

nº8 SETIEMBRE 2018

AUGUSTO GADEA EN LAS TIERRAS RE-VUELTAS

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

EN LAS TIERRAS RE-VUELTAS

Augusto Gadea



Montevideo
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES
Intendencia de Montevideo



museo
BLANES
Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

LAST
TIER PRAS

CATTLE
RE-DE

EN
LAS TIERRAS
RE-VUELTAS

Augusto Gadea

INTENDENCIA
DE MONTEVIDEO

Intendente
Daniel Martínez

Secretario general
Fernando Nopitsch

DEPARTAMENTO DE CULTURA

Directora
Mariana Percovich

Director interino
Ramiro Pallares

División Artes y Ciencias

Director
Juan Canessa

Administración
Julio Torterolo
Soledad Sansberro

SERVICIO DE COORDINACIÓN DE MUSEOS,
SALAS DE EXPOSICIÓN Y ESPACIOS
DE DIVULGACIÓN

Directora
Araceli Paleo

MUNICIPIO C

Alcaldesa
Susana Rodríguez

MUSEO JUAN
MANUEL BLANES

Directora
Cristina Bausero

Asistentes de dirección
Ana Fazakas
Sofía Acone

Jefa administrativa
Estela Mieres

Administración
Ana Lauretta
Sofía Barbat

Docentes
Laura Ferreira
Laura Tohero

CRÉDITOS

Acervo
Laura Madera
Marcos Delgado

Historiadora
Elisa Pérez Buchelli

Bibliotecóloga
Erika Velázquez

Montaje, iluminación
y carpintería
Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander
José Fernández

Coordinador de sala
Jorge Ferreira

Asistentes de sala
Verónica Alonso
Natalia Boero
Sandra Delgado
Roberto Guido
Matías Ravel
Javier Reinaldo
Marisol Rodríguez
Juan Manuel Vergara
Gisella Vilasboas

Seguridad
Luis Dupasus
Jorge Cerrudo

ASOCIACIÓN DE
AMIGOS DEL MUSEO
BLANES

Presidenta
Mariela Blanco

Vicepresidenta
Florencia Escobar

Secretaria
Jimena Silva Sapriza

Tesorera
Susana Guarnerio

Tiendita del Museo
Mauricio García
Patricia Sandes

CONTENIDOS

6

PRÓLOGO

Cristina Bausero

8

DESCIELO

Francisco Tomsich

22

**LA TIERRA, EL PAISAJE
Y LA MEMORIA**

Clever Lara

26

OBRAS

de Augusto Gadea

48

ENGLISH VERSION



PRÓLOGO

Augusto Gadea y sus paisajes

Cristina Bausero
Directora Museo Blanes

El artista nos conecta a diferentes parajes, algunos con una identificación del lugar y otros “anónimos”; son paisajes que representan en forma universal una geografía por lo general vacía de elementos que distraigan las proporciones de la obra. Aparecen algunos componentes identitarios del paisaje descrito, pero siempre son elementos solitarios.

Augusto Gadea maneja una paleta acotada que refleja un sentir personal y que responde a la materialidad que utiliza para realizar sus paisajes. Construye con la tierra, la materia con la cual pinta, que, al decir del propio artista *se desconfigura y se vuelve a configurar* en el lienzo, ya que es la tierra que extrae del propio lugar.

Los paisajes que representa tienen una atmósfera específica, son resultado de su paleta de colores y de la incidencia de la luz que atravieza la materia.

Los cielos, en tanto elemento inmaterial, son representados de una forma más tradicional, son cielos pintados, que entran en un diálogo de contrastes con la tierra. ≈

DESCIELO

Fragmentos de un diálogo
con **Augusto Gadea**

Francisco Tomsich

1.

Las primeras impresiones de paisajes o lugares que me inquietaron fueron a través de pinturas (recuerdo “La hora de la siembra”, de Las muy ricas horas del duque de Berry). La desconexión entre mi entorno (el barrio La Blanqueada de Montevideo) y esas pinturas del siglo XV me fascinaban y despertaban en mí otro tipo de imaginaciones. Creo que es tal vez a partir de esas experiencias en la muy temprana edad que comencé a relacionar el acto de imaginar con la posibilidad de experimentar diversos estados. Imaginar en el sentido de producir imágenes, de posibilitar pensamiento a través de los sentidos, ese proceso me involucra y ha crecido conmigo en el tiempo¹.

1. Todas las citas de Augusto Gadea en negrita provienen de una entrevista escrita realizada vía correo electrónico en julio de 2018, salvo que se especifique lo contrario.

2. El enunciado *la esencia de la técnica no es técnica* es un “enunciado típico y ejemplar”, dice Jacques Derrida en su análisis de las apariciones de la palabra *espíritu* (*Geist*) en la obra de Heidegger (*Del espíritu. Heidegger y la cuestión*, obra publicada originalmente en francés en 1987). La “irreductibilidad de la técnica” es lo que impide la pureza del pensamiento o la palabra: el pensamiento



Es difícil y poco frecuente hablar de pintura. Esencialmente, solo los pintores lo hacen, mayormente a través de sus pinturas (pintar es un diálogo con muertos y vivos, un diálogo que no solo se mantiene con dibujo, palabra y color, sino también con movimiento, pensamiento y gesto). Mayormente, porque también hablan y a veces escriben del pintar, de cómo se hace, aunque la mayor parte de las veces hablan de cómo es ser pintor en el mundo, que es diferente. Cuando un pintor ve otra pintura, ve lo que todos los otros ven, pero también *ve* (el verbo es algo estrecho) algo más: cómo se hizo. Y si no lo ve, o no lo entiende, siente o percibe, se lo pregunta, dibuja, copia. Hablar de pintura sin ser pintor es un poco como hablar de la técnica: siempre se está hablando de otra cosa cuando se habla de ella, o en su nombre o en su concepto². Por eso los libros que tratan de pintura hablan, en su mayor parte, de otra cosa: de temas pictóricos o de problemas estéticos, de desarrollos tecnológicos o de las vidas de los artistas, o de todo ello y de otras cosas, pero apenas rozando la pintura, lo que ella sea. Entre las excepciones (entre los libros), hay al menos dos direcciones de ese hablar sobre, de y en pintura: una que lleva al silencio (si no es posi-

ble hablar, mejor es callar)³ y otra que lleva al material (y desde él al gesto, al movimiento, a la repetición; luego al color; mucho más tarde a la representación):

Una pintura está hecha de pintura —fluidos y piedra— y la pintura tiene su propia lógica y sus propios significados incluso antes de conformar la cabeza de una *madonna*. Para un artista, una imagen es tanto una suma de ideas como una memoria confusa de “poner pintura”, inhalar vapores, destilar óleos, limpiar pinceles, manchar, diluir y mezclar. Nublados pensamientos preverbiales se entremezclan con los conceptos, figuras y formas nombrables que están siendo representados. Los recuerdos materiales no suelen ser parte de lo que se dice sobre una imagen, y eso es un error de interpretación, porque cada obra pictórica capta una cierta resistencia de la pintura, un gesto del pincel, una velocidad e insistencia frente a la materia sin sentido: y lo hace en el mismo momento, y dentro del mismo pensar que capturan la expresión de un rostro. (James Elkin, *What Painting is?*⁴).

filosófico busca pensar “la esencia, al abrigo de toda contaminación originaria y esencial por la técnica”.

3. Otra vez Derrida, en *La Vérité en peinture* (*La verdad en pintura*, 1978): “Dans un tableau, c’est la peinture elle-même qui est à l’oeuvre, à même l’oeuvre” [En un cuadro, es la pintura misma la que está a la obra así

como es la obra]. “Al contrario de lo que afirman el historiador del arte Schapiro y el filósofo Heidegger (aunque, para este último, solo en parte), el cuadro no está allí para figurar, representar o describir nada. Es el resto de una operación de pintura (performativa), que Derrida llama ‘pintura a la obra’ [peinture à l’œuvre]. [...] De la ‘pintura a la obra’ podemos avanzar que no

podemos decir nada.” DERRIDEX, Index des termes de l’oeuvre de Jacques Derrida, en: <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1502201122.html>.

