

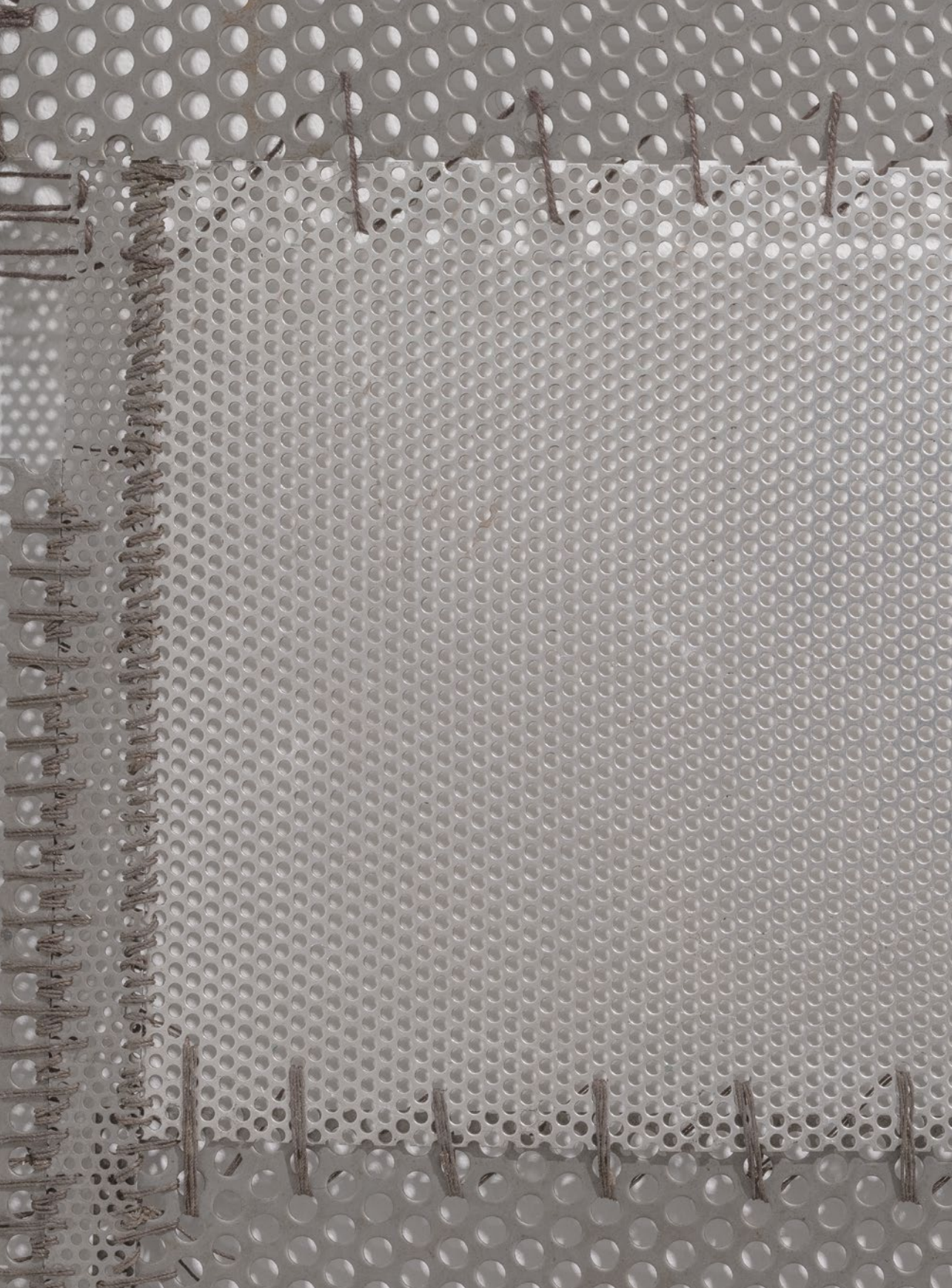
Marignana
Arte

#03

VERÓNICA
VÁZQUEZ

The Struggle for Raw

23.09 – 23.12.2017



VERÓNICA VÁZQUEZ

The Struggle for Raw

a cura di / curated by Ilaria Bignotti

Marignana
Arte

**faber
fabula
history
memory**

**strength
violence
struggle**

**structure
equilibrium
grid
cage
net**

**perception
senses
metaphor
process
alchemy**

**pureness
mystery
geometry
metaphysics
concretness**

**place
topography
theater
environment
earth
cosmos**

**sculpture
metals
iron
papers
fabrics
nails
wire
collage
assemblage
decollage
thread
cardboard
typography**

**body
hand
mind**

**nature
culture
raw**

**brute
resilient
resistant
fragile
malleable
eclectic
alterate**

**archetypal
known
unknown
rational**

**found
existing
handmade**

**heavy
hard
challenging**

rouge

**to overlap
to roll
to blend
to cover
to sew
to weld
to cut
to join
to pour**

**to draw
to classify
to remind
to forget
to remember**

**to touch
to feel
to wonder**

**to invade
to impose
to accumulate
to complement
to eliminate**

**to discard
to suffer**

Verónica Vázquez. The Struggle for Raw.

di Ilaria Bignotti

Una lista Di fronte al lavoro di Verónica Vázquez, la scrittura rischia di farsi sopraffare da una violenta emozione visuale, da una sensoriale passione che tutta la sua opera, dal raffinato teatrino di carte e fili rossi, alla imponente installazione sculturale, trasmette e trasuda.

Una potenza che scaturisce naturalmente dal metodo e dal processo creativo di questa straordinaria artista uruguayana classe 1970, rapidamente affermatasi nel panorama della scultura internazionale mid-career.

Alle punte più alte del suo attuale percorso è dedicata oggi a Venezia, per la prima volta negli spazi di una galleria italiana, una mostra personale.

Per chi scrive, il primo lavoro teorico da compiere, per restituire una lettura adeguata, è stato quello di fare ordine: impostare una griglia terminologica, con lo sguardo appuntato a quella *Verb List* di Richard Serra che non a caso Verónica stessa ha voluto pubblicare sul recente catalogo della sua personale al Museo Nacional de Artes Visuales di Montevideo, riconoscendo una certa paternità elettiva ad uno dei protagonisti della scultura del XX secolo: una lista di comportamenti, a scalzare l'aduso inventario di forme¹.

Ripercorrendo i testi che le sono stati rivolti, i titoli delle sue opere, i materiali di cui sono formate, sono stati così raccolti nomi, aggettivi, e verbi che, sino ad oggi, hanno provato a descrivere il suo operare. Categorie da intendere in modo osmotico: l'una pronta a mescolarsi nell'altra, ogni termine rievocante il suo vicino-lontano compagno, tutti uniti da un filo rosso concettuale e operativo che, grazie anche allo scambio di lettere tra me e Verónica, è emerso e oggi qui ho provato a trascrivere, in una lettura che mi auguro possa arricchire l'indagine critica dedicatale.

Le parole contengono strane assonanze che rimandano a comuni radici – o così ci piace pensarle: *Struggle*, che significa lotta, combattimento esangue per qualcosa di importante al punto da essere vitale, risuona delle lettere di cui è composto il verbo italiano *struggersi*, che significa sciogliersi, consumarsi al fuoco di una passione, di una emozione.

L'emozione violenta che ci trasmette il lavoro di Verónica nasce proprio da questo nostro avvertirne la lotta materica, il viatico anche doloroso del suo farsi, che ci coinvolge corporalmente in una meta-fisica conquista.

Viscerale e inespugnabile. Sapiente figlia di un tempo minerale, la sua opera, fertile, ci affama; durissima, ci strugge; inquieta, ci protegge.

È pura, si salva da ogni contaminazione, proprio grazie alla accumulazione, cucitura e manipolazione che furiosa Verónica le infligge.

Raw.

