

**Juan
Ventayol**


Galería de la Ciudadela
CARRASCO / PUNTA DEL ESTE


CASTELLS & CASTELLS


GALERÍA OSCAR PRATO


GALERIA
S U R

galería de las misiones
ARTE LATINOAMERICANO Y CONTEMPORÁNEO


FERIA INTERNACIONAL DE
PUERTO RICO


CSI Ingenieros

Cafe Bar
TABARE


mosca
EMPRESA GUSTICA


FRIGORIFICO
MODELO


TEXTIL DEL SUR
FABRICA DE TEJIDOS DE PUNTO


CAMBIO
VARLIX


Diverol
INFORMÁTICA EN ESCALA


PAYSSE & RODRIGUEZ
ESTUDIO DE ABOGADOS

Juan Ventayol

**EXPOSICIÓN ANTOLOGICA
OBRAS 1938 -1971**

Museo Nacional de Artes Visuales
Montevideo, Noviembre 2008





INDICE

pág 9.	Juan Ventayol, incisiones en el entramado del siglo XX por Jacqueline Lacasa, directora del MNAV.
pág 11.	Agradecimientos del curador
pág 13.	Antiprólogo
pág 15.	Juan Ventayol: la imagen en fuga por Manuel Neves
pág 37.	Obras 1938 - 1950
pág 51.	Obras 1957 - 1964
pág 127.	Obras 1964 - 1971
pág 189.	Cronología comentada
pág 194.	Créditos

Juan Ventayol, incisiones en el entramado del siglo XX

La obra del pintor Juan Ventayol nos enfrenta a un recorrido especial por la producción artística del siglo XX uruguayo, tanto por la particular personalidad de este artista como por su carácter de protagonista y testigo de varios pasajes que fueron jalando una historia de la que hoy somos parte.

La experiencia vivencial de este creador, de origen humilde, que trabajó como florista de un cementerio desde su niñez, con una salud debilitada y enfrentado a intervenciones quirúrgicas, condiciones todas que lo llevaron a interrumpir en varias oportunidades su trabajo, son la contracara de una personalidad que se integró al proceso intelectual de los cafés en Montevideo que solían ser parte no sólo de la geografía citadina sino que constituían un lugar para la tertulia, un espacio donde producir y discutir ideas acerca de diversos temas, en particular los artísticos. Y es que aparecían en aquella escena los grandes maestros de la modernidad uruguaya junto a visitantes e inmigrantes, que en la primera mitad del siglo XX delinearon una forma de pensar y actuar como moderno.

En el libro “Los cafés literarios” Manuel Espínola Gómez (MEG), Nelson Di Maggio (NDM) y Gerard-Georges Lemaire, recuerdan ese ambiente del cual Ventayol formaba parte.

“MEG: Nos reuníamos regularmente para constituir el grupo Sáez. Después tuve deseos de ensanchar el círculo. Entre en contacto con el pintor Luis Alberto Solari, que vivía entonces en Fray Bentos, en el departamento de Río Negro. Al comienzo éramos cuatro: Barcala, Ventayol, Solari y yo. No existía entre nosotros afinidad ideológica o estética. Nos encontrábamos en el Café Tupí Nambá en el que se reunían gran cantidad de artistas y escritores con los que teníamos contacto. Ibamos todas las noches. Pero una vez por semana se instalaban largas mesas en las que se sentaban muchos intelectuales, entre ellos el pintor Germán Cabrera y su mujer que era historiadora del arte, el escultor Furest, el fotógrafo Frangella, Nicolás Cuparo, que era al mismo tiempo peluquero y grabador, María del Carmen Portela, Jesualdo...”¹

“MEG: Yo iba al Tupí Nambá de 18 de julio, que era un bellissimo lugar. Tenía una decoración chinesca realizada por el artista italiano Albertazzi. Era como un gran túnel oscuro, un lugar delicioso, lamentablemente desaparecido al igual que los otros. Era muy diferente del Tupí viejo. También frente al Café La Cosechera que estaba en 18 de julio y Río Branco o Convención. Allí conocí al escritor Yamandú Rodríguez...”²

“NDM: Nos reuníamos para comentar las exposiciones, los espectáculos. También para intercambiar noticias de nuestros amigos. Sabíamos así si fulano viajaba o si mengano volvía. Nos interesábamos por la danza, la música y también por el fútbol. Ambos teníamos un amplio espectro de intereses intelectuales.”³

Ventayol (1915- 1971), estudió con Guillermo Laborde en el Círculo de Bellas Artes, integró los grupos Paul Cézanne y Carlos F. Sáez en la década de los años 40 y fue evolucionando hasta sumarse a las vanguardias informalistas que nos llevan a encontrarlo en la década de los años 60 recibiendo el reconocimiento como mejor artista latinoamericano en la VI Bienal de San Pablo en 1961 y representando a Uruguay en la Bienal de Venecia de 1962. En su etapa final, el collage gana espacio y el color se cuele en las superficies rugosas.

En este cruce de caminos, la presente muestra con curaduría de Manuel Neves, invita a perseguir las peculiaridades de una creación rica y profunda, que es a la vez protagonista y excusa para comprender el proceso de creación de una “pintura” que se reconoce como uruguaya.

Lic. Jacqueline Lacasa

Directora del Museo Nacional de Artes Visuales

1 “Los cafés literarios. Montevideo” M. Espinola Gómez, N. Di Maggio y G. Lemaire. Les Muses inquietantes. 1998. Pag 44.

2 Op. cit. Pag 46

3 Op. cit. Pag 47

Agradecimientos del curador

El trabajo curatorial es inevitablemente un trabajo de equipo, en ese sentido esta exposición es consecuencia de una red de relaciones y colaboraciones.

Yo no tome todas las decisiones de esta exposición, pero el resultado de este proyecto es pura responsabilidad mía.

Quisiera primero agradecer especialmente a Rosina Sapriza involucrada desde el principio en este proyecto, sin su trabajo y empeño no se hubiera podido realizar.

Agradezco el tiempo y la dedicación de Jacqueline Lacasa, directora del Museo Nacional de Artes Visuales y muy especialmente al personal del mismo.

A las personas y empresas que hicieron posible que este magnífico catálogo se realizara: Teresa Pedronso de Galería de las Misiones, Juan Castells de la casa de remates Castells & Castells, Miguel Ángel Guerra, Miguel Ángel Guerra hijo de Galería Ciudadela, Jorge Castillo y Martín Castillo de Galería Sur, Oscar Prato de la Galería Oscar Prato. Al fotógrafo Andrés Cribari por su dedicación a las obras y al artista y diseñador gráfico Santiago Velázco por su diseño siempre dispuesto a escuchar propuestas, a Rosanna Peveroni por sus correcciones claves en el texto.

A las galerías de arte, casas de remate e instituciones que gentilmente cedieron sus obras: Galería de la Ciudadela, Galería de las Misiones, Galería Oscar Prato, Galería Latina. A la casa de remates Castells & Castells. Y las instituciones Museo Nacional de Artes visuales, Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Banco Central del Uruguay y al Palacio Legislativo y el responsable de su colección Osman Astesiano.

A los Coleccionista particulares que generosamente cedieron sus obras, Marcelo Santopietro, Oscar Prato, Enrique Decker, Ing. Arandú Cabrera, Dr. Martín Cerruti, Juan Castells, Andrés Castells, Piero Chiancone, Eduardo Maiorano, José Enrique Maiorano, Dr. Martín Reyes, Dr. Juan Carlos Payssé, Arq. Alfredo Fernández Escudero, Juan Enrique Gomensoro, Dr. Roberto Stanham, M^a Martha Olaso, Nenusa Frigerio, Ing. Vicente Agrelo y Arq. Olga Beregaray, Jorge Cancela y Cr. Pablo Konrad.

A las personas e instituciones que gentilmente cedieron material para la investigación y el catálogo: Gabriel Peluffo Linari, Biblioteca del MNAV, Jorge Soto de la Fundación Manuel Espínola Gómez, Jorge Páez Vilaró Algorta, Olga Larnaudie del Centro Documentación de la Plástica Uruguaya, Raúl Zaffaroni, Nelson Di Maggio y Elsa Mesa.

Son para mi trabajo referencia constante el trabajo de los curadores Mario Sagradini (C.I.P.), Marcelo Pacheco, Federico Morais y Paulo Herkenhoff, el antiprólogo es consecuencia de la lectura del texto de Marcelo Pacheco, Pensar en Silencio, agradezco también a Eva Grinstein por impulsarme a leerlo.

También son claras las referencias en este catálogo al trabajo historiográfico de Gabriel Peluffo Linari.

Agradezco profundamente a la gente que hace algunos años me acompaña y apoya Alejandro, Diego, Enrique y Gabriel.

Por ultimo a Mylene Testut, Mon chemin, ma lumière...

Manuel Neves

Antiprólogo

*Trato de orientarme.*¹ Dudo, tacho, corrijo, vuelvo e empezar. El artista se escabulle como un espectro entre paisajes de juventud y cuadros donde la imagen ha desaparecido definitivamente, convirtiéndose en una geografía incierta.

¿Cómo apresararlo? *La remembranza como la brizna de paja.*² ¿Cómo analizar procesos vitales? ¿Cómo describir obras dispersas en la geografía montevideana? ¿Cómo imponer un orden? ¿Adjudicando posibles clasificaciones, títulos, cronologías? ¿Practicando el antiguo arte del *ekphrasis*?

Pero ¿tendremos derecho a revelar la intimidad de su vida, que tanto el artista se preocupó por salvaguardar estando siempre presente y siempre más y más ausente, en permanente fuga?

¿Cuál es la tarea del curador? ¿Construir un guión que pueda tensar la obra, los contextos, los significados? Toda curaduría es contingente.

Toda curaduría se escabulle entre disciplinas, ejerciendo la irresponsabilidad intelectual de lo asistémico, intentando articular un discurso que se sabe, desde su nacimiento, eventual.

¿Cuál es el lugar asignado a Juan Ventayol en el espacio de la historia del arte uruguayo?

Abordar la historia sin ser historiador.

*En la historiografía auténtica el impulso de salvación es tan fuerte como el impulso destructivo.*³

La presumida idea que me ocupa desde hace algunos años: intentar generar una trama mínimamente fuerte.

Pero ¿esta trama no es un proyecto más amplio, un trabajo del cuerpo social en su conjunto?

Entonces, ¿cuál es el objetivo posible de este proyecto? Compuesto por una secuencia de obras y un catálogo, el único viable: abrir espacios de interrogaciones, ser *un enunciado en acción*⁴.

1 Marcelo E. Pacheco, *Pasar en silencio*. Catálogo de Oscar Bony el mago (obras 1965-2001), Malba, Fundación Costantini, Buenos Aires, Argentina, 2007.
2 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (edición en español), Editorial Itaca, México DF, 2008.
3 Benjamin, W. op. cit.
4 Pacheco, M. op. cit.



Titulo desconocido
Óleo sobre tela
colección privada

Juan Ventayol: la imagen en fuga

Eclécticos comienzos (1933-1951)

¿Pero de qué puede ser rescatado algo que ya ha sido? No tanto del desprestigio y el menosprecio en que ha caído sino de una determinada manera de ser transmitido. Una manera que, al dignificarlo como “herencia”, resulta más desastrosa que lo que podría ser su desaparición.

Walter Benjamin

Juan Ventayol Muniz nació en Montevideo el 15 de noviembre de 1915 en un hogar de modestos recursos, posiblemente de origen catalán. La situación de precariedad económica se agravó debido a una larga enfermedad que padeció su padre, circunstancia que obligó a Ventayol a trabajar desde su niñez. Durante varios años, después de terminar su jornada escolar vendía flores en la entrada del cementerio.

Luego comenzó a trabajar como técnico gráfico en el diario *El Debate*. En ese ámbito empezó a realizar ilustraciones de sus compañeros de trabajo y uno de ellos, el pintor de origen lituano Zoma Baitler, lo impulsó a estudiar en el Círculo de Bellas Artes. Permaneció en el Círculo como discípulo de Guillermo Laborde entre 1933 y 1938, y lo abandonó para formar el Grupo Paul Cézanne.

Este somero apunte biográfico de los comienzos del artista, más cercano a un anecdotario que a una semblanza de vida, surge de artículos de prensa y textos de libros editados principalmente durante la década de 1960. Se trata de elementos que han sido utilizados para bosquejar las características del *mito Ventayol*. Este mito presenta al creador proyectado existencialmente¹ en su obra como un reflejo del individuo construido por su acción y empeño, una personalidad forjada por su larga relación con la enfermedad (primero ajena y después propia) y con la muerte; un ser hipersensible, frágil, reservado y misterioso.

Todos estos elementos, como se verá más adelante, fueron utilizados con comodidad para interpretar la producción artística de Ventayol entre fines de la década de 1950 y comienzos de los 60: una obra de gran riqueza matérica, trazados gestuales y paleta generalmente oscura, construida con matices de grises y negros, sin duda influenciada por la abstracción informal europea y considerada el período de madurez del artista. Pero lo que estas interpretaciones no explican es por qué la obra producida entre los años 1938 y 1951 no parece afectada por esa condición.

Durante ese período, delimitado temporalmente por la ruptura con el Círculo de Bellas Artes y la formación de Grupo Paul Cézanne, la formación del Grupo Carlos F. Sáez y el posterior abandono de la actividad artística durante seis años², Ventayol integró una generación de artistas formados en el Círculo de Bellas Artes y que comenzaron su actividad pública durante la restauración democrática comenzada con Alfredo Baldomir y continuada con Juan José de Amézaga³.

