in a cartoon strip, is populated with small cells, each one of which holds its own scene, perhaps with the purpose of creating a kind of sequence, conveying the idea of movement, that something is happening there, and that time passes. But “Can we find the meaning of death in time?”

The space, frontal and totally plane, is articulated on three vertical fields: those on the left and on the right appear subdivided into several micro spaces, where it is possible to see some hooded characters, winged figures with horns, bars (of a jail?) that are repeated, characters standing frontwards (facing a firing squad, insinuating the suppression of human beings?). All tiny ghosts, in some cases erected on floor lines, where the horizontal line suggests the space marking a horizon, turning the horizon into floor, configuring a dihedral angle instead of opting for perspective three-dimensionality. Some have scalloped collars, as if dressed up for a Goyaesque masquerade, a carnival masquerade, through which the artist refers to the vices of society resorting to an inversion of the world, of reality, through the mask, the costume, and the carnival.

In the center field, on a checkered floor, from top to bottom it is possible to visualize a sequence of bulls painted in black, one of which appears crossed by the capital X: metaphorically, Ramos kills the bull that killed the bullfighter. On the side, a handle induces us to think of a clockwork device, where by turning the handle cartoons are displayed, perhaps to show again the spectacle of death, maybe as an allegory of the transhumant chariot of Thespis; however, the Great Puppeteer is absent from the scene.

#### 4. INSTALLATIONS, ENVIRONMENTS, OBJECTS

By 1967, verticality breaks away from the illusory two-dimensionality of the support medium. It bursts into time and space. The vertical lines aspire to no longer be static and aesthetic, or even platonic. The invitation to one of Ramos’ individual exhibitions read: “One picture, one rectangle. It may also be a square, a triangle, a circle [...], a shape (considering that a painting is an object). Whether two or three-dimensional, it doesn’t matter. The shape or the space I choose is my point of entry. It is the subject matter. It IS the object. What is missing is my fingerprint, my mark. My mark will be a vertical line..., like a plumb line. One which will become wider or narrower. It will come to be from the inside out or the outside in; it will be centered or placed to the side: depending on where my intuition leads me at the time. Color choice will be kept to a minimum... or to a maximum? It will be shades of white, so as not to destruct the subject matter: that is, my working space. May 1978.”

How did the shift from the plane to three-dimensional art come about in the mind of Ramos, a drawing artist and painter? It is worth noting that Ramos’ installations —and installations represent the eruption of language into the field of visual arts (Craig Owens)— were inconceivable in Uruguay at the time, we had not seen anything like it before.

Let us analyze the context that favored this development. On the one hand, there was his experience as a professor at the Escuela de Artes Aplicadas (School of Applied Arts), currently called Pedro Figari. On the other hand, an exhibition was held at the Comisión Nacional de Bellas Artes (National Commission of Fine Arts) in 1963 by the Argentine artists of the Neo-Figurative art movement who, at the time, would paint aggressive monsters, and some of them, such as Jorge de la Vega (who exhibited at IGE at the time) used collage and anamorphosis techniques. They were considered part of the pop art generation and, unlike American artists, they were critical of consumer society.

The activity of the Di Tella Institute in Buenos Aires, the launching platform of the Neo-Figurative movement and pop art, which replicated the latest art developments around the world, had significant impact in Montevideo. It presented to the public Robert Rauschenberg’s (1925-2008) *Bed*, covered in paint, and Jasper Johns’ (b.1930) paintings of American flags and shooting targets, which introduced a violent rupture from the concept of frontal unity that had constrained paintings since the Renaissance: they no longer represented reality, as reality had embedded itself in the artworks. The year 1964 was pivotal: an obsessive “art of the things” movement unfolded around the figure of Marta Minujín. La Menesunda was particularly relevant as a form of installation, environment or ambiance. It followed mainly the pop art principle of raising awareness of the value of unconventional, simple and precarious materials (rubber, cardboard, wood, etc.) for the arts, and it was a clear reaction against traditional painting.

Then, at a local level, the informative role fulfilled by the IGE had been especially influential. It is within this framework that in 1964 the renowned French art critic, Pierre Restany, was invited to give a talk, illustrated with slides (which are now outdated technology) on the new realism (around the 1960s this was the French predecessor of American pop art), as he was the catalyst and driving force behind this movement. Other artists such as Jean Tinguely, Arman, Alain Jacquet, Martial Raysse, Yves Klein, Daniel Spoerri and Raymond Hains would join him, and later César, Christo, Mimmo Rotella and Niki de Saint Phalle, came on board as well.

Restany spoke, among other things, about the baptism of objects, everyday objects, which had not been part of the world of fine arts until then. He introduced the works by Arman and the formal logic of objects, César’s Compressions as a new stage in metal, the work of Yves Klein and that of Daniel Spoerri, the creator of eat art (his “snare pictures” and carpets cramped with “objects and exotic animals as in a barbaric ritual,” which represented —as Arman’s trash cubes did— comprehensive still life expressions of objective randomness), as well as the sculptures of Jean Tinguely, a master of magic realism.

But the biggest challenge to Ramos’ imagination was posed by American pop art —except Warhol, as Ramos had a sense of transcendence which Warhol lacked—, the tributary movement of Claes Oldenburg and Jim Dine, of Rauschenberg’s Combine Paintings and the conferences and musical creations of John Cage, a movement that aspired to breach the gap between art and life, even though Rauschenberg suggested “acting in the space in between these two.” Pop art considered expressiveness to be external and independent from the artist, so much so that artists would remove any trace of internal expressiveness: they proposed art that was free from any form of subjectivity, and that asserted anti-formalism.

The realism of American pop art only dealt with the specific reality of the consumer society and the “American way of life” (according to one of his critics, Lichtenstein made the atrocities of the Brave New World bearable), blurring the limits between of the object and the artwork, between life and art. Nowadays, we see a world where urban elements seem to fulfill the role that tables held in the past: a repository of still life, now become real. If Andy Warhol’s work “provided ordinary and utilitarian products with a certain dignity —as Arthur C. Danto stated—, even though in real life he collected antiques and rubbed shoulders with celebrities, none of his closest peers, Lichtenstein and Oldenburg, shared his attitude towards the natural still lifes of mass produced products.”

Part of Ramos’ work whose iconography is anchored in “profane,” familiar, regular objects is comparable to pop art, especially the European pop movement, while the other part aligns with the American pop art prototypes.

Ramos’ images of ordinary objects differ from Marcel Duchamp’s and Jasper Johns’ approach, because while Duchamp introduced the concept of ordinary objects and Johns squandered paint all over it, Ramos transformed his models of reality through succinct literalness which manifested in clearly defined shapes.

Until the late 60s in Uruguay three-dimensional volume and real space were only used by sculptors and architects, while the two dimensions of the plane were reserved for painters. A group exhibition, *Artes Nuevas* (New Arts), was organized at IGÉ in 1967. Critics called it “A historical exhibition” and “The rebellion of the objects.” Nelson Ramos, Washington Barcala, Luis A. Solari, Amalia Polleri, Enrique Fernández Broglia and Carlos Fernández took part in the exhibition. The artists explored different paths, means and methods; they did not set up a school, nor defined a style, but they purposely revealed a trend: the rupture with rigid aesthetic categories (and traditional limitations of the media) and the restless search for an expressive language that was consistent with that world and age. Ramos presented a still-life-installation (formerly known as environment) called *Bodegón* (Still life).

*Bodegón* (1967). Domestic objects—two chairs, one table with a half open drawer, three milk bottles, one glass and one pot, uniformly painted in matte black, and artificial bananas, apples and a pear which, in the context of an art exhibition, contributed to challenging our untrained eye—were placed in the space, over a board that served as a floor, in front of a panel that served as a wall, as in a still life piece. It was not until the 16th century that still lifes be deemed worthy of being painted, and even then, it was not until the 20th century that Fernando Botero used them to create a series of still life sculptures, following in the footsteps of Giacomo Manzù (1908-1991); this was unheard of at the time, especially considering that they had been restricted to paintings. In addition, Umberto Boccioni’s *Desarrollo de una botella en el espacio* (1913) (Development of a bottle in space), may be regarded as a precedent of an object being considered a sculpture.

*Bodegón* bears a certain resemblance with some of the sculptures of Louise Nevelson, for whom a baluster could be conceived as an object, and who made ordinary objects lose their identity by painting them black, thus making them featureless.

It is worth noting that between 1967 and 1977, Ramos taught at the *Escuela de Artes Aplicadas* (School of Applied Arts), then called *Universidad del Trabajo* (Vocational School). Carlos Misso and Carlos Seveso, now professors at the *Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes* (National School of Fine Arts), were his students. This is quite a relevant fact because in that environment they would build and design furniture: tables, chairs, etc.; this later led him to look for three-dimensional shapes, influenced by the pop “furniture” of Luis A. Solari (1918-1993), and subsequently leaving their mark on Ignacio Iturria’s furniture. However, Iturria’s furniture pieces were built by the artist himself, while Solari used found objects, which he would modify using collage, until transforming them into something completely different from the original object. The objects that Ramos used for *Bodegón* were just regular objects that had been abandoned and used for purposes other than the original; in a selective way, they are mutated from their intended use and upgraded by the artist to the status of works of art.

But, using Boris Groys’ words in *On the New: an attempt at cultural economy*, how is the “intrusion of the new” transferred? For example, how does an object go from the “profane space” to being valued as art (that is, to the “cultural archive”)? In Ramos’ case, even though the practical use was recognizable in each one of the everyday objects—identified by the local color—and the readymades giving rise to his installations, their function is suspended by the layer of uniform black paint that covered them and made them lose their identity, and by the interventions made by the artist to revamp the object within the art sphere, as part of a rescue operation, as if he were proposing the subversion of usefulness. Conversely, Duchamp’s readymades resulted from a purely mental situation, that is, an operation which excluded any craftsmanship.

In the fully painted opaque black objects, infringing against the orthodoxy in sculpture making, the muted resonance of the black color conveys a sense of oppression and drama; at the same time, it enables us to carefully observe the trail of a white (Steinbergian) line that changes: it moves from the back wall to the bottle and to the table and the chair and it ends at the base next to a big red natural apple that shatters the petrified environment and brings us back to reality. This line (in fact, a glued white tape) also changes shape as the spectator adopts different positions.

Despite its corporeity, Ramos’ line invoked, paradoxically, the three fictional dimensions of Euclidean geometry. His method was similar to that of Basque sculptor Jorge Oteiza, as they both manipulated space trying to silence the visual language.

*Bodegón* was an innovative and provocative installation, and very controversial at the time. It marked a tipping point in the history of our visual arts.

It was not until the advent of pop art and the new realism that the diversity of objects, even the least noble and sublime—even those abused by advertising—of our civilization were incorporated into a still life and acquired volume. This was done by Daniel Spoerri, but in a realistic manner, so much so that he will not allow any sensitivity go through the rational screen: he worked with raw reality. Giorgio Morandi did that too, but his objects were shapes with a romantic reminiscence, sensitive data removed from realism. In contrast, Nelson Ramos was not interested in naturalism; therefore, he was attached to a more visceral than factual realism. This meant a provocation for the audience, the visual equivalent of a paradox in thought. Torres García did it virtually in painting. Ramos did the same though in a different way: he used commonplace, humble objects (Kurt Schwitters stated: “I see no reason why old blocks, bits of driftwood, old wardrobe tickets, cables, buttons and old pieces of wood found in the basement and landfills cannot be used as materials for painting, just as we use factory-made colors;” Juan Gris glued a mirror to a painting; Picabia glued toothpicks; Tàpies, a shirt). But Ramos consistently painted everyday objects in black (which is equivalent to an absolute world, cosmic nothingness, the blue void), and by doing so Ramos avoided the feeling of contingency that usually characterizes pop art. A thick vertical white line divided the elements in the installation in two. End of the game. *Juego* (Game) or *Silencio* (Silence), (1967, National Museum of Visual Arts):

Ramos used these two titles interchangeably, and even a third one, *Ajedrez* (Chess). However, the pieces (queens, pawns) corresponded to a checkers game. There is no consensus among historians on whether checkers influenced the development of chess or, conversely, checkers developed after chess. I have taken the liberty to make some comments on the latter to explain Ramos’ installation. One board-table and two chairs—one of them turned upside down—; chess pieces, one side painted black and the other side painted white, one dice, all scattered around the board (the board of the world?) and on the platform that confines the artwork, these all suggest the game has recently ended. Duchamp considered chess to be the epitome of rationality. Ramos, on the other hand, showed the demise of rationality. There is clear action: the chair turned upside down. There is also human presence-absence shown through the objects, unlike, for example, in George Segal’s “scenes.” All the elements, except the front and back of the chess pieces, are painted black. A metal-screen lamp lights the table. A white line runs through the artwork, and through the lamp.

This installation seems to mirror “The invisible cities.” In this piece, Italo Calvino used a game of chess to confront, on the one hand, the Great Khan, emperor, embodiment of power, who sees it all in black and white, due to a rational, abstract thinking process of concrete relationships, similar to that of the scientific world before the theory of relativity; and, on the other hand, Marco Polo, the traveler, who having traveled to other cities had a more sensitive outlook, anchored in nature. “The Great Khan tried to concentrate on the game: but now it was the purpose of the game that eluded him. Each game ends in a victory or a loss: but of what? What is at stake? [...] Then Marco Polo spoke: -Your chessboard, sire, is inlaid with two woods: ebony and maple. The square on which your enlightened gaze is fixed was cut from the ring of a trunk that grew in a year of drought...” In short, where the emperor sees a conflict of power, Marco Polo has a sensitive outlook: black squares are made of ebony and the others made of maple. Marco Polo showed Khan that it was a question of sensitivity.

Jorge Luis Borges also felt drawn to this game. In a poem entitled “Ajedrez” (Chess), he wrote: “In their solemn corner, the players/move the lingering pieces. The chessboard/ ensnares them till dawn in its relentless/ environment where two colors hate each other. [...] The player is also a prisoner / [...] of another board / of black nights and white days.”

It is not just mere coincidence that Ramos decided to dedicate an entire installation to the uncertainties of a game of chess/checkers. Because, as George Steiner—brilliant literary critic and avid chess player—wrote: “the allegorical associations between death and chess are perennial: in medieval woodcuts, in Renaissance frescoes, in the films of Cocteau and Bergman.” (Steiner referred to the films *8x8: a Chess Sonata* and *The Seventh Seal*, respectively). Ingmar Bergman’s film delves into the two main passions of the Grim Reaper, chess and dance: Death plays with the black chess pieces. Jean Cocteau & Hans Richter co-directed *8x8: a Chess Sonata*, a film where 8 artists propose different experimental interpretations and variations of chess. Man Ray, Marcel Duchamp, Jean Arp, Yves Tanguy, Alexander Calder, Max Ernst, Jean Cocteau starred in the film, among others.

“Death wins—adds Steiner— but by taking part in the game Death voluntarily submits, even if for a brief moment, to a set of rules that are entirely beyond its control.” And, he continues “To defeat another human being at chess means humiliating their core intelligence.” In addition, “Stefan Zweig’s renowned *Chess Story* is based on the fact that chess may be a close ally to insanity.”

The future is no longer what it used to be. “Nowadays, the Deep Blue computer can defeat world chess champion Kasparov [...] Apparently, a truly extraordinary moment was recorded in Kasparov’s notes of that game: the machine stops for two minutes, which represents about one-hundred thousand years in a computer brain scale! And then makes a winning, never-before-seen move, which was never understood. Kasparov wrote down: ‘I realized it was not calculating: it was thinking.’”

In 1967, in the New Arts section of the Municipal Art Competition, Ramos exhibited a series of volumetric wooden rectangles (the very familiar easel painting format which is still alive and kicking), painted matte black, cut by a straight white line that runs vertically throughout each of the elements. Some of these panels were fixed to the wall, from the ceiling to the floor; sometimes interrupted, sometimes displaced, other times fixed to the floor—as if they were the floor—and rising back up from it, adopting a continuous exchange of different rhythms that varied depending on the position of the observers. By doing so he provided the space with a new dimension and new meaning, creating a minimalist spatial, almost architectural layout. Or a shrine that bears resemblance to the renowned chapel of Mark Rothko from Rice University at the Menil Collection in Houston, Texas. The shape of the chapel is an octagon, that is, a spinning square, as a symbol of the earth. In the vast panels, conceived as the environment, the artist stresses the cosmic dimension of color. They are all painted black, through which he would “try to suggest—or rather assert—the infinite nature of death through a single monochromatic color.” It also bears resemblance to the unfinished synagogue project by Barnett Newman. The theological-cosmological reference is not accidental when dealing with verticality. In fact, verticality is found in the spirit.

In other words,—as Guillermo Solana has stated with his usual clarity—in abstract, aniconic paintings “there is usually a quasi-religious backdrop, a negative theology of art, disappearance mystique, the annihilation of everything, and bliss at the sight of nothingness.”

Barrels. Art critic José Pedro Argul organized the First Applied Arts Fair in Punta del Este (1967). Ramos took part with a display of barrels or metal drums (usually used as grills), all uniformly painted opaque black, and ran through by a white line optically formed by disengaged oscillating vertical lines. It is the same proposition as in the other pieces of the series, but the vertical lines here rested on curved surfaces.



Christo and Jeanne-Claude —the famous and controversial duo who wrapped iconic landmarks, natural spaces, and whose most recent project involves reimagining Lake Iseo in Italy by stretching out a 100,000 square meter floating pier, made of shimmering yellow fabric, on which visitors can walk— also used barrels in one of their first installations, with a different formal solution and a completely different purpose and use: it was a provisional wall, built after and in protest of the building of the Berlin wall (Mur de barils de pétrole. Le rideau de fer, June, 1962). It was a truly insurmountable barricade made from blue, white, yellow and red metal barrels —those used for transporting car gasoline and oil, 50 to 200 liter barrels— and it blocked Visconti street in Paris for over eight hours. Christo and Jeanne-Claude's installation —predecessor to the Paris barricades of May, 1968— was meant as an irrefutable protest against the European political climate. Ramos' installation was meant as an artistic experimentation.

Crazy chair (1969). Six rows of chairs were displayed inside a black prism. They were laid out in three separate tiers with the same height, almost coinciding with the seat of the chair. Six white lines, all of them vertical, ran parallel (again, the lattice-work of the drawings) through the center of each chair. While we can still see the chairs, one of the lines hits the blind spot and we lose sight of it. Two of these chairs were placed in front of the prism, leaving gaps in the first tier. This artwork was presented during the São Paulo Biennial in 1969. With this piece Nelson Ramos also explored the difficulties of spatial perception. As with the line, with this installation Ramos questioned the Euclidian approach, since what is sensual here becomes ideal, platonic. An environment is, by definition, theoretically inhabitable. This one, by having the observers move, allows for visual transformations that create uncommon habitability conditions.

