

Uróboros

Claudia Anselmi

Intendencia de Montevideo	Museo Juan Manuel Blanes	Asociación de Amigos Museo Blanes
INTENDENTA Carolina Cosse	DIRECTORA Cristina Bausero	PRESIDENTA Mariela Blanco
SECRETARIA GENERAL Olga Otegui	ASISTENTE DE DIRECCIÓN Sofía Acone Leonor Inda	VICEPRESIDENTA Florencia Escobar
Departamento de Cultura	JEFE DE ADMINISTRACIÓN Germán Hasko	SECRETARIA Jimena Silva Sapriza
DIRECTORA María Inés Obaldía	ADMINISTRACIÓN Valentina Núñez	TESORERA Susana Guarnerio
División Artes y Ciencias	CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN Claudia Barra Marcos Delgado Natalia Boero	TIENDITA DEL MUSEO Mauricio García Camila Molaguero
DIRECTOR Baltasar Brum	ARCHIVO Nilda Mila	
Servicio de Coordinación de Museos, Salas de Exposición y Espacios de Divulgación	ÁREA TÉCNICA Tamara Rivas	
DIRECTOR Julio Torterolo	HISTORIADORA Elisa Pérez Buchelli	
Municipio C	CAPATAZ (INT) Jorge Ferreira	
ALCALDE Jorge Cabrera	MANTENIMIENTO Y MONTAJE Juan Manuel Costigliolo	
	ASISTENTES DE SALA Sandra Delgado Roberto Guido Javier Reinaldo Marisol Rodríguez Ana González Clementina Muñiz Verónica Marino	Museo Juan Manuel Blanes Intendencia de Montevideo Av. Millán 4015, C.P. 11700 Montevideo, Uruguay Tel. (598) 2236 7134
	SEGURIDAD Abelardo Cerrudo Héctor Sedrés	
	PASANTES Giuliana Mardero Marcelo Picón	www.blanes.montevideo.gub.uy museo.blanes@imm.gub.uy Facebook.com/museoblanes Instagram.com/museoblanes

Uróboros

Claudia Anselmi



Uróboros
Claudia Anselmi
Setiembre 2022

DISEÑO DE MONTAJE

Claudia Anselmi
Cristina Bausero

TEXTOS

Cristina Bausero
Ana Tiscornia
Manuel Neves
Inés Olmedo
Pablo Thiago Rocca

GESTIÓN

y DISEÑO DE CATÁLOGO
Eloísa Ibarra

COLABORACIÓN ESPECIAL

Ana Feria

RESTAURACIÓN OBRAS EN PAPEL
Alicia Barreto

MONTAJE

Javier Tournier
Pablo da Silva

ASISTENTES DE MONTAJE

Edgar Iglesias, Martín Pittamiglio

FOTOGRAFÍA

Eduardo Baldizán
Pablo Bielli (pp. 32, 34, 35, 38, 42-43, 49, 51, 54)

CORRECCIÓN

Graciela Muñiz, Sofía Surroca

TRADUCCIÓN

Adriana Butureira

IMPRENTA

Imprimex
D.L.

TAPA:

Uróboros, 2022

Tinta sobre papel de arroz, 212 × 100 cm

CONTRATAPA:

Sin título, 2006

Acrílico sobre tela, 212 × 130 cm

ISBN 978-9915-9361-8-5

Agradezco a Cristina Bausero, directora del Museo Blanes y a todo el equipo del museo, en especial a Sofía Accone. A Stella Elizaga, directora de Fundación Itaú. Un especial agradecimiento a Eloísa Ibarra y Ana Feria quienes acompañaron todo el proceso de preparación de la muestra. A mí querido Taller Cebollatí, especialmente a Gerardo Farber, Teresa Gilly, Laura Severi, Maite Bastarrica, Rosa Barragán y Pincho Casanova. A Darío Gómez y Natalia Boero por su participación en el montaje. A Claudia Barra, Daniel Saulino (Centro TAREA, Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires) y al equipo de MP Medicina Personalizada: Mabel Goñi, Jorge Gerez, Gonzalo Cid de la Paz, Gabriel Castro, Rejane Stuhlert y Rosina Peluffo, por su participación en el proceso radiológico de *Intra-Disloque*.

Con el apoyo de



www.claudiaanselmi.com

Contenido

- Cristina Bausero
7 *Uróboros, Claudia Anselmi*
- Ana Tiscornia
9 *Claudia Anselmi*
- Manuel Neves
11 *Claudia Anselmi y sus primeros 10 años de creación*
- Inés Olmedo
25 *Claudia Anselmi, también águila*
- Pablo Thiago Rocca
53
- Reseña biográfica
55
- Textos en inglés
57



Sin título, 1982

Acuarela y lápiz sobre papel, 50 x 64 cm

Uróboros

Claudia Anselmi

Como si de una retrospectiva se tratara, a 50 años de su primera muestra, esta exposición de Claudia Anselmi, *Uróboros*, presenta el derrotero de la artista a través de su carrera. Un dibujo exquisito, a veces diminuto, otras veces expresado en pinturas de grandes trazos, atraviesan esta historia de “series plásticas” con diferentes estilos y lenguajes, pero que señalan siempre una pertenencia inequívoca a la artista a través del trazo o la pincelada.

El nombre de la muestra, que refiere a la serpiente que adopta una posición circular y se muerde su propia cola, representa ese ir y venir de Claudia por su historia, encontrando en cada época elementos comunes, gestos y permanencias que reaparecen de manera consustancial a su obra.

La delicada filigrana, de los tiempos tempranos de su producción, vuelve a lo largo de su carrera en sus obras. Personajes inventados de mundos creados por Claudia, pájaros y águilas; mujeres; mujeres embarazadas; árboles y el bosque entre otros, se repiten sin que ella lo hubiera pretendido y habitan su obra. Su trabajo dialoga así a lo largo de estas décadas, fuerte y resuelto, exponiendo colores y composiciones que trasuntan esa conexión; que se plasman con el dominio de un sinfín de técnicas y soportes construyendo un universo personal. La obra de Claudia se ubica siempre en diálogo con su entorno inmediato y también con aquel más lejano.

La muestra recorre los diferentes momentos de los trabajos de la artista y para el diseño del montaje no se pensó en un recorrido cronológico, sino en una instalación que en sí misma fuera una propuesta plástica. Diferentes “estaciones” permiten apreciar la obra en espacios acotados, definidos, dentro del espacio mayor de la sala María Freire.

Los bosques permiten transitar a través de ellos y muchas obras “escondidas” detrás de una colgadura blanquecina, a modo de cortina, permiten un diálogo de cercanía, íntimo con la obra.

El bosque, la casa de la artista, donde ella se siente cómoda, es un jalón en su producción y en esta obra/installación la artista nos permite internarnos para vivir una experiencia bella, pero que evoca el sentir contradictorio que tenemos sobre el bosque como algo oscuro y misterioso, donde a veces tenemos miedo de perdernos, a la vez que esa floresta o arbolado se presenta como un espacio maravilloso a recorrer.

La instalación incorpora dos obras de 2022. *Intra-Disloque* que es un homenaje a su maestro Nelson Ramos, está compuesta por una estructura que sostiene un lienzo, con una capa de imprimación, que Ramos entregó a Claudia en 1973 para que ella pintara. Este lienzo lleva el título *Disloque* y la firma de Nelson Ramos en su reverso. Claudia pinta en 1973 una obra “sin título” y hoy en el marco de la selección de obras para exponer, con una actitud curiosa, la artista investigó con la técnica de radiografías de rayos X, las diferentes capas de esta tela buscando indicios de una posible obra de Nelson Ramos. Las placas de rayos X de esta obra completan la instalación. Sin duda Claudia Anselmi no culmina acá esta investigación, su espíritu exploratorio la llevará a nuevos procesos que diluciden este misterio.

Por último no podemos dejar de referirnos a su obra *Uróboros* realizada para esta exposición. La obra se compone de dos piezas, un acrílico sobre tela (2006) intervenido ahora por la artista y una obra realizada con tinta sobre papel de arroz que vuelven a reforzar la idea de la circularidad y de las presencias permanentes.

Cristina Bausero
Directora del Museo Juan Manuel Blanes



Estar sin vida, 1980

Grabado en aguafuerte, 35 x 32 cm

Claudia Anselmi

«Caminante, son tus huellas el camino y nada más....»

Antonio Machado

La obra de Claudia Anselmi se construye entre la delicadeza y la fuerza, entre la levedad y la firmeza, entre la ingenuidad y la agudeza, entre la vida y la muerte. Así, administrando opuestos, ella teje un enjambre con las líneas de su dibujo y la densa elaboración de su gráfica, una suerte de sistema venoso que irriga, sustenta y da vida a sus obras, ya se trate de un grabado, una performance, un dibujo o un ensamblaje.

Naturaleza y cultura van juntos en la obra de Claudia, son un universo y un hilo conductor, una constante, una ecuación no solo evidenciada en el contenido, sino también en una tendencia formal a lo largo del tiempo, que va involucrando a los espectadores cada vez más hasta hacernos parte constitutiva del trabajo. A veces narrativa, a menudo simbólica, Claudia transita a lo largo de los años de un mundo fantástico a uno más real incorporando el dolor de su propia vida, metaforizando el episodio autobiográfico, pero siempre apostando a la capacidad reparadora del arte. Siempre restituyendo, volviendo a evocar un lado quimérico —o tal vez no— que nos restablezca la vida.

Empezó su carrera artística siendo tan chica que su desarrollo personal, su crecimiento y la evolución de su trabajo han estado siempre muy imbricados, nutriéndose mutuamente, mientras caminan en paralelo. Como buena grabadora, talentosa y experimentada, Claudia sabe del proceso, conoce de los estados, las transparencias, los registros. No sé si de forma consciente o no, pero pareciera que ella organiza ese conocimiento, lo deshila y lo vuelve a tejer, y lo reutiliza en el espacio, en capas de telas, en refulgencias de imágenes, en acumulaciones de sutilezas. Sus grabados, sus monocopias y sus dibujos son extremadamente elaborados, y de igual forma terminan siéndolo sus instalaciones y sus construcciones.

A lo largo de su carrera y de su exploración de los recursos plásticos Claudia desarrolló y afianzó un lenguaje muy personal, creó sus propios códigos y sus maneras de articularlos, y se mantuvo fiel a sí misma. Es difícil rastrear referentes en su obra, si es que los tuvo, ya que su impronta personal ha sido tan dominante en la imagen que solo podemos asociar a Claudia con Claudia. Si uno se esfuerza mucho podría encontrar, en sus inicios, afinidades con una época del poema ilustrado en el Uruguay de los sesenta, y quizás con los dibujos, a menudo ilustraciones también, de Teresa Vila, otra mujer de grafía propia, que ya casi dejaba de trabajar cuando Claudia ingresaba al ruedo de la plástica. Por ahí, tal vez uno se cruce con alguna impronta de Nelson Ramos, su maestro, y eso investigando mucho al Ramos preminimalista.

Pero cualquiera de esos encuentros es anecdótico y circunstancial, y es que el anclaje de la imagen de Claudia con sus propias vivencias, la fidelidad con sus verdades, solo puede resultar en un espejo de ella misma. En ese sentido, la experiencia estética a la que nos expone es inédita, es como atravesar el espejo de Alicia (la del país de las maravillas), solo que atravesamos el espejo de Claudia. Entramos en su heterotopía, en un espacio discursivo complejo, sin otras reglas que las propias.

Ana Tiscornia

Nueva York, mayo de 2022



Casa del año 2000, 1972

Óleo sobre papel

34 x 25 cm

Exposición Galería de Arte Palacio Salvo

Por Manuel Neves

Claudia Anselmi y sus primeros 10 años de creación

«Qué estaremos dibujando
a través de nuestras formas de vida».
Perejaume

Claudia Anselmi es un caso particular en el contexto del arte uruguayo, quizás solo comparable con Carlos Federico Sáez (1878-1901) o Gilberto Bellini (1908-1935), y generacionalmente con Marco Maggi (1957). Esta particularidad se relaciona con la precocidad en que comenzó su accionar como artista en el espacio de las artes visuales: siendo una adolescente de 13 años realizó su primera exposición individual (en 1972) en la Galería de Arte Palacio Salvo. Esta característica es extremadamente singular, tanto en la trama del arte uruguayo y latinoamericano como en el contexto histórico donde la artista se desarrolló: el comienzo de la década de los setenta.

Este texto abordará los primeros 10 años de producción artística de Claudia Anselmi en el contexto de la llamada generación del dibujazo. Comenzaremos este relato con una imagen y una evocación: en una fotografía vemos una niña de cinco años, que es registrada cuando se encuentra absorta dibujando; su mirada se dirige a un lugar sugerido por el fotógrafo, siguiendo las pautas convencionales de este tipo de retratos, pero sus manos no abandonan la tarea que la ocupa: dibujar. Esta fotografía de Claudia Anselmi fue tomada en el jardín de infantes Enriqueta Compte y Riqué, como registro para la posteridad de su comienzo en la educación primaria, base fundamental de la educación pública uruguaya.

Asimismo, la artista rememora que en 1970 su padre le preguntó si le gustaría ingresar a un taller de pintura. Sin saber muy bien qué significaba esa decisión y, sobre todo, lo que representaría en su futuro, la adolescente respondió afirmativamente. Esta anécdota se complementa con otra igualmente evocadora: el padre, para informarse sobre las posibilidades de un taller para su hija, entró a la conocida Galería Bruzzone en la calle Sarandí, muy cerca de la Ciudadela de Montevideo, y le preguntó a Kurt Speyer, su propietario. El galerista le sugirió el taller recientemente creado por Nelson Ramos, al que conocía perfectamente, ya que en su galería exponía y comercializaba su obra.

Estas efemérides podrían señalar el origen que impulsó a la artista a tomar la decisión de abrazar las artes visuales como una actividad profesional, pero ese principio es incompleto si no delineamos, aunque sea de forma breve, su contexto familiar, el que favoreció decisivamente esta inclinación. El núcleo familiar en donde Claudia Anselmi nació y vivió su infancia y adolescencia estaba compuesto por su madre, Amalia Amestoy, una uruguaya de origen vasco-francés; su padre, Ezio Anselmi, un inmigrante italiano; su hermano mayor, Ezio, y su abuela materna, Sofía.

1972-1982

Su madre era profesora de francés en los liceos de enseñanza secundaria y cultivaba su gusto por la literatura, el teatro y la música. Su padre se despeñaba como administrador en empresas relacionadas a la comunidad italiana y posteriormente en la industria nacional, en la fábrica de electrodomésticos Ferrosmalt-Siam, pero cultivaba una pasión por las artes y las antigüedades, trasmitida por su padre, Benedetto Anselmi, que fue coleccionista. Este gusto e interés familiar por el arte y las antigüedades se materializó en un proyecto comercial, ya que sus padres, durante la década de los setenta, abrieron una tienda de antigüedades llamada Adelphi.

