

**TRÁNSITOS DE UN MODERNO****RESEÑA DEL CATÁLOGO *JOSÉ GURVICH, CRUZANDO FRONTERAS***

PABLO FASCE<sup>1</sup>

**RESUMEN**

El presente texto tiene como objetivo ofrecer una síntesis argumental de los escritos que integran el catálogo de la muestra *José Gurvich, cruzando fronteras*. Tanto la exhibición como los ensayos revisitan la producción del artista uruguayo y los vínculos con su contexto. Los tránsitos de Gurvich son el eje a través del cual se propone comprender la experimentación y la ruptura con el modelo torresgarciano.

**PALABRAS CLAVE**

Gurvich, arte moderno, arte uruguayo, curaduría.

**FICHA TÉCNICA**

Título: *José Gurvich, cruzando fronteras*

Autor: Cristina Rossi (editora)

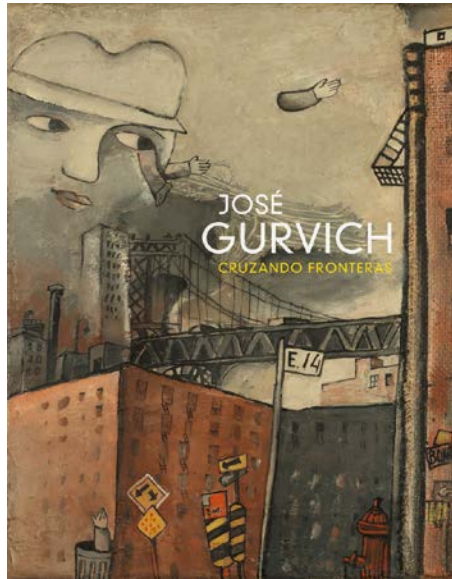
Editorial: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

ISBN: 978-9974-7778-6-6

Fecha de publicación: agosto de 2013

---

<sup>1</sup> Licenciado en artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario de post grado – CONICET – Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad de San Martín. Adscripto de la cátedra Historia del arte americano 2 de la carrera de artes (pablo.fasce@gmail.com).



Recientemente se ha editado *José Gurvich, cruzando fronteras*, catálogo de la exhibición homónima que se inauguró el 22 de agosto en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La muestra y el libro revisitan la obra del célebre artista que adoptó a Uruguay como patria, pero que durante su carrera transitó numerosos espacios. Es precisamente esta particularidad la que define el enfoque de la exposición y los textos: Cristina Rossi, curadora y editora, propone una lectura a través de la obra de Gurvich en la que los viajes y los vínculos forjados en ellos se constituyen como un elemento central para comprender la búsqueda y experimentación plástica del artista.

El cuerpo textual del catálogo se compone de cuatro escritos: uno que explicita los ejes de reflexión del relato curatorial y tres ensayos históricos dedicados al análisis de puntos específicos de la trayectoria de Gurvich. En el primero, Rossi da cuenta del enlace entre el diseño expositivo y la investigación en la que se sustenta. La muestra se divide en cuatro módulos, iniciando por las obras vinculadas al aprendizaje en el Taller Torres García y el primer contacto con Buenos Aires; esta etapa está representada por un conjunto de pequeños dibujos y pinturas donde los elementos del universalismo constructivo de su maestro (el orden ortogonal, el empleo de la sección áurea y los símbolos) son más evidentes. El segundo conjunto registra los resultados de la estancia de 1960 en Buenos Aires: consiste en una parte de las trece tablas pintadas durante el viaje, en las que puede notarse el inicio de la ruptura con la regla constructiva y el surgimiento de la simbología de la pareja, uno de los temas recurrentes de su iconografía posterior. El tercer módulo resume la experimentación de la década del 60:

la ruptura de la grilla ortogonal da paso a la espiral generativa, la incorporación de nuevos materiales y la adición de símbolos que se articulan en figuras habitadas, reminiscentes al “hombre universal” torresgarciano. Esta tercera etapa está atravesada por el viaje al kibutz israelí, a partir del cual tienen entrada los temas de la tradición judía. Finalmente, el cuarto y último módulo se define por la experiencia de la radicación en Nueva York en la década del 70: la austeridad inicial de la obra de Gurvich ha dado paso a la experiencia vertiginosa y multiforme de la gran ciudad, plasmada en los paisajes urbanos, los ensamblajes y los proyectos de monumentos. En cada instancia, la noción de ruptura de fronteras es doble: cada nueva locación implica un nuevo modo de pensar el sistema compositivo y el lenguaje visual.

