



GERARDO GOLDWASSER

GERARDO GOLDWASSER

Vaivén

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Directora General
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Director
Enrique Aguerre

Secretaría de Dirección
Cristina Marrero y Juan Baltayan

Asesoría y Recursos Humanos
Daniel Giorgi

Educativa
María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna y Rosana Rey

Conservación
Eduardo Muñoz

Registro
Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Informática
Eduardo Ricobaldi

Gráfica
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Comunicación
Jimena Schroeder

Biblioteca
Virginia Lucas

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Intendencia
Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia y Mantenimiento
Héctor Carol

A mi padre Sigui, que extraño...

Agradezco especialmente a los artistas Alfonso de Béjar, Martín Tisnés, Pablo Uribe y Álvaro Zinno por la generosidad y dedicación en sus trabajos de diseño y fotografía.

Gracias a Miriam por su enorme paciencia y gracias a Federico y Martín por portarse bien.

A Alicia Haber, por las reuniones, sus apreciaciones a mi trabajo y su texto.

A Verónica Cordeiro por su carta especial.

A Rudi Fischer por su apoyo.

A Heno­ch Goldwasser por el proyecto de fotografías, *El saludo*.

A Agustina Álvarez, por la fotografía.

A Liliana Errico y Gabriela Chas por sus colaboraciones en el montaje.

A Nelson Pino por el enmarcado de las obras

Finalmente, a Enrique Aguerre por esta invitación a exponer en el museo.

Curaduría
Alicia Haber

Textos
Enrique Aguerre
Verónica Cordeiro
Alicia Haber

Corrección
Graciela Álvez

Traducción al inglés
Adriana Butureira

Fotografías
Eduardo Baldizán
Alfonso de Béjar
Gustavo Castagnello
Rafael Lejtreger
Ricardo Mesa
Gerardo Goldwasser
Saly González

Diseño de catálogo
Monocromo

Impresión
Gráfica Mosca

Montaje
Nicolás Infanzón y equipo

Coordinación logística
Nelson Pino y Eduardo Muñiz

Depósito legal: 371 243

Publicado en ocasión de la exposición *Vaivén* en el Museo Nacional de Artes Visuales. Marzo de 2017, Montevideo, Uruguay

Índice

9	Presentación Enrique Aguerre
25	Carta al artista Verónica Cordeiro
41	Presencias y ausencias en la obra de Gerardo Goldwasser Alicia Haber
69	Biografía
76	Bibliografía
81	English version

LA OBRA DE GERARDO GOLDWASSER va a habitar la Sala 5 del Museo Nacional de Artes Visuales. No es la primera vez, ya que en ocasiones anteriores y como parte de colectivas, premios y envíos a bienales internacionales estuvo exhibiendo su obra en el museo. Pero esta vez es diferente: Goldwasser presenta su primera exposición individual, titulada *Vaivén*.

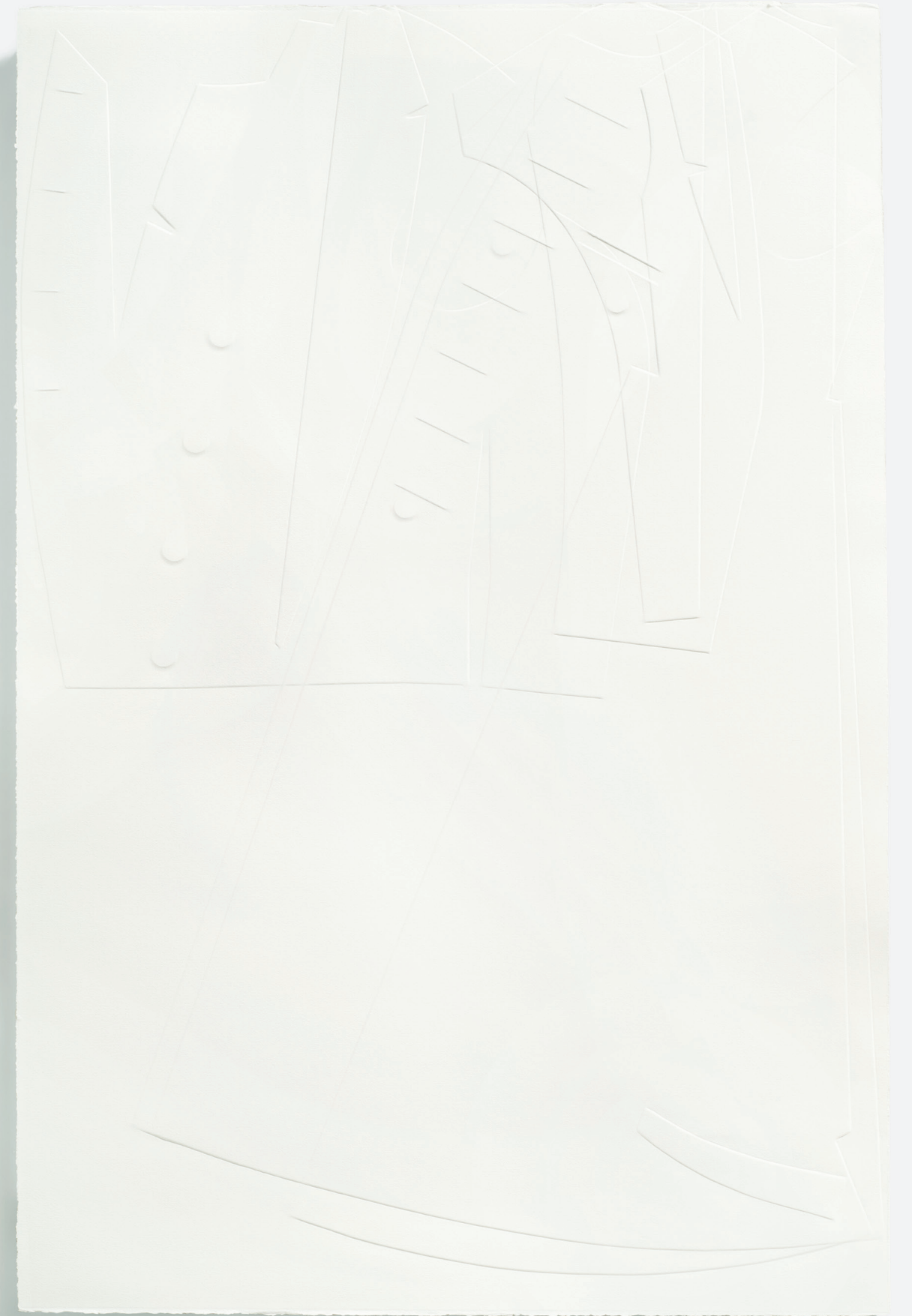
Vaivén propone cierto recorrido por la obra del artista —con la curaduría de Alicia Haber—, a partir de obra reciente (2016-2017), que dialoga con series anteriores, lo suficientemente significativo como para detenernos en algunos hitos de su trayectoria desde 1999 a la fecha.

Goldwasser presenta diferentes instalaciones, dibujos, fotografías y objetos, en un espacio que se torna escenario de trazas en fieltro negro, papel de algodón marcado, papeles entintados, maderas y burletes de arena, que remiten a un cuerpo incompleto, fragmentado, violentado o simplemente imaginado que surge del devenir histórico de tiempos violentos hasta nuestros días. Siempre desde la inteligencia y la sensibilidad, a través de la contemplación y el silencio, elementos esenciales para la formulación de las preguntas que no pueden dejar de hacerse: la función primera del arte.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Marcados, 2016-2017
Marcas sobre papel
121 x 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán















Carta al artista

Verónica Cordeiro

RECIENTEMENTE ME DI CUENTA de que hasta hace poco tiempo, cuando pensaba en tu trabajo, mi mente se deslizaba sin preámbulos por cálculos matemáticos. Me parecía una actividad mental nimia, entonces siempre la eché de lado para buscar otros tipos de percepción. Sin embargo, ahora percibí que la insistencia de los números respondía a una búsqueda autónoma por llenar vacíos de información histórica; buscaba completar el deseo de un relato (biográfico, personal). Luego, aun desconociendo los detalles más precisos de esa narrativa, pasé a identificar, en ese lugar de números, hiatos y ausencias, la omnipresencia de un sentimiento: la prolongación del vínculo afectivo.

Cuando decidí prestarles atención a estas deambulaciones métricas, pude discernir las preguntas que parecían obrar en silencio de aquellas que siempre estuvieron más presentes. Es decir, creía que las divagaciones numéricas buscaban respuestas a cuestiones más específicas de tu biografía, que hasta ese momento no había llegado a conocer. Me iba a la Europa en plena guerra e intentaba recordar en qué año se ubicaba el arribo del primer Goldwasser que migró a la tierra purpúrea (oriental) en el entorno de 1938 (?) o 1946 (?). Cada vez que pensaba en tu trabajo me preguntaba: ¿Cuántos años tenía tu abuelo cuando llegó a Montevideo?, y ¿cómo logró huir del nazismo? ¿Llegó solo o con sus padres y hermanos? Y tu padre, ¿ya era nacido o nació en la tierra de los pájaros pintados? Si tu abuelo ya era un sastre experiente, ¿cuál fue la trayectoria de su oficio en Alemania, antes del breve pasaje de supervivencia por la sastrería nazi de Buchenwald? ¿Vivían en un pueblo o en una ciudad? ¿Tenía más hermanos y hermanas? ¿Qué sucedió con tus bisabuelos, sus padres?

Es que el marco histórico de la temática-referente de tu obra implica un contexto avasallador, demasiado grande; por esa razón, la mente se entretiene invariablemente en el relato histórico. Pero el silencio de las ausencias anecdóticas se iba cargando de potencia enunciativa en la misma medida en que se encontraban las respuestas que llenaban los vacíos del hilo narrativo. Entonces era evidente que lo que realmente latía en y desde tu obra pertenecía a otra categoría reflexiva, a preguntas que todavía no tenían nombres, preguntas enunciadas por tu obra y ofuscadas por el gran

Sin título, 2004
Patrones de fieltro negro y colchoneta en pvc
150 x 70 x 5 cm

Foto: Rafael Lejtregger



relato. Preguntas vinculadas a los blancos mudos de tus dibujos marcados, al silencio estremecedor de los moldes de brazos de uniformes militares presentados en serie, a la obstinación solitaria de un instrumento de medición, a la uniformidad de los planos y la sutileza tan fina del gesto mínimo de intervención personal sobre ellos. A los pliegos meticulosos y las huellas por emerger. Las capas translúcidas aplicadas sobre la superficie de las sobras, para que hasta el mínimo desperdicio devenga en otro tipo de vacío, son distintas formas de silencios cargados de potencia enunciativa. Son microperformances concretistas, acciones privadas donde desde el gesto ancestral invocás a tus antepasados y sostenés viva su historia, y donde el impulso constructivista se suaviza y define tuyo, propio, gracias a la presencia del afecto. Sin nunca caer en sentimentalismo, el afecto como espacio constructivo. ¿Creés posible eso?

Cada marca hecha por el sastre-invocado en ti sobre los moldes que heredaste del taller de tu padre, tío y abuelo reanima sus historias, mientras que va construyendo los senderos de la tuya. Me di cuenta de que las preguntas que te menciono arriba refieren a elementos de tu historia que, si bien están presentes y han influido sobre tu producción artística, también la pueden distraer y conducir hacia un lugar de representación y escenificación. Y creo que estás muy consciente de esa trampa, y entonces la potencia de tu trabajo se encuentra en esa búsqueda de tu lugar, no en cuanto construcción biográfica o identitaria, sino más bien en cuanto construcción de espacio discursivo, formal, poético y político. El refinamiento de la búsqueda de la medida exacta en tu obra es resultado de la atención que le dedicás a la medición de estos factores. Creo que también es por eso que sos metódico, pero no prolífico; navegás por una búsqueda de esencia de vocación minimalista, pero, como bien me aclaraste un día, el acabado de la obra en el minimalismo es muy importante, mientras que en tu obra el énfasis está en el proceso.

Y es justamente en el proceso que pulsa la vida que buscás prolongar, como te menciono al principio. Hablé en otra ocasión del gesto ancestral; en ti recae la continuación del movimiento casi ritualístico que define la actividad diaria del oficio del sastre. En ese sentido, los materiales en sí son mero soporte, son espacio y algo de territorio. Pero la prolongación del vínculo afectivo está en la acción del cuerpo sobre ese espacio. El brazo con tiza en mano marcando líneas, círculos, cruces, puntos y semicírculos sobre el devenir de indumentarias cargadas de historia, compromisos, estrategias de supervivencia, elecciones de vida. Estos procesos incorporan el gesto vivo de tus antepasados: el dibujo como repetición del gesto ancestral, el movimiento devenido huella-memoria, y la ausencia de color para que prime el dibujo y desde la pureza de la marca transparente, la imposibilidad de distracción.

La rutina de la medición, del cálculo de dimensiones y proporciones debe trabajar con y al servicio del carácter y de la subjetividad del cliente del sastre; se crea en ese espacio de trabajo una intimidad que trasciende la colocación del metro sobre el hombro y la cintura de un hombre. En ese espacio caíste tú cuando ambos, la arquitectura y el diseño, traicionaron las inclinaciones de tu sensibilidad. Vuelvo a encontrar la potencia vibrátil de los hiatos, las ausencias y los números: en tu trabajo creo que un elemento muy importante a tener en cuenta es el vaciamiento de sentido

que le otorgás a todo el repertorio utilitario y afectivo que comprenden los elementos del oficio de tus antepasados. Los moldes de los cuales te apropiás dejan de cumplir una determinada función, pero no los transformás en otra cosa. Siguen siendo los mismos moldes, los reanimás mediante la producción de huellas que les rinden homenaje a todos los movimientos de vida de tus antepasados: los dibujos marcados son realmente una de las series más conmovedoras de toda tu obra. Si reutilizaras los elementos del taller de sastrería de la calle Julio Herrera y Obes para transformarlos en otra cosa, no los estarías vaciando de sentido, los estarías banalizando, por un lado, y reciclando, por otro. Es el vaciamiento de sentido que, paradójicamente, les otorga un dramatismo indeleble. El vaciamiento de sentido reforzado por el impulso de prolongar el vínculo (y el espacio) afectivo.

Entonces vuelvo a los números sumando y restando años y décadas, edades y etapas de vida desde los años que anteceden a la catástrofe de la Shoá, los éxodos de la segunda guerra mundial y sus infinitas resonancias en la actualidad, pensando en la familia que estás formando tú, los procesos de individuación de tus hijos, y se me ocurre realizar el siguiente ejercicio: Si yo visitara esta muestra retrospectiva de tu obra sin conocerla, sin nunca haber escuchado hablar de ti, y no leyera ningún texto de pared y permitiera que mi cuerpo se guiase por el espacio libremente, contemplando una y otra obra, ¿qué me sucedería?

Visualizo todo, seguramente muy distinto a lo que será la muestra, ya que te escribo esta carta dos meses antes de su inauguración. Igualmente la armé en mi mente. Y te confieso: El silencio de tu obra me conmueve. No me has dicho nada, y salí del Museo agradeciéndote por recordarme que hoy más que nunca tu grado de introspección y sensibilidad son un acto político de resistencia y supervivencia. También me fui de la muestra deseando felicitarte por tener el coraje de entregarte de manera tan sincera, respetuosa, fina y solitaria a una profunda comunión con los ecos implacables de tu propia vida.



