

3.

*Después, aunque invisibles, siento el rumoroso cobijo de los pinos
y entreabro la ventanilla y con el áspero olor del mar penetra el agrio perfume de la pinocha y yo me revisto pez, barca, el viejo peregrino de la costa que navega las profundas tierras para desembarcar en el mar.*

Haroldo Conti

Juguetes

Martín Fierro

Cartas de Dinamarca

Cartas de Manolita

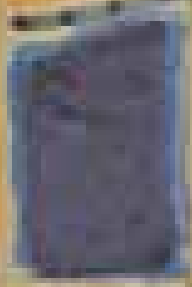
Barajando

Homenajes

Highway
No.



2



ADOLF FOR ALBERT
DE KAN IN 517 7 20



La 'construcción' de un mosaico de citas



Arte popular mexicano.
Juguete de madera (fragmento)

En un escenario determinado por una coyuntura social, política y cultural en transformación y redefinición, algunos artistas argentinos de los 80 emprendieron caminos diversos, destinados a reformular la condición 'internacionalista' de las producciones que mediaba los debates de la época.¹ En esa instancia y durante la década posterior, Adolfo Nigro recurrió a la opción de asimilar lenguajes externos a partir de una intención constructiva, no imitativa. Su producción comenzó a tejer una trama de relaciones intertextuales,² exponentes de las direcciones de su mirada. A través de la cita o de la alusión,³ trazó parte de su itinerario otorgando sentido a aquella formulación de Bajtin que señalaba que "todo texto se construye como mosaico de citas".⁴

Sumada a esta actitud, en algunos grupos de obras manifestó la posibilidad de recordar y reconocer, a través de su obra, a exponentes del pasado o del presente respondiendo a la necesidad de reafirmarse en su propia herencia cultural.

En este sentido su poética fue delineando características particulares, que hoy nos permiten percibir el modo en que el artista siembra rastros de otros textos en su propia producción, ya sea para evocarlos, para vivificar sus virtudes, o para sumarle poesía a su propia obra.

Juguetes: la cita de un lenguaje

Citar un lenguaje, citar una modalidad de la construcción específica, es un modo que Nigro adoptó en su construcción de juguetes retomando una de las vertientes de producción de Torres-García.⁵ El punto de partida de Torres había sido la necesidad de investigar en

Joaquín Torres-García
Figura masculina. 1927
Madera pintada - cinco piezas, 25 cm de alto
Colección Emilio Ellena, Santiago, Chile



¹ Una perspectiva sobre los desarrollos de la plástica argentina de los 80 se encuentra en el trabajo de Viviana Usubiaga: "Imágenes argentinas en la postdictadura", *Ramona*, revista de artes visuales N° 23. Buenos Aires, mayo de 2002, pp. 18-28.

² En la nota N° 2 del apartado "Tránsitos de la materia", ya habíamos hecho aclaraciones en torno de la intertextualidad, concepto proveniente del campo de la literatura, del cual surgen las relaciones entre un texto y otro —relaciones intertextuales—. Sobre la base de las consideraciones de Gérard Genette, que son las que adoptamos en parte de este apartado, agregamos que hay tres tipos de intertextualidad: la cita, la alusión, el plagio. Si bien provienen del campo de la literatura, las dos primeras categorías nos permiten desarrollar algunas características de las formas de proceder de este artista durante su proceso de producción. Véase Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

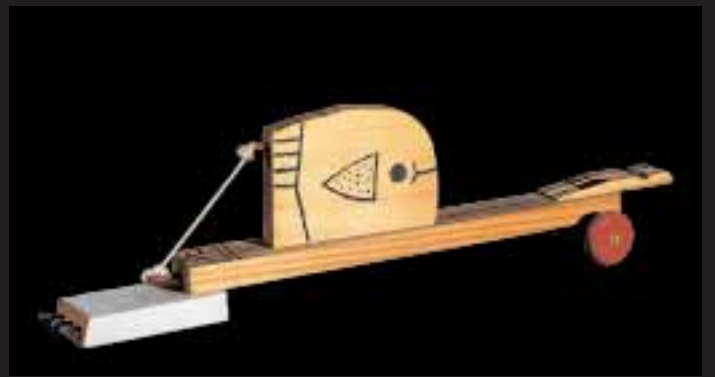
³ Para Genette, la cita es una de las clases de intertextualidad, y por ende una relación de co-presencia entre un texto y otro. Es la forma más explícita y literal de este tipo de relaciones. La alusión, en cambio, es otra de las clases de relaciones intertextuales, menos explícita y literal que la anterior. Es un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. Véase Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Citado por Julia Kristeva en: "Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela", publicado en: Navarro, D. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, UNEAC, Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. 3.

⁵ Torres-García comenzó a fabricar juguetes en 1917, ante la necesidad de proporcionar a sus hijos construcciones que despertaran su interés por el mundo que los rodeaba y les ofrecieran posibilidades creativas. En su producción, los juguetes son el antecedente directo de sus objetos. Su primera exposición de juguetes fue en 1918, en Barcelona, en la galería Dalmau. Barnitz, Jacqueline. "El Taller Torres-García: Un movimiento de artes aplicadas en Uruguay", en *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, julio-agosto de 1991, p. 31.