Esta generación conocería la euforia del “Uruguay feliz” y viviría el mito del país excepcional, en gran medida consecuencia de la estabilidad democrática lograda y de los beneficios económicos obtenidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Hasta avanzada la década de 1940, Ventayol y un gran número de artistas produjeron una pintura de género. En su mayoría eran paisajes, naturalezas muertas y retratos de un cierto eclecticismo, consecuencia de la extrema porosidad producida entre las tres corrientes de renovación artística activas en Uruguay desde mediados de la década de 1930: la corriente Ihotiana difundida por Carlos Prevosti desde la ETAP⁴ (y la obra de Gilberto Bellini y Carmelo Rivello, entre otros), el realismo social y el

1 En este caso utilizo el término en su sentido más básico —vida del hombre— y posteriormente profundizaré en el concepto de existencialismo sartreano, que fue utilizado para interpretar la obra de Ventayol producida durante una parte de la década de 1960.

2 Ventayol es seleccionado para el XV Salón Nacional, en 1951, con la obra *Desnudo y vuelve a aparecer* en 1957 en el XXI Salón con la obra *Composición*.

3 Me refiero a Manuel Espínola Gómez, Washington Barcala y Luis Solari.

4 Escuela Taller de Artes Plásticas.



Retrato de Luis Pombo
de Guillermo Laborde
Colección Museo Nacional de Artes Visuales

constructivismo aportado por la reciente llegada a Montevideo de Joaquín Torres García.

Queda pendiente una pregunta: la compleja figura de Guillermo Laborde⁵, en su doble presencia de artista y docente, que reclama con urgencia un estudio en profundidad, ¿no será en cierta forma responsable, aunque no sea de manera consciente, de esas rupturas y posteriores porosidades entre grupos?

En todo caso, se puede comprobar que en esos años no hubo una importante evolución en el trabajo de Ventayol, que se mantuvo ligado al eclecticismo presente en el ambiente.

Sin embargo, en los primeros trabajos, realizados desde fines de la década de 1930 hasta principios de los 40, se detectó cierta geometrización en las composiciones y una paleta tonal influenciada de Paul Cézanne y la nueva sensibilidad difundida desde la ETAP por los discípulos de André Lhote. Posteriormente, a mediados de los 40, se nota un paulatino interés por cierto paisaje rural cercano al realismo social, y a finales de esa década, cuando integra el Grupo Carlos F. Sáez, hay un enriquecimiento de las texturas a través de la materia pictórica.

El Grupo Paul Cézanne

El Grupo Paul Cézanne⁶ se formó a finales de 1939 como una reacción de ruptura de un grupo de artistas con las doctrinas del Círculo de Bellas Artes, por considerarlas estancadas. En esta época el ambiente ya había sido abonado por la penetración de elementos estéticos renovados por las tres grandes corrientes que actuaban durante la década de 1930, al final de la cual los preceptos proyectados desde el Círculo parecían agotados.

Interesarse en particular por la figura del maestro francés, considerado el precursor del cubismo, podría vincular a estos artistas con el grupo de la ETAP y con una especie de continuismo de sus preceptos⁷, pero más bien ellos absorbieron algunos elementos de esta escuela y practicaron un eclecticismo característico de fines de la década de 1930, sin planteos ni cambios radicales en relación con el Círculo.

5 Guillermo Laborde era conocido por su enseñanza académica en clases de dibujo con modelo y por sus maneras coloristas vinculadas al planismo, pero también por los conocimientos impartidos sobre pintura más contemporánea en sus clases o en tertulias de boliche, y al mismo tiempo por sus intereses sociales, claramente manifestados en su colaboración con el muralista mexicano Siqueiro en su pasaje por Montevideo.
6 El Grupo Paul Cézanne estaba integrado por Vicente Martí, Dante Contestáble, Juan Fernando Vieytes, Mario Pérez Cassia, José María Pagani y Pablo Serrano. Gabriel Peluffo Linari, Historia de la pintura uruguaya, tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, 1999; página 66.
7 La ETAP terminó su acción pública en 1937.

La pertenencia a este grupo fue importante para Ventayol como una forma de cumplir con cierto necesario parricidio —aunque fuera más simbólico que formal— pero también como respuesta a la necesidad de conformar un espacio de presentación y trascendencia.

Cuando Ventayol integró este grupo realizaba principalmente retratos y naturalezas muertas, de los cuales las obras que aparecen a continuación son un ejemplo característico.

Las dos obras se llamaron *Naturaleza muerta* y fueron realizadas en 1940. La primera fue presentada en el Primer Salón Municipal, donde ganó el Premio Adquisición; la segunda, en el V Salón Nacional, al año siguiente, donde obtuvo una Mención Especial, medalla de bronce. Ventayol tenía entonces 29 años, ya había obtenido una Mención Especial en el IV Salón Nacional y había sido aceptado en el Primero y Segundo. Dos años después, en el VII Salón Nacional recibirá, por la obra *Autorretrato*, la medalla de oro en la categoría retrato, la máxima distinción oficial de la época.

En estos dos trabajos el sutil equilibrio tonal y estructural de los elementos que se distribuyen en las mesas, donde el autor con la inclusión de diarios parece simbolizar su universo personal ligado a la prensa escrita, transmite una sensación de atemporalidad distante y serena, alejada de toda emoción dramática.

En ese sentido podríamos vincularlos con lo que en la década de 1920 Jean Cocteau definió como *rappel à l'ordre* (llamado al orden): la vuelta a valores clásicos de la pintura (principalmente mediterráneos), momentáneamente perdidos durante la euforia y el caos de las primeras vanguardias del siglo. Sin embargo, nada en ellos muestra al Ventayol mítico, sólo si entendiéramos su sensibilidad como fría y distante.

Lo que el joven artista articuló con éxito fue la entrada a un espacio propio de reconocimiento público: para eso no dudó en producir un ejercicio de gran calidad y de segura aceptación, sin estridencias y en un sentido clásico, profundamente estético. Esta actitud se mantendrá hasta la mitad de la década de 1940, durante la cual produce intermitentemente naturalezas muertas, retratos y paisajes.

Paisajes neorrománticos

A mediados de los 40, una vez disuelto el Grupo Paul Cézanne, Ventayol comenzó a interesarse por el paisaje de la campaña.

El camino fue presentado en el IX Salón Nacional y fue reconocido con el Premio Ahorro Postal, medalla de bron-



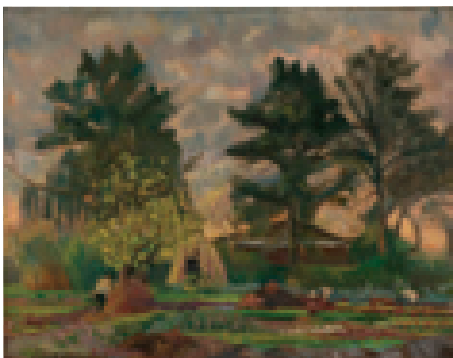
Naturaleza muerta
Óleo sobre tela, 1940
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Naturaleza muerta
Óleo sobre tela, 1940
Paradero desconocido



El camino
Óleo sobre tela, 1945
Paradero desconocido



El campo
Óleo sobre tela, 1946
Colección privada

ce en 1945; con *El campo* el artista participó en el Salón Municipal al año siguiente. Estas dos obras son el reflejo del interés de Ventayol por el paisaje y son característicos ejemplos de lo que el historiador Gabriel Peluffo Linari llama *neorromanticismo*⁸ en la temática del paisaje.

Como un gran número de artistas, Ventayol practicó un paisajismo “*genérico*”⁹ sin referencias concretas a una geografía y con cierta idealización característica de una personalidad básicamente urbana.

La oficialidad de los salones avalaría e impulsaría el velado eclecticismo de la década de 1940 en Uruguay. No hay que olvidar que en 1944, cuando Torres García fue reconocido en el VIII Salón con el Gran Premio, fue premiado por *Paisaje de Menton*, visto como una manifestación más de ese eclecticismo conservador que atraviesa casi toda la década y al que de una manera u otra Torres combatió aunque de forma irónica se vio atrapado en él. Sin embargo, paralelamente se desarrolló otro movimiento artístico en Buenos Aires y Montevideo, el grupo Madi, cuya historia se empezaría a escribir en la revista *Arturo*, dirigida desde la vecina orilla por un grupo de intelectuales y artistas argentinos y uruguayos. Cabe preguntarse si gran parte del arte producido y aceptado en los salones oficiales durante la década de 1940 en Montevideo en su eclecticismo modernista no será consecuencia de la ideología y la política *acuerdista* preponderantes durante esa década, y si la única alternativa a esta situación serían los planteos del grupo Madi.

8 Para una información más completa sobre el tema ver: Gabriel Peluffo Linari, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Ediciones Galería Latina, 1994; e *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

9 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, Ediciones de la Banda Oriental, 1999; página 95. Las comillas son del autor.



Segunda exposición del Grupo Carlos F. Sáez, Noviembre de 1950

de izquierda a derecha: Luís Alberto Solari, Manuel Espínola Gómez y Juan Ventayol, parados frente a la obra de Solari: **Tres**

El Grupo Carlos F. Sáez

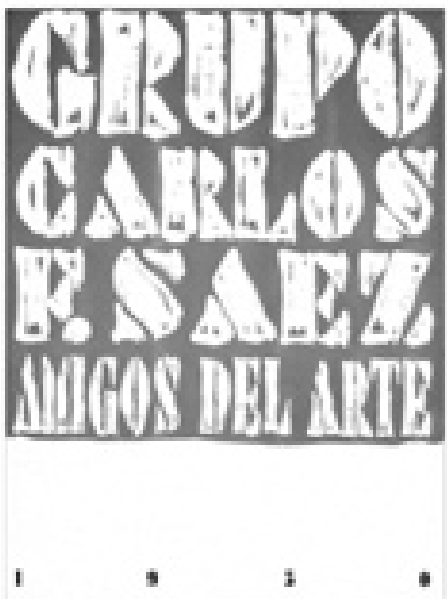
La mayoría de los historiadores y críticos de arte locales parece acordar que el Grupo Carlos F. Sáez, de breve actuación (sólo presentó dos exposiciones a fines de los años 1949 y 1950), reunió personalidades artísticas muy distintas, animadas por el afán de hacerse un espacio y al mismo tiempo dinamizar un medio retraído y conservador. Al tomar como emblema la figura del malogrado artista, ejemplificaban algunos elementos que era importante puntualizar: una obra matéricamente rica en su superficie, que se adelantaba estéticamente y sobresalía en un medio social conservador y retardatario como era el montevideano a principios de siglo.

A pesar de la poca afinidad de caracteres lograron remover o por lo menos movilizar el conservador ambiente local. Al no presentar el grupo pautas teórico-programáticas concretas, estos acuerdos historiográficos están sostenidos básicamente en la importancia de la afinidad humana de los integrantes.

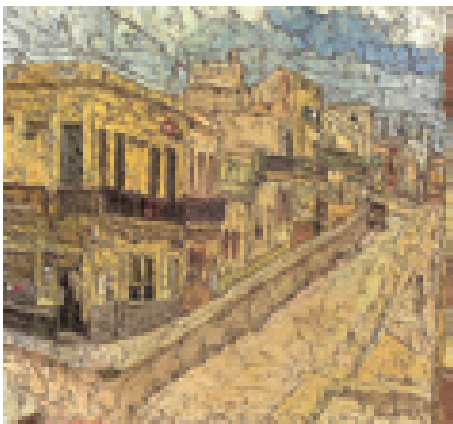
En primer lugar, veremos que a través de una observación detenida de la obra presentada por estos artistas encontraremos no sólo elementos de una clara afinidad estética sino también intereses comunes y, posteriormente, elementos semejantes en la evolución individual; en segundo lugar, que los planteos estéticos en relación con el contexto montevideano no eran demasiados renovadores ni radicales; por último, que la repercusión que tuvieron en el medio no fue realmente trascendente.

El origen del Grupo Carlos F. Sáez partió de la idea de Manuel Espínola Gómez de formar una agrupación de artistas. Cuando Espínola se radicó, a finales de los 40, en Montevideo, después de haber conseguido un puesto en la oficina de propaganda de ANCAP, comentó la idea de formar un grupo de artistas a su amigo Washington Barcala, tertulio habitual en las reuniones en cafés como el mítico Tupí Nambá de la plaza Independencia o el Sorocabana de la plaza Cagancha, donde Espínola comenzaba a ser habitué en el año 1948.

Los dos habían nacido en el mes de julio y Barcala



**Tapa del catálogo:
Segunda muestra Grupo Saez**



La calle, de Alfredo De Simone
Óleo sobre tela, 1942
Colección Museo Nacional Artes Visuales

era un año mayor. Se habían conocido en sus épocas de estudiantes en el Círculo de Bellas Artes. La idea entusiasmó a Barcala, que rápidamente invitó a otro ex compañero del Círculo, el pintor —algo mayor que ellos— Juan Juan Ventayol, quien, como Barcala y Espínola, tenía múltiples participaciones y premiaciones en salones nacionales y municipales durante toda la década de 1940. Por su lado, Espínola viajó a Fray Bentos para invitar a Luis A. Solari, también ex alumno de Laborde en el Círculo, seguramente para equiparar el número de integrantes montevideanos con el de los del interior del país. Solari, que había comenzado a trabajar con el tema del carnaval, posiblemente influenciado por el realismo social, y que había sido aceptado y premiado en varias oportunidades en salones, con paisajes y naturalezas muertas, aceptó entusiasmado porque veía una oportunidad de entablar contacto con la capital.

La decisión de agruparse estrechó momentáneamente la relación entre Barcala, Espínola y Ventayol en Montevideo; compartían tanto el trabajo en el taller como salidas a pintar al aire libre: resultó memorable la del verano de fines de 1948, cuando Espínola invitó a Barcala a su ciudad natal, Solís de Mataojo, a descansar y a pintar. A comienzos de 1949 Espínola —el más joven del grupo, con 28 años, y sin duda su impulsor más importante y posiblemente el que presentó la obra más renovadora— concretó después del verano, con la directiva de Amigos del Arte, la primera exposición del grupo para ese mismo invierno.