Radici La storia di Verónica Vázquez si intreccia inesorabilmente con la sua cultura geografica di origine: l'Uruguay, la storia dell'arte latino-americana, la sua condizione di artista donna attiva sullo sfondo della fine del XX secolo, in un momento di – dovuta, benché tarda – indagine internazionale rivolta al ruolo artistico femminile nel panorama contemporaneo. Tornerò in chiusura su questo aspetto, che troppo spesso è stato letto quale delimitazione di genere e che invece va inteso come riconoscimento di un linguaggio che affonda in una peculiare storia e scardina una univoca rappresentazione culturale.

Per quanto riguarda una indagine adeguata del nucleo formativo e generativo dell'opera di Verónica Vázquez, rimando, qui riassumendoli, ai recenti contributi di Maria Eugenia Grau, *The nature of things. Works of Verónica Vázquez*², e di Daniela Tomeo, *Verónica Vázquez and the unrelenting manifestation of matter*³. Dove i luoghi di formazione citati si avviano da CEDARTES, il Centre for the Development of Structured Art, in cui Verónica si reca per imparare le tecniche di lavorazione delle terre ceramiche, seguendo parallelamente la storia dell'arte insegnata da Miguel Battegazzorre. La giovane artista prosegue poi con la frequentazione di workshop in scultura impartiti da Luis Robledo, dove in maniera interdisciplinare approfondisce le tecniche plastiche, dalla colata all'arte tessile. Infine, l'approdo alla Fundación Atchugarry, diretta da uno dei padri della scultura monumentale latino-americana, Pablo Atchugarry, con la presenza di artisti quali Águeda Di Cancro, Octavio Podestá, Pablo Bruera, Enrique Broglia, Wifredo Díaz Valdez, tra gli altri. Nomi e percorsi ai quali dichiaro di avvicinarmi in punta di piedi, non appartenendo alla mia prospettiva geografico-culturale, riconoscendone, a livello visuale, una certa matrice trasmessa al linguaggio della giovane Verónica.

La quale nel frattempo, come emerge dal nostro dialogo in occasione della mostra veneziana, è curiosamente protesa verso altre ricerche ancora:

“Mi piacciono le proposte estetiche forti, contundenti e chiare. Eduardo Chillida / Jorge Oteiza / Richard Serra / Gego / León Ferrari / Jesús Rafael Soto / Jannis Kounellis [...] naturalmente sono molto interessanti le opere di Eva Hesse / Mona Hatoum / Lygia Pape / Doris Salcedo, e potrei continuare a lungo”⁴.

Un'altra lista da unire a quella di Serra poc'anzi citata, dove Verónica chiaramente enuncia i nomi-numi tutelari, separandoli da un segno di interpunzione netto: uno sbarramento che indica distinzione e consapevolezza di ciò che ciascuno di essi può offrirle. Una lista che indica un corpo a corpo: io / altro, formazione / affermazione di sé, conoscenza / consapevolezza. Poco prima, lei stessa scrive:

“Le mie opere sono il risultato dell'azione, appaiono quando lavoro su di loro, non prima. Non vi è alcuna idea preconcepita. Non seguo le “tecniche”, ma sì, ricerco,

vado a tentativi, la casualità condotta sul materiale specifico o sull'opera nel suo insieme ha un valore superiore a 'quello provocato'”⁵.

Un procedere per tentativi, un pensare con le mani, come altrove dichiara:

“Mi piace raggruppare, classificare, mischiare e ricominciare, tagliare, piegare, cucire, incollare, pensare legando dei fili, a volte penso con le mani e quei pensieri sono immagini, forme. Non mi sono mai dedicata a formalizzare un archivio.”⁶

Verónica utilizza le liste per disfarsene: organizzare la conoscenza in strutture ordinate è un modo di “mettere in griglia” il proprio procedimento, per poi innescare la forzatura, l'exasperazione, il rovesciamento attraverso un'azione rapidissima, convulsa, sperimentale.

In questo senso, è una delle più interessanti, e consapevoli, scultrici contemporanee: capace di rileggere, con critica elaborazione e innovativa pregnanza, lo smantellamento modernista avviato dalle correnti di Process Art e Anti Form alla fine del decennio '60.

Abituarsi a leggere la sua opera in questa discrasia tra ordine e disordine, concentrazione e convulsione del fare, è l'unico viatico, emozionante e sfidante, per poter entrarvi.

Processo Per Verónica parlo di scultura seguendo la prospettiva critica di “campo allargato”, nel senso fecondo che le è stato dato dalla pionieristica Rosalind Krauss quando, alla fine degli anni '60, si trovò a frequentare una certa ricerca americana che fece dell'uso operativo, piuttosto che ontologico, dei concetti e degli strumenti scultorei la base del proprio lavorare⁷. Una scultura “in quanto operazione, processo di ‘alterazione’, in cui non ci sono termini fissi o essenze, ma soltanto energie in un campo di forze”⁸.

In questo Verónica si dimostra esemplare: la sua attenzione, pur a partire da un rigoroso studio, che si traduce anche in titoli fortemente strutturati – *Proyectos II*, *Estructura doble intervenida III*, *Metal Structure I*, *Tramas y verde* – procede per tentativi, sperimentazioni, sorprese. L'alea come salvezza, senza quella paura di rimettersi in discussione, ma anzi con la consapevolezza che questo è l'unico modo per reinventare il medium, rimettere al mondo un mondo proprio, costruito disfacendolo, piegandolo, trovandolo nei suoi frammenti abbandonati, nelle sue parole calpestate: nei ferri erosi, in lembi di vesti ancora da cucire.

Textil I e Textil II, *Moldes*, *Quadras de gente* sono opere – e nomi di opere – in tal senso espliciti.

Una sintassi dislessica per scelta, che compone parole come cose, opere umanamente a noi vicine perché contengono cicatrici, rammenti, piccole defezioni al rigore, in nome del caos della vita che vi esplode e ci chiede di essere riconosciuta, riattivata. Amata nel suo errare.

Intrecciate e piegate, incasellate e protette in griglie corrosive, le “cose” che compongono i suoi lavori si impongono come oggetti assoluti, sul punto di collidere con lo spazio espositivo: parafrasando Donald Judd, essi chiedono la terza dimensione, non sono né pittura né scultura, si sbarazzano del problema dell'illusionismo, dello spazio letterale, dello spazio dentro e attorno a segni e colori, “[...] il che significa liberarsi di una delle reliquie più rilevanti e insieme più criticabili dell'arte europea”⁹.

Per questo, ai nostri occhi europeizzati, sono sfidanti. Ci coinvolgono struggendoci in una rievocazione di memorie, energie, icone, parole purissime, arcaiche. Sono opere raw: crude. Non cotte. Difficilmente commestibili – e fuor di metafora provocatorie, disarmanti, ma al contempo irresistibilmente seducenti.

Filo rosso “L'energia viene messa in recupero nell'oggetto, lì si concentra tutto lo sforzo, ci si renderà conto del passare del tempo, forse della sua morte [...] ma la sua “resurrezione” sarà evidente e il rapporto con l'occhio che guarda sarà intellettuale ed emotivo. Dare all'oggetto un'altra opportunità in un altro scenario, trasformarsi”¹⁰.

Ci riconosciamo in questa metamorfosi che è lo scorrere del tempo sulle nostre vite, sui nostri corpi. Un atto vitalistico di salvezza e di rinascita percorre come un filo rosso – metaforico, ma anche fisico – tutta l'opera di Verónica.