In these artworks Ramos forewent the surrealist features of his drawings and abandoned the plane that hosted them; still, he remained closer to painting than to sculpture.

## 5. VERTICAL LINES

In the Western painting tradition, it was Barnett Newman who first researched and propositionalized verticality as sensitive data that confronted the idea. Later, the Italian Piero Manzoni, (a sort of second generation Duchamp) began painting his hugely extended lines: between 1959 and 1961, Manzoni mechanically drew a 7,200-meter line on paper reels, at a newsprint paper factory. It was hidden on a tube: the line itself was not visible, only the tube, mainly made from cardboard, is visible. He also created *Contiene una linea lunga 1.000 metri, eseguita da Piero Manzoni il 24 luglio 1961*, hidden inside a chrome metal cylinder.

In the work of Barnett Newman (from whom no figurative drawing is known) the vertical line represented a symbol whose foundations can be found in metaphysics: it is the visual representation of an idea which, still current in the 21st century, finds its origins in transcendence; especially in Kabbalah, in the Zohar, in Jewish mysticism. This thinking prioritizes a sense of sublime peace, quiet, waiting, something in the likes of infinity, a metaphor for the universe and its endless nature. Verticality brings heaven and earth together, what is transcendent and what is not.

The role of the vertical lines in a visual field, as in the oceanic-mystical context, is to separate, divide. Whether it is the separation of two rectangles or of good and evil, with a line drawn by the artist or by God. For Manzoni, the line “is neither a horizon nor a symbol, its value does not depend on whether it is more or less of a line: [but rather] on the fact that IT IS.”

Newman's vertical lines were usually found in the symmetrical axis of his paintings. And the main vanishing point, that is, the spot where our eyesight settles, is also on the symmetrical axis —just as Leonardo did on the Last Supper—. As a result, perspective is no longer an “isotropic space that leads you to a specific central spot”: it fades, it implodes, and replaces linear perspective by the plane. (Let us add that on *The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons*, 1789, Jacques-Louis David had already composed on a plane, eliminated the horizon line and skipped the vanishing point. This would cost him a scolding from the director of the Royal Painting and Sculpture Academy of the time: “Where have you seen an artwork with no pyramidal line?”). Symmetry compensates one part with the other, and therefore, the viewer's attention is focused on the vertical line. Ramos' vertical line was also positioned on the symmetrical axis. But when Ramos used the vertical line he ignored both Newman and Manzoni and he thought of verticality as a concrete rather than an ideal entity implicit in its own existence, showing an anthropological dimension: hominization.

Newman called the separation gap in his paintings a zip, as it conveyed an activity instead of immobility. It is a pictorial metaphor of the division between light and darkness that is told at the beginning of the book of Genesis in the Bible. It is also connected to the myth of the origin and the initial excision.

Ramos, like Newman, had understood that the perception of bilateral symmetry is essential in our condition of erect human beings, as it assumes that the gravitational vertical of our body is the structuring factor of our visual perception and the orientation of our visual field.

Ramos' vertical line (which I think is the great topos, the core subject in his work) is not a sign of ascensional or descensional dynamism. It is neither symbolic nor pure being: it is just the continuation of his erect human condition as an artist, for whom the line represents the syntagm of his language, even when it accesses painting, objects, environments. It was the exploration of the realistic possibilities of the line, both on the plane and coming out of it, and even disrupting reality itself, claiming aesthetic value for it.

This line applied on reality, on existence, what is it? What does it mean and for what purpose was it drawn? Is it a cut? And, if so why? What was it executed for and why? Maybe it is a path. And if

it were so, what topology does it unfold around the objects? Where does it lead? In an era when the conquest of the cosmos highlights the lack of direction in space, and we have witnessed the astronauts in zero gravity, when supersonic development has already superseded verticality and it lacks sense in cosmic terms, Ramos expresses a nostalgia by clinging to those vertical lines.

But, why a vertical line? Is Ramos experiencing terror when dealing with reality? The intellectual terror Wilhelm Worringer wrote about in his doctoral dissertation in 1908: *Abstraction and Empathy*? He seems to take a stand, as a subject, by applying a rational line on existence. But, from then on, what degree of reality does it hold? The object or the line?

In any case, this rational line severs reality. As if it were a line of intersection (that of descriptive geometry), creating a giant virtual plane which, by using this line, allows for the creation of ideal planes, and possible transversal cuts.

And it is all about transversality. If we manipulated the etymology, transversal originated from *trans* (through) and *vers* (one and the same root of truth). Ramos' transversal line runs through reality longitudinally, through physical truth.

This line is, above all, inexorably white, on a uniformly black background which makes it stand out. Ramos looked at the line from an existential perspective, making it a stick. When does a cylinder become a stick? Ramos speculated with the line from a material standpoint, but, could this be underpinning a reflection on the line of life? Paraphrasing Gauguin we could ask where the line is coming from and where it is going. “Life is a line, thought is a line, and an action is a line. Everything is a line. A line connects two dots. A dot is just a moment in time; it begins and ends in two seconds [...] Bodies without a dimension are just surfaces [...] surfaces without an extension are just lines [...] the extremities of those lines that have no length are dots” (Manlio Brusatin). In Paul Klee's words, the line is a dot that has gone for a walk. Once again art and science agree. In fact, Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor, mathematician —whose professor thought he was insane— stated that a known infinite set exists: that of the dots in a straight line segment (of course, the concept of the not finite is only familiar to mathematicians).

Klee himself spoke about “linear energy.” And Kandinsky contributed to the idea: “When a line frees itself from the need to represent something, it turns into something in itself and within its own internal harmonies, which are no longer weakened by secondary aspects and manifests through all its inner strength.” Once released from serving the sole purpose of creating a figurative object, the line conquers expressive autonomy (since he was a musician he was also familiar with this) which for certain artists leads the creation into an abstraction. Thus, the Western world of the arts in the 20th century rediscovered the appeal of asceticism, which the Eastern world had never forgotten.

I prefer to follow a predominantly artistic perspective. I believe that what we witnessed here was a purely spatial problem: the clash between a mental space (that of the line) and an actual space (that of the objects). Ramos worked the space between two “filled” or two “empty” virtual fields that existed on both sides of the line. Thus, we are before a graphic line (of a designer, a drawing artist) which does not resort to a contour line, but rather to an open line, which does not close the shapes to create an absolute border, by dividing the world in two halves. Ramos created shapes that potentially virtualized a unique theory of the artistic space to be applied when analyzing his work.

So, this line could also be an ecological line. It resembles the lines (which form a square, for example) that land art artists imposed on natural reality, on nature. Ramos' experiences came before those of the Europeans; unfortunately, Ramos did not continue his work. (This sort of similarities are common both in science as in art as well).

If Newman's vertical line belongs to ontology, Ramos' belongs to the world of the ontic.

Ramos' line/adhesive tape, which is a way of investigating the visual and existential perceptions in these environments and “objects,” was not even a full vertical. On the contrary, it resulted from the observer's (now a participant, and the artwork, a relational object) projective creation, but it only existed while they stood on the symmetrical axis of the line (a privileged, exceptional position). From any other perspective, it was just a line drawn based on a series of smaller vertical lines, independent from each other. It is the same process as in his drawings: the shape resulted from the visual recomposition of the unleashed signs imposed on the paper; here, it is the optical recomposition of partial vertical structures.

But these desacralized “made objects,” platonically stripped from their everyday purpose with a layer of uniform black paint and now acknowledged as minimum formal structures and divided by the optical vertical line, with segments of horizontal or oblique pause, allowed Nelson Ramos to achieve an unprecedented syncretism between the reality hidden behind the layer of black paint and kinetic art: the movement of the observers, that is, their participation, triggering a formal structure (painted reality), optically alters it (kinetic art). Jesus Soto arrived at this unprecedented formulation, but with a difference: the Venezuelan artist always considered the object to be Euclidean, rational, abstract, while Ramos' object is clearly existential.

In the 19th century, artists were still able to express themselves through harmonious and closed shapes, drafting a coherent discourse. However, what had been considered to be a unitary act of creation was disrupted in the early 1920s, unfolding together with other disintegrations (as the disintegration of the atom in physics) and modern discourse. It was then that collage appears, from fragmenting and gluing, and from displacement aesthetics.

## 6. DISPLACEMENTS

After the impressionists, even art—which began questioning itself—became an instrument of research. As such, it was drawn to the development of artistic structures: the artwork as an artistic structure. When Piet Mondrian tried to resolve the question of space, he was posing a question of spatial structure. In doing so, he resorted to forms that were comprehensible from a Euclidean perspective; conversely, Ramos integrated human beings into the space, into the ordinary. He addressed reality from a straightforward everyday perspective.

Once artistic structures were figured out, it was no longer necessary to translate movement, as Marcel Duchamp did on *Nude Descending a Staircase* (1912), where he needed to show 18 feet walking down the stairs. This was the kinetic formulation of movement rather than its artistic expression. Photography helped the transition between one and the other, as it showed the unfolding and disaggregation of frozen movement in the different stages. A dot coming out from the center of a painting has a wider range of movement than an arrow. The topological distribution of the segments in an artistic space has a wider range of movement than any graphic sign that aims to represent movement. For this very same reason, two analogous, symmetrical masses convey a stationary nature, while when larger and smaller masses are placed in a golden ratio they convey dynamic movement, without the need to graphically represent movement. Kinetic art is valuable because it is artistic, not kinetic, expression. It just visually expresses movement, and the only requirement is to have an active observer to appreciate it, someone who will be accessory to the movement, who will encompass the experience that originated each artwork. Ramos brought Duchamp from the virtual realm to the real world. This can be seen in the evolution of his work. From drawings to objects. From the virtual to the material realm.

Soto created vibrations by placing a rod (the line in this case is embodied by a wire or fishing line, that is, a spatial line) that hung in front of a picture whose background design was made of positive-negative parallel lines. When the observer moves from the axis of the perpendicular perspective, the shapes created by the overlapping of the rod change form. Soto's pieces were the point of departure for Ramos' Displacements. However, such displacements resulted from parallax errors and there is, again, a background story associated to them: as the observer moves, the vertical line breaks down into several smaller lines that continuously align and separate. The vertical line is broken down by invisible horizontal lines. There are, therefore, vertical and horizontal lines. That is an orthogonal construction. This is Torres García (he was an avant la lettre structuralist, before he was a constructivist).

Many Uruguayan critics perceived Ramos' generation as a generation that rejected Torres García's teachings, disregarding the fact that it is not imperative to use a pair of compasses to cut the golden ratio, as even before becoming a compass, the tool was used as a cosmic pattern and may be incorporated into visualization. Ramos' generation incorporated the master's teachings into the "construction" of their artworks, but in an implicit manner, and in spite of themselves, in an instinctive, corporeal and existential way.

The aesthetics of displacement, of non-linear architecture—the baseline concept of hypermedia—also influenced the world of literature. Mallaermé's *Livre*, an unfinished piece, even though he devoted his entire life to work on it, was meant to be an open book, integrated by independent, unbound installments, with removable pages inside, which were not supposed to follow a predetermined order, and its narrative, regardless of the order in which was read, was supposed to hold a certain meaning. James Joyce, in turn, intercepted syntax sequence and linearity by introducing internal monologues; Marcel Proust not only used intertextual practices, quotation and allusion, but he also aggregated and juxtaposed different tenses, and by doing so he conveyed the relativity of our spatial-temporal interactions, a concept derived from Albert Einstein's theories. Fernando Pessoa wrote "polyhedral monsters," where there was no linear sequence whatsoever, neither in their reading structure nor in their materials. The structure of *Rayuela* (Hopscotch), the novel by Argentinean writer Julio Cortázar, *Libro del desasosiego* (The book of disquiet) by Portuguese writer Fernando Pessoa, *Pedro Páramo*, by Mexican writer Juan Rulfo and *El Jardín de los senderos que se bifurcan* (The garden of forking paths) by Borges, do not follow a linear narrative and suggest a reading experience based on a displaced structure. As a corollary, they enable readers to become decision makers in choosing how to articulate, always in a random fashion, the order in which the chapters will be read. Thus, the reader must advance abruptly, just as the observer of Ramos' broken lines does. The narrative ellipsis of events in the literary pieces and the displacement of lines in the installations immerse the observers in a chronological or artistic disorganization that they must reconstruct to find the meaning of the story or to discover the linearity of the line.

## 7. SPLIT IN TWO

Basically, Ramos used black and white (perhaps as a tribute to Picasso's *Guernica*, which he saw at the 2nd São Paulo Biennial, as we learn from his comment: "[We] had the opportunity to witness a huge artistic event as was the São Paulo Biennial held in 1953, in which the Picasso room included the *Guernica*; Klee, Mondrian, and Kandinsky also had room each. Well, that had a great impact on us, who were just stepping out of the School world, and led us to do other types of things ...").

Black and white. A drawing artist's habit. He painted in black the objects that he used, as a way to exert control over them, to assess form in its entirety. But this form was split, in turn, by a line crossing through it. Ramos' artistic use of readymades connects his work to pop-art. However, his

will to aesthetically subdue them, obliterating the "truth to materials" (Henry Moore), hiding them under a thick coat of color, seeking to emphasize form in its minimal expression, places him closer to minimal-art, although the surface of his objects is not pristine. Ramos', like Torres' work, is the result of syncretism.

The life line. White and black; right and left. Ramos splits space in two, occupying both sides of a vertical line. But this binary approach, made up of pairs of antonyms (true/false, artistic/non-artistic, real/virtual, auratic/non-auratic, symmetrical/asymmetrical, useful/useless, material/spiritual, single/multiple, etc.), suggests that the use of black and white portrays a dramatic experience: that of a being that exists between life and death.

## 8. WHITE PAINTINGS

A large portion of Uruguayan art has been produced by relentlessly sinking painter spatulas in matter, following two different derivations. One of them stems from Sáez's *impastos* and the other one from Torres García's wood waste, which he and his students used to create objects.

The first derivation relies on what may be referred to as the specificity of painting, pigment, saturation, the multiplication of paint layers, the juxtaposition of brushstrokes, all of which implies an expressive vein. Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale and Pedro Figari had already started to favor this language at the end of the last century.

The second derivation relies on different premises. It assumes that if all art is material and, in the past, matter was used as its support, as the background on which figures were rendered and printed, nowadays, in a different time, the same matter—leading a rebellion against form—can emerge directly, as a protagonist: support and surface. In September 1970, French movement *Supports-surface*, adopted by Claude Viallat, Louis Cane, Daniel Dezeuze and Marc Devade among many other artists, erupted in Paris. This group began to deconstruct paintings in the same way others aspired to deconstruct society. In strict visual-art terms, this adventure, a combination of revolution and utopia, explored a concern also shared by Ramos: the role of support and surface. Whereas some members preferred a free canvass without stretcher frames, others, for instance, evoked metonymy or embarked on craft-related practices. Although members of this group did not share a common style, they were bound together by their conviction that paintings did not allude to any data or significance of the external world, and that pictorial elements, materials, creative gestures and final works all bore the same importance.

The surface, the skin of the painting, may be complemented with chips of wood, sawdust, sand, newspaper, sandpaper, scrap metal, glass, ceramic, string, leather, thread, or other materials such as the tree branches and deer horns that American Julian Schnabel has attached to his canvases, not to mention his popular broken ceramic plates.

The aesthetics of collage has reached not only the visual arts, but also literature, music and cinema. "Filming—said Sergei M. Eisenstein—is cutting out pieces of reality using the media of the lens." Thanks to photography, the source of cinema's capturing stage, "cinema continues to use the fragment-image as its core material." The cinematographic image has taken collage to its very limits: it fragments reality into frames and then reconstructs it through film montage. Deconstructing and reconstructing from what has been deconstructed. This is what is all about.

Torres García's collages influenced artists such as Leopoldo Nóvoa and his junk mural, at Club Atlético Cerro stadium, which can be associated to land art since it redistributes organic and industrial materials found on-site. Indeed, different generations of artists have expanded this art form in various ways: Julio Verdié, Carlos Páez Vilaró, Agustín Alaman, Raul Pavlotzky, José Cuneo Perinetti, Washington Barcala, Jorge Damiani, Águeda Dicancro (glass and wood), Hugo Longa, Hugo Nantes (in sculpture), Ana Salcovsky, Mario Lorieto, Ernesto Vila, Germán Cabrera, Octavio Podestá, Adela Neffa, Daniel Escardó, Jose Pelayo, Federico Arnaud (the last two using wood and stones). Juan Burgos incorporated collage as a favorite and exclusive element in his work, just like Humberto Tomeo and Ricardo Mesa did at different stages. Nelson Ramos, for instance, favored the use of collage as low-relief. The pictorial material pretends not to exist on the canvas and weaves and joins reality as it becomes more defined.

This derivation reveals amorphous and polymorphous elements, chaos and order, a realm where physical and psychic aspects intermingle to reconstruct a pulsating core. Here, borders fade and there is interference between figuration and abstraction, between the objective and the non-objective world, between pre-industrial civilization and the post-industrial period.

Between 1970 and 1977, Nelson Ramos perpetrated a series of white paintings, lush with *impasto*, on wooden objects. Thus, he formulated a synthesis between the two trends: wood as an object, but covered by paint; he sought a purely reductive surface. In fact, this series of abstract works transmitted, through their most deeply hidden textures, a practically haptic feel which was simultaneously tactile and visual. The hand of the painter is perceivable, visible, its touch still can be felt and the painting is only its trace, the outcome of that attitude, the result of a slow maturation process. Its reception and evaluation also requires a slow maturation process.

This series of paintings by Ramos might be labeled as "the abstract sublime" (a term used for the works of—among others—Rothko and Newman by Robert Rosenblum, author of a brilliant theory purporting that abstract art is the inheritor of the Nordic romantic landscape tradition), because Ramos turned his back on "the safety of customary [Euclidean] pictorial geometry in favor of the risks posed by unfathomable intuitions," more common among music creators.



