



SUSTANCIA REMOTA

Lucía Pittaluga

SUSTANCIA REMOTA
Lucía Pittaluga

Octubre - Noviembre, 2013
Museo Nacional de Artes Visuales



El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) tiene como una de sus líneas de trabajo principales el invitar a artistas destacados del medio para que desarrollen un proyecto expositivo, teniendo en cuenta las características de la institución. Actúa de esta manera en el medio como un agente dinamizador, al hacer viables diferentes proyectos que por diversos motivos serían muy difíciles de concretar en otras circunstancias. Esto implica para el artista pensar una institución centenaria, como lo es el MNAV, desde su colección —que recorre en forma muy completa el arte uruguayo producido desde fines del siglo XIX hasta fines del XX— hasta las características espaciales del edificio a la hora de presentar su propuesta final. La muestra Sustancia remota de Lucía Pittaluga es un excelente ejemplo de una propuesta que investiga sobre los diferentes modos del ver, desde los aspectos fisiológicos hasta los cognitivos, y el cuestionamiento a los hábitos tradicionales con que cargamos cada uno a la hora de relacionarnos con el objeto artístico. La intervención de un espacio expositivo del museo con la finalidad de convertirlo en una experiencia estética expandida es la que le confiere sentido a la instalación de Pittaluga. Sustancia remota se convierte en un artilugio constructor de miradas a través del cual los objetos vistos se desmaterializan en el aire.

Queremos agradecer especialmente a la artista Lucía Pittaluga y a la curadora de la exposición, Alicia Haber, por el trabajo realizado, que es el fruto, en ambos casos, de una dedicación total y comprometida con el arte.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Ausencias y presencias inasibles

Alicia Haber

Lo que busco con mi arte aún no fue revelado para mí y espero no encontrarlo nunca. Es menos lo que sé al respecto de lo que aún me queda por indagar. Una mínima huella es la inmensidad. Tal vez alcance con el signo mínimo de una cierta perplejidad o pérdida de sentido una búsqueda constante de un lugar «otro» frente a la proliferación de contenidos.

Lucía Pittaluga

Lucía Pittaluga es una artista uruguaya de establecida y reconocida trayectoria que está en permanente proceso de ebullición creativa. A veces pasa un tiempo sin exponer, pero se dedica a pensar, elaborar, explorar y vivir intensamente experiencias que enriquecen su mundo interior y la preparan para futuras exposiciones.

Ha tenido siempre una actividad muy intensa y si no exhibe durante un período no quiere decir que deje de crear. Se presenta a certámenes, a salones nacionales, prepara proyectos para becas.

Destacada por abordar con originalidad las instalaciones de esculturas blandas y el trabajo en el espacio, ha explorado también la web como soporte, el cine y realizado otro tipo de instalaciones de carácter más conceptual.

Pinta en acuarela y dibuja, y dedica una serie de obra a la experiencia vital del embarazo y la maternidad, hablando desde el lugar de la mujer y de madre. Dibuja desde muy pequeña y el dibujo es para ella esencial.

Prefiere la obra abierta que despierte preguntas, tanto a ella como al espectador, y trabaja en un equilibrio entre lo pensado y lo espontáneo. Sus lenguajes mudan y ella misma considera que cada obra es autónoma. Se enfrenta a la creación con total libertad.

Para ella, el trabajo artístico es un laberinto y la obra emerge como un cuestionamiento rara vez develado. «La obra —sostiene— intenta ser arena movediza en constante modificación.»

Le interesa lo experimental y por ello nunca se dirige hacia verdades absolutas, conclusiones, fines determinados. Piensa la obra en términos de work in progress. No cree tener la llave ni la clave del sentido de sus obras y tiene la esperanza de no encontrarlas nunca. Porque prefiere las interpelaciones a las afirmaciones rotundas. Sus obras son siempre enigmáticas y generan incógnitas.

Es una artista muy reflexiva, piensa y escribe sobre sus propuestas. Este es uno de sus textos:

Crear para crear¹

En el laberinto del propio trabajo, la obra emerge como un cuestionamiento rara vez develado. Política y estética, naturaleza y tecnología, lo virtual y lo real se confunden y las certezas se desdibujan. La obra intenta ser arena movediza en constante modificación. Como mi pensamiento. Proyecto. Mientras..., vivo. Busco la desterritorialización, los nuevos mapas, geografías precarias y amenazadas. La modificación de una partícula puede cambiar el curso de la historia, el arte y sus objetos, la omisión, la no representación y sus conexiones. Me interesa lo experimental, nunca las conclusiones. Intento no aferrarme a ningún material o soporte, solo la libertad de ideas y asociaciones pueden producir la obra. Concibo el trabajo como un artefacto que dialoga con el espacio y con el contexto. Es en esa geografía que navega la intuición, lo aprendido y lo olvidado. Me obsesiona el espacio en blanco, un contrasentido en el oficio del generar símbolos. Salgo y entro del diseño con naturalidad, los territorios se cruzan, se interceptan. Algo así como el agua y el aceite, los separa una palabra: función. Intento hacer un diseño gráfico lento, cálido, con espesor; todo lo demás me resulta golosina.

¹ Alicia Haber: «Lucía Pittaluga: una creadora multifacética», texto de Lucía Pittaluga para la revista Arte. <<http://arte.elpais.com.uy/lucia-pittaluga-una-creadora-multifacetica>>.

Lo que busco con mi arte aún no fue revelado para mí y espero no encontrarlo nunca. Es menos lo que sé al respecto de lo que aún me queda por indagar. Una mínima huella es la inmensidad. Tal vez alcance con el signo mínimo de una cierta perplejidad o pérdida de sentido, una búsqueda constante de un lugar «otro» frente a la proliferación de contenidos.

De la vida y del arte: entrevista a Lucía Pittaluga²

¿Cuándo empezaste en el arte?

Desde que tengo recuerdo, me recuerdo dibujando...

¿Qué intentan exteriorizar tus obras?

Preguntas.

¿Cuánto hay de pensado y de espontáneo en tus obras?

Todo lo pensado y todo lo espontáneo que les transfiero en el momento de ejecutarlas.

No me desvelan los porcentajes, me preocupa más que en la lucha con la obra gane la obra y no yo.

¿Con qué herramientas, materiales y temáticas trabajas más? ¿Por qué eliges los materiales que utilizas para trabajar?

Cada vez creo menos en los materiales, pero los respeto. Generalmente me eligen ellos a mí y jamás me resisto. Creo que el arte no tiene tema, el arte llega a lugares mucho más profundos, donde las palabras no llegan. Entonces el «tema» es anacrónico. Una buena obra siempre habla con su propio lenguaje.

¿Cuánto hay de independencia en cada obra y cuánto de relación con la anterior y la siguiente?

Cada obra siempre es independiente y es inevitable que al mismo tiempo tengan relación entre sí, aunque no se vea a simple vista. Simplemente porque fue generada por el mismo dispositivo, el que la creó. Si hay laboratorio atrás, es inevitable forzar la unidad; el universo del artista se manifiesta inexorablemente y ahí está el hilo conductor.

¿Cómo crees que influye o puede incidir el tiempo para con tus creaciones?

La obra se defiende sola y permanece si es buena.

¿Qué te interesa que generen en el espectador?

² «De la vida y del arte: entrevista a Lucía Pittaluga», Cooltivarte, 14 de febrero de 2012. <http://www.cooltivarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=714:de-la-vida-y-del-arte-entrevista-a-lucia-pittaluga&catid=60:plasticos&Itemid=439>.

Lo que el espectador esté abierto a recibir en ese momento. No dejo de asombrarme cuando se emocionan o me comentan cosas que jamás fue mi intención decir. Y ahí está el misterio.

Algunas obras fundamentales

Durante un largo período de su quehacer artístico se expresó a través de telas en formas que tienen que ver con la escultura blanda y las diferentes opciones del arte textil. Las telas siempre la han atraído y transforma la materia estática e impenetrable en formas llenas de contenidos, connotaciones y memorias. Con ellas se ha referido al génesis, estructuras primordiales, embriones, huevos como símbolo de la creación, óvulos, células, semillas, simientes, gérmenes, diversos estadios de los seres vivos, metamorfosis, (in)capacidad de volar, latido humano, lo orgánico, lo visceral, entre tantas otras posibles lecturas. Ha creado formas mórbidas vinculadas en sus connotaciones a la naturaleza, lo animal, lo antropomórfico. Lo blando, lo amorfo, lo orgánico, lo maleable, lo no rígido siempre la han atraído. Nunca la lectura es evidente cuando el espectador se enfrenta a sus postulaciones. La artista juega con sentidos múltiples y metáforas heterogéneas. Sus obras siempre son abiertas.

Vuelo blanco

En 1998 expuso una gran instalación llamada Vuelo blanco en el Cabildo de Montevideo. Sobre ella se expresaba así en una entrevista:³

Las primeras mitologías representaban ángeles con alas —explica—. Cerca del año 2000 y a pesar de toda la evolución, no se pudo lograr que al ser humano le salgan alas. Aunque por supuesto que se puede subir a un avión, agarrar un ala delta y volar. No hice ningún ala que fuera real porque hay como una moda del tema ángeles pero no tiene nada que ver.

³ L. B.: «Lucía Pittaluga: la utopía de volar», La República de las Mujeres, marzo de 1998 (archivo de la artista).

Tomé esa parte poética de la imposibilidad del vuelo. En la muestra es todo como un proceso. A pesar de todos los intentos, el ser humano sigue siendo caminante. Todas esas formas tienen como heridas de intentar volar.

Para mí no son figuras femeninas. Pero veo como una cosa femenina en lo que hago. El tema de coser, por ejemplo: es muy raro que veas en un artista hombre, mucha costurita. En algún gen la mujer viene con la cosa de la costura. Antes los hombres iban a matar animales y la mujer se quedaba bordando. Creo que el hombre y la mujer son diferentes en cuanto a emociones.

No tiene por qué ser ni femenino ni masculino. En realidad tampoco son seres. Son formas. Son lo que cada uno quiera que sean. Me dijeron que parecía un matadero de nubes. Otra cosa que me dijeron es que parecía una película de terror en la que colgaban cadáveres sin cabeza.

Y presentó la instalación con estos textos:⁴

Todo deseo no realizado es acumulación de pestilencia.

William Blake

¿Qué tiene que ver la forma que quiero hacer con ese pedazo indiferente de tela? Textura blanda y escurridiza que te reta con su indiferencia, materia estática e impenetrable. La dialéctica que genera en nosotros es el estímulo al movimiento, el deseo de realizar la idea en nosotros; en cambio, todo es latidos, fluidos y pensamientos. Imágenes en la memoria.

Nos vamos desengañando de la utopía de la originalidad, reconociendo en nosotros condicionamientos culturales, sociales, afectivos..., todo un intento de desintoxicación.

... Me preocupa más que, en la lucha con la obra, gane la obra y no yo.

Creó en Vuelo blanco una instalación con tres espacios diferentes. En el primero, una gran forma solitaria posaba en el suelo. Luego esperaba al visitante una serie de microelementos colgados del cielorraso. Aludían a los orígenes, la creación y lo

⁴ Del archivo de la artista.

primigenio. Eran pequeñas formas colgantes que podían interpretarse como libres visiones de vísceras, médulas, órganos, fragmentos corporales y elementos que connotan el comienzo de la creación vital. Podían leerse como renacuajos, ovarios fecundados, fetos, senos, interiores de cuerpos, entrañas, espermatozoides, concavidades receptoras connotando al sexo femenino, lo uteral, huevos, embriones, gérmenes, matrices, células sexuales. Pittaluga exploraba el núcleo interior, el centro de las cosas, lo más íntimo. La obra hablaba del comienzo de la vida.

Luego la escala crecía radicalmente. La artista presentaba una serie de cuerpos biomorfos y antropomorfos muy grandes, sin cabezas y con alas, colgados, que parecían querer volar. Eran seres inclasificables flotantes. Unos miembros inferiores débiles indican que no pueden volar ni pueden afirmarse sobre la tierra. Oquedades en el medio del cuerpo estaban vacías y ocupadas al mismo tiempo por un entramado de fibras que indicaban complejidad.

En Vuelo blanco Pittaluga mentaba la utopía de volar, la necesidad de emprender vuelo con la mente y la fantasía, la exigencia interior de salir de la rutina y la banalidad. En esa instalación se acerca al pensamiento de Italo Calvino en Seis propuestas para el próximo milenio. Hay que quitar peso y buscar la levedad —sostenía Calvino—, luchar contra la pesadez, combatir la inercia, pelear contra la petrificación, ir hacia los vientos y las nubes, marchar hacia el objeto inalcanzable de una búsqueda sin fin, tratar de desafiar la «Ineluctable Pesadez del Vivir». Calvino proponía apostar a la vivacidad y la movida de la inteligencia que escapan a la compacidad del mundo, tratar de percibir lo infinitamente minúsculo, móvil, débil y alcanzar la libertad de la materia y de los humanos. Calvino bregaba por la levedad para volar.