El conjunto de ensayos históricos contenidos en el catálogo profundiza la lectura propuesta por la curaduría a partir de la indagación en el vínculo entre Gurvich y los distintos contextos en los que inscribió su práctica artística. El texto de Pablo Thiago Roca, titulado “Notas para una iconografía del obrero-artista”, se centra en la experiencia uruguaya del artista, a partir de la cual se gestan ciertos temas y elementos plásticos que atraviesan su poética. La vida de Gurvich está marcada por el tránsito desde el inicio: su familia abandona Lituania para radicarse en Montevideo cuando el tiene sólo cinco años. En el nuevo entorno en el que se cría, el vínculo con el mundo del trabajo obrero incidirá en su valoración de la actividad manual; posteriormente, su pasaje por el Taller Torres García y el contacto con las reflexiones del maestro uruguayo sobre el lugar de las artes en las culturas precolombinas lo llevará a consolidar su mirada positiva sobre el diseño, la producción artesanal y los objetos estéticos con función utilitaria (como se da en el caso de la cerámica). Gurvich se forma durante una etapa significativa de la historia del arte de Uruguay. En esos años se produce la progresiva apertura regional del campo artístico del país, mientras que se incorporan a la práctica un nuevo conjunto de disciplinas artesanales que distinguirán a los modernos uruguayos de sus pares. Si bien Gurvich se inserta en esta trama, Roca considera que su poética tiene elementos particulares que lo distinguen del resto: trabaja por medio de un proceso acumulativo, diferente a la síntesis de Matto o el equilibrio clasicista de Horacio Torres o de Fonseca, a partir del cual la retícula ortogonal se flexibiliza y permite la entrada de la espiral, la figuración y los colores vivos. Sin embargo, esto no impide que Gurvich se inserte como un actor de importancia mayor en el círculo de los

artistas constructivos, hecho que queda constatado por su actividad continua como docente en el Taller Torres García hasta el cierre de la institución en 1962.

El segundo ensayo, nuevamente a cargo de Rossi, se titula “Gurvich en Buenos Aires. Acerca de la circulación de su obra”. A lo largo del texto, la curadora e investigadora da cuenta de los modos en que el artista se vinculó con la escena porteña a lo largo de su carrera. El primer episodio de esta relación acontece en 1944: en ese año se realiza la muestra *Pintura moderna de Uruguay* en la galería Comte, en la cual participa el maestro Torres García y dieciocho alumnos de su taller, entre los que se encuentra Gurvich. Rossi recuerda la relevancia particular de ese año en el campo artístico de Buenos Aires, dado que por esa misma fecha el lanzamiento de la revista *Arturo* (que cuenta también con una participación de Torres) da cuenta de la irrupción del arte abstracto en la Argentina; al mismo tiempo, la crítica que Antonio Berni publica en *Latitud* en la que sanciona el excesivo protagonismo del universalismo constructivo en esta muestra es, para la autora, una evidencia del alto grado de polémica que desató la abstracción. La década del 50 mantendrá a Gurvich como docente en el taller de su maestro, actividad que sólo interrumpe para viajar a Europa entre 1954 y 1957. En la siguiente década se reanuda el vínculo con Buenos Aires: Gurvich emprende el viaje con su mujer y se aloja en la casa de Brito (artista que firmó en 1942 el Manifiesto de cuatro jóvenes que prefigura a *Arturo* y que luego participó del taller de Torres). El uruguayo intenta infructuosamente insertarse en el entramado de galerías porteñas, pero no obstante deja testimonio de la marca de su tránsito en el conjunto de trece tablas pintadas, en las que se puede encontrar en varias ocasiones la sigla “B.A.”, señal de su adscripción al contexto de la ciudad. Gurvich no vuelve a viajar a nuestra capital, pero su obra protagoniza otros momentos de visibilidad. En 1970 se realiza la exposición *Universalismo constructivo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la que se lo incluye como parte del taller de Torres; en 1981 se lo cuenta en la exhibición *Uruguay: 6 artistas plásticos* que tiene lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Entre sus muestras individuales, se destacaron la realizada en 1977 en la galería El Mensaje y la que tuvo lugar en 1997 en el Centro Cultural Borges. Si bien el contexto torresgarciano es importante para comprender el lugar desde el que Gurvich ingresa en nuestra escena, Rossi considera que la dimensión personal de su obra posibilitó su inserción en términos propios.

