

ELOISA IBARRA

Mesura y abismo

Museo Juan Manuel Blanes
Intendencia de Montevideo

Intendencia de Montevideo

Intendente
Daniel Martínez

Secretario General
Fernando Nopitsch

Departamento de Cultura

Directora
Mariana Percovich

División Artes y Ciencias

Director
Juan Canessa

Administración
Julio Torterolo
Soledad Sansberro

Municipio C

Alcalde
Rodrigo Arcamone

Museo Juan Manuel Blanes

Directora
Cristina Bausero

Asistentes de dirección
Ana Fazakas, Sofía Acone

Jefa Administrativa
Estela Mieres

Administración
Ana Lauretta

Docentes
Laura Ferreira, Laura Tohero

Acervo
Cecilia García, Laura Madera

Historiadora
Elisa Pérez Buchelli

Bibliotecóloga
Érika Velázquez

Montaje, iluminación y carpintería

Juan Manuel Costigliolo,
Freddy Sander, José Fernández

Coordinador de sala
Jorge Ferreira

Asistentes de sala
Verónica Alonso, Natalia Boero,
Sandra Delgado, Mauricio García,
Javier Reinaldo, Marisol Rodríguez

Seguridad
Miguel De Santis, Luis Dupasus,
Jorge Laguarda, Jorge Cerrudo

**Asociacion de Amigos
del Museo Blanes**

Vicepresidente
Joaquín Ragni

Secretaria
Jimena Silva Sapriza

Tesorera
Susana Guarnerio

Tiendita del Museo
Rocío García,
Lucía González

Eloísa Ibarra
Mesura y abismo

Marzo - mayo de 2017

Diseño de montaje
Cristina Bausero

Textos
Cristina Bausero
Pablo Thiago Rocca
Alfredo Torres

Corrección
Versión Inédita

Traducción
Adriana Butureira

Fotografía
Eduardo Baldizán
Néstor Pereira

Diseño de catálogo
Eloísa Ibarra

Impresión
Mastergraf
D.L. 371.374

ISBN: 978-9974-91-529-9

Agradecimientos:
Claudia Anselmi,
Javier Camacho,
Alejandro Corbo,
Stella Elizaga,
Victoria Herrera,
Juliana y Valentina Mayo,
Pedro Peralta y Rosario Portillo

Con el apoyo de



Museo Juan Manuel Blanes
Intendencia de Montevideo
Av. Millán 4015, C.P. 11700 Montevideo, Uruguay
Tel. (598) 2236 2248
museo.blanes@imm.gub.uy | www.blanes.montevideo.gub.uy

Contenido

<i>Espacios</i> por Cristina Bausero	9
<i>La semilla, el espejo y la sombra (del lenguaje)</i> <i>Reflexiones sobre la obra de Eloísa Ibarra</i> por Pablo Thiago Rocca	13
<i>La imprecisión de los límites:</i> <i>esculturas-objetos, objetos escultóricos</i> por Alfredo Torres	34
Biografía	86
English Version	91

Espacios

La obra de Eloísa Ibarra debe ser recorrida como un relato en el que se estratifican elementos de disímiles soportes, grabado, pintura y escultura. Estos componen diferentes series, en un sentido en que a través del diálogo entre las partes —múltiples efectos plásticos— hacen nacer al conjunto. El cálculo exacto que la artista hace de estos elementos se manifiesta en una secuencia que presenta relaciones claramente visibles y otras invisibles, donde el espectador culmina o cierra la propuesta plástica.

Eloísa Ibarra estructura a través de la materia, una secuencia dinámica de episodios. Así la narración avanza por estos fragmentos increíbles, admirables en su construcción, de geometría pura, de pinturas, o grabados que se remontan y traen a la contemporaneidad el relato de nuestra historia. Los objetos construidos se componen como una gran carga lírica, con un orden y un equilibrio tranquilizador.

La mirada se detiene, recorre los materiales de lo escultórico y observa ese pentagrama de objetos que nos trasmitten vibraciones sosegadas, nos introduce en sus composiciones pictóricas de plano sobre plano, trabajadas con veladura sobre veladura, donde podemos reconstruir un espacio pictórico, donde la composición trasmite también esa idea de equilibrio.

Las esculturas de la artista, son como signos-objetos volumétricos que se componen en el espacio. La materia, el hormigón o la madera se encuentran en un encastre limpio de todo ornamento que se conjuga algunas veces con materiales más blandos, como el papel. Blandos compositivamente y diferentes en su materialidad en la búsqueda de una disposición despojada de todo artificio decorativo. Pequeñas arquitecturas delicadas que contienen en sí mismas la estructura que las sostiene, peso y materia terminan de definirlas, aparece una tectónica propia que se repite en cada objeto.

Las pinturas en acrílico o incluso los collages, presentan una paleta baja. Cuando aparecen tonos como el rojo, la artista los aplaca con una veladura que le confiere a la obra una atmósfera propia construyendo inmensos espacios a la manera del expresionismo abstracto de Rothko. Al no aparecer ningún elemento que pueda indicarnos una escala, como sí es el vínculo con los objetos escultóricos, podemos también inferir que no son espacios inmensos sino por el contrario pequeños espacios íntimos. La artista trabaja esos espacios con una luz difusa de origen casi desconocido que los ilumina.

Es quizás en sus grabados (*Babel*), donde Eloísa Ibarra se acerca a un lenguaje más figurativo, que nos trasmite ciertas vibraciones que construyen puntos narrativos dentro de aquel relato, como un capítulo de un mismo libro o un aria de una ópera, donde hace un énfasis diferente, las líneas se tuercen, la referencia histórica aparece explícita y las variaciones en las texturas se realzan, con una técnica que refiere sin duda a toda su obra.

Eloísa Ibarra obtuvo el año pasado el Gran Premio Nacional, 2016, 57.^º Premio Nacional de Artes Visuales “Octavio Podestá”. Una vez más una mujer obtiene este premio, y nos pareció lo más indicado exponer su obra en el mes de marzo, el mes de la mujer, en el Museo Blanes.

Cristina Bausero

Directora

Museo Juan Manuel Blanes



Equilibrio

Acrílico y collage sobre lienzo

Díptico, 2 paneles de 150 x 110 cm cada uno

2016-17



La semilla, el espejo y la sombra (del lenguaje)

Reflexiones sobre la obra de Eloísa Ibarra

por Pablo Thiago Rocca

“Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.”

J. L. Borges

Principios

Lo primero que sorprende al analizar la trayectoria artística de Eloísa Ibarra es la coherencia formal de sus propuestas, desde el inicio. Ya se trate de pintura, grabado, escultura o instalaciones, nada desentonía ni da la impresión de inacabado, de incompleto ni llamativamente disonante. Las preocupaciones formales y conceptuales, las relaciones de escala, el tratamiento tonal de la superficie –con variantes específicas para cada medio–, siempre son presentadas y resueltas con meticulosidad. Es como si desde su primera muestra la artista hubiera trazado todo el itinerario posterero, algo que, claro, nunca pretendió. Es un engaño que se autoimpone quien estudia la obra, un error de perspectiva.

John Berger, al describir las pinturas rupestres de las cuevas de Chauvet, quince mil años más antiguas que las de Altamira, escribió,

Aparentemente, el arte no tuvo unos principios torpes. Los ojos y las manos de los primeros pintores, de los primeros grabadores, eran tan diestros como los que vinieron después. Se diría que es una gracia que acompañó a la pintura desde sus orígenes. Y ese es el misterio, ¿no?!

Aparentemente, también, algo similar sucede con esta producción artística. ¿Dónde están los primeros tropiezos artísticos de Ibarra, los “palotes” de la dibujante, las pruebas fallidas de la grabadora? Naturalmente todo eso debe existir, corresponde a una etapa formativa temprana que la artista se ha cuidado bien de mostrar, guardándose para la consecución de las primeras muestras a una edad en que su trabajo, habiendo pasado por el magisterio de Nelson Ramos, ya había decantado. Por tanto, hablar de coherencia quizás no sea la manera adecuada de referirnos a su trabajo.

La coherencia no es algo que sintamos necesidad de exigir a un creador. Algunos de los atributos que más valoramos en una obra de arte son los que nos hacen revisar nuestras propias pautas y rutinas de contemplación, nuestro mirar adocenado, nuestro acostumbramiento del mundo. No queremos que el artista sea demasiado sensato ni prudente. Queremos que arriesgue, que se juegue el todo por el todo. Que nos diga siempre la verdad, aunque lo haga con ironía o sarcasmo. Y si uno observa con detenimiento la pintura, el grabado y la escultura de Ibarra, tarde o temprano notará que hay una apuesta dura en contra de las convenciones artísticas pero que ese “jugarse el todo por el todo” no se da en un terreno de extravagancias, no convuelve con golpes de efecto, no emplea atajos.

El secreto, si se puede hablar de secreto en una obra que nada oculta y que está para ser contemplada, es el nivel de exigencia en las opciones creativas que se le han ido presentando en la factura de sus obras y a lo largo de su carrera.

Nos gusta creer que en el arte existe el “principio de rigor” así como el freudiano principio de realidad y el principio del placer... y que precisamente este tercer principio no prosigue a los antedichos sino que hace equilibrio entre ambos imponiendo a la actividad psíquica un término equidistante. Este principio de rigor en la obra de Eloísa Ibarra ha ido mudando de objeto pero se ha mantenido constante como premisa de trabajo desde sus primeras exposiciones. Y la manera en que lo ha hecho es lo que nos sorprende.

1. John Berger, “La cueva de Chauvet”, *El tamaño de una bolsa*, Taurus, Buenos Aires, 2004.

Lenguajes

Una de las primeras instalaciones que realizó la artista llevaba por título *Sueños*.² En una sala de pequeñas dimensiones se habían colocado en dos paredes 16 obras enfrentadas, ocho almohadas en una pared y al centro de cada almohada una cajita negra sin tapa con elementos diminutos — clavos, hilos, fibras, etc.— adheridos, y, en la pared opuesta, aproximadamente del mismo tamaño y también al centro de cada cuadro, grabados en papel blanco que parecían corresponder a las piecitas de los cubos negros de las almohadas que tenían enfrente:

Como si los mismos elementos de las cajitas hubieran —de alguna extraña manera indirecta o diferida— servido para imprimirse en el papel y así forjar otra imagen de sí mismos: los clavos podrían haber perforado la lámina blanca que tienen enfrente y las finas telas haber impactado con tinta china para concebir una suerte de raigambre sutil y laberíntica.³

La exposición incluía también un libro de artista con ocho haikus sobre temática onírica, escritos por la artista, y ocho grabados ilustrativos. Así descrita, con frialdad y sin transcribir los haikus, menguamos la carga poética de la instalación y le restamos alcance. Pero la traemos a colación porque de esta manera se hace más evidente que ya están, concentradas, varias de las preocupaciones que volverían luego recrudecidas y ampliadas en su producción artística posterior.

En primer lugar, lo espectral —las relaciones de simetría, de inversión y de oposición—, en segundo, la idea de germen —de potencialidad concentrada en un pequeño cofre, cubo o plataforma diminuta con posibilidad cierta de expandirse en otras formas— y, en tercer y último término, la “traducción” como método —la conversión de una forma, de una técnica o un lenguaje en otros—. En el caso de *Sueños* se realizaba la traslación simulada de la forma de los objetos en las cajitas negras al papel del grabado y del texto hacia ambos —objetos y grabados—.

Detengámonos brevemente en este punto: la conversión de las imágenes y las cosas supone la existencia de un lenguaje o de un sistema de representación que pueda trocarse en otro. Y esa operación sobre el posible lenguaje puede, al final, reducir lo que Ferdinand de Saussure llamaba la “arbitrariedad del signo”. El padre de la lingüística moderna hacía una distinción entre el significado —aquello a lo que remite el signo— y el significante —vehículo del significado o referente, “imagen acústica”—. Sostenía que la relación entre ambos es “inmotivada”, que la palabra *perro*, por ejemplo, no se parece a un perro real y que el lenguaje es, por tanto, arbitrario: que el signo vive con autonomía visual y sonora de su referente, pese a que es su huella psíquica. Esta arbitrariedad de la lengua es mediatisada o disminuida por diferentes procedimientos formales y retóricos. Las onomatopeyas poseen un vínculo sonoro más estrecho con su referente; las metáforas desplazan el significado entre dos términos y achican, por así decirlo, jugando con el parecido de las imágenes, la arbitrariedad; los ideogramas y jeroglíficos pueden tener trazas de imágenes figurativas y no solo fonéticas, etcétera.



Sueños
Exposición en Sala de Arte Meridiano
2007

2. Sala de Arte Meridiano, Montevideo, mayo de 2007.

3. Pablo Thiago Rocca, folleto de *Sueños*, Sala de Arte Meridiano, Montevideo, 2007.



Tiempo cero
Acrílico y collage sobre lienzo
100 x 80 cm
2012



Detrás del horizonte

Grabado calcográfico en placa de mdf
40 x 90 cm
2008

¿Podría la “traducción” de una forma, del plano al volumen, del dibujo a la escultura, por ejemplo, suponer una reducción similar de la arbitrariedad del lenguaje pero en el campo del arte? ¿Una figura geométrica, un cuadrado pintado en el plano de una tela, por ejemplo, “significa” del mismo modo que un cubo en el espacio cuyos lados fueran similares en tamaño, textura y color? ¿Impresiona al observador con igual o parecida intensidad animica? Naturalmente hay entre una y otra figura relaciones de familiaridad, parentescos visuales que en quien observa no pueden pasar desapercibidos. Pero al mismo tiempo esa distancia entre una y otra dimensión genera un intersticio, un espacio de significación por donde el observador puede colarse o perderse, asumir su propia presencia-ausencia, complejizarse.

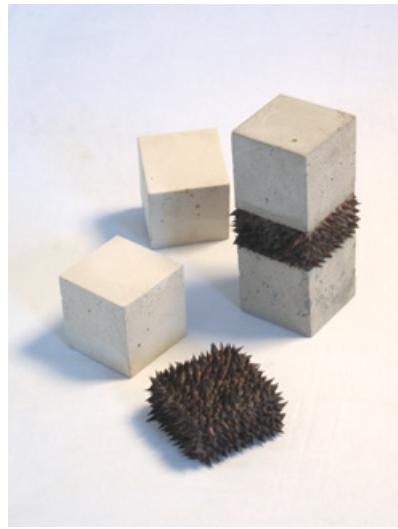
En sus pinturas, Eloisa explora las densidades cromáticas de cuerpos abstractos, como rectángulos y cuadrados, con base en un intercalado de planos —finos papeles y capas pictóricas yuxtapuestas— que es también una superposición de luces, de sombras, de veladuras y opacidades.

Al tratarse de una pintura tonal de “severa serenidad” —Alejandro Corbo *dixit*⁴— las relaciones de profundidad y cercanía operan en conjunto, se continúan unas a otras o unas en otras. La serie pictórica posee una fuerte cohesión y puede “leerse” como un *continuum* porque parece tensar un espacio de relacionamiento entre sí, y tal vez, ir a la búsqueda de una afinidad similar con el observador:

Comulgo con la idea de lograr un estado de intimidad, una conexión sutil entre la obra y el espectador. Mi objetivo final sería que a través de su contemplación el espectador logre lo mismo que me sucede a mí mientras pinto, un estado de meditación natural que me lleva a un no lugar, sin espacio ni tiempo.⁵

4. Texto del folleto de la exposición de Eloisa Ibarra *Tiempo cero*, Espacio Cultural San José, San José de Mayo, Uruguay, 2016.

5. Eloisa Ibarra, 2013.



Alma de pochote

Técnica mixta, 4 piezas

Cemento

y espinas de *Ceiba pentandra* (Pochote)

Oaxaca, 2009.

Colección FONCA - CONACULTA, México.

Huelga decir que esas relaciones de cercanía entre la unidad –el cuadro– y la serie –de pinturas– es connatural a todo creador cuya manera de hacer mantenga un hilo estilístico notorio –que de eso, en parte, tratan las series, y también, pero no siempre, de la unidad temática–. Sin embargo, en la obra de Eloísa Ibarra esas relaciones se sugieren no solamente por las similitudes de color y de composición sino por el énfasis en el tratamiento de la materia, con relativa independencia de la técnica empleada. Si en las pinturas y collages se busca un clima de “meditación natural” a través de un ensimismamiento en el color, con referencias ineludibles a Rothko –pero también al toledano Canogar y a los uruguayos Nelson Ramos y Juan de Andrés– en las esculturas de pequeño formato la “unidad sensorial” está dada por las sensaciones táctiles: liso, rugoso, suave, áspero, puntiagudo, etc. El énfasis es el mismo pues perduran las proporciones de escala –no las dimensiones, que en pintura suelen ser mayores– y la articulación de “situaciones plásticas” con la misma “serena severidad” –para invertir la máxima de Corbo–: *Alma de pochote* (cemento y espinas de *Ceiba pentandra*, Oaxaca, 2009), *Sone* (cemento y hierro), son ejemplos de ese diálogo entre texturas y volúmenes. Son obras que encuentran un paralelo en la profundidad “tonal” de sus pinturas como *Tiempo cero* (acrílico y collage sobre lienzo, 2010) y también en sus grabados, como *Desencuentro* (huecograbado en placa de mdf, chiné collé, 2006). El lazo entre el grabado y las esculturas se aprieta aún más –valga la metáfora– porque la estampa conserva la huella de una impresión y sugiere componentes táctiles, posee relieve graves, superficies ora lisas, ora plisadas, hendiduras, ritmos y espacios tangibles.

Exhumaciones

Con la serie de grabados *Horizontes* (2008) Eloísa Ibarra bordea la figuración como en ninguna otra –con excepción de *El germen de Babel*–. La figuración es un paisaje posible, lontananzas de humedales y juncales, llanuras neblinosas. Esta serie abierta⁶ denota el interés creciente de Ibarra por pensar su arte y, en especial, la escultura, en un entorno más amplio y natural, más abierto, habilitando un salto de escala. En *Estela maestra. Homenaje a Nelson Ramos* (Palmar, 2006) erige una estructura vertical de hormigón armado de más de dos metros de alto a la orilla del río Negro llevando a las tres dimensiones esas formas que constituyen un correlato de su obra gráfica con figuras geométricas ascendentes (*Grabado en la memoria*, 2005-2012) así como la línea horizontal del río Negro recuerda los horizontes de sus grabados intervenidos a menudo por trazos oblicuos y verticales. En todo caso, los movimientos hacia arriba –esculturas y grabados– y hacia adentro –profundidad sugerida en sus pinturas– no tardarán en volverse simbólicamente hacia abajo, en una exhumación de un pasado que es, nuevamente, un sondeo en los problemas del lenguaje.

En *El germen de Babel* (2012-2014), Ibarra vectoriza dos tendencias en apariencia irreconciliables: hacia el pasado sumergido de los zigurats y hacia el futuro tecnológico de los códigos de respuesta rápida. Un fragmento de texto tomado del cuento “La biblioteca de Babel” (*Ficciones*, 1944), de Jorge Luis Borges, es sometido a una cadena

6. Así la llama Sonia Bandrymer en el texto para la exposición *Horizontes*, Goethe Institut, Montevideo, 2008.

de traducciones automáticas en diferentes idiomas —Google— y los resultados son transformados en códigos QR para traer al presente inmediato una reformulada confusión bíblica de lenguas. Los textos y QR se presentan en las paredes de la exposición,⁷ alternados con delicadas aguafuertes y xilogravías que reproducen variantes gráficas de babletes intervenidas con la “estética” binaria de los QR, esos laberintos inaccesibles sin un dispositivo electrónico.

