

4.

Porque la tierra tiene una atmósfera,
y ellos son del aire.
Ellos son el sentimiento del aire, las lágrimas del aire,
el espíritu del aire iluminándose
como vagas lámparas hacia los confines.

Juan L. Ortiz

Jironadas

Andares

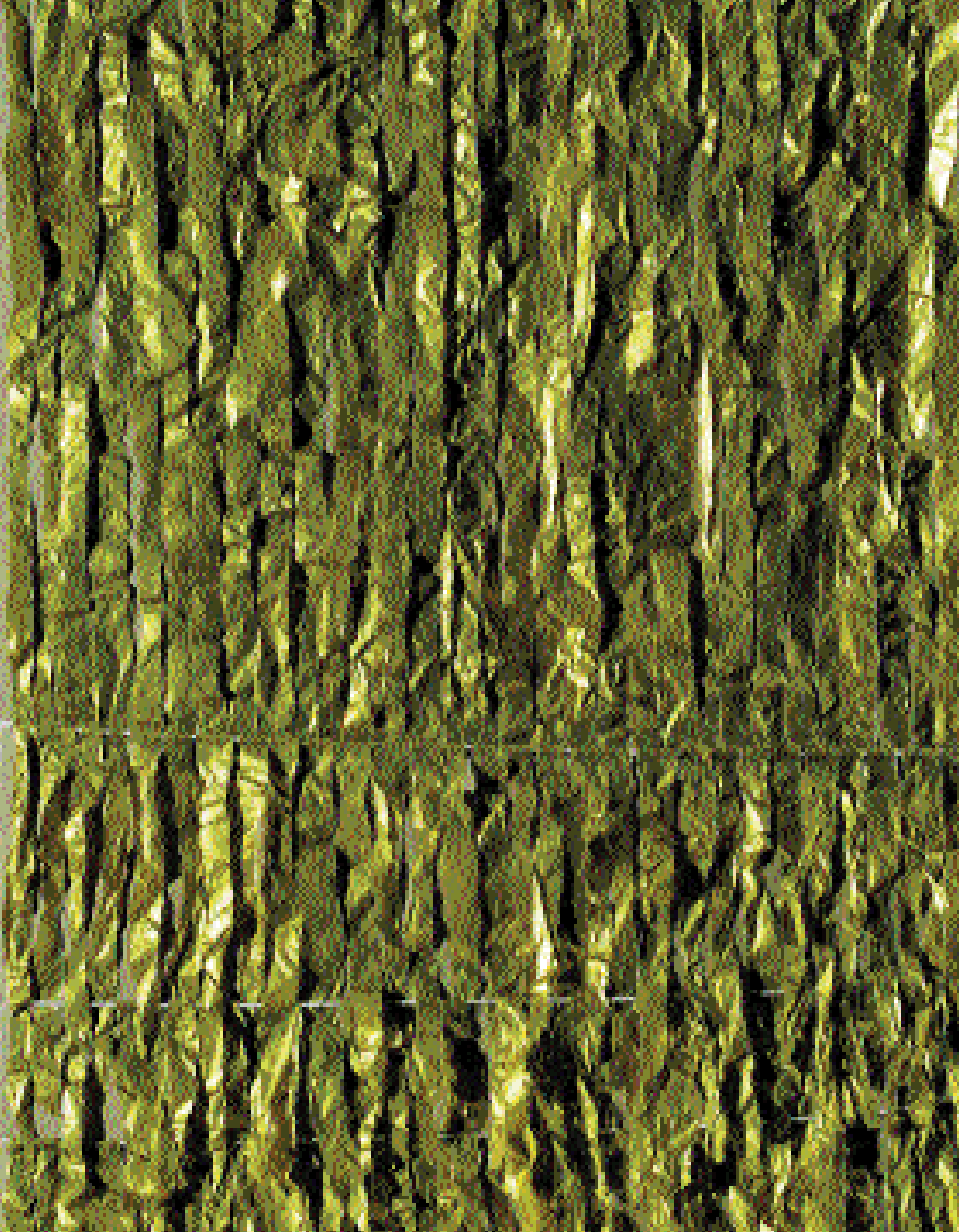
Plancton

Cartones

Cosmografías

Tablas

Cromoformas



Jironadas
Homenaje a Matías Goeritz. 1999
Collage, 49 x 34,5 cm
Colección Andrea Giunta

Puntos de inflexión en el lenguaje¹

"... es entonces que el espacio libre se vuelve un lugar infinito de posibilidades."²



Ernesto Vila
No te olvides de Gurvich. 1990
Técnica mixta, 107 x 84 cm
Colección Ost-Engelman, Montevideo

Jironadas. 1999
Collage, 52 x 46 cm



La fragmentación cultural que en nuestro país, a fines del siglo pasado, llevó a instalar el concepto de *postmodernidad periférica*,³ en el campo cultural acarreó un clima diferente que, bajo los intensos desajustes en el ámbito social, político y económico, generó la simultaneidad de manifestaciones artísticas y la pérdida del poder de persuasión de algunos nudos simbólicos que funcionaban como parámetros de las búsquedas de los artistas.

