

**JORGE PÁEZ VILARÓ**



**OTRO  
EXPRESIONISMO  
JORGE PÁEZ VILARÓ  
100 AÑOS**

Curador  
MANUEL NEVES





9	<b><i>Jorge Páez Vilaró. Talento y generosidad</i></b> Mariana Wainstein
11	<b><i>Jorge Páez Vilaró. El hacer de un maestro</i></b> Enrique Aguerre
12	<b><i>Jorge Páez Vilaró o el vértigo</i></b> Julio María Sanguinetti
15	<b><i>Jorge Páez Vilaró. «A mi manera»</i></b> Martín Reyes
23	<b><i>Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años</i></b> Manuel Neves
23	Introducción
29	Apuntes biográficos
33	Primeros años (1952-1960)
37	Cerca de CoBrA (1960-1961)
45	La materia del informalismo (1961-1964)
53	Otra figuración (1964-1968)
61	El dibujazo (1967-1975)
65	Velázquez (1975-1976)
71	Mundo tango (1978-1988)
73	El paisaje y los retratos (1988-1991)
77	Playas otras (1979-1993)
79	Epílogo (Retrato de familia)

#### **Catálogo de obra**

82	Primeros años 1952-1960
90	Cerca de CoBrA 1960-1961
100	La materia del informalismo 1961-1964
114	Otra figuración 1964-1968
128	El dibujazo 1967-1975
140	Velázquez 1975-1976
146	Mundo tango 1978-1988
160	El paisaje 1988-1991
174	Playas otras 1979-1993
182	Retratos 1977-1990
194	Aventureros, venturosos y desventurados 1991
206	Obras en la exposición
208	<b><i>Jorge Páez Vilaró (1922-1994). Una cronología de intensidad</i></b> María Eugenia Grau
216	Exposiciones individuales de JPV
219	English Version
268	Créditos







# JORGE PÁEZ VILARÓ

## Talento y generosidad

El Museo Nacional de Artes Visuales exhibe *Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años*, con curaduría de Manuel Neves.

La conmemoración del centenario de su nacimiento nos permite profundizar en la riqueza de este importante artista de la escena nacional y latinoamericana. El proyecto curatorial de Neves puso el foco en una selección de más de ochenta obras emblemáticas, producidas en más de cuarenta años de actividad, para invitar al público a reencontrarse, redescubrir o sorprenderse con la riqueza y la originalidad de su arte.

Esta oportunidad de acercarse a la obra de uno de los artistas e intelectuales más relevantes de la segunda mitad del siglo XX es una forma también de reconocer su incesante, determinada y variada labor en la cultura.

Resulta fascinante recorrer la historia de Jorge Páez Vilaró y descubrir todos los roles en los que desarrolló su pasión por las artes, los que lo convirtieron en un importante agente cultural. Fue ávido coleccionista –especialmente de culturas amerindias–, galerista, crítico, curador, conferencista de arte nacional y europeo, además de buscador e investigador innato, entre tantas otras actividades que desarrolló a lo largo de su vida.

En materia de gestión, fue parte de importantes iniciativas, entre las que quiero destacar su participación en la Comisión de Bellas Artes –que integró y presidió–, justamente en el momento en que Uruguay adquirió su pabellón en la Bienal de Venecia (donde también llegó a participar en una exposición colectiva); sin duda, un hito para la cultura nacional, que nos puso en el mapa del arte internacional y tenemos la fortuna de disfrutar en el presente.

Conocer y acercarse a la extensa e intensa trayectoria de Jorge Páez Vilaró en la cultura es una tarea inspiradora, capaz de contagiar el entusiasmo que lo acompañó durante toda su vida. Su obra, fruto de una búsqueda constante, experimental y laboriosa, logró importantes reconocimientos en el ámbito internacional antes que en nuestro país. Es, por ejemplo, uno de los artistas más premiados en la historia de la Bienal de San Pablo.

Su inmersión en las artes plásticas fue paulatina, con marcadas etapas de producción, varias influencias y narrativas experimentales que esta exposición nos permite recorrer. En ellas se reconocen distintos momentos de la cultura y la historia nacional, regional e internacional, de los que Jorge Páez Vilaró fue cronista mediante su construcción estética, en la que utilizó el humor, entre otros recursos, para conectar con el otro.

Donde sea que se detenga el recuerdo, ya sea en el coleccionista y creador del Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM), en las distintas etapas de búsqueda como artista visual o en cada una de las motivaciones que lo llevaron a ser un agente cultural desde varios ámbitos, siempre habrá un Jorge Páez Vilaró para descubrir y celebrar. Generoso, creó premios, propició encuentros y abrió puertas para otros, para los artistas jóvenes y por ende para nuestro país. El MAAM fue un gran centro cultural que recibió visitas importantes del ambiente político y cultural del país y del mundo.

A todos los que se han ocupado de esta exhibición y al equipo del Museo Nacional de Artes Visuales, simplemente gracias por la dedicación y el trabajo impecable de siempre para que los artistas nacionales se mantengan vigentes y puedan ser reconocidos generación tras generación.

**Mariana Wainstein**  
Directora Nacional de Cultura



# JORGE PÁEZ VILARÓ

## El hacer de un maestro

Exponer en las salas del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) tiene sus exigencias, más allá de cada propuesta concreta. El artista expositor entra inmediatamente en diálogo con los artistas nacionales más destacados de la colección: Blanes, Cuneo, Petrona, Barradas, Freire, Torres García, Sáez, Figari, Nieto. Son artistas que forman parte de un acervo de aproximadamente 6.700 obras que se exhiben en forma permanente en el MNAV. De esta manera no solamente se propician diálogos generacionales y de corte historicista, sino que queda de manifiesto la importancia de la obra expuesta en la trama del arte uruguayo con toda su diversidad y riqueza patrimonial.

Al conservar su patrimonio artístico y difundir las artes plásticas y visuales en nuestro medio y en el exterior, el MNAV contribuye al desarrollo cultural del país. Es en esta misma dirección que trabajamos para consolidar al Museo como un espacio de reflexión crítica en la que participen los ciudadanos para beneficio de toda la sociedad.

El Museo Nacional de Artes Visuales tiene entre sus principales cometidos la difusión de nuestros creadores más destacados, y la exposición retrospectiva *Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años* viene a cumplir dicho mandato, pero, sobre todas las cosas, a presentar al artista Jorge Páez Vilaró con la consideración que se merece. Nos encontramos frente al trabajo de un artista mayor y es un verdadero desafío para nosotros estar a la altura de su prolífica trayectoria.

*Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años* constituye un acto de justicia y a la vez un gran reconocimiento a la vida y obra de un artista impar como lo fue Páez Vilaró. La muestra cuenta con la curaduría de Manuel Neves y, a través de un recorrido por casi cuatro décadas de una producción artística sostenida en el tiempo y en su relevancia, nos permite apreciar cada uno de los temas preferidos por el artista y las diferentes técnicas con que los abordó. Siempre con lucidez y dentro de la mejor tradición de la pintura, Páez Vilaró dialoga con artistas de diferentes épocas (a los cuales homenajea) en clave lúdica y con gran sentido del humor.

Visitar *Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años* es una experiencia única que conmueve y revela el profundo sentido del arte, en tanto enriquece la vida cotidiana y permite ver y vivenciar otros mundos que también están en este. Asistimos a la magia producida por los verdaderos creadores y Jorge Páez Vilaró lo fue. De ello dan fe sus obras.

**Enrique Aguerre**

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

# JORGE PÁEZ VILARÓ o EL VÉRTIGO

Por JULIO MARÍA SANGUINETTI

La obra de un artista y su periplo vital, su personalidad, su andar humano suelen relacionarse de modos muy distintos. A veces contradictorios, en ocasiones difíciles de conjugar por una aparente distancia entre ellos. No es el caso de Jorge Páez Vilaró: su vida y su obra son la expresión cabal del vértigo que fue su vida, el constante agonismo creador y la solitaria lucha de la búsqueda en el taller al lado de una acción social infatigable. Siempre nos resultó difícil entender cómo había espacio para pintar en medio de ese torbellino que iba desde Colonia a Maldonado, desde Montevideo a Buenos Aires y San Pablo, ciudades familiares, con años de ir y venir de un lado al otro del Atlántico, anudando vínculos con quienes iban marcando el ritmo artístico de cada tiempo.

Simpatía, buen humor, elegancia, curiosidad y efervescencia. Imposible encontrarlo sin un proyecto, una exposición en ciernes, la víspera de un viaje a una bienal, algún debate en tránsito, la descripción de una nueva aventura creativa, la noticia entusiasta de obras que estaba incorporando a su colección del Museo de Arte Americano, el relato de algún encuentro reciente con un grande del arte mundial, la sensación perturbadora de un movimiento perpetuo. Aparte, el sustento estaba en la agencia de publicidad que encabezaba su hermano Miguel y de la que él era inspirado creativo.

Esa intensidad vital es también la de su obra. «Lo peor es estancarse; necesito saber que el horizonte no existe, que siempre hay algo más adelante». Así lo dijo y así vivía. Por eso encontramos en su trabajo etapas muy variadas, formalmente cambiantes, engarzadas todas ellas, sin embargo, por una concepción cultural amplia, en las que se insertan el mundo europeo y americano, nuestro país, nuestra gente, los ambientes más distantes y los personajes más curiosos, célebres o anónimos.

Hay mucho de crónica, como en nuestro Figari, admiración común, con cuya actitud se emparentaba íntimamente. Don Pedro quería usar un lenguaje moderno para rescatar la «leyenda rioplatense», la de su gente, señorones y conventillos, gauchos y negros, campo y salones. En ese lugar se instaló Jorge: formas modernas, rutilantes, fuertes, coloridas, restallantes. Del Grupo CoBrA había recibido el impacto del «color primario, la poesía elemental y la espontaneidad». Con ese lenguaje se lanzó a un retrato social y psicológico de personajes tipológicos de ciertos ambientes nuestros, muy rioplatenses las más de las veces. Todo envuelto siempre en esa macrovisión de una cultura que enhebraba a Velázquez con el mundo del tango, a los conquistadores españoles con la vida popular de nuestros barrios. En fin, lo que somos.

Aun en su poderosa etapa de abstracción informal, hay una fuerte carga americana. Por supuesto que responde a un momento del arte español moderno, pero quien se detenga a leer en profundidad las expresiones matéricas encontrará el color del profundo mundo precolombino, la tensión de lo ancestral, hablándonos desde la tierra y lo originario.



Presidente Julio María Sanguinetti con Jorge Páez Vilaró en 1988  
Foto publicada en *Últimas Noticias*, 30 de noviembre de 1994

Naturalmente, Jorge era Jorge. Y sus retratos de artistas amigos, o de los maestros de la pintura, o hasta sus autorretratos, incluso familiares, prolongan su chispeante conversación. Irónicos, graciosos, pintados «por su cuenta y riesgo» con alegría y buen humor, sin la crueldad del caricaturista. «Expresionismo otro», dijo él mismo, y se ha dicho y repetido y bien está, pero lo más importante es lo de *otro*, porque es de él y solo de él. No se salvaba nadie, ni quien escribe estas líneas, a quien un día le entregó un formidable retratazo aconsejando que lo usáramos para tapar una humedad. Tiene un mejor destino, que no alcanzó a conocer.

Sus *dibujazos* le dieron particular resonancia continental. Aún la tienen. Fueron los años sesenta y setenta del siglo pasado. Los del *boom* latinoamericano, de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, de Mario Vargas Llosa y Cabrera Infante. Latinoamérica se encontraba a sí misma en una narrativa que ahondaba en nuestras raíces profundas y sus vivencias contemporáneas, conviviendo fantasía y realismo. En esa atmósfera se enraízan, alcanzando una dimensión superior para el dibujo. Más allá de la línea y de lo formal, de su notable factura, a la vez tiernos y poderosos. Fue una pausa en el color restallante, al que volvió, como siempre.

Cada tanto, es bueno mirar a un artista en el conjunto, alcanzar la visión retrospectiva. Poder entenderlo en cada momento. Verlo modular inclinaciones y sensibilidades, técnicas y modos de expresión. En el caso, advertir –en esta exposición– que su aparente espontaneidad responde a una sólida cultura y a un inusual personaje, entrañable uruguayo y a la vez ciudadano del mundo. Emoción y pensamiento. Artista y agitador cultural. Lo del título: vértigo.



*Borocotó chas chas*, 1964  
Óleo sobre tela, 92 × 120 cm  
Colección privada

# JORGE PÁEZ VILARÓ

«A mi manera»

Por MARTÍN REYES

Cuando Gabriela me llamó para escribir estas palabras tuve un leve estremecimiento.

Hace muchos años que desistí de escribir un libro sobre mi queridísimo e inolvidable amigo Jorge Páez Vilaró.

Robert Musil decía que, si uno no tenía la imperiosa necesidad de escribir, era conveniente abstenerse.

Aún hoy me gustaría hacerlo. Sé que nunca lo haré. Mis más de cuarenta años de ejercicio de la profesión de abogado destruyeron para siempre la remota posibilidad de algún día poder ser un modesto escritor. El lenguaje jurídico destruye la literatura y mi compulsiva condición de lector me permite identificar sin esfuerzo la buena o mala literatura. O al menos la tolerable.

Fui a buscar una polvorienta carpeta naranja donde tengo muchísima documentación de Jorge: cartas, discursos, currículos, folletos, catálogos, múltiples recuerdos. La tengo acá conmigo. Pero esa información no será utilizada para este ejercicio de melancolía, aunque también de eterna gratitud.

Fue allá, en un soleado día de enero de 1992, cuando en el Club de los Balleneros estábamos con Jorge y Marta acompañados del Negro Raúl Santana. Lo acababan de nombrar director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en la calle Cabildo, y rápidamente decidimos hacer una nueva retrospectiva del pintor oriental, evocando aquella realizada en junio de 1988, cuando su pintura desbordó el Subte Municipal. Jorge, con más de cien obras exquisitas, no vendió ni una, lo cual lo entristeció.

Pero era insuperable. Siguió pintando como si nada y aun enfermo lo hizo hasta el final de su vida.

Conservo con fervor su último trazo: un retrato que me hiciera desde su cama, rodeado de un estupendo Ventayol y una hermosísima acuarela de Cabrerita, la noche antes de su partida, un caluroso, nocturno y triste viernes de fines de noviembre.

Como artista plástico no fue comprendido en el Uruguay. Era espléndido, muy inteligente, con un sentido del humor apabullante, coleccionista excepcional y empresario exitoso. Demasiado.

Además de todas esas características terminantes, ¿PINTOR? Imposible.

Se equivocaban. Es un pintor extraordinario. La historia lo va a proclamar. No tengo, no tuve nunca, la más mínima duda.

Pero volvamos a ese caluroso día de enero, cuando se decidió la exposición en Buenos Aires. Tentativamente la fijamos para noviembre de 1994. Me parecía de-

masiado tiempo, pero luego se confirmó que no había otras opciones. Faltaba aún mucho para el ineludible reconocimiento internacional que merecía y añoraba. Sigo pensando que esa exposición hubiera sido consagradoria. Si en el Uruguay no tenés presencia internacional, nadie confía demasiado en esta pequeña comarca. Es natural en países pequeños. Pero, insisto, siempre sospeché que esos casi tres años eran excesivos.

Durante ese tiempo se hizo una detallada y meticulosa búsqueda para elegir lo mejor de su obra torrencial.

Era extrañamente muy humilde cuando se definía como pintor. Por eso me extrañó cuando un día, en la calle Terú, eligió para llevar a Buenos Aires una gran *arena*, que se exhibe en esta exposición en el MNAV, y que bautizamos ese día *El origen*. Jorge me dijo muy serio: «Martín, no tengas la más mínima duda: soy un gran pintor. Vos vas a ver el futuro reconocimiento».

El 10 de julio de 1994, lunes, fuimos a almorzar con él y con Marta al Danubio Azul. Un chorizo, corvina a la vasca y los inevitables duraznos en almíbar. Dos whiskies Sandy Mac.

Cuando fue a pagar, en un instante vi que su mirada se perdía. De inmediato intuí que a las cuatro de la tarde yo no iba a ir a buscar a Martita, quien a los diez días alumbró a nuestro hijo mayor, Alfonso. Que la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires quedaba huérfana.

Las memorias vividas juntos, confesiones, conversaciones, viajes, traslados, almuerzos y cenas, partidos de fútbol –el último que compartimos fue Defensor Sporting contra Vélez Sarsfield, él siempre acompañado de su radio para poder seguir los comentarios de los periodistas deportivos–, exposiciones, remates, incesante búsqueda del óbolo indispensable a su *otro hijo*, esa parroquia que era el Museo de Arte Americano de Maldonado, con su diácono Júpiter y tantas otras historias que terminan transformándose en recuerdos amorosos.

Los años han pasado y, si bien su presencia es permanente en mi cotidianeidad, a veces esas múltiples visiones se vuelven confusas y nebulosas.

Compartimos muchos viajes. La Semana Santa en Paraguay de 1989. Viajamos a París por quince días, él como curador de la obra de Figari en el Museo Pompidou en Les Halles, pero fue principalmente a Buenos Aires que fuimos con frecuencia.

A mí me gustaba quedarme en el Hotel Lancaster, en la calle Córdoba, y a él a la vuelta, por la calle San Martín, en el Hotel Diplomat.

Equidistante de los dos hoteles está la calle Tres Sargentos, que solíamos frecuentar cada sábado al mediodía.

Fulgurante era su presencia en el Bar Bárbaro, ubicado en esa pequeña calle entre San Martín y Reconquista. El día de su llegada era tradición que se reunieran varios conspicuos intelectuales argentinos.

Había que verlo en su diálogo fluido, entretenido y terriblemente inteligente, culto y refinado. No eran solo pintores; había artistas de todo tipo: poetas, escritores, actores, músicos. Una Buenos Aires dorada. Jorge en ese bar era una referencia ineludible. Nunca nos permitieron pagar la cuenta; sentían su presencia como el privilegio que realmente era.

El Yuyo Noé y Rómulo Macció le adjudicaban que gracias a su incesante búsqueda y pesquisas fue el fundador anónimo del histórico grupo de la *nueva figuración*. Su



aporte, el conocimiento que trajo desde Europa del Grupo CoBrA, fue esencial en el redescubrimiento de esa escuela sesentista argentina y principalmente bonaerense.

La memoria es porosa para el olvido, decía Borges, pero cuando se borran algunos recuerdos también se alumbran otros. No ceso al escribir estas líneas de evocar y agradecer.

En el prólogo de ese notable diálogo entre Malraux y el general De Gaulle que forma parte de las *Antimemorias*, editado por Emecé con el título de *La hoguera de Encinas*, hay una cita de Hegel que me ha acompañado siempre con felicidad. «No solo es grande aquel que hace las cosas grandes, sino también aquel que acepta que la grandeza existe».

Esa definición es la esencia y clave que me permitió disfrutar, hasta con desmesura, a mi entrañable amigo.

Tengo infinitas anécdotas e historias que lo pintan de cuerpo entero, pero manifestaré una sola, que también me involucra en muchos sentidos.

El 24 de diciembre de 1986 desembarqué en el puerto de Montevideo una muy querida amiga francesa, Sylvie, a quien con enorme irresponsabilidad yo había invitado a venir a vivir conmigo con su pequeña hija, Marie Sarah.

Mis padres, Joaquín y Bibil, a sabiendas de que era una locura, no dejaron de esperarnos para un afectuoso recibimiento.

Nunca olvidaré ese gesto de ellos. De inmediato la convirtieron en una nuera y a la pequeña niña en una nieta más. Hubo regalos para ellas en aquel frondoso árbol navideño, lleno de hermanos y sobrinos.

El 25 de mañana decidí ir a visitar a Jorge.

Fuimos de tarde a la casa del pintor. Sylvie era hermosa y carismática. También muy culta. Allá en la calle Almirante Harwood fuimos de inmediato al fondo, donde Jorge tenía su taller.

Recuerdo cada detalle y que mi amigo, siempre desbordante, ese día lo estaba aún más. En el jardín diseñado por el famoso paisajista brasileiro Burle Marx brindamos con una botella de *champagne*.

Cuando nos fuimos, antes de subir al auto, me dice con aquella penetrante ironía cubierta esta vez con cierta malicia, «Martín te compraste un Mercedes Benz y no tenés plata para la nafta. Lo bueno es que tenés el tanque lleno. Cuando se te vacíe, vendelo».

En marzo despedí a Sylvie y a Marie Sarah sobre el *Eugenio Costa* en el puerto de Buenos Aires. La ilusión amorosa, producto de un romanticismo tardío y hoy anacrónico, había concluido.

Siempre tenemos que estar juntos.

En junio de 2012, con Laurent de Lombardon, organizamos en el Museo Zorrilla una exposición con algunos de nuestros cuadros de Jorge. En nuestra intimidad, evocamos sus noventa años. Mi admirado Jorge Abbondanza, con su generosidad habitual, nos regaló un espléndido prólogo para el catálogo, que resulta una estampa ineludible para comprender a ese hombre múltiple. La muestra no tuvo demasiado destaque, pero al menos era una señal luego de un silencio de más de dieciocho años.

Durante demasiado tiempo aburrí a mucha gente con mi entusiasmo exagerado y devoto por Jorge.

La madurez me ha enseñado que no hay que insistir sobre la belleza de las cosas, sobre las bondades de la vida, de los seres que nos rodean y la belleza del cielo con sus amaneceres y crepúsculos.

Siguiendo a César González Ruano, poeta, periodista y narrador español (1903-1965), uno «debería tener el valor estético de ser siempre y en todo viajero, solo viajero, porque, al fin el mejor recuerdo es el de aquello que no se tiene nunca, y los ojos más bellos fueron los ojos que en una madrugada lívida vimos desde nuestro vagón de ferrocarril, en la ventanilla de otro tren que se cruzaba irremisiblemente con el nuestro».

Desde la exposición con Laurent, decidí esperar a que el inefable tiempo le diera a mi amigo la posibilidad de iluminar a mucha gente con su portentosa pintura. Creo que, al fin, está llegando ese momento tan merecido y deseado.

A Enrique Aguerre, director del Museo Nacional de Artes Visuales, quien presenta esta exposición, lo conocí con mucho afecto durante mi pasaje de tantos años por la querida radio El Espectador.

Recuerdo que el primer día que lo vi, presentando en la radio la muestra de ese extraordinario artista que fue y sigue siendo Cabrerita –a Jorge lo maravillaba–, en este mismo museo, le mencioné que en algún momento había que realizar una retrospectiva sobre Jorge Páez Vilaró.

Una sola vez Enrique vino a casa. Estaba deslumbrado con mi exigente colección de Jorge. Mientras bebíamos unos whiskies apareció mi hijo Alfonso, que con enorme alegría nos confirmó que acababa de recibirse de arquitecto.

«Jorge como pintor siempre fue sospechoso», le dije esa tarde al director del Museo, quien esbozó una sonrisa. El homenaje se acercaba.

Evocando otra vez la hermosa cita de César González Ruano, Jorge fue un auténtico viajero. Su vida fue un gran viaje y, como buen viajero, siempre se sintió atraído por el más allá.

De ahí la pluralidad de estilos que practicó, su avasallante actitud ante la vida, «su actividad incesante estampada en su kilometraje curricular».<sup>1</sup> Insisto, recomendando con énfasis la lectura de ese texto.

Jorge para pintar salía a la calle con sus pinceles y su caballete. Ir en el auto con él era una experiencia expansiva y arrolladora. Veía y vivía cuadros en todos lados. Se dejaba llevar por el espacio y donde estuviéramos se imaginaba su propia y futura creación. Poca gente ha notado la simbiosis en la construcción de toda su obra, consecuencia torresgarciana inevitable, junto con una excepcional capacidad de observación de la realidad, de perforarla al detalle mínimo, al mejor estilo de su tan admirado Figari. Jorge fue un gran cronista pictórico del siglo XX, principalmente al final de su carrera, «para volver al mundo visible y embarcarse en una vertiente mucho más cordial de seducción instantánea y paleta de un cromatismo radiante, donde retomó (en forma definitiva) la presencia de la figura humana y del paisaje urbano como herramientas medulares a partir de las cuales desplegó una modalidad ilustrativa radicada en las series del tango, los bodegones, las playas o

---

<sup>1</sup> Jorge Abbondanza, prólogo del catálogo de la exposición *Jorge Páez Vilaró*. Museo Zorrilla, Montevideo, junio de 2012.

los retratos de individuos famosos, resueltos con mano muy libre, donde las energías de trazo, el espesor de la materia y las manchas de color volcaron abundantes estímulos visuales, que allí persisten como constancia de unos estados de ánimo favorables y una reconciliación con la realidad».<sup>2</sup>

Vuelvo a Musil. Reitero: me hubiera encantado escribir un libro sobre Jorge Páez Vilaró. Al escribir este resumen, las infinitas vivencias y evocaciones se confunden, pero también se autoalimentan.

No puedo no hacer partícipes de este homenaje a sus dos hermanos, Miguel y Carlos. Ellos tres representaron la esencia de la burguesía, en el mejor sentido de Sándor Márai.

Asumían, cada uno a su manera, riesgos. Tan desiguales y venerables, eran, por encima de todo, libres. Aceptaban el azar y sus inescrutables consecuencias.

Para terminar, una última confesión.

Otra vez vuelvo a André Malraux cuando, siendo ministro de Cultura de Francia, dijo en el cementerio a la muerte de Albert Camus: «*Aujourd'hui est mort le meilleur de nous tous*».

En la última exposición de Jorge, en la Alianza Uruguay - Estados Unidos, en la calle Paraguay, convinimos ofrecerle a Manolo Espínola Gómez que escribiera el catálogo.

Lo fui a buscar adonde me estaba esperando, en el desaparecido Bar Montevideo, en San José y Yaguarón.

Nos fuimos a Carrasco para observar la obra a prologar.

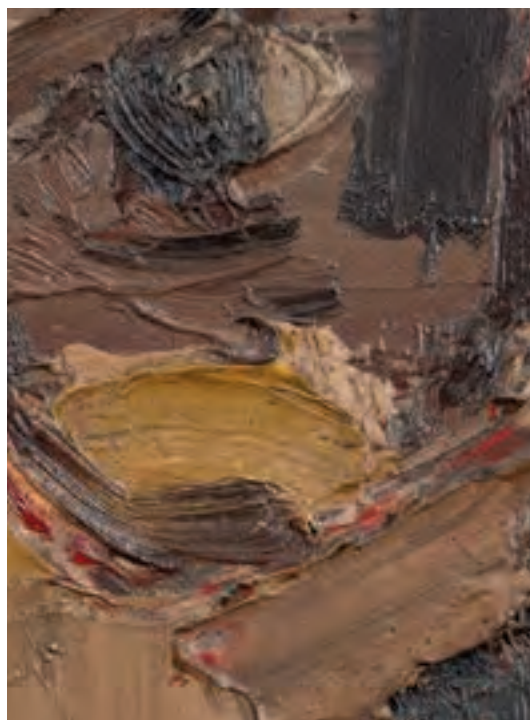
Quienes conocieron a Manolo saben que no era condescendiente con nada ni con nadie. Incluso había puesto reparos a nuestra exigencia. Tengo también muy presente esa tarde/noche de fines de otoño, en ese espléndido living cuadrado de Jorge, lleno de exquisitas obras de arte producto de su insaciable vocación de coleccionista. Al contemplar los cuadros, Manolo quedó cautivado con los que terminarían siendo los últimos de Jorge Páez.

Aceptó con alegría y agradecimiento el encargo y escribió un prólogo estupendo.

Al irnos, a la puerta de aquella inolvidable casa que frecuentaba todos los sábados, en esa remota noche de otoño, le dijo a Jorge: «Sos el mejor de todos nosotros».

---

<sup>2</sup> Jorge Abbondanza, «Jorge Páez Vilaró, el hombre múltiple», disponible en <https://studylib.es/doc/4584638/anexo.-jorge-páez-vilaró--el-hombre-múltiple>.



*Autorretrato*, 1956  
Óleo sobre tela, 80 × 60 cm  
Colección privada

Detalle





# OTRO EXPRESIONISMO

## Jorge Páez Vilaró 100 años

Por MANUEL NEVES

### INTRODUCCIÓN

*Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.*

Michel Foucault

*Sus lienzos más elaborados dejan un lugar para lo desconocido, un punto ciego sin el cual ellos traicionarían nuestra experiencia de lo real y su imaginario.*

Stéphane Guégan

Jorge Páez Vilaró (JPV) es uno de los artistas e intelectuales más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Uruguay y en el continente americano. Su accionar como agente cultural fue amplio, intenso y variado. Independientemente de sus actividades profesionales en el ámbito empresarial y relacionadas con la publicidad, podemos delinear en forma resumida que JPV fue galerista y crítico de arte en los diarios *El Bien Público*, *BP Color*, *La Mañana* y *El País*, y colaboró además en las revistas *Mundo Uruguayo* y *Alfar*.

Actuó como comisario (cuando la palabra *curador* no se utilizaba en arte) en exposiciones en Uruguay y en el extranjero e impartió múltiples conferencias sobre arte uruguayo y europeo.

Integró y presidió la Comisión Nacional de Bellas Artes y participó en la comisión que adquirió el pabellón uruguayo en la Bienal de Venecia. También fue miembro de la directiva de Amigos del Arte y del Foto Club Uruguayo, vicepresidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y jurado en numerosos salones y eventos nacionales e internacionales, entre los que se destaca la Bienal de San Pablo.

Asimismo, trabajó en múltiples comisiones relacionadas con el patrimonio: integró la Comisión de Restauración de la Histórica Ciudad de Colonia del Sacramento, la Comisión de Amigos de la Ciudad Vieja y del Teatro Solís (Montevideo).

Finalmente, fue un apasionado coleccionista de arte y el creador del Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM), donde presentó sus colecciones de arte preco-

*Autorretrato*, 1985  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada





lombino, colonial, popular y contemporáneo latinoamericano. En este museo generó durante más de veinte años una intensa actividad, con particular interés por la producción de artistas jóvenes.

La exposición *Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años* aborda la actuación de JPV en la cultura como artista plástico y no profundiza en todas esas múltiples actividades que someramente enumeramos.

En su carácter retrospectivo, esta exposición pretende conmemorar el centenario del nacimiento de Jorge Páez Vilaró, artista fundamental en el relato incompleto del arte nacional.

Esta afirmación puede resultar evidente al observar la riqueza, la pertinencia y la complejidad de su producción artística desarrollada durante más de cuatro décadas; sin embargo, la historiografía vernácula no pareció interesarse por su obra, ya que solo Fernando García Esteban y Ángel Kalenberg lo nombran escuetamente, y más recientemente, con la misma brevedad, Gabriel Peluffo Linari.<sup>1</sup> Tampoco las instituciones parecen haber reconocido ni distinguido su trabajo, porque, a diferencia de sus amigos y colegas artistas, nunca recibió una Medalla de Oro en el Salón Nacional.<sup>2</sup>

Aunque la colección del Museo Nacional de Artes Visuales cuenta con una excelente selección de obras de casi todos sus momentos creativos, estas, en su mayoría, no entraron como consecuencia de una premiación en el Salón, como es tradición, sino que fueron donadas por el propio artista.

Por lo contrario, en el exterior, donde el artista expuso en múltiples oportunidades, su obra fue galardonada repetidas veces. Es un ejemplo de ello la Bienal de San Pablo, donde recibió tres reconocimientos que lo convirtieron en uno de los artistas más premiados en la historia de ese evento.

En ese sentido, esta ambición conmemorativa, o la voluntad de memoria y recuerdo que esta exposición tiene, persigue el interés y el deseo de recuperar para nuestra contemporaneidad una obra fundamental, mostrando al gran público la riqueza y la originalidad de su producción artística.

En su relato curatorial el proyecto presenta, a través de una selección de más de noventa obras emblemáticas, producidas en más de cuarenta años de actividad, la trayectoria completa de este artista visual mayor de la escena uruguaya y latinoamericana.

Jorge Páez Vilaró es parte de una generación fundamental de artistas visuales uruguayos, integrada por figuras excepcionales, entre las que destacan Juan Ventayol (1915-1971), María Freire (1917-2015), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Rómulo Aguerre (1919-2002), Alfredo Testoni (1919-2003), Washington Barcala (1920-1993), Nelsa Solano Gorga (1921-1984), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Hilda López (1922-1996), Carlos Páez Vilaró (1923-2014), Américo Sposito (1924-2005) o Jorge Damiani (1931-2017).



1. **Juan Ventayol (1915-1971)**  
*La ciencia en marcha*, 1965  
Colección MNAV

2. **María Freire (1917-2015)**  
*Acuarela 108*, 1961  
Colección MNAV

2. **Raúl Pavlotzky (1918-1998)**  
*Vehardi*, 1963  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones

<sup>1</sup> Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

<sup>2</sup> Recibieron Medalla de Oro en el Salón Nacional: José Cuneo Perinetti en 1941, Julio Verdié en 1957, Norberto Berdía en 1948, Germán Cabrera en 1958, Amalia Nieto en 1964, Óscar García Reino en 1954, 1963 y 1964, Vicente Martín en 1959, Juan Ventayol en 1943, 1962 y 1965, María Freire en 1961 y 1966, Raúl Pavlotzky en 1958, Washington Barcala en 1958, Manuel Espínola Gómez en 1961 y 1962 y Jorge Damiani en 1965 y 1966, entre otros.



Aunque estos artistas se definieron por una marcada personalidad creadora, podemos señalar de forma esquemática que el grupo se caracterizó por haberse formado en el Círculo de Bellas Artes, en el Taller Torres García y en la Escuela de Bellas Artes, si bien algunos de sus integrantes asistieron a varios talleres y otros a ninguno, lo que los define como autodidactas.

Durante sus años de formación y primeros de actuación pública, entre fines de los treinta y los cincuenta, practicaron un realismo ecléctico y veladamente moderno, y a fines de los cincuenta se volcaron decididamente a una experimentación con la abstracción informal y en algunos casos con la nueva figuración. Asimismo, a fines de los sesenta y principios de los setenta, lograron desarrollar una obra original, autónoma y autorreferencial que de alguna manera los definió como artistas.

Esta generación es quizás la primera que de forma intersubjetiva adquirió conciencia de que su producción artística podía escapar a la lógica cultural definida por los límites del Estado-nación y ser parte de un relato transnacional, americano (americanista) o internacional del arte occidental.

Asimismo, estos artistas con intereses, ideologías y posturas políticas diversos, aunque en su mayoría integrantes de la clase media uruguaya, fueron testigos de los cambios fundamentales que sufrió el país desde mediados de la década de los cincuenta, que tuvieron como epílogo la disolución de las cámaras del Poder Legislativo y el comienzo de la dictadura cívico-militar en 1973.

Otra característica, menos analizada, que de algún modo también define a esta generación es que, en su gran mayoría, estos artistas no vivían de la venta de sus obras, sino que mantuvieron casi toda su vida empleos que les permitían subsistir. Esta particularidad por un lado contradice la imagen romántica del artista de vanguardia que vive entre la precariedad material y la bohemia creando en su taller, y por otro da cuenta del inconsistente mercado del arte local. A diferencia de algunos países vecinos, Estados Unidos y Europa, en Uruguay siempre hubo dificultades para la comercialización de obras relacionadas con la vanguardia, y hasta fines de los setenta el principal cliente para este tipo de producción era el Estado, a través de los salones oficiales.



## APUNTES BIOGRÁFICOS

Jorge Páez Vilaró nació en Montevideo el 19 de mayo de 1922, en el seno de una familia de clase media alta montevideana –según la definición clásica de Max Weber–, relacionada con las profesiones liberales y la vida política, pero también con el mundo rural. Fue el segundo hijo del matrimonio de Rosa Vilaró Braga y el abogado Miguel Ángel Páez Formoso, ambas familias con orígenes españoles (catalanes, gallegos y andaluces).

Un capítulo aparte merecería el padre del artista, sin duda una influencia mayor como hombre que combinó una intensa vida profesional, un accionar político y una vida de intelectual sensible a la historia, la cultura y el arte.

El Dr. Páez Formoso fue abogado, político, periodista e historiador, autor de varios libros sobre la historia americana y, en particular, seguidor del pensamiento americanista.

De su intensa vida profesional se destacan su participación en la redacción de la Constitución de la República de 1917 y su labor como docente. Fue catedrático de Economía Política y Derecho en la Facultad de Derecho, y de Ética, Historia y Filosofía en la Universidad de la República.

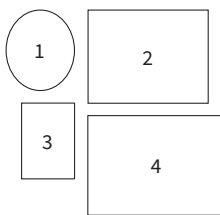
Gran admirador de la figura de Simón Bolívar (sobre el que escribió un libro) y del ideario del americanismo, se interesó por los procesos de independencia en el continente americano y por sus héroes. Publicó libros dedicados a otras figuras claves de ese momento, como Antonio José de Sucre, José Antonio Páez y José Gervasio Artigas.

Esta idea mítica de una nación americana que abrazó el Dr. Páez Formoso fue importante para JPV, como también lo fue su vinculación con el mundo de la prensa, pero quizás la pasión por el coleccionismo que el artista abrazó toda su vida se relaciona con el entusiasmo de su padre por la filatelia. Páez Formoso fue fundador y presidente del Club Filatélico del Uruguay y director y editor de la revista *Uruguay Filatélico*.

La vida de los tres hijos del abogado estuvo signada por la tradición que los llevaba a desarrollar una labor profesional vinculada a la administración de empresas y la actividad bancaria (o al mundo de la publicidad). Fue el caso del mayor, Miguel (Montevideo, 1917-1988). En cambio, tanto Jorge como Carlos, aunque también dedicaron a la administración y la publicidad gran parte de su vida, abrazaron el mundo de la cultura y la creación artística.

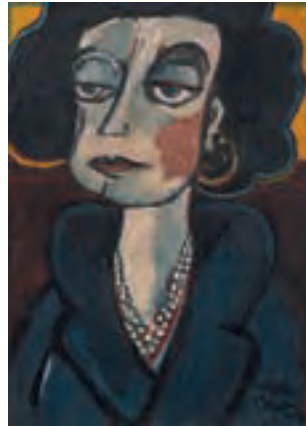
En ese sentido, los tres hermanos continuaron y renovaron la práctica de equilibrar una intensa vida profesional con un compromiso vital con la cultura y el arte.

JPV evoca en un texto<sup>3</sup> que su primer impulso como artista lo tuvo cuando era un joven liceal y el maestro Guillermo Rodríguez (Montevideo, 1889-1959) seleccionó



1. Jorge Páez Vilaró en 1923
2. Jorge Páez Vilaró con obras de su colección Década de 1950
3. **Miguel A. Páez Formoso (1887-1954)**  
*Bolívar, el hombre solar*  
Libro de 1948
4. Jorge y Carlos Páez Vilaró con la selección uruguaya al regreso de Maracanã Montevideo, 1950

<sup>3</sup> Jorge Páez Vilaró, «Gracias a la vida...», catálogo de la exposición *Jorge Páez Vilaró. Playas otras*, Museo de Arte Americano de Maldonado, enero de 1994.



unos de sus dibujos para una exposición estudiantil, pero lo cierto es que los años de juventud de JPV estuvieron definidos por su desarrollo como profesional de la administración. Se formó en contabilidad industrial (Cost Accounting) y organización industrial y de ventas en La Salle University de los Estados Unidos.

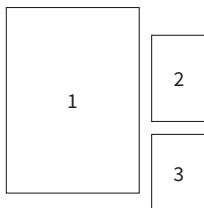
No describiremos, ni analizaremos el desempeño ni los cargos de responsabilidad asumidos en múltiples empresas entre 1948 y 1953; solo enumeraremos que trabajó en la Fábrica Uruguaya de Alpargatas, en la empresa Metalúrgica y Diques Flotantes S. A. y en la Compañía General de Fósforos Montevideana, a lo que podemos agregar su breve pasaje como galerista a mediados de la década de los cincuenta.