Mapa

En la obra que presentó en el Premio United 2001 y por la que obtuvo el 1.er Premio, realizó otra instalación sugestiva. Sobre la pared, Pittaluga dispuso almohadoncitos de diferentes tamaños, colocados en siete registros que iban in crescendo. Usó ese número cabalístico de resonancias místicas y se expresó en una serie de formas orgánicas. El siete es la unión del cielo y la tierra, la estrella de siete puntas, los siete colores, los siete días de la semana, los siete días de la creación, entre tantos otros símbolos. La obra la creó con gasas rellenas, costuras, hilos de diverso grosor, papel

y ocasionalmente clavos. Las protuberancias sugieren bioformas y sufren procesos de metamorfosis indicados por los cambios en formas, cromatismo y texturas. Connotan metamorfosis, evoluciones y remiten al cuerpo humano aunque ninguna forma tenga un parentesco real. El espectador creía descubrir figuras que le recordaban senos, vientres, falos, entrañas, fetos, y en general el interior del cuerpo humano. La obra se llama Mapa y alude al mapa genético.⁵ La artista se preguntaba: «¿Qué van a hacer con esa información?»; quería saber.⁶

«¿Quién te dice que después de tanta evolución no terminemos hechos unos paquetitos, todos atados?»⁷

Las travesías

Las travesías, de 2002, expuesta en el Instituto Goethe, revelaba un cambio paulatino hacia un sendero más depurado sin dejar de lado la creación de la escultura o el alto relieve blando. Era una intervención sitespecific de 17 metros de largo situada en las paredes del corredor del Instituto Goethe que oficia de sala de exposiciones. Aludía al recorrido, al trayecto, al itinerario que realizamos en nuestra vida cotidiana. La obra se planteaba en dos partes. En una pared estaban expuestos altorrelieves en arte textil, y formas blandas. Formas heterogéneas, biológicas y vitales, eran como siempre en el caso de Pittaluga, elaboradas a partir de la fantasía. Algunas eran muy grandes y otras muy pequeñas recordando elementos minúsculos del cuerpo humano o de la naturaleza.

En la otra pared, la opuesta, la artista situó diseños de diversos mapas de travesías cotidianas hechos por otras personas que superpuestos generaban efectos muy interesantes. Escaneados e impresos sobre acetatos, estaban instalados de manera muy precaria e hipercodificaban el tema.

⁵ Javier Lyonnet, «Premio United para los embriones de Pittaluga», *El Observador*, 10/3/2001.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

Intemperie

En Intemperie hay un cambio muy evidente. La artista sintetizaba radicalmente las formas, las transformaba en cilindros blancos y negros puros, sin oquedades ni trabajos sobre sus superficies. Son esculturas blandas de una geometría sensible, de volúmenes plenos, abstractas que destina a la intervención en el paisaje para el Premio Paul Cézanne y la estada en Francia. Las expuso en Francia (Intemperie. Intervención en el paisaje y fotografía. Galería Pavé dans la Mare, Besançon, 20032004). Esas formas blandas cilíndricas intervienen el paisaje situadas en el suelo, son esbeltas y compactas formas cilíndricas. Contundentes, están creadas para lugares abiertos, para enfrentar su volumen a la naturaleza agobiante, tanto de Pinamar donde residía la artista en ese entonces, como del paisaje francés. Estaban destinadas a desaparecer y degradarse con el paso del tiempo en instalaciones efímeras.

Escultura blanda

Muchas veces Pittaluga describe a algunas de sus obras como «almohadones». «Con aquellos almohadones», recordaba y se refería a sus formas de la siguiente manera: «En Estados Unidos se le llama soft sculpture (escultura blanda), pero yo prefiero no encasillarlo en una definición; creo que la escultura y el volumen son las mejores formas de mostrar ideas en tres dimensiones», sostenía la artista.⁸ De todos modos, muchas de sus obras pueden calificarse como esculturas blandas, soft sculpture, hechas con materiales no convencionales para desafiar la naturaleza histórica de la escultura y de las expresiones artísticas. La soft sculpture tiene una asociación tradicional con las mujeres por el uso de técnicas del arte textil, la costura y las telas. El inicio de este tipo de expresión se asocia con un sentimiento antiestablishment y no conformista que comenzó ya en 1950 con el ceramista Peter Voulkos, quien cuestionó las limitaciones impuestas a los medios usados por las artesanías artísticas y generó una libertad para sí y sus alumnos para explorar nuevos medios y nuevos tamaños, e influyó, así, en todos los movimientos artesanales, sobre todo

⁸ Idem.

desde 1959. En California, desarrollaron ese espíritu experimental en el área textil Ed Rossbach; Trude Guermonprez, quien importó el espíritu de la Bauhaus; Katherine Westphal; Bernard Kester, James Bassler y Mary Jane Leland.

Otro factor fundamental fue en 1962 la creación de la Bienal de Lausanne, en Suiza y la presencia de Magdalena Abakanowicz, de Polonia. Y otra figura importante en el desarrollo de la escultura blanda fue Lenore Tawney, quien en esos años ya invadía el espacio colgando sus obras. En 1967 la Bienal de Lausanne se destacaba por las grandes esculturas en textil con la presencia de Abakanowicz, Françoise Grossen, Sheila Hicks y Claire Zeisler, entre otras personalidades.

Una figura fundamental fue Claes Oldenburg, quien desarrolló numerosas obras y usó el término soft sculpture. Luego se expresaron en esa nueva modalidad numerosos artistas del mundo como Yayoi Kusama, Jeannie Martin, Katie Gardenia, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Isabelle de Borchgrave, Joseph Beuys, Jann Haworth, Eva Hesse, Mark Jenkins, Annette Messenger, Robert Morris, Rosslynd Piggott, Richard Serra, Marjorie Strider, Joel Jones, Daniel Richard, Dylan Jones, Robert Rauschenberg, David Jenz y Ricky Swallow, entre otros.

Investigando la web: Uninventario

Lucía Pittaluga también exploró la web. Enrique Aguerre y Jacqueline Lacasa organizaron la exposición Nuevas Vías de Acceso II, en el 2007, en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Se convocó a treinta y dos artistas a recorrer las obras del MNAV y a seleccionar una o varias, que les sirvieran como referentes o disparadores para una nueva creación. Ella realiza el proyecto «El archivo como obra», que se lleva a cabo desde el 2007 a la fecha.

Así lo explica:

«Uninventario, el archivo como obra» intenta rescatar de esa base de datos la parte nacional del acervo. Se arma a través de la búsqueda y colaboraciones abiertas de la información obtenida a través de Google.

El observador de arte ya no es puro observador, está invitado a participar en el proceso, a involucrarse o no en «un inventario».

Se trata de construir un sistema de mediación, «de acceso», una de las tantas vías del arte: la permanente invención de los signos de una comunidad. En este caso, un paisaje de obras adquiridas a través de un determinado tiempo y a través de (casi) una sola mirada. Uno de los muchos accesos a la información de la red es Google, un método de búsqueda que trata de ordenar una inmensa lista, a partir de una singular praxis semiótica, consistente en ordenar por importancia todos los elementos que contienen los signos buscados.

En este contexto, ¿qué artistas del acervo del MNAV encontramos dentro de Google? La retroalimentación del receptor (en este caso Google) consiste en servirse de la información que el propio informante (usuario) envía, para a su vez utilizarla en la emisión posterior de información que otros usuarios (receptores) reciben.

Según Umberto Eco, la idea originaria de signo no está basada en la igualdad. Y es que no estamos jugando en una ruleta al azar; el resultado depende del país donde se sitúe el jugador. Un ejemplo de que la lista puede no terminar nunca.⁹

Sustancia remota

La instalación sitespecific, efímera, creada para un lugar específico, como la que realiza en octubre-noviembre 2013 para el MNAV, es ideal para sus planteos. Es experimental y reúne elementos dispares que se aúnan en un todo y se desenvuelven en el espacio. Objetos frágiles, precarios, y situaciones de pausas, intersticios e intervalos singularizan la instalación. El silencio, esa «zona de riesgo e incertidumbre», es importante en este discurso visual. En este sistema configurativo espacial los visitantes tienen que fijar la atención a través de lugares indicados por la artista, deben fijar la mirada, deben participar interpretando, deben completar la obra con su análisis. Los espectadores dejan de serlo y se involucran en una realidad que compromete sus capacidades intelectuales, emotivas y sensoriales. Uno de los mayores atractivos es que la obra invita a los visitantes a realizar una función activa y concentrarse.

⁹ Colaboradores de «Uninventario»: Federico Meneses y Germán Díaz.

Todo resulta bastante inasible, inclasificable e indeterminado. La mayoría de los visitantes a una exposición espera todavía encontrarse siempre con obras de arte, ya sea en forma de cuadros, esculturas, dibujos, fotografías o grabados. Aquí, el objeto estético restringido (llámese cuadro, escultura, grabado) está ausente. Se sacrifica al objeto en el proceso. Esta es una crítica radical al sistema tradicional que concibe el arte como una producción de «formas visibles hermosas» (definición clásica del Greater Oxford Dictionary).

La artista ha elegido para Sustancia remota un lugar específico del MNAV. La obra se hace in situ, no en el atelier y tiene un tiempo que es el de la exposición. La obra se arma allí, está concebida para ese lugar y tiene una relación fundamental con ese contexto espacial. Es efímera, una vez terminada se retira y la obra como tal desaparece. Contradice el arte tradicional destinado a sobrevivir. De lo sólido se pasa a lo frágil, existe una mutación hacia lo fugaz. Lo vulnerable está aceptado. Prima el principio de lo no permanente y de una imagen fluida. La estética es la de la fluidez. La obra anuncia su desaparición al mostrarse, al saberse la fecha de finalización y habla del tema de la desaparición y de la fragilidad. El carácter pasajero de la vida y lo inasible están sugeridos. Lo efímero habla de presencia y ausencia, vida y muerte, haber y no haber. La permanencia y la durabilidad son cuestionadas y está sobrentendido que se acepta que somos seres transitorios, que lo transitorio es parte de la vida y que la inestabilidad también lo es. No se niega la muerte y no se niega la pérdida. Esta ya no es la realidad cartesiana ni el mundo del sujeto cartesiano marchando en un mundo de seguridades y certidumbres, en un mundo ordenado con ideas claras y definidas. Estamos viviendo en una realidad de incertidumbres.

Lucía Pittaluga, al hacer una intervención efímera, polemiza con la idea de museo y la función primaria de museo, que es un espacio de inmortalidad, donde se guardan y salvan las obras. En un museo prima la idea de trascendencia. Un museo (del latín museum y este a su vez del griego), conforme a los estatutos actuales del Consejo Internacional de Museos (ICOM) adoptados durante la 22.ª Conferencia General de Viena (Austria), en 2007: «es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo». Esta definición es una referencia dentro de la comunidad internacional. En el caso de museo de arte se va allí a ver «obras», a hacer un recorrido ordenado con mayor o menor interés, no a encontrarse con un muro blanco

de tela y mirillas de una intervención efímera. El concepto tradicional de museo y de arte no le interesa a la artista y lo contradice adentro del Museo. Todo un desafío.

Escribe para la presentación de la muestra:

En esta instalación intento poner en foco una cierta dificultad visual y espacial que se gesta en el núcleo de una de las salas del Museo.

Intento generar lo opuesto a crear un espacio de exposición, un espacio inaccesible.

No queda del todo claro qué se quiere mostrar, qué es fondo y qué es figura.

La creación, o el pensamiento desde la ausencia, sitúa al creador o pensador desde una posición particular, como insider y outsider, protagonista del sistema que investiga y observador distanciado del fenómeno.

Como en otras instalaciones que realizó, recurre a telas, pero en este caso no lo hace para crear formas, esculturas blandas, sino para aludir y generar connotaciones diversas. Son telas estampadas con fotos del cielo uruguayo, celeste y con nubes. Las telas han sido manipuladas, cortadas, y colocadas de diferentes maneras. Pero ellas están lejos, en un espacio al que no se puede entrar. Nos separa de ellas una enorme tela que solo está horadada en tres puntos con tres mirillas pequeñas. Vemos lo que ha puesto adentro Pittaluga a través de tres mirillas pequeñas, la realidad interior está fragmentada, no podemos tocarla, es inasible, así como estamos lejos del cielo al que nunca podemos tocar. Aquí la lectura es más amplia. Toda realidad es inaprensible y solo podemos comprenderla en parte, de forma subjetiva. El cielo típico (celeste con nubes blancas) encapsulado al que tenemos acceso solo a través de una mirilla. El cielo prometido (por religiones, poemas, filosofías, etc.) nunca será realmente alcanzado. Siempre quedaremos por fuera de aprehenderlo.