Ante el curso de esta realidad, Nigro continuó sus recorridos plásticos bajo la misma iniciativa que lo había impulsado hasta ese momento: explotar la viabilidad del espacio y de la materia de sus obras.

En todas sus etapas de producción, el papel fue el que le dio mayores posibilidades para efectuar desviaciones en su proceso. Además de ser un material de fácil acceso, contenía en sí las facultades de uso comunes a otros medios: cortar, rasgar, doblar, agujerear. Por ende, fue uno de los elementos básicos de sus obras; inclusive, cuando debió emprender sus realizaciones en otro lugar.

En 1999 viajó a Estados Unidos. Durante el tiempo que estuvo allí, se enfrentó a un mundo con un alto grado de consumo masivo, que mostraba su rastro principal en la suma de materiales de desecho, dejando como carácter detonante la abundancia de papeles de distintas clases.

Frente a un universo de tecnología avanzada y en otra circunstancia de desarraigo, el artista decidió recurrir al empleo de este material primario. La misma actitud había tomado Ernesto Vila, uno de sus referentes uruguayos, aunque en otra situación de distanciamiento, el exilio.⁴ Ambos construyeron auténticas *metáforas de papel*,⁵ pero su vinculación radicó antes en sus indagaciones utilizando ese medio precario a través de una búsqueda permanente, que en el aspecto de la producción terminada. Igualmente, para algunos planteos, en los discursos sobre Nigro también es posible hablar desde la idea del exilio:

"... la obra de Nigro habla de ese peregrinar forzado por distintos paisajes que, a fuerza de mirar, se terminan queriendo. Brasil, Uruguay, Chile... todos abren una

¹ Retomamos la concepción de "punto de inflexión" desplegada por Gilles Deleuze en su teoría del pliegue. El punto de inflexión implica un cambio de dirección, una desviación que nos permite hablar del recorrido de este artista como un proceso tentado a los cambios. En este apartado, trabajaremos con varias concepciones de Deleuze. Entre ellas, la de rizoma. Véase: Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona, Paidós, 1989. Sobre el concepto de rizoma: Deleuze, Gilles. "Introducción: Rizoma", Guattari, Félix, Deleuze, Gilles, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 9-32.

² Gurvich, José. *Gurvich*, cat. exp., Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, mayo de 1967.

³ Situando a la Argentina en el tramo final del siglo pasado, Beatriz Sarlo señala algunos caracteres generales que en un trabajo más específico y amplio sobre este período de producción nos permitiría extraer rasgos contextuales para visibilizar las condiciones de producción de Nigro. En este caso, nos atenemos a utilizar el concepto de posmodernidad periférica, que ella emplea para hablar de *espacios culturales que se definen por elecciones fuertemente individuales o de pequeños grupos: la fragmentación cultural que ya no se reconoce en algunos fuertes nudos simbólicos*. Véase Sarlo, Beatriz. "El mito nacional", *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, año XIX, N° 158/159, España, diciembre de 1999, enero de 2000, p. 21.

⁴ Ernesto Vila fue uno de los uruguayos que concurrió a las clases de José Gurvich y de Guillermo Fernández. Tuvo que permanecer fuera de Uruguay a partir del golpe militar de 1973.

⁵ Peluffo Linari, Gabriel. "La metáfora del papel", *Ernesto Vila*, cat. exp. Montevideo, Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, agosto de 1990.





Página anterior:
Jironadas. 1999
Collage, 48 x 71 cm

Andares. 1995
Collage, 39 x 50 cm



herida en canal, una sensación de vacío y desarraigo que hacen de cada postal del exilio una marca indeleble que se devuelve en la obra.”⁶

En ese contexto, más precisamente en la ciudad de Durham (Carolina del Norte, Estados Unidos), comenzó a realizar la serie “Jironadas”. Una producción a la que llegó embadurnado en las posibilidades del papel, derivando en procedimientos singulares con respecto a otros trabajos; en este caso, marcados por el artista y poeta Hugo Padeletti:

“El artista ha tendido sobre el plano, hilos horizontales de dimensiones medianas o menos que a veces cruza con otros verticales, donde cuelga jirones de diversos tipos de papeles, produciendo efectos, en cada caso diferentes, pero aunados por algo común: una suerte de vibración perceptible (los papeles se mueven perpetuamente en su quietud).”⁷

Para su proceso de producción, Jironadas promovió un auténtico “despliegue” de su lenguaje que se convirtió en un manifiesto múltiple, y a la vez unívoco, de las direcciones que venía transitando. Por eso, esta serie se transformó en un espacio de intervalo, en donde el artista pudo desprender a la imagen de sus variantes icónicas anteriores. Con formas mínimas, con procedimientos primarios, estas obras llegaron a admitir la concentración simultánea de fragmento y totalidad, orden y azar, para exaltar las vicisitudes de la materia, y crear un abanico de infinitas posibilidades: desde el movimiento hasta el desprendimiento de alguno de esos jirones. Variantes que pusieron a foco la idea de Gurvich de que *el espacio libre se vuelve un lugar infinito de posibilidades*.⁸

A partir de este planteo, es posible comprender las distintas resultantes que surgieron de las exigencias de la materia, de los jirones, del papel. Para marcarlas, es imprescindible citar a Hugo Padeletti, quien diseñó un esquema de las distintas versiones de jironadas realizadas por Nigro:

⁶ González Cortiñas, Fernanda. “A través del color Adolfo Nigro cultiva el pasado como ejercicio”. Rosario, *Rosario* 12, martes 20 de abril de 1999.

