

Ministro de Educación y Cultura
Ricardo Ehrlich

Subsecretario de Educación y Cultura
Oscar Gómez

Director General de Secretaría
Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura
Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales
Alejandro Gortázar

Gestión Cultural Área Artes Visuales
Verónica Herszhorn

Comisario
Ricardo Pascale

Curadores
Carlos Capelán y Verónica Cordeiro

Diseño
i+D Diseño

Traducciones
Italiano: Riccardo Boglione
Inglés: Verónica Cordeiro

Corrección de estilo
Español: Graciela Álvarez
Italiano: Georgina Torello

Fotografía
Diego Vidart

Asistente de fotografía
Juan Ferrari

Comisión Nacional de Artes Visuales
Enrique Aguerre
Lacy Duarte
Marcelo Legrand
Ricardo Pascale
Gabriel Peluffo
Octavio Podestá
Pablo Uribe

**Asociación de Amigos
del Pabellón Venecia**

Presidente
Alberto Breccia

Vicepresidente
Ricardo Pascale

Secretario
Luis Zino

Vocales
Cristina Bausero y Germán Vecino

ISBN: 978-9974-36-229-1



la Biennale di Venezia

**55. Esposizione
Internazionale
d'Arte**

Partecipazioni nazionali

Wifredo Díaz Valdéz
Tiempo (Tiempo) Tiempo
Time (Time) Time
Tempo (Tempo) Tempo

Pabellón de Uruguay
Pavilion of Uruguay
Padiglione dell'Uruguay
55. Esposizione Internazionale
d'Arte - La Biennale di Venezia

Organizan

Ministerio de Educación
y Cultura

Ministerio de Relaciones
Exteriores

Ministro de Educación y Cultura
Ricardo Ehrlich

Ministro de Relaciones Exteriores
Luis Almagro

Subsecretario de Educación y Cultura
Oscar Gómez

Subsecretario de Relaciones Exteriores
Roberto Conde

Director General de Secretaría
Pablo Álvarez

Director General de Secretaría
Gonzalo Koncke

Director Nacional de Cultura
Hugo Achugar

Director General de Asuntos Culturales
Pablo Scheiner

Director de Proyectos Culturales
Alejandro Gortázar

Embajador de Uruguay en Italia
Gustavo Álvarez

Modelo para armar

Es un gran honor presentar la contribución del Uruguay a la 55.^a Exposición Internacional de Arte - la Biennale di Venezia, que desafía con la idea de «El palacio enciclopédico».

No voy a referirme a la acertada elección determinante de que el artista plástico Wifredo Díaz Valdéz represente a nuestro país en la Biennale di Venezia. Los curadores del Pabellón de Uruguay, Carlos Capelán y Veronica Cordeiro, dan cuenta, en este mismo catálogo, del porqué de la selección. Sus palabras son de por sí suficientes para dar esas razones y presentar con rigor profesional la obra de Díaz Valdéz. Sin embargo, no puedo sustraerme de comentar mis impresiones, lo que suscita en mí la contemplación de los objetos, tan originales, de este artista singular.

En nuestra vida diaria, en contacto con los niños de la casa, hijos, nietos, o recordando lo que fuimos, más de una vez hemos visto un juguete desarmado, destripado, esparcido en el piso en un sinfín de piezas y pedazos. A veces ha ocurrido con un reloj o con el control remoto de la televisión. La sobreabundancia de electrodomésticos hogareños multiplica la tentación de desarmarlos para saber qué tienen dentro. Esa necesidad de descubrir lo oculto, esa curiosidad por saber qué hay del otro lado de las cosas, sin duda que es tan antigua como el hombre mismo. Resulta impensable la evolución sin ese rasgo intransferiblemente humano, por ese deseo, en muchos casos compulsión, de conocer. En definitiva, por

esa curiosidad innata que los niños expresan en actos, obras, que a los adultos a veces nos sacan de quicio.

Los objetos de Díaz Valdéz me recuerdan esas experiencias infantiles, tal vez porque estén animadas por el afán de conocer, que en los niños, además, está teñido por el espíritu lúdico que los anima. Creo que indagar y jugar son dos verbos complementarios que se conjugan de maravilla en la obra de Díaz Valdéz.

El artista plástico desarma objetos, principalmente de madera, que integran nuestro universo cotidiano: una puerta, un tonel, un violín, una silla, una polea. Piezas comunes, vulgares, accesibles, vistas y revistas por cualquiera. Piezas que de tan comunes nos parecen simples, incapaces de guardar secretos, de albergar la posibilidad de una segunda lectura o de una mirada a fondo. Sin embargo, cuando Díaz Valdéz las desarma nos muestra lo que hay detrás, lo que no percibe la mirada adocenada, tal vez perezosa de ver siempre lo mismo en una rueda, en un tonel, que los transforma en todas las ruedas, todos los toneles. Cuando el artista desarma participamos del primer descubrimiento: no todo es lo que parece.

Luego, Díaz Valdéz recompone, rearma las piezas. Recrea (que es crear o producir una cosa a partir de otra ya existente, y a la vez: divertir, deleitar o entretener a una persona) y fascina al espectador. Las maderas toscas, duras (lapacho, quebracho, entre las seleccionadas por el artista) mágicamente, como en un juego de prestidigitación, se vuelven gráciles, livianas y hasta son capaces de suscitar una sonrisa en quien las observa. La butaca de 1984 que deviene volcadora es un ejemplo de lo anterior. Butaca, asiento, trono —si se lee en clave

monárquica— sugieren un lugar seguro donde aposentarse. Pero esa estabilidad tambalea cuando las patas delanteras se arrodillan, se rinden ante la evidencia de que nada es para siempre, que vendría a ser lo que denomino el segundo descubrimiento.

El artista da su punto de vista sobre el mundo, sobre lo que lo rodea, sobre lo que lo atrae o repele. Cuando la realidad no lo conforma se siente en pleno derecho de crear otra paralela. Y Díaz Valdéz lo hace sin vacilar, creando piezas de una estética atrapante y a la vez sugerente. A lo largo de toda su obra, de una constancia y fidelidad asombrosas, presenta alternativas, posibilidades e invitaciones, en definitiva para que quienes nos detengamos ante sus creaciones veamos más allá de lo que descubren nuestros ojos. La operación de rever corresponde al espectador. El artista plástico indica, propone una guía, un camino, un modelo para armar el mundo.

Ricardo Ehrlich

Ministro de Educación y Cultura

Los sueños de madera de Wifredo Díaz Valdéz

Wifredo Díaz Valdéz es un ejemplo de la singularidad y potencia del arte uruguayo que, en su inmensa variedad y heterogeneidad, logra trabajar con la materia menos sofisticada pero también con el refinamiento y el virtuosismo propio de un «hacedor» de metáforas, tanto de la condición humana como de la circunstancia histórica, local y global en que le ha tocado desarrollar su trabajo artístico.

La madera con la que Díaz Valdéz trabaja sus obras muestra las formas propias y las ocultas del material original. El artista descubre formas y materias, pero también desarma lo que otros hombres o la naturaleza habían creado o imaginado a partir de lo que en un comienzo fuera tronco, rama, viga, palo. Lo primitivo de la madera vuelto instrumento musical o herramienta, recipiente o apoyo utilitario es presentado nuevamente, mediante la desconstrucción, como un modo de describir no solo lo que el individuo —en este caso, el artista— experimentó en su decurso vital e histórico, sino también lo que el conjunto, la comunidad, la sociedad pueden haber sentido en este armarse y desarmarse de días y vidas, creencias y sueños.

La obra de Díaz Valdéz es, por un lado, entrañablemente local y arraigada y por otro, abierta a los sueños de una humanidad sin fronteras o banderas. En cierto sentido, su obra recorre la historia personal —la biografía individual del artista—, pero

también apela y convoca al prójimo y a la comunidad en aquello que traspasa y trasciende la peripecia individual y se transforma en el avatar universal. En este sentido, el artista se asume como un *homo fabulator* que le habla a su tribu al tiempo que hace soñar a los otros «otros» que habitan el mundo, con lo que una butaca, un violín, una rueda, un tonel o una puerta tienen para inventar o imaginar.

Es con singular alegría que el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay presenta la obra del maestro Wifredo Díaz Valdéz en la 55.ª Exposición Internacional de Arte - la Biennale di Venezia del presente año 2013, para que los sueños de la madera que ha entrevisto en su meticulosa labor puedan ser admirados y valorados en un evento de particular trascendencia.

Hugo Achugar
Director Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

Sobre Wifredo Díaz Valdéz

El envío uruguayo a la 55.^a Exposición Internacional de Arte - la Biennale di Venezia está compuesto por seis obras de Wifredo Díaz Valdéz, producidas por el artista entre 1984 y 2004. Los curadores de la muestra, Carlos Capelán y Veronica Cordeiro, han orientado su selección de obras en línea con el tema propuesto para esta Biennale, «El palacio enciclopédico».

Los trabajos de Díaz Valdéz consisten en objetos de madera que reflejan una incuestionable maestría del proceso constructivo que llega a ribetes refinadísimos, y produce obras de alta resonancia formal.

Sus obras proporcionan una experiencia estética del mundo, que ha sido, con justicia, ampliamente reconocida dentro y fuera de Uruguay.

Es necesario agregar, empero, que limitar su obra —por el propio carácter emotivo de la metáfora— a la experiencia formal o expresiva así como técnica, implicaría reducirla gravemente en su alcance. Su obra tiene otra importante dimensión que es menester destacar.

Su actividad artística es una actividad lingüística. Sus obras son una forma de representación de la «realidad» y, como tal, la consideración del lenguaje toma un papel preponderante en su interpretación. La experiencia formal no debe contraponerse a la cognitiva. En la obra de Díaz Valdéz la dicotomía entre

lo formal y lo cognitivo no tiene cabida. Sus obras constituyen, asimismo, formas de conocimiento del mundo y como tal no se detienen en su descripción, sino que lo construyen. En la obra de nuestro reconocido artista, las emociones funcionan cognoscitivamente. Su actividad artística, al igual que otros sistemas simbólicos, en este caso, produce nuevos conocimientos.

En tiempos de grandes cambios, la obra de Díaz Valdéz busca afanosamente acortar la distancia que se va produciendo entre la cultura informativa y la cultura de los valores, agregando, así, un fuerte componente ético. Sus trabajos buscan denunciar problemas sociales, instancias políticas a las que no es ajeno en su sensibilidad, y rescatar y construir un mundo, en sutilísima expresión formal contrafactual.

Asentada en esta cultura de los valores, la obra de Díaz Valdéz, con el objetivo ontológico de construir un mundo, alcanza a través de su refinada expresión formal una reflexión epistemológica, que la sitúa en los más altos decires contributivos, en significativo aporte a la cuestión del tiempo y la identidad, nociones descoloridas en una era de bruscos cambios y alta incertidumbre.

Ricardo Pascale
Comisario

Índice / Contents / Indice

Tiempo (Tiempo) Tiempo 23

Carlos Capelán y Veronica Cordeiro

Encuentro fortuito del árbol

y la máquina de mutar en la sala de disecciones 31

Gabriel Peluffo

Desarticular y revelar 41

Ángel Kalenberg

Ficha técnica 83

Biografías 87

English version 95

Versione italiana 127

Agradecimientos 159

Tiempo (Tiempo) Tiempo

Si hoy nos hemos acostumbrado a la presencia de grandes instancias globales de circulación y discusión del arte, no podemos desconocer la influencia que ejerce en esos espacios un sistema académico también cada vez más globalizado. La inmensa mayoría de nuestros artistas recientemente formados en escuelas y academias de arte comparten una serie de herramientas y referencias diseminadas por igual desde Johannesburgo a Pekín o desde Los Ángeles a Ámsterdam. Las mayores sorpresas que nos podrían ofrecer las generaciones más jóvenes serían eventualmente, entre otras, las de provenir de disciplinas no tradicionalmente asociadas al arte (biología, matemáticas, química, arquitectura, diseño, etc.), pero igualmente asociadas a tradiciones académicas. Digamos que hoy hay poco espacio para la formación artística fuera de la academia y son escasos aquellos que reivindican ser autodidactas. Pero también los hay, y a esa tradición pertenece Wifredo Díaz Valdéz.

Parte de una generación que comienza a desprenderse del optimismo modernista, Wifredo construye su legado desde la investigación, y una intensa introspección de su persona y su entorno. Consciente de que vive en una sociedad donde la información es vasta e inabarcable y dispuesto a eliminar todo aquello que no sea consustancial a sus necesidades, se ha propuesto operar desde el despojo y el descarte. Recibe

información, la examina, la despoja de retórica y toma apenas aquello que, según su entendimiento, conviene a la reflexión que más le ocupa: la experiencia de su propio contexto.

Trabajar «de afuera hacia adentro», según las palabras que usa Wifredo, es trabajar desde el relato del arte hacia el individuo. Pero a él le interesa otra propuesta, tal vez más ardua pero igualmente eficaz: trabajar de «adentro hacia fuera».

Cuando se trabaja investigando, todas las opciones son válidas y si hay interrogantes recurrentes es porque el mismo asunto insiste, y puede ser abordado desde distintos ángulos.¹

Así como vivimos en un mundo lleno de información, también vivimos en un mundo lleno de objetos. Si Wifredo se propone ser parco y selectivo en la información que utiliza, y no agregar más objetos a un mundo repleto de ellos, parecería haber allí una voluntad ecológica en la manera como relaciona la información, el lenguaje, medios y objetos en su producción.

También en la elección y el uso de los medios se nota la parquedad y el despojo: maderas, herramientas manuales de carpintería, observación, destreza manual y tiempo. Surge un fino sentido de la ironía y del humor, presencia que no puede evitar.

Su obra no propende a desmaterializar el objeto, como otros de su generación lo propusieron. El suyo es un contexto históricamente joven, donde las colecciones, los museos y el mercado del arte no han desarrollado aún el poder abrumador de

1. Entrevista con el artista, marzo de 2013.

la profusión que caracteriza otros centros cristalizados. En su entorno el arte sigue llegando en la información de la idea y la réplica, raramente con la presencia de la obra original. Por eso, antes que desmaterializar el objeto, Wifredo Díaz Valdéz tiende a rematerializarlo. Rematerialización sería, en su caso, primero una acción del entendimiento y solo en segunda instancia, una acción sobre la materia. «Observo, observo y observo», dice el artista sobre su primera relación con la madera. A partir de ahí, entendimiento y acción se hacen uno, y se re-actualizan mutuamente.

Wifredo trabaja principalmente con objetos de madera encontrados en su entorno, entre otros: ruedas de carro, puertas, postigos, toneles de vino, instrumentos de cuerda, utensilios de tallar, bochas, tablas de cocina, pies de lámparas, etc. Estudia la madera y las intervenciones humanas que la han transformado en artefactos utilitarios, mientras examina simultáneamente cómo madera y objeto de uso se transforman con, y en, el tiempo.

Diseciona y observa las cualidades orgánicas inherentes a la madera y su relación con la luz —el papel de la fotosíntesis y los efectos del paso del tiempo—, a la vez que contempla los contextos históricos y culturales en los cuales el material es transformado en artefactos de usos diversos.

Como carpintero yo construía ruedas de carros en mi juventud; años después me vi rompiendo lo que hacía antes...²

2. En *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:5. Color. Sonido. Colección Daros Latinamerica, Zürich.

Forma y contenido se van re-esculpiendo mutuamente al punto de fundirse en algo que a la vez es nuevo y lo mismo que era antes. Las obras de Wifredo nunca dejan de ser los objetos funcionales que fueron, pero, a diferencia del *readymade*, siempre evidencian la intervención del artista.

Al confrontarnos con una obra de Díaz Valdéz lo que vemos es siempre más de lo que se nos presenta. Al observar el *Tonel* (1989) y la *Rueda* (1988) abiertos, por ejemplo, percibimos también sus otros posibles estados: cerrados, abriéndose y «en explosión», lo cual produce en el espectador una cierta conciencia transversal de pasado, presente y futuro —«la reversibilidad del tiempo»,⁵ como dice el artista.

La obra migra de la materia y de la articulación en planos a la semiótica: los ojos pasan a percibir más de dos o tres versiones de lo que están efectivamente viendo. Mientras vemos los tiempos del despliegue de la obra, percibimos además el tiempo sobre la materia orgánica —la madera— y el tiempo de la historia.

Independientemente del estado, la obra está siempre consciente de sus paradojas.

Los trabajos que componen esta exposición comparten otra particularidad que los diferencian de las demás esculturas de Wifredo. Cuando el artista dice que trabaja «de adentro hacia fuera», su adentro implica explorar tanto experiencias persona-

5. En *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:3. Color. Sonido. Colección Daros Latinamerica, Zürich.

les como cuestiones sociopolíticas de su contexto, de la misma manera que también alude a vivencias pasadas en el ambiente rural de su infancia o al momento histórico preciso en el que las piezas fueron concebidas.

En esta supuesta ambivalencia reside una de las cualidades más expresivas de la obra de Díaz Valdéz: una butaca creada en 1984 alude simultáneamente al recuerdo infantil de la osamenta de una yegua fallecida a la vez que propone una metáfora del derrumbe del poder militar en su país.

Un tonel de vino es descuartizado en cuanto analogía de un estado de emergencia cívico-política, y una rueda de carro explota en pedazos, previendo la aprensión colectiva del destrozamiento de un sistema republicano democrático.

Una polea ideada como simple dispositivo mecánico de tracción que sirve para transmitir fuerza se rompe, es descartada y en las manos de Díaz Valdéz encuentra un lugar donde descansar y conservar su inútil inercia.

Un violín vuela como un ave pasajera que observa, premonitrice o indiferente, mientras que dos puertas antiguas quemadas se enroscan una en la otra cuestionando abiertamente su propio lugar, su historia y su propósito: ¿qué hacemos con una puerta que no conduce a ningún (otro) lugar?