4. Elkins, James. *¿Qué es la pintura? Cómo pensar en la pintura al óleo utilizando el lenguaje de la alquimia*. Nueva York, Routledge, 2000.

5. Hablando de contextos y vínculos con otros artistas locales, habría que mencionar, al menos, que Augusto Gadea también integra la asociación informal de artistas Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común (TERC), fundada por Martín Verges y yo mismo en 2006 en Montevideo. Uno de los aspectos centrales del modelo de concepto ampliado de retrato implementado por TERC en sus “expediciones” es la utilización de materiales del lugar estudiado como materia prima para la producción de pigmentos y pinturas que habrán de ser utilizadas para representar diversos aspectos (rostros, paisajes, edificios, animales o plantas, por ejemplo) de este. Si bien la práctica de Gadea ya recurría a similares premisas desde antes de integrar TERC, esta conexión señala hacia un campo de interés, quizá generacional, presente en la obra de otros artistas jóvenes en Uruguay y la región. Consultar: <http://transposedstudy.wordpress.com>.

6. “Hace unos años fui a buscar material a un cerro en Lavalleja [departamento situado al sureste de Uruguay] por el que ya había pasado años antes, así que me levanté temprano por la mañana de un miércoles y tomé un autobús a las sierras. Estuve allí todo el día extrayendo material y dibujando. A la noche volví en otro autobús y, al llegar a mi apartamento en Montevideo, puse la tierra a secar en el balcón porque durante el día anterior había llovido. La tierra quedó allí unos días con unas ramas enredadas encima. El domingo siguiente, por la mañana temprano, me senté a leer en el living y de repente comencé a escuchar un ruido resquebradizo [sic] y alto... No entendía qué era pero venía de afuera. Pasaron unos segundos más, me asomé a la ventana desde donde se ve el cerro de Montevideo y, súbitamente, apareció un halcón que se posó en la baranda de la terraza donde estaba la tierra. El ruido era insoportable y el pájaro parecía como dolido y violento. Se movía sobre la baranda. Yo no sabía qué hacer y después de pocos segundos pasó volando otro pájaro igual que intentó tomar al otro por detrás, pero este se mantuvo en la baranda hasta que luego de un minuto por fin emprendió el vuelo. Yo en ese momento estaba pensando en los puntos de vistas elevados. En las visiones de los pájaros sobre el territorio” (Augusto Gadea, entrevista con el autor, julio de 2018).

7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Primera edición en francés de 1984.



2.

El polvo...

La tierra...

La arena...

La partícula...

El fragmento...

La mirada móvil...

El recorrido...

Lo que vuelve a la tierra...

Lo que está ahí condensado...

Muchas veces me he preguntado por qué a tantos pintores actuales nos interesa la cuestión del material en sí, por qué se ha erigido centro de pensamiento y práctica. Es imposible dar una respuesta, aunque en un futuro será claro para otros. En todo caso, ese interés del que hablo (en pintura, y ahora en el Río de la Plata, y acercándome a la obra de Augusto Gadea⁵ en particular) no es similar, aunque esté relacionado, con el de los pintores matéricos del sur de América del Sur (aunque puedan hallarse genealogías académicas). Es evidente que entre sus componentes (del interés) tiene que presionar una cierta reacción contra la alegoresis permutativa del arte contemporáneo; tiene que destellar cierta lección de Joseph Beuys (y entre sus alumnos, es Anselm Kiefer quien mejor señala en esta dirección) y de los artistas italianos contemporáneos a aquel. Debe haber hilos conductores entre ese interés o pulsión y la evidente transformación que se está operando en nuestra época en el modo de pensar el color. Tiene algo que ver con la no suficientemente rápida disolución del canon occidental y sus categorías de compartimentación, comparación y análisis. No es sorpresa que se trate de articular nociones de aura, presencia y autenticidad. Y de un oscuro asirse de la experiencia a través de la complejidad, del saber hacer de un espíritu de época elegíaco que organiza fragmentos⁶. Ahora bien, este saber hacer, en tanto saber hacer de pintores, no habla meramente de sí mismo, no es autorreferencial (eso sería caer en ese mismo brutal realismo, cercano a la negación del símbolo, que caracteriza las prácticas de una de las academias más fuertes del arte contemporáneo y actual y que tanto representa nuestro *Zeitgeist*). En los libros, material y color se asocian siempre a los orígenes, por una cuestión de método. El método de los pintores se aleja del origen: el material en sí incluye su propia historia, está preñado de usos, es ya iconológico. Como el lienzo en blanco del que habla Gilles Deleuze⁷, está saturado de clichés: el trabajo del pintor no es agregar, sino eliminar.

3.

LA MATERIA PRIMA

(paisaje representado a través del material del paisaje real)



Augusto Gadea viaja a determinados lugares, recorre cierto territorio, percibe ciertos paisajes, dibuja, recolecta materiales de esos lugares de devaneo y errancia. Luego, en su taller, utiliza esos materiales (pero no solo esos) para pintar o dibujar *paisajes*, cuya referencia inmediata son esos *paisajes* que estuvo estudiando *in situ*.

¿Por qué?

El paisaje es una tradición y un género pictórico sofisticado que lidia con algunos problemas centrales de la representación a través de la pintura en todas épocas y culturas y, para nosotros aquí y ahora, también con el lugar histórico de ese sujeto descentrado, desunido o desligado que aún somos: desde la pintura de género holandesa hasta Komar y Melamid⁸, el paisaje como género también ha sido síntoma, oficio y producto del quehacer contemplativo del ciudadano burgués y por ello también frente de lucha de escaramuzas estéticas, blanco de ironías y parodias y territorio en pugna para imperativos políticos. La pintura de Gadea y la persona Gadea se plantean estas relaciones, problemas e historias interpelando directamente ciertos complejos de significaciones que no surgen propiamente hablando de la práctica a la que nos hemos referido en el primer párrafo de este apartado, sino que están imbricados en ella, que la constituyen. Sería un error extraer de una práctica complejos de significados: la práctica misma es su expresión. Cuatro de esos vectores de ideas centrales son, usando las palabras del propio artista, «punto de vista, color, permanencia, y trasfondo».

8. Vitaly Komar and Alex Melamid, *The most wanted paintings* [Las pinturas más deseadas] y *The least wanted paintings* [Las pinturas menos deseadas]. Proyecto en línea iniciado en 1994-1995.



9. Tomas Tranströmer, *Den stora gatan* (*La gran calle*) 2004.

10. Augusto Gadea, entrevista con el autor, julio de 2018.

4.

PUNTO DE VISTA

La perspectiva en muchas de estas pinturas está buscada para encontrar tensiones entre el territorio y el material. El cielo es, en este sentido, el nexa. Hay distancias encontradas. Por un lado se representan vistas desde puntos elevados; serían distancias lejanas con relación al espectador y el material del suelo, pero a la vez este material se encuentra allí, se puede tocar. El cielo hace posible el encuentro de estas distancias. Y se representa con pintura, por la imposibilidad de hacerlo con el material que lo constituye.

En una nota manuscrita titulada “Punto de vista”, Gadea escribe: “Existen dos distancias encontradas, una el ‘alejamiento’ en la representación, otra la ‘cercanía’ del material”. Muchas de sus pinturas han sido realizadas directamente con el material encontrado en los lugares cuyos paisajes Gadea representa en ellas, esto es: capas de tierra, sedimentos, polvo y detritos. Como si se defendiera de algo (¿de qué?), el artista produce el paisaje como visto de lejos y desde lo alto. No siempre este recurso implica el uso de la perspectiva aérea, más bien suele ocurrir lo contrario: el cuadro impone una materialidad muy densa en primer plano cuya perspectiva se consigue gracias a la aplicación de unos pocos recursos pictóricos (dibujo o color); a veces este método hace que el suelo se dé de bruces contra el cielo, por así decirlo. Como cuando decimos, sentados en la playa, “el mar es un muro”⁹. Este *modus operandi* tiene consecuencias de peso: se produce un extrañamiento entre el material y su evidencia en la representación, que agudiza otro aspecto común a todas estas obras, también relevante desde el punto de vista de la historia de la pintura de paisaje: la *ausencia de personaje*. “El espectador ¿pasea? por los territorios, solo”, escribe Gadea¹⁰. Yo no estoy tan seguro: en cierto modo, el personaje ya no es posible en estos cuadros, dadas las decisiones técnicas tomadas para domar el material. El espectador, que en todo caso es otra cosa, podría no estar solo. Agudezas de la perspectiva, de sus negaciones, inversiones y distorsiones.

