

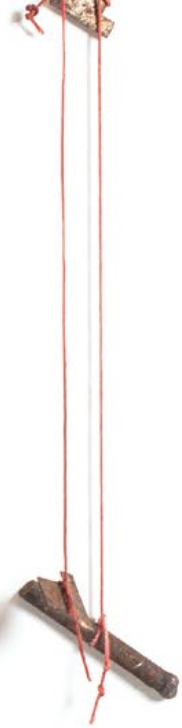


VERÓNICA VÁZQUEZ



**M A C A** MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
ATCHUGARRY





# VERÓNICA VÁZQUEZ



Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Intendencia  
de Maldonado

CONSTRUYENDO FUTURO



UruguayNatural



**FUNDACIÓN  
PABLO  
ATCHUGARRY**

Fundador

**Pablo Atchugarry**

Directores

**Silvana Neme**

**Piero Atchugarry**

Coordinador

**Juan Pablo Imbellone**

Staff

**Jessy Alvez**

**José Baladón**

**Ruben Cesar**

**Óscar Correa**

**Matías Espez**

**Nair Franco**

**Mirta García**

**Juan Greno**

**Alcides Moreira**

**Agustín Pereyra**

**Victor Pereyra**

**Sergio Pereyra**

**Oscar Ramírez**

**Gustavo Sosa**



**MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
ATCHUGARRY**

Fundador

**Pablo Atchugarry**

Consejo ejecutivo

**Silvana Neme**

**Piero Atchugarry**

Director artístico

**Leonardo Noguez**

Directora ejecutiva

**Fiona White**

Consejo asesor

**Emma Sanguinetti**

**Jorge Helft**

**Ángel Kalenberg**

**Reno Xippas**

**Piero Atchugarry**

Administración

**Ximena Brando**

Comunicación

**Victoria Schirinian**

Asistente de dirección

**Rodrigo González**

Asistente administrativo

**Camila Borges**

Conservación

**Alicia Barreto**

**Cecilia Jorge**

**VERÓNICA VÁZQUEZ**  
CONSTRUCCIÓN DE UN LENGUAJE

Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry  
Uruguay, Julio 2022





<b>11</b>	<b>Equilibrios sutiles</b> Pablo Atchugarry
<b>12</b>	<b>La construcción de un lenguaje</b> Leonardo Noguez
<b>17</b>	<b>El nimio optimismo de Verónica Vázquez</b> Laura Bardier
<b>33</b>	<b>Exposición</b>
<b>67</b>	<b>Obras</b>
<b>183</b>	<b>El tiempo en las cosas</b> Francisco Álvez Francese
<b>193</b>	<b>Biografía</b>
<b>201</b>	<b>English version</b>



## **Equilibrios sutiles**

Verónica teje telarañas, teje equilibrios, coloca estructuras en el espacio. Utiliza elementos pobres como el hilo, el alambre y el papel, que crean la sensación de fragilidad, tal vez nos muestre la fragilidad de la vida...

Equilibrios sutiles conforman la obra más reciente de la extraordinaria artista que es Verónica Vázquez.

Pienso en artistas del siglo xx que también se han interesado en el equilibrio, como Fausto Melotti o Alexander Calder.

Las esculturas de Vázquez se reconocen, son inconfundibles, muchas veces se cuelgan como cuadros, pero tal vez sean cuadros vacíos en apariencia, pues adquiere una fuerte presencia el muro que las contiene. Pero es allí que encontramos ese viaje sutil de estos objetos inanimados que Verónica ha sabido encontrar y relacionar hasta darles una vida.

En esta importante muestra, conviven obras de los últimos diez años de su producción, incluyendo las estructuras realizadas en hierro que nos hacen ver su fase más fuerte y estática, donde el material dialoga con el espacio.

**Pablo Atchugarry**

# La construcción de un lenguaje

A lo largo de estos 15 años la Fundación Pablo Atchugarry y, ahora, el MACA han prestado especial atención al arte nacional, tanto histórico como contemporáneo.

La programación ha buscado una alternancia entre artistas nacionales e internacionales, incentivando el acercamiento de todos los públicos a los lenguajes de las artes plásticas y propiciando espacios de reflexión e intercambio sobre las prácticas artísticas locales y universales.

Es una enorme alegría albergar en nuestro espacio una muestra de Verónica Vázquez, artista oriunda de Treinta y Tres. Cercana a nosotros desde sus comienzos, formó parte del primer equipo de la institución, donde, con suma modestia, asiduamente nos presentaba y sorprendía con pequeñas estructuras realizadas con alambres, flejes y metales.

Su convicción y capacidad de trabajo la hicieron dedicarse de manera completa a su carrera artística, donde su trayectoria fue creciendo en paralelo con la de nuestra institución.

Durante estos años ha formado parte de muestras individuales y colectivas en nuestras salas. Desde el año 2008 integra el conjunto de obras permanentes en el parque de esculturas. En 2016 expuso en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y ha trazado itinerarios por todo el mundo, ha sido presentada en Sao Paulo, México, Miami, Chicago, Londres, Berlín, Madrid, Venecia, Roma, Singapur y Abu Dabi, entre otros sitios.

Verónica vuelve a visitarnos con la muestra antológica *Construcción de un lenguaje*, con la curaduría de Laura Bardier.

La muestra recorre todas sus exploraciones, uso de materiales industriales y textiles, series que han articulado su trayectoria y nuevas búsquedas. Están representadas sus temáticas recurrentes, la huella del tiempo, la voluntad de permanencia, la relación entre la materia y el espacio. La problemática existencial no le es ajena, y se suma a la larga lista de artistas que han trabajado la representación plástica de la figura humana, en este caso, siluetas erosionadas cuyos rasgos se diluyen en el espacio.

Es en el juego de densidades, espacio y tiempo donde emergen las obras de Verónica Vázquez; visitar la muestra supone adentrarse a la aventura de descubrirlas.

Vaya el agradecimiento a Laura Bardier, Francisco Álvez, Valentina Juanicó, Nicolás Vidal, a todo el equipo del MACA y a todos los colaboradores que hicieron posible esta muestra y este catálogo.

**Leonardo Noguez**  
Director artístico MACA



VERÓNICA  
VÁZQUEZ







# El nimio optimismo de Verónica Vázquez

Sin brillos, sin intenciones efectistas, con el lento y natural paso de los días, con el trabajo que transforma objetos simples en un fascinante paisaje de gestos suavemente ondulados, Vázquez posee un definido sentido de identidad y un lenguaje propio. Trabajando con materiales que trascienden su historia individual, la artista crea una composición en un equilibrio delicado, aparentemente precario, que —vinculado con una sutil línea roja— se mantiene en sólida y firme armonía.

## La meticulosa construcción de un lenguaje

El trabajo de Vázquez es íntimamente uruguayo y se relaciona, ciertamente, con la tradición de escultores uruguayos que se interesan en construir y *deconstruir*, valorizando acciones a menudo subestimadas en otros contextos, como son Wilfredo Díaz Valdez<sup>1</sup> u Octavio Podestá.<sup>2</sup> Pero también continúa la línea de trabajo de artistas como Joseph Beuys, que han ampliado nuestro sentido de la forma escultórica;<sup>3</sup> como Joseph Cornell, que infundieron en sus creaciones una sensación de asombro o, como Fernanda Gomes,<sup>4</sup> demuestra que ningún objeto es completamente desechable, ya que los escombros y restos son opciones, no condiciones o restricciones. Las cajas de Cornell,<sup>5</sup> parecidas a los objetos coleccionados de Vázquez, participaban del espíritu surrealista de celebrar el desperdicio, reutilizando lo que se descartó o dejó de usarse. Vázquez mezcla formas abstractas con objetos comunes y luego con compuestos inclasificables, crea una atmósfera de un espacio doméstico surrealista o un taller. En una habitación, la configuración de varias piezas se siente como si la escultura en miniatura de Alberto Giacometti «El palacio a las 4 a.m.» (1932) fuera ampliada a proporciones de la vida real, con la misma frugalidad de concepción, pero también extravagante. Aunque, a diferencia de Giacometti, Vázquez no insinúa la figuración, su universo transmite un residuo constante de presencia humana: el creador se siente a través de sus creaciones.

1. Herzog, Hans-Michael. Wilfredo Díaz Valdéz: *Construir Deconstruyendo*. Zurich: Daros Latinamerica AG. 2011.

2. Larroca, Oscar; Mantero, Gerardo. «Con Octavio Podestá: "El volumen canta enseguida"». Revista *La Pupila*, 2012, n.º 23, pp. 1-7. <<http://www.revistalapupila.com/pdf/pupila23.pdf>>.

3. Adams, David. *From Queen Bee to Social Sculpture: The Artistic Alchemy of Joseph Beuys*. Hudson, New York: Anthroposophic Press, 1998, ISBN 0-88010-457-0, pp. 187-213.

4. Basciano, Oliver. *Fernanda Gomes*. *ArtReview*. September 2013. <<https://artreview.com/september-2013-feature-fernanda-gomes/>>

5. Solomon, Deborah. *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*. New York: Farrar, Straus & Giroux. ISBN 0-374-52571-4.

Vázquez lleva adelante el concepto de construir por reconstruir, de capturar la sensualidad de los materiales, del metal oxidado, generando una poderosa sensación de asombro. Sus esculturas producen una atmósfera capaz de romper fronteras regulares y reconocibles y transformar elementos cotidianos en gestos de elegante singularidad.

La construcción de un lenguaje artístico es un proceso y toda práctica está expuesta a revisiones, negociaciones y reconfiguraciones, a cambios en las pautas de exclusión e inclusión. A veces, las transformaciones se procesan de modo tácito y silencioso, otras resultan de la confrontación y se expresan con ánimo conflictivo. Las modalidades son heterogéneas, y van desde el fino y primoroso zurcido al rigor e intransigencia de una plancha de metal, la urgencia del amarrado con alambre o la burla incidental de algunos clavos torcidos. Un objeto banal, un viejo tornillo, puede convertirse en un acontecimiento especial, poseedor de una particularidad seductora, de una especie de poesía sostenida por un lirismo toscó.

Porque las narrativas formales de Vázquez parecen buscar el desarrollo de estrategias focalizadas en sacar la piel de lo aparente. Con gran destreza y habilidad en cada una de sus piezas, defiende estrategias rigurosas que son tan encantadoras como efímeras. Los criterios de composición son simples: se centra en experimentar, en la búsqueda de materiales, en la búsqueda de su lenguaje. La artista no le teme a la repetición porque el mismo recurso formal, el mismo juego deconstructivo, genera diferentes resultados, diferentes consecuencias, cuando se aplica a diferentes objetos, con una gran capacidad para seleccionar planos y multiplicar enredos, provocando una renovada sorpresa. Su preocupación por lo lúdico es evidente en las deconstrucciones y objetos, este proceso está guiado por el disfrute y la investigación persistente. El resultado, anómalo por su parte, tiene un poder poético conmovedor, íntimo y áspero a la vez.

## **La responsabilidad del gesto humano**

Es raro que lo oxidado y austero se sienta íntimo. Sin embargo, Vázquez ha creado durante varias décadas un cuerpo de trabajo que es rigurosamente abstracto, pero también inesperadamente atractivo. Esa intimidad proviene con frecuencia de declinar el color del metal con tonos de grises y óxido, al hacerlo, subvierte sutilmente la asociación común entre metal y robustez. También a menudo deriva del remiendo artesanal, de la disposición de las piezas, de la combinación de los elementos, de la forma en que Vázquez presenta sus obras en el espacio, del gesto humano.

La obra de Vázquez define lo humano en el delicado gesto de reparar, la voluntad de construir y reconstruir, el ejercicio de enmendar, la tarea de ajustar. La obra proyecta un mundo en el que reutilizar y recuperar materiales en desuso es esencial para la arquitectura de un futuro. Nuestra responsabilidad hacia el planeta, hacia los otros organismos, hacia las otras personas y hacia nosotros mismos es la de valorizar los materiales considerados de desecho y reforzar una cierta cultura de la enmendadura, que en muchas partes del mundo se está perdiendo.

Enmarcar esas operaciones de reparación nos permite combinar el pensamiento crítico con el hacer, proponiendo un compromiso creativo que escapa de los callejones sin salida de la tediosa innovación impulsada por el mercado. Una cultura de reparadores conscientes podría reconocer y promover soluciones alternativas y nuevas perspectivas para los problemas cotidianos, valorando los enfoques colaborativos, buscando el bien común. Ayudaría a superar las instituciones tradicionales y sus circuitos de información obstruidos. Las cooperativas locales desafiarían la lógica del capitalismo industrial global, tratando a cada ser humano y a cada comunidad como agente creativo y productivo. Los productos industriales —que sufrirían de obsolescencia programada— serían reparados a medida que ejércitos de aficionados usarían internet para compartir modelos digitales de piezas de repuesto.



Taller, 2022

Nuevos tipos de significado y compromiso evolucionarían influenciados por tales enfoques de la expresión material y cultural. Las posibilidades que emergen del software libre y los movimientos de los hackers informáticos, finalmente, se trasladarían al mundo de los objetos.

Por supuesto, una cultura de reparación no se trata solo de reparar cosas. Podríamos intentar encontrar una mejor manera de definir una cultura de la reutilización y de la reparación. Proponer la reparación, el acto físico de arreglar objetos para prolongar su vida útil o bien convertirlos en algo más, como un valor central, suena suficientemente bueno para una necesidad actual: criticar el camino tomado por la cultura consumista adicta a la novedad, convirtiéndose en consecuencia tóxica, insostenible, superficial y alienante. Es entonces que imaginar una cultura de la reparación y conciliación se vuelve nuestra responsabilidad con el planeta, otras personas y los demás organismos con los que convivimos.

### **La reparación como acto revolucionario**

Cuando Aldous Huxley escribió *Brave New World*<sup>6</sup> en 1932, describió una sociedad en la que la importancia de desechar lo viejo se susurraba a los oídos de los niños dormidos («Terminar es mejor que remendar. Cuantos más puntos, menos riquezas»), tan vital e imperativo era impulsar el consumo de lo nuevo.

Hay quien dice que la reparación es un acto revolucionario. En 2013, Bea Johnson, conocida por iniciar el movimiento de una vida libre de desechos, acuñó las cinco R en su libro *Zero Waste Home*.<sup>7</sup> Son, en este orden: *Refuse, Reduce, Reuse, Recycle and Rot*. (Rechazar, Reducir, Reutilizar, Reciclar y Descomponer.) Tomar posesiones para repararlas (bicicletas, ropa, zapatos, etc.), en lugar de tirarlas y reemplazarlas, es oro.

6. Huxley, Aldous. *Brave New World*. Harper Perennial Modern Classics; Reprint edition (17 October 2006), P.S. Edition, ISBN 978-0-06-085052-4. pp. 8-11.

7. Johnson, Bea. *Zero Waste Home: The Ultimate Guide to Simplifying Your Life by Reducing Your Waste*. New York: Scribner, 2013.

Un taller de reparaciones modesto podría no parecer una fuerza disruptiva importante. Pero extender la vida útil de nuestras posesiones reparándolas es una de las acciones directas ecológicas más efectivas disponibles. Para hacer cosas, por supuesto, se requieren materias primas y energía. En Europa, reciclar y recuperar energía de los residuos cuando se queman captura solo el 5 % del valor de la materia prima original utilizado para fabricar los productos en primer lugar. Se prevé que el consumo de productos en 2030 será el doble que en 2010. Eso es preocupante, dado que ya es responsable de entre el 50 % y el 80 % del uso total de los recursos naturales.<sup>8</sup> La neurociencia muestra que nuestro consumo de bienes de bajo costo, incluida la moda, activa los receptores de dopamina en la región del placer del cerebro. Es difícil competir con nuestro cableado. La reparación no solo debe tener sentido ambiental y moral, sino que también debe hacernos sentir bien.<sup>9</sup>

La obra de Vázquez no pretende hacernos sentir bien, pero sí es capaz de activar los receptores de dopamina en el cerebro. Las esculturas no son sólidas, las composiciones son quebradizas, los tejidos no son de lana suave, los ángulos son cortantes, los remiendos son impredecibles. Las obras están plagadas de espigas, clavos, púas, ensambladuras y remiendos que no dan confianza. Vázquez teje un espacio aparentemente inhabitable, que se configura con lo precario, lo frágil, lo reconstruido. La artista es consciente de su denuncia al consumismo, pero también reflexiona sobre el paso del tiempo en los objetos e imagina esos objetos como testigos del pasado. Utiliza objetos que acarrean una historia de trabajo, signos de fuerza, misterio y ambigüedad, y se apropia de esa trayectoria transfiriéndola a las obras.

Vázquez, que vive en Maldonado, a menudo trabaja desde su taller en su casa, donde los objetos cotidianos y mundanos no se distinguen de las piezas escultóricas. Esas piezas con frecuencia mezclan madera, metal y alambre, así como clavos, cuerdas, papel, chapitas y superficies reutilizadas.

8. «SDG Indicator changes (15 October 2018 and onward) - current to 17 April 2020». United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Statistics Division.

9. Cohen, J.B.; Pham, M.T.; Andrade, E.B. (1999-06-01). *The Nature and Role of Affect in Consumer Behavior*. APA PsycNet: 33–34. Retrieved 2021-09-09.

La exposición alterna obras que se presentan con moderación y otras en las que forman conglomerados, con muchas piezas repartidas por paredes y suelo.

Vázquez prefiere el contacto directo con los materiales, sin significación cultural alguna, materiales de los que se desconoce su procedencia o uso, lo esencial es que sean reutilizados o transformados por la artista. En sus creaciones utiliza materiales humildes y pobres, de fácil obtención, generalmente industriales [chapas, tornillos, redes, cuerdas, clavos] y materiales metálicos de desecho, carentes de valor. Los materiales son encontrados, ordenados, limpiados, clasificados, mirados, cambiados, soldados, cosidos, atados. No importa el origen, la identidad, el pasado de esos materiales; para la artista, se convierten en formas, líneas, manchas olvidadas, descartadas. Los griegos solían decir que la belleza es como el tiempo: cambia. Una persona puede ser hermosa por la mañana y no serlo por la tarde. No existe una «forma» de belleza. De los materiales oxidados busca las distintas texturas, tramas. Le gusta que el material le exija, que pese, que pinche, que corte, y lo utiliza sin maquillajes, sin pátinas, solo el desgaste del tiempo. Le interesa usarlos crudos, sin pulidos, sin lustrados, sin filtros.

La composición, el remiendo y la reutilización son en el gesto de la artista un trabajo de optimismo, de convicción en que existe un futuro también para esos materiales de descarte. Los materiales se valorizan en el cambio, transformando la obra. A través de la manipulación del material y la observación de sus cualidades específicas, provoca en el espectador una experiencia física, al mismo tiempo que activa una reflexión entre el objeto, su historia y su forma. Una cuerda tensa delinea un rectángulo incompleto contra las láminas de metal contrachapado oxidado, que descansan en la pared blanca del museo, aparentemente mezclándose con el espacio de exhibición. Y, sin embargo, los tonos del óxido varían.



Obra en proceso, 2022



## **La sensualidad del óxido**

El *leitmotiv* de Vázquez, el paso inexorable del tiempo y sus efectos en el mundo que nos rodea. No expresa juicios sobre su proceso. Para la artista, su trabajo es una extensión de su cuerpo y de sí misma, conectándose directamente con su hábitat y todo lo que se encuentre en él. Sus obras conjugan gran armonía y expresan un estilo único, dado por los materiales con los que trabaja, el proceso de creación, la conciencia social subyacente y la sólida relación de la comunidad de pertenencia.

Vázquez ha investigado de manera constante y rigurosa cuestiones fundamentales de la escultura y los materiales a lo largo de una carrera que abarca varias décadas. Introduce el proceso en su práctica escultórica al hacer explícitos los medios de su producción. Su trabajo involucra formas de relacionar el material, la escala y el espacio. Estas preocupaciones son fundamentales para el conjunto de esculturas presentadas. Esta gran instalación de redes de acero retorcidas elabora preocupaciones con la orientación y el movimiento, desestabilizando nuestra experiencia mientras intentamos comprender cada volumen escultórico. Son parte de la investigación de Vázquez sobre la experiencia encarnada de la percepción.

Un trozo de cuerda suelta descansa en la esquina derecha de la obra. El sentido general es el de la espontaneidad: los nudos, los trozos de metal, los clavos sueltos abandonados, pero todo esto está contenido dentro de la forma geométrica estricta.

El enfoque lúdico de la geometría de Vázquez se siente durante toda su obra. La artista desestabiliza el orden geométrico y negocia su propio sentido del equilibrio, uno que siempre está ligeramente desviado. Esta cualidad de incompleta —de flujo— está presente en múltiples obras. Una obra que cuelga de una pared como parte de una constelación más grande se asemeja a una abrazadera de metal, pero cuando se la saca del contexto mundano de una herramienta práctica, se vuelve más sombría y misteriosa.



## **La grácil línea roja que nos conecta**

En la leyenda japonesa del hilo rojo, el dedo meñique de todos nosotros está atado a un hilo rojo invisible que nos conduce hasta otra persona a la que está atado el otro extremo y con quien compartimos una historia importante en común. Las personas enlazadas por el hilo rojo están destinadas a estar juntas, sin importar el lugar, el tiempo o las circunstancias. Este fino cordón rojo puede estirarse o enredarse, pero nunca romperse.