Pollination between painting and music. Abstraction erupted as the ground-breaking language of western-world art in the second decade of the 20th century. It sought to do away with the traditional submissiveness to easily legible figurative images (portraits, objects of still lifes, indoor and outdoor landscapes), and free itself from the narrative logic. Abstract visual art did not originate by spontaneous generation, but rather by emulating the emancipation of music, which is quintessentially abstract. There is no mimesis in music. A concert by Arnold Schönberg made Kandinsky turn to abstraction. From then on, abstract painting regarded itself as analogous to music. One can say that Ramos' paintings "are truly abstract, like real classical music, without tones or arias." Actually, it was instrumental music that played a preponderant role as a precursor to abstraction in visual art. At the time, —at the Autumn Art Competition of 1912— a critic claimed that some works from painters such as Frantisek Kupka, Robert Delaunay and Francis Picabia heralded "the liberation of painting from the haunting reproduction of material forms [...] as both painting and music became self-identified." Shortly thereafter, one of his colleagues reinforced his theory announcing that "in a way it is like leaving behind all resemblance with natural forms and creating a language made up of purely abstract forms: visual music." The idea was to break with the umbilical bond that linked painting to the mimetic representation of reality. In view of the negative connotations attributed to abstract painting, abstract painters themselves, from Kupka to Kandinsky, from Delaunay to Picabia, responded that their search for the autonomy of painting did not mean a definitive breakup with the real world. Nor did Nelson Ramos' search.

White painting is not widespread in Latin America. Perhaps the only artists who have incorporated it are Armando Reverón, from Venezuela, Ana Mercedes Hoyos, from Colombia, and Nelson Ramos. Reverón testifies to the glowing Latin American landscape. Ramos to the physical world. Hoyos to the spiritual, to inner landscapes.

During that period, Ramos did "actual painting," easel painting, oil painting. (Although he had done oils for ten years prior to that, it was actually oil stick, a soft material that he used in his sketches and paintings.)

This Uruguayan artist did not paint like the Impressionists. Color in his white paintings did not come from an "eye" as in Monet, but rather from a matter-color, of existential origin. He experimented with matter-painting: he superimposed paint layers and then extracted buried times. This superposition produced paintings that, although white from a distance, reveal, as viewers approach them, archaeological shades of yellow, ochre and orange. White-paint planes on white-paint backgrounds —through which minimal shades of color survive— separated, divided, by white vertical lines.

Here, the creative process of Nelson Ramos' work suffered a sort of reversal. What at an earlier stage in his career had represented external reality (jerrycans, tables, chairs, etc.) turned into rational substance, mental substance: objects started to count as sheer stereometrical objects. Now they are wooden prisms or flat stretcher frames: a dress on its hanger —Retrato de May (May's Portrait), (1975), that is, a dress instead of a body, a dress as apotheosis of what is accessory covering a missing human anatomy—, a cane, a t-shirt: a Dada wink, the return to the surreal look of Ramos' drawings. Meanwhile, in these works, lines, which used to be rational, started behaving as crevasses, emerging from under the impasto painting that covered the whole surface of volumes; lines became sensitive, romantic and existential. This series has affinity with the work of pop-artist Jim Dine, who focused his attention on tools and pieces of garment, and transformed them by introducing them in his canvases; however, he did not treat them as figures on a background. Nelson Ramos, instead, frees them. In Self Portrait, for instance, Dine used a bathrobe that, in his own words, seemed to be his inner-body, a consummate image of himself. Nonetheless, in Felt suit, Josep Beuys, who had also tossed the use of background aside, resorted to literalism: a real felt suit, hung on a real wooden hanger. But in the world of digital representation, things are the complete opposite. For a third millennium viewer, the simile of Retrato de May would be accomplished by Swiss artist Fran Herbello: one of the images in the A imagen y semejanza (In image and likeness) series (2000), shows a body —without its head— hanging directly from a hanger. For Dine and Beuys, like for Nelson Ramos, garments are a synecdoche of the body.

The vital impetus in Ramos' sketches had unleashed a whirlwind: black images, signs and figures on a white background. After that, Ramos concentrated on one color (black, which homogenized reality and refigured all objects into equivalents, of which he only retrieved their shape) and added a —white— strip that ran through it. Finally, there, he submerged the world of aggression and torment, of life and death; of black and white.

His white paintings —white embodies purity, openness, latency— paved the way for a sort of pigment purification process that transcended its materiality and sought to turn pigment into light: in painting and in life.

While the works of Venezuelan painter Armando Reverón show remnants of natural light imitation, Ramos' white is like the light embedded in brightness, coming out from matter itself, turning it existential.

Resorting to light-white —which is virtual, sum of all parts and, at the same time, blinding, occlusive— might refer to the spiritual chaos that finally ended when light broke in, allowing Ramos to go through the Renaissance, get around Impressionism and be able to structure an enigmatic and valuable personal visual language.

Theorists have debated whether the death instinct also permeates abstract painting. Ramos' white, beyond color considerations, is attributed a transcendent value. It exists beyond sublimated death, which is turned into light. It is not only matter.

The black skin that in the past enveloped his objects became white, and this was a radical visual-arts-quality change. Because black is a non-color. White, instead, —the other non-color—, results from the sum of all colors. (This is something that Newton could not achieve, because by spinning his wheel at a certain speed one obtains grey, the result of handling pigments, material color. This explains why Goethe spoke ironically about the Newtonians' grey sheets.) Switching to white means switching to light.

However, the surviving line did not turn black (we are not witnessing a symmetrical reversal). If the line had been black, Ramos would have succumbed to a solution based on quality contrasts, on virtual light, a Renaissance solution. Ramos' inquiry sought a modern response: it escaped from traditional painting effects, illusory perspectives, tone, value. In his drawings, he was already replacing the cubic perspective, which introduced the illusion of three dimensions on a two-dimensional canvas, with the thickness of the brushstroke, that is, a flat alternative. Except on the edges of the vertical lines in his white paintings, he did not use tone modeling: variations were accomplished through color saturation (not value or tone). He chose to contrast white by using white, or any other shade of white (yellow, for instance). Therefore, Ramos operated by contrasting color. As a result, the illusion of three-dimensional space according to the Euclidean conception, the illusion of corporeal space —whose paradigm was sculpture— in which objects interacted haptically with each other, vanished. Ramos' space, ideational and exclusively optical, was purely made of conceptual art, as Newman's.

A white vertical line, although superimposed, sometimes painted and sometimes attached, ran through the spaces and objects painted in black. Until then, the line was additive. But now, Ramos' method changes. The line stems from a colorful substance that comes from full white, a white that Ramos wounded, pierced, tore: a crevasse cracks the surface. (This crevasse was generated by successive layers of white impasto —glistening, at times— on both sides of the vertical line.) The line became subtractive, residual, emerging, because it sprouted from underneath.

On the crevasse, and by means of a vigorous top-down brushstroke, Ramos superimposed chrome-lemon yellow onto orange yellow and, onto both of them, a layer of white, once again. In this series of paintings, Ramos makes one feel a pure and sensual aesthetic phenomenon as well as the presence of De Simone, whose dramatic view and nostalgia for Montevideo prior to its decadence Ramos shared. Furthermore, as Ramos himself declared: "Another element that deeply influenced me was a work by De Simone, [...] showing tram cables at a diagonal street intersection in the Reus neighborhood. The painting revealed extensive use of impasto and I don't know why I associated it with Van Gogh. I still remember it today. That was the other ground-shaking experience. I will never forget it." It is not surprising. It so happens that in that painting made by Alfredo De Simone (1898-1950), La calle (The street), (MNAV collection, ca. 1942), there was a matter continuum: the sky and a building's facade had been translated using the same materiality. From the late 1930s and until his death, De Simone communicated city vibrancy through the rhythmic use of the brushstroke (in fact, brushstroke and palette-knife stroke) and by using color that moved freely through matter.

When Ramos applied the first color to the crevasse, he was making a visual-arts statement. When he painted over it using chrome-yellow, he was imposing a denial of similar kind. But this is not just about denial: orange-yellow makes lemon-yellow leap forward. One color was inter-activated by another, through the power of superposed brushstrokes and not by the power exerted by color. This language was Nelson Ramos' creation. And it allowed him to keep away from all the procedures orchestrated by tradition.

Marks (vertical lines) along the edges of the crevasse deliberately survived color juxtaposition. These vertical lines endured within other vertical lines that existed through successive and ongoing absorption, elimination and resurfacing in each other.

The areas of transition made up by the edges of the crevasse, which sometimes were slightly defined, created cracks resulting from the merging of different planes. And, once again, these cracks became a line; a fragile line. (Was Ramos always a drawing artist?) His paintings have texture. And brushstrokes count, the deeper they go. (Discomforting question: will electronic 3D-printing replace artistic techniques of painters, sculptors and printmakers, and make texture, low-reliefs and embossment possible by simply pressing a digital button? As an example, it must be said that some artists are already using 3D-printers to introduce three dimensions in their paintings.)

The merging of each shade of white —which may at times be formed by as many as ten white-impasto layers— with other white planes, made the line underneath show a different shade of white.

But which is Ramos' white? A psycho-physiological white? Optical? Physical? It is a physical white, rather than self-analysis or pastime. This physical phenomenon neutralizes the ambiguity that arises from applying paint on a passive surface made of cloth. Between this physical phenomenon and the mental effect that it triggers, as Josef Albers put it, discrepancies arise: the mental effect of Ramos' physical white is illumination obtained by using licit pictorial means. This illumination reveals and conjures up the vision of an artist (a man) that after overcoming a previous experience built through aggressive shades of black faced total whiteness, light, painting's ultimate boundary.

Like Barnett Newman, Ramos was not interested in flat surfaces or neat straight lines. Neither Piet Mondrian nor hard-edge painting. Unlike Newman, whose painting is conclusive and expressed at mural scale, Ramos' painting is intimate: the vertical line is the same, because it represents the seismography of the stroke; but the expressive effect and fragility are different.

## 9. MONOTONE

This monotonic painting is, by definition, non-objective and abstract, lacking all kinds of links with mundane reality. Therefore, it cannot be reduced to anecdote. The anti-expressionist seeds bore fruits such as minimal art, conceptual art and land art. Robert Mangold, one of the most important minimalist painters once wrote: “Although I do not feel my works are radical in the sense of denouncing traditional painting, I do feel that they are a reaction against the easy art of recent years – pop, op and even hard-edge painting, that everyone may like and buy.” I think that, as in religious or historical painting of the past, these groups have given to the public outside reasons to love and even accept their work —the themes of pop-art, the gymnastics of the color forms of the op movement, and the combination of bright colors, exciting forms and new materials of the paintings and sculptures of the Hard Edge. “I think that my work and the work of others —notably Frank Stella’s— mark a return to a difficult anti-decorative art.”

A print by Luis Camnitzer, *Horizonte* (Horizon) (1968), illustrates Mangold’s description. In the word horizon, written in a purposefully selected font, survives a remnant of a horizon. The horizon line, a historic symbol of the Renaissance idea of perspective has been questioned by modern art. Proof of that is the fact that in recent years, as I have explained in another text, non-linear mathematical models have been proposed inviting us to replace traditional space by a variety of self-referential types of space.

Camnitzer, in this conceptual-art print, printed the word “horizon”, cut half of it off from the horizontal line, and made the word “horizon” set, like the sun. By breaking the horizon, he flattened it, eliminated perspective, turned the theory of perspective into conceptual theory. In his course at the ENBA’s Printmaking Workshop, he would push students to explore printmaking materials: paper, including embossing paper, and ink.

In this vein, the members of the New York Graphic Center, NYGC: Luis Camnitzer, Liliana Porter and José Guillermo Castillo, in their first Manifiesto, declared: “For us the act of editing is more important than the work carried out on a printing plate. This attitude paves the way for molding, cutting, folding and utilizing space. The qualities of paper are no longer important. Works are enriched by the diversity of materials that can be utilized. These materials fall into two categories: those that exist prior to printing such as paper, cloth, glass, wood, etc., and those created along the printing process, such as plaster, papier-mâché, plastic emulsions etc.”

In other words, Camnitzer proclaimed the three-dimensionality of printmaking, supporting his claim with data on the materiality of paper; however, he saved this for the manifesto, because he chose conceptual art. Nelson Ramos, on the other hand, utilized the materiality of paper and showed a physical commitment (his objects always boast an anthropomorphic projection). The NYGC Manifiesto hinges between Ramos and Camnitzer, and also between Ramos and conceptual artist Lawrence Weiner. In a self-interview Wiener asked: “What would you say is the main theme in your work? Answer: Materials. Question: You say that materials are the theme of your work and yet you state that you are not a materialist, how is that possible? Answer: Being materialist implies commitment to materials above all, but my primary commitment is to art. One can say that materials are the theme, but the *raison d’être* goes far beyond materials and seeks something different: art.” A persistent disdain regarding matter, like Weiner’s, is not understanding the possibilities it offers to art makers, in terms of support and surface. The issue is transcending it. It is a path in which only painting is allowed.

It should be noted that there are no two monochromatic paintings alike. And this applies both to the way they are produced and perceived. Despite being irretrievably monochromatic.

From iconophilia to iconophobia. The iconic information portrayed to viewers by Nelson Ramos’ white and practically monochromatic paintings is part of a self-reference system, a metonymic language without other references. This also applies to paintings by non-figurative artists. It is like seeing a close-up of paintings by French artist Nicolas de Staël. McEvilly contends that, “Monochrome painting might as well be the only relevant religious icon produced in the 20th century: the expansion of a single color montaged at the altar level and contemplated by faithful followers in worship-like silence or transcendental intimation [ ...] was the last gasp of romantic ideology in art, an adventure in an unknown world, (as Rothko put it) which may only be explored by those willing to take risks.”

In Nelson Ramos’ production there is break up, but no discontinuity.

Ramos is antipodean of abstract-abstract. He wanted to feel the traces of human beings, rather than the coldness of a line made with a ruler. He tried to avoid the elimination of the canvas as a screen, because that would have obliterated all its virtual potential. Like Barcala (1920-1993), he tapped into abstract art without producing hardcore abstract forms; paradoxically, he joined separate worlds, as if he believed that the origin of art and science eternally shared the same starting point, human beings’ inner world.

This period of Ramos’ work evokes the first paintings of Jasper Johns. Like in the production of this American painter, the work of Ramos lacks a traditional “subject matter”. Differentiating, “between the visual medium and the thing referred by it” (Max Kozloff) is not an easy task. In both cases, playing down visual signs is limited to a slight trace of meaning, thus enhancing the need of a new space for art.

These paintings (which can only become metaphoric when associated to Newman’s) are perceived as hostile by viewers —what is there to see on an empty surface? Is this the devaluation of meaning? — as well as a reflection of Ramos’ nihilistic and suicidal expression. He was producing artworks

reminiscent of De Staël’s paintings and Kazimir Malevich’s *White on White*. By turning the perspective pyramid upside down, the horizon line vanished, and the plane became the protagonist. Malevich wrote: “I have transformed myself into the nullity of forms and pulled myself out of the circle of things, out of the circle-horizon in which the artist and forms of nature are locked.” In his paintings of “pure feelings” (as he defined Suprematism), culminated in the *White on White* series (1917-1918), he removed all color, the figure became indiscernible from the background, and he only utilized different textures and shades of white paint. Ramos operated with total freedom, just like Malevich: “I think white offers me thousands of possibilities to express myself [...] On the other hand, the white I use is not pure white; it is always slightly tinged with a tone. I find there are many different shades of white that I see and I can work with.”

Through minimal tone difference and sensual brushstroke marks, Nelson Ramos, like Malevich, showed a canvas reduced to zero form and zero painting.

At certain times, Malevich’s white-on-white paintings were exhibited hanging from the ceiling in a sort of “beautiful corner”. (This formula was traditionally used to display Russian icons. Nelson Ramos, like the artists from the Supports-surface movement, also pondered about the ways to mount exhibitions.)

Malevich’s white has a mystical dimension; it is the white of light. Nevertheless, although Ramos’ white paintings aspired to become absolute physical shades of white, they never refused the survival of colors that actually revealed the slashes made on paper, nor did they completely renounce reality. Simultaneously, in Milan, Piero Manzoni was producing several low-relief works, known as *Achromes*, which were totally white.

## 10 BLACK PAINTINGS

Ramos’ work unfolds between light and shadow, between two moments in the process of not seeing. A moment of excess of light, of total and blinding whiteness. And a moment when light is absent, a moment of blackness.

Nelson Ramos not only painted white monochromes. He also produced a brief series of black paintings, *Pizarrones* (Blackboards), as well as other paintings. One of them, *Crucificado* (Crucified), shows a mutilated and decapitated body. There are two possible readings of this figure, both valid: Is the absence of the head a visual representation of the de-subjectification of individual human beings? Or, on the contrary, is a headless society a shattered society? Ramos was posing a riddle.

The painting, a kind of high-relief, was produced using a dark palette, a weary black. One can see a small area has been torn in the genitals and a red spot stands out, like raw flesh, coming from within. This kind of slashing, like in his torn paper, can be interpreted as torn skin, torn raw flesh. Nelson Ramos symbolizes human beings: throughout his artistic production it is actually the body that speaks.

In this painting, viewers see a crucifixion, a decapitated crucifixion, which can be associated to paintings of Ramos’ Austrian contemporary artists Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer and other such producers of “actions”, performances and shows in which the bodies of the artists themselves were tormented through cuts, wounds, and mutilation. It is as if these artists showed the path of a wound-based structure, sometimes bleeding wounds, reminiscent of cleavage lines through which a body may crack or burst. Viennese accionists developed the dark side of existence, of pictorial matter and even of death, that constant and inescapable presence. The right to decide about one’s own body? Body boredom? Nelson Ramos, however, resorted to a metaphor of that same theme, by lacerating the support of his paintings.

*Doble remate* (Double finished off). The word *remates*, written in uppercase block letters, occupying one of the horizontal strips, provides the painting with the resonating image of killing again, of dying twice. There is no doubt that it alludes to executions, shooting walls, Vietnam, places where very sadistic traps abounded, all shown by the press. In this work the “killing” takes place in the eyes. Ramos presents the figure from bottom up, as if nails had been sunk into the eyes. Affecting the painter’s sight? There is no blind painter: the painter has been definitely finished off.

*El extranjero* (The foreigner). In the upper part, spread over a ghostly face, Ramos placed an overwhelming number of nails, reminiscent of Günther Uecker’s, whose work he had seen at the São Paulo Biennial. The character’s eyes are pierced (was this nail torture?). Another blow to sight. In a middle strip Ramos inserted three syllables from the word *extranjeros* [foreigners]. Was he foreseeing the refugee crisis?

In Ramos’ ghostly black paintings, the body of his characters may be associated with caves, with body caves. He always worked in corporal and existential terms, even after the boom of Existentialism was over. Ramos always came up with propositions regarding the body, of human beings and pictorial matter, which are “present as night signals, silent warnings”.