El saludo, 2000-2017
Impresión en plotter
110 x 110 cm

Foto: Alfonso de Béjar









Presencias y ausencias en la obra de Gerardo Goldwasser

Alicia Haber

EL ARTE PARA GERARDO GOLDWASSER es un vehículo de búsqueda, análisis e investigación. Es también una manera de formular preguntas sin tratar de aseverar verdades o considerar que consigue llegar a las respuestas. Sus formulaciones son un campo de reflexión. Operan, asimismo, como vehiculización de historias y vivencias familiares relativas a la violencia, la soledad, la vulnerabilidad, las ausencias y los vacíos. Y son formas de trascender esas y otras posibles vivencias traumáticas. A través de la creación visual, Goldwasser propone caminos que ayuden a superar el dolor. Cristaliza esos sentimientos y propósitos en dibujos, pinturas, grabados, fotografías e instalaciones. El punto de partida fueron los relatos de su padre sobre las experiencias dramáticas de su abuelo Abraham en Buchenwald,¹ y desde entonces, los cuentos paternos, así como la sastrería (oficio de la familia paterna), le proporcionan contenido, forma, maneras de expresarse y estímulo para su creación artística.² Existe una estrecha vinculación que define así: *Sastrería: política. Sastrería: supervivencia. Sastrería: arte.*³

Siente que su obra es, en buena medida, un homenaje a su abuelo. La terrible experiencia del abuelo sumada a la de la dictadura uruguaya, así como a otras crueldades, crisis nacionales, deficiencias uruguayas y la fragilidad de la existencia humana, son detonadores de sus postulaciones artísticas desde el principio hasta hoy.⁴

1. El Holocausto fue la persecución y el asesinato sistemático de seis millones de judíos por parte del régimen nazi y sus colaboradores. Los nazis consideraban que los alemanes eran una «raza superior» y que los judíos, para ellos «raza inferior», eran una amenaza para la llamada comunidad racial alemana y para toda la humanidad. Hacia el año 1945, los alemanes y sus colaboradores habían asesinado aproximadamente a dos de cada tres judíos europeos como parte de la «Solución final», la política nazi para asesinar a los judíos de Europa. Si bien las principales víctimas del racismo nazi fueron los judíos, a quienes consideraban el mayor peligro para Alemania, entre las otras víctimas se incluyen 200 mil romaníes (gitanos). Como mínimo, 200 mil pacientes discapacitados física o mentalmente, en su mayoría alemanes y que vivían en instituciones, fueron asesinados en el marco del llamado Programa de Eutanasia. Ver: <<https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10005751>>.

2. El abuelo Abraham falleció cuando Goldwasser era muy pequeño.

3. Expresiones de Goldwasser enviadas a Alicia Haber por correo electrónico.

4. Haber, Alicia: «Gerardo Goldwasser: sublimando las cicatrices», revista *Arte*, 27/2/2015. Disponible en: <<http://arte.elpais.com.uy/gerardo-goldwasser-sublimando-las-cicatrices/>>.

Relata: «Mi abuelo sobrevivió en el campo de concentración de Buchenwald gracias a su profesión de sastre al confeccionar los uniformes nazis. La sastrería fue también la profesión de mi padre y mi tío. Observando su forma de trabajo, utilicé al servicio del arte toda la sensibilidad que pude captar de esa profesión y comencé mi producción artística tratando de conjugar tres elementos: la *violencia, el arte y la sastrería*.» «Esta historia la conocí al mismo tiempo que en el Uruguay se vivía en plena dictadura.»⁵

Al comienzo de su trayectoria pinta sobre papel fragmentos de cuerpos donde lo más llamativo es la ropa, comenzando desde entonces a referirse a la sastrería. Pronto abandona la pintura y el color.

Dibuja, desde fines de la década del 80 y comienzos de los años 90, imágenes difusas de seres a punto de desaparecer en el soporte. Opta por plasmarlas con dibujo en grafito y témpera aguada sobre papel. Eclipsadas, las figuras humanas son formas fantasmales, borrosas, e imprecisas, veladas o semiveladas; en algunos casos son casi imperceptibles. La iconografía de Goldwasser, en ese entonces, está poblada de espectros de figuras humanas planas, inasibles y sin plenitud corporal. Goldwasser cubre, vela y oculta. Sugiere realidades soterradas. Y formula visiones espectrales. Los rostros están despersonalizados. Las figuras sugieren vulnerabilidad. En algunos casos son más definidas y en otros, más indefinidas; mentan a seres estáticos e inmovilizados. Remiten a la soledad, una soledad que emana de vivencias dolorosas o de la propia fragilidad inherente al ser humano. Con estas obras connota una crítica melancólica a las prohibiciones, limitaciones y estancamientos impuestos en ciertos contextos de la sociedad uruguaya como la dictadura y a la vez alude al legado del nazismo y otras crueldades. Goldwasser se dedica más

5. Ibidem.



Intemperie, 2001
Carpa en PVC y patrones
de fieltro negro
140 x 200 x 200 cm

Foto: Ricardo Mesa

adelante a explorar técnicas y materiales directamente vinculados a la sastrería. Parte del manual de sastrería alemán de 1917 usado por su familia. En forma creciente le interesa trabajar con técnicas y materiales vinculados a la sastrería. En diversas creaciones y en diferentes formatos y tamaños los integra a sus creaciones.

Vierte sus mejores dotes expresivas con procedimientos de la sastrería. Sus criterios de composición parten del colgado del taller. Utiliza técnicas y conceptos de etapas intermedias en la confección de indumentarias que devienen procedimientos artísticos. Lo mismo sucede con la acción de encimar. Los moldes ordenados, desordenados y desplazados se metamorfosean en piezas de arte. Goldwasser carga de significados criterios asociados al trabajo del sastre.

Recorre a las maniobras que realiza un sastre: marcar, plegar, desplegar, superponer y perforar papeles y las transfigura en proceso de creación artística. La reiteración de procedimientos deviene esencial en su trabajo.

Presenció cómo trabajaban su padre y su tío —ambos sastres—, y en ocasiones los ayudó. Al ver los moldes desplegados en una mesa, percibió, desde un principio, la analogía con el cuerpo humano. La metonimia estaba planteada antes de que fuera artista y luego la integra a su creación. «Elegí la sastrería porque involucra a las personas de una manera contundente. Cualquier modificación en una indumentaria, estoy modificando a una persona, artísticamente hablando. Cualquier modificación leve puede resultar de enormes proporciones, esto me interesa. Creo que el campo es enorme. Si las modificaciones son leves, el espectador reduce su velocidad de observación y encuentra lecturas múltiples. Si las modificaciones tienen otro énfasis, la observación tendrá otras lecturas.»⁶

Los moldes, objetos que existen y se usan en un oficio, son reconstruidos para otro escenario, y ese «tránsito» le permite construir casi como artesano. Además, usando esos métodos, instituye un puente entre la *techne*, lo artesanal y manual y el arte en el sentido que conocemos del término. Los griegos utilizaban la palabra *techne* para referirse a la habilidad, artesanía, manufactura, técnica, arte y una forma de conocimiento. Goldwasser preserva la *techne*: busca la perfección del oficio, persigue el esmero de la ejecución, obtiene las habilidades necesarias y actúa con el poder creativo, mental, intelectual e imaginativo del artista. Mantiene el equilibrio entre ambas esferas que interactúan.

El énfasis que le quiere imponer a la obra y a sus connotaciones tiene diversas variables y depende de una conjugación de raciocinio, intuición y azar.

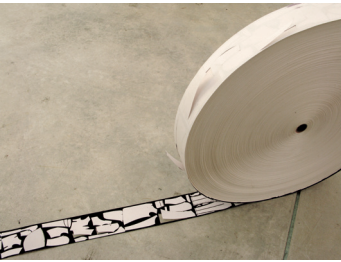
Lo objetual, lo material, lo espacial y lo tridimensional comienzan a jugar un papel importante en sus postulaciones. Moldes negros de tela inauguran un eje cardinal en su lenguaje a partir del 2004, tal como sucede en *Patrones de fieltro negro y colchoneta*, en PVC transparente (140 x 70 x 5 cm). El fieltro deviene esencial, transmite textos y subtextos, es comunicativo y elocuente, sugiere sensaciones y pensamientos en el receptor y es un elemento más que tiene el artista para generar contenidos. Aunque esta obra, como otras de la misma serie, no está hecha para tocar, lo háptico se capta con la visión. El artista sugiere propiedades táctiles captadas por la visión. La textura táctil se percibe no solo por el tacto, sino también por la visión.

6. G. Goldwasser, comunicación personal.

Homenaje a Akira Kurosawa, 2001
Patrones de fieltro negro y prisma de madera
200 x 30 x 30 cm

Foto: Rafael Lejtregger





Sin título, 2011
Impresión digital sobre cinta
de rollo de papel
Medidas variables

Foto: Gerardo Goldwasser

Esta obra emplazada contra la pared de la sala de exposiciones sugiere volumen, aunque no avanza en el espacio. Entre los segmentos de fieltro que aluden a la vestimenta, hay intersticios; la idea de fragmento predomina. La obra parece aludir a diversas cuestiones. Al rescate del oficio familiar y el homenaje al abuelo. Podría ser la argolla entre pasado, presente y futuro. Se puede leer como apuntes sobre las diversas maneras de sobrevivir. Puede evocar realidades fragmentadas. Puede ser la metonimia de cuerpos dislocados.

Una carpa de nailon cubierta por algunos moldes de sastre negros está situada en el espacio de la sala de exposiciones (Centro Cultural de España). Refiere a la intemperie. Debería connotar el abrigo, pero, al situar los moldes (metonimia del cuerpo humano) en la zona exterior, Goldwasser apunta a los tormentos, los martirios y los flagelos de los desprotegidos. Refiere, en parte, a las paradojas y crueles ironías que suceden en un campo de concentración: un sastre sobrevive y sobrevive con mayor confort (relativo), pues está en la barraca más cómoda y acondicionada. Pero sobrevive por hacer a la perfección uniformes para quienes quieren asesinarlo a él y a su pueblo. Desde allí, empero, no puede evitar el sufrimiento, pues escucha los fusilamientos. A la vez, ser sastre le permite salvar algunas otras vidas, rescatando compañeros a los que asigna tareas de ayudante de sastre. Es una serie de crueles y felices paradojas. «En ese momento de solidaridad y lucidez, engañó a los oficiales de la ss.»⁷

En otra obra, el traje fragmentado tiene en su frente una escalera de azotea planteando la posibilidad de un escape, de una salida y sugiere lecturas positivas.

En 2010, Goldwasser exhibe en el Museo Blanes y demuestra varias posibilidades expresivas. Explora el espacio y postula instalaciones usando pvc, fieltro, madera de encofrado y materiales vinculados a la sastrería y a la construcción. *Guiño* se llama la obra que engendra con mangas confeccionadas en fieltro negro (moldes de sastrería y elementos de confección). En el museo coloca esa larga serie de mangas negras de fieltro contra el muro formando una gran instalación. Exhibe 85 mangas izquierdas y derechas en paño negro en 20 metros lineales. La repetición es esencial en esta postulación, más referencial, más figurativa y más objetual. Es una de las obras que forma parte de la exposición *Repeat me*. Aquí lo militar se acentúa. La repetición de los colores negros sobre la pared y la metonimia del brazo son ominosas. Evocan múltiples sensaciones en el receptor y suscitan diferentes asociaciones; entre ellas, filas, orden, desfiles, paredones, rigideces, mandatos, órdenes imposibles de eludir, imposiciones, clasificaciones, entre otras lecturas.

Al emplear el fieltro en esas obras negras, Goldwasser parecería aludir también al abrigo que denota el material y en ese sentido puede ser una de las lecturas positivas de sus instalaciones. Los diálogos sufrimiento/resiliencia, muerte/vida, desprotegido/protegido están planteados a través del propio material. El fieltro es una técnica milenaria y ya se realizaba en la prehistoria. Fue el primer material textil creado por el ser humano. Tiene varias propiedades positivas: es grueso, liviano, resistente al viento, aislante del frío; retarda la acción del fuego y, si bien no es impermeable, protege bastante bien de la lluvia.

⁷. G. Goldwasser, comunicación personal.



Sin título, 2011
Impresión digital sobre cinta
de rollo de papel
Medidas variables

Foto: Gerardo Goldwasser

Desde 2013, Goldwasser genera dibujos y objetos sobre papeles. En ocasiones, usa papel craft blanco y más adelante, desde el año 2015, papeles de acuarela Arches, y crea gofrados o altos relieves cuya visibilidad depende de la luz.

Cuando trabaja componiendo gofrados lo logra con un procedimiento peculiar. Crea moldes de cartón basados en los moldes de sastre, y sitúa los papeles encima, trabajando con cucharita para subrayar las siluetas. Primero tantea sobre la hoja en blanco para poder palpar los espesores de los moldes; luego de buscar con sus manos los contornos de los moldes genera las marcas. Forja siluetas. Él lo llama *un sistema Braille*.⁸ Estas piezas de papel gofrado, «cuadros abstractos», muestran ritmos generados por las líneas y subrayan los perímetros. Las formas surgen superpuestas, desplazadas, semiocultas y con ciertos giros específicos. Nada parece definitivo. Una cantidad de moldes puede sugerir múltiples significados.

La planimetría de esos objetos le interesa y aprovecha esa composición al azar que se resuelve en el procedimiento creativo. Marca los papeles y esas marcas son las características sobresalientes de estas obras. Ellas permiten multiplicar los blancos. Goldwasser genera sensaciones táctiles marcando líneas y superponiendo formas. Las

⁸. G. Goldwasser, entrevista personal. Para la realización de esta exhibición Alicia Haber realizó numerosas entrevistas por correo electrónico y en reuniones personales con Gerardo Goldwasser durante noviembre y diciembre de 2016. Haber ha seguido atentamente la trayectoria de Goldwasser durante años y ha mantenido un diálogo sostenido con el artista.



Brillantes, 2014
 Vinilo transparente sobre papel
 con imanes
 Mosaicos de 25 x 18 cm
 (detalle)

Foto: Saly González

obras resultan casi imperceptibles y obligan a un esfuerzo de parte del espectador. A su vez, estimulan a cambiar de punto de vista, pues, al moverse, se modifica la visión de la obra. El artista propone una recepción activa. Las imágenes gofradas aparecen y desaparecen ante los ojos del receptor. Cuando pone mayor atención ve las sutiles texturas y finos relieves en la superficie bidimensional.

Con papeles de formatos más pequeños de 18 x 25 cm genera mosaicos, fragmentos que luego une para completar una forma; hay versiones en escala humana y en escala menor. Crea también acumulaciones de papeles superpuestos que cuelga sobre la pared. Parte del escaneo de las imágenes del libro de sastre de su abuelo. Aumenta la escala, hace pequeños ajustes con medios digitales e imprime fracciones de cada imagen. Luego esos sulfitos con contornos negros impresos son manipulados, plegados y superpuestos. Aparecen de manera muy sutil siluetas de diversas prendas militares y lo que se subraya es la línea. No surge la forma plena, sino un leve desorden creado por el artista. En algunos casos el artista elabora hasta 90 mosaicos de papel acumulado, y genera volúmenes. Produce varios con ellos y despliega una instalación al disponerlos en hileras sobre el muro. Los cuelga de manera muy delicada con unos alambres muy finos.

Sobre papel también colocó en una obra precintos de seguridad; genera relieves y un collage, a la vez que plantea ritmos. Los precintos parecen herir la superficie y abren la posibilidad de varias lecturas. Son mecanismos de cierre y sus connotaciones tienen que ver con aprisionar el espacio y, por ende, con encarcelar, encerrar, apresar. Un precinto no puede abrirse sin autorización; quien lo hace desafía la autoridad. Además, existe la posibilidad de destrucción, pues al tratar de sacarlos se pueden romper.

Encimados, 2013, tinta sobre papel plegado y superpuesto (92 x 140 cm), está creada con siluetas de moldes en tinta sobre papel a través de procesos digitales. Las siluetas que apenas deja entrever, y para las que hay que tener una percepción muy aguda, son las de una sotana, la de un uniforme para personas corpulentas y la de pantalones para cazar. La obra se integra con pequeñas bolsas de nailon sujetadas con broches de metal, contiene textos escritos en máquina de escribir que indican las diferentes partes del cuerpo correspondientes a cada molde y dentro de las bolsitas hay fragmentos idénticos de fieltro negro. De esta manera, el artista superpone tres escenarios: el militar, el religioso y el de caza. Parecería aludir a tres escenarios que pueden tornarse violentos y destructivos.