Agendas políticas en el Uruguay de los años 80 del siglo pasado, así como en gran parte de América Latina, luchan por reconstruir el país bajo un nuevo orden mundial; desde el fin de la dictadura militar en 1985 a la caída del muro de Berlín en 1989, obras de este período como la *Butaca* (1984), la *Rueda* (1988) y el *Tonel* (1989) problematizan este crítico momento de transición

cultural, política y económica, apuntando a fragilidades que paradójicamente vuelven a emerger en la actualidad.

La muestra «Tiempo (Tiempo) Tiempo» propone una reflexión que creemos imprescindible en la actualidad: estas obras que aparentemente se deshacen y destrazan, pero que siempre pueden volver a recomponerse, indirectamente evocan el quiebre y la destrucción de la historia. Las obras de Wifredo vuelven a reintegrarse, pero en ellas quedan las huellas de su destrozo para siempre marcadas.

La intriga mía era ver si esto tenía posibilidades infinitas.⁴

El artista se basa en una economía de medios, reciclando, rematerializando y resignificando artefactos culturales, en una época en que el uso y desuso seguidos del rápido descarte del objeto utilitario se han configurado como parte del comportamiento colectivo global. Se resiste a agregar más materia a un mundo sobresaturado de cosas. Descubre, entonces, un sistema de articulación y giro de planos protagonizado por bisagras extraídas de la misma materia-madera.

Además de transformar el espacio de un objeto, las bisagras de Díaz Valdéz hacen más que sostener y articular las diferen-

4. El artista se refiere aquí a su larga investigación en torno al sistema de bisagras. En *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:3. Color. Sonido. Colección Daros Latinamerica, Zürich.

tes partes de sus obras; son coyunturas simbólicas repletas de connotaciones. Sostenido por una bisagra un plano va y vuelve, atraviesa el interior y el exterior y al desdoblarse de adentro para fuera presupone una inversión del tiempo, como si deslizáramos el dedo por una cinta de Moebius.

¿Cómo vemos lo que vemos, y qué es lo que vemos, realmente?, parece preguntar Wifredo continuamente, proponiendo la presencia del pasado en el presente, porque de lo contrario el futuro no sería más que un eterno devenir en amnesia.

Esta estrategia que se propone operar «de adentro hacia fuera», desde la parquedad del descarte y el despojo, que elude agregar más objetos a un mundo ya lleno de ellos y que propone que primero hay que entender la materia en relación con un contexto para luego operar sobre ella, produce una estética que, al respetar sus procedimientos de trabajo, también respeta a su audiencia.

Se puede pensar la obra de Díaz Valdéz en el contexto de una paradoja que, en estos momentos, entendemos como profundamente política: la estética de la producción versus la producción de estética. La aparición, muy en boga en los últimos decenios, de propuestas artísticas cuyo sostén es la producción espectacular y en general de alto presupuesto encuentra aquí otros procedimientos. Wifredo Díaz Valdéz asume una estética de la producción tan ajustada como indispensable, para sostener una propuesta que contempla la austeridad como cierta forma de resistencia.

Carlos Capelán y Veronica Cordeiro
Curadores

Encuentro fortuito del árbol y la máquina de mutar en la sala de disecciones¹

En 1985, a instancias de un inesperado encuentro de Jorge Damiani y luego de Ángel Kalenberg con la obra de Wifredo Díaz Valdéz, esta salta de la intimidad doméstica del taller al escenario internacional de la XVIII Bienal de San Pablo. Irrumpe en un momento muy particular de la plástica uruguaya, en el cual se hace sentir el vacío dejado tras la crisis de los lenguajes explorados en los años sesenta y, al mismo tiempo, se revisan las virtudes de la investigación de taller y las del culto al «oficio» (Ernesto Aroztegui, Clever Lara, Águeda Dicancro), en el marco de buscar referentes para una reflexión estética urgida de definiciones.

El arte de Wifredo Díaz Valdéz comienza por replantear, en ese momento, la parte favorable, fértil, del confinamiento en el taller (problemática cultural vinculada al aislamiento obligado durante el gobierno militar), así como la validez de su corolario: el arte puede ser resultado de una destilación intelectual del trabajo manual concentrado.

No pasó desapercibido el posible aporte de ese arte como aliento depurador, al provenir de matrices artesanales primarias;

1. Texto publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Esculturas*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay, 1994.

así como tampoco se desestimaron sus potenciales vínculos con ciertas corrientes del pensamiento posmoderno que hacían entonces sus primeras incursiones en el Uruguay, especialmente el posestructuralismo de Derrida.

Sin embargo, la obra de Díaz Valdéz adquirió relevancia al dejarse abordar, en primera instancia, como una metáfora de actualidad: no solo en el sentido de proponer una construcción «otra», basada en el desmontaje de las maneras operadas hasta hoy por el arte de posguerra (desde los constructivismos a los informalismos), sino en el sentido de enfatizar las mutaciones del objeto, es decir, la inexorable descomposición cíclica de todo aquello pretendidamente estático, conmensurable y «real». Y en esta lectura coinciden tanto el desvanecimiento ideológico propio de la cultura urbana contemporánea, como el espíritu en cierta medida holístico —observador e integrador de los ciclos naturales— propio de la cultura participativa del hombre rural. Es fundamentalmente esta última la raíz nutriente de Díaz Valdéz; es ella la que aleja el riesgo de que su arte pierda pie a medida que lo abandonen las adherencias ideológicas de una agenda posmoderna en buena medida importada. Claro que tampoco se trata de una producción ingenua: es una experiencia tamizada no solo en la investigación permanente de sus propios medios,²

2. «Mi método ha sido trabajar para perder, trabajar mucho y recoger poquito [...] Por un lado [los autodidactas] perdemos tiempo en averiguar lo ya descubierto, pero por otro aprendemos a investigar.» Declaraciones de W. D. V. en «El Tiempo y sus hachas», *Brecha*, Montevideo, 18/4/1986. Entrevista de G. P.

sino en el paulatino conocimiento de otras vertientes del arte contemporáneo y en la asimilación de sincretismos formales provenientes de la tradición cubista, asunto este último particularmente notorio en obras que realiza hacia finales de la década de los ochenta.

Aquella mentalidad artesanal con reminiscencias de la vida rural —aun cuando sean involuntarias— es el trasfondo que otorga al conjunto de su obra un anclaje cultural específico, al punto de que podría hablarse, en este caso, de un diálogo estricto entre arte y geografía, entre artesanía y paisaje. Podría establecerse, incluso, cierto paralelismo entre la obra de Díaz Valdéz y la del grabador Carlos González, también descendiente del noreste uruguayo. Por lo pronto, ambas provienen de un universo de valores situado en la periferia del *establishment* urbano, por más que luego ingresen a él. Ambas comparten una estética exógena, en principio, respecto a los códigos de legitimación dominantes; una estética que desarrolla cierto regionalismo no programático; además, ambas toman como referencia un mismo elemento vegetal: el árbol. Para Díaz Valdéz la madera es luz,³ es materia resultante de una metabolización fotosintética de la luz solar; para González es matriz y memoria vegetal. Ambos apelan a un significado cósmico del material. «En el campo, antes de cortar un árbol —dice Díaz Valdéz— se espera al mes de junio y a la luna menguante, cuando la savia está

3. Entrevista realizada a W. D. V. por G. Peluffo el 12 de abril de 1986.

para abajo. Porque allí no se trabaja solo con el árbol o con sus ramas, se trabaja con el Cosmos, o sea, con el árbol como parte del universo.»⁴ Desde este punto de vista la obra de Díaz Valdéz y la de González comparten también cierto sentido del tiempo circular, del «tiempo hacia atrás» como le ha llamado Kalenberg analizando la primera.⁵ Allí la «recuperación del objeto» —en sentido literal pero también paródico— coincide con la recuperación del tiempo materializado en él: la cirugía del escultor destapa entrañas de madera poniendo al descubierto su tiempo «interior», a la vez que, al hacer reversibles los movimientos de las partes, permite invertir los desplazamientos hasta recuperar el punto de partida. Todo sucede como si la forma del objeto abierto, ya desgajado, preexistiera oculta en la forma del objeto cerrado, originario. Esta es la circularidad temporal que también invoca Carlos González cuando dice: «el grabado, entendido como yo lo hago, integralmente, empieza en el árbol. El árbol ya tiene mi grabado. Es algo difícil de explicar».⁶

El par tradicionalmente antagónico representado por el «mundo natural» versus «mundo mecánico» —antagonismo que, si bien aspira a resolverse desde los tiempos de Galileo,

4. *Brecha*, 18/4/1986.

5. Ángel Kalenberg. Catálogo de *Vertientes*, muestra realizada en el Inter American Development Bank Cultural Center. Washington, setiembre de 1992. «Díaz Valdéz opera con el tiempo hacia atrás; propone un tiempo que recuerda y conserva sus orígenes, un tiempo circular.»

6. Mérica, Ramón, «El árbol y yo». Entrevista al grabador Carlos González en *Cuadernos de Marcha*. Núm. 36, octubre de 1988.

persiste tenazmente aún en el arte y en el pensamiento de nuestro siglo— constituye una tensión implícita en la obra de Díaz Valdéz. El artista introduce en la madera la lógica de lo mecánico; pero, a diferencia del autoritarismo con que esa lógica suele operar en el arte contemporáneo, en estas esculturas lo mecánico busca estructurarse de acuerdo con los mismos argumentos del universo orgánico natural: ambos se confunden en la fisionomía del objeto.

Se trata de una mecánica basada en el protagonismo de las bisagras, de las articulaciones, cuya investigación Wifredo inicia en sus pequeñas piezas artesanales de los años setenta. La articulación actúa como garantía de la integridad física del objeto y de la continuidad de su movimiento; es al mismo tiempo posibilidad y testimonio de ese proceso. Pero además cada articulación es una señal, un registro del camino seguido por el artista, y su conjunto compone una suerte de cartografía del acto escultórico.

En esta lógica y en esta estética de las articulaciones, la mutación aspira a ser el eje de toda lectura. Prospera la obsesión de incorporar el movimiento dentro del movimiento, de mostrar la repetición cíclica de los cambios, la capacidad de una forma de desdoblarse sucesivamente en otras mediante la «magia» de la articulación.

Cuando falta este último dispositivo, la posibilidad de revertir el movimiento deja de ser legible: el objeto queda enfrentado a su propia disgregación como si se hubiera independizado de la manipulación humana. Es lo que sucede en el caso de la *Rueda* (1988), obra en la que Díaz Valdéz abandona todo prurito formalista y opera con la idea de quebrar la unidad física de la pieza, aunque

sin destruir totalmente ciertas claves que posibiliten su reconocimiento. Cada nervio radial de madera ha sido convertido en una sumatoria de pequeños trozos dispersos; solo se mantienen el anillo metálico y parte del eje, como referencias del objeto originario. La rueda puede recuperarse mediante un complicado código que mantiene numeradas y correlacionadas las partes; pero se trata de un proceso invisible para el espectador, ya que no existe un sistema de articulaciones que permita su presunción. A través de un acto antiesculturístico, el objeto ha quedado reducido a su propia descomposición interna y a un diálogo ensimismado con la tierra.

Hay una obra indirectamente vinculable a la rueda, que es la *Butaca* (1984), una de las primeras y más significativas investigaciones que Díaz Valdéz ha realizado con piezas del cotidiano doméstico, en las cuales su (des)articulación física evoca una declinación de la memoria y las vivencias humanas relacionadas con ellas. En el memorándum autobiográfico de Wifredo, esa butaca le remite, íntimamente, al recuerdo de la petiza que montaba para ir a la escuela, la que un día murió, y él vio cómo su costillar afloraba día a día en el campo. Pero se trata, allí, de un objeto que alude secretamente a otro, mientras la *Rueda* (1988) representa ella misma su propia desintegración.

Díaz Valdéz ha comparado su trabajo con el del alquimista: «la cosa es absolutamente desmañada: una gran alquimia. El tiempo no es reloj ni es almanaque; mi tiempo es mi vida [...] en realidad no sé con qué tiempo estoy haciendo mi obra; tal vez con el de los primeros años de mi niñez, tal vez incluso con el

tiempo de mis antepasados, con las experiencias que mi abuelo y mi padre me transmitieron».⁷

En su discurso se desliza naturalmente cierto culto a la tradición de los oficios, tan extendida en nuestro medio rural hasta mediados del siglo pasado. Como prueba de su interés por conocer todas las técnicas aplicadas a la madera suele recordar, entre otras cosas, cómo buscó información y realizó experiencias para lograr la fórmula de la guta natural que los carreros usaban antiguamente para pegar tela sobre tabla en el tapizado de carruajes, como si buscara la Piedra Filosofal. En todas estas experiencias aspira a recorrer un espacio cultural perdido, como si quisiera asumir en el breve lapso de su vida personal el ciclo de una tradición artesanal enterrada en los poblados del campo.

No es gratuita su alusión a una «gran alquimia». En primer lugar, porque en su trabajo hay una correspondencia entre el proceso material de disección de la madera —Jorge Abbondanza ha visto en él un «fascinante simulacro» similar al del arte de embalsamar— y un cierto proceso mental de identificación y regeneración íntima: «Para mí [la escultura] es una especie de autorretrato, porque en la herramienta estoy yo mismo representado».⁸ Por otra parte, también «el alquimista occidental, lo mismo que sus colegas chinos o indios, operaba sobre sí mismo, sobre su vida fisiosicológica tanto como sobre su expe-

7. Brecha, 18/4/1986.

8. Brecha, 18/4/1986.

riencia moral y espiritual».⁹ En segundo lugar, porque el tiempo de su obra es un tiempo reversible y, en ese sentido, un tiempo alquímico. Sus objetos no solo pueden «ir hacia atrás» en busca de su estado originario, sino que también se proyectan «hacia adelante», prefigurando, en su desgajamiento, la acción transfiguradora del tiempo real. Esos objetos son una metáfora de sí mismos, de la alteración del sentido que les impone la mutación física en una suerte de resurrección, más allá de su muerte como objetos de uso. Lo cual significa reconocer que la obra de Díaz Valdéz tiene, también, fuertes ingredientes lúdicos y que su manera de resignificar las cosas no se corresponde necesariamente siempre con el discurso escatológico.

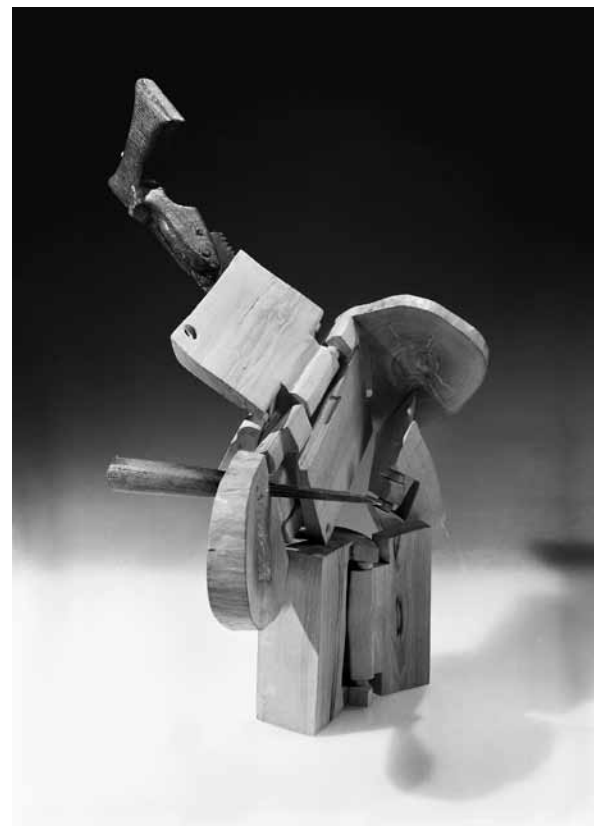
En su trabajo, igual que en el de los alquimistas, la obra del artista viene a sustituir o a dar sentido a la obra natural del tiempo. Por eso en ambos casos el trabajo es un acto ritual y emblemático. El tiempo invertido en ese trabajo no es un tiempo cronológico sino un tiempo simbólico; un tiempo que está en lugar del otro, en el lugar del Tiempo de la vida misma.

Gabriel Peluffo

Ensayista e historiador de arte en América Latina

9. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 40.

Sin título / Untitled / Senza titolo, 1984
Olivo / Olive wood / Olivo
33 x 50 x 34 cm
Fotografía: Testoni Studios
© Artista



Desarticular y revelar

*Yo llevo por el mundo
en mi cuerpo, en mi ropa
aroma de aserradero
olor de tabla roja.*

Pablo Neruda¹

Respecto al arte, la obra de Wifredo Díaz Valdéz desarrollada entre 1984 y 2004 no está muy lejos de la sentencia de Hegel² según la cual la escultura «comenzó con un palo, una viga, coronado por una cabeza». De hecho, para el artista uruguayo la escultura puede ser realizada con un palo, una viga (sin la cabeza, claro) o con cualquier otro objeto de madera descartado.

Recordemos que el objeto es fruto de la Revolución Industrial, de un mundo que se puebla de objetos. Ya hacia 1917 Louis Aragon se interesó por los «Objetos lamentables, sois los pobres intentos de realización del inexpresable ideal de las almas populares... En vosotros está el lirismo moderno».³ Cinco décadas después Barthes sostendría que un objeto «“es la firma humana

1. Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

2. Hegel, Guillermo W. Federico, *Lecciones de estética*, Ediciones Península, Barcelona, 1989 (tres tomos).

3. Citado en Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1997.

del mundo” [...] Es el mediador entre el hombre y el mundo, su primer testigo, su interlocutor ideal, silencioso, aparentemente dócil [...] Para que exista el objeto, debe ser trabajado, transformado o simplemente presentado por la mano del hombre».⁴

Los que trabaja Díaz Valdéz son objetos corrientes abandonados a su suerte y desviados de su función ordinaria; de una manera selectiva ellos sufren la mutación de su papel original y son elevados por el artista al rango de obras de arte.

