

CARLOS CAPELÁN
XVIII PREMIO FIGARI

RTNINGAR

(Br.) = brittiskt område. Britiskt område. Gamn. lopp = p. Godw. A. = Mount Godwin. Kara-p. = Kara-Kejsarkanalen. Konst. = Kon-Kvang-tung. Leninsk Turkm. i. j. M.-A. = Mustagh-Ata. N.-B. ieo. Omanb. = Omanbukten. Pers. v. = Persiska viken. Sin. = Sinaihalvön. Sj.-el-Ar. = Straits Settlements. Syr. T.-i. = Transjordan. Transk.



Painting on map (anterior)
Tierra, tinta china y pigmento sobre mapa
22 x 30 cm
1990

El Premio Pedro Figari es el mayor reconocimiento a la trayectoria y a la obra de los artistas visuales en Uruguay. Instituido por el Banco Central del Uruguay en 1995 por iniciativa de Ricardo Pascale, ha homenajeado y premiado a los mayores creadores en reiteradas ocasiones. En los últimos años, dicho premio está a cargo del Museo Figari de la Dirección Nacional de Cultura del MEC.

En esta oportunidad, el homenajeado y merecedor del premio es Carlos Capelán; un artista ampliamente reconocido a nivel internacional y creador de una obra singular, cuyos aspectos más destacados incluyen la investigación, la osadía y la madurez de un maestro que no se contenta con lo realizado sino que, en una labor sin descanso, continúa buscando ese algo que es propio de los verdaderos creadores: lo que está más allá de lo previsible, incluso en su propio abanico de búsquedas y desvelos.

Carlos Capelán recibe este XVIII Premio Figari por su trayectoria, pero ello no implica el cierre de su aventura creadora sino, al contrario, la celebración de una obra incesante y continua. Carlos Capelán recorre el mundo —sur y norte, este y oeste— desplegando su talento, pero además ejerciendo magisterios diversos en talleres, coloquios, exposiciones y muestras. Se trata de un artista mayor de indiscutible valor que no necesita presentación ni en Uruguay ni en el resto del planeta.

El Ministerio de Educación y Cultura se enorgullece en tener a su cargo el otorgamiento del Premio Figari conjuntamente con el Banco Central del Uruguay, mediante la gestión del Museo Figari, a este artista, curador, teórico, docente, maestro.

Honrar honra a quienes —jurados e instituciones— han sabido reconocer la trascendencia de la producción de Carlos Capelán en ocasión de la decimoctava entrega del Premio Figari a un artista visual.

Hugo Achugar

Director Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo, marzo de 2014

El Banco Central del Uruguay tiene el orgullo de presentar la decimoctava edición del Premio Figari que en este año 2014 fue otorgado al reconocido artista Carlos Capelán. Desde 1995, el galardón distingue a destacados artistas nacionales, premiando su trayectoria y aportes a la cultura nacional e internacional.

Saludamos con orgullo a Carlos Capelán y le damos una cordial bienvenida a formar parte de la nómina de prestigiosos artistas cuyas obras integran la colección de arte institucional del Banco Central del Uruguay. Expresamos asimismo nuestro agradecimiento a Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz y Fernando Loustaunau por su participación en el jurado.

Felicitemos a Carlos por la obtención de este galardón, al tiempo que adherimos a lo expresado por los expertos sobre la calidad, versatilidad y relevancia temática de su obra. Su trabajo exhibe un profundo compromiso con lo social y antropológico. Recurre a diversidad de lenguajes y formatos y presenta al espectador sendas oportunidades de reflexión y sensibilización.

Los fundamentos económicos de una sociedad se vinculan estrechamente con sus bases culturales. La banca central cumple un rol fundamental en la estabilidad y el crecimiento económicos, pero el verdadero desarrollo social ocurre cuando los progresos económicos se suman a los culturales.

El Banco Central asume el desafío de contribuir a la más amplia difusión de este concepto fundamental. En ese sentido propicia el Premio Figari desde el año 1995, y manifiesta su vocación de continuidad para futuras ediciones.

Valoramos y agradecemos el valioso aporte del Ministerio de Educación y Cultura y del Museo Figari.

Alberto Graña

Presidente del Banco Central del Uruguay

El Museo Figari se enorgullece de abrir sus puertas a la decimoctava edición del Premio Figari que otorga el Banco Central del Uruguay.

Un prestigioso jurado compuesto por Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz y Fernando Lous-taunau confirió el Premio Figari 2013 al artista Carlos Capelán, de reconocida trayectoria nacional e internacional. Como corolario de esta acertada elección, el artista ha concebido, en acuerdo con el curador Riccardo Bogliione, una muestra especialmente adaptada a las instalaciones del museo.

La obra de Capelán destaca por el rigor en el manejo de diversas técnicas y procedimientos artísticos que van desde el dibujo hasta la instalación, pasando por la pintura, el grabado, la fotografía y la intervención de objetos. La variedad de recursos expresivos corre pareja con la multiplicidad de lecturas que su obra suscita en el espectador. Capelán es un artista nómada que trasciende las fronteras de los lenguajes artísticos como una manera de interpelar y traspasar las otras fronteras: las políticas, económicas y culturales que parcelan nuestra visión del mundo.

Una vez más, por cuarto año consecutivo, el museo renueva su apuesta a lo mejor de la cultura y las artes visuales al vincular el legado figariano con la producción artística contemporánea de excelencia.

Pablo Thiago Rocca

Director Museo Figari

En el día de la fecha, el jurado integrado por Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz, Fernando Loustaunau, reunido en el Museo Figari de la ciudad de Montevideo, teniendo especialmente en consideración la relevancia de la producción del artista hasta la fecha del fallo, el grado de interés de su obra, el valor de elaboración de un estilo y lenguaje personales, así como la incidencia de su aporte en el medio cultural, tanto a nivel nacional como internacional, deciden por unanimidad otorgar el Premio Figari 2013 al artista Carlos Capelán.

Carlos Capelán despliega una producción artística de corte antropológico y de gran sensibilidad en problemáticas contemporáneas —tocantes a lo político, lo social, lo territorial—, trabajando en diversas técnicas y formatos —pintura, dibujo, grabado, objetos, performances, fotografías, instalaciones—, transformando sus obras de arte en «hábitats» caracterizados por la hibridación y la síntesis culturales.

Habiendo obtenido reconocimiento internacional actualmente desarrolla en nuestro medio una labor docente y creativa que lo posiciona como un referente para las nuevas generaciones de artistas.

Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz, Fernando Loustaunau

Jurado XVIII Premio Figari
Montevideo, 12 de diciembre de 2013



Paisaje
Acuarela y tinta sobre papel
101 x 71 cm
2012

CAPELÁN, EL AMBIBILINGUO

por Riccardo Boglione

: de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambibilinguo sufre: está clarísimo, y como miniaturizado en esta línea hallada al principio de su cuento *Burubú*, que la entera parábola artística de Carlos Capelán es un sorprendente y enmarañado cuerpo a cuerpo con el lenguaje: con el lenguaje de todos, con todos los lenguajes, con el diente que muerde la *langue* y la boca que escupe la *parole*. Con todas las trabas/*quilombos* del lenguaje, sus incertidumbres/*nifó nifá* y el desabrimiento del *ambibilingüismo*: el artista dividido entre lenguajes clásicos y contemporáneos, entre un país y otro(s) (como sigilos, el desgarrar del exilio y la exaltación del andariego), entre la palabra y la cosa. Se nutre de dialécticos extremos y los desarropa mostrando su ambigüedad solapada, trabaja de bruces con la multiplicación que implica cualquier *bi*. En realidad, mirando mejor, Capelán nunca está dividido entre términos —es más, excluye con robusta movida ética el estricto juego binario con que se piensa el mundo capitalista—, sino que se estira y abarca y sostiene y retiene, infla o desinfla, y luego concierta elementos lejanos o antitéticos, se hace cargo de zarandear percepción y sentidos de los que miran o deambulan dentro de su obra, desmigajando, sea con brutalidad virtuosa, sea con aterciopelado *savoir-faire*, una serie pulposa de *topoi* que nos organizan culturalmente.

No resistiré a la tentación (un poco castradora) de armar una serie de sustantivos que adjetiven a Capelán y sobre ellos aparejar un itinerario mínimo de su actuación en el escenario internacional del arte de los últimos treinta años. **Ausencia, centro, cuerpo, doble, identidad, deformidad, objetos, occidente, oriente, periferia, porosidad, presencia.** Podría extenderse la lista, obvio, pero más que a su exhaustividad quiero apelar a la ordenación alfabética que le impuse, a la sumisión de conceptos vivos y claves, a una especie de criterio representativo artificial que altera los mismos lemas (pensados en su mayoría como sinónimos y contrarios): este pequeño *corset* ordenador es mimético del método Capelán, que con guantes quirúrgicos maneja material incandescente —las cuestiones urgentes que el más tajante arte contemporáneo enfrenta cotidianamente— jugando a armar taxonomías que prevén sus derrumbes, siempre confrontadas con paso doble irónico-heroico (y también, ¡jocemos de lo resbaladizo de las palabras!, onírico-erótico). De hecho, de ahora en adelante, yo mismo barajaré los términos.

Sus cuadros, sus libros, sus instalaciones ponen en marcha asociaciones desusadas, pavorosos asaltos a lo típico, desabrigan infiernos velados, pero desbordan siempre con gracia, con apostura, disimulan la angustia amplificándola con sagacidad, a través del «gancho», como el mismo artista llama



al ala «agradable» de su producción, buscan finalmente reglas que ya se saben ficticias y gozan de la experiencia de aplicarlas en su caducidad. *Erlebnis* antes que nada, diría un célebre y cuestionado alemán: digamos experiencia, sacándonos de encima ciertos ecos y recortando, de ella, aquella superposición entre arte y vida que hizo desesperar a las vanguardias históricas y que es resuelta por Capelán con una especie de rayuela seria, hecha de saltos entre lo simbólico y lo real, sin poder fijar (pero planteándose continuamente) dónde (y por qué) empieza uno y termina otro.

La **ausencia** es una **presencia** fundamental en los trabajos de Capelán: desde la ausencia de habitantes en las acciones-ocupaciones de casas abandonadas realizadas entre 1985 y 1987 en Suecia, que permitía al artista convertir el espacio íntimo del domicilio privado en una especie de pequeño, transitorio museo personal (murales, objetos diseminados en las habitaciones, *performances*), que más que revolver el concepto de privado y público establecía un espacio borroso, en cierto sentido «privadamente público», a la (casi total) ausencia de luz de su intervención en la Bienal de Venecia de 1995, con el espectador obligado a explorar a tientas el espacio, solo ayudado por flébiles focos que iluminaban dibujos de cuerpos decapitados y otros objetos con olor a rito fúnebre. En el medio, entre otras, la ausencia de legibilidad —léase ilegibilidad— que caracteriza muchos de sus libros de artista: la tachadura de palabras —cargada de una larga tradición, solo menciono los casos capitales de Emilio Isgró y Fernando Millán— y los dibujos de sus reconocibles rostros y cuerpos, resueltos con líneas volitivas y sinuosas, que cubren fotos y figuras y lo han llevado a crear piezas perfectas. Un ejemplo, entre otros posibles: el manual de gramática antigua, tachado en 1987, donde se ahogan seres entre borraduras negras y rojas, torbellino incontenible tal vez generado por la mismísima total negación de reglas lingüísticas que sufre el libro, una vez oscurecido el texto.

La polarización **centro/periferia** (y por extensión, inusitada por cierto, tal vez **occidente/oriente**) —que por supuesto implica, desde una perspectiva biográfica, su pertenencia a Latinoamérica por un lado y sus largas estadías europeas, por el otro, pero más en general el vaivén entre el circuito del *Art World* cosmopolita y la sempiterna y sacrosanta necesidad de operar en lugares descentrados— es

1. Pinturas en espacios urbanos, 1985. | 2. Libro intervenido, 1987.

AUSENCIA

CENTRO

PRESENCIA

PERIFERIA



literalmente derretida en las instalaciones y en las obras sobre papel capelanianas. Pero no se trata de la fundición domesticadora del tan publicitado (y nunca logrado) *Melting Pot* —coincidente con la mercantilización del «otro»—, sino de un entramado de estímulos diferentes e incluso divergentes tan tupido que es, una vez coagulado en la síntesis del artista, imposible de discernir en sus hipotéticas singularidades: la serie *Room Service (The Rape of the Sabinas)* de 2007 —63 dibujos sobre hojas membretadas de hoteles de todo el globo— alberga figuras y frases que se enroscan sobre una estructura, evidente o no, con andamio helicoidal (como la citada estatua de Giambologna, hito del manierismo), selladas sobre papel marcado por su identidad geográfica y su dimensión sagrada-mítica (las cartas de los escritores en viaje) y profana-turística (en su faceta de *leisure*). De la misma forma, en la tensión entre geopolítica, quehacer personal y expectativas, también de mercado (que espera a menudo de los latinoamericanos de hoy lo que hacían justamente los de ayer, vale decir, dejar rastros de sus respectivas culturas precolombinas oportunamente *aggiornatos*), se juegan las grandes, majestuosas y a la vez introspectivas instalaciones como *onlyyou* (2005) o *Burubú* (2011): confluyen y fluyen, junto a los grandes envoltentes murales, especímenes animales embalsamados y vivos, hortalizas, marcos recortados a la Madí rioplatense (como en el balbuciente y perfectamente gertrudesteiniano *Un lugar es un espacio es un lugar de 2010*) y perspectiva china des-hecha de superposiciones. A esta altura conviene mencionar, como insignia de lo apenas dicho, una de las palabras clave del artista uruguayo: la **porosidad**, el elogio de estos orificios (el artista, el público) que absorben y largan sustancias, conocimientos, ideas, inquietudes, sentidos y sentimientos en una especie de balanceada y húmeda relación, donde es impensable la noción de centralización: no es el colapso de la superficie comunicativa por sobreabundancia de agujeros, sino dejar abierto y potenciar los espacios osmóticos de diálogo entre lo simbólico y el mundo.