5.

COLOR

El cielo es un problema. El problema se reduce a que uso la tierra para representar el suelo del territorio pero no puedo meter un pedazo de cielo en el cuadro (me encantaría). Lo que sí puedo es reconocer el límite de representación que permiten los materiales en este caso. Es por esto que el uso de pintura industrial no me disgusta en este contexto, es más: creo que vuelve más radical el encuentro de significantes en relación con la historia de los materiales y específicamente con el tema del paisaje en pintura.

Haciendo referencia a “la historia de los materiales” quería referirme a que la representación del cielo de día nunca ha sido un grave problema desde el punto de vista del material. Pigmentos naturales azules existen desde hace milenios y las técnicas utilizadas para el caso son innumerables. Pero, claro está, estos materiales no provienen del cielo mismo”. Sin embargo, “el cielo es el nexa entre el territorio y el material”, “el cielo hace posible el encuentro de las distancias”: el cielo existe en el cuadro. Un artista orientado a la ilustración de su modelo de actuación a través de una serie de pinturas podría resolver esta paradoja dejando el espacio pictórico correspondiente al cielo sin pintar. Esa estrategia correspondería a un modelo de actuación académico del arte contemporáneo. Y es verdad: negarse a hacerlo, no ser demasiado ortodoxo en este punto, es un gesto radical, porque suma significantes, y hace más complejo el proceso que, por decirlo así, llevaría hasta un final. Desde un punto de vista dialéctico, la obra “terminada” ya establece su propia contradicción. Y no solo desde el punto de vista del color “el cielo es un problema” sino desde su propia existencia como cuadro o pintura, en su materialidad mediada.

11. Muchas cosmogonías, incluyendo la griega antigua, consideran que el cielo y la tierra fueron en algún momento primordial una misma cosa o no-cosa. En Ovidio, por ejemplo, se llama *caos*: “una masa sin forma y sin elaborar, nada más que un peso inerte y un montón de simientes discordantes de elementos no bien ensamblados” que persiste hasta que “un dios [...] separó del cielo la tierra, y de la tierra las aguas, y apartó el cielo

transparente del aire denso.” (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro I, traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca). En los primeros versos de este poema, el término latino *caelum* tiene dos acepciones: ‘la atmósfera que rodea la tierra, compuesta de un aire denso (*aer*)’, y el también llamado *aether*, ‘el cielo superior, transparente’. La historia de las representaciones del cielo es una historia de las ideas sobre el cielo.



6.

PERMANENCIA



¿Qué puede quedar de esto con el paso del tiempo? Si el paisaje es un fragmento del mundo “capturado” y representado en la historia del arte (que ha permanecido a través del uso de técnicas pictóricas), ¿qué sentido tiene pintar un paisaje que tiende a desaparecer en este momento? ¿Qué sentido tiene la “fragilidad” del material en la representación pictórica del paisaje? ¿Qué sentido tiene que el deterioro material de la pintura tenga relación con el tema de la pintura en sí?

“¿Qué se ha descompuesto en las tierras presentadas? ¿Qué posibilita imaginar?” Como muchos otros artistas que trabajamos en torno al problema del material en sí mismo, la cuestión de lo que alguien puede llamar “deterioro” es un elemento más, tan importante como el tema, la escala o el método de exhibición de la obra y, además, entendiendo la obra como un proceso-en-cuadro y no como narrativa de un proceso externo al cuadro (que también, pero Gadea no recurre demasiado a ello). El cuadro es dialéctico, esta vez desde el punto de vista de su materialidad: se trata del viejo problema de la representación pictórica del movimiento.

“La naturaleza de estas obras es frágil, pero algunas de estas pinturas están hechas por materiales que sedimentaron durante varios miles de años”, agrega Gadea. Eso no acallará a la policía de lo efímero, que olvida las condiciones institucionales de existencia de un arte que no lo sea, al menos hasta que guerras y fanatismos no nos las recuerden otra vez. La genealogía de lo efímero es ilustre: incluye a todos los artistas de la historia. ¿Cuánta historia incluye un cuadro? ¿Es la pintura de paisaje significativa para la historia? ¿Qué hay detrás del cuadro?

7.

TRASFONDO

La experiencia en los lugares a los que voy a extraer el material y las impresiones en la memoria son un componente esencial en mi trabajo, pero no es lineal la relación de las imágenes disparadoras. Muchas veces utilizo imágenes extraídas de internet, información de noticieros, vistas de drones, fotos que llegan a mi celular o libros especializados en la temática. Lo que sí me interesa es que la pintura posibilite una mirada de este momento de percibir el entorno y permita explorar problemáticas de trasfondo. El material en la época más virtual, el recuerdo en una época que olvida rápido.

Por *trasfondo* parece entender aquí Gadea dos diferentes cosas: una posición estética, una actitud ante el pintar (el origen de las imágenes de partida, las tecnologías en juego), por un lado, y la historicidad del cuadro, su carácter documental y testimonial, por el otro. De la primera nos hemos dedicado hasta ahora. La segunda, sin embargo, está íntimamente ligada a la tradición específica de la pintura de paisaje en la que se coloca el artista, las referencias y guiños de sus gestos, las huellas de sus estudios sobre obras de otros, las decisiones formales que tomó en determinado momento y mantiene a través del tiempo. Estas cuestiones podrían solidificarse en la frase *el paisaje no es autorreferencial*. Gadea lo indica con preguntas: “¿Qué significa la ausencia de edifica-



ciones?” “¿Por qué aparecen “rastros” en algunas pinturas de máquinas o artefactos similares que sirven para extraer el material expuesto?”

Bucear en la etimología de la palabra *paisaje* nos lleva a una característica común a todas las palabras de las lenguas indoeuropeas que designan el mismo concepto: una relación entre hombre y territorio, una adición al territorio, un dominio del territorio, una gestión del territorio por parte del hombre. Si la palabra que designa lo “real” está mediada de ese modo, ¿qué decir de su acepción como representación de un fragmento de lo real a través del arte? “Landscape painting is the thoughtful and passionate representation of the physical conditions appointed for human existence”¹², dice en 1871 John Rus-

kin, ese gran defensor de William Turner. Quien tenga la paciencia de estudiar la pintura paisajística de los mejores pintores nacionalsocialistas, no podrá evitar prestar atención a la abundancia de puentes en construcción. Quien sepa leer a Van Ruysdael, no podrá evitar comprender la importancia de la aparición de una ruina gótica en un paisaje por lo demás convencional. Quien conozca el contexto en el que trabaja un pintor chino de la dinastía T’ang sabrá leer en su paisaje “entre líneas”, una crítica a cierta política de estado, una toma de posición filosófica, una aceptación, una renuncia, un error. ¿De qué hablan estos paisajes de Augusto Gadea? ≈

12. “La pintura de paisaje es la representación reflexiva y apasionada de las condiciones físicas designadas para la existencia humana”, John Ruskin, *Lectures on landscape*, Oxford, 1871.

LA TIERRA, EL PAISAJE Y LA MEMORIA

Clever Lara

Preocuparse por el paisaje hoy día, ¿no parece un anacronismo impresionista?

Precisamente para resituarnos frente a ese equívoco es que hace unos años hemos estado estudiando en ese sentido.