Pero, apelando a la terminología de Boris Groys: ¿cómo se traslada al contexto valorizado de arte [es decir, «al archivo cultural»] un objeto del «espacio profano»?⁵ Si bien la función utilitaria de cada uno de los objetos comunes, de los *readymade* que dan origen a las esculturas de Díaz Valdéz es reconocible, dicha función está suspendida por los cortes y las intervenciones que ejecuta el artista para revivir el objeto en una operación de rescate, como si planteara la subversión de la utilidad. En cambio, los *readymade* de Duchamp eran producto de una situación puramente mental, es decir, de una operación que excluía toda destreza artesanal.

Díaz Valdéz opta por reelaborar, metamorfoseándola, la materia que ya fue manufacturada; explora y revela sus límites y su intimidad desarticulando, destrozando y rearticulando para dar nueva vida a los «objetos encontrados» (si son usados, marcados

4. Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1997.

5. Groys, Boris, *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.

por el tiempo, mejor); lo hace sin desdeñar sus herramientas ni su banco de carpintero. Siempre madera, que antes fue hecha objeto y tuvo una función social establecida.

El escultor vasco Eduardo Chillida procura sacar partido de los materiales que emplea, sea metal, cemento, piedra. Díaz Valdéz, en cambio, introduce en lo orgánico algo del mundo de lo mecánico. Se trata de esculturas articuladas, a las que, además de los cortes con serrucho (siempre se vale de herramientas manuales), el artista dota de bisagras, realizadas sin acudir a otros materiales. De este modo, introduce la posibilidad del movimiento, un movimiento acotado, si se quiere arcaico, elemental, pero nunca lúdico.

Como corolario, las esculturas de Díaz Valdéz pueden vincularse con los juguetes transformables de Joaquín Torres García, esas formas en madera policromada que el espectador compone, descompone y recompone.

A estos objetos de madera, a este material orgánico el artista le inflige heridas para así conocer su «alma», para develar el enigma que encierran detrás de la corteza y llegar a su esencia. Díaz Valdéz ejerce sobre los objetos una acción mecánica: los serrucha, los abre como pétalos geométricos, los des-pliega, los articula, mostrando simultáneamente todas sus facetas, presentando todas las potencialidades plásticas que descubre dentro de cada objeto: el artista sorprende con su capacidad de invención sobre formas clausuradas, descubriendo las posibilidades que el objeto guarda y su mirada revela.

Al abolir el uso cultural (tradiciones, preconceptos, hábitos) de cada uno de estos objetos, puede investigarlos en tanto materia

prima y de esa manera logra hacer estallar «el mito de la oposición naturaleza/cultura», y consigue que los objetos pierdan su identidad, su forma normal (aunque conservando su aire, su integridad), para revelar la entraña de la materia orgánica, tal como está, latente, viva en objetos social y culturalmente inactivos. El artista plantea, pues, una dialéctica de lo revelado/oculto, de lo visible/invisible.

Una hoja de serrucho incrustada en un tronco de madera. Visualmente: un signo que comunica al espectador una acción relacionada con el trabajo artesanal, manual, que desafía al mundo tecnológico. Es como si América Latina desconfiara de un cientificismo sin soporte material, manual, artesanal, cuya alta valoración (lo noble) todavía sobrevive entre nosotros. En un mundo que privilegia la perfección de lo mecánico, somos artefactores.

En lugar del tajo que practica Lucio Fontana, Díaz Valdéz muestra el instrumento del tajo (del mismo modo en que Carl Dreyer, en su filme *La pasión de Juana de Arco*, mostraba el instrumento de tortura y no a Juana en el acto de ser torturada). Esta acción tiene un despliegue: el serrucho aparece en una secuencia, dividido en dos, en antes y después, temporalizado.

Guitarra (1991) supone una respuesta de esta zona del mundo al cubismo europeo, al des-realizar un objeto real. Obsérvese también que en el lapso que media entre el cubismo y esta escultura tuvo lugar el arte conceptual, arte que privilegió el proceso de creación tanto más que el producto final; Díaz Valdéz no pierde la ocasión de hacerlo evidente, pero tampoco quiere perder los objetos de los cuales parte y sus esculturas permiten en

Guitarra, 1991
Cedro
83 x 34 x 64 cm
Fotografía: Testoni Studios
© Artista



Palo santo y serrucho, 1990
Palo santo
63 x 80 x 43 cm
Fotografía: Testoni Studios
© Artista



todo momento recuperar la unidad original: perfora la caja de resonancia de la guitarra, olvidando que es una guitarra, pero el hueco resultante y los planos articulados en que la había convertido pueden cerrarse, y *Guitarra* puede retornar a su estatuto formal convencional, concediéndole al espectador la opción de revertir el proceso, devolviendo el objeto a su forma originaria. Solo la operación de regreso conserva la memoria de lo que era.

Díaz Valdéz opera como si integrara el tiempo hacia atrás; propone un tiempo que recuerda y conserva sus orígenes, un tiempo circular, mítico, peculiar a las culturas latinoamericanas. De tal manera incurre en una suerte de barroquismo, si consideramos por tal el empeño en preservar el punto de partida y dar a esta obra un carácter unitario, que reúne su pasado y su presente.

Esta concepción sobrevive, también, en la literatura latinoamericana contemporánea. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, los personajes de García Márquez lo expresan de modo explícito: «Es como si el tiempo diese vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio. [...] Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo». Deleuze coincidiría, pues entiende que el tiempo circular es mítico.⁶

Díaz Valdéz tiene que descubrir a priori, dentro de cada volumen, las posibilidades de desarticularlo y rearticularlo sin aniquilar la forma global del objeto. Así, a diferencia de los escultores en madera, en cualquier momento puede volver atrás, al objeto ori-

6. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2002.

ginal (hay como un deseo de no olvidarlo totalmente), plegando las articulaciones, cerrando las alas, volviendo a proteger el fruto.

Practicando el *découpage*, Díaz Valdéz consume la desconstrucción. Parafraseando a Oldenburg, el uruguayo bien podría afirmar que a sus ojos los objetos ordinarios se convierten en esculturas. Sus objetos conservan y respetan la huella antropológica, pero no son descriptivos, no aluden a la utilidad. Y al hacerlo, patentiza la contradicción (¿emblema de la paradoja?) entre la praxis del uso y la capacidad de poesía con la que se inviste al desuso. La metáfora eleva a sus objetos por encima de su propósito original, siguiendo a Teófilo Gautier, quien ya había escrito: «No hay nada realmente bello sino lo inútil».⁷

Con *Puerta quemada* (2004) Díaz Valdéz marca un punto de inflexión en su trayectoria, que abre su obra hacia nuevas derivas. Hasta entonces, se valía de objetos viejos, de maderas duras de calidades nobles, a los que infligía numerosos cortes, volviéndolos nuevos. Aquí no elige una superpuerta, sino puertas comunes. Puertas quemadas (aunque parcialmente), in-utilizadas como vínculo entre un espacio y otro, muestran la huella de un acto de destrucción con su carga dramática y su indudable valor de símbolo.

Puertas desvinculadas de un muro, de un marco y emplazamiento naturales, y puestas en escena en una galería de arte. Al presentarla deteriorada, la puerta, diafragma, dintel, umbral, límite,

7. Citado en Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Barcelona, Gedisa, 1979.

abertura que aísla y conecta un adentro con un afuera, o lo terrenal a lo trascendente, el artista cuestiona su función.

Antes también creaba «puertas» —mediante el recurso de las bisagras— para ingresar al interior de todos sus objetos interferidos. Ahora recupera lo que quedó: la puerta quemada, y con los cortes y batientes le practica nuevas aberturas (sin abusar con los giros): «puertas» adentro de *Puerta quemada*, que fungirá como muro. Por ende, se trata de una obra tautológica.

Díaz Valdéz indaga, pues, los múltiples modos de contradecir la identidad de puertas y ventanas, tal como Duchamp lo hizo, entre otras, con *Puerta: 11, Rue Larrey* (1927), la que consentía o impedía el acceso a la habitación, al baño y al taller de su apartamento, ejemplificando que una puerta puede estar a un mismo tiempo cerrada y abierta, mezclando los roles de externo e interno, de marco y cosa enmarcada. Esta complejidad de intercambio tiene muchos precedentes en la pintura occidental, siendo *Las Meninas* (1656) el primero entre todos.

El uruguayo no es un artista nostálgico, no se lamenta por lo que una vez fueron una guitarra o una puerta: las devuelve a la vida, de modo artesanal y con su obra evoca el tiempo preindustrial en el mundo posindustrial.

Ángel Kalenberg

Crítico de arte y curador. Integra el Consejo Rector del IVAM.

Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo entre 1969 y 2007

Butaca / Armchair / Poltrona, 1984
Roble y yute / Oak wood and jute / Rovere e iuta
79.5 x 56.5 x 45.5 cm (cerrada / closed / chiuso)
Daros Latinamerica Collection, Zürich
Fotografía: Dominique Uldry, Bern
© Artista / Daros Latinamerica
Collection, Zürich









Polea / Pulley / Puleggia, 1984

Araucaria

66 x 66 x 15 cm (cerrada / closed / chiuso)

Museo Nacional de Artes Visuales Collection,

Montevideo

Fotografía: Diego Vidart, Montevideo

© Artista / Museo Nacional de Artes Visuales y

Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay







Rueda / Wheel / Ruota, 1988
Lapacho y hierro / Lapacho and iron / Lapacho e ferro
93 x 93 x 34 cm (cerrada / closed / chiuso)
Fotografía: Diego Vidart, Montevideo
© Artista







Tonel / Barrel / Botte, 1989
Madera de roble / Oak wood / Rovere
65 x 40 x 90 cm (cerrado / closed / chiuso)
Fotografía: Diego Vidart, Montevideo
© Artista





72



73

Violin / Violin / Violino, 1996
Abedul y pino / Birchwood and pine / Beturla e pino
60 x 21 x 8 cm (cerrado / closed / chiuso)
Fotografía: Diego Vidart, Montevideo
© Artista





Puerta quemada / Burnt Door / Porta bruciata, 2004
Pinotea / Slash pine wood / Legno di pino barra
290 x 64 x 10 cm (cerrado / closed / chiuso)
Fotografía: Diego Vidart, Montevideo
© Artista





Ficha técnica
Exhibition credits
Scheda tecnica

Nombre de la exposición / Title of exhibition / Titolo della esposizione

Wifredo Díaz Valdéz: Tiempo (Tiempo) Tiempo

Artista / Artist / Artista

Wifredo Díaz Valdéz

Comisario / Commissioner / Commissario

Ricardo Pascale

Curadores / Curators / Curatori

Carlos Capelán, Veronica Cordeiro

Montaje / Installation / Installazione

Daniel Rial

Organiza / Organizers / Organizza

Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay

Biografias
Biographies
Biografie

Artista

Wifredo Díaz Valdéz (Nace en 1932 en Treinta y Tres, Uruguay. Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.)

Exposiciones individuales seleccionadas

- 2011 Wifredo Díaz Valdéz. *Construir desconstruyendo*. Daros Latinamerica, Zürich, Suiza
- 2009 *Del olvido, la memoria y el alma*. Fundación Pablo Atchugarry, Maldonado, Uruguay
- 2008 Goethe-Institut, Montevideo, Uruguay
- 2001 *Año dos mil uno*. Una mirada al pasado presente. Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay
- 2000 *Los árboles que vos matáis*. Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Montevideo, Uruguay
- 1997 *Presencia y juegos del tiempo en el tiempo*. Galería Latina, Montevideo, Uruguay
- 1994 *Esculturas*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay
- 1992 *Esculturas*. The Jerusalem Center for the Performing Arts, Jerusalem, Israel
- 1990 *Referencias y testimonios de buenas maderas*. Galería Latina, Montevideo, Uruguay

Exposiciones colectivas seleccionadas

- 2012 *10.000 Stunden*. Kunstmuseum Thurgau / Ittinger Museum, Suiza
- 2010 *Art in America*. Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile
- 2006 *Arte y madera*. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

- 1999 *Premio Pedro Figari 1999*. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
Una mirada del Sur. Centro Cultural Uruguayo, Nueva York, Estados Unidos
- 1995 *Pintura, dibujo y escultura de Latinoamérica*. Banco Interamericano para el Desarrollo, Centro Cultural, Washington DC, Estados Unidos
- 1991 *8 artistas uruguayos*. Centro de Artes Visuales, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción, Paraguay
- 1990 Museo de Artes de las Américas, Organización de los Estados Americanos, Washington DC, Estados Unidos
- 1989 *Arte dell'Uruguay nel Novecento*. Istituto Italo-Latino Americano, Roma, Italia
Arte en Latinoamérica, 1820-1980. Hayward Gallery, Londres, Reino Unido; Nationalmuseum, Moderna Museet, Estocolmo, Suecia
- 1988 *Selección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos (AICA)*, Galería Kramer, Buenos Aires, Argentina
- 1985 *XVIII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, Brasil

Premiaciones

- 1992 Mid-America Arts Alliance (MAAA). Kansas City, Estados Unidos
- 1998 Premio Morosoli de Plata, Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay
- 1999 Premio Pedro Figari, Banco Central del Uruguay, Montevideo, Uruguay

Comisario

Ricardo Pascale (Montevideo, 1942. Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.) Ha desarrollado una carrera doble entre la economía y las artes visuales. Recibe su doctorado en Economía Aplicada por la Universidad

de Cataluña, España, y su posdoctorado en Finanzas por la University of California, Los Ángeles. Fue presidente del Banco Central del Uruguay en dos ocasiones (1985-1990, 1995-1996). Bajo su presidencia fue creado el prestigioso premio nacional de artes visuales, el Premio Pedro Figari. A la edad de 26 años fue designado Jefe de Cátedra de Finanzas en la Universidad de la República, Uruguay, posición que mantiene hasta la actualidad.

Como escultor, realizó su primera muestra individual en 1995, y desde entonces expuso ampliamente en muestras individuales y colectivas en las Américas, Europa y África. Representó a Uruguay como artista en la 48.ª Biennale di Venezia en 1999, y en el 2000 fue comisario del Pabellón de Uruguay en ocasión de la 7.ª Biennale di Venezia di Architettura. Ha publicado extensamente sobre arte, ciencia y finanzas, y por sus contribuciones en los campos de la ciencia y del arte la República de Italia le concede el título de Cavaliere della Repubblica Italiana.

Curadores

Carlos Capelán (Montevideo, Uruguay, 1948) vive y trabaja entre Suecia, Costa Rica, Noruega, España y Uruguay. Pertenece a los llamados «artistas posconceptuales» que trabajan con estructuras de ideas, insistiendo siempre en la diversidad matérica y formal de sus propuestas y denegando sistemáticamente su asociación con cualquier noción de vanguardia. Su trabajo opera desde el lenguaje de la representación y tiende a aludir a sistemas de categorías y a asuntos identitarios. Ha participado, entre otras, en las bienales de Gwangju (Corea del Sur), Johannesburgo (África del Sur), Site Santa Fe (Estados Unidos), Auckland (Nueva Zelanda), São Paulo y Mercosur (Brasil), Bienal de Fotografía de Berlín (Alemania), Bienal del Barro (Venezuela), Bienal Paiz de Guatemala. Obtuvo el premio de la II Bienal de La Habana (1986), y las becas Bildkonstnärnsfonden (Suecia, 1992) y Guggenheim Fellowship (1995). Profesor en la Academia del Arte

de Bergen (Noruega 2000-2006), Capelán gusta de comprometerse en la enseñanza y participa regularmente en seminarios teóricos y conferencias sobre arte contemporáneo. Ha curado muestras en las que se incluyeron Jimmie Durham, Nedko Solokov, Xu Bing, Ronald Jones y Ann Sofie Sidén, entre otros.

Veronica Cordeiro (São Paulo, 1974). Curadora y escritora radicada en Montevideo, Uruguay. Curadora del Centro de Fotografía de Montevideo y miembro del Independent Curators International (ICI, New York), licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Edimburgo, Escocia y Máster en Antropología Visual por Goldsmiths, Universidad de Londres. En 2011 crea Surcontexto, organización independiente dedicada a la investigación histórica y a la curaduría en contexto en el campo del arte contemporáneo latinoamericano. Curadurías recientes incluyen la organización de dos residencias artísticas con base en Montevideo seguidas de encargos de nuevas obras, del dúo suizo-brasilero Dias & Riedweg (Fotograma 2013) y de *Rosângela Rennó: Rio Montevideo* (Fotograma 2011), así como dos muestras antológicas del artista y cineasta brasilero Cao Guimarães (*Le monde atmosphère* en Galerie Xippas, Paris, 2011 e *Inmersión sensoria*, Montevideo, 2010). Escribe regularmente para catálogos de exposiciones y revistas de arte, entre otros *Art Nexus* (Bogotá), *Arte y Parte* (Valencia), *Trans>arts.cultures.media* (New York), *Trópico* (São Paulo) y *Marcelina* (São Paulo). Publicaciones recientes incluyen ensayo sobre arte y aislamiento para la 9 Bienal do Mercosul (2013), entrevista con Rosângela Rennó para BES Photo 2012 y ensayo sobre el colectivo alonso+craciun para *Marcelina* (2011).

English version

A Model Kit

It is a great honour to introduce Uruguay's contribution to the 55th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, which challenges with the idea of "The Encyclopaedic Palace."

I won't refer to the decisively positive choice of having artist Wifredo Díaz Valdéz represent our country at the Biennale di Venezia, since the curators of the Pavilion of Uruguay, Carlos Capelán and Veronica Cordeiro, delineate their reasons for the selection in this same publication, presenting the artist's work with professional rigour. However, I cannot refrain from commenting my own impressions on the effect that this unique artist's work –his most original objects– stir in me when I contemplate them.

In our daily life, in contact with children in the home, offspring, grandchildren, or remembering what we once were, more than once we've come across a disassembled toy, one that has been ripped apart, spread about on the floor in countless parts and pieces. At times this has occurred with the remote control of the television. The overabundance of household appliances multiplies the temptation to take them apart in order to see what is inside. That need to discover what is hidden, the curiosity to know what lies on the other side of things is without a doubt as ancient as man himself. Evolution seems unthinkable without that doubtlessly unflinching human drive towards a wish, or in many cases a compulsion, for knowing. Ultimately, it's that innate curiosity that children express in acts and works that sometimes drives adults insane.