El último ensayo, titulado “Gurvich en Nueva York: una inserción conflictiva”, es responsabilidad de Edward Sullivan. Este texto gira alrededor del período vinculado al último módulo de la muestra: la radicación de Gurvich en la ciudad de Nueva York, desde el año 1970 hasta su muerte, cuatro años después. Para Sullivan, en este corto lapso de tiempo la producción del artista vive una nueva transformación dominada por el eclecticismo y la experimentación, en la que las enseñanzas de Torres resurgen para ser nuevamente reformuladas. El momento histórico en el que Gurvich arriba a la ciudad es significativo. Nueva York sufrió en los 70 la peor de sus decadencias: la obsolescencia del puerto y la crisis del petróleo dispararon el desempleo y vaciaron los tradicionales barrios de Manhattan. El artista se instala en el Lower East Side (zona de gran presencia de judíos) y se emplea en una fábrica de pinturas para hoteles y oficinas (lo que lo conecta nuevamente con su origen obrero). Los cuadernos de dibujo de Gurvich son una de las evidencias más directas del impacto que generó en él la experiencia de la ciudad: los paisajes están dominados por la velocidad, los personajes se mezclan entre sí y se mimetizan con su entorno. Para Sullivan resulta significativa la similitud entre estos dibujos y aquellos que realizara Torres García en la misma ciudad entre 1920 y 1922 (momento en el cual la situación económica es inversa a la que experimenta el alumno). Además, el contacto con las tendencias de la vanguardia local insta al uruguayo a incorporar nuevos materiales y formatos compositivos. Contrariamente a lo que se ha pensado, Gurvich conoció la escena contemporánea y tuvo una inserción en ella que, si bien fue relativamente marginal, generó un impacto significativo en su trayectoria. Las notas en sus cuadernos dan cuenta de sus recorridos por las galerías del SoHo (en ese entonces, meca neoyorkina del arte contemporáneo); el contacto con la obra de Rauschenberg puede haber motivado el traspaso de la frontera entre pintura, escultura y objeto. A su vez, las grandes esculturas públicas de Stella, Oldenburg y Nevelson (producto del Programa de Arte y Arquitectura del 63 y la Iniciativa Arte en Espacios Públicos del 67) pueden haber sido los elementos con los cuales dialogan los proyectos para monumentos del emigrado. Gurvich tuvo oportunidad de exponer en ciertas ocasiones: en el 71 integra una muestra colectiva en el Jewish Museum y al año siguiente tiene una muestra individual en la galería Lerner-Mizrachi (ambos vínculos explican en parte su abordaje de temas de la tradición judía y su acercamiento a la obra de Chagall). La temprana muerte del artista en 1974 cierra un período marcado por la experimentación y la reconfiguración de su poética.

Un catálogo no puede ser pensado sin dar cuenta de su relación con la muestra que le da origen. Ambas instancias son parte de un conjunto que plantea un relato sobre las producciones estéticas que abordan. En este caso, el vínculo se hace evidente en la sección “Relato visual”: la sucesión de reproducciones de las obras exhibidas acompañadas con citas y frases del artista recupera e ilumina la experiencia física de la muestra. Pero, al mismo tiempo, la curaduría (en términos espaciales y editoriales) dialoga con otros modos de comprender y exhibir obras artísticas. En este sentido, es lícito que nos preguntemos: ¿qué interlocuciones genera *José Gurvich, cruzando fronteras?* ¿Con qué modelos exhibitivos dialoga? ¿Cuál es el modo de acercamiento a la producción del artista que nos propone?