Che in questo si pone sulla linea avviata da Eva Hesse, non a caso citata dall'artista stessa, nell'aver saputo, e voluto, tenacemente trasformare dall'interno l'indagine artistica, tornando a lavorare sulle proprietà specifiche di un materiale nella sua potenzialmente infinita trasformazione e resilienza, e in queste proprietà trovando il principio organizzatore dell'opera. Rappresentante cruciale della Process Art, Eva Hesse impiegava tradizionali metodi di trasformazione per incorporare e assemblare le materie prime: fondere per raffinare, impilare per costruire, conferendo così un aspetto antropologico ai suoi oggetti¹¹. In Verónica Vázquez i cartamodelli di vecchie fabbriche tessili, disposti uno accanto all'altro, le sovrapposizioni di trame metalliche pervase dall'ossidazione, le pile di carte sgualcite arrotolate, i puntaspilli che perentoriamente inquadrano un'idea di veste, i fili di ferro convulsamente piegati a estendersi nello spazio, i piccoli gesti fissati in minime forme di filo rosso, sono corpi che a noi sta riconoscere, interiorizzare, rimettere in vita.

L'artista si limita – lo dichiara lei stessa – e metterle al mondo le potenzialità: etiche ed estetiche. Intime e politiche. Arcaiche e moderne.

“[...] La riflessione a carico dello spettatore, il fascino estetico per l'oggetto e il suo possibile nuovo significato costituiscono la motivazione più importante per me. Quando ho utilizzato i componenti di un macchinario di una grande azienda tessile, alcuni spettatori hanno riflettuto sul

crollo dell'industria tessile del Paese, altri hanno visto un bellissimo arazzo metallico cucito con filo rosso. Tutto rimane esposto, non ci sono spiegazioni che attentino contro l'enigma dell'atto"¹².

Griglia La sua metodologia, basata sul procedimento appropriazione-disgregazione-ricomposizione tende a proporsi più come costruzione sempre provvisoria e dialettica di oggetti, che come dogmatica, assertiva imposizione di opere. Oggetti capaci di "interrogare le nostre categorie mentali e le nostre maniere di vedere il mondo e gli altri"¹³. Un domandare che si arricchisce, nel lavoro di Verónica Vázquez, delle parole che qua e là incespicano, bisbigliano, sbucano dai materiali assemblati: sono annotazioni scritte a mano, appunti di lavoro, elenchi tecnici, liste di azioni e di operazioni che oggi si riattivano al nostro sguardo, scorrendo vivide davanti ai nostri occhi. Ingranaggi, rumori di forbici al taglio di tessuti, piccoli fruscii di aghi che s'appuntano, clangori di macchinari: l'immaginario archetipale dell'artista intento all'alchimia della materia, nella sua fucina segreta, nutre il nostro desiderio di narrazione, di raccontarci ancora una storia, nel tentativo disperato, e umanissimo, di fissare in qualche modo lo scorrere mutevole della vita.

Ma l'artista ci avverte di non cadere in inganno, di essere liberi, nell'interpretare:

"Le parole o frasi o lettere dei miei lavori non offrono significato alcuno dal punto di vista etimologico, semantico o narrativo, sono semplicemente un materiale in più incorporato all'opera, sono solo delle forme attraenti, per qualche ragione destinate ad esserne parte [...] preferisco non "intossicare" il lavoro con un titolo-metafora, mi interessa l'austerità del materiale, anch'io sono austera nel 'consigliare' lo spettatore".

Un'austerità che si trova nella griglia, tormento ed estasi della grande stagione modernista, mito da affrontare – corrodere? – con il processo casuale dell'esperienza. Griglia che in Veronica ricorre come "struttura geometrica o di supporto e può anche essere parte di un'opera, o può essere un'opera in sé

[...] A volte penso che "umanizzi" la geometria delle mie opere: sono "gabbie della memoria", ed il dialogo con l'accidente, con l'errore, con il raw appunto di una storia difficile, stratificata, mai univoca – come tu suggerisci – è forse la pietra angolare della mia intera ricerca"¹⁴.

1. Richard Serra, *Verb List Compilation. Actions to Relate to Oneself*, 1967-1968, in *Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas*, testi di Enrique Aguerre, Elena Forin, e Maria Eugenia Garau, catalogo della mostra, Montevideo, MNAV-Museo Nacional des Artes Visuales, 8 dicembre 2016-26 febbraio 2017, MNAV Edizioni, p. 18.

2. Maria Eugenia Grau, *The nature of things. Works of Verónica Vázquez*, in *Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas*, testi di Enrique Aguerre, Elena Forin, e Maria Eugenia Garau, catalogo della mostra, Montevideo, MNAV-Museo Nacional des Artes Visuales, 8 dicembre 2016-26 febbraio 2017, MNAV Edizioni, pp. 19-31.

3. Daniela Tomeo, *Verónica Vázquez and the unrelenting manifestation of matter in Verónica Vázquez: Geometric Dissonance*, catalogo della mostra, Piero Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón, 1 gennaio-15 febbraio 2015, Piero Atchugarry Gallery Edizioni, pp. 15-27.

4. Verónica Vázquez in dialogo con Ilaria Bignotti, febbraio-marzo 2017.

5. Ibidem.

6. Ibidem.

7. Cfr. il fondamentale Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1998.

8. Rosalind Krauss, *L'informe* (1996) trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 250.

9. Donald Judd, *Specific Objects*, citato in Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, trad. It., Bruno Mondadori, Milano, 2005, p. 38.

10. Verónica Vázquez in dialogo con Ilaria Bignotti, febbraio-marzo 2017.

11. Rosalind Krauss, *Doppio negativo: una nuova sintassi per la scultura*, in Eadem, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 275.

12. Verónica Vázquez in dialogo con Ilaria Bignotti, febbraio-marzo 2017.

13. Madeleine Renouard, in Martina Corgnati, *L'Europa dai Roaring Fifties al postmoderno*, in Eadem, *Artiste*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 255.

14. Verónica Vázquez in dialogo con Ilaria Bignotti, febbraio-marzo 2017.

Verónica Vázquez. The Struggle for Raw.

by Ilaria Bignotti

A list Writing about Verónica Vázquez's work we risk being overwhelmed by a violent visual emotion, a sensorial passion that her entire oeuvre, from the delicate little theater of paper and red thread to the impressive sculpture installation, conveys and distils.

A power naturally triggered by the creative process of this extraordinary Uruguayan artist born in 1970, soon asserted on the mid-career international sculpture scene.

Today in Venice, for the first time in an Italian gallery, a solo show is devoted to the crowning points of her present course.

For the undersigned, the first theoretic work to undertake for rendering a satisfactory interpretation is to put things in order: set up a terminological grid, keeping in mind Richard Serra's *Verb List* that Verónica Vázquez herself – not a coincidence – wished to publish in the recent catalog of her solo show at the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo, acknowledging a certain elective paternity of one of the leading figures of 20th-century sculpture: a list of behaviors instead of the usual inventory of shapes.¹

Reading the essays written on her works, and their titles, the materials they are made of, led to a series of nouns, adjectives, and verbs that up to now have sought to describe her working process. Categories to be grasped by osmosis: one about to merge with another, each term recalling its close-remote companion, all connected by a conceptual and effective continuous thread which came to light thanks to the correspondence between Verónica and myself and that I am now attempting to transcribe here in an interpretation that I hope may enrich the critical reflection devoted to her.

The words have strange assonances that refer to common roots – or we like to think so: *Struggle*, a bloodless battle for something so important it becomes vital, resonates in the letters of the Italian verb *struggersi*, that means dissolving, being consumed in the fire of a passion, an emotion.

The violent emotion Verónica's work arouses in us is precisely born of our awareness of its material conflict, and the even painful resource of its doing, that involves us physically in a meta-physical conquest.

Visceral and invincible. Knowing daughter of a mineral time, her work, fertile, starves us; very hard, melts us; anxious, protects us.

It is pure, eludes every contamination, precisely owing to the accumulation, the sewing, and manipulation that Verónica furiously inflicts upon it.

Raw.

Roots Verónica Vázquez's history is inexorably bound to the culture of her geographic origin: Uruguay, Latin-American art history, her condition as a woman artist

working against the background of the late 20th-century, at a time – long due – of international reflection on women's artistic role on the contemporary scene. I shall come back to this aspect that has too often been interpreted as a gender limit and instead should be seen as a recognition of a certain language rooted in a particular history and that invalidates a univocal cultural representation.