Desde el año 2015, Goldwasser instituye otros procedimientos. Sobre el molde cartón despliega varios vinilos autoadhesivos que se adhieren y captan todas las formas, no solo los perímetros. Son obras concretas. El papel autoadhesivo brillante le permite generar diversos blancos y transparencias. Tiene una connotación sobre un trabajo familiar que admira: «el trabajo del sastre es brillante».⁹ Se puede observar esa propuesta en *Brillantes, 2016*, papel autoadhesivo transparente sobre papel e imanes (25 x 18 cm cada papel, mosaicos de 6 y 9, collage).

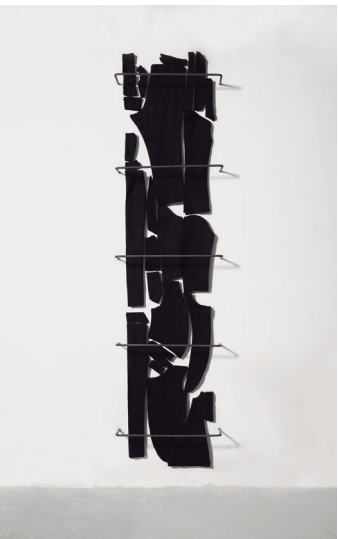
Los autoadhesivos brillantes producen en algunas obras una especie de velo. Se acentúa lo tenue y lo sutil. Aluden a protecciones, a lo no dicho, a lo que se vislumbra, pero no se ve; puede connotar una pantalla que impide ver la realidad, y puede apuntar

9. G. Goldwasser, comunicación personal.



Brillantes, 2014
 Vinilo transparente sobre papel con imanes
 Mosaicos de 25 x 18 cm
 (detalle)

Foto: Saly González



La trepadora, 1999
Patrones de fieltro negro
y escalones de hierro
280 x 70 x 15 cm

Foto: Eduardo Baldizán

a lo oculto. Implican la subjetividad del sujeto que percibe. Tal vez no podemos conocer la realidad, porque no superamos lo subjetivo. Tal vez existen elementos ilusorios que mediatizan el conocimiento de lo real. Tal vez el arte es una manera de evitar tanta realidad, porque el ser humano es incapaz de tolerarla. T. S. Eliot: “Humankind cannot bear very much reality”, «La humanidad no puede tolerar mucha realidad» (*Four quartets*). Y el espectador puede preguntarse: ¿qué hay detrás de eso velado? En estas propuestas hay un discurso sobre la visibilidad y la invisibilidad, la memoria y el olvido. Desde un principio existe un diálogo entre presencia y ausencia en la obra de Goldwasser.

El artista postula también, en estos tiempos más recientes, objetos verticales inspirados en herramientas de medición en la sastrería. Emplea simples reglas de madera; a algunas, les aplica barniz brillante o cinta de papel en los cantos, destacando escalas numéricas. En otros casos les incorpora gomas tensadas en los extremos. Algunas reglas se desdoblán y parecen medir cosas imposibles de medir. Acude en estos casos a la intervención de las herramientas metamorfoseando su funcionalidad.

En parte recurre al apropiacionismo, una estrategia artística que utiliza en este caso para elaborar su obra con elementos de un contexto no artístico y usa también un *ready-made*, un objeto extraartístico (la regla de los sastres), al que transforma en arte.

Obra abierta

A Goldwasser le importa el receptor y las maneras en que este capta sus diversas propuestas. Rechaza un discurso visual obvio, evidente, verticalista y univoco, y sus obras estimulan múltiples interpretaciones y lecturas. Las suyas son obras abiertas (Umberto Eco) y generan múltiples posibilidades de interpretación. En la lectura de esas posibilidades juega un papel importante el receptor, quien tiene una participación activa. Él reinterpreta, acercándose a su propuesta y abriendo, a su vez, otras lecturas posibles. Goldwasser genera pautas y reglas inscritas en las obras, pero esas marcas, aunque admiten varias lecturas, no acogen cualquier lectura. Al ver sus propuestas es obvio que las concibe hacia la apertura, pero a la vez hay una relación dialéctica entre «definitud» y «apertura».¹⁰

El receptor crea significados actualizando esas propuestas. Es su participación la que completa la obra. Al mismo tiempo, la obra transforma al receptor, porque este la incorpora a su conciencia, la interioriza y la convierte en parte de su propia experiencia.¹¹

10. Eco, Umberto: *La definición de arte*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1983.

11. Ver la teoría de la recepción estética, *Rezeptionsästhetik*, la escuela de Constanza, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, Peter Uwe Hohendahl y otros.

Instalaciones

Las instalaciones de Goldwasser son circunspectas y graves y se alejan de efectos espectaculares. Sus componentes son misceláneos, heterogéneos y diversos, creados en medios no tradicionales y situados de manera poco convencional en la pared o en una zona discreta de la sala. Originan una experiencia unificada y no apuntan a la percepción aislada de cada obra. Hay que viajar por el conjunto para tener una concepción de la propuesta. Adoptando y creando a su manera el lenguaje de las instalaciones, se inscribe en una línea que tuvo sus precursores tempranamente con Marcel Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters y su Merzbau y Lucio Fontana y luego se desarrolló a partir de los años 60 con Allan Kaprow y Claes Oldenburg, para transformarse en una de las formas expresivas más notorias de la actualidad.

Estrategias expositivas

Goldwasser recurre a estrategias expositivas diferentes. La serie de dibujos blancos, con marcas sobre papel y la serie de moldes brillantes en autoadhesivo transparente, se visualizan como acumulados en la pared y están colgados de un clavo. Suspendidos de finos alambres, los papeles superpuestos están apenas sostenidos. Alfileres mantienen a las mangas en la pared. Los cortes de patrones de fieltro están clavados con clavos L (escalerilla de escape). Solo un clavo sujeta a los objetos como reglas de medición, centímetros especiales, y otros bajorrelieves. «Se “siente” tanto en las imágenes, como en los objetos expuestos la sensación de colgado. Es una “disposición expositiva” que me interesa.»¹²

Escasamente sostenidas, esas obras sugieren lo pendular, efímero, vulnerable, vacilante y oscilante. Suscitan preguntas. Perduran, pero ¿hasta cuándo? ¿Aguantarán sin más apoyos? Lo endeble está connotado, pero también la ambigüedad y la duda: ¿podrán sostenerse? Y por extensión: ¿hasta qué punto soporta el ser humano situaciones de violencia y precariedad? ¿Qué recursos tiene para tolerar tristezas, desconsuelos, desesperación, luto, tormentos? ¿Cómo tolera abandonos, inconsistencias, desinterés?

Pueden insinuar resistencia a pesar de los exiguos sostenes. Sin apoyo y sin respaldo, connotan que puede haber resiliencia. Desamparado, sin protección y auxilio, el ser humano está sometido al sufrimiento, empero también tiene posibilidades de salvación.

Las disposiciones de colgado, están vinculadas con estrategias expositivas que comenzaron con Marcel Duchamp, fueron muy usadas por Alexander Calder en sus móviles que son como dibujos en el espacio, también recurre a ellas Jesús Rafael Soto en sus penetrables, Ernesto Neto, Cai Guo-Qiang, Maurizio Cattelan. Annette Messenger, Bruce Nauman, Beatriz Milhazes (*Using walls, floors, and ceilings*), entre tantos otros creadores.

Goldwasser, artista actual, tiene libertad para desplegar la obra fuera del marco, descartar el pedestal, ignorar la pared o usarla de manera no convencional, colgar su

12. G. Goldwasser, comunicación personal.

PÁGINAS SIGUIENTES:

Guiño, 2010
85 mangas confeccionadas y alfileres
15 m

Foto: Rafael Lejtregger





Sin título, 2011
Tinta, fieltro, textos, bolsas de nylon
y broches de metal
100 x 70 cm
(detalle)

Foto: Gustavo Castagnello

obra de formas no tradicionales y sugerir colgado innovador, y situar sus postulaciones de las más diversas maneras.

Intertextualidades

Ecos del arte abstracto, del arte geométrico, del arte concreto, del arte conceptual y del arte povera intervienen en las postulaciones de Goldwasser. Él se aleja de todo tipo de representación y narrativa. Los motivos y temas que inspiraron su obra están materializados de manera abstracta, controlada, geométrica y se destaca por su línea creativa de absoluto despojamiento cromático. Su obra es ascética, severa, acorde a las temáticas que menta. Y los materiales que usa son humildes y pobres, o poco bellos, como el PVC y la tela.

Monocromía

La monocromía es fundamental en las expresiones de Goldwasser. El negro y el blanco predominan en diversas series. Es una de las manifestaciones más radicales del arte abstracto. Le permite, dentro de esas restricciones autoimpuestas, una serie de posibilidades. Soluciones extremas como esas despiertan del letargo al espectador.

Al optar por este camino el artista dialoga con sus antecesores o por lo menos con algunos de ellos. Los creadores más famosos que han hecho obras monocromas son, entre otros, Kazimir Malévich, Josef Albers, Ben Nicholson, Louise Nevelson, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Frank Stella, Sol LeWitt, Robert Mangold, Dorothea Rockburne, Cy Twombly y Brice Marden.

El relato familiar

El oficio familiar, el recuerdo, la presencia real de la huella de su padre que participó directamente en muchas de las obras expuestas (moldes de tela) son referencias fundamentales para Goldwasser. Para él la historia familiar, la microhistoria, el relato casero y paternal son lo más relevante. Lo motivan las historias particulares, en vez de las categorías más amplias de la historia social. El tema y la cercanía autobiográfica generan un gran pudor y reflexiones muy entrañables.

El artista expresa un universo íntimo, afirma una iconografía de la intimidad, enuncia aquello que Miguel de Unamuno denominó «el sentimiento trágico de la vida». Está presente en sus postulaciones la idea de la fugacidad de la existencia humana. Su obra se tiñe del sentimiento de un gran *memento mori* («recuerda que vas a morir») y tiene un aura de desaparición. La melancolía está presente en su mundo creativo. Presencias humanas que ya no están, pérdidas y heridas están aludidas.

Goldwasser no pretende hacer una metanarrativa sobre el sufrimiento, sino aludir a ese y otros temas afines a través de un arte sugerido por la historia cercana, familiar y personal. «No me considero un artista que esté trabajando en su obra como tema central el Holocausto. Sí tiene mi obra un punto de partida: la historia de mi abuelo.»¹³

Es la memoria individualizada, la que menta su obra y a partir de ella es posible generar un camino para llegar a la colectiva. Por ello se mantiene fiel al manual de

13. *Ibidem*.



Guiño, 2010
85 mangas confeccionadas y alfileres
15 m
(detalle)

Foto: Rafael Lejtregger



Siempre, 2008
Letras de cemento y piedras
Medidas variables

Foto: Gerardo Goldwasser

sastrería de su abuelo, a los materiales y técnicas usadas por su familia paterna y a la información familiar. Esas son sus fuentes y soslaya todo desborde para esquivar el peligro de hablar por los otros, por los sufrientes, o permanecer en la etapa del dolor.

En ese sentido, Goldwasser tiene puntos de contacto con Christian Boltanski, aunque sus postulaciones son muy diferentes: «Me interesan las pequeñas historias de los individuos que no son célebres», sostiene Boltanski.

Ante sus obras el receptor puede reaccionar desde su intimidad, desde su historia personal, desde sus memorias, evocaciones y sentimientos. Sabe vincular sus pérdidas, sus vacíos, sus olvidos y su memoria. Tal vez a través de estas obras aflore el recuerdo de acontecimientos o seres. Boltanski *dixit*: «Debemos hablar de manera suficientemente general para que cada uno pueda reencontrar algo de su propio pasado, de su propia cultura, de sus propios deseos».

Goldwasser transmuta en arte el dolor, para superarlo y sugerir y provocar reflexiones. Se aleja de todo arte enfático o altisonante. Rechaza el recurso representativo, porque quiere alejarse de todo lo espectacular. Le angustia que tanto el Holocausto como la dictadura uruguaya u otro tipo de violencias puedan ser aprovechados para conveniencia y beneficio personal.¹⁴ Detesta el oportunismo.¹⁵ Esquiva de manera fehaciente toda posibilidad de manipulación de las connotaciones de sus obras. Aspira a permanecer en el terreno de la honestidad, un tema que lo desvela.

Evita abordar en forma directa un tema enorme complejo y desproporcionado. Un elemento conmovedor está connotado en su producción, pero sin expresarse de manera directa ni obvia. Y las obras desafían lecturas lineales.

Al ver las postulaciones de Goldwasser, el espectador se da cuenta de que es un artista contrario a todo sensacionalismo. Es la discreción que triunfa y logra la mayor potencia artística y el mayor alcance. En el tema campos de concentración o genocidio es un anti-Spielberg (*La lista de Schindler*). En lo que tiene que ver con otras violencias es lo opuesto al realismo socialista. Y es evidente que se aparta de los excesos de los medios masivos de comunicación y de la exposición constante a la que someten al espectador en temas de barbaries con los que deberían tener otro tipo de aproximación. Como ya lo han señalado varios analistas, entre ellos, Susan Sontag (1977), al ver numerosas veces imágenes de barbarie, el ser humano adquiere familiaridad, se anestesia y disminuye su capacidad de interpretación.

El delgado hilo que hay entre la vida y la muerte, lo efímero y casual en la existencia humana, la posibilidad de que un instante cambie el destino, los caprichos de la Historia están mentados en sus propuestas, sin que haya narración. Hay disparadores concretos, anécdotas de la vida cotidiana, anécdotas más estremecedoras de la salvación de su familia de los nazis. Sabemos lo que lo ha conmovido por sus escuetos relatos (es un hombre de muy pocas palabras), por sus breves pero enternecedoras y emotivas intervenciones en conferencias,¹⁶ por la reservada ternura con la que revive recuerdos

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*.

16. Escrito de G. Goldwasser presentado en un encuentro sobre arte judío organizado por la ORT, s/f.

familiares, por su aguda conciencia de la fragilidad humana, por sus pensamientos (casi silenciosos como su arte) sobre la fugacidad, la incertidumbre, la caducidad y las injusticias.

Kohelet (Eclesiastés) forma parte de la cultura occidental y es mentado en artes visuales, literatura, cine y otras expresiones. Indica que la vida es vulnerable, frágil, breve, apenas un suspiro. Trata precisamente sobre la mortalidad inevitable e invita a disfrutar de la vida. Ser mortales permite sufrir y a la vez celebrar la vida y no las posesiones. Goldwasser, lo haya leído o no, tiene sus mensajes introyectados como todos nosotros. Los vierte en su arte despojado, creado con materiales sin valor intrínseco, plasmado sin lujos, expuesto sin grandes despliegues y en ocasiones efímero como la vida misma. Y muestra que a pesar de la finitud hay continuidad, pues sobreviven, trasmutados en arte, el oficio familiar, los recuerdos, los afectos, los vínculos. Sus obras son eslabones entre pasado, presente y futuro.

Impossible images. Imágenes imposibles

Aunque Goldwasser menta una historia particular, y no pretende hacer un discurso sobre la Shoá, su obra, por extensión, puede ser leída también como connotación oblicua sobre el tema del genocidio judío.

En ese caso se habla de «imágenes imposibles», *impossible images*, expresión del libro editado por Shelley Hornstein, Laura Levitt y Silberstein¹⁷ que refiere a lo que muchos consideran imposible de representar, como queda claro en ese volumen y en las obras contemporáneas que tienen que ver con genocidios, torturas, desapariciones, guerras, así como en algunos memoriales: (*Monumento a los veteranos del Vietnam*, de Maya Lin), los del Holocausto (*Memorial para los judíos asesinados en Europa*, de Peter Eisenman; los creados por Jochen Gerz y Horst Hoheisel, Ullman, Rachel Whiteread, en Viena; el *Memorial al Holocausto* de Montevideo, en Rambla Presidente Wilson y Blvr. Artigas, de Gastón Boero, Fernando Fabiano y Sylvia Perossio, con el paisajista Carlos Pellegrino), de desaparecidos en dictaduras militares (*Memorial de los detenidos desaparecidos*, en el Parque Vaz Ferreira, Cerro de Montevideo, creado por los arquitectos Martha Kohen y Ruben Otero, con participación de Mario Sagradini).¹⁸

Otro ejemplo notorio es la arquitectura de Daniel Libeskind en el Museo Judío de Berlín que subraya límites, rupturas, vacíos con sus agudas formas en zigzag, las extremas diagonales, la fachada de zinc cortada con barras, usando un lenguaje abstracto. Liebeskind suscita emociones, evoca memorias dolorosas y estimula pensamientos sin mostrar nada evidente.