Identidad, doble, deformidad van con frecuencia juntos: Capelán, en principio, opera a favor de una progresiva anulación de la figura del Artista, de su ego fomentado por el mercado, que por un lado empuja la glorificación del yo (que nunca es el yo de consumidor, es siempre un yo diferido) y por otro lo neutraliza como sujeto crítico, hasta su punto de implosión, incluso psicótica, haciéndolo llegar a la

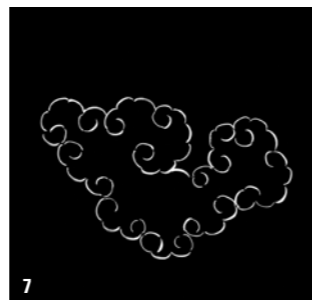
3. BURUBÚ-Heaven is a Place, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay, 2011. | 4. Room Service (El rapto de las sabinas) 8, 2005. | 5. Room Service (El rapto de las sabinas) 16, 2005.

ORIENTE

IDENTIDAD

OCIDENTE

POROSIDAD



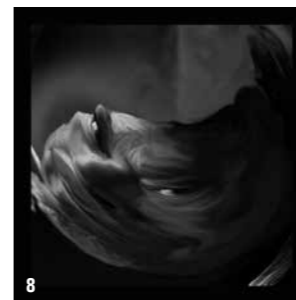
CUERPO

práctica inconsciente de los clásicos tabúes, en clave metafórica: canibalismo/incesto de/con su propia producción. Empero, un sencillo veto de su propia *mise-en-scène* sería hipócrita y así Capelán ahonda, corrosivo, en el autorretrato: la proliferación de su brazo tatuado con la palabra MO(R)AVIA que funciona como *parergon* sardónico e inestable (el paréntesis que encierra la *R* aviva una oscilación perpetua del significado) para una cuantiosa serie de fotos de paisajes vistos por el artista, parte de *Always There* (2005) o la multiplicación de su rostro, condensado en pocas, felices, estrías oblicuas, y repetido en diferentes instancias y sobre diferentes superficies en *Burubú* o deformado fotográficamente (de forma burda, *cartoonesca*, de Luna Park) como en un *freak-show* de sí mismo y con la elocuente consigna «Mi manera de ser es mi ser», parecen repetir obsesivamente que no hay forma de representar (y menos de representarse) sin lidiar con la irrepresentabilidad, concienzudamente. Y de hecho, no hay figuras humanas en la totalidad de su obra que no sean de alguna manera disformes, postura ético-estética cuyo pico es el uso que Capelán hace de la anamorfosis —el golpe de varita mágica que algunos artistas renacentistas dieron para inmortalizar la ciencia y su dialéctica negativa y que un Jacques poco fatalista, siglos después, pasando a través de Holbein, identificaba con el invisible «objeto causa del deseo» que hay que mirar al sesgo para poderlo vislumbrar—. Pero ya no se trata de la calavera, como en *Los embajadores* del pintor alemán, lo que aparece, sino el rostro del mismo artista, o un rostro indiferenciando, elección que remodela mordazmente el *memento mori* en *memento vivere*, consignando así toda una *poética*: el punto de vista privilegiado nunca es el central.

El arte de Capelán es, por supuesto, un arte de **objetos**, de significantes, como ha explicado él en distintas ocasiones, pero es también un arte recostado sobre el **cuerpo**: en su prepotencia carnal, en sus rituales antropológicos, el artista uruguayo nunca lo deja quieto. Sobre todo en lo que tiene de excesivo —en sentido literal (una vez más, ágil estratificación de significados)—, en lo que de él crece, rebosa: en la serie *Finger nail cuttings*, de 1991 a 2014, monta composiciones con los recortes de sus uñas de siluetas abstractas sobre fondo negro que se parecen a nubes shakesperianas, a arabescos mullidos, resignificando un producto corporal marginal (e incluso repulsivo) en algo etéreo y agraciado,

DOBLE

DEFORMIDAD



que si para los más maliciosos podría evocar ámbitos mortíferos —con el dato popular de las uñas que siguen creciendo después del fallecimiento— es posiblemente más acertado leerlos, al contrario, como la encarnación de ciclos biológicos y continuidad que informa ancha parte de su obra. Descaradamente por ese lado pulsional y vitalista se dirigen los varios dibujos sobre papel trazados con leche materna: esa tinta nutriente humana (y los halos que deja al secarse), especie de cierre tautológico de la reflexión sobre el artista y su hábitat —yendo al grano, la anatomía que produce su propio concreto medio de reproducción simbólica—, es a menudo utilizada por Capelán para especulaciones lingüísticas y filosóficas: interesa aquí una en particular que habla, en efecto, de «significado flotador, que no mantiene relaciones fijas» con su significado.

Tal vez entrados en esta brecha, hay que inventariar algunos objetos recurrentes en sus piezas: es cierto que por un lado el artista es favorable a una desmaterialización del objeto artístico, sobre todo en sede teórica, a su reducción a mero *cabaret semántico*, cuyo nombre podría ser *Chez les mots et les choses*. Ver por ejemplo las listas de palabras y conceptos interconectados que trepan pizarrones y paredes, aglutinándose en constelaciones de conceptos, contra los cuales se erigen a veces sus instalaciones y a veces no, dejando una especie de obra-vacío, que solo existió en su «hacerse», a través de lo oral y lo comunitario, como en el seminario-obra del reciente *Trabajar conversando* (2013) montevideano, que tiene varios precedentes en seminarios parecidos desarrollados, con diferentes «actores», en diferentes puntos de oriente y occidente y cuyos resultados, ahora ya evaporados, flamean según donde soplan los diversos vientos culturales. Sin embargo, Capelán no puede parar y conformarse con el calembour inmaterial del *Ceci n'est pas une pipe* (su *Ceci n'est pas un video* de 2004 son fotos que marean gracias a la sencillez de lo representado y su distante doble germinado gracias a la aplicación de un álgido método Rorschach). Así amontona cosas que juegan sutilmente con sus historias y sus usos sociales: la misma palabra desmaterialización ha sido materializada en bloques pesadísimos de piedra, a su vez apoyados en frágiles pilas de platos —especie de concreción humorística de la debilidad de la dependencia entre signo y significado— que han aparecido en *Dematerialization/Remate*.

OBJETOS



11

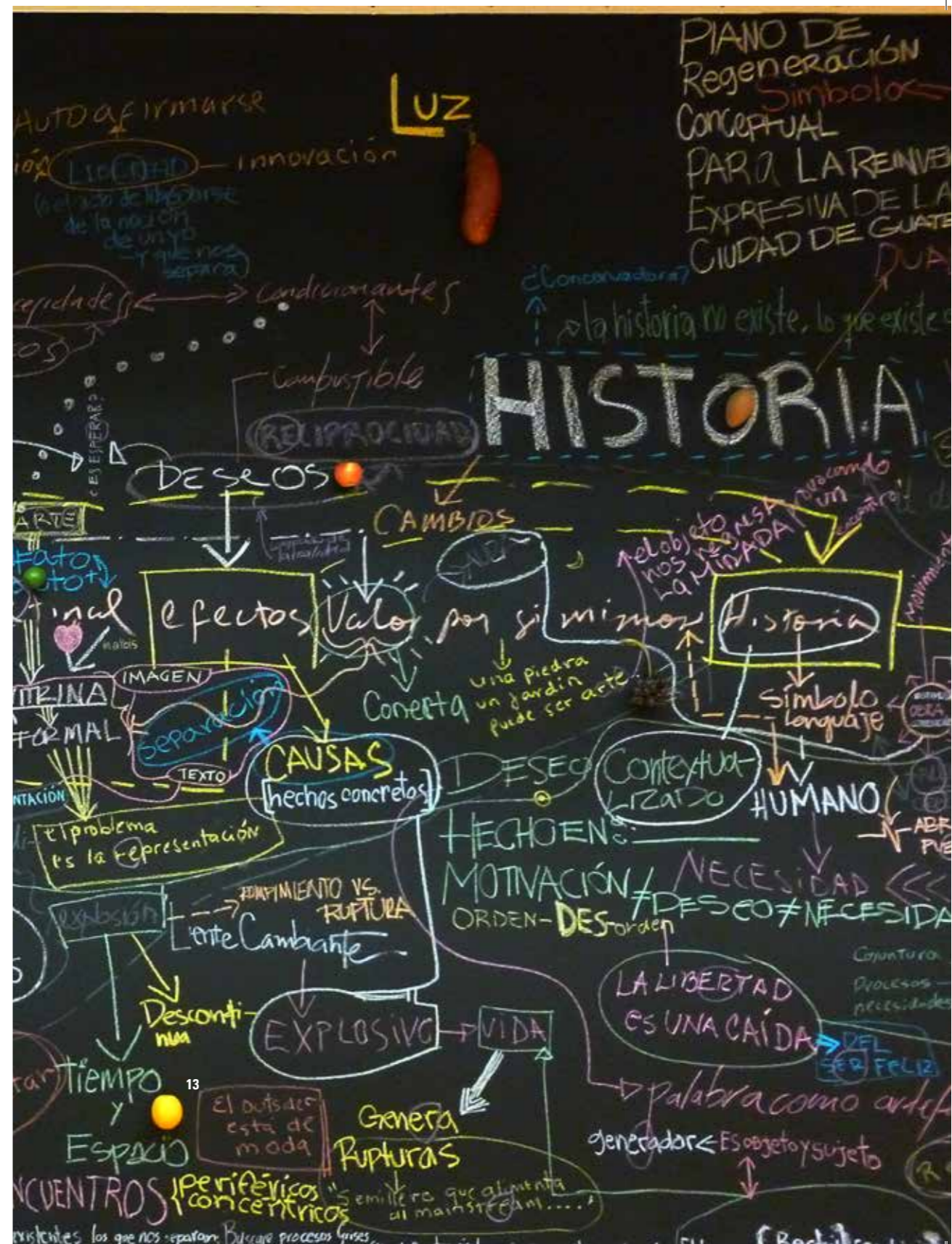


12

rialization (2004) y *Back to the horizon* (2006), mientras un instrumento como la silla —sola o acopiada en caóticos cúmulos— es una presencia constante en sus instalaciones desde los años 90, con sus exuberantes ribetes referenciales; silla como metáfora de poder, estabilidad, descanso, pero también guiño, muy tongue-in-cheek, a una de las cumbres del conceptualismo norteamericano, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, de 1965. Los viajes de Capelán al Averno lingüístico no se engolfan, por ende, dentro de lo escrito, así como su reflexión incansable sobre los límites antropológicos o geográficos no se encierra en los mapas, usados igualmente con frecuencia por el artista: ¿cómo congelar en imagen el crecimiento de las papas dejadas brotar en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo durante *Uruburu?* El ciclo a la vista de los tubérculos —ya lejos de proponerse como puro manifiesto *poverista*— nos afecta tanto en su exuberancia radical (de las raíces) como por ser un mordaz recordatorio de su origen americano, de su conquista de Europa y de la salvación de la hambruna que significó para el Viejo Mundo, con todas las etapas sucesivas que, sin viajar demasiado con la fantasía, aterrizan en los platos de *Los comedores de patatas* de Van Gogh de 1885 o en el re-bautismo de las *French fries* estadounidenses en *Liberty fries* durante recientes roces internacionales entre Estados Unidos y Francia, por motivos políticos.