Las últimas décadas han dado lugar a un creciente interés internacional por el arte latinoamericano. Gerardo Mosquera afirmó que, a partir de los años 80, se produce en Estados Unidos un cambio en el modo en el que las exhibiciones abordan el arte producido en nuestra región: se abandona la mirada hegemónica fuertemente estereotipante, ligada a lo fantástico y el “realismo mágico”, para empezar a considerar al arte de Latinoamérica en términos de procesos de Modernidad con trayectorias y lógicas de desarrollo propias que dialogan con los países centrales. Simultáneamente, Mari Carmen Ramírez señaló la importancia adquirida por los críticos y curadores latinoamericanos, que ofician en el ámbito europeo y estadounidense como *cultural brokers*, figuras entre dos realidades culturales que posibilitan la traducción y comprensión del vínculo entre las producciones estéticas latinoamericanas y sus contextos de origen. Siguiendo esta misma dirección, dos muestras curadas en conjunto por esta última autora y Héctor Olea han sido consideradas como las consumaciones más relevantes de esta nueva perspectiva: me refiero a *Heterotopías* (realizada en el año 2001 en el Museo Reina Sofía) y su reversión *Inverted Utopias* (que tuvo lugar en el Museum of Fine Arts of Houston en 2004). Estas exhibiciones plantearon una relectura del arte de las vanguardias latinoamericanas del siglo XX, comprendidas en su tensión con los modelos de lectura provenientes de los países hegemónicos; para Olea y Ramírez la reformulación de los contenidos modernistas en el contexto latinoamericano produjo una inversión y resemantización de las propuestas utópicas vanguardistas, que los curadores organizan en una serie de núcleos temáticos (denominados “constelaciones”) a partir de los que puede recorrerse en conjunto la producción de toda la región. No obstante, este modelo de exhibición ha sido objeto de críticas. Mario

Gradowczyk y José Emilio Burucúa han señalado la arbitrariedad en la conformación de las constelaciones, que terminan comportándose como conjuntos estáticos y no dan cuenta de los modos de circulación y vinculación de artistas al interior de la región (como es el caso del contacto entre los concretos argentinos y sus pares brasileros). Sobre la misma línea, Diana Wechsler marcó cómo esta compartimentación obtura la posibilidad de posicionarnos sobre las experiencias de tránsito y relocalización de los artistas, tanto al interior de la región como en dirección hacia Europa y Estados Unidos; la propuesta de estas exhibiciones no cuestiona el relato canónico sobre el arte moderno, sino que termina por crear una imagen del arte latinoamericano posible de ser adaptada a esta narrativa central. Desde esta perspectiva, podemos alinear a la propuesta curatorial de *José Gurvich, cruzando fronteras* con estas posiciones críticas que llaman la atención sobre las zonas de contacto y la movilidad como condición de producción. Así, las nociones de “tránsito” y “frontera” se transforman en las claves articuladoras de un enfoque que explica la dinámica de la poética del artista a partir del contacto y el diálogo con sus pares de la región, pero también del mundo.

Lituano, uruguayo, latinoamericano, judío y universal: catálogo y muestra nos invitan a pensar la identidad y el contexto como instancias móviles con las que el artista se vincula y que se reconfiguran a la par de su búsqueda estética. En este sentido, la propuesta curatorial puede ser considerada una puesta en práctica de un nuevo modo de pensar (y exhibir) las producciones estéticas de nuestra región desde una perspectiva relacional y abierta.

## BIBLIOGRAFÍA

**BURUCÚA, José Emilio, GRADOWCZYK, Mario.** “Constelaciones o paranatelonta”, en: *ramona. Revista de artes visuales*, Buenos Aires, n 31, año 3, abril de 2003.

**MOSQUERA, Gerardo,** “Introduction”, en *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from latin américa*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995.

**RAMÍREZ, Mari Carmen,** “Brokering Identities: art curators and the politics of cultural representation”, en: Reesa Greenger, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (Ed.), *Thinking about exhibitions*. London, Routledge, 1996.

**RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Hector (Cur.),** *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918 – 1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

**RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Hector (Cur.),** *Inverted Utopias. Avant Garde art in Latin America*, Houston, Museum of Fine Arts, 2004.

**WECHSLER, Diana**, “Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad”, en: Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Madrid, UCM, colección Imagen, comunicación y poder, 2010.