Se sugiere la participación del crítico Luis Pombo, cercano a Solari (con el que mantenía un diálogo epistolar desde Montevideo), para realizar el prólogo del catálogo, que fue diseñado por un artista amigo, José Pedro Costigliolo. Con gran entusiasmo, Pombo les brinda su total apoyo, escribiendo el prólogo y recomendando enmarcar las obras en el taller del escultor Pablo Serrano.

En esa primera exposición del grupo, inaugurada en setiembre en Amigos del Arte, estaban presentes todas las características formales del grupo. Con algunas excepciones, las obras presentadas eran retratos y paisajes. El tono general era de un realismo ecléctico deudor de la pintura producida durante la década de 1940 —los cuatro habían sido estudiantes del Círculo—, con la novedad puesta en la riqueza de las texturas.

Era muy significativa la referencia a Sáez y su estética *macchiaioli*, donde la materia, extremadamente fluida, expresa la urgencia misma del acto de pintar, la urgencia de una imagen que surge de las entrañas del artista. Pero Sáez era también el símbolo de la juventud eterna, con toda su carga de individualismo, dandismo y extrema libertad. En ese sentido, para Espínola era el emblema perfecto en tanto los ingredientes de educación europea

y adaptación a la uruguaya ejemplificaban en su obra el acto inaugural de una posible pintura genuinamente nacional.

Sin embargo, a esta influencia reivindicada en todos sus componentes estéticos y proyecciones locales hay que sumar la particular figura de Alfredo de Simone en el interés por conformar una posible geografía montevideana construida también con esa misma materialidad.

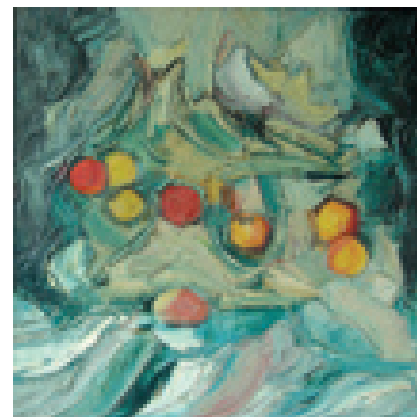
La obra que marcó una sutil diferencia en esa primera exposición fue la serie de tres cuadros *Teatro abandonado*, de Espínola, donde la representación del espacio vacío, realizada en tonos de ocre, parecía anticipar la pintura que produciría esa misma generación a fines de los 50. Es importante recordar, no obstante, que esas tres obras estaban acompañadas por una serie de retratos que confirmaba el tono general de la exposición. Más novedosas aún serían en su síntesis formal y temática singular las obras presentadas por Espínola en la segunda y última exposición del grupo, la serie de cuatro obras *Baraja española*, donde se comienza a percibir su interés por la obra de Picasso.

Las obras de esta segunda exposición mantenían las mismas características generales de realismo ecléctico y riqueza matérica. *La naturaleza muerta* presentada a continuación es característica de la obra que producía Ventayol en ese momento.

Con la modesta excepción de Espínola, los planteos estéticos del grupo no pueden entenderse como radicales ni renovadores: más bien se mantiene el continuismo ecléctico de gran parte de la pintura local. Sólo la juventud de algunos de los integrantes y la referencia a un modelo local aportaban una nota diferente.

En cambio, paralelamente se estaba produciendo un movimiento artístico que presentaba una actitud claramente radical, redefiniendo la obra y el trabajo del artista: se trataba del grupo Madi y de las obras de los artistas Rhod Rothfuss y Rodolfo Ian Uricchio. Hay que destacar que Rothfuss pertenecía a la misma generación que los artistas del Grupo Sáez, ya que había nacido en 1920 (el mismo año que Barcala) y también había sido alumno de Laborde en el Círculo.

La repercusión de las dos exposiciones del Grupo Sáez en el medio local fue modesta y no pasó de



Naturaleza muerta
Óleo sobre tela, 1949-1950
Colección privada

algunos artículos elogiosos en ciertos medios de prensa. Quizá lo más importante esté relacionado con la trayectoria de los propios integrantes del grupo después de la disolución; sin duda se podría marcar un antes y un después, en particular en la trayectoria de los activos en Montevideo, Barcala, Espínola y Ventayol.

Ventayol dejaría de pintar entre 1951 y 1957 por problemas vinculados a su salud y a sus obligaciones laborales. De la misma forma, Barcala abandonaría la pintura después de regresar de su viaje a España por problemas de demanda laboral. Por su lado, Espínola, después de la pequeña serie *Baraja española*, puso en funcionamiento una dinámica de trabajo que continuaría el resto de su vida y que alternaba producción de series puntuales¹⁰, lapsos de tiempo sin producir, militancia gremial y trabajos de intereses dispersos en diseño gráfico, industrial y escenográfico.



Juan Ventayol
Circa, 1960

Entre la materia y la realidad

El salto al vacío

Ser moderno es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.

Marshall Berman

¡Había que ser moderno!

Raúl Zaffaroni ¹¹

En 1957, después de algunos años de ausencia, Ventayol retorna a la actividad artística. Historiadores y críticos afirman que las causas que lo obligaron a abandonar la práctica artística por un lapso de seis años se relacionaban con su frágil salud y eran consecuencia de una larga enfermedad. Posiblemente esa interrupción se haya debido a una combinación de eventos desencadenados por un importante quebranto de salud y al cumplimiento de obligaciones laborales.

No fue el único artista de su generación que abandonó por algunos años esta actividad. Esta coincidencia se puede interpretar como el síntoma de una crisis generacional que afectó a un grupo importante de artistas. Como veremos, se encontró la salida a partir aproximadamente del año 1958, con las prácticas generalizadas de una abstracción que se diferenciaba de las dos corrientes dominantes durante la década de 1950, la universalista constructiva y la concreta-madi.

En 1958 Ventayol era un artista en plena actividad, volcado de forma decisiva a esta nueva abstracción local que genéricamente denominaremos *informalista*. El informalismo fue una corriente estética dominante en Europa durante la década de 1950 que proyectó en la segunda mitad de esa década su influencia en el Río de la Plata. Esta abstracción informalista marcó una bisagra en el desarrollo del arte en la región.

Un grupo importante de artistas activos en Montevideo, tanto de la generación de Ventayol como de la anterior y la posterior, abrazaron entre 1958 y 1965 estas prácticas de la abstracción informal en sus diferentes variantes,

11

Declaración realizada en una entrevista, Montevideo, junio de 2008.

que por comodidad podemos dividir en dos grandes grupos, *la matérica* y *la gestual*, aunque existen ejemplos en los que ambas prácticas se fusionan. Estas prácticas crearon una nueva imagen artística en la que lo visual se resolvía en la superficie misma del cuadro, en su materialidad. Reflejaban así el continuismo de una abstracción incluida dentro de una tradición moderna, profundamente estética, que investigaba en la idea de la obra como una realidad autónoma, ampliando sus elementos formales con nuevos materiales e improvisaciones gestuales. Pero representaban también una ruptura fundamental con esa estética, al transformar estas nuevas prácticas en un laboratorio continuo de experimentación material que no sólo provocó una crisis en el modo de entender el trabajo artístico sino que abrió la posibilidad, abonando el camino, de las prácticas posteriores que desmoronarían definitivamente las ideas imperantes sobre la obra de arte, el trabajo del artista y la relación de ambos con la realidad social y política.

La obra realizada por Ventayol entre 1958 y 1965 ejemplifica esta contradicción al producir alternativamente obras continuistas, dependientes de los elementos formales del informalismo europeo, y, entre 1964 y 1965, experimentaciones abiertas a otras realidades externas a la obra de arte, en particular a lo relacionado con lecturas de una realidad social a través de elementos indiciales o de una figuración expresionista. Desde 1965 hasta su fallecimiento, en 1971, el artista produjo obras en las que tanto los elementos característicos del informalismo como las experimentaciones posteriores se fusionaban en un pastiche extremadamente original. Toda la década de 1960 estaría marcada por el reconocimiento del artista, tanto a nivel local, en salones y premios oficiales y privados, como a nivel regional, como es el caso de la premiación en la Bienal de San Pablo, la participación en los principales eventos internacionales en representación de Uruguay, y el espaldarazo del mercado.

El auge europeo del informalismo

En la Europa de la posguerra se generalizaron las prácticas de la abstracción, deudoras del surrealismo y diferenciadas de las tradiciones constructivas, y cuyo centro logístico es la ciudad de París. En esta capital críticos e historiadores clasificaron con múltiples rótulos las diferentes variantes de pintores abstractos

como *abstraction lyrique* (abstracción lírica), *tachisme* (manchismo) o el término acuñado por el historiador francés Michel Tapié, *art informel* (arte informal).

Esta abstracción, que estará definida por la materialidad de la superficie de la obra, cuyo tema se concentrará en esa (propia) materialidad, se presentó como una posible alternativa a escala internacional de la expansión del expresionismo abstracto norteamericano. Éste, que también a escala internacional se presentaba, en el contexto de la Guerra Fría, no sólo como un ejemplo límite de arte moderno sino como el único genuino espacio de libertad en las artes, reclamaba para Nueva York, en el contexto de la reconstrucción europea, el título de centro cultural de Occidente, antes ostentado por París.

El conocimiento en el Río de la Plata de estas formas de abstracción, tanto las europeas como las norteamericanas, tendrá que ver con varios factores: la circulación de revistas y material que llegaba a la región, las becas de estudio a Europa obtenidas por artistas nacionales, y las exposiciones que circulaban por el mundo.

En ese sentido la Bienal de San Pablo, activa desde 1951, con su propuesta de plataforma de difusión y de conocimiento del arte producido en Europa y Estados Unidos, era la cita ineludible para artistas locales que se interesaban tanto por propuestas contemporáneas como por los maestros del arte moderno occidental.

Generaciones enteras de artistas locales viajaron durante la década de 1950 y pudieron tener contacto con obras de artistas abstractos como Baumeister en 1951, Soulages en 1953, Burri en 1955 —cuando presentó sus obras realizadas con sacos— y en 1959 —cuando presentó sus obras realizadas con maderas quemadas y con chapas—, Capogrossi y Hartung también en 1955, Tapiés, Millares y Jackson Pollock en 1957.

Este contacto con la obra de artistas tan diversos, que abordaban estas nuevas formas de la abstracción, los preparó visualmente y los puso en contacto con un movimiento artístico contemporáneo que se desarrollaba a nivel internacional.

La contemporaneidad y la escala internacional resultarían claves para la adhesión y el respaldo dado por artistas, críticos e instituciones locales a este movimiento, que se ofrecía como una posibilidad de actuar con éxito a nivel internacional pero también de romper las diferencias culturales que separaban a los artistas del Río de la Plata de los de los países “centrales”.



Foto 1

En la reunión para el envío a la Bienal Interamericana de pintura y grabado, México.

De izquierda a derecha: Washington Barcala, Juan Ventayol, Jorge Páez Vilaró, Willy Marchand, Manuel Espínola Gómez, Lino Dinetto y Helios Acosta; faltó a la cita Jorge Echave.



Foto 2

Los mismos artistas junto a dos desconocidos, más distendidos después de una cena informal: pizza con fainá y cerveza.

El momento informalista: orígenes y auge (1958-1965)

En las fotos reproducidas podemos ver un grupo de artistas que se reunió, según sabemos, para definir las obras que formarían parte del envío que representó a Uruguay en la Bienal Interamericana de pintura y grabado en México, en 1958.

Las imágenes son reveladoras en muchos sentidos. En primer lugar, porque pueden ser consideradas emblemáticas de un momento fundacional en lo que se refiere a las prácticas generalizadas del informalismo en el medio local, pero también a nivel regional, demostrando cómo los orígenes del informalismo en las dos orillas del Río de la Plata se producen en forma paralela¹². En segundo lugar, porque presentan un nuevo tipo de personalidad artística que se muestra sin poses, vestido *informalmente* y sin obras ni caballete, elementos que identifican el trabajo artístico. Esta imagen parece más cercana a una reunión de amigos que a un evento de trabajo para definir un envío cultural oficial.

Este *momento informalista*¹³, al decir del historiador Gabriel Peluffo Linari, marcará una redefinición de la personalidad del artista y de la imagen que transmitirá a su medio social, replegándose a un individualismo introspectivo de cierto vitalismo romántico, a pesar de agrupaciones temporarias, donde la obra definida desde su superficie se verá como el espacio de expresión de esa personalidad.

Algunos elementos de la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre, ampliamente difundida en la región, marcaron las pautas de ese individualismo, en el sentido de entender al hombre como constructor de su propio destino.

En las fotos antes mencionadas se encuentran los iniciadores de la versión uruguaya de la abstracción informal: Washington Barcala, Juan Ventayol, Manuel Espínola Gómez y Lino Dinetto. Paralelamente, en el mismo año 1958 se formará el Grupo de los Ocho¹⁴, que como el grupo de la foto estará formado por artistas de varias generaciones, todos cercanos de una forma u otra a esta nueva

-
- 12 Pienso, como precursoras del informalismo en Buenos Aires, en las obras de los artistas argentinos Martha Peluffo (1931-1979), que expuso sus primeros experimentos en la galería Pizarro en 1958; Kenneth Kemble (1923-1998), que se presentó en el mismo año en el Salón de Arte Nuevo en la misma galería; y en las obras cercanas a esta estética que se expusieron ese mismo año, en diferente lugares, de Alberto Greco (1931-1965), Mario Pucciarelli (1928-), Towas (1931-), Olga López (1938-), Fernando Maza (1936-) y Luis Alberto Wells (1939-), entre otros. Al año siguiente en la galería Van Riel se realiza la Primera Exposición Informalista, donde participan todos estos artistas y se funda oficialmente el movimiento.
- 13 Gabriel Peluffo Linari, Historia de la pintura uruguaya Tomo 2 Representaciones de la modernidad (1930-1960); página 109. El destacado es mío.
- 14 El Grupo de los Ocho estaba integrado por Óscar García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Ángel Pareja, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Spósito, Alfredo Testoni y Julio Verdié.

sensibilidad y que proponían, a modo de declaración, *poner el arte en la vida de los hombres con técnicas de hoy y conciencia de hoy*¹⁵.