Entonces, para cerrar, Capelán volitivamente empuja a quien lo experimenta a relacionar lo heterogéneo, a separar lo relacionado, a descifrar el trazo misterioso que lo invade todo (muros, libros, papel, lienzos, pero también plantas, rocas, elementos arquitectónicos, personas, etcétera) y que se ciñe tanto a su voluntad comunicativa como a su intrínseco perecimiento. En fin, exhorta a saciarse del *hic et nunc* y de su esqueleto lingüístico con sus cargas ideológicas, que nos forman y deforman continuamente, desconfiando de él y en él zambulléndose y zambulléndonos: de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambilinguo sufre:

11. Always there, Turbulence, Bienal de Auckland, Nueva Zelanda (detalle), 2007. | 12. Sin título (Rojo), 2009. | 13. Seminario en la Bienal, Paiz, Guatemala, 2012



13



SOMOS DEPENDIENTES

Quinta Proclama del PCLA (r)

El **PCLA (r)** sostiene que el museo, que las instituciones, que los museos, que los museos devotos o dedicados al Arte Contemporáneo (*no vale*)

El **PCLA (r)** se ve obligado por las circunstancias a pronunciarse con respecto a los museos de arte contemporáneo y a las políticas identitarias narcisistas proyectadas sobre la actividad del arte contemporáneo. Al respecto, el **Post Colonial Liberation Army (rematerialización)** sostiene:

- 1: que ninguna institución devota al arte contemporáneo está en condiciones de definir ni lo que es arte, ni lo que hace que una cosa sea considerada más contemporánea que otra;
- 2: que bajo una apariencia de porosidad teórica estas instituciones se rigen por sólidos principios pragmáticos;
- 3: que si estas instituciones tienen hoy dificultades para administrar estética, están en cambio altamente capacitadas para administrar otro tipo de categorías;
- 4: que mi vanguardia es más grande que la tuya;
- 5: que los museos son instituciones devotas a la praxis del autorretrato autista;
- 6: que los artistas no existen;
- 7: que el arte tampoco, solo su praxis;
- 8: que el Estado Nacional etnifica: la Familia del Hombre, el Modernismo y la Posmodernidad, la noción de lo Contemporáneo, la Geografía, la Flora y la Fauna, la propiedad de los Picassos, la Alteridad que justifica y sostiene su Autorretrato Autista y la Libertad Creativa;
- 9: que la globalización no es redonda como un globo; que la percepción de lo «multicultural» es más precisa si se hace desde la perspectiva central renacentista; que no es seguro que la mera inversión económica permita el acceso al mainstream de la cultura contemporánea; que esto no es un texto; que todo objeto dispuesto en una vitrina adquiere la peculiaridad de atrapar nuestra atención por un momento; que nuestra atención es fragmentaria;

Es lo que hay valor...

Acuarela sobre papel
70 x 50 cm
2011

XVIII PREMIO FIGARI

10: que el nuevo mercado de diseño de ropa interior no tiene por objeto expandir ni la noción ni la función del arte;

11: que los flujos de capital, información, tecnología, productos y personas que caracterizan el así llamado proceso de globalización liberan fuerzas que en sí no tienen intención ética a priori, por lo cual conceptos como los de etnificación, pluralidad, inclusión, exclusión, innovación, repetición, acumulación o fascinación pueden jugar papeles tanto progresistas como conservadores dependiendo de condiciones subjetivas en contextos concretos;

12: que si bien el arte forma parte de la producción simbólica de nuestro tiempo, sus productos funcionan como categorías tanto cualitativas como cuantitativas;

13: que la alteridad es otro de los recursos de renovación por parte de la vanguardia de la Nueva Clase Media Global;

14: France, one point; la Suède, en point; le Portugal um ponto; Deutschland ein und fünfzig; etc.;

15: que multiculturalidad y globalización no son suficientes para que Nueva Zelanda, Australia, África del Sur y el Río de la Plata se comuniquen horizontalmente;

16: que en la sociedad contemporánea la noción de grupos sociales con intereses comunes trasciende los límites tradicionalmente definidos por el estado nacional; que así como el capital tiende a trazarse estrategias transnacionales, y así como el sistema de educación, producción y distribución del arte contemporáneo se internacionaliza cada vez más, así también jóvenes posmodernos y adultos modernistas están dispuestos y preparados para defender sus museos, galerías, becas, críticos, lápices, mesas redondas, passepartous, reglas, escuadras, vídeos digitales, acuarelas, mapas del genoma, gomas de borrar, colecciones, caballetes, tradiciones posduchampianas y sus curadores favoritos de todo aquello que no esté inmerso en el preciso espacio de lo contemporáneo;

17: que es falso que la noción de contemporaneidad en el arte cumpla una función homogeneizante en contradicción con la vocación plural del presente;

18: que todos los excluidos de la representación social en las instituciones devotas al arte contemporáneo no viven necesariamente en el mismo hotel (tampoco es evidente que todos esos excluidos aspiren a la armonía entre cuerpo y alma);

19: que el revisionismo es una condición política de la historia; la seducción también;

20: que po-po-po-posiblemente nada de lo antedicho exprese fie-fie-fie-fielmente los deseos y aspiraciones de los excluidos, los excluidores, los devotos o los enemigos del mainstream del

arte, ni ningún otro cuestionamiento o po-po-po-posición de personas o grupos relacionados con la cultura producida en nuestros días;

21: que es falso de falsedad absoluta lo que se dice en cuanto a que no hay un sistema de producción cultural contemporáneo sino varios, y que es insostenible la afirmación de que: «no hay una cultura contemporánea genérica sino un deseo supersticioso de la misma, fragmentado en mil praxis diferentes y en tres mil actividades de diversa urgencia las cuales el PCLA (r) ni atiende ni entiende debidamente» y ante las cuales el PCLA (r) se asoma con el mismo asombro con el que un niño se asoma al asomarse de cada día con el mismo asombro que un niño se asoma al asomarse de cada día con el mismo asombro que un niño se asoma al asomarse de cada día con el mismo asombro.

¡Por una mejor comprensión de quienes somos, de dónde venimos, qué queremos y adónde vamos!

¡Por un arte contemporáneo transparente y con futuro!

¡Por una justa representación de la diversidad!

**Secretarías provinciales del PCLA (r)
Comisión Autónoma de Gestión Cultural Contemporánea
noviembre 2003**



SELECCIÓN DE TEXTOS CRÍTICOS

«En una época en que triunfan simplificaciones, clichés, crispamientos identitarios y todo aquello que Serge Daney juntaba bajo la fórmula “gestión almacenadora de la alteridad”, Carlos Capelán nos reconcilia con las paradojas y las sorpresas del laberinto cultural, como anteriormente Borges, Octavio Paz o Haroldo de Campos, esos “bárbaros alejandrinos” que, “lejos de procurar romper con tradición alguna, han buscado reatar, unir todas las cosas”.»

Catherine David, «Carlos Capelán», en *Canto a mí mismo*, catálogo de la V Bienal de La Habana, Lund, 1994.

«La obra de Capelán, y en especial sus ambientes e instalaciones, son como un chip que condensa muy diversos ejes culturales que se entrecruzan hoy en América Latina: el conceptualismo de incidencia social, la gráfica de tradición vernácula, la pintura de “atmósfera”, la crítica de la representación, el replanteo de la vieja neurosis de la identidad, la deconstrucción de los circuitos y mecanismos auráticos del arte y la cultura, un neotelurismo, el misticismo, las cosmovisiones no occidentales [...] para comentar a Capelán hay que hacer siempre enumeraciones. Es significativo cómo su trabajo, a diferencia de otros artistas de la instalación contemporáneos, se reconoce dentro de la tradición visual latinoamericana. Esto responde a su imaginaria tanto como a su barroquismo, y quizás a cierta dimensión intimista a pesar de la concentración en proposiciones de sesgo teórico, que provocan hacia el análisis social y cultural.»

Gerardo Mosquera, «El ojo te está mirando», en *Carlos Capelán*, Galería Fernando Quintana, Bogotá, 1994.

«El título que le da Capelán, *Una pintura representando espacio*, describe la pieza entera, que puede ser vista, en parte, como una gran pintura compleja, compuesta por la pared pintada con las manos, el cuadro colgado en ella y las pinturas hechas directamente sobre las paredes de ambos cuartos. La pintura se ha desplegado en tres dimensiones y ha incluido al espectador en su seno. Ocupando este espacio ficticio, el espectador también deviene una figura en una pintura, un decapitado u hombre arrastrándose, quizás, profiriendo (para citar a William Butler Yeats) “palabras altamente absurdas”. Entretanto, el proceso digestivo continúa, secretamente, en su interior.»

Thomas McEvilley, «Carlos Capelán's, A Painting Representing Space», en *Converge*, Lorie Mertes (compiladora), Miami Art Museum, Miami, 2000.

«El exilio de Capelán comenzó en Chile y lo llevó más tarde a Suecia, lo cual ha hecho de su visión una maravillosa mezcla recíproca de las temáticas, estrategias y lenguas de ambas regiones. Asimismo, hizo de la memoria un importante factor en el esquema de sus ideas. Cuando las circunstancias políticas hicieron del exilio más un tema de elección que de salud o seguridad, Capelán comenzó a recorrer las partes del mundo que más le atrajeron. En la última década sus nómades viajes le han permitido dejar ejemplos de su visión en muchos países. Su estrategia ha sido la de mostrar y contarle a sus observadores algo sobre el mundo en el cual ellos están inmersos. Leer su obra con el preconcepto de que estas instalaciones son latinoamericanas, simplemente porque ese es el origen del artista, es esperar que su registro visual esté encuadrado por la etnografía y el exotismo. Su producción dice algo distinto. Su referencia no es latinoamericana sino más bien europea, así como lo son las representaciones etnográficas. Cuando las ideas de Capelán se centran en la identidad, su enfoque no es una representación esencialista de él mismo como uruguayo, como un miembro de una parte de la humanidad, la corriente hegemónica llamada América Latina. En vez de esto, él ha utilizado ambos mundos como recursos, dándoles al arte y a los objetos encontrados en el espacio geográfico de Europa occidental un giro revelador.»

Gavin Jantjes, «Carlos Capelán», en *Jet Lag Mambo*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 2000.

«Capelán junta imágenes y del choque entre ellas genera nuevas ideas. Pero su antropología visual esconde [...] unas mismas inquietudes, se concentra en una serie de temas que deconstruye no sin cierta ironía, haciendo gala de un primitivismo cínico —pensemos en sus pinturas con tierra, una pintura táctil que realiza con los dedos donde se funde la figura, o sus pinturas de pared con tinta china—. Desafía así la noción “pura” de identidad, de origen, para reclamar la huella y su borradura, el reflejo narcisista y su desaparición, en definitiva, la virtualidad de la identidad.»

David Barro, «Carlos Capelán: trabajando la viceversa», en *onlyyou*, Galería Fúcares, Madrid, 2003.

«El arte de Carlos Capelán es multidimensional. Con una gran versatilidad, él expresa aquello que no es fácil de expresar. Un ciudadano del mundo con raíces en Uruguay, que estudió arte en Suecia, ha trabajado y vivido en muchos países usando muchas lenguas, y tiene una experiencia inusualmente vasta en ver las cosas desde muchos ángulos. Él es famoso por ser un *outsider*, pero la pregunta es: ¿un *outsider* con respecto a qué? ¿Dónde está el centro en el mundo de hoy y cómo definimos la periferia? Las obras de Carlos Capelán están estructuradas como el lenguaje, pero no uno, sino una multitud; él construye sobre un vocabulario existente mientras que a la vez expande sus fronteras. Introducirse en una de sus instalaciones es como pisar una zona silenciosa y densa, cargada de actividad y significado, y al mismo tiempo sus obras eluden cualquier intento de categorización e interpretación. El pluralismo, el juego de los opuestos, está presente en su vida así como en su obra: América Latina, los países nórdicos, lo físico y lo intelectual, lo racional y lo emocional. Basado en el arte gráfico y el dibujo, él ha compuesto y combinado imágenes bidimensionales con objetos, cubiertos parcialmente con arcilla, agregando palabras y citas sobre paredes y objetos, ampliando el lugar como si quisiera dibujar el mundo entero. El arte gráfico y el de la tierra todo en uno. Sin embargo, en un momento en el que las

instalaciones se han transformado en la lengua franca del arte, él se ha volcado hacia modos de expresión más clásicos, tales como la pintura.»

Ann-Sofie Noring, «Ceci n'est pas un video», en *Den 1a på Moderna*, Moderna Museet, Stockholm, 2004.

«Cada vez que Capelán anuncia el límite de un concepto o la insuficiencia de un modelo, también está invocando la cuestión de la suficiencia y la necesidad de dar un paso en otra dirección. No hay fin último. Cada declaración de oposición es otra forma de enredo con el oponente. La creatividad nunca ocurre en un vacío social. Todas las formas de la práctica artística están estructuradas como un lenguaje. La proliferación de formas que toma la práctica también ha extendido la necesidad de multiplicar nuestros códigos de referencia y nuestra destreza en la traducción cultural.»

Nikos Papastergiadis, «Ética de la colaboración», en *onlyyou*, Montevideo, Santiago de Chile, Guayaquil, San José de Costa Rica, 2005.

«Capelán quiere incomodar al observador, sacarlo de su letargo estético (y por tanto descolocarlo ética e ideológicamente). [...] Como las vacas y los caballos que se espantan las moscas estirando su lomo en rápidas, eléctricas sacudidas, así el observador gustaría librarse de las insinuaciones teóricas que Capelán arroja hacia su cabeza y que se inmiscuyen en su idea de lo artísticamente deseable.»

Pablo Thiago Rocca, «Estructuras porosas», en *Brecha*, 15/4/2005.

«[En *onlyyou*] las pinturas y los dibujos de Carlos Capelán, que orquestan paciente y atentamente un vocabulario comprimido, no son realmente pinturas en tela. Se los puede describir mejor como paisajes de ideas. Paisajes constituidos por pocos elementos, una decena de figuras: ningún descubrimiento, solo figuras que se repiten una y otra vez. Como en los blues. Como en el teatro japonés. Como en el poema de Tomas Tranströmer Schubertiana: “Y el que captura las señales de una vida entera en unos pocos acordes en cinco cuerdas, el que hace pasar un río por el ojo de una aguja...”» (Traducción del sueco: Ana Luisa Valdés)

Jan-Erik Lundström, «Introducción», en *onlyyou*, Montevideo, Santiago de Chile, Guayaquil, San José de Costa Rica, 2005.