La quimera es que ese hilo no conecta solo a dos personas, nos vincula con todo lo que existe. El sueño de Vázquez es ese recurrente hilo rojo que une, que repara, que ensambla, que reconstruye, que da nueva vida a lo olvidado. Ese casi imperceptible y persistente hilo rojo es lo que nos une como humanos, como seres vivos, como miembros de la fauna terrestre. Ese gesto humano, minucioso, delicado, es un acto subversivo. Imaginar transformaciones trascendentales, monumentales, que nos conecten, que nos unan, que nos regeneren, con imperceptibles movimientos y mínimos recursos, sin presunción, con modestia, sobriedad y eficiencia, esa es la verdadera utopía.

**Laura Bardier**  
Curadora

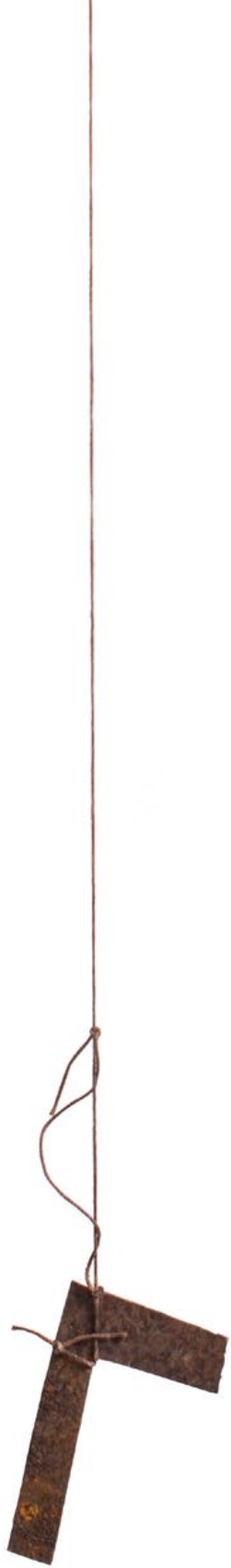


Taller, 2022









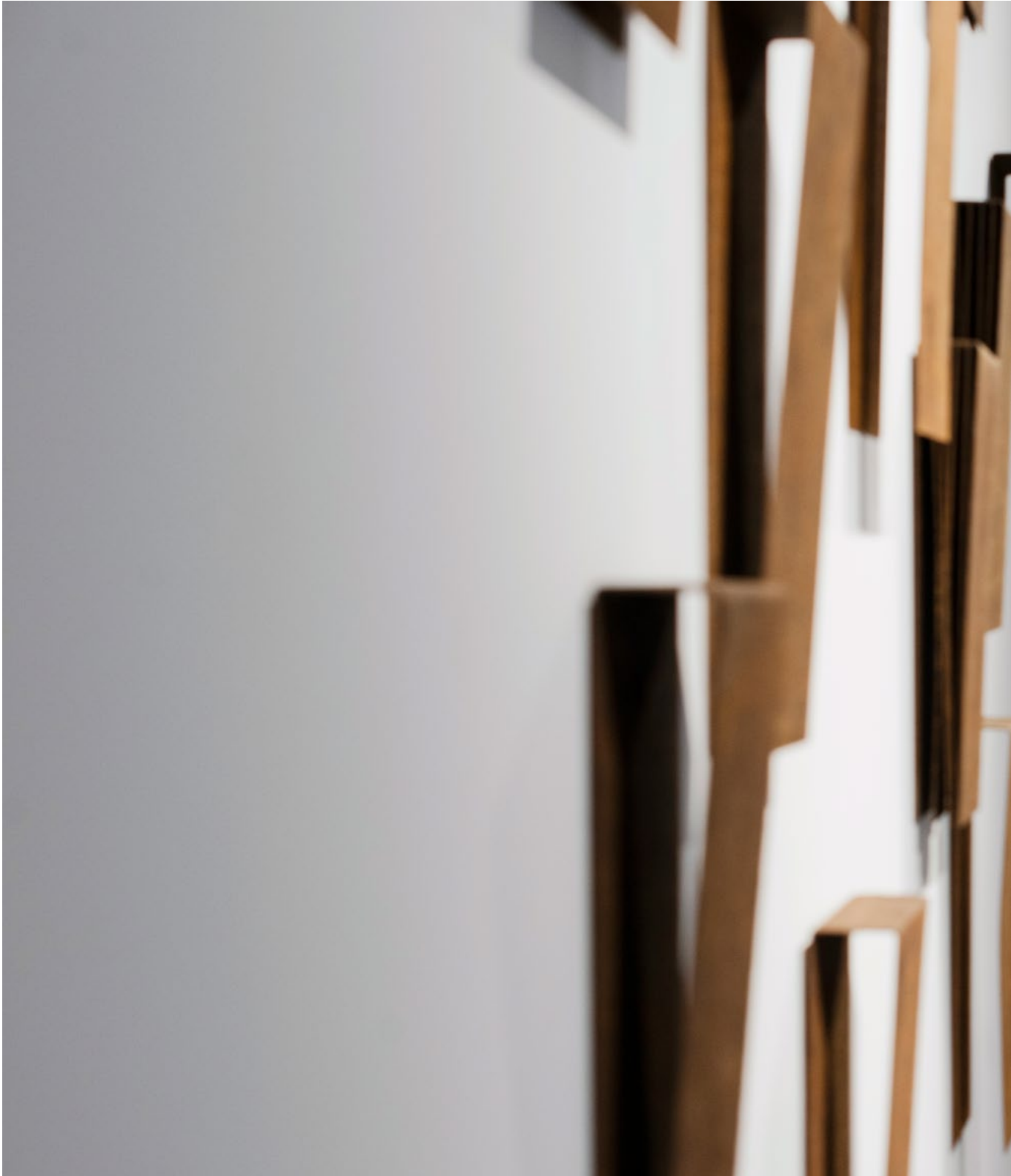


# **EXPOSICIÓN MACA**



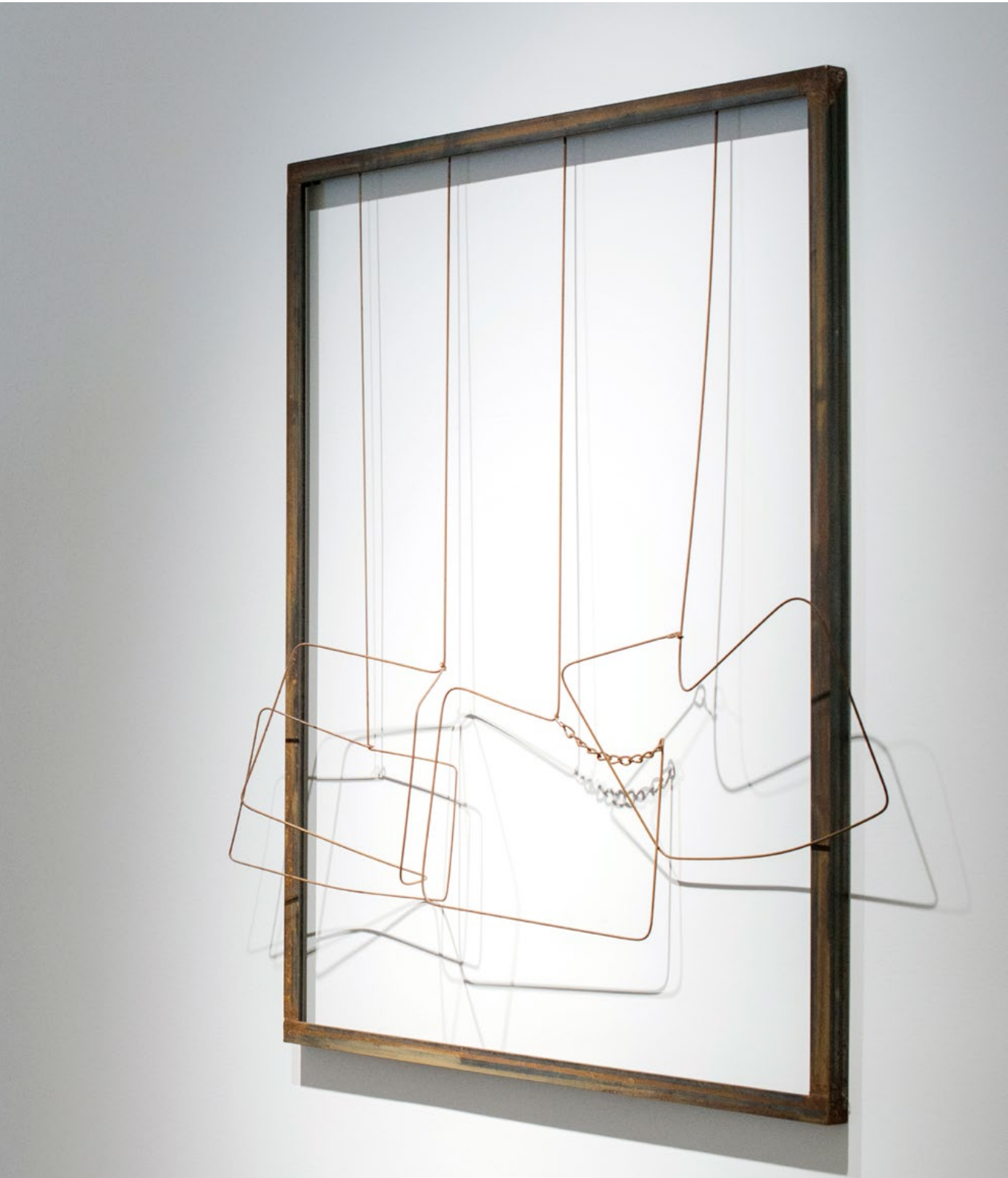


VERÓNICA  
VÁZQUEZ















































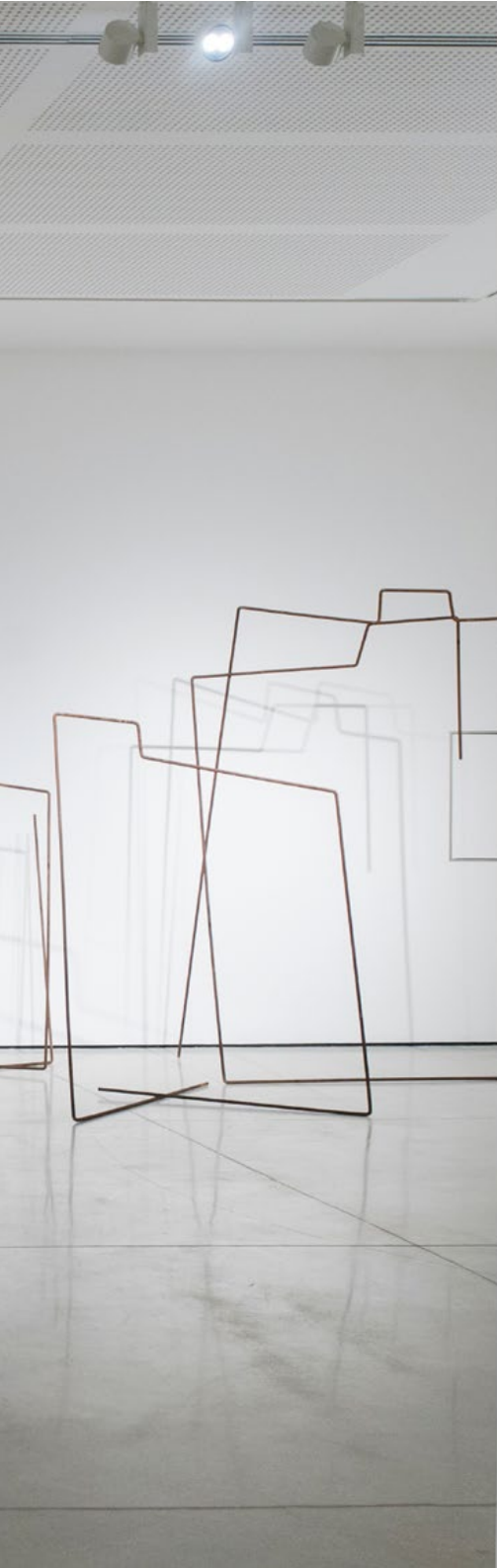










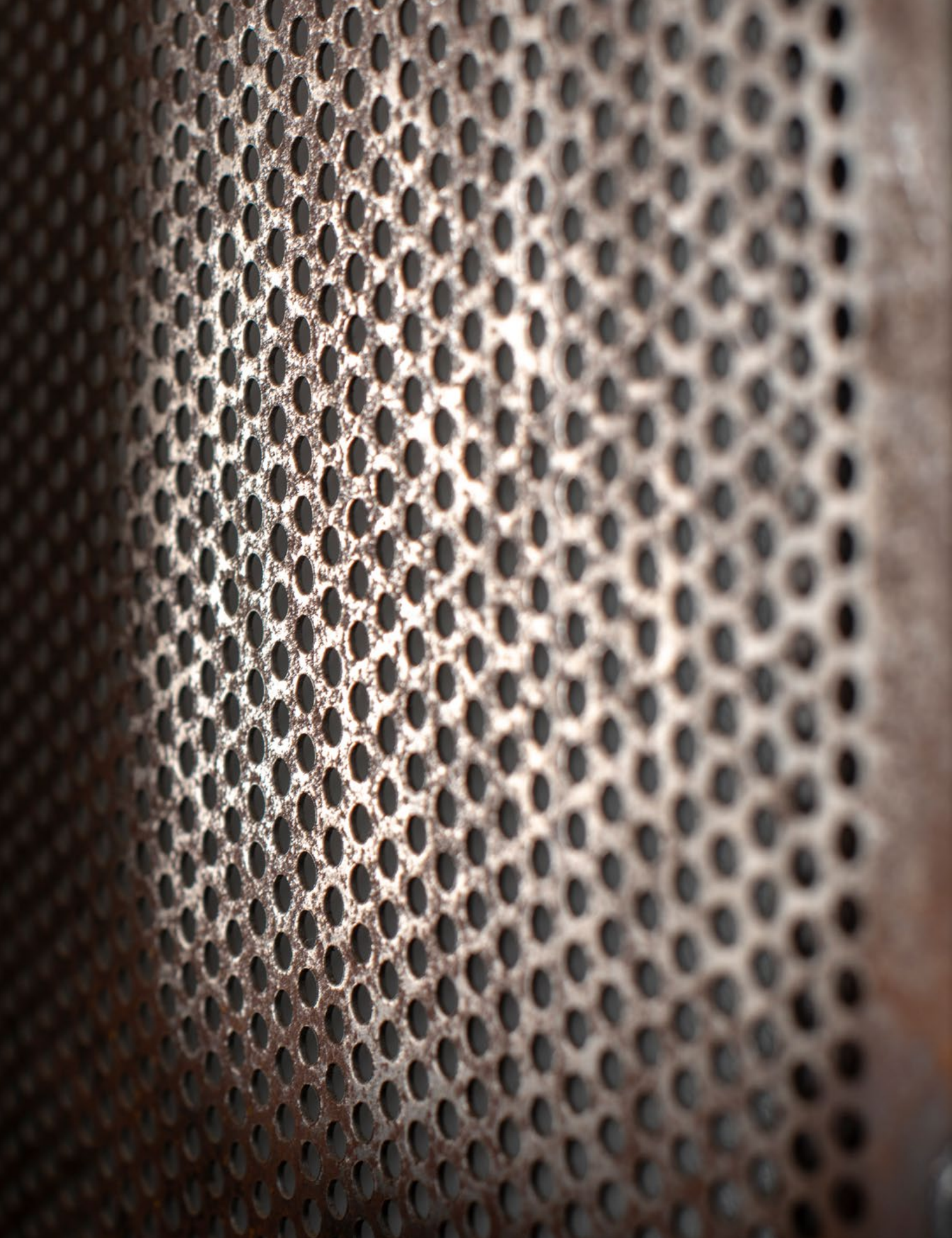








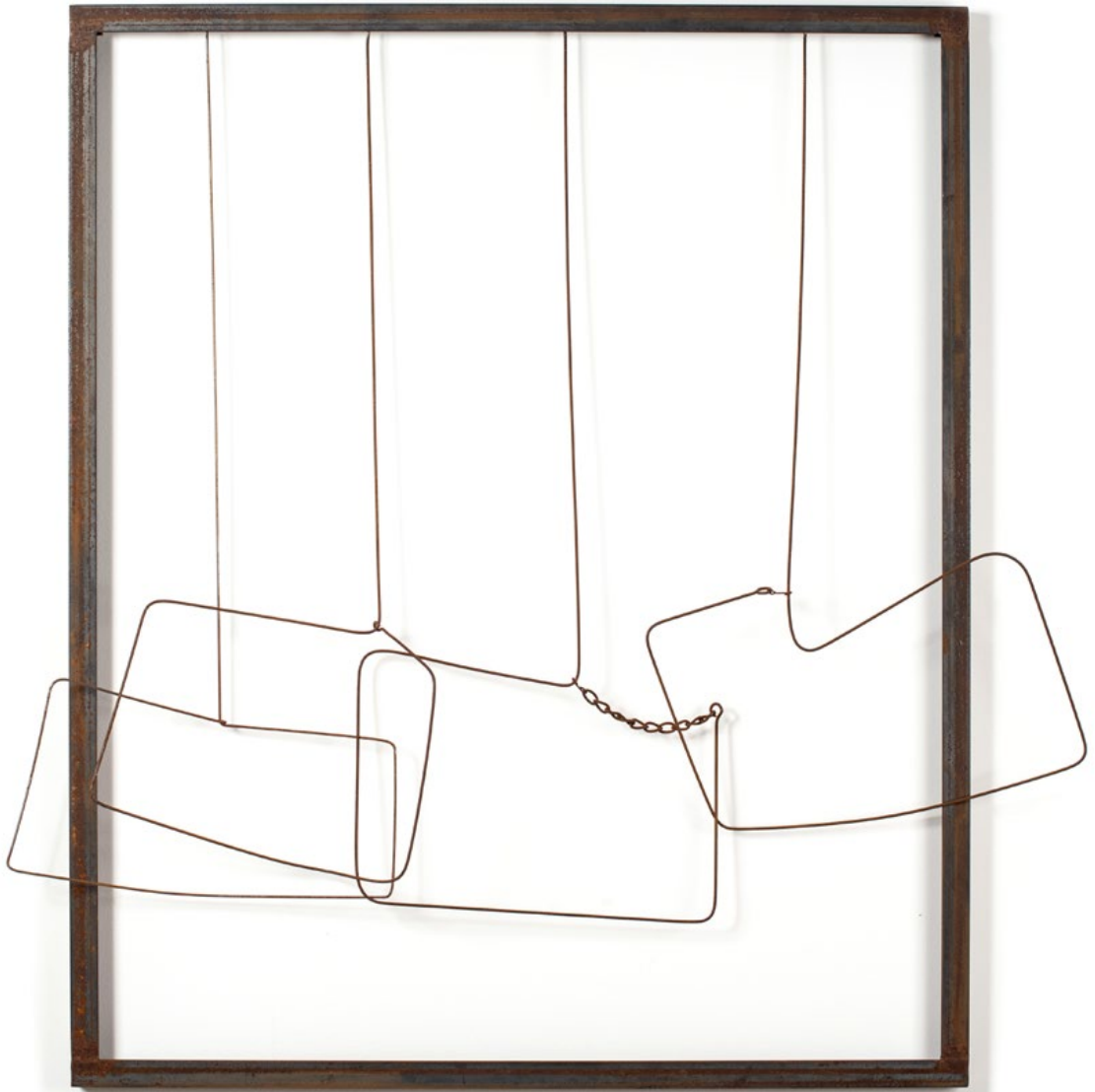






**OBRAS**





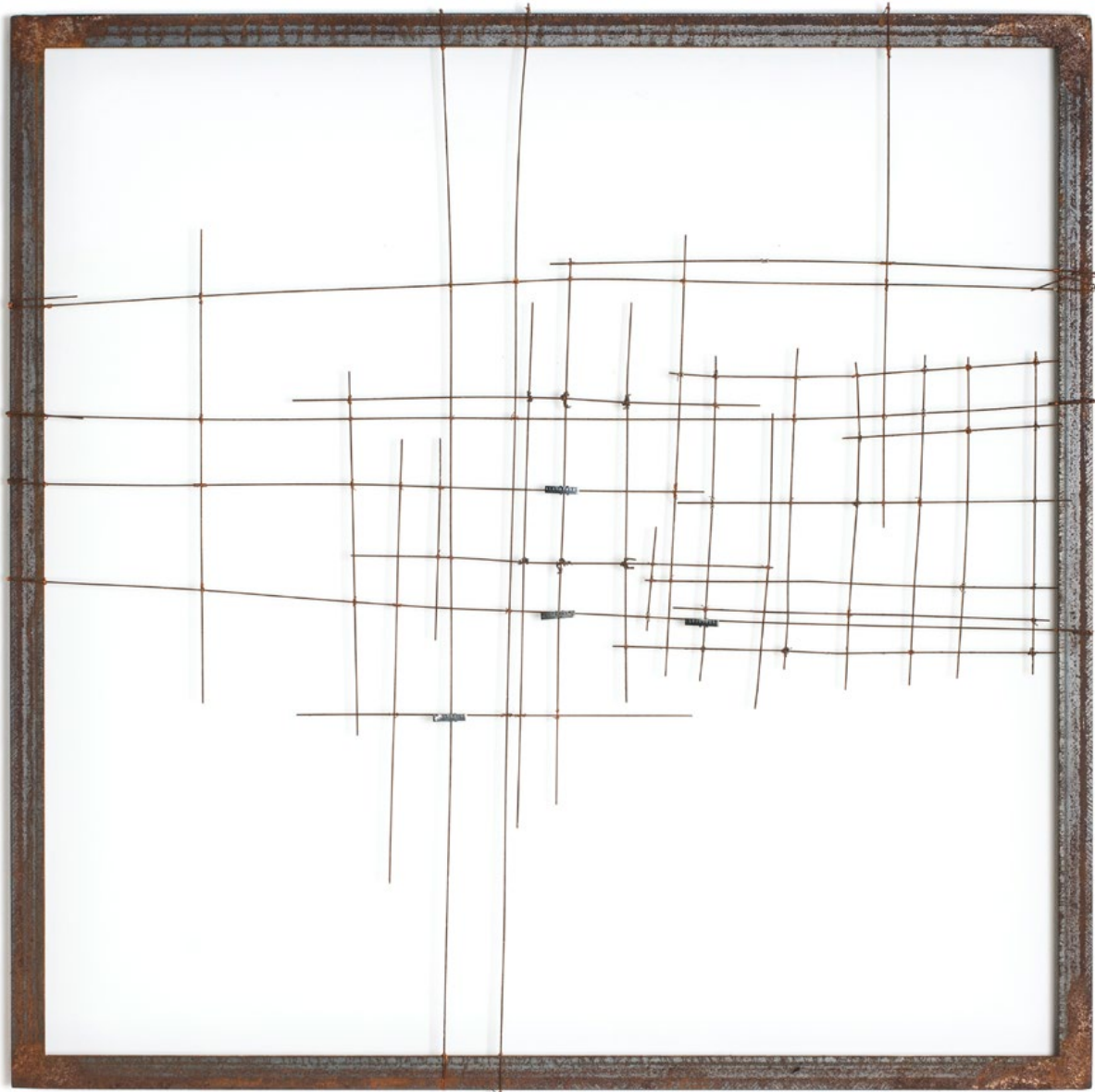
De la serie: *Poesía de alambre I*, 2020

Hierro, alambre y cadena.