Estrella, barco y pájaro. 2003
Juguete - madera, cuatro piezas, 15 x 18 cm



las posibilidades del juego como motor de fuerza, como *un ejercicio de múltiples experiencias y actividades, de descubrimientos y hallazgos...*⁶

Siguiendo en la línea objetual y, desde estas perspectivas, desde 1992 Nigro comienza a desarrollar esta producción también a partir de su interés en las artes populares mejicanas que presentan, entre sus objetos, pequeños juguetes de barro que tienen la particularidad de acercar al espectador a su visión del mundo animal.

En estos juguetes emplea una iconografía, como en el resto de sus realizaciones, muy ligada a la de Torres-García: caracoles, peces, carros, barcos. Con ellos formuló realizaciones, en muchos casos a partir del recurso de la metamorfosis, para crear figuras inexistentes. "Hombre-caracol" se encuentra en esta línea. Allí utilizó la espiral como símbolo del animal a representar,⁷ como forma cósmica que confiere a esta pieza un cuerpo de significaciones concernientes a la fuerza originaria del hombre en relación con la naturaleza. Como su maestro Gurvich, en este juguete borra los límites entre el ser humano, el animal y la cosa. Unidad bajo la cual surgen también otras figuras complejas, como las de las piezas Barca-peze, Avenido-rama o como las de otros objetos: Guitarra-peze y Pájaro-guitarra.

Las características plásticas de sus juguetes se resuelven en la síntesis formal y en la elegancia pictórica. Este aspecto tiene íntima relación con el legado teórico de Torres, quien desarrolla un cuerpo de ideas en torno del empleo de los colores. Algunas de esas premisas se pueden ver, fundamentalmente, en Barca-peze y en El barco.

"...en el plano en que se desarrollará la obra, concretamente tendrá que posponer los colores sin asesinarlos; es decir, sin alterar su intrínseca naturaleza; sin mezclarlos: el rojo estará allí, él, solo, puro; y el azul; y el amarillo, y el blanco, y el negro. Y quizás, excepcionalmente, los secundarios o complementarios: el verde, el violeta y el anaranjado; pero ninguno más, porque éstos sólo son los fundamentales. Y allí estarán cada uno hablando su propio lenguaje; dejando oír su propia voz; que es la voz del color en la intrínseca arquitectura del universo: la descomposición de los rayos luminosos que nos da el prisma; y aun allí, yendo a los primarios, a los puros, no a los compuestos."⁸

Una pieza particular es "Estrella-barco-pájaro" que, en relación con el universo filosófico de Gastón Bachelard vuelve a evocar la presencia, ineludible en sus obras, de las esferas del agua y el aire, sumándose la de lo cósmico. A diferencia de los anteriores, en este caso, puebla la superficie con grafismos que suministran efectos vibratorios. El empleo exclusivo de

⁶ Torres-García, Joaquín. "Exposición Joquines d'art", cat. exp. Barcelona, Galería Dalmau, 1918, en: *Homenaje a Torres-García. Juguetes, objetos de arte, maderas*, cat. exp., Montevideo, Museo de Arte Precolombino, 28 de julio de 1974, s. p.

⁷ La espiral fue empleada con frecuencia por Gurvich como forma compositiva global o como signo. *Tema fundamental del arte simbólico de todos los tiempos y del universalismo constructivo, la espiral alude al dinamismo cósmico y a las fuerzas creativas y cambiantes de la naturaleza, y refleja la herencia torresgarciana y simbolismo vital*. Haber, Alicia. *José Gurvich*. Montevideo, Fundación Buquebus, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1999, p. 35.

⁸ Torres-García, Joaquín. "Universalismo constructivo", Buenos Aires, 1944, pp. 764-765. Recopilado en una selección de fragmentos en: Fló, Juan. *Joaquín Torres-García. Escritos*. Montevideo, Arca, 1974, p. 122.



Ritmos del agua. 2002
Rompecabezas - madera, 15 x 21,5 cm

Página anterior:

Auto. 2002

Juguete - madera, 16,5 x 30 x 5 cm

El carro y los peces. 1992

Juguete - madera, 41 x 7 cm

El carro. 2002

Juguete - madera, 15 x 13 cm

El peze. 2002

Juguete - madera, 15 x 26 cm

El barco. 2001

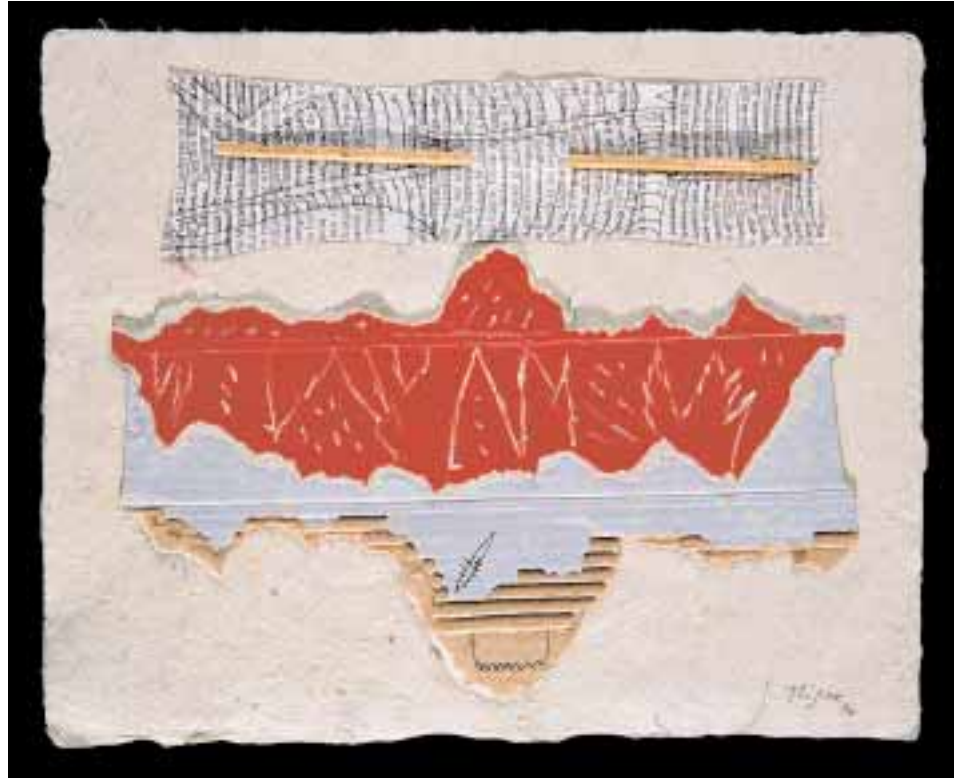
Juguete - madera, 10,5 x 21,5 cm
Colección Alberto Ré

Hombre-caracol. 2000

Juguete - madera, 24 x 8 cm



Huella y guitarra. 1996
Collage, 20 x 25 cm



El fuego. 1996
Collage, 20 x 25 cm



Estacado - Noche. 1996
Collage, 27,5 x 22 cm



Guitarra y estrella. 1996
Collage, 24,5 x 20 cm

blanco y negro refuerza el dinamismo visual en la conjugación de formas geométricas y orgánicas. Otra característica diferencial es que las piezas que lo conforman son móviles. De este modo, el artista reverbera en la eventualidad de un objeto que puede ser manipulado para que se efectúe su transformación. Sus partes pueden ser articuladas para formar una estrella, un barco o un pájaro.

A partir de este tipo de juguetes el autor ahonda en la capacidad intuitiva y constructiva de los seres humanos. Prefigura una nueva vertiente de su producción objetual, reafirmando la convicción de que juego creador e invención van unidos, y vida y arte son una misma cosa.

Las ilustraciones de Martín Fierro

La intertextualidad también queda manifestada en la serie de collages que realiza para ilustrar a "Martín Fierro", en el marco de un proyecto coordinado por el teórico rosarino Emilio Ellena, en 1996.⁹ Se trata de un conjunto de obras, realizadas bajo la referencia de la obra literaria de José Hernández. Un texto que "relata la civilización de un territorio como malestar constitutivo de una Nación".¹⁰

La idea de civilización propone una forma de sistematización de la sociedad basada en el orden, y destinada a lograr la homogeneización social que, desde Sarmiento, implicó una lucha contra la barbarie. Se trata de un orden basado en reglas de convivencia que generan unos tipos de relaciones completamente previsibles, aceptadas e indiscutidas. Desde el campo de la plástica, el collage es un recurso opuesto a esta posibilidad. Nace en los márgenes del arte oficial y sus procedimientos –cortar, rasgar, trozar, ensamblar– son discordantes con aquel tipo de pensamiento.

Por ende, en los trabajos de Nigro, la cita a aquel texto también queda planteada desde el modo en que lleva a cabo la resolución plástica.

"Así como Matisse dibuja con tijeras, Nigro dibuja rasgando los papeles con la punta de los dedos, guiado por el sonoro de un acto que no puede ocultar su semejanza con el deshollamiento. El papel es un sustituto de la piel. Su rotura sonora anticipa su efecto gráfico. El origen del dibujo es, siempre, un trauma."¹¹

En cada uno de sus collages, el autor se ha desprendido del texto como totalidad, para conformar una imagen alusiva de una visión fragmentada de su lectura. Así surgen los títulos: "Civilización", "Huella y guitarra", "Campo, cuchillo y luna", "Desertor", "Campo quemado". También se ha desligado de la figura central del poema, el gaucho. En vez de optar por una representación icónica, atinó a sugerir su presencia a través de algunos de sus atributos: la guitarra, el cuchillo. Estas características, sumadas a otras del orden estético, entre las cuales

⁹ *Cuatro ilustraciones de Martín Fierro: Carlos Clérice, Roser Bru, Luis Seoane, Adolfo Nigro*. Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 1997, s. p.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Pastor Mellado, Justo. "Emilio Ellena y cuatro ilustraciones del Martín Fierro", *Cuatro ilustraciones de Martín Fierro: Carlos Clérice, Roser Bru, Luis Seoane, Adolfo Nigro*, op. cit., s. p.



Carta a Emilio Ellena
(Homenaje a Manolita Piña). 1998
Collage sobre papel, 32 x 19 cm



Carta de Dinamarca. 1987
Collage, 31 x 17 cm

A. N. con Jorge Nigro. Copenhage, 1997

destacamos la precariedad del material o la inserción de fragmentos con distintos tipos de escritura, manifiestan una de las formas que, a lo largo de su proceso, ha elegido para relacionar su texto estético, en este caso, con una obra clave de la literatura argentina.