«El espíritu anárquico y a la vez pragmático, decididamente antivanguardista del último Capelán, cobra forma en su proyecto *Post-Colonial Liberation Army (rematerialización)* (2003), un conjunto de escritos-manifiestos que apuntan a desestabilizar cualquier tendencia a la formación de discursos dominantes en el interior del sistema del arte. Dado que, según el artista, el arte se define por una mirada y no por una materialidad objetiva, hacer arte implica sostener la coexistencia de diversas miradas dentro de un sistema único aunque abierto. Mediante textos e imágenes articulados conceptualmente —pintar es hoy, en el caso de Capelán, un gesto conceptual que se define en contra del predominio de

la desmaterialización conceptualista— el artista va en busca de lo rechazado para instigar críticamente a que los otros, especialmente los que detentan alguna forma de poder, reconsideren el territorio de juego y su papel como jugadores.»

Santiago García Navarro, «Carlos Capelán», en *100 Artistas Latinoamericanos / 100 Latin American Artists*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2007.

«La obra [*El Proyecto Post-Colonial Liberation Army (Desmaterialización)*] ironiza sobre la retórica de los sistemas del arte, particularmente sobre los manifiestos vanguardísticos y las proclamas revolucionarias de la modernidad. Pero, como todo gesto irónico cabal, no pretende este juzgar y condenar las intrincadas operaciones teóricas y las viejas fórmulas leninistas, sino hacerles un guiño de complicidad y desafiar juguetonamente sus axiomas. Busca promover, así, relecturas capaces de destrabar la gravedad dogmática y principista de los textos y hacer circular otras cuestiones, camuflándolas en la ortodoxia teórica y a contramano de ella. Capelán sustituye la figura de *revolución* por *re-materialización* y hace de este término un sinónimo, o por lo menos una noción equivalente, al concepto derridiano de *deconstrucción*; busca, así, infiltrarse en terreno contrario para desajustar la ortodoxia de sus convicciones y abrir la posibilidad de lecturas paralelas. La ironía permite una “escritura de la escritura”, una distancia reflexiva por donde puede colarse la trasgresión del deseo.»

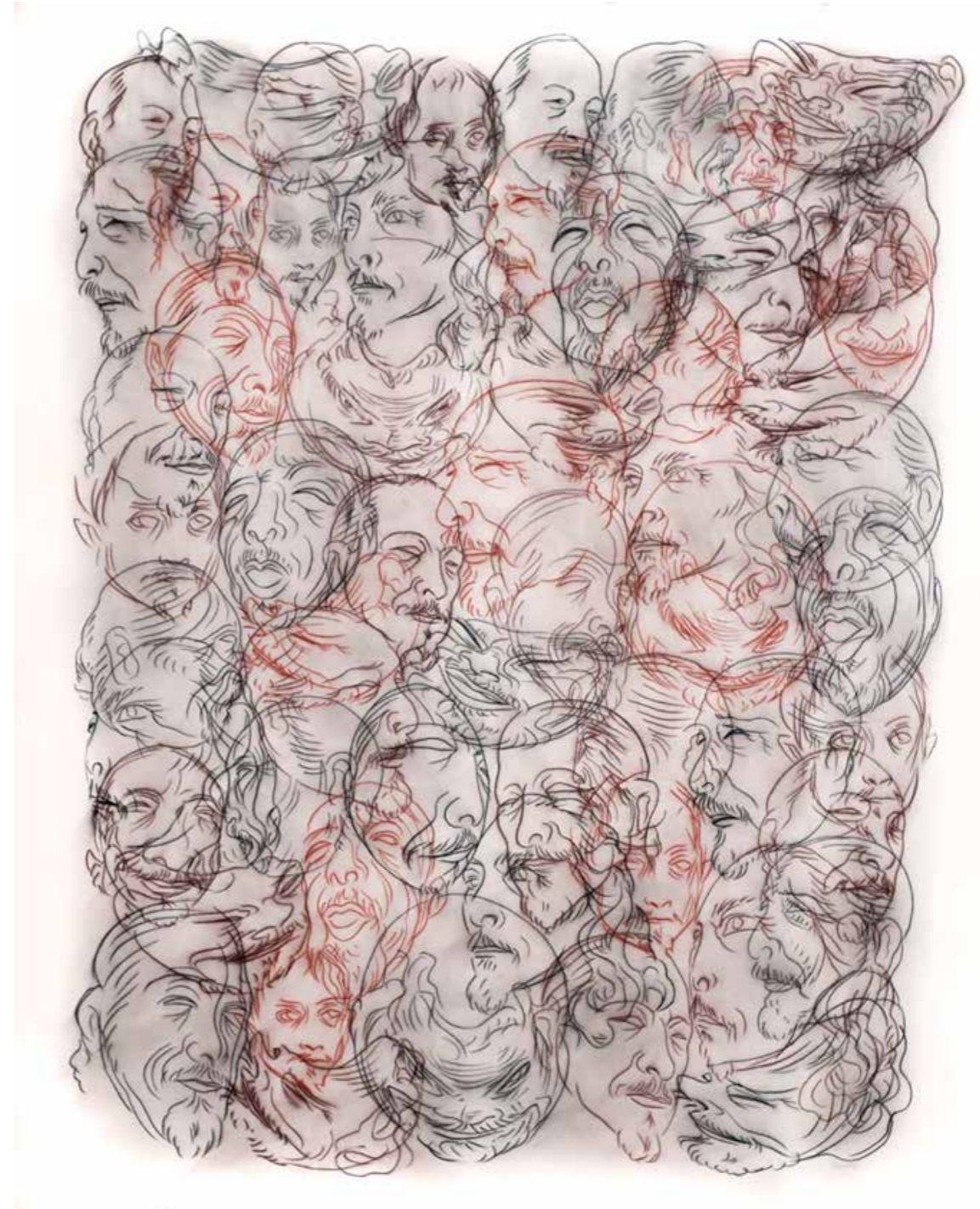
Ticio Escobar, «La proclama ilegible. Acerca de la obra de Capelán», *Carlos Capelán*, The Ulla & Greger Olsson Art Collection, Malmö, 2008.

«[Con Burubú Capelán] nos propone balbucear juntos para recuperar el sentido del habla.»

Enrique Aguerre, «De las estructuras porosas y otras yerbas», en *Burubú (Heaven is a Place)*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2011.

«De ancestros gallegos, Capelán es un trotamundos singular. Vivió y continúa viviendo [...] en varios países y ciudades (Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, México, Suecia, Noruega, Costa Rica, España, Uruguay), estudiando e investigando, interiorizándose, junto con su mujer e hijos, de la idiosincrasia de cada lugar. No ha sido un turista accidental, sino un ciudadano por elección y adopción, un ciudadano transterritorial que busca identificar el concepto de nación en la multiplicidad de lo diverso, de la existencia fuertemente experimentada que va construyendo, como sus cuadros, en capas sucesivas que se solapan y se empalman, con relámpagos de ironía y humor, con desesperada citación de esas vivencias inabarcables y compartidas en varios continentes y en diferentes circunstancias.»

Nelson Di Maggio, «Lo acabado en lo infinito», en *La República*, 22/10/2011.



CUALQUIERISMOS

Carlos Capelán | www.capelan.com

Silueta (ni tú ni yo) (anterior)
Carbón y sanguina sobre papel
170 x 140 cm
2009



1948 Nace en Montevideo y pasa su infancia y adolescencia entre esa ciudad y Piriápolis / **1965** Pinta y escribe en un estudio de la calle Cerro Largo; frecuenta la «vida de café», se atiborra de malas lecturas de existencialistas y poetas franceses / **1968-1970** Viaja durante dos años por América del Sur sin dinero y dando ocasionales recitales de poesía aleatoria; aprende malamente ciento cincuenta palabras en quechua; trabaja en Quito, Ecuador, hasta el golpe de estado de Velasco Ibarra; ve ganar a Salvador Allende en las elecciones chilenas de 1970 / **1970-1972** Pone un taller de tejido con Ivonne Charlín en Montevideo; su estudio es allanado cinco veces por la policía y el ejército / **1972-1973** Vive en la isla de Chiloé donde trabaja como técnico textil en cooperativas campesinas; es detenido y desaparecido durante el golpe militar de Pinochet / **1973** Reaparece en Suecia / **1974-1976** Trabaja como sereno en una estación de montaña, luego de lavaplatos y por un par de años como obrero industrial; se radica en la medieval y universitaria ciudad de Lund, Suecia, donde mantiene residencia aún hasta hoy / **1974-1984** Caminatas por los Alpes escandinavos durante el comienzo del otoño / **1975** Estudia grabado en el taller de Gerhard Schultz / **1976** Expone con Carl Gustafsson; viaja al Rijksmuseum, al Prado y a Laracha, La Coruña: tierra de su abuelo paterno / **1978** Primera muestra en solitario / **1978-1981** Entra a estudiar en la escuela Grafik Forum de Malmö / **1980** Da cursos de serigrafía en la ciudad de León, Nicaragua; se radica por siete meses en Ciudad de México donde da talleres en paralelo con Anhele Hernández en el taller de este / **1981** Abre estudio de grabado junto a Carl Gustafsson y Stefan Sjöberg / **1983-1985** Se radica en Estocolmo, donde tres galerías le sugieren cambiar su nombre de pila por Carl; emprende una revisión completa de su obra / **1985** Pinta en rocas en el bosque, en edificios abandonados, en cuerpos o en la calle / **1986** Conoce, trabaja y expone en México con los artistas cubanos Francisco Elso, José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey; nace su hijo Theo; es premio de la Bienal de La Habana; hace sus primeras instalaciones en espacios oficiales del arte / **1988** Conoce a Annika Köhler con quien se casará y será la madre de tres de sus hijos; durante una muestra en solitario en la galería Aura de Lund recibe críticas positivas entre las que hay una que dice: *Su obra tiene gran capacidad de expresión, pero no llega a*

1. 1957, Carlos Capelán, Piriápolis, Maldonado, Uruguay. | **2.** 1973, Carlos Capelán, Estero Huildad, Chiloé, Chile.



entenderse porque Capelán no pertenece a la tradición cultural de Occidente / **1989** Nace su hija Eira; da una serie de seminarios en Cuba donde reside por tres meses / **1990-1992** Enseña su trabajo en Boston, Nueva York, Bremen, París, Hamburgo, Gotemburgo, Bogotá, Amberes, etc. / **1992** Comienza a enseñar la serie «Mapas y paisajes»; exhibe en Montevideo después de veinte años fuera del país; recibe el Premio de Cultura de la Ciudad de Lund / **1993** Viaja por primera vez a Costa Rica; nace su hijo Bruno / **1994** Es el artista homenajeado de la Bienal de La Habana; acepta finalmente que se ha convertido en artista. Desde este año en adelante trabaja como artista / **1995** Se ve envuelto en trece proyectos internacionales, conoce África por primera vez, trabaja en Venecia, Gwangju, Santa Fe, Ginebra, Curitiba, Miami, Chicago, Ciudad de México, Nueva York, Berlín, San José de Costa Rica, Malmoe, etc.; pasa ciento ochenta noches en habitaciones de hoteles y no se siente a gusto / **1996-2001** Deja Europa por Costa Rica; se establece en el Cantón Moravia / **1996** Beca Simon Guggenheim / **1999** Se radica con su familia en Santiago de Compostela, Galicia; nace su hija Noemi; comienza su edición de los Comunicados del PCLA(r) / **2000-2006** Profesor de la Academia de Arte de Bergen, Noruega / **2007** Artista en residencia en la Universidad Técnica de Auckland, Nueva Zelanda / **2009** Vuelve a radicarse en Uruguay / **2012** Primer viaje a China (Guangzhou); Cocurador del envío uruguayo a la Bienal de Venecia / **2013** Premio Figari

3. 1978 Nikaloukta, Alpes escandinavos. | 4. 1985 Pinturas en espacios ocupados, Lund. | 5. 2013 Venecia.