⁷ Padeletti, Hugo. “Jironadas de Adolfo Nigro”, texto inédito, Buenos Aires, 2002.

⁸ Gurvich, José, *op. cit.*

Hugo Padeletti y A. N., 1997.
Foto: Guido Indij

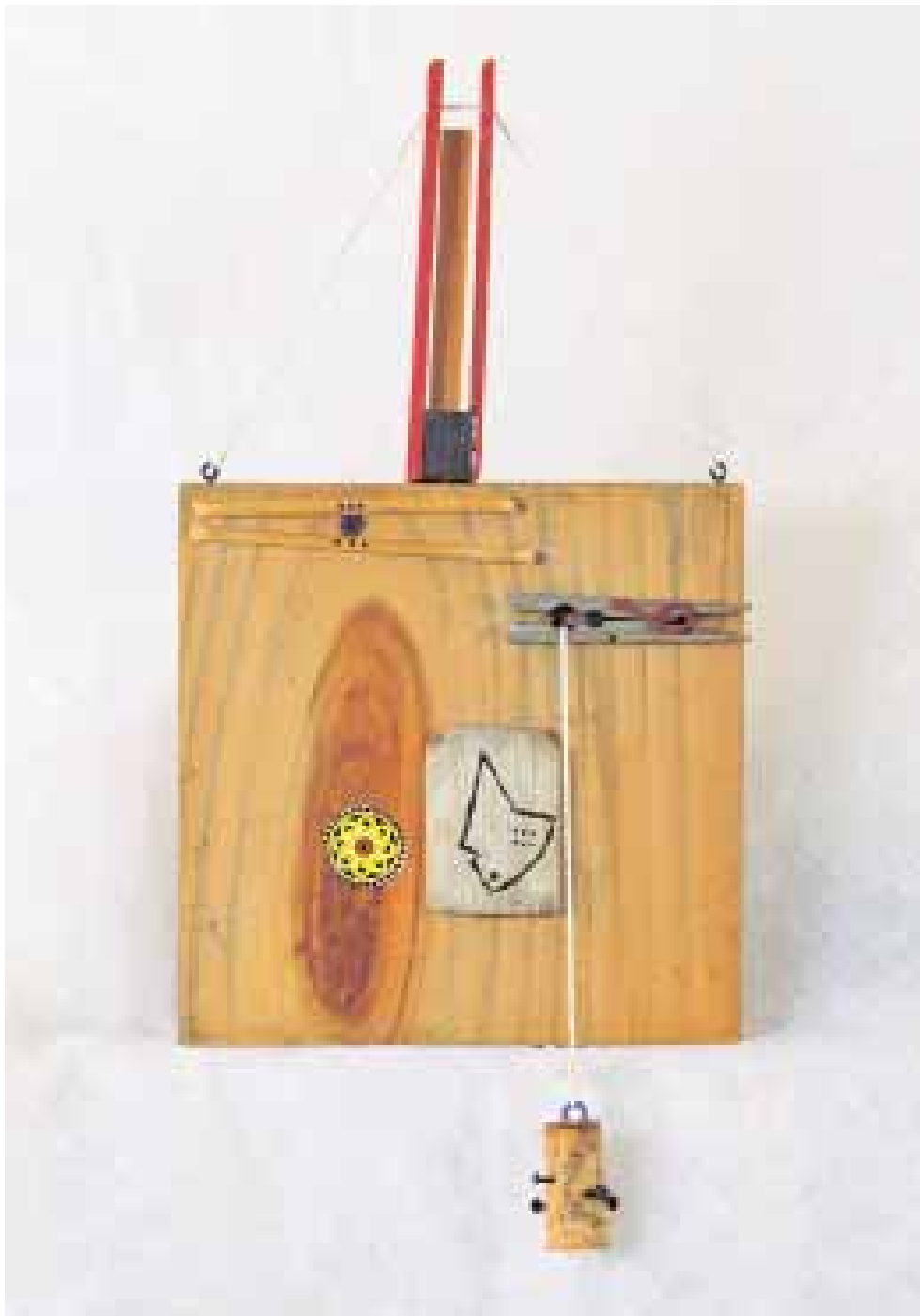




Andares. 1994
Collage, 42 x 50 cm



El barco. 1991
Objeto, 26 x 20 cm
Colección Laura Haber



El barco. 1992
Objeto, 41 x 20 cm
Colección Juan Lo Bianco

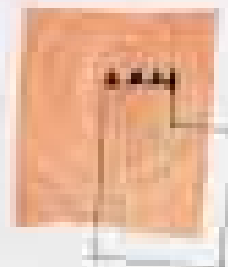


Figura 20

Plancton. 1997
Collage, 32 x 22 cm
Colección Museo de Arte
Contemporáneo, Rosario

“El artista utiliza, en ciertos casos, papeles diversos impresos en blanco y negro o en color y combina, veloz pero muy sutilmente, las múltiples posibilidades visuales que van apareciendo al desgarrar y colgar los jirones, y los va disponiendo sabiamente mediante un juego no calculado sino más bien inspirado entre los dones del azar y su experiencia y preferencias personales (...)”