For an adequate investigation of the formative and generative sources of Verónica Vázquez's work, I refer, summing them up here, to the recent pieces written by Maria Eugenia Grau, *The Nature of things. Works of Verónica Vázquez*,² and Daniela Tomeo, *Verónica Vázquez and the Unrelenting Manifestation of Matter*.³ The places of her training mentioned there begin with CEDARTES, the Centre for the Development of Structured Art, where Verónica went to learn the techniques of processing pottery clays while attending Miguel Battegazzorre's art history courses. The young artist then frequented the workshops run by Luis Robledo where she studied plastic techniques with an interdisciplinary approach, from casting to textile art. Last, the Fundación Atchugarry, directed by one of the fathers of Latin-American monumental sculpture, Pablo Atchugarry, in the company of artists such as Águeda Di Cancro, Octavio Podestá, Pablo Bruera, Enrique Broglia, Wifredo Díaz Valdez, among others. Names and careers that I mention but tentatively as they do not belong to my geographic-cultural sphere, while recognizing a certain matrix passed on to young Verónica's language in terms of vision.

Meanwhile, as surfaces from our dialogue on the occasion of the Venetian exhibition, her curiosity leads her to still other investigations:

"I like strong esthetic proposals, blunt and clear. Eduardo Chillida / Jorge Oteiza / Richard Serra / Gego / León Ferrari / Jesús Rafael Soto / Jannis Kounellis [...] naturally I am very interested in the works of Eva Hesse / Mona Hatoum / Lygia Pape / Doris Salcedo, and I could go on for ages."⁴

Another list to add to Serra's we mentioned above, where Verónica clearly declares her tutelary names-nouns, separating them by a clear punctuation mark: a slash indicating distinction and awareness of what each of them can offer her. A list that suggests a hand-to-hand struggle: I / the Other, formation / self-affirmation, knowledge / awareness. She had just written:

"My works are the result of action, they appear while I am working on them, not before. There is no preconceived idea. I don't follow "techniques" but I do search, I try things out, randomness applied to the specific material or the overall work has more value than 'the one provoked'."⁵

Proceeding by experiments, thinking with your hands, as she declares elsewhere:

"I like to group, classify, mix and begin all over, cut, fold, sew, glue, think while tying threads, at times I think with my hands and these thoughts are images, forms. I never set about to formalize an archive."⁶

Verónica uses lists to get rid of them: organizing knowledge in orderly structures is a way to "put in a grid" her own process, to then trigger forcing, exasperation, overturning in a very swift, convulsed, experimental action.

In this sense she is one of the most interesting and aware among contemporary sculptresses: able to reread with critical elaboration and innovative pregnancy the modernist demolition arisen from the trends of Process Art and Anti Form in the late 1960s. Getting used to interpreting her work in this split between order and disorder, concentration and convulsion of doing, is the only recourse, moving and challenging, for approaching it.

Process For Verónica I speak of sculpture in the critical perspective of the "expanded field", with the fecund meaning the pioneering Rosalind Krauss gave it in the late 1960s when she was involved in a certain American experiment that made the operational, rather than ontological, use of sculpture concepts and instruments the grounds for her own work.⁷ A sculpture "as a process of 'alteration', in which there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a force field."⁸

In this Verónica proves herself exemplary: her attention, although arisen from a rigorous study expressed in highly structured titles – *Proyectos II, Estructura doble intervenida III, Metal Structure I, Tramas y verde* – proceeds by explorations, experiments, surprises. Chance as salvation, without that fear of being under discussion but instead with the awareness that this is the only way to reinvent the medium, consign to the world one's own world, built by taking it apart, folding it, finding it in its discarded fragments, in its trampled words: in eroded iron pieces, in scraps of clothes still to be sewn.

Textil I and *Textil II, Moldes, Quadras de gente* are works – and names of works – explicit in this sense.

A syntax dyslexic by choice that forms words like things, works humanly close to us because they harbor scars, mends, small lacks of rigor, in the name of the chaos of the life that explodes in them and asks us to be acknowledged, reactivated. Loved in its erring.

Intertwined and folded, pigeonholed and sheltered in rusty grids, the "things" that compose her works assert themselves as absolute objects on the verge of colliding with the exhibition space: to paraphrase Donald Judd, they demand the third dimension, they are neither painting nor sculpture, they cast off the problem of illusionism, of literal space, of the space in and around marks and colors, "[...] which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art."⁹

This is why, for us Europeans, they are challenging. They involve us, tormenting us in a recollection of memories,

energies, icons, pure archaic words. They are raw works. Uncooked. Hard to eat – and aside from provocative metaphors, disarming, but at the same time irresistibly seductive.

Red Thread "Energy is recovered in the object, there it concentrates all the effort, it tells us about the passage of time, perhaps about its death [...] but its 'resurrection' will be evident and the relationship with the eye looking at it will be intellectual and emotional. Give the object another opportunity in another scenario, transform itself."¹⁰

We recognize ourselves in this metamorphosis that is the passage of time on our lives, on our bodies. A vitalistic act of salvation and rebirth runs like a red thread – metaphorical, but physical as well – through all of Verónica's work.

The fact that she adopts here the line introduced by Eva Hesse, not coincidentally cited by the artist herself, in having known and stubbornly wanted to transform the artistic enquiry from within, going back to work on the specific properties of a material in its potentially unlimited transformation and resilience, and finding in these properties the organizational principle of the work. A key representative of Process Art, Eva Hesse used traditional methods of transformation to incorporate and assemble raw materials: merge to refine, pile up to build, thus conferring on her objects an anthropological aspect.¹¹ In Verónica Vázquez paper patterns from old textile factories arranged side by side, superimpositions of rusty metallic webbing, heaps of rolled up crumpled paper, pin-cushions that peremptorily suggest a notion of a garment, convulsively bent wires extending in space, tiny gestures fixed in minimal forms of red thread, are bodies that it is up to us to recognize, interiorize, bring back to life.

The artist, as she claims, limits herself giving life to their potentials: ethical and esthetical. Intimate and political. Archaic and modern.

"[...] The reflection at the viewer's expense, esthetic fascination for the object and its possible new meaning are for me the most important motivation. When I used the components of the machinery of a great textile company, some viewers reflected on the decline of Italy's textile industry while others saw a beautiful metallic tapestry sewn with red thread. Everything remains exposed, there are no explanations that counteract the enigma of the act."¹²

Grid Her methodology based on the process of appropriation-disintegration-re-composition tends to present itself as an ever-temporary and dialectic construction of objects rather than a dogmatic assertive imposition as works. Objects able to "interrogate our mental categories and our ways of seeing the world and others".¹³ A questioning that in Verónica Vázquez is enriched by words that here and there falter, whisper, pop out of the assembled materials: they are hand-written annotations, work

notes, technical lists, lists of actions and operations that today are reawakened under our gaze, irrepressibly slipping before our eyes. Mechanisms, noises of scissors cutting fabrics, tiny rustle of needles pointing, banging of machinery: the artist's archetypal imagination attentive to the alchemy of matter nurtures in its secret furnace our desire for narration, telling us another story, in the desperate and all so-human attempt to somehow arrest the shifting course of life.

But the artist warns us to not be deluded, to be free to interpret:

"The words or sentences or letters in my works do not offer any meaning from an etymological, semantic, or narrative point of view, they are merely one more material incorporated in the work, they are merely attractive forms, for some reason called to become part of them [...] I prefer not to "intoxicate" the work with a metaphor-title, I am interested in the material's austerity, I also am austere in 'advising' the viewer. An austerity that is found in the grid, torment and ecstasy of the great modernist period, a myth to confront – to corrode? – with the random process of experience."