Otro elemento a destacar es la relación que desde su tierna infancia tuvo la artista con sus abuelas, tanto con la que vivía en su casa, que realizaba múltiples actividades manuales y en particular unas originales muñecas, como con su abuela paterna, Iris Costa, que era una sensible dibujante y quizás influenció ese profundo interés por el dibujo que tuvo Claudia desde muy niña.

Esta breve descripción del entorno familiar en el que la artista creció, extremadamente favorable a la cultura y el desarrollo artístico, busca revelar que la decisión paterna de completar la educación formal de la joven con un taller de expresión artística era entendida como algo importante para su desarrollo personal. El taller de Nelson Ramos funcionó en sus primeros años en el sótano del club El Faro, en la avenida Sarmiento, y se trasladó en junio de 1971 a la calle San Salvador, donde se pasó a llamar Centro de Expresión Artística (CEA). Es importante recordar que el CEA fue creado por Ramos y su esposa, May Wolf, que impartía clases de cerámica a niños.

En una primera instancia la artista iba a ser alumna de Wolf, pero decidió tomar clases directamente con Ramos en el grupo creado para adultos. En una emblemática fotografía que conmemora la inauguración de este nuevo espacio se puede ver a Nelson Ramos que observa atentamente a dos alumnos; la alumna que se encuentra a la derecha es Claudia Anselmi. Esta imagen promocional nos muestra a dos jóvenes creadores en plena actividad, que podrían tener entre 18 y 20 años, guiados por su maestro, y nos sugiere sutilmente la apertura y diversidad de géneros que lo integran. Pero independientemente de su valor documental, al observar la imagen es difícil suponer que la joven es una adolescente de solo 13 años.

Este razonamiento se podría aplicar de alguna forma a la producción que integrarían las dos primeras exposiciones individuales de la artista realizada en esos años. En efecto, estas primeras obras, con las que ingresaría al espacio de las artes visuales uruguayas, son, por su originalidad y singularidad, lo que algunos historiadores gustan denominar «ejemplos de una madurez artística», y en realidad señalan el impulso de una creadora que no siguió las normativas tradicionales y que logró una precocidad etaria.



Claudia en el jardín de infantes Enriqueta Compte y Riqué, 1963



Dibujo de su abuela Iris Costa
1921



Claudia Anselmi en la inauguración del Centro de Expresión Artística (CEA) de Nelson Ramos en la calle San Salvador, 17 de junio de 1971

Primeras exposiciones individuales

Podemos ordenar esquemáticamente la producción realizada por Claudia Anselmi entre 1972 y 1982 en ocho series de obras. Si se observa este importante conjunto de trabajos se puede destacar que estos primeros 10 años de creación están caracterizados por la diversidad y la constante experimentación con casi todos los medios clásicos del arte, como son la pintura, el collage o el grabado. Sin embargo, es evidente la preponderancia del dibujo como el medio más propicio que encontró la artista para desarrollar su particular poética expresiva.

Como señalamos, en 1972 y 1974 realizó sus primeras exposiciones individuales en la Galería de Arte Palacio Salvo. En esos años participó también en varios concursos y obtuvo algunos reconocimientos. En estas dos exposiciones, Anselmi presentó un conjunto de obras integrado por una serie de pinturas y de dibujos que funcionaban como una suerte de contrapunto estético formal, proyectando una idea no esquemática de la creación artística. En la exposición de 1972, la contraposición de estas dos series de obras instauraba un juego de tensiones entre técnicas, estéticas y narrativas diversas (y de alguna forma opuestas) donde la ambigüedad como constante parecía quebrar las categorías clásicas de abstracción y figuración.

La serie de pinturas llamadas genéricamente *Casa del año 2000* son de modestas dimensiones y están realizadas en tonos de grises o blancos apastelados. Estas parecen representar, a través de gruesas pinceladas de óleo, fachadas o plantas de casas. Aunque, si las observamos atentamente, los elementos figurativos que podrían dar cuenta de lo representado son extremadamente enigmáticos. Asimismo, estas obras parecían de alguna forma recuperar la tradición de la abstracción informal uruguaya y a la vez presentar imágenes de una realidad hermética y opresiva.



Sin título, 1972
Tinta china a plumín sobre papel
41,5 x 30 cm
Exposición Galería de Arte Palacio Salvo

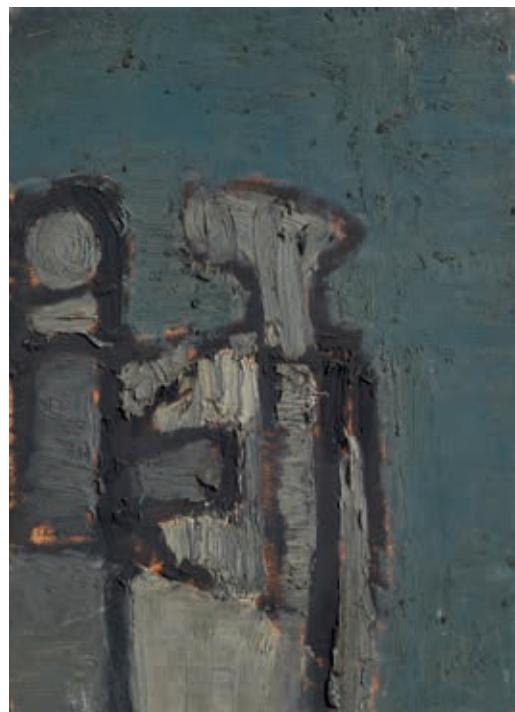


I o i o, 1972
Tinta china a plumín sobre papel
41,5 x 30 cm
Selección Premio Losada de Dibujo

Por otro lado, la serie de dibujos monocromos proyectaba sensaciones contrarias, aunque igualmente ambiguas. Esta serie de obras se caracteriza por estar realizada con una trama orgánica de dibujos que por momentos insinúan un *pattern* decorativo conformado por un entramado de líneas y círculos que delinean unas siluetas que parecen propagarse o expandirse sin límites precisos. Una posible interpretación de esta primera exposición tiene que situarse entre dos elementos interrelacionados, uno de índole subjetivo y personal, y otro social y político.

En primer lugar, es importante señalar que estas obras fueron realizadas cuando la artista tenía 13 años, es decir que vivía el momento de la pubertad. En ese sentido, y sin entrar en un análisis de tipo psicoanalítico, el pasaje de la niñez a la edad adulta, llamado genéricamente pubertad, es un momento de commoción. Desde un punto de vista biológico, en esta transición de la niñez a la vida adulta es cuando el cuerpo opera cambios fundamentales y adquiere la capacidad de reproducirse. Esto representa a nivel corporal, mental y social un momento de transición, cambio y cuestionamiento que afecta dramáticamente la vida de todos los individuos y, en nuestra sociedad patriarcal, particularmente la de las mujeres.

Esta etapa en la vida de la artista coincide con un contexto social, económico y político del país igualmente convulsionado e inestable. Como sabemos, la inestabilidad que operaba en Uruguay desde mediados de los años cincuenta, y que en su dimensión política procesó cuestionamientos al sistema político de representación, que constituía el elemento distintivo e identitario del Uruguay moderno, entró en una profunda crisis, que tuvo como epílogo la disolución de la Cámara de Representantes (el 27 de junio de 1973) por el presidente Juan María Bordaberry y el comienzo de la dictadura cívico-militar.



Casa del año 2000, 1972
Óleo sobre papel, 34 x 25 cm cada uno
Exposición Galería de Arte Palacio Salvo

En ese sentido, este conjunto de obras parecen habitadas por una contradicción irresoluble: por un lado, la densidad y el hermetismo de sus pinturas, que se proyectan como metáforas de un posible espacio vital en un futuro cercano, está definido por una opacidad lúgubre y adversa, y, por otro, la serie de dibujos parecen habitados por una pulsión vital incontrolada, una suerte de forma orgánica que se reproduce lentamente sin respetar límites.

Claudia Anselmi presenta de forma intuitiva una metáfora de la realidad donde vive opresiva e inhóspita, y de su cuerpo definido por el cambio y las pulsiones vitales. La potencia alegórica de esta modesta exposición, como su extrema originalidad cargada de ambigüedad y tensión, provocó, en algunos casos, perplejidad e incomprendición. El crítico Nelson Di Maggio escribió, traduciendo su incomprendición y proyectando una buena dosis de paternalismo y sexismo: «Los quehaceres artísticos de los párvulos casi siempre son motivos de desconfianza, la sombra de los mayores se proyecta con excesiva indiscreción. Es lo que le pasa a esta niña de 14 años enredada en la tristeza intelectualizada adulta».

En su segunda exposición la artista repitió la misma estrategia, pero la nueva serie de pinturas parecían haber absorbido el optimismo de sus dibujos, presentando formas voluptuosas, sensuales y exultantes plenas de colores verdes, celestes y naranjas.

El dibujazo

Es importante precisar que Claudia Anselmi integró lo que se ha denominado *el dibujazo*. Esta aseveración se relaciona con la práctica del dibujo como medio fundamental de expresión, pero también con el hecho de haber participado en eventos realizados en la primera mitad de la década del setenta. En esta ocasión no analizaremos si esta terminología de uso corriente en el relato del arte uruguayo es pertinente o correcta, solo precisaremos que fue creada por Jorge Páez Vilaró para referirse a su obra como dibujante, y que fue recuperada por María Luisa Torrens para describir el auge de la práctica del dibujo en una generación de artistas contemporáneos al comienzo de los setenta.

Igualmente es importante recordar que las dos generaciones de artistas que conformaron *el dibujazo*, entre fines de los sesenta y la primera mitad de los setenta, gravitaron en torno a los espacios expositivos dirigidos por Enrique Gómez, que fueron, entre otros, Galería A, Galería U o la Galería de Arte Palacio Salvo. Claudia Anselmi participó de este efímero no-movimiento, y en ese sentido es que posteriormente fue reconocida al integrar, en 1989, la exposición en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, organizada por María Luisa Torrens, y 20 años después, en 2009, la realizada en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas, curada por María Yuguero y Enrique Gómez, que mapeaban esas generaciones de artistas.

Durante toda la década de los setenta, a pesar de las limitaciones y censuras articuladas e instauradas por el gobierno dictatorial, la artista mantuvo una intensa actividad participando en múltiples salones y exposiciones colectivas. Entre 1977 y 1978 realizó una serie de dibujos que representan enigmáticos animales y un grupo de pinturas en tonos de marrón donde recrea de algún modo la estética de las pinturas rupestres. Tres eventos fundamentales delinearon el año 1978: primero su tercera exposición individual en el Club de Arte de Galería Bruzzone, luego el abandono del CEA, y por último el ingreso al CGM (Club de Grabado de Montevideo).

El ingreso a esta importante institución educativa, dedicada a la producción y popularización de la gráfica y el grabado, fue extremadamente significativa para Anselmi, porque



Montevideano, 1980

Rapidograph y acuarela sobre papel, 35 x 47 cm

XIX Premi de Dibuix Joan Miró

además de completar su vasta formación artística, pudo establecer relación con un importante colectivo de artistas que durante esos años difíciles mantuvieron una actitud de resistencia y solidaridad.

Antes de finalizar, es imprescindible el análisis de dos series de obras que se continúan, realizadas entre 1980 y 1982, y que conforman una suerte de cierre de su periodo o ciclo creativo inicial (1972-1982) durante el cual el dibujo ocupó un espacio central.

La primera serie está compuesta por un número reducido de obras realizadas en rapido-graph y acuarela, y continúan con el interés de la artista por representar entidades del mundo animal. De este grupo se destaca *Montevideano* (1980), presentado en el prestigioso Premio Joan Miró de Barcelona, obra en la que la artista alcanza el nivel más alto de complejidad, refinamiento y minuciosidad formal. La figura representada parece ser un pájaro; rápidamente podemos reconocer su importante pico, sus ojos que nos observan y dos imponentes patas. La composición está determinada por dos tramas de líneas horizontales y verticales, que definen la estructura de lo representado y a la vez sirven de sostén a un centenar de elementos decorativos que conforman una trama iridiscente de plumas. La criatura, por su fiereza y arrogancia, parece encarnar la fuerza indómita de la naturaleza, pero el título sutilmente precisa su condición urbana, proyectando una dimensión metafórica relacionada con la vida y la juventud.

Por otro lado, en la serie de 1982, en lápiz y acuarela, la artista aborda por primera vez la figura humana y una forma original de paisaje. Realizada en hojas del mismo formato, en ella se pueden observar representaciones de pequeños seres humanoides que parecen interactuar o de alguna forma integrarse en el ambiente donde se encuentran.

Como en las obras anteriores, el dibujo está hecho con minuciosidad y exactitud, denotando el desarrollo de un estilo propio y autónomo en su momento álgido. Si bien las obras de la serie en su mayoría son denominadas «sin título», es evidente el predominio de elementos figurativos que representan con extrema precisión componentes de la naturaleza: árboles con sus hojas, ramas y piedras en el paisaje. Estos detalles de una naturaleza abstracta y sin límites logran integrar, fusionar o quizás completar a estos seres anónimos que deambulan cándidamente. Nuevamente Claudia Anselmi nos presenta una poderosa metáfora sobre la fuerza incontrolable de la vida, pero el contexto social donde esta obra fue realizada inevitablemente la carga de una sutil dimensión política, proyectándose como el emblema de la posibilidad de una resiliencia.