Díaz Valdéz's objects remind me of those childhood experiences, perhaps because they are animated with that zeal for knowing which in children is also tinted with the ludicrous spirit that animates them. I think that enquiry and play are two complementary verbs wonderfully paired in Díaz Valdéz's work.

The artist disassembles wooden objects that are part of our daily universe: a door, barrel, violin, armchair, or pulley. Common, vulgar, accessible pieces seen over and over again by anyone. Pieces so common to us that they appear simple, incapable of hiding any secrets or sheltering the possibility of a second reading or a deeper gaze. Nonetheless, when Díaz Valdéz takes them apart, he shows us what is behind, which a more generalized gaze cannot perceive, perhaps numbed by always seeing the same thing in a wheel, a barrel, transforming them into all wheels and all barrels. When the artist disassembles them we partake in the first discovery: not everything is what it seems.

Then, Díaz Valdéz reassembles the pieces. He recreates them (creating or producing one thing from another that already exists and at the same time: entertain or delight someone) and fascinates the spectator. Tough and rough wood (lapacho, quebracho, among those selected by the artist), as in a game of prestidigitation, magically become graceful, light and even capable of stirring a smile in the observer. The 1984 armchair (*Butaca*) that becomes a dumper is an example of the former. Armchair, seat, throne –if read under a monarchic note– suggest a safe place in which to retire. But that stability wavers when the front legs kneel down and cave in before the evidence that nothing is forever; this is what I would call the second discovery.

The artist gives his point of view about the world and what surrounds him, what attracts and repels him. When reality doesn't satisfy him, he feels entitled to create a parallel one. And Díaz Valdéz does this without hesitation creating aesthetically engaging and suggestive works. Throughout his entire oeuvre, characterized by astounding consistency and reliability, he introduces alternatives, invitations and possibilities, so that when we stop ourselves before his creations we are able to see beyond what our eyes discover. The spectator is responsible for the process of reviewing. The artist indicates and suggests a guide, a path, a model kit for assembling the world.

Ricardo Ehrlich
Minister of Education and Culture

Wifredo Díaz Valdéz's dreams of wood

Wifredo Díaz Valdéz is an example of the singularity and strength of Uruguayan art. In spite of its immense variety and heterogeneity, the artist manages to work both with the least sophisticated materials and with the refinement and virtuosity characteristic of a “maker” of metaphors – regarding the human condition and the historical, local and global circumstances in which he has developed his artistic trajectory.

The wood used by Díaz Valdéz reveals both the intrinsic and hidden forms of the original material. The artist discovers forms and materials, but he also undoes what other men or nature had created or imagined based on what at a certain beginning was once a tree trunk, a branch, a beam or a stick. The primigenious aspect of wood turned musical instrument or tool, recipient or utilitarian support is re-presented, by way of deconstruction, as a means to describe not only what the individual –in this case the artist– lived in his vital and historical course, but also what the group, community and society might have felt in this making and unmaking of days and lives, beliefs and dreams.

On the one hand, Díaz Valdéz's work is intimately local and established, and on the other, it opens itself to the dreams of a flagless and borderless humanity. In a certain sense, his work traces a personal history – the artist's personal biography, but it also appeals to and summons the community and those close to him towards that which trespasses and transcends individual incidents, thereby transforming into a universal avatar. In this sense, the artist becomes a *homo fabulator* who addresses his tribe and at once makes the “other” others who inhabit the world dream – with what an armchair, violin, cartwheel, wine barrel or door have to invent and imagine.

It's with great pleasure that the Ministry of Education and Culture of Uruguay introduce the work of master Wifredo Díaz Valdéz in the 55th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia of the current year 2013, so that the dreams of wood which he has perceived in his meticulous labour may be admired and valued in an event of such particular transcendence.

Hugo Achugar
National Director of Culture
Ministry of Education and Culture

On Wifredo Díaz Valdéz

The Pavilion of Uruguay in the 55th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia is composed of six works produced between 1984 and 2004 by artist Wifredo Díaz Valdéz and selected by curators Carlos Capelán and Veronica Cordeiro in tune with this year's Biennale theme, "The Encyclopaedic Palace."

Díaz Valdéz's works consist of wooden objects that reflect an unquestionable mastery of the constructive process, reaching extremely refined levels of detail that result in works characterised by a high formal resonance. His works provide an aesthetic experience of the world that has been justifiably recognised both inside and outside Uruguay.

However, it's important to add that limiting his work solely to a formal, expressive or technical experience –in view of the emotional quality of the metaphor– would imply a severe minimisation of its scope. His work possesses another important dimension that must be highlighted. Díaz Valdéz's artistic activity is a linguistic activity. His works are a form of representation of "reality" and, as such, the consideration of language takes on a prevalent role in its interpretation. Formal and cognitive experiences must not be opposed. In the artist's work the dichotomy between formal and cognitive isn't relevant; nonetheless, his works constitute forms of knowledge of the world and as such, they don't culminate in its description, but rather construct it. In our recognised artist's work, emotions function cognitively. Much like other symbolic systems, in this case his artistic activity produces new forms of knowledge.

At a time of great changes, Díaz Valdéz's work attempts to shorten the distance that grows between information culture and the culture of values, thus adding to it a strong ethical component. His works seek to condemn

social problems and political instances close to his sensibility, and to rescue and build a world in the subtlest of counterfactual formal expressions.

Under the ontological aim to build a world while rooted in this culture of values, Díaz Valdéz's work reaches an epistemological reflection through its sophisticated formal expression, situating it amongst the highest contributory sayings, particularly in regards to the issues of time and identity, faded notions in an era of drastic change and uncertainty.

Ricardo Pascale
Commissioner

Time (Time) Time

In recent years the growing presence of global and large-scale structures for the discussion and circulation of art seems to coincide with an equally expansive and globalised academic system. The vast majority of artists that have recently graduated from art schools and academies share a series of tools and references that seem to be disseminated in equal measure from Johannesburg to Beijing or from Los Angeles to Amsterdam. In that respect, among the surprises younger generations can offer us are eventually those that derive from disciplines not traditionally associated with art (biology, mathematics, chemistry, architecture, design, etc.), although equally associated with academic traditions. We could safely say that there is little space for artistic education today outside the art school and academy, and few are those who claim to be self-taught. Nonetheless, a minority of self-taught artists are still around, and Wifredo Díaz Valdéz belongs to that tradition.

Part of a generation of artists that began to distance themselves from modernist optimism, Díaz Valdéz has built his legacy upon the premise of research and an introspective drive and focus. Aware that he lives in a society where information is vast and inexhaustible and prepared to eliminate all that which isn't vital to his requirements, Wifredo chose to operate from spoilage and exclusion. He receives information, examines it and disposes of its rhetoric taking only that which, in his understanding, fits in with his key reflection: the experience of his own environment and context.

Working "from the outside in" as Wifredo mentions, is to work from the story of art towards the individual. But he is interested in a different and perhaps more arduous, but equally efficient proposal: to work "from the inside out."

*When one works researching, all options are valid, and if there are recurring issues it's because the same subject insists and can be approached from different angles.*¹

Just as we live in a world filled with information, we also live in a world filled with objects. If Wifredo sets out to be frugal and selective in the information he uses, he's equally determined not to add more objects into a world already packed with them. An ecological will makes itself manifest in the way he relates information, language, means and objects in his production.

Spoilage and exclusion are also evident in the artist's choice and use of materials and working means: wood, manual carpentry tools, observation, manual dexterity and time. Alongside this, a fine sense of humour and irony has become inevitable.

Wifredo Díaz Valdéz's work doesn't tend towards the dematerialization of the object, which other artists of his generation proposed. His is an historically young context, where collections, museums and the art market haven't yet developed the overwhelming power of profusion characteristic of other established centres. In many parts of South America, art produced elsewhere and in the past continues to arrive under the form of idea or replica, rarely under the presence of the original artwork. In this sense, rather than dematerialize the object, Wifredo tends to rematerialize it. Rematerialization would thus be, in his case, first an act of understanding, and only then an action into matter. "I observe, observe and observe," the artist commented on his first relationship with wood. After that first step, understanding and action become one and mutually feedback on one another.

Wifredo works mainly with wooden objects found in his surroundings, among which are cartwheels, doors, doorframes, wine barrels, string instruments, carving utensils, bowls, kitchen boards, lamp stands, etc. He

1. Interview with the artist, March, 2013.

studies the wood and the human interventions that have transformed it into utilitarian artefacts at the same time that he examines how wood and utilitarian object transform in, and with, time.

He dissects and observes the organic qualities inherent in the wood and its relationship with light—the role of photosynthesis and the effects of the passing of time—at the same time that he contemplates the historical and cultural contexts through which wood is transformed into artefacts for several uses.

*As a carpenter, I used to build cartwheels in my youth; years later I found myself breaking what I did before...*²

Form and content sculpt each other mutually to the point where they fuse into something that is at once new and the same as it was before. Díaz Valdéz's works never cease to be the functional objects they once were, but in contrast to the readymade, they always bear witness to the artist's intervention.

When confronted with Wifredo's work, what we see is always more than what is actually presented to us. If we look at *Tonel* (Barrel, 1989) and *Rueda* (Wheel, 1988) in their open states, for example, we can simultaneously perceive their other possible states: closed, in the process of opening or "exploding", producing in the spectator a certain transversal awareness of past, present and future — "the reversibility of time," as the artist said.³

Wifredo's work migrates from matter and the articulation of planes, to semiotics: the eye starts perceiving more than two or three versions of what it is effectively seeing. While we view the times of the work's unfolding we

2. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre* (about). 2001. Enrique Aguerre and Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:3. Colour. Sound. Daros Latinamerica Collection, Zurich.

3. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre* (about). 2001. Enrique Aguerre and Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:3. Colour. Sound. Daros Latinamerica Collection, Zurich.

perceive, additionally, the passing of time on the organic material itself – wood, and the time of history.

Independently of its state, the work is always aware of its paradox.

The works gathered in this exhibition share another particularity that distinguishes them from Wifredo's other sculptures. When the artist says that he works "from the inside out," his inside implies exploring personal experiences as much as local socio-political issues, in the same way that it also alludes to past lived experiences in the rural environment of his childhood or the precise historical moment in which the works were conceived.

It's in this supposed ambivalence that one of the most expressive qualities of Díaz Valdéz's work resides: an armchair created in 1984 alludes to a childhood memory of the skeleton of the artist's deceased mare at the same time that it proposes a metaphor of the downfall of military power in his country.

A wine barrel gets slashed as an analogy of a state of civic-political unrest while a cartwheel explodes into pieces, predicting the collective apprehension of the collapse of a democratic-republican system.

A pulley conceived as a simple mechanical traction device used to transmit force breaks and is disposed of; in Wifredo's hands it finds a metamorphic context in which to rest and preserve its useless inertia.

A violin flies as a passing bird that observes, premonitory or indifferent, while two burnt old doors cling onto one another openly questioning their own place, their history and purpose: what do we do with a door that no longer leads anywhere?

Political agendas in 1980s Uruguay and much of Latin America sought to rebuild the country under a new global order; from the end of the military dictatorship in 1985 to the fall of the Berlin wall in 1989, works of that period such as *Butaca* (1984), *Rueda* (1988) and *Tonel* (1989) question this critical moment of cultural, political and economic transition pointing to fragilities that paradoxically continue to emerge today.

Time (Time) Time proposes a reflection that we deem essential in current times: the works assembled in this exhibition –which appear to fall apart and collapse but which also come together again– indirectly evoke

the breakdown of history. Wifredo's works reintegrate themselves, but they bear forever the scores of their decay.

*I was intrigued to see if this had infinite possibilities.*⁴

Wifredo works upon an economy of means, rematerializing and resignifying cultural artefacts at a time when the use and disuse followed by the rapid disposal of the utilitarian object have become an intricate part of collective global behaviour. He resists adding more matter into a world oversaturated with things. In this process Díaz Valdéz discovers a system of articulations to shift planes and open up new spaces based on hinges extracted from the same wooden material.

In addition to transforming the space of an object, Wifredo's hinges hold together and articulate the different parts of his works; but they're also symbolic conjectures rich in connotation. Held by a hinge a wooden plane comes and goes crossing through interior and exterior, unfolding from the inside out, as if presupposing an inversion of time – much like running one's finger along a Möbius strip.

How do we see what we see, and what is it that we see, really, the artist seems to ask, suggesting the presence of the past in the present, lest the future would be no more than an eternal coming into amnesia.

Wifredo Díaz Valdéz produces an aesthetic that respects its own procedures, and in so doing, also respects its public. Working "from the inside out", he develops a strategy based on the starkness of spoilage and exclusion, eluding any chance at adding more objects into a world filled with them and focused on understanding the material in relation to its context before working with it.

4. The artist refers to his longstanding research on the system of wooden hinges. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre* (about). 2001. Enrique Aguerre and Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:3. Colour. Sound. Daros Latinamerica Collection, Zurich.

Díaz Valdéz's work can be thought of in the context of a paradox that we understand, today, to be profoundly political: the aesthetic of production versus the production of aesthetics. Where in the last few decades there has been a surge of art projects based on spectacular and high-end productions, here we have an alternative procedure. Wifredo's work reveals the creation of a highly developed aesthetic of production sustained upon a measure of austerity as a certain form of resistance.

Carlos Capelán and Verónica Cordeiro
Curators

The fortuitous encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting room.¹

In 1985, instants prior to the unexpected encounter between Jorge Damiani and Ángel Kalenberg with Wifredo Díaz Valdéz's oeuvre, the work of the latter takes a leap from the domestic intimacy of the sculptor's workshop to the international scene of the XVIII São Paulo biennial. It makes a breakthrough at a very particular moment in the history of Uruguayan art, a time marked by a feeling of emptiness that was left behind after the crisis of artistic languages explored in the 1960s, at the same time that the virtues of studio-based research were being revised along with the "craft" cult (Ernesto Aroztegui, Clever Lara, Águeda Dicancro), in the context of a search for referents that would help an aesthetic reflection which urged for definitions.

At that moment, Wifredo Díaz Valdéz's art begins to reconsider the favourable and fertile aspect of studio confinement (a cultural issue linked with forced isolation during the military government), as well as the validity of its corollary: that art can be the result of an intellectual distillation of concentrated manual work.

The possible contribution of that art as a purifying breath of fresh air didn't go unnoticed, since it derived from primary artisanal sources; its potential connections with certain currents of postmodern thought that begun to reach Uruguay at that time weren't underestimated either, namely Derrida's poststructuralism.

1. Text published originally in the exhibition catalogue, *Esculturas* [Sculptures]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. 1994.

However, Díaz Valdéz's work acquired relevance when approached, on the first hand, as a metaphor of actuality: not only in the sense of proposing an "other" construction based on dismantling the ways established up to now by post-war art (from constructivisms to informalisms), but in the sense of emphasising the mutations of the object, that is, the inexorable cyclic decomposition of all that which is held to be static, commensurable and "real". And in this analysis coincide both the ideological blurring characteristic of contemporary urban culture and the holistic spirit, as it were –which observes and integrates natural cycles– typical of the participatory culture of the countryman. Fundamentally, Díaz Valdéz's nourishing roots lie in the latter. These roots reduce the risk of his art losing its ground when the ideological beliefs of an essentially imported postmodern agenda abandon it. This doesn't mean that his is a naïve process: it's an experience filtered through the permanent research of his own means,² as well as through the gradual discovery of other contemporary art currents and the assimilation of formal encounters originating from the Cubist tradition, the latter being a particularly notorious subject in works produced towards the end of the 1980s.

The artisanal mentality reminiscent of country life –even when involuntary– is the undercurrent that grants his oeuvre as a whole a specific cultural setting, to the point that one could talk of a strict dialogue, in this case, between art and geography, craftsmanship and landscape. Furthermore, a certain parallelism could be drawn between Díaz Valdéz's work and that of printmaker Carlos González, also a descendant of the Uruguayan northeast. In fact, both come from a universe of values situated at the fringe of the

2. "My method has been to work in order to lose, to work a lot and collect very little [...] On the one hand us [self-taught artists] waste time researching what has already been researched, but on the other we learn how to research." Statements by W.D.V. in "El tiempo y sus hachas" (Time and its saws), *Brecha*, Montevideo, 18/4/1986. Interview by G.P.

urban establishment, regardless of their entering it afterwards. Both works share an exogenous aesthetic, principally in regard to dominant codes of legitimization, an aesthetic that develops a certain non-programmatic regionalism; additionally, in both cases they take the same natural element as a reference: the tree. For Díaz Valdéz wood is light³, it's matter that results from the photosynthetic metabolization of sunlight; for González it's matrix and natural memory. Both appeal to a cosmic meaning of the material. "In the country, before cutting a tree," says Díaz Valdéz, "you wait for the month of June and the waning moon, when the sap is facing downwards. Because over there you don't work only with the tree and its branches, you work with the Cosmos, that is, with the tree as part of the universe."⁴ From this point of view Díaz Valdéz and González's work also share a certain sense of circular time, "time going backwards" as Kalenberg called it when analysing the former.⁵ Here the "recovery of the object" –in both literal and parodic terms –coincides with the recovery of time materialized in it: the sculptor's surgery uncovers entrails of wood revealing its "interior" time, at the same time that making the movements of the different parts reversible permits the inversion of displacements until recovering the point of departure. Everything happens as if the shape of the open object, already separated, pre-existed occult in the shape of the original, closed object. It's the same temporal circularity that Carlos González invokes when he says: "Understood the way I do it, engraving integrally begins in the tree. The tree already has my engraving. It's hard to explain."⁶

3. Interview with W.D.V. by G. Peluffo on the 12th April 1986.

4. *Brecha*, 18/4/1986.

5. Ángel Kalenberg. Catalogue of *Vertientes*, exhibition held at Inter American Development Bank Cultural Center. Washington, September, 1992. «Díaz Valdéz operates with time going backwards; he proposes a time that recalls and conserves his origins, a circular time.»

6. Mérica, Ramón, "El árbol y yo" (The tree and myself). Interview with the engraver Carlos González in *Cuadernos de Marcha*. N. 36, October 1988.