A grid that recurs in Verónica as a "geometric or bearing structure and can also be part of a work or can be the work itself

"[...] Sometimes I think that it "humanizes" the geometry of my works: they are "cages of memory", and the dialogue with accident, with error, precisely with the rawness of a difficult, layered, never univocal story – as you suggest – may well be the cornerstone of my entire research."¹⁴

^{1.} Richard Serra, 'Verb List Compilation. Actions to Relate to Oneself', 1967-1968, in *Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas*, essays by Enrique Aguerre, Elena Forin, and María Eugenia Garau, exhibition catalog, Montevideo, MNAV-Museo Nacional des Artes Visuales, 8 December 2016-26 February 2017, MNAV Editions, p. 18.

^{2.} María Eugenia Grau, 'The nature of things. Works of Verónica Vázquez', in *Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas*, essays by Enrique Aguerre, Elena Forin, and María Eugenia Grau, exhibition catalog, Montevideo, MNAV-Museo Nacional des Artes Visuales, 8 December 2016-26 February 2017, MNAV Edizioni, pp. 19-31.

^{3.} Daniela Tomeo, 'Verónica Vázquez and the unrelenting manifestation of matter', in *Verónica Vázquez: Geometric Dissonance*, exhibition catalog, Piero Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón, 1 January-15 February 2015, Piero Atchugarry Gallery Editions, pp. 15-27.

^{4.} Verónica Vázquez, dialogue with Ilaria Bignotti, February-March 2017.

^{5.} Ibidem.

^{6.} Ibidem.

^{7.} See the fundamental Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1977; New York: Viking, 1977.

^{8.} Rosalind Krauss, *L'informe* (1996) It. transl. Bruno Mondadori, Milan 2003, p. 250.

^{9.} Donald Judd, *Specific Objects*, quoted in Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, It. transl., Bruno Mondadori, Milan, 2005, p. 38.

^{10.} Verónica Vázquez, dialogue with Ilaria Bignotti, February-March 2017.

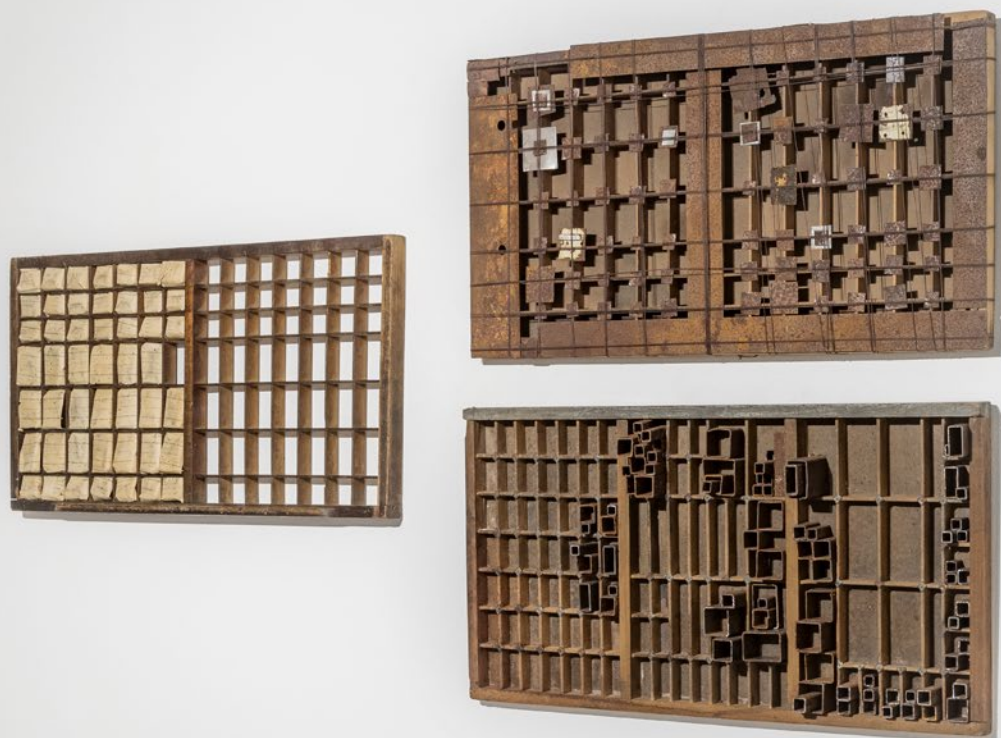
^{11.} Rosalind Krauss, 'Doppio negativo: una nuova sintassi per la scultura', in Eadem, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), It. transl. Bruno Mondadori, Milan 1998, p. 275.

^{12.} Verónica Vázquez, dialogue with Ilaria Bignotti, February-March 2017.

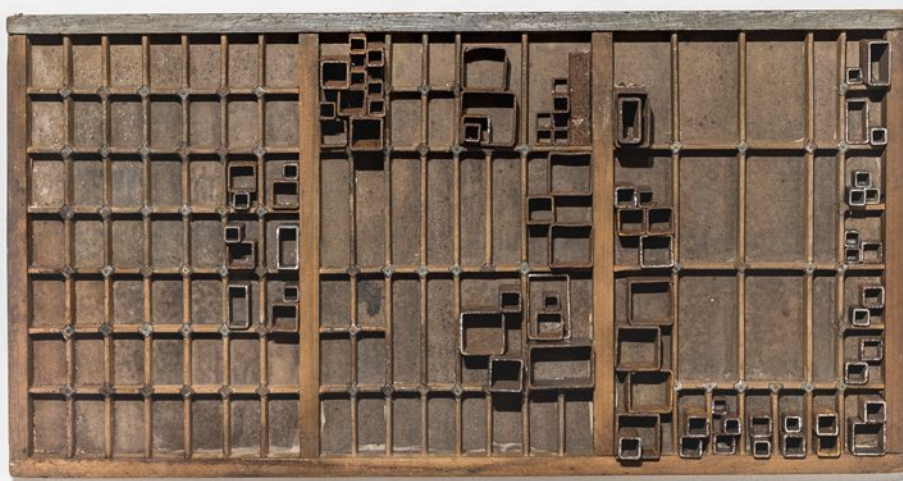
^{13.} Madeleine Renouard, in Martina Corgnati, 'L'Europa dai Roaring Fifties al postmoderno', in Eadem, *Artiste*, Bruno Mondadori, Milan, 2004, p. 255.

^{14.} Verónica Vázquez, dialogue with Ilaria Bignotti, February-March 2017.