Posteriormente a estos primeros trabajos en el seno de la industria nacional, JPV comenzó su actividad como publicista. Durante toda su vida creó numerosas agencias de publicidad y comunicación.

Pero es importante señalar que durante aquellos primeros años de vida profesional, con sus primeras remuneraciones, comenzó a adquirir obras de arte y objetos de arte decorativo, y rápidamente se transformó en un ávido coleccionista.

El interés por las artes plásticas se canalizó primeramente a través del coleccionismo y, entrada la década de los cincuenta, por la práctica del periodismo referido al tema. Aunque los historiadores han considerado a JPV como autodidacta, en realidad frecuentó varios talleres, como los de los artistas Guillermo Rodríguez, Enzo Kabregú, Vicente Martín y Lino Dinetto.

A partir de la posguerra, JPV comenzó a viajar regularmente a Europa y a pasar largas temporadas en algunas ciudades, como fue el caso de Londres en 1948. Estos viajes le permitieron visitar museos, galerías y tomar contacto con artistas, experiencias que fueron forjando tanto su conocimiento artístico y visual como su sensibilidad.



1. Casamiento de Jorge Páez Vilaro con María Noel Algorta  
Montevideo, 9 de diciembre de 1946
2. Jorge Páez Vilaró en 1948
3. **JPV**  
*María Noel*, 1967  
Acrílico sobre tela, 75 × 55 cm  
Colección privada





## PRIMEROS AÑOS (1952-1960)

Entrada la década de los cincuenta, Jorge Páez Vilaró hizo un pasaje paulatino de una dedicación exclusiva a su actividad como profesional de la administración y una pasión por el coleccionismo, que nunca abandonó, a un compromiso con la creación artística.

Durante este período, el novel artista era un adulto de treinta años con variadas actividades que lo vincularon de forma progresiva al mundo de la cultura y las artes visuales.

Aquellos primeros años creativos fueron intensos y están definidos por los múltiples viajes, los encuentros con artistas de Europa y Latinoamérica, que fueron posibles en una primera instancia por su trabajo como crítico de arte y posteriormente como comisario de diversos proyectos internacionales.

La primera producción pictórica de JPV está delineada por la afinidad estética que encuentra en la obra de algunos artistas con los que mantuvo una intensa amistad. Tres de ellos fueron fundamentales en aquellos primeros años creativos: el algo mayor Vicente Martín (Montevideo, 1911-1998), el italiano Lino Dinetto (Este, 1927) y el alemán Hans Platschek (Berlín, 1923 - Hamburgo, 2000), ambos residentes durante algunos años en Montevideo.

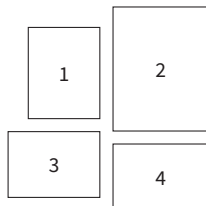
Vicente Martín era un artista con una importante trayectoria y durante los años cuarenta realizó una obra modernista que definía una suerte de tercera corriente abstracta, diferenciada del Taller Torres García y de los artistas concretos-madís. Lino Dinetto es un artista que emigró al Uruguay en 1951 y que contaba, a pesar de su juventud, con una importante experiencia como muralista y una intensa actividad en salones en el norte de Italia. De Hans Platschek hablaremos en la próxima sección.

Martín y Dinetto pertenecían a generaciones diferentes y por eso contaban con una formación distinta, pero tenían en común la experimentación desde mediados de los cincuenta con los géneros clásicos de la pintura, en especial el paisaje y la naturaleza muerta, aunque con resultados enigmáticos muy cercanos a la abstracción.

Es decir, sus producciones pictóricas, si bien se diferenciaban, tenían en común una estructura definida por planos de color o manchas realizadas con espátula o grandes pinceladas que de forma extremadamente sintética definían los elementos representados. A su vez, ambos artistas utilizaban una paleta baja con algunos acentos de color, que evolucionaría a una síntesis precursora y que sentaría la bases para una nueva sensibilidad: la llamada *abstracción informal*.

En el caso de Dinetto, que ejerció una clara influencia en la primera producción pictórica de JPV, las manchas que estructuraban la composición de sus paisajes eran realizadas con una importante cantidad de materia pictórica, generando una obra extremadamente rica en texturas y relieves, que desplegaba un interesante juego de luces y sombras y acentuaba así la ambigüedad de lo representado.

Es decir, si observamos los paisajes producidos por Dinetto en la segunda mitad de los cincuenta, lo que realmente define que la obra mantenga una relación visual



1. **Vicente Martín**  
(1911-1998)  
*Retrato de Jorge Páez Vilaró*, 1953  
Colección privada
2. JPV y Lino Dinetto  
Década de 1950
3. Ginés Parra, Amalia Nieto,  
Hernando Viñes, Antonio  
Lobo, Nerses Ounanian,  
Miguel Ángel Pareja, JPV,  
Toño Salazar y Joaquín Peinado  
París, 1955
4. **Lino Dinetto**  
(1927)  
Sin título, 1961  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



con la realidad es el título dado por el artista, ya que los elementos figurativos o los signos que representan elementos del paisaje son extremadamente sutiles, casi imperceptibles.

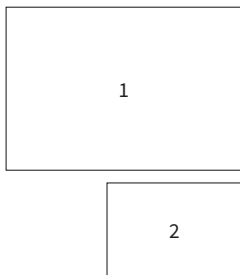
JPV, de la misma forma que sus colegas, abordó los géneros clásicos de la pintura –el retrato, la naturaleza muerta y el paisaje–, y en ese sentido la obra *Bahía de Punta del Este*, de 1958, es emblemática de aquel primer momento creativo del artista.

En esta obra se observa que la representación del conocido balneario uruguayo es extremadamente sintética: grandes planos de pintura azulada representan el mar y la topografía del paisaje; esto se contrapone con una trama de pequeños toques de pinceladas amarronadas y blancas que de forma esquemática y algo convencional definen la forma de un conjunto de casas que rodean la costa.

El artista realizó varias pinturas repitiendo la temática de paisaje estival, la que en las décadas posteriores lo definiría como artista, siguiendo este esquema formal, pero variando en algunos casos la paleta de colores.

Estas obras, aunque ambiguas a nivel de lo representado, buscaban encarnar de forma clásica pero con aspiraciones modernas cierta tradición de la pintura europea presente en Uruguay durante la década de los cuarenta y cincuenta. No obstante, no alcanzaban la originalidad ni el nivel creativo de la producción de sus amigos Vicente Martín y Lino Dinetto. En los mejores casos constituían un buen ejercicio formal, que permitió al artista afirmarse entre sus pares y ganar una autoconfianza creativa.

Seguidamente veremos que fue en 1960 cuando JPV logró realmente proyectarse como una figura de vanguardia en la escena artística uruguayo y regional.



1. **JPV**  
*Bahía de Punta del Este*, 1958  
Óleo sobre tela, 82 × 118 cm  
Colección privada
2. **Alfredo Testoni**  
(1919-2003)  
Fotografía de Jorge Páez Vilaró, 1955  
Archivo Galería Cocodrilo



## CERCA DE COBRA (1960-1961)

En 1960 Jorge Páez Vilaró ensayó una estética nueva en su pintura, intentando así concretar un estilo propio que lo definiera como artista, lo diferenciara de sus inicios y de la influencia que sus colegas ejercían. Y, a la vez, abrazó el deseo de participar en un movimiento vanguardista de carácter internacional.

El contexto uruguayo de las artes visuales estaba definido por las consecuencias del agotamiento expresivo de los tres grandes grupos de artistas abstractos: los relacionados con el Taller Torres García, los concretos-madís y los modernistas independientes, y también de los artistas practicantes de un realismo de corte social.

Este agotamiento creativo, que comenzó a procesarse a mediados de los cincuenta, puede ser entendido como un efecto de lo que los historiadores llaman la *crisis del Uruguay clásico*: las características míticas que definían a la sociedad uruguaya como amortiguadora, hiperintegrada, partidocrática y frágilmente próspera<sup>4</sup> cambiaron y desdibujaron profundamente las relaciones económicas, políticas, sociales y culturales del país.

También es importante señalar que esta crisis mayor que vivió el Uruguay se produjo en un momento histórico de ascensión definitiva de la industria del espectáculo y los medios de comunicación a escala global, lo que definió y modificó radicalmente la forma de percibir y entender la realidad que tendrían los individuos.

A la vez, en la región se concretaba la penetración paulatina de los modos de consumo definidos por las estrategias y los modelos norteamericanos, vehiculados principalmente por la prensa, el cine y la televisión.

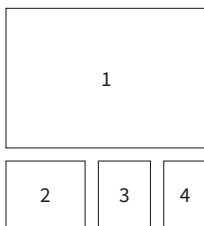
Este momento de contrariedad, que impactó particularmente en la sensibilidad de los individuos de clase media, se resolvió en las artes visuales con una suerte de fusión de los cuatro grupos artísticos señalados en una práctica llamada *abstracción informal*.

Esta nueva estética, como veremos, se generalizó y fue abordada por todos los amigos y colegas artistas cercanos a JPV.

Aunque el artista conocía perfectamente el informalismo y sus variantes llamadas *líricas* o *gestuales*, por sus múltiples viajes realizados durante toda la década de los cincuenta a Europa, decidió experimentar con una pintura expresionista veladamente figurativa que tenía como referencia mayor al Grupo o Movimiento CoBra (1948-1951).

No profundizaremos en un análisis de este importantísimo movimiento artístico europeo, que tuvo –a pesar de su corta duración– una influencia decisiva en todo el arte occidental durante los años cincuenta y sesenta.

Sin embargo, podemos mencionar de forma breve que el Grupo CoBra, también llamado Internacional de Artistas Experimentales (IAE), fue un movimiento creado



1. **JPV**  
*Playa con flores*, 1962  
Óleo sobre tela, 82 × 106 cm  
Colección privada
2. **Guillaume Cornelis “Corneille” (1922-2010)**  
*Jeune paysage*, 1960
3. *Revista CoBrA* n.º 1  
Copenhague, 1949
4. *Catálogo Pintura Contemporánea de los Países Bajos*  
Comisión Nacional de Bellas Artes  
Montevideo, 1954

<sup>4</sup> Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay*, Montevideo: CLAEH y Fin de Siglo, 2005.



en París en 1948 por los poetas belgas Christian Dotremont (Tervuren, 1922 - Buzingen, 1979) y Joseph Noiret (Bruselas, 1927-2012), los artistas plásticos holandeses Karel Appel (Ámsterdam, 1922 - Zúrich, 2006) y Constant (Ámsterdam, 1920 - Utrecht, 2005), por el belga Corneille (Liege, 1922 - Valle del Oise, 2010) y el danés Asger Jorn (Vejrum, 1914-1973).

Esta agrupación de jóvenes artistas, a la que se sumaron más de cuarenta creadores activos en Dinamarca, Suecia, Francia, Alemania y los Países Bajos, surgió por la necesidad de terminar con las disputas y enfrentamientos que se producían en el contexto artístico de la posguerra europea entre los artistas abstractos y los figurativos.

Con producciones extremadamente diversificadas, intentaban recuperar y a la vez actualizar el legado de las vanguardias más radicales de la preguerra, como el surrealismo. En ese sentido, se interesaban por la caligrafía, las artes primitivas, el *art brut* o *naïf* o la producción de creadores considerados enfermos mentales. Algunos miembros se interesaron por integrar en sus prácticas artísticas el accionar y el pensamiento político de izquierda, intentando nutrir y traducir esa idea de vanguardia en un renovado accionar político.

El emblemático nombre del grupo, que también denominó su mítica publicación, es un acrónimo de algunas ciudades (Copenhague, Bruselas y Ámsterdam), de donde provenían los artistas fundadores.

En sus viajes a Ámsterdam, a fines de los cincuenta, Jorge Páez Vilaró se encontró y relacionó con algunos de los artistas claves de este movimiento (Appel y Corneille). Al mismo tiempo, realizó cursos de museología con Willem Sandberg, un diseñador gráfico fundamental, y el director del Stedelijk Museum (Museo de Arte Municipal de Ámsterdam), uno de los museos más importantes de arte moderno y contemporáneo de Europa.

En este museo, JPV organizó en 1962 una importante exposición de Joaquín Torres García.

Asimismo, en marzo de 1954 la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Instituto Cultural Uruguay-Holanda, del que Miguel Páez Vilaró era secretario, presentaron en Montevideo la exposición *Pintura contemporánea de los Países Bajos*, una selección de obras de artistas que habían representado a este país en la II Bienal de San Pablo.

Esta exposición se caracterizó por exhibir obras de dos grupos de artistas con proyectos opuestos: el de los más veteranos, pertenecientes a la abstracción geométrica, en el que se destacaban Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, y otro de artistas más jóvenes, claramente expresionistas, que en el caso de Appel y Corneille estuvieron vinculados a CoBrA.

Aunque fue en sus viajes a Ámsterdam y París donde JPV pudo conocer la obra y a los artistas del Grupo CoBrA, resultó decisiva para este nuevo giro que tomó su obra la amistad cultivada desde Montevideo con Hans Platschek y su estadía en el taller del artista en Múnich durante todo 1959.

Platschek fue un artista y teórico berlinés que emigró a Uruguay en 1939, escapando del Holocausto. En Montevideo (donde permaneció hasta 1953) estudió en el Círculo de Bellas Artes y mantuvo una intensa actividad artística y cultural. Colaboró con ilustraciones en el semanario *La Línea Maginot* y trabajó como coeditor de la revista cultural *Clima*. Expuso en Montevideo, Buenos Aires y Santiago, en mues-

*Cobra otra*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 79 cm  
Colección privada





tras individuales y colectivas, entre las que se destaca la que realizó con Vicente Martín, Óscar García Reino y Miguel Ángel Pareja en 1950.

Esta exposición de alguna forma cristalizó esa tercera vía artística uruguaya relacionada con la abstracción, que era independiente tanto del Taller Torres García como de las prácticas concreto-madís. Cuando JPV encontró en Múnich a Platschek, este era un intelectual fundamental para la escena artística local, como artista y crítico. Practicaba y promovía la nueva figuración y mantenía contacto con la red de artistas vinculados al efímero Grupo CoBrA.

Esta nueva producción artística permitió a JPV realizar su primera presentación importante en la región, una exposición individual en la Galería Pizarro de Buenos Aires entre el 11 y el 29 de julio de 1961, como también en los Estados Unidos.<sup>5</sup>

La Galería Pizarro estaba situada en la calle Esmeralda 861, muy cerca de la llamada *Manzana Loca*, que eran las manzanas céntricas donde se desarrolló la actividad artística porteña más importante durante los años sesenta. En ellas se encontraban el Instituto Di Tella, algunas importantes galerías y los bares donde se reunían los artistas.

Esta galería realizó durante más de una década actividades múltiples y variadas: presentaciones literarias, exposiciones de pintura y escultura europea y también de artistas argentinos marcadamente influenciados por el eclecticismo de la Escuela de París, como Eugenio Daneri (Buenos Aires, 1881-1970), Horacio Butler (Buenos Aires, 1897-1983), Raúl Soldi (Buenos Aires, 1905-1994) o Mario Darío Grandi (Buenos Aires, 1918-1971), o cercanos al surrealismo, como Orlando Pierrri (Buenos Aires, 1913-1992), Juan Langlois (Buenos Aires, 1926 - París, 2001) y Víctor Chab (Buenos Aires, 1930).

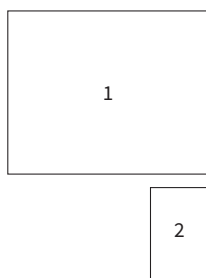
Pero a fines de la década de los cincuenta aquel destacado espacio comenzó a exponer la producción de artistas del movimiento informalista argentino, como fue el caso de la exposición colectiva *7 pintores abstractos. Borda. Chab. Macció. Miguens. Peluffo. Sakai. Testa*, en 1957. Posteriormente realizaron muestras individuales Clorindo Testa, Kazuya Sakai y Alberto Greco, figuras destacadas del informalismo, como también, en 1958, el futuro fundador de la nueva figuración, Rómulo Macció.

La trama de relaciones que estableció JPV con la escena porteña fue muy importante y se desarrolló durante toda su vida.

En sus primeros viajes se vinculó con los artistas algo mayores que producían una pintura expresionista influenciada por el arte europeo: Raúl Russo (Buenos Aires, 1912 - París, 1984), Leopoldo Presas (Buenos Aires, 1915-2009) o Santiago Cogorno (Buenos Aires, 1915-2001).

Pero fue en aquella presentación como artista que exponía –una obra sin duda novedosa para la escena porteña– cuando JPV pudo entablar amistad con un grupo de artistas más jóvenes: Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 - París, 1986), Rómulo Macció (Buenos Aires, 1931-2016), Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), Jorge de la Vega (Buenos Aires, 1930-1971), Miguel Dávila (Buenos Aires, 1926-2009), entre otros.

Se reencontraría posteriormente con los cuatro primeros, fundadores de la nueva figuración argentina, cuando estos se establecieron por algo más de un año en París.

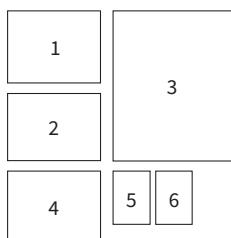


1. Hans Platschek y JPV  
Galería Windsor  
Montevideo, 1955

2. Hans Platschek  
(1911-1998)  
*Retrato de Jorge*, 1959

<sup>5</sup> JPV realizó una exposición individual en la sala de la Unión Panamericana, en Washington D. C.





1. **Luis Felipe Noé (1933)**  
*Mamá que es patria, s/f*  
Colección MNAV
2. **Manuel Espínola Gómez (1921-2003)**  
*Variaciones sobre el gordo Améndola, 1961*  
Colección MNAV
3. **JPV**  
*Cabeza cósmica, 1961*  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
4. Inauguración del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1960
- 5-6. Catálogo exposición  
Galería Pizarro  
Buenos Aires, 1961

Es importante puntualizar que, hasta el presente, los historiadores han señalado la importancia para el desarrollo de la nueva figuración en la región (particularmente en Río de Janeiro y Montevideo) de las exposiciones realizadas en la primera mitad de los sesenta por el grupo argentino integrado por Deira, Macció, Noé y De la Vega.

Esta afirmación, sin duda pertinente, requiere ser redefinida en el caso de JPV, ya que la exposición realizada por el artista en la Galería Pizarro comenzó el 11 de julio de 1961, es decir, algo más de un mes antes del evento inaugural de la nueva figuración argentina: la exposición *Otra figuración*, en la Galería Péuser, el 23 de agosto.

Los artistas argentinos que crearon la nueva figuración como grupo organizado y categoría artística que se mantiene hasta el presente, aunque estéticamente tenían mucho en común con los informalistas (que en Buenos Aires, a diferencia de Montevideo, constituyeron un movimiento), no evolucionaron ni volvieron de la abstracción a la figuración, sino que fueron figurativos desde sus orígenes.<sup>6</sup> Esta característica se aplica también al caso de JPV, y en ese sentido podemos constatar que las prácticas de la nueva figuración surgen en forma paralela en ambos márgenes del estuario.

Otro ejemplo de este breve desarrollo en paralelo de la nueva figuración son dos obras realizadas por Manuel Espínola Gómez en 1961, llamadas *Variaciones sobre el gordo Améndola*, que constituyeron una suerte de brecha en su período informalista.

Pero también este capítulo en la producción de JPV relacionado con la nueva figuración durante 1960 es extremadamente significativo porque contradice en parte una historiografía tradicional nativa que define la evolución de la vanguardia uruguaya a través de una temporalidad en la que el informalismo fue una suerte de transición entre la producción de la década de los cincuenta y las diversas prácticas figurativas realizadas en la segunda mitad de los sesenta.

Por último, este momento creativo fue muy importante para JPV porque pudo comenzar a desplegar un estilo personal, basado en el desarrollo del dibujo.

Un ejemplo emblemático de este período es la obra *Cabeza cósmica*, donde podemos percibir recursos formales que constituirán posteriormente el elemento distintivo en la producción del artista, así como la influencia formal de Corneille. La gran mayoría de la producción del artista holandés está definida por la utilización de la línea y del dibujo, que estructuran tanto la composición general como los elementos figurativos y abstractos. Este dibujo crea una suerte de armazón que posteriormente el artista completa con pintura.

Tanto Corneille como JPV recuperan y actualizan la estética del *Cloisonnisme* (cloisonismo), muy utilizada por la generación de artistas llamados posimpresionistas (Paul Gauguin, Maurice Denis, Vincent van Gogh o Henri de Toulouse-Lautrec). Este apelativo fue acuñado por el crítico francés Édouard Dujardin (1861-1949) para describir una técnica pictórica consistente en pintar zonas planas de color separadas por un contorno más oscuro.

En la obra de JPV, esa línea define vagamente una figura hierática que sugiere la representación de un cuerpo macrocéfalo, cuyos rasgos figurativos son casi imperceptibles, al tiempo que la paleta en tonos de gris refuerza la ambigüedad de lo representado. Por último, el título, una suerte de oxímoron que se desliza entre lo poético y lo fantástico, parece definir un enigma que la imagen creada por el artista no alcanza a revelar.

<sup>6</sup> La excepción fue Jorge de la Vega, quien entre 1956 y 1960 realizó cinco obras geométricas.



## LA MATERIA DEL INFORMALISMO (1961-1964)

Después de un breve momento de experimentación con una figuración expresionista influenciada por los artistas europeos del Movimiento CoBrA, Jorge Páez Vilaró abrazó, junto con todos sus amigos artistas, la última vanguardia moderna occidental: la abstracción informal.

Como se ha afirmado en varias oportunidades, esta estética se interesó por la pura materialidad de la obra, es decir, por la elaboración de pinturas, esculturas y grabados donde las texturas, la materia y el color ocuparan un espacio central y no constituyeran elementos que sirvieran para representar formas figurativas o que dieran cuenta de la realidad. Esta nueva forma de abstracción, en su carácter romántico, diferenciada del racionalismo y la precisión imperante en la abstracción geométrica, canalizó por un lado el individualismo introspectivo de velado misticismo de los artistas y por otro lado tradujo una cierta dosis de vitalismo existencial imperante en el ambiente cultural.

Esta estética se generalizó en la escena artística uruguaya. Fue practicada por los integrantes de aproximadamente tres generaciones<sup>7</sup> de artistas y fusionó todas las doctrinas modernas presentes en las artes visuales durante las décadas del cuarenta y el cincuenta.

Así, a fines de la década de 1950, un importante grupo de artistas se volcó de forma decidida y sin demasiadas especulaciones programáticas a una abstracción en que la obra se resuelve enteramente en su superficie y cuyo tema se centra en su propia materialidad.

De la misma forma, estas ideas no tradicionales del arte, que influyeron a la mayoría de los colegas de la generación de JPV, entendían la superficie de la obra como el escenario para la exploración de la subjetividad del individuo a través de la manipulación y la experimentación con materiales y elementos extremadamente diversos y heteróclitos. En ese sentido, el cuadro (el grabado o la escultura) era un espacio creativo independiente y autónomo de la realidad objetiva, donde se condensaban la sensibilidad, la personalidad y en algunos casos la espiritualidad del creador.

Así, estos artistas consideraban y sentían ese espacio (el de la obra) como un lugar donde se podía ejercer una libertad creativa sin límites precisos.

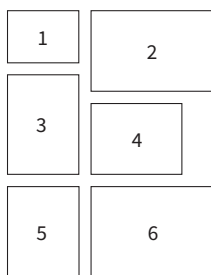
A su vez, las prácticas de esta abstracción alimentaron las fantasías de pertenencia a un movimiento conectado con una escena vanguardista de carácter mundial.



1. **Margarita Mortarotti (1926-1985)**  
*Gravura V*, 1961  
Colección MNAV
2. **Teresa Vila (1931-2009)**  
Sin título, 1964  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
3. **Hilda López (1922-1996)**  
Sin título, s/f  
Colección MNAV
4. **Vicente Martín (1911-1998)**  
*Abstracto*, 1961  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
5. **Washington Barcala (1920-1993)**  
*Chatarra*, 1960  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
6. Juan Ventayol, Óscar García Reino, Vicente Martín, Agustín Alamán, JPV y Germán Cabrera (el efímero Grupo 006)  
Taller de Cabrera, 1967

<sup>7</sup> Entre 1957 y 1965 las prácticas de la abstracción informal se generalizaron y fueron oficialmente avalladas en Uruguay. Involucraron a tres generaciones de artistas integradas en orden etario por José Cuneo Perinetti (1887-1972), Julio Verdié (1900-1988), Norberto Berdía (1900-1983), José Pedro Costigliolo (1902-1985), Germán Cabrera (1903-1990), Guiscardo Améndola (1906-1972), Amalia Nieto (1907-2003), Óscar García Reino (1910-1993), Vicente Martín (1911-1998), Juan Ventayol (1911-1971), Neder Costa (1915-1974), María Freire (1917-2015), Raúl Zaffaroni (1917-2017), Andrés Montani (1918-2002), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Alfredo Testoni (1919-2003), Leopoldo Nóvoa (1919-2012), Rómulo Aguerre (1919-2002), Washington Barcala (1920-1993), Agustín Alamán (1921-1995), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Nelsa Solano Gorga (1921-1984), Hilda López (1922-1996), Jorge Páez Vilaró (1922-1994), Carlos Páez Vilaró (1923-2014), Américo Spósito (1924-2005), Margarita Mortarotti (1926-1985), Lino Dinetto (1927), Jorge Damiani (1931-2017), Teresa Vila (1931-2009), José Gamarra (1932), Nelson Ramos (1932-2006), Heber Rolandi (1936), Luis Arbondo (1939-2006) y Antonio Slepak (1939-2016).





1. **Juan Ventayol (1915-1971)**  
*Presencia*, 1962  
Colección MNAV
2. Juan Ventayol, Jorge Damiani,  
Oscar García Reino, Agustín Alamán,  
Vicente Martín y Jorge Páez Vilaró  
Década de 1960
3. **Nelsa Solano Gorga (1921-1984)**  
*El enigma de los mundos*, 1967  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
4. **Manuel Espínola Gómez (1921-2003)**  
*Reciente agua*, 1961  
Colección MNAV
5. **Agustín Alamán (1921-1995)**  
*Diálogo*, 1964  
Colección MNAV
6. **Alfredo Testoni (1919-2003)**  
Jorge Páez Vilaró en su taller, 1962  
Archivo Galería Cocodrilo

No profundizaremos en las circunstancias ni en los eventos que posibilitaron el conocimiento y la influencia en la escena local de las prácticas informalistas europeas, relacionadas con exposiciones realizadas en Montevideo, con la Bienal de San Pablo o con la información presente en las revistas especializadas que circulaban en ese momento.

Pero es importante señalar que el reconocimiento oficial de esta práctica, a diferencia de lo ocurrido con las propuestas concretas o las del grupo de artistas vinculados al madí, fue inmediato. Un ejemplo de esto es el XXI Salón Nacional, realizado en 1957, donde fueron aceptadas las obras *Abstracción n.º 17*, de Guiscardo Améndola, *El ángel fotógrafo*, de Manuel Espínola Gómez, *Pintura*, de Américo Spósito, y *Composición*, de Juan Ventayol, que por sus características se pueden entender como las primeras representantes de esta abstracción.

A JPV la experimentación con el informalismo le permitió materializar el entusiasmo y la sensibilidad por las culturas amerindias o de los llamados *pueblos originarios*, y a la vez traducir en la pintura, despojadas de los límites de la representación, sus inquietudes americanistas.

Como señalamos, el artista fue un ávido coleccionista de objetos y elementos artísticos amerindios, que expuso permanentemente en el MAAM. Es evidente como este interés y esta sensibilidad estética se manifiestan en la paleta elegida para su obra, en general en tonos de marrón y ocre.

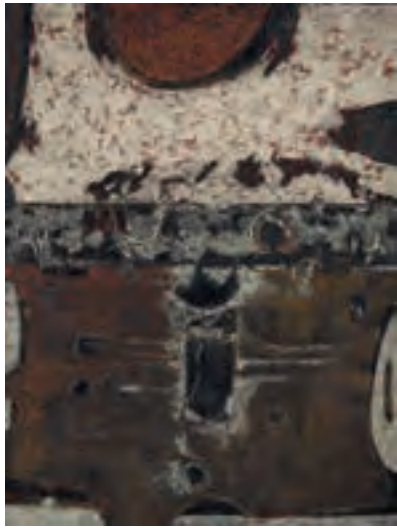
El artista también realizó obras en colores oscuros, como negro y gris (paleta que identificó la obra informalista de su amigo Juan Ventayol), pero los colores terrosos fueron el elemento distintivo que caracterizó su período de abstracción informalista.

En ese sentido, los títulos de la gran mayoría de las obras producidas en esta etapa dan cuenta, dentro de la ambigüedad que caracteriza al informalismo, de esa voluntad de relacionar la obra con las culturas indígenas. Un ejemplo emblemático es *Cuchimilco*, de 1963, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales.

Los cuchimilcos son estatuas humanoides de pequeño y mediano formato, realizadas en barro cocido macizo y decoradas con pigmentos (aunque conservan el tono marrón del material), que representan figuras masculinas y femeninas. JPV fue un ávido coleccionista de estos objetos que pertenecen a la civilización preincaica Chancay (1200-1470), cuya función parece haber sido religiosa, aunque los historiadores no conocen con exactitud su significado.

En ese sentido, al observar con atención la obra *Cuchimilco* podemos advertir características formales (el color y la textura) y también reconocer líneas y puntos esgrafiados, que vagamente dan cuenta de elementos decorativos que sugieren una relación de analogía cromática y a su vez signica con las emblemáticas esculturas.

Esta producción pictórica no pretendió presentar una suerte de narrativa material de las culturas originales o amerindias, sino más bien reconstruir, mediante el manejo de texturas y colores, las sensaciones que el artista experimentaba cuando estaba en presencia de restos arqueológicos u objetos pertenecientes a aquellas culturas. Independientemente de la extrema ambigüedad semántica y del ejercicio puramente estético y formal que JPV realizaba, es posible entender estas obras como activadoras de sentidos y sensaciones que de forma sutil reviven la presencia de un pasado remoto relacionado con una identidad americana.





Durante la primera mitad de la década de los sesenta, JPV participó en múltiples eventos de carácter internacional: la primera y la segunda Bienales de Córdoba (1962, 1964), la VII Bienal de San Pablo (1963) y la XXXII Bienal de Venecia (1964), donde compartió el pabellón uruguayo junto con sus amigos Jorge Damiani, José Gamarra y Nelson Ramos.

Entre estos importantes eventos, se destaca la participación en la VII Bienal de San Pablo, donde el artista pudo presentar una selección cabal de su obra informalista. El envío uruguayo, comisariado por el arquitecto Luis García Pardo –quien además integró el jurado del evento–, estuvo definido por la abstracción informalista.

En este envío participaron los mismos artistas que lo harían en la Bienal de Venecia, es decir, el propio JPV junto con Jorge Damiani, José Gamarra y Nelson Ramos. Excepto Damiani, que presentó ocho obras, los demás expusieron un conjunto de diez obras cada uno.

La selección de obras realizadas en 1963 por JPV y presentadas en esta significativa exposición estaba definida por el uso de una paleta terrosa y títulos que se relacionaban con lo ritual y la religiosidad vehiculada a través de objetos, como *Idolote* o *Totem coronado*, o de lugares sagrados, como *Farelhão*, que en portugués significa ‘pequeño promontorio’.

La destacada participación de JPV fue reconocida por el jurado de la Bienal, que lo distinguió –junto con la artista Martha Peluffo (Buenos Aires, 1931-1979), activa en el informalismo argentino, y el paisajista japonés vagamente abstracto Soichiro Tomioka (Takada, 1922 - Niigata, 1994)– con el Premio de Pintura Caio de Alcântara Machado.

Este importante período creativo se cerró con un grupo de obras realizadas en la primera mitad de 1964, que sugieren el comienzo de un giro hacia lo figurativo que el artista procesaría al final de ese año.

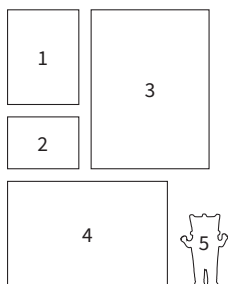
De este último grupo de obras abstractas se destaca por su originalidad y majestuoso tamaño *Bajo el signo de Tauro*, la de mayor dimensión (200 × 200 cm) realizada en el período informalista.

En ella el artista explora una paleta de colores donde un sutil juego de grises, marrones y toques de rojo se combina con texturas, y una trama de esgrafiados en toda la superficie permite reconocer palabras y frases.

El título de la obra abre sutilmente la posibilidad de una interpretación de orden personal, ya que, por su fecha de nacimiento, el artista era del signo zodiacal de Tauro.

Según las narrativas relacionadas con la pseudociencia astrología, quienes nacen bajo este signo, que es de Tierra, tienen características y temperamento en contacto con la realidad del mundo material, precisan resultados concretos para lograr sus propósitos, demuestran consistencia y resistencia. Se los caracteriza como ordenados, trabajadores, ambiciosos, serios y pragmáticos.

En relación con esta ficción extremadamente popular, la sutileza del cromatismo parece asociar la obra a esta narrativa y su pertenencia telúrica, pero en una frase escrita sobre la superficie de la obra se puede leer: *Hay que saber esperar*, proyectada como una declaración de sabiduría y reflexión contemplativa que se puede interpretar como un signo de madurez existencial, ya que el artista tenía en ese momento 42 años.



1. **Jorge Damiani (1931-2017)**  
*Angustia*, 1963  
Colección MNAV
2. **Nelson Ramos (1932-2006)**  
*F 15*, 1961  
Colección MNAV
3. **JPV**  
*Cuchimilco*, 1963  
Técnica mixta sobre tela  
100 × 74 cm  
Colección MNAV
4. Exposición de JPV  
VII Bienal de San Pablo, 1963  
Premio de Pintura  
Caio de Alcântara Machado
5. *Cuchimilco*  
Arcilla  
Cultura Chancay (1200 -1470)



*Bajo el signo de Tauro*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 200 × 200 cm  
Colección privada

Detalle





## OTRA FIGURACIÓN (1964-1968)

La historiografía vernácula no parece reconocer la importancia de la presencia, en la escena artística uruguaya a mediados de los sesenta, de una vuelta o un retorno a la figuración, que podemos llamar *neofiguración*, *nueva figuración* o, como la denominaron los artistas argentinos, *otra figuración*.<sup>8</sup>

En efecto, es importante insistir en que, por un lado, Jorge Páez Vilaró fue un incipiente practicante de la nueva figuración en el Río de la Plata y Latinoamérica, y, por otro, en que esta corriente se extendió en la escena artística uruguaya a mediados de la década de los sesenta.

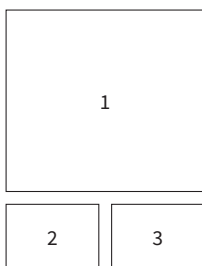
En ese contexto, algunos integrantes del informalismo –como Julio Verdié, Guisardo Améndola, Agustín Alamán, Andrés Montani, Juan Ventayol, Jorge Damiani, Nelson Ramos, Teresa Vila y el propio JPV, junto con una generación de jóvenes creadores integrada por Ernesto Cristiani (Montevideo, 1928-1989), Ruisdael Suárez (Montevideo, 1929-2004), Hermenegildo Sábat (Montevideo, 1933 - Buenos Aires, 2018) y Antonio Slepak (Montevideo, 1939-2016)– abordaron una pintura figurativa de características expresionistas que utiliza elementos formales y técnicas del informalismo.

Esta práctica neofigurativa fue transitoria para la mayoría de estos artistas, ya que algunos, como se puede constatar en la producción de Ventayol, Montani o Verdié, retornaron nuevamente a las prácticas de la abstracción, y otros procesaron un cambio a formas de representación menos expresionistas, como fue el caso de Suárez, Cristiani o Slepak.

Este interés por la figuración estuvo motivado por una necesidad profunda de representar de una forma u otra la realidad contingente en la que el individuo vivía durante esa convulsionada década y a la vez continuar alimentando los anhelos de pertenencia a una vanguardia de carácter internacional, ya que durante los sesenta se vivió un auge de diversas formas de representación figurativa en todo el planeta.

El filósofo e historiador Simón Marchán Fiz afirma que la obra neofigurativa o perteneciente a la nueva figuración mantiene con lo representado una relación icónica (desde un punto de vista semiótico).<sup>9</sup> El ícono es un signo que guarda semejanza física con lo que representa; dicho con otras palabras, es un signo que imita lo representado, o que reproduce uno o varios elementos de ese objeto. De este modo, entre el *significante* –la obra– y lo *significado* –lo representado– existe una relación de semejanza; es decir, cualidades comunes entre el modelo y la obra, que se definen por una percepción subjetiva del primero.

Esta característica cosmopolita del movimiento fue afirmada en Uruguay por la presencia en varios eventos del grupo argentino de la nueva figuración, surgido en Buenos Aires en la exposición *Otra figuración*, en la Galería Péuser, en 1961. De

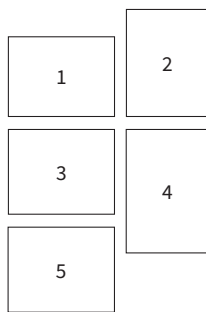


1. JPV  
*Cabeza de Flor*, 1965  
Técnica mixta sobre fibra  
106,5 × 116,5 cm  
Colección privada
2. Desconocida, Jorge de la Vega,  
JPV y Luis Felipe Noé  
Galería Witcomb  
Buenos Aires, 10 de mayo de 1965
3. JPV, Rómulo Macció,  
Vicente Martín y Jorge Damiani  
Década de 1960

<sup>8</sup> Una excepción parcial a esta afirmación se encuentra en el capítulo v del libro de Gabriel Peluffo Linari, *Crónica del entusiasmo*, cit.

<sup>9</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid: Akal, 1986.





1. **Ernesto Cristiani**  
(1928-1989)  
*La necesaria reforma*, 1963  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
2. **Agustín Alamán**  
(1921-1995)  
*Mujer y espejo*, c. 1969  
Colección MNAV
3. **Nelson Ramos**  
(1932-2006)  
*A las 5 en punto de la tarde*, 1965  
Colección MNAV
4. **Jorge Damiani**  
(1931-2017)  
*Sueño II*, 1965  
Colección MNAV
5. **Teresa Vila**  
(1931-2009)  
*Napalm comienzo año 1965*, 1965  
Colección MNAV

los seis artistas que expusieron en esa primera oportunidad se destacaron Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega, que hasta 1965 trabajaron y expusieron juntos.

En Montevideo realizaron una exposición colectiva en la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1963 y después expusieron individualmente en el Instituto General Electric (IGE) Rómulo Macció, en noviembre de 1967, y Jorge de la Vega, en diciembre de 1968.

Ese breve auge que vivieron las prácticas neofigurativas en la escena local se puede constatar por las múltiples exposiciones, individuales y colectivas, tanto en Uruguay como en el extranjero, y por el apoyo y el interés de la crítica local y las instituciones oficiales a través del Salón Nacional de 1965 y 1966, donde varios artistas neofigurativos fueron reconocidos.

Pueden destacarse en orden cronológico las exposiciones individuales de Agustín Alamán, en el Centro de Artes y Letras del diario *El País*, en Amigos del Arte en 1963 y en el IGE el año siguiente; la exposición de Nelson Ramos, también en el IGE, en 1964, con su serie de obras neofigurativas de gran originalidad, con un magnífico catálogo, y las exposiciones conjuntas de Ernesto Cristiani y Ruisdael Suárez en el Centro de Artes y Letras, en 1964, en el IGE, en 1965, y en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural, en 1966.