El sistema de Ibarra es dejar que el sistema se equivoque, que yerre, que duplique —como los espejos borgianos— los tropezones de las frases mal traducidas y las distorsiones del sentido. Es la vieja dinámica del “teléfono descompuesto”⁸ que se torna aquí, escatológicamente, código descompuesto, lenguaje descompuesto y alerta sobre los peligros de los facilismos globales y las inmediateces binarias. La semilla del error y la oscuridad del mensaje —la sombra del lenguaje— son empleados como operaciones conceptuales y servidos con un preciosismo formal y una estética sin fisuras, compacta, que toma del grabado sus lógicas de serialidad y repetición con ligeras variaciones, de inversión de matriz y estampa, de pases derecha-izquierda, dando otra vuelta de tuerca en un último movimiento espectral.

Espejismos y verdades

Los códigos QR vuelven a aparecer en su última instalación, *Arqueología*,⁹ donde asistimos a la puesta en escena de un hallazgo arqueológico con connotaciones perturbadoras y consecuencias imprevisibles. En esta instalación se recrea con abundante documentación el descubrimiento de lo que los arqueólogos denominan un *oopart* —*out of place artifact*: ‘artefacto fuera de lugar’—, una pieza que, desde la perspectiva cronológica, plantea un anacronismo histórico, una fisura temporal. La pieza en cuestión es precisamente un cubo con diseños o pictogramas geométricos que parecen conformar en cada una de sus caras un QR, y que, de acuerdo a los registros de prensa y otras evidencias aportadas y exhibidas en vitrina, habría sido hallada en el departamento de Cerro Largo (Uruguay) en el 1968. Por regla general, los *oopart* solo pueden ser justificados mediante dos argumentos: la pieza encontrada fue “plantada” en el sitio de la excavación por manos inescrupulosas o el conocimiento que tenemos —que poseen las disciplinas arqueológicas, geológicas, etc.— acerca del avance tecnológico de determinado “horizonte” cultural no es correcto y, por ende, debemos admitir que la cultura estudiada presenta adelantos que ignorábamos. En cualquiera de los dos casos se presenta un problema de orden ontológico, el saber está permeado por un grave desajuste.

La meticulosa *boutade* de Eloísa Ibarra, orquestada de manera milimétrica y con lujo de simulación —no olvidemos que el diseño gráfico está en la base de su formación artística— nos devuelve a la pregunta que se hacia Berger respecto a las representaciones artísticas más antiguas de la humanidad: ¿Tuvo el arte —y los conocimientos que de este derivan— unos comienzos esplendorosos o al menos mucho más certeros de lo que imaginamos?¹⁰ ¿Debemos revisar nuestro pasado en estricto acuerdo con la nueva información e instrumental que nos rodea? ¿No estaremos habilitando un error de perspectiva, engañándonos con falsos espejismos tecnológicos?



7. El proyecto expositivo, curado por Alfredo Torres, fue ganador de los Fondos Concursables para la Cultura 2012 e itineró por el Museo Gallino de Salto en agosto 2013, Quarter Gallery, Regis Center for Arts, de la Universidad de Minnesota, Minneapolis, EE. UU., en noviembre 2013, la Fundación Unión de Montevideo en mayo 2014, el Instituto Cervantes de Chicago, IL, EE. UU., en julio 2014, la Morrison Gallery de la Universidad de Minnesota, Morris, MN, EE. UU., en noviembre 2014 y la Coe Gallery de Cedar Falls, IA, EE. UU., en octubre de 2015.



Arqueología
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
2016

La instalación de Eloísa ofrece también otra lectura posible relacionada con el momento político que vivimos, de revisión del pasado reciente y excavaciones en búsquedas de desaparecidos por la dictadura cívico-militar –1968, año del supuesto hallazgo, es un año clave en la lucha revolucionaria tanto en el país como en todo Occidente–. En cualquier caso, los procedimientos mixturados de edición de textos, de escritura, de grabado, de pintura y de escultura de esta instalación, nos llevan a cuestionarnos la función del arte y el alcance de los procedimientos de que nos valemos para conocer nuestros orígenes como grupo humano.

Las últimas obras realizadas por Eloísa Ibarra fueron concebidas como conjuntos escultóricos al observar su ordenamiento sucesivo en la biblioteca: las piezas de cemento y madera “de canto” alternaban y se apretujaban entre lomos de libros, como si fueran tomos de una enciclopedia heterogénea. En el camino de nuevas posibilidades plásticas los “libros” rápidamente se dilataron en el espacio para conformar una suerte de bastiones o maquetas de edificaciones antiguas, o al menos así no podemos dejar de verlas: ¿las ruinas de la borgeana Tlön? ¿Vestigios de la actual y asediada Alepo? ¿Reuniones de anaquel o bodegones al estilo de la obra de Carmen Calvo? Tal vez no importe tanto dilucidarlo como dejar las preguntas abiertas, formuladas.

Porque, finalmente, cabe subrayar el hecho de que la dimensión conceptual y el alcance “político” de la obra de Eloísa Ibarra es considerada en estos apuntes –y en textos de otros autores– dado que sería un descuido teórico y un error dejarlas de lado. Pero ello no significa que el observador deba concentrarse únicamente en este enfoque. El disfrute ante una obra de gran calidad formal y rigor técnico, de calidez y detalles sutiles, predomina al momento de la contemplación. La percepción de las formas y los colores en sus relaciones sensibles, esa concatenación de procedimientos formales y técnicos y su vínculo allende diferentes herramientas expresivas que trabaja Eloísa Ibarra, se abre en esta muestra –con el principio del rigor– a la realidad del sueño y del misterio. ■

8. Juego infantil, muy común en la segunda mitad del siglo XX, que consiste en una cadena de niños en fila que se pasan mensajes orales uno a otro susurrados al oído. Se propiciaba de este modo la distorsión del mensaje inicial para llegar al absurdo hilarante y a la pérdida total de sentido –dirección y significado– al final de la cadena.

9. Gran Premio Adquisición MEC, 57.º Premio Nacional de Artes Visuales “Octavio Podestá”, MNAV, 2016.

10. Al parecer, los hallazgos más antiguos según las pruebas de radiocarbono corresponden al período el Auriñaciense, 30.000 a 32.000 años antes del presente.



Avenir
Acrílico y collage sobre lienzo
80 x 100 cm
2016

Mesura y abismo

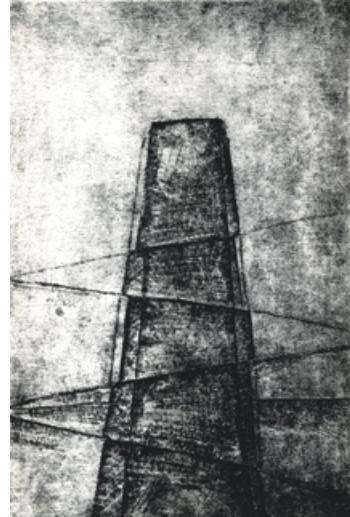
medir el tiempo
con las manos
y adentrarse en el color
como en un bosque

del ceniza al rojo hay
una puerta inmensa/diminuta
y un umbral de signos
que no desciframos

mesura y abismo
tienen las cosas
lo que no sabemos
lo que se esconde y calla
-a los ojos y a las palabras-

circundamos las ruinas
bordeamos el bosque
y el susurro del lenguaje
como un animal antiguo
desde el fondo
nos acecha

Pablo Thiago Rocca
(mirando *Avenir*), 2017.



Scientia 02

(de la Serie *El germen de Babel*)

Grabado calcográfico en placa de mdf y aguafuerte en zinc

25 x 16,5 cm

2013

Espejismo

(de la Serie *El germen de Babel*)

Grabado calcográfico y xilografía en placas de mdf

25 x 16,5 cm

2013

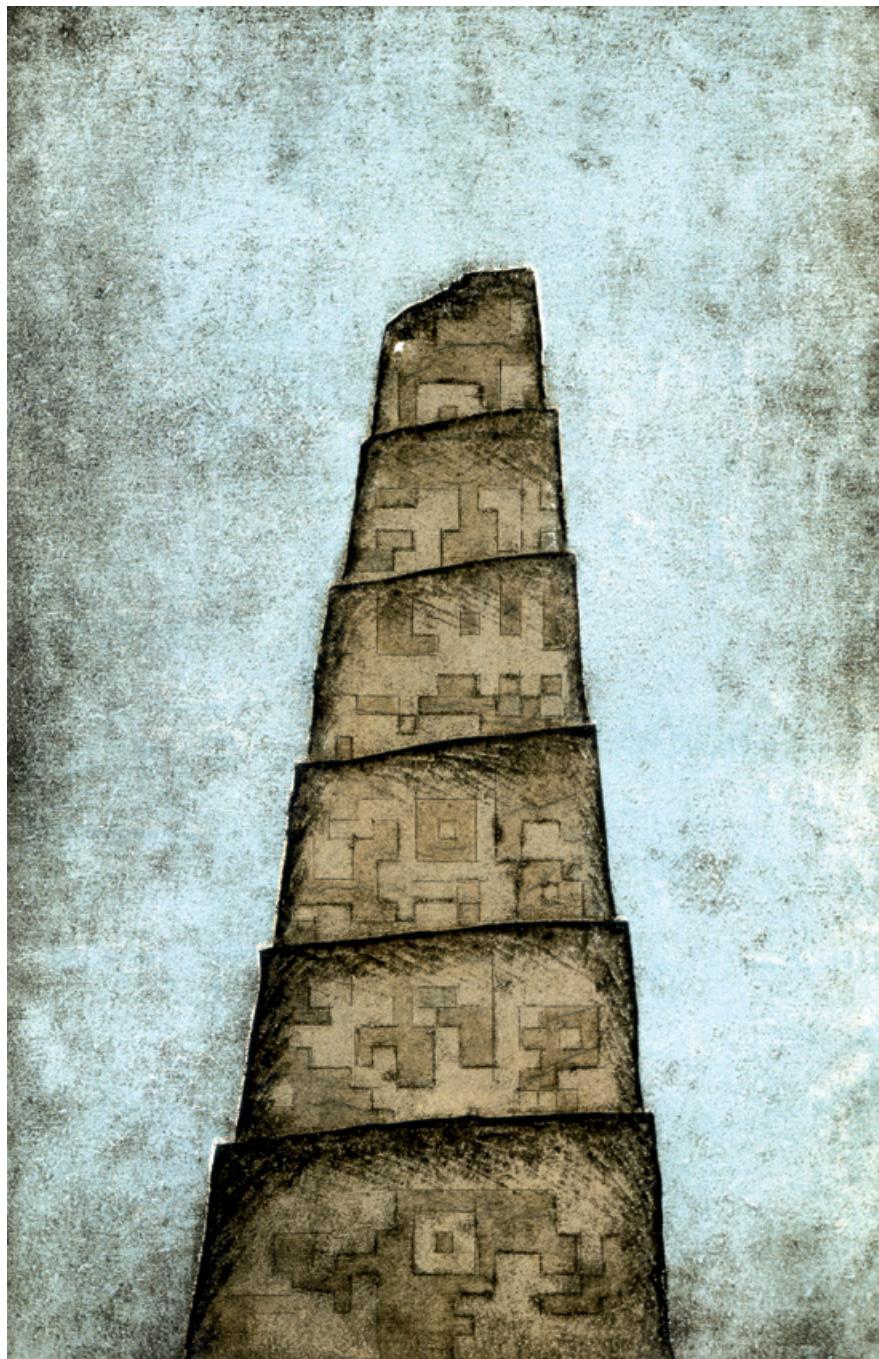
Memoro

(de la Serie *El germen de Babel*)

Grabado calcográfico en placa de mdf

25 x 16,5 cm

2012



Construcción binaria
(de la Serie *El germen de Babel*)
Grabado calcográfico en placa de mdf
25 x 16,5 cm
2013

Babel, palabra de...

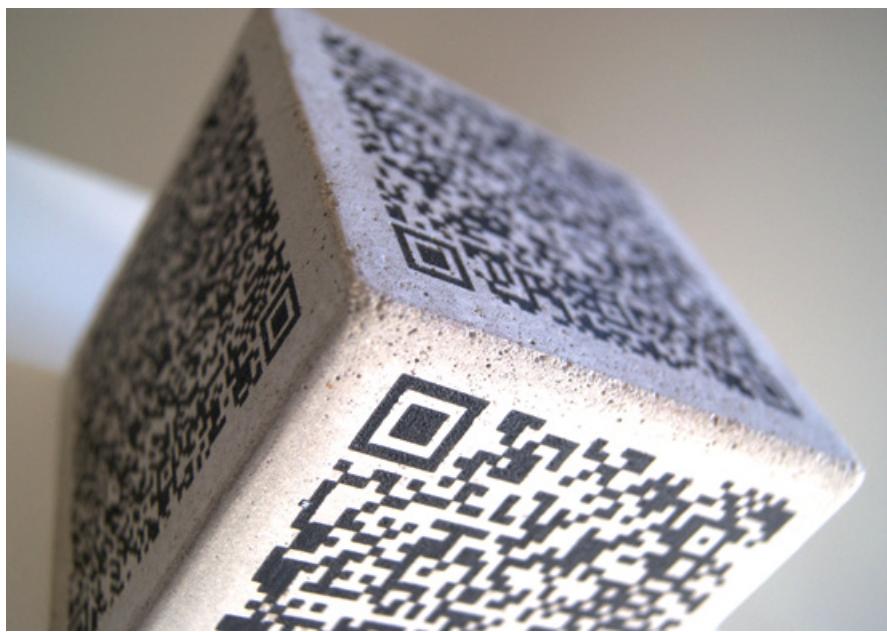
Instalación

Grabado láser en mdf impreso en intaglio sobre papel

y serigrafía sobre cubo de cemento

Grabado: 10 x 10 cm / Cubo: 10 x 10 x 10 cm

2013





Fotos: Luis Alonso, 2013.

“La metódica elaboración de *hrönir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado –los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*– exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza.”

Jorge Luis Borges
Ficciones, 1944.



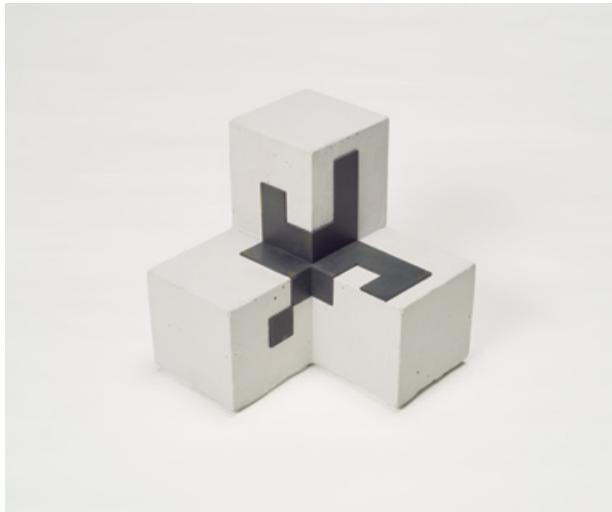
Sin título (de Arqueometrias)

Técnica mixta

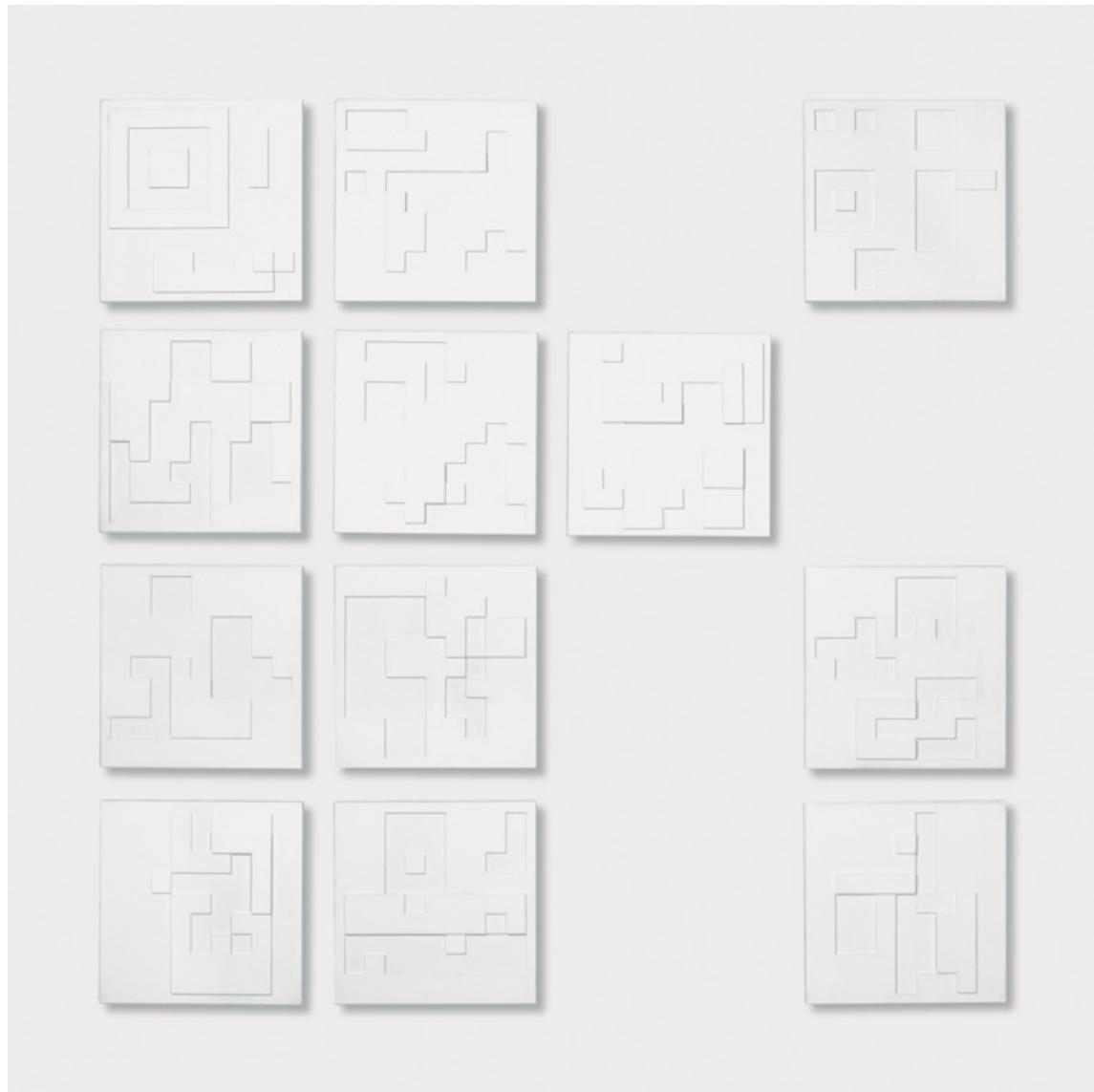
Cemento y papel

20 x 20 x 4 cm

2016



Hrönir (de Arqueometrías)
Técnica mixta
Cemento
14 x 14 x 14 cm cada uno
2016



Arqueometría (Decode)

Técnica mixta

100 x 100 cm

2016



Inminente
Instalación
Técnica mixta
34 piezas, 20 x 20 cm, alturas variadas entre 2 y 20 cm
Dimensiones variables
2006-17



Fotos: Eloisa Ibarra, 2017.



Foto: Eloisa Ibarra, 2017.