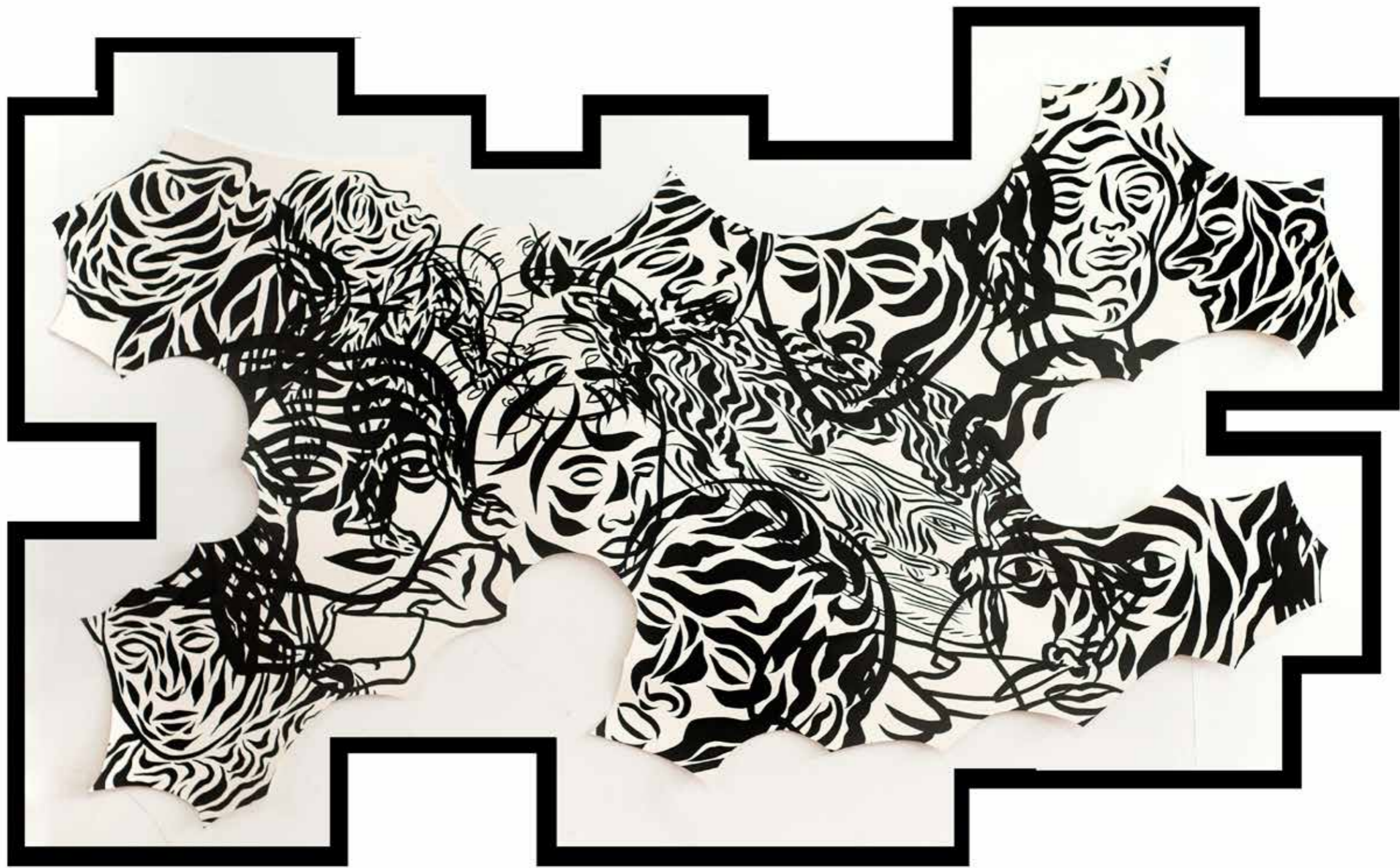
Autorretrato, mes de junio de 1982

Tinta china sobre papel
29,5 x 29,5 cm
Midommar
1982



onlyyou
Instalación
Medidas variables
Baltic Mill, Newcastle, Inglaterra
2002

Figuras sobre hojas de árboles (anterior)
Pintura en espacio urbano
Medidas variables
1985





Sin título
Óleo sobre escultura de bronce
26 x 18 x 10 cm
2009

Un lugar es un espacio es un lugar (anterior)
Tinta sobre papel en marco irregular
160 x 240 cm
2010



Sin título (diptico)
Litografía
54 x 49 cm
2013



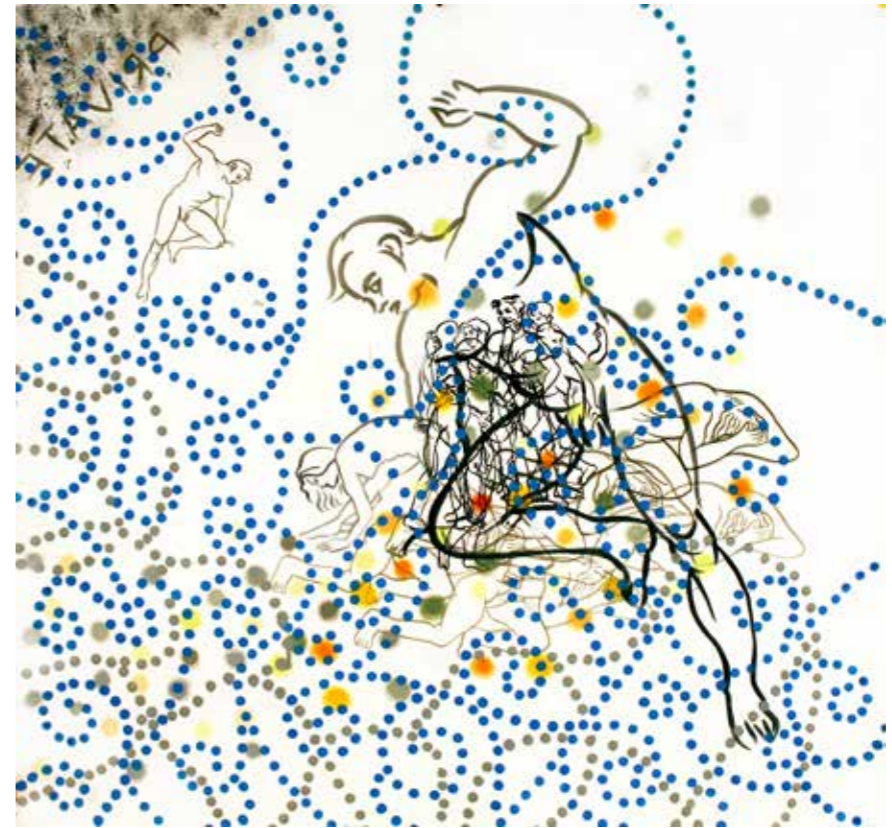
Homenaje a los pueblos nativos de Germania

Instalación
Medidas variables
IFA Gallery, Berlín, Alemania
1999



Cuñataí

Acrílico sobre pieza de porcelana, madera y plumas
44 x 44 x 20 cm
2009



Sin título

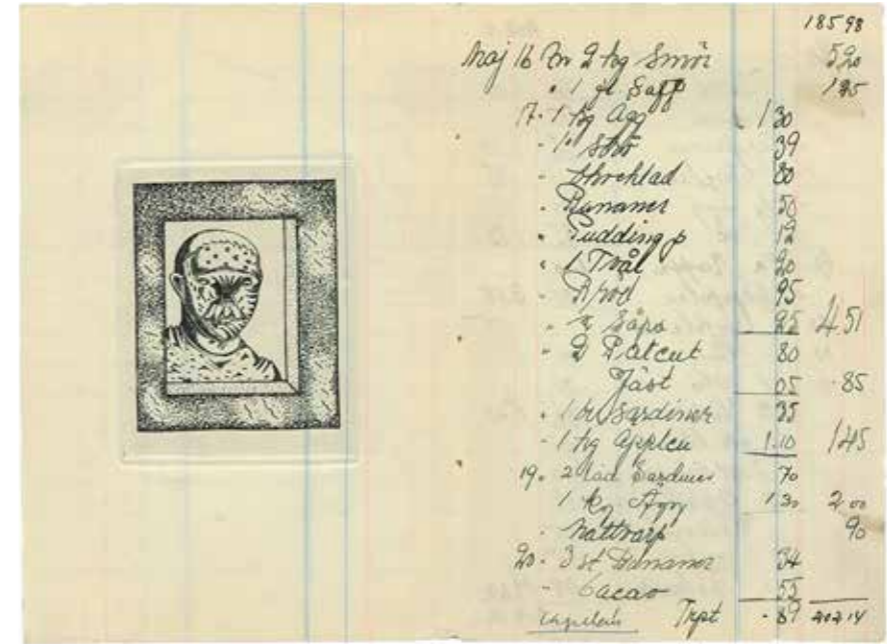
Acuarela, tinta, acrílico y pastel sobre papel
112 x 120 cm
2009

Rematerialización (anterior)

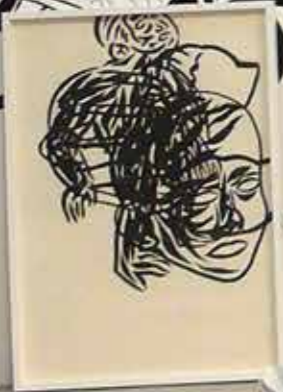
Instalación
Medidas variables
Bildmuseet, Ulmeaa, Suecia.
2002



The Living Room, Refuge
 Instalación
 Medias variables
 Henie Onstad Kultursenter, Oslo, Noruega
 1984-1985



Sin título
 Grabado al buril sobre lista de fiado del almacén
 22,5 x 18 cm
 1984-1985





Composición

Técnica mixta
Medidas variables
1992

Always there (anterior)

Instalación
Medidas variables
Bienal de Auckland, Nueva Zelanda
2007

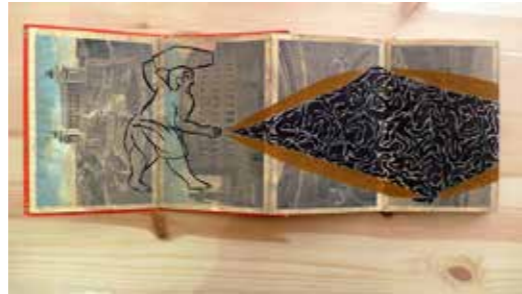


The monochrome series

Leche materna y pigmento sobre tela
4 partes | 100 x 60 x 5-10 cm
1997

De la serie **Room Service (El rapto de las sabinas)** (siguiente)

Acrílico sobre tela
220 x 300 cm
2008



Libro de historia, composición
Tinta y tierra sobre tarjetas postales
17 x 12 cm, (17 x 369 cm)
1987





Autorretrato ante autorretrato

Fotografía
22 x 16 cm
1985

onlyyou, Allí no había nadie (anterior)

Instalación
Medidas variables
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile
2012



Sin título

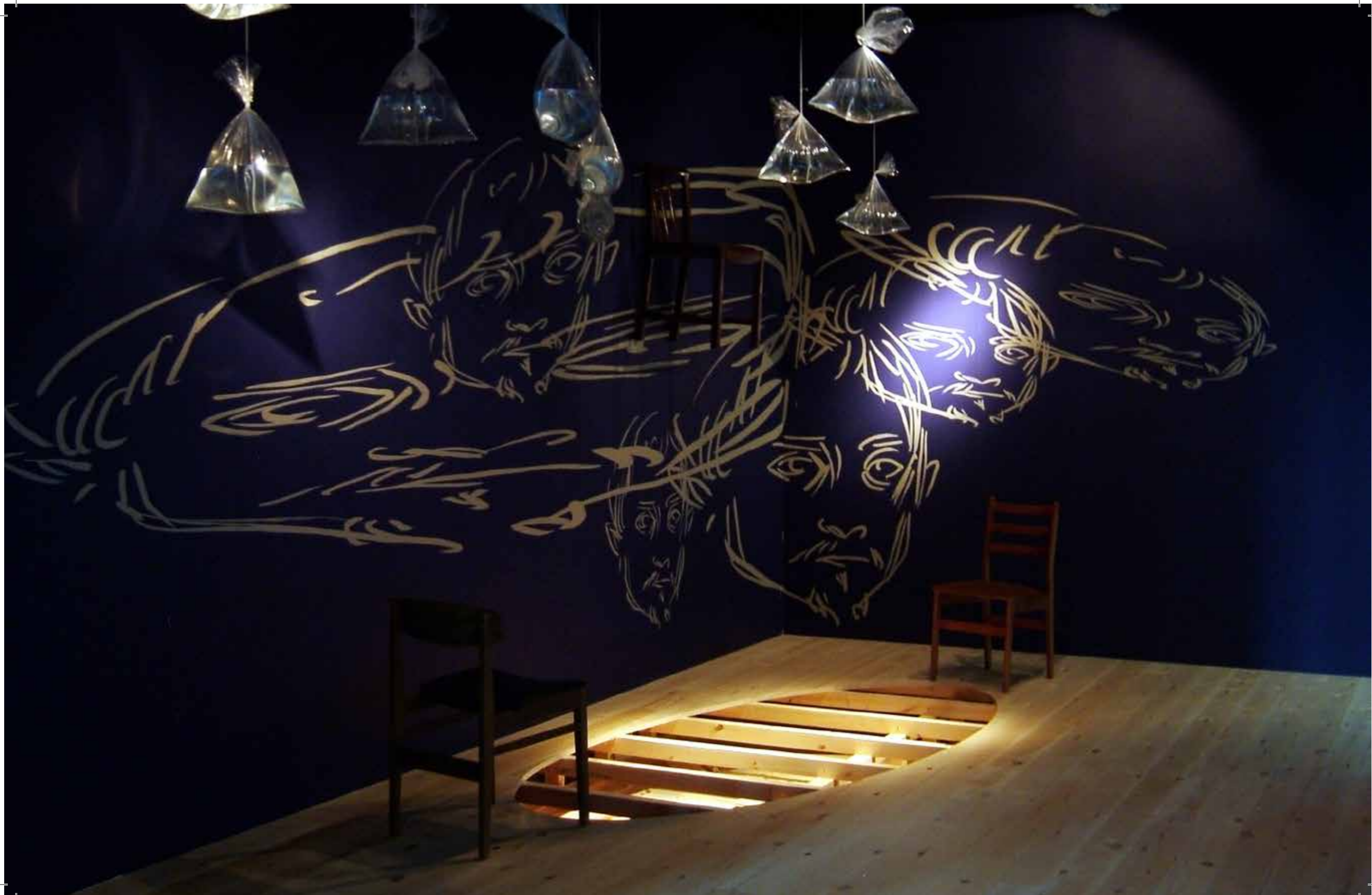
Acrílico sobre tela
98 x 98 cm
2013



Sin título
Tierra, pigmento y tinta sobre tela
160 x 130
1994



onlyyou
Instalación
Medidas variables
Bildmuseet, Umeaa, Suecia
2003





Sin título

Acrílico sobre tela
93 x 91 cm
2009

.....
onlyyou (anterior)