The traditionally antagonistic pair represented by the “natural world” versus “mechanical world” —an antagonism which sought to be solved since the times of Galileo but still persists tenaciously in the art and thought of our century— constitutes an implicit tension in Díaz Valdéz’s work. The artist introduces a mechanical logic into the wood, but in contrast to the authoritarianism with which that logic tends to operate in contemporary art, in these sculptures the mechanical aspect tries to structure itself according to the same arguments of the organic, natural universe: both become confused in the object’s physiognomy.

This mechanical system is based in the protagonism of hinges, articulations whose research Wifredo starts in his small artisanal pieces of the 1970s. Articulation acts as a guaranty of the object’s physical integrity and the continuity of its movement; it’s at the same time possibility and witness to that process. Also each articulation is a sign, a record of the path followed by the artist, and both compose a kind of cartography of the sculptural act.

In the articulations’ logic and aesthetic, mutation aspires to be the axis of all readings. What prospers is the obsession to incorporate movement within movement, to show the cyclic repetition of the changes and the ability of a shape to successively unfold into others via the “magic” of articulation.

When this last device lacks, the possibility of reversing movement ceases to be legible: the object remains confronted with its own disintegration as if it had become independent from human manipulation. It’s what happens in the case of the *Rueda* (Wheel), 1988, in which Díaz Valdéz abandons all formalist urge and operates with the idea of breaking the physical unity of the piece, but without destroying completely certain keys that make possible its identification. Each radial nerve of wood has been converted into a summary of dispersed small chunks; only the metallic ring and part of the axis remain as references of the original object. The wheel returns to its former state by means of a complicated code that keeps all parts numbered and correlated; but this is an invisible process for the spectator, since there isn’t an articulations system that allows its presumption. Through an antisculptural act, the object is reduced to its own internal decomposition and to an engrossed dialogue with the earth.

Another work, *Butaca* (Armchair), 1984, is indirectly linked to the wheel and it’s one of the first and most significant investigations that Díaz Valdéz realized with pieces of domestic life, in which their physical (dis)articulation evokes a decline of memory and the human experiences related with them. In Wifredo’s autobiographic memorandum, the armchair refers, at an intimate level, to the memory of the small mare he used to ride to school; one day it died and he saw how its ribcage bloomed day after day in the country. Here the object alludes secretively to another, while *Rueda* represents itself in its own disintegration.

Díaz Valdéz has compared his work to the alchemist’s: “it’s a slow and clumsy thing: a great alchemy. Time is not a watch or an almanac; my time is my life [...] in reality I don’t know with which time I’m making my work; perhaps with the time of my first childhood years, perhaps with the time of my forebears, with the experiences that my grandfather and father conveyed to me.”⁷

A certain cult related to the craft-based tradition comes across in his discourse, a widespread custom in our rural milieu until mid nineteenth-century. As proof of his interest to know all techniques that were applied to wood, Díaz Valdéz looked for the information and experimented until discovering the right formula for the natural jute that the cart drivers used in the past to stick fabric onto wood in the upholstery of carriages, as if he were searching for the Philosopher’s stone. In all these experiences, he aspires to cross through a lost cultural space, as if hoping to embrace in the brief passage of his personal life the entire cycle of an artisanal tradition long buried in the villages of the countryside.

His allusion to a “great alchemy” isn’t unjustified. Firstly, because in his work there’s a correspondence between the material process of the dissection of wood —Jorge Abbondanza saw there a “fascinating simulacrum”

7. *Brecha*, 18/4/1986.

similar to the art of embalming— and a certain mental process of intimate identification and regeneration: “For me [sculpture] is a type of self-portrait, because I’m represented in the tools.”⁸ Also, the “Western alchemist, the same as his Chinese or Indian colleagues, worked upon himself, on his own physic-psychological life and on his moral and spiritual experience.”⁹ Secondly, because the time of his sculpture is a reversible time thus, in that sense, an alchemical time. His objects can “go backwards” in search of their original state, but they can also “go forward” prefiguring, in their disintegration, the transfiguring action of real time. Those objects are a metaphor of themselves, and of the change of meaning that their physical mutation imposes upon them in a sort of resurrection, beyond their death as utilitarian objects. Which means that Díaz Valdéz’s work also has strong playful ingredients and its way of resignifying things doesn’t necessarily always correspond to the scatological discourse.

In his work, just as in that of the alchemists, the artist’s work comes to substitute or give meaning to the natural work of time. In both cases work is a ritualistic and emblematic act. Time invested in that work is not a chronological time but a symbolic time; a time found in place of another time, in place of the Time of life itself.

Gabriel Peluffo
Writer and historian of Latin American art

8. *Brecha*, 18/4/1986.

9. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas* (Blacksmiths and alchemists), Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 40.

Disarticulate and reveal

*I wear through the world
on my body, in my clothing,
the scent
of the sawmill,
the odor of red wood.*

Pablo Neruda¹

When it comes to art, the work created by Wifredo Díaz Valdéz between 1984 and 2004 isn’t far from Hegel’s sentence, according to which sculpture “begun with a stick, a beam, crowned by a head.”² In fact, for the Uruguayan artist sculpture can be made with a stick, a beam (without the head of course) or with any other discarded wooden object.

If we well remember, the object was born in the Industrial Revolution, in a world that becomes populated with objects. As far back as 1917 Louis Aragon became interested in those “Hopeless objects, you are the poor attempts at the realization of the inexpressible ideal of popular souls... In you lay modern lyricism.”³ Five decades later, Barthes would hold that an object is “the human signature on the world [...] The mediator between man and the world, his first witness, his ideal interlocutor, silent, apparently docile [...] For the object to exist, it must be worked on, transformed or simply introduced by man’s hands.”⁴

1. Neruda, Pablo, *Selected Odes of Pablo Neruda*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. Translated from the Spanish by Margaret Sayers Peden.

2. Hegel, Guillermo W. Federico, *Lecciones de estética* (Lectures on Aesthetics), Ediciones Península, Barcelona, 1989 (three volumes).

3. Quoted in Guignon, Emmanuel, *El objeto surrealista* (The Surrealist Object), IVAM Centre Julio González, Valencia, 1997.

4. Guignon, Emmanuel, *El objeto surrealista* (The Surrealist Object), IVAM Centre Julio González, Valencia, 1997.

The objects that Díaz Valdéz works on are common ones that have been abandoned and displaced from their ordinary function; in a selective manner they undergo a mutation of their original role and become elevated by the artist to the status of artworks.

However, drawing on Boris Groys' terminology: how does an object from the "profane space" shift to the valorised context of art (that is, "the cultural archive")?⁵ Although the utilitarian function of each one of the common objects—the readymades that give birth to Díaz Valdéz's sculpture—is recognizable, it also becomes suspended by the cuts and interventions executed by the artist to revive the object, in a sort of rescue operation, as if proposing a subversion of its usefulness. In contrast, Duchamp's readymades were the result of a purely mental situation, in other words, of a process that excluded all manual dexterity.

Díaz Valdéz chooses to metamorphose matter, re-elaborating the previously manufactured material; he explores and reveals its limits and its intimacy disarticulating, destroying and rearticulating it in order to give the found objects new life (and better still if they're used and scored by time); all this takes place with no disdain for his tools and workbench. Always wood, one that was previously turned into an object with an established social function.

The Basque sculptor Eduardo Chillida delves into the materials he employs, whether metal, cement or stone. Díaz Valdéz, in turn, introduces into the organic matter something from the mechanical world. In addition to cutting the wood with a manual saw (his tools are always manual), the artist articulates the sculptures by creating hinges made from the very same material. In this way, he introduces the possibility of an enclosed, elemental and archaic movement, though one that is never playful.

As a corollary, Díaz Valdéz's sculptures can be associated with Joaquín

5. Groys, Boris, *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural* (On the New: A Study of Cultural Economics), Valencia, Pre-textos, 2005.

Torres García's transformable toys – those shapes in polychrome painting that the spectator composes, decomposes and recomposes.

The artist inflicts wounds into these objects and organic matter, as a means to delve into their "soul" and unveil the enigma enclosed behind the bark, thereby reaching their essence. Díaz Valdéz carries out a mechanical action over these objects: he saws them, opens them up like geometric petals, unfolds them, articulates them simultaneously showing all their facets, introducing all the formal potentialities that he discovers within each object: the artist surprises with his inventive ability upon enclosed forms, uncovering the possibilities that the object stores and his gaze reveals.

When the artist abolishes the cultural use (traditions, preconceptions, habits) of each one of these objects he can investigate them in terms of raw material, thereby flouting the myth of the contradiction between nature versus culture. The objects lose their identity, their conventional shape (though conserving their air and integrity), to reveal the entrails of the organic matter just as it is, latent, alive in social and culturally inactive objects. The artist thus suggests a dialectical space of that which is revealed/occult, and of the visible/invisible.

A saw blade encrusted in a wooden trunk. Visually: a sign that communicates to the spectator an action related to craftsmanship and manual work in defiance of the technological world. It's as if Latin America were doubtful of a scientific drive devoid of a material or manual support, whose raised valorisation (noble materials) survives still, among us. In a world that privileges mechanical perfection, we are artmakers.

Where Lucio Fontana tears the canvas with a cut, Díaz Valdéz shows the instrument of the cut, in the same way that Carl Dreyer's film *The Passion of Joan of Arc* (1928) showed the instrument of torture and not Joan in the act of being tortured. This action unfolds thus: the saw appears in a sequence, split in two, before and after, aware of its temporality.

In its de-realizing of a real object, *Guitar* (1991) presupposes a response to European Cubism from this part of the world. In the lapse of time between Cubism and this sculpture conceptual art developed, privileging the creative process above the final product; Díaz Valdéz doesn't miss the chance to make

this evident, but he doesn't want to lose sight of the objects he departs from, so his sculptures always allow for the recovery of the original unity: he perforates the guitar's sound box forgetting it's a guitar, yet the resulting hole and articulated planes into which the object is transformed can then be closed again, and *Guitar* returns to its formal conventional stature. This allows the spectator the option of reverting the process and returning the object to its original form. Only this regressive process conserves the memory of what it was.

Díaz Valdéz works as if integrating time backwards; he suggests a time that remembers and conserves its origins, a circular, mythical time peculiar to Latin American cultures. In a way he incurs in a kind of Baroque, if we consider as such the effort in preserving the starting point and giving the work a unitary character that unifies past and present.

This conception survives in contemporary Latin American literature as well. In *One Hundred Years of Solitude*, for instance, Gabriel García Márquez's characters express this explicitly: "It's as if time went round in circles and we had gone back to the beginning. [...] Ursula confirmed her impression that time was going round in circles." Deleuze would coincide, in his understanding that circular time is mythical.⁶

Díaz Valdéz has to discover a priori, within each volume, the possibilities of disarticulating and rearticulating it without annihilating the object's global form. In contrast, therefore, to other wood sculptors, the artist can return to the original object at any time (there's a sort of desire to not forget it completely), folding the articulations, closing the wings, protecting the fruit once more.

By practicing *decoupage*, Díaz Valdéz consummates deconstruction.

Paraphrasing Oldenburg, the Uruguayan artist could well state that in his eyes ordinary objects become sculptures. His objects conserve and respect the anthropological trace, but they're not descriptive nor do they allude to func-

6. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición* (Difference and Repetition). Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2002.

tionality. In doing so, he patents contradiction (an emblem of paradox?) between the praxis of use and the poetic ability with which he trusts its disuse. The metaphor raises his objects beyond their original purpose, following Teófilo Gautier, who wrote: "There is nothing truly beautiful that isn't useless."⁷

With *Puerta quemada* (Burnt Door), 2004, Díaz Valdéz marks a point of inflection in his trajectory, opening up his work to other horizons. Until then, the artist worked with old objects made from noble and durable wood, inflicting upon them numerous incisions and turning them anew. But here he doesn't choose a super door, but common doors. Partially burnt doors that are un-usable as links between one space and another, showing the traces of an act of destruction with all its dramatic charge and unquestionable symbolic value.

Doors that have been separated from a wall, a frame and natural emplacements, staged in a gallery setting. By presenting it in its deteriorated state, the door, diaphragm, lintel, threshold, limit, aperture that isolates and connects an inside with an outside or the terrestrial with the transcendental, the artist questions its function.

Earlier in his career, he also created "doors" —by means of the hinge resource— in order to enter the interior of all of his interfered objects. Now he recovers what was left: the burnt door, and with cuts and panels he creates new spaces in it (without abusing the planes): "doors" inside the burnt door, which will act as a wall. We are therefore talking about a tautological artwork.

Díaz Valdéz questions the multiple ways of contradicting the identity of doors and windows, just like Duchamp did before with *Door, 11 Rue Larrey* (1927) which consented to or impeded access to the bedroom, bathroom and workshop of his apartment, thereby exemplifying that a door can be closed and open at the same time, shuffling the roles of inside and outside, frame and framed thing. This complexity of interchange has many precedents in Western painting, Velázquez's *Las Meninas* (1656) being the first example.

7. Citado en Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Barcelona, Gedisa, 1979.

The Uruguayan artist is not nostalgic, nor does he lament on what once was a guitar or a door: he returns them to life in an artisanal way and with his work evokes preindustrial time in a postindustrial world.

Ángel Kalenberg

Art critic and curator. Member of the Board of Trustees of IVAM (Valencia Institute of Modern Art). Director of the Museo Nacional de Artes Visuales of Montevideo from 1969 to 2007.

Artist

Wifredo Díaz Valdéz (Born in 1932 in Treinta y Tres, Uruguay. Lives and works in Montevideo, Uruguay.)

Selected solo exhibitions

- 2011 *Wifredo Díaz Valdéz. Construir desconstruyendo* [Construct Deconstructing]. Daros Latinamerica, Zurich, Switzerland.
- 2009 *Del olvido, la memoria y el alma* [On oblivion, memory and the soul]. Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Maldonado, Uruguay.
- 2008 Goethe-Institute, Montevideo, Uruguay
- 2001 *Año dos mil uno. Una mirada al pasado presente* [Year 2001. A glance at the present past]. Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 2000 *Los árboles que vos matáis* [The trees that thou kills]. Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Montevideo, Uruguay.
- 1997 *Presencia y juegos del tiempo en el tiempo* [Presence and games of time in time]. Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1994 *Sculptures*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 1992 *Sculptures*. The Jerusalem Center for the Performing Arts, Jerusalem, Israel.
- 1990 *Referencias y testimonios de buenas maderas* [References and testimonies of good wood]. Galería Latina, Montevideo, Uruguay.

Selected group exhibitions

- 2012 *10.000 Stunden* (10.000 hours), Kunstmuseum Thurgau / Ittinger Museum, Switzerland.
- 2010 *Art in America*. Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
- 2006 *Arte y Madera* [Art and Wood]. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1999 Pedro Figari Award 1999. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
A Gaze from the South. Uruguayan Cultural Center, New York, USA.
- 1995 *Painting, Drawing and Sculpture from Latin America*. Inter-American Development Bank, Cultural Center, Washington DC, USA.
- 1991 *8 Uruguayan artists*. Centro de Artes Visuales, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción, Paraguay.
- 1990 Museo de Artes de las Américas, Organización de los Estados Americanos, Washington DC, USA.
- 1989 *Arte dell'Uruguay nel Novecento*. Istituto Italo-Latino Americano, Roma, Italy.
Art in Latin America, 1820-1980. Hayward Gallery, London, UK; Nationalmuseum, Moderna Museet, Stockholm, Sweden;
- 1988 *Uruguayan selection from the International Critics Association (AICA)*, Galería Kramer, Buenos Aires, Argentina.
- 1985 *XVIII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, Brazil.

Selected scholarships and awards

- 1992 Mid-American Arts Alliance (MAAA). Kansas City, USA.
- 1998 Morosoli de Plata Award, Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay.
- 1999 Pedro Figari Award, Banco Central del Uruguay, Montevideo, Uruguay.

Commissioner

Ricardo Pascale (Montevideo, 1942. Lives and works in Montevideo, Uruguay.)

Ricardo Pascale has pursued a dual career as a sculptor and economist. He received his PhD in Applied Economics from the University of Catalonia, Spain and his Postdoctoral degree in Finance from the University of California, Los Angeles. He was President of the Central Bank of Uruguay on two occasions (1985-1990, 1995-1996), and under his chairmanship was created the prestigious national art award, the Pedro Figari prize. At the age of 26 he was appointed Chair Professor of Finance at the University of the Republic, Uruguay, position he holds to this day. As a sculptor, he had his first solo exhibition in 1995, and since then has exhibited widely in solo and group exhibitions throughout the Americas, Europe and Africa. Pascale represented Uruguay as an artist at the 48th Biennale di Venezia in 1999, and in 2000 he was the Commissioner for the Pavilion of Uruguay on occasion of the 7th Biennale di Venezia di Architettura. He has published widely on art, science and finance, and for his contributions to the fields of science and art, the Republic of Italy awarded him the title of *Cavaliere della Repubblica Italiana*.

Curators

Carlos Capelán (Montevideo, Uruguay, 1948) lives and works between Sweden, Costa Rica, Norway, Spain, and Uruguay. Belonging to a group of artists known as post-conceptual for working with the structure of ideas, insisting on material and formal diversity and systematically refusing associations with any notions of the avant-garde, his work includes drawing, painting, printing, objects, texts, performances, photography,

talks and installations. Capelán has participated in several biennials including Kwangju (Korea), Johannesburg (South Africa), Site Santa Fe (USA), Auckland (New Zealand), São Paulo and Mercosul (Brazil), Berlin Photography Biennial (Germany), Bienal del Barro (Venezuela), and Bienal Paiz (Guatemala). He won the II Bienal de la Habana prize (1986), the Bildkonstnärnsfonden grant (Sweden, 1992) and the Guggenheim Fellowship, 1995. Alongside his artistic trajectory Capelán has taught at several institutions including Professor at the Bergen Art Academy (Norway, 2000-2006). He participates regularly in theoretical seminars and conferences on contemporary art, and has also curated exhibitions with artists such as Jimmie Durham, Nedko Solokov, Xu Bing, Ronald Jones, Ann Sofie Sidén, among others.