120 x 118 x 14 cm





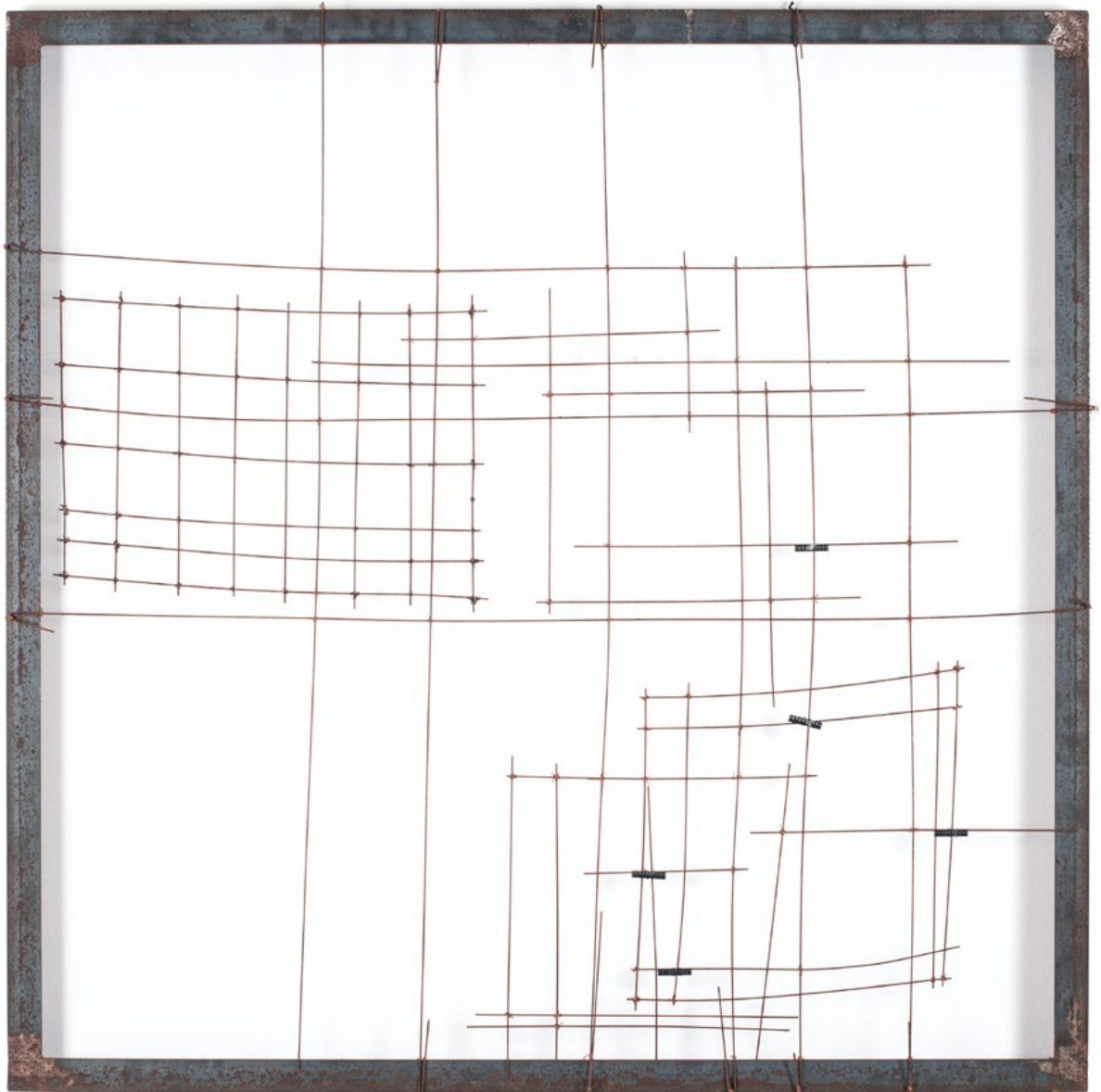


De la serie: *Dibujos en el aire 1*, 2020

Hierro y alambre.

101.3 x 100.5 cm

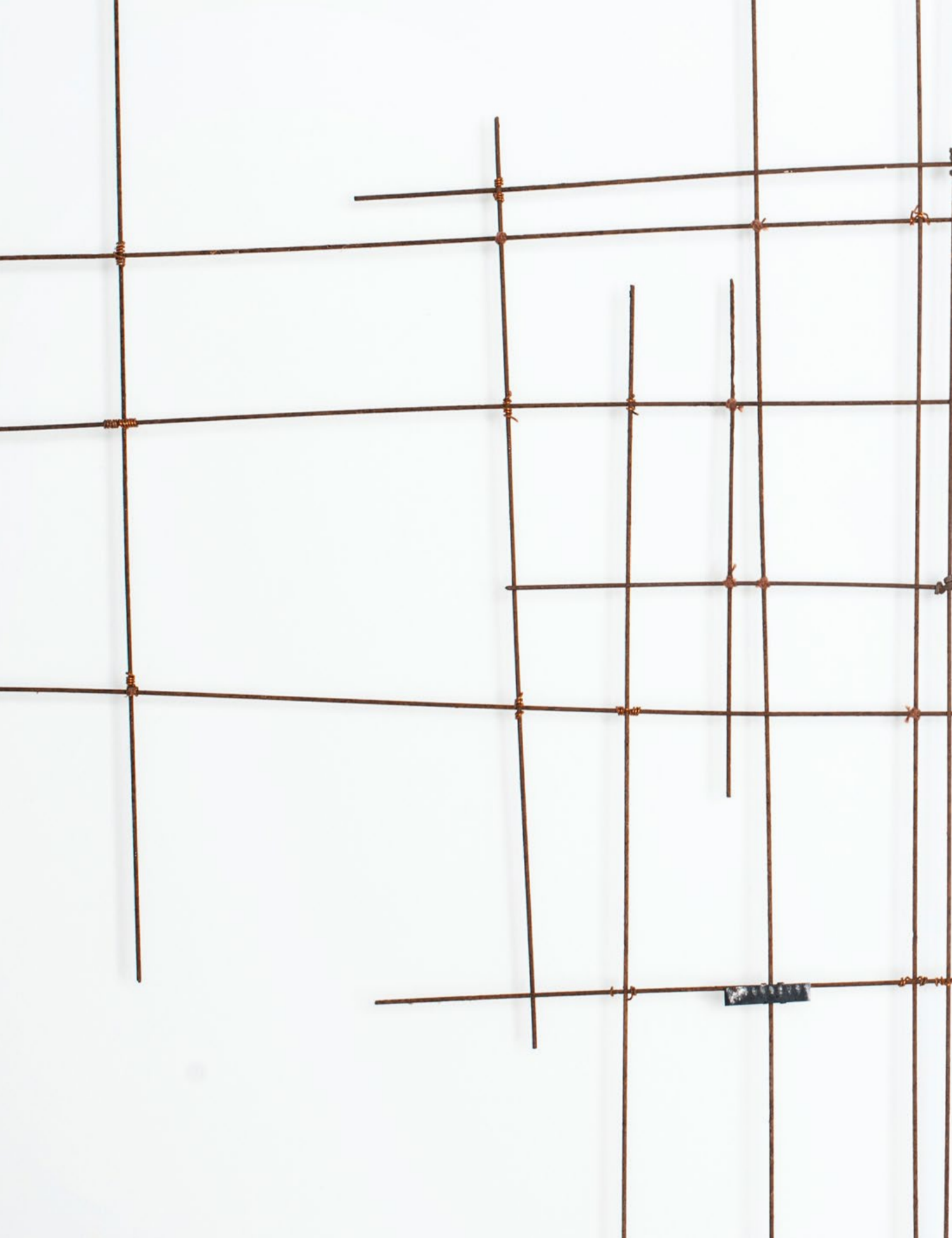


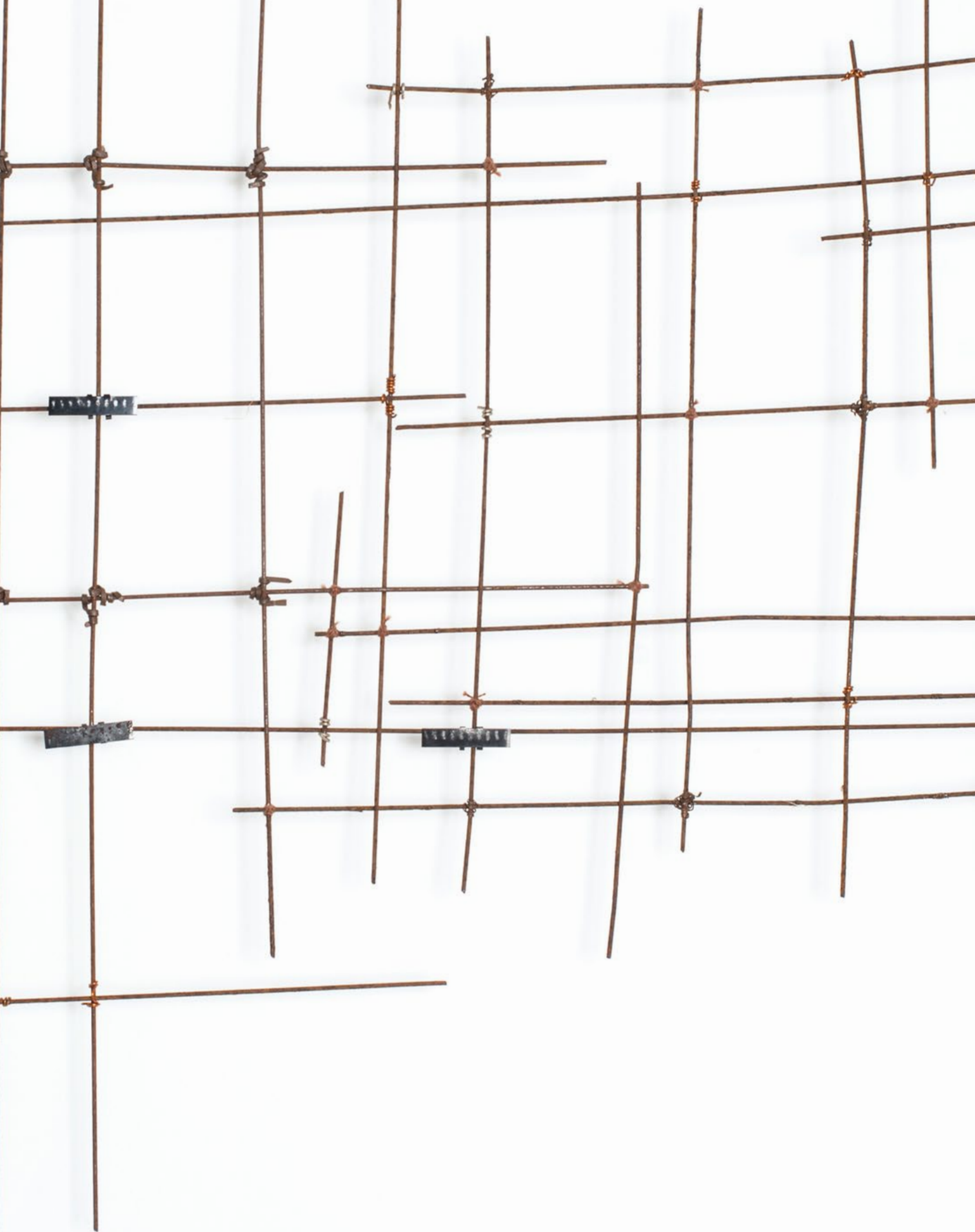


De la serie: *Dibujos en el aire II*, 2020

Hierro, alambre y cadena.

100 x 100,5 cm









*El gigante II*, 2018  
Hierro, hilo y clavos.  
180 x 180.5 cm



Sin título xi, 2015

Hierro.

84 x 84 x 60 cm



De la serie: *Archivos*, 2010 - 2015

Hierro.

66 x 119 x 50 cm



De la serie: *Archivos*, 2015

Hierro.

36 x 29.5 x 30 cm





De la serie: *Tensiones*, 2014 - 2015

Hierro.

51 x 41.5 x 51 cm



De la serie: *Tensiones*, 2016

Hierro.

51 x 33.5 x 54 cm

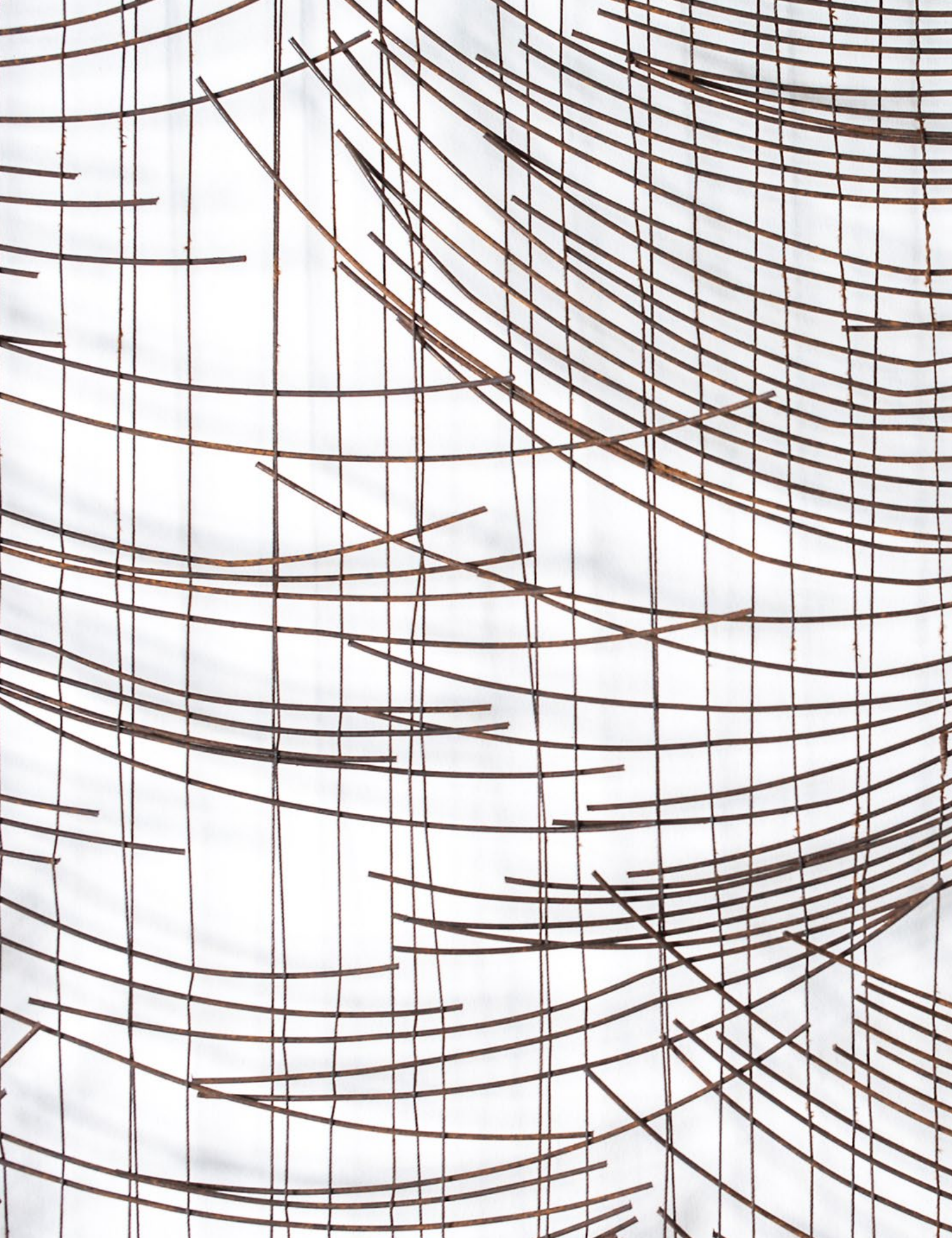


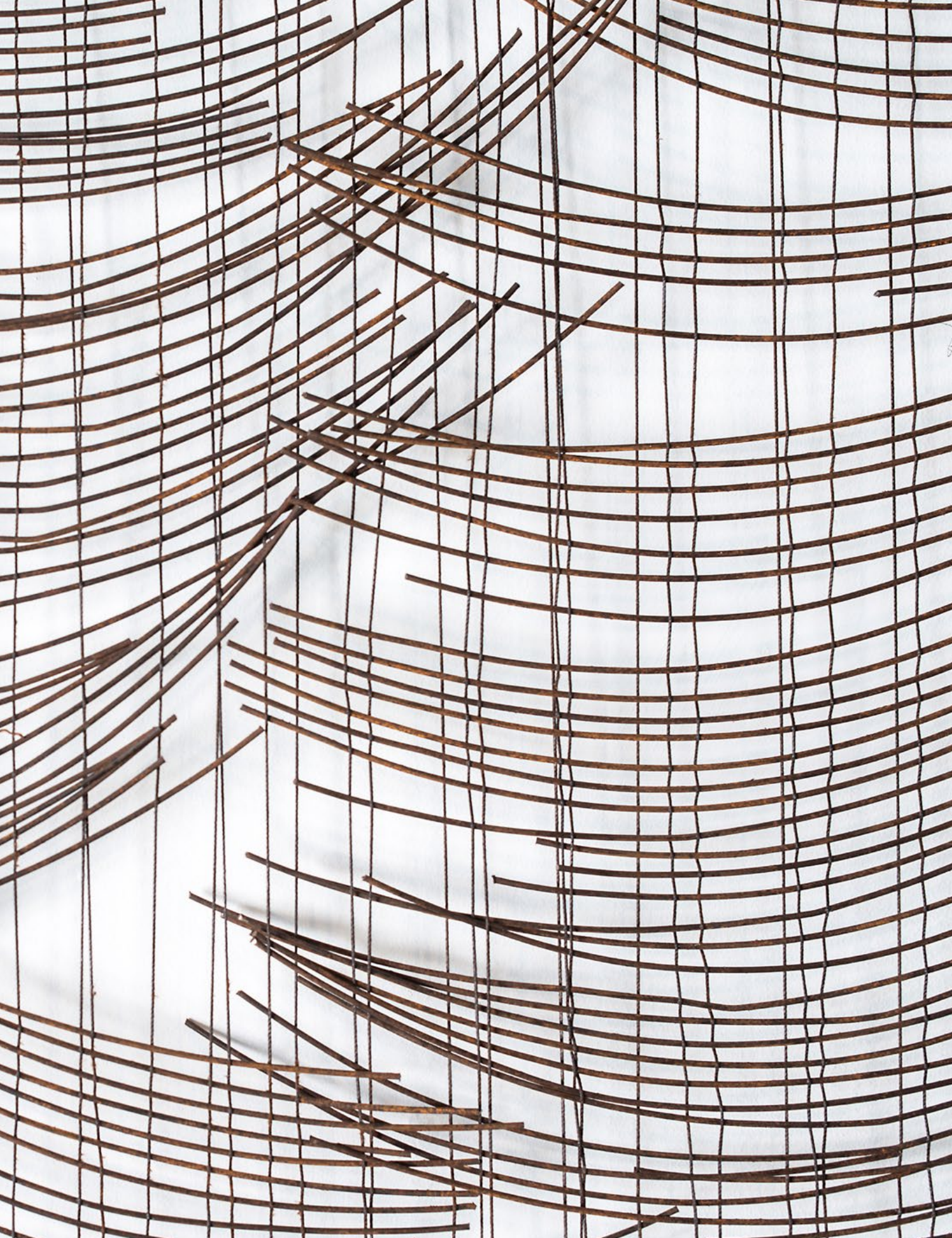
Sin título, 2020  
Hierro y alambre.  
14.5 x 14 x 10 cm





*Instalación, 2022*  
Hierro.  
Medidas variables.