Instalación
Medidas variables
Baltic mil, Newcastle, England
2004



INTERNATIONELLA KVINNORÖRRENS FÖR BEFRIELSENS AV VARA SVAR PÅ
SÖLJAGÅRD I KÖPINGSBERG I SAN FRANCISCO DEN 7 JULI 1965



Capelán

Sin título

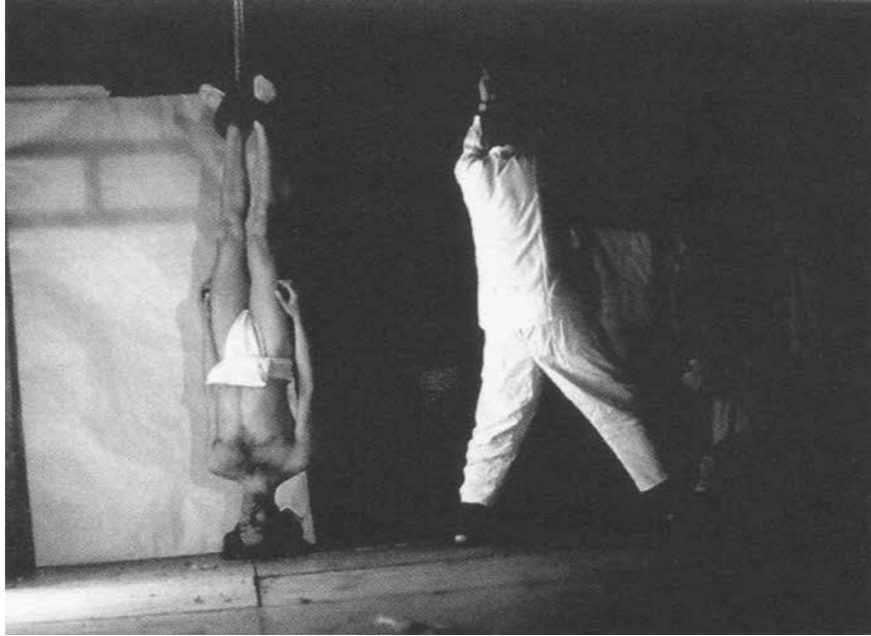
Grabado al buril sobre página de revista
39 x 25 cm
1984-1985



This Meets That on a Shelf

Técnica mixta
36 x 79 x 20 cm
2009

Sin título (anterior)
Uñas sobre objeto de porcelana
8 x 4 x 4 cm aprox.
2009



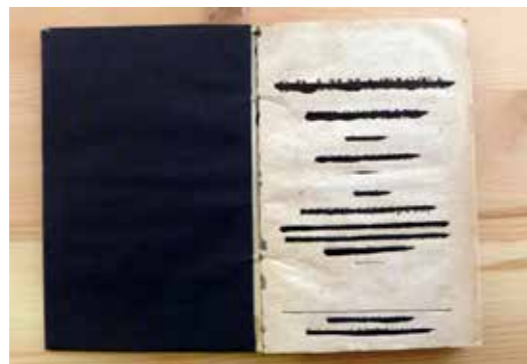
Sin título
Performance en espacio urbano (con Miguel Peña)
1985



Una pintura representando el espacio
Instalación (detalle)
Medidas variables
Miami Museum of Art
1992



Content that accrues to the work as it progressively reveals its destiny through persisting in time

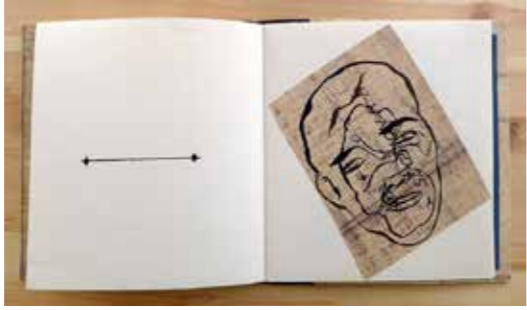
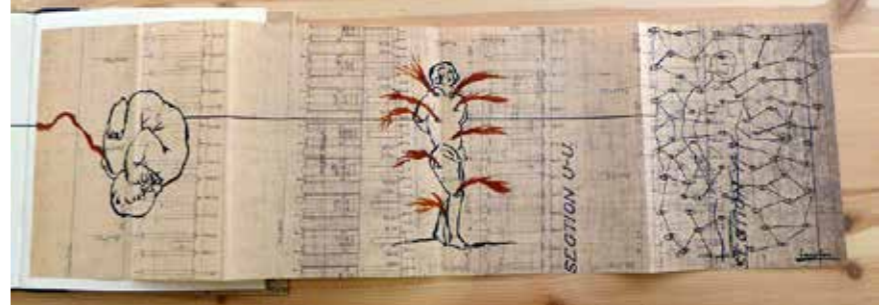
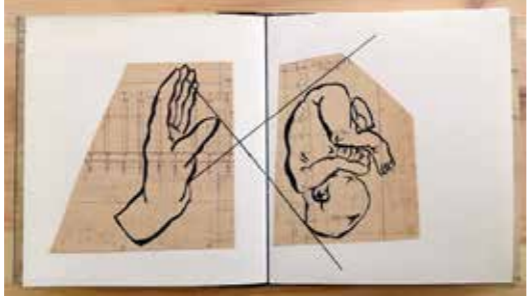


Sin título
Tinta china y collage
21 x 19 cm
1989

Ceci n'est pas un video or do natives have a soul (anterior)
Pieza compuesta por 48 imagenes digitales
Tamaño variable
2003

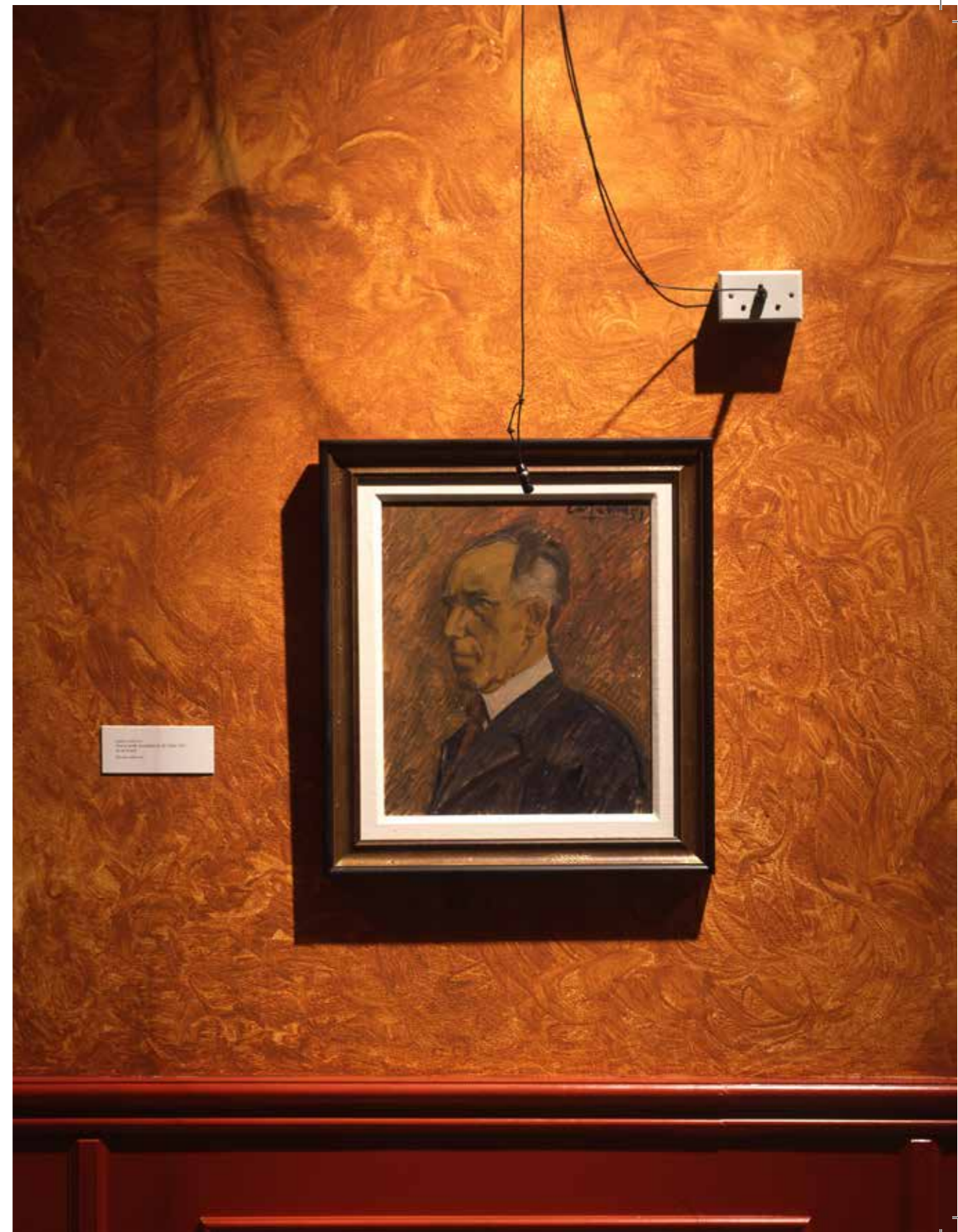


Sin título
Tinta china y collage
21 x 19 cm
1987





Sin título
Tinta sobre grabado
27 x 27 cm
2013





Aura

Instalación
Medidas variables
Museo de Arte Moderno, Estocolmo, Suecia
1996

Una pintura representando el espacio (anterior)

Instalación
Medidas variables
Miami Museum of Art
1997



Sin título

Pinturas y performances en espacios urbanos ocupados
1985



onlyyou

Instalación
Medidas variables
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
2013

Una pintura representando el espacio (anterior)

Instalación
Medidas variables
Miami Museum of Art
1997



Material

Técnica mixta
33 x 40 x 20 cm
2009

Capella





Southern Cross, to write a drawing

Instalación
Medidas variables
Museo Nacional de Noruega, Oslo
2012

Sin título

Acrílico sobre tela
125 x 210 cm
2013



Window # 7 a, dialogues of peace

Instalación
Medidas variables
United Nations, Geneva, Switzerland.
1995



Room Service (El rapto de las sabinas) 2
 63 bocetos sobre papel de carta de hotel
 Medidas variables
 2005



Room Service (El rapto de las sabinas) 33
 63 bocetos sobre papel de carta de hotel
 Medidas variables
 2005