Numerous artists also chose black to produce their paintings, which were mainly monochromes. For instance, at the 0.10 Exhibition (Moscow, December 1915), Malevich’s *Black square* (1914-5) was shown for the first time. He considered that this painting was as an icon of the new times, where there was no room for figurative objects. His Suprematism Manifiesto was also made public during this event. There, Malevich announced: “I have transformed myself in the zero of form.” He chose the term zero because he was exploring a “zone of silence and pure possibilities to start from scratch.” In 1957, the Group ZERO (Otto Piene, Heinz Mack) was founded in Düsseldorf. Günter Uecker joined a year later. He had heard about Malevich’s theory and the Zero concept (zero in painting), through Yves Klein, his brother in law. This German group performed creative experiments with light, structure, vibration and, in particular, with monochrome.

Other artists who also tapped into black monochrome were Francis Picabia, Robert Rauschenberg, Sam Francis, Arnulf Rainer, Ad Reinhardt (who for thirteen years only did black paintings, as if he were making a “catalog of denials” that would serve as a provocation to contemplate and meditate), Frank Stella, Mario Merz, Antoni Tàpies, Pierre Soulages, with his series of Black and ultra black paintings (1979); Américo Spósito, in *Tensiones o sauces* (Tensions or willows), (MNAV collection, 1961). Surely, Nelson Ramos shared Odilon Redon’s opinion regarding black: “It is a more suitable agent of the spirit than the most beautiful palette or prism color.” And also, Soulages: “Black shakes all that lives in us, emotions and memories. [...] And it manages to reach regions of our inner-selves that other colors never reach.”

Nevertheless, Yves Klein, whose work Ramos related to his own, sensed that color was a vehicle of cosmic energies that pervaded the canvas. This was the starting point of his *Anthropometries* (1956), monochromes painted in various shades of ultramarine blue. Later, “by analogy with the mystical shrouds, he utilized ‘living brushes’ (nude models covered in blue paint who pressed their bodies against canvases, before an audience of one hundred guests at the Contemporary Art Gallery in Paris, while an orchestra played *The Monotone Symphony*, composed by Klein, himself).” The resulting signs painted in the canvas were the trace of an active body and survived in the white support mounted on an art gallery wall: Klein wrote the body on the support. From then on, as he thought that the immaterial potency, the cosmic dimension of color was self-sufficient, he decided that after that only the void remained and thus came up with *The Void*. Years later, German painter Gerhard Richter applied colors of industrial paint color catalogs in his monochromes, *Color charts* (1966).

Ramos, like all the above-mentioned artists, sought to show proof of the specificity of painting. How? By appealing to the abstract pictorial elements of its language: planes, lines, color. In what way? By reacting to research and the revolutionary progress made by the new physics, which revealed phenomena that were imperceptible to the human eye: colors as wavelengths, the matter-equals-energy formula, space-time as a fourth dimension (even artists such as Pablo Picasso—who avoided tapping into abstract art, without knowing Lobatchevski or Riemann’s mathematics, or Einstein’s relativity theories—was interested in talks on non-Euclidean geometry or the fourth dimension offered by one of his acquaintances known as “the mathematician of cubism”), etc.

What can Ramos actually convey? What can be eloquently conveyed by the unrepresentable, the unintelligible, from the outskirts of the invisible? Abstract art reviews portray him as fostering repression of verbal discourse and favoring an unpolluted visuality that implies accepting the presence of space, void and silence in a mute and immaculately quiet nature. This “vacuity,” traditionally associated with Japanese aesthetics—and opposite to western-world thought, where horror vacui prevails—has been accepted by the western society through Rothko’s display of boundless and silent tonal surfaces. Actually, this void, an ally of pause and silence, is even more evident in some musical pieces by the great composer Anton Webern, followed by John Cage’s. Nelson Ramos seems to knock on “the door of silence for us to hear its sound.” His fascination with “absence,” silence and pause as positive rather than negative phenomena, and his devotion to using certain materials, are all constants present in Japanese aesthetics, especially in aesthetics influenced by Zen, which are also found in Nelson Ramos’ artworks.

Modern painting relies on pure opticality. This concept coined by Clement Greenberg, who thought it was essential to define modern art, is known by visual-studies theorists as “ocularcentrism”. Greenberg stressed that if a painting is deceitful, it is because of optical rather than pictorial media. Mark Rothko claimed that he and his abstract friends had created art “that would last a thousand years,” and Greenberg stated that abstraction was the inevitability of history.

Abstract art, the “paradigm of contemporary art” (Eugenio Carmona), a problematic concept, indeed, to which a large portion of Ramos’ work may be associated, had set the boundaries of a sovereign territory and rejected outsider interference. Thus, ordinary categories such as figures, imitation, narrative, emotion, words, were considered of doubtful usefulness; and so was the application of the iconological or iconographic method in providing relevant information in order to interpret the signs of an artwork. Therefore, abstract art seems to exist beyond words. And yet, the best abstract art has an enigmatic effect. Consequently, it generates a perceptual novelty, it stimulates a new area of interpretation. Although abstract art is self-referential, and it does not show objects or situations recognizable right away and present in our visible world, it conveys meaning. For Delaunay and Malevich, Kandinsky and Mondrian, abstract art was the apotheosis of the real world, not its downfall. And Roland Barthes confirms this: “Illegibility, far from being an unsatisfactory and hideous aspect of writing [and painting], shows, instead, its truth.”

In short verballity exists also in abstract art: iconography and objects may vanish, but content will not. There is no mere abstraction. But, how can a painting which does not represent objects have a theme? Narrative and discourse can never be excluded from painting. As Arthur Danto put it: “Abstract painting is not devoid of content. It allows the introduction of content without the limitations of representation through images. Therefore, from the beginning, the inventors of abstraction believed that it was actually endowed with spiritual reality.” Kandinsky had foreseen it: “... All form has an inner content. Form, therefore, is the expression of inner content.”

This statement reminds me of a 1985 exhibition—which I believe was the most significant one of the decade—, curated by Maurice Tuchman, held at the Los Angeles County Museum, and entitled (as Kandinsky’s book) *Concerning the Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Through this exhibition, the author suggested a radical reinterpretation of non-representational art and defended a hypothesis that modernism—that myth of aniconism, source of the culture prevailing during a large portion of the 20th century—had refused to accept: that even the most abstract art

(Kandinsky’s, Kupka’s, Malevich’s, Mondrian’s) served as a vehicle of spiritual-content manifestations of different origin—mystical, cabalistic, esoteric, theosophical, alchemical, anthroposophical. Do matter and spirit meet? Reconciliation of opposites? The same may be said about science: nowadays, under the rule of transdiscipline, the sciences also pay tribute to the uncertainty principle and “cry to metaphysics for their foundations.”

Ramos’ abstract paintings, which belong to the lineage described herein, are open. Abstract paintings involve viewers much more than figurative paintings: they seek their creative complicity. This artist proposed his paintings as defying entities, which had to be reappropriated and completed by viewers. His works live and come back to life through each of the reinterpretations. They are not limited by the artist’s intention, who can never anticipate what they are actually capable of awakening. The interpretations generated by viewers’ subjectivities become an essential part of each painting’s objective entity. In fact, “the subject constructs the object through interaction with it.” Nevertheless, a keen contemporary French philosopher, Bruno Latour, has proclaimed that the subject/object dichotomy has been overcome. Things are not real because they affect our senses, but because they send out messages filled with information. According to Latour’s metaphysics, the primacy of subject over object no longer applies, because objects themselves have become subjects.

In any case, Nelson Ramos’ white paintings leave viewers lost in thought. And, maybe, it is that they can only convey messages in a cryptic way. They are the very back end of a blind alley and they mean (a self-restraining will, perhaps?) a critical return, a fork in the path.

## 11 VISUAL PARADOX

Ramos’ use of white in his paintings is occlusion and recovery, at the same time, of the white that covered the paper that he first utilized as a drawing artist. Ramos actually went back to paper to produce three austere sketches, *Los tapados* (Covered), (three variations on the same theme), both extraordinary and revealing: on a white sheet of canson-paper he drew four tacks that supposedly held it attached to a board, then he drew another sheet and attached it on top – using tape, also drawn – in an attempt to cover the original image, whose lines protruded from beneath anyways. Ramos’ intention had been “covering what he had done, to start with something else,” he said. But why blocking, covering? What did he hide? What was concealed under the cover? What is the via regia to unveil the untold mystery that lies behind or under a blank sheet that may be hiding yet another sheet, which may also be blank? René Magritte would contend: “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see. There is an interest in that which is hidden and which the visible does not show us. This interest can take the form of a quite intense feeling, a sort of conflict, one might say, between the visible that is hidden and the visible that is present.”

These sketches, even though with a personal twist, belong to the lineage of Man Ray’s *The Enigma of Isidore Ducasse* (1920), in which an object appears wrapped in felt and string, almost a half-century ahead of Christo’s wrappings, about which Ray commented: “Christo is transparent, I am not, I am mysterious.” So is Nelson Ramos.

On the other hand, American artist Robert Ryman exhibited paintings taped to a wall, because he was interested in the painting-wall relation, in the way the painting was held to the wall without falling, as in *Exeter*. Unlike Ryman (whose work has many points in common with Ramos), the *Los Tapados* series favors the notion of idea, of concept: the tape and tacks are drawn.

Thus, Ramos’ proposal might be considered a visual paradox. Once again, a dialectic process between the affirmation of a drawing or a color, and the denial made by another color or drawing—in this case, a blank sheet of paper. The white paintings that Ramos had been producing until then were becoming his original white paper, welcoming, hiding and waiting for new signs. An endless return? In any case, it is return at last. The cycle had been closed. A new Ramos was in gestation.

## 12. TORN PAPER, ORGANIC CONSTRUCTIVISM

Matter “is the carrier of form that is in no way alien to it;” it precedes visual form, but co-forms it. For constructivists, this was possible through orthogonals. Ramos utilized straight angles, but in an organic, innate sense, like Henri Matisse (as he himself recounts in *Jazz*). These orthogonals reside in the inner-self before they reside in geometry; they are, in short, underlying and subsumed orthogonals. And, therefore, unable to enclose signs.

Ramos (perhaps) played with an inner spatiality, that was specific to each material, and explored the ways in which these materials were interwoven. He tried to escape from what was specific to drawing, avoiding to drop lines on paper, making them actually surge through the cuts. By tearing paper, he avoided having the vertical line on the sheet, or behind it: tearing was the sign of the physical gesture. A line, itself, is a border between two semi-planes; when Ramos tore paper, the line became the separation between two planes. The wound inflicted on paper implied breaking, aggression to a pristine surface.

The end of a poem that Octavio Paz dedicated to Cuevas applies to this Ramos’ series: “... every day he draws [on matter] our wound.” The subjectivity of matter is the protagonist.

But which matter? Scrap, beyond matter itself. He works with “actual paper” and not with paper scrap; he tears paper and turns it into scrap. He slashes the sheet, but does not tear it: “I also play with that so-called sloppiness that I purposefully seek—added Ramos—so that that geometry will become more sensitive. This is why I sometimes glue and remove paper, or insert paper and tear



it, using my hands instead of scissors. The edge of paper is like a sensitive line drawn by pencil. Sometimes I crumple the paper that I am using with my brush so the result is not so cold.”

Lucio Fontana (1899-1968), instead, inflicted tagli on the support of his paintings, namely incisions, thus introducing a new drawing derivation: he turned lines into lacerations, cracks, slits, visual cuts made by delicate stabbings that pierced his monochromatic canvas. Whereas Malevich, by proposing a solution of a mystical nature, had perpetrated an almost white canvas while keeping it intact, an anti-metaphysical Fontana pierced through it. The lines that he drew, which made the incisions, and the space that he opened by penetrating the cloth, hit against the painting. Like Ramos’ lines, they catch the light in a way that differs from traditional painting because they are no longer virtual: on the lines’ edges, Fontana created ridges, less prominent than the ones resulting from Ramos’ tears. The light and space in the paintings of both artists turn those paintings into three-dimensional objects.

Why did Fontana harm the canvas? Perhaps as a metaphor for fleeing from the pictorial plane; refusal of the opacity boasted by a support that had remained intact, by breaking it; wounds inflicted to a canvas (like the wound inflicted by the ‘compadritos’ of Borges, his countryman?) whose function is to connect a prior space with a subsequent space, blurring the borders between pictorial and sculptural spatiality.

Unlike Fontana, Ramos did not utilize instruments for tearing paper, he used his hands. Ramos restrained his movement just before destruction. Thus, he preserved the integrity of the pictorial support, the plane. He presented the material, but he did not re-present. (Materials are “distinctive but not significative of objects.”) Paradoxically, Fontana kept the framework for his paintings, whereas Ramos ignored it. Likewise, he tossed out iconicity in order to favor aniconic lines.

Vertical and horizontal lines. Virtual or real. Physical or spiritual. Ramos handled minimal elements of constructivist language. He was a constructor, he constructed using what had been destroyed. This is why he managed to come up with an organic type of construction, inherited from Torres García rather than from Mondrian, from America not from Europe.

### 13 LINE AND BODY

At this point the line is no longer a line: it is pure matter at last, barely carrying color. It is no longer painted or drawn, but it is matter that embodies it, the tiny wooden stick possibly used to generate it. Because what is the line? The consequence of an abstraction process that stems from the empirical perception of a tree trunk? This seemed to be Ramos’ theory, which relates him to the concerns of Torres García’s last period, when he produced *La Recuperación del Objeto* (Object Recovery), undoing the path that led from the concrete to the abstract. By the end of the 70’s, Ramos began using reticulated boxes to store wooden rods and sketchy constructions made of raft wood.

This period of Ramos’ production is proof that he had read about Torres García’s three-dimensional perspective, as Battagazzore, who produced Entropies, had done, creating wooden boxes with interior structures where he inserted painted sticks, eliminating the iconic element.

Then, from 1977 to 1982, the line is no longer a line: it is a tiny wooden stick. These wooden-stick lines were shown in sets, imprisoned by a position whose structure was reinforced, based on axes of symmetry and implying the primacy of a constructive order over a drive-guided order; it was the imposition of a traditional balance.

These reversible, orthogonal boxes, whose interior had been divided into pigeonholes, stored cylindrical chips of wood —of different thickness— as well as flat ones. These were lines, sometimes fractured, which could be seen from both sides: hence their name, Varillas reversibles (Reversible rods). Accumulation of matter, the material line needed a receptive field, also material: pigeonholes, perhaps memory’s art pigeonholes. Pigeonholes with abacuses, or pigeonholes with (Inca) quipus, those mnemonic knots. That was a Latin American predecessor for that matter-making invention. It is highly unlikely that a European would have conceived numbers as a knot-based system. It is as if this Latin America, ours and underdeveloped, did not trust scientism that lacks material support.

For Ramos, as for primitive human beings, lines, wood sticks, prehistoric Neolithic stones were something more, and something different from a pre-text (through which essence could be glimpsed): these were the rudiments of an alphabet: sticks reminiscent of an alphabet’s letters, instead of writing, or instead of art’s text itself.

I would not be surprised if behind Ramos’ sticks and lines had been Rousseau’s idea according to which the origin of the primordial hut lay in a tree branch, as much as in Egyptian temples pillars represented palm-tree trunks. And thus, the Parthenon itself would have been born from a hut born from a branch.

### 14. TARASCAS AND SKYLIGHTS

So then the kites emerged, “the best example of Arte Povera,” wrote Argentine curator Jorge Glusberg, “minimal, playful, regional and universal at the same time, constructed with elements that Nelson Ramos retrieves [...] of no value and which could well have been taken from a pile of garbage; quite a metaphor for being and freedom. It entails, furthermore, a revaluation of craftsmanship [...] The years of the dictatorship, or of the Falklands War [...] are some of the events that Nelson Ramos transforms, chiseling them by means of a creative force which endows them with something more than mere reminiscences of tragedy. [...] These boxes involve the convergence of personal and collective tragedy, with the restorative and transformative capacity of the artist.” When he got to the kites, matter

ceased to be hedonistic and a dramatic note was insinuated. He created an intimate relationship between the orthogonal structure (which survived) and organic elements. In the absence of a precise demarcation between structure and shapes, his own pigeonholes became figures and, therefore, distressing. Once again, we encounter the problem of Torres García’s shelves, with no differentiation between container and content. By renouncing supports as such, the problem that Ramos faced was no longer only artistic in nature, but became existential: the artist ceaselessly sought to cross the borders between inner and outer reality.

“Frequently,” Ramos said, “memories appear in my works. Kites are very much there, in terms of their shape, such as the famous tarasca, for example. Tarascas are the smallest kites in existence. Children who have no money make them out of kraft paper. In the village, when you went to buy a kilo of sugar, they wrapped it up in paper for you. You put two little rods together and assembled it with the paper. You also used sewing thread—which you stole from your grandmother or your mother—to fly it; sometimes you might use as many as two spools. The tarasca becomes a dot in the sky and it’s the only kite that can never return. The thread curves, but if you try to reel it in, it snaps, the thread is not strong enough. That’s why they used to send off farewell letters with the kites. Why were they called tarascas? They say that a tarasca was a kind of ugly snake with a big head from the south of Brazil. We used to build tarascas when we were children.”

During the seventies and eighties, he produced the tarascas and skylights series, inside boxes or outside of them, with echoes of a Uruguay of times gone by (some of the titles are extremely eloquent: *La Pasiva*, *Viejo barrio* [The Old Quarter], *Claraboya palermitana* [Palermo Skylight], *Reus al sur* [South Reus]). In fact, skylights were an archetype that infused Uruguayan and Argentine architecture.

Nelson Ramos referred to kites as tarascas, a species of the genus *pandorga* (a name for kites in certain regions) made of kraft paper, rods and sewing thread, “intrepid rod and sewing thread that build, that disturb and transform” (Enrique Fierro), which take flight (and even carry letters) to go we know not where, and never to return. With this series of kites that do not fly, that are still, Ramos renounced the compact matter of his previous works and brought about the predominance of transparency, of lightness. Thus, he appealed to poetic language, since that “form” is not there, but is implied.

None of them respond to the definition of tarasca, *pandorga* or kite. But they are all endowed with aerial connotations, linked to light and to movement, and built out of the same materials and with the same fragility of those structures that allow them to rise into the air. (Even when a human figure is insinuated, in *Después del silencio* [After the Silence]—its title is anchored in one of its possible interpretations—Ramos dressed it in a ballerina’s tutu, as Edgar Degas used to do with his bronze sculptures.) If matter is the unconscious of form (Bachelard), kites are the unconscious of this series: matter brought to its maximum spirituality.