Sólido cartesiano
Técnica mixta
135 x 215 x 120 cm
2016-17



La imprecisión de los límites: esculturas-objetos, objetos escultóricos

por Alfredo Torres

En las áreas que conforman el territorio de las artes visuales todo se hace relativo según la fundación que tenga la mirada, es decir, según el intelecto sensible de quien ejerce esa mirada. No hay, por lo menos no debería haber, categorías absolutas. Correspondría dejar un auspicioso cauce donde germinar la incertidumbre. Parte de la responsabilidad respecto a las verdades presuntamente indiscutibles la tenemos quienes hemos asumido y asumimos la tarea teórica. Se intenta ordenar, como en un fichero de biblioteca y mediante etiquetas, la indocilidad de los lenguajes artísticos. En especial, a partir de las rupturas generadas por las primeras vanguardias del siglo XX. Hasta ese momento las cosas estaban más o menos claras con relación a las disciplinas técnicas. Pintura era pintura, con los alrededores relativos al dibujo y al grabado, y escultura era escultura. En 1917 Marcel Duchamp realiza su primer *ready made*, *objet trouvé* (objeto encontrado), según la denominación francesa. Casi por la misma época, Aleksandr Ródchenko realiza las maquetas de sus escultura-objetos seriados, formas cúbicas de diferentes tamaños para ser instalados en plazas y parques de la Rusia soviética. Por supuesto, el totalitarismo estalinista jamás permitió que el proyecto se llevara a cabo. Se verifica, entonces, el uso de la palabra *objeto* vinculado a los planteos escultóricos (sería más correcto referirse a planteos volumétricos). Ya en los años cuarenta, el norteamericano Joseph Cornell realiza sus bellísimas cajas que bautizara "regalos de amor". En varias de las cartas que dirige a André Breton solicitando su ingreso al movimiento surrealista las califica como objetos.¹ En el apogeo del pop-art, años sesenta, el artista norteamericano de origen sueco Claes Oldenburg habla de sus esculturas blandas, asombroso sinsentido, como de objetos cotidianos. Esos objetos se volverán rígidos y tendrán dimensiones gigantescas. Una impresionante pala de albañil se incrusta en medio de un parque. Un enorme palillo aparece como protagonista de un centro comercial. Una gigantesca hoja de cuchilla tajea la fachada de una sobria galería de arte. Con los minimalistas y sus piezas de fragancia arquitectónica, la palabra *objeto* vinculada a lo escultórico se hace frecuente, la usan Donald Judd, Dan Flavin, John McCracken. Más cerca, en Latinoamérica, abundan otros ejemplos. La colombiana Doris Salcedo comienza emparedando muebles domésticos en hormigón y, últimamente, haciendo que mesas y sillas se fracturen y se extiendan en el espacio de manera sobrecogedora. El uruguayo Wifredo Díaz Valdés toma elementos cotidianos, un juego de bochas, una butaca desvencijada, un instrumento musical, y los disecciona hasta convertirlos en objetos casi míticos, de una prodigiosa densidad fantástica.

El problema de las etiquetas limitantes, en lo relativo al arte del siglo pasado y del presente, es que hacen que un espectador medio, sin la mirada suficientemente alfabetizada, se pierda en lo accesorio y descuide lo esencial. Se pregunta sobre la ficha técnica, sobre el modo narrativo, antes de detenerse en los contenidos inherentes al ejercicio artístico que contempla. Se preocupa más por la formulación del discurso que por verificar si el discurso es rico, fecundo, o es de un pretencioso vacío. Le cuesta entender que las disciplinas técnicas se contaminan unas con otras, que la forma del relato carece de sentido, como ya se dijo, que lo realmente importante es el grado de trascendencia que ese relato tenga. Aplican ismos y escuelas a relatos absolutamente insulares. Todo lo que es dramático suena a expresionismo. Todo lo que parece delirante tiene que ver con el surrealismo. Todo lo que suena raro es arte conceptual. Todo lo que es despojado y austero es minimalismo. Y así la confusión sigue prosperando. Es preciso aclarar, por ejemplo, que las esculturas, objetos u objetos escultóricos de Eloísa Ibarra nada tienen que ver con el minimalismo. La célebre frase del ya mencionado Donald Judd, "lo que ves es lo que es", no se aplica al ejercicio creador de la artista. Sus obras son lo que el contemplador puede ver pero requieren ir mucho más allá de lo que se ve, de la pura apariencia, hacia un lugar singular donde pueden multiplicarse significados.

La primera obra que conocí de Eloísa Ibarra se ubicó en el parque que rodea el lago creado por la represa de Palmar. Se trata de un homenaje a su maestro Nelson Ramos. Importa aclarar que es un homenaje entrañable, lejos de todo grandilocuente ceremonial. La escultura es una forma prismática en hormigón, con relieves y perforaciones que no alteran la pureza volúmetrica del cuerpo. Atravesando verticalmente se dibuja una franja blanca que es casi una reliquia. Parece extraída de ensamblajes e instalaciones que el formidable maestro atravesaba con un trazo similar. Como una acumulación de bidones metálicos negros atravesados por la referida franja blanca. Una instalación de sillas negras exhibidas con cuidadoso descuido era atravesada por otra franja blanca. La obra es sin duda una pieza escultórica. Sucedé que, por la cercanía afectiva entre quien es homenajeado y quien escribe, la mirada conlleva un sentimiento de empatía que permite imaginar posibilidades sorprendentes. Esa mirada, mi mirada, reduce la escultura al tamaño de un objeto pequeño, y el que contempla la ubica casi como un profano altarcito doméstico. Ya no está en el parque, contra el fondo del lago y de algunos árboles nativos, se ha ido ubicando, mansamente en una hermosa esquina del alma. Poco tiempo después me tocó ser curador en una muestra realizada en la desaparecida sala de exposiciones del Instituto Goethe sobre una narración de Jorge Luis Borges: "La Biblioteca de Babel". Eloísa Ibarra fue invitada a participar y lo hizo con una obra sugerente y de austera belleza. Actualmente, la obra integra la colección del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. La obra conjugaba dos prismas iguales de cemento pintados de negro. El prisma inferior respetaba la acción de la gravedad mientras que el otro parecía levitar resistiéndose a esa acción. Entre ellos, una acumulación incontable de delgadísimas hojas de entretela. De alguna manera, esa acumulación sugería el sentido de infinito que tiene la narración borgeana: las salas, los pasillos, los anaqueles, se repiten interminablemente, ape-



Estela maestra (Homenaje a Nelson Ramos)
Hormigón armado
230 x 60 x 60 cm
Orilla del Río Negro, Palmar, Soriano.
1er. Encuentro Nacional de Escultores, 2006.

1. El pedante y antojadizo pontífice del surrealismo decidía quién pertenecía a la corriente y quién no. Expulsó a Salvador Dalí, nunca admitió a Cornell ni a Francis Bacon, decidió que la mexicana Frida Kahlo y el cubano Wifredo Lam fuesen surrealistas aunque se sintiesen con raíces latinoamericanas muy diferentes. La Kahlo, consideró que la afiliación provenía de algulén que no entendía nada y al que, cariñosamente, llamó "un hijo de la chingada".



Sueños
Exposición en Sala de Arte Meridiano
2007

nas separados, hecho curioso, por los gabinetes sanitarios. Lo que en Borges es un escenario portentoso, en ocasiones atemorizante, tan lejano como la idea de Dios y del universo, en la obra de Eloísa Ibarra se vuelve en un objeto despojado e impregnado de una rara tibieza. Si Borges pretendía enfrentar al lector con los temores arquetípicos, la obra de la artista deviene un elemento inmediato para conjurar esos temores. Puede vincularse a la narración y también instalar empatías con total prescindencia de la misma. Puede ser recibido, querido y deseado, como un objeto de serena distanciada belleza.

Seguirá después una serie de objetos que eran parte de la exposición *Sueños*, curada por Pablo Thiago Rocca, en la también desaparecida sala de exposiciones de Meridiano. Por un lado, blanquísimas almohadas donde se incrustaban cajitas, en su momento las llamé *cofres*, que atesoraban diversos elementos alusivos a sueños y ensoñaciones. En la pared opuesta y en paralelo una serie de grabados que dialogaban con esas almohadas. El tercer elemento era un libro con poemas haiku, textos breves, concebidos por la artista. Toda la exhibición se ubicaba en un terreno oscilante entre las fragilidades del sueño real y las ensoñaciones de la vigilia. Otras blancas y hermosas almohadas participarán en 2008 en una muestra ideada por la entonces recién nombrada directora del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) Jacqueline Lacasa. La exposición fue la primera de una serie donde se conjugaban disciplinas concurrentes sobre el campo de las artes visuales. Esta primera edición se llamó *Satélites de amor 01* y se desarrolló durante más de dos meses en las salas del piso superior del museo. Como curador, elegí artistas que diseñaran objetos. En el día inaugural esos objetos eran utiliza-



A través de los espejos (de ida y de vuelta)
"Satélites de amor 01"
Performer: Giovanna Martinatto
Museo Nacional de Artes Visuales, 2007.

dos por bailarines de danza contemporánea actuando en diferentes performances en el jardín del mencionado museo con diferentes fondos musicales o los auspicios del silencio: Andrea Salazar utilizó los objetos de Fabio Rodríguez; Francisco Carámbula, los de Felipe Secco; Giovanna Martinatto, los de Eloísa Ibarra; Lucía Martínez, los Michael Bahr; Sebastián García, los de Ana Bidart y Sebastián Arias, los de Daniela Zabaleta. La performance de Giovanna Martinatto comenzaba con la bailarina abandonada en un sueño despreocupado sobre una de las almohadas de Eloísa Ibarra, mostrando una delicada y pudorosa sensualidad. Iba despertando con cuidada lentitud hasta que en un momento rompía el papel de seda correspondiente a la pequeña caja y dejaba que una poética lluvia de plumitas cayese sobre su cuerpo y el suelo. Una vez más, el vínculo entre el sueño y los deslumbramientos de la vigilia.

Seguirán después numerosos ejercicios creativos donde la cuestión del objeto aparece de manera directa o tangencial en la producción de la artista. Pero me importa detenerme en los dos más recientes por su parecida característica: el objeto como elemento precipitador de singulares estrategias. Se trata de *Arqueología* y *Arqueometrías*. *Arqueología* obtiene un merecido Gran Premio en el último Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá. La obra proponía un nuevo anacronismo de cuño borgeano. La instalación reunía en una vitrina el hallazgo arqueológico de un pequeño cubo en cuyas caras se veían varios códigos QR, acompañado de una prolífica documentación probatoria, pergeñada minuciosamente por la artista. El *nonsense* tiene que ver con la paradoja de códigos absolutamente contemporáneos aparecidos en algún lugar del territorio nacional. No se trata de las boberías subintelectuales sobre las maravillas creadas por los llamados alienígenas ancestrales, tan vapuleados por la idiotez televisiva norteamericana. Se trata de un delicioso absurdo sobre los juegos traviesos, indomesticables, de los contextos históricos. Si Borges inventó el hallazgo de una delirante enciclopedia china, y que motivara un libro entero de Michel Foucault (*Las palabras y las cosas*), Eloísa Ibarra bien puede instaurar un ejercicio paradójico sobre las veleidades de la sensatez arqueológica. En *Arqueometrías*, el *nonsense* irradiaba desde una tablilla presuntamente mesopotámica donde aparecía otro código QR. A partir de ese elemento-clave la muestra desplegaba toda una serie de objetos escultóricos impregnados de un singular y protector secreto. Ese secreto persistía en una gran obra bidimensional que culminaba la muestra y que parecía entrañar parte del código inicial.

Este largo itinerario sobre diferentes ejercicios artísticos desarrollados por Eloísa Ibarra intenta probar que para la mirada de quien escribe los límites son siempre encorsetadores e insuficientes. Viene bien recurrir a un ejemplo del notable creador ítalo-argentino Lucio Fontana.² Una obra suya, *Teatrino* (“teatrito”), aparece en textos teóricos generales o monográficos con diferentes etiquetas técnicas. En uno se lo ubica dentro de la pintura, cosa cierta, aunque insuficiente, porque sus distintos planos y la caja contenedora están pintados. En otro se lo califica de ensamblaje, término que también corresponde. Un plano frontal abre una ventana irregular hacia un apretado escenario. Otro plano oficiando como telón de fondo se encuentra atravesado por las habituales perforaciones que el artista realizaba en sus telas. Más atrás se presiente otro plano. Todos los elementos, obviamente, están prolíjamente ensamblados. En una tercera calificación se lo considera objeto, término por demás adecuado. En este punto, conviene aclarar que toda pintura, toda escultura, todo producto de arte, es inevitablemente un objeto físico. Pero *Teatrino* define otra dimensión de lo que es un objeto. No se trata de apariencias físicas sino de una cercanía, casi una empatía afectiva, entre la obra y el espectador. Como de alguna manera se anticipó, existe un vínculo más inmediato. El *Teatrino* es un objeto físico pero es también un suave divertimento, una especie de encantamiento detonante de inesperadas maravillas. Las obras de Eloísa Ibarra pueden ser esculturas grandes o pequeñas, pueden ser objetos escultóricos o, desde el enfoque recién señalado, hermosos objetos. Muestran una aparente frialdad pero lentamente van revelando una inesperada, muy frágil, capacidad de seducción, una serena pureza. Me permito discutir amablemente un concepto de Octavio Paz. Según el gran poeta mexicano, hay productos estéticos que solo aspiran a la eternidad refrigerada de un museo, en tanto otros aceptan convivir solo con el latido del tiempo humano.³ Acepto que un museo puede desangelar ciertas obras de arte por el abuso de una eternidad refrigerada en exceso. Ciertas imágenes son más un lugar común que una concreción significativa, por ejemplo, a *La Gioconda* de Da Vinci le han petrificado su sonrisa. Pero hay otras que pueden gambetejar hábilmente las pretensiones sacralizadoras. Conservan lozanías y encantamientos que dejan escuchar suavemente ese latido del tiempo humano. Tal cosa sucede con las obras de Eloísa Ibarra. No importa si se las clasifica en un rubro o en otro. Lo que importa es que, a través de un delicado ejercicio de lo bello, permiten disfrutar esa imprescindible pulsación de vida. ■



More geometrico I

Técnica mixta. Cemento y textil.

20 x 20 x 5 cm

2008

Colección FONCA-CONACULTA, México.

2. La insistencia en señalar la doble nacionalidad tiene que ver con el hecho de que Fontana nace en Rosario de Santa Fe, Argentina, en 1899, radicándose luego en Italia. Pese ello, regresará a su país natal en diferentes ocasiones, la más importante, se produce en la década del cuarenta cuando da a conocer el relevante “Manifiesto Blanco”, texto fundamental para su obra posterior y para las vanguardias geométricas que comenzaban a germinar en el Río de la Plata.

3. Octavio Paz, *In/mediaciones*. Seix Barral. Madrid, 1979.

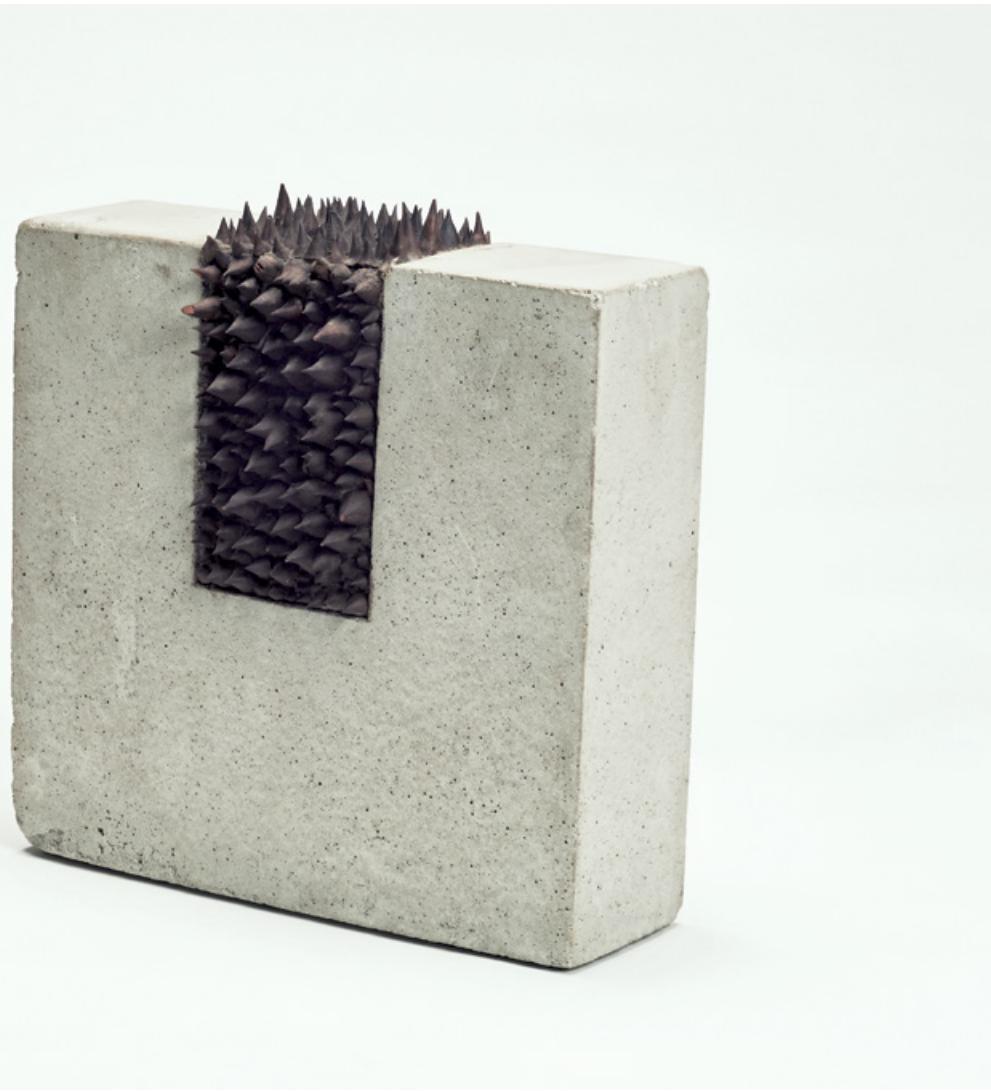


More geometrico II
Técnica mixta
Cemento y textil
18 x 18 x 10 cm
2008



Bitácora.mx

Libro de artista
Impresión digital, encuadernación en piel
50 páginas, 14 x 21 cm
Oaxaca, 2009.
Colección FONCA-CONACULTA, México.