En primer lugar, el paisaje en sí nunca puede, como ningún tema, ser un anacronismo; sí pueden serlo los puntos de vista con los que se sustentan o la oportunidad en la que se sostienen. Quizá hoy como nunca el problema del paisaje en su aspecto multidisciplinario ha cobrado vigencia en todo el mundo. Y el arte, como parte de ese mundo, se ha hecho eco de él en diversas oportunidades a través de distintas vías expresivas y corrientes estéticas. El Land Art es un ejemplo palmario de ello. Allí, como en muchos movimientos de las vanguardias, se produjo una conexión con formas expresivas de los primeros seres humanos en el uso del territorio. En ese uso y ocupación, con las consiguientes modificaciones, se fue produciendo una escritura que generación tras generación trazaron su experiencia dejando sus testimonios y, en el tiempo, sus vestigios en el planeta. Es un lugar común decir que es un palimpsesto, pero lo es, y su texto una y otra vez escrito, borrado o semiborrado, perdido o semiencontrado todavía nos ocupa. En ello está, pues, implicado el espacio y el tiempo y, para que exista paisaje, debe existir un sujeto que lo experimente. En

principio, siguiendo nuestra herencia “ocular-centrista” (según Palasmaa), que lo mire. Hoy incluiríamos a todos los sentidos.

Esa transformación es constante en el paisaje y en los individuos, su acción es recíproca.

Menudo problema incluimos en ese torrente y tratar de comprenderlo, sentirlo, modificarlo u observarlo recreándolo en un proceso artístico. Eso es lo que intentó Augusto Gadea.

Su opción expresiva, como la de casi todos nosotros es aún heredera de la procedente del mundo grecolatino. Cuando nos refiramos a sus trabajos deberemos hablar de conceptos como punto de vista, diedro, cielo-tierra, horizonte, por ejemplo. Pero también –aquí Palasmaa se pondría contento– aparece el tacto como sentido al que se apela. El fuerte contenido matérico construye texturas que, como es usual, complementan lo visual.

Conozco a Augusto Gadea desde hace algunos años. Eso me ha permitido escribir con propiedad este testimonio acerca de un breve período de su trabajo. Porque he sido testigo de sus lecturas, sus reflexiones y preocupaciones deslindo claramente estas experiencias de lo que se entiende por paisajística, en el sentido tradicional del término.

Lo primero que debo decir de su opción es que nace de un conjunto de vivencias a partir de un lugar elegido, generalmente no urbano, en su mayoría de nuestro país. Los

lugares no fueron elegidos al azar, de ellos tenía una previa vivencia o información. Visitando ese sitio a veces más de un día hacía, a su modo, un “trabajo de campo” para sus intereses artísticos. Ningún sentido quedaba excluido del cúmulo de solicitudes que en algún momento podían alimentar su futuro trabajo, también hacía bocetos, recogía hojas, cortezas, ramas, tierra, recuerdos... Hay un precedente ilustre de vínculo emotivo intenso con el lugar en Van Gogh. La gran diferencia es que él trabajaba su obra final en el lugar, en vivo. Allí, lo que disfrutaba o padecía, lo que veía o imaginaba, lo que entendía o intuía, lo que elegía o descartaba, se iba transformando en materia y color, ritmo y forma. El trazo era el vehículo que transportaba esas sensaciones y emociones transformadas. Augusto en cambio regresa al laboratorio-taller para confiar en la memoria atesorada en su visita, esa memoria se manifiesta de dos formas: en sí mismo y en la de los materiales hallados. Porque Augusto cree que los materiales ayudan a evocar (no reproducir) el lugar visitado e imaginar es crear imágenes con la memoria y la materia. Como los alquimistas, cree que están habitadas. En ese momento su proceso imaginativo suelta amarras.

Esos materiales –tierras, arcillas, cenizas, arenas, cortezas– pasan a formar parte, junto a aglutinantes u otros pigmentos, de la propia materia colorante de la obra. De más está decir que en eso se manifiesta un regreso al

origen, pues se trata de una remisión al uso de los primeros pigmentos de la humanidad.

Como esas partículas mantienen la memoria de su historia, Augusto confía en que su interacción, una vez reunidas en el contexto de cada pintura, nos hablen del lugar al que pertenecieron.

Elevando el punto de vista se nos ofrecen estos panoramas extendidos horizontalmente. El solitario observador no pisa el suelo o está en un lugar elevado desde donde mira. Por otra parte, sus lugares están deshabitados. Sus pinturas no tienen casi figuración. La que hay es la imprescindible. A la ausencia de seres humanos debe agregarse la de cualquier otro ser vivo sea animal o vegetal.

Las tierras recogidas empleadas en su obra mineralizan la superficie y se autorrepresentan, hay en ello un intento de no representación. Eso es válido en el espacio de lo que sería la tierra. Augusto está así apelando a la materia textural, por tanto, al tacto, que, como dijimos antes, es el otro sentido al que estas obras excitan. Es el sentido de la proximidad: lo que podemos tocar. Lo lejano, lo que se sustrae a nuestro con-tacto, es solo visible. El ojo se hace responsable de informarnos acerca de lo lejano, pero es camarada del tacto también en lo cercano. De acuerdo con eso, utiliza un tipo de materia en las zonas bajas del cuadro (lo cercano) y otro



para las zonas altas (lo lejano, próximo al horizonte). En las primeras, la materia es de mayor porte y aparece disgregada, mostrándonos en primer plano su fragilidad. Fragilidad del espectáculo del mundo representado, fragilidad del mundo real y fragilidad del objeto, de la pintura, cuya realidad material forma parte de la misma cadena de transformaciones.

La imagen surgida de esa reelaboración movida por la memoria de Augusto y de la materia no conduce, como fue dicho, a nada que se parezca epidérmicamente al lugar visitado. Maurice Merleau-Ponty plantea que lo no visible está completamente entrelazado con lo visible y no en forma subsidiaria sino como su sostén, así confía nuestro artista que lo que nos ofrece es un paisaje de la pintura, pero también de la realidad.

Según me confiesa Augusto, sus obras no han surgido en forma consciente como distopías. Reconoce, empero, el clima desolador que poseen, no atribuible, cree, a una voluntad expresa del anuncio de un futuro con tal carácter.

Su confesión fue en respuesta a lo que yo creía ver en ellas. Mi idea provenía de observar el predominio de las áreas mineralizadas: la tierra. En este lugar debo señalar un detalle advertido por él: cuando se vio en la necesidad de pintar el cielo, que generalmente aparece “apretado” en la parte superior de sus obras, como no pudo extraer “partículas celestiales”, debió claudicar entonces y tuvo que “pintarlo”. Al respecto nos dice: “La pintura aparece

solamente en el cielo: la imposibilidad de poner el cielo en el cuadro”. Su comentario tuvo algunas consecuencias en mí: primero una sonrisa, luego una nueva confirmación de nuestra condición terrestre y la de nuestro deseo permanente de querer volar para superarla.

Ese mundo mineraL, tiene por su origen una cualidad cromática restringida, poco vibrante. No solo por la ausencia de cualquier figuración alusiva a la vida sino porque la materia misma es inerte, árida, seca. El polvo se respira.

Pensé en una distopía porque los lugares visitados no eran zonas baldías o desérticas, no eran paisajes de la desolación pero, según palabras de Augusto, eran reconstruidos en sus obras como espacios de lo perdido, de lo olvidado, lo roto, lo traicionado, lo comido, de lo que queda después de ser usado. Entonces, volviendo a Merleau-Ponty, repensé lo que Augusto quería decir. Probablemente lo no visto por él en esos lugares, lo que estaba y seguía transcurriendo detrás de esa morfología, era lo antes mencionado: él oía o creía oír el lenguaje que la materia conservaba en su memoria. Y esa memoria le hacía apuntar a un mundo cuyo vacío no era el anuncio de un futuro apocalíptico sino de un pasado y un presente referidos a otro tipo de ausencias: las señaladas por él anteriormente; lo que bien puede ser invisible para algunos o poco visible para otros pero que constituye de manera intrínseca parte de la realidad. Además hay otros

datos: las huellas de máquinas, las zanjas, por ejemplo. ¿Una nueva ocupación del territorio? Parecen serlo y con ello una consiguiente resignificación. Esas marcas, como las primeras que hizo el hombre al caminar por el mundo, cuando agrupó o alineó los primeros conjuntos de piedras, podrían ser también un recomienzo.

Todo lo anterior es fundamental para nuestro futuro, pero no sería valioso en un ámbito de una exposición de arte si no estuviera entret Tejido con un lenguaje artístico relevante. Lo que realmente importa, y me congratula destacarlo, es que está expresado y sostenido por un fuerte talento pictórico. ≈



Aguas corrientes, 2018

Es un políptico constituido de 4 fragmentos.