La exposición *Cinco pintores de vanguardia*, organizada por Enrique Gómez en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural en junio de 1965, integrada por Agustín Alamán, Ernesto Cristiani, Jorge Páez Vilaró, Nelson Ramos y Ruisdael Suárez, presentó de forma casi oficial ese auge neofigurativo local.

Por otro lado, los reconocimientos se multiplicaron. A fines de 1964 Ernesto Cristiani obtuvo el Gran Premio Concurso Homenaje a Artigas, promovido por el diario *El País* y organizado por María Luisa Torrens.

Conocer quiénes obtuvieron menciones en este concurso que solo contó con una realización permite ver el panorama y las tensiones presentes en la producción pictórica a mediados de la década de 1960: por un lado, la generación de artistas informalistas, compuesta por Jorge Damiani, Heber Rolandi, Luis Arbono y Juan Ventayol; por otro, el grupo que optó por la figuración, integrado por Nelson Ramos, Agustín Alamán y el ya nombrado Cristiani.

Ventayol fue también reconocido en el XXIX Salón Nacional, donde obtuvo el Gran Premio Medalla de Oro por la obra de grandes dimensiones *La ciencia en marcha*, que constituye una rareza en su producción pictórica.

Por último, hay que destacar dos eventos internacionales que en 1965 y 1966 reunieron en Estados Unidos a artistas contemporáneos de todo el continente americano: el Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica y la exposición *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*.

En los últimos años, varios historiadores han analizado estos dos importantes eventos como un ejemplo del auge de las políticas internacionalistas que se vivieron en América Latina durante los sesenta, y también como parte de las políticas culturales que apuntaron, con mayor o menor éxito, a la construcción de una hegemonía –política, económica y cultural– norteamericana en Latinoamérica, en el particular contexto de la Guerra Fría.



*El circo*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 133 × 163,5 cm  
Colección privada



El Salón fue organizado por la Unión Panamericana, con José Gómez Sicre como director de Artes Visuales, y contó con el apoyo de la empresa petrolera Esso. En cambio, la exposición colectiva fue pensada por el director del Museo Solomon R. Guggenheim, Thomas M. Messer, después de un viaje que llevó a cabo por algunas ciudades del continente americano.

Lo que nos interesa señalar en esta oportunidad es que la participación uruguaya en ambos eventos estuvo definida por obras neofigurativas.

En el Salón Esso participaron Hermenegildo Sábat, Ruisdael Suárez y Ernesto Cristiani, quien obtuvo el segundo premio del concurso y se benefició de una amplia cobertura de prensa de alcance internacional.

Las tres obras de los participantes uruguayos fueron adquiridas posteriormente en Estados Unidos y donadas al Lowe Art Museum, de la Universidad de Miami, donde se encuentran actualmente.

En la exposición organizada por el Guggenheim participaron Teresa Vila, Nelson Ramos con obras neofigurativas y Joaquín Torres García, con una obra a modo de homenaje.

Podemos ordenar esquemáticamente este período neofigurativo en la producción pictórica de JPV en tres momentos: el primero relacionado con el Movimiento CoBrA, que ya abordamos, y los dos siguientes, posteriores al período informalista.

Las primeras obras realizadas por el artista cuando abandonó la llamada *academia informalista* –o, dicho con sus propias palabras, *el escenario sin anécdota*<sup>10</sup>– tienen recursos y características formales de esta abstracción.

En las primeras obras realizadas en la segunda mitad de 1964 se puede advertir un carácter transitorio, ya que persisten la paleta de colores, la riqueza de texturas y la técnica del esgrafiado de la obra abstracta.

*El circo*, de 1964, es un ejemplo de estas características. Expuesta en la Galería Witcomb de Buenos Aires en mayo de 1965, constituye una obra emblemática, donde el artista continúa explorando la riqueza material presente en *Bajo el signo de Tauro*, pero sutilmente introduce elementos que sugieren formas figurativas, como partes de cuerpos y rostros.

Sin embargo, la novedad fundamental en esta obra no solo se puede constatar en la figuración, sino también en la utilización de recortes de papel (afiches y revistas). El singular collage conformado busca proyectar una representación de la realidad contemporánea, atravesada por la publicidad y los medios de comunicación.

A partir de 1966, la obra producida por el artista entra en un segundo momento, cuando alcanza lo que algunos historiadores gustan denominar *madurez artística*, pero que en realidad constituye la cristalización de un estilo personal y único, donde la línea y el dibujo definen una obra figurativa que renueva y actualiza la tradición del expresionismo europeo. El profesor Fernando García Esteban (Montevideo, 1917-1982) lo denominó *brutalismo tiránico*,<sup>11</sup> ya que traduce cierto malestar que se vivía en la cultura local.

10 Jorge Páez Vilaró, «Palabras claves para la inteligencia de mi obra», catálogo de la exposición *Jorge Páez Vilaró*. Subte Municipal, Montevideo, octubre de 1982.

11 Fernando García Esteban, *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*, Montevideo: Universidad de la República, 1970.

La importante serie de obras sobre los políticos representa cabalmente el alto nivel de originalidad y personalidad plástica que JPV desarrolló durante estos intensos años creativos.

Dentro de este grupo de obras, en su mayoría de las mismas dimensiones, se destaca por su tamaño y el tema abordado la obra *Partido Nacional*, de 1966. Constituye una suerte de base estética formal para la evolución de JPV a su obra posterior, como también un emblema en la forma de representar la realidad en la que el artista vivía.

En esta obra apaisada vemos un grupo de rostros de frente y perfil que se ordenan horizontalmente formando un tumulto confuso donde el individuo desaparece en la muchedumbre. Los colores preponderantes son el gris y el negro, con toques de rojo, celeste y blanco.

Con el Partido Nacional el artista mantuvo una relación de simpatía como votante y, en el plano más personal, de confraternidad con algunos de sus líderes. Uno de ellos fue Eduardo Víctor Haedo (Mercedes, 1901 - Montevideo, 1970), que cultivó e impulsó las artes visuales.

El título de la obra sugiere que la imagen representa un mitin del Partido Nacional, pero esta no parece traducir claramente características propias o singulares relacionadas con este importante partido político uruguayo. Solo se perciben algunos indicios: volantes del partido, un fragmento de la bandera uruguaya y líneas de color celeste y blanco, que son los que identifican al Partido Nacional.

En el extremo derecho de la obra se lee «el tito presi», que puede entenderse como «el Tito, presidente». Esta frase parece ser parte de una pancarta o cartel que hace referencia coloquialmente a la candidatura presidencial de Alberto Gallinal Heber (Montevideo, 1909-1994) en las elecciones nacionales de 1966.

En definitiva, esta obra no traduce el entusiasmo o la simpatía que podía sentir el artista con relación a su partido, sino que es una representación ambigua, lejos de cualquier tipo de idealización.

Esta forma de representar o de traducir la realidad, en todos sus aspectos, está definida siempre por un estilo pictórico expresionista personal que no se preocupa por proyectar imágenes fidedignas de esa realidad.

La producción artística de JPV en su gran mayoría se interesó por representar la realidad que lo rodeaba, dar cuenta de su tiempo y de su cultura, pero esta vocación de cronista fue siempre mediada por su proyecto estético y artístico. Así, la capacidad evocatoria de la imagen construida es consecuencia de esa construcción estética.

Serie de los políticos  
*Partido Nacional*, 1966  
Técnica mixta sobre fibra, 66 × 168 cm  
Colección privada





## EL DIBUJAZO (1967-1975)

En la segunda mitad de la década de los sesenta, Jorge Páez Vilaró abrió otra vía de investigación estética, donde el dibujo ocupaba un espacio central. Aunque, como mencionamos, la formalización de la obra pictórica tenía como base la línea y el dibujo realizado con pintura, en este nuevo momento el artista restringió al mínimo la utilización del color, la pintura y el uso del pincel.

En este período creativo, que duró aproximadamente diez años, experimentó con el dibujo realizado con grafito, tinta china y pastel. Aunque no abandonó la producción pictórica, esta se redujo.

Al observar esta producción se puede reconocer que la utilización de tinta y pasteles posibilitó que la ejecución fuera rápida y dinámica, acentuando un carácter expresivo que se materializaba en un dibujo extremadamente complejo y enmarañado, junto con elementos decorativos y formas geométricas, a modo de contraste.

A través de estas obras el artista profundiza sus intenciones narrativas y de alguna forma ofrece una alternativa personal, sin abandonar el carácter expresionista que caracteriza su obra, al arte pop y de la geometría óptica y cinética que conocieron un auge mundial en la segunda mitad de los sesenta.

Las primeras obras realizadas por el artista en ese período fueron antecedentes de lo que se denomina *el dibujazo*. Este término, que se generalizó en los relatos del arte uruguayo, es utilizado para definir gran parte de la producción entre fines de los sesenta y primeros años setenta, que tenía como característica sobresaliente el uso exclusivo del dibujo como medio artístico.

El apelativo está asociado a la crítica de arte, docente y directora de centros culturales María Luisa Torrens (1929-2013), quien lo empleó en un artículo publicado en el diario *El País*.

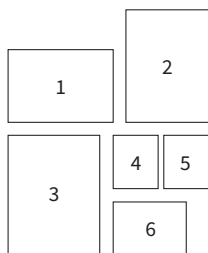
Esa nota, que era un balance de la actividad artística en 1972, daba cuenta con extrema pertinencia del fenómeno, extendido en la generación de artistas jóvenes, de utilizar como medio exclusivo de expresión el dibujo monocromo, y a la vez explicaba que durante la década de los sesenta hubo artistas más veteranos, como Nelson Ramos, Hermenegildo Sábat y José Gamarra, que ya realizaban obras exclusivamente con dibujo, lo que los constituía como antecedentes de esta nueva generación.

Aunque el término –al que no se ha encontrado un remplazo adecuado y que el historiador Gabriel Peluffo Linari denomina *momento gráfico*– defina este fenómeno con eficacia, por razones que desconocemos Torrens en su artículo no menciona la obra de JPV, ni tampoco que el artista fue el primero en denominar su obra como *dibujazos*.

Vale aclarar que JPV utilizó tanto la palabra *dibujazos* como *estampones* –en referencia directa a la obra tardía de Rafael Barradas– para denominar a estas obras realizadas con tinta monocroma, lápices de colores y pasteles.

Jorge Páez Vilaró  
Montaje instalación  
II Bienal Coltejer  
Medellín, Colombia, 1970





1. **Ernesto Cristiani (1928-1989)**  
*Los ciclistas*, 1970  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
2. **Ruisdael Suárez (1929-2004)**  
Sin título, 1975  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones
3. XI Bienal de San Pablo  
JPV Premio Internacional de Dibujo  
Fundación Brindes Pombo  
San Pablo, 1971
- 4-5. Catálogo *Estampones ciudadanos*  
Subte Municipal, 1968
6. Catálogo II Bienal Coltejer  
Medellín, Colombia, 1970

Con esta nueva producción, Jorge Páez Vilaró realizó importantes exposiciones, entre las que se destaca la que tuvo lugar en el Subte en 1968, integrada por 170 obras, llamada *Estampones ciudadanos*. El tema narrativo central era la vida en los cafetines, bares y ambientes musicales donde se escuchaba y bailaba el tango.

Este interés por representar la narrativa del tango en sus variados aspectos, que JPV continuaría y profundizaría en su obra pictórica posterior, cristalizó definitivamente en el evento *14 con el tango*, realizado en Punta del Este el 25 de enero de 1969, definido por la prensa local con el original nombre de *happening tanguero*.<sup>12</sup>

Esta exposición de dibujos del artista fue consecuencia de su colaboración con el letrista y productor tanguero argentino Ben Molar, que había producido y grabado 14 tangos creados en conjunto por 14 poetas y 14 músicos. Posteriormente, JPV realizó un grupo de dibujos inspirados en aquellos temas musicales, de los que Molar seleccionó 14 para la exposición. El evento se completó con una sesión de baile.

Con esta producción artística intervino en algunos eventos internacionales. Para la XI Bienal de San Pablo, en 1971, fue parte del envío oficial comisariado por Ángel Kalenberg e integrado por los artistas Cecilia Brugnini, Manuel Pailós y Enrique Medina, y su destacada participación fue reconocida nuevamente con el Premio Brindes Pombo.

Durante este tiempo, JPV también pudo experimentar con el espacio expositivo creando *ambientaciones*, como se denominaba a las instalaciones en ese momento.

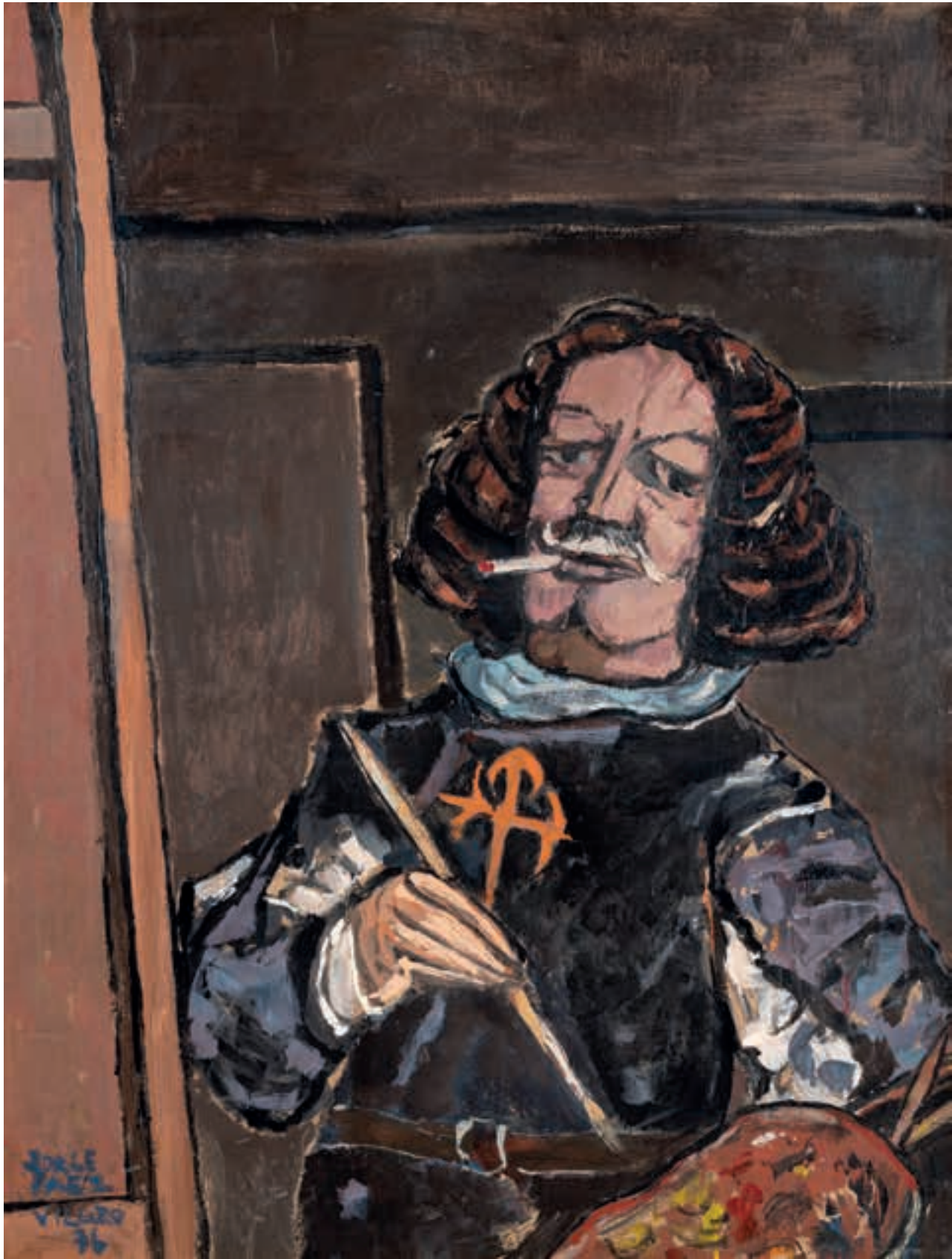
Por ello es importante destacar su participación en la II Bienal Coltejer, realizada en Medellín, Colombia, en 1970. Allí presentó una ambientación que se desplegaba en las tres dimensiones del espacio expositivo y estaba constituida por obras realizadas en módulos de formato cuadrado, combinados con espejos, y se complementaba con música compuesta especialmente para ese espacio.

En la pintura, la escultura y la arquitectura, el dibujo fue considerado tradicionalmente como un método de representación y expresión que cumplía una función transitoria, porque representaba elementos y signos que luego serían realizados en otro medio.

De esa manera, el dibujo no era una obra en sí, sino una técnica para determinar de forma general lo que sería «en un futuro próximo» una obra pictórica, una escultura o una construcción edilicia.

Junto con otros artistas durante los años sesenta, JPV logró que el dibujo se transformara en un medio autónomo, que construyera con eficacia imágenes narrativas que dieran cuenta de la realidad concreta donde vivía.

<sup>12</sup> María Luisa Torrens, «Jorge Páez: Su *happening tanguero* en Punta del Este», diario *El País*, Montevideo, jueves 23 de enero de 1969.





## VELÁZQUEZ (1975-1976)

Entrada la década de los setenta, la vida política en Uruguay era inestable y convulsionada. El sistema de representación política, que durante toda la década de los sesenta había sido cuestionado, sufrió una profunda crisis general, que tuvo como epílogo la disolución del Parlamento por el presidente Juan María Bordaberry en junio de 1973. Fue el comienzo de la dictadura cívico-militar, que se extendería hasta marzo de 1985.

En relación con la producción cultural en general y las artes plásticas en particular, los años de gobierno dictatorial no conformaron un período homogéneo. Las consecuencias de la pérdida del Estado de derecho y la censura generalizada no fueron uniformes, aunque se puede constatar que durante el gobierno de Aparicio Méndez (1976-81) se ejerció mayor control y algunas instituciones, como el Salón Nacional, procesaron cambios radicales.

En ese sentido, el período de la dictadura cívico-militar puede entenderse como una suerte de *impasse* en la cultura uruguaya que duró entre cinco y diez años.

En el espacio de las artes visuales se pueden señalar dos fenómenos relacionados. La gran mayoría de los artistas activos que no emigraron por razones políticas replegaron su actividad pública. Es decir, disminuyeron o suspendieron la presentación de exposiciones en el ámbito local, desistieron de la participación en salones oficiales, en especial el Salón Nacional, y se centraron en la actividad privada y la docencia, aunque nunca abandonaron la creación y producción artística.

Jorge Páez Vilaró y sus colegas de generación concretaron durante este singular período un estilo propio, autorreferencial, que los definió como artistas únicos.

Un estudio específico demanda la producción artística realizada durante la dictadura y las políticas implementadas desde el poder, que mantuvieron particular interés por la producción visual. Una evidencia de esto es que el Salón Nacional se realizó durante todo el período, aunque con un funcionamiento diferente.

En forma breve podemos mencionar que, tras el cambio de gobierno en marzo de 1967, Julio María Sanguinetti (quien sería ministro de Educación y Cultura en 1972) asumió la presidencia de la Comisión Nacional de Bellas Artes,<sup>13</sup> sustituyendo al arquitecto y docente Carlos Herrera Mac Lean (Montevideo, 1889-1971); a su vez, en setiembre de 1969, Ángel Kalenberg, que actuaba como secretario de la Comisión, fue nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>14</sup>

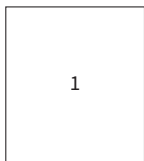
A partir de este período se implementaron cambios en el funcionamiento del Museo y del Salón Nacional que de alguna forma buscaron actualizar y modernizar ambas instituciones, además de hacer mejoras edilicias.

Páez-Velázquez, 1976  
Acrílico sobre tela, 120 × 90 cm  
Colección privada

13 En 1968 cambió de nombre por Comisión Nacional de Artes Plásticas.

14 El 26 de diciembre de 1967 el Museo Nacional de Bellas Artes cambió su nombre por el de Museo Nacional de Artes Visuales.





1. **Diego Velázquez (1599-1660)**  
*La familia de Felipe IV*  
o *Las meninas*, 1656  
Óleo sobre tela, 320 × 281 cm  
Colección Museo Nacional del Prado  
Madrid

2. **JPV**  
*Meninas en el cuarto*, 1975  
Acrílico sobre tela, 160 × 232 cm  
Colección privada

Con relación al funcionamiento concreto del Salón, a partir de 1967 se disolvieron las categorías clásicas de *pintura*, *escultura*, *dibujo* y *grabado*, y desde entonces se otorgan premios iguales a todos los galardonados, así como también se reconoce a los creadores de las llamadas *artes aplicadas*, como la cerámica y el tapiz.

En forma general, entre el Salón del 67 y el del 72 fueron reconocidos artistas vinculados a la vanguardia, que en su mayoría integraban la generación de JPV, y también a algunos de las generaciones más jóvenes.

Este proceso de renovación fue interrumpido en el XXXVII Salón, en 1973, cuando el nuevo ministro de Educación y Cultura, Edmundo Narancio (Montevideo, 1916-2001), nombró presidente de la Comisión Nacional de Artes Plásticas al escultor Federico Moller de Berg (Montevideo, 1900-1991), quien permanecería en ese cargo hasta 1984.

El escultor volvió a la estructura tradicional de categorías y géneros clásicos del arte, a los que agregó el de *pintura histórica*, que no existía, e implementó homenajes puntuales a artistas que la Comisión consideraba maestros del arte nacional.

Estos cambios y la ausencia de la mayoría de los artistas más destacados no evitaron un importante aumento del número de participantes, que se duplicó.<sup>15</sup>

Podemos constatar que en la segunda mitad de los setenta JPV procesó una suerte de doble retirada. Esta se relaciona por un lado con la actividad pública, que enfocó en el Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM), institución que el artista había creado en la ciudad de Maldonado en 1973, y en el plano artístico con un interés por la historia del arte.

El MAAM mantuvo durante más de dos décadas una intensa actividad cultural, sobre todo en los meses estivales, centrada en la difusión del arte latinoamericano y en la promoción de la producción contemporánea a través de exposiciones y premios.

Este período de producción pictórica, que se procesó después de una práctica generalizada del dibujo, se caracterizó por una revisión de la obra de artistas fundamentales del arte occidental, como Diego Velázquez, Édouard Manet y Pablo Picasso.

El artista siguió profundizando en una práctica pictórica centrada en temas relacionados con la vida urbana, en particular representando el ambiente de los bares, cafetines y salas de baile donde se escuchaba y bailaba el tango, así como en retratos de intelectuales, colegas artistas y personajes de la historia y en el paisaje.

Dentro de esta variada producción se destaca un grupo de obras donde el artista experimentó con el emblemático cuadro de Velázquez *La familia de Felipe IV*, de 1656, popularmente conocido como *Las meninas*. También combinó esta obra con algunos retratos de Picasso.

<sup>15</sup> En el Salón de 1971 fueron aceptados 53 artistas, en 1972 fueron 74, en 1973, 80, y en 1974, 104.



Esta emblemática obra del barroco español sirvió al artista para, de alguna forma, integrar en la práctica el legado de la pintura occidental y a la vez, a través del humor, representar su personalidad de artista y a su familia, ya que *Las meninas* es la representación de una familia.

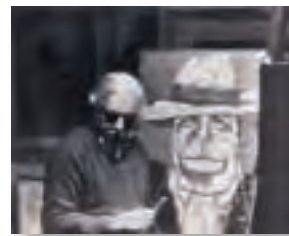
Mediante este ejercicio de estilo, JPV hizo propio y a la vez renovó el legado del arte moderno creado por Édouard Manet.

La modernidad, o la idea de lo moderno según Manet, no se limita a la adoración del progreso y los avances tecnológicos, a la exaltación del futuro o al culto paradójico de lo efímero y su consumo frenético.

Más bien está definida por un romanticismo en el que la idea de belleza se relativiza, ya que el creador está habitado por la idea motora que define que cada época tiene que inventar una forma de belleza en correspondencia con su tiempo. Así, esa belleza es consecuencia de una mirada que establece una relación dialéctica entre un presente frenético y una tradición.

En ese sentido, Velázquez, Manet y Picasso eran y son los modelos supremos que el artista precisaba fagocitar para recuperar la humanidad y una pertinencia estética que lo conectara con su tiempo y su lugar como artista.

Un ejemplo de esto es la obra *Páez-Velázquez*, de 1976, donde se puede observar cómo JPV se retrata transfigurado en el pintor sevillano, posando para el futuro, pero sin abandonar el sutil toque de humor, materializado en el cigarrillo y el bigote blanco. Logra así una suerte de mimesis con la historia del arte.



## MUNDO TANGO (1978-1988)

La vida urbana, los bares, los cafetines, las salas de baile y los espacios dedicados a la cultura del tango fueron un tema recurrente, desde mediados de los años sesenta, en la obra de Jorge Páez Vilaró, tanto en su pintura como en sus *dibujazos*, pero fue a mediados de los setenta cuando el tema del tango comenzó a ocupar un espacio central.

El artista, a partir de ese momento, realizó series de obras pictóricas y exposiciones temáticas en las que exploró la representación de los espacios ciudadanos donde la gente se reúne para beber, conversar, bailar y escuchar y ejecutar música tanguera, espacios para los encuentros sociales, culturales y amorosos.

Esta temática fue importante para JPV porque representaba un elemento distintivo de la identidad rioplatense, tanto de la cultura popular como de la erudita, que al abordarlo le permitía conectarse con la realidad contingente.

Al mismo tiempo, el artista fue consciente de que la *temática del tango* era un elemento de la cultura local conocido y reconocido en todo el mundo, aun en los países del Extremo Oriente, como Japón.

Así, esta temática reunía todas las condiciones ideológicas que guiaban la producción del artista: la vida moderna representada con un elemento fundamental de la cultura que puede ser entendido como un emblema de identidad nacional y americana.

Las obras de esta etapa fueron expuestas en varias oportunidades. Se destaca la representativa exposición *Mundo tango*, que se realizó en Buenos Aires, Montevideo, Maldonado y Santiago entre 1977 y 1979.

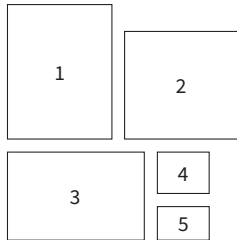
A partir de estos años, JPV definió como metodología de trabajo series de obras temáticas que se sucedían en cuadros del mismo tamaño, generalmente en formato vertical y realizados con pintura acrílica, lo que permitía una rápida ejecución.

La estructura general de esta producción está definida por un trazo en pintura negra extremadamente dinámico y una paleta de colores en la que dominan los tonos rojos en relación de contrapunto con azul, verde, amarillo y gris.

El artista igualmente perfeccionó la organización de las obras en tríptico, que potenció y acentuó el sentido narrativo de las imágenes construidas.

Un ejemplo destacado de este momento creativo es la obra *Tango y café*, de 1979, donde se puede observar cómo la narración de la escena se despliega y articula siguiendo una simetría, ya que en los paneles laterales hay representadas parejas que bailan, acompañadas por músicos, y en el centro una pareja que conversa y toma café.

Este ordenamiento permite generar una temporalidad que se expande en el espacio ilusorio de las obras, insinuando así espacialidad en una obra que es plana. Al mismo tiempo, el ritmo marcado por los cuerpos entrelazados y por los rostros de forma oblonga alude sutilmente a la rítmica que caracteriza la música del tango.



1. **JPV**  
*Piano y espejo*, 1979  
Acrílico sobre tela, 146 × 114 cm  
Colección privada
2. **Ivan Kmaid**  
«Jorge Páez Vilaró y su Mundo tango»,  
*El Diario*, 19/11/1979
3. Embajador Julio Lacarte Muró,  
JPV y Jorge Luis Borges  
Galería Arthea  
Buenos Aires, 1969
4. Catálogo *Tangos, billares,  
cafetines y temas ciudadanos*  
Fotografía Ricardo Escardó  
Galería Bruzzone  
Montevideo, 1979
5. Catálogo *Exposición  
Estampones 14 con el tango*  
Galería Helios 70  
Punta del Este, 1969





## EL PAISAJE Y LOS RETRATOS (1988-1991)

Entrada la década de los ochenta, Jorge Páez Vilaró era dueño de un estilo que generaba una obra única y personal que lo definía como artista. Este estilo se desplegó en series de obras que abordan dos grandes tradiciones de la pintura: el paisaje y el retrato.

Como mencionamos, el paisaje ocupó un lugar importante en la producción pictórica de JPV desde sus inicios como artista plástico, pero en su última década de producción artística su labor de creador se desplegó en obras horizontales que representan el mundo exterior y en obras verticales que encarnan la red de personas que admira, sus amistades o su familia.

Así, la producción de JPV parece bascular entre la escenificación de una realidad febril presente en la vida de las urbes, donde el ser humano es el personaje principal de una historia sin principio ni fin, y el espacio bucólico y de alguna forma idílico del paisaje.

Es importante señalar que desde mediados de los setenta el artista asumió compromisos relacionados con la preservación patrimonial, tanto en Montevideo como en Maldonado y Colonia del Sacramento.

En la ciudad esteña, adquirió y restauró una casa de estilo colonial, como sede para su MAAM, y en Colonia supervisó la restauración de tres casas portuguesas históricas.

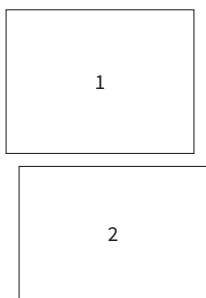
En relación con la importante producción de retratos se destacan dos grandes series que abordan temáticas diferentes: la primera fue denominada *33 por mi cuenta y riesgo*, y la otra *Aventureros, venturosos y desventurados*.

La serie 33, en clara referencia a la gesta libertadora y fundacional de los 33 orientales, consta de treinta y tres retratos –realizados con el mismo formato– de intelectuales uruguayos de todos los tiempos, aunque en su mayoría está constituida por artistas plásticos de varias generaciones.

JPV tomó como modelo y referencia la serie de retratos de personajes de la historia universal que realizó Joaquín Torres García en la década del treinta, que incluía desde artistas hasta políticos, aun los más abominados, como Adolf Hitler. En esta serie extremadamente significativa del período final de su producción, Torres puso en práctica la tradicional proporción o sección áurea para estructurar los rostros representados.

En ese sentido, el maestro continuaba su singular visión del arte moderno, en la que no tomaba en cuenta los aspectos fisonómicos o la posible búsqueda de un parecido con el modelo representado, como se pretendía en el arte académico, sino una metodología de trabajo estipulada con anterioridad.

JPV, en su serie de retratos, puso en práctica el mismo principio, pero ejecutando otra inventiva. Realizó sus retratos desarrollando su personal estilo expresionista, renunciando definitivamente a la búsqueda de una idealización o de una aproximación fisonómica.



1. **JPV**  
*Colonia vieja*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 193 cm  
Colección privada
2. JPV en Colonia del Sacramento  
Década de 1980



Así, no tomó en consideración la semejanza o el parecido que dan cuenta de la individualidad del personaje. Al observar estas obras quizás solo surja el recuerdo o la evocación que tenemos de la imagen del retratado.

Al mismo tiempo, tanto Torres García como JPV evitaron caer o continuar con la tradición estética de la caricatura de prensa, que ambos conocen y admiran, ya que en esta lo que se pone en evidencia o se exagera son los rasgos característicos de la anatomía del modelo, rasgos que pueden ser descritos oralmente y que se relacionan con una visión satírica que se establece con el modelo.

Pero en esta serie de retratos, a diferencia de Torres García, que buscaba materializar sus ideas sobre la pintura y el arte utilizando un género tradicional, JPV buscó plasmar una suerte de canon subjetivo del arte y la cultura uruguaya, que de alguna forma presenta y define una genealogía de su universo artístico.

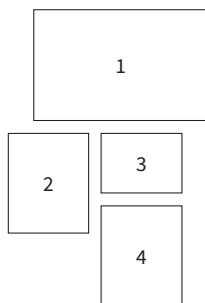
Por otro lado, en 1991, en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, el artista realizó la serie de retratos *Aventureros, venturosos y desventurados*.

La idea de esta serie surgió por la iniciativa, junto con su amigo el historiador y antropólogo Fernando O. Assunção (Montevideo, 1931- San Pablo, 2007), de realizar una publicación no académica que conmemorara los quinientos años de este evento mayor de la historia americana y universal.

JPV realizó más de 30 retratos de los conquistadores europeos, incluida una pequeña serie sobre el genovés Cristóbal Colón, todos del mismo formato (100 × 80 cm) y varias obras de mayores dimensiones donde representó escenas imaginadas del primer viaje de Colón al continente americano.

En una de estas obras, llamada *Chocolate por la noticia*, expresa perfectamente el tono no académico, humorístico, casi infantil y alejado de la seriedad normativa de un homenaje que atraviesa todo el conjunto.

Esta obra recupera la tradición del cuadro histórico, considerado por la academia como el género mayor y más importante de la pintura, pero con el estilo característico del artista. Representa un conjunto de retratos de los conquistadores que comparten, a modo de un encuentro de cafetín, una taza de chocolate. La escena desopilante se completa narrativamente con el título, un dicho popular que recuerda cuando las buenas noticias se agasajaban con una apetitosa taza de chocolate caliente.



1. JPV en exposición  
*Paisajes del Uruguay*  
Galería Latina  
Montevideo, 1991
2. JPV  
*Juan Manuel Blanes*, 1990  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada
3. JPV  
*Chocolate por la noticia*, 1991  
(Detalle)
4. JPV  
*Cristóbal Colón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



**Hoy, Exposición Jorge Páez: "Punta 79"**

Hoy, a la hora 19, se inaugura en la "Alameda Uruguay - EE. UU." la muestra "Punta 79", que comprende las últimas obras del pintor Jorge Páez Vilano, realizadas en nuestro principal laboratorio. Dada la prestigiosa trayectoria del artista que busca de exponer conjuntamente en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes así como se presentará próximamente en La Paz, Bolivia, se garantiza el éxito que siempre corona a sus obras.

La exposición está conformada en los fotogramas y obras con que la Alianza celebra sus 40 años de proficua labor en nuestro medio.

En la presente fotografía se ve uno de los temas favoritos del artista, que en forma expresionista exhibe todo un verso ruralista que se da coto en el paisaje de la Piedad.



## PLAYAS OTRAS (1979-1993)

*Playas otras* fue el título de la última exposición realizada en vida por Jorge Páez Vilaró, en enero de 1994 en el Museo de Arte Americano de Maldonado. Nos dejó físicamente a fines de ese año, en plena actividad pictórica, preparando su nueva exposición.

La temática de la playa se encuentra en el origen creativo del artista y es parte de su interés por abordar desde una perspectiva moderna la tradición del paisaje.

No obstante, con esta última serie logró materializar un espacio indefinido entre paisaje y retrato colectivo, recuperando y renovando la tradición de representar grupos de personas en eventos sociales de los artistas impresionistas.

El adjetivo *otras* es un homenaje a su relación con la *otra figuración* argentina, así como a la amistad que mantuvo durante toda su vida con sus integrantes y, a la vez, con la idea de renovar la tradición del paisaje veraniego.

Pero la importante serie de obras dedicadas a este tema que realizó en su último quinquenio de producción artística define esta temática como una categoría propia.

La vida en las playas y el verano hacen parte de la identidad del Uruguay, como país moderno, conformado en los inicios del siglo XX. Las playas uruguayas, con su particular geografía, se transformaron en el espacio de esparcimiento y pasatiempo por antonomasia durante los meses estivales.

Uruguay, como Estado moderno y avanzado en materia social, posibilitó el desarrollo de una vida democrática en las playas, las que se transformaron en un patrimonio natural esencial, en un elemento fundamental de la identidad nacional y en un recurso económico en cuanto industria de turismo.

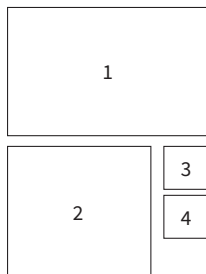
El interés de JPV por representar la característica geográfica de las costas y la vida social en las playas se relaciona con aspectos subjetivos y personales, ya que el artista vivía una parte del año en Maldonado y entendía perfectamente su dimensión identitaria.

Esta temática ocupó un espacio central en su producción de los últimos años, junto con los temas rurales, pero por su originalidad en el contexto artístico regional estas obras escapan a cierta convencionalidad de sus paisajes rurales.

La singularidad está definida por la combinación de grupos humanos, que derivan de sus obras urbanas relacionadas con la cultura del tango, y la representación de la original geografía estival uruguaya, con sus características ramblas, donde se desarrolla una importante vida social.

Es decir, en estas obras ejecutadas con una pincelada ágil y dinámica se puede reconocer un paisaje compuesto por la naturaleza, elementos urbanos y grupos humanos sin límites precisos.

JPV parece decirnos con estas obras que la vida moderna del Uruguay también es vivida en las playas y, como una suerte de legado de optimismo, que ese espacio social sintetiza los mejores valores de la sociedad uruguaya.



1. JPV  
*Playa Carrasco, s/f*  
Acrílico sobre fibra, 68 × 109 cm  
Colección privada
2. S/f, nota diario *El Día*  
1979
- 3-4. Catálogo exposición *Playas otras*  
Museo de Arte Americano de  
Maldonado, 1994



## EPÍLOGO (Retrato de familia)

En el centro de la imagen pictórica podemos reconocer al artista y sus característicos rasgos: el pelo y el bigote encanecidos por los años y su rictus grave. Estos fueron delineados con una pincelada de acrílico negro que modeló la estructura general del rostro para después completarlo con toques de color.

Esta forma de retratarse que Jorge Páez Vilaró puso en práctica en la obra *Foto familiar*, de 1990, es el método y la estética que utilizó en el resto de los retratos que integran la obra y además es el elemento formal que caracteriza y define su obra artística como única.

El espectador parece enfrentarse a un retrato colectivo o grupal que el artista hizo de su familia.

Hasta el advenimiento del arte moderno, los retratos grupales eran considerados como una *scène de genre* (escena de género): un tipo de pintura en la que se representaba una escena familiar o cotidiana, ya fuera en un interior doméstico o en el exterior.

El lugar que la escena o pintura de género ocupaba en la jerarquía clásica que definía las categorías temáticas en la pintura era inferior a los del cuadro histórico y el retrato, pero superior a los del paisaje y la naturaleza muerta.

Este lugar diferenciado la dotaba de cierto prestigio, y durante el siglo XVII alcanzó en los países del norte de Europa un alto grado de sofisticación y perfección artística.

En la segunda mitad del siglo XIX, con la definitiva ascensión de la burguesía como clase dominante, este género pictórico conoció un significativo auge y una gran popularidad. En la academia se enseñaba como una especialización separada y logró desplazar en importancia a la pintura histórica.

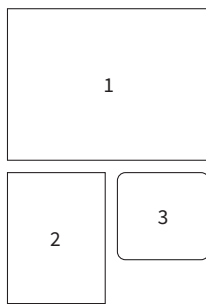
Esta obra de formato apaisado (el que generalmente corresponde a este género) está conformada por una serie de retratos, en los que solo se distingue el busto de los representados y en algunos casos solo su rostro.

El orden elegido para los retratados es confuso y no parece respetar ninguna jerarquía, aunque en el centro se puede reconocer a tres hombres, que son los tres hijos del Dr. Miguel Ángel Paéz Formoso (de izquierda a derecha): Carlos, Jorge y Miguel.