Rastro

Técnica mixta

Cemento y espinas de *Chorisia spp.* (Palo borracho)

18 x 5 x 18 cm

2010



Silencio

Técnica mixta, 4 piezas y fracción
Cemento, cartón
Dimensiones variables, aprox. 20 x 33 x 11 cm
2003-16





Reposo

Técnica mixta, 8 piezas
Madera, cemento, cartón, papel, ladrillo
24 x 64 x 23 cm
2003-16





Poema

Técnica mixta, 5 piezas

Madera, cemento, papel

18 x 31 x 18 cm

2016



Tiempo y materia

Técnica mixta, 8 piezas
Cemento, cartón, madera
30 x 43 x 20 cm
2004-16

Reunión de anaquel

Técnica mixta, 9 piezas

Madera, cemento, espinas de *Chorisia spp.* (Palo borracho),
cartón, papel, textiles, catálogos de exposición, cepillo de carpintero
25 x 42 x 23 cm
2002-16



Tendencia constructiva
Cemento
6 piezas
40 x 25 x 40 cm
2003-16





Kuebiko
Cemento
Dimensiones variables
aprox. 25 x 24 x 24 cm
2016





Construcción en 7 tomos

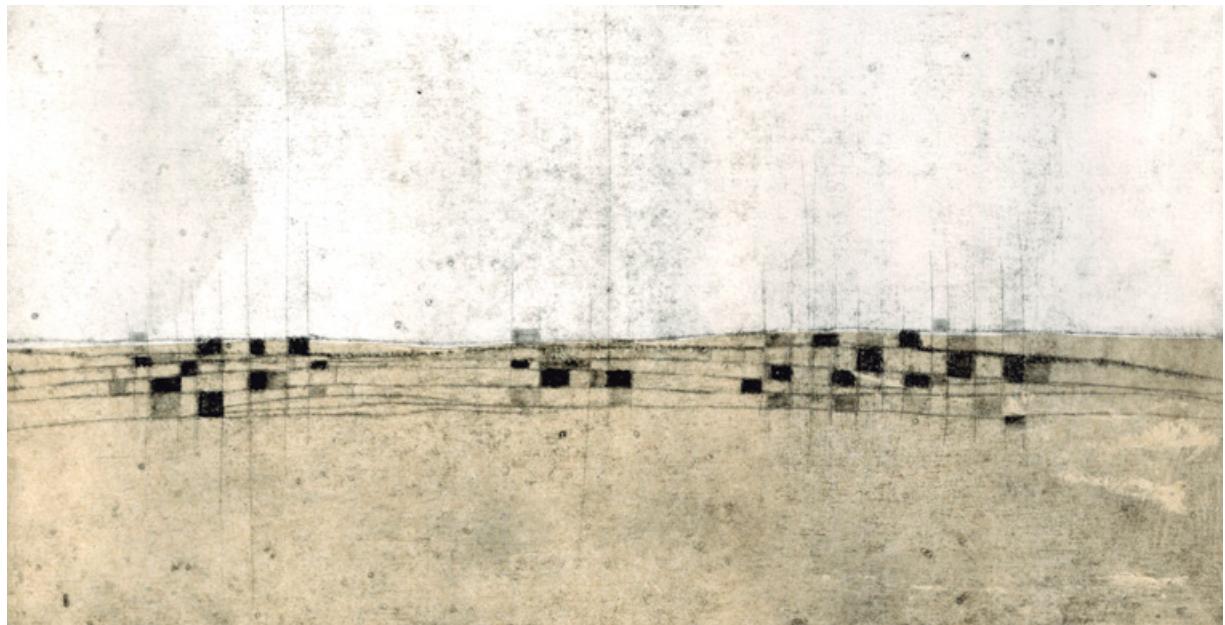
Técnica mixta, cemento

7 piezas, aprox. 28 x 5 x 20 cm cada una

Dimensiones variables

2016

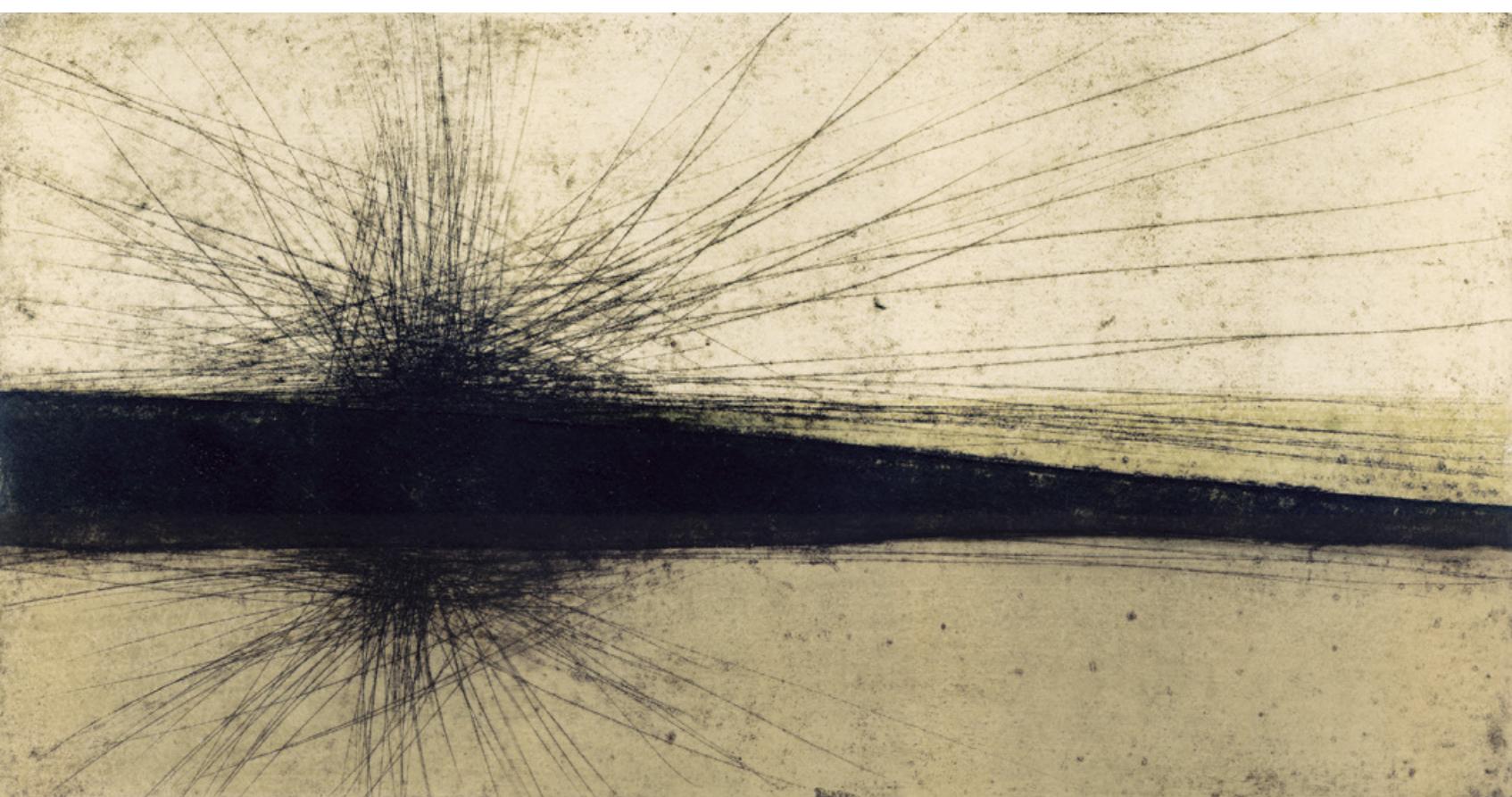




Sin título (de *Grabado en la memoria*)
Grabados calcográficos en placa de mdf, chine collé
22 x 43 cm cada uno
2008



Sin título (de *Grabado en la memoria*)
Grabado calcográfico en placa de mdf, chine collé
22 x 43 cm
2008



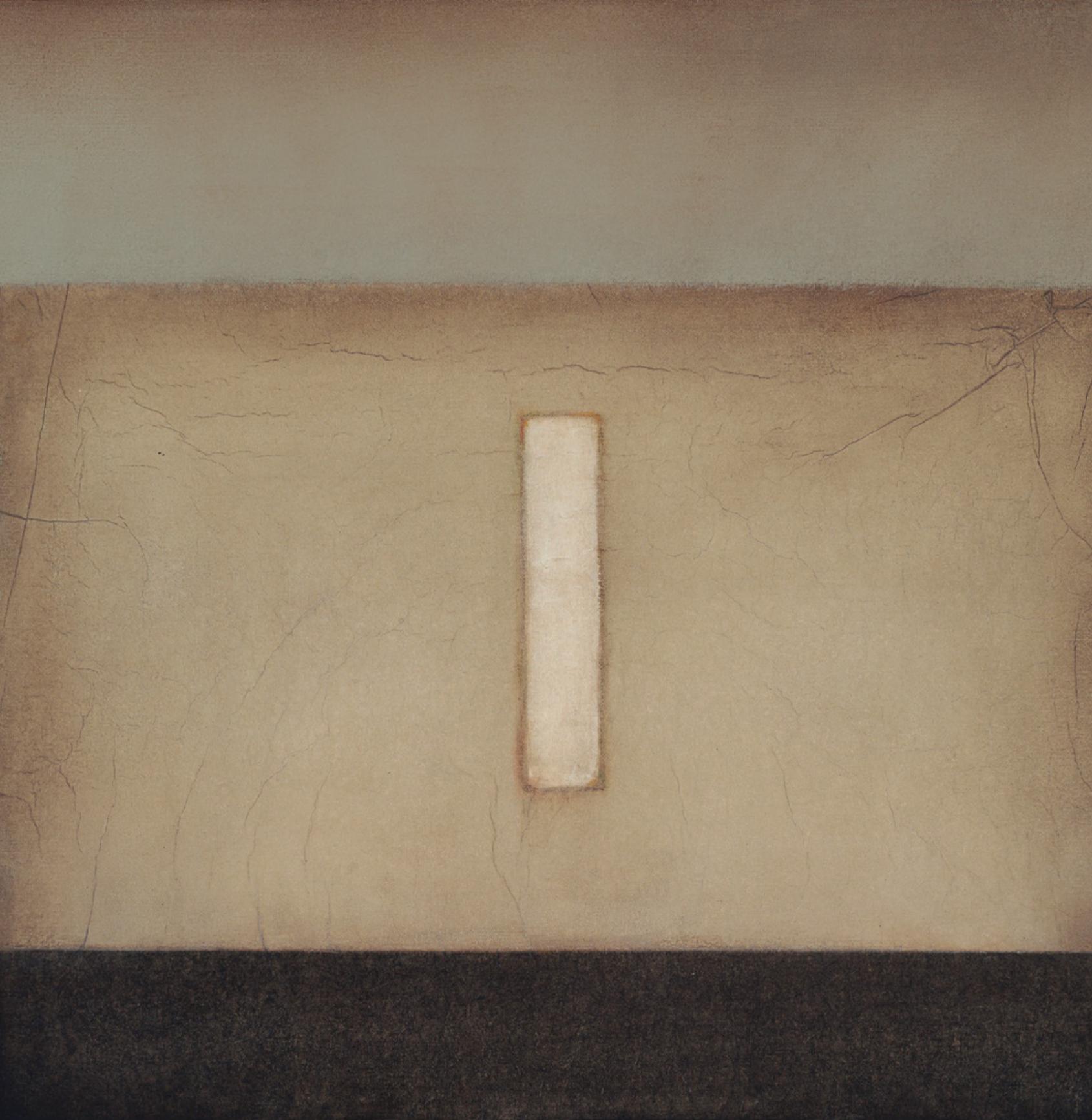
Sin título

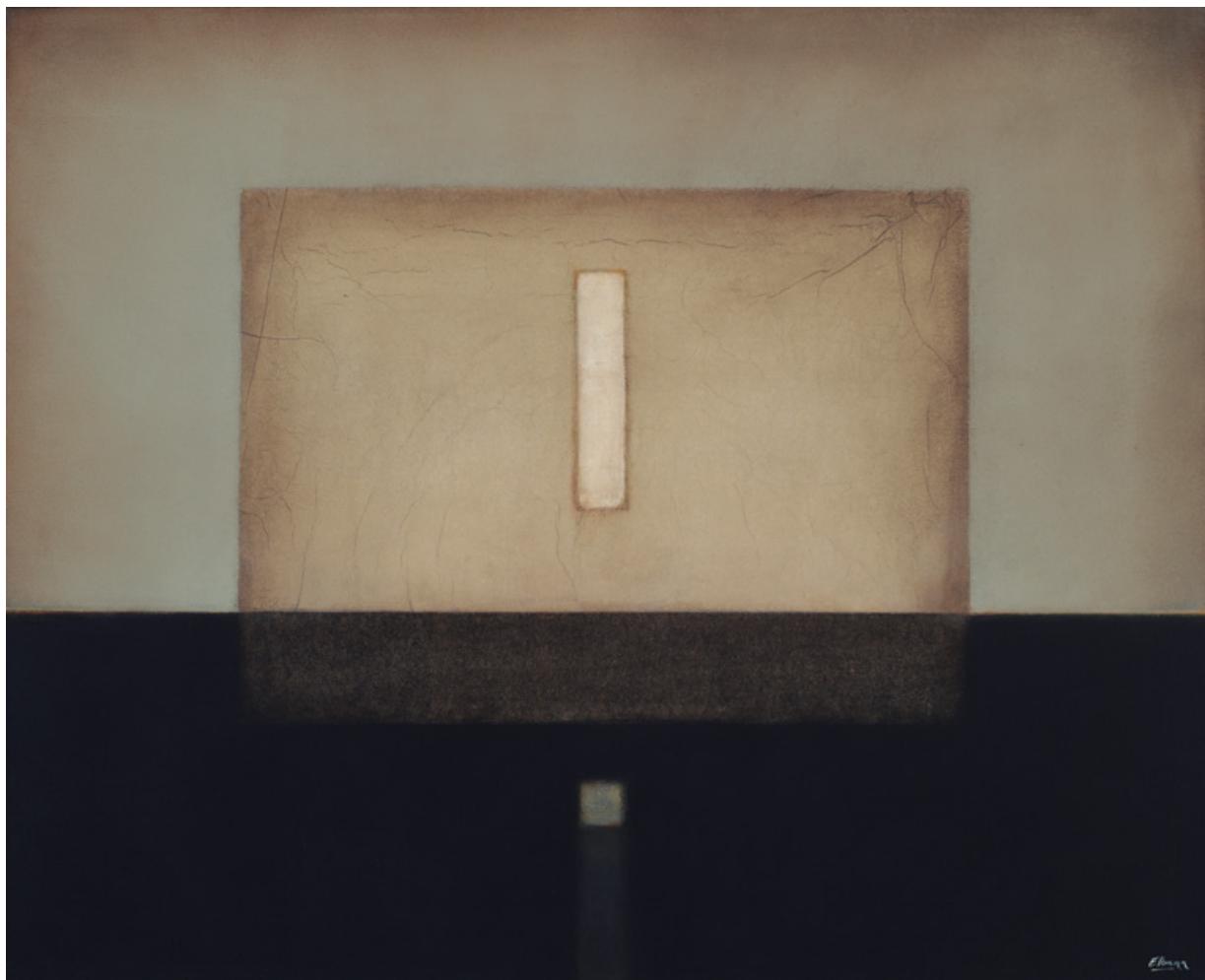
Técnica mixta, papel y relieve en pulpa de celulosa
34 x 27 cm cada uno
2016