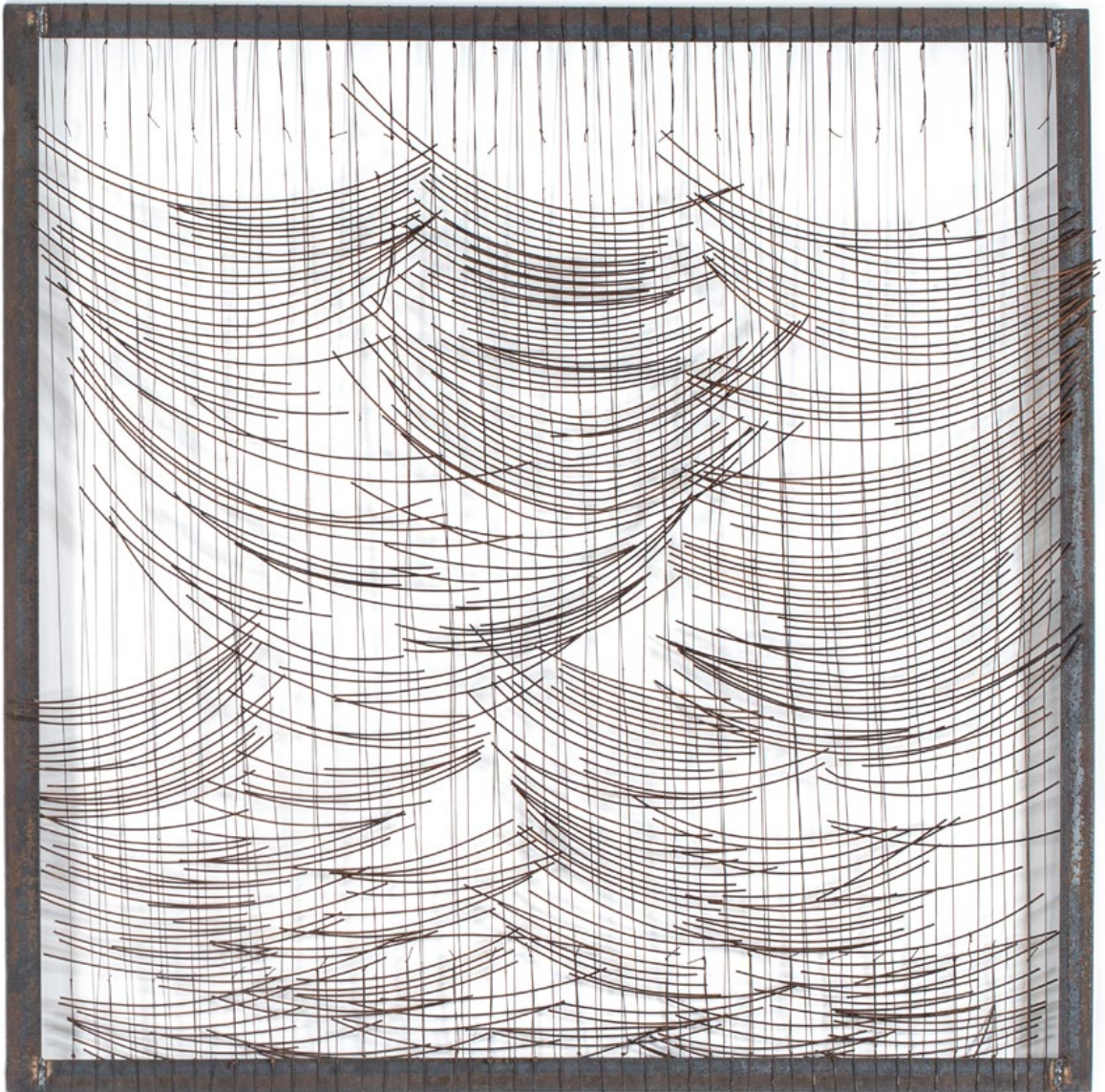


De la serie: *Hilos y alambres 1*, 2016

Hierro, hilo y alambre.

180 x 180 cm





De la serie: *Hilos y alambres II*, 2016

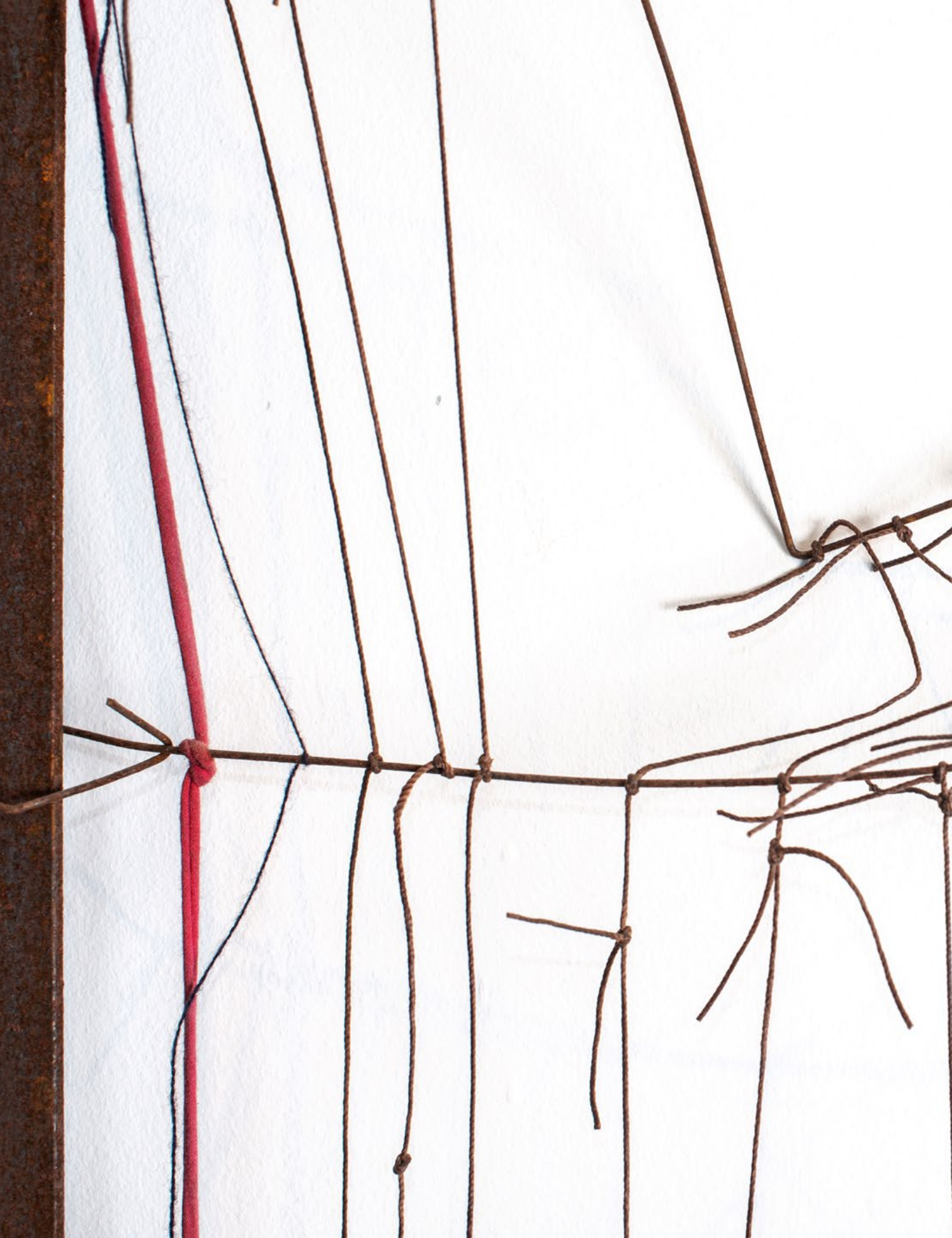
Hierro, hilo y alambre.

180 x 180 cm





**Sin título, 2017**  
Hierro, hilos y alambre.  
141 x 142 cm









**Sin título, 2018**  
Hierro, hilo y alambre.  
180 x 180,5 cm











Sin título, 2017

Hierro, hilo, alambre y objetos encontrados.

224 x 141 cm





Sin título, 2018

Hierro, hilo, alambre y objetos encontrados.

241 x 140.5 x 5 cm



De la serie: *Siluetas y ventana IV*, 2017

Hierro y alambre.

87 x 57 cm













De la serie: *Textiles, hilos y chapas*, 2020

Técnica tapiz con hilos y chapas.

100 x 100 cm



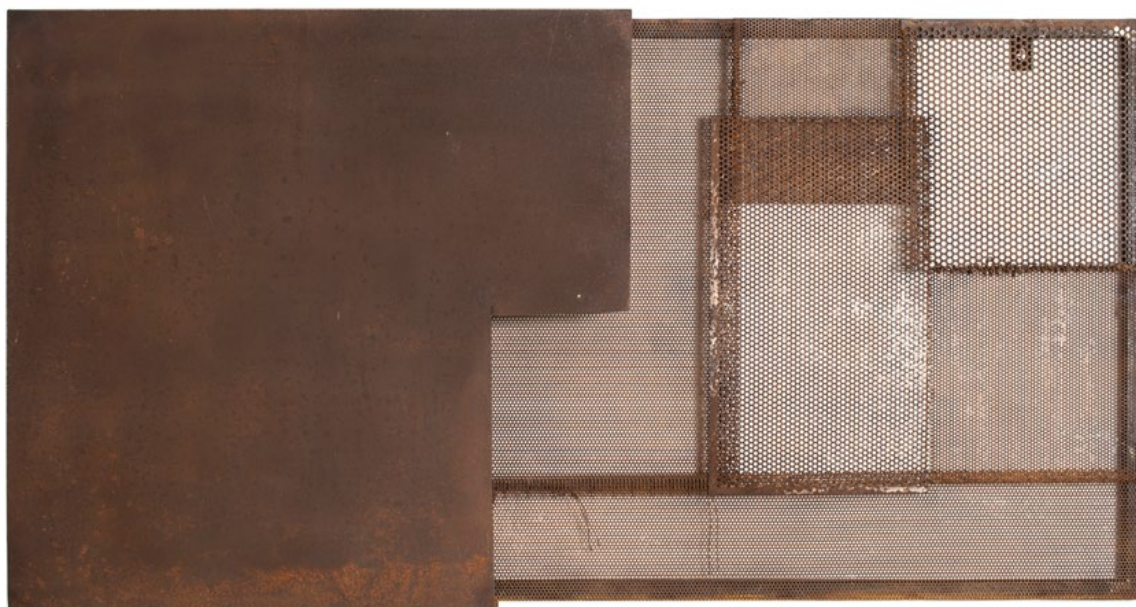
*Libros*, 2017  
Hierro.  
Medidas variables







**Sin título, 2020**  
Hierro, lienzo y alambre.  
210 x 210 cm



De la serie: *Murales I*, 2015

Hierro, chapas perforadas, hilo.

93.5 x 161 x 13.5 cm





De la serie: *Murales II*, 2016  
Hierro y chapas perforadas.  
160 x 125 x 13 cm







De la serie: *Murales III*, 2018

Hierro y malla metálica.

90,5 x 90 x 20 cm







De la serie: *Murales IV*, 2018  
Hierro y malla metálica.  
90 x 90 x 20 cm







De la serie: *Reversibles 1*, 2022

Hierro.

31 x 30 x 4 cm



De la serie: *Reversibles II*, 2022

Hierro.

30 x 33 x 5 cm





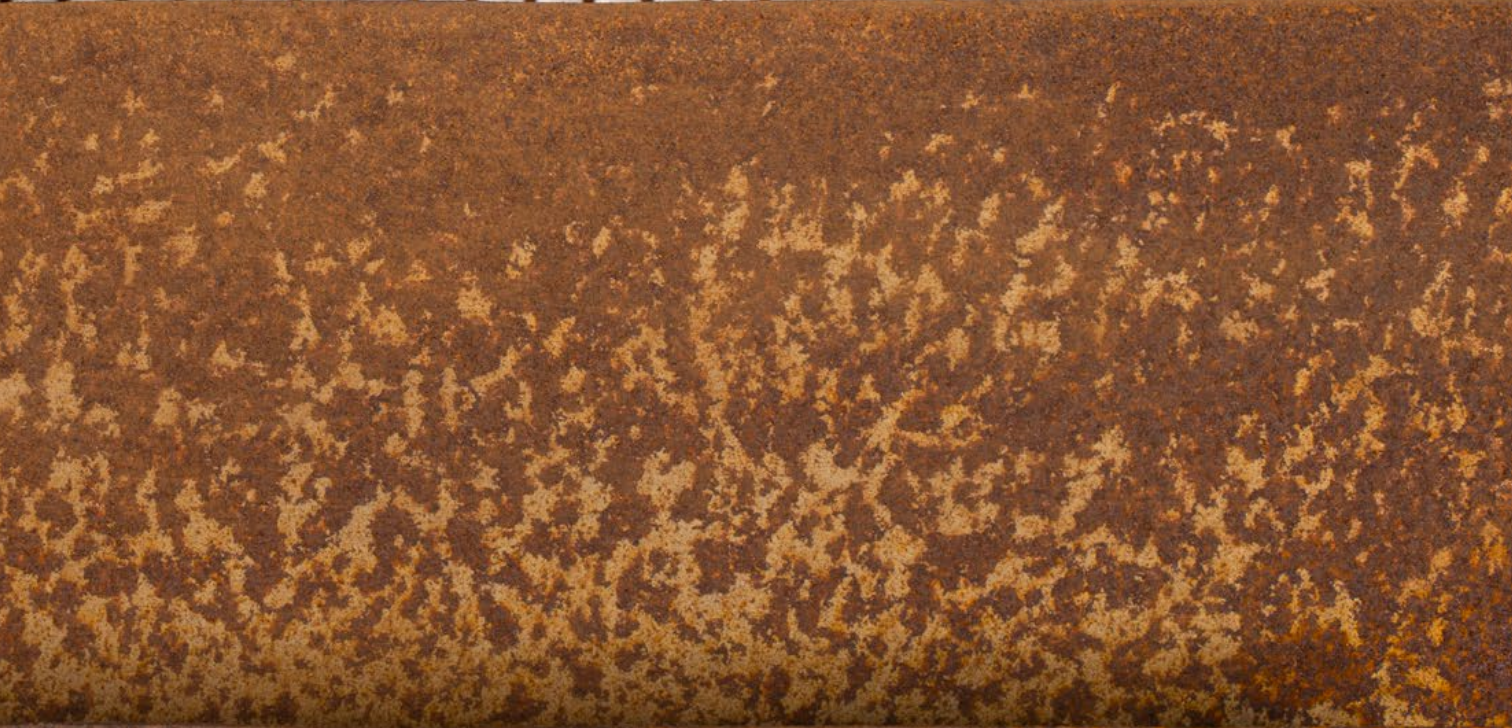


De la serie: *Murales v*, 2016

Hierro y chapa perforada.

160.5 x 119 x 13 cm

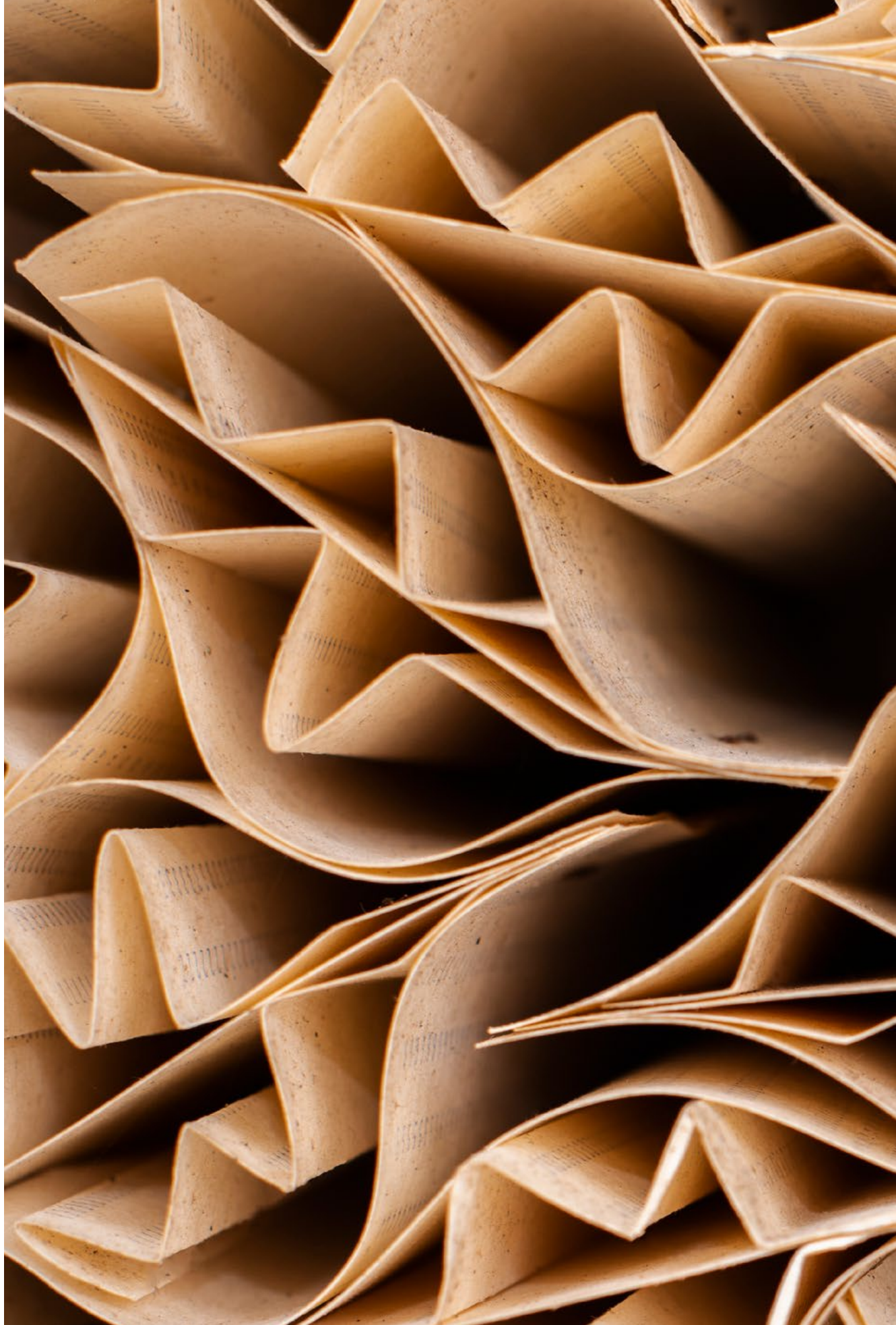






Sin título, 2016  
Hierro y papel.  
51 x 25 x 51 cm













De la serie: *Moldes de papel III*, 2016

Papel, hilo y alambre.

155 x 125 x 20 cm



NEW PATENTED

THE HAWKINS  
TWO BEVE





De la serie: *Cajones tipográficos intervenidos I*, 2019

Cajón de madera y papel.

42.3 x 82 cm





De la serie: *Cajones tipográficos intervenidos II*, 2019

Cajón de madera y papel.

41.3 x 82 cm



De la serie: *Cajones tipográficos intervenidos III*, 2019

Cajón de madera y papel.

42.3 x 82 cm





De la serie: *Cajones tipográficos intervenidos IV*, 2019

Cajón de madera y papel.