Manuel Neves
Vanves (Cercle et Carré), setiembre de 2022



Sin título, 1972

Tinta china a plumín sobre papel (22,5 x 20, 21,5 x 19,5, 20 x 17 y 20 x 17 cm)

Exposición Galería de Arte Palacio Salvo



Sin título, c. 1974
Óleo sobre cartón, 70 × 89 cm



Sin título, 1977

Rapidograph sobre papel, 53 x 75 cm cada uno



Sin título, 1978
Óleo sobre tela, 62 x 92 cm



Inmortalidad, 1980

Rapidograph y acuarela sobre papel, 54 x 74 cm



Sin título, 1981

Rapidograph, acuarela y lápiz sobre papel, 30 x 40 cm



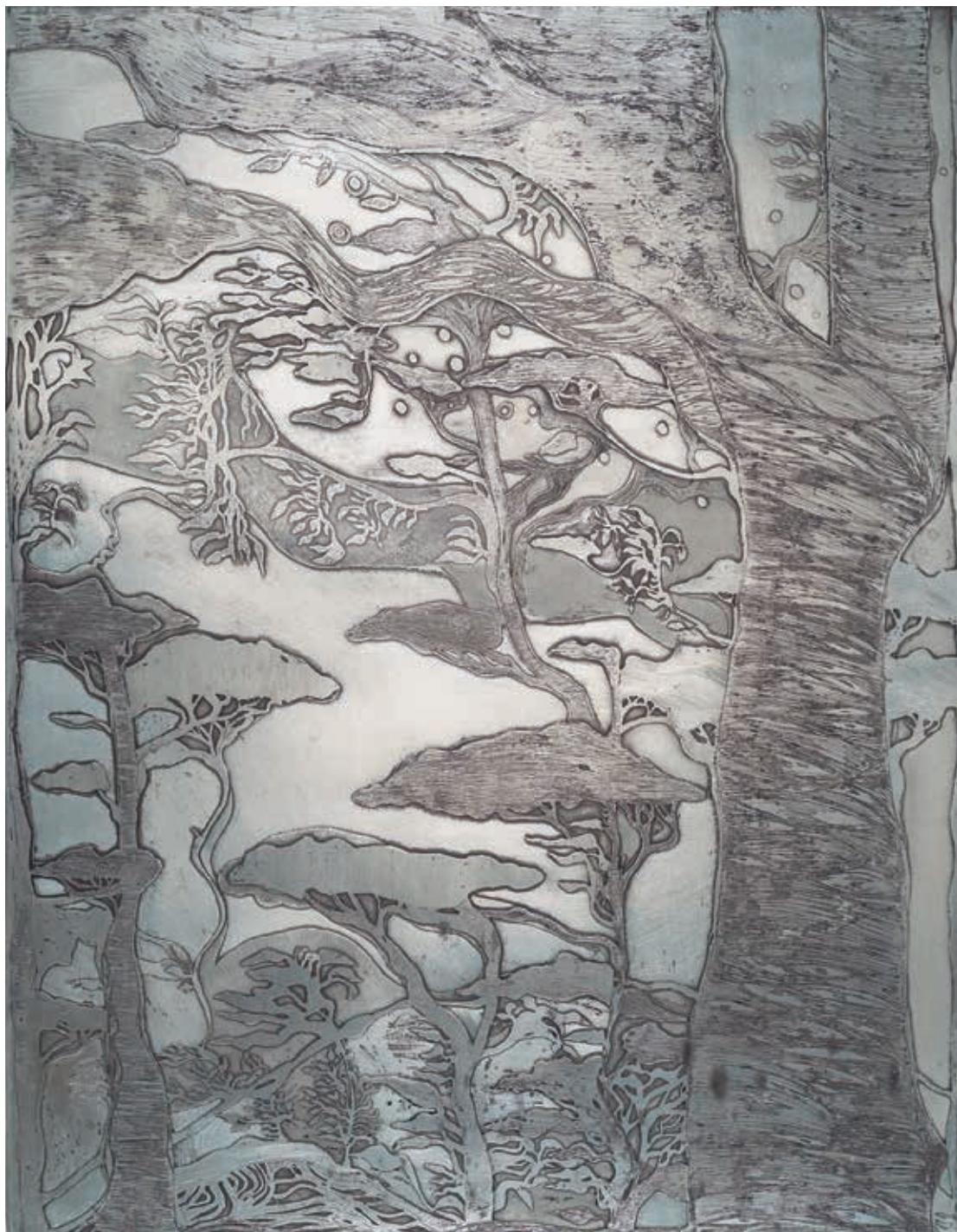
Sin título, 1981

Rapidograph y acuarela sobre papel, 30 × 40 cm



Sin título, 1982

Lápiz y acuarela sobre papel, 30 × 40 cm



Sin título, 2015

Matriz de grabado

Chapa de zinc en aguafuerte, aguatinta y mordida en terrazas con sulfato de cobre, 65 x 50 cm

Claudia Anselmi, también águila

Conocí a Claudia en 1979 cuando yo comenzaba a ser alumna de Nelson Ramos y ella nos visitaba en el taller, ya como exalumna. Yo no sabía, entonces, que ese egreso había sido viviendo con dolor, ya que solo percibí el gesto del maestro que lanza a su pichona favorita del nido para que vuela sola. Aquella joven tan alta, bella y elegante, calzada con alpargatas blancas, era como una aparición que hablaba de otros vuelos, de las «pomadas» en la Facultad de Arquitectura, en resumen, del mundo. En contraste, yo era la del interior, que trataba a Ramos de *usted* y me sentaba en la mesa de Daniel, el único niño. Yo quería ser como ella. En Claudia se adivinaba ya el águila, los vuelos altos, los gestos valientes. Pero la primera vez que entendí que no solo nos separaban unos centímetros, unos pocos años y mi trato de *usted* con Ramos, fue cuando vi una chapa trabajada por ella, un par de años después, en el Club de Grabado. Yo arañaba apenas el metal, fascinada por la punta seca, huyendo de los ácidos. La chapa de Claudia era una topografía riquísima de colinas y abismos, un gofrado audaz que atravesaba el metal hasta el hueso, y que, después en la impresión, permitía asomarse a un universo riquísimo en colores y texturas, orgánico y seductor.

Pasaron 40 años desde entonces, nuestras respectivas y atareadas vidas, maternidad, trabajo, mientras nos vimos poco, esporádicamente. La invitación para escribir sobre su obra fue un desafío, pero también una oportunidad de reencuentro, por fin, en el preciso momento en que ella se detiene y nos permite ver su obra completa, descubrir sus vuelos y saltos al abismo, así como sus movimientos de retorno al nido.

Sentadas una frente a la otra, las dos sesentonas hoy, con nuestros hijos adultos, con horarios apretados por el trabajo, muchas veces en la charla perdimos de vista el objetivo del encuentro y nos desviamos hacia historias aparentemente paralelas, no estrictamente vinculadas a su obra. O sí. Porque la obra de Claudia se alimenta de su vida, y recorrerla es también visitar y comparar cómo ambas hemos atravesado estos 40 años. En el arte Claudia ha producido y expuesto, ha guardado y preservado su trayectoria, yo no. Su obra está llena de investigaciones e innovaciones técnicas, la mía no. Su obra es un banquete de formas y colores, la mía es casi monocroma. En la vida ambas hemos tenido padres amorosos, hijos de los que sentimos orgullosas, amores y pérdidas que nos marcaron. Y en ese paralelo conectado por el maestro en común descubrimos que estamos hermanadas por varios puntos, desde algunos que hacen a lo más intrascendente a otros que tienen que ver con la creación y sus ritmos de silencio y de fervor creativo. Esos en los que una se asombra de descubrir lo que ha hecho porque no responde a nada planeado, sino a una especie de magia que suele activarse cuando llegan las fechas de entrega. El rasgo en común que descubrimos en nuestro último encuentro fue el hecho de que las dos somos zurdas. Y, de pronto, apareció el recuerdo: Ramos, en mi primera clase, notando que dibujaba con la mano izquierda me dijo: «¡Mirá qué bien! Los zurdos son buenos dibujantes». Yo no sabía entonces –tuvieron que pasar 40 años– que Claudia también es zurda. Y ahí entendí que la frase guardada tantos años en mi memoria, más que referirse a los zurdos en general, seguramente estaba recordando la zurda y el talento de Claudia, la hermana mayor que ya volaba sola.

Décadas, un recorte arbitrario

Sabemos que la vida o la obra no tienen necesariamente relación con el calendario, pero de alguna forma es necesario compartmentar esta trayectoria para intentar comprender su coherencia y sus etapas. Así que la separación entre décadas, aunque no corresponda estrictamente con las transformaciones y recurrencias, es un recurso para abordar este riquísimo corpus de la obra de Anselmi producida entre esos lejanos años ochenta y el presente.

1982-1992

Los primeros cinco años de esta década están marcados por la «mayoría de edad» decretada por el maestro y la exploración de otros espacios artísticos, como el Club de Grabado, en un momento muy especial para ser joven en Uruguay: la salida de la dictadura en el aire, pero también los últimos araños crueles del régimen. En este clima espiritual florecen espacios y proyectos artísticos que quiebran el silencio defensivo del exilio de la década anterior. Es la época de la acción propiciatoria de los institutos europeos, como el Goethe o la Alianza Francesa, de la intensa actividad de Nancy Bacelo al frente del espacio de arte en la Galería del Notariado, de la efervescencia y los proyectos. También es momento de duelo, por la demolición del Barrio Reus al Sur. Claudia se crió, y aún tiene su taller, en este barrio atravesado por los tambores, que, en estos años, se convierten en un sonido cada vez más presente en la música popular. La búsqueda de esa identidad cultural atropellada aparece como una reivindicación de las raíces negadas, demolidas, en nombre de una homogeneidad que primero se identifica con el pensamiento autoritario, pero luego con la imposición más sutil de los noventa: parecerse al resto, obviar las raíces, creerse ciudadanos del mundo, vivir de espaldas a lo local. Las generaciones nacidas un poco después tienen vivencias diferentes, porque no han vivido el miedo y la represión con la misma intensidad que los que teníamos 20 años en esta década. Los mayores tenían un andamiaje interno más fuerte. En un contexto así es fácil que el contenido se imponga a la forma, y que el mensaje sea obvio. No es el caso de Claudia, que participa del espíritu del momento, pero lo hace navegando el tema con sus propias reglas: siempre creando un abordaje fiel a su lenguaje plástico, siempre explorando las múltiples capas de su universo visual hasta acercarnos al centro de la cosa, suavemente, casi sin darnos cuenta, lo que hace más dramático el encuentro con el tema central. Esta forma de conjurar lo terrible por medio de lo bello es parte de su identidad como artista, y es un rasgo valiente en estos primeros años de los ochenta, cuando también asoma por aquí un arte de puros conceptos, sin sustrato plástico ni matérico. Mantenerse lejos de la tentación del puro contenido, como mensaje o como concepto, es de valientes.

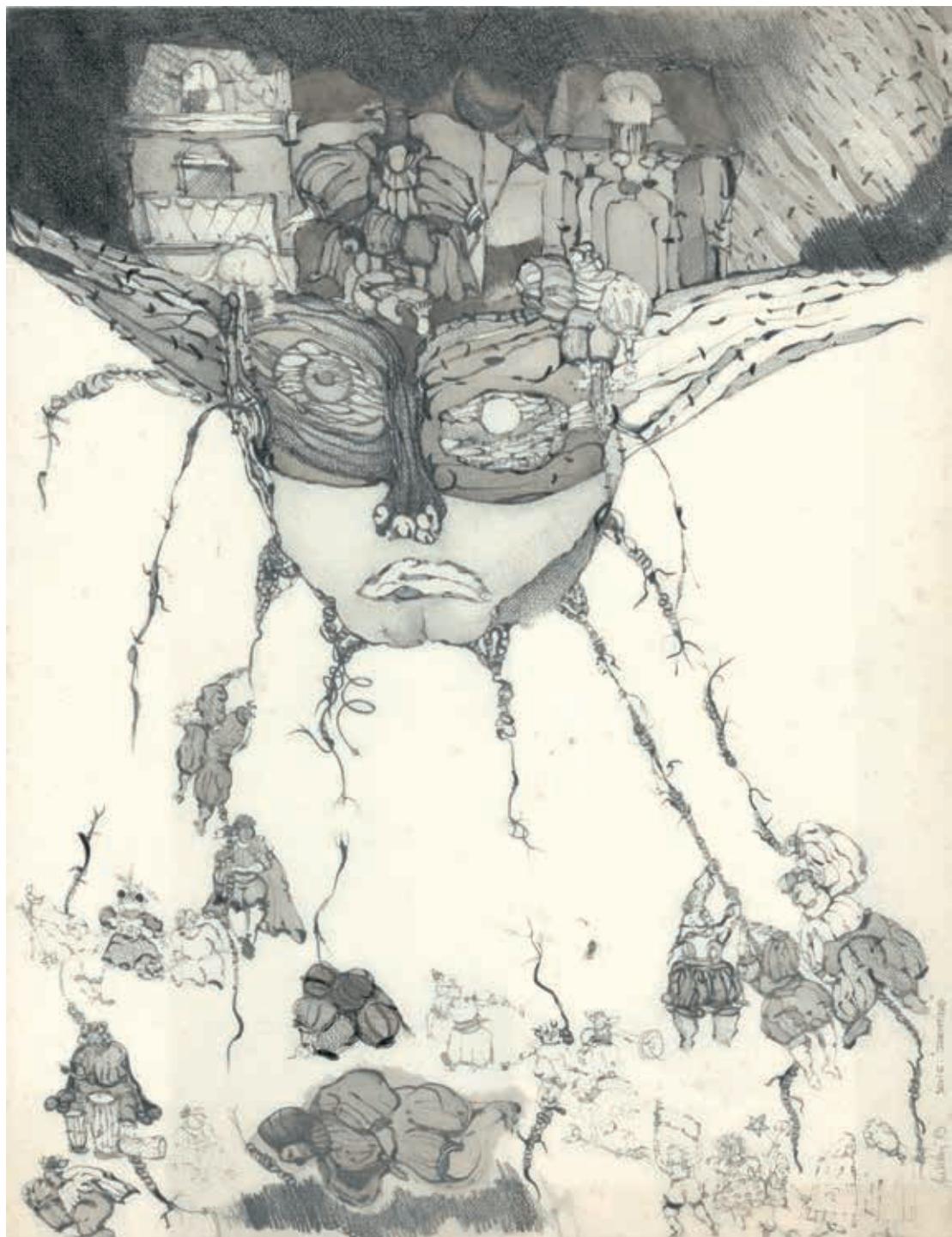
La obra de Claudia Anselmi se desarrolla en grabado, pero también en pequeñas instalaciones en volumen que remiten a las formas arquitectónicas del barrio, ahora perdidas, pero sobre todo a los retablos llegados de Italia. La familia de su padre mantiene el contacto con cartas, esporádicas llamadas transatlánticas, pero también con envíos. Entre ellos, los recordados retablos de cartón, pequeños teatros con su estructura y sus personajes, que siembran el amor por este formato pequeño que contiene mundos reales y fantásticos. En el taller sobrevolaba aún este interés por el espacio y las instalaciones, que ya Nelson Ramos había trabajado desde los sesenta. Esta marca del maestro también está en el grupo Octaedro, que no integra a ninguna mujer del taller, pero a cuyas muestras obviamente acompañábamos. Estos son años de cierta tensión entre lo bello y lo terrible explícito, entre las técnicas tradicio-

1982-1992

nales y los formatos experimentales en el espacio y el video, entre lo plástico y lo conceptual. Quizás aquí es cuando la artista no elige, sino que transita todo con su voz ya madura, con sus vuelos en solitario y sus muestras colectivas. Son años también donde llegarán sus tres hijos y la formación en el taller de Nená Badaró. Las cajas, junto con ilustraciones, grabados y también proyectos escenográficos, constituyen un cuerpo de trabajo que recibe múltiples reconocimientos aquí y en el exterior. La década termina con el mural del Cilindro, un proyecto compartido con Lala Severi y Beatriz Battione, donde experimenta la gran escala. Esta obra fue parte de la identidad del Cilindro y de la zona hasta su implosión en 2014.