Este importante grupo de artistas, que a partir del año 1958 se volcó a estas nuevas formas de abstracción, procesó el cambio en forma dinámica y sin demasiadas especulaciones. En ese sentido los procesos de tres artistas —Dinetto, Pavlotzky y el propio Ventayol— serían emblemáticos por la rapidez y la decisión al abordar estas prácticas de la abstracción.

Lino Dinetto, pintor italiano que llega a Uruguay en 1951, se desempeñó como pintor de frescos religiosos, trabajando para la iglesia católica. Pero a fines de esa década sus paisajes comenzaron a fragmentarse en manchas de color, realizadas con aplicaciones importantes de óleo. Durante un tiempo estos cuadros claramente abstractos estaban titulados con nombres que refieren a elementos figurativos —*Puerto, Paisaje, Ciudad, etcétera*— pero en 1958 decidió titularlos con nombres más ambiguos y generales como *Abstracto, Imaginario o Pintura*, de tal manera que perdieran su referencia figurativa y se transformaran en superficies modeladas por manchas de color.

Sin duda el caso de Raúl Pavlotzky es diferente. Durante de la década de 1950 abordó la versión uruguaya de la abstracción concreta y produjo obra de gran interés; paralelamente se desempeñaba como serigrafista industrial. Así, a fines de los 50 comenzó a experimentar con los elementos de la técnica serigráfica, atacando y ensuciando la perfección de los bordes de los planos geométricos con los que construía sus obras concretas. Esto desembocó en composiciones en las que el equilibrio formal producido por la interacción de esos planos de color perfectamente representados se pierde totalmente al transformarse en manchas de color sobre una superficie.

El caso de Ventayol tuvo algunos puntos en común con el de Dinetto, ya que ambos partieron de la figuración. En efecto, cuando el artista retomó la pintura experimentó fugazmente con naturalezas muertas de una síntesis extrema y riqueza de texturas y materiales, lo que representa una forma de evolución con respecto a sus obras del período del Grupo Carlos F. Sáez. Rápidamente el artista sintetizó esas composiciones en formas totémicas, con cierta referencia simbólica



Abstracto, de Lino Dinetto
Óleo sobre tela, 1958
Colección privada

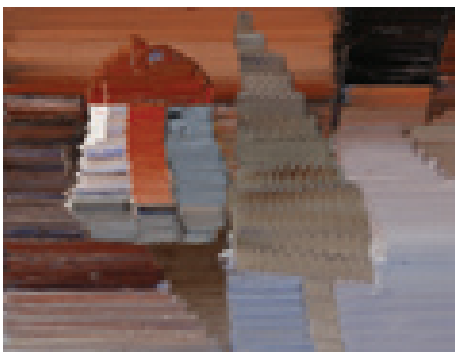


Composiòn, de Raul Pavlotzky
Técnica mixta sobre chapa, 1958
Colección Privada



Espacial

Técnica mixta sobre arpillera, 1961
Colección Palacio Legislativo



Lejanías, de M. Espínola Gómez

Óleo sobre tabla, 1961
Colección privada

religiosa. La textura del óleo fue enriquecida con arena y la paleta de colores se redujo a tonos de grises y negros, con algún destello de rojos terrosos, y dio como resultado superficies extremadamente ásperas y rugosas donde un grupo de formas, de cierta ambigüedad simbólica, interactúa en la superficie de la obra.

Estas fugaces experimentaciones, como dice Peluffo, cancelaron el debate entre figurativos y abstractos en la medida en que ambos grupos llegaron a resultados similares en sus experimentaciones con la materia pictórica.

La obra producida hasta 1964 por Ventayol abordó de forma ecléctica los diferentes tópicos y las variantes del informalismo internacional: el interés por trabajar la superficie del cuadro con múltiples materiales que se mezclan con la pintura, como la arena, el yeso o el polvo de mármol, y la producción de manchas y signos de ambigua connotación.

Un ejemplo de esta forma de trabajo es la obra *Espacial*, ganadora del Premio Cámara de Representantes en el XXV Salón Nacional, en 1961, y actualmente en la colección del Palacio Legislativo. Un plano de color grisáceo ocupa toda la superficie rectangular de la obra, sobre la que se apoya una gran mancha también rectangular en un tono más oscuro, ambas formas delimitadas y atravesadas por una serie de líneas esgrafiadas. El título aumenta el carácter abstracto de la imagen y le da cierta connotación cósmica que le aporta un carácter místico igualmente ambiguo. Las interpretaciones de la crítica insisten en asociar la fisonomía de estas superficies con características personales del artista. Así, Nelson Di Maggio en un artículo reciente afirma que *las intervenciones quirúrgicas dejaron la huella en la trabajada superficie de sus telas, pobladas de rayaduras e incisiones*¹⁶. Estas interpretaciones han contribuido a forjar el mito del artista hipersensible que construye una obra como emblema de su personalidad, pero parcializan el alcance de la obra al apoyarse sólo en aspectos de la biografía y descuidar el contexto donde se produce la obra.

No se puede negar que los esgrafiados en la superficie de un grupo de obras producidas por Ventayol entre 1961 y 1963 pueden tener, en un sentido simbólico, connotaciones acerca de las circunstancias vitales del artista —él mismo tituló alguna obra *Cicatriz*—, pero también este tipo de técnicas eran algo generalizado en el lenguaje de

la abstracción informalista, no sólo en la obra emblemática del catalán Tapiès sino también en artistas locales como Páez Vilaró o Montani. Entonces lo que puede haber es la experimentación con ese lenguaje dentro de un espacio autorreferencial del lenguaje y la técnica misma.

Entre 1960 y 1965 las prácticas de la abstracción se generalizan y avalan oficialmente, siendo practicadas por tres generaciones de artistas. A los ya nombrados como precursores —Lino Dinetto, Washington Barcala, Manuel Espínola Gómez, Jorge Páez Vilaró, Raúl Pavlotzky, Óscar García Reino, Américo Spósito, Alfredo Testoni, Julio Verdí, Guiscardo Améndola y el propio Ventayol— se suman artistas de una generación anterior como José Cúneo Perinetti y José Pedro Costigliolo, otros de la misma generación y de diferentes orígenes como María Freire, Jorge Damiani, Andrés Montani, Agustín Alamán, Leopoldo Novoa, Vicente Martín, Hilda López y Neder Costa, y también integrantes de una generación más joven como José Gamarra, Nelson Ramos, Heber Rolandi y Luis Arbondo.

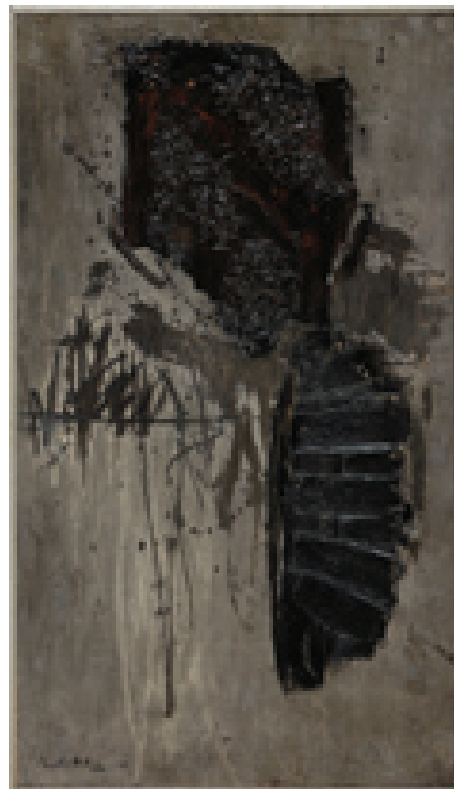
Otro informalismo

Críticos e historiadores locales han insistido en la importancia clave, en el desarrollo del informalismo en Uruguay, de la influencia de los artistas que realizaron exposiciones en Montevideo en los años 1959 y 1960: se trata en particular de las exposiciones del catalán Antoni Tapiès, del italiano Alberto Burri, de la muestra colectiva de artistas españoles llamada *Espacio y color en la pintura española de hoy*, y en menor medida de la del brasileño de origen japonés Manabu Mabe y la del argentino Mario Pucciarelli.

Sin duda el conocimiento que se tenía de la obra de los artistas informalistas europeos y los expresionistas abstractos norteamericanos, al que, como se mencionó antes, se accedía por revistas, viajes y exposiciones, fue fundamental, como también el conocimiento de algunos discursos que sostenían en especial al informalismo español. Pero para entender las contradicciones que se producen en el trabajo de estos artistas con relación a las actitudes continuistas o de ruptura y a la necesidad imperativa de ser *modernos* que los guía, y que no se articula desde un conjunto de propuestas teórico-programáticas sino como un sentimiento de pertenencia, no puede verse las prácticas de la abstracción informal y sus variantes en Uruguay como un factor unívoco de influencia del infor-



**Tapa de catalogo
Espacio y Color**



Composición materica, de Raúl Pavlotzky
Técnica mixta sobre tabla, 1960
Colección privada

malismo europeo y, en particular, español. Hay que entenderlas como una nueva lectura que realizan los artistas locales de este fenómeno internacional, donde se conjugan sin límites precisos la influencia, la copia y la apropiación. En ese sentido dice Marcelo E. Pacheco: *el modelo se quiebra como estructura cerrada y se transforma en campo de citas, préstamos, saqueos y desvíos*¹⁷.

La referencia insistente a la influencia de las exposiciones europeas se debe entonces a múltiples factores que articulan tanto la crítica como los propios artistas y las instituciones, que van desde modelos de lectura aplicados a esta obra al anhelo de actuar con éxito a nivel internacional. Entre fines de la década de 1950 y comienzo de la de 1960 se produjo en Uruguay un importante cambio generacional en la crítica de arte y en la dirección de instituciones. Tres figuras pueden ser consideradas emblemáticas de ese proceso: Nelson Di Maggio, María Luisa Torrens y Ángel Kalenberg. Esta nueva generación vería en las prácticas informalistas uruguayas la conjunción de unas prácticas internacionales con unas características locales, en un modelo de entendimiento de la modernidad local como la interacción de elementos locales, que nos caracterizan y nos diferencian, con elementos europeos extrapolados. Los casos de Figari o Torres García serán emblemas de esa situación, en el sentido en que la vitalidad y la originalidad estarán en el cumplimiento de la reelaboración de esos elementos europeos, sinónimos indiscutidos de modernidad desde unas perspectivas propias. Con el informalismo ese cumplimiento comienza a reducirse en su sincronía temporal con la sucesión de movimientos modernos que se producen en Europa y su asimilación local. Para esta generación de artistas y críticos el informalismo *se presentaba como un aporte más por alcanzar ese torrente acelerado de lo contemporáneo*¹⁸, posibilitando unas condiciones que reducirían la distancia cultural que separaba el Río de la Plata de Europa y que permitieran a los artistas una actuación internacional.

En ese sentido es emblemático el comienzo del artículo de María Luisa Torrens sobre la exposición en mayo de 1962, en Amigos del Arte, de las obras de Ventayol que habían sido presentadas en la Bienal de San Pablo, donde fue premiado: *la obra de Ventayol ha contribuido a definir e impulsar el movimiento informalista en nuestro medio y rápidamente ha colocado a la pintura uruguaya en el nivel internacional*¹⁹.

Estos anhelos de internacionalización del arte se vivirán a nivel regional, no sólo desde la Bienal de San Pablo, sino también desde el Instituto Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest en la capital porteña, cuyas políticas serán un modelo a nivel local. Instituciones surgidas en el ámbito local desde el plano privado como el Centro Artes y Letras del diario *El País* en 1959, dirigido por María Luisa Torrens o el Instituto General Electric en 1963, dirigido por Ángel Kalenberg, tendrán como modelo fundamental el Instituto Di Tella.

Posibles salidas de la abstracción (1965-1971)

*La historia se descompone en imágenes,
no en narrativas.*
Walter Benjamin

Durante la década de 1960 la experimentación permanente con materiales y técnicas, en particular las prácticas del collage con materiales de desecho, erosionan la autorreferencialidad. En la superficie de estas nuevas obras no sólo encontramos la interacción de texturas, manchas y colores, sino también objetos producidos industrialmente cuya interpretación trasciende el enriquecimiento de la textura de la superficie de la obra: la presencia del signo mercancía abre la posibilidad de nuevos significados.

La posterior aparición de la figura humana romperá definitivamente la hegemonía de la abstracción informalista, ya que el artista, de una forma u otra, comienza a interesarse en posibles representaciones de la condición humana de tal manera que se

17 -----
Marcelo E. Pacheco, Kenneth Kemble, contra el conformismo. Catálogo de la exposición de Kenneth Kemble en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1998.

18 Ídem.

19 María Luisa Torrens, "Se exhiben las obras del pintor Ventayol que merecieron en San Pablo el Premio "Al Mejor Pintor Latinoamericano", en diario *El País*, Montevideo, mayo de 1962

fractura el carácter tautológico e indefinido que tenía la obra producida hasta ese momento.

Dos obras emblemáticas de Ventayol articulan de manera compleja y sin duda contradictoria estas dos situaciones.

La primera de ellas es *Ayer y hoy*, de 1964. De formato cuadrado, se puede ver en el área del cuadro modelada en tonos de pintura gris una suerte de damero armado con recortes de chapa; algunos han sido golpeados de diferentes formas, otros simplemente fueron recortados y colocados. El resultado es una superficie donde conviven tonos opacos y planos resplandecientes que producen una heterogénea combinación de texturas.