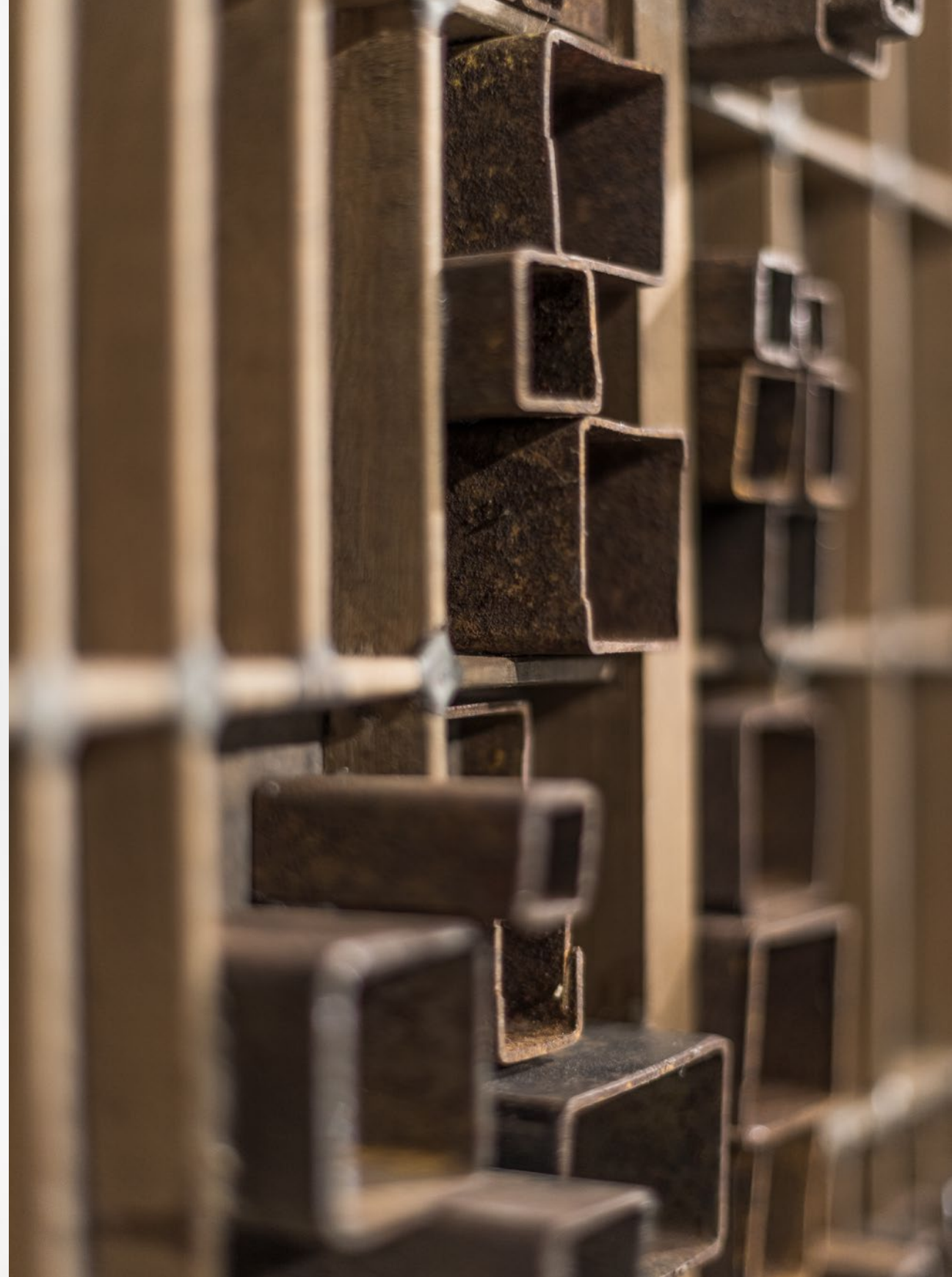


Cajon Tipografico II, 2010
Scatola di legno, carta / Wooden box, paper
42 × 82 cm



De la Serie Cajon, 2016
Metallo, fili / Metal, threads
82×42 cm

De la Serie Cajones, 2011
Cassetto tipografico, metallo / Typographical drawer, metal
81,5×42,3 cm





Cuadras de Gente III, 2016
Tessuto, cartone / Fabric, cardboard
16,5 × 13,5 cm

Papel sobre cartón, 2016
Carta / Paper
26,5 × 18 cm

Collage de papel y alambre, 2016
Carta, filo di ferro / Paper, wire
21,5 × 12 cm



De la serie Hilo y Carton, 2012
Cartone, fili / Cardboard, threads
22×30 cm

Hilos y clavos sobre papel, 2016
Carta, chiodi, fili / Paper, nails, threads
18×25,5 cm

Papel y Hilo II, 2016
Carta, cartone, fili / Paper, cardboard, threads
18×13,5 cm



Alambre y Hilo, 2016
Filo di ferro, cartone, fili / Wire, cardboard, threads
50×70 cm

Estructura doble intervenida III, 2016
Ferro, spilli, carta / Iron, pins, paper
28,5×60 cm



De la Serie Cajon y Papel, 2016
Cassetto con carta rossa / Drawer with red paper
42 × 82 cm, 42 × 82 cm

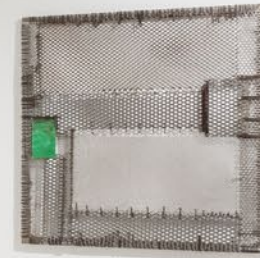


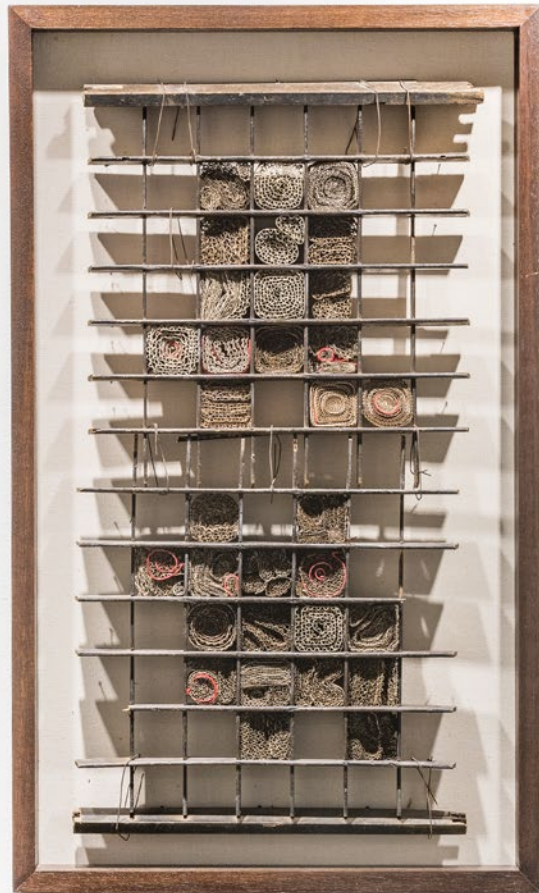
De la Serie Proyectos, 2017
Carta, metallo, fili / Paper, metal, threads
80 × 80 cm



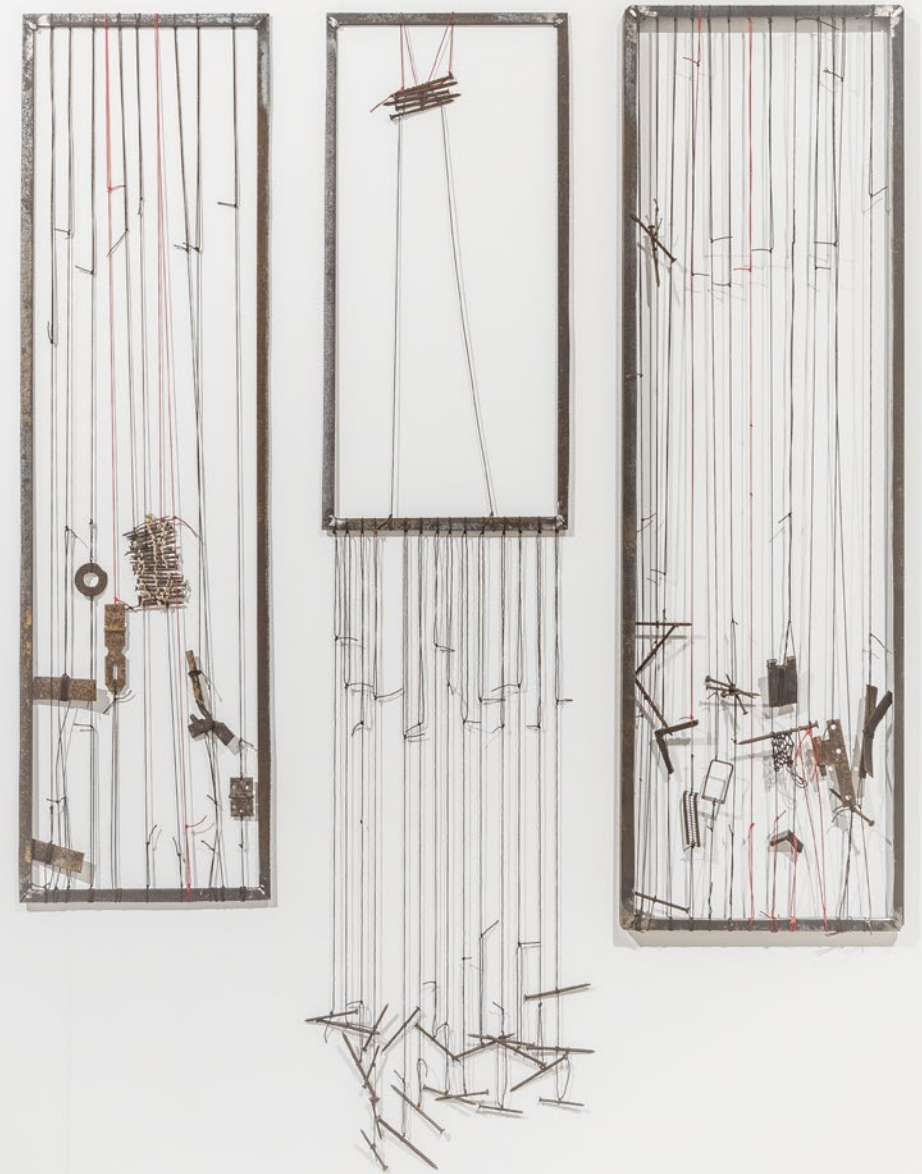
Moldes, 2016
Modellini di carta appesi con spago e filo di ferro /
Paper models hung with twine and wire
155×125 cm