Incluso, en el Museo del Holocausto de Washington, el escultor Richard Serra hizo una escultura monolítica llamada *Gravedad*. Es una pieza abstracta, que invade algunos escalones y desestabiliza el espacio. Joel Shapiro en *Pérdida y regeneración*

17. Hornstein, Shelley, Laura Levitt, and Laurence J. Silberstein (ed): *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*, New York: New York University Press, 2003.

18. Young, James E: *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000. Hornstein, Shelley and Florence Jacobowitz: *Image and representation: The Holocaust in art*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.



La trepadora, 1999
Patrones de fieltro negro
y escalones de hierro
280 x 70 x 15 cm

Foto: Eduardo Baldizán

creó dos formas de bronce abstractas aludiendo a una casa, pero está dada vuelta, subvertida. Ellsworth Kelly postula una obra blanco sobre blanco, cuatro esculturas blancas tituladas *Memorial*, en las que juega con las luces y las sombras; es un espacio de silencio entre tanto horror. Sol LeWitt situó en *Consecuencia* (*wall drawings*), cinco cuadrados estables e implacables que invitan a la introspección y los campos de color sugieren ausencia de familias, vidas, comunidades. Goldwasser, siguiendo su propio camino, sabe que de ciertos temas se habla solo en voz baja, al oído del espectador.¹⁹

Para la exposición Shoá realizada en el Centro Municipal de Exposiciones Subte creó una instalación en letras de cemento y soporte con pedregullo, cuyas palabras eran: «Te recuerdo» y tituló «Siempre» a la obra. Establecía una lectura continuada. En el suelo estaba escrito «Te recuerdo» y la ficha técnica de la obra era título: Siempre, instalación, letras de cemento y pedregullo, medidas variables. Cada letra podía ser leída como una tumba, se podía pensar en una persona y a la vez en el conjunto en un colectivo. Inspirado en las tumbas de los cementerios judío, Goldwasser colocó piedritas que, desde el punto de vista interactivo, a su vez, dejaba constancia de una visita. Era una invitación al espectador a interactuar con la obra. La obra tuvo que ser reconstruida varias veces, porque fue vandalizada, al igual que ocurre en los cementerios judíos cuando hay atentados antisemitas. «Te recuerdo» y «Siempre» son claras alusiones a la memoria, un tema fundamental en sus postulaciones artísticas. (Proyecto Shoá)²⁰

Posmemoria

Las lecturas de las obras de Goldwasser relacionadas con estos temas generan y producen un tipo de conocimiento vinculado con el propuesto por los creadores actuales alejados de los hechos luctuosos del pasado. La mayoría de los artistas del presente que evocan esos temas, Goldwasser entre ellos, pertenece a la segunda o a la tercera generación (hijos o nietos de judíos afectados directamente por Holocausto) que se expresa lejos en el espacio y en el tiempo de los hechos.

Marianne Hirsch creó el término posmemoria (*postmemory*) para describir los trabajos de artistas, autores, cineastas cuyas obras reflejan el Holocausto, hecho que sucedió mucho antes de su nacimiento y a veces del de sus padres.²¹

Goldwasser no tiene memoria directa de los campos de trabajo o de la muerte, pero lleva la impronta del trauma transmitido directa o indirectamente desde el seno familiar sumado a las historias comunitarias, e fuentes culturales como el cine, las fotografías, la Historia. La sensibilidad diaspórica está teñida de respuestas a la

19. Haber, Alicia: «Gerardo Goldwasser: sublimando las cicatrices», citado.

20. La muestra *Shoá: memoria y legado del Holocausto* se llevó a cabo en el 2008 (<www.proyectoshoa.org>; <https://infosubte.wordpress.com/2008/04/29/2008-1-proyecto-shoa/>).

21. Citada por Daniela Hermosilla Z en *La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión*. El texto forma parte del proyecto de investigación doctoral «Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo», propuesto para la Universidad de Barcelona en junio del año 2012. Disponible en: <http://www.danielahermosilla.com/texts/la-memoria-y-la-pr%C3%A1ctica-art%C3%ADstica-contempor%C3%A1nea-hacia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n-2012-spanish-text/>.

catástrofe, de evocaciones, de ausencias y de memoria. La Shoá deja cicatrices en hijos y nietos, aunque no se vean, aunque sean casi imperceptibles, como en esas huellas fantasmales de las obras de Goldwasser.

En la construcción de esa *postmemory* intervienen las conversaciones, diversos modos de comunicación, incluso el silencio, y la transmisión ha sido tan profunda que ya forma parte de las memorias propias de las segundas y terceras generaciones, observándose oscilaciones entre continuidad y ruptura. Estos temas crean un conocimiento, una experiencia y una memoria transgeneracional. Esta posmemoria es muy relevante en la formación de la conciencia diaspórica y la formación de la identidad.

La deshumanización, la humillación y el asesinato masivo de la judería europea por los nazis es un acontecimiento de proporciones sin paralelo.²² Cuando los artistas crean a partir de la posmemoria, como lo hace Goldwasser, intervienen la imaginación, la proyección y la creación. Cuando Goldwasser genera expresiones artísticas que se refieren a la memoria, al vacío, a la pérdida, a la ausencia lo hace de una manera oblicua, sutil, alejada de la representación de campos de concentración que han registrado los documentales desde los comienzos con Alfred Hitchcock,²³ *Nuit et bruillard*,²⁴ *Shoah* de Claude Lanzmann²⁵ a los filmes de ficción.

Tal como lo indica Elie Wiesel, lo ideal es hacer la memoria visible en forma oblicua. Wiesel afirma que no se puede hablar por las víctimas y que no se puede ser mercaderes de imágenes; critica la determinación de mostrar todo en fotografías. «Una palabra, una mirada, el silencio mismo comunica más y mejor», y asevera: «El Holocausto no es un tema como otros. Impone ciertos límites...». Primo Levi señala: «El lenguaje cotidiano es para la descripción de las experiencias cotidianas, pero aquí hay otro mundo, aquí uno necesitaría un lenguaje de “otro mundo”».²⁶

22. Wiesel, Elie: «Art and the Holocaust: trivializing memory», *New York Times*, Sunday, 11 June 1989, sec. 2.

23. Las tomas de Alfred Hitchcock realizadas en los campos de concentración de Bergen-Belsen, Dachau y Auschwitz demoraron setenta años en verse. Se ven en el documental llamado *Night will fall*, dirigido por André Singer.

24. *Noche y niebla*, película documental de Alain Resnais realizada en 1955 a partir de material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis.

25. *Shoah* (del hebreo שואה, ‘catástrofe’) es un documental francés del realizador francés Claude Lanzmann, estrenado en 1985, que dura aproximadamente diez horas.

26. Andreas Huyssen. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, Routledge, 1995

Guño, 2010
85 mangas confeccionadas y alfileres
15 m
(detalle)

Foto: Rafael Lejtregger



Memoria

Toda la historia del <i>Reich de los mil años</i> puede volver a ser leída como una guerra contra la memoria...	Primo Levi (<i>Los hundidos y los salvados</i>) ²⁷
It is obvious that the war which Hitler and his accomplices waged was a war not only against Jewish men, women, and children, but also against Jewish religion, Jewish culture, Jewish tradition, therefore Jewish memory.	Elie Wiesel (<i>Night</i>)

Estrategias de recuerdo combaten consciente o inconscientemente el deseo nazi de borrar del mapa terrestre no solo a los judíos, sino toda la memoria del judaísmo. La memoria es uno de los temas más relevantes de las últimas décadas del siglo xx y de lo que va del siglo xxi; aborda cuestiones éticas y estéticas. Señala Daniela Hermosilla Z.²⁸ que se ha creado incluso un campo de estudios multidisciplinario de los Estudios de la Memoria (*Memory Studies*). El arte es fundamental para realizar el «trabajo de memoria» (*memory work*) que la cultura contemporánea necesita. La materialización de temas de un pasado que ya no existe forma parte del arte contemporáneo, como sucede con la obra de Goldwasser.²⁹

27. Sobreviviente de Auschwitz.

28. Hermosilla Z., Daniela: *La memoria y la práctica artística...*, o. cit.

29. Saltzman, Lisa: *Making memory matter: strategies of remembrance in contemporary art*, Chicago: The University of Chicago Press Books, 2006.

Anna Maria Guasch advierte sobre la importancia de la acción de recordar, la fascinación por «almacenar memoria» (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información), en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.³⁰ Subraya que se mira «hacia el pasado tomando la historia y la memoria como uno de sus temas esenciales». Guasch cita a Huyssen: «Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro».³¹

Silencio

The impulse to create begins —often terribly and fearfully— in a tunnel of silence.³²

Adrienne Rich

En la obra de Goldwasser predomina el silencio. Puede escucharse en el mutismo de los fieltros negros, se oye en la adopción de lo implícito, se siente en las reticencias a revelar un tema o unas connotaciones, se percibe en las interrupciones creadas entre los moldes, se denota en las ocultaciones de sus papeles velados y se observa en la sutileza muda de las marcas sobre papel.

El silencio es un protagonista importante en el arte de los siglos xx y xxi. John Cage fue un precursor,³³ Lucy Lippard escribió un artículo titulado, “The silent art”³⁴ y Susan Sontag se refirió a la importancia del silencio.³⁵ También hablaron de él tempranamente Allan Kaprow y luego Donald Kuspit, entre tantos otros.

Es una manera de hablar, un elemento del diálogo. Genera una zona de meditación más allá del conocimiento; hay silencios elocuentes que resuenan. Con él se llama la atención, se crea un panorama menos contaminado, y el espectador se distrae menos poniendo una atención selectiva. Depurado por el silencio, el arte puede trascender.

Goldwasser demuestra con él estar contra el consumismo estético y contra la violencia de la cultura visual masiva.

Rompe con la referencialidad, extiende el estímulo receptivo de los espectadores, genera extrañamiento y afirma un tejido polisémico.

30. Guasch, Anna Maria: *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Disponible en: <https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guasch_los-lugares-de-la-memoria>.

31. *Ibidem*.

32. Rich, Adrienne: *Arts of the possible: essays and conversations*, New York: W. W. Norton & Company, 2001.

33. John Cage creó en 1952 la pieza silenciosa 4’33” estrenada por D. Tudor, el 29 de agosto de 1952, en Woodstock Maverick Concert Hall, en Woodstock, Nueva York, sin tocar ni una sola nota al piano durante el tiempo que marca su título.

34. Lippard, Lucy: “The silent art”, *Art in America* 55, n.º 1 (Jan-Feb 1967), pp. 58-63.

35. Sontag, Susan: “The aesthetics of silence”, in *Styles of radical will*, New York: Anchor Books, Doubleday, 1991.

Medidas rígidas, 2014
Madera y barniz
100 cm

Foto: Gustavo Castagnello

PÁGINAS SIGUIENTES:

Medidas rígidas, 2014
Madera y goma tensada
180 cm

Foto: Gustavo Castagnello





Biografía

GERARDO GOLDWASSER nació en Montevideo, Uruguay, en 1961, donde vive y trabaja.

Estudió en el taller de Nelson Ramos (Centro de Expresión Artística, CEA). En el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), en 1987 estudió elaboración de papel artesanal con Lawrence Baker, director del Barcelona Paper Helkshop, España, y en 1985, grabado en metal con David Finkbeiner, profesor del Manhattan Graphics Center of New York y el Pratt Institute of New York.

Es profesor adjunto (grado 3) de la licenciatura en Diseño de Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Udelar).

Realizó residencias: Ateliers Internationaux du Fonds Régionaux d'Art Contemporain-Frac des Pays de la Loire, Nantes (1996), y en Nueva York, en usufructo de la Beca Bienarte III (1992).

En 2014, obtuvo la beca de creación Justino Zavala Muniz (FEFCA), y en 2015, el Fondo Concursable para la Cultura, ambos del Ministerio de Educación y Cultura.

Obtuvo la Beca Fundación Pollock-Krasner, New York (2001); el Segundo Premio en la II Bienal de Grabado del Mercosur, el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires (2000); el Premio Paul Cézanne (1997) y el Gran Premio Bienarte III, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1990-1992).

Recibió el Primer Premio en el 51.º Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2003); Primer Premio en el 50.º Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2002), Primer Premio en el 51.º Salón Municipal de Artes Visuales, Montevideo (1999); Mención en el Museo de Arte Decorativo (Buenos Aires); Primer Premio en la Cuarta Muestra de Artes Plásticas Nacional Coca Cola-Pluna, Montevideo (1989), y Primer Premio en el Encuentro Internacional del Cómic, Badalona (1989).

Ha representado a Uruguay en bienales de artes visuales: I Bienal Internacional de Arte de Panamá 2013 (2013); IX Bienal Internacional de Cuenca (2007); II Bienal de Grabado del Mercosur, Buenos Aires (2000); VI Bienal de La Habana (1997), y I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre (1997).

Ha participado en ferias de galerías de arte: arteBA, Buenos Aires, Galería del Paseo, Manantiales (2013, 2015); ArtBo, Bogotá, Colombia; Galería Dabbah Torrejón (2008); Arteaméricas, Miami, Galería Varelli (2007); ARCO 2000, Galería Sur, Espacio Cutting Edge, Madrid (2000).

Desde 1985 ha expuesto individual y colectivamente en Uruguay, Argentina, Colombia, Brasil, Cuba, Francia, Estados Unidos, España, Panamá y Ecuador.

Bienales

2013	I Bienal Internacional de Panamá, Panamá.
2007	IX Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador.
2000	II Bienal de Grabado del Mercosur, Feria ArteBa, Buenos Aires, Argentina.
1997	VI Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
1997	I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.