Los tres elementos están colocados de tal forma que pueden volarse, caerse o romperse. Están apenas sujetos, libres al viento, sostenidos con alfileres. Las telas en algunos momentos están rasgadas, cortadas, aparecen muy finitas o inestables. La precariedad es evidente y es uno de los temas a los que alude Pittaluga. Y las telas estampadas con una foto del cielo uruguayo celeste y con nubes aluden a muchas precariedades, incertidumbres y sensaciones de inestabilidad que afectan a los uruguayos.

Unas de las asociaciones primarias son el cielo y las nubes. El color del cielo es resultado de la radiación difusa, interacción de la luz solar con la atmósfera. En un día de sol el cielo de nuestro planeta se ve generalmente celeste. Para todos nosotros es el color paradigmático y es con ese color con el que opera Lucía Pittaluga. Es un

color código. (En realidad el cielo tiene diversos cromatismos en el amanecer, atardecer, noche, nublado, durante la tormenta.)

El cielo tiene múltiples significados reales y metafóricos. En meteorología el término cielo hace referencia a la zona gaseosa más densa de la atmósfera de un planeta. Pero connota muchos más elementos y se usa diariamente en diversas expresiones. Alude a Dios o su Providencia y se refiere al paraíso entre los cristianos. Y significa varias cosas en expresiones como «tocar el cielo con las manos», «conquistar el cielo», «ganarse el cielo», «a cielo abierto o descubierto», «caído o llovido del cielo», «clamar algo al cielo», «estar en el séptimo cielo», «mover cielo y tierra», «se fue al cielo», «eres mi cielo». Además se asocia con el infinito, con lo inasible, con lo remoto, entre tantos significados más. Y entre los uruguayos tiene un elemento identitario fundamental, ya que apela al Pabellón Nacional: «cual retazo de los cielos».

Al abordar el tema cielo, Lucía Pittaluga deja abierta muchas lecturas.

A las telas se las puede asociar asimismo con la bandera uruguaya, y por sus cortes y fragilidades a algunos temas no resueltos en el Uruguay que nos hacen sentir a la intemperie o en estado de precariedad.

Estética de participación

A Lucía Pittaluga le importa cuestionar la actitud del espectador y la función del museo. Al no poder acceder a la sala, el espectador deberá fijar más la vista, prestar mucha más atención a lo que sucede del otro lado. Son tiempos de pensamiento fragmentado, de caos visual. El cielo simplificado y encapsulado en un museo intenta rescatar un cierto sentido de protección a eso inalcanzable que nos compete a todos y que en realidad es mucho más accesible visualmente que cualquier obra de un museo. Pero las lecturas son abiertas y son los visitantes que tienen que actuar, asociar, experimentar mirando. «Son los espectadores los que hacen el cuadro», decía Marcel Duchamp.

Los espectadores en el acto de recepción son exigidos y devienen coautores. Roman Ingarden sostiene que esta actividad es de «concreción» y genera una acción cocreativa del receptor. A mediados del siglo XX la Escuela de Constanza, con Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, postula al receptor como productor, creador e inter-

ventor de la obra. Esta apuesta a la obra abierta (término de Umberto Eco) invita a los espectadores a transformarse en intérpretes y a leer de varias formas, y terminan siendo coproductores del resultado. Pueden hacerlo de variados modos. Pero queda claro que el arte siempre obliga a pensar, no solo a mirar. Y que no se debe creer en verdades absolutas ni en lo explícito.

Lo que se llama «indeterminación comunicativa» de algunas áreas permite numerosas interpretaciones. Los «lugares vacíos» estimulan a los visitantes a incluir sus pensamientos, su mirar, sus sentimientos en la experiencia de la intervención. Sustancia remota tiene variados estímulos interpretativos, espirituales, subjetivos e intelectuales. Posee una «estructura apelativa», la contemplación pasiva queda de lado. El receptor tiene su voz. Según la estética de la recepción la interacción es fundamental y el receptor deviene coautor, cocreador. La «estética de la participación» termina la obra.

El arte de hoy y una intervención como Sustancia remota sin duda deja de lado la contemplación tradicional. Obliga a la interacción, el público tiene que participar, observar por la mirilla, desplazarse y volver a mirar por cada una de las mirillas y hasta puede hacerlo y lo hace probar por las mirillas instaladas para los niños. La obra no es un producto acabado, es un proceso abierto que se va terminando —si es que se termina— con las lecturas que va generando.

Precariedades uruguayas

Las telas cortadas, las telas colgadas con alfileres, la precariedad del colgado indican incertidumbre y precariedad. El Uruguay tiene varios problemas que solucionar en las áreas de desarrollo, cambios sustanciales y hay asignaturas pendientes en áreas claves como la educación terciaria y universitaria, la educación secundaria, la salud, la capacitación de los recursos humanos, la integración social y la reducción de gastos estatales en empleados públicos. Montevideo, a su vez, es un tema aparte, y la ciudad requiere de soluciones urgentes en diversos temas en los que no se ha tenido éxito. El terreno de las artes es uno de los más carenciados; es un tema que duele a los artistas, críticos, curadores, docentes, historiadores.

La incertidumbre en el mundo contemporáneo

Pero más allá del tema nacional, la incertidumbre es el signo de los tiempos, el zeitgeist. A esta sociedad actual se la ha definido con varios términos, pero todos aluden a la incertidumbre. Es un mundo de liquidez, donde todo lo sólido desaparece en el aire, de cambios en la estructura familiar muy radical, en el que prima la incertidumbre. Algunos de los libros que han tratado de analizar el mundo en que vivimos y subrayan esa característica son: La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas, de Anthony Giddens; El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas y La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo, de Gilles Lipovetsky; El nuevo desorden mundial, de Tzvetan Todorov; Modernidad líquida, Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos y Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores, de Zygmunt Bauman; Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, de Marc Augé; La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad, de Ulrich Beck y de Peter Sloterdijk, Esferas I: Burbujas. Microsferología; Esferas II: Globos. Macrosferología y Esferas III: Espumas. Esferología plural.

Temor y perplejidad son señalados como características del mundo actual. La ciencia monolítica, lo absoluto, la objetividad del conocimiento se cuestionan en la posmodernidad y existe una crisis de la razón. Ya no existen valores ni conceptos universales. Se vive en la «sociedad del riesgo», para tomar una frase de Ulrich Beck. Para Zygmunt Bauman, el control, la certidumbre, la seguridad y previsibilidad ya no existen Y la existencia de lo precario, provisorio e ineficaz hace que Michel Kokoreff se refiera a «sociedades de incertidumbre». En la posmodernidad, modernidad avanzada, modernidad tardía, reflexiva o, como la llama Bauman, modernidad líquida, el miedo del peligro difuso, las aprensiones oscuras e inespecíficas son características. Zygmunt Bauman sostiene: «Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre». En un reportaje en la revista Ñ de Clarín realizado por Ima Sanchís así se expresaba Bauman:¹⁰

¹⁰ Ima Sanchís: «Zygmunt Bauman: “Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre”

», revista Ñ, de Clarín, 12/1/2012. <http://www.revistaenlinea.clarin.com/ideas/filosofia/Zygmunt-Bauman-certeza-incertidumbre_o_626337554.html>.

Estamos asustados por la fragilidad y la vacilación de nuestra situación social, vivimos en la incertidumbre y en la desconfianza en nuestros políticos e instituciones. Estudiar una carrera ya no se corresponde con adquirir unas habilidades que serán apreciadas por la sociedad, no es un esfuerzo que se traduzca en frutos. Toda esta precariedad se expresa en problemas de identidad, como quién soy yo, qué pasará con mi futuro.

Sí, la modernidad líquida, en la que todo es inestable: el trabajo, el amor, la política, la amistad; los vínculos humanos provisionales, y el único largo plazo es uno mismo.

No se da el tiempo para que ninguna idea o pacto solidifique. Este enfoque ya forma parte de la filosofía de vida: hagamos lo que hagamos es de momento, por ahora.

Nada dura para siempre, ni siquiera el futuro.

Hoy nadie construye catedrales góticas, vivimos más bien en tiendas y moteles.

Objetos y personas son bienes de consumo, y como tales pierden su utilidad una vez usados. La vida líquida conlleva una autocrítica y autocensura constantes; se alimenta de la insatisfacción del yo consigo mismo.

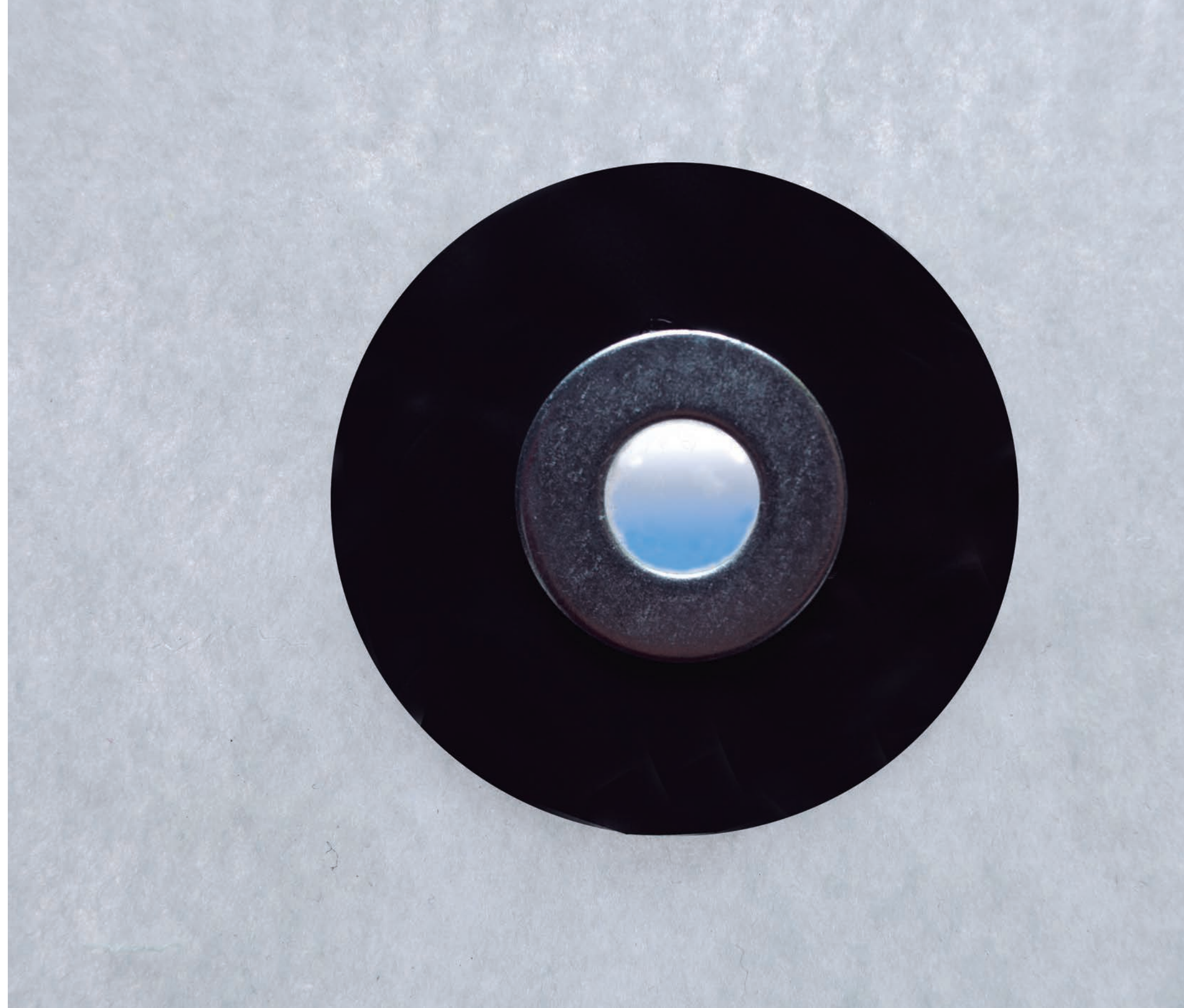
Nos hemos quedado sin utopías.