“El artista usa papeles de seda –o rojos o amarillos o azules– y la obra consiste en una suerte de unipersonal de ese color que asume, sin moverse, todos los movimientos que le producen las innumerables variantes de forma que asume el rasgado y los juegos de luces, sombras, transparencias y sombras proyectadas que se componen en ese espacio más que suficiente que se abre entre el soporte de cartón y el vidrio del cuadro.”

“El artista usa papeles plateados y dorados (envolturas de golosinas) y el plano, que comienza a convertirse en el arrugado fragmento, plata u oro, de alguna máscara mortuoria (acaso la de Agamenón o alguna de las admirables precolombinas) de pronto se ha investido, sin que el artista necesariamente lo favorezca ni lo impida, con todo el numinoso y trágico esplendor de lo sagrado arcaico.”

“El artista usa papeles blancos o negros, y habría que disponer de un talento especial y de palabras también inspiradas para intentar traducir la instantánea y esférica simbología de los opuestos –blanco y negro, bien y mal, vida y muerte– que crece temporalmente en el escueto espacio delimitado.”⁹

La mirada de Padeletti nos conduce a visualizar las diferentes formas en que Nigro empleó el papel durante este período de producción. Una de ellas está marcada por un rasgo común a sus realizaciones: la infiltración de restos culturales del pasado y del presente. Nos referimos al grupo de obras en las que utilizó papeles dorados para concretar su reconocimiento y homenaje a un artista de gran importancia en el arte mexicano: Mathias Goeritz. En esas jironadas Nigro hace referencia, particularmente, a una serie de trabajos resueltos como fondo y superficie, recubiertos por hojas de oro, que Goeritz presentó como “Dorados”.¹⁰

Otro grupo de jironadas sobresale por la traza de la estructura ortogonal generada por los hilos sobrepuestos a los jirones que, fortuitamente, resaltan el orden compositivo de la imagen. El artista ya venía planteando este modo de ordenamiento de base en la serie de “Andares”, que comenzó a hacer en 1994, y en “Plancton”, realizada en Buenos Aires, en 1997. En “Andares”, dispuso una cantidad de fragmentos o pedazos de pequeños objetos encontrados sobre un orden similar, aunque en forma espaciada y en un ritmo serial. En las piezas de “Plancton”, recurrió a la misma ubicación de las unidades que, en este caso, fueron fragmentos de collages. Sin embargo, esta serie tomó un tono particular. Fue realizada para la producción

⁹ Padeletti, Hugo, *op. cit.*

¹⁰ Reyes Palma, Francisco, en *Los ecos de Matías Goeritz*, cat. exp., México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, pp. 178-179.



A. N. con César Bandin Ron, 1997.
Foto: Guido Indij

Zapato. 1981
Collage, 40 x 34 cm
Colección Jorge Samantob





El pez rojo. 1997
Objeto, 41 x 20 cm
Colección particular, Buenos Aires



El barco. 2001
Objeto, 35 x 15 cm
Colección Michelle Haber



Máscara chané, Argentina.
Colección Adolfo Nigro

de un libro de ilustraciones y poesías que el artista publicó con César Bandin Ron –autor de los poemas–.¹¹ A pesar de esta circunstancia, en cada una de estas imágenes, se desprendió completamente de las palabras del poeta, para crear resoluciones provistas de un despliegue textual singular, en donde las partes y su relación pusieron a foco su gusto por una estética del fragmento.

“Plancton” configuró una instancia en la que el collage le permitió jugar con lo pequeño y con lo simultáneo para devolver, a las imágenes plasmadas en el libro, la vivacidad de los pedazos de materia pegada.

En efecto, a partir de estas producciones, que siguieron sosteniéndose en la iniciativa de jugar con la materia, el autor tendió las líneas para llegar a una forma diferente de enfrentarse con el soporte. En este sentido, con “Jironadas”, creó un espacio de incertidumbre propenso a enriquecer las tensiones de su proceso hacia otras esferas.

Otros juegos con la materia

Luego de regresar de Estados Unidos y en una nueva estadía veraniega, esta vez en Colonia, ingresó en un campo de trabajo en donde tomó un único objeto de los múltiples que había empleado durante todo su proceso: los naipes. Así surgió la serie “Barajando”. Un conjunto de pequeños collages, a través de los cuales coloca a los naipes en una instancia en donde los clásicos juegos de cartas quedan desvirtuados por una serie de modificaciones, que emiten un verdadero planteo metalingüístico.