Ramos operated like an entomologist collecting butterflies. His kite metaphors, like butterflies, aspire to flight; but Ramos disintegrated them, isolated them in their elements and boxed them up (buried them?); by means of the box he inhibited, organized, controlled the shapes. Ramos used lines, but they are not measurable; he used architects’ blueprints, but they are not geometrical; he used colors, but they are nothing but emanations of matter itself. Nonetheless, he produced a tonally hypersensitive work.

On a second level, these works could be seen as the dissection of the material substrate of visual art; as a search into the bowels of painting for an answer to the problems posed to him by creation. As with the paintings of Giorgione, Ramos’ works do not have a univocal meaning. It does not matter whether they are entitled *La tempestad* (The Tempest) or *Claraboya* (Skylight): their meaning will continue to be an enigma.

But, what matter? The materials he employed, preferably organic materials (never plastic), appear to be torn, broken. He worked with paper—with paper and not with waste paper; he used to tear it, and thus he turned it into waste; alluding, perhaps, to a wounded sensibility. Something similar might be said of the burned paintings of the Italian, Alberto Burri (1915-1995), exhibited in the Biblioteca Nacional (National Library) in 1960. His matter acquires its own chromatic value. Burri’s molds, bags, iron, wood and plastic; darned, scarred and burned, are still paintings, even if they were produced by unconventional means. Burri’s informalism, the most aesthetic and independent of the gestural tendencies developed by European informalists, never contradicted its existential roots. In addition to being an artist, in his role as a medical psychiatrist, Burri enlisted and took part in World War II. As from that time, all wounds—those suffered by human beings and those he inflicted upon his pictures—were metaphors for pain.

Ramos explored the depths in which anthropologists delve: there are always references to corporality, to the senses. There is something like a striving toward anthropomorphism, in a constant flight. A kind of organic fatalism of the species, an act of solipsism, it is the silence of the meaning of the work. While Washington Barcala reconstructed reality on the basis of fragments of other realities that had already been developed, Nelson Ramos, with the bricoleur approach, would go a step further by taking his distrust of the grammatical elements of visual art to the verge of paroxysm: he renounced supports. His kites and his skylights were a new pretext for a purely artistic examination; however, Ramos set limits to this organicism: he organized it.

Ramos knew that the strength of a collage does not lie in its representational powers, but in its capacity to suggest “any possible virtuality” induced by the materials. He would state: “the materials I use provide a categorical strength that it is then difficult to abandon.” But, how did the artist deal with matter when he was faced with it, or when working with objects? Like Barcala, Ramos appears to warn us that paintings have ceased to be windows onto the world, to become pieces of this world.

Nelson Ramos, together with Washington Barcala and the sculptor Germán Cabrera, marked a boundary in the history of Uruguayan art: they somehow launched a trend that could be described as asymbolic and asignic, and which, around 1978, I suggested calling organic constructivism,<sup>2</sup> as it postulated the exaltation of matter and a supervision of this exaltation, bordering on the aesthetics of collage. A few years later, Barcala and Ramos were to venture wholeheartedly into collage.

Twenty pieces from this series were included in our country's entry to the 18th São Paulo Biennial (1985), together with works by Wifredo Díaz Valdéz, Águeda Dicancro, Hugo Nantes, and Enrique Silveira and Jorge Abbondanza. Historian and art critic Aracy A. Amaral—a São Paulo native and at that time the director of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea (Museum of Contemporary Art)—published an article in the Brazilian newspaper *O Estado de São Paulo* reviewing this famous artistic event that welcomes artists from all over the world. In it, she maintained that: "Undoubtedly, had there been any awards, the highlights in Latin America would have been for Uruguay. With, in our view, its most important individual contribution in the work of Nelson Ramos, which was also the most significant of the event. This is an artist whom we have been following for over twenty years and who, having left behind the use of paper as support some years ago, now displays boxes as a constant; precariousness as a quality—veiled, diaphanous—of true visual poetry."

"Thus, the tectonic concern," she continued, "from which we cannot separate the constructivist tradition of Torres García, synchronizes harmoniously as poetry; the dominant square and the oblique lines of a triangle worked as shapes that are fully dominated by the sensitive hand of the artist. This is coherent with his ascetic career over the years and exemplary in his creativity and stance regarding art."

For her part, Elena Oliveras, the Argentine philosopher and art critic, wrote in *Arte Sur. Cuaderno de Artes Visuales*, a journal published in Buenos Aires: "Within the body of Latin American art, Uruguay held a prominent place, with works and installations of the highest conceptual and technical standard, which were able to use to good advantage a number of insufficiently exploited materials, such as ceramics (Silveira-Abbondanza), glass (Dicancro), iron (Nantes), wood and paper (Ramos)." Nelson Ramos, and the world of art, observed that the era of abstraction had fulfilled its cycle and that there was a need, even in the dimensions of the avant-garde, to attempt to say something explicit, to endow art with new possibilities for communication.

For the rest, Ramos extended the use of collage by composing boxes, sheltered by a frame, protected by glass, venturing to gaze upon the inner space.

## 15. THE REVIVAL OF THE VANITAS

Bishop Fray Bartolomé de las Casas (16th century) was the first European to condemn the atrocities perpetrated by the Spanish Conquistadors: "The cause for which the Christians have slain and destroyed so many and such infinite numbers of souls, has been simply to get, as their ultimate end, the Indians' gold of them, and to stuff themselves with riches [...] owing to the insatiable greed and ambition that they have had, which has been greater than any the world has ever seen before..."

In the domain of the visual arts, Peruvian Felipe Huamán Poma de Ayala, a traveling chronicler, in his *Primer nueva crónica y buen gobierno* (First New Chronicle and Good Government) (16th century), shows the Spaniards whipping indigenous peoples. And the Belgian Teodoro de Bry (16th century), who lived for some years and was held in great esteem in Brazil, where Ramos got to know his work, despite illustrating cases of cannibalism among the native population, was the first European artist to show evidence in several of his prints, of the "crimes and cruelties committed by the Spanish," as in: "They eventually kill several of the Indians and others die in the fire. The Indians are unable to tolerate the tyranny of the Spanish any longer and hang themselves." (De Bry: América, Madrid: Siruela, 1999). In the last century, Cándido Portinari, that "paradigmatic figure of Brazilian modernity," had already produced a series of revealing drawings of the devastating consequences of the Conquest.

Among us, an appreciation still survives of what is handmade, of the nobility of craftsmanship. In a world that favors the mechanical, we are "artifactorers". And so was Ramos. In 1989, Nelson Ramos began working on the series *La Conquista* (The Conquest) and *La voz de los vencidos* (The Voice of the Vanquished), boxes containing scenes relating to the Conquest (as it was seen in South America, on the five hundredth anniversary of its discovery by Columbus). In them is present the theme of aggression, invasion, colonization, death, and it was that anniversary that triggered that controversial backdrop. "Everything about the Conquest," stated Ramos, "was a cry of anguish, of rage. I made it with all the strength I was capable of; I read a lot about the subject. I began to put images together by means of prisms. It is a very explicit subject."

After the terrible epidemics of the 13th century, the *Danse Macabre* or Dance of Death—the subject of prints and paintings by Holbein, Dürer or Hans Baldung Grien—became a cathartic ceremony popular throughout Europe.

Dutch Vanitas multiplied as from the 17th century, inspired by Calvinism, while the Spanish—rejecting the Puritanism of the Dutch—were inspired by the Counter-Reformation. Both constituted an admonition against ephemeral material pleasures, such as music or flowers (which are the paradigm of a still life and of vanitas paintings and summarize their allegorical meaning: beauty, fleeting splendor, ephemeral life; that is, vanity and transience—also of artistic activity?), to bring them into opposition with usury, the fateful flight of time (suggested by the candles) and the judgment of death (symbolized by the inevitable skull). A vanitas painting reminded viewers that they were perishable. *Vanitas vanitatum, omnia vanitas*.

A notable contemporary artist, the Belgian Jan Fabre, frequently resorts to the Vanitas as a theme. As a true successor of the Flemish tradition, in his works he depicts dogs playing with a skeleton or dogs displaying a clock, in order to represent the brevity of existence.

Julia Kristeva asks herself: What is the power of representation? Does the image succumb to the violence of death, or, rather, does it have the dexterity to modulate it? From what sacrificial alchemy is this sacred space constituted, a space that can be no other than our intimacy confronted with our passions and our finiteness? How has this intimacy occurred?

The works in this series of Ramos' are populated by skulls and skeletons, by death—the topic of the baroque's conceptist culture in painting and in literature—and can be linked to the prints of Guadalupe Posada and even to the works produced by Mexican popular art out of sugar or tissue paper, and were displayed installed on shelves. This series can be viewed as a current version of the Vanitas of the 17th century, which were to continue in the old or invented toys of Ignacio Iturría. The Vanitas, a kind of painting in the still life category (although Gombrich would say that it is unnecessary to make this distinction, because "any still life is, ipso facto, a vanitas"), was widely practiced by the colonizers (particularly the Dutch and the Spanish). For example, those by the Sevillian De Valdés Leal anticipated the decline of the Kingdom of Spain.

Ramos felt attracted to the painting of Juan de Valdés Leal (1622-1690), who was a true painter (according to some experts, a forerunner of modern painting). They both approached the subject of death in a medieval sense, prior to the Enlightenment in the case of the Sevillian, while Ramos addressed it on the basis of the rationality of the Age of Enlightenment. Ramos employed medieval symbols, deconstructing their Hispanic association by transferring them to the three dimensions. He used skulls because behind them is a world that endows them with a different and distant vein of medieval dances, the macabre dance of death, presided over by the Grim Reaper. In his paintings as well as in his choice of materials, Ramos always resorted to an earthbound palette on the boundaries of what is visible, on the boundaries of the spectral.

In the country's art, other artists have also delved into this subject. Thus, one of the foremost topics in Solari's prints is that of death, in connection with masquerades and carnival (*Cofre con calaveras* [A Casket of Skulls], *Carroza para un Carnaval* [A Carnival Hearse], *Alegoría y muertes felices* [Allegory and Joyful Deaths], *El entierro del bueno de Olguiz* [The Burial of Good Old Olguiz]).

For his part, Jorge Damiani (b. 1931), in his drawing *La muerte* (Death) depicted a hooded female figure from the back, holding a mirror in which the reflection of a skull appears. We should remember that for the Greeks, mirrors (which men were forbidden to use because they were vile) were so closely linked to beauty and love that women, upon reaching a certain age, renounced their mirrors and offered them to Aphrodite, "For I will not see myself as I am now, And cannot see myself as once I was." The woman in Damiani's drawing is able to see within herself by means of the mirror, and discovers a reality without beauty, without art, without life; she discovers the impossibility of any illusion. Carlos Tonelli (1937-2011) also addressed the theme of the skull, but from the perspective of alchemy. A skull, which symbolizes the relativity of existence, due to its dome-like shape acquires the features of a container, a receptacle of the forces of change and germination, and represents the superior sublimated and spiritual aspects. It is related to Nigredo, "the blackness blacker than black," putrefaction, or "hermetic mortification," which corresponds to the first phase of the Black Works, represented by the black stone.

Antonin Artaud noted that: "The human face is an empty force, a space of death [...]. This implies that the human countenance has not yet found its face: it is up to the painter to create it [...]. It is true that the human face has been speaking and breathing for thousands of years, but we still get the impression that it has not yet begun to say what it is and what it knows."

## 16. THE TRIVIALITY AND INSIGNIFICANCE OF HUMAN EXISTENCE

Thanatos. But the theme of death has its history. In Greek mythology, it was the Gorgon Medusa who, with her terrible features, embodied the terror of death: in fact, it was impossible to hold her gaze. Her face plays an analogous role to that of a memento mori. Ancient Greeks attempted to ignore skulls and skeletons. In the Middle Ages, depictions of skulls and skeletons were everywhere. For Europeans in the sixteenth and seventeenth centuries, the popular issue of death was manifested in the *Danse Macabre* and was a reminder of a dichotomy: heaven or hell.

In the pre-Colombian world, however, death was viewed as the seed of life. This is still true to this day. In Mexico, where there is a pervading sense of an ancestral veneration of death, on All Souls Day—when the bereaved go to the cemetery to eat "bread that looks like bones" and the dead can be summoned to go out partying—the most significant focus of the cult of the dead is the "offering." Offerings include *pan de muerto* (bread of the dead), sugar skulls with the name of a friend, *compadre* or mere acquaintance; also, the famous skulls with verses satirizing or deriding personalities of any sort, and even the decorations in the windows of bakeries announcing "The best pan de muerto in the area," giving rise to a craft dedicated to maintaining the full currency of the subject. "Our popular representations," as Octavio Paz has said, "are always a mockery of life and an affirmation of the triviality and insignificance of human existence."

Even the high art of the late 19th century and modern Mexican art address death as a subject, "mocks her, caresses her, sleeps with her, celebrates her; she is one of its favorite toys," adds Paz, "and its most constant love." It appears in the prints of Manuel Manilla and José Guadalupe Posada, and in the works of Diego Rivera, such as *Dream of a Sunday Afternoon in the Alameda Park, 1947-48*, and in *The Painter's Studio, 1954*.



All the work of José Luis Cuevas (b. 1934), whom Ramos met at the 5th São Paulo Biennial, is imbued with a necrophilic vision. The artist has written: “Since childhood I have frequented death as a natural event. It must be because I am a Mexican [...] at the General Hospital, where I used to go in search of subjects for my drawings, I sat by the bed of a dying man and began to draw him. [...] When I finished my sketch, his face had yellowed and his eyes were fixed. The man had died while I was in the process of drawing his portrait. All those who have seen the drawing, which I was never able to take beyond that sketch, have seen what my hand had grasped: death.”

Only a Mexican could have written Pedro Páramo, the remarkable novel by Juan Rulfo, in which only the dead speak.

The same theme inspired Colombian Fernando Botero. Thus, in *Massacre in Colombia* (2000), *The Procession* (2000), a collective burial of coffins, and *Long Live Death* (2001), a wake with skeletons perched on top of coffins and decorated with the Colombian presidential sash. By incorporating these skeletons, Botero takes up a theme which is common across Mexican popular art: an idiosyncratic sense of death (a word for which Mexicans have 42 synonyms), which is part of everyday life, populated by skulls and skeletons.

In the mid-seventies, Andy Warhol undertook the production of a series of skulls. In the words of Estrella de Diego: “The skull represents, firstly, that undeniable multiplicity of meanings in the artist’s work... The skull as expiration, a symbolic territory, the representation of death and money, the two priority interests in Warhol...” It was around 1987 that the theme of death first appeared in Warhol’s paintings: disasters, racial disturbances, electric chairs, suicide, on occasion connected to his fascination with fame, such as the assassination of John F. Kennedy.

Representation strategies in digital art have not yet begun to deal with skulls, or skeletons (the bone frame destined to be abandoned by the flesh), not even in the domains of biotechnological art, nor in transgenic art, tissue art or technizoosemiotic art. By means of morphing (“a computer graphics technique based on the simulation capacity of powerful computers”), for example, they have managed to distort parts of the human body and create monsters and ghosts, but not skulls nor skeletons.

Skulls and skeletons. Above all, there are skulls, from his earliest drawings to his final works. Consistent proof of this was his entry for the *Bco Art* exhibition (Rio de Janeiro, 1992), which was selected by Brazilian curator Nelson Aguilar. *Alerta (Be Watchful)* (the title is a warning: we need to be alert at all times), a very large (190 x 190 cm) drawing on paper pasted on fabric, entirely subdivided into one hundred orthogonal and partitioned cubicles (squares with 20-cm sides): all except one containing a skull, drawn in different positions. They are all painted in a monochromatic palette, except for the empty cell, which contains a red dotted line. What kind of skull should occupy the hollow cell? The artist’s? The spectator’s? The picture resembles an ossuary, the place of death. It is the theme of life’s fragility. Always.

His boxes, produced in mixed techniques and collage (“I’d spend four or five months on each piece”), presentify the past, preserve memory, conveniently stored on shelves; they “represent” the unconscious. Just as the river beds and the oceans off the coasts of Latin America preserve the memory and the treasures kept in the ships from the metropolises; which sunk there.

Boxes. All of them worked on as if they were music: themes with variations. Boxes which, as such, are incorporated into a tradition that in Uruguay goes back to Torres García, and which can be connected to the work of American Joseph Cornell (1903-1972), whose boxes may be associated with small display cabinets. Just as the cells of the constructivist paintings of Torres García were inscribed with symbols, Ramos’ boxes include small corporeal figures and along that route they recover popular Latin American art, particularly that of the altarpieces of Ayacucho; altarpieces that allude to stories or imagine births.

Argentine critic Fabián Lebenglik rightly described this challenging series on the *Conquest* (some of its titles serve to anchor its meaning: *Colonización [Colonization]*, *Latinoamérica [Latin America]*, *El grito americano [The American Scream]*, *Los de arriba y los de abajo [Those Above and Those Below]*, *El coleccionista [The Collector]*), thus: “...They are wall boxes, which display a lengthwise cut structured in levels. In the explicit *Los de arriba y los de abajo*, a scene showing powerful personalities is constructed upon several superimposed layers of anonymous and compartmentalized corpses. Skeletons made with rice paper, small sticks and other fragile materials, set among cobwebs, act as diachronic reminders, since they enable us to see the basis upon which certain power structures are built. In another work, *Latinoamérica*, anonymous Latin American figures are burdened with their daily yoke, while ‘protected’ by the wings of a huge vampire watching over them.” We should point out that the box entitled *Los de arriba y los de abajo* is not exempt from a blend of irony and black humor, in view of the fact that one and all are dead. Nelson Ramos had the intention of showing us that everyone dies, those who rule and those who do not. His was a cry of protest: even in death a few manage to be buried on top of others, but they are no less skeletons than all the rest. A disenchanting vision of the power structure of the whole of society.

Skulls and skeletons, now as well as in the past, enable the artist to suggest a sometimes-melancholic metaphor for the vanity of the objects and successes of the world and of history (even those of the colonization); for the transience and the ephemeral nature of life; for decomposition, the perennial nature of death, that impossibility of all possibilities.

“I have taken the shapes of these ‘boxes,’” the artist said, “which I assemble and distribute in another space, another context, so they can fend for themselves. Now I have put the shapes back into the boxes. But there is always a relationship between materials, between the paper and the wood. The warmth of the elements employed comes into play. I could not work with other materials such as iron, for example, as a matter of sensibility. A while ago I spoke about the protagonism of the

materials. I also like their fragility to be felt. It is not for nothing that they are behind a glass. I look after them, caress them, protect them.” It so happens that behind that glass, Ramos generated a world and endowed it with privacy.