La obra se completa con otros seis retratos de representantes de tres generaciones de la familia íntima del artista, que rodean o parecen acomodarse en torno a los hermanos.

En *Foto familiar* casi no existe una ilusión de espacio, dado que toda la composición está ocupada por esta masa de bustos y rostros que se continúan, como una suerte de selfi grupal donde los modelos se amontonan en el reducido encuadre fotográfico. El título de la pintura define el tono narrativo, que sugiere y confirma esa idea de retrato fotográfico, y la dinámica de la composición, donde los personajes solo parecen preocupados por permanecer unidos en una imagen para la posteridad.

En ese sentido, esta pintura parece colocarse en un cruce de tradiciones, y sus posibles significados, entre la avocación de una práctica pictórica clásica, una estética



1. **JPV**  
*Foto familiar*, 1990  
Acrílico sobre tela, 170 × 200 cm  
Colección privada
2. **JPV**  
*Gabriela*, 1976  
Pastel sobre cartón, 50 × 39 cm  
Colección privada
3. **JPV con sus nietos**  
Rodrigo Aicardi Páez,  
Nicolás y Camila Pereira Páez  
y Matías Aicardi Páez  
Punta del Este, década de 1980





expresionista moderna y la urgencia contemporánea de materializar la imagen de un grupo de personas unidas por los íntimos e inquebrantables lazos familiares.

Pero el carácter expresionista de la obra hace que los espectadores desprevenidos encuentren dificultades para reconocer a cada uno de los integrantes del grupo, ya que el parecido es muy vago y no hay suficiente información que permita individualizar a los modelos que el artista retrató.

En consecuencia, quizás solo los propios retratados se puedan reconocer realmente, mientras el público permanece en la incertidumbre, ya que nunca conocerá verdaderamente a las individualidades representadas.

De esta paradójica situación podemos deducir que la obra fue realizada para la familia del artista, al igual que *Las meninas* de Velázquez, una obra hecha para ser observada en la intimidad de la corte de Felipe IV.

Pero tal similitud, sin duda anacrónica y forzada, no parece cumplirse realmente, porque lo que determina que esta obra pueda ser expuesta es la estética con la que fue realizada, que constituye un ejemplo perfecto del proyecto artístico de JPV.

Este tiene como base una figuración altamente subjetiva, dígase expresiva, que materializa la realidad percibida por el artista de forma igualmente subjetiva.

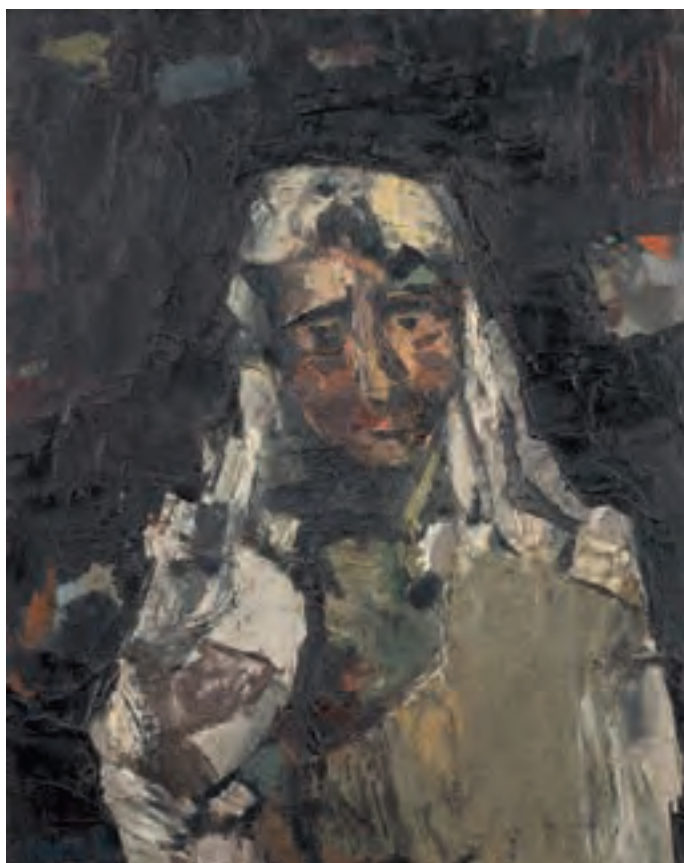
A su vez, esta subjetividad está mediada por un estilo desarrollado y definido por el propio JPV, que es en definitiva una de las características principales del arte moderno.

Así, esa forma expresionista traduce cabalmente la significación de la narración pictórica que procura exponer la dimensión humana del artista, quien no se representa como un patriarca, sino como un individuo rodeado por las personas que conforman la red de sus afectos más íntimos. Y, aunque su pretendida referencia fotográfica busque dar cuenta de un tiempo y un lugar precisos de su vida, la propia estética con la que la imagen está construida define una suerte de velada intimidad a la que nosotros, espectadores, no podemos acceder.

**Manuel Neves**  
Marzo de 2022  
Vanves (Cercle et Carré)

JPV con sus nietos  
Nicolás Pereira Páez, Matías y Rodrigo  
Aicardi Páez, Camila Pereira Páez, Félix  
y Clementina Pereira Páez, María Noel  
Martínez Páez y Valentina Páez García  
Montevideo, década de 1980

# **PRIMEROS AÑOS 1952-1960**



*Joven (cabeza de mujer)*, 1952  
Óleo sobre fibra, 75 × 61 cm  
Colección MNAV



*Naturaleza con botella*, 1955  
Óleo sobre tela, 68 × 84 cm  
Colección privada



*Naturaleza muerta*, 1956  
Óleo sobre tela, 75 × 61 cm  
Colección MNAV



*Naturaleza muerta*, 1958  
Acrílico sobre tela, 100 × 73 cm  
Colección privada



*Naturaleza muerta*, 1958  
Óleo sobre tela, 60 × 80 cm  
Colección privada



*Caserío*, 1959  
Óleo sobre tela, 80 × 60 cm  
Colección privada





*Punta del Este*, 1960  
Óleo sobre tela, 60 × 78 cm  
Colección privada

# **CERCA DE COBRA 1960-1961**



*Marinero*, 1961  
Acrílico sobre tela, 70 × 50 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



*Hombre paisaje*, 1961  
Óleo sobre tela, 80 × 100 cm  
Colección privada



*Hombre*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 81 cm  
Colección privada

*Paisaje*, 1961  
Óleo sobre tela, 74 × 92 cm  
Colección privada





*Cobra otra*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 79 cm  
Colección privada





*Cabeza cósmica*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones

*Playa con flores*, 1962  
Óleo sobre tela, 82 × 106 cm  
Colección privada



# **LA MATERIA DEL INFORMALISMO 1961-1964**



*Paisaje*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 80 × 122 cm  
Colección privada



*Presencias ch cdf 2*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 90 × 120 cm  
Colección Museo Blanes



*Tótems*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 90 × 129 cm  
Colección privada



*Visión de piedra*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 60 x 80 cm  
Colección privada





*Distancia angustiante*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 80 × 100 cm  
Colección privada



*Presencia con piedra*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 80 × 114,5 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



Título desconocido, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 66 × 99 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones

*Cuchimilco*, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 100 × 74 cm  
Colección MNAV





*Arena*, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 135 × 165 cm  
Colección privada



*Chancay n.º 26, 1963*  
Técnica mixta sobre tela, 190 × 132 cm  
Colección privada



*Chancay*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 90 × 120 cm  
Colección privada





*Impresión Chancay*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 100 × 125 cm  
Colección privada

## **OTRA FIGURACIÓN 1964-1968**



*Cabeza de Flor*, 1964  
Acrílico sobre tabla, 150 × 105 cm  
Colección privada

*Borocotó chas chas*, 1964  
Óleo sobre tela, 92 × 120 cm  
Colección privada





*El circo*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 133 × 163,5 cm  
Colección privada

Detalle





*El origen*, 1965  
Óleo sobre tela, 155 × 105 cm  
Colección privada





*Cabeza de Flor*, 1965  
Técnica mixta sobre fibra, 106,5 × 116,5 cm  
Colección privada



*Personajes*, 1966  
Óleo sobre tela, 140 × 160 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



*Asamblea partidaria*, 1966  
Esmalte sobre tela, 120 × 160 cm  
Colección privada



Serie de los políticos, 1966  
Óleo sobre tela, 140 × 160 cm  
Colección privada



Serie de los políticos, 1966  
Óleo sobre tela, 90 × 120 cm  
Colección privada



*Café de suburbio*, 1967  
Óleo sobre tela, 143 × 162 cm  
Colección privada



*La niña Gabriela sueña con monstruitos*, 1968  
Óleo sobre tela, 205 × 161 cm  
Colección privada

# **EL DIBUJAZO 1967-1975**





*Humanidades: La noche resonaban los violines*, 1971  
Tinta sobre papel, 140 × 100 cm  
Colección privada



*Cuentos verdes con café negro*, 1971  
Tinta sobre papel, 140 × 100 cm  
Colección privada



*Abrazos a un rencor y a dos también*, 1971  
Técnica mixta sobre papel, 140 × 100 cm  
Colección privada



*Tenía facilidad de palabras*, 1971  
Tinta sobre papel, 140 × 100 cm  
Colección privada



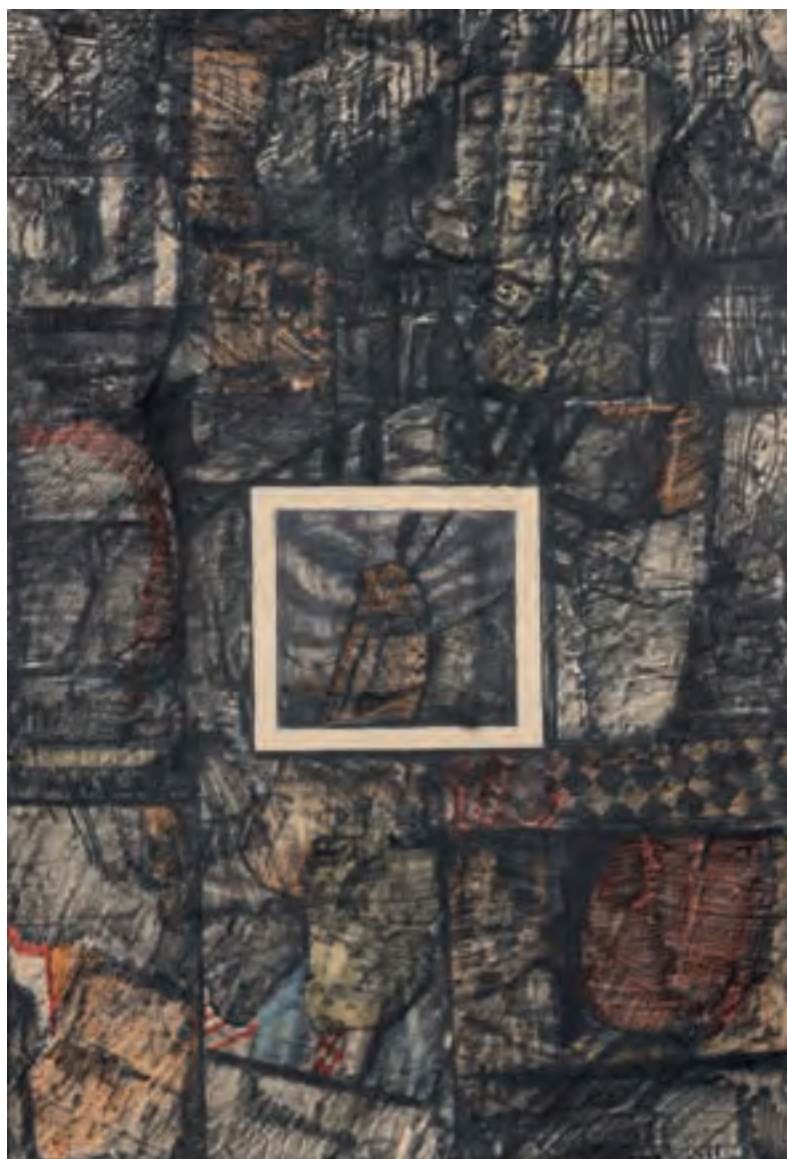
*Ritos insólitos, s/f*  
Tinta sobre papel, 53 × 36 cm  
Colección privada



*Café tango con damas, s/f*  
Tinta sobre papel, 91 × 71,5 cm  
Colección MNAV



*Memorias de Cretona*, 1972  
Técnica mixta sobre papel, 160 × 120 cm  
Colección privada



*Composición sobre figuras, s/f*  
Tinta sobre papel, 120 × 84 cm  
Colección privada





*Tugurio del puerto*, 1967  
Tinta sobre papel, 115 × 80 cm  
Colección MNAV



Sin título, c. 1970  
Cerámica policromada, 51 × 25 × 25 cm  
Colección privada



Sin título, c. 1970  
Cerámica policromada, 59 × 42 × 42 cm  
Colección privada

**VELÁZQUEZ 1975-1976**



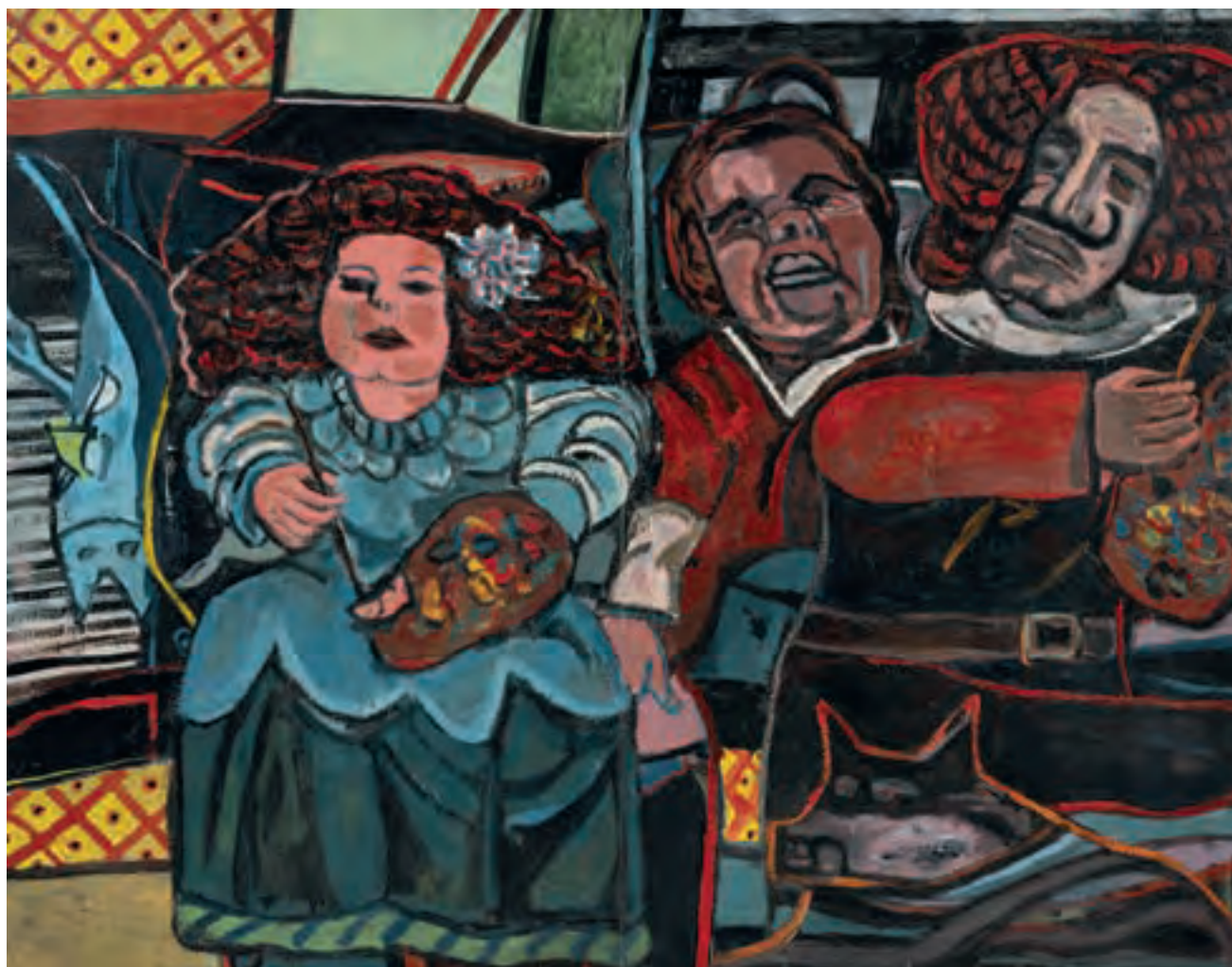
*Meninas en el cuarto*, 1975  
Acrílico sobre tela, 160 × 232 cm  
Colección privada



*El enano y su maestro*, 1975-76  
Acrílico sobre fibra, 160 × 124 cm  
Colección privada



*Velázquez-Picasso*, 1975-76  
Acrílico sobre tela, 150 × 100 cm  
Colección privada



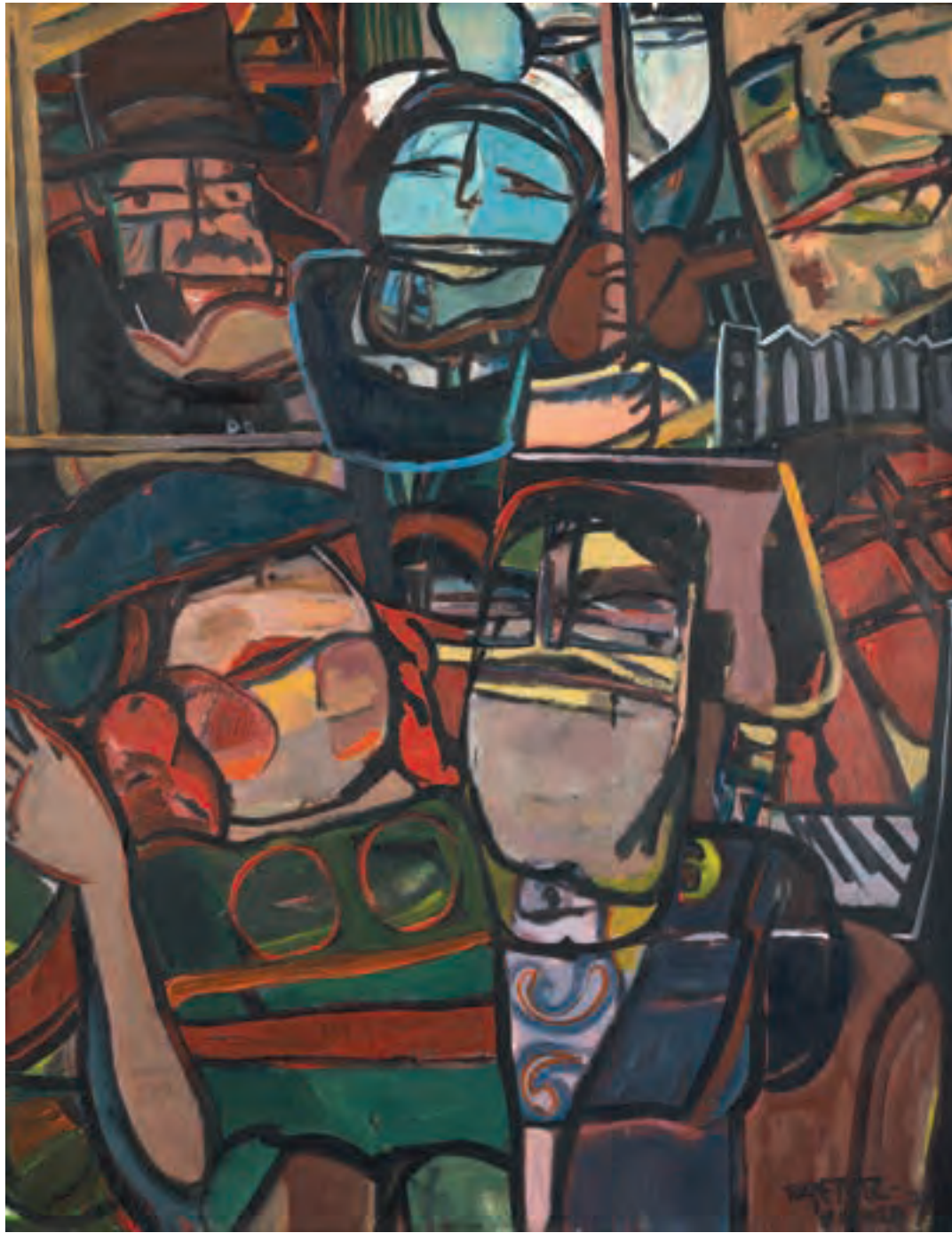
*Velázquez y las meninas*, 1975  
Acrílico sobre tela, 120 × 155 cm  
Colección privada





*Familia Páez a la española*, 1976  
Acrílico sobre tela, 150 × 120 cm  
Colección privada

# **MUNDO TANGO 1978-1988**



*Bailongo, 1979*  
Acrílico sobre tela, 146 × 113 cm  
Colección privada

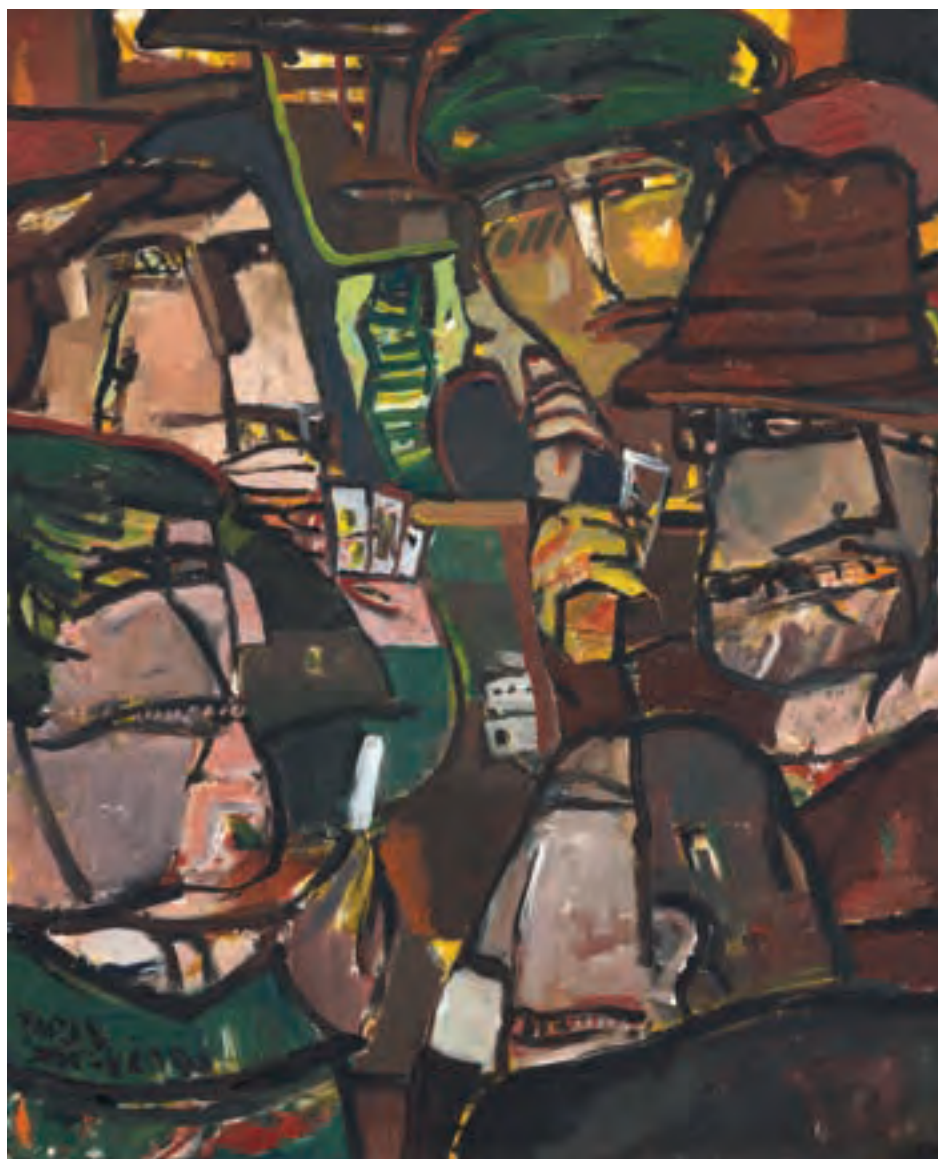




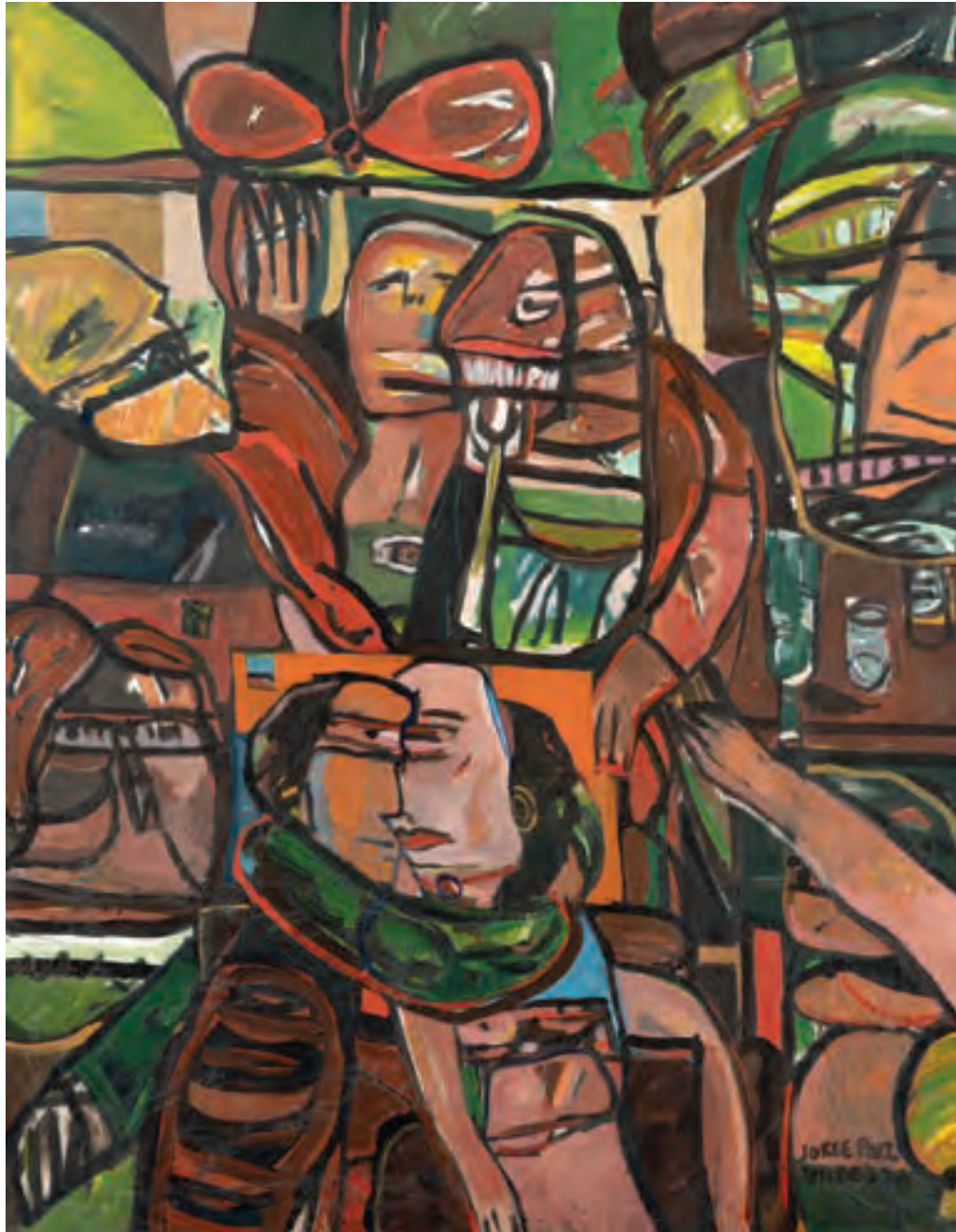
<  
*Tango y café*, 1979  
Acrílico sobre fibra, 100 × 240 cm  
Colección privada



>  
*Sin título*, 1992  
Acrílico sobre tela, 160 × 235 cm  
Colección privada



*Partida de truco*, 1980  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Humanidades en el café*, 1981  
Acrílico sobre tela, 145 × 114 cm  
Colección privada





*Tango en serie*, 1982  
Acrílico sobre tela, 150 × 180 cm  
Colección privada

*Café con mascarita*, 1982  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada





*Mundo tango*, 1982  
Acrílico sobre tela, 150 × 180 cm  
Colección privada



*Bailongo 3*, 1992  
Acrílico sobre tela, 145 × 114 cm  
Colección privada

*Humanidades, s/f*  
Acrílico sobre tela, 143 × 110 cm  
Colección privada



# **EL PAISAJE 1988-1991**





*Las quintas de Colonia*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm  
Colección privada



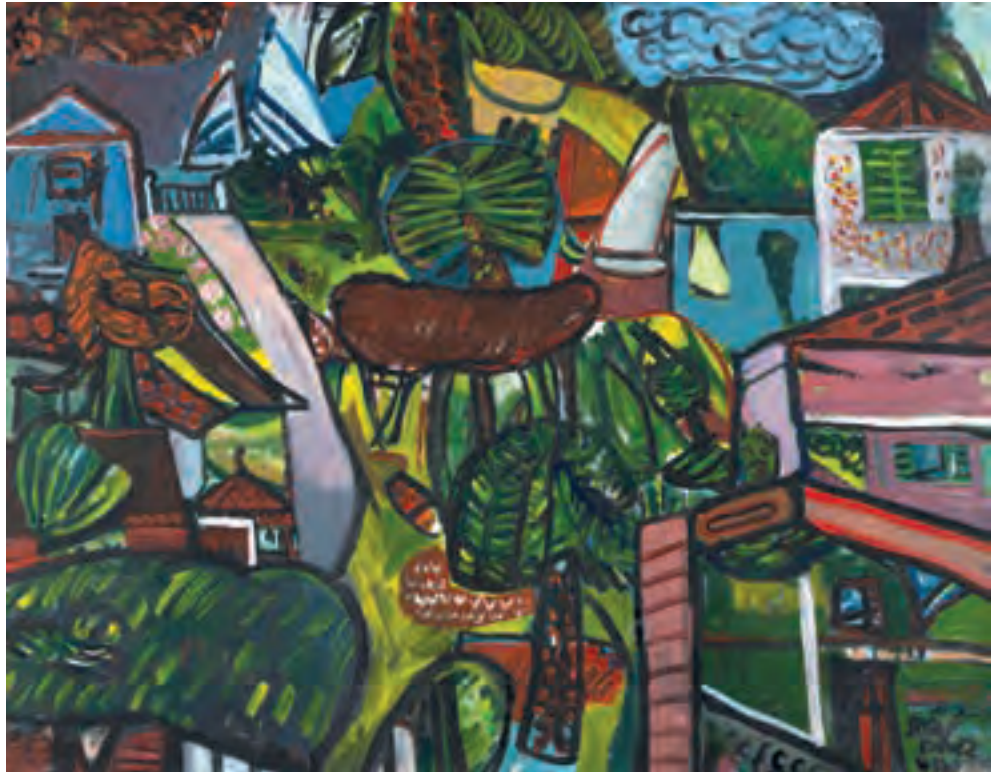
*Colonia la playa*, 1988  
Acrílico sobre tela, 121 × 150 cm  
Colección privada



*Imagen de Colonia*, 1988  
Acrílico sobre tela, 105 × 130 cm  
Colección privada



*La niña vecina*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm  
Colección privada



*Punta del Este al sol*, 1988  
Acrílico sobre tela, 120 × 150 cm  
Colección privada

*Nicolás en Colonia*, 1988  
Acrílico sobre tela, 138 × 196 cm  
Colección privada





*Chacras de Colonia*, 1990  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm  
Colección privada





*Palmares de Rocha*, 1990  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm  
Colección privada



*Paisaje de campo*, 1990  
Acrílico sobre tela, 137 × 137 cm  
Colección privada



*Viejo hotel*, 1990  
Acrílico sobre tela, 135 × 167 cm  
Colección privada



*Campo*, 1991  
Acrílico sobre tela, 115 × 145 cm  
Colección privada



*Paisaje con caballo*, 1990  
Acrílico sobre tela, 96 × 123 cm  
Colección privada

# **PLAYAS OTRAS 1979-1993**



*Autorretrato a lo Manet*, 1979  
Acrílico sobre tela, 118 × 90 cm  
Colección privada



*Las Delicias*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm  
Colección privada





*Playa nudista*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 135 cm  
Colección privada

*Bañistas en la playa*, 1993  
Acrílico sobre tela, 100 × 200 cm  
Colección privada





*Villa Lou*, 1993  
Acrílico sobre tela, 130 × 162 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



*Sombrero blanco*, 1993  
Acrílico sobre tela, 133 × 165 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones

# **RETRATOS 1977-1990**



*El casamiento de Gabriela*, 1977  
Acrílico sobre tela, 170 × 210 cm  
Colección privada  
Gentileza Galería de las Misiones



*Jorge Páez Vilaró, 1981*  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada





*Pedro Figari, 1981*  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Óscar García Reino*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Germán Cabrera*, 1981  
Acrílico sobre tela, 98 × 82 cm  
Colección privada



*Nelson Ramos*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Vicente Martín*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Luis Solari, 1981*  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Francisco Matto, 1981*  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



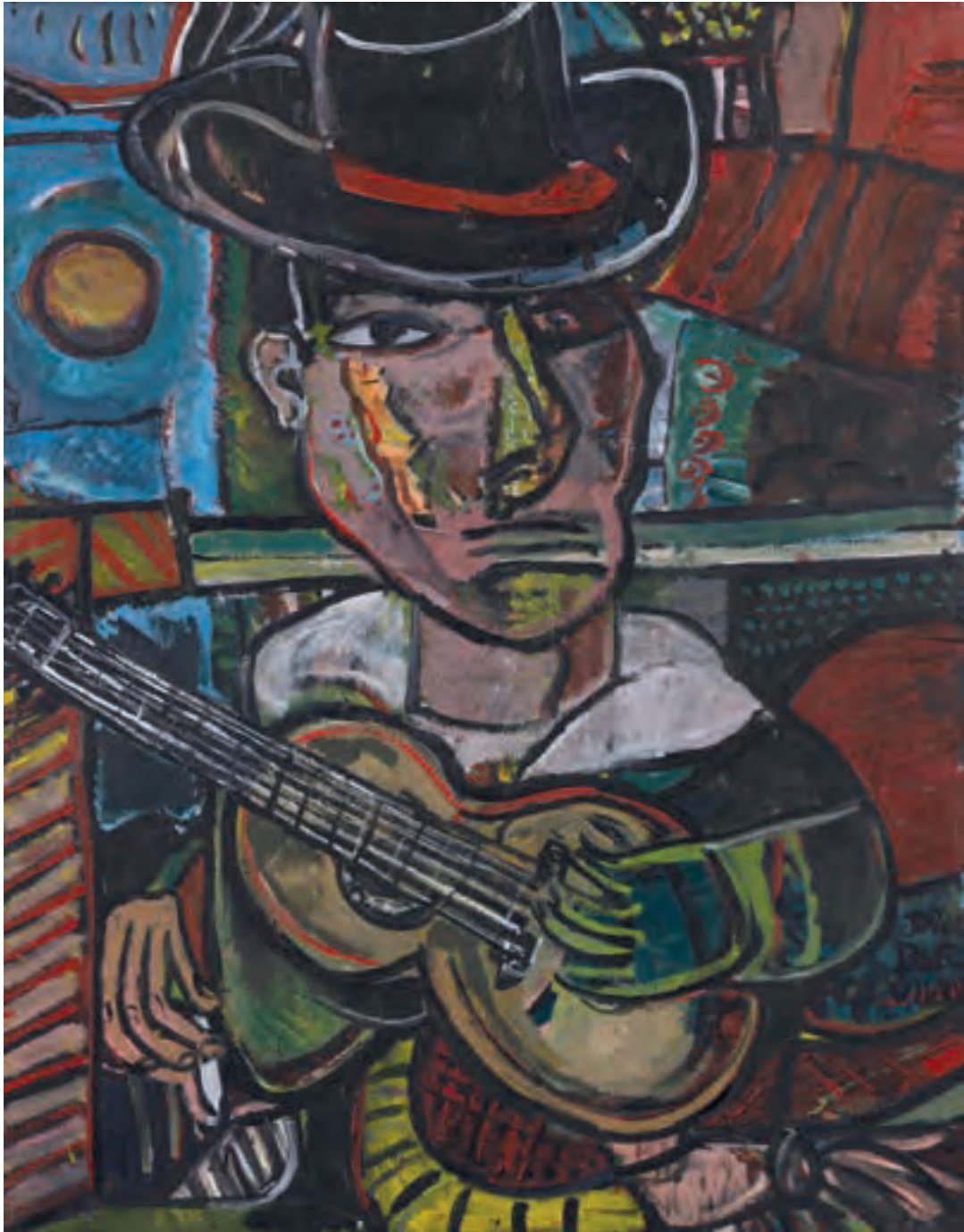
*Luis Mazzei*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Hugo Longa*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada

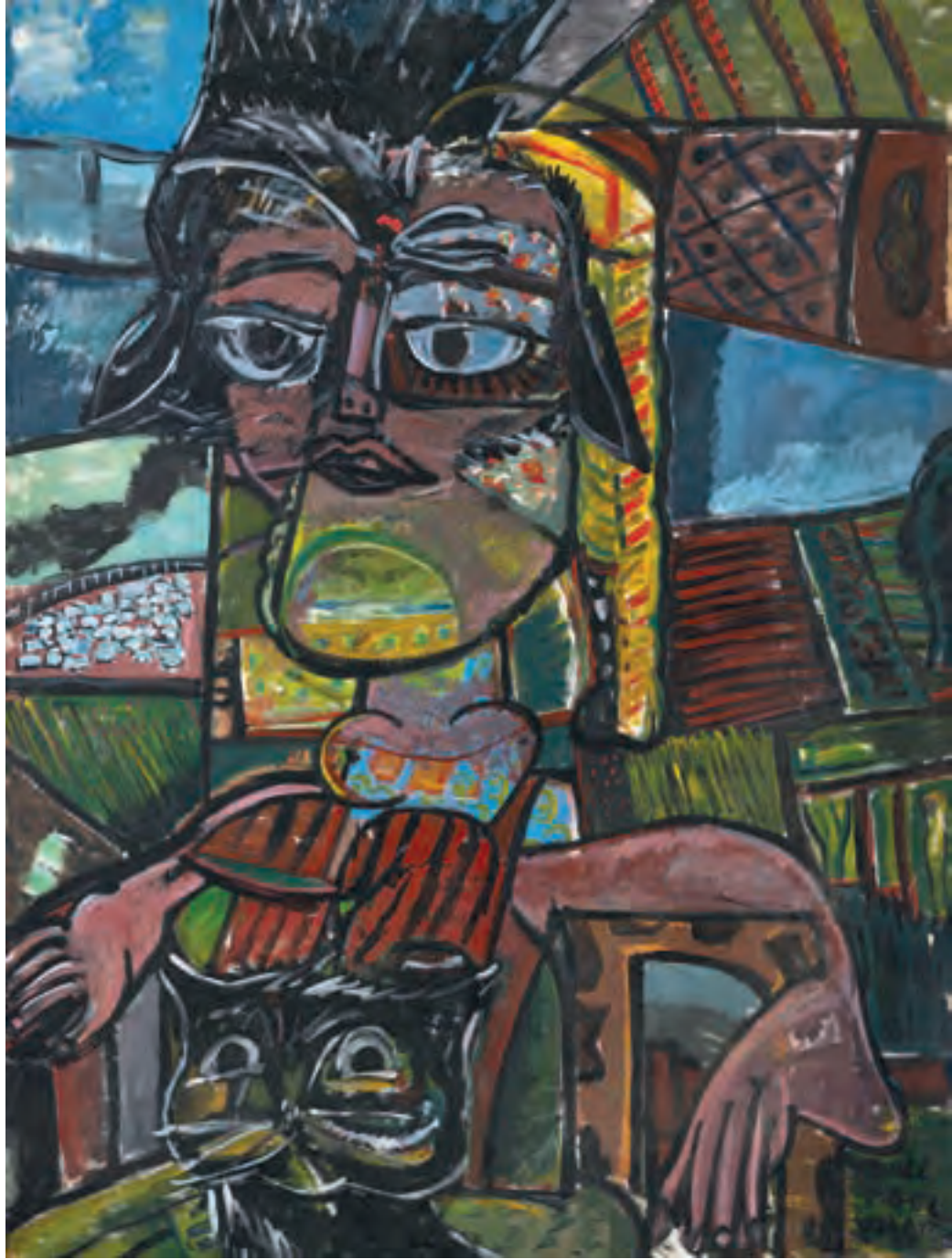
*Carlos Federico Sáez*, 1990  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada





*Peón guitarreando*, 1988  
Acrílico sobre tela, 200 × 150 cm  
Colección privada





*Chinita con gato*, 1988  
Acrílico sobre tela, 200 × 150 cm  
Colección privada

# **AVENTUREROS, VENTUROSOS Y DESVENTURADOS 1991**



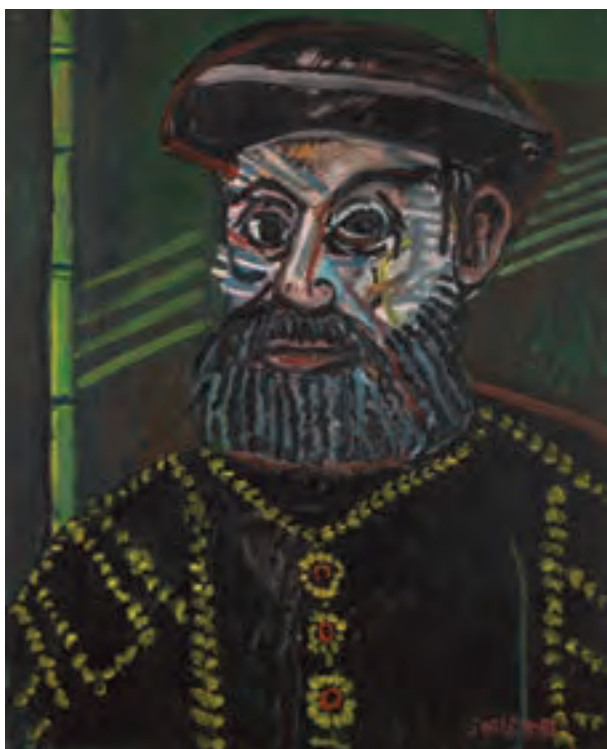
*El regreso triunfal*, 1991  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm  
Colección privada



*Cristóbal Colón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Cristóbal Colón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



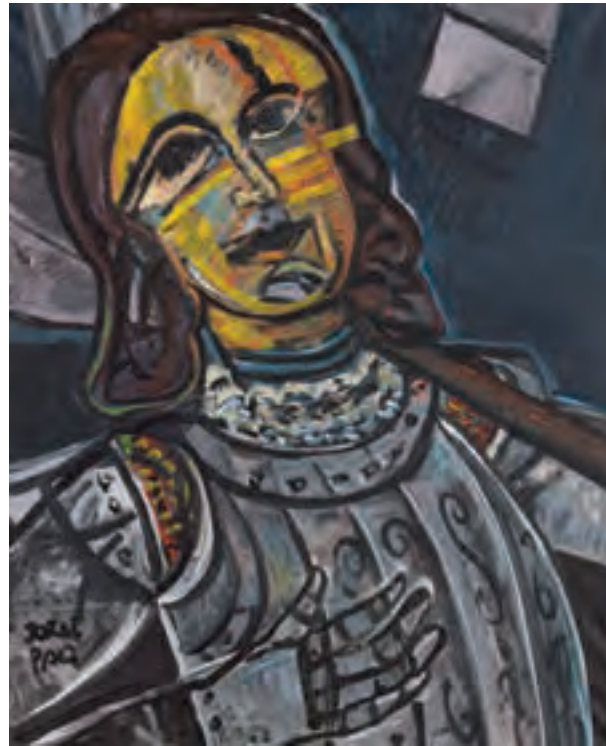
*Fernando de Magallanes*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Américo Vesputio*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Hernán Cortés*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Martin Behaim*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Juan Ponce de León*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Afonso de Albuquerque*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Martín Alonso Pinzón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Juan Díaz de Solís*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada





*Diego de Almagro*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Vasco Núñez de Balboa*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada



*Pedro de Valdivia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 74 cm  
Colección privada



*Vicente Yáñez Pinzón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 74 cm  
Colección privada



*Sebastián Caboto*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm  
Colección privada

*Chocolate por la noticia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm  
Colección privada





*La noticia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm  
Colección privada

## Obras en la exposición

*Joven (cabeza de mujer)*, 1952  
Óleo sobre fibra, 75 × 61 cm

*Naturaleza con botella*, 1955  
Óleo sobre tela, 68 × 84 cm

*Autorretrato*, 1956  
Óleo sobre tela, 80 × 60 cm

*Naturaleza muerta*, 1956  
Óleo sobre tela, 75 × 61 cm

*Bahía de Punta del Este*, 1958  
Óleo sobre tela, 82 × 118 cm

*Caserío*, 1959  
Óleo sobre tela, 60 × 80 cm

*Punta del Este*, 1960  
Óleo sobre tela, 60 × 78 cm

*Cabeza cósmica*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 80 cm

*Cobra otra*, 1961  
Óleo sobre tela, 100 × 79 cm

*Hombre paisaje*, 1961  
Óleo sobre tela, 80 × 100 cm

*Marinero*, 1961  
Acrílico sobre tela, 70 × 50 cm

*Distancia angustiante*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 80 × 100 cm

*Presencia con piedra*, 1962  
Técnica mixta sobre tela, 80 × 114,5 cm

*Arena*, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 135 × 165 cm

*Chancay n.º 26*, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 190 × 132 cm

*Cuchimilco*, 1963  
Técnica mixta sobre tela, 100 × 74 cm

*Bajo el signo de Tauro*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 200 × 200 cm

*El circo*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 91 × 121 cm

*Impresión Chancay*, 1964  
Técnica mixta sobre tela, 100 × 125 cm

*Cabeza de Flor*, 1965  
Técnica mixta sobre fibra, 105 × 104 cm

*El origen*, 1965  
Óleo sobre tela, 155 × 105 cm

*Asamblea partidaria*, 1966  
Esmalte sobre tela, 120 × 160 cm

*Personajes*, 1966  
Óleo sobre tela, 140 × 160 cm

Serie de los políticos, *Partido Nacional*, 1966  
Técnica mixta sobre fibra, 266 × 168 cm

*Café de suburbio*, 1967  
Óleo sobre tela, 143 × 162 cm

*La niña Gabriela sueña con monstruitos*, 1968  
Óleo sobre tela, 205 × 161 cm

*Abrazos a un rencor y a dos también*, 1971  
Técnica mixta sobre papel, 140 × 100 cm

*Cuentos verdes con café negro*, 1971  
Tinta sobre papel, 140 × 100 cm

*Humanidades: La noche resonaban los violines*, 1971  
Tinta sobre papel 140 × 100 cm

*Tenía facilidad de palabras*, 1971  
Tinta sobre papel 140 × 100 cm

*Memorias de Cretona*, 1972  
Técnica mixta sobre papel, 160 × 120 cm

*Meninas en el cuarto*, 1975  
Acrílico sobre tela, 160 × 232 cm

*Velázquez y las meninas*, 1975  
Óleo sobre tela, 123 × 150 cm

*Familia Páez a la española*, 1975-76  
Acrílico sobre tela, 150 × 120 cm

*Páez-Velázquez*, 1975-76  
Acrílico sobre tela, 120 × 90 cm

*Velázquez-Picasso*, 1975-76  
Acrílico sobre tela, 150 × 100 cm

*Autorretrato a lo Manet*, 1979  
Acrílico sobre tela, 118 × 90 cm

*Tango y café*, 1979  
Acrílico sobre fibra, 100 × 240 cm

*Humanidades en el café*, 1981  
Acrílico sobre tela, 1981 145 × 114 cm

*Francisco Matto*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Germán Cabrera*, 1981  
Acrílico sobre tela, 98 × 82 cm

*Hugo Longa*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Luis Mazzey*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Luis Solari*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Nelson Ramos*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Óscar García Reino*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Vicente Martín*, 1981  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Mundo tango*, 1982  
Acrílico sobre tela, 150 × 180 cm

*Autorretrato*, 1985  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Colonia vieja*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 193 cm

*Las Delicias*, 1988  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm

*Carlos Federico Sáez*, 1990  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Foto familiar*, 1990  
Acrílico sobre tela, 170 × 200 cm

*Juan Manuel Blanes*, 1990  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Las quintas de Colonia*, 1990  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm

*Paisaje de campo*, 1990  
Acrílico sobre tela, 137 × 137 cm

*Palmares de Rocha*, 1990  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm

*Pedro Figari*, 1990  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Viejo hotel*, 1990  
Acrílico sobre tela, 135 × 167 cm

*Afonso de Albuquerque*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Américo Vesputio*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Chacras de Colonia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm

*Chocolate por la noticia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 150 × 200 cm

*Cristóbal Colón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Cristóbal Colón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Diego de Almagro*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*El regreso triunfal*, 1991  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm

*Fernando de Magallanes*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Hernán Cortés*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Jorge Páez Vilaró*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Juan Díaz de Solís*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Juan Ponce de León*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*La noticia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 130 × 160 cm

*Martín Alonso Pinzón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Martin Behaim*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Pedro de Valdivia*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 74 cm

*Playa nudista*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 135 cm

*Sebastián Caboto*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Vasco Núñez de Balboa*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 80 cm

*Vicente Yáñez Pinzón*, 1991  
Acrílico sobre tela, 100 × 74 cm

*Bailongo 3*, 1992  
Acrílico sobre tela, 145 × 114 cm

*Bañistas en la playa*, 1993  
Acrílico sobre tela, 100 × 200 cm

# JORGE PÁEZ VILARÓ

(1922-1994)

## Una cronología de intensidad

Por MARÍA EUGENIA GRAU

Área Investigación y Curaduría del MNAV

Jorge Páez Vilaró nació en Montevideo, en un núcleo familiar con fuerte raigambre local. Relató y documentó en repetidas instancias su procedencia y sus memorias de infancia y recorridos emprendedores de amplios intereses. Destacó en varios de sus relatos a su madre, Rosa Vilaró, de quien reconocía haber heredado la mirada jocosa y el humor. Mientras tanto, la figura de su padre, Miguel Páez, resaltaba en el accionar intelectual y público: destacado abogado, corredor de la Constitución de 1917, catedrático de Economía Política y Derecho de la Facultad de Derecho, cofundador del Partido Agrario, pensador de fuentes americanistas desplegadas en áreas teóricas y políticas.

Pocitos, su barrio de infancia, fue registrado por Jorge Páez varios años después en óleos y dibujos. Así sobrevivieron en nuestra retina las cachilas, los hoteles desaparecidos, los tranvías abordados sin pagar boleto, más un sinfín de anécdotas barriales que retornan como oleadas de memorias recuperadas que se manifestarán también en un accionar permanente de defensas patrimoniales.

Estudió Contabilidad Industrial en la Universidad La Salle, Estados Unidos, lo que le permitió desempeñar tareas laborales en el área industrial en paralelo a su vocación artística. Como viajero contumaz, recorrió amplios periplos tanto en Europa como en América. En 1947 se radicó en Londres.

De manera reiterada se presentaba como autodidacta. Sin embargo, su inclinación artística lo llevó a frecuentar en Uruguay los talleres y charlas de Lino Dinetto, Vicente Martín, Guillermo Fernández, Enzo Kabregú, Hans Platschek y otros. En tanto, instalado en Europa, sus vinculaciones lo acercaron a artistas como Chagall, Picasso, Vedova, Millares, Henry Moore, Tàpies e impulsores del Grupo CoBrA, entre tantos otros.

Dada su avidez, todos ellos significaron impulsos reflexivos y generadores de transformaciones plásticas. Al respecto le gustaba afirmar: «Mi aprendizaje artístico no resistía sistemas ni programas; en cambio, reafirmaba la significación y sucesivas transformaciones basadas en aproximaciones directas a talleres, exposiciones y diálogos con artistas». En ese proceso formativo iba escribiendo y adquiriendo obras. Y se fue gestando –en paralelo– otra faceta de Jorge Páez, el *coleccionista*.

Discurrió como teórico y difusor de obras, como lo evidencia la multiplicidad de prólogos de su autoría, a través de los cuales analizaba tanto sus objetivos plásticos como la producción de colegas. Para ello no escatimó en otros medios de difusión, como lo demuestra la participación en conferencias, mesas redondas, audiciones radiales, columnas de revistas y periódicos. Especialista en medios de comunicación, fue cofundador de la agencia creativa y publicitaria Consorcio Americano de Publicidad.





Alfredo Testoni (1919-2003) Fotografía de Jorge Páez Vilaró en su taller, 1962 / Archivo Galería Cocodrilo

Fue miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, jurado y participante seleccionado en bienales de alcance internacional. Organizó la donación de obras de artistas locales para acervos en museos de Chile, Argentina, Brasil, etcétera. Fundó y dirigió el Museo de Arte Americano de Maldonado, entre innumerables proyectos de gestión artística. Fue directivo de Amigos del Arte, Foto Club Uruguayo, Rotary Club y numerosas comisiones culturales.

Integró ICOM (UNESCO) en la defensa de espacios patrimoniales; así fue también parte activa de la Comisión de Restauración de la Histórica Colonia del Sacramento. Fue directivo de la Comisión de Amigos del Teatro Solís, entre numerosas instituciones a las que adhería o que creaba en Uruguay y en el medio americano.

Ese accionar imparable tuvo, a la vez, reflejo en su propia tarea plástica, nutrida de una investigación permanente, que redundó en cambios rotundos: del informalismo al pop, de la austeridad cromática al color de signos rabiosos, del vacío anecdótico a series de obras donde primaba tanto el accidente de la materia como el abigarramiento espacial de figuras y situaciones. Entretanto, desplegaba su sostenida gestión artística en el medio local, americano y europeo, como se referencia en la siguiente cronología.

Para el recorrido concerniente a exposiciones, algunos comentarios de prensa y su participación local e internacional referidos a la difusión artística, se han consultado documentos del Archivo de la Biblioteca Nacional y especialmente los Archivos del Museo Nacional de Artes Visuales (catálogos de exposiciones, materiales de prensa), de cuyo abultado volumen se han seleccionado unos pocos ejemplos considerados significativos, así como el Archivo del Instituto General Electric del MNAV, entre otros materiales éditos.

Por otra parte, se decidió iniciar la cronología hacia mediados del siglo XX, momento en el que el artista comenzó a gravitar en medios de prensa, con responsabilidades curatoriales, institucionales y gestoras en múltiples proyectos. Para la presente exposición en el MNAV se ha contado con el aporte documental provisto por el curador Manuel Neves.

El siguiente trabajo ha significado asumir el riesgo necesario de la selección, y aguardamos una debida complementación de los materiales expuestos, bajo el rico y polifacético despliegue artístico y de gestión que Jorge Páez Vilaró merece.

**1922**

Jorge Páez Vilaró nace en Montevideo, el 19 de mayo.

**Desde 1942**

Escribe crítica de arte en diarios y revistas nacionales.

**1948**

Se radica en Londres.

**1955-1957**

Publica un artículo en la revista *Alfar* n.º 91, 1954-1955,<sup>1</sup> con foco en su valoración de la obra de Pedro y Juan Carlos Figari. Escribe crítica artística en el diario *El Bien Público*, donde dirige el suplemento cultural. Participa en otros medios de prensa: *Marcha*, *BP Color* y *El País*.

Comisario de la muestra *Joven pintura uruguaya*, en el Museo de Arte Municipal de Ámsterdam, con itinerancia en La Haya, Rotterdam y otras ciudades. También hace cursos de museología en el Stedelijk Museum con el Prof. Sandberg, autoridad mundialmente reconocida, y es profesor invitado en el Instituto de Estudios Iberoamericanos de Utrech. Durante este periplo se vincula con miembros del Grupo CoBrA, que influirán profundamente en sus cambios y concepciones artísticas. Escribe numerosos artículos y entrevista a destacados artistas, como Obregón, Picasso, Giacometti y Clavé, entre otros.

**1958**

Muestra Internacional de Punta del Este.

**1959**

Presenta dos obras al XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Obtiene el Premio Hermes Mugnoni Arias, Medalla de Bronce, con el óleo *Visión de playa*.

Expone en *American Art of Today* en el Museo de Dallas, Texas, Estados Unidos.

Cofunda la agencia creativa y publicitaria Consorcio Americano de Publicidad.

Integra como asesor el equipo del arquitecto Luis García Pardo en proyectos de edificios en Montevideo y Punta del Este. Colabora en el plan urbanístico de Punta Ballena, Punta del Este.

**1960**

Integra como vocal la Comisión Nacional de Bellas Artes.

---

<sup>1</sup> International Center of Arts of Americas, Museum of Fine Arts of Houston. ICAA record ID: 122854.

Exposición *14 Artistas del Uruguay*, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (MAM), Brasil.

Exposición *Arte actual uruguayo*, en el Museo de Arte de Porto Alegre, Brasil.

Muestra inaugural del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.

Exposición *Tendencias actuales del arte nacional*, Comisión Nacional de Bellas Artes, Punta del Este.

Comisario de la XXX Bienal de Venecia. El envío uruguayo cuenta con obras de Zoma Baitler, Washington Barcala, Augusto Torres, Vicente Martín, Julio Verdié, José Cuneo, Norberto Berdía, José Echave y Adolfo Halty.

### 1961

Integra como vocal la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Seleccionado por la OEA para la muestra de arte americano organizada por el Museo de Dallas.

Exposición individual en la Unión Panamericana, OEA, Washington D. C., Estados Unidos.<sup>2</sup>

Exposición *Desde Blanes a nuestros días*, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, Conferencia Internacional de Punta del Este.<sup>3</sup>

Exposición individual en la Galería Pizarro de Buenos Aires. El catálogo incluye textos de Lourival Gomes Machado y Lino Dinetto.<sup>4</sup>

Expone su colección privada en *Amigos del Arte: 39 Artistas extranjeros. Pinturas y esculturas*. Incluye obras de Epstein, Sironi, Adams, Beck, Tàpies, Appel, Vasarely, Corneille, Hartung, Jorn, Vedova, Arp, Moore, Manabu Mabe y otros.<sup>5</sup>

Comisario general de la exposición *Homenaje a Pedro Figari*, Biblioteca Nacional, Montevideo, que cuenta con 111 obras, 25 de las cuales serán expuestas en la VI Bienal de San Pablo (a diez años de la primera Bienal).<sup>6</sup>

2 «Jorge Páez expone en Washington», sin firma, diario *El País*, Montevideo, 2 de diciembre 1961. Archivo de prensa MNAV.

3 «Exposición *De Blanes a nuestros días*», MLT (María Luisa Torrens), diario *El País*, Montevideo, sin fecha, Archivo de prensa MNAV.

4 Archivo MNAV.

5 «Una importante colección», FGE (Fernando García Esteban), semanario *Marcha*, Montevideo, 11 de julio de 1961. Archivo de prensa MNAV; «39 artistas extranjeros. El lenguaje gráfico de la cultura moderna», sin firma, diario *El País*, Montevideo, 19 de julio de 1961, pp. 3 y 6; «La querida Vanguardia. 39 artistas extranjeros. Pinturas y esculturas pertenecientes a la colección de Jorge Páez Vilaró. Amigos del Arte», NDM (Nelson Di Maggio), diario *Acción*, 26 de julio 1961, p. 6. Archivo de prensa MNAV.

6 «Exposición homenaje. Ciento once cuadros de Pedro Figari se exhiben en la Biblioteca Nacional», sin firma, diario *El País*, Montevideo, sin fecha; «Figari pintor», sin firma, *El Diario*, Montevideo, 18 diciembre de 1961. Archivo de prensa MNAV.

Comisario de la exposición *Figari* en el Museo de Arte Moderno de París.

Jurado del XXV Salón Nacional de Artes Plásticas.<sup>7</sup>

Como miembro de la Comisión interviene en la selección de artistas para la II Bienal de Artistas Jóvenes en París.

Comisario de la VI Bienal de Arte de San Pablo junto con Luis García Pardo.<sup>8</sup> El envío cuenta con una sala especial de obras de Pedro Figari y la participación de José Pedro Costigliolo, Manuel Espínola Gómez, Juan Ventayol y Germán Cabrera.

### 1962

Integra la Comisión Nacional de Bellas Artes como secretario.

Exposición individual en la Galería Witcomb, Buenos Aires.

Exposición individual en el Museo de Córdoba, Argentina.

Seleccionado para la Primera Bienal de Córdoba, Argentina.

Exposición *Arte americano de hoy*, en Bogotá.

Se presenta al XXIV Salón Nacional de Artes Plásticas con dos obras. Obtiene Medalla de Bronce, Premio Legación Checoslovaquia, por su pintura *Visión ancestral G 2*.

### 1963

Integra como secretario la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Es nombrado miembro de honor del Museo de Arte Moderno de Santiago de Chile.

Exposición *Arte americano de hoy*, en el Museo de Caracas.

Seleccionado para participar como artista en la VII Bienal de San Pablo, donde recibe el Premio de Pintura Caio de Alcântara Machado.<sup>9</sup>

Exposición *Arte americano*, en el Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.<sup>10</sup>

7 Catálogo del Salón Nacional. Archivo MNAV.

8 Catálogo de la VI Bienal, con texto de ambos comisarios, pp. 377-378. Archivo MNAV.

9 Diario *La Mañana*, Montevideo, 6 de octubre de 1963, Archivo de prensa MNAV; «El envío uruguayo a la VII Bienal de San Pablo», firmado María Freire, 16 de mayo de 1963, p. 4. Archivo de prensa MNAV. «Intuición y trabajo. Jorge Páez Vilaró. Premio Machado en la Bienal de San Pablo», JEV, diario *La Mañana*, Montevideo, 6 de octubre de 1963. Archivo de prensa MNAV.

10 «Distinción a pintores uruguayos en Lima: Jorge Páez-Ventayol-Espínola», sin firma, *El Diario*, Montevideo, sin fecha. Archivo de prensa MNAV.

Integra la *Muestra internacional* en Barranquilla, Colombia.

Exposición *El arte actual de América y España*, muestra itinerante en España y diversos países europeos.

Exposición Festival Internacional de Spolletto, Roma y San Marino.

Exposición individual en el Instituto Cultural Chileno-Brasileño, Santiago de Chile.

Integra la selección de Arte Latinoamericano que itenera en museos de Berlín, Bonn, Baden-Baden y otras ciudades de Europa.

#### 1964

Seleccionado para la XXXII Bienal de Venecia.

Expone en el Palacio de las Exposiciones de Roma.

Exposición individual en el Centro de Artes y Letras, Montevideo. El catálogo contiene textos de Umbro Apollonio y Friedrich Bayl con motivo del envío del pintor a la XXXII Bienal de Venecia.<sup>11</sup>

Integra la exposición *Arte de América* en San Francisco, Estados Unidos.

Seleccionado para la II Bienal Americana de Arte de Córdoba, Argentina. El envío uruguayo cuenta con la participación de Agustín Alamán, Norberto Berdía, José Cuneo, Nader Costa, Jorge Damiani, José Gamarra, Andrés Montani, Amalia Nieto, Hermenegildo Sábat, Juan Ventayol y Jorge Páez Vilaró, e incluye obras de Pedro Figari. El comisario es el crítico Ernesto Heine.<sup>12</sup>

Seleccionado para exponer en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

#### 1965

Exposición individual *Gouaches de Ouro Preto*, en Amigos del Arte, Punta del Este.

Seleccionado para el Certamen Interamericano de Pintura, Colombia.

Seleccionado para el Premio General Electric (Instituto General Electric), Montevideo.

Seleccionado para la I Bienal de Artes Aplicadas, Punta del Este, Maldonado.

Invitado a formar parte de la sección *Muestra de arte fantástico en el siglo XX*, en la VIII Bienal de San Pablo.

Invitado a exponer en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), Lima.

Exposición individual en Galería Witcomb, Buenos Aires.

Exposición individual *Dibujos de invierno* en Galería U, Montevideo (32 obras), oportunidad en que hace lectura de su manifiesto «Dibujando con todo».

Exposición *5 pintores de vanguardia*, Centro Uruguayo de Promoción Cultural.

Se presenta al XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas, donde obtiene Medalla de Bronce, Premio Cámara de Representantes, por su obra de medios combinados *Pan y circo*.

#### 1966

Representa a Uruguay como artista en la III Bienal de Córdoba.

Exposición *El retrato en la pintura uruguaya*, Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

Exposición individual en el Instituto General Electric, Montevideo.

Seleccionado para la XXXIII Bienal de Venecia. El envío uruguayo cuenta con la participación de José Pedro Costigliolo, Manuel Espínola Gómez, María Freire y Jorge Páez Vilaró, también curador de la muestra.

Exposición individual *Gouaches Venecia 1966*, Galería Moretti, Montevideo.

Exposición *Muestra del Grupo 006*, Punta del Este.

#### 1967

Exposición retrospectiva en la Galería Van Riel, Buenos Aires.

Exposición *100 años de pintura uruguaya*, The Corcoran Gallery of Art, Washington D. C., Estados Unidos.

Exposición *Arte uruguayo*, Madrid.

Exposición individual *Dibujos recientes. Estampones de la suburbia montevideana*, Amigos del Arte, Montevideo. El catálogo incluye «Críticas recientes desde Buenos Aires», donde escriben, entre otros, Jorge Glusberg, Sigwart Blum y O. Chierico, entre otros.<sup>13</sup>

#### 1968

Participa en la II Bienal de Arte Uruguayo, Punta del Este, donde recibe una mención de honor.

Es invitado a la I Bienal Quito, donde obtiene el II Premio Internacional de Pintura.<sup>14</sup>

Exposición individual *Estampones ciudadanos*, Subte Municipal, Montevideo.

11 Archivo MNAV.

12 Catálogo II Bienal Americana de Arte 1964. Archivo MNAV.

13 Archivo MNAV.

14 «Revisión plástica 1968», sin firma, diario *El Día*, Montevideo, 22 de diciembre de 1968. Archivo de prensa MNAV.

Exposición *Desde Blanes a nuestros días*, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.

Invitado a la I Exposición Internacional de Dibujos del Museo de Arte Moderno de Rijeka, Yugoslavia.

Exposición de dibujos en IAC, Lima.

Seleccionado para integrar la Exposición Internacional de Dibujos, Universidad de Puerto Rico.

### 1969

El Círculo de Prensa de Uruguay lo distingue como *Hombre de abril*.

Exposición *Estampones 14 con el tango*, Galería Helios 70, Punta del Este. Fue caracterizada por la prensa como «*happening tanguero*».<sup>15</sup>

Exposición conjunta con Jorge Damiani, Vicente Martín y Óscar García Reino, Centro de Artes, Punta del Este.

Invitado a la I Bienal de Pistoia, Florencia.

Exposición de dibujos en el Museo de Rijeka, Yugoslavia.

Exposición individual *Jorge Páez Vilaró. Exposición de Estampones 14 con el tango*, Galería Arthea, Buenos Aires.<sup>16</sup>

Exposición individual *Temas de La Boca*, Galería Wildenstein, Buenos Aires.<sup>17</sup>

### 1970

Exposición individual de obras recientes, Galería Moretti, Montevideo.<sup>18</sup>

Exposición *Posters 70*, Centro de Artes, Punta del Este.

II Exposición Internacional de Dibujos, Museo de Rijeka, Yugoslavia. Recibe el Premio Meadost.

Participa en la II Bienal Coltejer, Medellín, Colombia.<sup>19</sup>

### 1971

Artista invitado en la XI Bienal de Arte de San Pablo. Comisario: Ángel Kalenberg. Artistas seleccionados: Cecilia Brugnini, Enrique Medina Ramela, Manuel Pailós y Jorge Páez Vilaró, a quien se le concede una *Sala Jorge Páez Vilaró*, con 12 obras. Recibe el Premio Internacional de Dibujo, Fundación Brindes Pombo.<sup>20</sup>

Exposición *Estampas montevidéanas*, Centro de Artes y Letras, Punta del Este.

### 1972

Concurre a la Bienal de Rijeka, Yugoslavia.

Invitado al Premio Batalla de Pichincha, Quito.

Invitado a la III Bienal Coltejer, Medellín.

Exposición individual en la Galería Oca Morganti, Porto Alegre, Brasil.

### 1973

Funda y dirige el Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM), en la ciudad de Maldonado, con la donación de obras de su colección.<sup>21</sup>

Exposición *Paisajes de Punta del Este*, Centro de Artes y Letras de Punta del Este.

Exposición *Selección del Uruguay*, Instituto Panamericano, Galería Van Riel, Buenos Aires.

### 1974

Exposición individual *Paisajes de Punta del Este*, Museo de Arte Americano de Maldonado.

Exposición *Panorama del arte uruguayo*, Museo de Arte Americano de Maldonado.

Invitado al Premio Joan Miró, Barcelona, que se expone en la Fundación Gulbekian.

Exposición de dibujos en la Galería Guignard, Porto Alegre.

Exposición en la Galería Internacional de Guayaquil.

Exposición individual de dibujos en la Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo.

### 1975

Comisario en la XIII Bienal de San Pablo.<sup>22</sup> Participan: Zoma Baitler, José Luis Montes, Carlos Tonelli, Jorge Páez Vilaró y Julio Verdié. Recibe el Premio Wanda Svevo al Mejor Dibujante Latinoamericano.<sup>23</sup>

Exposición individual *Dibujos de invierno. Antropocalipsis de la homoloteca*, Galería Enrique Gómez.<sup>24</sup>

15 «Jorge Páez: Su *happening tanguero* en Punta del Este», María Luisa Torrens, diario *El País*, Montevideo, 23 de enero de 1969. Archivo de prensa MNAV.

16 Material en formato díptico con listado de obras y cronología de su desarrollo artístico. Archivo MNAV.

17 Material en formato tríptico con listado de obras y cronología de su desarrollo artístico. Archivo MNAV.

18 Documento en formato díptico con cronología de su desarrollo artístico. Archivo MNAV.

19 Catálogo *Jorge Páez Vilaró*. Uruguay. II Bienal Coltejer. Archivo MNAV.

20 Catálogo de la XI Bienal (setiembre-octubre de 1971). Archivo MNAV.

21 Sobre la valoración de dicho acontecimiento: «Jorge Páez relata los diez años de fértil actividad del MAAM», entrevista de Miguel Carvajal, diario *El País*, Montevideo, enero de 1983. Archivo de prensa MNAV.

22 Catálogo XIII Bienal de San Pablo (octubre-diciembre), p. 233. Archivo MNAV.

23 María Luisa Torrens, en Catálogo XIII Bienal de San Pablo. Archivo MNAV.

24 Material en formato díptico. Archivo MNAV.

## 1976

Exposición individual *Obras de Jorge Páez Vilaró. Homenaje del artista a su ciudad natal en los 250 años del proceso fundacional de Montevideo*. Subte Municipal, Montevideo.<sup>25</sup>

## 1977

Condecorado por el Gobierno de la República del Perú.

Recibe el Primer Premio Nacional de Audiovisuales, Slide de Oro, por el audiovisual sobre *Mundo tango*, producción de Diego Abal y Julián Murguía.

Ilustración de libro *Acuarela y tamboril*, Iris de Castro López (poemas) y Jorge Páez Vilaró (ilustraciones), Montevideo, sin editorial, 1977.<sup>26</sup>

Exposición *Temas del Paraguay*, Galería Citroën, Asunción.

## 1978

Exposición individual *Mundo tango*, Museo de Arte Americano de Maldonado.

Exposición *Mundo tango*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.<sup>27</sup>

Exposición *Vanguardia uruguaya*, Galería Unika, Punta del Este.

Exposición *Panorama del arte uruguayo*, Antiguo Cuartel de Dragones, Maldonado.

Exposición *Panorama de la pintura uruguaya. Centenario del Club Uruguay*. Subte Municipal, Montevideo.

## 1979

Exposición individual *Punta 79*. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.<sup>28</sup>

Exposición *Mundo tango*, Club de Arte, Montevideo.

Exposición *Mundo tango*, Galería Génesis, Rosario, Argentina.

Exposición *Mundo tango opus dos*, Club de Arte, Montevideo.

## 1980

Condecorado en Chile con la Orden Gabriela Mistral.

Exposición individual *Jorge Páez Vilaró. Crónica urbana*, Galería del Portal.<sup>29</sup>

Exposición en Galería Sarmiento, Buenos Aires.<sup>30</sup>

Exposición en Galería Artesanos, Asunción.

## 1981

Exposición *Retratos por mi cuenta y riesgo*, Galería Contemporánea, Montevideo.<sup>31</sup>

Exposición *Mundo tango*, Museo de Arte Americano de Maldonado.

II Bienal de INBO, La Paz, Bolivia.

Participa en la Bienal de Medellín, Colombia.

Exposición *Panorama del arte latinoamericano actual*, Museo de Arte Contemporáneo, Osaka, Japón.<sup>32</sup>

Participa en la Bienal de Valparaíso, Chile.

## 1982

Exposición retrospectiva *Jorge Páez Vilaró* (exhibición de 210 obras del período 1952-1982, Subte Municipal, Montevideo.<sup>33</sup>

Exposición individual Museo de Arte Americano de Maldonado.

## 1983

Condecorado por el Gobierno de Brasil con la Orden del Barón de Río Branco.

Exposición *Tangos, billares, cafetines y temas ciudadanos*, Galería Bruzzone, Montevideo.

## 1984

Invitado al Premio Domecq, México.

Invitado al Premio Cristóbal Colón, Madrid.

Invitado a la Bienal de Cuenca, Ecuador.

Exposición *Mundo tango*, Galería Collen Goldberg, Nueva York.

Exposición individual, Galería Magister, Asunción.

Exposición *Panorama del arte latinoamericano*, Sicla, Lima.

25 Invitación catálogo en formato díplico con las series de obras expuestas. Archivo MNAV.

26 Biblioteca del Poder Legislativo.

27 «Jorge Páez en Chile. *Mundo tango* llegó a Santiago», Pedro Daza, diario *El País*, 3 de setiembre de 1978; «Jorge Páez Vilaró en Chile», sin firma, *El País*, Montevideo, 2 de agosto de 1978. Archivo de prensa MNAV.

28 Catálogo con textos del artista y de Raúl Santana. Archivo MNAV.

29 Material en formato díplico con texto del artista. Archivo MNAV.

30 Archivo Biblioteca Nacional.

31 Archivo Biblioteca Nacional.

32 Catálogos Jorge Páez Vilaró. Archivo MNAV.

33 Catálogo con textos de Ángel Bonomini y Roberto de Espada. Archivo MNAV.

### 1985

Exposición retrospectiva, Museo de Arte Americano de Maldonado.

Exposición *Muestra homenaje a Gardel*, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.<sup>34</sup>

Invitado a la Bienal de Valparaíso, Chile.

### 1986

Exposición *Homenaje a Jorge Luis Borges*, Galería Bruzzone, Montevideo.<sup>35</sup>

Exposición *Mundo tango*, Museo de la OEA, Washington D. C., Estados Unidos.

### 1987

Recibe mención de honor en la Bienal de Cuenca, Ecuador.

Recibe el segundo premio en el Concurso Horacio Quiroga, NMB Bank, Montevideo.

Exposición individual, Galería Magister, Asunción.

### 1988

Exposición retrospectiva *Jorge Páez Vilaró. Retrospectiva 88*, con obras del período 1966-1988. Subte Municipal, Montevideo.<sup>36</sup>

Exposición retrospectiva, Museo de Arte Americano de Maldonado.

### 1989

Exposición en el Cuartel de Dragones, Maldonado.

Exposición en el Museo de Arte Americano de Maldonado.

Exposición en el Museo de Arte Imaginario, Buenos Aires.

### 1990

Exposición individual *Jorge Páez Vilaró. Retratos y parecidos*. Formas, Galería de Arte, Montevideo.<sup>37</sup>

### 1991

Preside la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Exposición individual *Jorge Páez Vilaró. Paisajes del Uruguay* (obras de 1990-1991), Galería Latina, Montevideo.<sup>38</sup>

Exposición *El paisaje en la pintura uruguaya*, Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile.

### 1993

Comisario de la exposición Homenaje a Pedro Figari en la Sala Pedro Figari de la Cancillería, Ministerio de Relaciones Exteriores, Montevideo. En su carácter de curador de la Comisión Nacional de Artes Visuales, hace uso de la palabra y da por inaugurada la muestra.

Comisario de la Bienal de Venecia. Envío de Uruguay: Águeda Dicancro.

### 1994

Exposición individual *Playas otras*, en el Museo de Arte Americano de Maldonado.<sup>39</sup>

Exposición individual en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.<sup>40</sup>

Jorge Páez Vilaró fallece en Montevideo el 26 de noviembre.

34 «Más gardelianas», Alicia Haber, diario *El País*, Montevideo, 21 de julio de 1985. Archivo de prensa MNAV. «Jorge Páez y un homenaje de 50 telas a Carlos Gardel», M. D. A., diario *La Mañana*, Montevideo, 21 de mayo de 1985. Archivo de prensa MNAV.

35 «Páez y su retrato de Borges. El ciego y cien ojos van de la mano», sin firma, diario *El País*, Montevideo, 17 de agosto de 1986. El artículo contiene texto de Jorge Páez Vilaró. Archivo de prensa MNAV.

36 Catálogo con textos del artista y de Raúl Santana. Archivo MNAV. «Entrevista a Jorge Páez Vilaró», sin firma, diario *El País*, Montevideo, 17 de julio de 1988. Archivo de prensa MNAV.

37 Catálogo en formato tríptico con texto de Raúl Santana. Archivo MNAV.

38 Catálogo con texto del artista titulado «Acto ecológico». Archivo MNAV.

39 «Jorge Páez. *Playas otras*. Obras de Jorge Páez abren temporada 1994 en el MAAM», Elisa Rimbaud, diario *El País*, Montevideo, 26 de diciembre de 1993. Archivo de prensa MNAV.

40 «La pintura, ese deleite», Alfredo Torres, semanario *Brecha*, Montevideo, 20 de mayo de 1994, sobre exposición de Jorge Páez Vilaró. Archivo de prensa MNAV.