La modificación es uno de los rasgos comunes al collage, cuya esencia radica en la efectua-ción de giros, separaciones, desviaciones y procedimientos oblicuos, tendientes a cambiar la situación de la materia de la obra. Con los puntos de inflexión que genera esta modalidad, en este caso, cada pieza termina por constituir la imagen de una relación dislocada.

A partir de una intervención en los íconos de cada naipe, el artista transformó las reglas del lenguaje de las cartas originando un desplazamiento de su sentido primordial. De esa manera, este objeto con connotaciones personales pero también sociales e históricas, manifestó la posibilidad de evocar situaciones representativas de un sistema de relaciones desarticuladas, muy emparentadas con las que mostraban los tiempos presentes en su medio.

De todos modos, para Nigro, esta época fue propicia para construir espacios de experimentación con la materia de sus collages, y también de sus objetos. Con su serie de “tablas”, siguió indagando en la esfera de las realizaciones objetuales a partir de otros tipos de modificaciones en el soporte. Con elementos de su mundo cotidiano, que dispuso sobre tablas de cocina, configuró distintos objetos de fuertes lazos con las tablas de madera de Hugo Padeletti. En este caso, también ese soporte quedó desvirtuado.

Por consiguiente, con estas obras y con las anteriores, el artista produjo una sucesión de metáforas visuales que hoy nos permiten visualizar el estado de fluctuación permanente de sus recorridos, a partir de los diferentes usos de la materia.

Hugo Padeletti
Virgo Potens. 1997
Tabla, 30 x 16 cm
Colección Adolfo Nigro



¹¹ *Plancton.* César Bandin Ron, poeta - Adolfo Nigro, pintor. Buenos Aires, la marca editora, 1998.