Cada parte mide 44cm x 60 cm.

El total es de 176 cm x 60 cm.

Arena, carbón y pigmento sobre papel
de alto gramaje.



Dron, que estás en el cielo, 2018

Es un díptico. Cada parte mide 44 cm x 60 cm.

El total de las dos partes es de 88 cm x 60 cm.

Tierras, arcillas, carbón y pigmentos sobre
papel de alto gramaje.





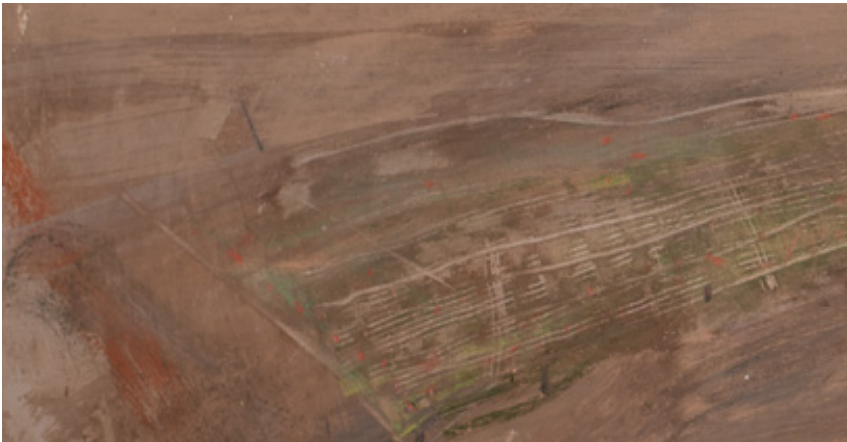
Dentro de los bordes, 2018
48 cm x 38 cm

Arcilla y carbón sobre papel
de alto gramaje

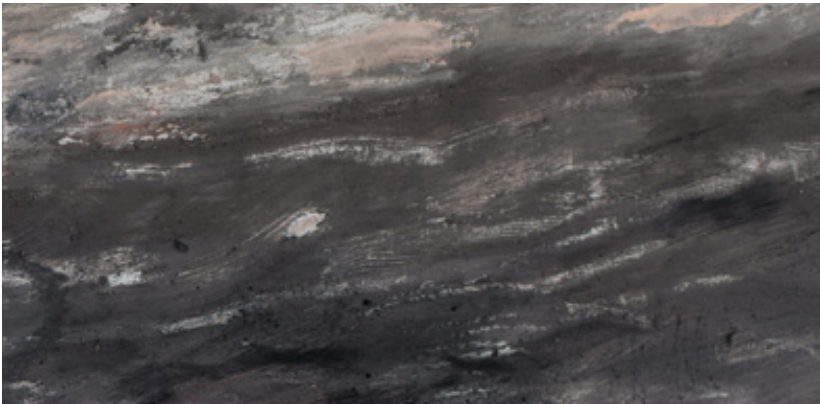


Arenas y pintura rota, 2018
60 cm x 44 cm

Arena y pigmentos sobre papel
de alto gramaje.



Kā – ñu, 2017
156 cm x 86 cm
Arcillas y acrílico sobre
lienzo



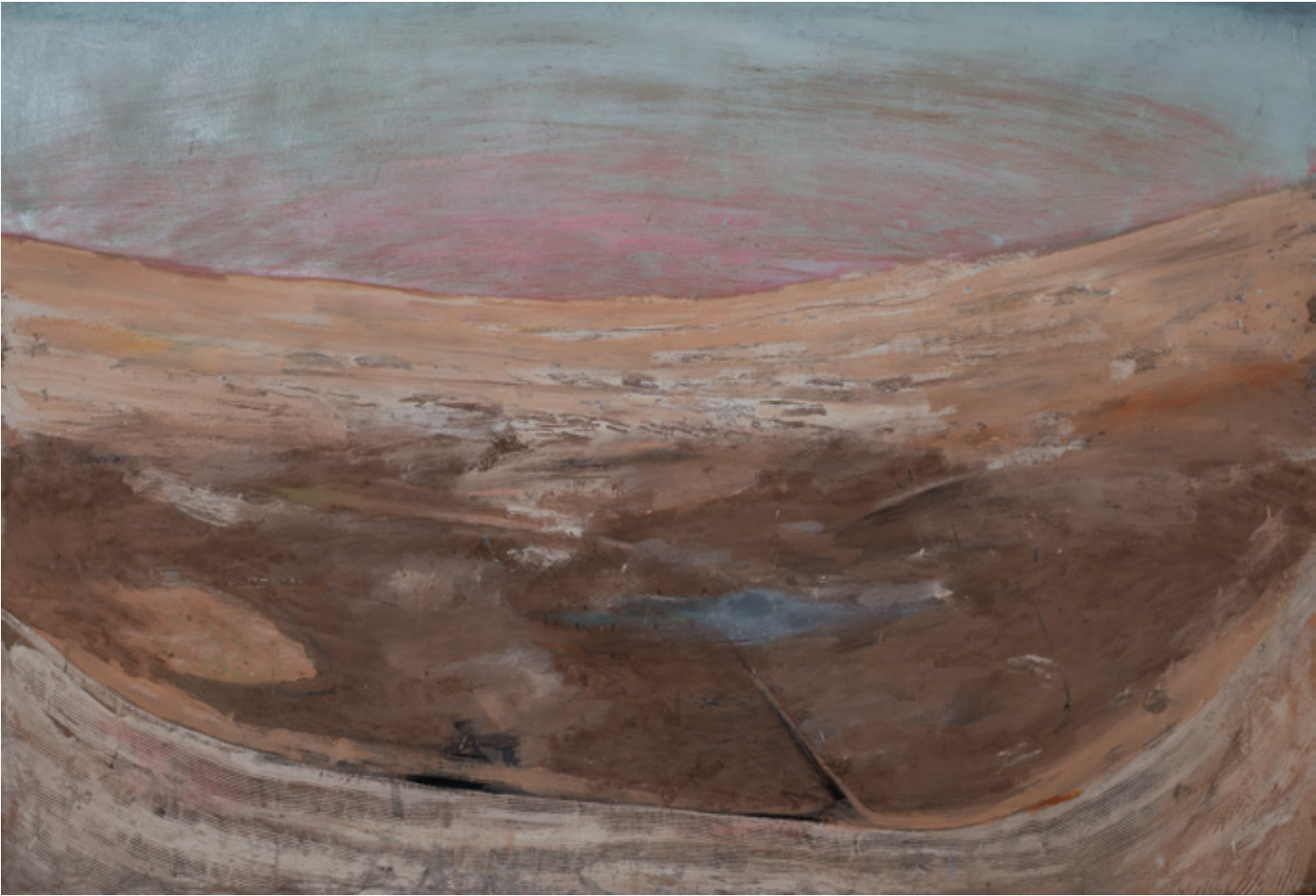
Próximo al Leteo, 2016 - 2018
156 cm x 86

Tierras de río, arcillas
y pigmentos sobre tela.



Naturaleza muerta, 2016
120 cm x 84 cm

Arcillas y carbón sobre lienzo



Cielo desde el cráter, 2016
120 cm x 84cm

Arcillas , tierras y óleo sobre lienzo.



Otra vez, no es lo mismo, 2016
20 cm x 84 cm
Arcillas y óleo sobre lienzo



Lo que sostiene, 2016
120 cm x 84 cm
Arcilla, tierra y óleo sobre lienzo.



Senderos, 2016
127 cm x 92 cm

Tierra, arcilla y óleo sobre lienzo.



Estas fotografías son una pequeña muestra de anotaciones, materiales encontrados y dibujos preparativos, los cuales forman parte de la metodología de trabajo.





SKYLESS

Fragments from a dialogue
with **Augusto Gadea**.