Caceroleo, 1982
Serie *Identidad* (Barrio Sur)
Acrílico y cerámica, 65 x 75 x 14 cm
Frente y dorso



Serie *Identidad*, 1983

Lápiz sobre papel, 65 x 50 cm



Uruguay a puro cuento, 1985

Serie *Identidad*

Lápiz, acuarela y pastel al óleo sobre papel, 50 x 64 cm



Mi ciudad, 1985

Lápiz, acrílico y collage sobre papel, 53 × 64 cm

1992-2002

De toda nuestra generación del taller de Ramos, Claudia será la primera en tener un taller de formación en arte: el Taller Cebollatí, junto con Teresa Gilly, su socia hasta hoy. El maestro ha hecho bien su trabajo porque la jovencita, «egresada» a la fuerza, es la primera que se atreve a ejercer el magisterio en su propio espacio. Y desde hace más de 30 años han pasado por ahí niños, jóvenes, adultos, pero sobre todo han salido artistas formados en la libertad y la investigación, bien diferentes unos de otros.

En el verano de 1995, en medio de vacaciones familiares y pinos de Atlántida, lee sobre el descubrimiento de la cueva de Chauvet, y le invade la inquietud por el destino de esas pinturas milagrosamente conservadas durante casi diez mil años. Las pinturas paleolíticas son frágiles cuando entran en contacto con el monóxido de carbono producido por los visitantes, y el patrimonio artístico está lleno de ejemplos tristes de destrucción voluntaria o involuntaria, pero sobre todo evitable. La pregunta que ese verano –tan lejos de Chauvet y tan cerca– se hizo Claudia Anselmi fue si seríamos capaces, como humanidad, de preservar ese tesoro recién encontrado. Y esa fue la base de su muestra en setiembre del mismo año, en Casa Gandhi. La sala se pobló de una pequeña y delicada fauna de animales en volumen, y en el piso, sin protección, cuatro obras pintadas sobre cuero ovino. Un rollo de 80 metros de obra realizada en monocopia se presentaba al público como una ofrenda. Sí, uno podría arrancar un pedazo de la obra y hacerlo suyo. Pero si lo separaba y se lo llevaba, estaba destruyendo la unidad de la obra y a la obra en sí misma. En la misma noche del *vernissage* el público presente, obviamente amigo y también frequentador de arte, se llevó los 80 metros de obra. Claudia repuso una tira para que quedara la bobina con su formato original, pero esa misma noche ese pedazo nuevo también desapareció. Cuando los invitados también se fueron, la artista pudo evaluar la dimensión de lo que había pasado con la obra colocada a nivel de piso: vasos de refresco, cigarrillos aplastados, alguna servilleta arrugada. La hipótesis de la depredación dolorosamente experimentada en primera persona. Años después, fue encontrando pedazos de su obra, o relatos de cómo alguien no solo se había llevado unos centímetros, sino más de un metro disimulado dentro de un diario doblado bajo el brazo. Y alguno hasta había repartido apostólicamente entre varios de sus amigos la parte separada de la obra. Podrán decir que esa obra, fragmentada y descuartizada, dio lugar a varias obras que conviven con sus raptadores y han encontrado una nueva vida, liberada de la bobina madre, pero la realidad es que el hecho de atentar contra la obra no detuvo a nadie de la posibilidad de poseer una parte. Por ventura la cueva de Chauvet no corrió la misma suerte, y solo es accesible dos semanas por año, unas pocas horas cada vez, con estrictos cuidados. Por sus pasarelas, con un equipo mínimo de filmación, anduvo Herzog, y nos dejó esa maravillosa película que se llama *La cueva de los sueños olvidados*. Pero, en el fondo, lo que confirmó la performance fue que cuando no tenemos estas restricciones somos menos buenos, menos cultos, menos respetuosos del arte que lo que nos gusta pensar de nosotros mismos.

La década sigue con premios, viajes, exposiciones y la curaduría. El año 2000 la encuentra con otra exposición individual: *Des-cubrimientos*, que retoma el formato de rollos y, en una visita a sí misma, mezcla dibujos de la década de los ochenta con fotografías, autorretratos fraccionados y dibujos de su abuela paterna, Iris Costa, manipulados digitalmente. Los rollos ahora están en soportes fijos, permitiendo ver solo lo que la artista nos desvela: lo que está a la vista, lo que está legible luego de la manipulación de las obras, lo que se imprime. Este juego de mezclar obras de diferentes tiempos, incluso las de su abuela con las suyas, funciona como



Sin título, 1995

Instalación, cuero ovino y 8 animales de alambre forrados en papel. Medidas variadas





Instalación en sala María Freire, Museo Juan Manuel Blanes
2022

una ceremonia mágica integradora, donde lo expuesto y lo secreto hacen contrapunto en cada obra. Magia y rito, magia y misterio, mostrar y ocultar, pero también proteger. Los rollos son cercanos a las bobinas impresas en monocopia, pero están fijos. Los soportes operan como límite, quizás como simbólico signo de las cuevas. Los grabados en técnicas tradicionales ahora dialogan con las imágenes digitales. Y esta línea de obra es la que expone en septiembre del 2001, cuando se celebran los 30 años del CEA, el taller de Nelson Ramos, con una muestra de 12 de sus alumnos en la Fundación Buquebús. Ahí estábamos de nuevo las dos.

La grabadora sigue experimentando y rompe los límites de la plancha, mientras avanzan los nubarrones de la crisis del 2001 y la tinta se vuelve negra. Experimenta con el volumen y crea maquetas que son prismas cerrados, protectores, con las caras de metal delicadamente repujadas y en contraste, las otras caras donde el negro y las texturas dramáticas campean. No son cajas, no son cuevas, son cerrados bloques. En continuidad aparecen las arañas en su obra *La amenaza*, en una trasmutación inspirada en la *Maman* de Louise Bourgeois, pero que funciona como un rito iniciático de superar el miedo atávico que le tiene a estos bichos. Y las tiras de papel imprimen también en negro: *El sonido de los sueños*, una serie de estudios de autorretratos fragmentados, donde los primeros planos fotográficos de sus ojos cerrados, de su rostro parcialmente tapado por las manos, alternan con dibujos sueltos que sugieren cabezas o formas orgánicas, siempre rozando la abstracción. Este juego entre la representación fotográfica y la abstracción es una tensión que está presente en su obra de estos años, pero a su vez la belleza sigue presente, quizás como un anhelo en tiempos de tormenta, quizás porque aun en la experimentación hay algo que subyace, un orden básico, interno, propio, que no permite que el caos se adueñe de todo.



Sin título, 2000

Rollos de monocopia en soporte de madera, 115 x 95 x 17 cm



Sin fin, 2000

Técnica mixta, monocopia sobre papel, 29 x 32 x 4 cm



Instalación en sala María Freire, Museo Juan Manuel Blanes
2022

2002-2012

Dicen que las águilas en la mitad de su vida tienen la oportunidad de nacer de nuevo: se alejan y, si logran resistir el dolor, sus picos, plumas y garras se recambian. Las águilas que logran cumplir el proceso tienen la oportunidad de vivir 60 años, duplicando el promedio de vida. Algunas mueren en ese intento. Otras no se animan ni a intentarlo. Los humanos no tenemos esa posibilidad de alejarnos, ya que nuestros procesos son a la vista de todos y a la par de todas las otras obligaciones, rutinas y trabajos. Quizás un águila anide en Claudia porque esta década tan dura en lo personal también fue testigo del comienzo de una nueva y riquísima etapa artística. También es una década de visitar el pasado y retornar con una obra exquisita: *Las cartas no enviadas*, *Carta grabada en la memoria*, la monocopia sin título desflecada en finas tiras. Esos sobres y cartas no solo funcionaron como vehículo de comunicación, tan presente en la era preinternet y en su familia, sino también como cotidiano recurso para dibujar cuando se terminaba el papel. Todo puede volverse soporte del dibujo, incluso un vestido: *Mooning Away*, de 2004, que en sus líneas visita sus propias experimentaciones imprimiendo textiles, pero lo vuelve un bello vestido Jackie, con sus meandros negros, tan característicos de su obra temprana, y los planos en tonos de azul. Hay en Claudia esa vocación militante por lo bello, lo exquisito, lo refinado que vuelve a presentarse en las nuevas versiones de las maquetas (*Fantastic Landscapes*, 2004) como en las series de monocopias posteriores.

2002-2012

Pero es quizás en 2006 que aparece con toda su fuerza una línea de trabajo que se continúa hasta el 2016, y que aquí la artista reconstituye en un nuevo montaje: los bosques transitables. Como el uróboros, esa serpiente mitológica con la boca y la cola unidas en un perfecto círculo, Anselmi es fiel a su universo propio, y a veces parece alimentarse de sus temas preferidos, de sus formas, de sus técnicas, y nunca lo hace para devolvernos lo mismo, sino nuevas configuraciones y abordajes. Las tiras que aparecieron en los rollos en la década pasada se liberan de los muros y crean espacio: son muchas, son únicas, son una invitación a atravesarlas y a descubrir, vertical a vertical, los secretos de cada presencia y de cada vacío. ¿Por qué este formato de bosque transitable? Ella misma lo dice, citando a Ortega y Gasset: «El bosque huye de los ojos». No se define nunca solo por los árboles que lo pueblan, ni siquiera por las formas que se adivinan en los vacíos, es un tránsito que uno hace por el bosque que nunca nos permite atraparlo en su totalidad porque estamos dentro, por más que creamos que estamos en su comienzo o su final. Los bosques de Claudia mantienen esa serena composición que nos hacen sentirnos dentro de una realidad poética que no nos abruma ni nos asusta, sino que nos impulsa a seguir descubriendo, como si fuéramos de pronto esos niños curiosos que en los cuentos de hadas se aventuran fascinados por ese juego infinito, y no reparan en lobos ni en brujas glotonas.

La primera configuración de estos bosques transitables se inaugura en Dodecá, en 2006, bajo el sugerente título *Espacio_tiempo: Obra en obra*. Es en esa sala donde instala 400 tiras de monocopia e inaugura la serie que se continúa en el Instituto Goethe en *Espacio_tiempo: El día en las manos* en ese mismo año, agregando rollos de monocopias y fotografías. La obra encuentra otros montajes al año siguiente en el MNAV, en el marco del 52.º Premio Nacional de Artes Visuales, que se expone también en Maldonado. Y será en inglés el título de la obra en Minnesota: *Quiet Times/Love's Labor*, en 2008.

Claudia viaja a la Universidad de Minnesota con el objetivo de exponer, dar un taller y la ilusión de ver la nieve. En el marco del taller quiere experimentar algo nuevo: cómo se comporta una impresión sobre material plástico cuando se moja y se deja expuesta al aire helado. ¿Se convierte en una tela de hielo con la obra visible a través? La nieve resultó una hipótesis más difícil de manejar en la práctica de lo que había pensado, pero esa primera prueba dio lugar a la integración de otros materiales que se comportaron noblemente al contacto con las tintas y la manipulación. Podemos contemplar en esta muestra la obra *Elevación* (2009), expuesta en la Sala Sáez, que nos acerca nuevamente a la dibujante exquisita de universos tan personales, y donde aparece la figura central del águila con cabeza humana pronta para levantar vuelo. Este quizás sea un autorretrato escondido, como lo son las lobas que aparecen en sus obras: misteriosas, profundamente femeninas, valientemente dispuestas a la vida.

El 2011 y 2012 aparecen varias obras que podemos ver en la muestra, entre ellas *Los juegos en el bosque*, una serie de monocopias de gran formato sobre pvc transparente con sus elegantísimos árboles transidos por verticales lacre y formas redondeadas. Los grabados de pequeño formato, también del 2011, son parte de los *Juegos del bosque*, cuatro bellísimas piezas realizados en chapa de zinc que nos vuelven a acercar a la grabadora virtuosa, la maga del color, la artista capaz de sumergirse y sumergirnos una y otra vez en sus juegos de vida, amor, muerte, y devolvernos a la realidad más sensibles, más humanos.



Espacio_tiempo: El día en las manos, 2006
Instalación, fotografías y tiras de monocopia. Medidas variables



Instalación en sala María Freire, Museo Juan Manuel Blanes
2022



Sin título, 2005

Monocopia sobre papel, 76 x 48 cm cada una



Cartas que nunca llegaron, 2003
Técnica mixta, 19 x 13 x 14 cm



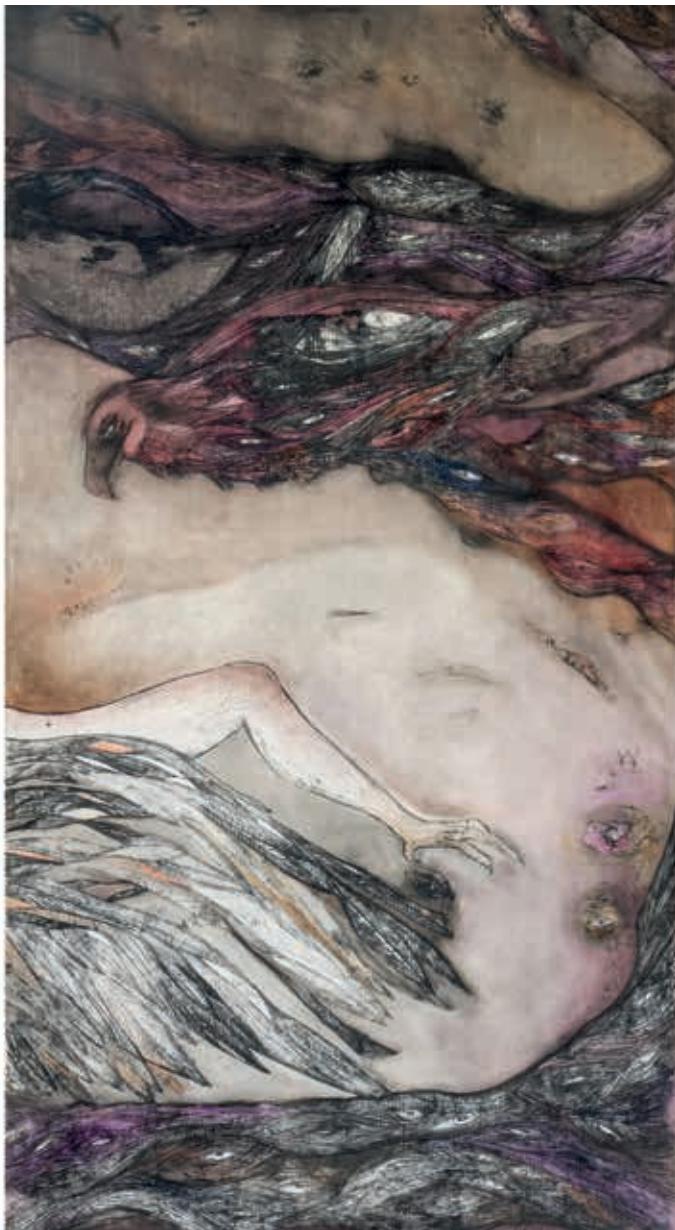
Sin título, 2004
Monocopia sobre papel, 90 x 25 cm



Elevación, 2009

Monocopia sobre tejido plástico

4 paneles de 290 x 90 cm aprox. cada uno





Juegos en el bosque, 2011
Monocopia sobre PVC transparente
280 × 140 cm

2012-2022

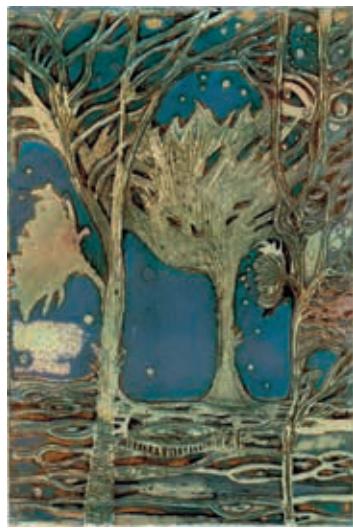
Emparentado con la serie anterior por formato y técnica, *Bosque nocturno* es, sin embargo, producido dos años después, en 2013. Tiene la singularidad de incorporar el color azul, un color no presente en la producción anterior reciente, resuelta en tonos cálidos, negros, grises. Aquí el azul de pronto resplandece, lujoso contra la forma ocre del árbol, pura noche luminosa.