Pescador de La Floresta. 2002
Objeto, 52 x 21 cm
Colección Mabel Grinberg



Pez y estrella. 2001
Objeto, 34 x 13 cm
Colección Nicole Haber

El pez. 2001
Objeto, 34,5 x 15,5 cm
Colección particular, Buenos Aires



Pez. 2001
Objeto, 40 x 18 cm
Colección particular, Buenos Aires



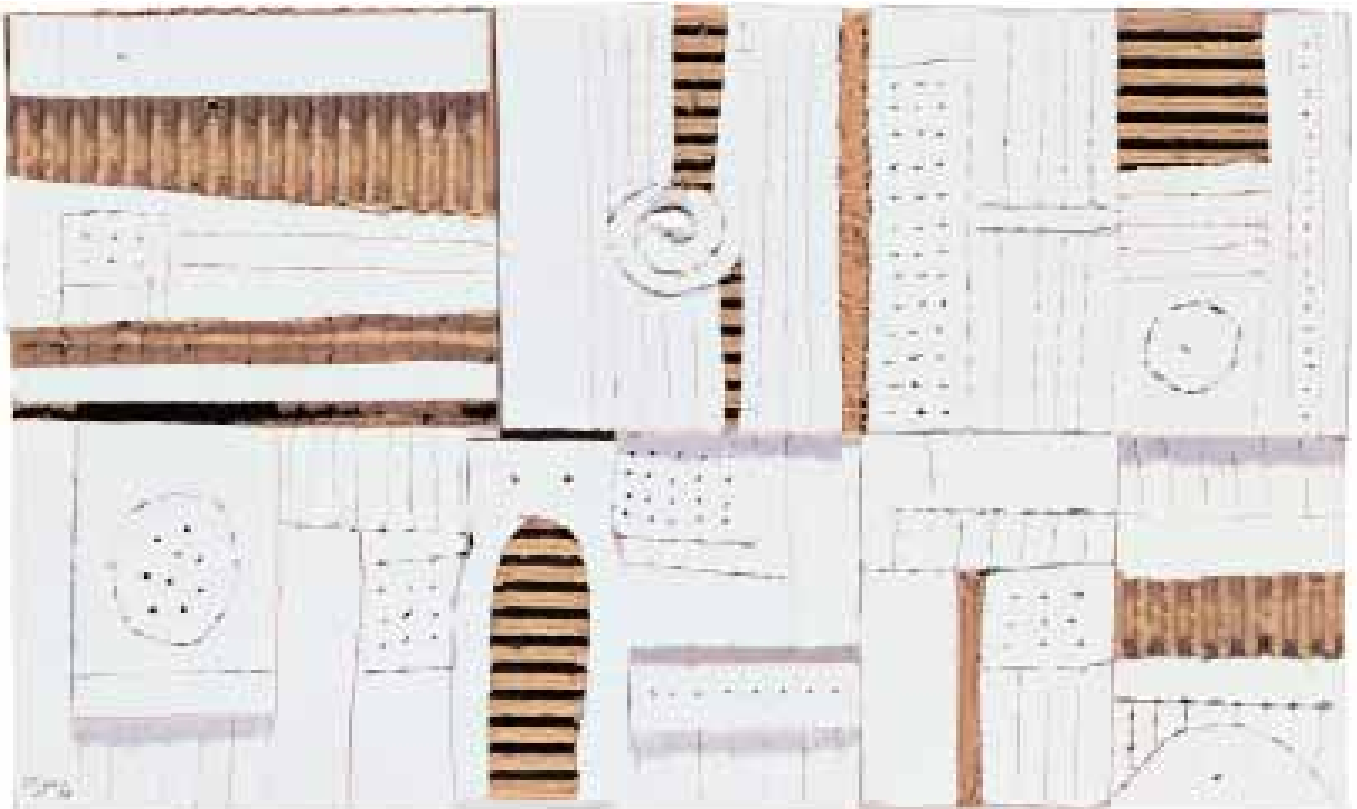
Las peripecias del cartón

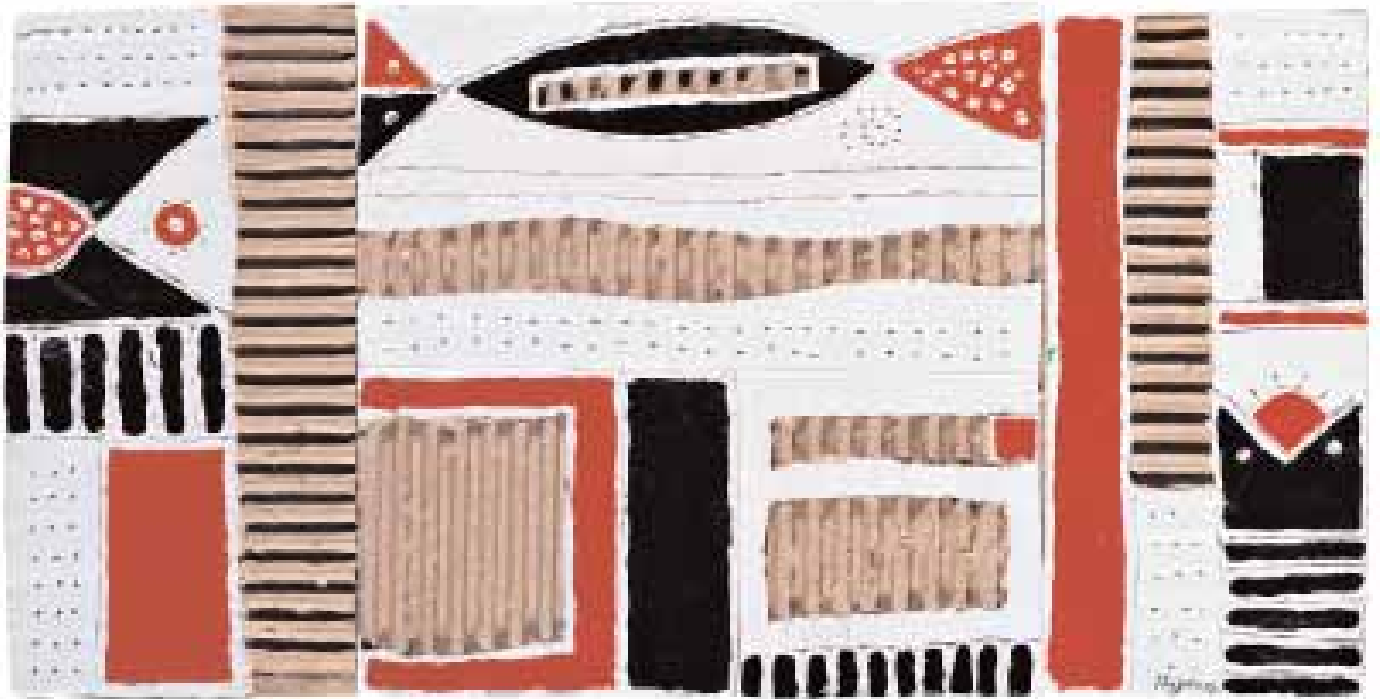
El cartón es otro de los elementos que, durante los momentos de redefinición, utilizó para dar cabida a otros procedimientos en su lenguaje. Su empleo, al igual que el del papel, fue co-nexo a las exigencias de un debilitamiento general que, desde tiempos anteriores, lo habían conducido a reciclar materiales precarios.

En 1998 comenzó a realizar sus "Cartones". En esta serie, que es un antecedente de sus "Cromoformas", fijó su mirada en el soporte, que en sus trabajos, a partir de esta instancia, se pre-sentó de forma trascendental. La imagen comenzó a desplazarse hacia su propio fondo, a través de su actitud de incidir sobre la base.

De esa manera, volvió a indagar en las aptitudes del espacio plástico como un lugar de infinitas posibilidades. La libertad del soporte quedó manifestada en los colores que la materia podía llegar a sugerir. El blanco puro fue una de las variantes que planteó, en gran medida, en sus "Cosmografías", mediante grandes planos neutros constituidos en lugares de una materia más sutil.