Exposiciones individuales

2017	<i>Vaivén</i> . Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo Uruguay.
2014	Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay
2011	<i>Blanco móvil</i> . Centro Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
2010	<i>Repeat to me</i> . Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
2003	<i>Por si las moscas</i> 2. ^a parte. Unión Latina, Centro Cultural Lapido, Montevideo, Uruguay.
2000	<i>Gerardo Goldwasser</i> . Centro Cultural Casa Mojana, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Montevideo, Uruguay.
1991	<i>Gerardo Goldwasser</i> . Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
1985	<i>Gerardo Goldwasser</i> . Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas

2016	<i>Panorama del arte contemporáneo en el Uruguay.</i> Centro de Exposiciones Subte, Montevideo.
2016	<i>Gerardo Goldwasser-Pablo Uribe. El sistema de los otros.</i> Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay.
2014	<i>Tan ilustrados como...</i> Museo Zorrilla. Montevideo, Uruguay. 56.º Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2013	55.º Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2012	<i>Locación: Uruguay, Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini, Pablo Uribe, Álvaro Zinno.</i> Galería Cecilia Caballero, Buenos Aires, Argentina.
2008	Galería Dabbah Torrejón, Buenos Aires, Argentina, <i>El último libro.</i> Participación en el llamado abierto a colaboraciones Proyecto de Luis Camnitzer, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina. <i>Shoá: memoria y legado.</i> Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
2007	<i>Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini.</i> Envío uruguayo a la IX Bienal Internacional de Cuenca. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. VI Salón de Dibujo de Santo Domingo, Galería Arawak, Santo Domingo, República Dominicana. IX Bienal Internacional de Cuenca, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
2004	51.º Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2003	<i>Carpe diem III.</i> Unión Latina, Centro Cultural Lapido, Montevideo, Uruguay.
2002	<i>El viaje.</i> Museo Judío de Florida, Miami, Estados Unidos. 50.º Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
2001	<i>Homenaje a Akira Kurosawa.</i> Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. <i>Interfaces/Update 2.0.</i> Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.
2000	II Bienal de Grabado del Mercosur, ArteBA 2000. Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina. <i>10 grabadores uruguayos.</i> Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. <i>OJO 2000, Interferencias.</i> Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

1999	<i>El viaje.</i> Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI), Caracas, Venezuela. V Salón Municipal de Artes Visuales. Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. <i>Rétrospective Cézanne.</i> Galería de la Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay. <i>Conde, Goldwasser, Iturria, Lanzarini, Soto, Vila, Zinno.</i> Exposición del envío uruguayo a la VI Bienal de La Habana. Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
1998	<i>Cometas.</i> Día del Patrimonio, Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Montevideo, Uruguay.
1997	VI Bienal de La Habana, <i>El individuo y su memoria.</i> Convento Santa Clara, La Habana, Cuba. I Bienal del Mercosur, <i>Último lustro.</i> Fábrica Renner, Porto Alegre, Brasil. Icograda/conLatingraf, Punta del Este, Uruguay.
1996	<i>Les Instantanés,</i> Gilles Barbier, Gerardo Goldwasser, Fonds Régionaux d'Art Contemporain, Pays de la Loire, Nantes, Francia.
1994	<i>VentoSul. 2.ª</i> Muestra de Artes Visuales, Integración del Cono Sur, envío uruguayo. Librería Pública de la Ciudad, Cascabel, Brasil. Premio Paul Cézanne 1994, Galería de la Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay.
1991	<i>Konst fran Uruguay, 8 artistas uruguayos.</i> Galería Skånes Konst, Malmö, Suecia.
1990	Premio de Arte Chandon. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Argentina. <i>Viento. Abel Rezzano, Alfonso de Béjar, Gerardo Goldwasser.</i> Palacio Municipal, Instituto de Cooperación Iberoamericana de Montevideo, Uruguay. Premio Paul Cézane. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
1989	Cuarta Muestra de Artes Plásticas de Artistas Jóvenes. Cabildo de Montevideo, Uruguay. <i>Selección de lo mejor de 1989.</i> Sección Uruguay de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
1988	<i>Arte internacional por Uruguay.</i> Pinacoteca del Estado, San Pablo, Brasil.

Premios y distinciones

2004	Primer premio 51.º Sal3n Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales.
2002	Primer premio. 50.º Sal3n Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales.
2001	Beca Fundaci3n Pollock-Krasner, Nueva York, Estados Unidos.
2000	Segundo premio de grabado. Feria arteBA 2000 (Fondo Nacional de las Artes), II Bienal de Grabado del Mercosur, Buenos Aires, Argentina.
1999	Premio adquisici3n. Sal3n Municipal de Artes Plásticas.
1999	Proyecto «El Viaje». Edici3n de libro de grabados y poemas de 18 artistas y poetas latinoamericanos judíos. Asociaci3n Venezolana Israelita Caracas, Ediciones Arte Dos Gráfico Bogotá, Colombia.
1995	Proyecto Fondos Regionales de Arte Contemporáneo (FRAC), Nantes, Francia.
1994	Primer Premio Paul Cézanne. Beca a París, Francia.
1990-92	Primer Premio Alianza Uruguay-Estados Unidos. Beca a Nueva York.
1990	Menci3n. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Argentina.
1989	Primer premio. Cuarta Muestra de Artes Plásticas Nacional Coca Cola, Pluna. Primer premio. Encuentro Internacional del C3mic, Badalona, España.

Ferias de arte

2015	ArteBA, Galería del Paseo, Buenos Aires, Argentina.
2013	ArteBA, Galería del Paseo, Buenos Aires, Argentina.
2008	ArtBo, Galería Dabbah Torrej3n, Bogotá, Colombia.
2007	Arteaméricas, Galería Varelli, Miami, Estados Unidos.
2000	ARCO 2000, Goldwasser-Lanzarini. Galería Sur, Espacio Cutting Edge, Madrid, España.

Colecciones

Mari3n y Jorge Helft, Fundaci3n San Telmo, Buenos Aires, Argentina.
Erwin Epfinger, Buenos Aires, Argentina.
Gustavo Goyen, París Francia.
Fundaci3n ArteBA, Buenos Aires, Argentina.
Arte Dos Gráfico, Bogotá, Colombia.
Museo Sefaradí de Caracas, Venezuela.
Rodolfo Fischer, San Pablo, Brasil.
Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, Uruguay.
Banco de Seguros del Estado, Montevideo, Uruguay.
Pluna, Montevideo, Uruguay.

Bibliografía

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel: *Uruguayos por su nombre: sepa quién es quién en artes visuales, música, teatro, cine y video, letras, periodismo*, Montevideo: Fin de Siglo, Montevideo, 1996.

— *Nuevo diccionario de la cultura uruguaya*, Montevideo: Linardi y Risso, 2003.

Communication Arts, New York, January/February, 1998.

CORDEIRO, Verónica: «El sistema de los otros». Catálogo de la exposición *Goldwasser-Urbe* en Galería del Paseo, Manantiales, Punta del Este, 2015.

DE ESPADA, Roberto: “Sartus re Sartus”, revista *Artes*, N.º 25, Santo Domingo, República Dominicana, 2007.

El Observador: *Gran enciclopedia del Uruguay*, Montevideo, 2000.

GANDOLFO, Laura: «Location Uruguay», (Goldwasser, Sagradini, Uribe, Zinno), 2012.

GIQUEL, Pierre: Catálogo Sexta Bienal de La Habana, my.-jun. 1997.

HABER, Alicia: «De la circunspección a la exploración de la interioridad», en Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (dirs.): *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Tomo 3. *Individuo y soledades (1920-1990)*, Montevideo: Taurus, 1998.

— «Algunas tendencias del arte uruguayo de los años 80 y 90», revista *Beaux Arts*, Francia, N.º 168, “L’art dans le monde”, my. 1998.

HELFT, Jorge: Catálogo Sexta Bienal de La Habana, my.-jun. 1997.

HOJMAN, Miriam: *El uno para el otro: artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana*, Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2009.

KALENBERG, Ángel: *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Galería Latina, 1990.

— *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*, Montevideo: Testoni Studios-Galería Latina, 2001.

— *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*. Montevideo: Colecciones diario *El País*, 2011.

PELUFFO, Gabriel: «Repeat me: los diagramas del cuerpo». Catálogo de la exposición *Repeat me*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 2010.

RITA, Renato: «Gerardo Goldwasser». Catálogo Galería del Paseo, Manantiales, Punta del Este, 2014.

SAGRADINI, Lucía: «Una mirada rastreadora sobre *Locación: Uruguay*». Texto en dossier GSUZ, 2012.

S. d. d.: Revista *Relaciones*, N.º 79, Montevideo, dic. 1990.

S. d. d.: «Premio Paul Cézanne 1994», Revista *Posdata*, N.º 11, Montevideo, 18/11/1994.

S. d. d.: Revista *Posdata*, N.º 281, Montevideo, febr. 2000.

S. d. d.: Revista *Arte*: 03, APEU (Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay), Montevideo, 2002.

S. d. d.: Revista *Relaciones*, N.º 384, Montevideo, my. 2016.

S. d. d.: «Uruguayos en la Bienal de Panamá», *Caras & Caretas*, N.º 604, Montevideo, abr. 2013.

VERLICHAK, Victoria: «Incomprensibles discusiones», *Arte al Día Internacional* N.º 145, Buenos Aires, jun. 2007.

— «Temporada 2015 en Punta del Este», *Noticias*, N.º 1992 Buenos Aires, febr. 2015.

— «Experiencias artísticas en la playa», *Noticias*, N.º 2042, Buenos Aires, febr. 2016.

— «Goldwasser-Urbe: el sistema de los otros. Galería del Paseo, Manantiales», Punta del Este, *Arte al Día*. N.º 150, my. 2016.

WECKSLER, Marina: «Blanco móvil». Catálogo de la exposición *Blanco móvil* en el Centro Cultural Dodecá, Montevideo, 2011.



ENGLISH VERSION

PÁGINAS ANTERIORES:

Círculo, 2017
20 burletes de arena y fieltro negro
8 m de diámetro

Foto: Martín Tisnés

Letter to the artist

Verónica Cordeiro

NOT LONG AGO I CAME to realize that, until recently, whenever I thought about your work my mind would digress into mathematical calculations. I felt it was a hopeless mental activity so I kept pushing it aside in order to look for other forms of perception. Yet, I’ve now come to perceive that this numerical insistence was a response to an autonomous quest for filling in the voids of historical information; it sought to complete the desire of a (biographic, personal) story. And despite the lack of precise details regarding this wanting narrative, I began to identify, in that space of numbers, hiatuses and absences, a ubiquitous feeling: the prolongation of an affective bond.

When I decided to pay attention to these metric perambulations, I was able to discern those questions that seemed to work in silence from those that had always been more present. In other words, I thought that my numerical diversions were part of a search for answers to more specific questions regarding your biography, things I didn’t yet know. My mind would travel back to a war-torn Europe trying to remember in which exact year it was that the first Goldwasser immigrated to the Purple Land,¹ around 1938 (?) or 1946 (?). Each time I thought of your work I asked myself: how old was your grandfather when he arrived in Montevideo? How did he manage to escape Nazism? Did he arrive alone or with his parents and brothers and sisters? And your father, did he come with your grandfather or was he born in the land of the painted birds?² If your grandfather was already an experienced tailor, what was the nature of his trade in Germany before his brief passage of survival through the Nazi tailoring of Buchenwald? Did they live in a small town or city? Did he have more brothers and sisters? What happened with his parents, your great grandparents?

The key point is that the theme-referent of your work is set in a historical period charged with an overwhelming experience of

1. In 1885 William Henry Hudson published the book entitled *The Purple Land that England Lost*, describing the characteristic “pampa” landscape and culture of Uruguay and Argentina.

2. The word “Uruguay” comes from the indigenous Guarani language and one of its three commonly attributed meanings is “river of painted birds.”

horror, it is simply too big; for that reason, the mind invariably diverts into historical account. That’s where I began to notice that the silence that seemed to emerge from within those anecdotal absences would actually acquire greater enunciatory power, even when the answers that finally filled the voids of the narrative thread were found. So it was evident that what really pulsed in and from your work belonged to a different reflexive category, to questions that were still nameless, questions enunciated by your work and obscured by the meta-narrative. Questions that are linked to the mute whites of your marked drawings, to the poignant silence of the military uniform arm patterns that you display in series, to the solitary obstinacy of a measuring instrument, to the uniformity of the flat surfaces and the fine subtlety of the minimum gesture that intervenes upon them. To the meticulous folds and imminent prints. The translucent layers applied over the surface of all that remains, so that even the smallest scrap is turned into an-other type of void – they’re all different forms of silences charged with enunciatory power. They’re concrete microperformances, private actions from whence you invoke your forefathers and enliven their story, and where the constructivist impulse is softened and defined as uniquely yours, thanks to the presence of affection. Without ever falling into sentimentality, affection as a creative platform. Do you think that’s possible?

Each mark made by the tailor-invoked in you upon the patterns that you inherited from your father’s, uncle’s and grandfather’s workshop reanimates their stories while opening up the paths of your own. I’ve realized that the questions I mentioned earlier refer to aspects of your story which, though clearly present and influential in your artistic practice, can also distract it and lead it towards a space of staging and representation. And I think you are very aware of that trap, so the strength of your work lies in that precise search of your own place; not in terms of biographic and identity construction, but rather in terms of the creation of a discursive, formal, poetic and political space. The refinement present in the search for the exact measure in your work results from the attention you give to the measurement of those factors. I also think that is why you are methodical but not prolific; you roam around the

GERARDO GOLDWASSER’S WORK will inhabit Hall 5 of the Museo Nacional de Artes Visuales. It is not the first time, as on previous occasions his work has been shown at the museum as part of collective exhibitions, awards and entries to international biennials. However, this time, it is different: Goldwasser presents his first solo exhibition, entitled *Vaivén* (Comings and Goings).

Vaivén proposes a tour of the artist’s work —with the curatorship of Alicia Haber—, based on his recent work (2016-2017) in a dialogue with previous series, stopping at some milestones in his career since 1999 to date.

Goldwasser presents different installations, drawings, photographs and objects in a space that becomes the stage for traces in black felt, marked cotton paper, inked paper, wood and sand-filled door seals. They all allude to an incomplete, fragmented, violated or just imagined body that arises from the historical passing of violent times until our present. His work is always the product of intelligence and sensitivity through contemplation and silence, all of them essential elements for formulating the questions that cannot be avoided, which is the main role of art.

Enrique Aguerre
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

search of an essence akin to a minimalist vocation, but as you well told me one day, the artwork’s finish is of utmost importance in minimalism, whereas in your work, the emphasis lies in the process.

And as I mentioned in the beginning, it’s precisely in the process that the life that you seek to prolong pulsates. In a different occasion I spoke of the ancestral gesture; I believe that in you befalls the continuation of the near ritualistic movement that defines the daily activity of a tailor’s practice. In that sense, the materials in themselves are but a mere support or ground, they constitute space and in part, territory as well. But the prolongation of the affective bond lies in the action of the body over that space. The arm with chalk in hand marking lines, circles, crosses, points and semicircles over the becoming of an attire charged with history, compromises, survival strategies and life choices. These processes embody the live gesture of your forebears: the drawing as repetition of the ancestral gesture, the movement turned printed-memory, and the absence of colour so that the drawing takes precedence and from the purity of its transparent mark, the impossibility of distraction.

The routine of measurement, the calculation of dimensions and proportions must work in tandem with and at the service of the character and subjectivity of the tailor’s client; an intimacy is born in that workspace which transcends the placement of a tape measure over a man’s shoulder or around his waist. You fell into that space when both architecture and design betrayed the inclinations of your sensibility. Once again I come back to find the vibrating power of the hiatuses, absences and numbers: I think that in your work, a fundamental element to take into account refers to the emptying of meaning that you bestow upon the entire utilitarian and affective repertoire that constitute the elements of your forebears’ practice.

The patterns you appropriate cease to fulfil a specific function, but you don’t transform them into something else. They continue being the same patterns, you reanimate them by producing marks and prints that pay homage to all the life moments of your forebears: the marked drawings are truly one of the most moving series of your work. Were you to reuse the elements of the tailor’s workshop situated at Julio Herrera y Obes³ in order to transform them into something else, you wouldn’t be stripping them off their meaning; rather, you would be trivializing them on the one hand, and recycling them on the other. It is the emptying of meaning which, paradoxically,

3. Julio Herrera y Obes is the name of a street in downtown Montevideo, named after a former president of Uruguay (1890-1894).

bestows upon them an indelible dramatic quality. The emptying of meaning is reinforced by the impulse to prolong the affective bond (as well as the affective space).

So I come back to the numbers adding and subtracting years and decades, ages and stages of life from the years preceding the Shoah catastrophe, the exoduses of the Second World War and its infinite echoes in the current world, thinking about the family your are forming, your children’s processes of individuation, and the following exercise occurs to me: what if I were to visit your retrospective exhibition without knowing your work, having no idea who you are and reading no wall text about the show, instead allowing my body to guide itself freely throughout the space, contemplating one and another artwork, what would happen to me?

I visualize everything, probably very differently to the show’s final form since I’m writing to you a couple of months before its opening. Nonetheless, I’ve put it together in my mind. And I have to confess: the silence of your work moves me profoundly. You haven’t said anything, and I left the Museum thanking you for reminding me that today more than ever before your degree of introspection and sensibility are a political stance of resistance and survival. I also left the exhibition congratulating you for having the courage to devote yourself so sincerely and respectfully, with such fineness and solitude, to a profound communion with the relentless echoes of your very own life.

Presence and absence in the work of Gerardo Goldwasser

Alicia Haber

GERARDO GOLDWASSER CONCEIVES art as a vehicle for inquiry, analysis and research. He also views it as a way of formulating questions rather than asserting truths or purporting that answers will be found. His works are a field for reflection. They serve as a vehicle to transmit his family history and experiences regarding violence, loneliness, vulnerability, absence and emptiness. They are ways of transcending these and other eventual traumatic experiences. Through visual creation, Goldwasser proposes alternatives to overcome pain.