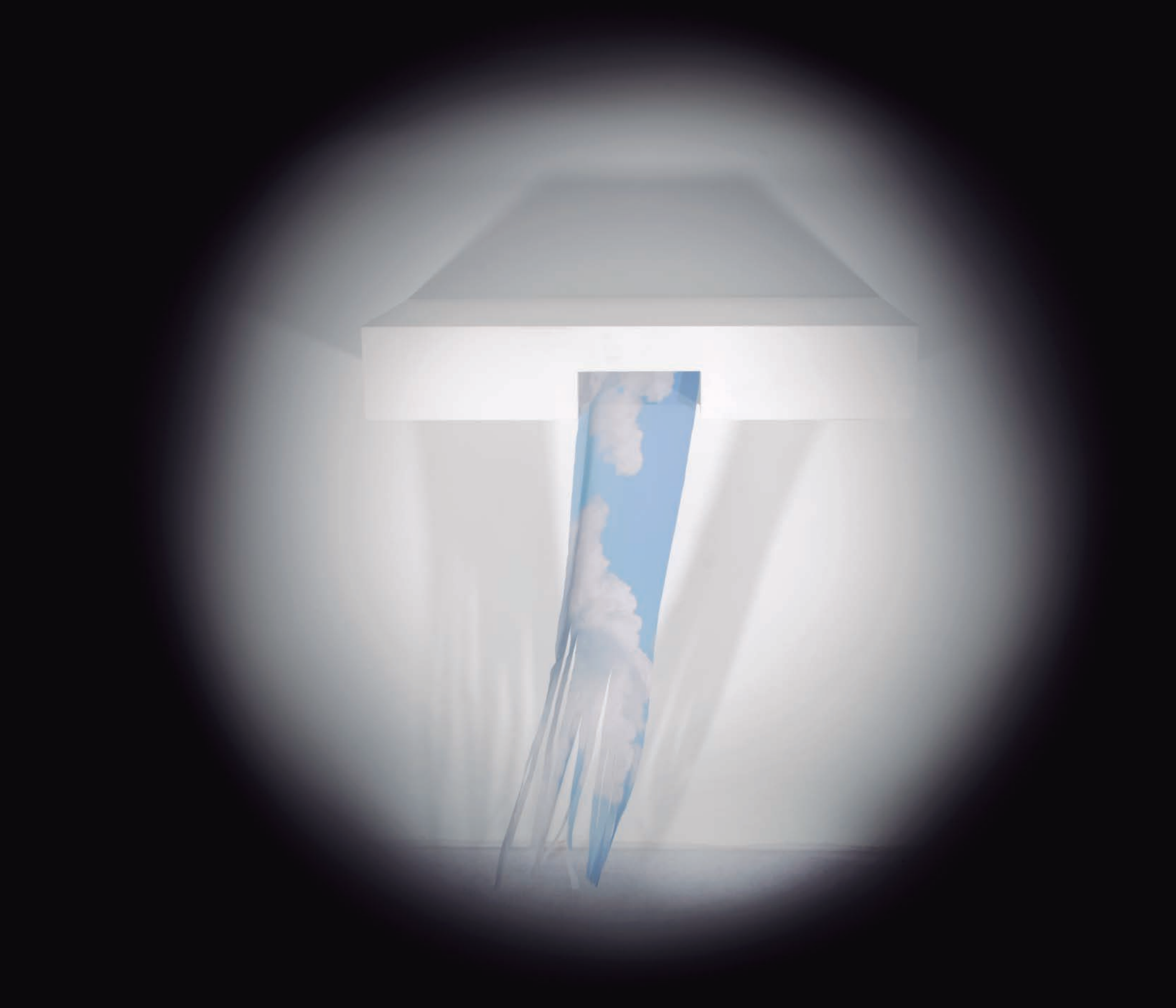
Bauman señala en sus libros la precariedad de los vínculos humanos, tipifica la sociedad en que vivimos como una sociedad transitoria que genera relaciones inestables.

Habla del amor líquido, de la falta de responsabilidad en la pareja, de la ausencia de certezas, de un panorama laboral inseguro en el que prima la flexibilidad que deteriora las ideas de previsión. El individualismo se impone y todos los lazos son transitorios y mudables. La familia nuclear ya no es un referente y ha sufrido grandes cambios. Para vivir en esta sociedad hay que ser flexible, saber cambiar a tiempo, saber desarraigarse, y fragmentarse. Bauman sostiene que en las metrópolis prima el miedo, un miedo indefinido, diseminado, confuso; es el miedo generado por la incertidumbre. También Sloterdijk, Giddens y otros se han referido a ese miedo y a la obsesión de seguridad.



















Sustancia remota

Javier Couto

¿Quién no ha mirado alguna vez el cielo y se ha formulado una pregunta que tal vez nunca tuvo respuesta? ¿Quién, durante la noche o el día, no se ha librado al juego de fantasear con nubes y estrellas, adivinando formas ocultas en un cielo que se transformaba y las transformaba al mismo tiempo? Elemento vital de orientación, herramienta capaz de medir el tiempo, calendario eficaz para organizar cosechas y fiestas paganas, el cielo ha ofrecido al hombre una ayuda fiel y lo ha acompañado a través de su evolución, mucho antes de convertirse en objeto de exploraciones espaciales y promesas de territorio a conquistar. La contemplación del cielo, ese gesto acaso límbico, es una de las pocas necesidades no básicas que nos une sin fisuras con el hombre primitivo. La antropología puede establecer, por ejemplo, hipótesis razonables que atribuyan al hombre de Neandertal los primeros ritos funerarios. Parece insensato postular, sin embargo, la existencia de un homínido que, en el inestable espacio de su vida, no haya contemplado el cielo al menos una vez. Los eclipses o el relámpago que alguna vez trajo el milagro del fuego bastarían para refutarlo.

La propuesta de Lucía Pittaluga, sustentada en una primera lectura por tres imágenes del cielo que palpitan en un universo luminoso y cerrado, no busca primitivizar al visitante, arrancarlo bruscamente de siglos de certidumbres y adelantos tecnológicos para llevarlo a un estado de maravilla primigenio, sino más bien lo incita a trazar puentes, a conversar con ese cielo remoto mediante sus herramientas actuales, como en el pasado lo fueron pirámides o crómlechs. Porque para nosotros, homínidos del siglo veintiuno, heliocentristas y plenos de certezas como nunca antes, capaces de acceder en un segundo a las últimas fotografías e informes de sondas espaciales remotas, el cielo, en definitiva, continúa siendo un enigma. Pittaluga ha trabajado en torno a una paradoja para abordar ese enigma y dar forma y vida a su instalación. El cielo, cantado en poemas, prometido por religiones, abordado por distintas filosofías, es al mismo tiempo una realidad y un objeto inalcanzable, una bóveda cuyo color no es más que un fenómeno óptico, un límite que apenas se atraviesa deja de serlo. Sabemos que al contemplarlo estamos viendo el pasado, un pasado de segundos, horas o años que nos llega como un todo desde una infinidad de lugares. Somos conscientes —al menos la ciencia actual nos permite afirmarlo razonablemente— de que los elementos que vemos existen. Podemos incluso enunciar de cara al cielo la frase con la que el Zaratustra de Nietzsche apostrofa al Sol: «¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!»¹ Y, no obstante, la tarea de abarcar el cielo parece irrealizable. ¿Se trata tan solo de una combinación compleja de elementos químicos o de una entidad definible en términos de distancia? ¿Es el horizonte abierto de las lejanías alcanzables de Husserl? ¿Los tiempos del año y su cambio, luz y crepúsculo del día, oscuridad y claridad de la noche, metáforas todas de Heidegger?

¹ Friedrich Nietzsche: Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie, Barcelona: Altaya, 1993, p. 31.

No se trata aquí de sesgar la experiencia del visitante, ofreciéndole respuestas o indicios, sino de impulsarlo a cuestionarse sobre su propia percepción del cielo. Después de todo, una constelación no deja de ser un consenso arbitrario desde una perspectiva establecida, a la cual no debemos particular fidelidad. Porque si, como afirma Gaston Bachelard, la manera en que escapamos de lo real designa claramente nuestra realidad íntima,² la propuesta de Pittaluga es también un juego de autoindagación. «Dime cuál es tu infinito, yo conoceré el sentido de tu universo.»³ Pittaluga invita a una lectura y recorrido personales, necesarios para acceder realmente a la obra, para trascender la hermosa metáfora en la que cielos de gasa se mueven a la merced de un viento imperceptible: el espectador es alentado a reificarlos en su propio imaginario, yendo más allá de las interpretaciones canónicas hasta alcanzar su propia visión íntima de esa sustancia remota.

Un primer acercamiento a la instalación permite definir una geografía visible. En primer lugar, el emplazamiento: Pittaluga ha elegido con minucia el espacio a ocupar, un sector específico del museo donde se gesta una dificultad visual y espacial, con un techo bajo, opresivo. Y luego, con gran destreza, ha sustraído ese espacio del museo hasta llevarlo a una forma insular autónoma, hasta crear una cápsula de un blanco intenso, aséptica, de vaga resonancia futurista, en la que se alzan tres cielos con sonoridad propia, y que a la distancia evoca un organismo bioluminiscente acurrucado en un silencio expectante.

Cierta crudeza presente en la obra previa de la autora —esculturas blandas que sugieren formas orgánicas, moluscos organizados como instancias embrionarias, elementos que dan la impresión de replegarse en sí mismos para conservar su misterio— parece dejar paso esta vez a un juego en apariencia más abierto; engañosamente más abierto, porque la instalación oculta sus claves y exige al espectador, le reclama su participación y su complicidad. La distancia entre él y los tres cielos es apenas quebrada por mirillas, por las que está obligado a observar si quiere acceder al misterio. Se trata al mismo tiempo de una exigencia y una propuesta, hay un deseo explícito de evitar un orden de visita impuesto, ese parcelado prolijo e implacable que presupone un vago protocolo artístico. El esfuerzo que implica desplazarse hasta el siguiente punto de observación o remontar la escalera de caracol para asomarse, casi furtivamente, a un otro mundo provocan al visitante, lo mantienen alerta.

Las mirillas, por su lado, esos peajes ineludibles que podrían haberse creado rasgando la superficie de la burbuja, han sido en realidad definidas con un esmero casi geométrico. Hay dos por cielo, a alturas diferentes, y si bien es tentador decirse que la manera en que un niño observa el cielo no es idéntica a la del adulto, tal vez resulte preferible reflexionar en torno a la accesibilidad, pues, salvo en casos extremos y penosos, el cielo es uno de los pocos elementos al alcance de todo el mundo.

² Gaston Bachelard: *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 12-13.

La polisemia del término cielo —el diccionario de la Real Academia Española recoge ocho acepciones, en su mayoría de origen religioso o científico— parece encontrar un correlato en la polisemia visual propuesta por la autora. Gaston Bachelard señala que el cielo, en tanto elemento material clásico, constituye un sistema de fidelidad poética. Cuando se canta el cielo, advierte Bachelard, se cree ser fiel a una imagen favorita, pero en realidad se es fiel a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental.⁴ Pittaluga ha optado por una caracterización poética de un cielo opalino, declinado en tres instancias distintivas dentro de un entorno que actúa como caja de resonancia. El solo hecho de enumerarlos puede presuponer un orden o una preferencia, pero no es mi intención. Se percibe, sin embargo, una cadencia, como pasos en una escala o sucesión naturales, que es otro de los logros de la instalación. Pittaluga nos permite transitar entre cielos, desplazarnos desde un cielo pleno, plegado en dos y tendido pacíficamente sobre una barra, a la imagen del conglomerado de alfileres de gancho que sostienen con esfuerzo un resto de cielo, en un gesto que transmite la necesidad, lo urgente y también la resistencia ante lo precario. En un estadio que podría parecer intermedio, nos golpea esa imagen que, más allá de la mirilla, insinúa un cielo herido, una blanda hoja de guillotina, tal vez un pabellón doliente y deshilachado como un manto de ceniza. En la libre asociación de ideas que significa toda obra abierta, no pude evitar recordar la obra *Las tres edades de la mujer*, de Gustav Klimt. Ignoro si los cielos de Pittaluga tienen edades disímiles, pero no me desagrada imaginar esa posibilidad. La instalación, esa burbuja de espacio y tiempo que respira ahora en el núcleo de la sala, se romperá tarde o temprano, dejará lugar a otras burbujas, al silencio profundo o al rumor de nuevos pasos, pero la experiencia íntima del visitante, la visión de su propio cielo, ese atisbo de otro mundo que es en realidad una metáfora del universo personal, permanecerá en su memoria como una experiencia larvada. Ya no acorde al imaginario popular, ni, tal vez, siquiera, conscientemente aceptada, pero latente como un sueño, como acaso las preguntas que nos hemos formulado alguna vez al mirar el cielo, mientras buscábamos a tientas la respuesta en aquella sustancia remota.

⁴ Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 12.

Lucía Pittaluga, Montevideo 1970

Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.

luciapittaluga.uy

Estudios

Licenciada en Comunicación artística, Universidad de la República.

1989-95 Escuela Nacional de Bellas Artes.Universidad de la República.

1990-94 Taller Badaró Nadal

1995-2000 Taller Nelson Ramos

Exposiciones individuales

2013 Sustancia remota. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo, Uruguay).

2006 La pelota. Sala Dodecá. Montevideo, Uruguay.

2004 Protect your life. Uruguay Cultural Foundation (Washington DC, Estados Unidos).

2003 Intemperie. Galería Pavé dans la Mare (Besançon, Francia).

2002 Travesías. Instituto Goethe (Montevideo, Uruguay).

2000 Jardín. Galería del Paseo de la Matriz (Montevideo, Uruguay).
Jardín. Club del Bosque (Punta del Este, Maldonado, Uruguay).