Veronica Cordeiro (São Paulo, 1974) is a curator and writer based in Montevideo, Uruguay. Curator of the Photography Centre of Montevideo, Uruguay and member of Independent Curators International (ICI, NY), she studied Art History at Edinburgh University and has a Masters in Visual Anthropology from Goldsmiths, University of London. In 2011 she founded Surcontexto, an independent organization devoted to historical research and curating-in-context within the field of contemporary Latin American art and culture. Recent curatorial projects include two residencies based in Montevideo followed by new commissions of the Swiss-Brazilian duo Dias & Riedweg (*Fotograma* 2013) and Rosângela Rennó (*Fotograma*, 2011), and two survey shows of Brazilian artist and filmmaker, Cao Guimarães (*Le monde atmosphère* at Galerie Xippas, Paris, 2011 and *Inmersión Sensoria*, residency followed by exhibition in Montevideo, 2010). She writes regularly for exhibition catalogues and art magazines including *Art Nexus* (Colombia), *Arte y Parte* (Valencia), *trans>arts.cultures.media* (NY), *Trópico* (SP) and *Marcelina* (SP). Recent publications include an essay on art and isolation commissioned for the 9th Mercosul biennial (2013), an interview with Rosângela Rennó for BES Photo 2012 (Lisbon) and an essay on the collective alonso+craciun for *Marcelina* (2011, São Paulo).

Modello da montare

È un grande onore presentare il contributo dell'Uruguay alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia, che ci sfida con l'idea del "Palazzo Enciclopedico".

Non mi riferirò alla scelta, opportuna, dell'artista Wifredo Díaz Valdéz per rappresentare il nostro paese alla Biennale di Venezia. I curatori del padiglione dell'Uruguay, Carlos Capelán e Veronica Cordeiro spiegano, in questo stesso catalogo, le motivazioni di tale selezione. Le loro parole sono da sole sufficienti per giustificarla e presentare con rigore professionale l'opera di Díaz Valdéz. Ciononostante, non posso fare a meno di condividere le mie impressioni, ciò che in me suscita la contemplazione degli oggetti, così originali, creati da questo singolare artista.

Nella nostra vita di tutti i giorni, in contatto con i bambini della propria famiglia, figli, nipoti, o ricordando ciò che noi siamo stati, più di una volta abbiamo visto un giocattolo smontato, frantumato, sparpagliato sul pavimento, ridotto in mille pezzi. A volte è successo con un orologio o con il telecomando. La sovrabbondanza di elettrodomestici nelle nostre case aumenta la tentazione di smontarli per sapere che cosa contengono. Questa necessità di scoprire ciò che è nascosto, questa curiosità di sapere cosa ci sia dall'altra parte delle cose, senza dubbio è antica quanto l'uomo. L'evoluzione sarebbe incomprendibile senza questa caratteristica esclusivamente umana, senza questo desiderio, in molti casi impulso, di conoscere. In sostanza, questa curiosità innata che i bambini esprimono attraverso azioni ed opere che a noi adulti a volte fanno disperare.

Gli oggetti di Díaz Valdéz mi ricordano certe esperienze infantili, forse perché nascono da quella voglia di conoscere che nei bambini è anche dotata dello spirito ludico che li contraddistingue. Credo che ricercare e giocare siano due verbi complementari che si coniugano meravigliosamente nell'opera di Díaz Valdéz.

L'artista smonta oggetti, principalmente di legno, che fanno parte del nostro universo quotidiano: una porta, una botte, un violino, una sedia, una carrucola. Pezzi comuni, volgari, accessibili, visti e rivisti da tutti. Pezzi che, per il fatto di essere così comuni, ci sembrano semplici, incapaci di custodire segreti, di albergare la possibilità di una seconda lettura o di uno sguardo in profondità. Invece, quando Díaz Valdéz li smonta ci mostra ciò che sta dietro, ciò che lo sguardo ordinario non percepisce, forse impigrito dal fatto di vedere sempre lo stesso in una ruota, in una botte, al punto di farli diventare tutte le ruote, tutte le botti. Quando l'artista smonta, facciamo una prima scoperta: non tutto è ciò che sembra essere.

In seguito, Díaz Valdéz ricompono, rimonta i pezzi. Ricrea (che è creare o produrre una cosa a partire da un'altra già esistente, e allo stesso tempo: divertire, dilettere e intrattenere una persona) e affascina lo spettatore. I legni grezzi, duri (il lapacho, il quebracho, fra quelli selezionati dall'artista) magicamente, come in un gioco di prestigio, diventano gracili, leggeri, e sono perfino capaci di suscitare un sorriso in chi li osserva. La poltrona del 1984 che diventa un camion scaricatore è un esempio di tutto ciò. Poltrona, sedia, trono – se si legge in chiave monarchica –, suggerisce un luogo sicuro dove riposare. Questa stabilità, però, viene meno quando le gambe anteriori si piegano, si arrendono all'evidenza che nulla è per sempre, che sarebbe ciò che chiamo la seconda scoperta.

L'artista presenta il suo punto di vista sul mondo, su ciò che lo circonda, su ciò che lo attrae o lo respinge. Quando la realtà non lo soddisfa si sente in pieno diritto di crearne un'altra parallela. E Díaz Valdéz lo fa senza vacillare, realizzando opere esteticamente seducenti e allo stesso tempo stimolanti. In tutta la sua produzione, di una costanza e fedeltà ammirevoli, presenta alternative, possibilità, in definitiva esortazioni affinché noi, spettatori che osserviamo le sue creazioni, si possa vedere al di là di quello che vedono i nostri occhi. L'operazione di rivedere appartiene allo spettatore. L'artista indica, propone una guida, un cammino, un modello per montare il mondo.

Ricardo Ehrlich
Ministro dell'Educazione e della Cultura

I sogni di legno di Wifredo Díaz Valdéz

Wifredo Díaz Valdéz è un esempio della singolarità e della potenza dell'arte uruguaiana che, nella sua immensa varietà ed eterogeneità, riesce a lavorare con la materia meno ricercata ma anche con la raffinatezza e il virtuosismo di un "costruttore" di metafore, sia della condizione umana che della circostanza storica, locale e globale, in cui ha dovuto sviluppare il suo lavoro artistico.

Il legno con cui Díaz Valdéz lavora le sue opere mostra le forme evidenti e quelle occulte del materiale originale. L'artista scopre forme e materie ma allo stesso tempo smonta quello che altri uomini o la natura avevano creato o immaginato a partire da ciò che al principio era un tronco, un ramo, una trave o un bastone. La primordialità del legno trasformato in strumento musicale o attrezzo, recipiente o mensola è presentata nuovamente, attraverso la decostruzione, come un modo di descrivere non solo ciò che l'individuo – in questo caso l'artista – ha sperimentato nel suo percorso di vita e storico, ma anche ciò che il gruppo, la comunità, la società può aver sentito in questo montarsi e smontarsi di giorni e vite, credenze e sogni.

L'opera di Díaz Valdéz è, da una parte, svisceratamente localista e radicata e, dall'altra, aperta ai sogni di un'umanità senza frontiere o bandiere. In un certo senso, la sua opera percorre la storia personale – la biografia individuale dell'artista –, ma convoca e richiama anche il prossimo e la comunità, in ciò che supera e trascende le peripezie individuali e si trasforma nell'avatar universale. In questo senso, l'artista assume il ruolo di *homo fabulator* che parla alla sua tribù e contemporaneamente fa sognare gli altri "altri" che abitano il mondo, attraverso ciò che una poltrona, un violino, una ruota, una botte o una porta offrono all'inventiva o all'immaginazione.

È con immenso piacere che il Ministero dell'Educazione e della Cultura dell'Uruguay presenta l'opera del maestro Wifredo Díaz Valdéz alla 55.

Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia, di questo 2013, affinché i sogni del legno che ha intravisto nel suo meticoloso lavoro possano essere ammirati e avvalorati in un evento di singolare trascendenza.

Hugo Achugar
Direttore Nazionale di Cultura
Ministero dell'Educazione e della Cultura

Su Wifredo Díaz Valdéz

La partecipazione uruguaiana alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia, è composta da sei opere di Wifredo Díaz Valdéz, create dall'artista fra il 1984 e il 2004. I curatori della mostra, Carlos Capelán e Veronica Cordeiro, hanno condotto la selezione delle opere in base al tema proposto da questa edizione della Biennale, "Il Palazzo Enciclopedico".

I lavori di Díaz Valdéz consistono in oggetti di legno che riflettono l'indiscutibile maestria di un processo costruttivo che arriva a sfumature raffinatissime, producendo lavori d'alta risonanza formale.

Le sue opere manifestano un'esperienza estetica del mondo che è stata, con giustizia, ampiamente riconosciuta in Uruguay e all'estero.

D'altra parte, è necessario aggiungere che limitare il suo lavoro – per il proprio carattere emotivo della metafora – alla sola esperienza formale o espressiva, o alla tecnica, implicherebbe ridurre gravemente la sua portata. La sua opera possiede un'altra importante dimensione che è necessario segnalare.

La sua attività artistica è un'attività linguistica. Le sue opere sono una forma di rappresentazione della "realtà" e, come tale, la considerazione del linguaggio acquista un ruolo preponderante per la sua interpretazione. L'esperienza formale non deve contrapporsi a quella conoscitiva. Nell'opera di Díaz Valdéz la dicotomia fra forma e conoscenza non ha ragione d'essere. Le sue opere costituiscono in sé stesse forme di conoscenza del mondo e come tali non si attardano a descrivere il medesimo, ma lo costruiscono. Nel lavoro del nostro rinomato artista, le emozioni funzionano conoscitivamente. La sua attività artistica, così come altri sistemi simbolici, in questo caso, produce nuova conoscenza.

In un momento di grandi cambiamenti, l'opera di Díaz Valdéz cerca affannosamente di ridurre la distanza che si sta creando fra la cultura dell'in-

formazione e quella dei valori, includendo così un forte elemento etico al suo operare. I suoi lavori cercano di denunciare problemi sociali e istanze politiche che non sono ignote alla sua sensibilità, riscattando e costruendo un mondo attraverso una sottilissima espressione formale controfattuale.

Radicata in questa cultura dei valori l'opera di Díaz Valdéz, con l'obiettivo ontologico di costruire un mondo, raggiunge, attraverso la sua raffinata espressione formale, una riflessione epistemologica che la colloca fra i più alti contributi del sapere, con apporti significativi alla questione del tempo e dell'identità, nozioni sbiadite in un'era di cambiamenti bruschi e di grande incertezza.

Ricardo Pascale
Commissario

Tempo (Tempo) Tempo

Se oggi ci siamo abituati alla presenza di grandi istanze globali di circolazione e discussione dell'arte, non possiamo disconoscere l'influenza che, in questi spazi, esercita un sistema accademico anch'esso sempre più globalizzato. La maggioranza dei nostri artisti diplomati di recente in scuole e accademie d'arte condivide un insieme di strumenti e di riferimenti disseminati, allo stesso modo, a Johannesburg e Pechino, a Los Angeles ed Amsterdam. Una delle più grandi sorprese che ci possono riservare le generazioni più giovani sarà quella, eventualmente, di provenire da discipline non tradizionalmente associate all'arte (biologia, matematica, chimica, architettura, design, ecc.), però comunque associate a tradizioni accademiche. Diciamo quindi che in questo momento c'è poco spazio per la formazione artistica al di fuori dell'accademia e sono rari i casi di quelli che rivendicano l'essere autodidatti. Ad ogni modo esistono, ed è a questa tradizione che appartiene Wifredo Díaz Valdéz.

Integrante di una generazione che comincia a dissociarsi dall'ottimismo modernista, Wifredo edifica il suo lascito a partire dalla ricerca, da un'intensa introspezione e dall'analisi di ciò che lo circonda. Consapevole di vivere in una società dove l'informazione è vasta e impossibile da maneggiare e disposto ad eliminare tutto ciò che non è indispensabile alle sue necessità, si è riproposto di operare a partire dall'essenzialità e lo scarto. Riceve l'informazione, la analizza, la denuda d'ogni retorica e ritiene appena quello che, a suo modo di vedere, serve alla riflessione che più gli interessa: quella dell'esperienza del proprio contesto.

Lavorare, secondo le parole dello stesso Wifredo "da fuori a dentro", vuol dire lavorare dal racconto dell'arte all'individuo. Però a lui interessa un'altra cosa, forse più difficile ma egualmente efficace: lavorare da "dentro a fuori".

“Quando si lavora facendo ricerca, tutte le opzioni sono valide, se c’è qualche domanda ricorrente vuol dire che è la medesima questione ad insistere, e può essere considerata da diversi punti di vista”.¹

Così come viviamo in un mondo pieno d’informazione, viviamo anche in un mondo pieno di oggetti. Se Wifredo si propone di essere parco ed esigente con l’informazione che utilizza, si propone allo stesso modo di non aggiungere nessun oggetto ad un mondo che ne è già saturo. Parrebbe quasi una volontà ecologica, dal modo in cui mette in relazione, nella sua produzione, l’informazione, il linguaggio, i mezzi e gli oggetti.

Anche nella scelta e nell’uso dei mezzi si nota sobrietà e semplicità: legno, attrezzi da falegnameria, osservazione, abilità manuale e tempo. Un raffinato senso dell’ironia e dell’umore sono componenti che non può evitare.

La sua opera non tende a smaterializzare l’oggetto, come altri della sua generazione hanno proposto di fare. Il suo è un contesto storicamente giovane, dove le collezioni, i musei e il mercato dell’arte non hanno ancora sviluppato il potere opprimente della profusione che caratterizza altri centri cristallizzati. Nel suo contesto l’arte continua ad arrivare ancora come informazione dell’idea e della riproduzione, raramente con la presenza dell’opera originale. Per questo, ancor prima di smaterializzare l’oggetto, Díaz Valdéz tende a “rimaterializzarlo”. Rimaterializzazione sarebbe, nel suo caso, anzitutto un’azione della conoscenza e, solo in un secondo tempo, un’azione sulla materia. “Osservo, osservo ed osservo”, dice l’artista a proposito del suo primo approccio al legno. A partire da lì, conoscenza e azione diventano una cosa sola, e si retroattivano mutuamente.

Wifredo Díaz Valdéz lavora principalmente con oggetti di legno trovati nel suo contesto, fra gli altri: ruote per carri, porte, imposte, botti per il

1. Intervista all’artista, marzo 2013.

vino, strumenti a corda, utensili da intaglio, ciotole, taglieri, basi per lampade. L’artista studia il legno e gli interventi umani che lo hanno trasformato in manufatti d’uso, mentre esamina in che modo, simultaneamente, legno e oggetto d’uso vengono modificati con il, e nel, tempo.

Disseziona il legno e ne osserva le inerenti qualità organiche e la relazione con la luce – il ruolo della fotosintesi e gli effetti del passo del tempo –, mentre contempla i contesti storici e culturali attraverso i quali la materia è stata trasformata in un manufatto dai diversi impieghi.

“Da giovane, come falegname realizzavo ruote per carri; parecchi anni dopo mi sono ritrovato a rompere quello che prima costruivo...”²

Forma e contenuto si vanno ri-scolpendo mutuamente, al punto di fondersi in qualcosa che è, allo stesso tempo, nuovo e uguale a ciò che era prima. Le opere di Wifredo non cessano mai di essere gli oggetti funzionali che erano, ma a differenza dei *readymade*, rivelano sempre l’intervento dell’artista.

Confrontandoci con un’opera di Díaz Valdéz vediamo sempre qualcosa in più di quello che ci viene presentato. Osservando *Tonel* (Botte, 1989) e *Rueda* (Ruota, 1988) aperti, per esempio, percepiamo anche i suoi altri, possibili, stati: chiusi, aprendosi ed “esplosando”, effetto che produce nello spettatore una certa coscienza trasversale di passato, presente e futuro – “la reversibilità del tempo”³, come dice l’artista.

L’opera migra dalla materia e dall’articolazione su piani, alla semiotica: gli occhi iniziano a percepire più di due o tre versioni di ciò che stanno effettivamente osservando. Mentre vediamo i tempi dello spiegarsi

2. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre e Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21’. PAL, 4:3. A colori. Sonoro. Colección Daros Latinamerica, Zurigo.

3. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre e Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21’. PAL, 4:3. A colori. Sonoro. Colección Daros Latinamerica, Zurigo.

dell'opera, percepiamo anche il tempo della materia organica, il legno, e il tempo della storia.

Indipendentemente dallo stato in cui si trova, l'opera è sempre conscia del proprio paradosso.

Le opere che conformano questa mostra condividono una peculiarità che le differenzia dalle altre sculture di Wifredo. Quando l'artista dice che lavora "dal dentro al fuori", il suo "dentro" implica l'esplorazione sia di esperienze personali che di questioni sociopolitiche legate al suo contesto, e allo stesso modo allude anche a vicende passate, avvenute nell'ambiente rurale della sua infanzia o a precisi momenti storici nei quali le opere sono state concepite.

In questa pretesa ambivalenza risiede una delle qualità più notevoli dell'opera di Díaz Valdéz: una *Butaca* (poltrona) creata nel 1984 allude al ricordo dello scheletro di una cavalla morta e nel contempo propone una metafora della caduta del potere militare nel suo paese.

Una botte per il vino viene squarciata in quanto analogia di uno stato d'emergenza civico-politica, e una ruota di carro esplose in mille pezzi, vaticinando l'ansia collettiva provocata dalla rottura del sistema repubblicano democratico.

Una puleggia ideata come semplice dispositivo meccanico da trazione che serve a trasmettere forza si rompe, viene buttata e nelle mani di Díaz Valdéz trova un posto dove riposare e conservare la sua inutile inerzia.

Un violino vola come un uccello passeggero che osserva, premonitore o indifferente, mentre due vecchie porte bruciate s'incastano l'una nell'altra, questionando apertamente la loro posizione, la loro storia e la loro finalità: che ce ne facciamo di una porta che non conduce più da nessuna (altra) parte?