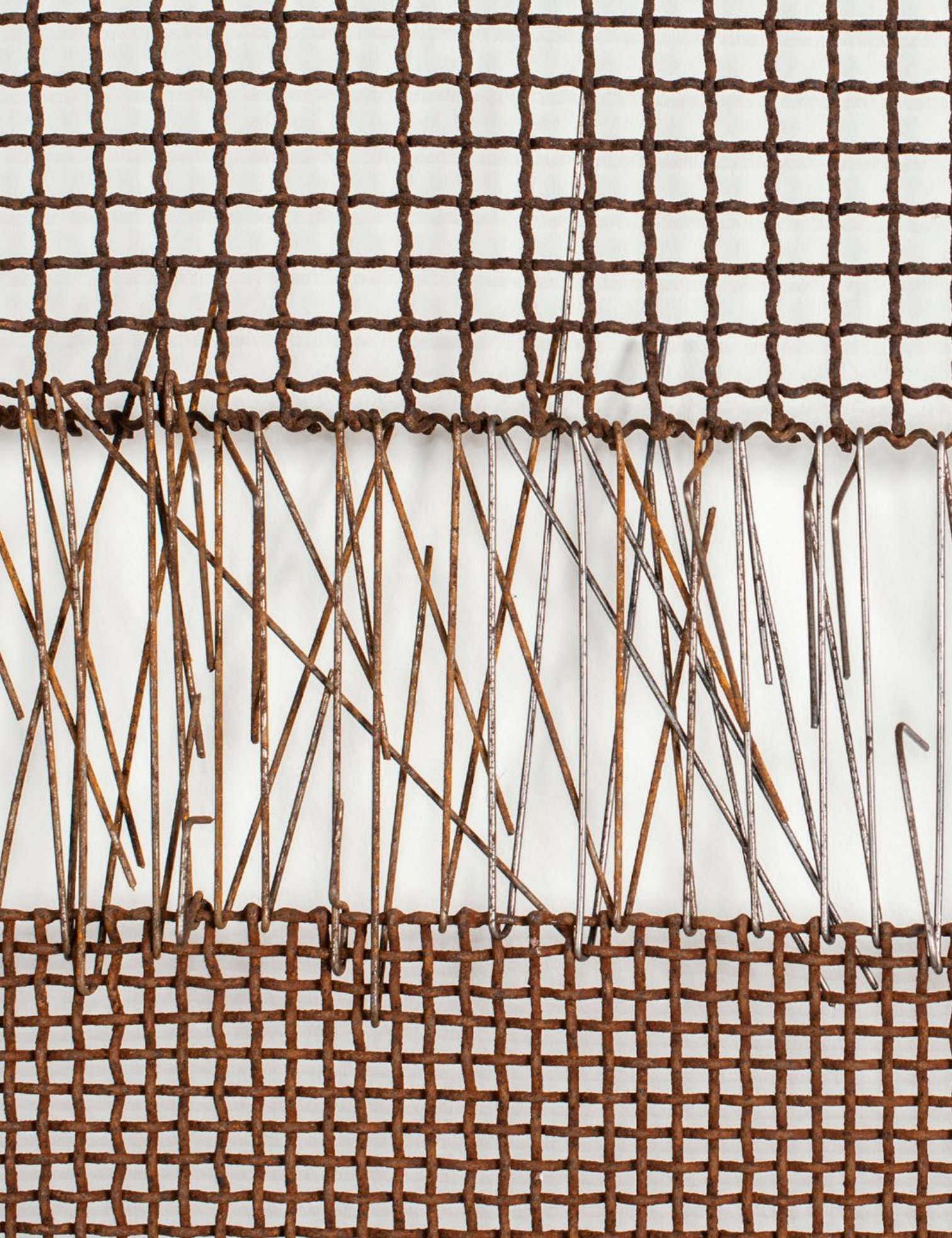
42.3 x 82 cm

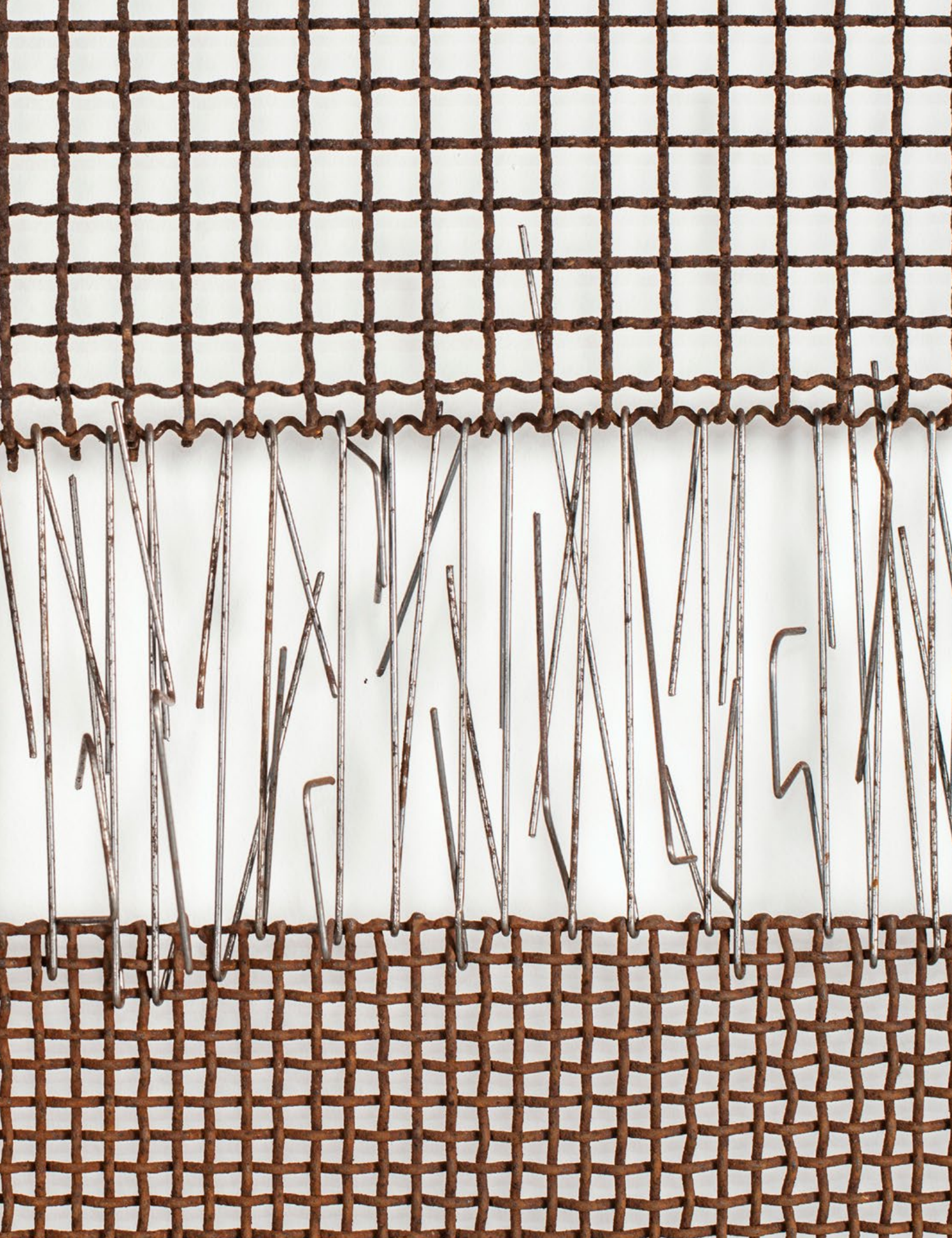


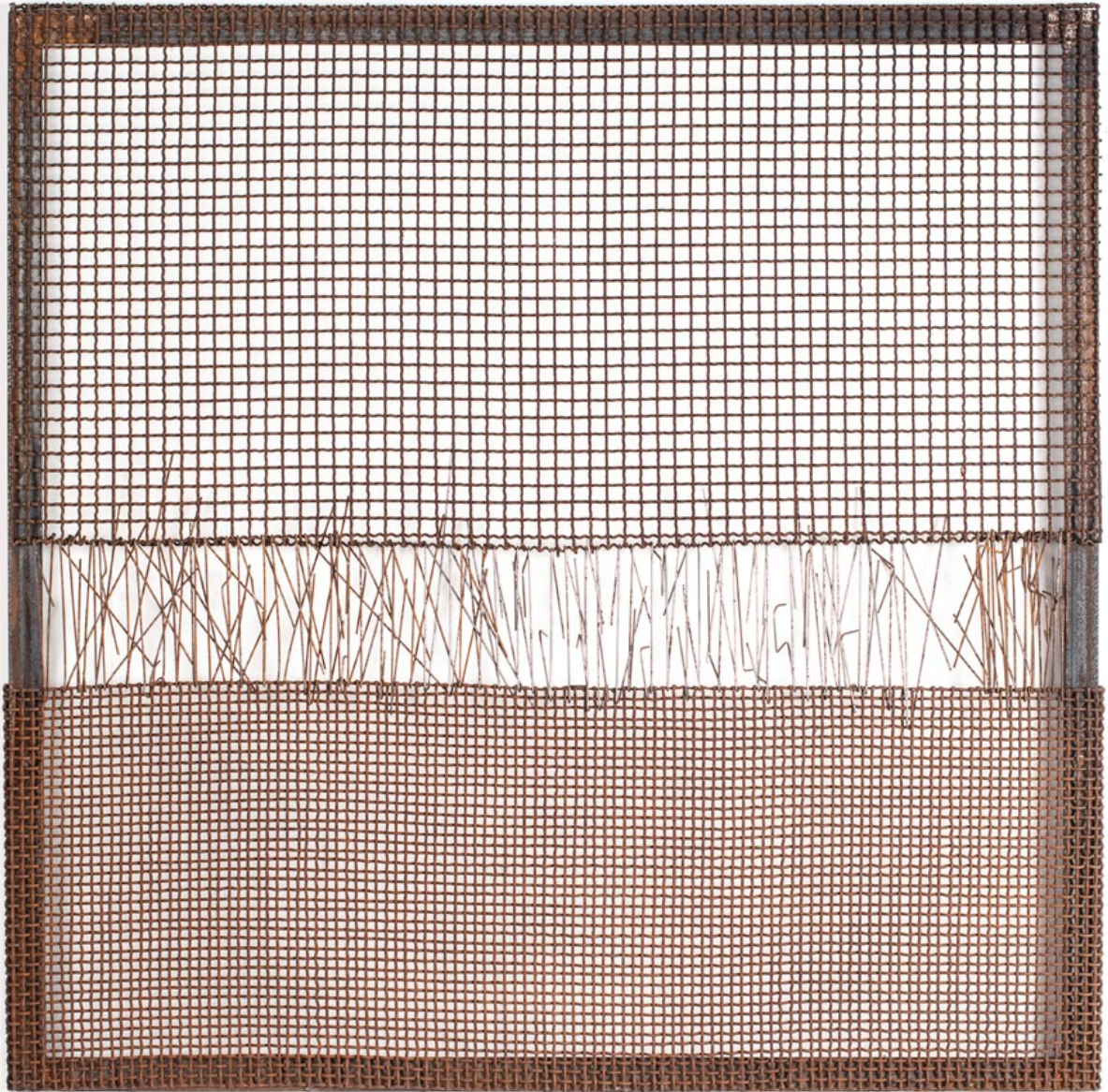
De la serie: *Cajones tipográficos intervenidos v*, 2019

Cajón de madera y papel.

42 x 82 cm







De la serie: *Uniones de tramas I*, 2020

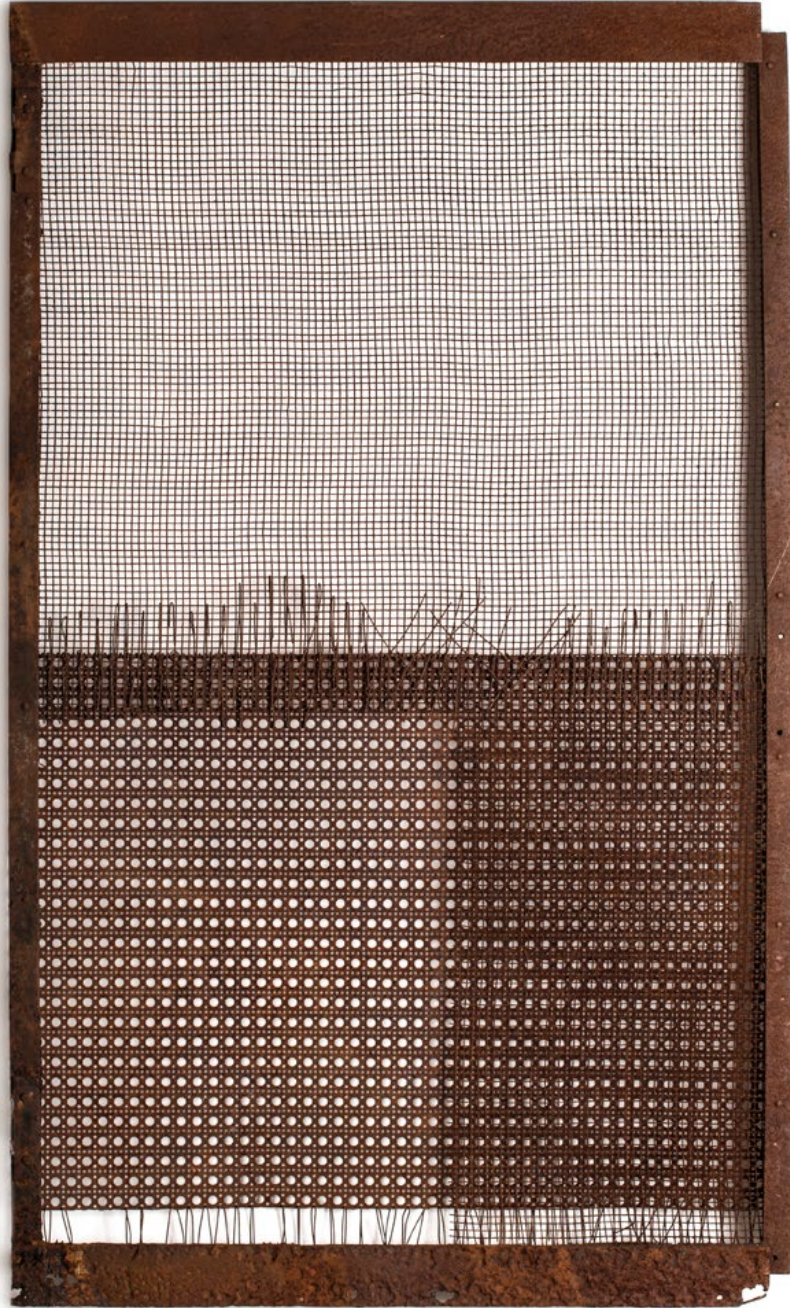
Hierro, mallas metálicas y alambre.

100,5 x 100,5 cm





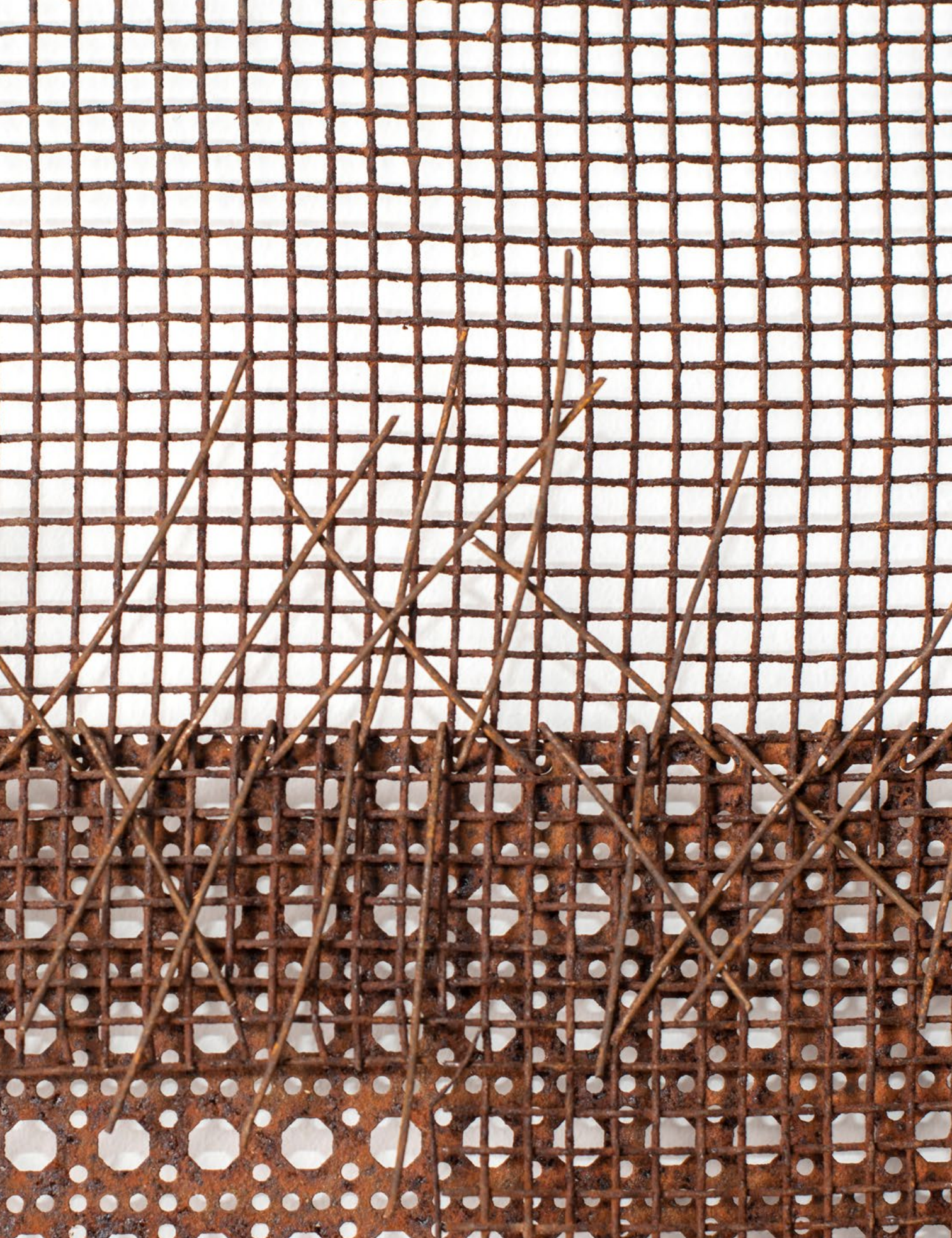
De la serie: *Uniones de tramas v*, 2020  
Hierro, chapas perforadas y malla metálica.  
119 x 62 x 10 cm



De la serie: *Uniones de tramas I*, 2020

Mallas metálicas, alambres y hierro.

119 x 62 x 10 cm







De la serie: *Mural y siluetas 1*, 2016

Chapas, hilos, alambre y flejes.

180 x 180 cm















De la serie: *Mural y siluetas II*, 2016

Flejes, chapas y alambre.

49 x 33 cm







De la serie: *Siluetas*, 2015

Flejes y hierro.