Sin título
Acrílico y collage sobre lienzo
80 x 100 cm
2012

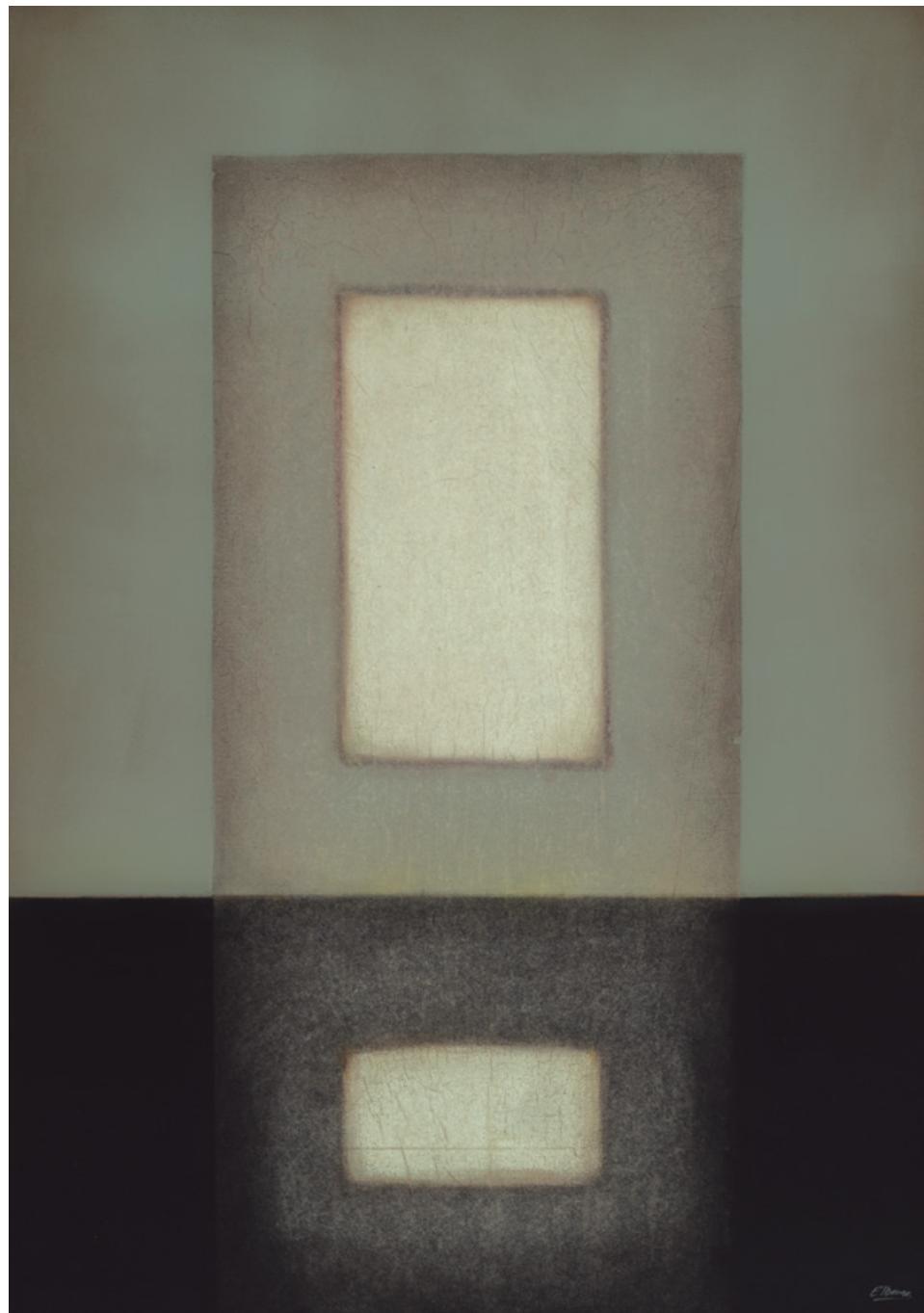


Invisión

Acrílico y collage sobre lienzo

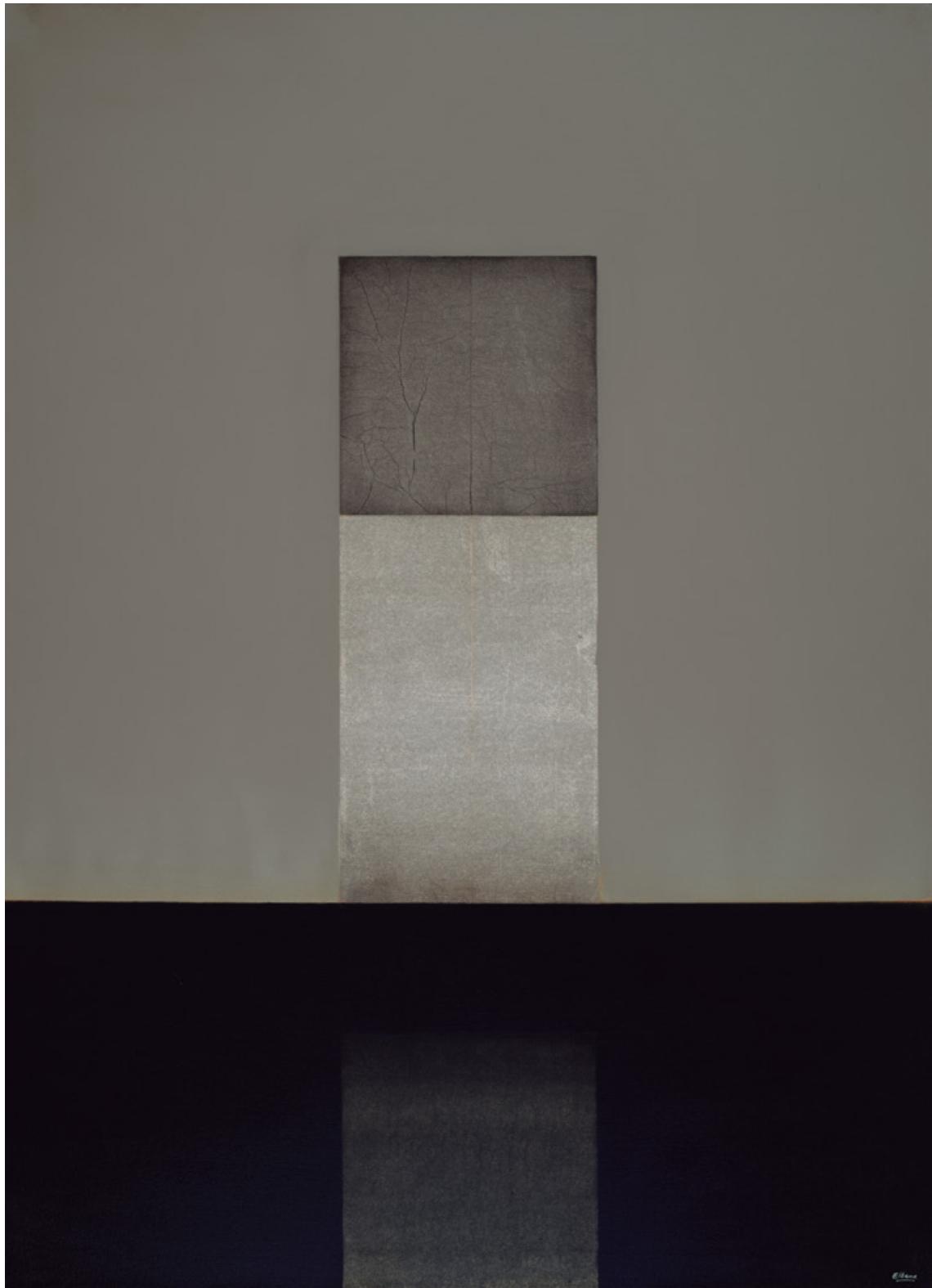
70 x 70 cm

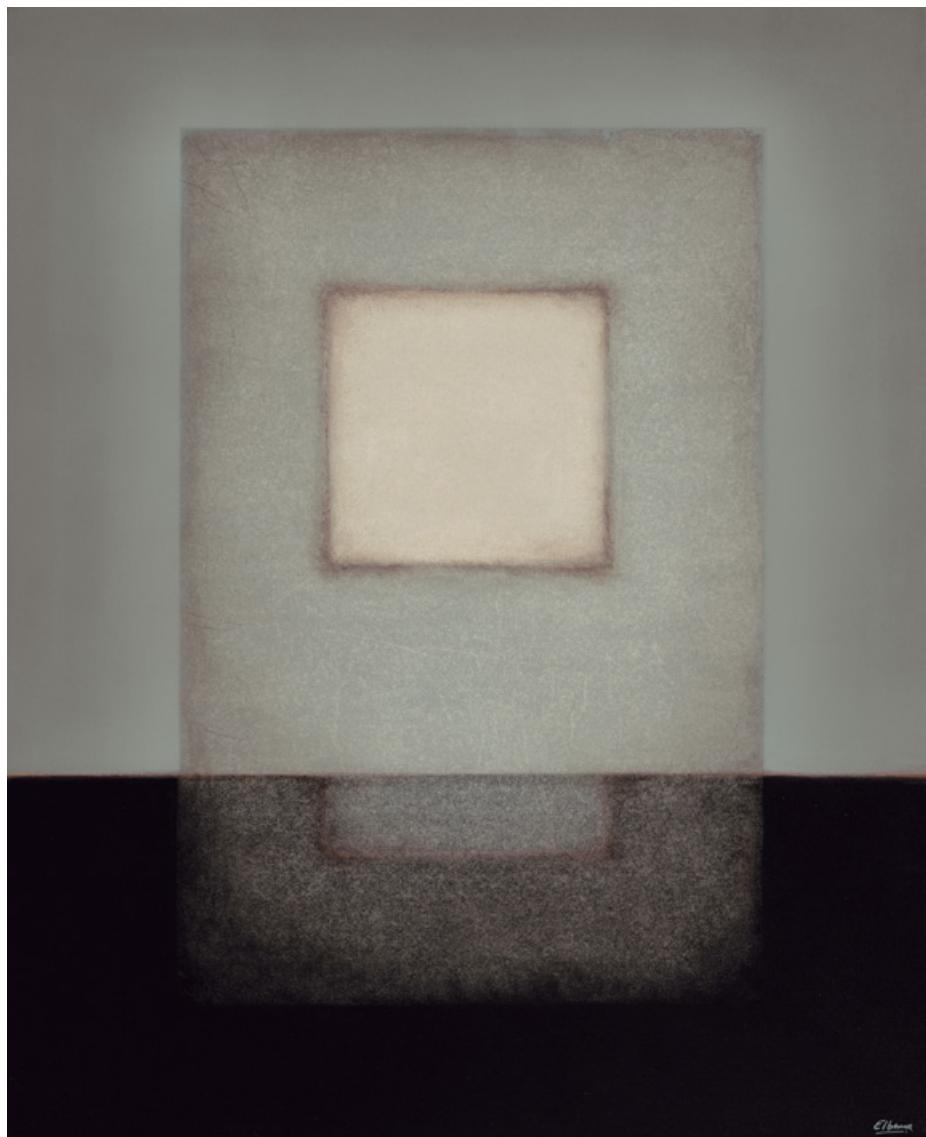
2013



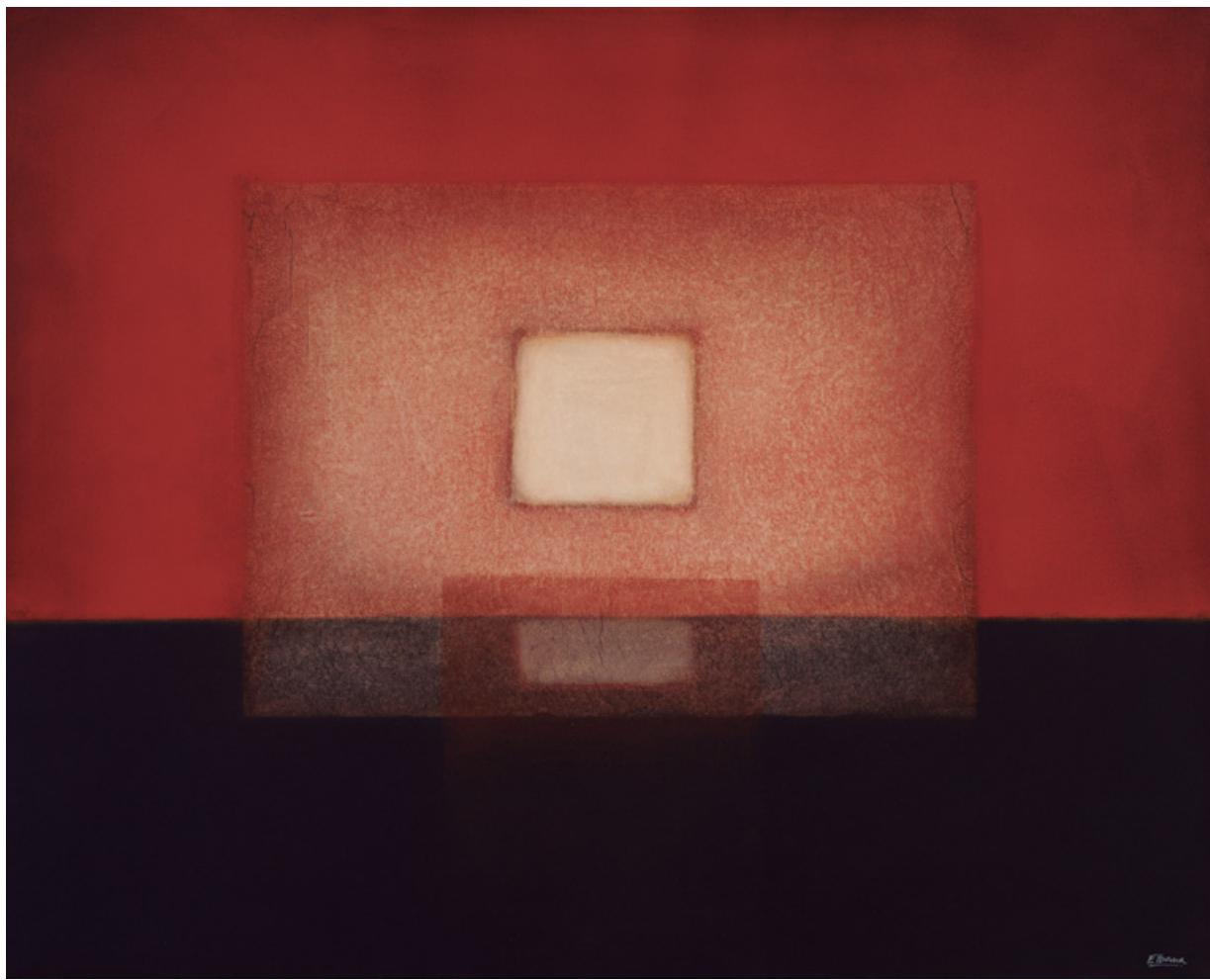
Extensión
Acrílico y collage sobre lienzo
100 x 70 cm
2013

Noche blanca
Acrílico y collage sobre lienzo
150 x 110 cm
2015-16





Sin título
Acrílico y collage sobre lienzo
100 x 80 cm
2013



Animus
Acrílico y collage sobre lienzo
80 x 100 cm
2012

Dualidad

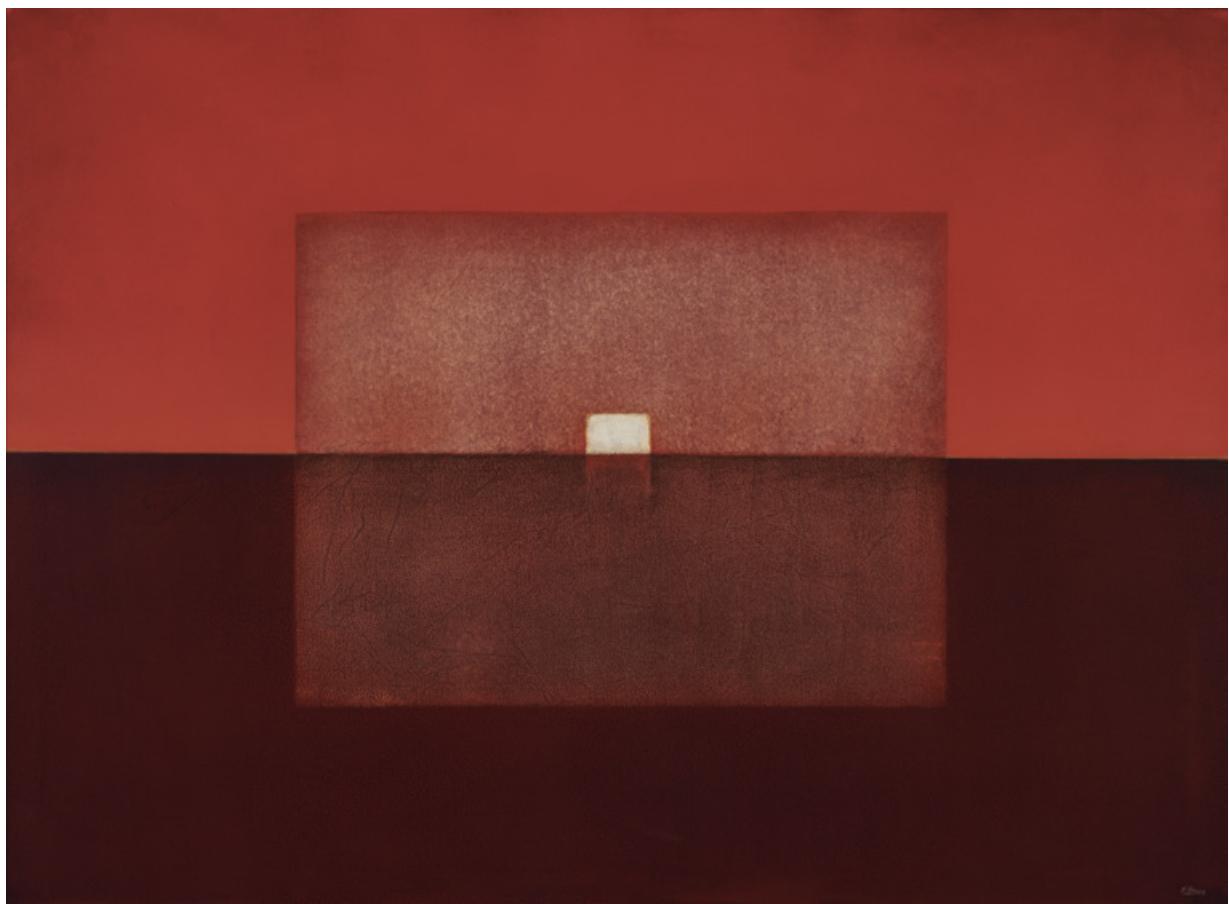
Acrílico y collage sobre lienzo

150 x 110 cm

2010



EBRARY



Memento
Acrílico y collage sobre lienzo
110 x 150 cm
2013



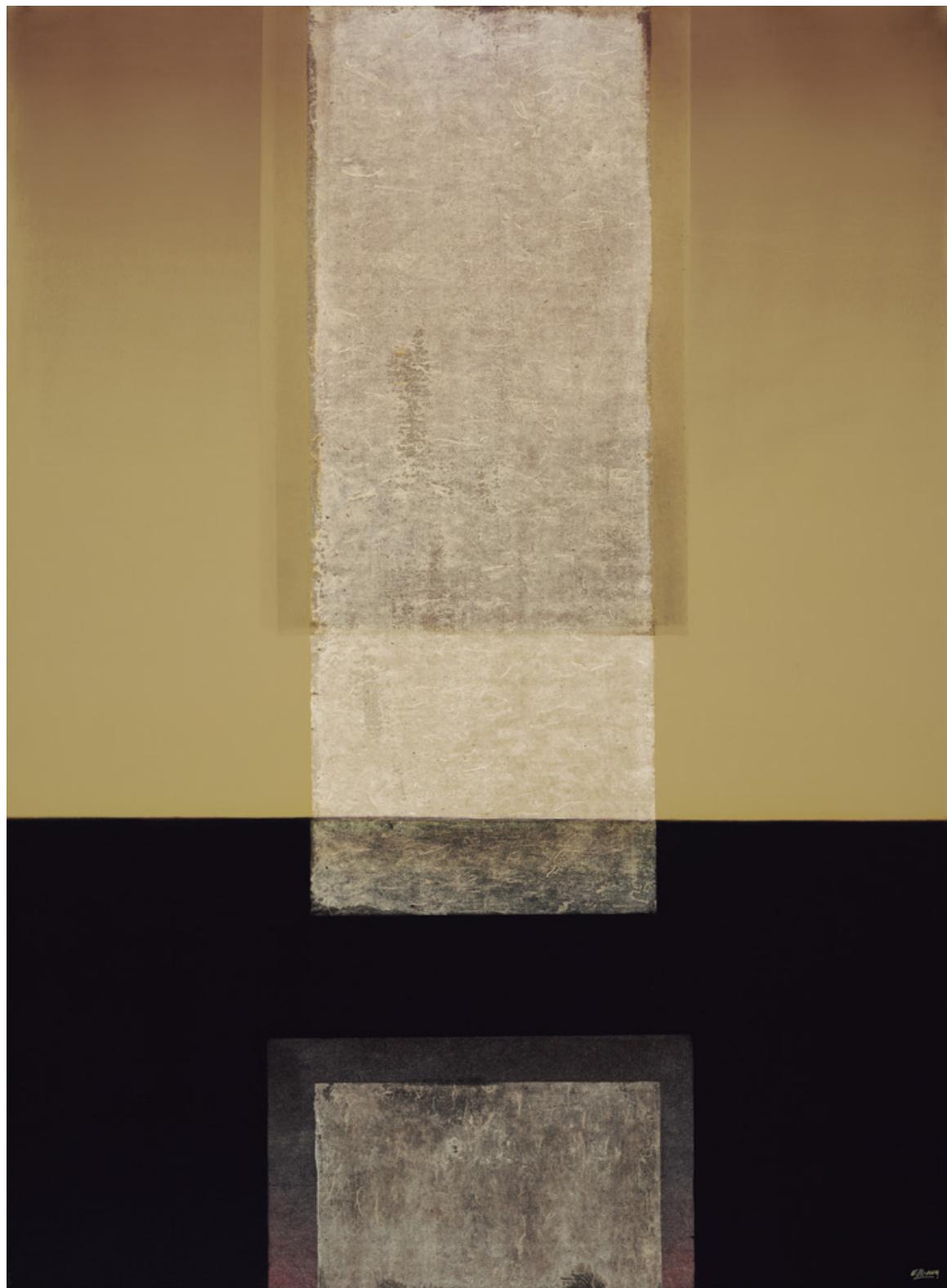


Lo denso
Acrílico y collage sobre lienzo
100 x 80 cm
2016



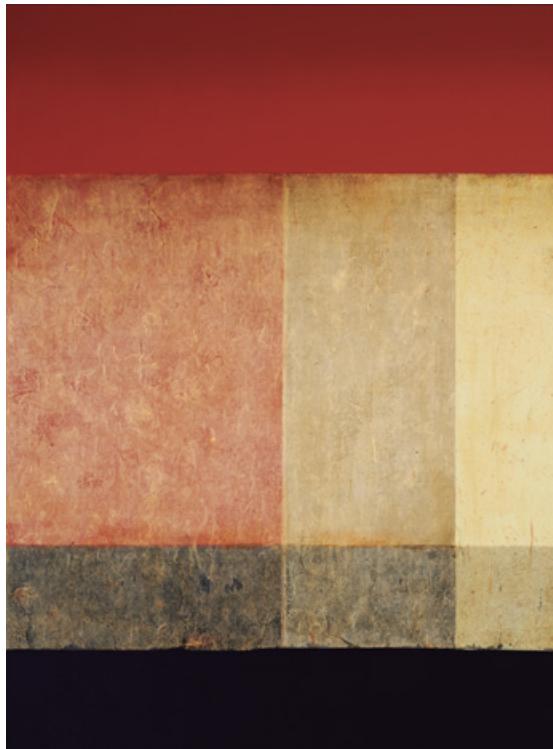
Lo profundo
Acrílico y collage sobre lienzo
100 x 80 cm
2016

Amanecer
Acrílico y collage sobre lienzo
150 x 110 cm
2014-17









Shoganoi
Acrílico y collage sobre lienzo
Triptico, 3 paneles de 110 x 150 cm cada uno
2016-17



Biografía

- 1968 Eloísa Ibarra nace en Uruguay.
Reside y trabaja en Montevideo.