He materializes such feelings and intention through drawings, paintings, prints, photographs and installations. The starting point are the stories his father told him about the dramatic experiences of his grandfather, Abraham, in Buchenwald.¹ Those stories, along with tailoring (the trade of his father’s family), have provided him with the content, form, ways and encouragement to produce his artistic creation.² He establishes a close relationship between certain elements that he defines as follows: “Tailoring: politics. Tailoring: survival. Tailoring: art.”³

He feels that his work is, to a large extent, a tribute to his grandfather. But in addition to his grandfather’s ordeal, his artistic production has been fueled by other events, such as the Uruguayan dictatorship, other painful experiences as a result of the national crises, and Uruguayan deficiencies, as well as the

fragility of human existence itself.⁴ He states: “My grandfather survived the Buchenwald concentration camp thanks to his profession as a tailor, making Nazi uniforms. My father and my uncle were also tailors. By observing how they worked, I learned to channel through art all the sensitivity that I could capture from their profession. Thus, my artistic production began by trying to combine three elements: violence, art and tailoring... I heard my grandfather’s story at a time when Uruguay was immersed in a dictatorship.”⁵

He began his artistic career by painting fragments of bodies on paper where clothing is given a major role, in a clear reference to tailoring. He soon quit painting and using color.

From the end of the 80s to the beginning of the 90s, he drew fuzzy images of beings practically fading into the medium. He started using graphite and watery gouache on paper. His vanishing human figures were ghostly, blurry and vague shapes; almost imperceptible at times. Goldwasser’s iconography from that period is populated by ghostly human figures: flat and ungraspable, without fully developed bodies. He covers, veils, and hides. He hints at underlying realities and he offers ghostly visions. Personal traits are absent from faces. His figures suggest vulnerability. Whereas in some cases they are more clearly outlined, in others they are vague; they show static beings who have been immobilized. These works evoke loneliness, which seems to emanate from painful experiences or from the very fragility inherent to human beings. Implicit in them there is a melancholic criticism to the prohibitions, constraints and stagnation prevailing in some contexts of Uruguayan society, such as during the dictatorship. Moreover, he also alludes at the legacy of Nazism and other cruel events.

Later, Goldwasser started exploring techniques and materials directly related to the tailoring trade. In fact, the German tailoring manual of 1917, used by his family, was his reference. This is reflected in different forms and proportions in his artistic production.

4. Haber, Alicia: *Gerardo Goldwasser: sublimando las cicatrices* (Gerardo Goldwasser: sublimating scars), *Arte* magazine, February 27, 2015. Available at: <<http://arte.elpais.com.uy/gerardo-goldwasser-sublimando-las-cicatrices/>>.

5. *Ibid.*

1. The Holocaust was the systematic murder and persecution of six million Jews by the Nazi regime and its supporters. The Nazis believed that the Germans were a “superior race” and that the Jews, an “inferior race” for them, were a threat to the so-called German racial community and to the whole humanity. By 1945, the Germans and their supporters had murdered approximately two out of every three European Jews in pursuit of the “Final Solution”, the Nazi policy implemented to murder Jews in Europe. Although the main victims of Nazi racism were the Jews, who were perceived as the greatest danger to Germany, 200,000 Romani people (Gypsies) were among their many victims. At least 200,000 mentally ill or disabled patients, mostly Germans living in health institutions, were killed under the so-called Euthanasia Program. See: <<https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10005751>>.

2. Grandfather Abraham died when Goldwasser was a little child.

3. Goldwasser’s terms e-mailed to Alicia Haber.

He thus channels the best of his expressive talent through tailoring procedures. His composition criteria stem from the hanging system in a tailor’s workshop. He uses techniques and concepts associated to the intermediate stages of garment making and turns them into artistic procedures. He does the same with the practice of piling up materials. Organized, disorganized and displaced tailoring patterns metamorphose into artistic pieces. Goldwasser loads with meaning the criteria associated to the tailoring profession.

Moreover, he resorts to tailoring maneuvers such as: marking, folding, unfolding, superimposing and punching holes on paper, transforming them into artistic creation processes. Reiteration of procedures is essential to his work.

He used to watch his father and uncle work —both were tailors—, and on certain occasions he even helped them. From the start, he saw the patterns lying on the table as an analogy of the human body. This means the metonymy was present even before he became an artist and, eventually, he integrated it into his creations. “I chose tailoring because it has a dramatic effect on people. Artistically speaking, every time I alter a piece of clothing, I’m changing a person. I find it interesting that the slightest alteration may result in tremendous change. I believe it’s a huge field. Minor alterations require a lower speed of observation, granting viewers the possibility of making multiple readings. Shifting the degree of emphasis on alterations results in different readings.”⁶

Patterns, real objects used in a trade, are reconstructed for use in another field. And this “passage” enables him to create almost like a craftsman. Furthermore, by adopting this methodology he lays a bridge between *techne*, craftsmanship and manual work, and art as we understand it. The Greeks used the word *techne* to refer to “skill”, “craftsmanship”, “manufacturing”, “technique” or “art” and to a form of knowledge. Goldwasser has remained loyal to *techne*: he has sought the perfection of the trade; he has pursued the thoroughness of execution. He has developed the necessary skills and he works using the creative, mental, intellectual and imaginative power of an artist. He has maintained a balance between both spheres as they interact with each other.

The emphasis that he places on his works and their connotations is affected by different variables and relies on the combination of reason, intuition and chance.

Eventually, objects, matter, space, and the three-dimensional world began to play an important role in his works. Black patterns made of fabric give rise to a cardinal axis in his language

6. G. Goldwasser, personal communication.

from 2004 onwards, as in *Patrones de fieltro negro y colchoneta* (Patterns of black felt and mat), made of transparent PVC (1.40 x 70 x 5 cm).

Felt became essential. This material transmits texts and subtexts, it is eloquent and communicative, it elicits sensations and thoughts in the receiver, and it is one more element used by the artist to generate content. Although this particular work, as others from the same series, is not meant to be touched, the eye experiences a haptic feel. In other words, he conveys tactile properties that are perceived by the eye. Tactile texture is perceived not only through touch, but also through sight.

This artwork, placed against the wall of the exhibition hall, conjures the notion of volume, although it does not develop through space. Among the several felt pieces that make it up and which allude to clothing, there are interstices; fragmentation is the prevailing idea. This production seems to address different issues such as bringing back to life the family trade and paying tribute to his grandfather. Perhaps it is a circle joining past, present and future. Or a collection of notes on different ways of surviving. It may evoke fragmented realities or it may just be the metonymy of fractured bodies.

A nylon tent covered with some black tailoring patterns has been set up at the exhibition hall (Centro Cultural de España [Spanish Cultural Center]). It alludes to the outdoors. Although tents are supposed to imply shelter, by placing outside the patterns (a metonymy of the human body), Goldwasser evokes the torment, emotional distress, and affliction experienced by unprotected people. This tent addresses the paradoxes and the cruel irony present in a concentration camp: once, a tailor survived in (relatively) better conditions because he was kept in the camp’s most comfortable and best-equipped barrack. But he survived by making uniforms to perfection for those who actually intended to murder him and his people. The barrack, however, did not stop his suffering, because he could still hear the shootings. And yet, as a tailor, he had the chance to save the lives of some of his fellow prisoners whom he appointed as tailor assistants. As we can see, there is a chain of cruel and happy paradoxes. “In a moment of solidarity and lucidity, he tricked the ss officers.”⁷

In another artwork, a fragmented suit rests before a staircase that leads to a roof, thus suggesting the possibility of escaping, of finding a way out. And this generates positive interpretations.

In 2010, Goldwasser exhibited his work at the Museo Blanes and showed various alternatives of artistic expression.

7. G. Goldwasser, personal communication.

He explored space and set up installations resorting to PVC, felt, formwork timber, and other materials used in tailoring and construction. *Guiño* (Wink) is the name of an artwork that he put together using black-felt sleeves (tailoring patterns and dressmaking items). He displayed this long series of black-felt sleeves against one of the museum’s walls, thereby producing a large installation. He showed 85 black-cloth, left-arm and right-arm sleeves in a 20-meter long installation. Repetition is key in this production, which is more referential, figurative and object-centered. This is one of the works that make up the *Repeat me* exhibition. Military elements clearly prevail here. The repetition of black colors on the wall and the metonymy of an arm are quite ominous. They awake multiple sensations in the receiver and spark different associations such as rows, structure, parades, shooting walls, rigidity, commands, orders that cannot be circumvented, impositions, and classifications, among other readings.

Goldwasser’s use of felt in these black works also seems to allude to the sense of protection conveyed by this material, which, in a way, may lead to a positive reading of his installations. Dialogues such as suffering/resilience, death/life, protection/lack of protection are hinted at by the material itself. Felt is an age-old, manmade material that dates back to prehistory. It was the first textile material created by human beings, and it has several positive characteristics: it is thick, light, windbreaking, fire-retardant, it provides thermal insulation, and although it is not waterproof, it offers fairly good protection against the rain.

In 2013, Goldwasser started producing drawings and objects on paper. During that period, on certain occasions he used white Kraft paper and later, in 2015, he switched to *Arches* watercolor paper, creating embossing or high relief patterns made visible by light.

His embossing procedure is very peculiar. He makes cardboard molds from tailoring patterns, then he places paper on top, and works with a spoon to emboss the silhouettes. First, he uses his hands on the empty sheet of paper to feel the thickness of the molds, and after he feels his way along the edges, he creates the marks. He forges silhouettes. He calls it a *Braille* system.⁸ His pieces of embossed paper, “abstract pictures”, reveal rhythms generated by the lines and and underscore the perimeters. Superimposed, misplaced, and semi-hidden figures become

8. G. Goldwasser, personal interview. For the current exhibition, Alicia Haber conducted, in November and December of 2016, numerous interviews with Gerardo Goldwasser both by e-mail and at personal meetings. Haber has closely followed Goldwasser’s artistic career for years and has maintained an ongoing dialogue with the artist.

visible and are affected by rotations. Nothing seems definitive. A set of patterns may convey multiple meanings.

He finds the planimetrics of those objects appealing and he profits from the random composition that is resolved in the creative procedure. He embosses the paper and the markings become the salient features of these works. They enable him to multiply the whites. Goldwasser generates tactile sensations by embossing lines and superimposing figures. His markings are almost imperceptible and require an effort from the viewers. In turn, they are an invitation to change perspectives because, as the viewers move, they see different aspects of the artwork. This is because this artist favors an active reception. Embossed images appear and disappear before the eyes of the viewers. A closer look reveals subtle textures and delicate reliefs on the two-dimensional surface.

Using paper in smaller format, 18 x 25 cm sheets, he has produced mosaics, fragments that he puts together to create figures either at a human or at a smaller scale. He also creates masses of stacked paper that he hangs on the wall. Goldwasser has used scanned images from his grandfather’s tailoring book. He enlarged the scale, made small adjustments using digital media, and then printed fragments of each image. Then, he manipulated, folded and stacked the resulting sulfites delineated by printed black outlines. Very subtle silhouettes of various military garments become visible, and the lines prevail. There are no full figures, but rather a slight disarray created by the artist. For another artwork, Goldwasser made stacks of up to 90 paper mosaics, generating volumes with which he produced an installation by arranging them in rows and placing them on the wall. He hung these stacks quite delicately, using very thin wire.

In one of his productions, he placed safety seals on paper; he generated reliefs and a collage, as he introduced different rhythms. The seals seem to hurt the surface, offering the possibility for various readings. They are closing mechanisms and their connotation implies sealing in space, and, therefore, incarcerating, locking up, imprisoning. A seal cannot be opened without authorization; and whoever does defies authority. But there is also the possibility of destruction, because by trying to remove them, one can break them.

Encimados (Piled up), (2013), ink on folded and superimposed paper (92 x 140 cm), was produced with digital media, using silhouettes of patterns in ink on paper. The silhouettes that he slightly hints at in this production, only visible through keen perception, are those of a cassock, a uniform for a hefty person and hunting pants. For this work, he used small plastic bags fastened with metal clasps, and there are typewritten

texts that specify the different parts of the body corresponding to each pattern. Inside the plastic bags, there are identical pieces of black felt. The artist thus seeks to overlap three worlds: the military, religion and hunting. His work seems to allude to three spheres that can become violent and destructive.

Since 2015, Goldwasser has adopted other procedures. He lays several sheets of self-adhesive vinyl on a cardboard mold allowing the vinyl to stick to the surface and capture all the volumes, rather than just the outlines. These are concrete works. The glossy, self-adhesive paper enables him to produce different shades of white and transparencies. Here, there is a connotation to a family trade that he admires: “The work of a tailor shines.”⁹ He called his creation *Brillantes* (Shining), (2016), transparent, self-adhesive paper on paper and magnets (each sheet 25 x 18 cm, 6 and 9 mosaics, collage).

Glossy, self-adhesive materials produce a sort of veil in some of the works. They stress the faint and the subtle. They allude to protections, to the unsaid, to what is hinted at but remains invisible; there can also be a connotation to a screen that prevents us from seeing reality while hinting at what remains hidden. These materials require the subjectivity of the perceiver. We may not be able to grasp reality because we do not overcome subjectivity. There may be imaginary elements that interfere with our knowledge of what is real. Perhaps, art is a way to avoid so much reality, because human beings just cannot tolerate it. In the words of T. S. Eliot “Humankind cannot bear very much reality” (*Four quartets*). Viewers may wonder: What’s behind the veil? These works transmit a message about visibility and invisibility, memory and forgetfulness. From the beginning, in Goldwasser’s work, there has been a dialogue between presence and absence.

In more recent times, Goldwasser has resorted to vertical objects inspired by tailoring measuring tools. Sometimes, he uses simple wooden rulers that he paints with gloss varnish or to which he applies paper tape on the edges, to highlight numerical scales. In other cases, he attaches stretched rubber bands at the rulers’ ends, making some rulers grow longer and capable of measuring things that are apparently unmeasurable. In these works, he intervenes the tools to metamorphose their functionality.

In a way, he resorts to appropriation, an artistic strategy that this artist adopts to produce his work with elements from a non-artistic context. He also uses a ready-made, an extra-artistic object (a tailor’s ruler), which he turns into art.

Open work

Goldwasser cares about the receivers and the ways in which they capture his various propositions. He rejects an obvious, clear, top-down and univocal visual discourse, and his works stimulate multiple interpretations and readings. His pieces are open works (Umberto Eco) and generate multiple possibilities of interpretation. By reading these possibilities, the receiver plays an important role, with an active participation. They reinterpret, by approaching his proposition and thus opening, in turn, other possible readings. Goldwasser generates guidelines and rules that are inscribed in the works, but those marks, even though they admit several readings, do not accept just any. When we see his propositions, it is obvious that he conceives them with a bent towards openness, yet there is a dialectical relationship between “definiteness” and “openness”.¹⁰

The receiver creates meanings by updating these propositions. Their participation completes the work. At the same time, the work transforms the receiver, because it becomes incorporated in their conscience, and thus, it is internalized and turned into a part of their own experience.¹¹

Installations

Goldwasser’s installations are circumspect and serious and they stay away from spectacular effects. Their components are miscellaneous, heterogeneous and diverse, created in non-traditional media and unconventionally located on the wall or a discreet area of the room. They originate a unified experience and do not seek the individual perception of each piece. We have to travel through the whole to formulate a conception of the proposition. By adopting and recreating in his own way the language of installations, he becomes part of a line that had its early precursors in Marcel Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters and his Merzbau and Lucio Fontana and which was later developed in the 60s with Allan Kaprow and Claes Oldenburg, to then become one of the most notorious forms of expression of our day.