Bien diferente es la pieza quizás más conmovedora, en su singularidad, de la serie de los bosques: *Hoy cayó un árbol*, una monocopia en vinilo transparente que rompe con el formato vertical y se despliega en cinco paneles. Siete metros lineales de un árbol desgajado, con la raíz al aire, perdida para siempre la vertical vital. Pero *Hay vida en el bosque* nos saca del impacto y nos devuelve a la esperanza: en esta serie de obras, que combinan varias técnicas, aparecen una figura humana vertical y un delicado y vital juego de pequeñas formas orgánicas, todas dispuestas a crear nueva vida. Lo macro y lo micro aquí conviven, no hay necesidad de pensar en escalas porque lo que se da en esos pequeños milagros de las células se da en la generación de tramas mayores por medio de esos finos vasos comunicantes que son bordado, filigrana, venas, canales, caminos por los que la vida fluye.

En marzo de 2016 Claudia inaugura en el MNAV *Los juegos en el bosque, que el viento hable*, un verdadero *tour de force* ocupando la sala mayor del museo, con el montaje de su bosque más extenso, complejo, intenso y completo de esta idea, nacida en el 2006, y que durante 10 años ha enriquecido y complejizado. Cada panel es en sí mismo una obra, aunque



Instalación en claustro del Museo Juan Manuel Blanes
Performance *Luces en el bosque*, sonorización de Pincho Casanova
16 de setiembre de 2022



Los juegos en el bosque, 2011
Bosque nocturno, 2013
Grabados sobre chapa de zinc
25 x 16,5 cm cada uno

formen parte de la instalación, y cada vertical translúcida o transparente nos invita a dos movimientos contrarios: detenernos en la contemplación y perdernos gozosamente en los detalles, pero a la vez avanzar, sabiendo que cuando estamos adentro seremos un árbol más. Como los otros visitantes que recorren la instalación, todos nos convertimos en bosque a la vez que exploradores. Al final del recorrido, el enorme dibujo que ocupa la pared aparece como un recordatorio de que el plano también puede ser bosque y camino a recorrer. La muestra tenía, además, una sorpresa lujosa: la serie de chapas de zinc recortadas, grabadas con el tema de los pinos toscanos, esos que no son los mismos que los nuestros, pero que sí están en ese territorio original de la tierra de su padre. Y aquí, les confieso, cuando encontré las chapas volví a sentir esa emoción de la primera vez que vi una chapa trabajada por Claudia. Verla fuera de su función de ser matriz de un grabado, como una obra en sí misma, mucho más expresiva de los gestos del artista: esos huecos audaces en la materia, combinados con la sutileza que apenas roza la superficie, y el rastro de la aguatinta, de la mordedura del ácido. Y expuestos como lo que son: materia con volumen, con espesor, capaces de mantenerse verticales, de generar sombras, de existir por derecho propio.

Los años venideros, como toda esta década, son de nuevos vuelos, de más desafíos y de una voluntad férrea de seguir creando y exponiendo, pero también de propiciar la práctica artística del grabado aquí por medio de talleres con Cardillo y con otros artistas internacionales. Son años ricos, fecundos, donde la madurez aleja hijos, pero trae libertades impensables antes, y también la experimentación se vuelca de una forma más lúdica. Así vuelven, misteriosamente nuevos, los temas y los recursos estilísticos que aparecen desde el pasado, quizás esta es la época de integrar lo vivido, de visitar el origen y de permitirse jugar con este.

La última obra de Claudia, creada como *site specific* para esta muestra del Museo Blanes, habla precisamente de esto, a partir de un descubrimiento casi por casualidad. Voy a contar la historia, porque es muy bella. Ramos no pintaba nunca delante de sus alumnos, pero un día le entregó un lienzo grande, generoso, pintado de blanco a Claudia, que era algo más que una niña. Y esa tarde, los dos pintaron, me imagino que en silencio, tal vez con algo de música. El cuadro pintado por Claudia fue instalado en una pared de la casa familiar, y recién salió de ahí hace pocos meses. Ahí Claudia ve por primera vez el revés de la tela, que lleva la firma de Ramos y una fecha. Ramos había cubierto su obra



Sin título, 1973

Óleo sobre tela, 136 x 190 cm



Dorso



Registro del proceso radiográfico en MP Medicina Personalizada, mayo de 2022

y se la había regalado, en blanco, a Claudia. Eso es lo que hacen los verdaderos maestros: se tapan, se ponen en blanco y nos entregan la libertad de no ser como ellos, de no seguirlos, sino que nos infunden la fuerza para ser nosotros mismos. Pienso que en este descubrimiento —espero—, Claudia pudo entender por fin que «egresarla» del taller fue un gesto generoso muy cercano a ese otro gesto de ofrecerle su obra tapada de blanco, algo que un maestro solo puede hacer desde el amor y el respeto más profundo a quien ha llamado *alumno*.

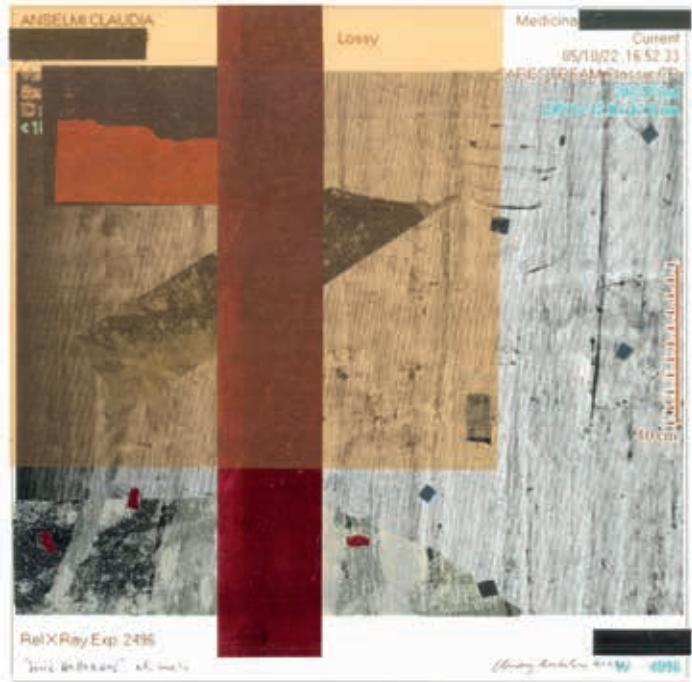
Las radiografías permitieron descubrir algo de la obra original no en detalle, sino un sugestivo trazado de verticales. Verticales, como lo que dominan los bosques de Claudia, sus árboles, sus sólidas composiciones abstractas. Verticales que componen esa torre del final donde a partir de un andamio encontrado en el mismo museo crea o recrea ese diálogo interno entre ella y el maestro, entre su obra abstracta y las creadas especialmente para esta instalación. Entre ellas, las que completan esa conversación muda entre pasado, presente y futuro simbólicamente creada a partir de los rastros de la obra descubierta. Sobre esas huellas Claudia celebra creando, jugando, resignificando y haciendo visible lo invisible. Lo que queda a la vista del espectador, desde que ingresa a la sala hasta que accede a la última obra, que es la obra más reciente, que dialoga consigo misma en la antesala, y con ella misma y el maestro al final, tiene en sí misma el germen de mucha más obra. Por eso, lejos de ser una retrospectiva de esos 50 años de su primera exposición, es una celebración, un corte arbitrario, una oportunidad para revisar parte de su recorrido y asomarse al futuro.

Cuando ella está en su taller, cerca del plato con tinta, hablando de papeles alemanes como otras mujeres hablan de joyas, yo no veo solo a la artista respetada y madura. Veo a la niña golosa de vuelos, a la joven aquella, alta y de hablar pausado, a quien quería parecerme. A la que Ramos no nombró cuando reconoció como promesa mi zurda, pero sin duda —recién lo descubro ahora— él estaba pensando en Claudia. De ella he sido desde entonces, aun sin saberlo, la orgullosa hermana menor.

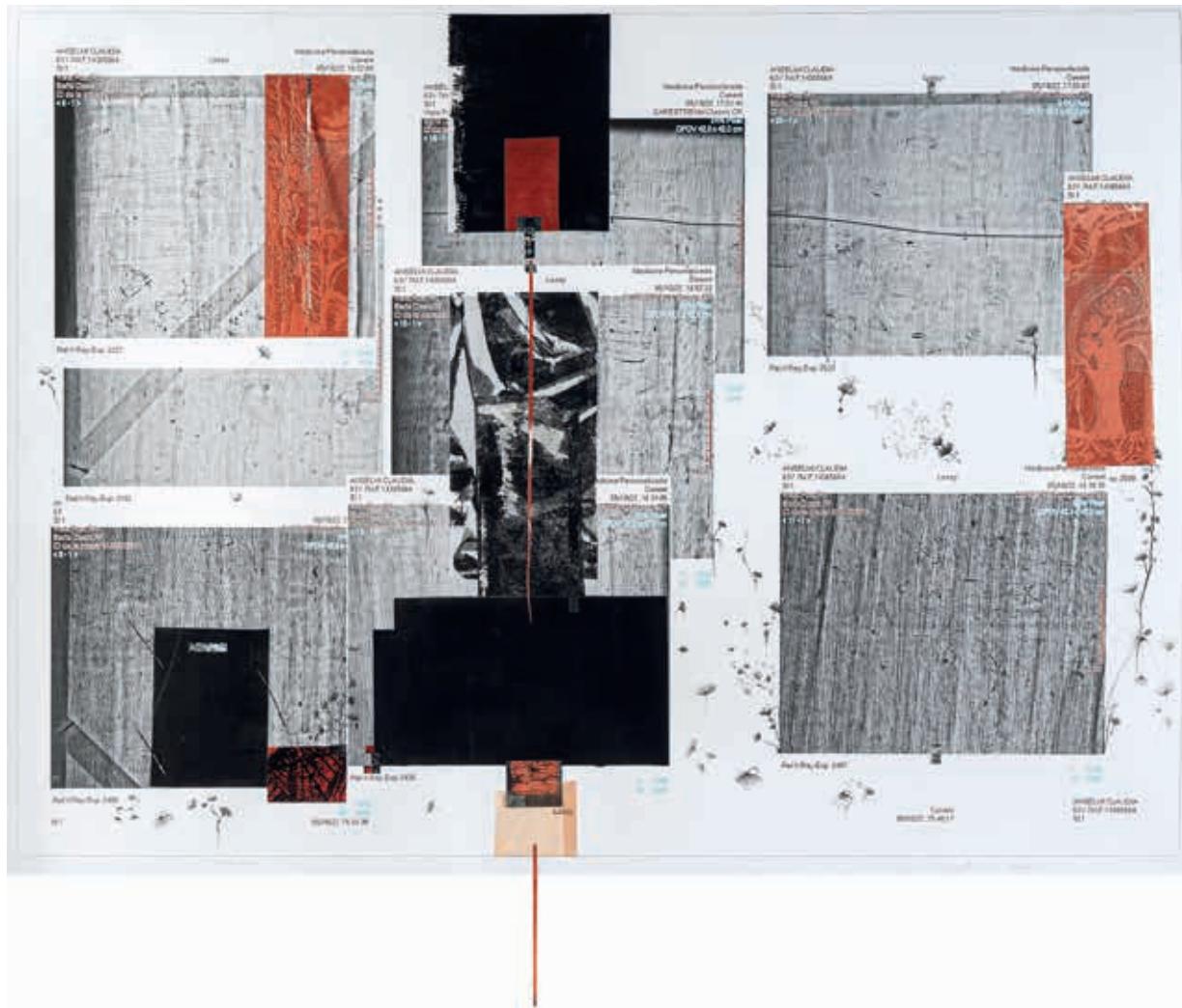
Inés Olmedo
Maldonado, agosto de 2022



Intra-Disloque, 2022
Instalación en sala María Freire, Museo Juan Manuel Blanes



El vuelo, 2022
Serie *Hallazgos*
Tinta sobre impresión digital de radiografía, 30 × 30 cm



Hallazgos, 2022

Tinta sobre impresión digital de radiografías, 90 × 120 cm



Soñé que escribía sobre Claudia diciendo que escribir sobre su trayectoria era como internarse en un bosque. La experiencia del bosque, dice John Berger, solo es comprensible dentro del bosque. Uno no puede hacerse idea de lo que sucede fuera de él, a la distancia. Por eso las instalaciones de Claudia son como un paseo entre los árboles. Las tiras de seda y vinilo que caen son los delgados troncos o tallos donde jugamos a escondernos. Dejan ver por tramos, y por tramos ocultan, ya que el árbol, por aquello del viejo dicho, no nos permite ver el resto.

Allí es cuando Claudia habilita las transparencias: símil del follaje, de la luz entre las hojas y de las voces de los ausentes que siempre están y no están, y también juegan a las escondidas. Andar entre las obras distintas de Claudia es, también, atravesar el tiempo de su vida. Transparencias y un dibujo que crece rizomático, afiligranado, están presentes en todas sus etapas creativas. Quien haya estado solo en un bosque —y esto no tiene nada de fábula— sabe que el mayor temor es a no reconocer las señales del camino de regreso. Perderse es una experiencia de una intensidad abrumadora. Y puede suceder en la más absoluta belleza natural del bosque. Pero todos hemos sentido en nuestras cortas o largas vidas, al menos una vez, esa pérdida que nos remite a la indefensión total. Vivir es estar, al fin y al cabo, a merced de la pérdida.