Formación

Diseño Gráfico, Escuela Dr. Pedro Figari.
Escuela Nacional de Bellas Artes.
Taller con el maestro Nelson Ramos.
Técnicas gráficas con Pedro Peralta.

Exposiciones individuales (selección)

- 2017 *Mesura y abismo*, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
2016 *Arqueometrías*, Centro Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
2014 *The Seed of Babel*, Instituto Cervantes, Chicago, IL, EE. UU.
El germen de Babel, Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
2013 *The Seed of Babel*, Regis Center for Art, Minneapolis, MN, EE. UU.
El germen de Babel, Museo Gallino, Salto, Uruguay.
2013 *Tiempo cero*, Espacio Cultural San José, San José de Mayo, Uruguay.
Grabado en la memoria, (Obra gráfica 2005-2012), Centro Cultural La Paloma, Rocha, Uruguay.
2010 *Un día más*, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.
2008 *Horizontes*, Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.
2007 *Sueños*, Sala de Arte Meridiano, Montevideo, Uruguay.
2006 *Grabados*, Galería 525AVC, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas (selección)

- 2016 «57.º Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá», Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
«Southern Hemisphere International Printmaking Exhibition», Jincheon Print Museum, Corea.
Uruguayan Contemporary Art Exhibition, National Library of China, Beijing.
Alma negra, Grafiska Sällskapet, Estocolmo, Suecia.
2015 *Uruguay-Minnesota*, Quarter Gallery, Regis Center for Art. Minneapolis, MN, EE. UU.
Casagravada, feria de grabados y estampas, Belo Horizonte, Brasil.
2014 *La gráfica de Uruguay y su historia*, Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, México.
2013 *10 abstractos, 2 épocas*, Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo, Uruguay.
«X Bienal de Salto», Museo Gallino, Salto, Uruguay.
La imagen gráfica, Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
2012 *Papel: arte gráfico contemporáneo*, Museo Rómulo Raggio, Buenos Aires, Argentina.
Arte Visual Iberoamericano, Centro Cultural Luis Cardoza y Aragón, Museo de Arte Moderno de Guatemala, Ciudad de Guatemala; Universidad de Arte Ganexa, Panamá.
2011 «I Bienal Internacional de Grabado», Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, Argentina.
«IX Bienal de Salto», Salto, Uruguay.

- 2011 *Arte Visual Iberoamericano*, Sala Nacional de Exposiciones, El Salvador, San Salvador; Instituto Cultural Mexicano, San José de Costa Rica, Costa Rica; Centro Cultura Banco do Brasil, Brasilia; Centro Cultural Correos, Río de Janeiro; Galería Marta Traba, San Pablo, Brasil.
- 2010 «II Muestra de Arte Visual Iberoamericano», Centro Cultural de España en México, Ciudad de México.
- 2009 «VI Bienal Internacional de Arte Siart», La Paz, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
«III Muestra de Arte Iberoamericano», Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.
- 2008 «53.º Premio Nacional de Artes Visuales Hugo Nantes», Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
Biblioteca de Babel, Instituto Goethe, Montevideo.
Satélites de Amor 06, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
Solo Artistas, Sala Carlos Federico Sáez, Ministerio de Transporte y Obras Públicas, Montevideo.
- 2007 «V Bienal Internacional de Arte Siart», Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.
Satélites de Amor 01, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
«III Salón Nacional del Grabado», Museo del Grabado, Fundación Lolita Rubial, Minas, Uruguay.
- 2006 «Trienal Iberoamericana de Grabado en Pequeño Formato», Museo Sívori, Buenos Aires, Argentina.
«1.º Encuentro Nacional de Escultores», emplazamiento de escultura en Parque Público, Palmar, Soriano, Uruguay.
- 2004 «Salón Municipal de Artes Visuales», Centro de Exposiciones Subte, Intendencia de Montevideo.

Premios, becas y residencias

- 2016 Gran Premio Adquisición MEC, «57.º Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá», Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay.
- 2013 Mención Especial del Jurado, «X Bienal de Salto», Salto, Uruguay.
- 2012 Premio adquisición AMSJ, «Salón Nacional de Pintura», Museo de San José, Uruguay.
Premio Fondo Concursable MEC-DNC, exposiciones en el exterior.
- 2011 Premio Adquisición Intendencia de Durazno, «3.º Concurso de Pintura ISUSA», Uruguay.
Mención Especial, «I Bienal Internacional de Grabado Paco Urondo», Museo Nómada de Grabado. Buenos Aires, Argentina.
- 2010 Selección de escultura para emplazamiento en Plaza de las Torres, «Concurso de Escultura World Trade Center», Montevideo, Uruguay.
- 2009 Beca y residencia artística FONCA-CONACULTA, Centro de las Artes San Agustín, Oaxaca, México.
Gran Premio Nacional, «IV Salón del Grabado Uruguayo 2008», Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay.
- 2008 Premio Fondo Concursable MEC-DNC, taller de grabado itinerante por el interior del país.
- 2007 Mención Especial, «III Salón del Grabado Uruguayo 2006», Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay.
- 2006 Primer Premio Escultura, «Premio Fundación Zitarrosa», Uruguay.
Mención de Honor Nacional, «Salón Internacional de Grabado 2005», Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial. Minas, Uruguay.
- 2005 Mención Especial, Categoría Pintura, INAVI, Uruguay.
- 2001 Mención de Honor, Categoría Pintura. «2.º Bienal de Arte Joven Mosca Hnos.», Uruguay.

Colecciones

Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán (MACAY), Mérida, México.
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Montevideo, Uruguay.
Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial, Minas, Uruguay.
Museo Nómade del Grabado, Argentina.
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes /
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA-CONACULTA), Gobierno Federal, México.
Regis Center for Art, Minneapolis, MN, Estados Unidos.
Fundación Siart, La Paz, Bolivia.
Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
Fundación Zitarrosa, Montevideo, Uruguay.
Intendencia de Durazno, Uruguay.
Intendencia de Soriano, Uruguay.
Asociación Médica de San José, Uruguay.
Imago Mundi, Luciano Benetton Collection.

Prensa y publicaciones

Cuauhtémoc Medina, Manuel Neves, Verónica Panella, «Comentarios del jurado», catálogo del 57.º Premio Nacional de Artes Visuales Octavio Podestá, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, agosto de 2016.
Nelson Di Maggio, «Un año de moderado optimismo», semanario Voces, Montevideo, 15/12/2016.
Gabriel Peveroni, «Los 16 impactos de 2016», revista *Caras y Caretas*, Montevideo, 26/12/2016.
Luisina Ríos Panario, «El maestro, la línea y la muerte», revista *Galería*, Montevideo, 1/12/2016.
Luisina Ríos Panario, «La configuración de un secreto», revista *Galería*, Montevideo, 24/11/2016.
Nelson Di Maggio, «Un salón diferente», semanario Voces, Montevideo, 9/11/2016.
Daniel Tomasini, «El Salón Nacional», revista *Dossier*, Montevideo, octubre de 2016.
Riccardo Boglione, «Una charla con el crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina», *La Diaria*, Montevideo, 20/9/2016.
Carolina Porley, «Sintonías», semanario *Brecha*, Montevideo, 9/9/2016.
Carlos Muñoz, «La mano que mece la cuna», semanario *Búsqueda*, Montevideo, 8/9/2016.
Gabriel Peveroni, «La ficción, lo real, la mirada», revista *Caras y Caretas*, Montevideo, 7/10/2016.
s/a, «Despliegue de arte uruguayo en sus diversas expresiones», portada suplemento *El País*, Montevideo, 2/9/2016.
s/a, «Identidad Visual», revista *Galería*, Montevideo, 8/8/2016.
Alfredo Torres, «Arqueometrías secretas», texto curatorial brochure *Arqueometrías*, Montevideo, noviembre de 2016.
Verónica Panella, «Retrato de familia», semanario *Brecha*, Montevideo, 13/5/2016.
Proyectos premiados 2010-2014, Fondo Concursable para la Cultura MEC, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay, 2014.
Nelson Di Maggio, *Artes Visuales en Uruguay*, Diccionario crítico, Montevideo, Uruguay, 2013.
s/a, «Fiesta de cultura en la puesta de sol», *El Observador*, Montevideo, 12/12/2013.
Sheila Regan, *Eloisa Ibarra's "The Seed of Babel" reflects on our shifting language* («El germen de Babel» de Eloísa Ibarra reflexiona sobre nuestro cambiante lenguaje), *Citypages Arts & Leisure*, Minnesota, 27/11/2013.
Rimer Cardillo, «El artista descubriendo», texto curatorial catálogo *La imagen gráfica*, Montevideo, 2013.
s/a, «Arte en el litoral», *La Diaria*, Montevideo, 30/9/2013.
s/a, «Destacan calidad de artistas de la X Bienal de Salto», diario *Cambio*, Salto, 29/9/2013.
Laura Pereira, «Interesante charla sobre El germen de Babel», semanario *Sol y Luna*, Salto, 26/7/2013.
s/a, «Muestra de Eloísa Ibarra despliega su singular expresión en el Palacio Gallino», diario *El Pueblo*, Salto, 20/7/2013.
s/a, «El germen de Babel», diario *Cambio*, Salto, 17/7/2013.

- Alfredo Torres, «QR Babel», texto curatorial catálogo *El germen de Babel*, Montevideo, 2013.
- Alejandro Corbo, texto brochure exposición *Tiempo cero*, San José, Uruguay, 2013.
- Sandra Acosta, «Salón Nacional de Pintura», diario *Primera Hora*, San José, Uruguay, 25/10/2012.
- Óscar Larroca, «Artistas (visuales) jóvenes en Uruguay: Una somera aproximación», revista *La Pupila*, Uruguay, Año 5 N.º 23, junio de 2012.
- s/a, «Arte Visual Iberoamericano», diario *La Hora*, Guatemala, 13/3/2012.
- Caroll Mueses, «Exposición de artistas visuales iberoamericanos», diario *Hoy*, República Dominicana, 7/8/2012.
- s/a, «Arte Visual Iberoamericano en El Salvador», *Contracultura*, San Salvador, 4/8/2011.
- Cristina Mora Jiliuta, «México en los ojos de Iberoamérica», diario *La Nación*, Costa Rica, 26/8/2011.
- Eloísa Ibarra, «Un día más», texto catálogo *Delitos de Arte 01 EAC*, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2011.
- Santiago Tavella, texto curatorial catálogo exposición *Ancestros*, Alianza Francesa, Montevideo, 2010.
- s/a, «Residente del CaSa explora cómo un viaje la puede cambiar», diario *El Imparcial*, Oaxaca, México, 8/8/2009.
- Nelson Di Maggio, «Lo mejor del año», *La Repùblica*, Montevideo, 29/12/2008.
- Anuario MNAV, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2008.
- Nelson Di Maggio, «Lo que fue», *La Repùblica*, Montevideo, 19/05/2008.
- Pablo Thiago Rocca, «Nocturno en ciernes», revista *Cava Privada*, Montevideo, mayo de 2008.
- Sonia Bandrymer, «En el taller con Eloísa Ibarra», texto para exposición *Horizontes*, Montevideo, 2008.
- Darío Maucione, «Cielo y tierra», *La Repùblica*, Montevideo, 8/5/2008.
- Acontecimiento: Plataforma 2007, Anuario MEC, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay, 2008.
- Fernando Loustaunau, «Mujeres en acción», semanario *Búsqueda*, Montevideo, 30/4/2008.
- Maria E. Yuguero, «Solo artistas», texto curatorial brochure exposición homónima, Montevideo, 2008.
- Alfredo Torres, «Gesto sutil, casi inadvertido», semanario *Brecha*, Montevideo, 4/4/2008.
- Nelson Di Maggio, «Los elegidos de la temporada», *La Repùblica*, Montevideo, 31/12/2007.
- Alfredo Torres, «Arte, diseño o lo que sea», semanario *Brecha*, Montevideo, 21/12/2007.
- Alfredo Torres, «Arqueología de los sueños», semanario *Brecha*, Montevideo, 8/4/2007.
- Nelson Di Maggio, «De la instalación a la fotografía», *La Repùblica*, Montevideo, 19/3/2007.
- Pablo Thiago Rocca, «Del crepúsculo y otros espejos», texto curatorial *Sueños*, Montevideo, 2007.
- Nelson Di Maggio, «De lo bueno, lo mejor», *La Repùblica*, Montevideo, 2/1/2007.
- Alfredo Torres, «Pequeñas tibiezas», semanario *Brecha*, Montevideo, 29/11/2006.
- Fernando Loustaunau, «La oportunidad de estar en una galería virtual», semanario *Búsqueda*, Montevideo, 11/9/2006.
- Alfredo Torres, «Encuentro en Palmar: Un escenario inmejorable», semanario *Brecha*, Montevideo, 8/8/2006.

Sitios web y Televisión

- Macarena Montañez, «Eloísa Ibarra», El Monitor Plástico de Pincho Casanova, TNU, Época III, año 11, programa 25, 2016.
- Sonia Bandrymer, «Eloísa Ibarra recibió el Premio Nacional de Artes Visuales por su obra Arqueología», Agendarte Boletín Digital, <https://agendartebulletindigital.blogspot.com.uy/2016/09/eloisa-ibarra-recibio-el-premio.html>, 23/9/2016.
- Federico Meneses, «Arqueología de Eloísa Ibarra Gran Premio Adquisición MEC 2016», Cooltivarte Blog, <http://cooltivarte.com/portal/premio-nacional-de-artes-visuales/arqueologia-de-eloisa-ibarra-gran-premio-adquisicion-mec-2016/>, 31/8/2016.
- Gustavo Fernández, «El germen de Babel», La Mañana, Portal TNU, <http://www.tnu.com.uy/content/videos/el-germen-de-babel>, 2014.
- Pincho Casanova, «Eloísa Ibarra», El Monitor Plástico, TNU, Época III, año 7, programa 22, 2012.
- Paola Fossati, «Eloísa Ibarra una artista que no le teme a ningún material», Ztuka.com, www.ztuka.com/entrevisitas/357-eloisa-ibarra-una-artista-que-no-le-teme-a-ningun-material-, 2011.
- Fernando Corbo, «Eloísa Ibarra», Conectaarte Blog, <http://conectaarte.blogspot.com.uy/2010/03/eloisa-ibarra.html>, 4/3/2010.
- Sitio personal: www.eloisabarra.com

ELOISA IBARRA

Temperance and Abyss

Spaces

Eloisa Ibarra's work should be traversed as a narration involving a stratification of elements in various media: printmaking, painting and sculpture. They comprise different series, which through the dialogue between the parts –multiple plastic effects– give birth to the whole. The exact calculation that the artist makes of these elements is manifested in a sequence of both clearly visible as well as invisible relationships where the viewer ends or closes the artistic proposition.

Eloisa Ibarra structures through matter a dynamic sequence of events. Thus, the narrative moves through these amazing fragments, admirable in their construction, pieces of pure geometry, paintings, and prints that seem to travel back in time and bring to our contemporaneity the narration of our history. Constructed objects are composed as a great lyrical charge, with a set order and a reassuring balance.

The gaze lingers, moving through the sculptural materials and noting the musical-score structuring of objects that convey sedate vibrations leading to her pictorial compositions of plane on plane, created with glaze over glaze. We can reconstruct a pictorial space where the composition also conveys the idea of balance.

The artist's sculptures seem to be volumetric sign-objects composed in space. The materials, be it concrete or wood, are fit together in joints devoid of any ornaments that are sometimes combined with softer materials, such as paper. They are compositionally soft and different in their materiality, showing the search of a layout stripped of any decorative artifice. Delicate small architectures that contain in themselves the structure that holds them and are ultimately defined by weight and matter give rise to unique tectonics that are repeated in each object.

Acrylic paints or collages have a soft color palette. When a tone such as red appears, the artist appeases it with a glaze, creating a unique atmosphere by building vast spaces in the manner of Rothko's abstract expressionism. Without any element to indicate a scale, as happens in the case of sculptural objects, we can also infer that they are not immense spaces but rather small intimate ones. The artist works these spaces with a diffuse light of almost unknown origin.

It is perhaps in her prints (*Babel*) where Eloisa Ibarra approaches a more figurative language. It conveys vibrations that build narrative points within the story, as a chapter of a book or an aria from an opera, where the emphasis shifts: the lines are bent, the historical reference appears explicit and variations in textures are enhanced with a technique that clearly refers to her entire oeuvre.

Eloisa Ibarra won last year's Grand National Prize, 2016, in the 57th National Award for Visual Arts "Octavio Podesta". One more time, a woman obtains this award. We therefore thought it most fitting to exhibit her work in March, Women's Month, at the Museo Blanes.

Cristina Bausero

Director
Museo Juan Manuel Blanes

The seed, the mirror and the shadow (of language)

Reflections on the works of Eloísa Ibarra

Pablo Thiago Rocca

"I owe the discovery of Uqbar to the conjunction of a mirror and an encyclopedia."

J. L. Borges

Beginnings

The first surprise when analyzing the career of Eloísa Ibarra is the formal coherence of her propositions, from the start. Whether it is painting, printmaking, sculpture or installations, nothing seems out of tune or gives the impression of being unfinished, incomplete or strikingly dissonant. Formal and conceptual concerns, scale ratios and tonal surface treatment—with specific variants for each medium—are always presented and solved with meticulousness. It is as if from her first show the artist had drawn the entire future itinerary, which, of course, she never intended to. It is an error of perspective, a self-imposed deception by those who study the work.

Describing the cave art paintings of Chauvet, fifteen thousand years older than those of Altamira, John Berger wrote, “*Apparently, art did not begin clumsily. The eyes and the hands of the first painters and engravers were as fine as any that came later. There was grace from the start. This is the mystery, isn't it?*”¹

Apparently, something similar happens with this artistic production. Where are Ibarra’s first artistic stumbles, the first scrawls of the drafter, the failed proofs of the printmaker? Naturally, all this must exist; it belongs to an early formative stage that the artist has been careful not to show, saving herself for the attainment of the first exhibitions at an age when her work, after having gone through the teachings of Nelson Ramos, had already decanted. Therefore, speaking of coherence may not be the proper way to refer to her work.

Coherence is not something that we feel obliged to require from a creator. Some of the attributes we most value in a work of art are those that make us review our own patterns and routines of contemplation, our run-of-the-mill gaze, our habituation with the world. We do not want the artist to be too wise or too prudent. We want them to take risks, to gamble it all. To always tell us the truth, even if it is with irony or sarcasm. And if you look closely at Ibarra’s paintings, prints and sculptures, sooner or later you will notice that there is an “all in” bet against artistic conventions but that “going for broke” does not take place in the realm of extravagances, it does not resort to dramatic effects, it does not use shortcuts.

The secret, if one can speak of secrecy in an *oeuvre* that hides nothing and is on display to be contemplated, is the level of demand in the creative options that have appeared for her in the making of her works and throughout her career.

We like to believe that the “principle of rigor” exists in art, as well as Freud’s reality principle and the pleasure principle... and that precisely this third principle does not follow the other two but it strikes a balance between them, imposing an equidistant term on psychic activity. This principle of rigor in the work of Eloísa Ibarra has shifted from object to object but has remained constant as a working premise since her first exhibitions. And the way in which she has done this is what surprises us.