These boxes of Ramos’, this kind of three-dimensional Vanitas may perhaps return new vanitas for those other vanitas. Just as the indigenous peoples of our continent gave back to Europe a heterodox —seemingly naïve— version of the baroque, which is known as the “Mestizo Baroque,” these boxes of Ramos’ could well be entitled “Mestizo Vanitas.”

While European Vanitas used to accompany their skulls with bunches of flowers and watches, etc. (the materialization of concealed symbols) and were painted with a sumptuous workmanship, Nelson Ramos’ Latin American Vanitas are reduced to merely including skulls, skeletons, “cobwebs,” urns, ossuaries, bats, and occasionally religious characters (a theme related to that put forward by De Valdés Leal, whose popular equivalent might be the rotting and scorched bishops of Luis Buñuel’s film *The Golden Age*), figures and scenes that, in some cases, possess the obviousness of the immanent, making no demands on the viewer’s literary interpretation, and produced with materials that are themselves perishable (pieces of wood, tissue paper, cardboard, raw earthenware).

The altars series by Ignacio Iturría has points of contact with the scenes produced by Nelson Ramos (whom Iturría considers his teacher) recalling the five hundredth anniversary of the discovery of America. While Ramos was more closely involved in aesthetics, greatly relishing the act of making his boxes and seeking their refinement, Iturría is more of an expressionist; his way of working his materials circumvents the constraints of classicism and shows him to be impervious to aestheticism and classicism. Ramos recovered something of the language of the American image makers, about whom he stated: “Playing with time, time that has stopped. That is what I felt when I was in New Mexico, when I saw the huge side wall of a kind of plateau, furrowed by small paths and stairs, perforated by hollows, by tunnels that the vigilant Puye, the watchmen of the Cacique’s plaza, excavated like moles.”

(As an aside, I would like to note that several of the works in this series were exhibited at the 4th Havana Biennial, 1991, to formidable popular acclaim, to such an extent that the Cubans would kneel in front of these pieces.)

*Las siete duelas (The Seven Staves)*. Ramos did not refrain from using staves as his supports, those convex planks of wood obtained when a barrel is taken apart. It is the surface tension of the staves’ curve, the element that was part of a hollow, in which the traces of an empty space survive, which Ramos turned into a backing, taking advantage of the tension between the ends and the middle, and even dividing them into compartments with shelves. In them he installed skulls, pins with skulls, etc. And in some he extended ropes between the extremities, which endowed them with a status verging between what a musical instrument represents and a visual art construction. The outcome: A kind of metaphysical object that approaches the series *Cells*, the prisons or cages of the French-American Louise Bourgeois. Her series houses amorphous dolls, with a clearly sexual meaning, while Ramos’ series takes on a transcendent meaning. Musical instruments and musical scores tend to be included among the repertoire of still lifes, inasmuch as once they stop making sounds, they die. In *Las siete duelas* Ramos reconciles musical instruments and skulls; once again, he brings death into the picture. Could that be thanatophilia?

## 17. REQUIEM FOR GERMÁN CABRERA

Germán Cabrera, sculptor (1903-1990). Hoy murió Germán (Germán died today) (1990), this handwritten title is written in shaky letters on the surface of the canvas. It is a tribute to German Cabrera, a kind of requiem in memory of his dead friend, a testimony of devotion from the artist and friend. In fact, it hints of his attitude to death. The scene is very important for Ramos; it is like a monument, a core work which contains Ramos in his entirety. This is such a significant work that he displayed it again in paint, collage, sculpture; it is a translation of the emotions that the artist poured into the theme of Cabrera’s death.

In the funeral procession, the dead man is outside the scene, at the front, and Ramos is at the back, in the distance, leaning on a black umbrella. Ramos brought a new character into the scene in the picture: black umbrellas are an artistic discovery of Ramos’, an infrequent image in painting, although in literature, Lautréamont embedded it within the plane of the unlikely: “As beautiful as a chance encounter with an umbrella...” And in Uruguayan art, Ruisdael Suárez was to employ the image in *Paraguas I (Umbrellas I)*. In film, Theo Angelopoulos and his masterly umbrella scene in *Ulysses’ Gaze*. Ramos’ umbrellas are umbrellas that appear to afford protection from cosmic threats; warriors’ shields against death. It was raining on the afternoon of the funeral, evoking the patter of rain on the hut that was the dwelling of Rublev, that exceptional Russian icon painter, one of whose icons was the famous *Trinity* (1408), a classic in the history of art, whose spiritual process is the theme of the fascinating film *Andrei Rublev*, by Andrei Tarkovski. In this picture of Ramos’, the idea of the collective is also noticeable: the social group which forms the funeral procession is walking under umbrellas.

In artistic terms, Ramos allowed himself sensitive and refined luxuries, but did not appeal to color. The play in the angle of the legs of the people in front has something of death in it, reminiscent of the deep shape of a cut in the mortuary sculptures by the German Ernst Barlach (1870-1938). As an allegory, it is a formidable work, proof of the implicitly classic nature of Ramos’ work.

## 18. UTENSILS AND OBJECTS

He called them *Nuevas Formas* (New Shapes). To paraphrase Claes Oldenburg, Nelson Ramos could well say that low-cost, poor and ordinary objects (commonly used utensils, for which Ramos felt respect: axes, saws, machetes, choppers, spikes and even the keels of boats) became sculptures in his eyes. And while Oldenburg created a hamburger as big as a house, Ramos would produce an axe as big as a house. A Ramos axe is an axe, but since it neither cuts nor is aggressive, as a “tool” it is decidedly un-useful. It therefore brings forth its latent content, and this allowed him to investigate the concept of “axe” in artistic terms, by placing it on a plane that is quite different to its functionality. (We could postulate a common genealogy with the also useless machines of the Belgian Panamarenko, that distant heir to Leonardo. His airships or submarines constitute, in short, dream machines.)

Ramos’ objects preserve and respect their anthropological footprints, but they are not descriptive, they do not allude to their utility, and in not doing so, they reveal the contradiction (an emblem of the paradox?) between the praxis of use and the capacity for poetry with which disuse is invested. The metaphor elevates his objects far above their original purpose. Théophile Gautier had already written: “There is nothing really beautiful save what is of no possible use.”

About his objects, Ramos stated: “I always use them as a starting point to make something else. A cleaver, for example, is a cleaver and isn’t a cleaver. It is like a comb, it looks like a comb and at the same time, it can be a caterpillar, or a kind of centipede. That is why I called it *Metamorfosis* (Metamorphosis). There is a knife that seems, at times, to be the mouth of a fish. I also use skylights, because beyond their utility, they work for me, artistically. On the basis of that, I start to string together the entire work, all of the artistic space.”

But not only work utensils. He also created invented shapes: *Pequeño Hundertwasser* (Little Hundertwasser) (Hundertwasser was an artist whose work populated with unexpected materials Ramos admired, despite the fact that the Austrian hated vertical lines); *Gran Hundertwasser* (Great Hundertwasser) wearing a Beuys’ hat (an artist who had an immense impact on international artistic sensibility and of whom Ramos thought very highly); *Hundertwasser tomando sol* (Hundertwasser Sunbathing), *La media de Hundertwasser* (Hundertwasser’s Sock) (MNAV collection), which find their distant artistic ancestors in the gryla of *The Fantastic Middle Ages* (the title of an outstanding book by Lithuanian Jurgis Baltrušaitis), those “age-old, exotic monsters,” the hybrid fruit of the juxtaposition of unconnected and dissonant members, or in the remarkable tale by Julio Cortázar, *Axolotl* (Ramos entitled his work *Pareja de Axolotl* [Axolotl Couple]). Behind their benign appearance, Ramos’ monsters conceal the hopes and fears of the Uruguayan artist. In each and every one, the wholeness of the form predominates. They are not painted in absolute white; the artist did not cover the grain of the wood.

Now that the artists of the cybernetic world seek to apply biotechnological innovations to the artistic field, what place can be assigned to the chimeras and monsters that appeared in the old heteroclitic and teratological treatises, which the new bioartists dream about in a society fully immersed in the bioethical debate?

This series of Ramos’ sends us back to the production of Richard Artschwager (1923-2013), whose sculptures of tables, chairs, doors; in formica, wood and plexiglass represent—as it has been assessed—a “clean” aspect (I prefer to label it “aestheticized”), in the sense that they simulate the burnished, polished and smooth refinement of mass-produced objects, with the industrial technology used in high tech, in what has come to be called “the aesthetics of the polished.” It is therefore removed from the “anti-art” tendency associated with the first Dada, or the spontaneous aspect of happenings. Ramos’ aestheticized objects and his quest for the balance of shapes respond to the characteristics of classic art. But as Nietzsche warned, in *The Birth of Tragedy*, behind an Apollonian face lurks the Dionysian, tragic, reality. Thus, Ramos’ objects could give the impression that the artist perceives reality as an animated whole that weaves together matter and spirit. This tension between Apollonian and Dionysian is mannerist in its nature and endows Nelson Ramos’ art with uniqueness.

But there is more. With the passage of time, as the classic, aestheticized, refined look of his objects became increasingly refined, the moment arrived when objects seemed to be superfluous, thus becoming dematerialized until they became ideas; conceptual art.

Roy Lichtenstein, for his part, would embody a simulated, romantic and idealized, although vernacular, vision of objects. (We should recall that during his trip to the United States, Ramos had occasion to view an Artschwager retrospective, as well as to meet James Rosenquist personally.)

Sculpture? Yes, but preserving frontality. Because he chiseled and trimmed his “figures” to the point where they are displayed without a background; at most, Ramos conferred a thickness to the plaques. Painting, even the most abstract, has engaged in an ongoing battle to overcome the dichotomy that is perhaps innate in it: that of the figure/background. Ramos made them free, not at all unexpected in the work of this artist who, already with his “settings,” used to invade space and take over it; in other words, he made sculptures.

And he showed his affinity with the forms, the even playful elegance and devotion for the craft of sculpture of the American Martin Puryear.

This is about sculpture. But about “planimetric sculpture” conceived, as Jorge Oteiza wanted, close to what is now known as design.

It is plane sculpture, of a planar dimension (as Margit Rowell described it in her celebrated address at the Guggenheim Museum), which retains some geometric remnants inherited from the Cubist tradition. It is an almost “minimalist” sculpture (since it avoids favoring physical facts as they are perceived to the detriment of metaphorical readings, with the underhanded purpose of suppressing history), a minimalism sensitized by the wood used by Torres García.

With this series, *Nuevas Formas* (1996/7), presented at the Venice Biennale of 1997, Ramos launched himself into a “recovery of the object,” the theme and title of the last book by Torres García (1948). He borrowed the shape of a familiar object (working utensils, for example) and reconstructed it very neatly in order to offer us simulations of reality. What for? His shapes might express the Utopian hope that our practical and poetic impulses might be reconciled, so that the user of a functional object could become someone indiscernible from the spectator of a work of art and thus discover unity in a world fractured between the natural and the artificial, between the sacred and the everyday profane, between what is inherited and what is yet to be done, what is to come.

All of these new shapes are made of wood. Curiously, in Uruguay it was painters who adopted wood in greater numbers than sculptors (among the latter, Salustiano Pintos, Wifredo Díaz Valdéz and Ricardo Pascale). And not just as their support. Thus, we could point to a widespread practice among painters who resorted to wood, a practice that was launched by Joaquín Torres García and continued by the disciples of his studio, particularly, Francisco Matto, and by Gonzalo Fonseca, Julio Uruguay Alpuy, José Gurvich and Manuel Pailós. (Latin American folk art is included in this morphology, most especially that of Brazil.) This practice, inextricably linked to constructive universalism, was to linger over time, although with modifications, finding in Washington Barcala and Nelson Ramos its most conspicuous exponents.

Wood is an organic material, subjected structurally to verticality and horizontality, to geometric expressions. A contradiction in terms? Nietzsche would dub it a divine contradiction. For a European or a North American, perhaps it was; to such an extent that eminent art historian Leo Steinberg would write: “With senseless inhumanity or indifference, the organic and the inorganic were placed on the same level.” This was not the case with us. Because while these artists appealed, as did the more orthodox European constructivists, to the use of orthogonals in order to shape matter in artistic terms, their right angles, their vertical and horizontal lines are in the eye before they are in geometry, and, therefore, the purity of geometry is polluted by the eye’s organic sensibility and by the resistance posed by the resinous wood. Ramos did not use polished woods, but rough wood that still bore the traces of its cuts.

He gave these works ironic titles which, rather than settle a meaning upon them, stifling their interpretation, opened them up to floating, unlimited interpretation.

## 19. OF HEADSTONES, NICHE COVERS AND TOMBS

Sad, solitary and final. This is the theme of the paraphernalia that bear witness to death: tombs and headstones and niche covers. And it was tombs and headstones and niche covers that his installation *Ausencia* (Absence) was to include (for the exhibition *La última década del siglo*, Nelson Ramos, *Artista plástico 1990-1999* [The Final Decade of the Century, Nelson Ramos, Visual Artist 1990-1999], Buquebus Foundation, 1999), transforming the exhibition venue into a mock necropolis; for individual death? The death of the Olympus of Uruguayan art? Three of the walls in the exhibition hall—ossuaries, in fact—were covered by niche covers and headstones made from sheets of polystyrene—with a coat of paint simulating marble. The frames and inner frames surrounding the names, as well as the bolts on the covers were also made of polystyrene, while the names were painted on templates; his own: Nelson Ramos. *Artista plástico, 1990-1999*, and those of his fellow Uruguayan artists: Adolfo Pastor, Ángel Damián, Jorge Páez Vilaró, Yamandú Aldama, Nerses Ounanian, Carlos González, José María Pagani, Felipe Seade, José Pedro Costigliolo, Guiscardo Améndola, Ernesto Aroztegui, Miguel Pareja, O. García Reino, Miguel Bresciano, Luis Solari, José Gurvich, Vicente Martín, Jorge Carrozzino, Eduardo Sarlós, Carlos Carvalho, Raúl Pavlotzky, Germán Cabrera, Francisco Matto, Carlos Fossatti, Washington Barcala, Gonzalo Fonseca, Hilda López, José Cuneo, Julio Verdié, Juan Martín, Juan Ventayol, Norberto Berdía, Salustiano Pintos, Ricardo Aguerre, Juan Storm, among others; all of “those to whom I owe something, simply so that they should not be forgotten,” as the artist stated. In the center, laid upon the floor, a horizontal slab—this one made of wood—dedicated to his mother (who had died a short time before) and with the name Mamá inscribed upon it. On it rested a real rose. Several niche covers awaited to one side... Within the space of this installation spectators experienced “the peace of cemeteries.”

Facing one of the walls, an empty chair (equivalent to the empty cubicle of *Alerta*); for the death of the spectator? The unoccupied chairs in Ramos’ installations, like Van Gogh’s, and Gauguin’s, with a pipe, or Joseph Beuys’ chair with fat on it, and that of Antoni Tàpies, with sawdust, establish spaces of absence and pose the defunctionalization of the object. (Joseph Kosuth’s chairs take this process of conceptualization to its ultimate consequences, but without venturing into mysticism.)

*Tribute to A Grave with No Name* by Juan C. Onetti? If Onetti’s novel “represents a vast metaphor for literary creation,” the death theme in Ramos’ work represents a vast metaphor for artistic creation and the history of national art, that rarely visited vault.

Yoko Ono deployed a similar motif in her installation *ExIt...ExIt*, a tribute to John Lennon, presented at the Museo Nacional de Artes Visuales (1997) and consisting of 100 pine wood coffins, closed and in three sizes (men, women and children), displayed horizontally on the floor of the exhibition halls and not upright as they are usually seen in funeral homes and in British museums, for example.

Devoting an installation to the subject of death, as Nelson Ramos and Yoko Ono did, implies a violent disturbance to any well-bred enjoyment.

From a formal point of view, the headstones that Ramos exhibited cannot be characterized as conceptual realism, since, consistent with all of his work, rationality involves the sensitive; it includes a quota of sensibility. As in the poem by Basque sculptor Jorge Oteiza, he could have added to the names: “and now that it [no longer] matters...”

## 20. A TRIBUTE TO KUROSAWA

In November 2001, Ramos completed his penultimate installation. At the invitation of Enrique Badaró, he took part, with Águeda Dicancro, Octavio Podestá, Javier Bassi, Gerardo Goldwasser and Álvaro Zinno, in a group exhibition, Homenaje a [Akira] Kurosawa (Tribute to [Akira] Kurosawa), held at the Centro Municipal de Exposiciones (Municipal Exhibition Center), an event that underscored another of his interests. Interviewed by Mario Delgado, he remarked: “Do you know how I discovered movies? It was with Seven Samurai [Kurosawa]. It happened when I was in São Paulo... I was amazed at how the images were handled, the expressiveness of their changing speed; the film’s rhythm and the things it achieved left a very deep impression in me. I think I began to see things in a different way. I began to be attracted to films... Then another movie, Spanish this time, *Death of a Cyclist* [Juan Antonio Bardem], a genuine jewel, led me to immerse myself rapidly into reading about films... I even began to write scripts and even considered visiting a studio in São Paulo...” And he added that films had influenced his drawings of that time: “Then I went into a gestural thing, say, using the speed of the gesture in such a way that everything remained there at the same time, on the canvas.”

## 21. THE ROLE OF PAPER

Chinese paper. From the beginning of his artistic career, paper played a leading role in the work of Nelson Ramos. In the last stage of his life, he was dazzled by the refined craftsmanlike quality of paper made in China (in other words, by the inventors of paper), so much so, that he might have adhered to Picasso’s statement: “By chance, I came upon a splendid stock of Japanese paper. [...] But without it, I would never have done these drawings [...] This paper seduced me. It is so thick, that even if you scrape it, you hardly graze its innermost layers.”

And Ramos created on the basis of the superposition of different-colored pages, interacting from the bottom up, conducting a parallel investigation to that of the overlapping of pictorial layers in his white paintings and his torn paper of earlier times. By wounding those blocks of paper, by subjecting them to a gash, he was able to make the line, the vertical line, emerge, not from the act of depositing it upon the paper, but in response to the tearing of the pages.

As a result of the tear, colors emerge along the edges of the interior pages: when violent reds appear, they can be perceived as a projection of the dermis, under which seems to emerge the pain caused by the wounds inflicted upon a corporeal whole, which ends up being flayed, eviscerated, with its entrails out in the open. Perhaps his knowledge of the tortures inflicted on detainees during dictatorships and totalitarian regimes was not far removed from this. In confirmation of this, the title of one of these works *Cicatriz* (Scar).