Exhibition strategies

Goldwasser uses different exhibition strategies. The series of white drawings with marks on paper and the series of shining molds in transparent adhesive material are perceived as if piled

up on the wall and are hung on a nail. Suspended from thin wires, the overlapping papers are barely supported. Pins keep the sleeves on the wall. Felt pattern cutouts are nailed with L nails (escape ladder). A single nail holds the objects that include measurement rulers, special measuring tapes, and other *bas reliefs*. “You feel both in the images and in the exhibited objects a sense of being hanging. It is an “exhibition layout” that I find interesting.”¹²

Scarcely supported, these works are suggestive of the pendulum, the ephemeral, the vulnerable, vacillating and oscillating. They raise questions. They last, but for how long? Will they endure without more support? The weakness is connoted, but also the ambiguity and doubt: Will they hold? And by extension: To what extent can human beings hold in situations of violence and instability? What resources do they have to tolerate sadness, sorrow, despair, grief, torment? How do they tolerate abandonment, inconsistencies, lack of attention?

They can insinuate resistance despite the meager supports. Without support and without backing, they connote the existence of resilience. Helpless, without protection and assistance, human beings are subject to suffering, however, they also have a chance of salvation. The hanging layout is linked to exhibition strategies that were started by Marcel Duchamp and widely used by Alexander Calder in his mobiles, which are like drawings in space, as well as by Jesús Rafael Soto in his *penetrables*, Ernesto Neto, Cai Guo Qiang, Maurizio Cattelan, Annette Messager, Bruce Nauman and Beatriz Milhazes (*Using walls, floors, and ceilings*), among many other creators.

Goldwasser, a present-day artist, is free to deploy the work outside the frame, discarding the pedestal, ignoring the wall or using it in an unconventional way, hanging his work in non-conventional forms and suggesting innovative hanging strategies, and placing his propositions in the most diverse ways.

Intertextualities

Echoes of abstract art, geometric art, concrete art, conceptual art, and of *arte povera* can be found in Goldwasser’s propositions. He moves away from all forms of representation and narrative. The motifs and themes that inspire his work are materialized in an abstract, controlled and geometric manner, and he stands out for his creative line of absolute chromatic deprivation. His work is ascetic, severe, and consistent with the themes he alludes to. And the materials he uses are humble and poor, or non-beautiful, like PVC and fabric.

Monochromaticity

Monochromaticity is a fundamental feature of Goldwasser’s expressions. Black and white predominate in several of the series. It is one of the most radical manifestations of abstract art. It offers him, within those self-imposed limits, a series of possibilities. Such extreme solutions awaken viewers out of their lethargy.

By opting for this path, the artist establishes a dialogue with his predecessors, or at least some of them. Some of the most famous artists who have created monochrome artworks are Kazimir Malévich, Josef Albers, Ben Nicholson, Louise Nevelson, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Frank Stella, Sol LeWitt, Robert Mangold, Dorothea Rockburne, Cy Twombly and Brice Marden.

The family history

The family trade and memories and the actual presence of his father, who participated directly in many of the pieces exhibited (fabric patterns), are fundamental references for Goldwasser. For him, family history, the micro-history, the household, paternal story is of outmost importance. He is motivated by private stories, instead of the larger categories of social history. The theme and the autobiographic closeness generate deep reserve and very endearing reflections.

The artist expresses an intimate universe, affirms an iconography of intimacy, states what Miguel de Unamuno denominated “the tragic sense of life”. The notion of the fleeting nature of human existence is present in his propositions. His work is tinted with the sense of a great *memento mori* (“remember that you will die”) and has an aura of disappearance. Melancholy is present in his creative world. Human presences that are no longer there, losses and wounds are alluded to.

Goldwasser does not intend to construct a metanarrative on suffering, but rather to allude to that, and other, related topics through an art suggested by the close, family and personal history. “I do not consider myself an artist working on the Holocaust as a central theme. However, my work does have a starting point: my grandfather’s story.”¹³

It is the individualized memory alluded to in his work, and based on it, a path to collective memory may be created. For this reason, he remains faithful to his grandfather’s tailoring manual, to the materials and techniques used by his paternal family, and to the family information. Those are his sources, and he avoids any excess to avoid the danger of speaking for others, for those who suffer, or of remaining in the stage of pain.

9. G. Goldwasser, personal communication.

10. Eco, Umberto: *The definition of art*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1983.

11. See the theory of reception aesthetics, *Rezeptionsästhetik* , Constance School, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, Peter Uwe Hohendahl and others.

12. G. Goldwasser, personal communication.

13. *Ibid.*

In this respect, Goldwasser has points of contact with Christian Boltanski, even though their propositions are very different: “I am interested in the little stories of individuals who are not famous,” says Boltanski.

The receivers may react to his artworks from their own her intimacy, their personal history, their memories, recollections and feelings. He knows how to link together their losses, emptiness, forgetfulness, and memory. Perhaps the memory of events or beings may emerge through these artworks. Boltanski has said: “We must speak in a sufficiently general way so that everyone can regain some of their own past, their own culture, their own desires”.

Goldwasser transmutes pain into art in order to overcome it, and to suggest and provoke reflections. He moves away from any emphatic or bombastic art. He rejects representative resources, because he wishes to move away from anything spectacular. He is worried that the Holocaust, the Uruguayan dictatorship or other types of violence may be exploited for personal convenience and benefit.¹⁴ He hates opportunism.¹⁵ He positively avoids any possibility of manipulation of the connotations of his artworks. He aspires to remain in the realm of honesty, which is one of his main concerns.

He avoids approaching such a hugely complex and disproportionate topic directly. A touching element is connoted in his work, but without being expressed in a direct or obvious manner, and his artworks defy linear readings.

Looking at Goldwasser’s propositions, the viewer realizes that the artist opposes all sensationalism. It is the triumph of discretion that achieves the greatest artistic power and largest reach. On the topic of concentration camps or genocide he is anti-Spielberg (*Schindler’s List*). Concerning other forms of violence, he is in the opposite extreme of socialist realism. And it is obvious that he stays away from the excesses of mass communication media, that inflict on the spectator a constant exposure to barbaric acts that should be approached differently. As pointed out by several analysts, such as Susan Sontag (1977), by watching barbaric images numerous times, human beings become familiarized with them, are anesthetized and their interpretation capacity is diminished.

The thin line between life and death, the ephemeral, casual nature of human existence, the possibility that fate may change in an instant, and the whims of History are alluded to in his propositions, without any narration. There are concrete triggers:

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

everyday life anecdotes, and the more heartbreaking anecdotes of how his family was saved from the Nazi. We know about what has moved him because of his brief accounts (he is a man of few words), his short but touching, emotional interventions in conferences,¹⁶ the self-restraint and tenderness with which he relives family memories, his acute awareness of human fragility, his thoughts (almost silent like his art) on fugacity, uncertainty, transience and injustice.

Kohelet (Ecclesiastes) is part of the western culture and is alluded to in visual arts, literature, cinematography, and other expressions. It claims that life is vulnerable, fragile, brief, just the blink of an eye. It talks precisely about the inevitability of death and urges us to enjoy life. Being mortal allows us to suffer and at the same time to celebrate life and not possessions. Whether Goldwasser has read it or not, he has introjected its messages, as we all have. He translates them into his austere art, created with materials of no intrinsic value, expressed without luxury, exhibited without big displays and, on occasions, ephemeral as life itself. And he shows that in spite of transience, there is continuity, because the family trade, the memories, the affection, the bonds survive and are transmuted into art. His artworks are links between the past, the present and the future.

Impossible images.

Even though Goldwasser tells a private story and does not intend to create a discourse about the Shoah, his work, by extension, may be read also as an indirect connotation on the topic of Jewish genocide.

This is referred to as *impossible images*, an expression used in the book by Shelley Hornstein, Laura Levitt and Silberstein,¹⁷ which refers to what many consider impossible to represent, as made clear in that and other contemporary works related to genocide, torture, enforced disappearances, wars, as well as in some memorials: (*Vietnam Veterans Memorial* by Maya Lin), those of the Holocaust (*Memorial to the Murdered Jews of Europe* by Peter Eisenman; the ones created by Jochen Gerz and Horst Hoheisel, Ullman, and Rachel Whiteread, in Vienna; the *Memorial of the Holocaust* in Montevideo, located on Rambla Presidente Wilson and Blvr. Artigas, by Gastón Boero, Fernando Fabiano and Sylvia Perossio, jointly with landscape artist Carlos Pellegrino), to the missing in military dictatorships

16. Writings by G. Goldwasser presented at an event on Jewish art organized by ORT, n.d.

17. Hornstein, Shelley, Laura Levitt, and Laurence J. Silberstein (ed): *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*, New York: New York University Press, 2003.

(*Memorial of the disappeared*, at the Vaz Ferreira Park in the Cerro neighborhood of Montevideo, created by architects Martha Kohen and Ruben Otero, with the participation of Mario Sagradini.¹⁸

Another notorious example is the architecture of Daniel Libeskind at the Jewish Museum of Berlin that accentuates boundaries, breaks and voids with its sharp zigzagging shapes, extreme diagonals, the zinc façade cut with bars. Using abstract language, Liebeskind arouses emotions, evokes painful memories and stimulates thoughts without showing anything evident.

Furthermore, at the Museum of the Holocaust in Washington, sculptor Richard Serra made a monolithic sculpture called *Gravity*. It is an abstract piece, which invades some steps and destabilizes the space. In *Loss and Regeneration*, Joel Shapiro created two abstract bronze elements representing a house tipped over on its roof, subverted. Ellsworth Kelly postulates a white on white installation, four white sculptures entitled *Memorial*, which creates an interplay of light and shadow; a space of silence in the midst of so much horror. Sol LeWitt situated in *Consequence (wall drawings)*, five stable and implacable squares that invite introspection, while the fields of color suggest absence of families, lives, and communities. Goldwasser, following his own path, knows that certain topics are only to be whispered in the ear of the viewer.¹⁹

For the Shoah exhibition held at the Centro Municipal de Exposiciones Subte he created an installation made of concrete letters with a gravel support, with the following words: *Te recuerdo* (I remember you), and he gave the artwork the title *Siempre* (Always), establishing a continuity of the message. “Te recuerdo” was written on the floor, and the label of the piece read: *Always, installation, concrete and gravel letters, variable size*. Each letter could be read as a tomb, thinking of one person and at the same time of the whole in a collective manner. Inspired on the tombs of the Jewish cemeteries, Goldwasser placed pebbles, which, from the interactive point of view, were also the evidence of a visit. It was an invitation for the spectator to interact with the artwork. The piece had to be rebuilt several times, because it was vandalized, just like in the Jewish cemeteries when there

18. Young, James E: *At memory’s edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000. Hornstein, Shelley and Florence Jacobowitz: *Image and representation: The Holocaust in art*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

19. Haber, Alicia: *Gerardo Goldwasser: sublimando las cicatrices*, op.cit.

are anti-Semitic attacks. “I remember you” and “Always” are clear allusions to memory, a fundamental topic in his artistic propositions. (Shoah Project)²⁰

Postmemory

The readings of Goldwasser’s artworks in relation to these topics generate and produce a kind of knowledge linked to that proposed by present-day creators, who are removed from the tragic events of the past. Most present-day artists that evoke these topics, among them Goldwasser, belong to the second or third generation (children or grandchildren of Jews directly affected by the Holocaust) who express themselves at a distance, both in terms of time and space, from the actual events.

Marianne Hirsch coined the term *postmemory* to describe the works of artists, authors, filmmakers, whose art reflects the Holocaust, an event that took place long before they, and sometimes even their parents, were born.²¹

Goldwasser has no direct memory of labor camps or death camps, but bears the mark of the trauma directly or indirectly transmitted within the family, in addition to the community stories, and cultural sources such as the cinema, photographs, and history. The diaspora’s sensitivity is tinted with responses to the catastrophe, evocations, absences and memory. The Shoah left scars in children and grandchildren, even if they are not visible, even if they are barely perceptible, like the ghostly traces in Goldwasser’s artworks.

This *postmemory* is constructed through conversations, different forms of communication, even silence, and the transmission has been so profound that is already part of the own memories of the second and third generations, with observable oscillations between continuity and rupture. These issues create a form of knowledge, an experience, and a transgenerational memory. This postmemory is highly relevant for the development of the awareness of the diaspora and the shaping of identity.

20. The exhibition entitled *Shoá: memoria y legado del Holocausto* (Shoah: memory and legacy of the Holocaust) was held in 2008 (<www.proyectoshoa.org>; <https://infosubte.wordpress.com/2008/04/29/2008-1-proyecto-shoa/>).

21. Quoted by Daniela Hermosilla Z in *La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión*. The text is part of a doctoral dissertation research *Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo*, proposed for the University of Barcelona in June 2012. Available from: <http://www.danielahermosilla.com/texts/la-memoria-y-la-pr%C3%A1ctica-art%C3%ADstica-contempor%C3%A1nea-hacia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n-2012-spanish-text/>.

The dehumanization, humiliation and mass murder of European Jews by the Nazi is an event of unprecedented proportions.²²

When artists create from the postmemory, as Goldwasser does, imagination, projection and creation intervene.

When Goldwasser generates artistic expressions that allude to memory, emptiness, loss, absence, he does it in an oblique, subtle manner, in a departure from the representation of concentration camps depicted in documentaries, from the early ones with Alfred Hitchcock,²³ *Nuit et brillard*,²⁴ and *Shoah* of Claude Lanzmann²⁵ to fiction films.

As noted by Elie Wiesel, memory should ideally be made visible in an oblique manner. Wiesel says that it is not possible to speak for the victims and one should not be a merchant of images; he is critical about the insistence on showing everything in photographs. “A word, a glance, silence itself communicates more and better”, and affirms: “The Holocaust is not a subject like all the others. It imposes certain limits [...]” Primo Levi points out: “Everyday language is suited to describing everyday things, but this was another world, here it would take a language from ‘another world.’”²⁶

Memory

The entire history of the brief <i>millennial Reich</i> can be reread as a war against memory [...]
Primo Levi (<i>The Drowned and the Saved</i>)²⁷
It is obvious that the war which Hitler and his accomplices waged was a war not only against Jewish men, women, and children, but also against Jewish religion, Jewish culture, Jewish tradition, therefore Jewish memory.
Elie Wiesel (<i>Night</i>)

Remembrance strategies consciously or unconsciously fight against the Nazi desire to wipe off not only the Jews, but also the entire Jewish memory from the face of the earth. Memory is one of the most salient topics of the last decades of the 20th century, and of the 21st century so far; it involves ethical and aesthetic questions. Daniela Hermosilla Z.²⁸ states that even a multidisciplinary field of studies has been created, the Memory Studies. Art is crucial to perform the ‘memory work’ required by contemporary culture. The materialization of topics from a past that no longer exists is part of contemporary art, as is the case with the work of Goldwasser.²⁹

Anna Maria Guasch highlights the importance of the act of remembering, the fascination for ‘saving memory’ (things saved as memories) and for saving history (things saved as information), as a counteroffensive to the ‘death impulse’, an impulse of aggression and destruction that aims to oblivion, to amnesia, to the destruction of memory.³⁰ She stresses that we look “to the past taking history and memory as one of its essential topics”. Guasch quotes Huyssen: “Remembrance as a vital human activity shapes our links to the past, argues Andreas Huyssen, and the ways we remember define us in the present. As individuals and societies, we need the past to construct and to anchor our identities and to nurture a vision of the future”.³¹

Silence

The impulse to create begins —often terribly and fearfully— in a tunnel of silence.³²
Adrienne Rich

Silence prevails in the work of Goldwasser. It may be heard in the mute black felt, it is audible in the adoption of the implicit, it is felt in the reluctance to reveal a topic or some connotations, it is perceived in the interruptions created between the patterns, it is denoted in the hiding of his veiled papers and it is sensed in the muffled subtlety of the marks on the paper.

Silence plays a leading role in the art of the 20th and the 21st centuries. John Cage was a forerunner,³³ Lucy Lippard wrote an article entitled “The silent art”³⁴ and Susan Sontag talked about the importance of silence.³⁵ Allan Kaprow, and later Donald Kuspit, among many others, were early adherents. It is associated to monochrome creations.

It is a form of speech, an element of dialog. It generates an area of meditation beyond knowledge; there are eloquent silences that resonate. It is used to draw attention, to create a less contaminated scenario, and the viewer is less distracted paying selective attention. Purified by silence, art may transcend.