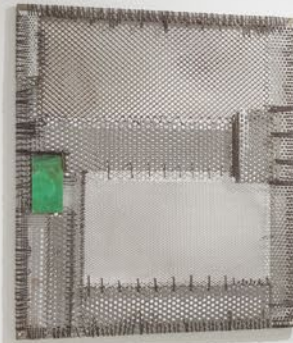


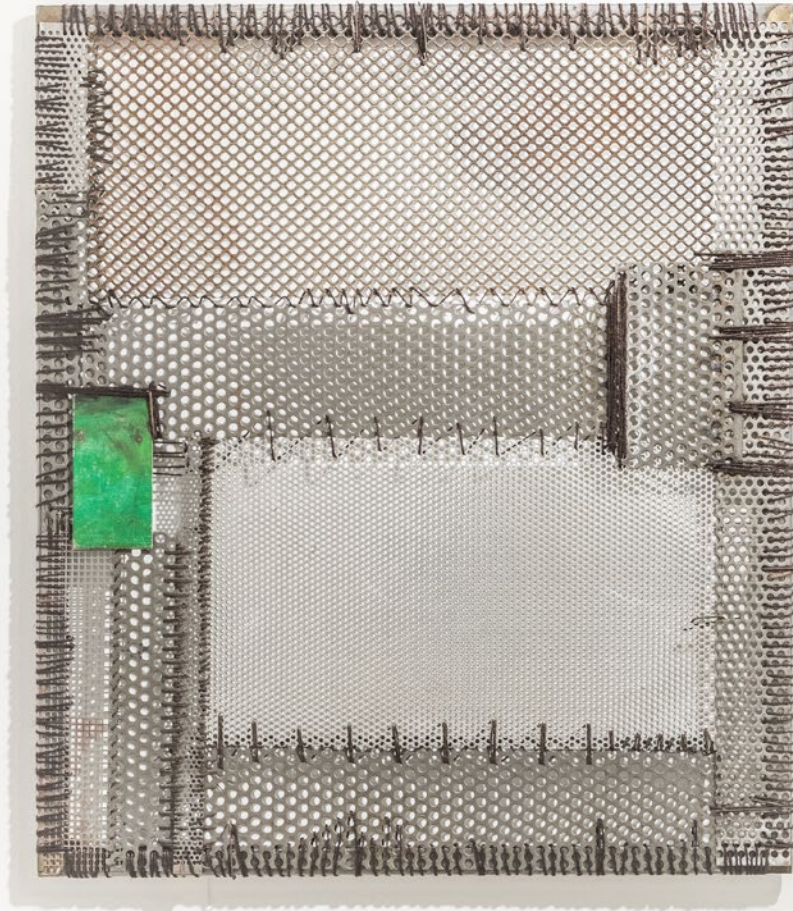


Cajon Tipografico, Hilo y Cartón, 2013
 Cassetto tipografico, cartone, fili / Typographical drawer, cardboard, threads
 82×38,5 cm



De la Serie Memoria Abandonadas, 2017
 Metallo, fili, chiodi / Metal, threads, nails
 96,8×27,3 cm, 100×30,5 cm, 125,2×26,8 cm

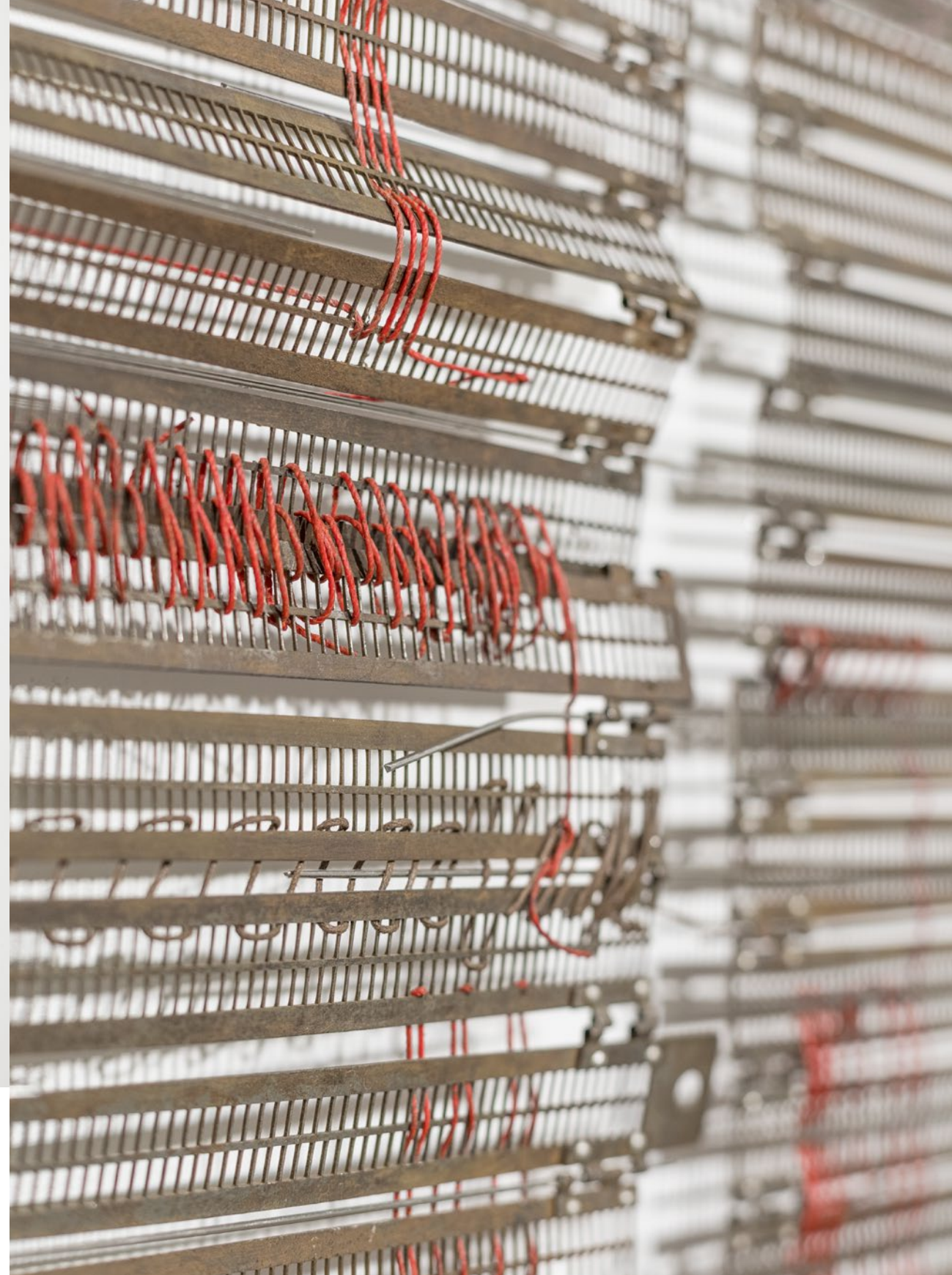




Tramas y verde, 2016
Ferro, fili / Iron, threads
94×83 cm



Tramas III, 2016
Griglie, filo di ferro, fili / Grid, wire, threads
114×60cm



Textil III, 2016
Cinghie metalliche, fili / Metallic straps, threads
111 × 109 cm



De la Serie Textil, 2017
Cinghie metalliche, fili / Metallic straps, threads
80 × 80 cm



Verónica Vázquez was born in Treinta y Tres (Uruguay) in 1970. Lives and works in Uruguay.