Pinturas en un bosque de Toscana, Italia
Intervención
Medidas variables
1985



Workshop
Universidad de Pekin, China
2013

Workshop
Bienal de Guatemala
2012

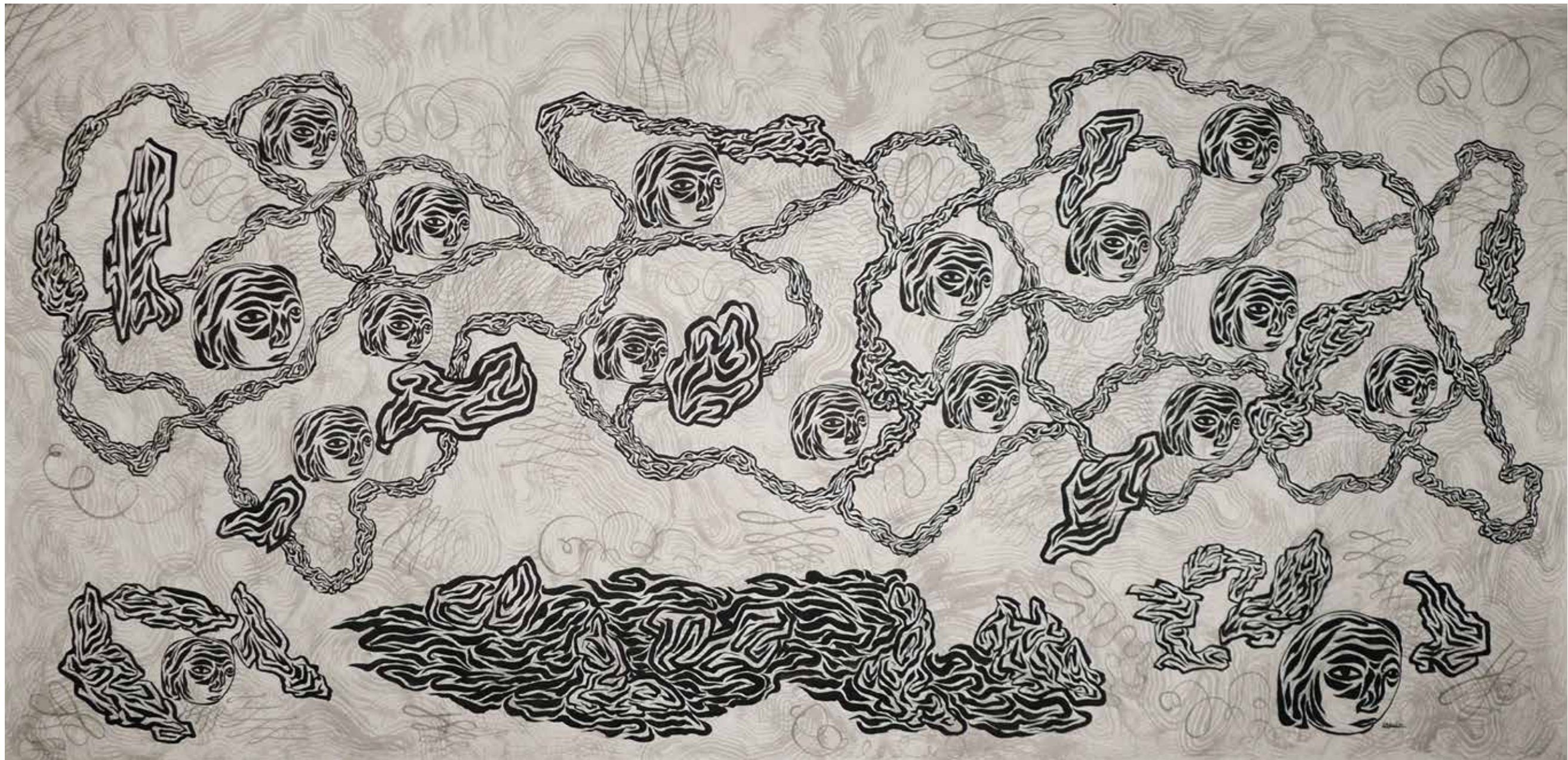


Sin título
Óleo sobre plástico
14 x 7 x 9 cm
2008



Home
Fotografía digital sobre papel de acuarela
100 x 100 cm
2008

Sin título (anterior)
Tinta china sobre papel
132 x 274 cm
2014



The Pedro Figari Prize is the greatest recognition that Uruguay can bestow on its visual artists for their careers and work. It was instituted by the Central Bank of Uruguay in 1995 on the initiative of Ricardo Pascale, and it been awarded to honor and reward the country's best creative talents in this field on numerous occasions. In recent years, the prize has been administered by the Figari Museum and the National Culture Board of the Ministry of Education and Culture (MEC).

On this occasion, the artist who has been honored and rewarded is Carlos Capelán. He has gained wide international recognition for his highly individual work that is outstanding for the research, daring and maturity of a master who does not rest on his laurels but strives tirelessly in pursuit of that special something, as true creative artists do, seeking what lies beyond the predictable, even in his own wide range of searching and effort.

Carlos Capelán has been awarded this 18th Figari Prize for his career achievements, but this does not mean his creative quest has come to an end, quite the opposite; it is a celebration of his incessant ongoing creative production. Carlos Capelán has traveled the world — north, south, east and west — displaying his talents, but also playing a varied teaching role in workshops, discussions, exhibitions and showings. He is a major artist of undeniable value who needs no introduction in Uruguay or anywhere else on the planet.

The Ministry of Education and Culture is proud to be in charge of awarding the Figari Prize, along with the Central Bank of Uruguay and thanks to the administration of the Figari Museum, to this artist, curator, theoretician, teacher and master.

Bestowing honor honors those who bestow it — the members of the jury and the institutions — that have recognized how important Carlos Capelán's work is on this, the award of eighteenth edition of the Figari Prize to a visual artist.

Hugo Achugar
National Director of Culture
Ministry of Education and Culture
Montevideo, March 2014

The Central Bank of Uruguay is proud to present the eighteenth edition of the Figari Prize, which in 2014 was awarded to the acclaimed artist Carlos Capelán. Since 1995, this prize has gone to outstanding Uruguayan artists in recognition of their career achievements and contributions to Uruguayan and international culture.

We are proud to acknowledge Carlos Capelán and we welcome him most warmly to the roll of prestigious artists whose works make up part of the institutional art collection of the Central Bank of Uruguay. We would also like to extend our thanks to Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz and Fernando Loustaunau for acting on the jury.

We would like to congratulate Carlos for winning this prize and we fully concur with the opinions of the experts as regards the quality, versatility and thematic importance of his artistic production. His work shows great social and anthropological commitment. He employs a wide range of languages and formats and presents the viewer with numerous opportunities for reflection and sensitization.

The economic foundations of a society are closely linked to its cultural bases. The Central Bank plays a key role in economic stability and growth, but real social development occurs when economic progress is accompanied

by cultural advances.

The Central Bank has undertaken the challenge of contributing to the wider diffusion of this basic concept, and with this vision it has supported the Figari Prize since 1995 and resolves to continue to do so in future editions.

We greatly value the contribution the Ministry of Education and Culture and the Figari Museum are making we wish to thank them for it.

Alberto Graña
President of the Central Bank of Uruguay

The Figari Museum is proud to open its doors to the eighteenth edition of the Figari Prize, which is awarded by the Banco Central del Uruguay (Central Bank of Uruguay).

A prestigious jury made up of Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz and Fernando Loustaunau awarded the 2013 Figari Prize to the artist Carlos Capelán, whose career in Uruguay and internationally is widely recognized. As a corollary of this most fitting choice, the artist has designed, in agreement with the curator Riccardo Boglione, an exhibition especially adapted to the gallery's installations.

Capelán's work is outstanding for the rigor with which he handles a range of artistic techniques and procedures including drawing, installation art, painting, engraving, photography and the use of objects. The wide variety of his expressive resources goes hand in hand with the multiplicity of readings that the compositions can arouse in the viewer. Capelán is a nomad artist who transcends the frontiers of artistic languages as a way to question and go beyond some of the borders — political, economic and cultural — that divide up our vision of the world.

Once again, for the fourth year in succession, the museum has renewed its commitment to the very best in culture and the visual arts by linking the legacy of Figari to excellent contemporary art.

Pablo Thiago Rocca
Director of the Figari Museum

On this day and date, the jury composed of Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz and Fernando Loustaunau, meeting at the Museo Figari in the city of Montevideo, taking especially into consideration the importance of the artist's production up to the date of the ruling, the degree of interest in his work, the value of his elaboration in his personal style and language, and the impact of his contribution in the cultural milieu in Uruguay and internationally, have decided unanimously to award the 2013 Figari Prize to the artist Carlos Capelán.

Carlos Capelán has demonstrated a body of artistic production of an anthropological nature with great sensitivity to the contemporary context —touching on political, social and territorial aspects—, working with a variety of techniques and formats —painting, drawing, engraving, objects, performances, photographs, installations—, transforming his works of art into "habitats" characterized by hybridization and cultural syntheses.

After winning international recognition he is currently working in Uruguay engaged in teaching and creative activities that make him a landmark for the new generation of artists.

Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz, Fernando Loustaunau
Jurado XVIII Premio Figari.
Montevideo, 12 de diciembre de 2013.

CAPELÁN, THE AMBI-BILINGUAL

by Riccardo Boglione

...de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambi-bilingual sufre. It is only too clear, as can be seen in miniature in the example above (in the artist's own invented/distorted language) from the beginning of his story *Burubú*, that Carlos Capelán's whole artistic parabola is a startling tangled no-holds-barred battle with language; with the language of everyone, with all languages, like the tooth that bites the *langue* and the mouth that bites the *parole*. With all the obstacles/twisted knots/*quilombos* of the language, its not one thing or the other/nifó nifá/uncertainties and the unpleasant clunk of *ambi-bilingualism*, the artist operates between the classical and the contemporary, between one country and another or others (like slyness, the tear of the exile and the exaltation of the wanderer), between the word and the thing. He is nourished by extreme dialectics and he strips things naked and shows their sly ambiguity. He works face to face with the multiplication that any *bi* implies. But in fact, on closer inspection, Capelán is never divided between terms. What is more, he excludes with robust ethical energy the strict binary game the capitalist world thinks with, and instead he stretches and embraces and holds and retains, inflates or deflates, and then concerts distant or anti-ethical elements. He takes charge of sifting the perceptions and feelings of the people who look at or wander inside his crumbling creations, with their virtuous brutality or velvety *savoir-faire*, a pulpy series of *topoi* that organize us culturally.

I will not resist the temptation (which is slightly castrating) of drawing up a series of nouns that adjective Capelán and attach a minimum itinerary of his performance on the international art scene in the last thirty years: **absence, center, body, double, identity, deformity, objects, West, East, periphery, porousness, presence**. The list could go on, obviously, but rather than seeking to be exhaustive I want to focus on the alphabetical order I imposed, on the submission of living key concepts, on a kind of artificial representative criterion that alters the slogans themselves, which are mostly used as synonyms and contraries. This restricted ordering corset mimics Capelán's method, which is to handle with surgical gloves the incandescent material—the urgent questions that the most emphatic of contemporary art grapples with every day—playing at constructing taxonomies that are proof against their own collapse, always approached with an ironic-heroic two-step (and also, how we enjoy the slipperiness of words!, oneiric-erotic). In fact, from now on I myself will shuffle words around.

His pictures, his books, his installations that set out-of-use associations in motion, are terrifying attacks on what is typical, exposing veiled hells, but always overflowing with charm, with neat elegance, concealing anguish, amplifying with wisdom, using the "hook" (as the artist himself calls the "agreeable" wing of his work), in the end seeking rules that we already know from his production, finally seeking rules that we already know are fictitious

and enjoying the experience of applying them past their expiry date. *Erlebnis* before anything else, as a celebrated and questioned German would say. Let us say experience, getting rid of some echoes and taking from them that superimposition of art and life that made the historical avant garde despair and that is resolved by Capelán with a kind of serial hopscotch as he jumps between what is symbolic and what is real, without being able to fix (but continually stating) where (and why) one begins and the other ends.

Absence is a basic **presence** in Capelán's compositions. From the absence of inhabitants in the actions-occupations of abandoned houses done between 1985 and 1987 in Sweden, that enabled the artist to change the intimate space of a private home into a kind of small, transitory personal museum (murals, objects spread through the rooms, *performances*). Rather than stirring up the concept of private and public, this established a cloudy space, in a sense "privately public", to the (almost total) absence of light we find in his exhibit at the 1995 Venice Biennial. In this, the viewer was obliged to explore the space groping blindly, helped only by flexible spotlights that lit up drawings of decapitated bodies and other objects that smacked of a funeral rite. In this medium, among other things, we find the absence of legibility—read illegibility—that characterize many of the artist's books. There are erasures of words—charged with a long tradition, I shall only mention the capital cases of Emilio Isgró and Fernando Millán—and drawings of Capelán's recognizable faces and bodies, resolved with spiral sinuous lines that cover photos and figures and have led to the creation of perfect pieces. One example among possible others is the manual of old grammar, with things scratched out in 1987, where beings suffocate among black and red erasures, an uncontainable whirlwind perhaps generated by the selfsame total negation of linguistic rules the book suffers from, once obscuring the text.

There is a **center/periphery** polarization (and by extension, unusual to be sure, perhaps **Western/Eastern**)—which of course from a biographical point of view refers to his belonging to Latin America on the one hand and his long sojourns in Europe on the other. But in a more general sense the comings and goings between the cosmopolitan *Art World* circuit and the everlasting sacrosanct need operate in un-centered places, is literally melted in the installations and the compositions on Capelanian paper. But this is not about the domesticating melting together of the much-heralded (and never achieved) *Melting Pot*—which coincides with the mercantilization of "others"—but about a latticework of stimuli that are different and even divergent, and that is so dense that once it is coagulated in the artist's synthesis it is impossible to discern any hypothetical singular entities. The series *Room Service (The Rape of the Sabines)* from 2007—63 drawings on letter-headed writing paper from hotels all over the world—contains figures and phrases that coil themselves around a structure, evident or not, in a helioidal form (like the cited Giambologna statue, a landmark in the mannerist style), stamped on paper marked by their geographical identity and their sacred-mythic (letters by traveling writers) and profane-tourist (in their leisure facet) dimensions. In the same way, there is the tension between geo-politics, personal matters and expectations, also from the market, which often expects from the Latin Americans of today exactly what those of yesterday did, that is to say to leave timely traces of their respective pre-Colombian and *aggiornato* cultures. In this tension the great ones play—installations that are majestic and at the same time introspective, like *onlyyou* (2005) or *Burubú* (2011)—and converge and flow, and also the great wrap-around murals, embalmed and living animal specimens, vegetables, cut-out frames in the River Plate Madí style (like in the babbling and perfectly Gertrude Steinian *Un lugar es un espacio es un lugar* of 2010) and Chinese perspective un-made by superimpositions. At this point we should mention, as an insignia of what is barely said, one of this Uruguayan artist's key words: **porousness**. This refers to the elegy of these orifices (the artist, the public) that absorb and emit substances, knowledge, ideas, uneasiness, senses and feelings in a kind of balanced humid relation where the notion of centralization is unthinkable. It is not the collapse of the communicative surface by a super-abundance of holes but rather a leaving

open and empowering of the osmotic dialogue spaces between the symbolic and the world.