## Exposiciones individuales de JPV

- 1961 Galería Pizarro, Buenos Aires.  
Unión Panamericana, OEA, Washington D. C.
- 1962 Galería Witcomb, Buenos Aires.  
Museo de Córdoba, Argentina.
- 1963 Instituto Cultural Chileno-Brasileño, Santiago de Chile.
- 1964 Centro Artes y Letras, Montevideo.
- 1965 Galería Witcomb, Buenos Aires.  
*Gouaches de Ouro Preto*, Amigos del Arte, Punta del Este.  
*Dibujos de invierno*, Galería U, Montevideo.
- 1966 Instituto General Electric, Montevideo.  
*Gouaches Venecia 1966*, Galería Moretti, Montevideo.
- 1967 Galería Van Riel, Buenos Aires.  
*Dibujos recientes. Estampones de la suburbia montevideana*,  
Amigos del Arte, Montevideo.
- 1968 *Estampones ciudadanos*, Subte Municipal, Montevideo.
- 1969 *Exposición Estampones 14 con el tango*, Galería Helios 70,  
Punta del Este.  
*Jorge Páez Vilaró. Exposición de Estampones 14 con el tango*,  
Galería Arthea, Buenos Aires.  
*Temas de La Boca*, Galería Wildenstein, Buenos Aires.
- 1970 Galería Moretti Ltda., Montevideo.
- 1971 *Estampas montevideanas*, Centro de Artes y Letras, Punta del Este.
- 1972 Galería Oca Morganti, Porto Alegre.
- 1973 *Paisajes de Punta del Este*, Centro de Artes y Letras, Punta del Este.
- 1974 Galería Karlen Gugelmeier, Montevideo.  
*Paisajes de Punta del Este*, Museo de Arte Americano de Maldonado.  
Galería Guignard, Porto Alegre.
- 1975 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Dibujos de invierno. Antropocalipsis de la homoloteca*, Galería  
Enrique Gómez, Montevideo.
- 1976 *Obras de Jorge Páez Vilaró. Homenaje del artista a su ciudad natal  
en los 250 años del proceso fundacional de Montevideo*. Subte  
Municipal, Montevideo.
- 1977 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Temas del Paraguay*, Galería Citroën, Asunción.
- 1978 *Mundo tango*, Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Mundo tango*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 1979 *Punta 79*, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.  
*Mundo tango*, Club de Arte, Montevideo.  
*Mundo tango*, Galería Génesis, Rosario, Argentina.  
*Mundo tango opus dos*, Club de Arte, Montevideo.



- 1980 *Jorge Páez Vilaró. Crónica urbana*, Galería del Portal, Montevideo.  
 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
 Galería Artesanos, Asunción.  
 Museo Nacional de Bellas Artes, La Paz.
- 1981 *Mundo tango*, Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Retratos por mi cuenta y riesgo*, Galería Contemporánea, Montevideo.
- 1982 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
 Subte Municipal, Montevideo.
- 1983 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Tangos, billares, cafetines y temas ciudadanos*, Galería Bruzzone,  
 Montevideo.
- 1984 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Mundo tango*, Collen Goldberg Gallery, Nueva York.  
 Galería Magister, Asunción.
- 1985 *Exposición retrospectiva*, Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Muestra homenaje a Gardel*, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos,  
 Montevideo.
- 1986 *Mundo tango*, Museo de la OEA, Washington D.C.  
*Homenaje a Jorge Luis Borges*, Galería Bruzzone, Montevideo.
- 1987 Galería Magister, Asunción.
- 1988 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Retrospectiva 88*, Subte Municipal, Montevideo.
- 1989 Cuartel de Dragones de Maldonado.  
 Museo de Arte Americano de Maldonado.
- 1990 Museo de Arte Americano de Maldonado.  
*Jorge Páez Vilaró. Retratos y parecidos*, Formas Galería de Arte,  
 Montevideo.
- 1991 *Jorge Páez Vilaró. Paisajes del Uruguay*, Galería Latina, Montevideo.
- 1992 Museo de Arte Americano de Maldonado.
- 1994 *Playas otras*, Museo de Arte Americano de Maldonado.  
 Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.
- 1995 *Jorge Páez Vilaró. Exposición homenaje*, Museo del Gaucho y la Moneda,  
 Montevideo.
- 1997 Museo de Arte Americano de Maldonado.
- 1999 Museo de Arte Americano de Maldonado.
- 2012 *Jorge Páez Vilaró*, Museo Zorrilla, Montevideo.
- 2022 *Otro expresionismo. Jorge Páez Vilaró 100 años*,  
 Museo Nacional Arte Visuales, Montevideo.



**ANOTHER  
EXPRESSIONISM**  
**JORGE PÁEZ VILARÓ**  
**100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY**

ENGLISH VERSION

- 223 *Jorge Páez Vilaró. Talent and Generosity*  
Mariana Wainstein
- 225 *Jorge Páez Vilaró. The Making of a Master*  
Enrique Aguerre
- 226 *Jorge Páez Vilaró or Vertigo*  
Julio María Sanguinetti
- 229 *Jorge Páez Vilaró. "My Way"*  
Martín Reyes
- 235 *Another Expressionism. Jorge Páez Vilaró 100<sup>th</sup> Anniversary*  
Manuel Neves
- 235 Introduction
- 237 Biographical Notes
- 238 Early Years (1952-1960)
- 239 Close to CoBrA (1960-1916)
- 242 The Matter of Informalism (1961-1964)
- 245 Another Figuration (1964-1968)
- 248 The Great Drawing (1967-1975)
- 249 Velázquez (1975-1976)
- 251 World of Tango (1978-1988)
- 252 Landscapes and Portraits (1988-1991)
- 253 Other Beaches (1979-1993)
- 254 Epilogue (Family Portrait)
- 256 *Jorge Páez Vilaró (1922-1994). A Timeline of Intensity*  
María Eugenia Grau





# JORGE PÁEZ VILARÓ

## Talent and Generosity

The National Museum of Visual Arts introduces the exhibition “*Another Expressionism. Jorge Paéz Vilaró 100th Anniversary*”, curated by Manuel Neves.

In commemoration of Jorge Paéz Vilaró’s 100th anniversary, we are invited to delve into the wealth of this major artist of National and Latin American renown. Neves’ curatorial project highlighted a selection of more than 80 emblematic works produced over the course of 40 years, encouraging the audience to stumble upon, rediscover and be amazed by the wealth and originality of his art.

This opportunity to approach the work of one of the most influential artists of the second half of the 20th Century, is also a way of acknowledging his unceasing, determined and varied accomplishments in the field of culture.

It is certainly fascinating to unravel Jorge Paéz Vilaró’s history as it is to discover all the aspects where he developed his passion for the arts, thus becoming an important cultural agent. He was an avid collector, particularly of Native American cultures, a gallery owner, critic, curator, lecturer on National and European Art, as well as a natural investigator and researcher, among many other activities he undertook throughout his life.

In the field of cultural management, he took part in important initiatives like his participation in the National Commission of Fine Arts – which he presided – precisely when Uruguay was granted its pavilion at the Biennial in Venice (where he was also part of a collective exhibition). Undoubtedly, this was a milestone in our culture and placed us on the radar of International Art, as we are fortunate to enjoy at present.

It is inspiring to approach Jorge Paéz Vilaró’s vast and intense career, which passes on the enthusiasm he felt throughout his entire life. His work – the result of constant, experimental and tireless research – received international praise before it was even acknowledged in our country. For instance, he was one of the most award-winning artists in the history of the Biennial in São Paulo.

He plunged into plastic arts gradually, with defined stages of production, several influences and experimental narratives which this exhibition delves into, acknowledging different moments in culture and national, regional and international history, which Jorge Paéz Vilaró witnessed and reviewed from an aesthetic perspective where he also used humor, among other resources, to connect with the public.

Whether the memory is placed upon the collector and creator of the Museum of American Art of Maldonado (MAAM), or the different stages of his exploration as a visual artist or upon all and every one of the motivations which made of him a cultural agent in diverse fields, there will always be a JPV to discover and to celebrate. He was generous, created awards, promoted conferences and paved the way for others, for young artists and therefore for our country. The MAAM was a huge cultural center which was visited by important figures of national and international political and cultural spheres.

To everyone involved in this exhibition and the team from the National Museum of Visual Arts, I extend my gratefulness for their dedication and continual impeccable work in the interest of national artists, their permanence and their imperishable acknowledgment through generations to come.

**Mariana Wainstein**  
Nacional Director of Culture



Jorge Páez Vilaró  
Subte Municipal  
Montevideo, mayo de 1968



# JORGE PÁEZ VILARÓ

## The Making of a Master

Holding an exhibition at the National Museum of Visual Arts (Museo Nacional de Artes Visuales, MNAV) implies certain thoroughness. Along with each concrete proposal, the artist immediately engages in conversation with the most distinguished national artists of the collection: Blanes, Cuneo, Petrona, Barradas, Freire, Torres García, Sáez, Figari, Nieto. Said artists are part of a heritage of approximately 6700 works permanently exhibited at the MNAV. Consequently, this enables generational and historical dialogs and reveals the importance of the exhibited work within Uruguayan art with its diversity and cultural wealth.

The MNAV contributes to the cultural growth of the country by preserving its artistic heritage and promoting plastic and visual arts. Therefore, our labor focuses on the consolidation of the Museum as a space for critical reflection for the citizens, aimed at the best interest of society as a whole.

One of the main objectives of the National Museum of Visual Arts is the promotion of our most outstanding creators and the retrospective *“Another Expressionism. Jorge Páez Vilaró. 100th Anniversary”* fulfills said goal, while introducing the artist with due consideration. We are contemplating the work of a major artist and it is a real challenge for us to be live up to his prolific career.

*“Another Expressionism. Jorge Páez Vilaró 100th Anniversary”* is an act of justice and at the same time, a testament to the life and work of an artist as peculiar as Páez Vilaró. The exhibition, curated by Manuel Neves, follows almost four decades of a continuous artistic production and its relevance, allowing us to appreciate each of the artist’s favorite themes and the different techniques he employed to explore them, with clarity and within the best tradition of painting. Páez Vilaró interacts with artists from different times (whom he pays tribute to) in a playful fashion and with a great sense of humor.

Exploring *“Another Expressionism. Jorge Páez Vilaró 100th Anniversary”* is a moving and unique experience which reveals the profound meaning of art and enriches our daily routines, allowing us to interact with other worlds inside our own. We can witness the magic produced by the real creators and Jorge Páez Vilaró was definitely one of them, as it is evidenced by his work.

**Enrique Aguerre**

Director of the National Museum of Visual Arts

# JORGE PÁEZ VILARÓ OR VERTIGO

By JULIO MARÍA SANGUINETTI

The work of an artist, their journey of life, their personality and their human motion all seem to be related in different ways. They might sometimes seem contradictory or hard to conjugate due to an apparent distance between them. This is not the case of Jorge Páez Vilaró whose life and work are a full reflection of his vertiginous life, his constant creative agony and the lonely struggle to find something in the workshop along a tireless social action. We have always found it hard to understand how he found the time for painting amid that whirlwind which went from Colonia to Maldonado, from Montevideo to Buenos Aires and São Paulo, all familiar cities and years of coming and going from one side of the Atlantic into the other, mingling with the artistic figures of each time.

Friendliness, good mood, elegance, curiosity and effervescence. It was impossible to find him sans a project, an exhibition, a trip to a Biennial of Art, some ongoing debate, the description of a new creative adventure, an enthusiastic addition to his collection at the Museum of American Art, the tale of a recent appointment with some famous personality from the world of art, all in all, the distressing feeling of perpetual movement. This was supported by his work as creative inspiration at his brother Miguel's advertising agency.

That vital intensity is also reflected on his work. He once claimed: "The worst thing is to hold back, I need to know that the horizon does not exist, that there is always something else ahead" – and he lived accordingly. For this reason, his work has undergone different and varied stages, formally alternate yet intertwined due to a broad cultural conception where the European and American worlds meet – our country, our people, the most distant environments and the most curious personalities, famous or anonymous.

There are a lot of similarities with Figari, chronicles and common admiration, a very similar attitude. Don Pedro Figari wanted to use a modern language to rekindle the "legend of the Río de la Plata region", of its people, lords and tenements, gauchos and black people, the countryside and the pubs. That is where Jorge settled down: modern sparkling forms, strong, colorful and cracking. He had been stricken by the CoBrA Movement's "primary color, elementary poetry and spontaneity". Using that language, he embarked in a social and psychological portrayal of characteristic figures from our region, all summarized in that wider vision of culture which connected Velázquez with the world of tango, and Spanish conquerors with popular life in our neighborhoods. In short, what we are.

Even during his powerful stage of informal abstraction we can find a strong Latin American influence. This is related with a specific moment in modern Spanish art, but if we read into the expressions of the matter with enough care, we will find the colors of the profound pre-Columbian world, the tension of the ancestry calling to us from the Earth and from the origins.

Without a doubt, Jorge was Jorge. The portraits of his friends or the masters of painting, even his self-portraits or his family portraits, they all extend his sparkling conversation. Ironic, funny, painted “on his own and at his own risk”, with joy and good mood, without the cruelty of the cartoonist. “Another expressionism” as he put it himself, and it has been repeated and it is correct, but the most important aspect is “another”, because it is his and only his. No one was safe, not even myself – he once handed me a formidable portrait and suggested we use it to cover up the damp. It had a better destination, but he never got to see it.

His “great drawings” were famous around the continent, they still are. It was during the 1960s and 1970s, the years of the Latin American ‘boom’ with figures like Carlos Fuentes and Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa and Cabrera Infante. Latin America found itself immersed in a narrative which explored our deep origins and contemporary experiences, where fantasy and realism coexisted and mingled within that atmosphere, reaching a superior dimension in painting. It went beyond the line and the formality, of its notable execution, tender and equally powerful. It was a break from sparkling color, which he returned to, as usual.

Every now and then, it is nice to look at an artist on the whole, to reach the retrospective vision, to understand their every moment, watch them deal with inclinations and sensitivity, techniques and expressiveness. In the case of this exhibition, to notice the apparent spontaneity which answers to a solid culture and an unusual character, endearingly Uruguayan and a citizen of the world. Emotion and thought. Artist and cultural promoter. As the title goes: vertigo.



I Bienal de Quito  
2.º Premio Internacional de Pintura  
Ecuador, 1968  
Fotografía de Alfredo Testoni / Archivo Galería Cocodrilo

# JORGE PÁEZ VILARÓ

“My Way”

By MARTÍN REYES

When Gabriela contacted me to write these words, I was mildly shaken.

I have long desisted from writing a book on my dearest and unforgettable friend Jorge Páez Vilaró.

Robert Musil claimed that unless one felt the urgent need to write, it was better to refrain.

I would still love to do it. I know I never will. More than forty years of work as a lawyer have forever destroyed the remote possibility of someday becoming a modest writer. Legal language shatters literature and my compulsive reader condition allows me to effortlessly identify good, bad or at least tolerable literature.

I fetched a dusty orange folder where I keep lots of documents from Jorge – letters, lectures, resumes, leaflets, catalogs and multiple memories. I have it right here with me. Yet that information will not be used for this exercise of melancholy and eternal gratitude.

On a sunny day of January in 1992, Jorge, Marta and myself were at the ‘*Club de los Balleneros*’ along with Raúl ‘Negro’ Santana, who had just been appointed Director of the National Contemporary Museum of Buenos Aires, located on *Cabildo* Street. We immediately decided to have a new retrospective of the Uruguayan painter, to evoke the one which had been held on June 1988 when his paintings took over the Municipal Center of Exhibitions ‘*Subte*’. To our dismay, Jorge did not sell one single painting from over 100 exquisite works.

But he was unbeatable; he continued painting regardless and did so until his very last day, even in sickness.

I fervently treasure his last sketch, a portrait he did from his bed, surrounded by a wonderful painting by Ventayol and a beautiful watercolor painting by Cabrerita, on the night before he left – a warm and sorrowful mid-November Friday night.

In Uruguay, he was misunderstood as a plastic artist. He was splendid, highly intelligent, had an overwhelming sense of humor, was an exceptional collector and a successful entrepreneur. Too much.

On top of all these impressive characteristics, a PAINTER? Impossible.

But they were mistaken. He was an extraordinary painter and he will be praised in the future. Of this I am certain, I have always been.

But let us return to that hot day in January when the exhibition in Buenos Aires was settled. Initially, we agreed on November 1994 as a provisional date. I thought it was too far ahead, but it was later confirmed to be the only date available. He had not yet received the international appraisal he deserved and longed for. I still believe that the exhibition would have established him as an international figure. If one is not internationally acclaimed, then one is not trusted inside the little shire which is Uruguay. It is a common occurrence in small countries. But I insist, I always suspected those almost three years of waiting were excessive.

During that time, we carried out a detailed and extensive search to select his best works.

He was strangely humble when he defined himself as a painter. For that reason, I was surprised when one day on *Terú Street* he selected his work 'Arena', or 'El Origen' as we called it that day, for the Exhibition at Buenos Aires (work which is part of this Exhibition at the National Museum of Visual Arts). Jorge told me assertively: "Martín, I am a Great Painter, do not doubt it for a second. You will witness my future recognition".

On July 10<sup>th</sup> 1994, a Monday, Marta and I had lunch with him at the restaurant 'Danubio Azul'. The menu consisted of one sausage, corvina fish and the unavoidable peaches in syrup, along with two glasses of whiskey. When he asked for the check and paid, I quickly noticed his lost gaze. I immediately sensed I was not going to be able to fetch Martita at four o' clock, who ten days later gave birth to our eldest son Alfonso. I sensed that the Exhibition at the Museum of Contemporary Art in Buenos Aires would not take place.

Our memories together, the confessions, conversations, trips, lunches and dinners, football matches we attended (the last was Defensor Sporting vs Vélez Sarsfield, where he took his radio with him so he could listen to the commentators), exhibitions, auctions, the constant contribution to his other son – the Museum of American Art of Maldonado, its Deacon Jupiter and several stories which become loving memories.

Years have passed and while his presence is permanent in my everyday life, sometimes those multiple visions become vague and confusing.

We went on many trips together. We spent Holy Week in Paraguay in 1989; 15 days in Paris as curators of Figari's work at Centre Pompidou in Les Halles; but the place we most frequently visited was Buenos Aires.

I liked to stay at Hotel Lancaster on *Córdoba Street* and he liked Hotel Diplomat, around the corner, on *San Martín Street*. At the halfway point was *Tres Sargentos Street*, where we used to meet every Saturday at noon.

His presence was notorious at the Pub *Bárbaro*, located on that short Street between *San Martín Street* and *Reconquista*. Those days at the pub were a tradition for him, and on that occasion several Argentinian intellectuals would gather around.

It was great watching him lost in those dialogs, he was entertaining and amazingly cultured and refined. There were all kinds of artists in that circle, not only painters. There were poets, writers, actors and musicians. It was a Golden Buenos Aires. Jorge was a reference at that pub. We were never allowed to pay the check, they felt his presence was a true privilege.

Yuyo Noé and Rómulo Maccio considered him to be the anonymous founder or the avant-garde group of artists 'Nueva Figuración' ('New Figuration'), due to his incessant search. His knowledge on the CoBrA Movement (a result of his trip to Europe) was essential to rediscover that Argentinian school of artists from Buenos Aires.

Memory is permeable to oblivion, like Borges claimed, but it is also true that when some memories are erased, others shine through. As I write these lines, I recall and feel grateful.

In the Prologue to that notable dialog between author André Malraux and General de Gaulle (which is part of the *Anti-memoirs*), edited by Emece Publisher under the Spanish title “La Hoguera de Encinas” (Original title: *Les Chênes qu'on abat*), there is a quote by Hegel which I have always happily recalled: “*There is greatness in doing great things but also in accepting that greatness exists*”.

That definition is essential and it is the key which allowed me to enjoy my dearest friend, even without measure.

I have endless anecdotes and stories, but I will share just the one which involves me in many ways and which reveals his essence.

On December 24<sup>th</sup> 1986, a dear French friend, Sylvie, disembarked at the Port of Montevideo with her little daughter Marie Sarah, after having accepted my tremendously irresponsible invitation of moving in with me.

My parents, Joaquin and Bibil, even knowing it was madness, warmly welcomed us.

I will never forget their affection; they immediately adopted her as a daughter-in-law and the little girl was treated like another grandchild. Sylvie and Marie Sarah both opened presents under that lush Christmas tree, surrounded by brothers and nephews.

That Christmas morning I decided to go visit Jorge. We went to the painter's house after lunch. Sylvie was beautiful and charismatic and very cultured. We immediately went to the backyard of the house located on *Almirante Harwood Street*, where Jorge had his workshop.

I remember every detail and how my always exuberant friend was even more excited that day. We toasted with champagne on the garden which had been designed by the famous Brazilian landscapist Burle Marx.

When we were leaving, before getting on the car, Jorge told me with incisive irony and a hint of malice, “*Martín, you bought a Mercedes Benz but have no money for the gas. It's a good thing you have a full tank. When it runs out, sell it*”.

On March I saw Sylvie and Marie Sarah off at the Port of Buenos Aires, aboard the Eugenio Costa. The illusion of love, the result of late and anachronistic romanticism, had come to an end.

We must always be together.

On June 2012, I organized with Laurent de Lombardon an exhibition at the *Zorrilla Museum* with some of the paintings we had of Jorge. We evoked his 90<sup>th</sup> anniversary in our intimacy. My dearest and always generous Jorge Abbondanza wrote a magnificent Prologue for the catalog, an unavoidable read to understand this multifaceted artist. The exhibition was not greatly acclaimed but it was a sparkle after eighteen years of silence.

For too long I bored a lot of people with my over-the-top enthusiasm and my devotion for Jorge.

I have come to learn that one must not insist on the beauty of things, on the kindness of life and the people around us, the beauty of the sky, of dawn and dusk.

According to César González Ruano (1903-1965), Spanish poet, journalist and writer, one *“should have the aesthetic courage to always be a traveler and nothing more than a traveler, because in the end, the best memories are those of what one can never possess and the most beautiful eyes are those we meet on a pale morning from our train, on the window across our own”*.

After the exhibition with Laurent, I decided I had to wait – time would eventually give my friend the possibility to enlighten a lot of people with his magnificent paintings. I believe that well-deserved and awaited moment is finally arriving.

Enrique Aguerre, Director of the Museum of Visual Arts, who presents this exhibition, is an old and dear acquaintance I met during my time working at *Radio Espectador*.

The first time I saw him at the Radio, he was introducing the exhibition by the extraordinary artist Cabrerita at this same Museum (Jorge was amazed by Cabrerita), I remember telling Enrique we should have a retrospective on Jorge, eventually.

Enrique came home only one time. He was amazed by my particular collection of Jorge’s works. We were having some whiskey when my son Alfonso came in and told us he had just graduated as an architect.

That afternoon I told Enrique that Jorge had always been suspicious as a painter – he smiled. The homage was getting closer.

In the words of César González Ruano, Jorge was an authentic traveler. His life was a long journey and as a good traveler he was always drawn by the other side.

Consequently, he explored a variety of styles and had an overwhelming attitude towards life; *“his constant activity was stamped on his curricular mileage”* (Abbondanza, Prologue to the Exhibition Jorge Páez Vilaró – *Zorrilla Museum*, June 2012). I thoroughly recommend this text.

In order to paint, Jorge took his brushes and his easel out on the street. Riding on a car with him was an expansive and overwhelming experience. He saw and breathed paintings everywhere. He was carried away by space and wherever we went, he imagined his own future creation. Few people have noticed the coherence throughout his work, an inevitable consequence of Torres García’s influence. On the other hand, he had an exceptional ability to observe reality and reduce it to minimal details, just like his idol Figari did. Jorge was a great pictorial chronicler of the 20th Century, particularly during his final years, *“to make the world visible and embark in a warmer instant seduction and radiantly chromatic palette, he (finally) returned to the human figure and the urban landscape as vital elements from which he displayed illustrations based on the series of tango, taverns, beaches or portraits of celebrities – all illustrated loosely, where the vigor of the trace, the thickness of the matter and the color spots created abundant visual stimuli which persist like favorable moods and a reconciliation with reality”* (From ‘*El hombre múltiple*’, by Jorge Abbondanza).



I return to Musil. Again, I would have loved to write a book on Jorge Páez Vilaró. While writing this summary the endless memories and situations become entangled but also feed themselves.

I must include Jorge's brothers in this homage: Miguel and Carlos. The three of them represented the spirit of the bourgeoisie, like Sándor Márai explained.

They had their own way of taking on risks. So different and respectable and above all, free. They embraced fate and its enigmatic consequences.

Finally, one last confession.

During his time as Minister of Culture of France, Malraux claimed at the burial site of Albert Camus: "*Aujourd'hui est mort le meilleur de nous tous*" [Today, the best of us all has passed away].

During Jorge's last exhibition at the *Alianza Americana* Gallery, located on *Paraguay Street*, we asked Manolo Espínola Gómez to write the catalog. I went to pick him up at the now extinct *Pub Montevideo*, located on the junction of *San José Street* and *Yaguarón Street*, where he awaited. We went to Jorge's house so Manolo could contemplate the work he would write about.

Those who knew Manolo know he was not patronizing at all. He had even raised some objections to our demands. That late afternoon by the end of fall is engraved in my memory – Jorge's square living room was full of exquisite artworks, consequence of his insatiable collector's soul. Upon contemplating Jorge's paintings, Manolo was found speechless by his last works.

He was glad to take on the task and wrote a marvelous prologue.

As we were leaving, on that remote cold night, Manolo told Jorge at the door of that house we visited every Saturday:

*"You are the best of us all".*



Jorge Páez Vilaró  
Fotografía Eduardo Acosta Bentos  
Maldonado, 1984

# ANOTHER EXPRESSIONISM

Jorge Páez Vilaró 100<sup>th</sup> Anniversary

By MANUEL NEVES

## INTRODUCTION

*... the relation of language to painting is an infinite relation. It is not that words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's terms: it is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say.*

Michel Foucault

*His most elaborated canvas give way to the unknown, a blind spot so necessary for them not to betray our experience of what is real and what is imaginary.*

Stéphane Guégan

Jorge Páez Vilaró (JPV) was one of the most important artists and intellectuals from the second half of the 20<sup>th</sup> Century, both in Uruguay and in the Americas. His work as a cultural agent was broad, intense and varied. Apart from his professional activities in the advertising sector, we can claim that he was a gallery owner and art critic for the newspapers 'El Bien Público', 'BP Color', 'La Mañana' and 'El País', and also wrote for the magazines 'Mundo Uruguayo' and 'Alfar'. He worked as coordinator (back when the term 'curator' did not apply to art) for different exhibitions in Uruguay and abroad and gave multiple conferences on Uruguayan and European Art. He was a member of the National Commission of Fine Arts, which he also presided, and was part of the Commission which acquired the Uruguayan pavilion at the Venice Biennial. He was also part of the Board of Directors of 'Amigos del Arte' and the 'Foto Club Uruguayo', he was vice-president of the International Council of Museums and worked as a juror in diverse national and international halls and events, like the Biennial in São Paulo. He also worked in multiple commissions related to the National Patrimony and was a member of the Commission for the restoration of the historical city of Colonia del Sacramento, the Commission of Friends of 'Ciudad Vieja' and the Solís Theater (Montevideo).

Lastly, he was an enthusiastic art collector and the creator of the MAAM (Museum of American Art of Maldonado) where he presented his collections of pre-Columbian, colonial, popular and contemporary Latin American art. For over 20 years, he promoted quite a number of activities in the Museum with particular emphasis on the production of young artists. The exhibition "Another Expressionism. Jorge Páez Vilaró, 100<sup>th</sup> Anniversary" will address the work of JPV in the field of culture as a plastic artist and will not delve into all these multiple activities we merely mentioned. Therefore, this retrospective wishes to commemorate the centennial of JPV's birth, a fundamental artist of the yet-to-be-completed narration of national art. While this final statement might seem evident upon observation of

the richness, accuracy and complexity of an artistic production developed for over 40 years, historiography never took an interest in his work, since only Fernando García Esteban and Ángel Kalenberg vaguely mention him, and more recently, so does Gabriel Peluffo Linari in an equally brief fashion<sup>1</sup>.

What is more, no institution seemed to acknowledge or praise his work, because unlike his friends and colleagues, he was never awarded a Gold Medal at the National Hall<sup>2</sup>.

Although the collection at the National Museum of Visual Arts has an excellent selection of his works from practically all of his creative moments, most of them were not incorporated as a result of having received an award, like it usually occurs, but they were donated by the artist himself instead.

On the contrary, we can confirm that abroad, where the artist had multiple exhibitions, his work was awarded on several occasions. For instance, he received three awards at the Biennial in São Paulo and became one of the most awarded artists in the history of the event.

Consequently, this commemorative ambition, or this exhibition's intention to keep the memories alive, aims to retrieve this fundamental artwork and share with the audience the richness and originality of this artistic production. The project is presented through a selection of over 90 emblematic works, produced for over 40 years – the complete career of this paramount visual artist from the Uruguayan and Latin American scene.

Jorge Páez Vilaró is part of a fundamental generation of Uruguayan visual artists with outstanding figures, such as Juan Ventayol (1915-1971), María Freire (1917-2015), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Rómulo Aguerre (1919-2002), Alfredo Testoni (1919-2003), Washington Barcala (1920-1993), Nelsa Solano Gorga (1921-1984), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Hilda López (1922-1996), Carlos Páez Vilaró (1923-2014), Américo Spósito (1924-2005) or Jorge Damiani (1931-2017).

Although these artists were defined by a strong creative personality, we can say, in short, that one of the main characteristics of this group was its academic training at the Circle of Fine Arts, the Atelier Torres García and the School of Fine Arts, although some artists studied at different Ateliers and others defined themselves as self-taught artists. During their training and their first years of work, between the late 1930s and the 1950s, they practiced an eclectic and secretly modern realism and by the end of the 1950s they experimented with informal abstraction and in some cases with New Figuration. Moreover, by the end of the 1960s and early 1970s, they developed an original work, autonomous and self-referential, which somehow defined them as artists. This is probably the first generation which became subjectively aware of the fact that their artistic production could escape the cultural logic defined by the limits of the nation state and become part of an international narration, from the Americas or the international western art.

It is equally important to point out that these artists, who all had different interests, ideas and political thoughts (although most of them were part of the

---

1 Gabriel Peluffo Linari, *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Banda Oriental, Montevideo 2018.

2 Artists who were awarded a Gold Medal at the National Hall: José Cuneo Perinetti in 1941, Julio Verdié in 1957, Norberto Berdía in 1948, Germán Cabrera in 1958, Amalia Nieto in 1964, Óscar García Reino in 1954, 1963 and 1964, Vicente Martín in 1959, Juan Ventayol in 1943, 1962 and 1965, María Freire in 1961 and 1966, Raúl Pavlotzky in 1958, Washington Barcala in 1958, Manuel Espínola Gómez in 1961 and 1962 and Jorge Damiani in 1965 and 1966, among others.

Uruguayan middle-class), witnessed the fundamental transformations the country underwent since mid 1950s, which concluded with the dissolution of Parliament and the beginning of the military dictatorship in 1973. Another slightly overlooked characteristic which also defines this generation is that in most cases, the artists did not make a living out of their artwork, but they had other occupations instead, which allowed them to survive. This peculiarity contradicts the romantic notion of the bohemian avant-garde artist who lives with material scarcity in their workshop and reveals the inconsistency of the local art market, which unlike some neighboring countries, the United States and Europe, it has always found fault with the commercialization of avant-garde works; until the late 1970s, the State was the main client for these works through its National Halls.

### BIOGRAPHICAL NOTES

Jorge Páez Vilaró was born in Montevideo, on May 19<sup>th</sup> 1922, to an upper-middle class family, according to Max Weber's classical definition of this social group, conformed by well-educated professionals with political ventures, who were also concerned by the rural world. JPV was the second son of the marriage between Rosa Vilaró Braga and the lawyer Miguel Ángel Páez Formoso, both families of Spanish descent (Catalan, Galician and Andalusian). The artist's father would deserve a paragraph of his own, for he was definitely a major influence on him, as a man who combined an intense professional life, political commitment and the life of an intellectual moved by history, culture and art. We could say that Páez Formoso was a lawyer, politician, journalist and historian, author of several books on American history and a keen Americanist. His intense professional life had some particular highlights like his participation as co-writer of the Constitution of the Republic in 1917, his work as a Professor of Political Economy and Law at the Faculty of Law and Ethics, History and Philosophy at the University of the Republic. He admired the figure of Simón Bolívar (he wrote a book on the political leader) and of Americanism, he was deeply interested in the independence processes which took place in the Americas and in their heroes; he published other books devoted to key figures of said processes like Antonio José de Sucre, José Antonio Páez and José Gervasio Artigas. This mythical notion of one American nation which Páez Formoso embraced was important for JPV, as was his connection to the world of press. The artists' passion for collecting might be connected to his father's enthusiasm for philately (Páez Formoso was the founder and President of the Philatelic Club of Uruguay as well as the Director and Editor of the Magazine '*Uruguay Filatélico*').

Although the three sons of the lawyer were expected to continue the family tradition of a professional life connected with business administration and banking or the world of advertising, like the eldest brother, Miguel (Montevideo, 1917-1988), both Jorge and Carlos worked in administration and advertising for most of their lives but embraced the world of culture and artistic creation as well. In that regard, Jorge and his brothers continued and renewed that balance between an intense professional life and a vital allegiance to culture and art. JPV expresses in one of his written productions<sup>3</sup> that his first impulse as an artist came as a young high-school student, when his teacher Guillermo Rodríguez (Montevideo 1889-1959) selected one of his paintings for a student exhibition. Truth be told, JPV's youth was defined

---

<sup>3</sup> Jorge Páez Vilaró, *Gracias a la vida...* Catalog, *Jorge Páez Vilaró Playas Otras*, Museum of American Art of Maldonado. January 1994.

by his career as a business professional, for he graduates in Cost Accounting and Industrial Organization and Sales at La Salle University in the United States. We will not describe or analyze the performance or the roles he accepted in different companies between 1948 and 1953, we will merely mention that he worked at 'Fábrica Uruguaya de Alpargatas', at the company 'Metalúrgica y Diques Flotantes S.A' and at 'Compañía General de Fósforos Montevideana'. He was also a gallery owner during the 1950s, but for a brief period of time. After these first jobs in the national industry, JPV worked in advertising for the rest of his life – he created multiple agencies of marketing and advertising. It is important to highlight that during these first years of his professional life, he began his collection of art and decorative objects until he became a passionate collector. His interest for the plastic arts was first manifested through his collections and in the 1950s, he started working as a journalist specialized in the field of art. Although most historians have labeled JPV as a self-taught artist, he actually attended several Ateliers, like the ones directed by the artists Guillermo Rodríguez, Enzo Kabregu, Vicente Martín and Lino Dinetto.

Lastly, during the post-war era, JPV traveled to Europe on a regular basis and even spent a long time in some cities, like London in 1948. These journeys allowed him to visit museums, galleries and to become acquainted with different artists which enriched his artistic and visual knowledge as much as his sensitivity.

### **EARLY YEARS (1952-1960)**

During the 1950s, Jorge Páez Vilaró slowly transitioned from his exclusive commitment to the world of administration and a passion for collecting, into a serious involvement in artistic creation. During this period, the novel artist was already a 30-year-old adult engaged in various activities which linked him progressively to the world of culture and the visual arts. These first creative years were intense and defined by multiple trips and meetings with artists in Europe and Latin America which were possible thanks to his work as an art critic and coordinator of different international projects. JPV's first pictorial production is defined by the aesthetic connection he finds with the work of some artists he befriended, three of them would play an essential part during these early creative years: Vicente Martín (Montevideo 1911-1998) and two artists who resided in Montevideo for a while, the Italian Lino Dinetto (Este, 1927) and the German Hans Platschek (Berlin, 1923-Hamburg, 2000).

Vicente Martín was an important artist with a relevant career whose works were linked to Modernism, as he defined them, a sort of third abstract movement different from the Atelier Torres García and the artists from the Concrete-Madí movement. On the other hand, Lino Dinetto is an artist who emigrated to Uruguay in 1951 and who had a vast experience as a muralist (despite his young age) and an intense activity in Art Halls in the North of Italy. We will discuss the case of Hans Platschek in the next section.

Martín was older than Dinetto, therefore they had received different education. However, they both experimented with the classical styles since mid 1950s, particularly with landscaping and still life, with enigmatic results which resembled abstraction. In other words, their pictorial productions were different but had a common structure defined by color, stains done with the palette knife or large strokes which defined the represented elements in an extremely concise manner.

Both artists used chiaroscuro with some color notes, which paved the way for a new sensitivity: the so-called informal abstraction. In the case of Dinetto, who clearly influenced JPV's early pictorial production, the stains which made up his landscapes were created with an important amount of pictorial matter, thus creating a piece extremely rich in textures and reliefs in a trick of light and shadow which increases the ambiguity of what is represented. That is to say, if we look at the landscapes created by Dinetto in the second half of the 1950s, we will notice that the title is the only visual connection between the artwork and reality, since the figurative elements or the signs which represent different elements of the landscape are extremely subtle, almost imperceptible.

Just like his colleagues, JPV dealt with the classics of painting like portraits, still life and landscaping, therefore, his work *Bahía de Punta del Este* (1959) is representative of this first creative moment of the artist. In said painting, we can appreciate that the representation of Punta del Este, a well-known Uruguayan seaside resort is extremely concise: large blue areas which represent the sea and the topography of the place, as opposed to the little cluttered white strokes which succinctly and conventionally define the group of houses around the coast. The artist did several paintings with this theme of the summer landscape, which would later on define him as an artist, following this formal outline but modifying the color palette. Through these works, while ambiguous in terms of representation, he pretended to incarnate in a classical yet modern way the tradition of European painting so present in Uruguay during the 1940s and 1950s; nevertheless, they did not reach the level of originality or creativity of his friends' works, Martín and Dinetto. For the most part, they were a formal exercise which allowed JPV to gain creative confidence and establish himself among his peers. We will see next that it was in the 1960s that JPV could actually become an avant-garde figure in the local and regional artistic scene.

### CLOSE TO COBRA (1960-1916)

In the year 1960, Jorge Páez Vilaró tried out a new aesthetic in his painting, attempting to define a style of his own which could define him as an artist, differentiate him from his early years and from the influence his colleagues had on him. At the same time, he embraces the desire to participate in an international avant-garde movement.

The Uruguayan context of the visual arts was defined by the consequences of the expressive exhaustion of the three largest groups of abstract artists: those related to the Atelier Torres García, those from the Concrete-Madí movement and the independent modernists, apart from the artists who practiced a social realism. Said creative exhaustion, which began its process in the mid 1950s, can be interpreted as a consequence of what historians have called 'the crisis of Classical Uruguay' – the mythical characteristics which defined the Uruguayan society as yielding, hyper-integrated, based on participacy and vulnerably prosperous<sup>4</sup>, notoriously change and deeply alter the economic, political, social and cultural relations of the country. It is equally important to point out that this major crisis which the country underwent was produced at a historical moment of definite ascension of

---

4 Gerardo Caetano and José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay*. Fin de Siglo-CLAEH. Montevideo, January 2005.

show business and global media, which defined and radically modified the way individuals perceived and understood reality. At the same time, the American strategies and models for consumerism gradually penetrate in the region fueled by the press, the film industry and the television. This moment of opposition, which particularly hit the sensitivity of the middle-classes, was resolved in the field of the visual arts with a fusion of the four artistic groups aforementioned into a practice called 'informal abstraction'. This new aesthetic, as will be discussed in the following section, was generalized and examined by all the friends and colleagues closest to JPV.