1998 Vuelo blanco. Cabildo de Montevideo (Montevideo, Uruguay).

1995 Contenciones. Espacio del Notariado (Montevideo, Uruguay).

1994 Espacio Cinemateca Pocitos (Montevideo, Uruguay).

Distinciones y premios

2010 Invitada a la Bienal Internacional del Cartel, Ciudad de México, México y más de 50 países.

2003 Residencia artística Fort Beaugard (Besançon, Francia).

2002 Primer Premio Paul Cézanne. Embajada de Francia.

2001 Primer Premio United Airlines. Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM) (Maldonado, Uruguay).y Sala Federico Sáez, Ministerio de Transporte y Obras Públicas (MTO) (Montevideo, Uruguay).

Mención Honorífica. 49.º Salón Nacional. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo, Uruguay).

Segundo Premio Bienal Something Special. Molino de Pérez (Montevideo, Uruguay)

Mención Honorífica. Premio Mosca-Talens. Atrio de la Intendencia Municipal de Montevideo (Montevideo, Uruguay).

1999 Invitada para representar a Uruguay en la Bienal Chandon. Palais des Glace (Buenos Aires, Argentina).

1996 Mención Honorífica en el Premio United Airlines (Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM) (Maldonado, Uruguay).

1989 y 90 Premio Salón Leonístico de Artes Plásticas (Montevideo, Uruguay).

Principales exposiciones colectivas

1994 Sexta Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes. Subte Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).

IX Bienal de Primavera de Salto (Salto, Uruguay).

1996 Premio United. Museo de Arte Americano de Maldonado (MAAM) (Maldonado, Uruguay).

Día Internacional de la Mujer. Sala Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional (Montevideo, Uruguay).

1997 Premio United. Museo de Arte Americano de Maldonado (Maldonado, Uruguay).

1998 Vírgenes y Santas. Galería del Paseo de la Matriz (Montevideo, Uruguay).

Salón Municipal de Artes Plásticas. Subte Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).

X Bienal de Primavera de Salto (Salto, Uruguay).

1999 Objetos Móviles. Galería del Paseo de la Matriz (Montevideo, Uruguay).
Salón Municipal de Artes Plásticas. Subte Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).

Bienal de Arte Chandon. Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina).

Bienal de Arte Chandon. Palacio Legislativo (Montevideo, Uruguay).

2000 Premio Banco Hipotecario del Uruguay (Montevideo, Uruguay).

30 Artistas Uruguayos. Museo Exploris. Raleigh (Carolina del Norte, Estados Unidos).

Woman's National Democratic Lab. (Washington DC, Estados Unidos).

Museo de Ballajá (San Juan, Puerto Rico).

2001 Premio Something Special. Molino de Pérez (Montevideo, Uruguay).
 Premio Banco Hipotecario del Uruguay (Montevideo, Uruguay).
 Premio United Airlines. Sala Federico Sáez. Ministerio de Transporte y Obras Públicas (Montevideo, Uruguay).
 Fragancias Textiles. Cabildo de Montevideo (Montevideo, Uruguay).
 La Mosca en la Sopa. Universidad de Artes y Ciencias de la Comunicación (UNIACC) (Santiago de Chile, Chile).
 Aniversario del Centro Textil Uruguayo (CETU). Instituto Goethe (Montevideo, Uruguay).

2002 Biblioteca. Libros de Artista. Galería Lezlan Keplost (Montevideo, Uruguay).
 Proyecto Cultural del Cordón. Fundación Cultural Fidus. Teatro del Notariado (Montevideo, Uruguay).
 Salón Nacional. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 Premio Paul Cézanne. Centro Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).

2003 Palabras Silenciosas. Instituto Goethe (Montevideo, Uruguay).
 Rojo. Instituto Goethe (Montevideo, Uruguay).

2004 Uruguay Cultural Foundation for the Arts (Washington DC, Estados Unidos).
 Arte Emergente por Mujeres. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 Premio Rioplatense de Artes Visuales. Fundación OSDE. Expotrastiendas y Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina).
 33.º Aniversario del Taller Nelson Ramos. Galería Meridiano (Montevideo, Uruguay).

2005 Premio Rioplatense de Artes Visuales. Subte Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).
 Proyecto Resistencia. Galería Marte (Montevideo, Uruguay).
 Arte y Diseño. Ministerio de Transporte y Obras Públicas (MTO) (Montevideo, Uruguay).

2006 Homenaje a Nelson Ramos. Galería Paseo de la Matriz (Montevideo, Uruguay).
 Bluff. Intervención. Parque Rodó (Montevideo, Uruguay).
 Foko. Arte y diseñadores. Punta Carretas Shopping (Montevideo, Uruguay).

2007 Premio Nacional de Artes Visuales. Cuartel de Dragones (Maldonado, Uruguay).
 Premio Nacional de Artes Visuales. Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 Nuevas Vías de Acceso II. Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, Uruguay).

2008 «Proyecto Uninventario» (proyecto web).
 2009 No tocar / No pisar. La Pasionaria: universo creativo (Montevideo, Uruguay).
 2010 Voces en Libertad. 11.ª Bienal Internacional del Cartel (México y más de 70 países).
 2012 200 Años de Extraña Existencia. Cabildo de Montevideo (Montevideo, Uruguay).
 Archivo de El monitor plástico. Subte Municipal de Exposiciones (Montevideo, Uruguay).
 Uruguay Design. Galería Johans (Helsinki, Finlandia).

Actividad docente

Dirige el taller Tópicos Contemporáneos. Museo Torres García (2013) (Montevideo, Uruguay).
 El archivo como obra. Museo Nacional de Artes Visuales (2007) (Montevideo, Uruguay).

Bibliografía y prensa

El uno para el otro: artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana.
 Miriam Hojman, Montevideo: Farq, 2010.
 Diccionario de la cultura uruguaya. Miguel Ángel Campodónico, Montevideo: Linardi y Risso, 2007.
 El monitor plástico. Dir. Pincho Casanova, 2006.
 Reseñas de exposiciones y entrevistas en semanarios: Brecha, Búsqueda, Martes de la Costa;
 revistas: Galería, Paula, Caras y Caretas, Arte & Diseño, Lola Press (Internacional), Polyethylene (Francia);
 portales: revista ARTE, Cooltivarte; diarios: El Observador, La República, La Diaria.

Proyectos gráficos destacados

Louvre en Montevideo: seis siglos de pintura europea (rambla de Montevideo, Uruguay, 2009).
 Louvre en Buenos Aires: seis siglos de pintura europea (La Boca, Buenos Aires, Argentina, 2010).
 Trazos de Nueva York. Museo Torres García (Montevideo, Uruguay, 2010).
 Trazos de Nova York. Caixa Cultural (Río de Janeiro, Brasil, 2010).

One of our main lines of work at the National Museum of Visual Arts (MNAV) is to invite outstanding artists to design exhibitions that take account of the institution's particular characteristics. In this way the museum acts as a dynamic agent in the medium by promoting and making viable different projects that for various reasons would be very difficult to implement under other circumstances. This means that when it comes to presenting a final project, the artist has to consider a hundred-year institution, which the MNAV is with its very complete collection of Uruguayan art from the end of the 19th century to the end of the 20th, as well as the spatial characteristics of the building.

The "Sustancia remota" exhibition by Lucía Pittaluga is an excellent example of an installation that investigates different ways of seeing, ranging from physiological to cognitive aspects, and calls into question the traditional habits we all have when it comes to relating to an artistic object. By taking over an exhibition space in the museum to make it into an expanded aesthetic experience, Pittaluga confers sense on her installation. "Sustancia remota" becomes a device that constructs viewpoints through which the objects that are seen dematerialize in the air.

We would like to give special thanks to the artist Lucía Pittaluga and to the curator of the exhibition, Alicia Haber, for the work they have done, in which both of them have shown total dedication and commitment to art.

Enrique Aguerre
Director of the National Museum of Visual Arts

Ungraspable absences and presences

Alicia Haber

What I am seeking with my art has not yet been revealed to me and I hope I never find it.

I know less than what still remains for me to investigate. A tiny clue is immensity.

*Perhaps the smallest sign of doubt or loss of sense is enough,
in a constant search for an “other” place, faced with the proliferation of contents.*

Lucía Pittaluga

Lucía Pittaluga is an established and recognized Uruguayan artist who is in a permanent process of creative ebullience. Sometimes she does not put her work on show for a while but spends her time thinking, working, exploring and intensely experiencing things that enrich her inner world and prepare her for future exhibitions. She has always worked with great intensity, and if some time goes by without an exhibition this does not mean she has stopped creating; she goes in for competitions, Uruguayan venues, and prepares projects for grants.

She is notable for her highly original soft sculptures and her work with space, and she has also explored the possibilities of the web and film and done other kinds of installations of a more conceptual nature. She produces watercolors and drawings, and she has done a series of compositions on the life theme of pregnancy and motherhood from the perspective of a woman and a mother. She has been drawing all her life; it is an essential part of her being.

She inclines to compositions that are open and provoke questions in herself as well as in the viewer, and she strikes a nice balance between careful calculation and spontaneity. Her languages change, and she considers that each new work is autonomous. She engages in the creative process with complete freedom.

She sets about her artistic work like going into a labyrinth and the composition emerges as a questioning to which answers are rarely found. She maintains that “The work tries to be quicksand in constant change.” She is interested in experimentation so she never pursues absolute truths, conclusions or fixed goals. She sees what she does in terms of work in progress. She does not believe she has the key or the password to what her work means, and she hopes never to find meanings because she prefers interpellations to definite affirmations. Her works are always enigmatic and generate mystery. She is a very reflective artist and she thinks and writes about her work, as in the extract below.

Believe to create¹

In the labyrinth of work itself the composition emerges as a questioning that is rarely answered. Politics and aesthetics, nature and technology, the virtual and the real are all blurred and certainties fade. The work tries to be quicksand in constant change. Like my thought. Project. While... I live. I seek to de-territorialize, to find new maps, precarious and threatened geographies. A change in one particle can change the course of history, art and its objects, omission, non-representation and its connections.

I am interested in experimentation, never in conclusions. I try not to cling to any particular material or support; only freedom of ideas and associations can produce the work. I conceive of what I create as an artifact that is in dialogue with the space and the context. It is in this geography that intuition, what is learned and what is forgotten, navigate.

I am obsessed with blank space, which goes against the traditional trade of generating symbols. I come out of the design and go back in naturally, the territories cross, they intercept each other. It is something like oil and water; they are separated by a word: function. I try to do a graphic design that is slow, warm and thick; everything else seems trite.

What I seek in my art has not yet been revealed to me and I hope I will never find it. What I know is less than what remains for me to investigate. A tiny clue is immensity. Perhaps the smallest sign of doubt or loss of sense is enough, in a constant search for an “other” place, faced with the proliferation of contents.

Of life and art: an interview with Lucía Pittaluga²

When did you begin with art?

As long as I can remember, I remember drawing...

What does your work try to show?

Questions

¹ Alicia Haber: “Lucía Pittaluga: una creadora multifacético”, text by Lucía Pittaluga for the magazine Arte. <<http://arte.elpais.com.uy/lucia-pittaluga-una-creadora-multifacetica>>.

² “De la vida y del arte: entrevista a Lucía Pittaluga”, Cooltivarte, 14 February 2012. <http://www.cooltivarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=714:de-la-vida-y-del-arte-entrevista-a-lucia-pittaluga&catid=60:plasticos&Itemid=439>.

How much is planned in your work and how much is spontaneous?

Everything I think and all my spontaneity emerges when I am working. I am not concerned with percentages; I am more concerned that in the struggle with the work it might win and not me.

What tools, materials and themes do you work with most? Why do you choose the materials you use?

I believe less and less in materials but I respect them. They usually choose me and I never try to fight it. I think art does not have a theme. Art reaches places that are much deeper, where words cannot reach. Therefore it is anachronistic to talk about a “theme”. A good work of art always speaks in its own language.

How far is each work independent, and how much of a relation is there with the previous one and the next one?

All my works are always independent but inevitably at the same time there are connections between them, although these might not be apparent just by looking. Simply because each was generated by the same means that created it. If there is an underlying laboratory this will inevitably forge unity; the artist’s universe inexorably becomes manifest and that is where the connecting thread can be found.

How do you think time influences or could affect your creations?

The work defends itself alone and if it is good it will endure.

What do you want them to generate in the viewer?

Whatever the viewer is open to receiving at that time. I am always surprised when people react or tell me things it was never my intention to say. That is where the mystery is.

Some key works

For a long period in her artistic undertaking she expressed herself with cloth forms that have to do with soft sculpture and various possibilities in the realm of textile art. Cloth has always attracted her; the transformation of static impenetrable material into forms loaded with content, connotations and memories. She has used them to allude to genesis, primordial structures, embryos, eggs as symbols of creation, ovules, cells, seeds, germs, different states of living beings, metamorphosis, the (in)ability to fly, human pulsing, what is organic, visceral, and many more possible readings. She has created gentle forms with connotations of nature, of the animal and of anthropomorphism. She has always been attracted by softness, amorphousness, the organic, the malleable, things that are not rigid.