Cosmografías del agua. 1998
Collage, 23 x 39 cm
Colección Susana y Valeria Serrano, Madrid





Las "Cosmografías" del agua y del río constituyen verdaderos mapas de una geografía otra. El cruce, la interacción, la penetración de una zona en otra fueron enmarcados en el planteo de una nueva espacialidad. Cada una de estas imágenes jugó con la sutileza de los esquemas, originando el encuentro con otro tipo de pliegues; aquellos que surgieron a partir de la expresión con lo mínimo.

Estos planteamientos, más esquemáticos que iconográficos, tuvieron su punto de partida, formal y conceptual, en una obra que realizó un año antes: "Luna de las islas" (1997). Allí plasmó esta tendencia en la presentación de un trozo de mapa de Tigre, lugar que el artista frecuentó en su infancia, como zona central de la obra.

A diferencia de esta serie, en "Ritmos de la tierra", "Ritmos de enero" y "Ritmos de la tarde", el color aparece de un modo más rotundo, promoviendo mayores centros de atención. El dibujo se vuelve una órbita fundamental, y la línea, un elemento de grandes posibilidades, ya sea por medio de las incisiones, o también a través de los hilos que el artista fue cruzando en alguna zona de plegamiento de ese rizoma.

En "Ritmos de la tierra" subyace la vigencia del dibujo pictórico, que refuerza la utilización de cierto conjunto de signos, aún permanentes, aunque apenas esbozados. El caracol, el ojo, el pez, la guitarra están casi garabateados y, en efecto, parecen volverse formas puras antes que objetos referenciales de una iconografía.

Apenas desplegadas estas características, es posible señalar que, en este conjunto de realizaciones, el artista viene marcando algunas otras variantes del espacio plástico y de la transición de la línea, en una producción que puede llegar a evocar el modo de construcción de su propia geografía.

Las particularidades de esta vertiente de su lenguaje tuvieron su derivación en "Cromofomas". Una serie realizada en La Floresta (Uruguay), durante el verano de 2002. El clima del cual emergen estas obras es el de una experiencia singular; otra de esas vivencias que tienen como característica el contacto con otro lugar.

En esta instancia, reafirmó aquella sensación de espacialidad, dada por el ímpetu del grabado sobre el cartón que, en este caso, devolvió a la obra otra faceta del dibujo. En vez de ser

Ritmos de la costa. 1997

Collage, 18 x 36 cm

Colección Susana y Valeria Serrano, Madrid



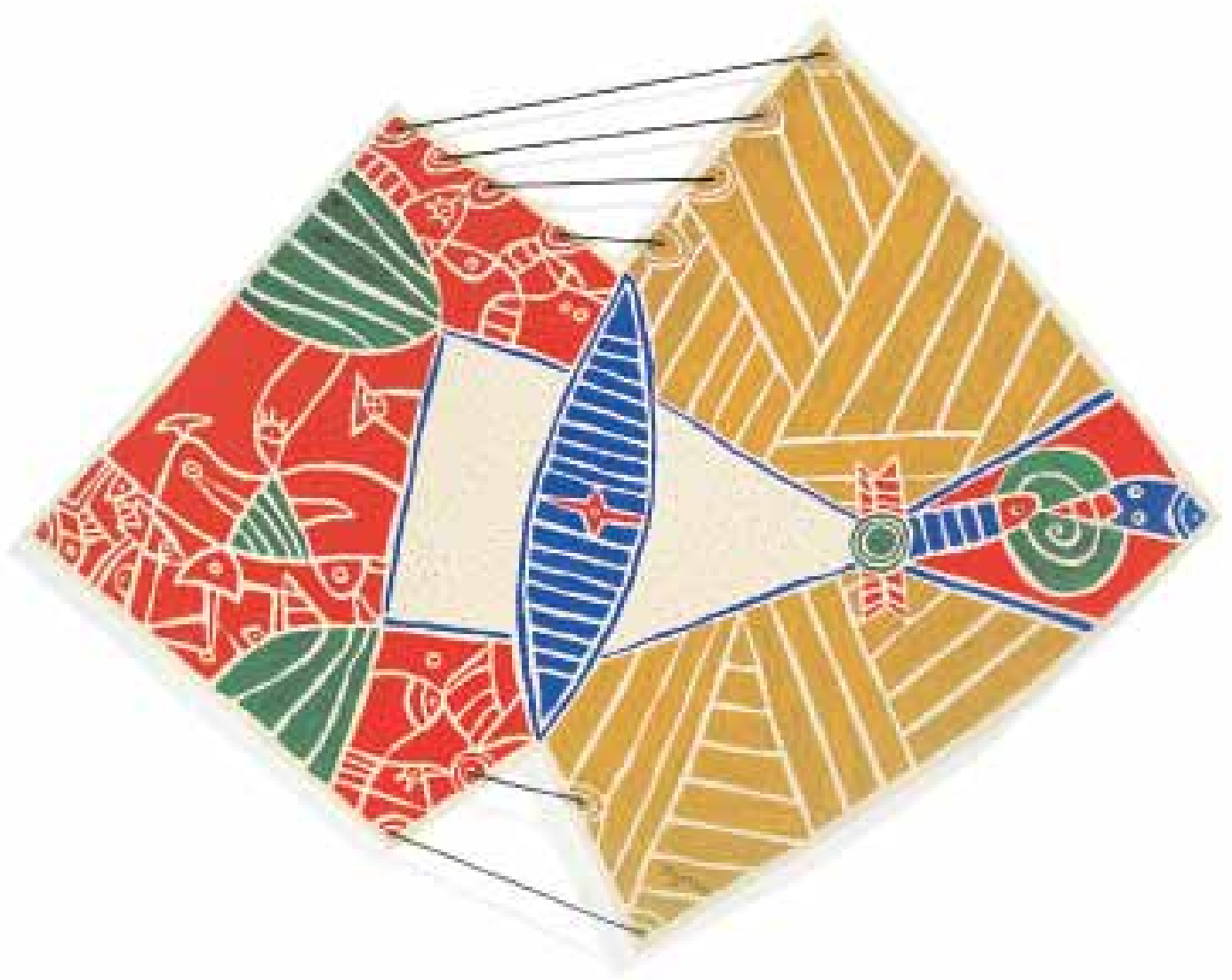
W. J. ...