While the artist was fully aware of informalism and its variations called lyrical or gestural, due to his multiple trips around Europe in the 1950s, he still decided to experiment with an expressionist and subtly figurative style, represented by the CoBrA Movement (1948-1951). We will not delve into this important European artistic movement which generated (despite its short-lived fate) a decisive influence on Western art as a whole during the 1950s and 1960s. However, we can mention that the CoBrA Movement, also known as 'International Experimental Artists', was a movement created in Paris in 1948 by the Belgian poets Christian Dotremont (Tervuren 1922 - Buizingen 1979) and Joseph Noiret (Brussels 1927-2012), Dutch plastic artists Karel Appel (Amsterdam 1922 - Zurich 2006) and Constant (Amsterdam 1920 - Utrecht 2005), the Belgian Corneille (Liege 1922 - Val-d'Oise 2010) and the Danish Asger Jorn (Vejrum 1914-1973).

This group of young artists, later joined by over forty active creators in Denmark, Sweden, France, Germany and the Netherlands, was conformed so as to end with the disputes and confrontations produced in the artistic contexts of the European post-war era between abstract and figurative artists. Through extremely diverse productions, they intended to retrieve and update the legacy of the most radical avant-garde movements from the prewar period, such as surrealism, taking an interest in calligraphy, primitivism, art brut, naïve art and the productions of those considered mentally-ill. Consequently, some of the members were interested in the incorporation of left-wing political ideals into their artistic practice, in an attempt to encourage and translate that notion of avant-garde in a renewed political action.

The emblematic name of the group, which was also the name of their mythical publication, is an acronym of some of the cities the founding artists came from (Copenhagen, Brussels and Amsterdam). During his trips to Amsterdam, during the late 1950s, Jorge Páez Vilaró met some of the artists from this movement (Appel and Corneille). He also took some courses on Museology with Willem Sandberg, a fundamental graphic designer and director of the Stedelijk Museum (Museum of Municipal Art of Amsterdam), one of the most important museums of modern and contemporary art in Europe. In 1962, JPV organized an important exhibition of Joaquín Torres García in said museum.

On March 1954, the National Commission of Fine Arts and the 'Instituto Cultural Uruguay - Holanda' (where Miguel Páez Vilaró worked as Secretary) presented in Montevideo the exhibition "Contemporary Painting of the Netherlands", which comprised a selection of works from artists who had represented said country at the II Biennial in São Paulo. This exhibition displayed the works of two groups of artists who had opposite projects – the eldest ones who represented geometrical abstraction, like Piet Mondrian and Theo Van Doesburg, and a group of younger and clearly expressionist artists, like Appel and Corneille, who were related to the CoBrA Movement. While JPV's trips to Amsterdam and Paris were decisive for his



introduction to the work of the artists from the CoBrA Movement, this new turn in his own work was possible due to his friendship with Hans Platschek, who lived in Montevideo for a while, and his stay in Munich, at the artist's atelier, during 1959. Platschek was a German artist and theorist who had emigrated to Uruguay in 1939, escaping from the Holocaust. During his time in Montevideo (where he lived until 1953), he studied at the Circle of Fine Arts and had an intense artistic and cultural life; he collaborated with his illustrations for the weekly newspaper 'La Línea Maginot' and worked as co-editor of the cultural magazine 'Clima'. He had individual and collective exhibitions in Montevideo, Buenos Aires and Santiago de Chile, with artists like Vicente Martín, Oscar García Reino and Miguel Ángel Pareja in 1950. This exhibition somehow clarified this third Uruguayan artistic style related to abstraction, which was different from the Atelier Torres García and the Concrete-Madí movement. When JPV found Platschek in Munich, he was an intellectual at the local artistic scene – he was an artist and a critic who practiced and promoted new figuration while keeping a straight contact with the artists from the ephemeral CoBrA Movement. This new artistic production allows JPV to have his first important presentation in the region, in an individual exhibition at Pizarro Gallery in Buenos Aires, from the 11<sup>th</sup> through the 29<sup>th</sup> of July of 1961, as well as in the United States<sup>5</sup>.

*Pizarro* Gallery was located on Esmeralda Street 861, quite close to the so-called 'Manzana loca' ("Crazy block"), where the most important artistic activity of Buenos Aires took place in the 1960s; in the same downtown block one could find the Torcuato Di Tella Institute, some major galleries and the pubs where the artists would gather. This gallery organized multiple and varied activities for over a decade – book presentations, exhibitions of European painting and sculpting and of Argentinian artists influenced by the eclectic style of the School of Paris like Eugenio Daneri (Buenos Aires, 1881-1970), Horacio Butler (Buenos Aires, 1897-1983), Raúl Soldi (Buenos Aires 1905-1994) or Mario Darío Grandi (Buenos Aires 1918-1971), or artists influenced by surrealism like Orlando Pierri (Buenos Aires, 1913-1992), Juan Langlois (Buenos Aires, 1926 - Paris, 2001) and Víctor Chab (Buenos Aires, 1930).

By the end of the 1950s, this well-known space began to hold exhibitions of artists from the Argentinian informal movement, like the collective exhibition '7 pintores abstractos. Borda. Chab. Macció. Miguens. Peluffo. Sakai. Testa' (1957). The relation between JPV with the Buenos Aires scene was very important and developed throughout his life. During his first trips he became acquainted with slightly older artists who produced an expressionist style influenced by European art: Raúl Russo (Buenos Aires, 1912 - Paris, 1984), Leopoldo Presas (Buenos Aires 1915-2009) or Santiago Cogorno (Buenos Aires, 1915-2001). It was during this presentation as an artist who had his exhibition (a novel work for the Buenos Aires scene) that JPV could befriend a group of younger artists: Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 - Paris, 1986), Rómulo Macció (Buenos Aires, 1931-2016), Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933), Jorge de la Vega (Buenos Aires, 1930-1971), Miguel Dávila (Buenos Aires, 1926-2009), among others. The first four were the founding members of the Argentinian new figuration, whom he would meet again later, once they momentarily settled in Paris. It is important to highlight that even today, historians point out the importance of the exhibitions held during the first half of the 1960s by the Argentinian group led by Deira, Macció, Noé and De la Vega, for the development of new figuration in the region (particularly in Rio de Janeiro and in Montevideo).

---

5 JPV had an individual exhibition at the Pan American Union building, in Washington DC, USA.

This certainly appropriate assertion must be redefined in the case of JPV, since the exhibition by the artist at Pizarro Gallery was inaugurated on July 11<sup>th</sup> 1961, that is over one month prior to the inaugural event of the Argentinian new figuration – the exhibition ‘Otra Figuración’ at Peuser Gallery on August 23<sup>rd</sup>.

The Argentinian artists who created the new figuration as an organized group and artistic category which is still standing to date, had a lot in common with the informalist artists (who formed a movement in Buenos Aires, unlike Montevideo), yet did not evolve or return from abstraction into figurative art – they were figurative from the start<sup>6</sup>. This characteristic also applies to JPV and in that sense we can claim that the practice of the new figuration was born on both sides of the river. Another example of this brief parallel development of new figuration are the two works by Manuel Espínola Gómez in 1961, entitled ‘Variaciones sobre el gordo Améndola’, which constituted a sort of breach in his informal period.

This moment in JPV’s production, connected with new figuration in 1960, is extremely meaningful because it contradicts the traditional native historiography which defines the evolution of the Uruguayan avant-garde movement through a time when informalism was a sort of transition between the production from the 1950s and the figurative practices from the second half of the 1960s.

Finally, this creative moment was very important for JPV because he could unfold a personal style based on the development of drawing.

An essential example from this period is his work ‘Cabeza Cósmica’ where we can perceive formal resources, which would later on constitute the distinctive element of the artist’s production, as well as the formal influence from Corneille. Most of the Dutch artist’s production is defined by the use of line and drawing in a way that the whole composition is structured with figurative and abstract elements. This drawing creates a sort of framework which the artist later completes with painting. In the work of JPV, that line vaguely defines a hieratical figure which implies the representation of a macrocephalic body where the figurative features are almost imperceptible; the palette in shades of gray reinforces the ambiguity of what is being represented. Finally, the title, a sort of oxymoron between poetry and fantasy, seems to define the enigma that the image fails to reveal.

### **THE MATTER OF INFORMALISM (1961-1964)**

Following a brief moment of experimentation with an expressionist figuration influenced by the European artists from the CoBrA Movement, JPV embraced, along with his artist friends, the last avant-garde movement of the western modern world: informal abstraction. As it was previously mentioned, this aesthetic was interest in the pure material aspect of the work, that is, the elaboration of paintings, sculptures and engravings, where textures, matter and color would play a key role and would not constitute elements to represent figures or reality. This new form of abstraction, in its romantic aspect, unlike the rationalism and thriving precision of geometrical abstraction, channeled the introspective subtle individualism of the artists and translated into a certain dose of existential vitality in the cultural sphere.

---

<sup>6</sup> Jorge de la Vega was the exception – he created 5 geometrical works between 1956 and 1960.

This aesthetic was generalized in the Uruguayan artistic scene and was practiced by artists from at least three different generations<sup>7</sup>; it brought together all the modern doctrines present in the visual arts during the 1940s and 1950s.

By the end of the 1950s, an important group of artists, decidedly and with no programmatic speculations, turns to an abstraction where the work can be resolved entirely on its surface and the theme is its own material nature.

It is equally important to highlight that these non-conventional notions of art, which had an important influence on most colleagues from JPV's generation, included the idea that the surface of the work was the space for the artist's exploration of their own subjectivity through manipulation and experimentation with diverse materials and elements. Consequently, the painting (or the engraving or sculpture) was an autonomous creative space independent from the objective reality, where the sensitivity, personality, and in some cases spirituality of the creator were represented. These artists considered and felt this space as a place where they could exercise creative freedom without defined limits. Equally, the practice of abstraction encouraged this fantasy of belonging to a movement connected with the global avant-garde scene.

We will not delve into the circumstances or events which enabled influence on the local scene of European informalism, in connection with exhibitions held in Montevideo, the Biennial in São Paulo or the information found on the specialized magazines at the moment. Yet, it is important to point out that the official acknowledgment of this practice, unlike what had happened with the ideas of the Concrete-Madí movement, was immediate. An example of this was the exhibition '*XXI Salón Nacional*' held in 1957, which selected the works '*Abstracción N°17*' by Guiscardo Améndola, '*El Ángel Fotógrafo*' by Manuel Espínola Gómez, '*Pintura*' by Américo Spósito and '*Composición*' by Juan Ventayol, which could be considered the first representations of this abstraction.

The experimentation with informalism allowed JPV to materialize the enthusiasm and sensitivity developed by Native American cultures, or the so-called indigenous people, and at the same time translate into painting his American concerns, without the limits of representation. Like we have mentioned, the artist was a keen collector of objects and elements from Native American cultures which he had on permanent exhibition at the Museum of American Art of Maldonado. This interest and aesthetic sensitivity manifest themselves in the palette he chose for his works, generally shades of brown and ochre. The artist also used some darker colors like black and gray (a palette he identified with his friend Juan Ventayol's informalist work), but the earthy colors were the distinctive element which characterized his informalist abstraction. To this effect, most of his works produced during this period were entitled according to the ambiguity of informalism, to that will of

---

<sup>7</sup> Between 1957 and 1965 the practice of informal abstraction was generalized and officially endorsed in Uruguay; three different generations of artists took on this style, in chronological order: José Cuneo Perinetti (1887-1972), Julio Verdié (1900-1988), Norberto Berdía (1900-1983), José Pedro Costigliolo (1902-1985), Germán Cabrera (1903-1990), Guiscardo Améndola (1906-1972), Amalia Nieto (1907-2003), Óscar García Reino (1910-1993), Vicente Martín (1911-1998), Juan Ventayol (1911-1971), Neder Costa (1915-1974), María Freire (1917-2015), Raúl Zaffaroni (1917-2017), Andrés Montani (1918-2002), Raúl Pavlotzky (1918-1998), Alfredo Testoni (1919-2003), Leopoldo Nóvoa (1919-2012), Rómulo Aguerre (1919-2002), Washington Barcala (1920-1993), Agustín Alamán (1921-1995), Manuel Espínola Gómez (1921-2003), Nelsa Solano Gorga (1921-1984), Hilda López (1922-1996), Jorge Páez Vilaró (1922-1994), Carlos Páez Vilaró (1923-2014), Américo Spósito (1924-2005), Margarita Mortarotti (1926-1985), Lino Dinetto (1927), Jorge Damiani (1931-2017), Teresa Vila (1931-2009), José Gamarra (1932), Nelson Ramos (1932-2006), Heber Rolandi (1936), Luis Arbondo (1939-2006) and Antonio Slepak (1939-2016).

relating his work with indigenous cultures. An emblematic example is the work 'Cuchimilco' (1963), part of the collection of the National Museum of Visual Arts. The 'cuchimilco' are human-like terracotta figurines of small and medium size decorated with pigments (although they keep that brownish hue of baked clay), which represent masculine and feminine figures. JPV was an eager collector of these objects from the pre-Incan civilization Chancay (1200-1470); apparently these figurines served a religious purpose, but historians are not truly aware of their exact meaning. If we pay close attention to the work 'Cuchimilco', we can observe formal characteristics (color and texture) and also recognize lines and dots done with sgraffito which vaguely suggest a chromatic and symbolic analogy with these emblematic sculptures. This pictorial production did not pretend to introduce a sort of material narrative on ancestral or Native cultures, but rather reconstruct through textures and colors what the artist felt when confronted with these objects and archaeological remains.

Regardless of the extreme semantic ambiguity and the purely aesthetic and formal exercise which JPV performed, it is possible to grasp how these works can activate senses and feelings which subtly recreate the presence of a long-gone past, related to an American identity.

During the first half of the 1960s, JPV participated in multiple international events: the first and second Biennial in Córdoba (1962-1964), the 7<sup>th</sup> Biennial in São Paulo (1963) and the 32<sup>nd</sup> Venice Biennial (1964) where he represented the Uruguayan pavilion along with his friends Jorge Damiani, José Gamarra and Nelson Ramos. Of all these important events, his participation in the Biennial in São Paulo was the most relevant since he could present a large selection of his informalist work. The Uruguayan submission, coordinated by architect Luis García Pardo (who was also a juror), was defined by informal abstraction. The same artists participated in the Venice Biennial – JPV, Damiani, Gamarra and Ramos, but Damiani only presented eight works while the rest displayed ten works each.

The selection of works carried out by JPV in 1963 and presented at the renowned exhibition was characterized by the use of earthy colors and titles connected to objects used in rituals and religion, like 'Idolote' or 'Totem coronado', or sacred places like 'Farelhão' which means "little hill" in Portuguese.

JPV's distinguished participation was acknowledged by the jury at the Biennial; he was awarded the *Caio de Alcântara Machado* Prize along with Martha Peluffo (Buenos Aires, 1931-1979), an active representative of Argentinian informalism and the vaguely abstract Japanese landscape artist Soichiro Tomioka (Takada 1922 - Niigata 1994).

This important creative period ended with a group of works he did during the first half of the year 1964, which marked a turn into figurative art, processed by the end of that same year. One of the highlights from this last group of abstract works is 'Bajo el signo de Tauro', an original and majestic piece, the largest one from this informal period (200 × 200 cm). This work explores a color palette which combines a subtle combination of shades of gray, brown and hints of red with different textures; a weave of sgraffito with words and phrases can be observed all over the surface. The title of the work leaves room for personal interpretation since the artist was born under the sign Taurus, as we can infer from his date of birth. According to astrology, people born under this earth sign need to be in contact with the material world and look for concrete results, in order to achieve what they want they are consistent and resilient. They are organized, hard-working, ambitious, serious and pragmatic.

Regarding this extremely popular fiction, the subtle use of color seems to connect the work to this narration and its tellurian nature, but there is a statement on the surface which reads: One must know how to wait, an assertion of wisdom and contemplative reflection which can be interpreted as a sign of existential maturity the artist already had at that time (he was 42 years old).

### ANOTHER FIGURATION (1964-1968)

Traditional historiography does not seem to notice the importance of the return to figurative art in the Uruguayan artistic scene by mid 1960s, an event we can describe as Neofiguration, New figuration or Another Figuration, as the Argentinian artists called it<sup>8</sup>.

It is important to insist on the fact that JPV was an emerging practitioner of this new figuration in the region of the Río de la Plata and in Latin America, and that this artistic movement became popular in the Uruguayan artistic scene by mid 1960s.

In that context, some of the artists who were part of Informalism like Julio Verdié, Guiscardo Améndola, Agustín Alamán, Andrés Montani, Juan Ventayol, Jorge Damiani, Nelson Ramos, Teresa Vila and JPV himself, together with a generation of young creators like Ernesto Cristiani (Montevideo 1928-1989), Ruisdael Suárez (Montevideo 1929-2004), Hermenegildo Sábat (Montevideo 1933 - Buenos Aires 2018) and Antonio Slepak (Montevideo 1939-2016) took up a Figurative painting style with Expressionist characteristics, which incorporated formal elements and techniques typical of Informalism. This Neo-figurative practice was temporary for most of these artists; in some cases, like Ventayol, Montani or Verdié, they returned to abstraction, and in other cases, they transitioned into less expressionist forms of representation, like the case of Suárez, Cristiani or Slepak. This interest in figuration was motivated by a profound need to represent reality during that agitated decade in one way or another, while nurturing that sense of belonging to an international avant-garde movement, since the 1960s were the boom of figurative representation throughout the world.

Philosopher and historian Simón Marchán Fiz<sup>9</sup> claims that Neofiguration keeps an iconic relation with what is represented (from a semiotic perspective). Icons are signs which are physically similar to what is represented, in other words, they are signs which imitate their representation or reproduce one or more elements of said object. Consequently, there is a similarity between signifier (the artwork) and meaning (what is represented), that is to say, qualities which the model shares with the work defined by a subjective perception of the model. This cosmopolitan characteristic of the movement was reaffirmed in Uruguay by the presence at several events of the Gallery Pauser, in 1961, of the Argentinian group of the new figuration (born in Buenos Aires at the exhibition 'Another Figuration'). From the six artist who exhibited their work that first time, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira and Jorge de la Vega stood out and worked together until 1965. They had a collective exhibition in Montevideo at the National Commission of Fine Arts in 1963. In November 1967 and in December 1968, Rómulo Macció and Jorge de la Vega had their individual exhibitions at the 'Instituto General Electric' (IGE), respectively.

<sup>8</sup> An exception to this statement can be found on Chapter 5 of the book '*Crónica del entusiasmo*' by Gabriel Peluffo Linari, published by Banda Oriental, Montevideo 2018.

<sup>9</sup> Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1974). Akal, Madrid, 1986.

That brief boom experienced by Neofiguration in the local scene can be confirmed by the multiple individual and collective exhibitions which took place in Uruguay and abroad, and by the support received by the local critics and the official institutions; in 1965 and 1966, several neofigurative artists were awarded at the National Hall.

We can highlight the individual exhibitions by Agustín Alamán at the 'Centro de Artes y Letras' of Newspaper 'El País', at 'Amigos del Arte' in 1963 and at the IGE the following year; the exhibition by Nelson Ramos, also at the IGE in 1964 of his series of original neofigurative works and a brilliant catalog. Furthermore, Ernesto Cristiani and Ruisdael Suárez had a collective exhibition at the 'Centro de Artes y Letras' in 1964 and at the 'Centro Uruguayo de Promoción Cultural' in 1966.

The exhibition 'Cinco pintores de vanguardia', organized by Enrique Gómez at the 'Centro Uruguayo de Promoción Cultural' in 1965, displayed the works by Agustín Alamán, Jorge Páez Vilaró, Nelson Ramos and Ruisdael Suárez and officially introduced that boom of local neofigurative art.

Moreover, the accolades kept coming – by the end of 1964, Ernesto Cristiani was awarded the prize 'Gran Premio Concurso Homenaje a Artigas', organized by María Luisa Torrens and endorsed by the Newspaper 'El País'. The artists who were awarded in this contest, which had only one edition, paints a clear picture on the tensions present in contemporary pictorial production during the 1960s – on the one hand, a generation of informalism represented by artists like Jorge Damiani, Heber Rolandi, Luis Arbono and Juan Ventayol, and on the other hand, a group of artists who chose to work with figurative art, formed by Nelson Ramos, Agustín Alamán and Cristiani himself. We can also mention Ventayol's official award at the 29<sup>th</sup> National Hall for his large-scale work 'La ciencia en marcha', a rarity in his pictorial production, which earned him the Prize 'Gran Premio Medalla de Oro'. Finally, we must highlight two international events which took place in the United States in 1965 and 1966 and gathered contemporary artists from the Americas: the 'Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica' and the exhibition "The Emergent Decade, Latin American Painters and Painting in the 1960s".

In recent years, several historians have analyzed these two major events as an example of the boom in international politics practiced in Latin America during the 1960s, cultural policies which aimed at the construction of a political, economical and cultural North American hegemony in Latin America, specially in the context of the Cold War.

The 'Esso Hall' was organized by the Pan American Union with José Gómez Sicre as Director of Visual Arts and the endorsement of the Esso Standard Oil Company. The collective exhibition was organized by the director of the Solomon R. Guggenheim Museum, Thomas M. Messer, after a trip he took through several cities of the American continent. What we wish to point out is that the Uruguayan participation in both events was defined by neo-figurative works. Hermenegildo Sábat, Ruisdael Suárez and Ernesto Cristiani were part of the exhibition 'Esso Hall' – Cristiani was awarded second prize and received international media coverage. Later on, the three works by the three Uruguayan participants were acquired by the United States and donated to the Lowe Art Museum, from the University of Miami, where they can be found today. Regarding the exhibition at the Guggenheim, the Uruguayan participants were Teresa Vila, Nelson Ramos with neo-figurative works and Joaquín Torres García with an homage painting.

We can identify three moments in JPV's neo-figurative period: the first one related to the CoBrA Movement, which we already dealt with, and two subsequent ones, following the informalist period.

The first works by the artist, after his desertion from the informalist academy, or in his own words 'a scene with no anecdotes'<sup>10</sup>, show resources and formal characteristics of this abstraction. His first works from the second half of 1964 display the transition, as evidenced by the color palette, the rich textures and the sgraffito technique of the abstract work.

In the work 'El circo' (1964) we can find these characteristics – exhibited at the Witcomb Gallery in Buenos Aires on May 1965, it constitutes a clear example where the artist explores the material richness present in 'Bajo el signo de Tauro' but subtly introduces elements which suggest figurative forms, like bodies and faces. But the main novelty in this work is not just figuration, but the use of paper scraps (from posters and magazines) to form a peculiar collage which projects a representation of contemporary reality crossed by advertising and the media. From 1966 onward, the work produced by the artist would enter a second moment when he reaches what some historians like to call 'artistic maturity' but which constitutes the realization of a personal and unique style where the line and the drawing define a figurative work which renews and updates the tradition of European expressionism; Professor Fernando García Esteban (Montevideo 1917-1982) named this style 'Tyrannic brutality'<sup>11</sup> since it translated into art certain discomfort which was experienced by local culture.

The relevant number of works on politicians represent the high level of originality and artistic personality developed by JPV during these intense creative years.

Within this group of works, all of similar dimensions, the one which stood out due to its large dimension and political theme was 'Partido Nacional' (1966). It was a sort of aesthetic formal basis which JPV would work on in his following work, as well as an emblematic way of representing the reality of the artist's dwelling. This horizontal work shows a group of frontal and in profile faces horizontally organized to form a confusing commotion where the individual gets lost in the crowd; the predominant colors are gray and black with hints of red, light blue and white. The artist had a strong connection with the political party 'Partido Nacional' as a supporter and personal friend of some of its leaders, like Eduardo Víctor Haedo (Mercedes 1901-Montevideo 1970) who was a promoter of the visual arts. The title of the work suggests that the represented image is a party conference but what is being represented does not seem to translate characteristics related to this traditional Uruguayan political party; there are only some minor indications like flyers, a fragment of the National flag and some light blue and white stripes, the colors which identify the political party. Finally, on the upper right corner of the work we can read the line 'el tito presi' ('Tito' for prez), which can be interpreted as 'el Tito presidente' ('Tito' for president). This sentence seems to be part of a banner which colloquially refers to the Alberto Gallinal Heber's candidacy for president in the elections of 1966. In short, this work does not translate the enthusiasm or the sympathy the artist could have had in relation to his political party, instead, it was an ambiguous representation far from any kind of idealization. This way of

<sup>10</sup> Jorge Páez Vilaró, *Palabras claves para la inteligencia de mi obra*. From the Catalog 'Jorge Páez Vilaró, Subte Municipal', October 1982.

<sup>11</sup> Fernando García Esteban, *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Universidad publicaciones, Montevideo, 1970

representing or interpreting reality, in every aspect, has always been defined by a personal expressionist style which is not concerned with a truthful representation of said reality. The artistic production of JPV showed the artist's interest in representing the reality around him, his time and culture, but this intention was always intervened by his aesthetic and artistic project. Therefore, the image's ability to evoke is a consequence of this aesthetic construction.

### **THE GREAT DRAWING (1967-1975)**

During the second half of the 1960s, Jorge Páez Vilaró inaugurates another aesthetic investigation where drawing plays a central role. Nevertheless, as we have mentioned before, the formal aspect of his pictorial work was based on the line and the painted drawing, but during this new moment the artist reduces the use of color, painting and the use of the brush. During this new period, which lasted about 10 years, JPV experimented with the pencil sketches, India ink and pastel, and while he did not abandon his pictorial production, he did reduce it. Upon observation of this production, we can notice how the use of ink and pastel made the execution of the work more dynamic, emphasizing an expressive character materialized in an extremely complex drawing, along decorative elements and geometrical forms so as to create contrast. Through these works, the artist delves into his narrative intentions and somehow offers a personal alternative (without relenting the expressionist character of his artwork) to pop art, geometrical optics and kinetics which were so popular around the world in the second half of the 1960s.

His first creations during this period, preceded what is known as 'El Dibujazo' (The Great Drawing). This term, popular in Uruguayan art, is used to define most of the artistic production between the late 1960s and the early 1970s, characterized by an exclusive use of drawing as a form of art. It is a term associated with the art critic, professor and director of cultural centers María Luisa Torrens (1929-2013) and was used by her in an article published by Newspaper 'El País'. On said article, which was an evaluation of the artistic activity from 1972, she explained with utmost accuracy the phenomenon which had spread among the generation of younger artists, who used the black and white drawing as an exclusive means of expression, as she explained how during the 1960s, older artists like Nelson Ramos, Hermenegildo Sábat and José Gamarra already used drawings as a unique form of expression, therefore preceding this new generation. For reasons unknown to us, Torrens does not mention in her article the work of JPV or the fact that the artist was the first to call his work with the name 'Great Drawing'. While there has been no adequate replacement for the term, historian Gabriel Peluffo Linari calls it 'graphic moment'.

We must express that JPV used the term 'Great Drawing' as much as 'Estampones' to refer to the late work by Rafael Barradas, created in monochromatic ink, colored pencils and pastel.

With this new production, JPV participated in important exhibitions, like the one held at Subte in 1968 with a total of 170 works called 'Estampones ciudadanos', where the theme was life at the pubs, cafes and music venues which played Tango.

This interest in the narrative of tango and its different aspects was continued by JPV in his following pictorial work, and it was definitely exhibited at the event '14 con



el Tango', which was held in Punta del Este on January 25<sup>th</sup> 1969, and was originally labeled as the 'Happening of Tango' by the press<sup>12</sup>.

This exhibition of drawings by the artist was a consequence of his collaboration with the Argentinian song writer and producer Ben Molar, who had produced and recorded 14 tangos created with 14 poets and 14 musicians. Subsequently, JPV had an exhibition of drawings inspired by these musical themes – 14 drawings selected by Molar for the exhibition. The event ended with a dance session.

With this artistic production, he participated in some international events. He was part of the official team at the 11<sup>th</sup> Biennial in São Paulo (1971), coordinated by Ángel Kalenberg, with the presence of fellow artists Cecilia Brugnini, Manuel Pailós and Enrique Medina. He was once again awarded the Prize 'Brindes Pombo' for his outstanding participation.

During this time, JPV was able to experiment with the exhibiting space by creating 'settings', as he called the installations at that time. For this reason, it is important to highlight his participation in the 2<sup>nd</sup> Coltejer Biennial, in the city of Medellín, Colombia, in 1970. He presented a setting which was displayed in the three dimensions of the exhibiting space and was formed by square-shaped works combined with mirrors, complemented with music which had been specially written for this space. Drawing has traditionally been regarded in paintings, sculpting and architecture as a method of representation and expression which served a transitory purpose, that is to say, which represented elements and signs which would be later performed on a different medium. Consequently, drawing was not a work in itself but a technique to outline roughly what would become a pictorial work, a sculpture or a building 'in the near future'. Together with other artists in the 1960s, JPV enables the interpretation of drawing as an autonomous medium, accurately creating narrative images which speak volumes about the experienced reality.

### VELÁZQUEZ (1975-1976)

Well into the 1970s, Uruguay had become politically unstable and agitated. The system of political representation which had been questioned during the 1960s, now faced a major crisis which led to the dissolution of Parliament by president Juan María Bordaberry on June 1973 and the subsequent military dictatorship which ended in 1985.

Regarding cultural production in general and the plastic arts in particular, the dictatorial period cannot be defined as homogeneous. The consequences of this fracture in the democratic rule of law and the generalized censorship were not consistent, however, it was during the rule of Aparicio Méndez (1976-1981) when control was strict and some institutions, like the National Hall, radically changed. We can understand this period of dictatorship as sort of *impasse* for Uruguayan culture which lasted between 5 and 10 years.

In the case of the visual arts, we can point out two similar situations; most of the active artists who did not leave the country due to political reasons, restricted their public appearances focusing on a private level of activity. That is to say,

---

<sup>12</sup> María Luisa Torrens, *Jorge Páez: Su "happening" tanguero en Punta del Este*. El País, Montevideo, January 23<sup>rd</sup> 1969.

they suspended local exhibitions, refrained from participating in Official Halls, particularly the National Hall, and turned to teaching instead, although they never interrupted their artistic creation. In the case of Jorge Páez Vilaró and his colleagues, they defined a self-referential style of their own during this singular period (like we have mentioned), therefore becoming unique artists.

Artistic production was carried out during the dictatorship and its policies encouraged this particular interest in visual production. For instance, the National Hall held exhibitions during the whole period, although its organization differed from previous events. We can briefly mention that after the Presidential Inauguration on March 1967, Julio María Sanguinetti was appointed President of the National Commission of Fine Arts in 1967<sup>13</sup> (he was later appointed Minister of Education and Culture in 1972) replacing the Architect and Professor Carlos Herrera Mac Lean (Montevideo, 1889 -1971); on September 1969, Ángel Kalemberg, who worked as Secretary of the Commission, was appointed Director of the National Museum of Plastic Arts<sup>14</sup>.

From this moment on, some changes were implemented at the Museum and the National Hall – the purpose was to somehow update and modernize both institutions, along with building upgrades. Regarding the functioning of the Hall, in 1967 the typical categories of painting, sculpture, drawing and printmaking were removed so as to equally award all the prize-winning artists; the creators of applied arts like pottery or tapestry were also included in this recognition.

Between the Hall of 1967 and the Hall of 1972, different artists linked to the avant-garde movement received recognition, most of which belonged to JPV's generation, along with some younger artists.

This innovative process was interrupted for the 37<sup>th</sup> Hall in 1973, when the new Minister of Education and Culture, Edmundo Narancio (Montevideo 1916-2001) appointed sculptor Federico Moller de Berg (Montevideo 1900-1991) as President of the Commission of Plastic Arts (he would remain in this position until 1984). The sculptor returned to the traditional structure of categories and classic genres, with the addition of historical painting, which did not exist, implementing tributes to artists which were regarded by the Commission as the masters of National art. These modifications and the absence of most renowned artists did not impact negatively on the number of participants, which actually doubled<sup>15</sup>.

We can confirm that in the second half of the 1970s, JPV embarks on a sort of double retirement, related to his public appearances, now centered on the Museum of American Art of Maldonado (MAAM), which he created and directed, located in the city of Maldonado and inaugurated in 1973. Regarding his artistic inclinations, he took an interest in Art History.

The MAAM developed an intense cultural activity for over two decades, particularly during the summer months, centering on the promotion of Latin American art and contemporary production through exhibitions and awards. This period of pictorial production, performed after a generalized practice of drawing, was characterized by a revision of the works of fundamental artists like Diego Velázquez, Eduard Manet and Pablo Picasso. The artist continued to develop a pictorial practice based on themes connected to urban life, specially the environment of pubs, cafes and

---

13 It was renamed as the 'National Commission of Plastic Arts' in 1968.

14 On December 26<sup>th</sup> 1967, the National Museum of Fine Arts becomes the National Museum of Visual Arts.

15 In 1971, the Hall accepted 53 artists; in 1972, 74 artists; in 1973, 80 artists and in 1974, 104 artists.

tango dance halls, the portraits of intellectuals, fellow artists and figures from history and the local scene.

Within this varied production, there is one group of works which stands out, where the artist experiments with the emblematic painting by Velázquez 'The Family of Felipe IV' (1656), commonly known as 'Las Meninas'. There are also some works where he combines 'Las Meninas' with some portraits by Picasso.

The emblematic painting by the Spanish Baroque artist allows JPV to somehow put into practice the legacy of Western art through humor, to represent his personality and his family, since 'Las Meninas' depicts a family. Through this stylistic exercise, the artist renews the legacy of modern art created by Eduard Manet. Modernism, or the idea of modern according to Manet, is not limited to the adoration of progress and technological breakthroughs, the exaltation of the future or the paradoxical cult to the ephemeral and its wild consumption. On the contrary, it is defined by a romantic perception which minimizes the notion of beauty, since the creator embraces the idea which defines that each time period has to invent a form of beauty of its own. Consequently, this beauty is a consequence of a perspective which establishes a dialectical relation with a frenetic present and a tradition of the past. In that aspect, Velázquez, Manet and Picasso were and are the supreme models which the artist needed to absorb so as to give them back their humanity and an aesthetic propriety which connected him to his time and place as an artist. An example of this is his work 'Páez-Velázquez' (1976), which shows a portrait of the artist transfigured into the image of the painter from Seville, posing for the future with a hint of humor, represented by the cigarette and the white mustache, thus creating a sort of mimesis with art history.

### **WORLD OF TANGO (1978-1988)**

Urban life, pubs, cafes, dance halls and spaces devoted to the culture of tango were a recurring theme in JPV's work since mid 1960s, both in his pictorial work and in his 'great drawings', but it is not until mid 1970s when tango becomes a main theme. From this moment on, the artist creates series of pictorial works and holds thematic exhibitions where he explores the representation of urban spaces for social gathering, drinking, chatting, dancing, as well as enjoying and playing tango music, spaces devoted to social, cultural and romantic meetings. This theme was important for JPV because it represented a distinctive element of the identity of the region of the *Río de la Plata*, in popular culture and academic circles, which enabled him to get in touch with reality.

The artist was also aware of the fact that the *theme of tango* was an element of local culture known and identified throughout the world, in places like Japan.

Consequently, this theme brought together all the ideological conditions which guided the artist's production; modern life represented by a fundamental element of culture which can be seen as an emblem of national and Latin American culture.

The works created with this theme were displayed on multiple exhibitions, like the emblematic '*Mundo tango*' ("World of Tango"), held in Buenos Aires, Montevideo and Santiago de Chile between 1977 and 1979.

From this moment on, JPV defines his work methodology: series of thematic works

displayed on paintings of the same size, generally vertical, and done with acrylics to enable a fast execution.

The general structure of this production is defined by an extremely dynamic black trace and a color palette of predominant red shades in contrast with blue, green, yellow and gray. The artist perfects the organization of his works in a triptych, in order to strengthen and emphasize the narrative aspect of the images.

An example of this creative moment is his work '*Tango y café*' (1979) where we can observe how the story of the scene follows a symmetry – on the lateral panels the couples are dancing and the musicians are playing and in the central panel a couple chats while having coffee. This organization enables the creation of an expansive transitoriness in the illusory space of the artworks, suggesting a spatial quality in a flat work. At the same time, the rhythm followed by the entwined bodies and the oblong faces, subtly suggest the characteristic beat of tango music.

### LANDSCAPES AND PORTRAITS (1988-1991)

Well into the 1980s, Jorge Páez Vilaró owned a style which generated a unique and personal work that defined him as an artist. This style was appreciated in a series of works which tackled two great traditions in painting: landscapes and portraits. Like we mentioned, landscapes played a fundamental role in JPV's pictorial production since his early years as a plastic artist, but during his last decade of artistic production, his creations included horizontal works which represent the outside world and vertical works, which incarnate the people he admired, his friends or his family.

In this way, JPV's production seems to sway across the febrile reality of life in the cities, where humankind is the main character of an endless story, and the somewhat idyllic rural space. It is important to highlight that from the mid 1970s onward, the artist took on some duties related to the preservation of the national patrimony in Montevideo, Maldonado and Colonia del Sacramento. In the case of Maldonado, he bought and restored a colonial house where he set up his MAAM, and he supervised the restoration of three historical Portuguese residences in the city of Colonia del Sacramento.

Regarding his important production of portraits, there are two important series which deal with different themes, the first one was entitled '*33 por mi Cuenta y Riesgo*' and the other '*Aventureros, venturosos y desventurados*'.

The first series was a clear reference to the 33 Orientals and the insurrection for independence; it consists of three portraits (with the same format) of Uruguayan intellectuals from all times, although it is mostly conformed by plastic artists from different generations. JPV was inspired by a series of portraits of personalities from Universal History done by Torres García in the 1930s, which included artists and politicians, even the most abominated, like Adolf Hitler. In this extremely significant series from the artist's last period, Torres puts into practice the traditional golden ratio for the structure of the represented faces. In this context, the master continues his singular vision of modern art where physiognomical aspects or the possible quest for resemblance with the model, pursued by the academic art, is not taken into consideration.

In his series of portraits, JPV puts into practice this same principle but executed

with a different inventiveness; he creates his portraits by developing a personal expressionist style, giving up for good the quest for idealization or physiognomical resemblance.

In this way, the resemblance or the similarity which accounts for the individuality of the character are not important; only upon observation of these works arises the memory we have of the image portrayed. Both Torres García and JPV try to avoid falling into the aesthetic tradition of the caricature they both know and admire, for it only exaggerates or evidences the characteristic anatomic features of the model, which are related to a satirical vision and which could be orally described.

In this series of portraits, unlike Torres who wished to materialize his ideas on painting and art, JPV tried to introduce a sort of subjective canon of art and Uruguayan culture which somehow presented and defined a genealogy of the origins of his artistic universe.

Moreover, the artist created in 1991 a series of portraits entitled '*Aventureros, venturosos y desventurados*', on occasion of a new anniversary of the Discovery of America by Christopher Columbus in 1492. The idea for this series came after an encounter with his friend Fernando O. Assunção (Montevideo 1931- São Paulo 2007), who was a historian and anthropologist, to discuss a non-academic publication to commemorate the 500<sup>th</sup> anniversary of this major event in the history of the Americas.

JPV did over 30 portraits of the European conquerors, including a small series on the Genoese explorer Columbus, all following the same format (100 × 80 cm), as well as several larger-scale works where the artist represented imaginary scenes from Columbus' first journey to the American continent.