El trabajo de Claudia se parece a la paciente reconstrucción de un sendero, de un sentido en el bosque. Con la meticulosidad de un relojero o de una tejedora ella va trabajando, va dibujando, va hilvanando, va reconstruyendo. Con el rigor de un científico que analiza las señales de un cambio ínfimo, de un hallazgo revelador. Se estudian las radiografías, se buscan marcas efímeras, huellas de un andar silencioso y lejano. Afectos, personas, figuras vegetales y animales la guían de un modo misterioso. Cada paso que avanza, cada signo que aparece, nos acerca más y más a ese lugar reconocido, que es por el que entramos al bosque. Escribo sobre un sueño que tuve. Soñé que escribir sobre Claudia, sobre su trayectoria de artista, era como internarse en un bosque.

Pablo Thiago Rocca
Salinas, octubre de 2022



Infinitud, 2022

Matriz de zinc recortada sobre respaldo de aluminio, 235 × 30 × 12 cm

Claudia Anselmi

Montevideo, 1958. Artista visual. Trabaja en el campo de las instalaciones, dibujo, pintura, grabado y monocopia en gran formato. Se formó en el CEA con Nelson Ramos y en el Club de Grabado de Montevideo con Héctor Contte. En 1992 creó el Taller Cebollatí junto con Teresa Gilly, actividad docente que continúa hasta el presente.

Exposiciones individuales

- 1972 Galería de Arte Palacio Salvo
- 1974 Galería de Arte Palacio Salvo
- 1978 *Exponen Anselmi-Gallo*, Club de Arte Galería Bruzzone
- 1985 *Dibujos*, Espacio Universitario
- 1988 *Interior/es*, Galería Latina
Cajas, Alianza Francesa
- 1995 Galería de Arte de Casa Gandhi
- 2000 Galería de Arte Mariela González Lerena, La Barra, Maldonado
Des-cubrimientos, Galería del Paseo, Montevideo
- 2003 *Capas*, Centro Cultural Dodecá
- 2006 *Inside*, Galería Arteuy, Punta del Este
Espacio_Tiempo: obra en obra, Centro Cultural Dodecá
Espacio_Tiempo: el día en las manos, Goethe-Institut
- 2008 Nash Gallery, Regis Center for Art, Universidad de Minnesota, MN, Estados Unidos.
- 2009 *Elevación*, Sala de Arte Carlos F. Sáez, MTOP
- 2011 *Los juegos en el bosque*, Centro Cultural Dodecá
- 2012 *Lealtad*, instalación, performance y ponencia
SARAS International Workshop, Hotel del Lago, Punta del Este
- 2016 *Los juegos en el bosque, que el viento hable*, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)
- 2020 *Herencia*. Artista invitada: *Montevideo, microrrelatos en los siglos xviii y xix*, Museo Histórico Cabildo de Montevideo
- 2022 *Uróboros*, Museo Juan Manuel Blanes

English Version



Ouroboros

Claudia Anselmi

As if it were a retrospective, this exhibition by Claudia Anselmi called Uróboros presents the artist's path through her career, 50 years after her first show. An exquisite drawing style, sometimes minute, other times expressed in paintings with large strokes, crisscrosses this history of "plastic art series" with different styles and languages, which still always unequivocally signal the artist's authorship in the stroke or the brushstroke.

The name of the exhibition, which refers to a snake that adopts a circular position and bites its own tail, represents Claudia's comings and goings through her history, where every period shows common and permanent elements and gestures that reappear in a consubstantial fashion in her work.

The delicate filigree, present from the early times of her production, is featured throughout her career. Invented characters from worlds created by Claudia, birds and eagles; women; pregnant women; trees and the forest, among others, are repeated without her having intended it and inhabit her work. Her work dialogues thus through these decades, strong and determined, exhibiting colors and compositions that reflect that connection; they are shaped with her mastery of a host of techniques and supports to build a personal universe. Claudia's work is always positioned in a dialogue with its immediate, and also with more distant, surroundings.

The exhibition displays the different moments of the artist's work, but the layout was not designed as a chronological path, but rather as an installation that would become an artistic proposition in itself. Different "stations" allow the works to be appreciated in delimited, defined spaces, within the larger space of the María Freire room.

The forests allow us to walk through them, and works "hidden" behind whitish hangings, in the guise of a curtain, allow a closer, intimate dialogue with the artwork.

The forest, the artist's home and where she feels comfortable, is a distinguishing feature of her production and in this artwork/installation she allows us to venture into it to have a beautiful experience. However, it also evokes in us mixed feelings as it may be something dark and mysterious, where we can become afraid of getting lost, even as that forest or woodland also presents itself as a wonderful space to be explored.

The installation includes two works from 2022. *Intra-Disloque*, which is a tribute to her teacher, Nelson Ramos, is made up of a structure that supports a canvas with a layer of primer that Ramos gave to Claudia in 1973 for her to paint on. The canvas bears the title Disloque and Nelson Ramos' signature on its reverse side. In 1973, Claudia painted an "untitled" piece on it and today, as part of the selection of works to be exhibited, out of curiosity, the artist researched the different layers on this canvas using the x-ray technique, looking for signs of a possible painting by Nelson Ramos. The x-ray images of this piece complete the installation. Undoubtedly Claudia Anselmi will not end this research here, her exploratory spirit will lead her to use new processes to elucidate this mystery.

Lastly, we cannot fail to mention her work *Uróboros*, made for this exhibition. It is made up of two pieces, an acrylic painting on canvas (2006) now intervened by the artist and another piece made with ink on rice paper that again reinforce the idea of circularity and of permanent presences.

Cristina Bausero
Directora del Museo Juan Manuel Blanes

Claudia Anselmi

"Wanderer, your footsteps are the road, and nothing more...".

Antonio Machado

Claudia Anselmi's work is built between delicateness and strength, between lightness and firmness, between ingenuity and sharpness, between life and death. Thus, by managing opposites, she weaves a swarm with the lines of her drawing and the dense elaboration of her graphics, a sort of venous system that irrigates, sustains and gives life to her works, be it a print, a performance, a drawing or an assemblage.

Nature and culture go hand in hand in Claudia's work, they are a universe and a common thread, a constant, an equation not only evidenced in the content, but also in a formal tendency over time, which gradually involves viewers time and again until we become a constitutive part of the work. Sometimes narrative, often symbolic, Claudia moves over the years from a fantastic world to a more real one by incorporating the pain of her own life, metaphorizing the autobiographical episode, but always betting on the restorative capacity of art. Always restoring, evoking once more a chimerical —or not— side that will restore life to us.

She began her artistic career when she was so young that her personal development, her growth and the evolution of her work have always been closely intertwined, nurturing each other, as they proceed in parallel. As a good printmaker, both talented and experienced, Claudia knows the process, she knows the states, the transparencies, the registers. I do not know whether it is consciously or not, but she seems to organize that knowledge, unravel it and weave it again, and reuse it in space, in layers of fabrics, in effulgences of images, in accumulations of subtleties. Her prints, her monoprints and her drawings are extremely elaborate, and the same ends up happening with her installations and constructions.

Throughout her career and her exploration of artistic resources, Claudia has developed and consolidated a very personal language, creating her own codes and ways of articulating them, and she has remained true to herself. It is difficult to trace back references for her work, if she had any, since her personal imprint has been so dominant in the image that we can only associate Claudia with Claudia. If one tries hard one could find, in her beginnings, affinities with an era of illustrated poetry in Uruguay in the sixties, and perhaps with the drawings, oftentimes illustrations too, by Teresa Vila, another woman with her own graphic style, who had almost stopped working when Claudia entered the arena of the arts. We may eventually come across an imprint of Nelson Ramos, her teacher, and that only after much research of pre-minimalist Ramos.

But any of these encounters is anecdotal and circumstantial, and it is because the anchoring of Claudia's image with her own life experiences, her fidelity to her truths, can only result in a mirror image of herself. In that sense, the aesthetic experience to which she exposes us is unprecedented, it is like going through Alice's looking glass (the one from Wonderland), except that we are actually going through Claudia's looking glass. We enter her heterotopia, a complex discursive space, with no rules other than her own.

Ana Tiscornia
New York, May 2022

Claudia Anselmi and Her First 10 Years of Creation

"What We Must be Drawing through Our Ways of Life."

Perejaume

Claudia Anselmi is a special case in the context of Uruguayan art, perhaps only comparable to Carlos Federico Sáez (1878-1901) or Gilberto Bellini (1908-1935), and generationally with Marco Maggi (1957). Her peculiarity is related to the precocity with which she began her artistic career in the visual arts: she held her first solo exhibition as a 13-year-old adolescent (in 1972) at the Palacio Salvo Art Gallery. This is extremely unusual, both in the context of Uruguayan and Latin American art and in the historical time in which the artist grew up: the early 1970s.

This text will address the first 10 years of Claudia Anselmi's artistic production in the context of the so-called generation of "*El Dibujazo*". Let's begin with an image and an evocation: in a photograph we see a five-year-old girl, absorbed in drawing; her gaze is directed to a place suggested by the photographer, following the conventional guidelines for this type of portrait, but her hands do not abandon the task at hand: drawing. This photograph of Claudia Anselmi was taken in the Enriqueta Compte y Riqué kindergarten, as a record for posterity of her beginning in primary education, the fundamental basis of Uruguayan public education.

The artist recalls that her father asked her if she would like to join a painting workshop in 1970. Without knowing very well what that decision meant and, above all, what it would represent in her future, the adolescent answered in the affirmative. This anecdote is complemented by another, equally evocative: to find out about a possible workshop for his daughter, the father went to the well-known Bruzzone Gallery on Sarandí Street, very close to the Montevideo Citadel, where he spoke to Kurt Speyer, its owner. The gallery owner suggested the workshop recently created by Nelson Ramos, whom he knew well, since his gallery exhibited and marketed his work.

These ephemerides could hint to the source of the artist' decision to embrace the visual arts as a professional activity, but this explanation would be incomplete if we did not outline, albeit briefly, her family context, which decisively favored this inclination. The family where Claudia Anselmi was born and lived her childhood and adolescence was made up of her mother, Amalia Amestoy, a Uruguayan of Basque-French origin; her father, Ezio Anselmi, an Italian immigrant; her older brother, Ezio, and their maternal grandmother, Sofia.

Her mother taught French in public high schools and cultivated a taste for literature, theater and music. Her father worked as an administrator in companies related to the Italian community and later in the national manufacturing industry, in the Ferrosmalt-Siam appliance factory, but he cultivated a passion for the arts and antiques, inherited from his father, Benedetto Anselmi, who was a collector. This family's liking for and interest in art and antiques materialized in a commercial project, since her parents, during the seventies, opened an antique store called Adelphi.

Another element to highlight is the relationship of the artist with her grandmothers since her early childhood, both with the one who shared her home, who was involved in multiple crafts and in particular made some original dolls, and with her paternal grandmother, Iris Costa, who was a sensitive draftswoman. Perhaps Claudia was influenced from a very young age by her grandmother's deep interest in drawing.

1972-1982

This brief description of the artist's family, an extremely favorable environment for cultural and artistic development, seeks to show that her father's decision to supplement the young woman's formal education with an artistic expression workshop was viewed as important for her personal development.

In its early years, Nelson Ramos's workshop was located in the basement of the El Faro club, on Sarmiento Avenue, and it moved in June 1971 to San Salvador Street, where it was renamed the Center for Artistic Expression (CEA). The CEA was created by Ramos and his wife, May Wolf, who taught pottery to children.

Initially, the artist was going to be enrolled as Wolf's student, but she decided to take classes directly with Ramos in the group created for adults. In an emblematic photograph that commemorates the inauguration of the new space, Nelson Ramos can be seen attentively observing two students; the one on the right is Claudia Anselmi. This promotional image shows us two young creators, who could be thought to be between 18 and 20 years old, fully engrossed in their activity, while guided by their teacher, and it subtly suggests the openness and diversity of genres involved. But regardless of its documentary value, when looking at the image it is difficult to imagine that the young woman is really a teenager of only 13 years of age. This reasoning could be applied in some way to the production that would make up the first two solo exhibitions of the artist held in those years. In fact, these first works with which she would enter the field of Uruguayan visual arts are, due to their originality and uniqueness, what some historians like to call "examples of artistic maturity", and actually portray the drive of a creator who did not follow traditional standards and who achieved a precocious development.

First Solo Exhibitions

We can schematically organize Claudia Anselmi's production between 1972 and 1982 into eight series of works. Looking at the important number of works, it can be noted that these first 10 years of creation are characterized by diversity and constant experimentation with almost all the classic art media, such as painting, collage and printmaking. However, the preponderance of drawing is evident as the most propitious medium that the artist found to develop her particularly expressive poetics.

As we pointed out, in 1972 and 1974 she held her first solo exhibitions at the Palacio Salvo Art Gallery. In those years, she also participated in several competitions and obtained some awards. In these two exhibitions, Anselmi presented a set of works made up of a series of paintings and drawings that functioned as a kind of formal aesthetic counterpoint, projecting a non-schematic idea of artistic creation. In the 1972 exhibition, the opposition of these two series of works established a set of tensions between diverse (and somehow opposed) techniques, aesthetics and narratives where a constant ambiguity seemed to break the classic categories of abstraction and figuration.

The series of paintings generically called *Casa del año 2000* (House of the year 2000) are modest in size and made in pastel shades of gray or white. These seem to represent, through thick oil brushstrokes, house facades or floor plans. However, upon closer observation, the figurative elements that could account for what is represented are extremely enigmatic. Additionally, these works somehow seemed to resume the tradition of informal Uruguayan abstraction while at the same time presenting images of a hermetic and oppressive reality.

By contrast, the series of monochrome drawings conveyed opposite, although equally ambiguous, sensations. This series of works is characterized for being made with an organic weft of drawings that at times insinuate a decorative pattern made up of a network of lines and circles outlining silhouettes that seem to spread or expand without precise limits. A possible interpretation of this first exhibition should consider two interrelated elements, one of a subjective and personal nature, and the other social and political.

First of all, it is important to point out that these works were made when the artist was 13 years old, that is, she was going through puberty. In this sense, and without entering into a psychoanalytic-type analysis, we may say that the passage from childhood to adulthood, generically called puberty, is a moment of crisis. From a biological point of view, in this transition the body undergoes fundamental changes and acquires the ability to reproduce.

On a physical, mental and social level this involves changes and questioning that dramatically affect the lives of all individuals and, in our patriarchal society, particularly those of women. This stage in the life of the artist coincides with a social, economic and political context of Uruguay that is equally convulsed and unstable. As we may know, since the mid-fifties, a growing instability in the country challenged, in its political dimension, the system of representation that had constituted the distinctive identity of modern Uruguay, throwing it into a deep crisis, whose epilogue was the dissolution of the House of Representatives (on June 27, 1973) by President Juan María Bordaberry, ushering in the civic-military dictatorship.