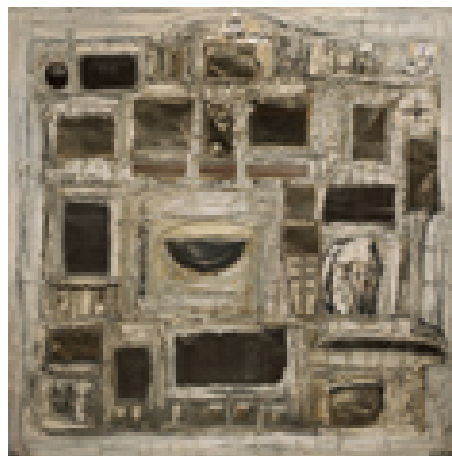
Una primera lectura se puede relacionar con el lenguaje ya analizado del informalismo internacional y su carácter indefinido e introspectivo. No obstante, en algunos recortes se puede ver con claridad el logo de la conocida marca de aceite comestible Cololó, en una evidente referencia a un producto de consumo masivo producido industrialmente. A su vez, el título agrega un nivel más de complejidad al aportar un claro anclaje histórico y social.

Estos elementos abren el espectro a connotaciones vinculadas con un interés del artista por algunos elementos que conforman la realidad social e histórica en la que vive. Pero a diferencia del realismo social, que elaboraba imágenes que representaban personajes o eventos narrativos que apuntaban a denunciar la injusticia social presente en la sociedad, aquí Ventayol toma el objeto-signo de la sociedad de consumo y lo presenta casi sin intermediación estética.

Esto se puede entender como un impulso, no necesariamente consciente, por representar determinada realidad mediante el índice, cuyo significado, a diferencia del de los símbolos, está relacionado físicamente con su referente: su causa es aquello a lo que se refiere.

El contexto histórico regional de masificación del consumo y de la cultura que caracteriza a la década de 1960, marcada por la ascensión definitiva de los medios de comunicación y el auge del signo mercancía, se contraponen en Uruguay a la crisis y el posterior fracaso del modelo productor del neobatllismo, que se activa simbólicamente en 1955 y se acentúa en las políticas liberales aplicadas durante los dos gobiernos consecutivos del Partido Nacional.

Una posible interpretación no excluyente sería la de ver en la presentación de estos signos y su forma ruinosa y degradada un emblema de esa situación contradictoria que vive la sociedad uruguaya. En ese sentido el título aporta una temporalidad a esa crisis que se constata como el recuerdo degradado de un tiempo pasado cercano que se mira, con melancolía y resignación, desde un presente en el que ese proyecto industrial no es posible.



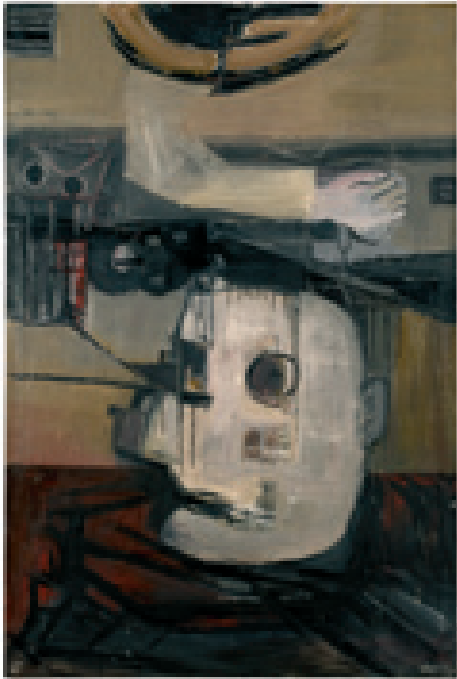
Ayer y hoy

Técnica mixta sobre tela, 1964
Colección privada



Obra de Raul Pavlotzky

Técnica collage con chapas Shell
Colección privada



La ciencia en marcha
Óleo sobre tela 200 x 135, 1965
Colección MNAV

El *ayer* del país feliz es *hoy* sólo un recuerdo arqueológico. La otra obra, llamada *La ciencia en marcha*, realizada al año siguiente y sin duda más ambiciosa en tamaño, fue presentada en el XXIX Salón Nacional, donde obtuvo el Gran Premio, medalla de oro. Es un ejemplo de la experimentación de Ventayol y un grupo importante de artistas con el retorno a las representaciones figurativas que se conoció genéricamente como *nueva figuración*.

Este retorno a la figuración y en particular a la representación de la figura humana ocurre en toda la región; el grupo argentino Otra Figuración fue sin duda una referencia importante para los artistas locales. La nueva generación de críticos y directores de instituciones a la que se hacía referencia antes, atenta siempre a los acontecimientos producidos en la vecina orilla, dará un espaldarazo incondicional a las prácticas neofigurativas locales. Así, pues, este Gran Premio debe ser entendido en ese contexto de respaldo y apoyo institucional en el que esta nueva figuración era entendida dentro del contexto de internacionalización del arte que impulsaban estos críticos e instituciones.

Artistas que transitaban por la abstracción informal, como Agustín Alamán, Jorge Páez Vilaró y Nelson Ramos, partiendo de los mismos recursos plásticos elaboraron una figuración expresionista y gestual o de un *brutalismo tiránico*²⁰, como fue denominado por Fernando García Esteban.

En el centro de *La ciencia en marcha*, que tiene dos metros de alto, aparece una gran forma blanca que define esquemáticamente una cabeza humana. El hecho de que esté apoyada en un plano de color más oscuro, como si se tratara de un objeto sin vida, hace que las ideas tradicionales del retrato se disuelvan. El gesto macabro y el reemplazo de la pupila por una esquemática mancha gris intensifican la sensación mórbida que invade toda la mitad inferior del cuadro, mientras que en la mitad superior, presentado en otro plano, vemos un brazo que parece accionar un mecanismo y, a su alrededor, formas de lo que parece una máquina.

Las interpretaciones que forzosamente se imponían a la obra del artista —el carácter de metáfora y símbolo de su vida personal, atravesada por constantes quebrantos de salud— parecen ser absorbidas magistralmente por esta obra sin duda original y única dentro de la trayectoria de Ventayol.

A los 50 años el artista, escapando de la ironía sobre la condición humana que caracteriza gran parte de las obras neofigurativas, con gran economía de signos construyó una imagen de extrema potencia, como fruto de una alucinación, en la que de forma ambigua esboza las consecuencias inexorables del avance de la ciencia: deshumanización, alienación, locura y muerte.

20 Fernando García Esteban, *Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte*. Universidad/Publicaciones Montevideo, agosto de 1970.



Últimos años, últimas obras

Los últimos años de vida del artista, en la segunda mitad de los 60, estuvieron delineados, por un lado, por el progresivo abandono de los salones oficiales y por el decidido vuelco hacia el mercado; por otro, a nivel estético, por una fusión de los elementos abstractos presentes en la obra de los primeros años 60 con elementos figurativos surgidos a mediados de la década.

El resultado es un pastiche de estilos, citas, influencias y múltiples ejercicios materiales con ecos en el arte óptico-cinético y la fabricación de objeto.

Un ejemplo de esto es esta fotografía realizada por Alfredo Testoni en la que el artista posa frente a una obra, posiblemente destruida, de una extraña originalidad, ejemplo de una de las tantas series que se suceden durante estos años.

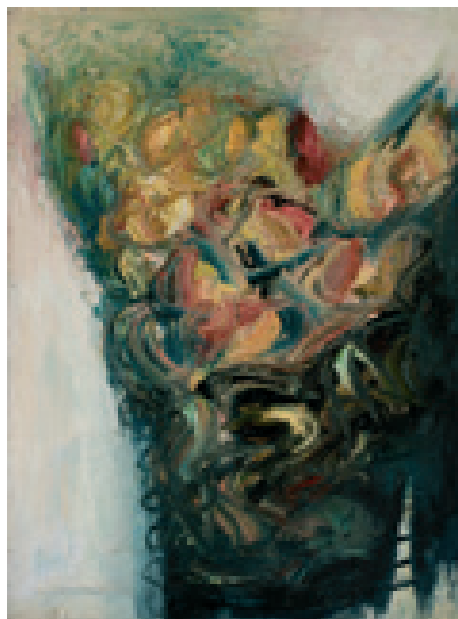
El interés por el trabajo con los brillos y los efectos de refracción de la luz producidos sobre figuras pulidas que se desarrollan en la superficie del cuadro es una característica que estaba presente en la estética informalista y que es redefinida por el renovado interés de la época por la manipulación de la luz y los efectos visuales. En ese sentido la exposición en Montevideo del argentino radicado en París Julio Le Parc en 1967, en el Instituto General Electric —que fue un gran éxito de público—, debe de haber sido recibida con entusiasmo en el medio local. Le Parc presentó aparatos que manipulaban la luz con diferentes mecanismos eléctricos que generaban movimiento. Ecos de ese arte óptico-cinético parecen percibirse en esta singular obra que sólo podemos conocer por esta documentación fotográfica.

Por último, en el año 1971 el artista realizó varias series de obras que van desde el collage con elementos metálicos y diferentes obras figurativas hasta otras de un inusual colorido.

A pesar de que reúne buena parte de los elementos que definen y caracterizan el trabajo de Ventayol de toda la década de 1960 —superficies trabajadas que generan una imagen semánticamente ambigua—, esta obra cuyo título original desconocemos, pero que por alguna documentación podría llamarse *Formas o Pintura*, llama la atención por la exuberancia en el modelado de las formas y el color.

Si se tiene en cuenta el contexto vital en que fue realizada, al contemplar esta obra no se puede evitar pensar en un emblema de vida que el artista parece habernos dejado como legado.

Una forma recortada sobre un fondo blanco, como un cono invertido, ocupa casi toda la superficie del cuadro. El contraste de los tonos oscuros de la base con la parte superior, extremadamente colorida, se asemeja a un



Formas o pintura
Óleo sobre tela, 1971
Colección privada

tronco de una planta que después de ser mutilado renace violentamente. Estos nuevos brotes de color amarillo y rojo forman un amasijo que parece moverse y ascender para recuperar la parte faltante antes seccionada.

Otra interpretación podría entender esta obra como evolución de la abstracción realizada por el artista, pero con un mayor énfasis en lo gestual. La composición, que va ganando color en la medida que asciende, fue realizada con un pincel grueso que recorre en círculo y zigzagueando, desparramando la pintura y entreverando los colores cálidos con los fríos, formando así un amasijo extremadamente móvil.

Cualquiera de las dos interpretaciones transmite un inusual sentido de optimismo, como si se tratara de un mensaje con el que el artista quisiera ser recordado.

Manuel Neves

Otoño-primavera 2008

OBRAS
1938 - 1950 >

Estudio de Composición
Óleo sobre tela, 180 x249, 1938
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



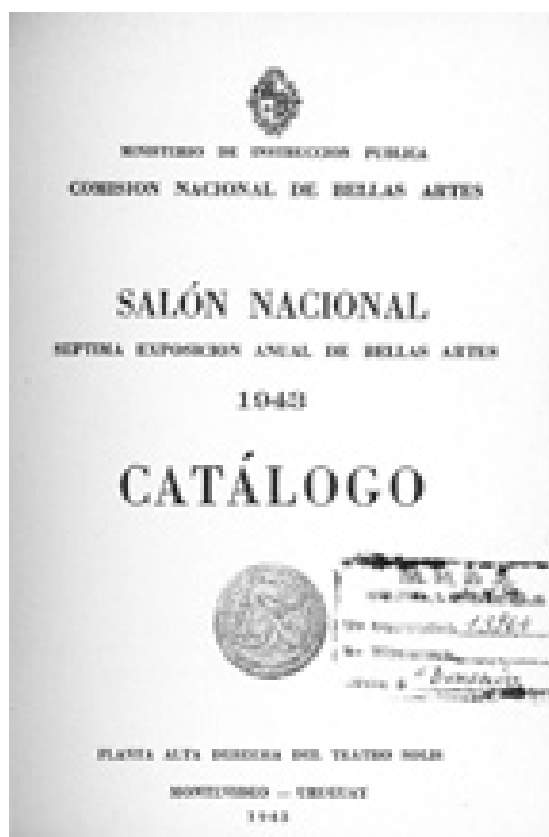


Naturaleza Muerta

Obtiene la medalla de bronce en el V Salón Nacional, 1941
Paradero desconocido

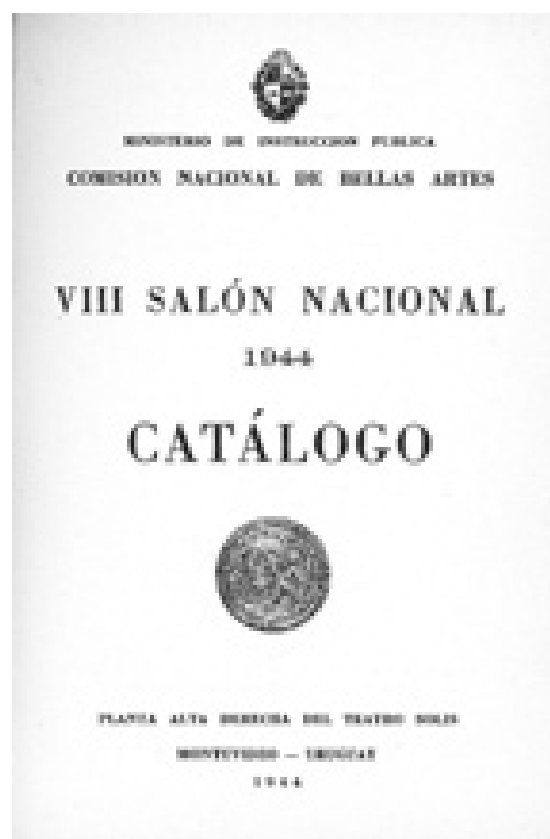


Naturaleza Muerta
Óleo sobre tela, 58,5 x 74, 1940
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Autorretrato
Óleo sobre tela, 70,5 x 60, 1943
Colección MNAV





Retrato de mi madre
Óleo sobre tela, 90 x 65, 1943
Colección privada





El camino

Obtiene la medalla de bronce premio
Caja Nacional de Ahorro Postal en el IX Salón Nacional, 1945
Paradero desconocido



El campo
Óleo sobre tela, 58,5 x 73,5, 1946
Colección privada



Duraznos
Óleo sobre tela, 40 x 46, 1950
Expuesta en la Segunda Exposición de Grupo Saez
Paradero desconocido.