In one of these works entitled '*Chocolate por la noticia*', he perfectly captures the non-academic tone, that almost childish humor, so distant from the seriousness of an homage, which is present throughout the whole series. Said work brings back the tradition of the historical painting, considered a major style by scholars, but with the artist's characteristic touch. It represents a series of portraits of the conquerors who share a cup of hot chocolate as if they had met at a cafe; the hilarious scene is completed by the title which references a popular saying in Spanish.<sup>16</sup>

### OTHER BEACHES (1979-1993)

'*Playas otras*' ("Other beaches") was the title of the last exhibition by Jorge Páez Vilaró on January 1994, at the Museum of American Art of Maldonado. The artist would pass away by the end of that same year; he was already preparing his following exhibition. The beach theme is present during the artist's creative origin and he had always been interested in addressing the traditional landscape from a modern perspective. Nevertheless, with this last series he was able to materialize an indefinite space between landscape and collective portrait by renewing the tradition of impressionist artists and the depiction of groups of people at social events. The adjective "other" is a tribute to his connection with what the Argentinians called 'Another figuration' and his life-long friendship with the members of this

---

16 Translator's Note: '*Chocolate por la noticia*', a popular saying in Spanish, literally means to give someone '*a chocolate in return for the news*'; according to tradition, the bearer of good news was rewarded with chocolate, a precious treat.

movement, and also the idea of renewing the traditional summer landscape. The important number of works he devoted to this theme during his last five years of artistic production, define said theme as a category of its own. The beach and the summertime are part of Uruguayan identity, as a modern country which was conformed in the early 20<sup>th</sup> Century. Uruguayan beaches and their peculiar geography, conformed and outlined by the white sand on the edge of the sea, became the recreational place par excellence during the summer season. Uruguay, as a modern State and socially advanced country, enabled the development of a democratic social life at the coast, considering the beach an essential natural part of the country's patrimony, as well as a fundamental element of national identity and an economic asset. JPV's interest in representing the geographical characteristic of the coast and the social life at the beaches answers to personal interests, since the artist lived in the coastal region of Maldonado during some months of the year, and because he understood the identity of the place.

This theme was central during his final years, together with rural themes, but due to their originality in the regional artistic context, these works are different from the conventional bucolic scenes. This singularity is defined by the combination of human groups which derive from his urban artwork, the culture of tango and the original representation of the Uruguayan summer geography with its typical seafront, where a lot of social activities are carried out.

In other words, within these works, created with agile brush strokes, we can find a landscape formed by nature, urban elements and heterogeneous human groups.

JPV seems to be telling us that Uruguayan modern life is also present at the beach, and as if it were some sort of optimistic legacy, that said social space comprises the best principles of the Uruguayan society.

## **EPILOGUE (Family Portrait)**

In the center of the pictorial image we can find the artist and his distinctive features: his gray hair and mustache and his serious grimace. They were outlined with a stroke of black acrylic which modeled the general structure of the face, later completed with hints of color. This way of portraying himself was put into practice by Jorge Páez Vilaró himself in the work 'Foto familiar' ("Family portrait", 1990); it is the method and the style he used in the other portraits in the artwork and the formal element which characterizes and defines his artistic work as unique. The spectator seems to be facing a collective portrait of the artist's family painted by the artist himself. Before modern art, group portraits were considered a *scène de genre*, or *genre painting*: a form of art which represented a familiar or everyday scene either inside or outside a house. According to classic hierarchy, this type of art was inferior to historical painting and portraits but superior to landscape and still life. This different category conferred some prestige to the genre which reached a high level of sophistication and artistic perfection in Northern Europe during the 17<sup>th</sup> Century.

During the second half of the 19<sup>th</sup> Century, with the definite consolidation of the bourgeoisie as the dominant social class, this genre became hugely popular. It was taught as a different specialization at schools and replaced historical painting in terms of importance.

This horizontal work (the format most generally used with this genre) is conformed

by a series of portraits where we can only distinguish the bust of the represented characters and in some cases, just their faces.

The order is confusing and it does not seem to obey any hierarchy, although we can recognize three men in the center – the three sons of Miguel Ángel Paéz Formoso: Carlos, Jorge and Miguel. The work is completed by six portraits of family members from three different generations, who seem to gather around the brothers. In 'Family portrait' there is practically no illusion of space, since the whole composition is occupied by this mass of busts and faces, one after the other, like some sort of group selfie where the models pile to fit in a reduced frame. The title of the painting defines the narrative tone which suggests and confirms this notion of photographic portrait and the dynamic of the composition, where the characters only seem to worry about their closeness in one image forever. In that way, this painting seems to be at a crossroads of traditions and possible meanings between a classic pictorial practice, a modern expressionist aesthetic and the contemporary urgency to materialize the image of a group of people, joined by the intimate family ties. However, the expressionist character of the painting makes it difficult for the unprepared spectator who finds it difficult to identify each of the group members, for the resemblance is quite weak and we do not have enough information to individualize the models. As a consequence, it is possible that only the portrayed models could recognize themselves in the painting, thus generating great uncertainty among the audience which will never truly know the individual models.

We can deduce from this paradoxical situation that this work was created for the family of the artist, just like 'Las Meninas' by Velázquez, which was intended to be part of the intimacy of the court of King Philip IV of Spain. But this similarity, definitely anachronistic and forced, does not seem to be actually achieved, because the aesthetic of the work is what determines its exhibition and what constitutes a perfect example of JPV's artistic project. Said project is based on a highly subjective figuration, expressive, which materializes the reality perceived by the artist in an equally subjective manner. This subjectivity is also determined by a style, developed and defined by JPV himself and which is one of the main characteristics of modern art. Consequently, this expressionist form thoroughly translates the meaning of pictorial narration which attempts to expose the human dimension of the artist, who is not introduced as a patriarch but as an individual surrounded by his most intimate circle. Although his photographic reference aims to portray a precise time and place in his life, the aesthetic of the image defines a sort of concealed intimacy which we are not allowed to penetrate as spectators.

**Manuel Neves**  
March 2022  
Vanves (Cercle et Carré)

# JORGE PÁEZ VILARÓ

(1922-1994)

## A Timeline of Intensity

By MARÍA EUGENIA GRAU

Investigation and Curatorship, MNAV

Jorge Páez Vilaró was born in Montevideo to a family of strong cultural roots. He has narrated and documented his origins and his childhood memories, as well as his adventures, in different cultural fields. In many of these accounts, he mentioned his mother Rosa Vilaró, whose humorous eyes and playfulness he acknowledged to have inherited. On the other hand, the figure of his father, Miguel Páez, stood out due to his intellect and public contributions – he had been a renowned lawyer, co-writer of the Constitution of 1917, Professor of Political Economy and Law at the Faculty of Law, co-founder of the political party “*Partido Agrario*” (‘Agrarian Party’), and an intellectual influenced by Americanism in his political and cultural work.

Jorge created oil paintings and drawings to illustrate different images from his childhood neighborhood, *Pocitos*. He immortalized in our memory those rust buckets, the long-gone hotels, the streetcars one could ride without paying and several regional anecdotes which return to us and manifest themselves in permanent defense of the neighborhood assets.

He studied Cost Accountancy at La Salle University in the United States, which allowed him to work in the industrial field while he pursued his artistic calling. He was a world traveler and embarked in different adventures in Europe and the Americas. In 1947, he settled in London. He introduced himself as a self-taught artist. However, due to his artistic inclination, while in Uruguay he attended the workshops and lectures by Lino Dinetto, Vicente Martín, Guillermo Fernández, Enzo Kabregú and Hans Plastchek, to name a few. When in Europe, his connections introduced him to artists like Chagall, Picasso, Vedova, Millares, Henry Moore, Tàpies and members of the CoBrA Movement, among others. He was so avid that each and every one of them represented a reflexive impulse and encouraged plastic transformations in his work. On this matter, he liked to claim: “*my artistic learning did not resist systems or syllabus, on the contrary, it reaffirmed the meaning and the transformations based on direct approximations to workshops, exhibitions and conversations with other artists*”. In that process he wrote and acquired artworks; consequently, another side of Jorge Páez was born – ‘the collector’.

He was a theorist and art transmitter, as evidenced by the numerous prologues he wrote where he analyzed his objectives and plastic interpretations as well as his colleagues’. In order to do that, he explored different broadcasting mediums as evidenced by his participation in conferences, round tables, radio programs and his columns in magazines and newspapers. He was a specialist in means of communication and co-founded the Creative Marketing Agency “*Consortio Americano de Publicidad*”.



He was a member of the National Commission of Fine Arts, juror and selected participant in international Biennials. He organized the donation of works by local artists for museums in Chile, Argentina, Brazil and others. He founded and directed the Museum of American Art of Maldonado, Uruguay, among countless projects of artistic management. He was a member of the Directory of *Amigos del Arte*, *Foto Club Uruguayo*, the Rotary Club and numerous cultural commissions.

He was a member of the International Council of Museums (UNESCO) in defense of the patrimonial areas and also adopted an active role in the Commission for the Restoration of the Historical City of Colonia del Sacramento. He was the Director of the Commission of Friends of the Solís Theater, among numerous institutions he was a part of or created in Uruguay and in the Americas. That unstoppable action was reflected in his own plastic work, fueled by constant research which resulted in profound changes – from Informalism to Pop Art, from chromatic austerity to intense color of signs, from anecdotal void to works full of accidents in the matter and spatial variety of figures and situations. In the meantime, he displayed his artistic management in the local area, in the Americas and in Europe, as it is mentioned in the following chronology.

For his journey regarding exhibitions, some press commentaries and his participation in local and international artistic diffusion, we have consulted documents from the Archive of the National Library and specially the Archive of the National Museum of Visual Arts, concerning numerous catalogs of exhibitions and press materials which have been referenced according to significance. Likewise, we have consulted the Archive of the General Electric Institute, of the National Museum of Visual Arts and other published materials.

We have decided to begin his chronology around mid-20<sup>th</sup> Century, when the artist started to appear in the media and adopt curatorial, institutional and managing responsibilities in multiple projects. We have been honored with the contribution of documents provided by curator Manuel Neves for this exhibition.

The following work has undergone the necessary yet risky process of selection and we hope the exhibited materials can complement the rich and multifaceted work of Jorge Páez Vilaró.

**1922**

Jorge Páez Vilaró was born in Montevideo, on May 19th.

**Circa 1942 (onward)**

He worked as an art critic for different newspapers and national magazines.

**1948**

He settled in London.

**1955-1957**

He wrote an opinion article with his appraisal of the works by Pedro and Juan Carlos Figari, published in 'Alfar' Magazine, No. 91, 1954-1955. ICAA- International Center of Arts of Americas, Museum of Fine Arts of Houston. ICAA record ID- 122854. He wrote the art reviews for the newspaper 'El Bien Público' and was in charge of its cultural section. He worked for other media as well: 'Marcha', 'BP Color', 'El País'.

He was the Coordinator of the exhibition 'Joven Pintura Uruguaya' at the Museum of Municipal Art in Amsterdam, The Hague, Rotterdam and other cities.

He took some courses on Museology with Professor Sandberg, a renowned authority at the Stedelijk Museum.

He worked as Visiting Scholar at the Institute of Ibero-American Studies in Utrecht. During this time, he became acquainted with the CoBrA Movement which would leave a mark in his artistic conception. He wrote numerous articles and interviewed illustrious artists like Obregón, Picasso, Giacometti and Clavé, among others.

**1958**

International Exhibition at Punta del Este.

**1959**

He presented two works at the 23<sup>rd</sup> National Hall of Plastic Arts. He was awarded the Prize *Hermes Mugnoni Arias*, Bronze Medal, for his oil painting 'Visión de playa'.

Exhibition 'American Art of Today', Dallas Museum, Texas, USA.

Co-founded the Advertising Agency 'Consorcio Americano de Publicidad', devoted to film-making and other media.

He was part of the group of consultants of Architect Luis García Pardo for construction projects in Montevideo

and Punta del Este. He collaborated with the urban planning of *Punta Ballena*, in Punta del Este.

**1960**

Board member of the National Commission of Fine Arts. Exhibition '14 Artistas del Uruguay', Museum of Modern Art of São Paulo, Brazil.

Exhibition 'Arte Actual Uruguayo', Museum of Art, Porto Alegre, Brazil.

Inaugural Exhibition of the Museum of Modern Art of Buenos Aires, Argentina.

Exhibition 'Tendencias Actuales del Arte Nacional', National Commission of Fine Arts, Punta del Este.

Coordinator at the 30<sup>th</sup> Venice Biennial. The Uruguayan submission consisted of works by Zoma Baitler, Washington Barcala, Augusto Torres, Vicente Martín, Julio Verdie, José Cuneo, Norberto Berdía, José Echave and Adolfo Halty.

**1961**

Board member of the National Commission of Fine Arts. He was selected by the Organization of American States (OAS) for the Exhibition of American Art organized by the Dallas Museum.

Individual Exhibition at the Pan-American Union, Washington D.C., USA. Newspaper 'El País': "Jorge Páez expone en Washington", Anonymous article, Press Archive, MNAV.

Exhibition 'Desde Blanes a nuestros días', International Conference in Punta del Este, organized by the National Commission of Fine Arts. Newspaper 'El País': "Exposición de Blanes a nuestros días", signed M.L.T (María Luisa Torrens). Press Archive, MNAV.

Individual Exhibition at Pizarro Gallery, Buenos Aires. Catalog with texts by Lourival Gomes Machado and Lino Dinetto. Archive, MNAV.

Exhibition of his private collection of paintings at 'Amigos del Arte': '39 Artistas extranjeros'. Paintings and sculptures by Epstein, Sironi, Adams, Beck, Tàpies, Appel, Vasarely, Corneille, Hartung, Jorn, Vedova, Arp, Moore, Manabu Mabe, among others. Weekly newspaper 'Marcha': "Una importante colección", Montevideo, July 11<sup>th</sup> 1961, signed F.G.E.. Press Archive, MNAV. Newspaper 'El País': "39 artistas extranjeros. El lenguaje gráfico de la cultura moderna", July 19<sup>th</sup>

1961, pages 3 and 6. Newspaper 'Acción': "La querida Vanguardia. 39 artistas extranjeros. Pinturas y esculturas pertenecientes a la colección de Jorge Páez Vilaró. Amigos del Arte", signed N.D.M. (Nelson Di Maggio), July 26<sup>th</sup> 1961, page 6. Press Archive, MNAV.

General Coordinator of the Exhibition 'Homenaje a Pedro Figari', National Library, Montevideo. It consisted of 111 works, 25 of which would be exhibited at the 6<sup>th</sup> Biennial in São Paulo (ten years after the first one). Newspaper 'El País': "Exposición Homenaje. Ciento once cuadros de Pedro Figari se exhiben en la Biblioteca Nacional". Anonymous article, Press Archive, MNAV.

Coordinator of the Exhibition 'Figari', Museum of Modern Art of Paris.

Juror at the 25<sup>th</sup> National Hall of Plastic Arts. Source: Catalog of the National Hall, Archive, MNAV.

As a member of the Commission he took part in the selection of artists for the 2<sup>nd</sup> Biennial of Young Artists in Paris.

Coordinator of the 6<sup>th</sup> Biennial of Art in São Paulo together with Luis García Pardo. Catalog for the 6<sup>th</sup> Biennial, with texts by both Coordinators, pages 377-378. Archive, MNAV.

The submission had a special room for the works of Pedro Figari and the artists who participated were José Pedro Costigliolo, Manuel Espínola Gómez, Juan Ventayol and Germán Cabrera.

## 1962

Secretary of the National Commission of Fine Arts.

Individual Exhibition at the Witcomb Gallery, Buenos Aires.

Individual Exhibition at the Museum of Córdoba, Argentina.

Selected for the First Biennial in Córdoba, Argentina.

Exhibition 'Arte Americano de Hoy', Bogotá.

He participated in the 24<sup>th</sup> National Hall of Plastic Arts with two works. He was awarded Bronze Medal, Prize 'Legación Checoslovaquia' for his painting 'Visión Ancestral G 2'.

## 1963

Secretary of the National Commission of Fine Arts.

He was named Honorary Member of the Museum of Modern Art in Santiago de Chile.

Exhibition 'Arte Americano de Hoy', Museum of Caracas.

Selected artist for the 7<sup>th</sup> Biennial in São Paulo. He was awarded the International Painting Prize 'Caio de Alcântara Machado' at said Biennial. Newspaper 'La Mañana', October 6<sup>th</sup> 1963; and 'El envío uruguayo a la VII Bienal de San Pablo', signed by María Freire, May 11<sup>th</sup> 1963, Press Archive, MNAV.

Exhibition 'Arte Americano'. Institute of Contemporary Art, Lima. Newspaper 'El Diario': 'Distinción a pintores uruguayos en Lima: Jorge Páez-Ventayol- Espínola', anonymous article, Press Archive, MNAV.

International Exhibition, Barranquilla, Colombia.

Itinerant exhibition 'El Arte Actual de América y España' in Spain and several European countries.

Exhibition at the International Festival of Spolletto, Rome and San Marino.

Individual Exhibition, Instituto Cultural Chileno-Brasileño, Santiago de Chile.

He was part of the selection of Latin American Art which was exhibited in museums from different cities of Europe: Berlin, Bonn, Baden-Baden.

## 1964

He was selected to participate in the 32<sup>nd</sup> Venice Biennial.

Exhibition in Rome, Palazzo delle Esposizioni.

Individual exhibition at the 'Centro de Artes y Letras', Montevideo. Catalog with texts by Umbro Apollonio and Friedrich Bayl, on the occasion of the painter's attendance at the 32<sup>nd</sup> Venice Biennial. Archive, MNAV.

Exhibition 'Arte de América', San Francisco, USA.

He was selected to participate in the 2<sup>nd</sup> Biennial of Art of the Americas in Córdoba, Argentina. The Uruguayan submission was formed by Agustín Alamán, Norberto Berdía, José Cuneo, Neder Costa, Jorge Damiani, José Gamarra, Andrés Montani, Amalia Nieto, Hermenegildo Sábat, Juan Ventayol and Jorge PáezVilaró. Works from Pedro Figari were also submitted. The critic Ernesto Heine was the Coordinator. Source: Catalog of the 2<sup>nd</sup> Biennial of Art of the Americas 1964. Archive, MNAV.

He was selected for an exhibition at the Museum of Modern Art of Buenos Aires.

**1965**

Individual exhibition '*Gouaches de Ouro Preto*' at '*Amigos del Arte*', Punta del Este.

He was selected for the Inter-American Painting Contest in Colombia.

He was selected for the General Electric Award (General Electric Institute), Montevideo.

He was selected for the 1<sup>st</sup> Biennial of Applied Arts in Punta del Este, Maldonado.

He was invited to participate in the section '*Exhibition of Fantastic Art in the 20<sup>th</sup> Century*' at the 8<sup>th</sup> Biennial in São Paulo.

He was invited to show his work at the Institute of Contemporary Art in Lima.

Individual exhibition at Witcomb Gallery, Buenos Aires.

Individual exhibition at U Gallery, '*Dibujos de Invierno*' (32 works), Montevideo. In this opportunity he read his manifesto entitled '*Dibujando con todo*' ("Drawing from top to bottom").

Exhibition '*5 Pintores de Vanguardia*' at '*Centro Uruguayo de Promoción Cultural*'.

He participated in the 29<sup>th</sup> National Hall of Plastic Arts. He was awarded Bronze Medal, Prize '*Cámara de Representantes*' for his combined work '*Pan y Circo*'.

**1966**

He represented Uruguay at the 3<sup>rd</sup> Biennial in Córdoba.

Exhibition '*El retrato en la Pintura Uruguaya*', National Museum of Fine Arts, Montevideo.

Individual exhibition at the General Electric Institute, Montevideo.

He was selected for the 33<sup>rd</sup> Venice Biennial. The Uruguayan submission was formed by José Pedro Costigliolo, Manuel Espínola Gómez, María Freire, and Jorge Páez Vilaró who was also the curator.

Individual exhibition '*Gouaches Venecia 1966*', Moretti Gallery, Montevideo.

Exhibition of *Grupo 006*, Punta del Este.

**1967**

Individual exhibition '*Dibujos recientes. Estampones de la suburbia montevideana*'. '*Amigos del Arte*', Montevideo. The catalog includes the text '*Críticas recientes desde Buenos Aires*' written by Jorge Glusberg, Sigwart Blum and O. Chierico, among other authors.

Archive, MNAV.

Retrospective at Van Riel Gallery, Buenos Aires.

Exhibition '*100 años de pintura uruguaya*'. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., USA.

Exhibition '*Arte Uruguayo*', Madrid.

**1968**

He participated in the 2<sup>nd</sup> Biennial of Uruguayan Art, Punta del Este. He received an Honorable Mention.

He was invited to the 1<sup>st</sup> Biennial in Quito; he was awarded the 2<sup>nd</sup> International Painting Prize. Newspaper '*El Día*': '*Revisión plástica 1968*', December 22<sup>nd</sup>, 1968.

Anonymous article. Press Archive, MNAV.

Individual exhibition '*Estampones ciudadanos*', at Hall of Exhibitions 'Subte Municipal', Montevideo.

Exhibition '*Desde Blanes a nuestros días*', Minneapolis, Minnesota, USA.

He was invited to participate in the 1<sup>st</sup> International Exhibition of Drawings, Museum of Modern Art of Rijeka, Yugoslavia.

Exhibition of drawings at the Institute of Contemporary Art in Lima.

He was selected for the International Exhibition of Drawings at the University of Puerto Rico.

**1969**

The Uruguayan Press Circle named him '*Man of April*'.

Exhibition '*Estampones 14 con el Tango*', Helios 70 Gallery, Punta del Este. This exhibition was labeled by María Luisa Torrens as the '*Happening of Tango*', Newspaper '*El País*', January 23<sup>rd</sup> 1969, Press Archive, MNAV.

Collective exhibition with Jorge Damiani, Vicente Martín and García Reino at the '*Centro de Artes*', Punta del Este.

He was invited to the 1<sup>st</sup> Biennial in Pistoia, Italy.

Exhibition of drawings at the Museum of Rijeka, Yugoslavia.

Individual Exhibition '*Jorge Páez Vilaró. Exposición de estampones 14 con el Tango*', Arthea Gallery, Buenos Aires. Diptych material with a list of works and chronology. Archive, MNAV.

Individual Exhibition '*Temas de La Boca*', Wildenstein Gallery, Buenos Aires. Triptych material with a list of works and chronology. Archive, MNAV.

**1970**

Individual exhibition of recent works. Moretti Gallery, Montevideo. Diptych document with chronology. Archive, MNAV.

Exhibition 'Posters 70'. 'Centro de Artes', Punta del Este.  
2<sup>nd</sup> International Exhibition of Drawings, Museum of Rijeka, Yugoslavia. He was awarded the 'Meadost' Prize.  
He participated in the 2<sup>nd</sup> Coltejer Biennial, Medellin, Colombia. Catalog 'Jorge Páez Vilaró. Uruguay. II Bienal Coltejer', Archive, MNAV.

**1971**

He participated as guest artist in the 11<sup>th</sup> Biennial of Art in São Paulo. Coordinator: Ángel Kalenberg. Selected artists: Cecilia Brugnini, Enrique Medina Ramela, Manuel Pailós and Jorge Páez Vilaró who was granted the *Jorge Páez Vilaró Hall* with 12 works. He is awarded the International Prize of Drawing 'Fundación Brindes Pombo'. Catalog of the 11<sup>th</sup> Biennial (September-October 1971). Archive, MNAV.

Exhibition 'Estampas Montevideanas', Centro de Artes y Letras, Punta del Este.

**1972**

He attends the Biennial of Rijeka, Yugoslavia.

He was invited to the Award ceremony 'Batalla de Pichincha' in Quito.

He was invited to the 3<sup>rd</sup> Coltejer Biennial, Medellin.

Individual exhibition. Gallery Oca Morganti, Porto Alegre, Brazil.

**1973**

He founded and directed the Museum of American Art of Maldonado (MAAM) in the city of Maldonado, where he donated works from his private collection. Regarding the appraisal of said event, newspaper 'El País' wrote: "Jorge Páez relata los diez años de fértil actividad del MAAM". Interview by Miguel Carvajal, January 1983, Archive, MNAV.

Exhibition 'Paisajes de Punta del Este', at the 'Centro de Artes y Letras' of Punta del Este.

Exhibition 'Selección del Uruguay'. Pan-American Institute, Gallery Van Riel. Buenos Aires.

**1974**

Individual exhibition 'Paisajes de Punta del Este', Museum of American Art of Maldonado.

Exhibition 'Panorama del Arte Uruguayo', Museum of American Art of Maldonado.

He was invited to the *Joan Miró Award*, in Barcelona, by Foundation Gulbekian.

Exhibition of drawings at Guignard Gallery, Porto Alegre.

Exhibition at the International Gallery of Guayaquil.

Individual exhibition of Drawings, Karlen Gugelmeier Gallery, Montevideo.

**1975**

Coordinator at the 13<sup>th</sup> Biennial in São Paulo.

Participants: Zoma Baitler, José Luis Montes, Carlos Tonelli, Jorge Páez Vilaró and Julio Verdié. He was awarded the *Wanda Svevo Prize for Best Latin American Illustrator*. María Luisa Torrens, Catalog 13<sup>th</sup> Biennial in São Paulo (October-December), page 233. Archive, MNAV.

Individual Exhibition 'Dibujos de Invierno. Antropocalipsis de la Homoloteca'. Enrique Gómez Gallery. Diptych, Archive, MNAV.

**1976**

Individual exhibition 'Obras de Jorge Páez Vilaró. Homenaje del artista a su ciudad natal en los 250 años del proceso fundacional de Montevideo'. Hall of Exhibitions 'Subte Municipal', Montevideo. Invitation and catalog in diptych format with the exhibited works. Archive, MNAV.

**1977**

He was decorated by the Government of Peru.

He was awarded the First National Prize of Audiovisuals, Golden Slide. Audiovisual on 'Mundo Tango', produced by Diego Abal and Julián Murguía.

Illustrations for the book 'Acuarela y tamboril' by Iris de Castro López (poems). Illustrations by Jorge Páez Vilaró. Montevideo, 1977. No publisher. Source: Library of the Legislative Branch.

Exhibition 'Temas del Paraguay', Citroen Gallery, Asuncion, Paraguay.

**1978**

Individual exhibition 'Mundo Tango', Museum of American Art of Maldonado.

Exhibition 'Mundo Tango', National Museum of Fine Arts. Santiago de Chile. Newspaper 'El País', September 3<sup>rd</sup> 1978, signed by Pedro Daza, and "Jorge Páez Vilaró

*en Chile*”, anonymous article, August 2<sup>nd</sup> 1978, Archive, MNAV.

Exhibition ‘*Vanguardia Uruguaya*’, Unika Gallery, Punta del Este.

Exhibition ‘*Panorama del Arte Uruguayo*’, at ‘*Antiguo Cuartel de Dragones*’, Maldonado.

Exhibition ‘*Panorama de la Pintura Uruguaya, Centenario del Club Uruguay*’, Hall of Exhibitions ‘Subte Municipal’, Montevideo.

### 1979

Individual exhibition ‘*Punta 79*’. Alianza Cultural Uruguay- Estados Unidos. Catalog with texts by the artist and Raúl Santana. Archive, MNAV.

Exhibition ‘*Mundo Tango*’. Club de Arte, Montevideo.

Exhibition ‘*Mundo Tango*’. Génesis Gallery, Rosario, Argentina.

Exhibition ‘*Mundo Tango Opus Dos*’. Club de Arte, Montevideo.

### 1980

Decorated in Chile with the Order of Merit ‘*Gabriela Mistral*’.

Individual exhibition ‘*Jorge Páez Vilaró. Crónica urbana*’. Del Portal Gallery. Archive, MNAV. Diptych with a text by the artist.

Exhibition at Sarmiento Gallery. Buenos Aires. Archive, National Library.

Exhibition at Artesanos Gallery, Asuncion.

### 1981

Exhibition ‘*Retratos por mi cuenta y riesgo*’. Contemporánea Gallery. Montevideo. National Library Archive.

Exhibition ‘*Mundo Tango*’. Museum of American Art of Maldonado.

2<sup>nd</sup> Biennial of INBO (Inversiones Bolivianas), La Paz, Bolivia.

He participated in the Biennial in Medellin, Colombia.

Exhibition ‘*Panorama del Arte Latinoamericano Actual*’. Museum of Contemporary Art, Osaka, Japan. Archive, Catalogs Jorge Páez Vilaró, MNAV.

He participates in the Biennial in Valparaiso, Chile.

### 1982

Retrospective ‘*Jorge Páez Vilaró*’ (exhibition of 210 works from the period 1952-1982). Hall of Exhibitions ‘Subte Municipal’, Montevideo. Archive, MNAV. Catalog with texts by Ángel Bonomini and Roberto de Espada.

Individual exhibition at the Museum of American Art of Maldonado.

### 1983

He was decorated by the Government of Brazil with the Order ‘*Barón de Río Branco*’.

Exhibition ‘*Tangos, billares, cafetines, y temas ciudadanos*’. Bruzzone Gallery, Montevideo.

### 1984

He was invited to the *Domecq Award*, Mexico.

He was invited to the ‘*Cristóbal Colón*’ Award, Madrid.

He was invited to the Biennial in Cuenca, Ecuador.

Exhibition ‘*Mundo Tango*’, Collen Goldberg Gallery, New York.

Individual exhibition at Magister Gallery, Asuncion.

Exhibition ‘*Panorama del Arte Latino Americano*’, at Sicla, Lima.

### 1985

Retrospective at the Museum of American Art of Maldonado.

Exhibition ‘*Muestra Homenaje a Gardel*’, Alianza Cultural Uruguay- Estados Unidos, Montevideo. Newspaper ‘*El País*’: ‘*Más Gardelianas*’, by Alicia Haber, July 21<sup>st</sup> 1985. Press Archive, MNAV. Newspaper ‘*La Mañana*’: ‘*Jorge Páez y un homenaje de 50 telas a Carlos Gardel*’, signed by M.D.A, May 21<sup>st</sup> 1985. Press Archive, MNAV.

He was invited to the Biennial in Valparaiso, Chile.

### 1986

Exhibition ‘*Homenaje a Jorge Luis Borges*’, Bruzzone Gallery, Montevideo. Newspaper ‘*El País*’: ‘*Páez y su retrato de Borges. El ciego y cien ojos van de la mano*’, anonymous article. Press Archive, MNAV.

Exhibition ‘*Mundo Tango*’, Museum of the Organization of American States, Washington D.C., USA.

**1987**

He received an Honorable Mention at the Biennial in Cuenca, Ecuador.

He was awarded Second Prize at the Horacio Quiroga Contest, NMB Bank, Montevideo.

Individual exhibition at Magister Gallery, Asuncion.

**1988**

Retrospective '*Jorge Páez Vilaró. Retrospectiva 88*' with works from the period 1966-1988. Hall of Exhibitions 'Subte Municipal', Montevideo. Catalog with texts by the artist and Raúl Santana. Archive, MNAV. Newspaper '*El País*': '*Interview with Jorge Páez Vilaró*', anonymous article, July 17<sup>th</sup> 1988. Press Archive, MNAV. Retrospective at the Museum of American Art of Maldonado.

**1989**

Exhibition at the '*Cuartel de Dragones*' in Maldonado.

Exhibition at the Museum of American Art of Maldonado.

Exhibition at the Museum of Imaginary Art in Buenos Aires.

Individual Exhibition '*Jorge Páez Vilaró. Retratos y Parecidos*'. Formas Art Gallery, Montevideo. Triptych catalog with text by Raúl Santana. Archive, MNAV.

**1991**

Presided the National Commission of Fine Arts

Individual exhibition '*Jorge Páez Vilaró. Paisajes del Uruguay*'. Works from 1990-1991. Latina Gallery, Montevideo. Catalog with text by the artist, '*Acto Ecológico*'. Archive, MNAV.

Exhibition '*El Paisaje en la Pintura Uruguaya*'. Museum of Fine Arts, Santiago de Chile.

**1993**

Coordinator of the exhibition '*Homenaje a Pedro Figari*', at the Pedro Figari Hall in the Ministry of Foreign Affairs, Montevideo. As curator of the National Commission of Visual Arts, he delivered the inaugural speech.

Coordinator of the Biennial in Venice. Uruguayan representative: Águeda Dicancro.

**1994**

Individual exhibition '*Playas otras*', at the Museum of American Art of Maldonado. Newspaper '*El País*': '*Jorge Páez. Playas Otras. Obras de Jorge Páez abren temporada 1994 en el MAAM*', signed by Elisa Rimbaud. Press Archive, MNAV.

Individual exhibition at the Alianza Cultural Uruguay - Estados Unidos, Montevideo. Weekly newspaper '*Brecha*' on the exhibition: '*La pintura, ese deleite*', by Alfredo Torres, May 20<sup>th</sup> 1994. Press Archive, MNAV.

Jorge Páez Vilaró died in Montevideo, on November 26<sup>th</sup> 1994.







**PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA**

PRESIDENTE

**Luis Lacalle Pou**

VICEPRESIDENTA

**Beatriz Argimón**

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Pablo da Silveira**

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Ana Ribeiro**

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA

**Pablo Landoni Couture**

**DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA**

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA

**Mariana Wainstein**



Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Dirección Nacional  
de Cultura



**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

**MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**

DIRECTOR

**Enrique Aguerre**

SECRETARÍA

**Juan Baltayán y Paula Kunin**

GESTIÓN

**Claudia Mera**

MEDIOS AUDIOVISUALES

**Fernando Álvarez Cozzi**

EDUCATIVA

**Fabrizio Guaragna y Rosana Rey**

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

**María Eugenia Grau**

CONSERVACIÓN

**Eduardo Muñiz y Nelson Pino**

REGISTRO

**Oswaldo Gandoy**

GRÁFICA

**Álvaro Cabrera**

INFORMÁTICA Y WEB

**Eduardo Ricobaldi**

COMUNICACIÓN

**Maite Bigi y Jimena Schroeder**

BIBLIOTECA

**Virginia Lucas**

INTENDENCIA

**Julio Maurente y Sergio Porro**

VIGILANCIA

**Héctor Carol**

Tomás Giribaldi 2283 y Julio Herrera y Reissig  
Tels.: (598) 2711 6054 - 2711 6124 - 2711 6127  
Montevideo - URUGUAY

[mnav.gub.uy](http://mnav.gub.uy)

**OTRO EXPRESIONISMO**  
**Jorge Páez Vilaró 100 años**

CURADURÍA Y DISEÑO DEL MONTAJE

**Manuel Neves**

TEXTOS

**Mariana Wainstein**

**Enrique Aguerre**

**Julio María Sanguinetti**

**Martín Reyes**

**Manuel Neves**

COORDINACIÓN

**Domingo Bellagamba**

CRONOLOGÍA

**María Eugenia Grau**

CORRECCIÓN

**Maqui Dutto**

TRADUCCIÓN

**Virginia Gramaglia**

MONTAJE EXPOSICIÓN

**Lucía Silva**

FOTOGRAFÍA

**Rafael Lejtregger**

Fotos páginas 4-5, 7, 10, 221, 264-265

**Alfredo Testoni / Archivo Galería Cocodrilo**

DISEÑO GRÁFICO

**Eloísa Ibarra**

IMPRESIÓN

**Gráfica Mosca**

D.L. 381.409

ISBN: 978-9974-36-451-6

Montevideo, 2022

**AGRADECIMIENTOS:**

A la familia Pereira Páez y Páez Algorta, por su confianza, generosidad y paciencia. A Domingo Bellagamba, por su compromiso con el proyecto. Al excelente equipo del Museo Nacional de Artes Visuales y en especial a su director Enrique Aguerre por su apoyo, dedicación y generosidad. A Martín Vecino de Galería Cocodrilo por compartir su Archivo Testoni.

A Ignacio y Pablo Pedronzo de Galería de las Misiones por su apoyo y a todos los coleccionistas que gentilmente cedieron las obras para la exposición o para ser registradas en el catálogo:

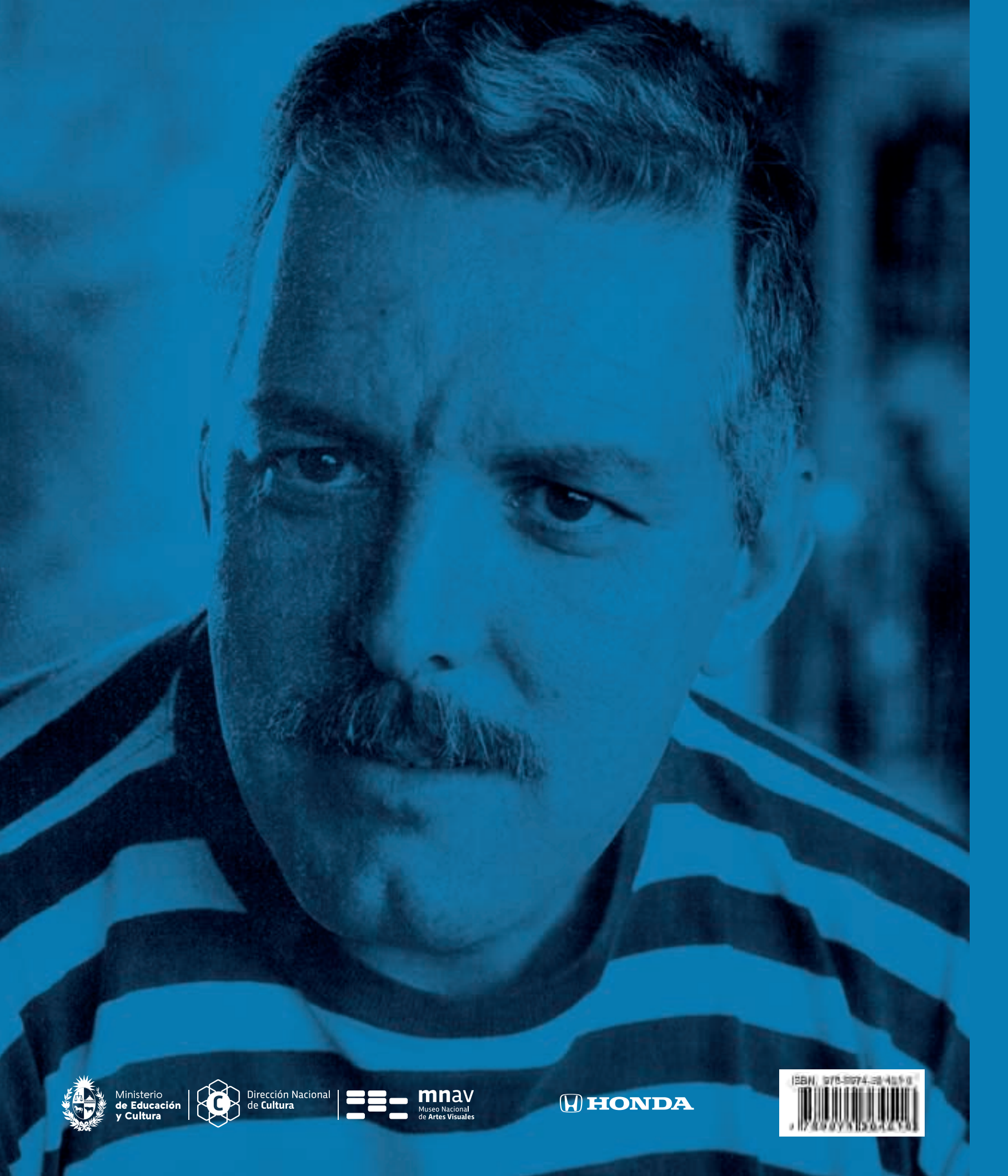
Santiago Aldabalde, Mateo Campomar, Cecilia Cardoso, Agustín Etcheverry, Valentina Maiorano, Marta Pacchiotti, Gabriela Páez Algorta, Jorge Páez Algorta, Mónica Páez Algorta, Camila Pereira Páez, Clementina Pereira Páez, Félix Pereira Páez, Nicolás Pereira Páez, Francisco de Posadas, Martín Reyes, Alejandro Villaronga.

**OTRO  
EXPRESIONISMO**  
**JORGE PÁEZ VILARÓ**  
**100 AÑOS**

AUSPICIA:







Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Dirección Nacional  
de Cultura



**mnav**  
Museo Nacional  
de Artes Visuales

 **HONDA**