Francisco Tomsich

1. All Augusto Gadea’s quotations in bold come from a written interview conducted via email in July 2018, unless otherwise specified.
2. The statement *the essence of the technique is not technical* is a “typical and exemplar statement”, says Jacques Derrida in his analysis of the appearances of the word *spirit* (Geist) in the work of Heidegger (Of the spirit, Heidegger and the question, work originally published in French in 1987). The “irreducibility of technique” is what prevents the purity of thought or speech: philosophical thinking seeks to think “the essence, sheltered from all original pollution and essential by technology.”
3. Again Derrida, in La Vérité en peinture (The truth in painting, 1978): “Dans un tableau, c’est la peinture elle-même qui est à l’oeuvre, à même l’oeuvre” [In a

painting, it is the paint itself that is at work as is the work]. “Contrary to what the art historian Schapiro and the philosopher Heidegger affirm (though, only partially in the case of the latter,), the painting is not there to show off, represent or describe anything. It is the rest of a painting operation (performative), which Derrida calls ‘painting to the work’ [peinture à l’oeuvre]. [...] From the ‘painting to the work’ we can advance that we cannot say anything. “DERRIDEX, Index des termes de l’oeuvre by Jacques Derrida, in: <https://www.idixa.net/Pixapagixa-1502201122.html>.
4. Elkins, James. *What is painting? How to think about oil painting using the language of alchemy*. New York, Routledge, 2000.
5. Regarding contexts and links with other local artists, it is worth highlighting, at least, that Augusto Gadea

also integrates the informal association of artists Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común (Transposed from a Studio for a Common Portrait (TERC), founded by Martín Verges and myself in 2006 in Montevideo . One of the central aspects of the extended concept portrait model implemented by TERC in its “expeditions” is the use of materials from the place studied as raw material, for the production of pigments and paints that will be used to represent various aspects such as: faces, landscapes, buildings, animals or plants. Although Gadea’s practice already used similar premises before integrating TERC, this connection points to a field of interest, perhaps generational, present in the work of other young artists in Uruguay and the region. Consult: <http://transposedstudy.wordpress.com>.

1.

The first impressions of landscapes or places that reached me were through paintings (I remember “La hora de la siembra”, from The very rich hours of the Duke of Berry). The disconnection between my environment (La Blanqueada neighborhood in Montevideo) and those 15th century paintings fascinated me and awaked a different kind of imagination in me. It was perhaps from those experiences, at a very early age, that I began to relate the act of imagining to the possibility of experiencing different states. Imagining in the sense of producing images, enabling thought through the senses, a process which involves me and has been growing with me throughout the time.¹

To talk about painting is something difficult and somehow wierd. It is something only painters do, and it is a strange feeling as they have already done this: through their paintings. Painting is a dialogue with the dead and the living, a dialogue that is not only maintained with drawing, words and color, but also with movement, thought and gesture. Artists also speak and sometimes write about painting, about how it this done. However, most of the time, they talk about what it is like to be a painter in the world, which is a different aspect. When a painter sees another painting, he sees what all others see, but he also *sees* (the verb is somehow too narrow to its meaning here) something else: how it was made. And if he does not see, understand, feel or perceive it, he questions himself about it, draws, or copies.

Talking about painting without being a painter though, is a bit like talking about technique: you are always talk-

ing about something else when you talk about it, or in its name or concept². This is why the books that deal with painting deal, mainly, with something else. They tell about pictorial themes or aesthetic problems, about technological developments or the lives of artists; they claim about all these and other things, but they hardly ever reach the painting in itself, what this actually is. Among the exceptions (among the books), there are at least two ways to talk about painting: one that leads to silence (if it is not possible to speak, it is better to keep silent)³ and another that leads to the material (and from it, to the gesture, to movement, to repetition, then to color and much later to representation):

A painting is made of paint -fluids and stone- and the painting has its own logic and its own meanings, even before forming the head of a Madonna; for an artist, an image is both: a sum of ideas and a blurred memory of “putting paint”, inhaling vapors, distilling oils, cleaning brushes, staining, diluting and mixing. A blur of preverbal thoughts which intermingle with concepts, figures and the nameable forms that are being represented. Material memories are not usually part of what is said about an image, and this is an error of interpretation, because each pictorial work captures a certain resistance of the painting, a gesture of the brush, a speed and an insistence towards the matter without sense: and it does it in the same moment, and under the same thinking that captures the expression of a face. (James Elkin, *What Painting is?*).⁴

2.

The dust ...

The earth ...

The sand ...

The particle ...

The fragment ...

The moving look ...

The journey ...

What returns to the earth ...

What is condensed there ...

Many times, I have asked myself about the fact that so many current painters are interested in the question of the material itself, why has this become a center of thought and practice? It is impossible to give an answer, though in the future it will be clear to others. In any case, this interest in the materials, within painting and now in the Rio de la Plata, and approaching to the work of Augusto Gadea⁵ in particular is not similar; yet it is related, with that of the painters from the south of South America (although academic genealogies may be found).

It is evident that among the components of this “interest”, a certain reaction against the permutative allegory of contemporary art has to spark; and together with this a certain lesson from Joseph Beuys (and among his students, it is Anselm Kiefer, who best points in this direction, and of all those contemporary Italian artists to him) can also be seen. There must be guiding threads between that interest or drive and the evident transformation that is operating in this era, in the way of thinking about color.

It has something to do with the not sufficiently fast dissolution of the Western canon and its compartmentalized categories, comparison and analysis. Hence, it is not surprising, that this involves both articulating notions of aura, presence and authenticity; and a dark “embracing” of the experience through the complexity, of the know-how of a spirit of elegiac age that organizes fragments.⁶ Now, this know-how, as painters knowledge, does not speak merely of itself, it is not self-referential (that would be to fall into that same brutal realism, close to the denial of the symbol, which characterizes the practices of one of the academies strongest of academies of contemporary art, and which so strongly represents our *Zeitgeist*).

In books, material and color are always associated with *the origins*, it is a cuestión of method. However, painters’ method moves away from the origin: as the material itself embodies its own history, it has been empowered by all its potential uses, and it is already iconological. As Gilles Deleuze⁷ reminds us, because the painter’s blank canvas is saturated with clichés: the painter’s job is not to add, but to eliminate.

6. “A few years ago, I went to a hill in Lavalleja, [department located in the southeast of Uruguay] a place I had already visited years before. I was looking for raw material. So, I got up early in on a Wednesday morning and took a bus to the mountains. I spent all day there collecting material and drawing. At night, I went back on another bus and, when I got to my apartment in Montevideo, I put these soil samples on the balcony to dry, as it had been raining the days

before. The land stayed there for a few days with some branches tangled on top. The following Sunday, early in the morning, I sat down to read in the living room and suddenly I began to hear a crackling noise [sic] and loud ... I did not understand what it was but it came from outside. A few seconds passed, I looked out of a window, from where you can see the hill of Montevideo, and suddenly, a hawk appeared and landed on the railing of the terrace where this earth was. The noise was

unbearable and the bird looked like hurt and violent. It jerked and tossed on the railing. I did not know what to do... but to my surprise, after a few seconds another bird flew by and he tried to take the first bird from behind. However, this first bird remained on the railing for another long minute, until it finally flew off. At that time, I was thinking about the high views. In the birds’ eye view over the territory “(Augusto Gadea, interview with the author, July 2018).

3.

THE
RAW
MATERIAL

(landscape represented through the material of the real landscape).

Augusto Gadea travels to specific places, he walks around a certain territory, perceives certain landscapes, draws, collects materials from those places of nomadism and wandering. Once in his workshop, he uses those materials (though not exclusively) to paint or draw landscapes, of which immediate references are those landscapes he has been studying *in situ*. But why?

The landscape is a tradition and a sophisticated pictorial genre, that deals with some central problems of representation through painting in all periods and cultures. For us here and now, it also deals with the historical place of that off-center, disunited or detached subject we still are. From the Dutch painting to Komar and Melamid⁸, the landscape as a genre has also been a symptom, a task and a product of the bourgeois citizen’s contemplative work. Therefore, it has also been an arena for aesthetic skirmishes, the target of ironies and parodies and a territory of conflict for political imperatives. The painting of Gadea and Gadea himself inquire about these relationships, problems and stories directly addressing complexities of meanings that do not arise from talking about this wandering, nomadic practice mentioned at the beginning but are actually embedded in it, they are part of it. It would be a mistake to extract from a practice a complexity of meanings: the practice itself is its expression.

However, in Gadea’s work there are four vectors that condense his ideas: and these are, using the words of the artist himself, “point of view, color, permanence, and background.”