When the viewer is faced with one of her creations the reading is never evident or obvious. The artist plays with multiple senses and heterogeneous metaphors. Her works are always open.

White flight

In 1998 she set up a large installation called Vuelo blanco (white flight) at the Cabildo in Montevideo.

In an interview she had this to say about it:³

The first mythologies showed angels with wings. By the year 2000, in spite of all the efforts of evolution, human beings had still not been able to grow wings, although of course they could get on a plane or get a hang glider and fly. I did not do any wings that were real because the subject of angels is a kind of fashion, but this is nothing to do with that.

I took this poetical part of the impossibility of flight. In the exhibition it is all like a process. In spite of all their efforts, human beings still have to walk. All these forms have sort of wounds from trying to fly.

To me they are not female figures. But I see something female in what I do. The subject of sewing, for example: it is very rare to find a man-artist who does much needlework. Women come with sewing in them, in some gene. In the past men went out killing animals and women stayed back doing embroidery. I think that when it comes to emotions men and women are different.

There is no reason to be either female or male. Really they are not beings. They are forms. They are what each person wants them to be. Some people said they seemed like a slaughterhouse of clouds. Another thing people said was that they seemed like a horror film with headless corpses that had been hanged.

She presented the installation with the following texts:⁴

He who desires, but acts not, breeds pestilence.

William Blake

What has the form I want to create got to do with this indifferent piece of cloth?

A soft, slippery texture that challenges you with its indifference, a static and impenetrable material.

The dialectic it generates in us is the stimulus to movement, the desire to realize the idea in ourselves;

³ L. B.: “Lucía Pittaluga: la utopía de volar”, La República de las Mujeres, March 1998 (the artist’s files).

⁴From the artist’s files.

in change, all is pulsing, fluid and thoughts. Images in memory.

We are learning the truth of the utopia of originality, recognizing cultural, social and affective conditioning in ourselves... it is a whole attempt at detoxification.

...I am more concerned that in the struggle with the work it might win and not me.

In Vuelo blanco she created an installation with three different spaces. First there was a large solitary shape positioned on the ground. Then the visitor came upon a series of micro forms hanging from the ceiling. They alluded to origins, creation and primitiveness. They were small shapes hanging that could be interpreted as free visions of viscera, medullas, organs, body parts and things connoting the beginnings of the creation of life. They could be read as tadpoles, fertilized ovaries, fetuses, breasts, the insides of bodies, entrails, spermatozoa, hollowed receptacles connoting the female sex, the uterus, eggs, embryos, germs, wombs, sexual cells. Pittaluga was exploring the inner nucleus, the centre of things, the most intimate parts. The installation spoke of the beginning of life.

After that the scale increased sharply. The artist presented us with a series of very large biomorphic and anthropomorphic bodies without heads but with wings, hanging as if they wanted to fly. They were unclassifiable floating beings. They had some weak lower limbs that indicated they could neither fly nor stand firm on the earth. There were cavities in the middle of the bodies that were empty and at the same time filled with a latticework of fibers indicating complexity.

In Vuelo blanco Pittaluga alludes to the utopia of flying, the need to take flight with the mind and in fantasy, the inner impulse to break out of routine and banality. In this installation she comes close to Italo Calvino’s thinking in Six Memos for the Next Millennium. Calvino says we have to set the weight aside and seek lightness, fight against heaviness, combat inertia, resist petrification, go to the winds and the clouds, go after the unreachable object of a search without end, try to challenge the “Inescapable Heaviness of Living”. Calvino suggests we should pursue the vivacity and liveliness of an intelligence that escapes from the compactness of the world, try to perceive what is infinitely miniscule, mobile and weak, and find freedom from materiality and from human beings. Calvino struggled for the lightness to fly.

Map

Pittaluga presented another suggestive installation at the Premio United 2001, and it won first prize. She fixed small cushions of various sizes to the walls, arranged in seven registers in a rising crescendo. She used this cabalistic number with its mystical references and expressed it in a series of organic shapes. Seven has a vast range of symbolic significances including the union of the sky and the earth, the

seven-pointed star, the seven colors, the seven days of the week and the seven days of creation. She constructed the work of art with stuffed gauze, seams, threads of various thicknesses, paper and in some places tacks. The protuberances suggested bioforms and they underwent processes of metamorphosis, which were indicated by changes in shape, chromatics and texture. The forms connoted metamorphosis and evolution and hinted at the human body, although no shape had any real similarity to it. The viewer thought he could make out identifiable things that reminded him of breasts, wombs, phalluses, entrails, fetuses and the insides of the human body in general. The installation was called Mapa (Map) and it alluded to the genetic map.⁵ The artist asked herself, “What are they going to do with this information?” She wanted to know.⁶ “Who would have said that after so much evolution we haven’t turned out to be little packages, all tied up?”⁷

The routes

Las travesías (The Routes), which was exhibited at the Goethe Institute in 2002, revealed a gradual change towards a more purified path but without leaving sculpture or high relief softness aside. This was a site-specific work of art some 17 meters long fixed on the walls of the corridor of the Goethe Institute that was being used as the exhibition hall. It alluded to the journey, to the trajectory, to the itinerary we follow in our daily lives. The work was set out in two parts. On one wall there were high relief pieces of textile art and soft forms that were heterogeneous, biological and living, and as always with Pittaluga, they were based on fantasy. Some were very large and others very small and called to mind miniscule parts of the human body or of things in nature. On the opposite wall the artist placed designs of various maps of daily routes made by other people, and superimposed they generated very interesting effects. They had been scanned and printed on acetate and were set out in a very precarious way, and they hyper-codified the theme.

Inclmency

In Intemperie (inclmency) there was a very evident change. The artist radically synthesized her shapes and presented pure black and white cylinders without cavities or markings on their surfaces. They were

⁵ Javier Lyonnet, “Premio United para los embriones de Pittaluga”, El Observador, 10/3/2001.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

soft abstract sculptures with sensitive geometry and full volumes. She created them to be exhibited in a landscape for the Paul Cezanne Prize when she was in France (Intemperie. Installation in landscape and photograph. Galería Pavé dans la Mare, Besançon, 2003-2004).

These soft cylindrical forms were placed on the ground in the landscape. They were slender, compact, cylindrical shapes and they were forceful, created for open spaces so as to pit their volume against overwhelming nature both in Pinamar, where the artist lives, and in the French landscape. With the passing of time they were destined to deteriorate into ephemeral installations and fade away.

Soft sculpture

Very often Pittaluga describes some of her works as “cushions” and she would say, “With those cushions...” She remembered and talked about her shapes in the following way: “In the United States this is called ‘soft sculpture’, but I prefer not to pigeonhole it in a definition. I think sculpture and volume are the best ways of showing ideas in three dimensions.”⁸

Be that as it may, many of her works can be classed as soft sculpture, made with unconventional materials to challenge the traditional nature of sculpture and artistic expression. Soft sculpture is usually a women’s province because it involves art textile techniques, sewing and cloth. The beginnings of this mode of expression are associated with an anti-establishment non-conformist feeling back in 1950 with the ceramist Peter Voulkos. He questioned the limits imposed by the materials artistic artisans were using, and he generated the freedom for himself and his students to explore new mediums and new sizes, and thus came to influence all artisan art movements, above all since 1959. In California, this experimental spirit in the textile area was developed by Ed Rossbach, Trude Guermonprez (who brought in the Bauhaus spirit), Katherine Westphal, Bernard Kester, James Bassler and Mary Jane Leland. Another major factor was the creation of the Lausanne Biennial in Switzerland in 1962 and the presence of Magdalena Abakanowicz, from Poland. Another important figure in the development of soft sculpture was Lenore Tawney, who at that time took over the space with her works. In 1967 the Lausanne Biennial housed large textile sculptures by a number of artists including Abakanowicz, Françoise Grossen, Sheila Hicks and Claire Zeisler.

A key figure was Claes Oldenburg, who produced numerous works and used the term ‘soft sculpture’. Subsequently this new modality of expression was taken up by many artists around the world including Yayoi Kusama, Jeannie Martin, Katie Gardenia, Lynda Benglis, Louise Bourgeois, Isabelle de Borchgrave,

⁸ Idem.

Joseph Beuys, Jann Haworth, Eva Hesse, Mark Jenkins, Annette Messager, Robert Morris, Rosslynd Piggott, Richard Serra, Marjorie Strider, Joel Jones, Daniel Richard, Dylan Jones, Robert Rauschenberg, David Jenasz and Ricky Swallow.

Investigating the web: Uninventario

Lucía Pittaluga also explored the web. In 2007 Enrique Aguerre and Jacqueline Lacasa organized an exhibition called *New Access Routes II*, at the National Museum of Visual Arts (MNAV). Thirty-two artists were invited to tour the MNAV and select one or more artistic works to serve as the reference or starting point for a new creation. In this context Pittaluga started a project by the name of “The archive as work”, which has been under way since 2007.

She explains it as follows:

“Uninventario, the archive as work” is an attempt to recover from this data base the Uruguayan part of the stock. It consists of a search and open collaboration using information obtained through Google.

The viewer of art is no longer a pure viewer but is invited to take part in the process, to become involved (or not) in “an inventory”.

This is an attempt to construct a system of mediation, “of access”, which is one of the many paths of art: the ongoing invention of a community’s signs. In this case it would be a landscape of works acquired in a specific time frame and through (nearly) one single look. One of the many routes to access information on the web is Google, a search method that receives a single semiotic praxis and tries to order the immense list of all the elements that contain the signs in question in order of importance. In this context: which artists from the MNAV’s stock of cultural wealth do we find in Google? The feedback from the receiver (in this case Google) consists in serving the information the provider himself (the user) sends, and then incorporating it into subsequent information emissions that other users (receivers) obtain.

According to Umberto Eco, the original idea of a sign is not based on equality. And this is not a random game of chance; the outcome depends on the country where the player is located. An example of how the list may never end.⁹

⁹ Collaborators on “Uninventario”: Federico Meneses and Germán Díaz.

Ungraspable element

The ephemeral site-specific installation designed for a particular place, like the work Pittaluga has created in October and November 2013 for the MNAV, is ideal for her purposes. This experimental work is entitled *Sustancia Remota* (Ungraspable Element); it involves a wide range of elements that are united in a whole and assembled in the single space. The installation is made up of fragile precarious objects and situations of pauses, interstices and intervals. Silence, this “area of risk and uncertainty”, is important in this visual discourse. In this system that configures space, visitors have to adopt viewing points indicated by the artist; they have to fix their look, participate by interpreting, and complete the work with their own analysis. Thus the viewers stop being viewers and become involved in a reality that brings their intellectual, emotional and sensory capacities into play. One of the work’s main attractions is that it invites the viewer to concentrate and actively participate.

All this is unclassifiable, indeterminate and very difficult to grasp. Most people who visit exhibitions still expect to find works of art in traditional formats like paintings, sculptures, drawings, photographs or etchings. But here they do not find a restricted aesthetic object like a painting, sculpture or etching as the object has been sacrificed in the process. This amounts to a radical criticism of the traditional system whereby art is conceived as the production of “visible beautiful forms”, which is the classic definition in the *Greater Oxford Dictionary*.

The artist chose a specific place in the MNAV for *Sustancia remota*. The work was created not in a workshop but in situ, and it has a definite time frame which is the duration of the exhibition. It was assembled in place, it was conceived for that place and it has a fundamental connection with that spatial context. It is ephemeral because when its time is up it is withdrawn and the work as such disappears, which stands in contradiction to traditional art which endures. This is a change from solidity to fragility, a mutation to something fleeting. It is the acceptance of vulnerability. What predominates is the principle of impermanence and fluid image. The aesthetic is that of fluidity.

The installation, by being exhibited, announces its own disappearance because its expiry date is known, and hence it speaks of vanishing and of fragility. This suggests the transitory nature of life and of what cannot be grasped. The ephemeral speaks of presence and absence, of life and death, of having and not having. This puts a question mark against permanence and temporal duration, and implies acceptance of the fact that we are transitory beings, that being transitory is part of life and instability is too. Death is not negated and neither is loss. This is no longer Cartesian reality or the world of a Cartesian subject surrounded by safety and certainty, a world ordered by clear and defined ideas. We are living in a reality of uncertainties.

With her ephemeral creation, Lucía Pittaluga is presenting a polemic about the very idea of an art gallery or museum and what its main function is. Museums and galleries have always been seen as spaces for immortality where works of art are preserved and protected; the idea of transcendence rules. The word 'museum' comes from the Latin museum, which in turn derives from the Greek ????????, and this sense is enshrined in the current statutes of the International Council of Museums (ICOM), which were enacted at the 22nd General Conference in Vienna, Austria, in 2007: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment." This definition is a reference landmark in the international community. In the case of an art gallery, we go there to see "works of art" and we follow an ordered route, with greater or lesser interest; we do not go there to see an ephemeral installation consisting of a white cloth wall we must look at through peepholes. But this artist is not interested in the traditional concept of an art gallery and she contradicts it inside the gallery itself. This is quite a challenge.