Cartas

En el desarrollo de la construcción de su lenguaje, la carta se convierte en un hábil registro de recuerdos y alusiones. En el collage, en donde los elementos que la representan son el sobre, la estampilla y el sello postal, es integrada como materia preconcebida, a diferencia de gran parte de los componentes de la obra, según la ocasión. En la serie "Cartas de Dinamarca" de 1987, utiliza las cartas de su hermano para desplegar juegos de evocación, en donde la tensión entre materia y forma es rebasada por los signos referentes a la fecha de su cumpleaños, a un mes, a un lugar.

En algunos trabajos, la epístola adquiere significación, fundamentalmente, por el lugar de origen o de destino que señala. "Carta de España", de 1978, es una de las obras características con relación a este aspecto. Es un collage-boceto de una pintura, en donde la estampilla suscita reminiscencias del lugar, mientras aparece como una ley en torno de la cual gira el resto de los elementos. Su presencia también es significativa por los rasgos ideológicos que conllevan sus íconos, sutilmente alusivos a la caída del franquismo en aquel país. Territorio que, desde 1975, había capturado su mirada concentrando su atención, fundamentalmente, en Barcelona, Cuenca, Toledo, La Mancha; pero también en Miró, Alberto Sánchez, Picasso, Tápies, Millares.

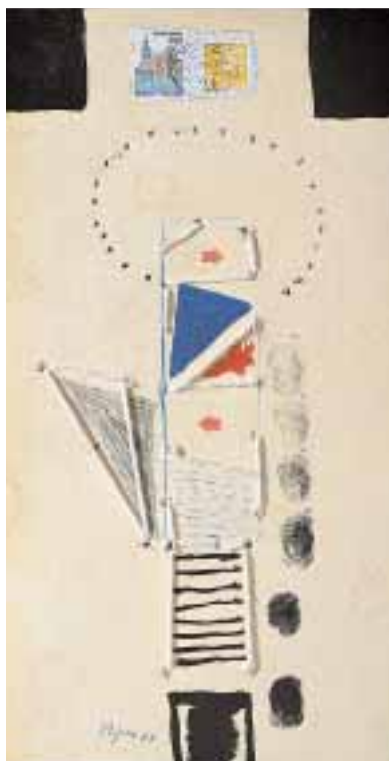
Estos trabajos, realizados en referencia a un lugar, tejen recorridos que ponen a foco a una de las metáforas sustanciales de sus desarrollos estéticos: el nomadismo.

En otros collages, esa referencia se halla concentrada en una persona que, en muchos casos, pertenece al ámbito artístico. De este modo, Nigro encontró otra manera de continuar su camino en la esfera de las evocaciones. A través de esas figuras, aludidas en cada carta, terminó expresando su relación con los mismos sitios memorados a lo largo de su proceso.

Entre las cartas de Brasil, se halla "Carta do Luis", de 1995. Es un collage que remite al dibujante Luis Díaz, uno de los primeros artistas con quienes se encontró en su primer viaje a ese país. En la imagen, los elementos fueron seleccionados en función del perfil de ese referente y de su origen: el lápiz que cuelga, los dibujos, la estampilla brasileña. En ciertas zonas, esos elementos entablan relaciones reivindicativas de ese cruce territorial, propiciado por la comunicación epistolar. Es el caso de la presencia de una estampilla uruguaya, dispuesta en relación de oposición con la ya mencionada.

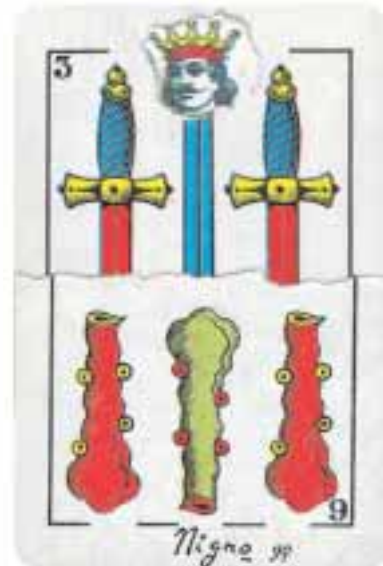
De 1998, es una serie que trae una doble evocación: a Emilio Ellena y a Manolita Piña de Torres-García. Los trabajos forman parte de un homenaje a la viuda del mentor del universalismo constructivo en Uruguay, realizado en Santiago de Chile, a partir de un proyecto del propio Ellena.¹² En este caso, las cartas también tienen la particularidad de marcar un tránsito sig-

Carta de Dinamarca. 1988
Collage, 32 x 16,5 cm



¹² *A propósito de un personaje. Manolita Piña de Torres-García. Sus trabajos y los saludos.* Santiago de Chile, Centro Cultural de España, mayo de 1999.





Barajando. 2000
Cartas modificadas



Joaquín Torres-García
Monumento Cómico
A. N. con Trilce e Inés María Nigro

nificativo: el que va de Uruguay a Chile. Cada uno de los collages integran sobres, cuyo remitente y destinatario despliegan un cruce territorial, manifestado, en esta instancia, en una textualidad generada por los juegos de grafismo y color, que animan a la superficie.