In *Uruguay* art, his contemporary, Luis A. Solari, in his series *Cicatrices camperas* (Country Scars), saw the symbols branded on cattle as the wounds caused by fire on the skin. In contrast, in *Battegazzore’s* series *Las marcas de ganado* (Cattle Brands), these same brands were endowed with a conceptual undercurrent. Nelson Ramos, on the other hand, played with the projective connotations that the image of a wound generates in a spectator, from *Rembrandt’s Flayed Ox*, through *Chaim Soutine*, to *Ana Salcovsky*, and the vision of everyday life. An icon of slashed, defenseless bodies, it constitutes a metaphor for the helplessness that is the effect of violence. Violence that dehumanizes, de-subjectivizes, reduces life to pieces of flesh. This same theme of Ramos’ was taken up by potters *Enrique Silveira* and *Jorge Abbondanza* in *El grito* (The Scream), in which they offer their ceramics as a metaphor for the vicissitudes of human experience. That is, in modernity, the interpretation of signs has lost the univocality of yore and lends itself to multiple perspectives. The view suggested by Ramos is that of an artist who can be validly related to Existentialism.

He also used those blocks of overlapping Chinese paper as a form of support, upon which he worked. On one of them he designed what could be the wing of an airplane, painted black, with a few little windows silhouetted in white, falling upon what might represent the Cerro de Montevideo (the hill overlooking the city), below which small ships sailing on the sea can be observed. The artist seemed to be insinuating: I’m going off on a trip. Did he sense that it was the eve of his death? A farewell to Montevideo? Something of a similar nature occurred with the last works of *Barcala*: They are x-rays of his sick body, but intervened with words evoking places of a Montevideo that was already out of his reach.

Another piece in this series offers the image of a ship ramming against a buoy. Over the top of both ship and buoy, Ramos silhouetted a row of triangles and squares, painted with his characteristic hypersensitivity to color, which recall *Hokusai’s Manga* in their composition system, like it was used by the Japanese artist in his *Cranes*, with silhouettes formed by the summation and proximity of surfaces, similar to a tangram, composed with the rigor of orthogonals. Here Ramos transcended everything that was material, approaching the lyricism of *Hokusai*, and returning to thoughts of the East, which he had never entirely left. First, it was his calligraphies, then his confessed admiration for *Noguchi*, later, his participation in the group exhibition *Homenaje a Kurosawa* and, finally, resorting to Chinese paper and the tangram (originating in China), with its ability to surprise.

In his next work he again delivered to the spectator the figure of a small paper boat made out of fragile, perishable paper, and a buoy, on a space with no space, a place without boundaries, plane, abstract, white, a projection of infinity that, in a metaphor for a geographically imprecise sea, lacks a horizon and can only be visualized by means of poetry: “The greater the sphere, / and the greater the radius of its curve, / the more is it confused with a plane: / that of the Universe / a plain without borders, / without boundaries nor center, / under which travels becalmed, / as night advances, / the solar boat” (*Severo Sarduy*),

And the vessel sails... Where? Perhaps we may find a clue in another verse, “O let my keel split! O let me sink to the bottom!”, from the poem *Bateau ivre* (The Drunken Boat) by the romantic writer, *Arthur Rimbaud*. In this picture, it is also possible to glimpse the figure of a sunken ship. And sunken ships, as we know, are part of the world of shadows, which Ramos sensed.

## 22. WHAT WAS NOT TO BE

As a consequence of the irruption of the dictatorship, the *Comisión Nacional de Bellas Artes*, of which I was a member, was dissolved and replaced by a triumvirate that was ideologically in line with the de facto government. For the São Paulo Biennial, which was held in that year, 1973, the deposed commission had selected a remarkable installation, the collective work of *Nelson Ramos* and *Alfredo Testoni*. Briefly, Ramos’ part involved the photographic documentation of the floor plans of a three-room apartment (a forerunner of the architectural floor plans of the Argentine *Guillermo Kuitca*?) The photographs were to be large and would have been displayed on the floor of the biennial venue: in that documentary collection Ramos saw the dwelling places and showed them to the viewer; that is, he provided information, the concept, though incorporeal, of a three-room apartment. The entry was canceled by the triumvirate and that year was the only time in the annals of the São Paulo Biennial that Uruguay was absent.

## 23. WHAT DID HAPPEN

On the other hand, he was able to produce the work we are about to describe. He was invited to take part in a contest, *El arte de ser un banco* (The Art of Being a Bench). The organizers delivered to each of the artists an unassembled bench, like the ones located in the port of Punta del Este, which they were supposed to “intervene” freely, while retaining somewhere for people to sit. Ramos turned his bench into what was to be his last installation: He placed the rods vertically (again, his vertical lines), painted green, yellow, red, white and black, in the shape of an open cylinder, with a golden umbrella acting as a roof (again, an umbrella; akin to *Lautréamont’s* emblematic umbrella and the one in *Magritte’s Hegel’s Holiday*), and on the floor, a white porcelain toilet bowl, in the urban space. A park bench metamorphosed into an open-air public restroom? An indication that Ramos also had a sense of humor. It so happens that for Ramos, humor and irony were synonyms of freedom.

In the genealogy of the toilet bowl, if we disregard *Marcel Duchamp’s* glazed ceramic urinal, *Fountain* (1917), it might be worth recalling here *Manuel Espínola Gómez’s* black and white painting, entitled *Sifón* (Siphon) (1954), which features a toilet. (When it was presented at the *Salón Nacional de Bellas Artes* [National Fine Arts Salon] it triggered a minor public scandal.) Also, the soft sculpture of a toilet produced by *Claes Oldenburg* in 1966. And more recently it appears in the realistic paintings of Spanish artist *Antonio López García*: *Toilet Bowl and Window and Toilet*. Meanwhile, Italian *Maurizio Cattelan* has just replaced one of the toilets in a fourth-floor bathroom in *New York’s Guggenheim Museum*, with “a fully-functioning, 18-carat gold toilet” and visitors are invited to use it.

## 24. WHAT CANNOT BE SEEN

Ten years later, at the *Primer Encuentro Internacional de Escultura Moderna* (First International Encounter on Modern Sculpture) which I helped organize in Punta del Este, Ramos participated with a peculiar work; he had a trench dug out within the area of a garden square, in which he deposited one his *Reversibles* (*Reversibles*), a compartmentalized wooden box (or coffin?) containing a series of sticks or wooden rods. Around the pit there was a metal handrail. People strolling past might come upon it by chance. Once the exhibition was over, the artist filled the pit up with earth until it disappeared, turning the event into a burial, a highly symbolic gesture at the time of the dictatorship. Ramos had come up with the idea (therefore, it was conceptual art), so it did not concern him whether the sculpture was perishable or even perceivable. It was, in fact, an anti-monument. Now, discovering its location will be a task for archaeologists. Back in 1967, *Oldenburg* produced his *Invisible Sculpture*—he could also have called it *Invisible Grave*—since he commissioned a group of gravediggers to dig in *New York’s Central Park*, behind the *Metropolitan Museum of Art*, a pit similar to a grave, and once they had finished, he had it filled in; in other words, he buried the burial place. At the time of *Documenta 6*, but with a different purpose, *North American Walter De Maria* presented his own conceptual work, an urban sculpture “in reverse”: He buried a one-kilometer long brass rod, *Vertical Earth Kilometer*, of which barely a circle the diameter of the rod appears in the ground in *Friedrichsplatz Park*, in *Kassel*.

Beyond the different motivations that underlie their work, all three, *Oldenburg* and *De Maria* and *Ramos*, achieve anti-monuments or, perhaps, anti-sculptures, inasmuch as they bring into question the traditional paradigm of a sculpture based on three dimensions; on mass, on bulk, on volume. Once again, Ramos skimmed the boundaries, within the limits of sculpture, to skirt its dissolution.



Inspired by the same spirit, German Jochen Gerz and Lithuanian-born Israeli Esther Shalev-Gerz created in Hamburg a Mahnmal gegen Faschismus (Memorial against Fascism, 1986-1990), consisting in “a twelve-meter high, one-meter across, square-sectioned, hollow, aluminum pillar [symbolizing the chimneys of the extermination camps] [...] a column which would gradually sink into the ground until it disappeared, because ‘ultimately, only we can rise up against injustice.’”

## 25. RAMOS THE SCULPTOR

El dedo (The Finger) is one his only two sculptures (the other one is located in the park area outside the Antel building.) It is located in the sculpture park of Montevideo's Edificio Libertad (Liberty Building). It is four meters twenty high and made of iron plate and granite and was built by a commercial enterprise (Henry Moore also used to send his sketches to a factory to have his sculptures built.)

It was not by chance that he entitled it El dedo. I assume that it must be an index finger, a symbolic finger in the history of art; it is a sign, a gesture that “marks Michelangelo's painted and sculpted work”, a finger that is separate from the other four fingers of the hand. In this Ramos sculpture, the finger indicates a place; it points downward, toward the Underworld? Just “like the totemic trees of primitive peoples, it leads downward.” In other words, Ramos was returning to his old theme: death. The direction of the finger in his sculpture differs from that of the index finger of St. John the Baptist, painted by Leonardo da Vinci (1513-1516, Louvre Museum), which is pointing upward, relating it to air, referring to heaven. In view of its position, the finger in Ramos' sculpture is aiming at the depths of the earth...

In sum: Nelson Ramos' love of death, his taste for skulls and skeletons, his morbid attraction to all that was funereal, all of that complex world, the development of which was described by Johan Huizinga in *The Autumn of the Middle Ages*, that is, at the dawn of the modern world, and which also evolved during the romantic era, is a complex, pessimistic and ambivalent world in which indulgence regarding death is strangely linked to the anguish of death.

## 26. NELSON RAMOS AND THE CEA

No portrait of Nelson Ramos could be complete without referring to his teaching. In 1971, he had the temerity to establish the Centro de Expresión Artística (Center for Artistic Expression) (CEA), a workshop for artistic teaching at a time when distrust regarding traditional artistic education was becoming apparent. In his classes, he did not begin with history of art, nor any theory, nor a predefined teaching approach, perhaps because he did not believe much in the efficacy of language, of the logos (“...I've never spoken much. They called me the mute”) nor in the imposition of methods. “I focus mostly on the teaching role,” he stated. “That is, I see part of my work in my workshop and my students. And in that respect, I can be very satisfied. The workshop, after working for years, has gathered a core group of young artists among whom I certainly recognize some who will be valuable assets for Uruguayan art in the coming years.”

“In my workshop,” he responded in an extensive interview with journalist Adriana Aguirre, from which I have transcribed some fragments, “with my students, there is a totally different point of departure from that of academic teaching and other workshops. What I'm interested in is each individual's creative capacity. If someone turns to the “academic” path and finds what he's looking for, fine. But I like the path of experimentation. To test different materials—from a brick to a piece of cardboard—and try to get each person to make the most of them.”

In short, he was the first to pose, locally, an alternative type of workshop. The focal point of his teaching was the material nature of his support; that is, Ramos based his work on ideas derived prior to drawing, researching and showing that supports can be adapted to suggest different shapes, be it in the case of drawing, as well as in painting or sculpture.

In every class, he would pose a different artistic problem, leaving his students free to explore, experiment and find answers. He used to walk among his students suggesting alternatives. In those experiences with which he challenged his students, all of the explorations carried out by Nelson Ramos in his own work converged, from sign-related drawing to the deconstruction of signs, with matter taking on a leading role in the artistic event: the texture of materials, aestheticist restraint, eschatological templates. This vein would later continue in the work of Ignacio Iturria.

In September 2013, Iturria inaugurated the Foundation that bears his name with an exhibition dedicated to Nelson Ramos. In the catalog, Iturria wrote a piece entitled *Desde las entrañas* (From the Entrails); a testimony and tribute to his teacher and friend and, as Iturria says, from the very entrails of paper. From it I shall take a few paragraphs: “It was when I attended the UTU that I was able to strengthen our bond, make it closer; to talk to and see him. I was studying commercial art, but on Thursdays Ramos taught painting to another group. So I used to sneak out of my own class and go to his, and he used to receive me well —always unsmiling. It was hard, at that time he did not speak much, neither did he laugh or anything [...] and eventually I finished my commercial art courses at UTU, only because I had those Thursdays to see Ramos! [...] Ramos did not use traditional materials, brush, spatula or chisel, but utility knives, scissors, adhesive tape, wires and sticks. He worked upon the smallest details with an affectionate thoroughness, as if he had all the time in the world. Whatever the subject; it might have been a skull, or ten skeletons, building sculptural stories with pictorial frontality. [...] when the Praxis gallery invited me to exhibit my hardboards, I asked Ramos if he would go with me to mount them. When we got there and he saw the frames they had

used for my paintings, he said to me: ‘This is shit!’ And so right away we began to take the frames off... And suddenly, after he saw everything hanging and everything was all right, he came to a large, two-meter hardboard and told me: ‘Something isn't working here.’ And after a while he said, ‘And if you cut it in half?’ I didn't hesitate for a second; I grabbed a utility knife, slashed at it, cut the board in half and we stuck it back up (on the wall), but separately [...]. Now I can relate that slash to what I am going to show of him, that very deep cut... [...] Once Ramos was sent a lot of extremely delicate papers from China and he began to paste one on top of another, and another; those papers that were of different colors like layers upon layers. [...] He covered all these layers of paper with a white layer, and that was when the important event was to be consummated, which was slashing at it with a knife, as if he had planned a murder... Slashing all that with a knife was very perturbing; he had made a gash in its entrails. There is something inside, behind the paper; the entrails. When he made the slash all those layers of color began to be seen, red, blue... The inner viscera began to appear and bits of color emerged, coming out, and that was when the miracle occurred.”

The outcome of his teaching, the legacy of Ramos as a teacher, has multiple shapes. Each of his students creates, developing in a partial manner part of the teacher's content.

Proof of the fruitfulness of the CEA: From a painter's workshop emerged a sculptor, since one of his students, Ricardo Pascale, encouraged by his teacher, discovered in wood what Ramos had discovered in paper. He had many and devoted students, because his teaching was based on the desire to instill enthusiasm for their artistic work. One of them, Pilar González, interviewed by La Pupila recalls: “My passage through his workshop gave me a freedom that I had lacked, it seemed as though I was unlocking myself. He wasn't a guy who had a way with words, or at least, he did not speak too much, and yet, I don't know how, whether by osmosis or what, he used to pass on information, transmit things. [...] Each of us would travel the path that he saw as possible, and on that journey, he would guide you, suggesting things that you could try. Nelson insisted a great deal on experimentation; he placed considerable emphasis on not being content with repeating a formula. Once you had achieved something more or less interesting, he would urge you not to fall into a repetition of that achievement, but to carry on in a permanent search.”

Gerardo Goldwasser, interviewed by Martín Kalenberg, gives this account: “I remember Nelson with a great deal of affection... His vision of art was very closely linked to liberty. I also remember his fits, which were very funny; sometimes he would boot somebody out of the workshop and then that person would return! The end-of-year feijoadas... they were madness!... At the time when I was attending his workshop, we used to share the work tables with some musicians, such as the singers from the bands Trotsky Vengarán and Los Buenos Muchachos. We used to make shared drawings, passing them on from hand to hand and some great things resulted.” Meanwhile, Carlos Barea, also interviewed by La Pupila, underscored that: “Q: At that time, you were a student of Nelson Ramos', one of the emblematic workshops, since it was known for pushing the boundaries of experimentation the furthest... A: Totally. Q: ...working with non-traditional materials. A: Yes. Q: What was your experience with Nelson like? A: With Nelson, it was an extremely rich experience. He used to emphasize experimentation, research, a great deal. Not for the sake of novelty, but actually to delve within art. We started to gather and form teams of people as a result of Nelson's workshop. It was very significant; the Octaedro [group] emerged from that, and, well, it was an experience in conceptual art that was out of the ordinary, and in the midst of the dictatorship, in '79, '80.”

Gerardo Mantero, editor-in-chief of La Pupila, also interviewed Claudia Anselmi. “Q: Your training began very early, at the age of twelve, when you began to attend Nelson Ramos' workshop, one of the emblematic spaces at the time of the dictatorship. It might be said that in that context, that workshop displayed a more conceptual or experimental form of teaching. How did your passage through this place influence your subsequent development as an artist? A: [...] At that time, Nelson's workshop was in the Club Atlético el Faro [...] The workshop had been formed with a group he had at the Figari [School]; they had asked him to teach them outside of the school, in a more direct manner. [...] Nelson was highly self-critical; he was critical of himself, his work, the things he looked at, what he talked about in his workshop, the conversations that emerged among those students from the Figari... It was a dazzling experience [...] I think that with me he experimented with a new way of approaching teaching. I came from a world of many colors [...] and with Nelson I was for a whole lot of time working with white, black, and only one color. That systematization is something that really stays within you as sediment [...] Artists who were friends of Nelson's used to come, such as Barcala, Rimer Cardillo, or Iturria before leaving for Cadaqués, and these large gatherings would take place, which were part of a training [that] was very rich.”

From the CEA emerged, among many other artists, Álvaro Gelabert, Diego Donner, Abel Rezzano, Carlos Rodríguez, Juan Carlos Iglesias, Carlos Aramburu, Daniel Gallo, Florencia Flanagan, Andrea Finkelstein, Inés Olmedo, Ana María Rozada, Aída Socolovsky, Roberto Gilmet, Raquel Barboza, Diego Lev, Blanca Villamil.

Ramos fostered an art that was rooted in Latin America and developed the material-based trend many years prior to the local boom of the tapestry artists and of the use of non-canonical, ignoble or waste materials. This line can be traced back to Torres García himself, who used to publish his catalogs and manuscripts on kraft paper, and continues in Washington Barcala's boxes.

Could an artist whose iconographic universe and physical repertoire were so austere, so denuded, transmit to his students anything other than that dispossession? It does not seem likely.

And yet, paradoxically, in his Center, Ramos was able to foster a generation of well-known artists who are very active in the country's artistic scene.

Despite its variety, Ramos' work clearly shows a continuity in the search, in his propositions, in his expression: a continuity that goes beyond appearances, beyond procedures. The lexicon of his artistic language was deliberately sparing.

This paucity implies a loss at an iconic level; that is true. But it is offset by greater wealth, a gain, in terms of "underground content," organic content, which bears witness to a subjective world where marginalized neoromanticism is encouraged.

In short, Ramos views art as a way of doing that transforms the way of seeing.