pictórico, ahora es un dibujo preciso que, por llevarse a cabo a través de la incisión, recupera los procedimientos indígenas que siempre estuvieron presentes, aunque vinculados con el lenguaje plástico y no con la expresión de las motivaciones del autor. Aquí, este detonante representativo de una actitud frente al pasado tiene su extensión en la disposición abigarrada de los planos, directamente vinculada con el arte maya y con las formulaciones plásticas de algunos códices mesoamericanos. Las formas entretienen redes diversas generando varios núcleos simultáneos que diseñan la estructura de un laberinto.

"Laberinto de la arena" y "Laberinto marino" manifiestan estos rasgos. Sus estructuras comparan con otras obras, como "Montevideo", una multiplicación de los puntos de vista, provocada por esa miscelánea de planos heterogéneos que incitan a una mirada focalizada, más en la variedad de las conexiones entre los trayectos de las formas, que en las relaciones entre una



Laberinto marino. 2002
Collage, 41 x 41 cm



Pez - Barca. 2002
Collage, 37 x 46 cm

forma y otra. Por esto mismo, "Cromofomas" es una serie en donde aflora perfectamente la idea del rizoma.¹² Un rizoma que en varios casos parece ceder lugar a algún centro de atención. "La luna blanca" es una obra que tiene esta característica. En "Laberinto de la arena", el abigarramiento de las formas produce el germen del descentramiento y por ende, las marcas del desborde.

A pesar de esto, en estas imágenes subyace cierto respeto por las leyes de Torres-García. La nota está dada por el empleo de colores puros y acromáticos, y por la vigencia de la estructura ortogonal.

Los signos comunes a sus obras siguen presentes, sólo gracias a la traza de la incisión. De este modo, Nigro llega a una imagen en donde sus huellas se inscriben en otra faceta del collage, totalmente alejada del procedimiento del "papier collé". Se trata de una instancia en donde el color y el gesto del dibujo enaltecen la derivación en una propuesta más indicial, y menos emparentada con las formas realistas, comunes a sus producciones de otros períodos.

¹² La característica que retomamos de este concepto es aquella que lo postula como ese espacio en donde no puede haber puntos o posiciones; sólo hay líneas. Un rizoma no está hecho de unidades sino de direcciones cambiantes; no posee principio ni fin y siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Véase Deleuze, Gilles. "Introducción: Rizoma", *op. cit.*



Laberinto de la arena. 2002
Collage, 81,5 x 51,5 cm



La Floresta, Uruguay, enero 2002

A modo de cierre

A partir del recorrido realizado, fue posible el acercamiento a una serie de características sobre la forma en que Nigro construye su discurso plástico. Las actitudes de redefinir conceptos estéticos anteriores, de preservar rasgos esenciales del lenguaje de sus maestros, de ahondar en las posibilidades de la materia, constituyeron las vías de acceso más importantes a los caracteres generales de su producción.

Rebasando estas esferas, los trayectos de este proceso se descubren, a primera vista, en los tránsitos que emprende la materia de sus obras. Sustancia que, en sus collages y objetos, creó un terreno propio para hacer efectiva la diversidad de resoluciones.

En este ensayo, que expone las perspectivas iniciales de una mirada sobre esta producción, intentamos dar cuenta de esos trayectos. La focalización en la construcción que Nigro ha hecho de ciertas tramas de referenciación han permitido un primer acercamiento al modo en que el autor se vinculó con otros artistas del contexto latinoamericano.

Queda el camino abierto para trabajar sobre el carácter de su inclusión en una de las coordenadas plásticas latinoamericanas de relevancia histórica: la tradición plástica rioplatense.



Luces de la tierra. 2002
Collage, 19,5 x 27 cm
Colección Mabel Grinberg