Otro tránsito está marcado por "Carta de Hugo Gola". Una obra realizada en alusión al poeta que, actualmente, vive en México. En esta instancia, incorpora una cita textual de uno de sus poemas. Como en el resto de sus cartas, la presencia de la estampilla con la inscripción de Michoacán figura como mención al país de referencia. El grafismo, suspendido por pinceladas de color, toma significación en torno de un elemento central, revelador en esta ocasión, el sol. Astro que, representado a través de un "oro", deja abiertas las posibilidades de otras insinuaciones, relacionadas con ciertas tramas de la historia mexicana.

A través de este grupo de cartas, es posible percibir la manera en que la relación con una serie de figuras le permite delinear la metáfora de un recorrido que excede las esferas de su propio territorio de origen. A su vez, estas obras constituyen un reflejo sutil de su mirada, dado por esas menciones de artistas, la mayoría de ellos fuera del universo del arte oficial, pero cuya historia se teje con relación a la esfera latinoamericana. En el mismo espacio tejieron su historia Joaquín Torres-García y Rafael Barradas, cuyo vínculo epistolar también quedó graficado en una metáfora visual.¹³

Los homenajes: otra veta de las evocaciones latinoamericanas

A lo largo de este proceso, y en forma alternada, el artista realizó diversos homenajes a figuras del ámbito cultural. En cierta medida, ellos sintetizan una serie de características que nos llevan a visualizar el perfil de su mirada, en el marco de una toma de posición ante el campo cultural. Estos homenajes pueden agruparse en tres vertientes de la producción artística:

- literaria: Oswald de Andrade, Haroldo Conti, Héctor Francia, Felipe Novoa, Italo Calvino, entre otros.
- musical: Alfredo Zitarrosa, Gilberto Gil.
- plástica: Miguel Goitiño, Juan Cavo, Manolita Piña de Torres-García, Lucho Maurense, Juan Pablo Renzi, Juan Grela, Enrique Aguirrezabala, Mathias Goeritz, entre otros.

Por su diversidad, estos homenajes generan un recorrido que nos permite esbozar una compleja trama cultural de base latinoamericana. En la medida en que se trata de homenajes a representantes de la cultura popular, a referentes de historias del arte locales o directamente, a artistas que pertenecen a su universo personal y que se hallan, muchos de ellos, al margen de la cultura oficial, estas obras están relacionadas tanto con lo íntimo como con lo popular e histórico.¹⁴ A partir de esta conjugación es posible visualizar a uno de sus objetos: "El barco" de 1993.

¹³ Nos referimos a la obra de Rafael Barradas: "Collage, naipes y carta de Torres-García", 1919, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo. Gentileza del Sr. Ángel Kalemberg, director del museo.

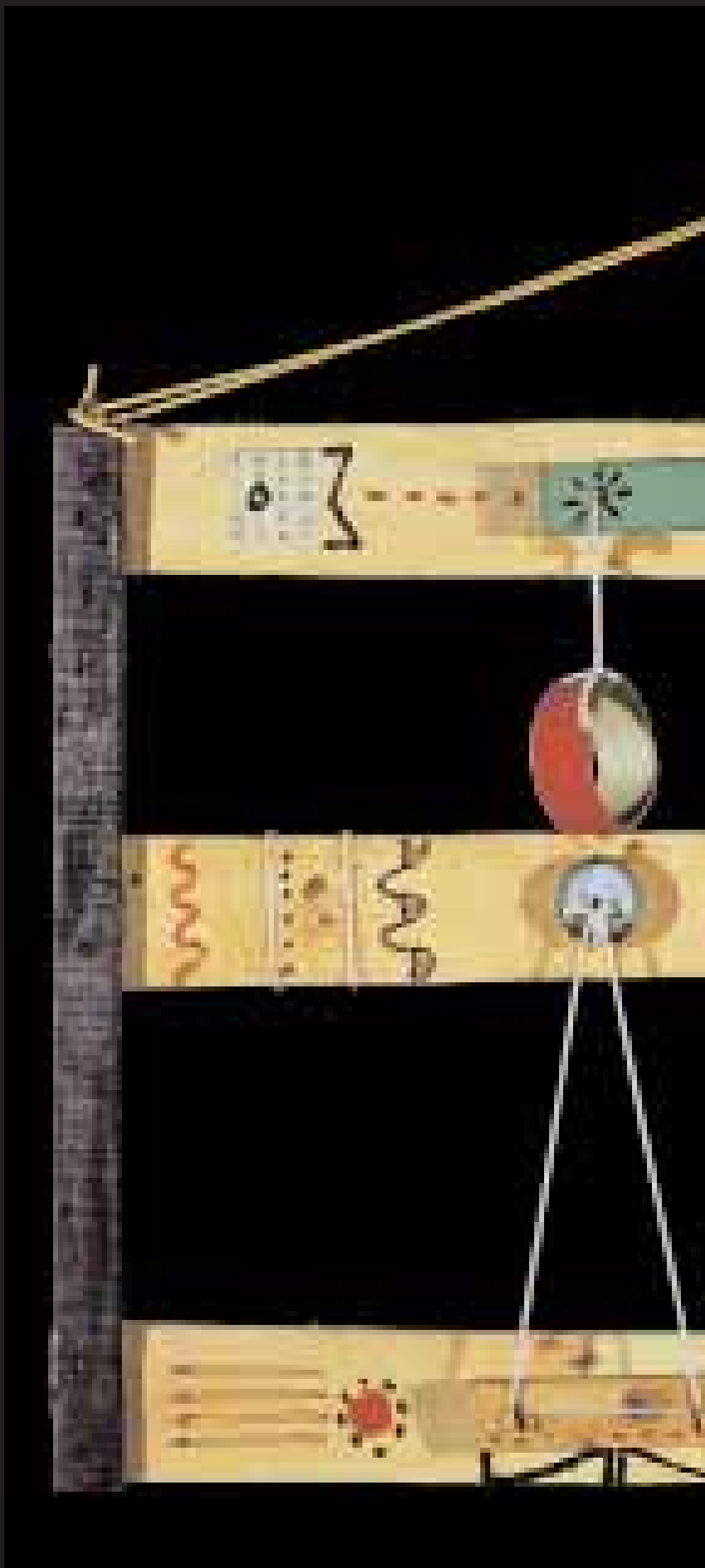
¹⁴ La formulación deriva del texto de Pedro Da Cruz: "Lo íntimo y lo universal en la obra de Adolfo Nigro" en: *Nigro*, cat. exp. Montevideo, Museo Torres-García, 1995.