Naturaleza muerta
Óleo sobre tela, 90 x 90, 1949/50
Colección privada

OBRAS
1957 - 1964 >

Bodegón con frutas
Óleo sobre tela, 80 x 50, 1957/58
Colección privada



Título desconocido
Lixta sobre papel, 35 x 26, 1959
Colección privada



Imagen
Técnica mixta sobre tela, 92x73, 1959
Colección privada.



Pareja cósmica
Técnica mixta sobre tela, 81 x 60, 1960.
Colección privada.



Imágenes
Técnica mixta sobre tela, 81 x 60, 1960.
Colección privada



Signo Forma
Técnica mixta sobre tela, 115 x 80, 1960
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Estructura
Técnica mixta sobre tela, 146 x 96, 1960.
Colección privada



Tiempo
Técnica mixta sobre tela, 116x 81, 1960
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1961
Colección privada



Región
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1961
Colección privada



Airon
Técnica mixta sobre tela, 89 x 116, 1961
Colección privada



Tiempo
Técnica mixta sobre tela, 80 x 100, 1961
Colección privada



Espacial
Técnica mixta sobre tela, 114 x 146, 1961
Colección Palacio Legislativo



Ritmo Clásico
Técnica mixta sobre tela, 85 x 114, 1961
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta, 120 x 90, 1961
Colección privada



Vertical
Técnica mixta sobre tela, 146 x 97, 1961
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Místico I
Técnica mixta sobre tela, 116 x 89, 1962
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes



Presencia
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1962
Colección MNAV



Espacio tiempo
Técnica mixta sobre papel, 40 x 35, 1962
Colección privada



Metamorfosis
Técnica mixta sobre tela, 90x 120, 1962
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1962
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1963
Colección privada



Vertical
Técnica mixta sobre tela, 135 x 65, 1963
Colección privada



Título desconocido
Óleo sobre tela, 120 x 90, 1963
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 109 x 80
Colección privada



Título desconocido
Óleo sobre tela, 90 x 120, 1963-65
Colección privada



Título desconocido
Óleo sobre cartón, 27 x 37, 1963
Colección privada



Presencia II
Técnica mixta sobre tela, 90 x 120, 1963
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 120 x 90, 1964
Cortesía de Galería de la Ciudadela



Místico
Técnica mixta sobre tela, 89 x 146, 1964
Colección privada



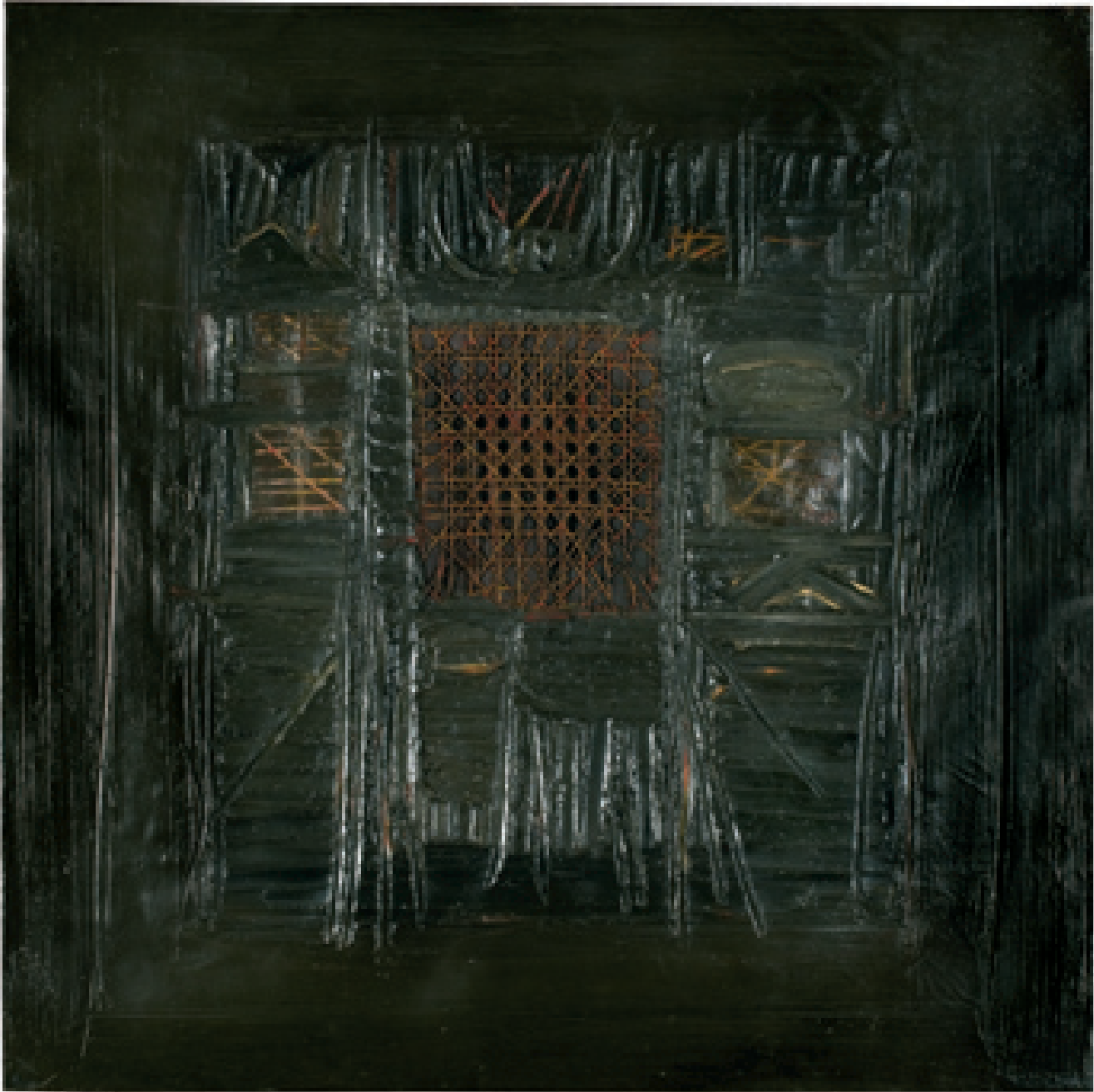
Espacio Tiempo
Técnica mixta, 90 x 120, 1964
Colección privada



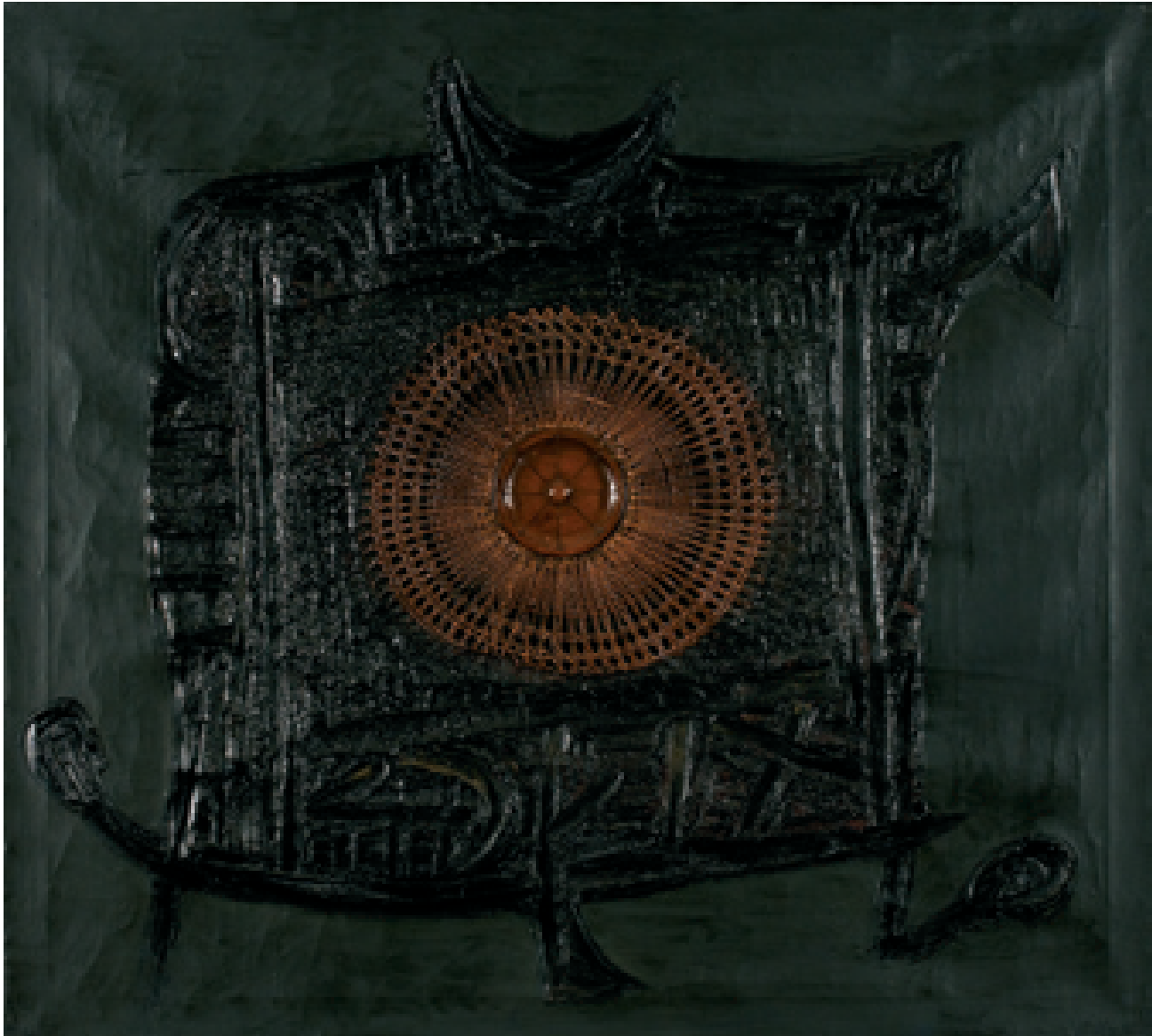
Mística universal
Óleo sobre tela, 135 x 135, 1964
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 100x 100, 1964
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 110 x 100, 1964
Colección privada



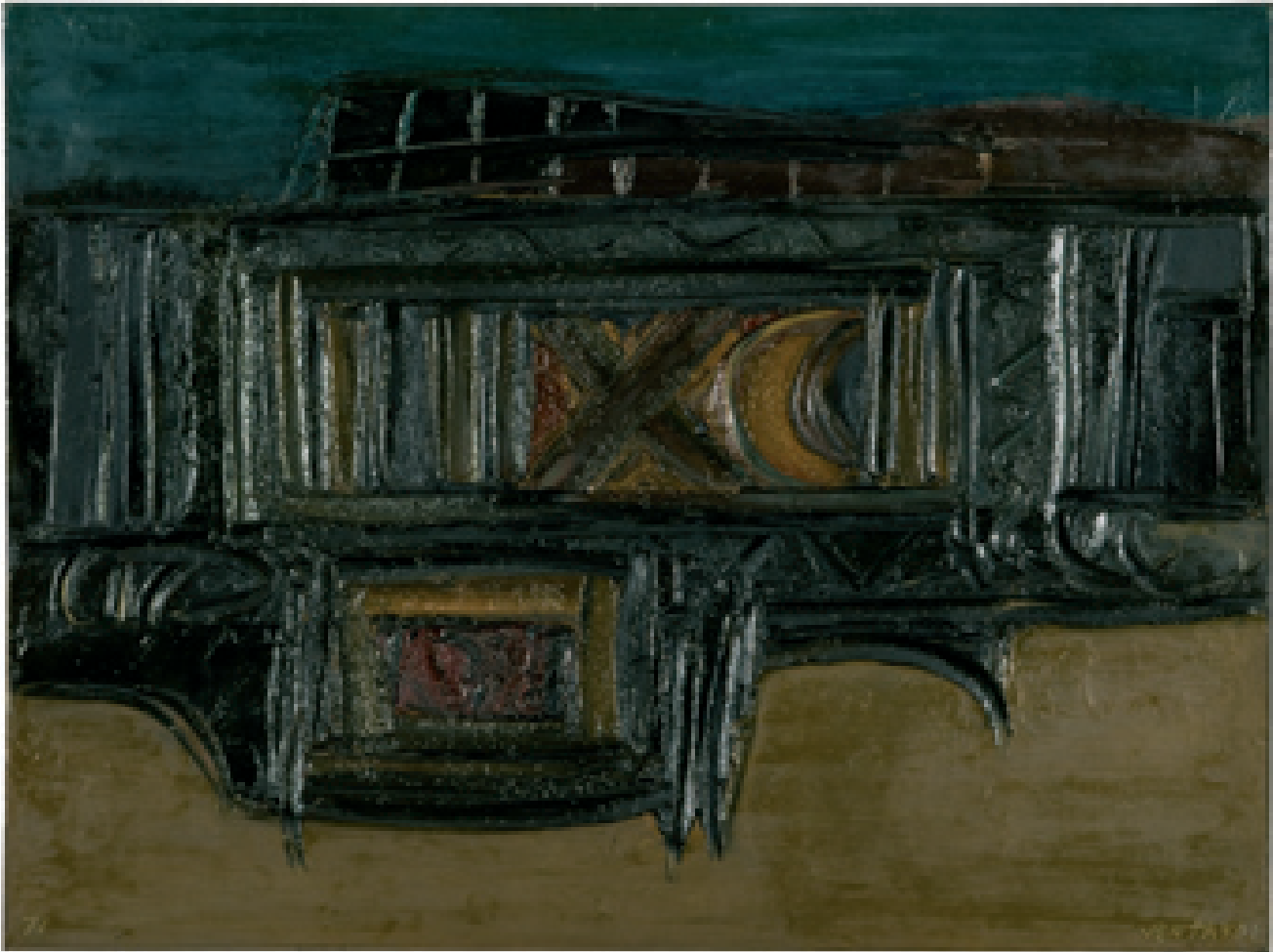
Catedral
Técnica mixta sobre tela, 100 x 70
Cortesía de Galería de la Ciudadela