She has the following to say about her exhibit:

In this installation I am trying to put the focus on certain visual and spatial difficulties which are generated in the nucleus of one of the gallery rooms.

I am trying to generate an inaccessible space, which is the opposite of creating an exhibition space. It is not at all clear what is intended to be shown, or what is background and what is figure.

Creation, or thought stemming from absence, puts the creator or thinker in a particular position as insider and outsider at the same time, a protagonist in the system who investigates and observes at a distance from the phenomenon.

The artist employs cloth, like in some of her previous installations, but in this case she does not use it to create forms, soft sculptures, but to allude to and generate a range of connotations. These pieces of cloth are printed with photos of the light blue Uruguayan sky with clouds. The sheets of cloth have been worked, cut and hung in different ways. But they are at a distance from the viewer in a space where he cannot go. We are separated from them by an enormous sheet pierced only in three places with three small peepholes, and we have to look through them to see what Pittaluga has put on the other side. The reality we see in this way is fragmented, we cannot touch it, we cannot grasp it, which is the same situation as with the real sky insofar as it far from us and we can never touch it. Here there is a wider range of possible readings. Reality as a whole cannot be apprehended; we can only comprehend it in part, and in a subjective way. The typical sky (light blue with white clouds) is encapsulated and we only have access to it through a peephole. The sky or heaven promised by religions, poems and philosophies etc., will never be really reached. We will never be able to apprehend it.

The three pieces are hung in such a way that we feel they might blow away or fall or tear. They are barely hanging on, free in the wind, held up by pins. In some places the sheets are ripped and cut and they seem very thin and unstable. This evident precariousness is one of the themes Pittaluga alludes to. And these sheets with their printed photographs of the light blue Uruguayan sky with clouds allude to many precarious things, uncertainties and feelings of instability that have a particular connection with Uruguayans.

One of the primary associations is the sky and the clouds. The sky's color is the result of diffused light, the interaction of sunlight with the atmosphere. On a sunny day our planet's sky is usually sky blue; we all think of this as the paradigm color, and this is the color Lucía Pittaluga works with. It is a code color. (In fact the sky has different chromatic tones at dawn, at dusk, at night, when it is cloudy or stormy, etc.) The sky has a whole range of real and metaphorical meanings. In meteorology the word 'sky' refers to the densest gaseous layer of the planet's atmosphere. But the Spanish word for the sky above us, cielo, also alludes to God and divine providence, and in Christianity it is the term for heaven. The word in this wider sense connotes many things; we use it in our everyday conversations in a wide variety of expressions like "reach for the sky", "open skies", "the heavens opened", "heaven help us", "to be in seventh heaven", "to move heaven and earth", "that was heaven" and "he went to heaven"; and in Spanish there are others like "to conquer the sky", "to win the sky" and "you are my heaven". The concept is also associated with many other meanings like what is infinite, ungraspable and remote. And for Uruguayans it is a key element in their identity and refers to the country's flag, "like a piece of sky." In tackling the subject of the sky, Lucía Pittaluga opens the door to many readings. The hanging sheets can also be associated with the Uruguayan flag with its cuts and its fragility, and with some past troubles that have never been resolved in the country and that give us a sense of inclemency or a feeling of precariousness.

Aesthetics of participation

Lucía Pittaluga is concerned with questioning the viewer's attitude and the very function of an art gallery. The viewer is unable to get into the actual exhibition space so he must focus more intensely and pay much more attention to what is happening on the other side. Thought is fragmented and there is visual chaos. The sky, simplified and encapsulated in the gallery, is an attempt to recreate a certain feeling of protection towards this ungraspable element that belongs to us all, that touches everyone, and which is much more visually accessible than any other work on show.

But the readings are open and it is the visitors who have to act, to make associations, to experience looking. As Marcel Duchamp said, “It is the viewers who make the picture.”

Something is required of the viewers in the act of receiving and they become co-creators. Roman Ingarden calls this activity “concretion”; it generates a co-creative action on the part of the viewer or receiver. In the mid 20th century the Constance School with Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, postulated the receiver of a work of art as a producer, creator and auditor. This is the idea that the open work (an Umberto Eco term) invites viewers to become interpreters and to read it in various ways, and thus become co-producers of the end result. They can do this in a variety of ways, but what emerges clearly is that art always obliges the viewer to think, not just to look. And that he should not believe in absolute truths or in what is explicit.

What is called “communicative indetermination” in some areas allows numerous interpretations. The “empty spaces” stimulate visitors to include their thoughts, their viewpoints and their feelings in the experience of the work of art. *Sustancia remota* has various interpretative, spiritual, subjective and intellectual stimuli. It has an “appellative structure” whereby passive contemplation is set aside. The receiver has his voice. Depending on the aesthetics of how the work is received, interaction is vitally important and the viewer becomes a co-artist, a co-creator. The work is incomplete and it is the “aesthetics of participation” that completes it.

There is no doubt that in art today and in a piece like *Sustancia remota*, traditional contemplation is left aside. The installation provokes interaction; the viewer has to participate, he is compelled to look through the peephole, to move on and look through each of the successive peepholes, and he can even try, and does try, the view through the peepholes for children. The installation is not a finished product, it is an open process that is gradually completed —if it is completed at all— with the readings it generates over time.

Uruguayan Precariousness

Torn sheets, hanging sheets, sheets held up with pins; the precariousness of something hanging indicates uncertainty and insecurity. Uruguay has a number of problems to solve as regards development, substantial changes pending in key spheres like tertiary and university education, secondary education, health services, human resources training, social integration and reducing expenditure on public employees. Montevideo is a case apart; the city urgently needs to solve a range of problems it has been grappling with unsuccessfully. One of the most needy and neglected areas is the realm of art, and artists, critics, curators, teachers and historians find this state of affairs distressful.

Uncertainty in the modern world

But above and beyond the situation in Uruguay, uncertainty is a universal sign of our times; it is the zeitgeist. Modern society has been defined in various ways but they all allude to uncertainty. The world is in flux, all solid certainties seem to have vanished in the air; there are radical changes in family structure and uncertainty rules. Today there is a body literature that attempts to analyze the world we live in and focus on this characteristic. These books include *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* by Anthony Giddens; *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy and The Age of Emptiness: Essays on Contemporary Individualism* by Gilles Lipovetsky; *The New World Disorder* by Tzvetan Todorov; *Liquid Modernity*, *Liquid Love: on the Frailty of Human Bonds* and *Liquid Fear: the Contemporary Society and its Fears* by Zygmunt Bauman; *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* by Marc Augé; *Risk Society: Towards a New Modernity* by Ulrich Beck; *Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology*; *Spheres Volume II: Balloons. Macrospherology*, and *Spheres Volume III: Foam. Plural Spherology*, by Peter Sloterdijk.

These authors identify fear and perplexity as basic characteristics of today’s world. Monolithic science, the absolute, the objectivity of knowledge, all these things are called into doubt in the postmodern world and there is a crisis of reason. We no longer have universal values or concepts.

We live in a “risk society”, to borrow a term from Ulrich Beck. Zygmunt Bauman thinks control, certainty, security and predictability no longer exist. The precarious, provisional and ineffective nature of things has created what Michel Kokoreff calls “uncertainty societies”. Postmodernity, advanced modernity, late modernity, or reflexive, or as Bauman calls it, liquid modernity, is characterized by a fear of diffuse danger, by dark and unspecific apprehension. Zygmunt Bauman maintains that “Today our only certainty is uncertainty.”

In a report by Ima Sanchís in the Clarín newspaper’s magazine Ñ, Bauman expressed it as follows:¹⁰

We are frightened by the fragility and vacillation of society’s situation, we live in uncertainty and we distrust our politicians and institutions. Studying for a career no longer means acquiring skills that will automatically be appreciated by society; it is not an effort that will yield fruit. All this precariousness is expressed in problems of identity like who I am and what will happen to me in the future.

Yes, liquid modernity in which everything is unstable: work, love, politics, friendship; in which human connections are provisional and the only long term thing is oneself.

¹⁰ Ima Sanchís: “Zygmunt Bauman: ‘Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre’.”, the Clarín newspaper’s Ñ magazine, 12/1/2012. <http://www.revistaenlinea.clarin.com/ideas/filosofia/Zygmunt-Bauman-certeza-incertidumbre_o_626337554.html>.

There is not enough time for an idea or an agreement to solidify. This attitude is now part of our philosophy of life: we do what we do for the moment, just for now.

Nothing lasts forever, not even the future.

In today's world nobody builds gothic cathedrals, rather we live in tents and motels.

Objects and people are consumer items and as such lose their utility once they have been used. Liquid life involves us in constant self-criticism and self-censorship, it feeds on the dissatisfaction I have with myself.

We have been left without utopias.

In his books Bauman points out how precarious human bonds are and calls the society we live in a transitory society that generates unstable relationships. He talks of liquid love, of lack of responsibility in couples, of the absence of certainties, of an insecure labor panorama where what counts is flexibility and the idea of planning ahead is losing validity. Individualism is taking over and all human connections are transitory and mutable. The family has changed enormously and is no longer a stable point of reference. To live in this society we have to be flexible, we have to know how to change in time, how to uproot ourselves, how to become fragmented. Bauman says that in big cities fear is what rules, undefined fear, disseminated and confused; it is the fear generated by uncertainty. Sloterdijk, Giddens and others also dwell on this fear and the obsession with security.



Unreachable Element

Javier Couto



Which of us has never looked up at the sky and asked a question that perhaps has no answer? Which of us has scanned the clouds in the day or the stars at night and seen hidden shapes that changed continuously? The sky is a vital reference system for orienting ourselves, a tool for measuring time, an effective calendar to be able to set the dates for harvests and pagan festivals; the sky is all these things, and it was man's faithful helper and accompanied him throughout his evolution long before it became the scene for space exploration with the promise of new worlds to conquer. To gaze up at the sky, lost in limbo, is one of the few non-essential needs that unite us seamlessly with primitive man.

Anthropology might advance a reasonable hypothesis that Neanderthal man was the first living being to practice funeral rites, but we know for certain that some kind of man-like creature in his unstable world looked up at the sky and wondered about it – he must have, if only because there were eclipses, and bolts of lightning that sometimes gave him the miracle of fire.

Lucía Pittaluga's installation is built around three pictures of the sky that palpitate in a closed luminous universe. It does not project the visitor into an earlier world by brusquely tearing away centuries of certainty and technological progress and transporting him back to a state of primitive wonder, but rather it incites him to reach out to these faraway skies and converse with them using the tools he has now, like in the past humans had pyramids or megaliths. Because even for us twenty-first century hominids, heliocentric as we are, more certain of things than ever before, capable of calling up the latest photographs and reports from far-away space probes at the flick of a switch, even for us the sky is still an enigma. Pittaluga has worked around a paradox to tackle this enigma and give form and life to her creation. The heavens, evoked in poems, promised by religions, grappled with by various philosophies, are a living reality and at the same time unreachable. They are the inside of a vault whose color is nothing but an optical phenomenon, a border that ceases to be one as soon as it is crossed. We know that when we look at the stars we are seeing the past, a past that is seconds or hours or years ago and which comes to us as a single thing from an infinity of places. We are aware —or at least current science allows us to reasonably assume— that the things we see actually exist. We could even cry out to the heavens the words with which Nietzsche's Zarathustra hailed the sun, "How could you be happy if you didn't have people to illuminate!"¹ And nevertheless it seems impossible to be able to encompass the sky. Is it just a complex combination of chemical elements, or is it an entity that can be defined in terms of distance? Is it Husserl's "open horizon of reachable distances?" Or in Heidegger's metaphors: "The seasons of the year and their changes, the light and twilight of day, the darkness and clarity of night?"

¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Barcelona, Altaya, 1993, p. 31. Thus Spoke Zarathustra. A book for everyone and no one.

This is not about trying to guide the visitor's experience by offering him answers or hints, but rather its aim is to impel him to question his own perception of the sky. After all, a constellation of stars is still just an arbitrary consensus construction from a fixed perspective that we don't particularly have to be faithful to. But if, as Gaston Bachelard maintains, the way in which we escape from reality clearly indicates our private reality,² Pittaluga's offering is also a game of self discovery. "Tell me what your infinite is and I will know the sense of your universe."³ Pittaluga invites personal journeys and readings, which we need if we are to really enter into the exhibit, to transcend the lovely metaphor in which skies of gauze stir at the mercy of an imperceptible wind; the viewer is urged to reconfigure them in his own imagery, to pass beyond received interpretations and discover his own inner vision of this unreachable element.