Languages

One of the first installations created by the artist was entitled *Dreams*.² In a small room, sixteen artworks were placed face-to-face on two walls: eight pillows with a capless black box in the center of each pillow, containing tiny elements such as nails, threads, fibers, etc. against one wall, and on the opposite wall and also centered in each art piece, prints on white paper of about the same size, which seemed to match the little pieces in the black cubes on the pillows across from them:

*“As if the elements in the boxes themselves had—in some strangely indirect or differed manner—been used to be printed on paper and thus forge another image of themselves: the nails could have pierced the white sheet they had in front of them and the fine fabrics could have struck against India ink to conceive a kind of subtle and labyrinthine root structure.”*³

The exhibition also included an artist’s book containing eight haikus with an oneiric theme, written by the artist, and eight illustrative prints. Thus described, coldly and without transcribing the haikus, we diminish the poetic content of the installation and curtail its reach. But we mention it to highlight the presence at that time, in concentrated form, of several of the concerns that would later gain depth and be expanded in her subsequent artistic production.

In the first place, there was the specular element—the relations of symmetry, inversion and opposition; in the second, the idea of germ, of potential, concentrated in a small chest, cube or tiny platform with a high likelihood of expanding into other forms, and in the third and last place, “translation” as a method—the conversion of a form, of a technique or a language into others. In the case of *Dreams*, there was the simulated passage of the shape of objects in the little black boxes to the paper of the print, and from the text to both objects and prints.

Let us pause briefly at this point: the conversion of images and things presupposes the existence of a language or a system of representation that can be changed into another. And this operation on the possible language can, ultimately, reduce

what Ferdinand de Saussure called the “arbitrariness of the sign”. The father of modern linguistics made a distinction between the signified –that to which the sign refers– and the signifier –the vehicle of the meaning or referent–: the “acoustic image”. He argued that the relationship is “unmotivated”: that the word *dog*, for example, does not look like a real dog, and that language is, therefore, arbitrary: the sign lives with visual and sound autonomy from its referent, although it is its psychological trace. This arbitrariness of language is mediated or decreased by different formal and rhetorical procedures. Onomatopoeia has a tighter sound relationship with its referent; metaphors displace the meaning between two terms and shrink, we could say, arbitrariness, by playing with the likeness of the images; ideograms and hieroglyphs may have traces of figurative, not only phonetic, images, etc.

Could the “translation” of a form, from the plane to volume –from drawing to sculpture, for example– involve a similar reduction in the arbitrariness of language in the field of art? Does a geometric figure, a square painted in the plane of a canvas, for example, “signify” in the same way as a cube in space whose sides were similar in size, texture and color? Does it impress the observer with the same or a similar emotional intensity? Naturally, there are relationships of familiarity between one figure and the other; they are visual kinships that the observer cannot ignore. But at the same time, the distance between one dimension and the other creates a gap, a space of meaning through which the viewer can slip or get lost, assume their own presence-absence, complexify themselves.

In her paintings, Eloísa explores the chromatic densities of abstract bodies such as rectangles and squares, based on an interleaving of planes –thin papers and juxtaposed pictorial layers– that is also a superposition of lights, shadows, glazes and opacities.

Because this is tonal painting of a “severe serenity” –*dixit* Alejandro Corbo⁴–, depth and closeness relations operate together, continue each other or in each other. The pictorial series has a strong cohesion and can “be read” as a continuum because [the paintings] seem to tense up a space of relationship with each other, and perhaps, seek a similar affinity with the observer:

“I commune with the idea of achieving a state of intimacy, a subtle connection between the work and the viewer. My ultimate goal would be that through its contemplation, the viewer may achieve a state like the one I reach while I paint, a state of natural meditation that brings me to a non-place, without space or time.”⁵

It goes without saying that these relations of closeness between the unit –the picture– and the series –of paintings– is connatural to every creator whose way of making keeps a notorious stylistic connection –which is, partially, what series are about, together with (even though not always) the thematic unit. However, in the work of Eloísa Ibarra, those relationships are suggested not only by the similarities of color and composition but also by the emphasis on the treatment of matter, with relative independence from the technique. If a climate of “natural meditation” is sought through a fascination with color in paintings and collages, with inevitable references to Rothko –but also to the Toledan Canogar and the Uruguayans Nelson Ramos and Juan de Andrés– in small-size sculptures the “sensory unit” is given by tactile sensations: smooth, rough, soft, coarse, sharp, etc. The emphasis is the same because scale proportions are maintained –not dimensions, which in painting are often larger– along with the articulation of “plastic situations” with the same “serene severity” –inverting Corbo’s maxim–: *Alma de pochote* (Pochote Soul, concrete and thorns of *Ceiba pentandra*, Oaxaca, 2009), *Sone* (concrete and iron), are examples of the dialog between textures and volumes. These works find a parallel in the tonal depth of her paintings such as *Tiempo cero* (*Time Zero*, acrylic and collage on canvas, 2010) as well as in her prints, such as *Desencuentro* (*Disagreement*, intaglio on mdf board, *Chine-collé*, 2006). The knot between printmaking and sculptures is further tightened –forgive the metaphor– because the stamping leaves the mark of the printing and suggests tactile components, has grave reliefs, with smooth surfaces in some places, pleated in others, crevices, rhythms and tangible spaces.

Exhumations

With the *Horizontes* print series (Skylines, 2008) Eloísa Ibarra comes as close to figuration as in no other, except for *El germen de Babel* (*The Seed of Babel*). The figuration is a possible landscape, faraway wetlands and reed beds and misty plains. This open series⁶ denotes Ibarra’s growing interest for thinking her art, especially sculpture, in a broader and more natural, more open environment, enabling a leap in scale. In *Estela maestra. Homenaje a Nelson Ramos* (*Master Stele. Tribute to Nelson Ramos*, Palmar, 2006) she erected a vertical structure of reinforced concrete over two meters high on the banks of the Rio Negro, expressing in three dimensions forms that correlate to her graphic work with ascending geometric figures (*Grabado en la memoria* [*Engraved in memory*], 2005-2012) as the horizontal line of the Rio Negro (Black River) recalls the horizons of her prints often intervened by oblique and vertical strokes. In any case, upward movements –sculptures and prints– and inward ones –the depth suggested in her paintings– will soon turn symbolically downward, in an exhumation of a past that is, again, a probe into language issues.

In *El germen de Babel* (*The Seed of Babel*, 2012-2014), Ibarra vectorized two apparently irreconcilable trends: one towards the Sumerian past of the ziggurats and another to the technological future of Quick Response codes. A fragment of text taken from the story *La biblioteca de Babel* (*The Library of Babel*, *Fictions*, 1944) by Jorge Luis Borges is subjected to a chain of automatic translations into different languages –using Google– and the results are transformed into QR codes to bring to the immediate present a reformulated biblical confusion of languages. The texts and QRs are presented on the walls of the exhibition,⁷ interspersed with delicate etchings and xylographies reproducing graphic variations of Babels intervened with the binary “aesthetics” of the QRs, those labyrinths inaccessible without an electronic device.

Ibarra's system is to let the system mistake, err; to let it duplicate, like Borgean mirrors, the stumbles of poorly translated phrases and distortions of meaning. It is the old dynamics of the "broken telephone"⁸ that here becomes, eschatologically, broken code, broken language and warns about the dangers of global simplifications and binary immediacies. The seed of error and the darkness of the message –the shadow of language– are employed as conceptual operations and served with formal precision and seamless, compact aesthetics, borrowing from printmaking the logic of seriality and repetition with slight variations, of matrix inversion and stamping, of right-left switches, making another turn in a final specular movement.

Mirages and truths

QR codes reappear in her last installation, *Arqueología (Archaeology)*,⁹ where we witness the *mise en scène* of an archaeological find with disturbing connotations and unpredictable consequences. This installation recreates with extensive documentation the discovery of what archaeologists call an oopart, an out of place artifact: a piece that presents a historical anachronism, a temporal rift. The piece in question is precisely a cube with designs or geometric pictograms that seem to form a QR on each of its faces, and which, according to press records and other evidence provided and displayed in the showcase, would have been found in the department of Cerro Largo (Uruguay) in 1968. As a rule, oopart can only be justified by two arguments: the found piece was "planted" in the site of the excavation by unscrupulous hands, or the knowledge we have –that archaeological, geological and other disciplines have– about the technological advancement of a certain cultural "horizon" is not correct and therefore, we must admit that the culture under study presents developments we were previously unaware of. In either case, an ontological problem is presented: knowledge is permeated by a serious mismatch.

Eloísa Ibarra's meticulous *boutade*, orchestrated in millimetric fashion and with luxurious simulation –let's not forget that graphic design is at the basis of her artistic training– brings us back to the question Berger pondered concerning the most ancient artistic representations of mankind: Did art –and the knowledge derived from it– have splendid or at least much more solid beginnings than we imagine?¹⁰ Should we review our past in strict accordance with the new information and instruments available? Could we be enabling an error of perspective, deceiving ourselves with false technological mirages?

Eloísa's installation offers yet another possible reading related to the current political times, with the review of the recent past and excavations in search of missing victims of the civilian-military dictatorship: 1968, the year of the alleged finding, was a key year in the revolutionary fight both in the country and in all the western world. In any case, the mixed procedures of text editing, writing, printmaking, painting and sculpture of this installation lead us to question the role of art and the scope of the procedures that we use to learn about our origins as a human group.

The latest works by Eloísa Ibarra were conceived as sculptural groups after observing their successive order in her bookcase: the pieces of concrete and wood alternated and huddled "sideways" between book spines, as if they were volumes of a heterogeneous encyclopedia. In the path to new artistic possibilities the "books" quickly expanded in space to become some sort of bastions or maquettes of ancient buildings, or at least that is how we cannot help but see them: Maybe the ruins of Borgian *Tlön*? Vestiges of the current and besieged Aleppo? Shelf reunions or still lifes in the style of the work of Carmen Calvo? It may not matter as much to elucidate it as to leave the questions open, stated.

Because, finally, it should be emphasized that the conceptual dimension and the "political" scope of the work of Eloísa Ibarra is considered in these notes –and in texts by other authors– as it would be a theoretical neglect and a mistake to brush them aside. But this does not mean that the observer should concentrate solely on this perspective. The enjoyment of an oeuvre of great formal quality and technical rigor, warmth and subtlety of detail should prevail at the time of contemplation. The perception of shapes and colors in their sensible relations, the concatenation of formal and technical procedures and their connection beyond the different expressive tools that Eloísa Ibarra works with, are opened in this exhibition –with the principle of rigor– to the reality of the dream and the mystery.

Notes

1 John Berger, "La cueva de Chauvet", *El tamaño de una bolsa* ("The Chauvet Cave", *The shape of a Pocket*), Taurus, Buenos Aires, 2004.

2 Sala Meridiano, Montevideo, May 2007.

3 Pablo Thiago Rocca, brochure of *Sueños (Dreams)*, Meridiano, Montevideo, 2007.

4 Text for Eloísa Ibarra Solo exhibition *Tiempo cero (Time Zero)*, Espacio Cultural San José, San José de Mayo, Uruguay, 2016.

5 Eloísa Ibarra, 2013.

6 Thus Sonia Bandymer calls it in the text for the exhibition *Horizontes (Skylines)* at the Goethe Institut, Montevideo, 2008.

7 The exhibition project, curated by Alfredo Torres, won the Competitive Fund for Culture 2012 and toured the Museo Gallino of Salto in August 2013; Quarter Gallery, Regis Center for Arts, University of Minnesota, Minneapolis, USA, in November 2013; the Fundación Unión of Montevideo in May 2014; the Cervantes Institute in Chicago, IL, USA, in July 2014; the Morrison Gallery of the University of Minnesota, Morris, MN, USA, in November 2014; and Coe Gallery of Cedar Falls, IA USA, in October 2015.

8 Children's game, very common in the second half of the twentieth century, where a chain of children lined up whispered messages in each other's ear. It thus favored the distortion of the initial message to reach hilarious absurdity and total loss of meaning at the end of the chain.

9 MEC Grand Acquisition Prize, 57th Octavio Podestá National Visual Arts Prize, MNAV, 2016.

10 Apparently, the oldest findings according to radiocarbon tests correspond to the Aurignacian period, from 30,000 to 32,000 years ago.

Temperance and Abyss

measure the time
with the hands
and push out into colour
like in a woodland

from ash to red there is
an immense/minute gate
and a signs sill
we don't unravel

temperance and abyss
things have
something we don't know
that unvoices and hides
-to eyes and words-

we circle the ruins
skirt the woods
and the whispering of words
like an ancient beast
from the essence
lies in wait

Pablo Thiago Rocca
(looking at *Avenir*), 2017.

The imprecision of limits: object-sculptures, sculptural objects

Alfredo Torres

In the areas that make up the territory of the visual arts, everything becomes relative depending on the premise for the gaze, i.e., according to the sensitive intellect of the person who exercises that gaze. There are no absolute categories, or at least there should not be. It would be fitting to leave an auspicious space where uncertainty could germinate. Part of the responsibility for the allegedly indisputable truths lies with those of us who have assumed roles in the theoretical field. There is an attempt to sort out the intractability of artistic languages as in a library file, using labels, especially, since the ruptures generated by the first vanguards of the twentieth century. Until that time, things were more or less clear with regard to the technical disciplines. Painting was painting, with the related areas of drawing and printmaking, and sculpture was sculpture. In 1917, Marcel Duchamp produced his first ready-made: *objet trouvé* (found object) according to the French designation. Almost at the same time, Aleksandr Ródchenko was making the models for his sculpture-serialized objects, cubic shapes of different sizes to be installed in squares and parks of Soviet Russia. Of course Stalinist totalitarianism never allowed the project to be carried out. The use of the word "object" thus started to be linked to sculptural propositions (it would be more correct to refer to volumetric propositions). By the 1940s, the American Joseph Cornell was making his beautiful boxes baptized as "gifts of love". In several of the letters he addressed to André Breton applying for membership to the Surrealist movement, he qualifies them as objects.¹ In the apogee of pop art in the 60's, Swedish-born American artist Claes Oldenburg talked about his soft sculptures, an oxymoron, calling them everyday objects. These objects will eventually become rigid and have gigantic proportions. An impressive bricklayer's trowel is jabbed in the middle of a park. A huge clothes' pin appears as the protagonist of a shopping center. A gigantic blade slashes the facade of a sober art gallery. With minimalists and their pieces of architectural fragrance, the use of the word "object" becomes frequent in relation to the sculptural world; it is used by Donald Judd, Dan Flavin, and John McCracken. Closer still, in Latin America, other examples abound. Colombian Doris Salcedo starts by sandwiching household furniture in concrete and ultimately causing tables and chairs to fracture and expand in space in an ominous manner. Uruguayan Wifredo Diaz Valdés takes everyday objects: a game of bocce, a rickety chair, a musical instrument, and he dissects them until they become almost mythical elements of a prodigiously fantastic density.

The problem of limiting labels, in relation to the art of the last and present centuries, is that they cause the average viewer –without a sufficiently literate gaze– to get lost in the accessory and neglect the essence. They wonder about the data sheet and about the narrative mode before attending to the contents inherent to the artistic exercise in front of them. They will be more concerned with the formulation of the discourse than with verifying whether the discourse is rich and fertile or it is a pretentious emptiness. They will struggle to understand that technical disciplines contaminate one another, that the form of the narration is meaningless, as already stated, and what really matters is the degree of trascendence of that story. They apply isms and schools to what are absolutely insular stories. All that is dramatic sounds like expressionism. All that seems delusional has to do with surrealism. All that sounds weird is conceptual art. Everything that is stripped and austere is minimalism. And so the confusion continues to thrive. It should be clarified, for example, that Eloísa Ibarra's sculptures, objects or sculptural objects have nothing to do with minimalism. The famous phrase of the already mentioned Donald Judd: "what you see is what you see" does not apply to the creative practice of this artist. Her artwork is what the viewer can see but it requires going far beyond what you see, beyond sheer appearance, to a unique place where meanings can multiply.

The first work of art by Eloísa Ibarra that I ever saw was located in the park surrounding the lake created by the Palmar dam. It is a tribute to her teacher, Nelson Ramos. It is important to clarify that it is an endearing tribute, away from all bombastic ceremonial. The sculpture is a prismatic shape in concrete with reliefs and perforations that do not alter the volumetric purity of the body. A white stripe crosses it vertically almost as in a relic. It seems extracted from assemblies and installations that the formidable teacher crossed with a similar stroke: like the accumulation of black metal drums pierced by an identical white strip. An installation of black chairs displayed with careful carelessness was crossed by another white stripe. The artwork is certainly a sculptural piece. It so happens that thanks to the emotional closeness between the honoree and the writer of these lines, the gaze brings a feeling of empathy that allows us to imagine surprising possibilities. That gaze, my gaze, reduces the sculpture to the size of a small object, and the viewer locates it almost like a profane domestic little altar. It is no longer in the park against the background of the lake and some native trees; it has placed itself, meekly, in a beautiful corner of the soul. Shortly afterwards I had the chance to be the curator of an exhibition held in the former hall of the Goethe Institute about a story by Jorge Luis Borges: *The Library of Babel*. Eloísa Ibarra was invited to participate and did so with a suggestive artwork of austere beauty. Currently, the piece is part of the collection of the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) of Mexico. It combines two equal prisms in concrete, painted black. The lower prism respects the action of gravity while the other seems to levitate, resisting that action. Between them, there is a countless accumulation of very thin sheets of interlining. Somehow, that accumulation suggests the sense of infinite in Borges' narration: the rooms, the hallways, the shelves, repeated endlessly, just separated, curiously, by restrooms. What in Borges is a portentous and sometimes frightening scenario, as remote as the idea of God and the universe, in Eloísa Ibarra's work becomes a stripped object impregnated with a rare warmth. If Borges intended to confront the reader with archetypical fears, the artist's piece becomes an immediate device to dispel such fears. It can be linked to the narration but also give rise to empathies with complete disregard of it. It can be received, loved and desired, as an object of distanced and serene beauty.

What follows is a series of objects that were part of the *Dreams* exhibition, curated by Pablo Thiago Rocca, in the now disappeared Meridiano exhibition hall. On one side, there were pure white pillows with boxes propped in them, which at the time I called chests and that contained treasured items representing various dreams and daydreams. On the opposite wall and parallel to them, a series of prints converse with those pillows. The third element is a book of haiku poems, short texts created by the artist. The entire exhibition unfolds in a field oscillating between the frailties of real sleep and waking reveries. Other beautiful white pillows participated in 2008 in an exhibition devised by the then newly appointed director of the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Jacqueline Lacasa. The exhibition was the first of a series where concurrent disciplines in the field of visual arts were gathered. This first edition was called *Satélites de amor 01* (Love Satellites 01) and it was held for over two months in the rooms of the top floor of the museum. As the curator, I chose some artists to design objects. On the opening day, the objects were used by contemporary dancers performing in the garden of the museum with different musical backgrounds or the auspices of silence: Andrea Salazar used Fabio Rodríguez's objects, Francisco Carámbula those of Felipe Secco, Giovanna Martinatto used Eloísa Ibarra's, Lucia Martínez used Michael Bahr's, Sebastián García those of Ana Bidart and Sebastián Arias those of Daniela Zabaleta. Dancer Giovanna Martinatto's performance began with the dancer abandoned in unconcerned sleep on one of Eloísa Ibarra's pillows, displaying a delicate and bashful sensuality. She then started to wake up slowly until eventually she tore the silk paper that covered the small box and let a poetic rain of small feathers fall on her body and the ground, portraying once again the link between sleep and dazzling wakefulness.