With it, Goldwasser shows he is against aesthetic consumerism and against the violence of mass visual culture.

It constitutes a break with referentiality, extends the receptive stimulus of viewers, generates alienation and reinforces a polysemous fabric.

22. Wiesel, Elie: *Art and the Holocaust: trivializing memory*, New York Times, Sunday, 11 June 1989, sec. 2.

23. The footage of Alfred Hitchcock shot in the concentration camps of Bergen-Belsen, Dachau and Auschwitz went on general release seventy years later. It is seen in the documentary called *Night will fall*, directed by André Singer.

24. *Night and fog*, documentary film by Alain Resnais made in 1955 from footage and photographs seized from the Nazi.

25. *Shoah* (from Hebrew שואה, ‘catastrophe’) is a French documentary by French filmmaker Claude Lanzmann, released in 1985, with a duration of approximately ten hours.

26. Andreas Huyssen. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, Routledge, 1995

27. Auschwitz’ survivor.

28. Hermosilla Z., Daniela: *La memoria y la práctica artística...*, op. cit.

29. Saltzman, Lisa: *Making memory matter: strategies of remembrance in contemporary art*, Chicago: The University of Chicago Press Books, 2006.

30. Guasch, Anna Maria: *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Available from: <https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guasch_los-lugares-de-la-memoria>.

31. *Ibid*.

32. Rich, Adrienne: *Arts of the possible: essays and conversations*, New York: W. W. Norton & Company, 2001.

33. John Cage created in 1952 the silent piece 4’33” premiered by D. Tudor, on August 29th, 1952, at Woodstock Maverick Concert Hall, in Woodstock, Nueva York, without playing a single note on the piano for the time indicated in the piece’s tile.

34. Lippard, Lucy: *The silent art*, *Art in America* 55, n.º 1 (Jan-Feb 1967), pp. 58-63.

35. Sontag, Susan: *The aesthetics of silence*, in *Styles of radical will*, New York: Anchor Books, Doubleday, 1991.

GERARDO GOLDWASSER was born in 1961 in Montevideo, Uruguay, where he still lives and works.

He studied at Nelson Ramos’ studio (Centro de Expresión Artística, CEA). At the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), in 1987, he learned hand papermaking with Lawrence Baker, director of the Barcelona Paper Helkshop, Spain and, in 1985, printmaking with David Finkbeiner, a professor at the Manhattan Graphics Center of New York and the Pratt Institute of New York.

Goldwasser is an adjunct professor (grade 3) of the degree in Visual Communication Design, School of Architecture, Design and Urbanism (Udelar).

He held the following residences: Ateliers Internationaux du Fonds d’Art Contemporain Régionaux-Frac des Pays de la Loire, Nantes (1996), and New York, with the Bienarte III (1992) scholarship.

In 2014, he won the Justino Zavala Muniz creation scholarship (FEFCA), and in 2015, the Fondo Concursable para la Cultura (Art Fund Competition), both from the Ministry of Education and Culture.

He received the Pollock-Krasner Foundation Fellowship, New York (2001); Second Prize in the second Bienal de Grabado of Mercosur, the Fondo Nacional de las Artes (National Fund for the Arts), Buenos Aires (2000); the Paul Cézanne Prize (1997) and the Grand Prix at the Bienarte III, Alianza Cultural Uruguay-USA (1990-1992).

He won First Prize at the 51 Salón Nacional de Artes Visuales (National Visual Arts Awards), Montevideo (2003); First Prize in the 50 Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo (2002), First Prize at the 51 Salón Municipal de Artes Visuales (Municipal Visual Arts Awards), Montevideo (1999); a mention at the Museo de Arte Decorativo (Buenos Aires); First Prize at the Cuarta Muestra de Artes Plásticas Nacional Coca Cola-Pluna (Fourth National Plastic Arts Coca-Cola Pluna Awards), Montevideo (1989), and First Prize at the Encuentro Internacional del Cómic, Badalona (1989).

He has represented Uruguay in the following visual arts biennials: I Bienal Internacional de Arte de Panamá 2013 (2013); IX Bienal Internacional de Cuenca (2007); II Bienal de Grabado del Mercosur, Buenos Aires (2000); VI Bienal de La Habana (1997), and I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre (1997).

He has participated in art gallery fairs: arteBA, Buenos Aires; Galería del Paseo, Manantiales (2013, 2015); ArtBo, Bogotá, Colombia; Galería Dabbah Torrejón (2008); Arteaméricas, Miami, Galería Varelli (2007); ARCO 2000, Galería Sur, Espacio Cutting Edge, Madrid (2000).

Since 1985 he has exhibited individually and collectively in Uruguay, Argentina, Colombia, Brazil, Cuba, France, USA, Spain, Panama and Ecuador.

- 2017 *Vaivén* (Sway), Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo Uruguay.
- 2014 Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay
- 2011 *Blanco móvil* (Moving Target), Centro Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
- 2010 *Repeat to me*, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 2003 *Por si las moscas* 2.ª parte (Just in case, 2nd part). Unión Latina, Centro Cultural Lapido, Montevideo, Uruguay.
- 2000 *Gerardo Goldwasser*. Centro Cultural Casa Mojana, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Montevideo, Uruguay.
- 1991 *Gerardo Goldwasser*. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1985 *Gerardo Goldwasser*. Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.

- 2016 *Panorama del arte contemporáneo en el Uruguay* (Panorama of current art in Uruguay). Centro de Exposiciones Subte, Montevideo.
- 2016 *Gerardo Goldwasser-Pablo Uribe. El sistema de los otros* (The system of the others), Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay.
- 2014 *Tan ilustrados como...* (As cultured as...) Museo Zorrilla. Montevideo, Uruguay.
- 56 Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2013 55 Salón Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2012 *Locación: Uruguay* (Location: Uruguay), *Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini, Pablo Uribe, Álvaro Zinno*. Galería Cecilia Caballero, Buenos Aires, Argentina.
- 2008 Galería Dabbah Torrejón, Buenos Aires, Argentina, *El último libro* (The last book). Participation in the open call for collaborations / Luis Camnitzer project, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina.
- Shoá: memoria y legado* (Shoa: memory and legacy). Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
- 2007 *Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini*. Uruguayan entry in the IX Bienal Internacional de Cuenca. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- VI Salón de Dibujo de Santo Domingo, Galería Arawak, Santo Domingo, Dominican Republic.
- IX Bienal Internacional de Cuenca, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
- 2004 51 Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2003 *Carpe diem III*. Unión Latina, Centro Cultural Lapido, Montevideo, Uruguay.
- 2002 *El viaje* (The journey). Jewish Museum of Florida, Miami, United States.
- 50 Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

2001	<i>Homenaje a Akira Kurosawa</i> (Tribute to Akira Kurosawa). Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. <i>Interfaces/Update 2.0</i> . Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.
2000	II Bienal de Grabado del Mercosur, ArteBA 2000. Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina. <i>10 grabadores uruguayos</i> (Ten Uruguayan Printmakers). Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay. <i>OJO 2000, Interferencias</i> (Interferences). School of Architecture, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
1999	<i>El viaje</i> . Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI), Caracas, Venezuela. V Salón Municipal de Artes Visuales. Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay. <i>Rétrospective Cézanne</i> . Galería de la Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay. <i>Conde, Goldwasser, Iturria, Lanzarini, Soto, Vila, Zinno</i> . Exhibition of the Uruguayan entry in the VI Bienal de La Habana. Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
1998	<i>Cometas</i> (Kites). Heritage Day, Ministry of Education and Culture (MEC), Montevideo, Uruguay.
1997	VI Bienal de La Habana, <i>El individuo y su memoria</i> (The individual and their memory). Convento Santa Clara, Havana, Cuba. I Bienal del Mercosur, <i>Último lustró</i> (Last lustrum). Renner manufacturing plant, Porto Alegre, Brazil. Icograda/conLatingraf, Punta del Este, Uruguay.
1996	<i>Les Instantanés</i> , Gilles Barbier, Gerardo Goldwasser, Fonds Régionaux d'Art Contemporain, Pays de la Loire, Nantes, Francia.
1994	<i>VentoSul</i> . 2.ª Muestra de Artes Visuales, Integración del Cono Sur, Uruguayan entry. Public city library, Cascabel, Brazil. 1994 Paul Cézanne Award, Galería de la Alianza Francesa, Montevideo, Uruguay.
1991	<i>Konst fran Uruguay, 8 artistas uruguayos</i> (8 Uruguayan artists). Galería Skånes Konst, Malmö, Sweden.

1990	Chandon Art Prize. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Argentina. <i>Viento</i> (Wind). <i>Abel Rezzano, Alfonso de Béjar, Gerardo Goldwasser</i> . Palacio Municipal, Instituto de Cooperación Iberoamericana de Montevideo, Uruguay. Paul Cézane Award. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
1989	<i>Cuarta Muestra de Artes Plásticas de Artistas Jóvenes</i> (Fourth Exhibition of Plastic Arts of Young Artists). Cabildo de Montevideo, Uruguay. <i>Selección de lo mejor de 1989</i> (Selection of the best of 1989). Uruguayan section of the International Association of Art Critics (AICA), Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
1988	<i>Arte internacional por Uruguay</i> (International art by Uruguay). Pinacoteca do Estado de São Paulo, Sao Paulo, Brazil.

Biennials

2013	I Bienal Internacional de Panamá, Panama.
2007	IX Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador.
2000	II Bienal de Grabado del Mercosur, Feria ArteBa, Buenos Aires, Argentina.
1997	VI Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
1997	I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brazil.

Art Gallery Fairs

2015	ArteBA, Galería del Paseo, Buenos Aires, Argentina.
2013	ArteBA, Galería del Paseo, Buenos Aires, Argentina.
2008	ArtBo, Galería Dabbah Torrejón, Bogotá, Colombia.
2007	Arteaméricas, Galería Varelli, Miami, United States.
2000	ARCO 2000, Goldwasser-Lanzarini. Galería Sur, Espacio Cutting Edge, Madrid, Spain.

Awards and Distinctions

2004	First Prize 51 Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales.
2002	First Prize. 50 Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Artes Visuales.
2001	Pollock-Krasner Foundation fellowship, New York, United States.
2000	Second prize for printmaking. arteBA 2000 Fair (Fondo Nacional de las Artes), II Bienal de Grabado del Mercosur, Buenos Aires, Argentina.
1999	Purchase Prize. Salón Municipal de Artes Plásticas.
1999	<i>El Viaje</i> Project. Publication of a book with prints and poems by 18 Latin American Jewish artists and poets. Asociación Venezolana Israelita Caracas, Ediciones Arte Dos Gráfico Bogotá, Colombia.
1995	<i>Fonds Regional d'Art Contemporain</i> (FRAC) project, Nantes, France.
1994	First Prize Paul Cézanne médal. Paris, France.
1990-92	First Prize Alianza Uruguay-Estados Unidos. New York scholarship.
1990	Mention. Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, Argentina.
1989	First Prize. Cuarta Muestra de Artes Plásticas Nacional Coca Cola, Pluna. First Prize. Encuentro Internacional del Cómic, Badalona, España.

Collections

Marión and Jorge Helft, Fundación San Telmo, Buenos Aires, Argentina.
Erwin Epfinger, Buenos Aires, Argentina.
Gustavo Goyen, Paris, France.
Fundación ArteBA, Buenos Aires, Argentina.
Arte Dos Gráfico, Bogotá, Colombia.
Museo Sefaradí de Caracas, Venezuela.
Rodolfo Fischer, Sao Paulo, Brazil.
Intendencia Municipal de Montevideo (Montevideo City Government), Montevideo, Uruguay.
Banco de Seguros del Estado (State Insurance Bank), Montevideo, Uruguay.
Pluna, Montevideo, Uruguay.

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel: *Uruguayos por su nombre: sepa quién es quién en artes visuales, música, teatro, cine y video, letras, periodismo* (Uruguayans by name: who is who in visual arts, music, theater, film and video, literature, journalism), Fin de Siglo, Montevideo, 1996.

—— *Nuevo diccionario de la cultura uruguaya* (New dictionary of Uruguayan culture), Montevideo: Linardi y Risso, 2003.

Communication Arts, New York, January/February, 1998.

CORDEIRO, Verónica: “El sistema de los otros” (The system of the others). Catalog of the *Goldwasser-Uribe* exhibition at Galería del Paseo, Manantiales, Punta del Este, 2015.

DE ESPADA, Roberto: “Sartus re Sartus”, *Artes* magazine, N.º 25, Santo Domingo, Dominican Republic, 2007.

El Observador: *Gran enciclopedia del Uruguay* (Great encyclopedia of Uruguay), Montevideo, 2000.

GANDOLFO, Laura: *Location Uruguay*. GSUZ (Goldwasser, Sagradini, Uribe, Zinno) dossier, 2012.

GIQUEL, Pierre: Sexta Bienal de La Habana Catalog, May-June 1997.

HABER, Alicia: “De la circunspección a la exploración de la interioridad” (From circumspection to the exploration of interiority), in Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano and Teresa Porzecanski (dirs.): *Historias de la vida privada en el Uruguay* (Histories of private life in Uruguay). Vol. 3. *Individuo y soledades* (The individual and lonelinesses) (1920-1990), Montevideo: Taurus, 1998.

—— *Algunas tendencias del arte uruguayo de los años 80 y 90* (Some trends in Uruguayan art in the 80s and 90s), *Beaux Arts* magazine, France, N° 168, *L'art dans le monde*, May 1998.

HELFT, Jorge: Catalog Sixth Bienal de La Habana, May-June 1997.

HOJMAN, Miriam: *El uno para el otro: artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Made for each other: visual arts and architecture in Montevidean contemporaneity), Montevideo: School of Architecture, 2009.

KALENBERG, Ángel: *Arte uruguayo y otros* (Uruguayan art and other topics), Montevideo, Galería Latina, 1990.

—— *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora* (Visual arts in Uruguay: from the stone to the computer), Montevideo: Testoni Studios-Galería Latina, 2001.

—— *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días* (Uruguayan art: from the masters to the present). Montevideo: *El País* daily’s collections, 2011.

PELUFFO, Gabriel: “Repeat me: los diagramas del cuerpo” (Repeat me: the diagrams of the body). Catalog of the *Repeat me* exhibition, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 2010.

RITA, Renato: “Gerardo Goldwasser”. Catalog of Galería del Paseo, Manantiales, Punta del Este, 2014.

SAGRADINI, Lucía: “Una mirada rastreadora sobre *Locación: Uruguay*” (A tracing look on “Locación: Uruguay”). Text in GSUZ dossier, 2012.

No data available: *Relaciones* magazine, N.º 79, Montevideo, dic. 1990.

N.d.a.: “Premio Paul Cézanne 1994” (1994 Paul Cézanne Award), *Posdata* magazine, N.º 11, Montevideo, 18/11/1994.

N.d.a.: *Posdata* magazine, N.º 281, Montevideo, Feb. 2000.

N.d.a.: *Arte* magazine: 03, APEU (Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay), Montevideo, 2002.

N.d.a.: *Relaciones* magazine, N.º 384, Montevideo, May 2016.

N.d.a.: “Uruguayos en la Bienal de Panamá” (Uruguayans at the Panama Biennial), *Caras & Caretas*, N.º 604, Montevideo, April 2013.

VERLICHAK, Victoria: “Incomprensibles discusiones” (Incomprehensible discussions), *Arte al Día Internacional* N.º 145, Buenos Aires, June 2007.

—— “Temporada 2015 en Punta del Este” (2015 Summer season in Punta del Este), *Noticias*. N.º 1992 Buenos Aires, Feb. 2015.

—— “Experiencias artísticas en la playa” (Artistic experiences at the beach), *Noticias*. N.º 2042, Buenos Aires, Feb. 2016.

—— “Goldwasser-Uribe: el sistema de los otros” (The system of the others). Galería del Paseo, Manantiales, Punta del Este, *Arte al Día*. N° 150, May 2016.

WECKSLER, Marina: “Blanco móvil” (Moving Target). Catalog of the *Blanco móvil* exhibition at the Centro Cultural Dodecá, Montevideo, 2011.