7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logic of sensation*. First edition in French of 1984.

8. Vitaly Komar and Alex Melamid, *The most wanted paintings* [The most wanted paintings] and *The least wanted paintings* [The less desired paintings]. Online project started in 1994-1995.

4.

POINT
OF
VIEW

Perspective, in many of these paintings, is sought to find tensions between the territory and the art materials. Heaven is, in this sense, the nexus. Distances meet each other. On the one hand, landscape views are depicted from a high angles; far away from the spectator and the raw materials from the soil. On the other hand, this raw material is there, it can be touched. The sky makes the encounter of these distances possible. And it is represented by painting, by the impossibility of doing so with the material that constitutes it.

In an article entitled “Point of view”, Gadea writes: “There are two distances that meet, the first one is the ‘separation’ in the representation, from a distant point of view; and the other lies in the ‘closeness’ of the material.” Many of his paintings have been created directly with the materials found in the precise area of the landscapes Gadea represents, these being: layers of earth, sediments, dust and debris. As if defending himself from something (from what?), the artist produces the landscape as seen from the distance and from above. This strategy does not always involve the use of aerial perspective, what usually happens is actually the opposite: the painting imposes a very dense materiality in the foreground, perspective of which is achieved thanks to the application of a few pictorial resources (drawing or color); and this technique sometimes causes the ground to fall flat against the sky, so to speak.

As when we say, sitting on the beach, “the sea is a wall”⁹. This *modus operandi* has sound consequences: there is an estrangement between the material and its evidence in the representation, which sharpens another aspect common to all his works, also relevant from the point of view of the history of landscape painting: the absence of character. “The viewer ¿wanders? along the territories, alone”, writes Gadea¹⁰.

I’m not so sure: and in a way, the character is no longer possible in these paintings, given the technical decisions taken to tame the material. The spectator, who in any case is something else, could not be alone. Sharpness of perspective, its denials, investments and distortions.

9. Tomas Tranströmer, *Den stora gatan* (The Great Street) 2004.

10. Augusto Gadea, interview with the author, July 2018.

5.

COLOR

The sky is a problem.

The problem is that I use the land to represent the soil of the territory but I cannot put a piece of heaven in the box (though, I would love to). I can’t do other than acknowledge the representation limits that materials present in the case. For this reason, the use of industrial paint far from displeasing me in this context, it seduces me: as it makes the encounter of signifiers more radical in relation to the history of materials, particularly within the concept of landscape painting.

Regarding “the history of materials” I would like to highlight that the representation of the day sky has never been a serious problem from the point of view of the material. Natural blue pigments have existed for millennia and the techniques used for the case are innumerable. But, of course, these materials do not come from heaven itself¹¹.

However, “the sky is the link between the territory and the material”, “the sky makes the meeting of distances possible”: the sky exists in the picture. An artist oriented to the illustration of his acting model through a series of paintings could solve this paradox by leaving the pictorial space of the sky void, without painting. That strategy would correspond to a model of academic performance of contemporary art.

And it is true: refusing to do so, not being too orthodox at this point, is a radical gesture, because it adds meaning and signifiers, and makes the process more complex, which, so to speak, would lead to an end. From a more dialectical point of view, the “finished” work already establishes its own contradiction. And not only from the point of view of colour “the sky is a problem” but from its own existence as a picture or painting, in its mediated concreteness.

11. Many cosmogonies, including the ancient Greek one, consider that heaven and earth were at some crucial point the same thing or a no-thing. In Ovid, for example, it is called *chaos*: “a mass without form and without elaboration, nothing more than an inert weight and a bunch of discordant seeds of elements not well assembled” that persists until “a god [...] separated heaven from earth, and earth from the waters, and separated the transparent sky from the dense air.” (Ovid, *Metamorphosis*, Book I, translation by José Carlos Fernández Corte and Josefa Cantó Llorca). In the first verses of this poem, the Latin term *caelum* has two meanings: ‘the atmosphere that surrounds the earth, made up by a dense air (*aer*)’, and also called *aether*, ‘the upper, transparent sky’. The history of representations of heaven is a story of ideas about heaven.

6.

PERMANENCE

What could remain of this work as time goes by? If the landscape is a fragment of the world “captured” and represented in the history of art (which has remained through the use of pictorial techniques), what is the point of painting a landscape that tends to disappear at this moment? What is the role of the “fragility” of the material in the pictorial representation of the landscape? Does it make any sense that the deterioration of the painting’s material is linked to the subject of the painting itself?

“What has decayed in the lands presented? What makes it possible to imagine? “Like many other artists who work on the issue of the matter, the material itself, the question of what someone may call” deterioration “is one more element, as important as the theme, scale or exhibition’s method of the work. Hence, this comes together with an understanding the work as a process-in-picture and not as a narrative of a process external to the painting (though, Gadea does not often resort to). The picture is dialectical, this time from the point of view of its materiality: it is the recursive old question of the pictorial representation of movement.

“The nature of these works is fragile, but some of these paintings are made by materials which have sedimented for thousands of years,” adds Gadea. That will not silence the police of the ephemeral, who forget the institutional conditions of the existence of an art that is not, at least until wars and fanaticisms haven’t reminded us again. The genealogy of the ephemeral is illustrious:

It includes all the artists of history. How much history does a painting include? Is the painting of a landscape meaningful to history? What is behind the painting?

7.

BACKGROUND

The experience in the places I go to extract the material and the impressions in my memory are an essential component in my work. However, the triggering images do not follow a linear relationship or pattern. Many times, I use images from the internet, information on news, drones’ views, photos that pop up in my cell phone or book specialized in the subject matter. My main concern, though, is that the painting allows for a time and space to embrace the context, to look around this moment, to perceive the environment and to explore *background* problems. The material, in the most virtual time; the memory, in an area that forgets pretty quickly.

Gadea’s idea of *background* seems to involve two different aspects: on the one hand, an aesthetic position, an attitude towards painting (the origin of the starting images, the technologies at play), and on the one hand, the historicity of the painting, its documentary and testimonial nature. To the first we have dedicated ourselves until now. The second, however, is intimately linked to the specific tradition of landscape painting in which the artist is placed, the references and winks of his gestures, the traces of his studies on the works of others, the formal decisions he took at a specific time and that he still keeps over time. These issues could be condensed in the phrase *the landscape is not self-referential*.

Gadea indicates with questions: “What does the absence of buildings mean?” “Why do” machine traces “ or similar artifacts used to extract the exposed material appear in some paintings?”

Diving in the etymology of the word *landscape* leads us to a see a feature this word shares within all Indo-European languages. The word *landscape* designates the same concept: a relation between man and territory, an addition

to the territory, a domain of the territory, a human management of the territory. If the word that designates the “real” is being already mediated. What is then left to the connotation of a fragment on the real through art?

“Landscape painting is the thoughtful and passionate representation of the physical conditions appointed for human existence,”¹² quotes John Ruskin in 1871, a great defender of William Turner.

Whoever has the patience to study the landscape painting of the best National Socialist painters will struggle to avoid paying attention to the abundance of bridges under construction. Anyone, who knows how to read Van Ruysdael, will have nothing to do but to understand the importance of the appearance of a Gothic ruin in an, otherwise, conventional landscape. Those who know the context, in which a Chinese painter of the T’ang dynasty works, will know how to read “between the lines” in his landscape a critique to a specific state policy, a philosophical position, an acceptance, a renunciation, a mistake. What are Augusto Gadea’s landscapes talking about? ➤

¹². “Landscape painting is the reflective and passionate representation of the physical conditions designated for human existence”, John Ruskin, *Lectures on landscape*, Oxford, 1871.

LAND, LANDSCAPE

Clever Lara

Having concerns about the landscape today, does not seem an impressionistic anachronism?

It is precisely to relocate ourselves against this misunderstanding, that we have been studying for a few years.

In the first place, the landscape itself can never, like any subject, be an anachronism; though it may be the case for the points of view that support it, or the opportunity in which they stand. Perhaps today, more than ever before, the problem of landscape in its multidisciplinary aspects has gained validity around the world. And art, as part of that world, has echoed it on several occasions through different expressive ways and aesthetic currents.