Tiempo
Técnica mixta sobre tela, 75x60, 1964
Cortesía Galería Sur



Título desconocido
Óleo sobre tela, 60 x 80, 1964
Colección privada



OBRAS
1964 - 1971 >

Ayer y hoy
Técnica Mixta sobre tela, 135 x 135, 1964
Colección privada

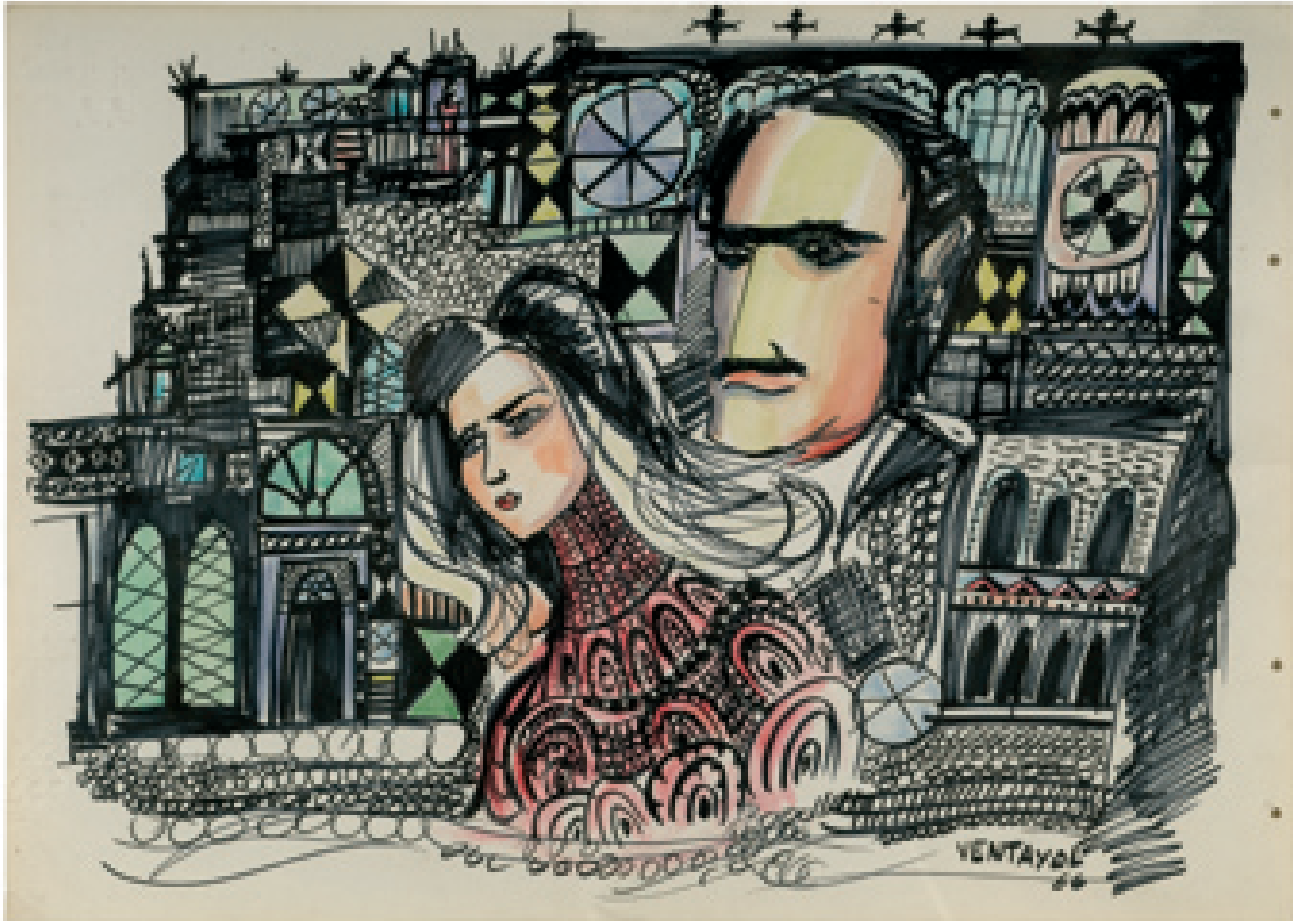


La ciencia en marcha
Óleo sobre tela, 200 x 135, 1965
Colección MNAV





Título desconocido
Técnica mixta sobre papel, 39 x 51, 1966
Cortesía de Galería de la Ciudadela



Título desconocido
Técnica mixta sobre papel, 40 x 50, 1966
Colección privada

Título desconocido
Técnica mixta, 53 x 53, 1966
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta, 116 x 65, 1966-67
Colección privada



Fachada
Técnica mixta, 111 x 63, 1966
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 120 x 80
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta, 170 x 98, 1966
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta, 80 x 109
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre tela, 115 x 80
Colección privada



S/título
Óleo sobre tela, 112 x 75, 1966
Colección Museo Municipal Juan Manuel Blanes

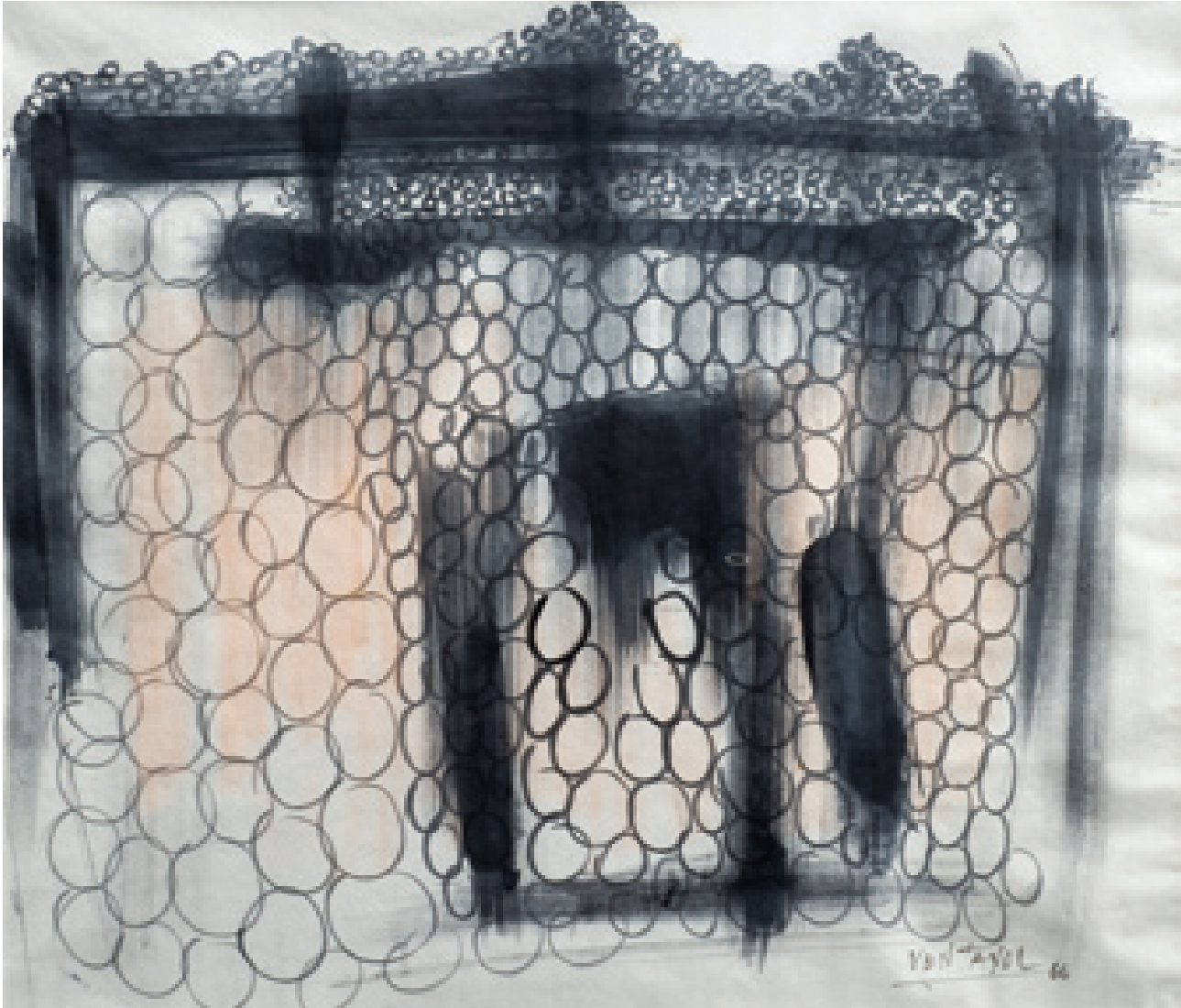


Ventana
Óleo sobre tela, 90 x 65, 1966
Colección privada





Título desconocido
Técnica mixta sobre papel, 36 x 41, 1966
Colección privada



Frontón
Técnica mixta sobre papel, 45 x 52, 1966
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre papel, 1966
Colección privada



Título desconocido
Técnica mixta sobre papel, 1966
Colección privada

Título desconocido
Técnica mixta, 120 x 90, 1967
Colección privada



Estufa
Óleo sobre tela, 120 x 90, 1969
Cortesía de Galería Latina



Título desconocido
Técnica mixta, 53x53, 1970
Colección privada



Cabeza
Oleo sobre tela, 88 x 88, 1971
Cortesía de Galería de la Ciudadela



Cenizas
Oleo sobre tela, 120 x 90, 1971
Colección privada



Título desconocido
Oleo sobre tela, 53 x 53, 1971
Colección privada



Ventana
Técnica mixta, 38 x 46, 1971
Colección privada



Ventana
Técnica mixta, 50 x 65, 1971
Colección privada



Ventana
Óleo sobre tela, 27 x 46, 1971
Colección privada



Título desconocido
Óleo sobre tela, 79 x 68, 1971
Colección Banco Central del Uruguay



Formas
Óleo sobre tela, 120 x 80, 1971
Cortesía de Galería de la Ciudadela



Forma moviente
Óleo sobre tela, 90 x120
Colección privada



Formas
Óleo sobre tela, 90 x120, 1971
Colección privada

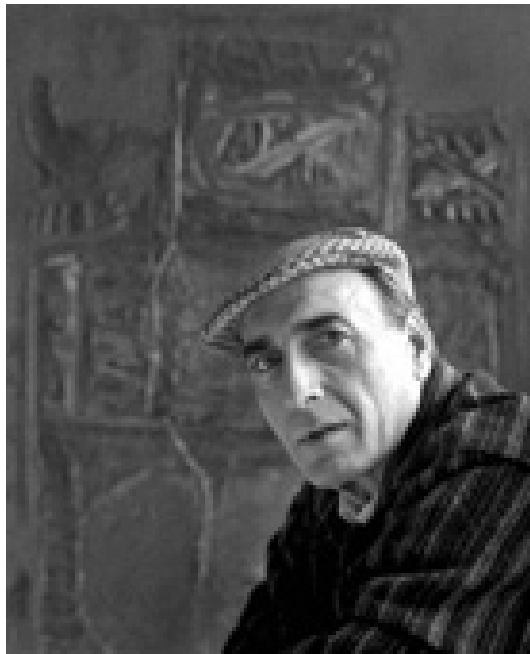


Acantos
Óleo sobre tela, 89 x 89, 1971
Colección privada



Formas o pintura
Óleo sobre tela, 120 x 90, 1971
Colección privada





*Saber llevar nuestra porción de noche
o de mañana pura;
llenar nuestro vacío con desprecio,
llenarlo de ventura.*

E. Dickinson



FICHA PERSONAL

Nombre completo: JUAN VENTAYOL MUÑOZ
 Nombre usual: JUAN VENTAYOL
 Lugar y fecha de nacimiento: MONTEVIDEO 1915 Ciudad natal: MONTAAL
 Entidad realizada: CIRCULO DE BELLAS ARTES,
 Actividad artística principal: PINTOR
 Otras actividades:

Exposiciones personales realizadas (lugar y fecha): AMIGOS DEL ARTE años 1938, 39, 49, 50 y 62. GALERIA "RIDE LA PLATA" años 1960 y 63

Exposiciones colectivas en las que ha intervenido: AMIGOS DE ARTE, "OLANES A NUESTROS DIAS" (CMI) PUNTA DEL ESTE; "26 PINTORES DEL URUGUAY" PUNTA DEL ESTE; BIENAL DE SAN PABLO años 1950, 1961; BIENALES DE MEXICO 1958-60 - PRIMER SALON PARA HERKANO RIO GRANDE DO SUL año 1957; MUSEO DE ARTE MODERNO DE SAN PAOLO año 1960; BIENAL DE VENECIA, 1962 y BIENAL SPOLETO y BIENAL DE SAN MARINO, etc.
SALON NACIONAL PREMIOS (1º, 1º, 2º, 7º GRAN PREMIO AL RETRATO; SALON MUNICIPAL, ADONIS DE VES (5), PREMIO WOLF DE "MEJOR PINTOR DE LATINO AMERICA (VI BIENAL DE SAN PABLO)

Museos y colecciones en las que está representado el artista: MUSEO DE ARTE MODERNO DE SAN PABLO - MUSEO DE ARTE MODERNO DE CHILE - MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARACAS - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES MUSEO MUNICIPAL DE MONTEVIDEO. COLECCIONES PARTIC. EN URUGUAY - ARGENTINA - BRASIL - ESTADOS UNIDOS DE AMERICA, BELGICA - HOLANDA E ITALIA

Montevideo, 30 de octubre de 1963

Firma Juan Ventayol

CRONOLOGÍA >

Cronología comentada

1915_Juan Ventayol Muniz nace en Montevideo el 15 de noviembre. Aunque en algunos catálogos figura como fecha de nacimiento el año 1911, tomamos como referencia la ficha que el propio artista llenó para el Instituto General Electric.