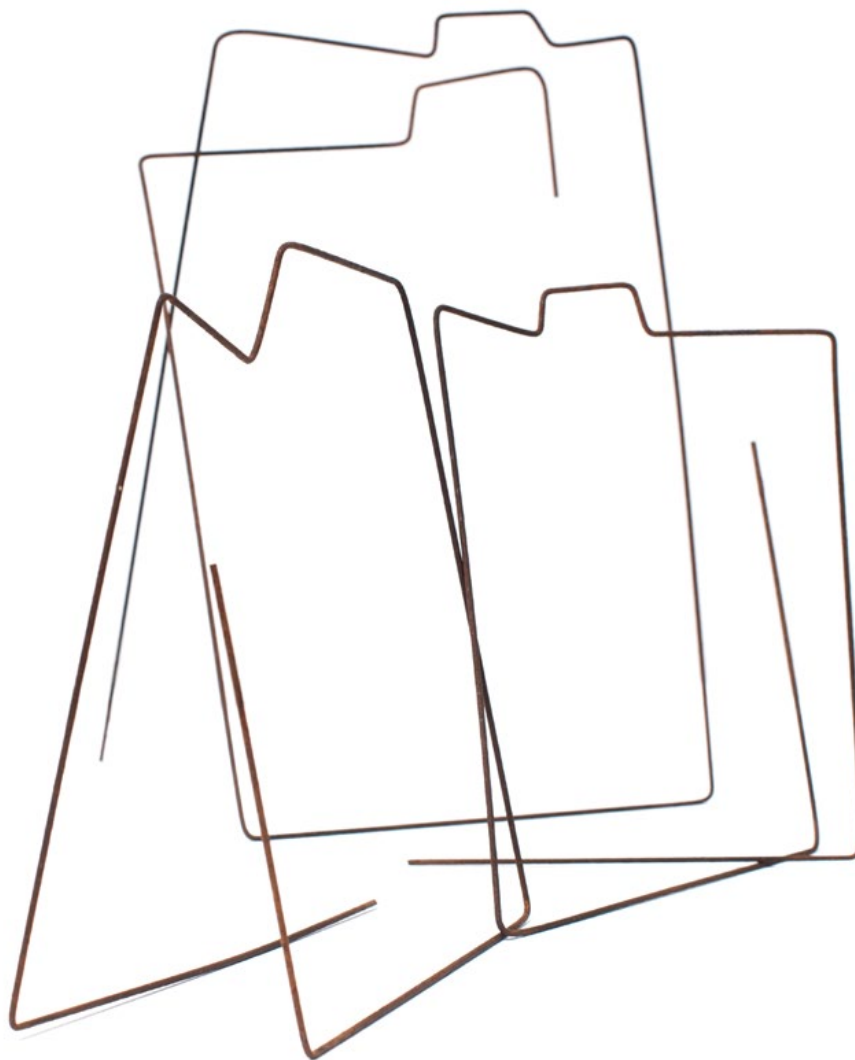
40 x 38 x 10 cm



*Hombre de hierro*, 2017  
Chapa perforada y alambre.  
39 x 30 x 10 cm



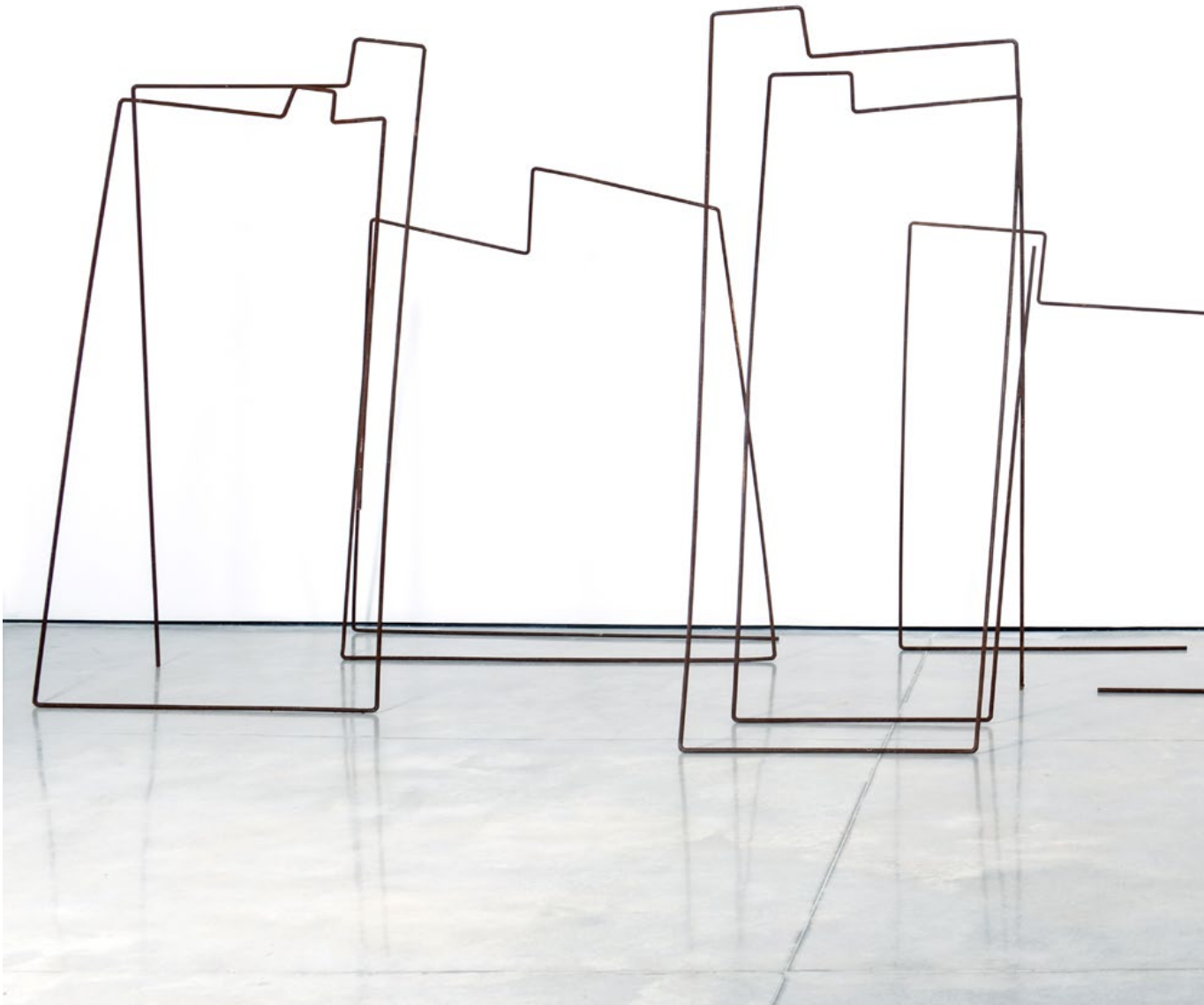


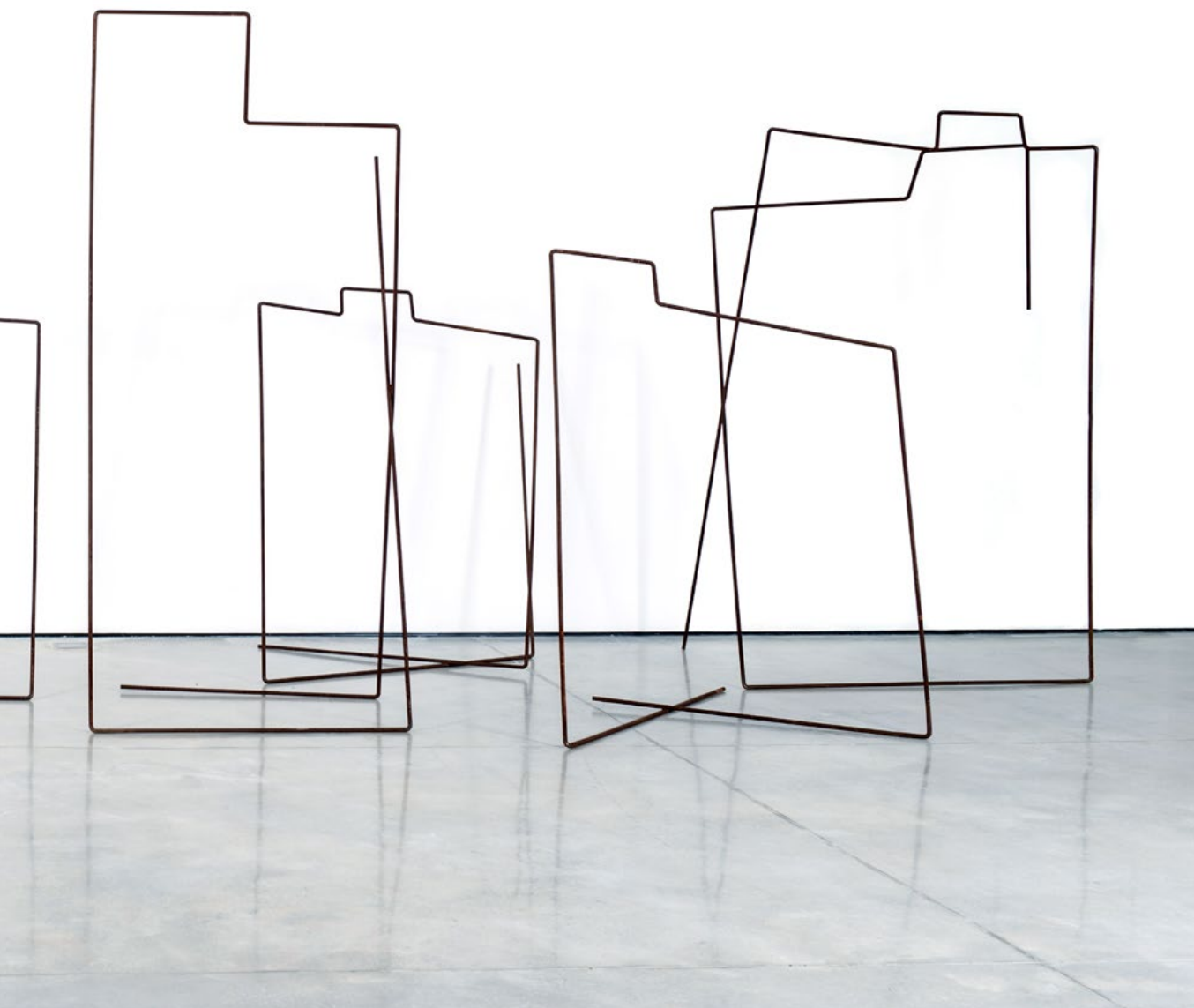


Maqueta de *Los muchos*, 2016

Alambre.

Medidas variables.





*Los muchos*, 2016  
Hierro.  
Medidas variables.







Sin título, 2019  
Hierro, chapas y bisagras.  
100 x 100 cm



De la serie: *Tejidos metálicos*, 2019

Hierro y chapa.

100 x 100 x 10 cm







Sin título, 2021  
Hierro.  
100 x 100 cm







Instalación: 2016

Hilo, hierro, papel y madera.

29.5 x 43 x 35 cm



De la serie: *Proyectos*, 2019

Hilo y papel.

75.5 x 75.5 cm



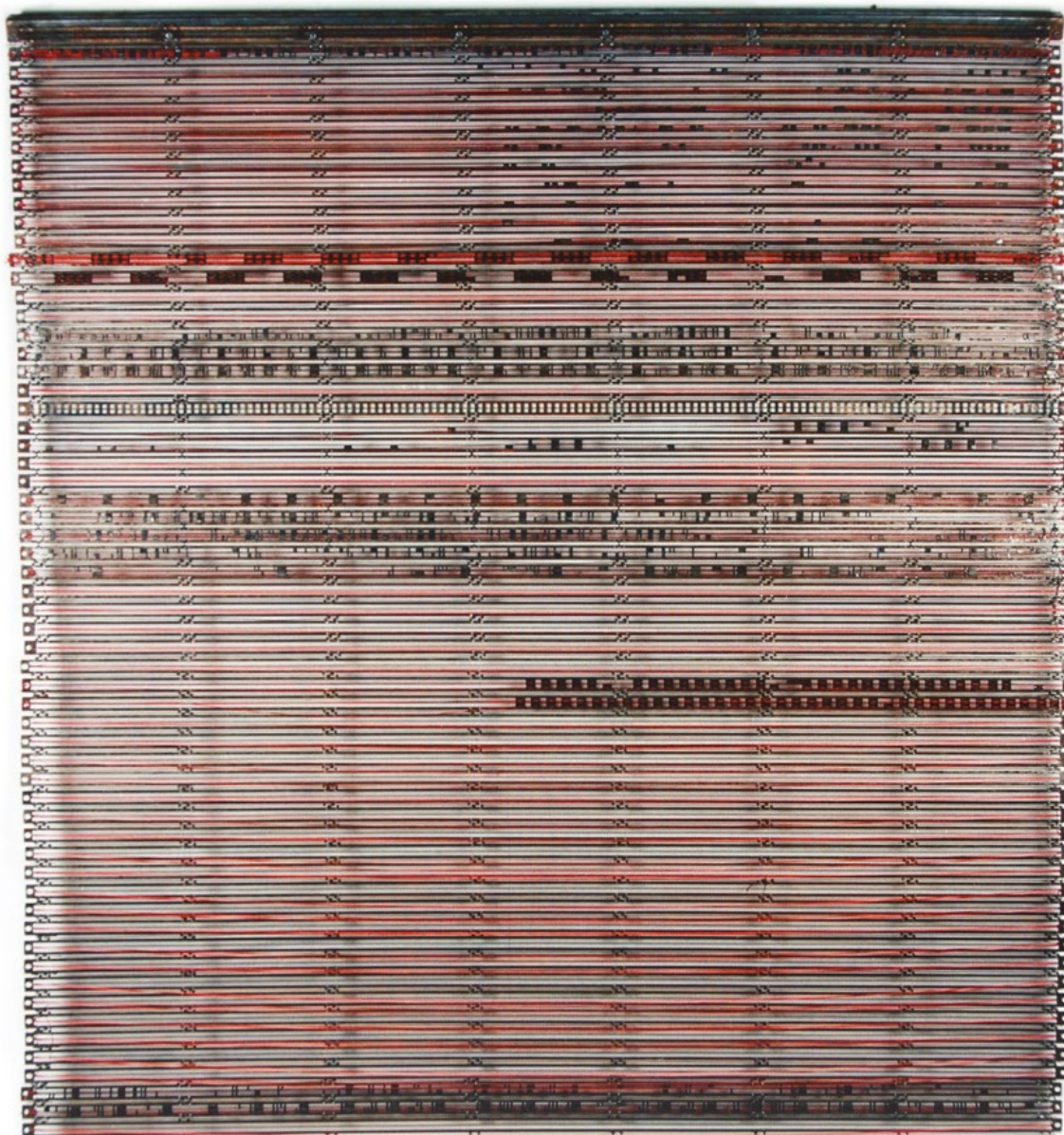
Sin título, 2021  
Hierro y chapa perforada.  
130 x 101 cm



De la serie: *Tapices con metales*, 2016

Hierro y alambre.

297 x 180 cm

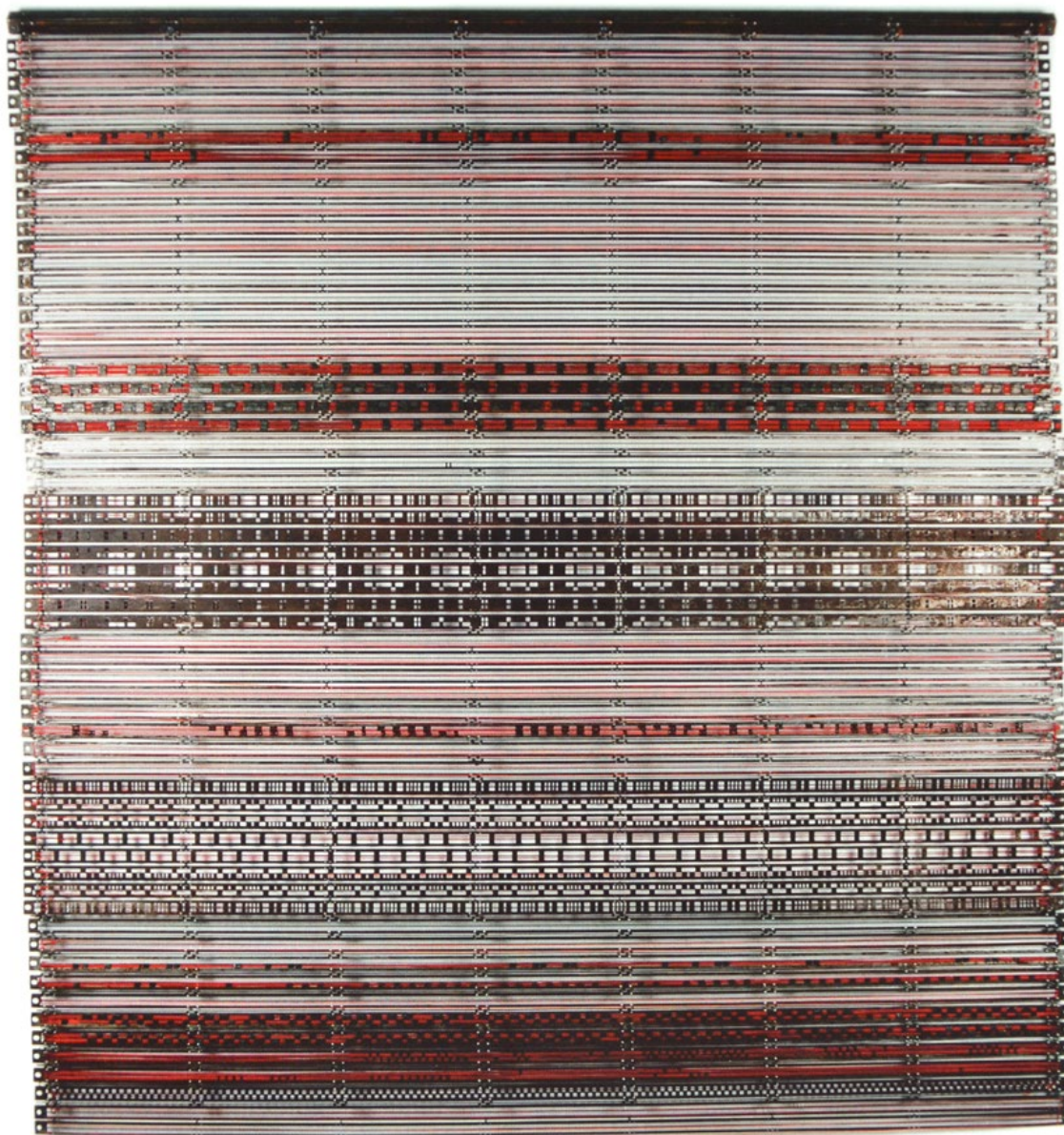


*Textil II*, 2016

Chapas industriales, hilo y alambre.

187 x 174 cm





*Textil III*, 2016  
Chapas industriales, hilo y alambre.  
187 x 174 cm





*Registro textil*, 2016  
Chapas industriales.  
170 x 171 cm







Taller, 2022

## El tiempo en las cosas

La acción del tiempo sobre las cosas deja sus marcas y esas marcas (el óxido sobre el hierro o el papel, la rotura de un hilo o de un alambre) se incorporan a las cosas como si siempre hubieran estado ahí: las cosas, de este modo, a cada instante, cambian y permanecen a la vez idénticas a sí mismas. A Verónica Vázquez la maravillan esos procesos, las capas del tiempo que se adhieren a las superficies y las moldean, la metamorfosis que inventa nuevos usos para viejas herramientas olvidadas, la compleja elegancia de esos colores que caracterizan sus obras: el cobrizo de las chapas, los azules y los grises, el verde como un recuerdo, acaso, de antiguas manos de pintura, el marrón de las maderas, el rojo teja y el blanco de las paredes de la sala de exposición.

Hay una pasión declarada de la artista por el paso del tiempo, incluso por la posible ruptura de su obra, por los significados que esa ruptura puede agregar. Verónica me contaba<sup>1</sup> sobre las posibilidades creativas que ve en este carácter casi perecedero de sus esculturas, de unas esculturas que a todas luces parecen tan sólidas. Frente a la idea de un arte eterno, entonces, Vázquez propone piezas en las que se pone en tensión, a través de la mezcla de materiales, lo frágil y lo resistente. Ella opera, por eso, primero sobre las formas, como lo hace el tiempo: dispone, arregla, suaviza, reordena. Al final, mezcla: le da a las cosas un lugar desconcertante, las aísla, las transforma. Trabaja con los restos de una civilización que ya parece antigua, pero de la que nos separan apenas unas décadas: moldes, trozos de máquinas de fábricas textiles, cajones de tipógrafo, piezas de relojería, vías, residuos de un pasado industrial. La artista lo sabe, lo reconoce en su trabajo, lo tiene presente: las manos por las que han pasado estos materiales desde su fundición, el armado, la puesta en funcionamiento en las horas de trabajo en las textiles, las imprentas, las metalúrgicas, hasta las manos del chatarrero, que los cuidó para que ella los encontrara más tarde.

1. Las citas directas o alusiones a las palabras de la artista provienen de una entrevista realizada el 5 de mayo de 2022, vía Zoom, por el autor de este texto.

Son fragmentos de un discurso que se pronuncia desde hace años, un discurso que se fracciona y se combina con otros hasta perder sentido y obtener otros nuevos.

Hay, por eso, una fascinación con las formas, con las estructuras que no dicen, pero evocan. Una disposición controlada de los objetos, devota por momentos de la firmeza de las líneas, márgenes que limitan el espacio de creación, como en sus trabajos abstractos con alambres y clavos, que se sirven de una grilla creada para precipitar el quiebre de los significados previos, de esa rigidez en principio buscada. En la tensión que se produce entre esa diagramación controlada, a menudo ortogonal, y la fractura que producen las divergentes, como la línea que se sale del borde en el dibujo infantil, radica la fuerza expresiva de la artista, su compromiso con el trabajo formal, alejado al mismo tiempo de las composiciones más tendientes a lo estático (no se busca, por ejemplo, la simetría) y a la narrativa. Es así que se puede hablar de un sentido poético en su accionar, preocupado sobre todo por el modo de su evocación, basado en elaborados esquemas rítmicos que, en la inmovilidad y la alternancia de luz y sombras, dan la idea de movimiento, rasgo claro en sus piezas elaboradas con base en patrones dados.

En su libro *L'Abstraction avec ou sans raisons* (2017), Éric de Chassey propone a la grilla como un motivo que se encuentra entre la arquitectura y la pintura, una suerte de *ready-made* del cuadro que «señala que es aquí donde eso se juega, en una presencia concreta, y no según una metáfora que envía a un afuera»<sup>2</sup> y se vuelve, de este modo —según la fórmula de Yves-Alain Bois citada por el autor—, un significante autorreferencial, que llama la atención sobre la propia construcción de la obra, su disposición en un espacio determinado. En la obra de Vázquez están, en efecto, sus cajas tipográficas, sus alambrados, los grandes metales perforados según una trama, que ofrecen este carácter que en la pintura da el trazado de un diagrama sobre el lienzo.

2. «[la grille] signale que c'est ICI que cela se joue, dans un présence concrète, et non selon une métaphore renvoyant à un ailleurs» [Chassey, 2017, p. 18] [las traducciones son mías].