The Struggle for Raw

39

Selected Solo Exhibitions

2017

Marignana Arte, Venice

2016

Museo Nacional de Artes Visuales,
Montevideo
Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales
Museo Commenda di Pré, Genova

2015

Fundacion Pablo Atchugarry, Manantiales
Piero Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón

2014

Piero Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón
Fundacion Pablo Atchugarry, Manantiales

2009

Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales

Selected Group Exhibitions

2017

Marignana Arte, Venice

2016

Piero Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón
Museo Internazionale Italia Arte MIIT, Turin
Roma Arte Aperta, Ex Dogana, Rome
Este Arte, Punta Del Este

2015

Fondazione Abbazia di Rosazzo, Udine
Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales

2014

Fundación Gonzalo Rodríguez,
Montevideo
Mexico Embassy, Montevideo

2012

Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales

2009

Fundación Gonzalo Rodríguez,
Montevideo
Fundación Pablo Atchugarry, Manantiales

2006

Casa de la Cultura, Maldonado
Galería de los Caracoles, José Ignacio

2005

Casa de la Cultura, Maldonado
Galería de los Caracoles, José Ignacio

2004

Casa de la Cultura, Maldonado
XXIII Salón Leonístico de artes plásticas,
Montevideo
Biblioteca Nacional sala Vaz Ferreira,
Montevideo
Junta Departamental, Maldonado

2003

Casa de la Cultura, Maldonado
XXII Salón Leonístico de artes plásticas,
Montevideo
Liga de Fomento, Punta del Este

Public Collections

Fundación Pablo Atchugarry, Maldonado,
Uruguay
Buckhorn Sculpture Park, Pound Ridge,
NY, USA

Catalogs

Verónica Vázquez. The Struggle for Raw,
curated by Ilaria Bignotti, exhibition catalog,
Marignana Arte, Venice, September, 23 –
December, 23, 2017

The Hidden Dimension, curated by Ilaria
Bignotti and Clarissa Tempestini, exhibition
catalog, Marignana Arte, Venice, February, 10
– September, 9, 2017

Verónica Vázquez. La naturaleza de las cosas,
exhibition cataog, Museo Nacional de Artes
Visuales Montevideo, December, 8, 2016
– February, 26, 2017, Museo Nacional de Artes
Visuales Montevideo Editions

Il Paradiso inclinato, curated by Luca Tomio
and presented by Achille Bonito Oliva,
exhibition catalog, Ex Dogana, Rome, April, 28
– May, 25, 2016, ML² Editions

Verónica Vázquez. La verità dell'effimero,
curated by Luciano Caprile, exhibition catalog,
Museoteatro della Commenda di Pré, Genova,
March, 10 – April, 9, 2016, Piero Atchugarry
Gallery Editions

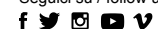
Verónica Vázquez, texts by Ricardo Pickenhayn
and Daniela Tomeo, exhibition catalog, Piero
Atchugarry Gallery, Pueblo Garzón, March, 26
– May, 31, 2015, Piero Atchugarry Gallery
Editions

Marignana
Arte

Dorsoduro 141
Rio Terà dei Catecumeni
30123 Venezia Italia

t +39 041 52 27 360
info@marignanaarte.it
www.marignanaarte.it

Seguici su / follow us on



VERÓNICA VÁZQUEZ
The Struggle for Raw

A cura di / Curated by
Ilaria Bignotti

Progetto grafico / Book design
b-r-u-n-o.it

Foto / Photo
© **Enrico Fiorese**

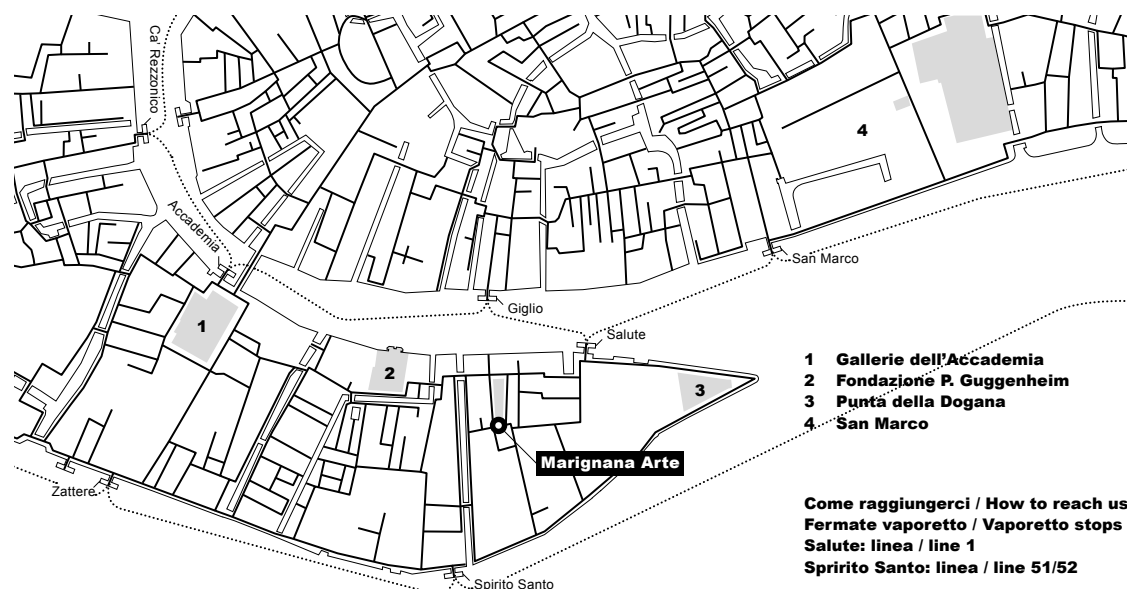
Traduzioni / Translation
Susan Wise

Stampa / Print
Grafiche Veneziane, Venezia

Tutte le opere / All the works
Courtesy l'artista / the artist
Copyright l'autore / the author

Copertina / Cover
De la Serie Proyectos, 2017, dettaglio / detail
Interno copertina / Inside Cover
Tramas y verde, 2016, dettaglio / detail

Marignana Arte è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche / Marignanaarte is available to copyright holders for any questions about unidentified iconographic sources
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in sistemi di recupero o trasmessa in qualsiasi forma o attraverso qualsiasi mezzo senza previa autorizzazione. Ogni violazione del copyright e delle leggi sulla proprietà intellettuale verrà perseguita secondo i termini di legge / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior permission. Any breach of copyright and intellectual property laws shall be prosecuted in accordance with the law.



- 1 **Gallerie dell'Accademia**
- 2 **Fondazione P. Guggenheim**
- 3 **Punta della Dogana**
- 4 **San Marco**

Come raggiungerci / How to reach us
Fermate vaporetto / Vaporetto stops
Salute: linea / line 1
Spirito Santo: linea / line 51/52