1930-31_Con 14 o 15 años (dato no comprobado) entra a trabajar como técnico gráfico en el diario El Debate. Tiene como compañero de trabajo al pintor Zoma Baitle, que lo impulsa a entrar al Círculo de Bellas Artes.

1933-38_Entra al Círculo de Bellas, donde tiene como profesor a Guillermo Laborde, responsable del taller de dibujo y pintura. Entre 1933 y la muerte de Laborde en 1940 pasan por el Círculo: María Freire (1917-) Luis Solari (1918-1993), Raúl Pavlotzky (1918-1997), Washington Barcala (1920-1993), Rhod Rothfuss (Carlos María Rothfuss, 1920-1969) y Manuel Espínola Gómez (1921-2003), entre otros.

1937_Exposición individual, Círculo de Bellas Artes. Aparece señalada en Plásticos uruguayos: fichas biográficas, ed. Biblioteca Poder Legislativo, 1975, pero no consta en la ficha confeccionada por el artista para el Instituto General Electric. Es aceptado en el Primer Salón Nacional con las obras Paisaje del Prado y Naturaleza muerta.

1938_Ruptura con el Círculo de Bellas Artes. Integra el grupo artístico Paul Cézanne y participa en la fundación de la revista Perseo, donde tiene el cargo de administrador. Exposición individual, Amigos del Arte. Es aceptado en el Segundo Salón Nacional con la obra Estudio de composición, posteriormente adquirida por el Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

1939_Exposición individual, Amigos del Arte. Participa en la primera exposición del Grupo Paul Cézanne, en el mes de agosto, en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Participa en exposiciones colectivas en el Centro Democrático de Lavalleja y en la Biblioteca Popular de Artigas.

1940_Es aceptado en el IV Salón Nacional con las obras Naturaleza muerta y Paisaje; esta última recibe la Mención Especial, Medalla de Bronce. Es aceptado en el Primer Salón Municipal, realizado en el Subte Municipal entre el 2 y el 25 de mayo, con tres obras: Motivo, Naturaleza muerta estática y Naturaleza muerta; esta última gana el Premio Adquisición y se incorpora a la colección del Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Entre los participantes del Salón se encuentran Washington Barcala, Carlos María Rothfuss, Raúl Pavlotzky, Manuel Pailos y Manuel Espínola Gómez, que también es premiado por el óleo Circo al mediodía. Muere Guillermo Laborde.

1941_Es aceptado en el II Salón Municipal con las obras Flor de nieves y Otoño. Es aceptado en el V Salón Nacional con las obras El camino, Flores y Naturaleza muerta; esta última recibe la Mención, Medalla de Bronce.

1942_Es aceptado en el III Salón Municipal con las obras Naturaleza muerta, Paisaje y Autorretrato. Es aceptado en el VI Salón Nacional con la obra Paisaje suburbano.

1943_Es aceptado en el VII Salón Nacional con las obras Puerto del Buceo y Autorretrato; esta última recibe el Gran Premio, Medalla de Oro en la categoría retrato. Es aceptado en el IV Salón Municipal con la obra Naturaleza muerta.

1944_Es aceptado en el VIII Salón Nacional con la obra Retrato de mi madre, actualmente en la colección Santopietro.

1945_Es aceptado en el IX Salón Nacional con las obras Figura con flor y El camino; esta última recibe el Premio Caja Nacional de Ahorro Postal, Medalla de Bronce.

1946_Es aceptado en el X Salón Nacional con la obra Atardecer.

1947_ Es aceptado en el XI Salón Nacional con las obras Playa Malvín y Naturaleza muerta.

1948_ Es aceptado en el XII Salón Nacional con la obra Camino al mar.

1949_ Es aceptado en el XIII Salón Nacional con la obra Marina, que obtiene una Mención Especial, Medalla de Bronce.
Exposición individual, Amigos del Arte. Dato contradictorio: en algunas cronologías figura que esta exposición se realizó en 1948.
Participa en la primera exposición del Grupo Carlos F. Sáez, inaugurada el 1 de setiembre en Amigos del Arte; completan el grupo Washington Barcala, Manuel Espínola Gómez y Luis Solari. El prólogo del catálogo estuvo a cargo de Luis Eduardo Pombo y el diseño lo realizó José Pedro Costigliolo.

1950_ Es aceptado en el XIV Salón Nacional con la obra Paisaje, que recibe el Premio Tabacalera Uru-guaya, Medalla de Bronce.
Participa en la segunda y última exposición del Grupo Carlos F. Sáez, inaugurada el 6 de noviembre en Amigos del Arte. Washington Barcala no participa porque se encuentra en España y el único texto del catálogo, escrito por Pombo, hace referencia a esta ausencia: “La presencia primorosa y querida del compañero ausente”. La carátula del catálogo es diseñada por Espínola, que también realiza un afiche para el evento.

1951_ Es aceptado en el XV Salón Nacional con la obra Desnudo.
Participa en la Primera Bienal de San Pablo con la obra Paisaje.
Abandona por algunos años la actividad artística.

1957_ Es aceptado en el XXI Salón Nacional con la obra Composición.

1958_ Es aceptado en el X Salón Municipal con la obra Escritura Primitiva.
Es aceptado en el XXII Salón Nacional con la obra Ritmo clásico.
Participa en la Primera Bienal de pintura y grabado de México.
Participa en el Primer Salón Panamericano de Rio Grande do Sul.

1959_ Es aceptado en el XI Salón Municipal con la obra Primer Canto.
Es aceptado en el XXIII Salón Nacional con la obra Espacio gris. En Octubre participa en la exposición “19 artistas de hoy”, en la escuela número 50, José

Gervasio Artigas, de San José, organizada por Ernesto Christiani. Participa en el Primer Salón Internacional de Punta del Este.

1960_ Es aceptado en el XXIV Salón Nacional con la obra Tiempo, premiada con el Segundo Premio, Medalla de Plata.
Participa en la Segunda Bienal de pintura y grabado de México.
Exposición individual, Galería Río de la Plata.
Se exponen 17 obras producidas entre 1959 y 1960. El prólogo del catálogo es de Nelson Di Maggio. La obra Signo-forma, antes expuesta en la Galería Río de la Plata, es adquirida en el XII Salón Municipal.

1961_ Exposición individual, Galería Bandi Binder, Punta del Este.
Es aceptado en el XIII Salón Municipal con la obra Vertical que gana el Premio Adquisición y se incorpora a la colección del Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
Es aceptado en el XXV Salón Nacional con la obra Espacial, que recibe el Premio Cámara de Representantes.
Exposición individual, Galería Río de la Plata.
La obra Vertical es adquirida en el XIII Salón Municipal.
Participa en la VI Bienal de San Pablo. El envío, comisariado por Jorge Páez Vilaró y Luis García Pardo, estaba integrado por Germán Cabrera, José Pedro Costigliolo y Manuel Espínola Gómez. En la sala especial Pedro Figari, Ventayol es premiado con el Premio Wolf al mejor artista latinoamericano.

1962_ Participa en la exposición “26 artistas uruguayos contemporáneos”.
Selección realizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes en Punta del Este.
Es aceptado en el XXVI Salón Nacional con las obras Ceniza y Presencia; esta última recibe el Primer Premio, Medalla de Oro.
Exposición individual, Galería Río de la Plata. Mayo. Exposición individual, Amigos del Arte. Expone ocho de las diez obras presentadas en la Bienal de San Pablo.
Participa en la XXXI Bienal de Venecia. El envío, comisariado por Jorge Páez Vilaró, está compuesto por diez obras de Ventayol y diez esculturas en metal y diez dibujos en tinta de Germán Cabrera.
Participa en la Primera Bienal Americana de Arte, en la ciudad de Córdoba, Argentina.
Participa en la exposición “Arte americano hoy”, en la ciudad de Bogotá.
El Museo Municipal Juan Manuel Blanes adquiere para su colección la obra Místico I.

1963_Es aceptado en el XXVII Salón Nacional con las obras llamadas Espacial.
Exposición individual, Galería Río de la Plata.
Participa en el Festival de Spoleto y en la Bienal de San Marino, en Italia.

1964_Es aceptado en el XXVIII Salón Nacional con la obra Innominado D.
Participa en la Segunda Bienal Americana de Arte, en la ciudad de Córdoba, Argentina, con tres obras: Innominado A, B y C.
Premio Adquisición en el Primer Salón del Instituto General Electric.
Exposición individual, Instituto General Electric.
Exposición individual, Palacio de las Exposiciones, Roma.
En noviembre y diciembre participa en la exposición y concurso “Homenaje a Artigas”, organizada por el Centro Arte y Letras del diario El País, con las obras Mística y Mística universal. La exposición está integrada por artistas cercanos al informalismo y por Nelson Ramos, Agustín Alamán y Ernesto Cristiani, que presentan obras cercanas a la nueva figuración. El Primer Premio lo gana Cristiani.

1965_Es aceptado en el XXIX Salón Nacional con la obra La ciencia en marcha, que gana el Gran Premio.
Participa en el Salón de Primavera de Regio, Teatro Comunale, Calabria, Italia.
Exposición individual, Círculo de Bellas Artes.
Exposición individual, Estudio 2, Salto.
Exposición individual, Centro de Promoción Cultural.

1966, 25 de abril_Exposición individual, Amigos del Arte. Expone obras de los períodos gris, negro e incorporaciones.
Exposición individual, Museo de Arte de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

1967_Es aceptado en el XXXI Salón Nacional con la obra Tótem.
Participa en la exposición “Cien años de la pintura uruguaya”, en Minneapolis, Washington y Nueva York.
Participa en el Primer Salón de Pintura Latinoamericana, en la ciudad de Caracas.
Exposición individual, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo.
Exposición individual, Galería Bonino, Rio de Janeiro.
Noviembre. Exposición individual, Departamento Cultural del Banco La Caja Obrera.

1968_Participa en la Segunda Bienal del Perú.

1970, setiembre_Exposición individual, Galería Moretti. Expone 20 obras producidas entre 1960 y 1970; el historiador brasileño Walter Zanini escribe el prólogo del catálogo desplegable.

1971_Fallece en Montevideo a los 55 años.
11 de octubre. Exposición individual, Galería Moretti. Se exponen 22 obras.

1973, 29 de octubre_Exposición individual, Galería Moretti. Se exponen 25 obras producidas entre 1959 y 1971, la mayoría de las cuales estuvieron presentes en las exposiciones anteriores de 1970 y 1971.

1980_Exposición individual, Subte Municipal. No hay un listado de las obras presentadas, posiblemente alrededor de treinta, todas pertenecientes al patrimonio del artista y en su mayoría expuestas en las tres exposiciones de Galería Moretti.

1985, agosto_Su obra participa en la exposición “Expresionismo abstracto Uruguay 1960”, organizada por Ernesto Heide en el Subte Municipal.

2006_Su obra participa en la exposición “La abstracción de los 60”, en la Galería Sur de Punta del Este.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

ING. MARÍA SIMÓN
MINISTRA

DR. FELIPE MICHELINI
SUBSECRETARIO

DRA. PANAMBÍ ABADIE
DIRECTORA GENERAL

PROF. HUGO ACHUGAR
DIRECTOR DE CULTURA

LIC. JACQUELINE LACASA
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL
DE ARTES VISUALES

JUAN VENTAYOL
Exposición Antológica
Obras 1938 - 1971

Curaduría
Manuel Neves

Asistente de curador
Rosina Sapriza

Diseño de Montaje
Manuel Neves

Realización de montaje e iluminación
Equipo MNAV

Fotografía
Andrés Cribari

Diseño gráfico
Land: Santiago Velazco / Javier Cirioni
Gabriel Pica

Corrección texto catálogo
Rossana Peveroni

----- **Agradecimientos**

A Jefe del Departamento B "Asuntos
civiles" del E.M.E.
Coronel Washington Blumberg

----- **Museo Nacional de Artes Visuales**

TOMÁS GIRIBALDI Y
JULIO HERRERA Y REISSIG
PARQUE RODÓ
T.F: 711 60 54 - 711 6124 - 711 6127
WWW.MNAV.GUB.UY
MONTEVIDEO - URUGUAY

Museo Nacional de Artes Visuales

Coordinación General

Alejandro Albertti, Sergio Porro y Marita Bardanca

Departamento de Conservación y Registro

Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy
Asistente: Alicia Ríos

Departamento de Medios Audiovisuales

Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi

Departamento de Comunicación

Rosario Castellanos y Silvana Bergson

Departamento Educativo

Fabrizio Guaragna y Luis Lereté

Departamento informático

Lic. Eduardo Ricobaldi

Gráficos:

Álvaro Cabrera

Centro de Documentación y Biblioteca

Verónica Sienra, Jimena Hernández y Susana Maggioli

Secretaría de Dirección

Marita Bardanca

Secretaría

Marianela Pérez, Carlos Bentancur

Intendente: Enildo Rodríguez

Sub-intendente: Omar Martins

Asistente: Paul Varela

Recepción

Mabel Beracochea y Briselda Rebollo

Vigilancia y Mantenimiento

Elbio Maldonado, Héctor Carol, Hugo Rodríguez,
Hugo Pereira, Luis Gaminara, Nelson Antúnez,
Carlos Buglioli