Si la grilla, en términos de Amy Goldin, es *no-informativa*, es decir que no dice nada en sí misma, su presencia repetida en la obra de Vázquez solo acentúa su gesto anti-argumentativo, esa evasiva a transformar su obra en la portadora de un mensaje o de una anécdota, porque —por más que la artista comprende que esto parece inevitable para el espectador y que podría incluso encontrarse una motivación para su fascinación con la chatarra— hay algo que se dice por la sola forma. La grilla —que Goldin, como Chassey, estudia fundamentalmente en la pintura pero cuyas observaciones se pueden ampliar, cuanto menos, a las esculturas de pared de Vázquez—, con su condición *no relacional* y *no jerárquica*, aparece como un punto de partida óptimo para las búsquedas creativas de la artista. Símbolo, a su vez, del racionalismo moderno, en su reminiscencia de una utopía reticular de la ciudad ideal, organizada, efectiva, la grilla aparece dada por los mismos vestigios de esa modernidad aferrada a la idea de progreso, a una temporalidad férrea que puede bien ser ilustrada por los tendidos eléctricos, el avance ineluctable del ferrocarril, el alambrado que seccionó al campo, todas marcas de una linealidad temporal que marca el desarrollo de la industria de donde vienen esos grandes deshechos que ella transforma con paciencia, uniendo por momentos lo desaparejo como si zurciera, como si remendara —muchas veces con hilo—, esas estructuras disímiles que aparecen entonces unidas apenas por lo más mínimo, como si lo que importara fuera evidenciar la ruptura, más que corregirla.

Como para las disímiles artistas Agnes Martin y Aurelie Nemours en el análisis en paralelo que hace Chassey, en Vázquez la grilla parece ser también «el instrumento de la dialéctica y de la tensión entre lo personal y lo impersonal que está en el centro de su trabajo».<sup>3</sup> La resolución de esta relación dialéctica, en la obra de Vázquez, se puede observar a través del uso de estas formas heredadas de los *objets trouvés* en consonancia con una más libre de elementos disonantes, que aparecen [como el hilo rojo que marca

3. «l'instrument de la dialectique et de la tension entre le personnel et l'impersonnel qui est au centre de son travail» [Chassey, 2017, p. 44].



Sin título, 2020

Escultura en hierro y alambre.

10 x 14,5 x 14 cm

varias de sus piezas] para establecer un contrapunto de color y forma frente a la rigidez de los materiales [madera, cartón, con sus pardos o marrones]. Así, se produce en el seno de una estructura que tiende a la uniformización, según la caracterización de Chassey, un contrapunto de movimiento, de creación.

Porque, en esta lógica del control, el desborde también es recurrente y se presenta como una problematización de los límites autoimpuestos, un llenado y vaciado de los componentes, la creación de un ritmo pautado por presencias y ausencias sobre la base de una búsqueda personal que juega con las expectativas de cambio y repetición. Esto se vuelve visible a lo largo de su producción en obras en las que se hace evidente la presentación de una especie de marco y, en ese marco, de una estructura de formas más orgánicas, como el alambrado enredado en algunas piezas, que provocativamente escapa de la forma que busca contenerlo.

En un ensayo pionero de 1979, Rosalind Krauss presentaba, en consonancia con Goldin, a la progresiva visibilidad de la grilla —a partir de los experimentos cubistas— como una forma que anunciaba «la voluntad del arte moderno al silencio, su hostilidad a la literatura, a la narrativa, al discurso»,<sup>4</sup> elementos que pueden pensarse también en relación con el arte de Vázquez, que afirma «carecer» de anécdota. En las formas construidas, la escultora ve manchas: líneas en una cadena, puntos en los clavos, en una resolución de lo material en términos geométricos. Por momentos, en su composición, sus construcciones recuerdan el minimalismo de Carl Andre, pero también se pueden ligar fácilmente con los preceptos de algunos artistas asociados al *Arte Povera* italiano, sobre todo desde un punto de vista de su ética de artista frente a la sociedad del consumo y del desecho, y a esta búsqueda de abolición de los componentes simbólicos de una obra que aparece, sobre todo, en su presencia física [Lista, 2006, p. 16].

4. «modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse» [Krauss, 1979, p. 50].

En esta presencia de la escultura desde su materialidad pura (el material, la forma, la textura, el color), hay una decisión artística explícita. Cuando llegó al metal, Vázquez trabajaba ya con la cerámica y el barro, materiales que presentaban una variedad de posibilidades que le era contraproducente. Así, la artista se siente, según sus palabras, segura con el soporte previo, sobre el que puede trabajar con absoluta libertad, aunque se imponga restricciones, como trabajar «con lo que hay» y el respeto del origen de los objetos que utiliza, que la lleva a mantener sus estructuras elementales. Frente a este control en las medidas que caracteriza a las piezas de máquinas, por ejemplo, Vázquez postula una poética de lo aproximado, cierta dispersión que nace de su propia reticencia a la exactitud, una lógica cercana al *bricolage*, que la artista ve como profundamente enraizada en la identidad nacional y que entiende reactiva al principio de corrección o disciplinante de, por ejemplo, los herreros, marcado por el carácter utilitario de sus creaciones.

En su trabajo hay, no obstante, método: etapas razonadas de clasificación tras las que aparece el orden: «la inspiración», en ese sentido «surge de los materiales», como sostiene la artista. Esta «inspiración» a la que refiere Vázquez no depende, entonces, del *genio* romántico, sino de la actividad y por eso el ensamblaje puede pensarse, en su lógica interna, como el armado de un puzzle, y muchas veces a través de principios que derivan del mundo fabril, en serie, pero puestos en equilibrio con una elaboración artesanal que aparece, en la mirada de la escultora sobre su propio quehacer, como una síntesis de unos universos que Vázquez ve, en su propia historia, como vinculado uno a lo femenino (el mundo interior de los tejidos de sus tías) y el otro a lo masculino (la soldadura, el hierro, el taller como espacio paterno).

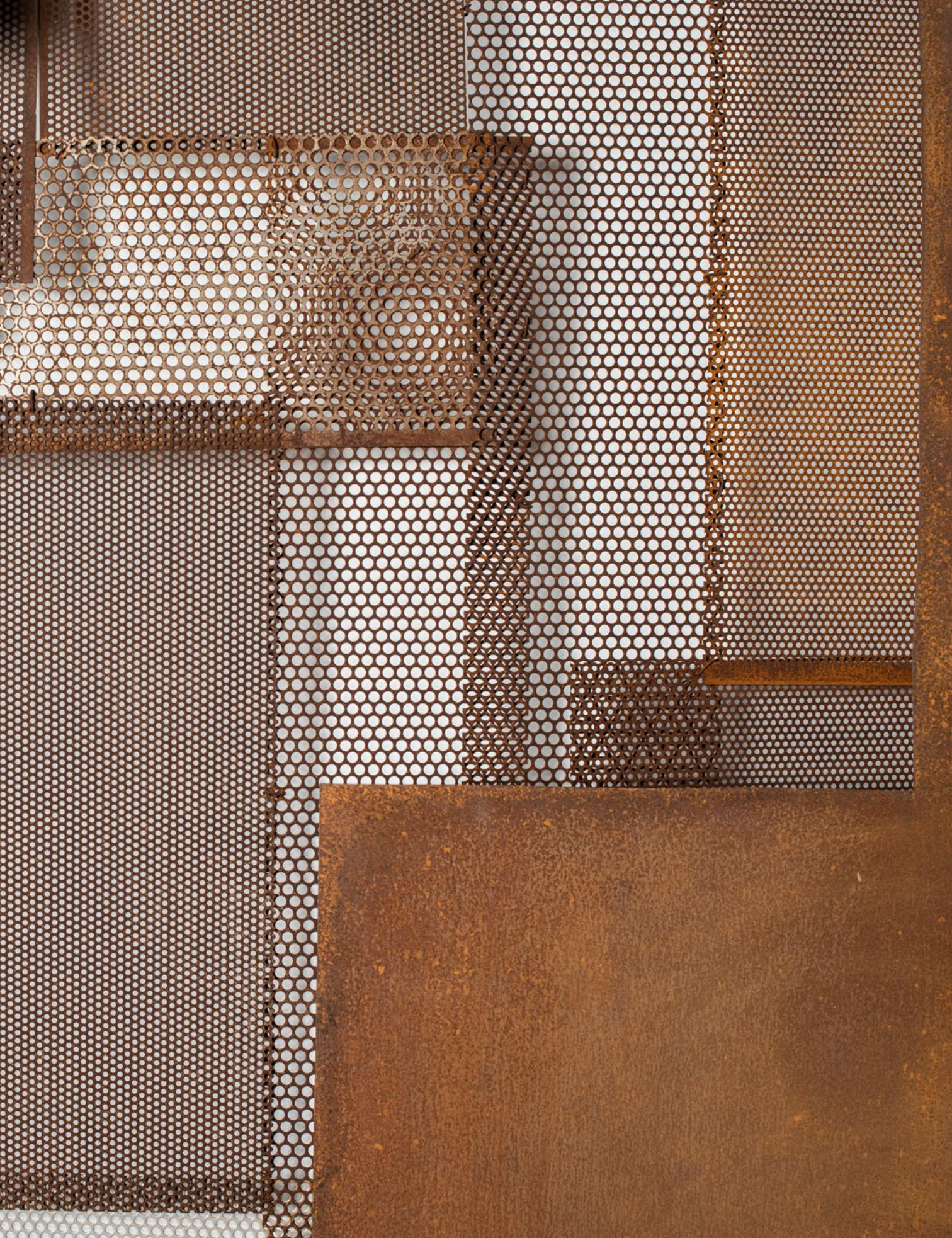
En esa resolución de contrarios aparentes, aparece una suerte de disolución de la figura autoral: la obra se construye en una confluencia entre los materiales heredados, engranajes de maquinarias perimidas, las manos de herreros o chatarreros o amigos, el ordenamiento pensado de la artista, su disposición y su orden que producen ese encuentro misterioso de lo flexible y lo rígido, de lo maquínico y lo manufacturado, en una obra que se muestra vulnerable y aparece, en la imponencia del metal, como un delicado trabajo con la inmaterialidad del tiempo y de la luz.

#### Referencias

- Chassey, Éric de. [2017]. *L'Abstraction avec ou sans raisons*. París: Gallimard.
- Goldin, Amy. [1975]. «Patterns, Grids, and Painting». En *Artforum*, 14, 1, pp. 50-54.
- Krauss, Rosalind. [1979]. «Grids». En *October*, 9, pp. 50-64.
- Lista, Giovanni. [2006]. *Arte Povera*. Milan: 5 Continents.

**Francisco Álvez Francese**









# Exposiciones

## Individuales

- 2020 Fundación Pablo Atchugarry. Miami, Estados Unidos.
- 2019 Rosenfeld Porcini gallery *bi individual Materia* Leonardo Drew y VV. Londres, Inglaterra.
- Piero Atchugarry Gallery, *Rhythm by Form and its Absence*. Tierra Garzón, Uruguay.
- 2018 *Téchne h.h.* Centro Espronceda Barcelona, curada por Alejandro Marín. Barcelona, España.
- Piero Atchugarry Gallery, Miami, Estados Unidos.
- 2017 Marignana Arte. Venecia, Italia.
- Galería Piero Atchugarry, Garzón, Uruguay.
  - Galería Efraín López. Chicago, USA.
- 2016 Museo Nacional de Artes Visuales *La naturaleza de las cosas*. Texto curatorial María Eugenia Grau, Montevideo, Uruguay.
- Museo Della Commenda. Luciano Caprile curadora, Génova, Italia.
- 2014 *Equilibrios sutiles*. Manantiales, Uruguay.
- 2009, 2014, 2015, Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales, Uruguay.

## Colectivas

- 2021 *Pensamiento Material* / Exposición de intercambio de arte contemporáneo uruguayo y chino. Universidad de Tsinghua, Beijing, China.
- *La memoria es un ser caprichoso y bizarro, comparable a una joven mujer*. Curada por Ilaria Bignotti y Jonathan Molinari, Galleria Marignana Arte, Venecia. 2021, 3 galerías, 1 proyecto. Colectiva. Venecia, Italia.
  - CCD *La piel de los volúmenes*. Punta del Este, Uruguay.
- 2020 *Takeover Program*, miami's design district, Miami, Estados Unidos.
- 2019 *Warehouse 421*/ Abu Dhabi, Emiratos Árabes.
- *Reagents*, curated by Daniele Capra ospedaletto contemporáneo. Venecia, Italia.
  - *Paradiso Inclinato*. Roma, Italia.
  - *Materia*. Rosenfeld Porcini gallery. Londres, Inglaterra.
  - Marignana Arte. *I dreamed a dream*, Parte 2. Colectiva. Venecia, Italia.
  - Marignana Arte. *I dreamed a dream*, Parte 1. Curada por Domenico De Chirico. Venecia, Italia.
  - *Le opere e i Fiori bipersonale VV* y Marco Maria Zanin en la Torre Delle Grazie di Bassano del Grappa.
  - Exposición Colectiva Museo Gurvich, Montevideo, Uruguay.
- 2018 *Verticales*. Rosenfeld Porcini gallery, Londres, Inglaterra.
- *Generations*. Marignana Arte. Venecia, Italia.
  - Pablo Atchugarry Gallery. Miami, Estados Unidos.

- 2017 *The Hidden Dimensions II*, Marignana Arte, Venecia, Italia.
- 2016 *Paradiso Inclinato*, curated by Luca Tomio and presented by Achille Bonito Oliva, exhibition catalog, Ex Dogana, RRome, Italia.
- Museo Internazionale Italia Arte MIIT, curated by Guido Folco Torino, Italia.
- 2015 Fundación Pablo Atchugarry. Manantiales, Uruguay.
- Fondazione Abbazia di Rosazzo Udine. Italia.
  - Colectiva Obras en Esplendor. Montevideo, Uruguay.
- 2012 Mexico Embassy. Montevideo, Uruguay.
- 2009, 2012 Fundación Pablo Atchugarry. Manantiales, Uruguay.
- 2006 Casa de la Cultura. Maldonado, Uruguay.
- 2005 XXII Salón Leonístico de artes plásticas. Biblioteca Nacional Sala Vaz Ferreira. Montevideo, Uruguay.
- Galería de los Caracoles. José Ignacio, Uruguay.
- 2004 Galería de los Caracoles, José Ignacio, Uruguay.
- *Mujeres en el arte*. Punta del Este, Uruguay.
- 2003 Junta Departamental. Maldonado, Uruguay.

## Ferías

- 2022 *Sp-Arte*, São Paulo, Brasil.
- *Este Arte*, Punta del este, Uruguay.
- 2021 *Artissima Torino*, Italia.
- *ARCO Madrid*, España.
- 2020 *Este Arte*, Punta del Este, Uruguay.
- 2019 *ART DUBAI*. Dubái, Emiratos Árabes [solo].
- *Zonamaco*, México DC, México.
- 2018 *Zonamaco*, México DC, México [solo].
- *Untitled*. San Francisco, Estados Unidos [solo].
  - *SP-arte*. São Paulo, Brasil.
  - *Art Dubái*, Dubái, Emiratos Árabes.
  - *Art cologne*, Colonia, Alemania.
  - *Art Brussels*, Bruselas, Bélgica.
  - *Art Berlín fair*, Berlín, Alemania.
- 2017 *Untitled*. Miami, Estados Unidos.
- *SP-arte*. São Paulo, Brasil.
- 2016 *SP-arte*. São Paulo, Brasil.
- *Este Arte*, Punta del Este, Uruguay.
  - *Artissima fair*. Turin, Italia.
  - *Artefiera*. Bolonia, Italia.
  - *Art Stage Singapore*. Singapur.
- 2015 *SP-arte*. São Paulo, Brasil.
- *Pinta Miami*. Miami, Estados Unidos.
  - *Art Rio*. Rio de Janeiro, Brasil.
  - *Art New York*. New York, Estados Unidos.
  - *Art International Istanbul*. Estambul, Turquía.

## Otros datos

- 2021 Encuentro *Humanismo y utopía. Distancia y memoria* con el profesor Jonathan Molinari, Porto Alegre. Brasil.
- 2019 Residencia en Warehouse 421/ Abu Dhabi, Emiratos Árabes.
- Poema Paolo Gambi. Italia.
- 2017 Verónica Vázquez publica *The struggle for Row*, texto curatorial de Ilaria Bignotti.
- 2016 *La verdad de lo esfímero*. Edición de catálogo. Italia. Texto Luciano Caprile.
- *La naturaleza de las cosas*. Texto curatorial de María Eugenia Grau. Edición del catálogo de *La naturaleza de las cosas*.
- 2015 Galería Piero Atchugarry publica *Catálogo*, con textos curatoriales de Daniela Tomeo, Ricardo Pickenhayn.
- 2014 Se une a Galería Piero Atchugarry.
- 2013 Diseño del premio Fundación Gonzalo Rodríguez. Montevideo, Uruguay.
- 2009 Verónica Vázquez se une al equipo de trabajo de la Fundación Pablo Atchugarry.









**ENGLISH VERSION**

## Subtle balance

Verónica weaves a spiderweb, she weaves balance, she places structure within a space. She uses downtrodden elements such as thread, wire, and paper, conveying fragility, perhaps showing us how fragile life is...

A subtle balance is what best describes the recent work of this marvelous artist who is Veronica Vázquez.

I am taken back to twentieth century artists who have also taken an interest on the subject of balance, such as Fausto Melotti or Alexander Calder.

Vázquez's sculptures are recognizable, unmistakable, sometimes hung like paintings but perhaps empty-looking paintings, relying heavily on the wall supporting them. It is there where we find the subtle path of these inanimate objects which Verónica has been able to find and connect to the point of bringing them to life.

In this very relevant exhibition, we can see works belonging to the last ten years of her work coexisting, including structures made of iron which show us her stronger and more static facet, where the material engages with the space.

**Pablo Atchugarry**

## The construction of a language

Over the past 15 years the Pablo Atchugarry Foundation and now the MACA have paid special attention to national art, both historical and contemporary.

The schedule has sought variation between national and international artists in an attempt to reach all audiences with the languages of the plastic arts, and promoting spaces for reflection and exchange on local and universal artistic practices.

It is a great joy to host an exhibition by this Treinta y Tres native, Verónica Vázquez's, art in our space. From the beginning we have been close, she was part of the first team of our institution, where, with great humility, she diligently presented and surprised us with small structures made of wires, springs and metals.

Her conviction and working ability made her devote fully to her artistic path, where her career was growing alongside that of our institution.

In these years she has been part of individual and group exhibitions in our gallery. Since 2008 she has been part of the set of permanent works in the sculpture park. In 2016 she had an exhibition at the National Museum of Visual Arts in Montevideo and has made appearances around the world, with shows in Sao Paulo, Mexico, Miami, Chicago, London, Berlin, Madrid, Venice, Rome, Singapore and Abu Dhabi, among other sites.

Verónica returns to visit us with the anthological exhibition "Construcción de un lenguaje" [Construction of a language] curated by Laura Bardier.

It encompasses all of her studies, use of industrial and textile materials, series that have articulated her career and new endeavors. Her frequent themes, the effects of time, the will to remain, the relationship between matter and space, are represented. Existential issues are not foreign to her, and she finds herself in the long list of artists who have worked on the plastic representation of the human figure, in this case, eroded silhouettes whose features are diluted in space.

It is in the playful interaction of densities, space, and time where the works of Verónica Vázquez emerge; visiting the exhibition means entering the adventure of discovering them.

A special thanks to Laura Bardier, Francisco Álvez, Valentina Juanicó, Nicolás Vidal, the entire MACA team and all the collaborators who made this exhibition and this catalogue possible.

**Leonardo Noguez**  
MACA Artistic Director

## Verónica Vázquez's slight optimism

Without bedazzling, without gimmicky intentions, with the slow and natural passing of days, with the kind of work that turns simple objects into a fascinating landscape of gentle, wavy motions, Vázquez has a definite sense of identity and a language of her own. Working with materials that transcend her own individual history, the artist creates a delicate, seemingly precarious balance, which linked with a subtle red line, exists harmoniously solid and steady.

### The meticulous construction of a language of her own

Vázquez's work is intimately Uruguayan and is certainly connected to the tradition of Uruguayan sculptors who are interested in constructing and de-constructing, attributing value to actions often underestimated in other contexts, such as Wilfredo Díaz Valdez or Octavio Podestá.<sup>1,2</sup> But it also follows in the footsteps of artists such as Joseph Beuys, who have expanded our sense of sculptural form;<sup>3</sup> such as Joseph Cornell, who have infused their creations with a sense of wonder or, like Fernanda Gomes,<sup>4</sup> have shown that no object is entirely disposable, since debris and remains are options, not conditions

or restrictions. Cornell's boxes,<sup>5</sup> similar to Vázquez's collected objects, took part of the surreal spirit of celebrating waste, reusing what has been discarded or is no longer in use. Vázquez mixes abstract shapes with common objects and then, with unclassifiable compositions, she creates an atmosphere of a surreal domestic space or a workshop. In one room, the multi-piece setup feels as if Alberto Giacometti's miniature sculpture "The Palace at 4 a.m." (1932) were enlarged to real-life proportions, with the same conceptual frugality, but also extravagant. Although, unlike Giacometti, Vázquez does not hint at figuration, her universe conveys a constant residue of human presence: the creator is felt through her creations.