Referring to the work of Rómulo Macció (one of the four members of the Argentine group Nueva Figuración) exhibited at the IGE in 1967, Ramos said: "There is a trait in Macció's painting that I am greatly interested in, and that is his freedom to create his own world, to work with colors. By not using oils, the possibilities of which are limited, and, rather, choosing acrylic paints, he achieves entirely new experiences. Freedom and security seem to be the two words that can define him: he breaks away from canonical standards; he has no prejudices. For example, his planes are sometimes invaded by perspective, and he has something I care deeply about: mystery. Furthermore, he is one of those creators who are noticed: in each of his pictures you can see that there is someone behind it." In a way, he was also referring to himself. Although Macció was in an intermediate situation, since he did not entirely abandon the traditional painting system, he was able to include perspective in his paintings. In comparison to the Argentine artist, Ramos went a step further.

Ramos' creative work, as well as his teaching, seems to be described in a statement by Félix Guattari: "For me, there is a practice that inherently involves theory. There is a kind of theory that gives rise to practice, gives rise to what I call an existential focus." His were nearly fifty years as a creator and thirty-five years as a teacher, with unceasing and fruitful activity in both dimensions and an unwavering artistic and existential commitment, which have consecrated him as one of the most significant names in Uruguayan art.

#### Notes

1 As I described them in the piece written for the exhibition *Nelson Ramos y CEA* (Nelson Ramos and the CEA), which took place at the Fundación San Telmo, in Buenos Aires, in July 1992

2 I used that term in the piece *Tres constructivistas orgánicos, Germán Cabrera, Washington Barcala y Nelson Ramos* (Three organic constructivists, Germán Cabrera, Washington Barcala and Nelson Ramos), written for the catalog of the group exhibition presented at the Galería Jacques Martínez, in Buenos Aires, August 1978.

## Chronology

Cecilia D'Elia Tello

Nelson Ramos was born on December 19, 1932 in Dolores, Uruguay.

He joined the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) in Montevideo in 1951. In 1959, a new stage started in his career. He moved to Brazil using a grant from the Ministerio de Relaciones Exteriores (Ministry of Foreign Affairs) of that country to study with Iberê Camargo and printmaker Johnny Friedlaender at the Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art) in Rio de Janeiro, for an initial six months that were later extended. That same year, he held an exhibition at the Galería Ibeu in Rio de Janeiro, attended by artists Iberê Camargo, Johnny Friedlaender, María Bonomi and American Alexander Calder. His time in Rio de Janeiro was characterized by a strong contact with the Brazilian and international art scene. Then he settled in São Paulo, where the Biennial was already being held. There he began to work in a textile company, where he grew professionally and economically, making print designs. Additionally, he makes illustrations for the Brazilian newspapers *O Estado de São Paulo* and *Diário de São Paulo*. In 1960, the collective exhibition *14 artistas del Uruguay* (14 artists from Uruguay) was held at the Museo de Arte Moderna de San Pablo (São Paulo Museum of Modern Art), an initiative of Lourival Gomes Machado in collaboration with Walter Wey and others, which was attended by artists like Amalia Nieto, Manuel Espínola Gómez, Jose Gamarra, Juan Ventayol, Washington Barcala and Ramos. In that country, he also participated in the 1st PROBEL Art Competition in the same museum. During his stay in Brazil, he started to have a problem: he had no time to produce his artwork. So, after a few years, he returned to his native country.

After his return to Montevideo, the Biennial of Young Painters was held in 1961, created by the Comisión Nacional de Bellas Artes (National Commission of Fine Arts), where Ramos won and was awarded a study trip to Europe. Internationally, he participated in the 1st Latin American Art Biennial in Cordoba, Argentina (1962). He also participated in the group exhibition *Arte actual de hoy* (Current Art Today) in Venezuela and Colombia.

In 1963, Ramos was selected to participate in *Arte actual de América y España* (Current Art of America and Spain), a touring exhibition organized by the Instituto de Cultura Hispánica (Hispanic Culture Institute) that toured Europe, curated by Luis González Robles. He was awarded a mention that included the airfare and a stay for three months in Europe; he joined this scholarship with the one he received in the Biennial of Young Painters and stayed for a long time in Europe: he visited Italy, Paris and stayed in Spain. He exhibited individually at the Instituto de Cultura Hispana in Valladolid and the Museo de Arte Contemporáneo (Museum of Contemporary Art) in Madrid. He received offers from German and Spanish art galleries, which he rejected, and decided to return to Uruguay. In the same year, he also participated in the national representation to the 7th São Paulo Biennial.

Back in Uruguay, in 1964, he held a solo exhibition at the General Electric Institute (IGE), directed by Ángel Kalenberg. Internationally, he participated in group exhibitions: in Rome, *Mostra collettiva di artisti uruguayiani*; in Buenos Aires, *Pintores uruguayos de hoy* (Uruguayan Painters Today) in the Museo de Arte Moderno (Museum of Modern Art) in Buenos Aires; in Lisbon, *7 artistas do Uruguai* (7 artists from Uruguay) in the Galería de Arte Divulgação, and the 22nd Venice Biennale. He was also present in the 1st IGE Art Competition and won the Blanes Prize in Drawing and Print from the Banco de la República Oriental del Uruguay. The following year, he held a solo exhibition at the Galería Lirólay in Buenos Aires, a venue that was instrumental in the development of Argentine art of the 60s, before the emergence of the Di Tella Institute. Marta Minujín, León Ferrari and Dalila Puzovio held their first exhibitions in that gallery. The exhibition was organized by Ángel Kalenberg, and the catalog included the letter sent by Michel Tapié with comments on the work of Nelson Ramos. Internationally, *The Emergent Decade* was held at the Guggenheim Museum in New York; the selection was made by the director of the museum, Thomas Messer, who under the Latin American art theme selected Nelson Ramos and Teresa Vila for Uruguay. In the same city, he participated in a collective exhibition in the Galería Sudamericana. In Montevideo, he was awarded the Grand Prix at the 2<sup>nd</sup> IGE Art Competition (1965), selected by an international jury composed of Stanton L. Catlin (United States), Samuel Paz (Argentina) and the director of the Museo Nacional de Bellas Artes (National Museum of Fine Arts) of Uruguay, architect Alberto Muñoz del Campo.

The artist held solo exhibitions at the Lirólay (1966) and Guernica (1967) galleries in Buenos Aires. At the national level, he participated in the collective exhibitions *100 años de naturaleza muerta de Blanes al arte pop* (100 years of still life from Blanes to pop art), in the Museo Municipal Juan Manuel Blanes (Juan Manuel Blanes Municipal Museum) (1967) and the IGE (1967). The Delaware Center Museum in the United States hosted the exhibition *Contemporary Latin American Artists* (1968) and Ramos was selected as the sole representative of Uruguay, along with Julio Le Parc, Marta Minujín, Gyula Kosice, Roberto Matta, Fernando Botero and Luis Felipe Noé, advised by Jorge Romero Brest and Thomas Messer, among others. In 1968, he participated in the 2nd Biennial of Plastic Arts of Punta del Este, where he won First Prize for his "installation". That same year, a European jury made up of Jean Clarence Lambert and Alexandre Cirici Pellicer distinguished Ramos with an Honorable Mention in the 1st Coltejer Latin American Biennial of Painting in Medellín, Colombia. He also received second place in the CODEX Award of Latin American Painting at the Museo Nacional de Bellas Artes in Argentina. Towards the end of the decade he participated in the Uruguayan representation to the 10<sup>th</sup> São Paulo Biennial (1969), curated by Ángel Kalenberg.



Simultaneously, he started one of the structural roles of his career: teaching. In 1967, he started working at the Pedro Figari School of Applied Arts, where students will suggest to him the idea of continuing with their classes outside the institution. Ramos used experimentation and self-criticism as teaching tools along with coaching of the students' process. In 1971, the Centro de Expresión Artística (CEA, Center for Artistic Expression) was founded, under the leadership of Nelson Ramos and his wife May Wolf. It was a non-formal education institution that supported the development of a generation of Uruguayan artists.

In the 70s, he participated in the 2nd Biennial of Art in Medellín, Colombia (1970) and in *El dibujazo* (1972), organized by Maria Luisa Torrens. He held a solo exhibition in Galería Losada (1975); he further participated at the VIIIe Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-mer, France (1976), in *Homenaje a la pintura latinoamericana* (Homage to Latin American Painting), El Salvador (1977), in *Artistas uruguayos* (Uruguayan Artists), Paraguay (1978), and with Barcala and Cabrera, in the exhibition entitled *Tres constructivistas orgánicos* (Three organic constructivists), curated by Angel Kalenberg, at La Galería Arte Contemporáneo Jacques Martínez in Buenos Aires (1978). In that same year, the international show *Geometría sensible* (Sensitive Geometry) was held at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, whose core theme was Joaquin Torres García. This exhibition was organized by Roberto Pontual and Ramos participated along with Alejandro Otero, Alfredo Volpi Edgar Negret, Jesús Rafael Soto, Rubem Valentim, Vicente Rojo and Washington Barcala, among many others. In Italy, he participated in the Italo-American Biennial and in 1979. He held a solo exhibition in São Paulo, at Bafisud (Banco Financiero Sudamericano).

The new decade started with *Panorama Benson and Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana* (1980), where Uruguay was represented by Ramos, Miguel Á. Battezzare and Carlos Tonelli. The exhibition toured Argentina and was then presented at the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts). The following year, the exhibition *Zeitgenössische Kunst aus Uruguay* was held with the participation, among others, of Ramos, José Cuneo, Barcala, Battezzare, Germán Cabrera, Rimer Cardillo, Jorge Damiani, Manuel Espínola Gomez, Carlos González, Clever Lara and Francisco Matto. It toured the Federal Republic of Germany and was presented at the MNAV. He also exhibited *Works by Nelson Ramos* (1981) at the Minneapolis College of Art and Design in the United States, responding to an invitation by the institution to teach drawing and painting; he also lectured in Saint Paul, Northfield and in Minneapolis itself, where he met and established exchanges with pop artist James Rosenquist. In Uruguay, he participated in the First International Meeting of Modern Sculpture in the Open Air in Punta del Este (1982) and in *Expresionismo abstracto Uruguay 1960* (1985), organized by Ernesto Heine.

Ramos was included in the selection sent to the 28<sup>th</sup> São Paulo Biennial (1986), and his works were later exhibited at the MNAV. In Ceará, he participated in the 1st International Exhibition of Ephemeral Sculpture (1986), and in Cuenca, Ecuador, at the 1st International Biennial of Painting at the Museo de Arte Moderno (1987). He also exhibited at the Galería Arte Actual in Santiago de Chile with Gustavo Alamón (1987); in Lima, at the Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (Cultural Center of the Municipality of Miraflores), *Iturria y Ramos* (1987); in Buenos Aires, at CAYC (Center for Art and Communication), *Nelson Ramos: una visión regional* (A regional vision), with a text by its director Jorge Glusberg (1988); at the Galería Praxis Internacional, *Pintura del Río de la Plata 8 exponentes 8 propuestas* (1988) (River Plate Painting 8 exponents 8 propositions); at the Tretyakov Gallery in Moscow, *Arte Contemporáneo del Uruguay* (1988) and in Italy *Arte dell'Uruguay nel Novecento* (1989), the latter two organized by the MNAV.

In 1990, *construir/deconstruir/reconstruir* (*construct/deconstruct/reconstruct*), curated by Nelson Di Maggio, was held at Patio Bullrich in Buenos Aires, with the participation of Matto, Dicancro, Díaz Valdéz and Ramos. Later, he was included in the Uruguayan representation to the 4th Havana Biennial (1991). Throughout this decade he participates in the exhibition *Arte en el Cielo* (Art in the Sky) touring in Seville, the MNAV in Uruguay (1996), Germany and Japan; it was an exhibition-action-party with Japanese technicians, kites and over a hundred artists involved, including Frank Stella, Robert Rauschenberg, Antoni Tapies, Karel Appel and Victor Vasarely. In 1991, he was awarded with the International Fellowships in the Visual Arts 1991-2 Mid-America Arts Alliance, in the United States. Ramos visited San Diego, where he got in touch with the indigenous population. Works were created thanks to this contact. He was invited as resident artist to the Massachusetts College of Art, Boston, United States (1992). Simultaneously, he won a prize at the *ECO-Art* competition at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, led by an international jury and where 120 artists from all over the Americas participated. An exhibition called *Nelson Ramos y CEA* was held at the San Telmo Foundation in Buenos Aires. Earlier that same year, the exhibition *Vertientes. El magisterio de Torres García* (Derivations. The teachings of Torres García) was held at the gallery of the Cultural Center of the Inter-American Development Bank in Washington, D.C. The intention of curator Ángel Kalenberg was to show the resonances of the master in the work of Uruguayan artists Clever Lara, Wilfredo Díaz Valdéz, Jorge Damiani, Miguel Á. Battezzare and Nelson Ramos, in an exhibition that was later held in Caracas at the Galería Durban.

After that, his artwork was represented by the Linda Moore Gallery in California, which presented it at the ARCO fair in Madrid (1993), and he held a solo exhibition at the Iturralde Gallery in Los Angeles, United States (1994). Around 1996, he participated in *Container-96 Art Across the Oceans* in Copenhagen, Denmark, to which were invited 96 artists from port cities of Latin America, the United States, Europe, Asia, Australia and Africa to make "installations" inside containers (one per artist) located in the containers "stage": the entrance to the Copenhagen harbor. In that location, he made *El grito americano* (The American Scream), based on his drawing *El grito* (The Scream), from the

60s, presented in the Guggenheim Museum, which appears contextualized, establishing a dialogue between the graphic art and real objects placed on the floor, and relocating the title, which became *El grito de América Latina* (The Scream of Latin America). It was then shown in *América Latina 96* at the Museo Nacional de Bellas Artes in Argentina, curated by Jorge Glusberg, and by Ángel Kalenberg for the Uruguayan representation. Shortly thereafter, he participated in the art exhibition and competition *Premio Figari* of the Banco Central del Uruguay, which he won with Maria Freire and Manuel Pailós. Later, he received the B'nai B'rith Award: a trip to Israel, Turkey and several European countries.

In 1997, he was selected by the Comisión Nacional de Artes Visuales (National Commission of Visual Arts) as the only Uruguayan artist to represent the country at the 42nd Venice Biennale, with Clever Lara acting as curator. He was included in *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*, curated by Mari Carmen Ramírez and E. Gibson at the Museo del Barrio, New York, United States. He also participated in the 1st Mercosul Visual Arts Biennial, in Porto Alegre, proposed by art critic Frederico Moraes; and the 1st Inter-parliamentary Mercosul Painting Biennial, held in Montevideo, where he obtained the Grand Prix. In 1998, he participated in the exhibition *El espacio del Mercosur*, at the *El País* newspaper's Museo de Arte Contemporáneo, along with Antonio Henrique Amaral, Carlos Colombino, Águeda Dicancro, Raúl Lara, Luis Felipe Noé and Ramón Vergara Grez. He also presented the series *Objetos inútiles* (Useless Objects) at the Museo Municipal Juan Manuel Blanes. The following year, he sent his submission to the Venice Biennale to the Argentine public at the Centro Cultural Borges (Borges Cultural Center). Finally, he exhibited at the Buquebus Foundation in Montevideo his collection of works *La última década del siglo* (The last decade of the century, 1999).

In 2000, his artwork *El dedo* (The finger) was set up in the sculpture park of the Edificio Libertad in Montevideo, along with others by Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Germán Cabrera, Octavio Podestá, Manuel Pailós, Mario Lorieto, Paul Atchugarry, Salustiano Pintos, Jorge Abbondanza & Enrique Silveira and Guillermo Riva-Zucchelli. In 2001, he held an exhibition entitled *Tres décadas fundacionales* (Three foundational decades), which brings together three institutions: the Museo Torres García, the Museo Zorrilla and Galería del Paseo, curated by Alfredo Torres, in Uruguay. He also participated in Montevideo in several group exhibitions: *Diálogos* (Dialogues), curated by Alicia Haber at the Museo Juan Zorrilla de San Martín; *El ejercicio de la memoria* (The exercise of memory), curated by Alicia Haber in the Centro Municipal de Exposiciones de Montevideo (Municipal Exhibition Center of Montevideo) and *Homenaje a Kurosawa* (Tribute to Kurosawa), curated by Enrique Badaró, also in the Centro Municipal de Exposiciones de Montevideo. The following year, he was invited to take part in *Cambium con madera de artistas* (Cambium with artists' wood), curated by Alicia Haber, at the Museo Juan Zorrilla de San Martín (2002).

In 2005, he exhibited in the historic core of the 5th Mercosul Biennial in Porto Alegre, within the Uruguayan representation curated by Gabriel Peluffo Linari. That same year he was distinguished with the Modern Master Award from the BankBoston Foundation. He was later awarded the Ariel Award of the Ateneo de Montevideo for his contribution to national culture and science, *in memoriam*, after his death on February 2, 2006, at age 73.

His work continued to be exhibited at international venues such as *Daros-Latinamerica Collection* at the Morris and Helen Belkin Art Gallery in Vancouver, Canada (2006), consisting of works by Waltercio Caldas, Luis Camnitzer, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, Antonio Dias, Dan Flavin, Ellsworth Kelly, Guillermo Kuitca, Julio Le Parc, Sol LeWitt, Vik Muniz, Barnett Newman, Hélio Oiticica, Robert Ryman, Mira Schendel, Richard Serra, Jesús Rafael Soto and Cy Twombly. And he was also included in *Arte & Madera* (Art & Wood, 2006), at the MNAV, in Montevideo; *CIRCA69* (2006), at Galería Vasari in Buenos Aires, where Ramos exhibited his "installation" *Bodegón* (Still Life) and which also involved Gyula Kosice, Antonio Seguí, Kazuya Sakai, Ruisdael Suárez and Nicolás García Urriburu, among others; *Papeles* (Papers), at the Museo Municipal Juan Manuel Blanes, in Montevideo, curated by the museum's director, Gabriel Peluffo Linari, and *Face to face the Daros Collections* (2008) in Zurich, to name a few. In 2009, at the MNAV the exhibition *Ramos por [el poeta] Enrique Fierro* (Ramos by [the poet] Enrique Fierro) was held in the framework of the *Geometrales* series.

Throughout his career, he exhibited in theaters, galleries and art museums in Uruguay. He received awards in the National (1962, 1965 and 1967) and Montevideo Municipal (1956, 1958, 1961, 1962 and 1967) Art Competitions.

His works are held in public and private collections in different countries, such as the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) and the Museo Municipal Juan Manuel Blanes in Montevideo (Uruguay); Museo de Arte Contemporáneo in Santiago de Chile; São Paulo Museum of Modern Art (Brazil); Museo de Bellas Artes in Caracas (Venezuela); Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina); Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; Museo Torres Laguna (Spain); Museum of the University of Texas (USA); the Menlo Park Collection in California and the Daros Collection in Zurich.