A first approach to the exhibit gives us its visible geography. First there is the location: Pittaluga has carefully chosen the setting, a specific sector of the gallery with a low, oppressive ceiling where visual and spatial difficulty are generated. And then she has skillfully isolated this space from the gallery and given it an autonomous insular shape, creating an intense aseptic white capsule with a vaguely futuristic resonance in which three skies are laid out, each with its own mood, which at a distance seem like bioluminescent organisms in an expectant silence.

There was a certain degree of crudeness in the artist's previous work; soft sculptures that suggest organic forms —mollusks organized like embryonic stages, things that seem to fold back on themselves to keep their mystery hidden—, but this time she seems to have tended more towards a more open play of experiences. But they are deceptively more open, because the installation hides its clues, and challenges the viewer and demands his participation and complicity. Between the visitor and the skies there are peepholes he has to look through if he wants to penetrate the mystery. This is a requirement and at the same time a suggestion because there is an explicit desire not to impose an order of viewing, although this tidy implacable dividing up presupposes some vague artistic protocol. The effort involved in moving on to the next point of observation or going up the spiral staircase to slip almost furtively into another world stimulates the visitor and keeps him alert.

The peepholes, these compulsory standpoints that might have been made by scratching the surface of a bubble, have in fact been calculated with almost geometrical precision. There are two per sky, and they are at different heights. While it is tempting to say that a child looks at the sky in a different way to an adult, perhaps it is better to reflect about accessibility because, except in extreme and sad cases, the sky is one of the few things anyone can look at.

² Gaston Bachelard: *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 12-13.

The epistemology of the word sky —the dictionary of the Spanish Royal Academy lists eight meanings most of which are of religious or scientific origin (because the Spanish word *cielo* can mean 'sky' or 'heaven')— seems to be echoed in the wide range of meanings the artist suggests. Gaston Bachelard says that since the sky is a classic material element it constitutes a system of poetic fidelity. Bachelard says that when we eulogize it we think we are being faithful to a favorite image but in fact we are being faithful to a primitive human feeling, a primeval organic reality, a basic dreamlike temperament.⁴ Pittaluga has chosen a poetic characterization of an opal sky displayed in three distinct parts in an environment that acts as a sounding box. The very fact that I enumerate the three of them might presuppose an order or a preference, but that is not my intention. But we do perceive a certain cadence to them, like steps on a scale or a natural succession, which is another thing the installation achieves. Pittaluga enables us to move from between skies, shifting from a full sky folded in two and draped peacefully over a bar to the image of a ragged sky that is barely held together by a cluster of safety pins, which suggests necessity and urgency but also resistance because it is precarious. In a position that might seem intermediate this image hits us and, beyond the peephole, suggests a wounded sky, the soft blade of a guillotine, perhaps a sad fraying canopy like a cloak of ashes. In the free association of ideas that all open compositions arouse, I could not help remembering Gustav Klimt's painting *The Three Ages of Woman*. I don't know if Pittaluga's skies are of different ages but I like to think it is possible.

Sooner or later this installation, this bubble in space and time that now breathes in the nucleus of the hall, will break and give way to other bubbles, or to profound silence or to the padding of new steps, but the visitor's inner experience, the vision of his own sky, this glimpse into another world which is really a metaphor for a private universe, will live on in our memory as a larval experience. This is not in harmony with popular imagery, nor is it perhaps even consciously accepted, but latent like a dream or maybe like the questions that occur to us sometimes when we look up at the sky and search uncertainly for the answer in that remote unreachable element.

⁴ Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 12.

Lucía Pittaluga, Montevideo 1970

Lives and works in Montevideo, Uruguay.

luciapittaluga.uy

Studies

Degree in artistic communication, University of the Republic, Uruguay.

1989-95 National Fine Arts School, University of the Republic.

1990-94 Badaró Nadal Workshop.

1995-2000 Nelson Ramos Workshop.

Individual exhibitions

2013 Sustancia remota. National Museum of Visual Arts (MNAV) (Montevideo, Uruguay).

2006 La pelota. Sala Dodecá. Montevideo, Uruguay.

2004 Protect your life. Uruguay Cultural Foundation (Washington DC, United States).

2003 Intemperie. Pavé dans la Mare Gallery (Besançon, France).

2002 Travesías. Goethe Institute (Montevideo, Uruguay).

2000 Jardín. Paseo de la Matriz Gallery (Montevideo, Uruguay).

Jardín. Club del Bosque (Punta del Este, Maldonado, Uruguay).

1998 Vuelo blanco. Cabildo of Montevideo (Montevideo, Uruguay).

1995 Contenciones. Espacio del Notariado (Montevideo, Uruguay).

1994 Espacio Cinemateca Pocitos (Montevideo, Uruguay).

Awards and Prizes

2010 Invited to the International Biennial del Cartel, Mexico City, Mexico and more than 50 countries.

2003 Artistic residence, Fort Beaugard (Besançon, France).

2002 First Prize, Paul Cézanne. French Embassy.

2001 First Prize, United Airlines. Maldonado Museum of American Art (MAAM) (Maldonado, Uruguay), and Sala Federico Sáez, Ministry of Transport and Public Works (MTO) (Montevideo, Uruguay).

Honorable mention, 49th Uruguayan Room. National Museum of Visual Arts (MNAV) (Montevideo, Uruguay).

Second prize, Something Special Biennial. Molino de Pérez (Montevideo, Uruguay).

Honorable mention, Mosca-Talens Prize. Atrio of Montevideo City Council (IMM) (Montevideo, Uruguay).

1999 Invited to represent Uruguay at the Chandon Biennial, Palais des Glace (Buenos Aires, Argentina).

1996 Honorable mention, United Airlines Prize, Maldonado Museum of American Art (MAAM) (Maldonado, Uruguay).

1989 and 90 Prize, Sala Leonístico of Plastic Arts (Montevideo, Uruguay).

Main collective exhibitions

1994 Sixth National Youth Plastic Exhibition. Subte Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).

9th Salto Spring Biennial (Salto, Uruguay).

1996 United Prize. Maldonado Museum of American Art (MAAM) (Maldonado, Uruguay).

International Women's Day. Sala Vaz Ferreira, Biblioteca Nacional (Montevideo, Uruguay).

1997 United Prize, Maldonado Museum of American Art (Maldonado, Uruguay).

1998 Virgins and Saints. Paseo de la Matriz Gallery (Montevideo, Uruguay).

Municipal Plastic Arts Salon. Subte Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).

10th Salto Spring Biennial (Salto, Uruguay).

1999 Mobile Objects. Paseo de la Matriz Gallery (Montevideo, Uruguay).

Municipal Plastic Arts Salon. Subte Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).

Chandon Art Biennial. Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina).

Chandon Art Biennial. Palacio Legislativo (Montevideo, Uruguay).

2000 Banco Hipotecario del Uruguay Prize (Montevideo, Uruguay).

30 Uruguayan Artists. Exploris Museum. Raleigh (North Carolina, United States).

Woman's National Democratic Lab. (Washington DC, United States).

Ballajá Museum (San Juan, Puerto Rico).

Something Special Prize. Molino de Pérez (Montevideo, Uruguay).

2001 Banco Hipotecario del Uruguay Prize (Montevideo, Uruguay).

United Airlines Prize. Sala Federico Sáez. Ministry of Transport and Public Works (Montevideo, Uruguay).

Textile Fragrances. Cabildo of Montevideo (Montevideo, Uruguay).
 The Fly in the Soup. University of Arts and Communication Sciences (UNIACC) (Santiago de Chile, Chile).
 Anniversary of the Uruguayan Textile Center (CETU). Goethe Institute (Montevideo, Uruguay).

2002 Biblioteca. Books of the Artist. Lezlan Keplost Gallery (Montevideo, Uruguay).
 Cordón Cultural Project. Fidus Cultural Foundation. Teatro del Notariado (Montevideo, Uruguay).
 Uruguayan Sala. National Visual Arts Museum (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 Paul Cézanne Prize. Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).

2003 Silent Words. Goethe Institute (Montevideo, Uruguay).
 Red. Goethe Institute (Montevideo, Uruguay).

2004 Uruguay Cultural Foundation for the Arts (Washington DC, United States).
 Emerging Art by Women. National Visual Arts Museum (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 Rioplatense Visual Arts Prize / OSDE Foundation / Expotrastiendas and Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina).
 33rd Anniversary of the Nelson Ramos Workshop. Meridiano Gallery (Montevideo, Uruguay).

2005 Rioplatense Visual Arts Prize. Subte Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).
 Resistance Project. Marte Gallery (Montevideo, Uruguay).
 Art and Design. Ministry of Transport and Public Works (MTO) (Montevideo, Uruguay).

2006 Homage to Nelson Ramos. Paseo de la Matriz Gallery (Montevideo, Uruguay).
 Bluff. Installation. Parque Rodó (Montevideo, Uruguay).
 Foko. Art and Designers. Punta Carretas Shopping Center (Montevideo, Uruguay).

2007 National Visual Arts Prize. Cuartel de Dragones (Maldonado, Uruguay).
 National Visual Arts Prize. National Visual Arts Museum (MNAV) (Montevideo, Uruguay).
 New Access Routes II. National Visual Arts Museum (Montevideo, Uruguay).

2008 Uninventario Project, (web project).

2009 Do not touch / Do not step. La Pasionaria: creative universe (Montevideo, Uruguay).

2010 Voices at Liberty. 11th International Biennial del Cartel (Mexico and more than 70 countries).

2012 200 Years of Strange Existence. Cabildo of Montevideo (Montevideo, Uruguay).
 Archive of El monitor plástico. Subte Municipal Exhibition Center (Montevideo, Uruguay).
 Uruguay Design. Johans Gallery (Helsinki, Finland).

Teaching activity

Directed the Contemporary Topics workshop. Torres García Museum (2013) (Montevideo, Uruguay).
 The archive as work. National Visual Arts Museum (2007) (Montevideo, Uruguay).

Bibliography and Press

El uno para el otro: artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana. Miriam Hojman, Montevideo: Farq, 2010.
 Diccionario de la cultura uruguaya. Miguel Ángel Campodónico, Montevideo: Linardi y Risso, 2007.
 El monitor plástico. Dir. Pincho Casanova, 2006.
 Reviews of exhibitions and interviews in weekly publications: Brecha, Búsqueda, Martes de la Costa; magazines: Galería, Paula, Caras y Caretas, Arte & Diseño, Lola Press (International), Polyethylene (France); portals: the magazines ARTE, Cooltivarte; newspapers: El Observador, La República, La Diaria.

Outstanding graphic projects

Louvre in Montevideo: Six Centuries of European Painting (Rambla of Montevideo, Uruguay, 2009).
 Louvre in Buenos Aires: Six Centuries of European Painting (La Boca, Buenos Aires, Argentina, 2010).
 New York Sketches. Torres García Museum (Montevideo, Uruguay, 2010).
 New York Sketches. Caixa Cultural (Rio de Janeiro, Brazil, 2010).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRLICH
Ministro

OSCAR GÓMEZ
Subsecretario

PABLO ÁLVAREZ
Director General

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura

ENRIQUE AGUERRE
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig
Parque Rodó Montevideo-Uruguay

Tels. + 598 27116054 – 27116124 – 27116127

www.MNAV.gub.uy

SUSTANCIA REMOTA
Lucía Pittaluga

Curaduría
Prof. Alicia Haber

Textos
Enrique Aguerre
Prof. Alicia Haber
Javier Couto

Corrección de Textos
Graciela Álvez

Traducción
Richard Manning

Fotografía
Luis Alonso

Montaje
Nicolás Infanzón

Diseño de catálogo
Gerardo Goldwasser

Agradecimientos:

Julio Pivel
Lorenzo Pivel
Mytyl González
Enrique Aguerre
Alicia Haber
Hugo Achugar
Luis Alonso
Javier Couto
Marisa Garicoits
Graziella Garicoits
Gerardo Goldwasser
Alfredo Torres
Mariana Peyrou
Victoria Pereira
Manuel Cetrulo
Equipo de trabajo del MNAV
Integrantes del taller tópicos contemporáneos





*Río de los pájaros
(Aníbal Sampayo)**

*El Uruguay no es un río,
es un cielo azul que viaja.
Pintor de nubes: camino,
con sabor a mieles ruanas.*

*Los amores de la costa,
son amores sin destino,
camalotes de esperanza
que se va llevando el río.*

*Chuá, chuá, chuá, ja, ja, ja,
no cantes más, torcacita,
que llora sangre el ceibal.*

*Morenita lavandera,
biguacita de la costa,
enrollate la pollera,
ponete a lavar la ropa.*

Tu madre cocina charque,
tu padre fue río arriba
y vos te quedaste sola
lavando ropa en la orilla.*

*Canoíta pescadora,
aguantame el temporal,
si mis brazos no se cansan
remando te he de sacar.*

*Gurisito pelo chuzo,
ojitos de yacaré,
barriguita chifladora,
lomito color café.*

**Aníbal Sampayo (Paysandú, 1926 - 2007)
Compositor e intérprete uruguayo.*