I progetti politici nell'Uruguay degli anni 80 del secolo scorso, così come quelli di gran parte dell'America Latina, lottano per ricostruire il paese nel contesto del nuovo ordine mondiale; dalla fine del governo militare in Uruguay nel 1985, alla caduta del muro di Berlino nel 1989, lavori quali *Butaca* (1984), *Rueda* (1988) e *Tonel* (1989), problematizzano quel momento critico di transizione politica, economica e culturale, individuando certe debolezze che oggi paradossalmente emergono nuovamente.

La mostra *Tempo (Tempo) Tempo* propone una riflessione che crediamo imprescindibile oggi: queste opere che apparentemente si disfano, si rompono, ma che possono sempre ricomporsi, evocano indirettamente la rottura e la distruzione della storia. Le opere di Wifredo si ricostituiscono, però su di esse rimangono le tracce della propria distruzione, segnate per sempre.

"La mia curiosità era di vedere se ciò aveva possibilità infinite".⁴

L'artista si basa su una economia di mezzi, riciclando, rimaterializzando e risignificando manufatti culturali, in un'epoca in cui l'uso e il disuso seguiti da un veloce scarto dell'oggetto utilitario, si sono configurati come parte di un comportamento collettivo globale. Díaz Valdéz si rifiuta di aggiungere più materia ad un mondo già saturo di cose. Scopre, dunque, un sistema di articolazione e di rotazione di piani al cui centro stanno le cerniere, estratte dalla stessa materia-legno.

Oltre a trasformare lo spazio di un oggetto, le cerniere di Díaz Valdéz fanno più che sostenere ed articolare le diverse parti delle sue opere; sono congiunture simboliche piene di connotazioni. Sorretto da una cerniera un ripiano va e viene, attraversa spazi interni ed esterni e spiegandosi da "dentro a fuori" presuppone un'inversione del tempo, come se passassimo il dito su un nastro di Möbius.

Come vediamo ciò che vediamo e cos'è che vediamo realmente? Questo sembra domandarsi continuamente Wifredo, proponendo la presenza del passato nel presente perché, altrimenti, il futuro non sarebbe nient'altro che un'eterna caduta nell'amnesia.

4. L'artista si riferisce qui alla sua lunga ricerca sul sistema di cerniere. In *Wifredo Díaz Valdéz, Video sobre*. 2001. Enrique Aguerre e Fernando Álvarez Cozzi. Montevideo, Uruguay. 21'. PAL, 4:5. A colori. Sonoro. Colección Daros Latinamerica, Zurigo.

Questa strategia che si propone di operare “da dentro a fuori”, dalla parsimonia dello scarto e della sobrietà, che evita di aggiungere più oggetti ad un mondo che ne è già pieno e che suggerisce che prima di tutto bisogna capire la materia in relazione ad un contesto per poter operare su di essa, produce un'estetica che, rispettando i suoi processi di lavoro, rispetta anche il suo pubblico.

Si può pensare all'opera di Díaz Valdéz nel contesto di un paradosso che, in questo momento, intendiamo profondamente politico: l'estetica della produzione contro la produzione di estetica. L'apparizione di proposte artistiche, in voga negli ultimi anni, molto costose e il cui fulcro è la produzione spettacolare, trova qui ben altri procedimenti. Wifredo Díaz Valdéz assume un'estetica della produzione tanto precisa quanto indispensabile, per sostenere una proposta che contempla l'austerità come forma di resistenza.

Carlos Capelán e Verónica Cordeiro
Curatori

Incontro fortuito dell'albero e della macchina da mutare nella sala di dissezione¹

Nel 1985, da un incontro inaspettato di Jorge Damiani, e più tardi di Ángel Kalenberg, con l'opera di Wifredo Díaz Valdéz, questa salta dall'intimità domestica dello studio allo scenario internazionale della XVIIIa Biennale di San Paolo. Irrompe in un momento molto particolare dell'arte plastica uruguaiana, nel quale si fa sentire il vuoto lasciato dalla crisi dei linguaggi esplorati negli anni Sessanta e, allo stesso tempo, si rivedono le virtù della sperimentazione in studio e del culto del “mestiere” (Ernesto Aroztegui, Clever Lara, Águeda di Cancro), nel contesto della ricerca di referenti per una riflessione estetica avida di definizioni.

L'arte di Wifredo Díaz Valdéz comincia con la riformulazione, in questo momento, della parte favorevole, fertile, del confino nel proprio studio (problematica culturale vincolata all'isolamento obbligato durante il governo militare), e allo stesso tempo della validità di una delle sue conseguenze: l'arte può essere il risultato di una distillazione intellettuale del lavoro manuale concentrato.

Non passò inosservato il possibile contributo che quest'arte poteva fornire come vento depuratore, data la sua provenienza da matrici artigianali primarie; e neppure si sottovalutarono i suoi potenziali vincoli con certe correnti del pensiero postmoderno, che giusto allora faceva le sue prime incursioni in Uruguay, in special modo il poststrutturalismo di Derrida.

Ciononostante, l'opera di Díaz Valdéz acquisì rilevanza facendosi leggere, in prima istanza, come una metafora dell'attualità: non solo perché pro-

1. Testo pubblicato originalmente nel catalogo della mostra *Sculture*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. 1994.

poneva una costruzione “altra”, basata sullo smontaggio dei modi utilizzati finora dall’arte post-bellica (dal costruttivismo all’informale), ma anche per il suo enfatizzare le mutazioni dell’oggetto, ovvero l’inesorabile decomposizione ciclica di tutto ciò che si pretende statico, conoscibile e “reale”. E in questa lettura coincidono sia il dissolvimento ideologico proprio della cultura urbana contemporanea, sia lo spirito in certa misura olistico – osservatore e integratore dei cicli naturali – proprio della cultura partecipativa dell’uomo rurale. È quest’ultima, fondamentale, la radice che nutre Díaz Valdéz; è essa che allontana il rischio che la sua arte perda stabilità quando la abbandonino le aderenze ideologiche ad un programma postmoderno, in gran parte importato. Ovviamente non si tratta neppure di una produzione ingenua: non solo è un’esperienza vagliata dalla ricerca permanente dei propri mezzi,² ma anche dalla graduale conoscenza di altri versanti dell’arte contemporanea e dall’assimilazione di sincretismi formali provenienti dalla tradizione cubista, caso, quest’ultimo, particolarmente evidente nelle opere che realizza alla fine degli anni Ottanta.

Quella mentalità artigianale dotata di reminescenze della vita rurale – pur anche quando esse siano involontarie – è la base che conferisce alla totalità della sua opera un retaggio culturale specifico, tanto che si potrebbe parlare, in questo caso, di un dialogo serrato fra arte e geografia, fra artigianato e paesaggio. Si potrebbe perfino stabilire un certo parallelismo fra l’opera di Díaz Valdéz e quella dell’incisore Carlos González, anch’egli discendente del nord-est uruguayano. Per cominciare, entrambe provengono da un universo di valori situato nella periferia dell’*establishment* urbano, per quanto più tardi vi entrino a far parte. Entrambe condividono un’estetica esogena, in principio, rispetto ai codici di legittimazione dominanti;

2. “Il mio metodo è stato lavorare per perdere, lavorare molto e raccogliere poco. Da un lato (gli autodidatti) come me perdono tempo nel constatare cose già scoperte, dall’altro imparano a ricercare”. Dichiarazioni di W.D.V in “El Tiempo y sus hachas”[Il tempo e le sue asce]. *Semanario Brecha*, Montevideo 18 aprile 1986. Intervista di G. Peluffo.

un’estetica che sviluppa un certo regionalismo non programmatico; inoltre, entrambe le opere prendono come riferimento il medesimo elemento vegetale: l’albero. Per Díaz Valdéz il legno è luce,³ materia prodotta da una metabolizzazione fotosintetica della luce solare; per González è matrice e memoria vegetale. Tutti e due fanno riferimento a un significato cosmico del materiale. “In campagna, prima di tagliare un albero – dice Díaz Valdéz – si aspetta il mese di giugno e la luna decrescente, quando la linfa è discendente. Perché lì non si lavora solo con l’albero e i suoi rami, si lavora con il Cosmo, cioè con l’albero come parte dell’universo”.⁴

Da questo punto di vista l’opera di Díaz Valdéz e quella di González condividono anche un certo senso del tempo circolare, del “tempo all’indietro” come lo ha chiamato Kalenberg analizzando la prima.⁵ Lì, il “recupero dell’oggetto” – in senso letterale ma anche parodico – coincide con il recupero del tempo materializzato nell’oggetto: la chirurgia dello scultore rimuove viscere di legno, portando alla luce il suo tempo “interiore”, e contemporaneamente, rendendo reversibili i movimenti delle parti, permette di invertire la loro dislocazione fino a recuperare il punto di partenza. Tutto accade come se la forma dell’oggetto aperto, già disgregato, preesistesse occulta nella forma dell’oggetto chiuso, originario. Si tratta di quella circolarità temporale evocata anche da Carlos González quando dice: “l’incisione, intesa come la faccio io, integralmente, comincia con l’albero. L’albero possiede già la mia incisione. È una cosa difficile da spiegare”.⁶

3. Intervista a W.D.V. di G. Peluffo, 12 aprile 1986.

4. *Brecha*, 18 aprile 1986.

5. Ángel Kalenberg. Catalogo di *Vértientes* (Versanti); mostra realizzata nell’Inter American Development Bank Cultural Center. Washington. Settembre 1992. “Díaz Valdéz opera con un tempo all’indietro; propone un tempo che ricorda e conserva le sue origini, un tempo circolare.”

6. Ramón Méica. “L’albero ed io”. Intervista con l’incisore Carlos González in *Cuadernos de Marcha*. Numero 36. Ottobre 1988.

La coppia, tradizionalmente antagonista, rappresentata dal “mondo naturale” in opposizione al “mondo meccanico” – agonismo che, per quanto aspiri a risolversi dai tempi di Galilei, persiste tenacemente nell’arte e nel pensiero del nostro secolo – stabilisce una tensione implicita nell’opera di Díaz Valdéz. L’artista introduce nel legno la logica del meccanico; però, a differenza dell’autoritarismo con cui questa logica è solita operare nell’arte contemporanea, in queste sculture la meccanica cerca di strutturarsi in accordo agli stessi argomenti dell’universo organico naturale: entrambi si con-fondono nella fisionomia dell’oggetto.

Si tratta di una meccanica basata sul protagonismo delle cerniere, delle articolazioni, sulle quali Wifredo ha iniziato la sua ricerca con i piccoli pezzi artigianali degli anni Settanta. L’articolazione funge da garanzia per l’integrità fisica dell’oggetto e della continuità del suo movimento; è, allo stesso tempo, possibilità e testimone di quel processo. Inoltre, ogni articolazione è un segnale, un registro del cammino intrapreso dall’artista, e tutte insieme compongono una sorta di cartografia dell’atto scultorio.

Dentro questa logica e questa estetica delle articolazioni, la mutazione aspira ad essere il fulcro di ogni lettura. Prospera l’ossessione di incorporare il movimento dentro al movimento, di mostrare la ripetizione ciclica dei cambiamenti, la capacità di una forma di sdoppiarsi successivamente in un’altra mediante la “magia” dell’articolazione.

Quando questo dispositivo manca, la possibilità di invertire il movimento smette di essere leggibile: l’oggetto rimane, di fronte alla sua propria disgregazione come se si fosse reso indipendente dalla manipolazione umana. È ciò che accade nel caso della *Rueda* (Ruota), opera nella quale Díaz Valdéz abbandona ogni prurito formalista e agisce con l’idea di spezzare l’unità fisica dell’opera, pur senza distruggere totalmente ogni chiave che permetta il suo riconoscimento. Ogni nervo radicale del legno è stato convertito in un insieme di piccoli pezzi dispersi; si sono solamente mantenuti l’anello metallico e parte dell’asse, come riferimenti all’oggetto originario. La ruota si può recuperare attraverso un codice complicato che mantiene le parti numerate e correlate; si tratta però di un sistema invisibile per lo spettatore,

dal momento che non c’è un sistema di articolazioni che permetta di presumere la sua esistenza. Grazie ad un atto antiscultorio, l’oggetto è rimasto ridotto alla sua medesima scomposizione interna e a un dialogo autoreferenziale con la terra.

C’è un’opera indirettamente associabile alla ruota, *Butaca* (Poltrona), 1984, una delle prime e più significative ricerche che Díaz Valdéz ha realizzato con oggetti d’uso quotidiano e domestico, nelle quali la (dis)articolazione fisica evoca una declinazione della memoria e delle vicende umane ad essa relazionate. Nel memorandum autobiografico di Wifredo, questa poltrona rimanda, intimamente, al ricordo della cavalla che montava per andare a scuola, che un giorno morì, e della quale l’artista vedeva sul prato, giorno dopo giorno, affiorare le costole. Però si tratta, in questo caso, di un oggetto che allude occultamente ad un altro, mentre la *Rueda* solo rappresenta la propria disintegrazione.

Díaz Valdéz ha comparato il suo lavoro con quello dell’alchimista: “la cosa è assolutamente maldestra: una gran alchimia. Il tempo non è né orologio né almanacco; il mio tempo è la mia vita (...), in realtà non so con che tempo sto facendo le mie opere; forse con quello dei miei primi anni d’infanzia, forse, addirittura, con il tempo dei miei avi, con le esperienze che mio nonno e mio padre mi hanno trasmesso”.⁷

Nel suo discorso filtra naturalmente un certo culto per la tradizione dei mestieri, molto presente nel nostro mondo rurale fino a metà del 900. Come prova del suo interesse di conoscere tutte le tecniche applicate alla lavorazione del legno, è solito ricordare, fra le altre cose, come cercò informazioni per ottenere la formula della Guta naturale, una resina che i carrettieri usavano anticamente per incollare la tela sulle tavole e tappezzare i carri, come se stesse cercando la Pietra Filosofale. In tutte queste esperienze Díaz Valdéz aspira a ripercorrere uno spazio culturale perduto, come se volesse

7. Brecha, 18 aprile 1986.

assumere, nel breve lasso della sua vita personale, il ciclo di una tradizione artigianale sotterrata nei paesini di campagna. L'allusione ad una "gran alchimia" non è gratuita. Prima di tutto perché nel suo lavoro esiste una corrispondenza fra il processo materiale di dissezione del legno - Jorge Abbondanza ha parlato di ciò come di un "simulacro affascinante" simile a quello dell'arte dell'imbalsamazione - e un certo processo mentale di identificazione e rigenerazione intima: "Per me (la scultura) è una specie di autoritratto, perché nello strumento ci sono io rappresentato".⁸ D'altra parte, anche "l'alchimista occidentale, e pure i suoi colleghi cinesi o indiani, operava su se stesso, sulla sua vita fisico-psicologica e sulla sua esperienza morale e spirituale."⁹ In secondo luogo, perché il tempo della sua opera è un tempo reversibile e, in questo senso, un tempo alchemico. I suoi oggetti non solo possono "andare indietro" alla ricerca del proprio stato originario, ma si proiettano pure "in avanti" prefigurando, nella propria disgregazione, l'azione trasfiguratrice del tempo reale. Questi oggetti sono metafora di se stessi, dell'alterazione del senso che impone loro la mutazione fisica in una specie di resurrezione, al di là della loro morte come oggetti d'uso. Il che significa riconoscere che l'opera di Díaz Valdéz contiene anche forti ingredienti ludici e che la sua maniera di risignificare le cose non corrisponde necessariamente al discorso escatologico.

Nel suo lavoro, così come nel lavoro degli alchimisti, l'opera dell'artista sostituisce o dona senso all'opera naturale del tempo. Perciò, in entrambi i casi, il lavoro è un atto rituale ed emblematico. Il tempo investito in questo lavoro non è un tempo cronologico, bensì simbolico; un tempo che sta al posto dell'altro, al posto del Tempo della vita stessa.

Gabriel Peluffo

Saggista e storico dell'arte in America Latina

8. Brecha, 18 aprile 1986.

9. Mircea Eliade. *Herreros y Alquimistas*. Alianza Editorial, p. 40.

Disarticolare e rivelare

*Io porto per il mondo
sul mio corpo, sui miei vestiti
aroma di segheria
odore di tavola rossa.*

Pablo Neruda¹

Rispetto all'arte, l'opera di Wifredo Díaz Valdéz creata fra il 1984 e il 2004, non è molto distante dalla frase di Hegel per cui la scultura "cominciò con un bastone, una trave, coronato da una testa".² In effetti, per l'artista uruguayano la scultura si può realizzare con un bastone, una trave (senza la testa, ovviamente), o con qualsiasi altro oggetto ligneo di scarto.

Bisogna ricordare che l'oggetto è frutto della Rivoluzione Industriale, di un mondo che si popola di oggetti. Già attorno al 1917, Louis Aragon si interessava agli "oggetti miserabili": "siete i poveri tentativi di realizzazione dell'inesprimibile ideale delle anime popolari... In voi sta il lirismo moderno".³ Cinque decenni dopo, Barthes sosterebbe che un oggetto "è la firma umana del mondo [...]. È il mediatore fra l'uomo e il mondo, il suo primo testimone, il suo interlocutore ideale, silenzioso, apparentemente docile [...]. Perché esista l'oggetto, deve essere lavorato, trasformato o semplicemente presentato dalla mano dell'uomo".⁴

1. Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Venti poesie d'amore e una canzone disperata), Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

2. Hegel, Guillermo W. Federico, *Lecciones de Estética* (Lezioni di estetica), ediciones Península, Barcellona 1989, tre tomi.

3. Citato in Guignon: Emmanuel, *El objeto surrealista* (L'oggetto surrealista), IVAM Centre Julio González, Valenza, 1997.

4. Guignon, Emmanuel, *El objeto surrealista* (L'oggetto surrealista), IVAM Centre Julio González, Valenza, 1997.

Ciò che plasma Díaz Valdéz sono oggetti comuni abbandonati alla loro sorte e sviati dalla loro funzione consueta; in maniera selettiva, subiscono la mutazione del loro ruolo originario e sono elevati dall'artista al rango d'opere d'arte.