Land Art, is a clear example of this. There, as in many other modernist movements, a connection sprang between the expressive forms of the first human beings in the use of territory. In that use and occupation, and together with the consequent modifications, a writing started to be produced, which generation after generation embodied their experiences, leaving their testimonies and, in time, their vestiges on the planet.

It may seem simplistic to say that it is a palimpsest, but this is what it actually is; and its text written over and over again, erased or semi-erased, lost or partially found still occupies us. It involves time and space, and for a landscape to exist, there must be a subject that experiences it.

To start with, following our “ocular-centrist” legacy (according to Palasmaa), which looks at it. Today we would include all the senses. This transformation is a continuum in both the landscape and individuals, and its action and effect is reciprocal.

What a challenge to get involved in that torrent!..., to try to understand it, feel it, modify it or observe it by recreating it in an artistic process. That’s what Augusto Gadea has attempted.

His expressive choice, as it would be the case to most of us, still inherits to that one of the Greco-Roman world. When we refer to their work we should talk about concepts such as *point of view*, *dihedral*, *sky-earth*, *horizon*, for example. But also - here Palasmaa would be happy – since tact appears, as the appealed sense. The strong content in the materials (the raw material) enables textures which, as usual, complement the visual.

I have known Augusto Gadea for some years. This credits me the confidence to write this testimony about a brief period of his work. Because I have witnessed his readings, his reflections and concerns, I can clearly make a distinction between these experiences and what is meant by *landscape* study, in the traditional sense of the term.

The first thing I have to say about his choice is that it is born from a set of experiences from a chosen place, generally non-urban, and usually within our country. The places were not chosen at random, they had a previous experience or information: visiting those sites often more than a day before, in his own way, a “field work” to his own artistic interests. No sense was left aside from the accumulation of demands that could at some point feed their future work, he would also make sketches, collect leaves, bark, branches, earth, memories ... There is also the illustrious precedent of an intense emotional bond with the place in Van Gogh. The big difference being, that Van Gogh worked on his final work on location. There, what he enjoyed or suffered, what he saw or imagined, what he understood or intuited, what

AND MEMORY

he chose or discarded, was transformed into matter and colour, rhythm and form. The trace was the vehicle that transported those transformed sensations and emotions.

Augusto, on the other hand, returns to the laboratory-workshop to trust those precious memories of his visits, memories which manifest themselves in two ways: in themselves (the visits) and in that of the materials found. Because Augusto believes that materials help to evoke (not reproduce) the visited place. And to imagine is to create images with memory and matter. Like alchemists, he believes these are inhabited; and at that moment of his imaginative process he casts off the moorings, and sets off to the painting journey.

These materials -lands, clays, ashes, sands, barks-become part, together with glues or other pigments, of the colouring source of the work itself. It goes without saying, that a return to the origins is involved in the process, as this is a reminder and reference to the use of the first pigments in the history of humanity. As these particles maintain the memory of their history, Augusto trusts that their interaction, once gathered in the context of each painting, will tell us about the place to which they belonged.

Raising the point of view, we are offered these panoramas extended horizontally. The solitary observer does not step on the ground or is in a high place, from where he looks. Moreover, his places are uninhabited. His paintings have almost no figuration. The only one we can find, is the essential one. In addition to the absence of human beings, there is that lack of any other living being, animal or vegetable.

The collected soils samples used in his work mineralize the surface and are self-represented. There is

an attempt at the non-representation, which is valid in the space of where the land would be. Augusto is thus appealing to the textural matter, therefore, to the touch, which is, as we said before, the other meaning these works excite. It is the sense of proximity: what we can touch. *The distant*, what is subtracted from our physical contact, is only visible. The eye is responsible for informing us about *the distant*, but is a comrade of touch also in *the near*. Accordingly, it uses one type of material in the low areas of the square (*the near*) and another one for the high areas (the far, near the horizon). In the first, the material is larger and appears broken, showing us in the foreground its fragility. Fragility of the spectacle of the represented world, fragility of the real world and fragility of the object, of the painting, where material reality is part of the same chain of transformations.

The image that emerging from this re-make, triggered by both Augusto’s memory and matter, does not lead, as already mentioned, to anything that resembles the skin of the place, the surface visited. Maurice Merleau-Ponty argues that the non-visible is completely intertwined with the visible and not in a subsidiary way but as its support. Hence, our artist can confidently claim, what he offers us is not only a landscape made of painting, but also of reality.

Following Augusto’s words, his works have not consciously emerged as dystopias. He acknowledges, instead, the bleak atmosphere they suggest; not attributable, he believes, to an expressed wish of the announcement of a future with such a character.

His confession was in response to what I thought I saw in them. My idea came from observing the predominance of mineralized areas: the earth. At this point, there is a detail which needs to be highlighted as it was

noticed by him. When he saw the need to paint the sky, which usually appears “tight” at the top of his works, as he could not extract “celestial particles”, he had to surrender to the luck of “painting” it. Regarding this, he tells us: “Painting appears only in the sky: the impossibility of putting the sky in the picture”. His comment had some consequences on me: first a smile, then a new confirmation of our terrestrial condition and our permanent desire to fly to overcome this condition.

That mining world, has its origin in a restricted, scarcely vibrant chromatic quality. Not only by the absence of any image allusive to life, but also because the material itself is inert, arid, dry. The dust can be breathed.

I thought of a dystopia because the places visited were not empty or desert areas, they were not landscapes of desolation but, in Augusto’s words, they were reconstructed in their works as spaces of *the lost*, the forgotten, the broken, the betrayed, the eaten, the space of what remains after being used.

Then, going back to Merleau-Ponty, I rethought what Augusto had meant to say. Probably what was not seen by him in those places, what it was and was still going on behind that morphology, was the aforementioned: he heard or thought he had heard the language these raw materials kept in their memory. And that memory made him point to a world where emptiness was not the announcement of an apocalyptic future, but of a past and a present referred to another type of absences. Those indicated by him previously: what may well be invisible to some, or little visible to others but that is intrinsically part of reality.

In addition there is further data: machines prints, ditches, for example. A new occupation of the territory? They seem to be, and with this a consequent resignification. Those marks, like the first ones that man made when walking through the world, when he grouped or aligned the first sets of stones, could also be a restart.

Everything before us is fundamental to our future, but it would not be valuable in the field of an art exhibition, if it were not interwoven with a relevant artistic language. What really matters, I am proud to assert, is that it is expressed and sustained by a strong pictorial talent. ■

septiembre 2018

Corrección
Maura Lacreu

Fotografía de obra
Matías Leyera

Traducción de textos
Isobel Martínez Duce

Diseño de Catálogo
Andrés Ferrara

Impresión
Mastergraf
D.I: 374.419

ISBN
978-9974-8620-8-1

MUSEO JUAN MANUEL BLANES
DEPARTAMENTO DE CULTURA
INTENDENCIA DE MONTEVIDEO
Avda. Millán 4015
CP 11700 Montevideo, Uruguay
Tel.:(598) 2336 2248
museo.blanes@imm.gub.uy
www.blanes.montevideo.gub.uy
Facebook.com/museoblanes



Agradecimientos

Alejandro Gadea, por enseñarme mis primeros pasos en la pintura.

Clever Lara, por ser un maestro, un gran amigo y perder algunas partidas de ajedrez. Por acercarme charlas, reflexiones y bibliografía imprescindible para mi investigación.

Francisco Tomsich, por querer participar en este catálogo, contribuir con su inteligencia y tener charlas por teléfono a las 2 de la madrugada desde Alemania.

Giuliana Balboni, por el afecto, y por ayudarme con el taller donde realicé las últimas obras que están en la exposición.

Matías Leyera, por su amistad y las incansables horas de fotografías durante estos años.

Silvia Pérez, por cuidar de mis pinturas y dibujos desde antes que lo pueda recordar.

Al equipo que trabaja en el Museo Juan Manuel Blanes, por hacer esto posible.

A la asociación informal de artistas Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común (TERC), por las valiosas personas que se encuentran allí, sus talentos y su know how.

Marcelo Vera, por las agudas charlas sobre la pintura.

A Tití, los Pájaros, los Lugares y sus Tierras.

ISBN: 978-9974-8620-8-1



9 789974 862081