Many creative exercises followed where the issue of the object appeared directly or tangentially in the artist's production. But I would like to dwell on the two most recent ones due to a shared characteristic: the object as the triggering element of unique strategies. They are *Arqueología* (Archaeology) and *Arqueometrías* (Archeometries). *Arqueología* was awarded a well-deserved Grand Prize at the last Octavio Podestá National Award for Visual Arts. The artwork proposed a new anachronism with a Borgean innuendo. The installation displayed in a showcase the archaeological find of a small cube with QR codes on its faces, accompanied by prolific supporting documentation carefully concocted by the artist. The *nonsense* is based on the paradox of absolutely contemporary codes found somewhere in the country. This is not the sub-intellectual rubbish about the wonders created by so-called ancient aliens, as popularized by US television idiocy. This is a delicious absurdity about the cheeky, untamed games of historical contexts. If Borges invented the discovery of a delirious Chinese encyclopedia, which motivated an entire book by Michel Foucault (*The Order of Things*), Eloísa Ibarra may well realize a paradoxical exercise on the vagaries of archaeological sensibility. In *Arqueometrías*, the *nonsense* radiated from an allegedly Mesopotamian tablet where another QR code was featured. Based on that key element, the exhibition displayed a series of sculptural objects impregnated with a particularly protective secret. That secret persisted in a large two-dimensional piece that was the high point of the exhibition and appeared to include part of the initial code.

This long itinerary through different artistic exercises carried out by Eloísa Ibarra tries to prove that, for the gaze of the writer, limits are always stifling and insufficient. It is suitable to recall the remarkable example of the Italian-Argentine creator Lucio Fontana.² One of his works, *Teatrino* ("little theater") appears in general theoretical or academic texts with different technical labels. In one, it is classified as a painting, which is correct but insufficient, because its different planes and the container box are painted. In another one, it is labeled an assembly, a term that is also suitable. A frontal plane opens an irregular window into a tight stage. Another plane operating as a backdrop is pierced by the usual holes that the artist made in his canvases. Further back, another plane can be sensed. All items are obviously assembled neatly. In a third classification, it is considered an object, an extremely suitable term. At this point, it is good to clarify that every painting, every sculpture, every product of art is inevitably a physical object. But *Teatrino* defines another dimension of what an object is. It is not about physical appearance but about a closeness, almost an emotional empathy, between the artwork and the viewer. As it was somehow anticipated, there is a more immediate link. The *Teatrino* is a physical object, but it is also a light *divertimento*, a sort of enchantment that triggers unexpected wonders. Eloísa Ibarra's pieces can be large or small sculptures, sculptural objects, or they can be, from the point of view just mentioned, beautiful objects. They may show an apparent coldness, but they slowly turn out to reveal an unexpected, very fragile seductiveness, a serene purity. I would kindly argue against a concept by Octavio Paz. According to the great Mexican poet, there are aesthetic products that only aspire to the cooled eternity of a museum, while others only accept to live with the heartbeat of human time.³ I agree that a museum can remove the soul from certain works of art through the abuse of an excessively refrigerated eternity. Certain images are more of a commonplace than a significant realization, for example, Da Vinci's *La Gioconda* has had her smile petrified. But there are others that can skillfully dribble through sacralizing snobbishness. They preserve vitalities and charms that let the heartbeat of human time beat softly. Such a thing happens with the works of Eloísa Ibarra. It does not matter whether they are classified in one category or another. What matters is that through a delicate exercise of beauty, they allow us to enjoy the indispensable pulsation of life.

Notes

1 The pedantic and whimsical surrealism pontiff would decide who belonged to the current and who did not. He expelled Salvador Dalí, never admitted Cornell or Francis Bacon; he decided that Mexican Frida Kahlo and Cuban Wifredo Lam were surreal even though they felt they came from very different Latin American roots. Kahlo found that the affiliation came from someone who did not understand anything and whom she affectionately called "*un hijo de la chingada*" (a son of a bitch).

2 The insistence on the dual nationality stems from the fact that Fontana was born in Rosario de Santa Fe, Argentina, in 1899, and later settled in Italy. However, he returned to his native country several times. The main one was in the 40s' when he presented the important *Manifesto Blanco*, a fundamental text for his later work and for the geometric vanguards that began to germinate in the Rio de la Plata.

3 Octavio Paz, *In/mediaciones*. Seix Barral. Madrid, 1979.

Biography

- 1968 Eloísa Ibarra borns in Uruguay.
Lives and works in Montevideo.

Education

Graphic Design, Dr. Pedro Figari Design School.
BA, National Fine Arts School.
Member of Master Nelson Ramos Atelier.

Selected Solo Exhibitions

- 2017 *Temperance and Abyss*, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
2016 *Archeometries*, Centro Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
2014 *The Seed of Babel*, Instituto Cervantes, Chicago, IL, US.
El germen de Babel, Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
2013 *The Seed of Babel*, Regis Center for Art, Minneapolis, MN, US.
El germen de Babel, Museo Gallino, Salto, Uruguay.
2013 *Time Zero*, Espacio Cultural San José, San José de Mayo, Uruguay.
Engraved on Memory, Centro Cultural La Paloma, Rocha, Uruguay.
2010 *One more Day*, Espacio de Arte Contemporáneo EAC, Montevideo, Uruguay.
2008 *Skylines*, Goethe Institut, Montevideo, Uruguay.
2007 *Dreams*, Sala de Arte Meridiano, Montevideo, Uruguay.
2006 *Prints*, Galería 525AVC, Montevideo, Uruguay.

Selected Group Exhibitions

- 2016 “57th Octavio Podestá National Award for Visual Arts”, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
Southern Hemisphere International Printmaking Exhibition, Jincheon Print Museum, Korea
Uruguayan Contemporary Art Exhibition, National Library of China, Beijing.
Black Soul, Grafiska Sällskapet, Stockholm, Sweden.
2015 *Uruguay-Minnesota*, Quarter Gallery, Regis Center for Art, Minneapolis, MN, US.
Casagravada, Belo Horizonte, Brazil.
2014 *Uruguayan Graphics History*, Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, Mérida, Mexico.
2013 *10 Abstracts, 2 Epochs*, Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo, Uruguay.
“10th Salto Biennial”, Museo Gallino, Salto, Uruguay.
The Graphic Image, Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
2012 *Paper: Contemporary Graphic Art*, Museo Rómulo Raggio, Buenos Aires, Argentina.
Iberoamerican Visual Art, Centro Cultural Luis Cardoza y Aragón, Museo de Arte Moderno de Guatemala, Guatemala City; Universidad de Arte Ganexa, Panama.

- 2011 "First International Printmaking Biennial", Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, Argentina.
 "9th Salto Biennial", Salto, Uruguay.
Iberoamerican Visual Art, Sala Nacional de Exposiciones, El Salvador, San Salvador; Instituto Cultural Mexicano, San José de Costa Rica, Costa Rica; Centro Cultura Banco do Brasil, Brasilia; Centro Cultural Correos, Rio de Janeiro; Galeria Marta Traba, Sao Paulo, Brazil.
- 2010 "2nd Iberoamerican Visual Art Exhibition", Centro Cultural de España en México, Mexico City.
- 2009 "6th Siart Art Biennial", La Paz, Cochabamba and Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
 "2nd Iberoamerican Visual Art Exhibition", Centro Nacional de las Artes, Mexico City.
- 2008 "53rd National Award of Visual Arts Hugo Nantes", Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
Library of Babel, Goethe Institut, Montevideo, Uruguay.
Satellites of Love 06, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
Artist Only, Sala Carlos Federico Sáez, MTOP, Montevideo, Uruguay.
- 2007 "5th Siart Art Biennial", Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.
Satellites of Love 01, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
 "3rd National Print Salon", Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial, Minas, Uruguay.
- 2006 "Iberoamerican Triennial of Miniature Print", Museo Sívori, Buenos Aires, Argentine.
 "1st National Sculptors Meeting", placement of a sculpture at a public park, Palmar, Soriano, Uruguay.
- 2004 "Municipal Visual Arts Salon", Centro de Exposiciones Subte, Intendencia de Montevideo.

Awards, grants & residencies

- 2016 Grand Acquisition Prize, "57th National Award of Visual Arts Octavio Podestá", Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.
- 2013 Special Jury Award, "10th Salto Biennial", Salto, Uruguay.
- 2012 Acquisition Award: AMSJ, "Salón Nacional de Pintura", Museo de San José, Uruguay.
 Grant from the Ministry of Education and Culture: abroad exhibitions.
- 2011 Acquisition Award: City of Durazno. ISUSA Painting Contest, Uruguay.
 Special Jury Award, "First International Print Biennial", Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, Argentina.
- 2010 World Trade Center Public Sculpture Competition: sculpture selected for placement at the WTC Tower Plaza, Montevideo, Uruguay..
- 2009 Grant and Artist Residence at Centro de las Artes San Agustín, Oaxaca. FONCA-CONACULTA, Mexico.
 Grand National Prize, "4th National Print Salon", Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial, Minas, Uruguay.
- 2008 Grant from the Ministry of Education and Culture: Printmaking workshops through the country.
- 2007 Special Mention at "3rd National Print Salon", Museo Nacional del Grabado, Fundación Lolita Rubial, Minas, Uruguay.
- 2006 First Prize in Sculpture: Fundación Zitarrosa Award, Uruguay.
- 2005 Special Mention in Painting: INAVI, Uruguay.
- 2001 Honorable Mention in Painting, Mosca Hnos. "Youth Art Biennial", Uruguay.

Public Collections

Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán, Mérida, Mexico.
Museo del Grabado, Minas, Uruguay.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
Museo Nómada del Grabado, Argentina.
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA-CONACULTA), Mexico.
Regis Center for Art, Minneapolis, MN, USA.
Fundación Siart, La Paz, Bolivia.
Fundación Unión, Montevideo, Uruguay.
Fundación Zitarrosa, Montevideo, Uruguay.
Intendencia de Durazno, Uruguay.
Intendencia de Soriano, Uruguay.
Asociación Médica de San José, Uruguay.
Imago Mundi, Luciano Benetton Collection.

Selected Bibliography

Cuauhtémoc Medina, Manuel Neves, Verónica Panella: *Comentarios del jurado* (Juror Comments), *Octavio Podestá 57th National Award for Visual Arts catalog*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2016.
Gabriel Peveroni: *Los 16 impactos de 2016* (The 16 Hits of 2016), *Caras y Caretas*, December 27, 2016.
Nelson Di Maggio: *Un año de moderado optimismo* (A Year of Moderate Optimism), *Voces*, December 15, 2016.
Luisina Ríos Panario: *El maestro, la línea y la muerte* (The Master, the Line and the Death), *Galería*, December 1, 2016.
Luisina Ríos Panario: *La configuración de un secreto* (The Configuration of a Secret), *Galería*, November 24, 2016.
Nelson Di Maggio: *Un salón diferente* (A Different Salon), *Voces*, November 3, 2016.
Daniel Tomasini: *El Salón Nacional* (The National Salon), *Dossier*, October 2016.
Riccardo Boglione: *Una charla con el crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina* (A chat with Mexican critic and curator Cuauhtémoc Medina), *La Diaria*, September 20, 2016.
Carolina Porley: *Sintonías* (Tunes), *Brecha*, September 9, 2016.
Carlos Muñoz: *La mano que mece la cuna* (The hand that rocks the cradle), *Búsqueda*, September 8, 2016.
Editorial: *Despliegue de arte uruguayo en sus diversas expresiones*” (Display of Uruguayan art in its many expressions), *El País*, September 2, 2016.
Gabriel Peveroni: *La ficción, lo real, la mirada* (The Fiction, the Real, the Gaze), *Caras y Caretas*, October 7, 2016.
Editorial: *Identidad Visual* (Visual Identity), *Galería*, August 8, 2016.
Alfredo Torres (curator): *Arqueometrías secretas* (Secret Archeometries), text for Archeometries solo exhibition brochure, 2016.
Verónica Panella: *Retrato de familia* (Family Portrait), *Brecha*, May 13, 2016.
Proyectos premiados 2010-2014 (Awarded Projects), MEC Culture Grants, National Culture Directorate, Ministry of Education and Culture, Uruguay, 2014.
Nelson Di Maggio: *Artes Visuales en Uruguay, Diccionario crítico* (Visual Arts in Uruguay, the Critic's Dictionary), Montevideo, 2013.
Editorial: *Fiesta de cultura en la puesta de sol* (Cultural Party at Sunset), *El Observador*, December 12, 2013.
Sheila Regan: Eloisa Ibarra's *The Seed of Babel* reflects on our shifting language, *Citypages Arts & Leisure*, Minnesota, November 27, 2013.
Rimer Cardillo: *El artista descubriendo* (The Artist Discovering), text for the catalog of *The Graphic Image*, Montevideo, 2013.
Editorial: *Arte en el litoral* (Art at the Litoral), *La Diaria*, September 30, 2013.
Editorial: *Destacan calidad de artistas de la X Bienal de Salto* (The quality of the artists of the 10th Salto Biennial is praised), *Cambio*, Salto, September 29, 2013.
Laura Pereira: *Interesante charla sobre El germen de Babel* (Interesting chat on the Seed of Babel), *Sol y Luna*, July 26, 2013.
Editorial: *Muestra de Eloísa Ibarra despliega su singular expresión en el Palacio Gallino* (Eloísa Ibarra's exhibition displays its unique expression at Palacio Gallino), *El Pueblo*, Salto, July 20, 2013.
Editorial: *El germen de Babel* (The Seed of Babel), *Cambio*, Salto, July 17, 2013.
Alfredo Torres (curator): *QR Babel*, text for *The Seed of Babel* solo exhibition catalog, Montevideo, 2013.
Alejandro Corbo: untitled text for *Time Zero*, solo exhibition brochure, San José, Uruguay, 2013.
Sandra Acosta: *Salón Nacional de Pintura* (National Painting Salon), *Primera Hora*, San José, October 25, 2012.
Óscar Larroca: *Artistas (visuales) jóvenes en Uruguay: Una somera aproximación* (Young (visual) artists in Uruguay: a brief approach), *La Pupila*, Year 5 Nº 23, June 2012.

Editorial: Arte Visual Iberoamericano (Ibero-American Visual Art), *La Hora*, Guatemala, March 13, 2012.

Caroll Mueses: Exposición de artistas visuales iberoamericanos (Ibero-American Visual Artists' Exhibition), *Hoy*, Dominican Republic, August 7, 2012.

Editorial: Arte Visual Iberoamericano en El Salvador (Ibero-American Visual Art in El Salvador), *Contracultura*, San Salvador, May 4, 2011.

Cristina Mora Jiliuta: México en los ojos de Iberoamérica (Mexico in the eyes of Ibero-America), *La Nación*, Costa Rica, June 26, 2011.

Eloisa Ibarra: Un día más (One More Day), text by the artist for her photo installation at the Espacio de Arte Contemporáneo, *Delitos de Arte 01 EAC*, Montevideo, 2011.

Santiago Tavella: Ancestros (Ancestors), text for the homonymous group exhibition catalog, Montevideo, 2010.

Residente del CaSa explora cómo un viaje la puede cambiar (Resident artist at CaSa explores how a journey can change her), *El Imparcial*, Oaxaca, Mexico, October 8, 2009.

Nelson Di Maggio: Lo mejor del año (The Best of the Year), *La República*, December 29, 2008.

Anuario MNAV (Yearbook of the National Museum of Visual Arts), Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2008.

Nelson Di Maggio: Lo que fue (What happened), *La República*, Montevideo, Uruguay, May 19, 2008.

Pablo Thiago Rocca: Nocturno en ciernes (Nocturne Budding), *Cava Privada* magazine, Montevideo, May 2008.

Sonia Bandrymer: En el taller con Eloisa Ibarra (In the Workshop with Eloisa Ibarra), text of the *Skylines* solo exhibition catalog, Montevideo, 2008.

Dario Maucione: Cielo y tierra (Heaven and Earth), *La República*, May 8, 2008.

Acontecimiento: Plataforma 2007 (Happening: Platform 2007), Yearbook of the Ministry of Education and Culture, Montevideo, 2008.

Fernando Loustaunau: Mujeres en acción (Women in Action), *Búsqueda*, April 30, 2008.

María E. Yuguero: Solo artistas (Artists Only), catalog text for the homonymous exhibition, Montevideo, 2008.

Alfredo Torres: Gesto sutil, casi inadvertido (Subtle, nearly unnoticed gesture), *Brecha*, April 4, 2008.

Nelson Di Maggio: Los elegidos de la temporada (The Season's Selection), *La República*, December 31, 2007.

Alfredo Torres: Arte, diseño o lo que sea (Art, design or whatever), *Brecha*, December 21, 2007.

Alfredo Torres: Arqueología de los sueños (Archeology of dreams), *Brecha*, April 5, 2007.

Nelson Di Maggio: De la instalación a la fotografía (From installation to photography), *La República*, March 19, 2007.

Pablo Thiago Rocca: Del crepúsculo y otros espejos (Of twilight and other mirrors), text of the catalog for the Sueños (Dreams) solo exhibition, Montevideo, 2007.

Nelson Di Maggio: De lo bueno, lo mejor (The best from the good), *La República*, January 2, 2007.

Alfredo Torres: Pequeñas tibiezas (Tiny tepidities), *Brecha*, November 26, 2006.

Fernando Loustaunau: La oportunidad de estar en una galería virtual (The opportunity to be in a virtual gallery), *Búsqueda*, September 11, 2006.

Alfredo Torres: Encuentro en Palmar: Un escenario inmejorable (Meeting in Palmar: an unbeatable setting), *Brecha*, May 5, 2006.

Websites and Television

Macarena Montañez: *El Monitor Plástico*, Season III, Year 11, Program 25, Televisión Nacional del Uruguay, 2016.

Sonia Bandrymer: *Eloisa Ibarra recibió el Premio Nacional de Artes Visuales por su obra "Arqueología"* (Eloisa Ibarra awarded with the National Visual Arts Prize for her work "Archeology"), *Agendarte Boletín Digital*, <https://agendartebulletindigital.blogspot.com.uy/2016/09/eloisa-ibarra-recibio-el-premio.html>, September 23, 2016.

Federico Meneses: "Arqueología" de Eloisa Ibarra *Gran Premio Adquisición MEC 2016* (Archeology by Eloisa Ibarra awarded the Grand Acquisition Prize 2016), *Cooltivarte Blog*, <http://cooltivarte.com/portal/premio-nacional-de-artes-visuales/arqueologia-de-eloisa-ibarra-gran-premio-adquisicion-mec-2016/>, August 31, 2016.

Gustavo Fernández: *El germen de Babel* (The Seed of Babel), *La Mañana*, Televisión Nacional del Uruguay, Portal TNU, <http://www.tnu.com.uy/content/videos/el-germen-de-babel>, 2014.

Pincho Casanova: *El Monitor Plástico*, Season III, Year 7, Program 22, Televisión Nacional del Uruguay, (2012).

Paola Fossati: *Eloisa Ibarra una artista que no le teme a ningún material* Ztuka.com, www.ztuka.com/entrevistas/357-eloisa-ibarra-una-artista-que-no-le-teme-a-ningun-material-, 2011.

Fernando Corbo: *Conectaarte* blog, *Eloisa Ibarra*, <http://conectaarte.blogspot.com.uy/2010/03/eloisa-ibarra.html>, 4/3/2010.

Artist's personal website > www.eloisabarra.com