Rafael Barradas
Naturaleza muerta con carta de Torres-García. 1919

Acuarela y collage sobre cartón, 58,5 x 52 cm
Colección M.N.A.V., Montevideo



La barca
Homenaje a Conti. 1992
Objeto, 45 x 58 cm







Carta de España. 1978
Collage, 15,5 x 14 cm
Colección Inés María Nigro



Carta de Hugo Gola. 2002
Collage, 24 x 16,5 cm
Colección Nancy Rojas

Un reconocimiento al escritor argentino Haroldo Conti, desaparecido durante la última dictadura militar.

Las obras de Nigro entablan una relación intertextual de gran visibilidad con la producción literaria de Conti, quien vincula su narrativa con el río y enmarca sus historias en la atmósfera uruguaya: playas, pescadores y personas que también conoció Nigro. En esas novelas, hay una preocupación por la vida de los habitantes de los barrios humildes y de las zonas ribereñas. La mirada del escritor se dirige hacia todo lo que ocurre en las zonas habitadas por las clases populares.

El barco, que Nigro le dedica a este autor, está realizado con trozos de madera de cajones de frutas, que otorgan un aspecto precario a la obra. Con relación a otros barcos de la misma época, esa estructura es distinta, marca un ritmo, casi como evocando la lectura de sus novelas en la presencia de bandas horizontales. En ellas, coloca una serie de elementos simbólicos: la palabra "Mañana", que designa el nombre del barco de una de las novelas (Mascarró, el cazador americano, de 1975), la palabra "Domínguez", en referencia a uno de los personajes de sus relatos, y "La Paloma", con relación al lugar.¹⁵

¹⁵ Véase Conti, Haroldo. "Tristezas de la otra banda", *La balada del álamo Carolina*, tomo II. Buenos Aires, Biblioteca Página/12, s.f.

Carta de Luis. 1995
Collage, 34 x 21 cm
Colección Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires





Juan Grela
El gachoino que. 1975
 Ensamblaje, 47 x 49 cm
 Colección Adolfo Nigro

En alusión al ámbito popular, también surge su homenaje a Alfredo Zitarrosa, un cantante uruguayo que permaneció exiliado 8 años por el golpe militar de Uruguay (1973). La obra que Nigro le dedica lleva el nombre de una de sus canciones: *Crece desde el pie*. En este caso, construye un objeto cuyos materiales se disponen a partir de una alpargata. Elemento significativo desde el punto de vista de aquel "cantor popular", comprometido con el pueblo, sus luchas, sus anhelos. Ese elemento fue tomado por Nigro como base de la idea de marchar, de elevarse desde la tierra. El punto de enlace de ambas producciones se encuentra en el carácter utópico que los lleva a crear con los elementos más simples. En el caso de Nigro, hilos, cajas de cartón, trozos de tela, entre otros.

Del rango de la plástica, en este caso, nos ocuparemos sólo de señalar los homenajes a: Juan Grela y Juan Pablo Renzi, dos representantes de la historia del arte local, en Rosario.¹⁶ Su reconocimiento también radica en que ellos comparten con él su lugar de origen. Si para Nigro Montevideo es el lugar en "donde siempre empieza todo"¹⁷, Rosario es el lugar adonde siempre vuelve.

La figura de Grela es una referencia muy importante, porque fue uno de los artistas que construyó su obra en torno del río y de sus habitantes.