Vázquez pushes forward the concept of building to rebuild, of capturing the sensuality of materials, of rusty metal, inspiring a powerful sense of wonder. Her sculptures create an atmosphere capable of breaking regular and familiar boundaries, and transforming everyday elements into gestures of elegant singularity. The construction of an artistic language is a process and every discipline is open to revision, negotiations and reconfigurations, to changes in the guidelines of exclusion and inclusion. Sometimes transformations are processed implicitly and silently, other times they come as a result of confrontation and are portrayed with conflictive spirit. The embodiments are heterogeneous, ranging from the fine and delicate mending to the stiffness and intransigence of a metal plate, the urgency of tying something with wire or the incidental mockery of a few crooked nails. A banal object, an old screw, can become a special event through its seductive peculiarity, a sense of poetry sustained by a crude lyricism.

---

1 Herzog, Hans-Michael. Wilfredo Díaz Valdéz: *Construir Desconstruyendo*. Zurich: Daros Latinamerica AG.2011.

2 Larroca, Oscar; Mantero, Gerardo. "Con Octavio Podestá: 'El volumen canta enseguida'". Revista *La Pupila*, 2012, n.º 23, pp. 1-7. <<http://www.revistalapupila.com/pdf/pupila23.pdf>>.

3 Adams, David. *From Queen Bee to Social Sculpture: The Artistic Alchemy of Joseph Beuys*. Hudson, New York: Anthroposopic Press, 1998, ISBN 0-88010-457-0 pp. 187-213

4 Basciano, Oliver. *Fernanda Gomes*. *ArtReview*. September 2013. <<https://artreview.com/september-2013-feature-fernanda-gomes/>>

---

5 Solomon, Deborah. *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*. New York: Farrar, Straus & Giroux. ISBN 0-374-52571-4.

This is because Vázquez's formal narratives appear to seek the development of strategies focused on taking the skin off of the apparent. With great dexterity and skill in each of her pieces she defends rigorous strategies that are as charming as they are ephemeral. The composition criteria are simple: she focuses on experimenting, on the search for materials, on the search for her own language. The artist does not fear repetition because the same formal resource, the same deconstructive game, creates different results, different consequences, when applied to different objects, with a great ability to select spatial planes and multiply entanglements, evoking a renewed sense of amazement. Her concern with playfulness is evident in deconstructions and objects, this process is guided by enjoyment and persistent research. The result, anomalous in its own right, has a poignant poetic power, intimate and harsh all at once.

### **The responsibility of the human gesture**

It is unusual for the rusty and austere to feel intimate. However, Vázquez has created a body of work, over the span of several decades, that is rigorously abstract, but also unexpectedly appealing. That intimacy often comes from toning the color of metal with shades of gray and rust, in doing so, subverting the common association between metal and robustness. The intimacy also often derives from the artisanal patching-up, from the arrangement of the pieces, from the combination of the elements, from the way in which Vázquez presents her works in a space, from the human gesture.

Vázquez's work defines the human aspect through the delicate gesture of repairing, the will to build and rebuild, the exercise of mending, the task of adjusting. The work projects a world in which reusing and recovering disused materials is essential to the architecture of a future. Our responsibility to the planet, to other organisms, to other people and to ourselves

is to acknowledge the value of the materials considered waste and to reinforce a culture of mending, so to speak, which is slowly disappearing in numerous parts of the world.

Framing those repair processes allows us to combine critical thinking with actually doing, posing a creative commitment that escapes the dead ends of tedious market-driven innovation. A culture of conscious repairers could recognize and promote alternative solutions and new perspectives for everyday problems, valuing collaborative approaches, seeking the common good. It would help overcome traditional institutions and their congested information circuits. Local cooperatives would challenge the logic of global industrial capitalism, treating every human being and every community as agent of creativity and productivity. Industrial products suffering from planned obsolescence would be repaired, as armies of hobbyists use the Internet to share digital models of spare parts. New forms of meaning and commitment would evolve from the influence of such approaches to material and cultural expression. The possibilities that emerge from free software and the movements of computer hackers would eventually move into the world of objects.

Of course, a culture of repair is not just about repairing things, per se. We could try to find a better way to define a culture of reuse and repair. Proposing repair, the physical act of fixing objects to prolong their shelf life or turning them into something else, as a core value, sounds good enough for a current need: to criticize the path taken by the consumerist, novelty-addicted culture, becoming a toxic, unsustainable, shallow and alienating consequence. It is then that imagining a culture of repairing and compromising becomes our responsibility to the planet, other people and the other organisms with which we live.

## Mending as a revolutionary act

When Aldous Huxley wrote *Brave New World*<sup>6</sup> in 1932, he described a society in which the importance of discarding the old was whispered into the ears of sleeping children (“Ending is better than mending. The more stitches, the less riches...”). To encourage the consumption of new items was this important.

Some say that mending is a revolutionary act. In 2013, Bea Johnson, known for starting the movement of a waste-free life, coined the five Rs in her book *Zero Waste Home*.<sup>7</sup> They are, in this order: Refuse, Reduce, Reuse, Recycle and Rot. Taking material possessions and repairing them (bicycles, clothes, shoes, etc.) instead of throwing them away and replacing them is gold. A modest repair shop might not seem like a major disruptive force. However, extending the shelf life of our possessions by repairing them is one of the most effective ecological direct actions available. To make things, of course, raw materials and energy are necessary. In Europe, recycling and recovering energy from burning waste materials restores only 5 % of the value of the original raw material used to manufacture the products in the first place. Product consumption in 2030 is projected to be double that of 2010. That is concerning, given that it is already responsible for between 50 % and 80 % of the total use of natural resources.<sup>8</sup>

---

6 Huxley, Aldous. *Brave New World*. Harper Perennial Modern Classics; Reprint edition (17 October 2006), P.S. Edition, ISBN 978-0-06-085052-4, pp. 8-11.

7 Johnson, Bea. *Zero Waste Home: The Ultimate Guide to Simplifying Your Life by Reducing Your Waste*. New York: Scribner, 2013

8 “SDG Indicator changes [15 October 2018 and onward] - current to 17 April 2020”. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Statistics Division.

Neuroscience shows that our consumption of low-cost goods, including fashion, triggers dopamine receptors in the pleasure region of the brain. It is hard to compete with our own wiring. Repairing must not only make environmental and moral sense, but it must also make us feel good.<sup>9</sup>

Vázquez’s work is not intended to make us feel good, but it is capable of triggering dopamine receptors in the brain. The sculptures are not solid, the compositions are brittle, the fabrics are not soft wool, the angles are sharp, the patches are unpredictable. The works are full of points, nails, spikes, assemblies and patches that do not inspire trust. Vázquez weaves an apparently uninhabitable space, configured with the precarious, the fragile, the reconstructed. The artist is aware of her attack to consumerism, but she also reflects on the passing of time as seen in objects, and pictures those objects as witnesses of the past. She uses objects that carry upon them a history of work, signs of strength, mystery and ambiguity, and embraces that trajectory by transferring it to the works.

Vázquez, who lives in Maldonado, often works from her home workshop, where everyday and mundane objects are impossible to tell apart from sculptural pieces. Those pieces often mix wood, metal, and wire, as well as nails, ropes, paper, bottle caps, and reused surfaces. The exhibition alternates between works that are presented in moderation and others in which they form conglomerates, with many pieces scattered on walls and floors.

---

9 Cohen, J.B.; Pham, M.T.; Andrade, E.B. [1999-06-01]. *The Nature and Role of Affect in Consumer Behavior*. APA PsycNet: 33-34. Retrieved 2021-09-09

Vázquez prefers direct contact with the materials, without any cultural significance, materials whose origin or use is unknown, but it is essential that they are reused or transformed by the artist. She uses unassuming and lowly materials in her creations, easily obtained, usually industrial (sheet metal, screws, nets, ropes, nails) and waste metal materials, devoid of value. Materials are found, organized, cleaned, sorted, looked at, changed, welded, sewn, tied. The origin, the identity, the past of those materials is of no consequence; to the artist, they become forms, lines, forgotten, discarded blurs. The Greeks used to say that beauty is like time: it changes. A person can be beautiful in the morning and not anymore in the afternoon. There is no “form” to beauty. In the rusty materials she looks for different textures and patterns, she enjoys the fact the material demands something of her, that it has substance, that it has a say, that it has a voice, and she uses it without any concealment, without camouflaging it, only the wear and tear of time. She is interested in using them raw, unpolished, unadorned, unfiltered.

The composition, the mending and the reuse are a work of optimism in the gesture of the artist, of conviction that there is a future also for these discarded materials. The materials are given value through change, by transforming the work. Through the alteration of the material and the observation of its own qualities, it evokes a physical experience in the viewer, as it triggers the reflection between the object, its history and its form. A taut rope outlines an incomplete rectangle against the sheets of rusty plywood, resting on the white wall of the museum, seemingly blending in with the exhibition space. And yet, the shades of rust vary.

## **The sensuality of rust**

Vázquez's *leitmotiv* is the inexorable passing of time and its effects on the world around us. She does not make judgments about her process. To the artist, her work is an extension of her body and herself, connecting directly with her habitat and everything in it. Her works combine great harmony and put forward a unique style, given by the materials with which she works, her creative process, the underlying social awareness and the solid relationship of the community to which she belongs.

Vázquez has consistently and rigorously researched fundamental issues regarding sculpture and materials throughout a career spanning several decades. Vázquez introduces the process into her sculptural practice by making the means of her production explicit. Her work involves ways of connecting material, scale and space. These concerns are elemental to the displayed set of sculptures. This large installation of twisted steel nets delves into concerns with orientation and movement, destabilizing our experience as we try to understand each sculptural piece. They are part of Vázquez's research into the embodied experience of perception.

A section of loose rope rests in the right corner of the piece. The general sense is that of spontaneity: the knots, the pieces of metal, the abandoned loose nails, but all this is held within the strict geometric form.

Vázquez's playful approach to geometry is felt throughout her work. The artist destabilizes the geometric order and negotiates her own sense of balance, one that is always slightly off-center. This quality of incompleteness —of flow— is present in multiple works. A work that hangs on a wall as part of a larger constellation resembles a metal clamp, but when taken out of the mundane context of a practical tool, it becomes more somber and mysterious.

### **The graceful red line that connects us**

In the Japanese legend of the red thread, everyone's little finger is tied to an invisible red thread that connects us to another person to whom the other end is tied, and with whom we have a significant shared history. The people connected by the red thread are meant to be together, no matter the place, time, or circumstances. This thin red thread can stretch or tangle, but never break.

The chimera is that this thread does not only connect two people, it connects us to everything. That recurring red thread that binds, repairs, assembles, rebuilds, gives new life to the forgotten is Vázquez's dream. Almost unnoticeable and persistent, the red thread is what unites us as humans, as living beings, as members of the terrestrial fauna. That human gesture, meticulous, delicate, is a subversive act. Imagining transcendental, monumental transformations that connect us, that unite us, that regenerate us, with imperceptible movements and minimum resources, without conceit, with humility, sobriety and efficiency, that is the true utopia.

**Laura Bardier**



## The time of things

Time has an impact on things, it leaves its marks, and these marks (rust on metal or paper, breakage of a thread or wire) are incorporated into things as if they had always been there: like this, objects are changing every instant and, at the same time, remaining identical to themselves. Verónica Vázquez is marveled by these processes, the layers of time stacking themselves over surfaces and shaping them, the metamorphosis which gives new purposes to old, forgotten tools, the complex sort of elegance of the colors that characterize her works: the copper shades of sheet metal, the blues and greys, the shades of green as a reminder, perhaps, of old coats of paint; the wooden browns, the shingle red, and the white of the exhibition room walls.

There is a clear passion on the part of the artist by the passing of time, even by the possibility of her own work breaking down, by the meanings that said breakdown can bring to the work itself. Verónica once told me <sup>1</sup> about the creative possibilities she sees in this almost perishable aspect of her sculptures, sculptures that appear to be ever so sturdy. In the face of the concept of everlasting art, then, Vázquez proposes pieces in which, through the mix of materials, there is a tension between fragility and endurance. She therefore works, firstly, with form, in the same way time does: she arranges, fixes, softens, rearranges. At the end, she mixes: she gives every element a mindboggling place, isolates them, transforms them. She works with the remains of a civilization that seems old but from which we are separated by no more than a few decades: molds, pieces from textile factory machinery, typographical drawers, clockwork pieces, tracks, leftovers

---

1 Direct quotes or references to the artist's own words are taken from a Zoom interview dated May 5, 2022, conducted by the author of this text.

from an industrial past. The artist knows this, she acknowledges it in her work, she keeps it at the forefront of her mind: the hands through which these materials have passed from their foundry, the assembling, the putting into operation during the working hours in the textile, printing and metallurgical factories, to the scrap dealer, who took care of them so that she could later find them. All of them are fragments of a discourse being spoken for years now, a discourse that is fragmented and combined with others until it loses meaning and gains new ones.

Therefore, there is a fascination with forms, with structures that do not state, but evoke. A controlled arrangement of objects, devoted at times to the harshness of the lines, margins that limit the space of creation, like in her abstract works with wires and nails, which rely on a grid created to accurately hasten the breaking of the previous meanings, of that, at first, sought-after rigidity. In the tension that occurs between this controlled layout, often orthogonal, and the fracture produced by the divergent layouts, much like the line that goes off the edge in children's drawings, lies the artist's expressive force, her commitment to formal work, at the same time set apart from the compositions which tend towards the static (for instance, no symmetry is sought) and towards the narrative. Thus, one can speak of a poetic sense in her actions, concerned above all with the manner of her evocation, based on elaborate rhythmic schemes that, in the immobility and alternation of light and shadows, convey the idea of movement, a clear feature in her pieces created based on given patterns.

Éric de Chassey proposes the grid, in his book *L'Abstraction avec ou sans raisons* (2017), as a motif that lies between architecture and painting, a sort of ready-made of the painting which "points out that it is here where it plays out, in a concrete presence, and not

according to a metaphor referring to an elsewhere”<sup>2</sup> and thus, it becomes, according to the formula of Yves-Alain Bois cited by the author, a self-referential signifier, which draws attention to the construction of the work itself, its arrangement in a certain space. In Vázquez’s work are, in fact, her typographic boxes, her barbed wire, the large metals perforated according to a pattern, which offer this character given in a painting by laying out an outline on the canvas.

If the grid, in Amy Goldin’s terms, is *non-informative*, that is, it in itself says nothing, its continued presence in Vázquez’s work only accentuates her anti-argumentative gesture, that evasiveness to turn her work into the messenger or an anecdote, because —as much as the artist understands that this seems inevitable to the viewer and that some argument could even be made for her fascination with scrap metal— there is something that is said by the form alone. The grid —which Goldin, much like Chassey, studies mainly in painting, but whose observations can be extended, at least, to Vázquez’s wall sculptures— with its *non-relational and non-hierarchical* condition appears as an optimal starting point for the artist’s creative pursuits. Symbol, in turn, of modern rationalism, in its reminiscence of a reticular utopia of the ideal, organized, effective city, the grid appears given by the same remnants of that modernity clinging to the idea of progress, to a fierce temporality that can well be illustrated by the power lines, the ineluctable advance of the railway, the wire that partitioned the countryside, all landmarks of a temporal linearity that signals the development of the industry from which the grand pieces of waste she transforms through patience come from, uniting at times the uneven as if she were mending, as if she were patching-up —often with actual thread—, those

---

2 «[la grille] signale que c’est ICI que cela se joue, dans un présence concrète, et non selon une métaphore renvoyant à un ailleurs» [Chassey, 2017, p. 18]

dissimilar structures that then appear as united only by the slightest thing, as if what mattered was to portray the break rather than correcting it.

As for the dissimilar artists Agnes Martin and Aurelie Nemours in Chassey’s parallel analysis, in Vázquez’s work the grid also seems to be “the instrument of dialectics and the tension between the personal and the impersonal that is at the center of her work”.<sup>3</sup> The resolution of this dialectical relationship can be observed through the use of these forms inherited from the *objets trouvés* in line with a freer use of dissonant elements, which make an appearance (such as the red thread that marks several of her pieces) to create a contrast of color and form against the rigidity of the materials (wood, cardboard, with its brownish or brown shades). Thus, within a structure that leans towards uniformity, according to Chassey’s characterization, a counterpoint of movement, of creation, takes place.

Because, in this logic reliant on control, the overflow, too, is recurrent and is presented as a problematization of self-imposed limits, a filling and emptying of the components, the creation of a rhythm guided by presences and absences based on a personal search toying with the expectations of change and repetition. This becomes visible throughout her collection, in works in which the presentation of a kind of frame is evident and, in that framework, a structure composed of more organic forms, such as the wire entangled in some piece, which provocatively escapes the form that seeks to contain it. In a pioneering essay written in 1979, Rosalind Krauss presented, in line with Goldin in this respect, the progressive visibility of the grid —from cubist experiments— as a form that announced “modern art’s will to silence, its hostility to

---

3 «l’instrument de la dialectique et de la tension entre le personnel et l’impersonnel qui est au centre de son travail» [Chassey, 2017, p. 44]

literature, to narrative, to discourse”,<sup>4</sup> elements that can also be thought of in connection to Vázquez’s art, which claims to “lack” anecdotal value. In the built forms, the sculptor sees blurs: lines instead of a chain, dots instead of the nails, a resolution of the material in geometric terms. At times, in her composition, her constructions bring Carl Andre’s minimalism to mind, but they can also be easily linked to the precepts of some artists associated with Italian Arte Povera, especially from the point of view of her ethics as an artist vis-à-vis the society of consumption and waste, and in this search for the abolition of the symbolic components of a work that appears above all in its physical presence (Lista, 2006, p. 16).

In this presence of sculpture from its pure materiality [material, form, texture, color], there is an explicit artistic choice. By the time she got to metal, Vázquez had been working with ceramics and clay, materials that opened a range of possibilities which turned out to be counterproductive. Thus, the artist feels, in her own words, safe with the previous support, on which she can work with absolute freedom, even if restrictions are imposed, such as working “with what there is” and respect for the origin of the objects she uses, which leads her to maintain her most elementary structures. Faced with this control in the measures that characterizes the pieces of machines, for example, Vázquez purports a poetics of approximation, a certain diffusion that is born of her own reluctance to accuracy, a logic close to DIY that the artist sees as deeply rooted in the national identity and that she understands as a reaction to the principle of correction or discipline of, for example, blacksmiths, marked by the utilitarian character of their creations.

---

4 “modern art’s will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse” (Krauss, 1979, p. 50)

Translator’s note: translations into English of quotes are based on the author’s translations into Spanish.

In her work there is, however, a method: reasoned stages of classification after which the order appears: “the inspiration” in that sense “arises from the materials”, as the artist states. This “inspiration” to which Vázquez refers does not depend then on the romantic idea of *genius*, but on the activity itself, and that is why the assembly can be thought of, in its internal logic, as the assembly of a puzzle, and often through principles that derive from the manufacturing world, in series, but balanced with an artisanal elaboration that appears, in the sculptor’s outlook on her own work, as a synthesis of universes that Vázquez sees, in her own history. One as linked to the feminine (the inner world of her aunts’ knitting) and the other to the masculine (welding, iron, the workshop as a paternal space). In this resolution of apparent opposites, a kind of dissolution of the authorial figure appears: the work is built at a confluence between the inherited materials, gears that once belong to now obsolete machinery, the hands of blacksmiths or scrap dealers or friends, the order thought of by the artist, her disposition and her order that produce that mysterious encounter of the flexible and the rigid, of the machinic and the manufactured, in a work that is vulnerable and appears, in the grandeur of metal, as a delicate work with the immateriality of time and light.

#### References:

- Chassey, Éric de. [2017]. *L’Abstraction avec ou sans raisons*. Paris: Gallimard.
- Goldin, Amy. [1975]. «Patterns, Grids, and Painting». En *Artforum*, 14, 1, pp. 50-54.
- Krauss, Rosalind. [1979]. «Grids». In *October*, 9, pp. 50-64. Lista, Giovanni. [2006]. *Arte Povera*. Milan: 5 Continents.

**Francisco Álvez Francese**





**Verónica Vázquez**

9 de julio de 2022/MACA/Manantiales

Curadora

**Laura Bardier**

Productor

**Leonardo Noguez**

Diseño gráfico

**Oficina Ático**

Corrección

**Octopus**

Traducción

**Sofía Rivero Ibarra**

Fotografía

**Nicolás Vidal**

isbn: 978-9915-9489-0-4

Impresión

**Gráfica Mosca**

Depósito legal:

Edición

© 2022 MACA / Fundación Pablo Atchugarry

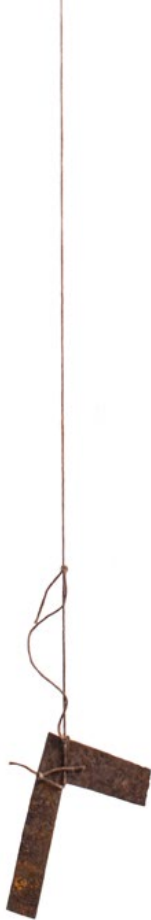



Ruta 104 km 4.5 - Manantiales

Maldonado/Uruguay

Tel: +598 42 775563

[macamuseo.org](http://macamuseo.org)





Construcción de un lenguaje