In that sense, this set of works seems inhabited by an insoluble contradiction: on the one hand, the density and hermeticism of her paintings, which suggest metaphors of a possible vital space in the near future and are defined by a gloomy adverse opacity and, on the other, the series of drawings which seem to be inhabited by an uncontrolled vital drive, a kind of organic form that reproduces itself slowly without respecting boundaries.

Claudia Anselmi intuitively presents a metaphor of the oppressive and inhospitable reality in which she lives, and of her body as defined by change and vital impulses. The allegorical power of this modest exhibition, like its extreme originality full of ambiguity and tension, caused, in some cases, perplexity and misunderstanding. Critic Nelson Di Maggio wrote, translating his misunderstanding and projecting a good dose of paternalism and sexism: "The artistic endeavors of children are almost always to be distrusted, the shadow of their elders projected with excessive indiscretion. This is the case with this 14-year-old girl entangled in an adult-intellectualized sadness."

In her second exhibition the artist repeated the same strategy, but the new series of paintings seemed to have absorbed the optimism of her drawings, presenting voluptuous, sensual and exultant forms colored in green, light blue and orange.

El Dibujazo

It is important to point out that Claudia Anselmi was involved in what has been called *El Dibujazo* (The Big Drawing). This assertion is related to her use of drawing as a fundamental means of expression, but also to the fact of her having participated in events held in the first half of the seventies. On this occasion we will not analyze whether the use of this common term in the narrative of Uruguayan art is pertinent or correct, we will only point out that it was minted by Jorge Páez Vilaró to refer to his own work as a draftsman and later reformulated by María Luisa Torrens to describe the rise in the practice of drawing by a generation of artists at the beginning of the seventies.

It is also important to remember that the two generations of artists who made up *El Dibujazo*, between the end of the 1960s and the first half of the 1970s, gravitated around the exhibition spaces managed by Enrique Gómez, which were, among others, Galería A, Galería U and the Palacio Salvo Art Gallery. Claudia Anselmi participated in this ephemeral non-movement, and thus she was later recognized for being part, of the show at the exhibition center of the Palacio Municipal¹ organized by María Luisa Torrens in 1989, and 20 years later, in 2009, another one held at the Ministry of Transport and Public Works, curated by María Yuguero and Enrique Gómez, both of which mapped those generations of artists.

1 Translator's Note: the site of the Montevideo Municipal government.

Throughout the seventies, despite the limitations and censorship articulated and established by the dictatorial government, the artist maintained an intense activity participating in multiple salons and collective exhibitions. Between 1977 and 1978 she made a series of drawings that represent enigmatic animals and a group of paintings in shades of brown where she seems to recreate the aesthetics of cave paintings.

Three fundamental events outlined the year 1978: first, her third solo exhibition at the Club de Arte in Galería Bruzzone, then the parting from the CEA, and finally her admission to the CGM (Club de Grabado de Montevideo).

Joining this important educational institution, which is dedicated to the production and popularization of graphic arts and printmaking, was extremely significant for Anselmi, because in addition to completing her vast artistic training, she was able to establish a relationship with an important group of artists who maintained a stance of resistance and solidarity during those difficult years.

Before finishing this article, it is essential to analyze two series of works that follow one another, made between 1980 and 1982, and which give a kind of closure to her initial period or creative cycle (1972-1982) where drawing occupied a central space.

The first series is made up of a small number of works created using technical pen (Rapidograph) and watercolor, and which further elaborate on the artist's interest in representing entities from the animal world. In this group stands out the work *Montevideano* (1980), submitted for the prestigious Joan Miró Prize in Barcelona, in which the artist reaches the highest level of complexity, refinement and formal detail. The figure represented appears to be a bird; we can quickly recognize its important beak, its eyes that seem to be watching us and two imposing legs. The composition is determined by two weaves of horizontal and vertical lines, which define the structure of what is represented while serving as support for countless decorative elements that make up an iridescent pattern of feathers. The creature, due to its fierceness and arrogance, seems to embody the indomitable force of nature, but the title subtly specifies its urban condition, projecting a metaphorical dimension related to life and youth.

On the other hand, in the 1982 series in pencil and watercolour, the artist approaches for the first time the human figure and an original form of landscape. On sheets of equal format, we can see representations of small humanoids that seem to interact with or become integrated into the environment where they are located.

As in the previous works, the drawing is done with meticulousness and accuracy, denoting the pinnacle in the development of her own autonomous style. Although most of the works in the series are called "Untitled", there is a clear predominance of figurative elements representing natural objects with extreme precision: trees with their leaves, branches and stones in the landscape. These details of an abstract boundless nature manage to integrate, merge or perhaps complete these anonymous beings that wander candidly. Once again, Claudia Anselmi presents us with a powerful metaphor about the uncontrollable force of life, while the social context of her creation inevitably lends it a subtle political dimension, where it becomes projected as the emblem of resilience.

Manuel Neves
Vanves (Cercle et Carré), September 2022

Claudia Anselmi, also an Eagle

I met Claudia in 1979, when I became a student of Nelson Ramos' and she would visit us in the workshop, as a former student. I did not know, then, that this egress had been a painful experience for her, since I only perceived the gesture as that of a teacher pushing his favorite fledgling out of the nest so that it flies alone. That young woman, so tall, beautiful and elegant, wearing white espadrilles, was like a vision speaking of other flights, of the “*pomadas*”¹ in the School of Architecture, in short, of the world. By contrast, I was the girl from the countryside, calling Ramos “Sir” and sitting at a table with Daniel, the only child. I wanted to be like Claudia. In her you could already see the eagle, the high flights, the brave gestures. But when I saw a plate worked by her at the Club de Grabado², a couple of years later, I understood for the first time that it was not just a few centimeters, a few years and my formal address of Ramos that set us apart. I would barely scratch the metal, fascinated by the dry point, while staying away from the acids. Claudia's plate was a rich topography of hills and abysses, a bold embossing that went through the metal to the bone, and which later, in printing, allowed us to peek into a universe rich in colors and textures, both organic and seductive.

Forty years have passed since then, in our respective busy lives filled with motherhood and work, while we saw little of each other, and only sporadically. I saw the invitation to write about her work as a challenge, but also an opportunity to meet again, finally, at the precise moment when she stops and allows us to see her complete work, discover her flights and dives into the abyss, as well as her movements back to the nest.

Sitting opposite each other, the two of us, in our sixties now, with adult children, with tight work schedules, many times during the talk we lost sight of the objective of the meeting, and we detoured into apparently parallel stories, not strictly related to her work. Or maybe they were. Because Claudia's work feeds on her life and going over it is also visiting and comparing what both of us have gone through in these 40 years. In art, Claudia has produced and exhibited, she has safeguarded and preserved her career, while I have not. Her work is full of research and technical innovations, mine is not. Her work is a banquet of shapes and colors, mine is almost monochrome. In life we have both had loving parents, children to feel proud of, loves and losses that left their marks on us. And in that parallel trajectory connected by the common teacher, we discover that we are twinned by several points, from some that are most inconsequential to others that have to do with creation and its rhythms of silence and creative fervor. They are those in which one is amazed to discover what we have done because it does not respond to any planning, but to a kind of magic that is usually activated when the deadlines come close. One common trait that we discovered in our last meeting was that we are both left-handed. And, suddenly, the memory appeared: Ramos, in my first class, noticing that I was drawing with my left hand, telling me: “That's good! Left-handers are good at drawing.” I did not know then –40 years would have to pass– that Claudia is left-handed too. And then I understood that the phrase kept in my memory for so many years, rather than referring to left-handers in general, was surely a reference to the left-handedness and talent of Claudia, the older sister who was already flying alone.

1 Translator's Note: Informal fundraising activities by students of the School of Architecture for their graduation trip.

2 Translator's Note: The Club de Grabado de Montevideo (Montevideo Printmaking Club) was a cultural institution established in 1953, that set out to break with the hegemony of the one-of-its-kind artistic work, through the use of printmaking techniques that allowed images to be reproduced serially.

1982-1992

Decades, an Arbitrary Cut

We know that life and work are not necessarily related to the calendar, but it becomes necessary to compartmentalize this career to try to understand its coherence and its stages. So, although it does not strictly correspond to the transformations and recurrences, the division into decades is a resource to address the extremely rich corpus of Anselmi's work produced between those distant eighties and the present.

1982-1992

The first five years of this decade are marked by the "coming of age" decreed by the teacher and the exploration of other artistic spaces, such as the Club de Grabado, at a very special time to be young in Uruguay: the end of the dictatorship about to become a reality, while the last cruel scratches of the regime are still being felt. In this spiritual climate, there is a blooming of artistic spaces and projects that break the defensive silence of the in-country exile of the previous decade. It is the time of the propitiatory action of the European cultural institutes, such as the Goethe Institut and the Alliance Française, of the intense activity of Nancy Bacelo at the head of the art space in the Galería del Notariado, of effervescence and projects. It is also a time of mourning, due to the demolition of the Barrio Reus al Sur³. Claudia grew up, and still has her workshop, in this neighborhood crisscrossed by drums, which, in recent years, have become an increasingly present sound in popular music. The search for that crushed cultural identity appears as a vindication of the roots denied, demolished, in the name of a homogeneity that is first identified with authoritarian thinking, but then with the subtler imposition of the nineties: look like everyone else, ignore your roots, believe you are citizens of the world, live with your backs to the local. The generations born a little later have different experiences, because they have not lived through fear and repression with the same intensity as those of us who were 20 years old in this decade. Older people had stronger internal scaffolding. In such a context, it is easy for the content to prevail over the form, and for the message to be obvious. This is not the case with Claudia, who participated in the spirit of the moment, but did so by navigating the theme with her own rules: always creating with an approach that is faithful to her artistic language, always exploring the multiple layers of her universe until she brings us closer to the center of the thing, gently, almost without realizing it, which makes the encounter with the core theme all the more dramatic. This way of conjuring the terrible through the beautiful is part of her artistic identity, and it is a brave trait in these early eighties, when an art of pure concepts also appears here, without any artistic or material substrate. Staying away from the temptation of pure content, either as a message or as a concept, is courageous.

Claudia Anselmi's work is developed in printmaking, but also in small volume installations that refer to the architectural forms of the neighborhood, now lost, but above all to the tableaus sent from Italy. Her father's family maintains contact by letters and sporadic transatlantic calls, but also through the exchange of packages. Among them, the remembered cardboard tableaus, small theaters with their structure and their characters, which sowed love for this small format that contains real and fantastic worlds. At the workshop, there was still an interest in space and installations, which Nelson Ramos had already worked on since the sixties. The master also left this mark in the Octaedro group, which did not include any women from the workshop, but whose exhibitions we obviously visited. These are years of a certain tension between the beautiful and the explicitly terrible, between traditional techniques and experimental formats in space and video, between the visual and the conceptual. Perhaps this is the time when the artist refuses to choose, but she goes through everything with her already mature voice, with her solo flights and

³ Translator's Note: Reus al Sur was an emblematic neighborhood of the city of Montevideo with links to the African-Uruguayan community and Candombe. Some of its original buildings were demolished during the dictatorship.

her group exhibitions. They are also years when her three children will arrive along with her training in the Nená Badaró workshop. The boxes, together with illustrations, prints and scenography projects, constitute a body of work that receives multiple awards in Uruguay and abroad. The decade ends with the mural in the Cilindro⁴, a project shared with Lala Severi and Beatriz Battione, where she experimented with a large-scale project. This work was part of the identity of the Cilindro and the area until the building was torn down in 2014.

1992-2002

Out of all our generation of the Ramos workshop, Claudia will be the first to have her own art workshop: the Taller Cebollatí, created together with Teresa Gilly, her business partner to this day. The teacher had done his job well because the young girl, forced to “graduate”, was the first one who dared to exercise the teaching profession in her own space. And for more than 30 years, children, young people and adults have attended it, but more importantly, it has produced artists trained in freedom and research, vastly different from each other.

In the summer of 1995, in the midst of family vacations and among the pine trees of Atlántida, she read about the discovery of the Chauvet cave, and felt overcome with concern about the fate of these paintings miraculously preserved for almost ten thousand years. Paleolithic paintings are fragile when they come into contact with the carbon monoxide produced by visitors, and the artistic heritage is full of sad examples of either voluntary or involuntary, but above all avoidable, destruction. The question that Claudia Anselmi asked herself that summer –so far from Chauvet and so close– was whether we would be capable, as humanity, of preserving this recently found treasure. And that was the basis of her exhibition in September of the same year, at Casa Gandhi. The room was filled with a small and delicate fauna of volume figures of animals, and on the floor, without any protection, four works painted on sheepskin. A roll of eighty meters of work made in monoprint was presented to the public as an offering. Yes, you could tear off a piece of the work and make it your own. But if you split it and took it away, you were destroying the unity of the work and the work itself. On the same night of the vernissage, the visitors, obviously friends as well as art fans, took away the eighty meters of work. Claudia replenished a strip so that the reel would remain in its original format, but that same night that new piece also disappeared. When the guests left, the artist was able to assess the dimension of what had happened to the work placed at floor level: soda glasses, crushed cigarettes, a wrinkled napkin, the hypothesis of predation painfully experienced in the first person. Years later, she found pieces of her work, or stories of how someone had not only taken a few centimeters, but more than a meter hidden inside a newspaper folded under his arm. And some people had even apostolically distributed among their friends the torn section of the work. It may be said that this artwork, fragmented and dismembered, gave rise to several works that coexist with their captors and have found a new life, freed from the mother coil, but the reality is that the fact of attacking the work did not stop anyone from the possibility of owning a part. Fortunately, the Chauvet cave did not suffer the same fate, and it is only accessible two weeks a year, a few hours at a time, with strict measures. Herzog paced its walkways, with a minimal film crew, and left us that wonderful film called *The Cave of Forgotten Dreams*. But, deep down, what the performance confirmed was that when we do not have these restrictions, we are less good, less cultured, less respectful of art than what we like to think ourselves to be.

The decade continued with awards, trips, exhibitions and work as a curator. The year 2000 found her with another solo exhibition: *Des-cubrimientos* (Dis-coverings), which returns to the roll format and,

⁴ Translator's Note: Cilindro Municipal (The Municipal Cylinder) was an indoor arena in Montevideo, Uruguay which was opened in 1956, for the International Exhibition of Industrial Production. The arena was used as the main venue of the 1967 edition of the FIBA World Cup, for which it had a seating capacity of 18,000 spectators.

in a visit to herself, mixes drawings from the 1980s with photographs, fragmented self-portraits and digitally manipulated drawings authored by her paternal grandmother, Iris Costa. The rolls are now on fixed supports, allowing us to see only what the artist reveals to us: what is visible, what is legible after handling the works, what is printed. This game of mixing works from various times, including those by her grandmother with her own, works as a magical integration ceremony, where the exposed and the secret establish a counterpoint in each piece. Magic and ritual, magic and mystery, showing and hiding, but also protecting. The rolls are akin to the monoprint printed reels, but they are fixed. The holders operate as a limit, perhaps as a symbolic sign of the caves. Prints with traditional techniques now dialogue with digital images. And it is this line of work that she exhibited in September 2001, when the 30th anniversary of Nelson Ramos' workshop, CEA, was celebrated with an exhibition by twelve of his students at the Fundación Buquebús. There we were again, the two of us.