"Un río que en Grela adquiere el sentido del mito. Sus datos provienen del mundo natural de la ribera, de las formas del río, de la costa, de los lugares vividos que, al retornar a la memoria, consagran ese sitio que desde su infancia se le manifestó como único, absoluto, fuera del tiempo. Un lugar que, en cada obra, busca abordar desde un aspecto diverso."¹⁸

El barco roto. A Juan Cavo. 1994
 Objeto, 40 x 17 cm
 Colección Zulema Cavo, Montevideo



El sentido de lo regional que Grela, junto con Gambartes, le dio a sus obras fue uno de los puntos claves de la mirada de Nigro. Sumado a esto, ambos artistas reconocieron su acercamiento al universalismo constructivo de Torres-García, que del grupo Litoral sólo ellos retomaron.¹⁹ El homenaje de Nigro a Grela está plasmado en uno de sus objetos-caja de 1987, "El pescador". Este trabajo y, particularmente, sus "tablas" de la época, rememoran el lenguaje de Grela, plasmado en las maderas policromadas, muy poco conocidas, presentadas en la galería Vermeer en 1986. Una serie de obras realizadas, también sobre la base de esa lógica del encuentro con el material, un poco azarosa, que en el artista permitió el juego con la materia y la estructura.

¹⁶ Renzi con relación a la coyuntura de los años 60, Grela vinculado con la articulación vanguardista de los 40 y 50. El autor Guillermo Fantoni tiene diversos trabajos sobre el itinerario de esta modernidad estética, anclada en el espacio recortado de Rosario. Entre ellos: Fantoni, Guillermo. "Rupturas en perspectiva: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario", en *Cuadernos, CIESAL/CEI/UNR*, Rosario, año 2, N° 2/3, 1° y 2° semestre, 1994, pp. 177-184.

¹⁷ Fragmento de un poema de Enrique Fierro citado por el artista en el texto "Recordando a Juan 'Cacho' Cavo", inédito, Buenos Aires, octubre de 1995.

¹⁸ Giunta, Andrea. "Juan Grela, conversación en Rosario", *La Actualidad. Arte y Cultura*. Buenos Aires, 1992, p. 16.

¹⁹ "Gambartes y yo fuimos los que seguimos más rigurosamente los problemas del color y cuando llegamos al tratado de Torres-García éste fue rechazado por la totalidad (se refiere al Grupo Litoral) (...) Gambartes y yo quedamos muy pegados a la cosa precolombina y a los planteos de Torres-García." Grela, Juan, en: Fantoni, Guillermo. *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 58.



Estela a Miguel Goitiño. 1982
Collage, 67,5 x 49 cm

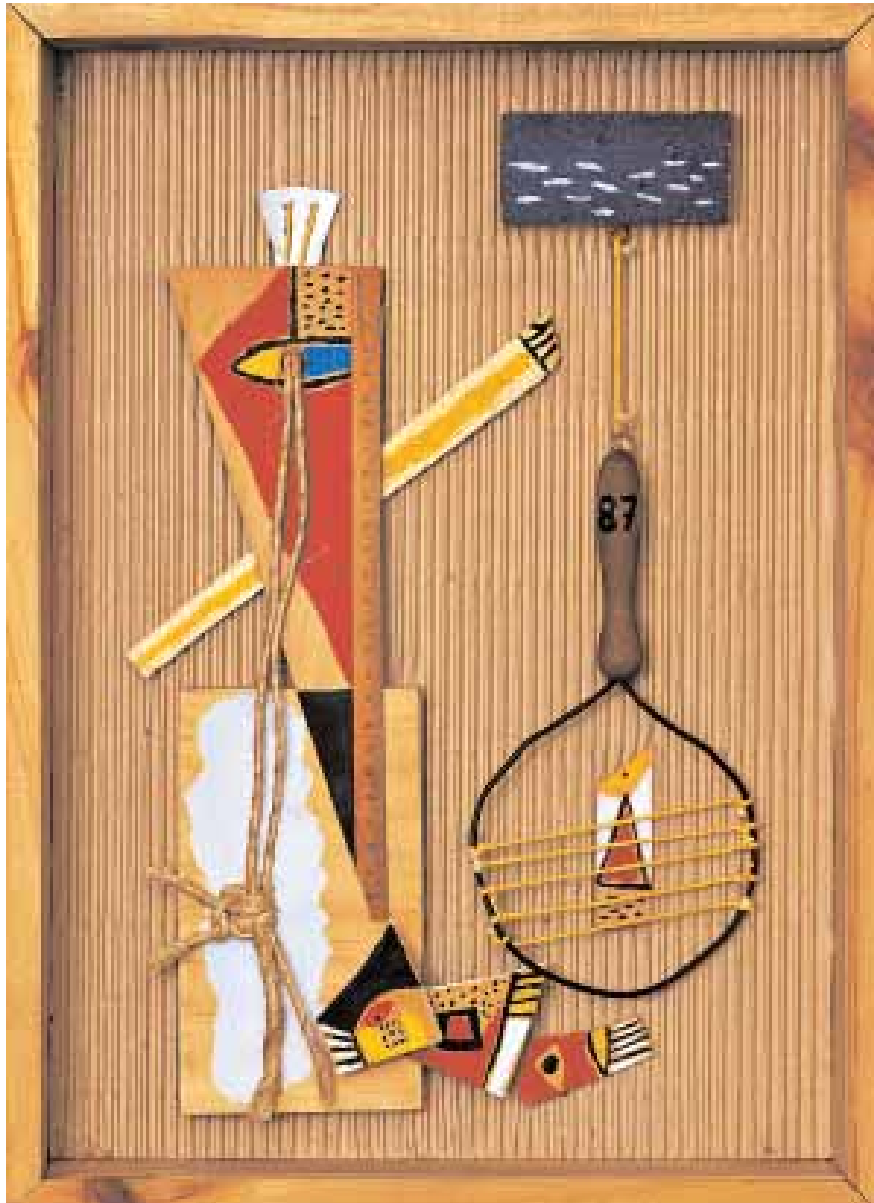
“Siempre tuve la costumbre de encontrar y recoger cosas por la calle. Los materiales que me gustan son la madera, el vidrio y el hierro. Yo ponía todo esto en un estante. Pero un día se me cayó al piso una madera, la miré y vi que con el color del piso la madera resultaba muy roja y esto me llamó la atención. Entonces la puse arriba de una madera terciada, le agregué otra madera y la pinté ...”²⁰