Però, facendo appello alla terminologia di Boris Groys; “¿Come si trasferisce al contesto valorizzato dell'arte [vale a dire, ‘all'archivio culturale’], un oggetto dello ‘spazio profano?’”.⁵ Anche se la funzione pratica di ognuno degli oggetti comuni, dei *readymade* che danno origine alle sculture di Díaz Valdéz, è riconoscibile, la medesima viene sospesa dai tagli e dagli interventi che l'artista applica al fine di far rivivere l'oggetto, in un'operazione di riscatto, considerando la sovversione dell'utilità. Al contrario, i *readymade* di Duchamp erano il prodotto di una situazione puramente mentale, ossia, di un'operazione che escludeva qualsiasi abilità d'artigiano.

Díaz Valdéz decide di rielaborare, metamorfizzandola, la materia che è stata fabbricata in precedenza; esplora e rivela i suoi limiti e la sua intimità, disarticolando e distruggendo e riarticolando, dando così nuova vita agli “oggetti trovati” (e se sono usati, segnati dal tempo, ancora meglio), e lo fa senza sdegnare i suoi attrezzi e il suo tavolo da falegname. Sempre legno, che anteriormente fu fatto oggetto ed ebbe una funzione sociale stabilita.

Lo scultore basco Eduardo Chillida riesce a ottenere il massimo rendimento dai materiali che usa, siano questi il metallo, il cemento, la pietra. Díaz Valdéz, invece, introduce nell'organico elementi del mondo meccanico. Si tratta di sculture articolate, a cui oltre ai tagli fatti con la sega (sempre si avvale di attrezzi manuali), l'artista applica cerniere, realizzate senza utilizzare altro materiale che il legno. In questo modo introduce la possibilità del movimento, un movimento limitato, in qualche misura arcaico, elementare, ma mai ludico.

5. Groys, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Sul nuovo. Saggio di un'economia culturale), Pre-textos, Valenza, 2005.

Come corollario, le sculture di Díaz Valdéz possono vincolarsi ai giocattoli trasformabili di Joaquín Torres García, queste forme di legno policromo che lo spettatore compone, scompone e ricompone.

A questi oggetti di legno, a questo materiale organico, l'artista infligge ferite per conoscere, in questo modo, la loro “anima”, per svelare l'enigma che si nasconde dietro la corteccia, arrivando alla loro essenza. Díaz Valdéz esercita sugli oggetti un'azione meccanica: li sega, li apre come petali geometrici, li di-spiega, li articola, mostrando contemporaneamente tutte le loro facce, presentando tutte le potenzialità plastiche che scopre dentro ad ogni oggetto: l'artista sorprende grazie alla sua capacità d'invenzione applicata alle forme chiuse, palesando le possibilità che l'oggetto cela e il suo sguardo rivela.

Abolendo l'uso culturale (tradizioni, preconetti, abitudini) di ognuno di questi oggetti, lo può studiare in quanto materia prima e, in questo modo, riesce a far esplodere “il mito dell'opposizione natura/cultura”, facendo sì che gli oggetti perdano la propria identità, la loro forma normale (pur conservando la propria aria, la propria integrità), per rivelare le interiora della materia organica, così com'è, latente, viva in oggetti socialmente e culturalmente inattivi. L'artista mette quindi in moto una dialettica rivelato/occulto, visibile/invisibile.

La lama di una sega inserita in un tronco di legno. Vivamente: un segno che comunica allo spettatore un'azione riferita al lavoro artigianale, manuale, che sfida il mondo tecnologico. È come se l'America Latina non si fidasse di uno scientismo senza un supporto materiale, manuale, artigianale, il cui alto valore (la nobiltà) sopravvive ancora presso di noi. In un mondo che predilige la perfezione della meccanica, siamo artigiani.

Invece del taglio praticato da Lucio Fontana, Díaz Valdéz mostra lo strumento del taglio (così come Carl Dreyer, nel film *Giovanna d'Arco*, mostrava lo strumento di tortura ma non Giovanna mentre era torturata). Questa azione possiede uno sviluppo: la sega appare in una sequenza, divisa in due, un prima e un dopo, è calata nel tempo.

Guitarra (Chitarra, 1991) presuppone una risposta di questa parte del mondo al cubismo europeo, al de-realizzare un oggetto reale. Si osservi

anche che, nel lasso di tempo passato fra il cubismo e questa scultura, è apparsa l'arte concettuale, un'arte che ha privilegiato il processo di creazione rispetto al prodotto finale; Díaz Valdéz non perde occasione di renderlo evidente, ma neppure vuole abbandonare gli oggetti dai quali parte e le sue sculture permettono, in qualsiasi momento, di recuperare l'unità originale: perfora la cassa armonica della chitarra, dimenticandosi che è una chitarra, però il vuoto che ne risulta, così come i piani articolati in cui l'ha convertita si possono chiudere, e *Guitarra* può tornare al suo stato formale convenzionale, concedendo allo spettatore l'opzione di invertire il processo, restituendo all'oggetto la sua forma originaria. Solo l'operazione di ritorno conserva la memoria di ciò che fu.

Díaz Valdéz opera come se integrasse il tempo all'indietro; propone un tempo che ricorda e conserva le sue origini, un tempo circolare, mitico, caratteristico delle culture latinoamericane. In questo modo finisce in una sorta di barocchismo, se consideriamo tale l'impegno a preservare il punto di partenza, e dare a quest'opera un carattere unitario, che congiunge il suo passato al suo presente.

Questa concezione sopravvive anche nella letteratura latinoamericana contemporanea. In *Cent'anni di solitudine*, ad esempio, i personaggi di García Márquez la esprimono chiaramente: ... "È come se il tempo girasse circolarmente e fossimo tornati all'inizio" – ... "Úrsula confermò la sua impressione che il tempo stesse girando circolarmente." Deleuze concorderebbe, dato che concepisce il tempo circolare come mitico.⁶

Díaz Valdéz deve scoprire in anticipo, per ogni volume, le possibilità di disarticolarlo e riarticolarlo senza annichilire la forma globale dell'oggetto. Così, a differenza degli scultori del legno, in qualsiasi momento può tornare indietro, all'oggetto originale (c'è una sorta di desiderio di non dimenticarlo

6. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición* (Differenza e ripetizione). Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

totalmente), piegando le articolazioni, chiudendo le ali, tornando a proteggere il frutto.

Praticando il *découpage*, Díaz Valdéz consuma la decostruzione. Parafrasando Oldenburg, l'uruguayano potrebbe certamente affermare che ai suoi occhi gli oggetti ordinari si convertono in sculture. I suoi oggetti conservano e rispettano l'impronta antropologica, però non sono descrittivi, non alludono all'utilità. E facendolo, palesa la contraddizione (emblema del paradosso?) fra la praxis dell'uso e la capacità di poesia che si assegna all'inutilità. La metafora eleva i suoi oggetti al di sopra del loro proposito originale, seguendo Théophile Gautier che scrisse: "Non c'è nulla di realmente bello, ad eccezione dell'inutile".⁷

Puerta Quemada (Porta bruciata) segnala un cambiamento radicale nella carriera di Díaz Valdéz, che porta la sua opera verso nuove direzioni. Fino a quel momento usava oggetti vecchi, di legno duro di qualità nobile, ai quali infliggeva numerosi tagli, facendoli diventare nuovi. Qui non sceglie una superporta, bensì porte comuni. Porte bruciate (anche se solo parzialmente) che, in-utilizzate come soglia fra uno spazio e l'altro, mostrano l'impronta di un atto di distruzione con la sua drammaticità e il suo indubbio valore di simbolo.

Porte slegate da qualsiasi muro, da una cornice e da un'installazione naturale, e messe in scena in una galleria d'arte. Presentando la porta deteriorata, diaframma, architrave, confine, limite, apertura che isola e unisce un dentro e un fuori, il terreno e il trascendentale, l'artista questiona la sua funzione.

Anche prima creava "porte" – attraverso l'uso delle cerniere – per entrare all'interno di tutti i suoi oggetti intervenuti. Ora recupera ciò che è rimasto: la porta bruciata, e con i tagli e i battenti, vi pratica nuove aperture (senza abusare dei giri): "porte" dentro *Puerta quemada*, che funzionerà come muro. Dunque, si tratta di un'opera tautologica.

7. Citato in Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas* (Contro l'arte e gli artisti), Gedisa, Barcellona, 1979.

Díaz Valdéz indaga quindi gli svariati modi di contraddire l'identità di porte e finestre, così come aveva fatto Duchamp, fra le altre, con *Porta: 11, Rue Larrey*, che permetteva o impediva l'accesso alla camera da letto, al bagno, allo studio del suo appartamento, dimostrando che una porta può essere allo stesso tempo chiusa e aperta, mescolando i ruoli d'esterno ed interno, di cornice e cosa incorniciata. Questa complessità di scambio possiede molti precedenti nella pittura occidentale, essendo *Las Meninas* il primo di tutti.

L'uruguaiano non è un artista nostalgico, non si lamenta di ciò che una volta furono una chitarra o una porta: gli ridà vita, artigianalmente e con la sua opera evoca il tempo preindustriale nel mondo postindustriale.

Ángel Kalenberg

Critico d'arte e curatore. Fa parte del Consiglio di Direzione del IVAM. È stato direttore del Museo Nacional de Artes Visuales di Montevideo dal 1969 al 2007.

Artista

Wifredo Díaz Valdéz (Nato nel 1932 a Treinta y Tres, Uruguay. Vive e lavora a Montevideo, Uruguay.)

Mostre personali (selezione)

- 2011 *Wifredo Díaz Valdéz. Construir desconstruyendo* [Costruire decostruendo]. Daros Latinamerica, Zurigo, Svizzera.
- 2009 *Del olvido, la memoria y el alma* [Della dimenticanza, la memoria e l'anima]. Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Maldonado, Uruguay.
- 2008 Goethe-Institut, Montevideo, Uruguay.
- 2001 *Año dos mil uno. Una mirada al pasado presente* [Anno 2001. Uno sguardo sul passato presente]. Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
- 2000 *Los árboles que vos matáis* [Gli alberi che uccidete]. Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Montevideo, Uruguay.
- 1997 *Presencia y juegos del tiempo en el tiempo* [Presenza e giochi del tempo nel tempo]. Galería Latina, Montevideo, Uruguay.
- 1994 *Sculptures* [Sculpture]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 1992 *Sculptures* [Sculpture]. The Jerusalem Center for the Performing Arts, Gerusalemme, Israele.
- 1990 *Referencias y testimonios de buenas maderas* [Riferimenti e testimonianze del buon legno]. Galería Latina, Montevideo, Uruguay.

Mostre collettive (selezione)

- 2012 *10.000 Stunden* [10.000 ore], Kunstmuseum Thurgau / Ittinger Museum, Svizzera.
- 2010 *Art in America* [Arte in America]. Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
- 2006 *Arte y Madera* [Arte e Legno]. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 1999 Premio Pedro Figari 1999. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
A Gaze from the South [Uno sguardo dal Sud]. Uruguayan Cultural Center, New York, USA.
- 1995 *Painting, Drawing, and Sculpture from Latin America* [Dipinti, Disegni e Sculture dall'America Latina]. Inter-American Development Bank, Cultural Center, Washington DC, USA.
- 1991 *8 artistas uruguayos* [8 artisti uruguayani]. Centro de Artes Visuales, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción, Paraguay.
- 1990 Museo de Artes de las Américas, Organización de los Estados Americanos [Museo d'Arte delle Americhe, Organizzazione degli Stati Americani]. Washington DC, USA.
- 1989 *Arte dell'Uruguay nel Novecento*. Istituto Italo-Latino Americano, Roma, Italia.
Art in Latin America, 1820-1980 [Arte in America Latina, 1820-1980]. Hayward Gallery, Londra, Gran Bretagna; Nationalmuseum, Moderna Museet, Stoccolma, Svezia.
- 1988 Selezione uruguiana dell'Associazione Internazionale Critici (AICA). Galería Kramer, Buenos Aires, Argentina.
- 1985 XVIII Biennale Internazionale di San Paolo. San Paolo, Brasile.

Premi e borse (selezione)

- 1999 Premio Pedro Figari, Banco Central del Uruguay. Montevideo, Uruguay.
- 1998 Premio Morosoli de Plata, Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay.
- 1992 Mid-America Arts Alliance (MAAA). Kansas City, USA.

Commissario

Ricardo Pascale (Montevideo, 1942. Vive e lavora a Montevideo, Uruguay.)

Ricardo Pascale ha seguito una doppia carriera, come scultore e come economista. Ha completato un dottorato in Economia Applicata all'Università della Catalogna, Spagna e un Post-dottorato in Finanza all'Università della California di Los Angeles, USA. È stato presidente della Banca Centrale dell'Uruguay in due occasioni (1985-1990, 1995-1996) e sotto la sua direzione è stato istituito il prestigioso premio artistico nazionale Pedro Figari. All'età di 26 anni è diventato Professore di Finanza all'Università della Repubblica dell'Uruguay, posizione che mantiene a tutt'oggi. Come scultore, la sua prima mostra personale è stata allestita nel 1995 e da allora ha esposto in personali e collettive nelle Americhe, in Europa e in Africa. Pascale ha rappresentato l'Uruguay alla 48ª Biennale di Venezia nel 1999, e nel 2000 è stato commissario per il Padiglione dell'Uruguay in occasione della 7ª Biennale di Venezia di Architettura. Ha pubblicato estesamente su arte, scienze e finanza, e per il suo contributo nei campi delle scienze e dell'arte, la Repubblica Italiana gli ha conferito il titolo di Cavaliere della Repubblica Italiana.

Curatori

Veronica Cordeiro (San Paolo, Brasile, 1974). Curatrice e scrittrice, vive a Montevideo, Uruguay. Curatrice del Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguay, è anche membro del Independent Curators International (ICI, NY). Ha studiato Storia dell'Arte all'Università di Edimburgo, oltre ad avere ottenuto un Master in Antropologia Visiva dalla Goldsmiths, Università di Londra. Nel 2011 ha fondato Surcontexto, un'organizzazione indipendente che si dedica alla ricerca storica e al *curating-in-context*, nel campo degli studi sull'arte e la cultura latinoamericane contemporanee. Fra i progetti curatoriali più recenti, due residenze con base a Montevideo, seguite da nuove commissioni del duo svizzero-brasiliano Dias & Riedweg (Fotograma 2013) e Rosângela Rennó (Fotograma 2011), e due mostre antologiche dell'artista e regista brasiliano Cao Guimarães (*Le monde atmosphère*, Galerie Xippas, Parigi, 2011 e *Inmersión Sensoria*, residenza seguita da una mostra a Montevideo, 2010). Scrive regolarmente per cataloghi di mostre e per riviste come *Art Nexus* (Colombia), *Arte y Parte* (Valencia), *trans>arts.cultures.media* (NY), *Trópico* (SP), *Marcelina* (SP), ecc. Fra le pubblicazioni più recenti, un saggio su arte ed isolamento commissionato per la 9ª Biennale del Mercosul (2013), un'intervista con Rosângela Rennó per *BES Photo 2012* (Lisbona) e un saggio sul collettivo alonso+craciun per *Marcelina* (2011, San Paolo).

Carlos Capelán (Montevideo, Uruguay, 1948) vive e lavora fra la Svezia, il Costa Rica, la Norvegia, la Spagna e l'Uruguay. Appartiene ad un gruppo di artisti conosciuti come post-concettuali per il fatto di lavorare con la struttura delle idee, insistendo sul materiale e sulla diversità formale e rifiutando sistematicamente di essere associati a qualsiasi nozione di

avanguardia. I suoi lavori includono disegni, dipinti, stampe, oggetti, testi, performance, fotografie, conferenze ed installazioni. Capelán ha partecipato a diverse biennali fra cui Kwangju (Corea), Johannesburg (Sud Africa), Site Santa Fe (USA), Auckland (Nuova Zelanda), San Paolo e Mercosul (Brasile), Berlin Photography Biennial (Germania), Bienal del Barro (Venezuela) e Bienal Paiz (Guatemala). Ha vinto il premio della 2ª Biennale dell'Avana (1986) ed ha ottenuto la borsa Bildkonstnärskönsfonden (Svezia, 1992) e la Guggenheim Fellowship nel 1995. Parallelamente alla sua carriera artistica, Capelán ha insegnato in diverse istituzioni, fra cui la Bergen Art Academy (Norvegia, 2000-2006). Partecipa regolarmente a seminari teorici e conferenze sull'arte contemporanea, ed ha anche curato mostre con vari artisti, fra cui Jimmie Durham, Nedko Solokov, Xu Bing, Ronald Jones ed Ann Sofie Sidén.

Agradecimientos
Acknowledgments
Ringraziamenti

El envío uruguayo a la 55.^a Exposición Internacional de Arte - la Biennale di Venezia se benefició de los comentarios, experiencias y actividades de numerosas personas a quienes desea testimoniar un especial agradecimiento. Entre ellas: Mario y Fany Bonandini, Silvia Listur, Enrique Aguerre, Daniela Freiberg, Pedro Livni, Nicolás Infanzón, Jorge Soto, Alejandro Schmidt, Gabriel Peluffo, Ángel Kalenberg, Arturo Álvarez Díaz e Ilda Villanueva.

The organization of the Uruguayan participation at the 55th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia would like to thank the numerous individuals who helped by contributing their experience, observations and activity, including: Mario and Fany Bonandini, Silvia Listur, Enrique Aguerre, Daniela Freiberg, Pedro Livni, Nicolás Infanzón, Jorge Soto, Alejandro Schmidt, Gabriel Peluffo, Ángel Kalenberg, Arturo Álvarez Díaz and Ilda Villanueva

L'organizzazione della partecipazione uruguayana alla 55. Esposizione Internazionale d'arte - la Biennale di Venezia, ha usufruito dell'esperienza, dell'aiuto e dei suggerimenti di molte persone, che desidera ringraziare in special maniera. Fra esse: Mario e Fany Bonandini, Silvia Listur, Enrique Aguerre, Daniela Freiberg, Pedro Livni, Nicolás Infanzón, Jorge Soto, Alejandro Schmidt, Gabriel Peluffo, Ángel Kalenberg, Arturo Álvarez Díaz e Ilda Villanueva.