The printmaker continues to experiment and breaks the limits of the plate, while the clouds of the 2001 crisis roll in and the ink turns black. She experiments with volume and creates models that are closed, protective prisms, with metal faces delicately embossed and, in contrast, the other faces where black and dramatic textures prevail. They are not boxes, they are not caves, they are closed blocks. The spiders appear in continuity in her work *La amenaza* (The Threat), in a transmutation inspired by the *Maman* by Louise Bourgeois, but which works as an initiation rite to overcome her atavistic fear of these bugs. And the paper strips are also printed in black: *El sonido de los sueños* (The sound of dreams), a series of fragmented self-portrait studies, where the photographic close-ups of her closed eyes and of her face partially covered by her hands alternate with loose drawings that suggest heads or organic forms, always bordering on abstraction. This game between photographic representation and abstraction is a tension that is present in her work from these years, but at the same time beauty is still present, perhaps as a yearning in stormy times, perhaps because even in experimentation there is something that underlies it all, a basic, internal, own order that does not allow chaos to take over everything.

2002-2012

They say that eagles in the middle of their lives have the opportunity to be born again: they go away and, if they manage to resist the pain, their beaks, feathers and claws are regenerated. The eagles that manage to complete the process have the opportunity to live 60 years, doubling the average lifespan. Some die trying. Others do not even dare to try. Humans do not have that possibility of getting away, since our processes are visible to everyone and on a par with all other obligations, routines and jobs. Perhaps an eagle nests in Claudia because this personally hard decade also witnessed the beginning of a new and very rich artistic stage. It is also a decade of visiting the past and returning with exquisite work: *Las cartas no enviadas* (The Unsent Letters), *Carta grabada en la memoria* (Letter Etched in Memory), the untitled monoprint cut into thin strips. Those envelopes and letters not only worked as a vehicle of communication, ever present in the pre-internet era in her family, but also as an easy resource for drawing when the paper ran out. Everything could become a medium for drawing, even a dress: *Mooning Away*, from 2004, which in its lines visits her own experiments printing textiles but which she has turned into a beautiful Jackie dress, with its black meanders, so characteristic of her early work, and its planes in shades of blue. There is in Claudia that militant vocation for the beautiful, the exquisite, the refined, that reappears in the new versions of the models (*Fantastic Landscapes*, 2004) as well as in the subsequent series of monoprints.

But it is in 2006 that a line of work seems to appear in full force that will continue until 2016, and which the artist reconstitutes here in a new montage: the walkable forests. Like the ouroboros, that mythological serpent with its mouth and tail joined in a perfect circle, Anselmi is faithful to her own universe, and sometimes seems to feed on her favorite themes, her forms, her techniques, and never does so to give

us the same, but rather, new configurations and approaches. The strips that appeared in rolls in the past decade free themselves from the walls and create space: they are many, they are unique, they are an invitation to explore them and discover, vertical after vertical, the secrets of each presence and each void. Why this walkable forest format? She explains it herself, quoting Ortega y Gasset: "The forest flees from one's eye." It is never defined only by the trees that populate it, not even by the shapes that can be guessed in the voids, it is the transit that one makes through the forest, which never allows us to capture it in its entirety because we are inside, no matter how much we believe that we are at its beginning or its end. Claudia's forests maintain that serene composition that makes us feel within a poetic reality that does not overwhelm or frighten us, but encourages us to continue discovering, as if we were suddenly those curious children in fairy tales who venture, fascinated by that infinite game, and fail to notice the wolves or gluttonous witches.

The first configuration of these walkable forests was inaugurated in Dodecá, in 2006, under the suggestive title *Espacio_tiempo: Obra en obra* (Space_Time: Work in Progress). In that room she installed four hundred monoprint strips and inaugurated the series that continued at the Goethe Institute in *Espacio_tiempo: El día en las manos* (Space_time: The Day in the Hands) in that same year, adding rolls of monoprints and photographs. The work found other stagings the following year at the MNAV, within the framework of the 52nd National Prize for Visual Arts, which was also exhibited in Maldonado. And the title of the artwork in Minnesota would be in English: *Quiet Times/Love's Labor*, in 2008.

Claudia travelled to the University of Minnesota with the aim of exhibiting and teaching a workshop, and with the illusion of seeing snow. As part of the workshop, she wanted to experience something new: how a print on plastic material behaves when it gets wet and is left exposed to icy air. Does it become a web of ice with the work visible through it? The snow turned out to be a more difficult hypothesis to handle in practice than she had expected, but that first test led to the integration of other materials that behaved nobly in contact with the inks and handling. In this exhibition we can witness the work *Elevación* (Elevation) (2009), exhibited in the Sáez Hall, which once again brings us the exquisite drawing artist who created such personal universes, where the central figure of the eagle with a human head appears, ready to take flight. This may be a hidden self-portrait, like the she-wolves that appear in her works: mysterious, profoundly feminine, bravely ready for life.

In the exhibition there are several works from 2011 and 2012, among them *Los juegos en el bosque* (The Games in the Forest), a series of large format monoprints on clear PVC with their very elegant trees traversed by vertical reddish lines and rounded shapes. The small-format prints, also from 2011, are part of the *Juegos del bosque* (Forest Games), four beautiful stamped pieces of zinc sheeting that once again bring us closer to the virtuous printmaker, the wizard of color, an artist capable of immersing herself and us over and over again in her games of life, love, death, to return us to reality all the more sensitive, all the more human.

2012-2022

Related to the previous series by format and technique, *Bosque nocturno* (Night Forest) is, however, produced two years later, in 2013. It has the singularity of incorporating the color blue, not present in the recent production of the time, resolved in warm, black and gray tones. Here blue suddenly shines, luxurious against the ocher form of the tree, a pure and luminous night.

Vastly different is what may be the most moving piece of the forest series: *Hoy cayó un árbol* (A Tree Fell Today), a clear vinyl monoprint that breaks with the vertical format and unfolds in five panels. Seven linear meters of an uprooted tree, its roots exposed, its vital vertical dimension lost forever. But *Hay vida en el bosque* (There is Life in the Forest) takes us out of our shock and returns hope: in this series of works,

which combine various techniques, we see a vertical human figure and a delicate and vital interplay of small organic shapes, all ready to create new life. The macro and the micro coexist here, there is no need to think about scales because what happens in those small miracles of the cells happens in the generation of larger weaves through those fine communicating vessels that are embroidery, filigree, veins, channels, the paths through which life flows.

In March 2016, Claudia opened at the MNAV the exhibition *Los juegos en el bosque, que el viento hable* (The Games in the Forest, Let the Wind Talk), a true *tour de force* occupying the largest room of the museum with the most extensive, complex, intense and complete montage of her forest and this idea, conceived in 2006, and which she has enriched and grown in complexity for 10 years. Each panel is a piece in itself, even though they are all part of the installation, and each translucent or transparent vertical panel invites us to two opposite movements: to stop in contemplation and joyfully lose ourselves in the details, but at the same time to move forward, knowing that once we are Inside we will become one more tree. Like the other visitors who tour the installation, we all become the forest as well as the explorers. At the end of the route, the enormous drawing that occupies the wall appears as a reminder that the plane can also be a forest and a path to be travelled. The exhibition also had a luxurious surprise: the series of zinc sheet cutouts, engraved with a theme of Tuscan pines, those that are not the same as ours, but which grow in the territory of her dad's land of origin. And here, I must confess, when I saw those plates, I felt again the same emotion as the first time I saw one worked on by Claudia. I saw them separated from their function of being the matrix for a print, as artwork, much more expressive of the artist's gestures: those bold holes in the material, combined with the subtlety that barely scratches the surface, with the trace of the aquatint, of the acid's bite. And they were exposed as what they are: matter with volume, with thickness, capable of remaining vertical, of generating shadows, of existing in its own right.

The following years, like this entire decade, are filled with new flights, more challenges and a strong will to continue creating and exhibiting, but also to promote the artistic practice of printmaking here through workshops with [Rimer] Cardillo and other international artists. They are rich, fruitful years, where maturity distances the children, but brings freedoms that were unthinkable before, and experimentation also turns into a more playful attitude. Thus, we see again, mysteriously new, the themes and stylistic resources that reappear from the past; this may be the time to integrate what has been lived, to visit the origin and allow oneself to play with it.

Claudia's latest work, created as a site-specific piece for this exhibition at the Blanes Museum, speaks precisely of this, based on an almost chance discovery. I will tell the story because it is beautiful. Ramos never painted in front of his students, but one day he gave a large, generous white canvas to Claudia, who was little more than a girl. And that afternoon, the two of them painted, I guess in silence, possibly with music playing in the background. The picture painted by Claudia was hung on a wall in the family home, from where it only came out a few months ago. It was then that Claudia saw for the first time the back of the canvas, which bears Ramos' signature and a date. Ramos had covered his work and had given it, blank, to Claudia. That is what true masters do: they cover themselves up, they go blank, and they give us the freedom to not be like them, to not follow them: they give us the strength to be ourselves. I think that in this discovery —I hope—, Claudia was finally able to understand that "graduating" her from the workshop was a generous gesture very close to that other gesture of offering her his work covered in white, something that a master can only do out of love and the deepest respect to the one they have called a *student*.

The x-rays allowed us to discover something of the original work, not in detail, but rather, a suggestive layout of vertical lines. Verticals, like those that dominate Claudia's forests, her trees, her solid abstract compositions. Verticals that make up that tower at the end where, using scaffolding found in the same

museum, she creates or recreates that internal dialogue between herself and the master, between her abstract work and those created especially for this installation. Among them are those that complete that silent conversation between past, present and future symbolically created from the traces of the discovered work. Based on those traces, Claudia celebrates by creating, playing, resignifying and making the invisible visible. What the viewer can behold, from the moment they enter the room until they reach the last artwork, her most recent, which dialogues with itself in the antechamber and with her and the master at the end, holds the germ of a lot more work. For this reason, far from being a retrospective of those 50 years of her first exhibition, this exhibition is a celebration, an arbitrary cut, an opportunity to review part of her journey and look into the future.

When Claudia is in her studio, near the ink palette, talking about German papers like other women talk about jewelry, I do not just see the respected mature artist. I see the girl with a penchant for flights, the young woman, tall and slow talking, whom I wanted to resemble. She is the one Ramos did not name when he acknowledged my left-handedness as a promise, but whom without a doubt —I have just realized now— he was thinking about. The same Claudia whose proud young sister I have been ever since, even without knowing it.

Inés Olmedo
Maldonado, August 2022

I dreamed that I wrote about Claudia saying that writing about her career was like venturing into a forest. The experience of the forest, says John Berger, is only understandable within the forest. One cannot get an idea of what happens outside of it, from a distance. That is why Claudia's installations are like a walk among the trees. The hanging silk and vinyl strips are the thin trunks or stems where we play hide and seek. They let us see in sections, and in sections they hide, since the tree, as the saying goes, does not allow us to see the forest.

That is when Claudia sets up transparencies: a simile of foliage, of the light between the leaves and of the voices of the absent beings who are always there but not, and also play hide and seek. Walking among Claudia's different works is also going through the times of her life. Transparencies and a drawing style that grows rhizomatic, like a filigree, are present in all her creative stages. Anyone who has been alone in a forest – and this is no fable – knows that the greatest fear is not recognizing the signs of the way back. Getting lost is an experience of overwhelming intensity. And it can happen in the absolute natural beauty of the forest. But we have all felt in our short or long lives, at least once, that loss that leads us to total helplessness. To live is, after all, to be at the mercy of loss.

Claudia's work resembles the patient reconstruction of a path, of a direction in the forest. With the meticulousness of a watchmaker or a weaver, she works, draws, stitches, rebuilds. With the rigor of a scientist who analyzes the signs of a minute change, of a revealing finding, x-rays are studied, ephemeral marks are sought, the traces of a silent and distant walk. Feelings, people, plant and animal figures guide her in a mysterious way. Each step forward, each sign that appears, brings us closer and closer to that place we recognize, which is where we entered the forest. I am writing about a dream I had. I dreamed that I wrote about Claudia saying that writing about her career was like venturing into a forest.

Pablo Thiago Rocca
Salinas, October 2022

Claudia Anselmi

Montevideo, 1958. Visual artist. Works in the field of installations, drawing, painting, printmaking and large format monoprints. Trained at the CEA with Nelson Ramos and at the Club de Grabado de Montevideo.

In 1992, she opened the Cebollatí Workshop together with Teresa Gilly, a teaching activity that she has continued to the present.

Solo Exhibitions

- 1972 Galería de Arte Palacio Salvo
- 1974 Galería de Arte Palacio Salvo
- 1978 *Exponen Anselmi-Gallo*, Club de Arte Galería Bruzzone
- 1985 *Dibujos*, Espacio Universitario
- 1988 *Interior/es*, Galería Latina
Cajas, Alianza Francesa
- 1995 Casa Gandhi Art Gallery
- 2000 Galería de Arte Mariela González Lerena, La Barra, Maldonado
Des-cubrimientos, Galería del Paseo, Montevideo
- 2003 *Capas*, Centro Cultural Dodecá
- 2006 *Inside*, Galería Arteuy, Punta del Este
Espacio_Tiempo: obra en obra, Centro Cultural Dodecá
Espacio_Tiempo: el día en las manos, Goethe-Institut Montevideo
- 2008 Nash Gallery, Regis Center for Art, University of Minnesota,
MN, Estados Unidos.
- 2009 *Elevación*, Sala de Arte Carlos F. Sáez, MTOP
- 2011 *Los juegos en el bosque*, Centro Cultural Dodecá
- 2012 *Lealtad*, instalation, performance and lecture,
SARAS International Workshop, Hotel del Lago, Punta del Este
- 2016 *Los juegos en el bosque, que el viento hable*,
Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)
- 2020 *Herencia*. Invited artist at *Montevideo, microrrelatos en los siglos xviii y xix*, Museo Histórico Cabildo
- 2022 *Uróboros*, Museo Juan Manuel Blanes

ISBN: 978-9915-9361-8-5

A standard linear barcode representing the ISBN number 978-9915-9361-8-5.

9 789915 936185



Intendencia
Montevideo



MUSEO DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES



Asociación de Amigos
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