El homenaje a Renzi es “Pez, casa y estrella”. Una obra que alude simplemente al lugar de origen que los une. Es un objeto-caja, en donde se hallan plasmados pocos elementos, pero en donde todo nace de un fondo cuya materialidad promete esa proximidad con la tierra; espacio de apoyo de donde todo emerge y a donde todo converge. Pez, casa y estrella son elementos propicios para proponer una serie de referencias sobre el origen, la raíz, el lugar

²⁰ Grela, Juan, en: Giunta, Andrea. “Juan Grela, conversación en Rosario”, *op. cit.*



Aid, Juan Grela
y A. N. Rosario, 1992
Foto: Andrea Giunta



El pescador. Homenaje a Juan Grela. 1987
Objeto, 48 x 35 cm
Colección particular, Rosario



A. N. y Juan Pablo Renzi.
Galería del Retiro, 1981



Pez, casa y estrella. Homenaje a Renzi. 1993
Objeto, 45 x 32 cm
Colección María Teresa Gramuglio



Crece desde el pie.
Homenaje a Zitarrosa. 1994
Objeto, 31,5 x 31,5 cm

de donde venimos. Una connotación posible es la ubicación de estos materiales precarios, enmarcados en un orden estructural que dispone a cada elemento en coherencia con su lugar natural, seguramente, a partir de una mirada intuitiva.

En los homenajes, también encontramos una instancia ideológica. Esfera en la que Nigro entronca su obra con ciertos parámetros de la poesía de Oswald de Andrade, a quien rinde un reconocimiento a través de la obra "Barrilete", de 1995.

Otra vez la mirada se halla en Brasil, que le permite continuar tendiendo las líneas principales de una reflexión sobre el arte y la identidad cultural.

Durante los distintos períodos de producción, ejerció una práctica que, indefectiblemente, emparentó su posición con el discurso de Andrade sobre la "antropofagia cultural". Su actitud fue trabajar sobre la propia herencia en el marco de una redefinición de los lenguajes anteriores, y bajo la búsqueda de alternativas ante la dependencia cultural.

El planteo expresado por Andrade en su manifiesto antropófago propone un trabajo de síntesis, llevado adelante bajo la conciencia de reafirmar los valores nacionales en un lenguaje moderno.²¹ Reverbera en la necesidad de aprovechar el arte de importación en función de un arte propio. Camino practicado por Nigro y expresado en la presentación de un objeto que, siendo un barrilete, puede remontar vuelo para reivindicar a uno de los postulados del manifiesto de la poesía Pau Brasil: *Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. Ver con ojos libres.*²²

La imagen de ese barrilete, y aún más, la inscripción "América do sal, do sol, do sul", nos permite visualizar el modo en que el artista resitúa al continente desde su mirada, elaborando un rizoma cuyas líneas se expandieron hacia otros lugares, ajenos a la legitimación, entre ellos, el que ocupa la esfera del arte popular.

Lejos de una mirada unidireccional, Nigro va tejiendo tramas infinitas de referenciación que incluyen su visualización del arte indígena y de algunos exponentes de la cultura europea clásica y vanguardista. De esta manera, pone a foco una de las tantas características de la visión latinoamericana, una mirada en amplitud pero selectiva, sin la cual no es posible formular el surgimiento de lo que García Canclini ha denominado "culturas híbridas".²³ A través de esa producción de citas y evocaciones latinoamericanas, el artista manifiesta la posibilidad de que, en la elaboración de un tejido en donde se fusionen lo culto y lo popular, puede hallarse una salida posible para la producción artística en medio de este complejo contexto social, político y cultural.



Julio Alpuy
La tierra. 1963
Relieve en madera pintada e incisa,
99 x 158 cm
Gentileza Cecilia de Torres, NY

²¹ "Manifiesto antropófago", Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.* Madrid, Cátedra, 1991, pp. 142-143.

²² De Andrade, Oswald. "Manifiesto de la poesía Pau Brasil". Río de Janeiro, Correio de Monha, 18 de marzo de 1924, en: *Algunos documentos sobre el Arte en América*, Vol. I, N^{os} 1-16. Rosario, UNR, Editado por la Casa de las Américas, 1995, s. p.

²³ En una instancia de redefinición del concepto de híbrido, en su "Introducción a la nueva edición" del libro *Culturas híbridas*, el autor entiende por hibridación a los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Véase "Las culturas híbridas en tiempos globalizados. Introducción a la nueva edición", García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 13-33.