Identity, double and **deformity** often go together. At first Capelán brings about a progressive annulment of the very idea of an artist, of his ego fostered by the market which on the one hand promotes the glorification of the I (which is never the I of the consumer but always a deferred I) and on the other hand neutralizes him as a critical subject to the point at which he implodes, even psychotically, which carries him to the unconscious practice of classic taboos, in a metaphoric key: cannibalism/incest of/with his own creations. Nevertheless, a simple veto of his own *mise-en-scène* would be hypocritical and thus Capelán plunges deeper, corrosively, into self-portrait. There is the proliferation of his arm tattooed with the word MO(R)AVIA that functions as a sardonic and unstable additional ornament (the brackets that enclose the *R* revive a perpetual oscillation of meaning) for an abundant series of photos of landscapes seen by the artist, part of *Always There* (2005). Or there is the multiplication of his face condensed into a few happy slanting lines and repeated in different instances and on different surfaces in *Burubú* or photographically deformed (in a backstay, cartoonish way in Luna Park) like in a freak show of himself and with the eloquent caption “My way of being is my being”. The effect seems to be an obsessive repetition that there is no way to represent (and even less to self-represent) without dealing with un-representability, conscientiously. And in fact there are no human figures in any of his work that are not in some way deformed. This an ethical-aesthetic stance whose high point is the use Capelán makes of anamorphosis, the touch of the magic wand that some Renaissance artists gave to immortalize science and its negative dialectic, and that centuries later a hardly fatalistic Jacques, moving via Holbein, identified with the invisible “object that causes desire” that we have to view at the slant to be able to make out. But this is no longer about a skull, like in *The Ambassadors* by the German painter, what appears is nothing but the artist’s own face, or an undifferentiated face, the choice that biting remodels the *memento mori* into a *memento vivere*, thus consigning a whole poethics. The privileged point of view is never central.

It goes without saying that Capelán’s art is an art of **objects**, of significant things, as he himself explained on various occasions, but it is also an art that rests on the **body**. In its carnal prepotency, in its anthropological rituals, the Uruguayan artist never leaves the body alone. Above all in what is excessive in it—in the literal sense (yet again, the agile stratification of meanings)—, in what grows and overflows from it. In the series *Finger nail cuttings*, from 1991 to 2014, he constructs compositions with cuttings from the fingernails of abstract silhouettes on a black background that seems like Shakespearian clouds or soft yielding arabesques, re-signifying a marginal (or even repulsive) body product as something ethereal and attractive. Admittedly, for the most malicious interpreters, this could evoke spaces of death—with the known fact that nails keep growing after death—but on the other hand it is possibly more correct to read them as the incarnation of biological cycles and continuity which informs a large part of his work. It is with this spontaneous vitalist side that the various drawings sketched on paper with mother’s milk barefacedly connect. This human nutrient ink (and the halos he allowed to dry), a kind of tautological closure of the reflection on the artist and his habitat—getting to the very core, the anatomy that produces its own concrete medium of symbolic reproduction—is frequently used by Capelán to speculate linguistically and philosophically. And of interest here is one item in particular that in fact speaks of the “floater meaning that does not have fixed relations” with its significance.

Perhaps as we come to this break we should draw up an inventory of objects that recur in the artist’s work. It is true that on the one hand he favors a de-materialization of the artistic object, above all in the theoretical realm, in its reduction to mere semantic cabaret, whose name could be *Chez les mots et les choses*. We can see this, for example, in the lists of interconnected words and concepts that crawl on blackboards and walls, grouping them-

selves into constellations, against which his installations are sometimes erected and sometimes not, leaving a kind of work-vacuum that only existed in its “creation”, through what is oral and what is community. This is echoed in the seminar-work of his recent Montevidean *Trabajar conversando* (2013), which has various precedents in similar seminars with different “actors” at different places in the West and East. The results of these, which have now evaporated, flutter differently depending on which way the various cultural winds blow. However, Capelán cannot stop and be satisfied with the immaterial *calembour* of the *Ceci n’est pas une pipe* (his 2004 *Ceci n’est pas une video* is photos that make the viewer dizzy thanks to the simplicity of what is represented and its distant double germinating, thanks to the application of an algid Rorschach method). Thus *things* that subtly play on their histories and social uses accumulate. The very word de-materialization has been materialized in very heavy stone blocks, some of them supported by fragile piles of plates—a kind of humorous concrete expression of the weakness of the dependence between the sign and what is signified—which appeared in *Dematerialization/Rematerialization* (2004) and in *Back to the horizon* (2006). An object like a chair—one on its own or many stored in chaotic heaps—has featured constantly in his installations since the 1990s with its exuberant referential hints: a chair as a metaphor for power, stability or rest. But there is also a very tongue-in-cheek wink at one of the high points of American conceptualism, the 1965 *One and Three Chairs* by Joseph Kosuth. Thus Capelán’s travels to the linguistic Hades do not disappear from sight in what is written, just as his incessant reflection on anthropological or geographical limits cannot be restricted to maps, which are also frequently used by the artist. How is it possible to freeze in an image the growth of potatoes left to sprout at the National Visual Arts Museum in Montevideo during *Uruburu?* The growth cycle of the tubers on view—now far from being presented as a pure Poverist expression—affects us both for the radical exuberance (of the roots) and for being a biting reminder of their American origin, of their conquest of Europe and of the salvation from famine that they meant in the Old World. Without going too far into fantasy this connects with all the successive stages that finally end up on the plates in Van Gogh’s 1885 *The Potato Eaters*, or the politically-motivated re-baptizing of the United States’ French fries as freedom fries during the recent international friction between the USA and France.

Therefore, as a final comment, Capelán volitionally pushes those who undergo the experience towards what is heterogeneous, forcing them to separate what is connected, to decipher the mysterious marks that invade everything (walls, books, paper, cloth, but also plants, rocks, bits of architecture, people, etcetera) and that fit both his will to communicate and also his intrinsic end. To sum up, he exhorts us to satiate ourselves on the *hic et nunc* and on his linguistic skeleton with its ideological baggage that continually forms and deforms us, mistrusting it and plunging into it and plunging us into it: de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambibilinguo sufre:

WE ARE DEPENDENT

Fifth Proclamation of the PCLA (r)

The PCLA (r) upholds that the museum, that the institutions, that the museums, that the museums devoted or dedicated to Contemporary Art (*not valid*)

The PCLA (r) is compelled by the circumstances to pronounce on contemporary art museums and the narcissist identitary politics projected on the activity of contemporary art. In this respect, the Post Colonial Liberation Army (rematerialización) upholds:

- 1: that no institution devoted to contemporary art is fit to define what art is, or what makes one thing more contemporary than another;
- 2: that, under an appearance of theoretical porosity, these institutions are governed by solid pragmatic principles;
- 3: that if these institutions have today difficulties in managing aesthetics, they are, on the other hand, highly qualified to manage other kinds of categories;
- 4: that my avant-garde is bigger than yours;
- 5: that the museums are institutions devoted to the praxis of autistic self-portrait;
- 6: that the artists do not exist;
- 7: that neither does art, only its praxis;
- 8: that the National State ethnifies: the Family of Man, Modernism and Postmodernity, the notion of the Contemporary, Geography, Flora and Fauna, the ownership of the Picassos, the Alterity that justifies and upholds its Autist Self-portrait and Creative Freedom;
- 9: that globalization is not round like a globe; that the perception of the “multicultural” is more effective when done from the Renaissance central perspective; that it is not certain that the mere economic inversion would allow access to the mainstream of contemporary culture; that this is not a text; that any object exposed in a vitrine acquires the peculiarity of catching our attention for a moment; that our attention is fragmentary;
- 10: that the new underwear design market does not have as its object the expansion of either the notion or the function of art;
- 11: that the flows of capital, information, technology, products and people characterizing the so-called globalization process, release forces which, in themselves, have no a priori ethic intention, wherefore concepts as ethnification, plurality, inclusion, exclusion, innovation, repetition, accumulation or fascination may play roles both progressive and conservative depending on subjective conditions in specific contexts;
- 12: that even though art is part of the symbolic production of our times, its products function as both quantitative and qualitative categories;
- 13: that alterity is another of the resources for renovation of the avant-garde of the New Global Middle Class;
- 14: France, one point; la Suède, un point; le Portugal, um ponto; Deutschland, ein und fünfzig; etc...
- 15: that multiculturalism and globalization are not enough for New Zealand, Australia, South Africa and the River Plate to communicate horizontally;
- 16: that in contemporary society the notion of social groups with common interests transcends the limits traditionally defined by national state; that as capital tends to draw transnational strategies, and as contemporary art's system of education, production and distribution grows more international, post-modern youngsters and adults also are disposed and ready to defend their museums, galleries, grants,

critics, pencils, round tables, passepartouts, rulers, draughtman's squares, digital videos, watercolours, genome maps, erasers, collections, easels, postduchampian traditions and their favourite curators against all not immersed in the precise space of the contemporary;

17: that it is false that the notion of contemporaneity in art fulfils a homogenizing function in contradiction with the plural vocation of the present;

18: that all those excluded from social representation in the institutions devoted to contemporary art do not necessarily stay in the same hotel (it is not evident either that all those excluded aspire to harmony between body and soul);

19: that revisionism is a political condition of history; so is seduction;

20: that p-p-p-possibly nothing of the aforesaid f-f-f-faithfully expresses the desires and aspirations of the excluded, the excluders, the devoted or the enemies of the mainstream of art, nor any other issue or p-p-p-position of people or groups related to culture produced in our days;

21: that it is false, of absolute falsity, what it is said that there is not one system of contemporary cultural production but several, and that it is impossible to uphold the affirmation that: “there is no generic contemporary culture but a superstitious desire of the same, fragmented into a thousand different praxis and three thousand activities of diverse urgency which the PCLA (r) neither attends to nor understands properly”, and before which the PCLA (r) wonders with the same wonderment a child wonders before the wonder of each day with the same wonderment a child wonders before the wonder of each day with the same wonderment a child wonders before the wonder of each day with the same wonderment.

For a better understanding of whom we are, wherefrom we come, what we want and where we go!

For a transparent contemporary art and with future! For a just representation of diversity! PCLA (r), Provincial Secretariats

Autonomous Commission for Contemporary Cultural Management

November 2003

SELECTION OF CRITICS' TEXTS

“In an era in which simplifications triumph, and clichés, identity contractions and everything that Serge Daney summed up as “the store-like management of the alter ego”, Carlos Capelán reconciles us with the paradoxes and surprises of the cultural labyrinth, as previously did Borges, Octavio Paz and Haroldo de Campos, those “Alexandrian barbarians” who, “far from trying to break with some tradition have tried to reattach, to unite everything.” **Catherine David**, “Carlos Capelán”, in *Canto a mí mismo*, catalogue of the 5th Havana Biennial, Lund, 1994.

“Capelán's work, and particularly his environments and installations, are like a chip that condenses many diverse cultural axes that criss-cross today in Latin America: the conceptualism of social consequences, the graphic of

vernacular tradition, “atmosphere” painting, the criticism of representation, the restating of the old neurosis of identity, the deconstruction of the sacred circuits and mechanisms of art and culture, neotelurism, mysticism, non-Western world views... To comment on Capelán we always have to make enumerations. It is significant how, unlike other contemporary installation artists, his work can be recognized within the Latin American visual tradition. This responds both to his religious imagery and to his baroque-ness, and perhaps to a certain private dimension in spite of the concentration on propositions of a theoretical slant, that tend towards social and cultural analysis.”

Gerardo Mosquera, “El ojo te está mirando”, in *Carlos Capelán*, Fernando Quintana Gallery, Bogotá, 1994.

“Capelán’s title, *A Painting Representing Space*, describes the entire piece, which can be viewed, in part, as a large composite painting made up of the hand-painted wall, the painting hung on it, and the paintings made directly on the walls of both the exterior and interior rooms. The painting has opened out into three dimensions and included the viewer within it. Occupying this fictive space, the viewer also becomes like a figure in a painting, a headless or crawling man, perhaps, uttering (to quote William Butler Yeats) ‘high nonsensical words’. Meanwhile the digestive process goes on, secretly, within.”

Thomas McEvilley, “Carlos Capelán’s, *A Painting Representing Space*”, in *Converge*, Lorie Mertes (Ed), Miami Art Museum, Miami, 2000.

“Capelán’s exile began in Chile and later brought him to Sweden. This has made his vision a wonderful reciprocal mixture of the issues, strategies and languages of both regions. It also made memory an important factor in the scheme of his ideas. When political circumstance made exile more a matter of choice than one of health and safety, Capelán began to move throughout the parts of the world that he loved. For the past decade his nomadic travels have enabled him to leave traces of his vision in many countries. His strategy has been to show and to tell his viewers something about the world in which they are included. To read his work with the assumption that these installations are Latin American because the artist originates from there, is to expect its visual quotation to be framed by ethnography and exoticism. The work says something different. The visual quotation is not Latin American but European, so too are the ethnographic representations. When Capelán’s ideas centre on identity, his focus is not an essentialist representation of himself as a Uruguayan, as a member of a zone of humanity the hegemonic mainstream called Latin America. He has instead used both his worlds as resources, giving the art and objects found in the geographic space of Western Europe a revealing twist.”

Gavin Jantjes, “Carlos Capelán”, in *Jet Lag Mambo*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 2000.

“Capelán connects images and generates new ideas from the impact between them. But his visual anthropology hides... a group of the same anxieties, concentrated on a series of themes that deconstruct not without a certain irony, glorying in a cynical primitivism —we could think of his paintings with earth, tactile painting that he does with his fingers in which the figure is cast, or his wall paintings with Chinese ink—. In this way he challenges the “pure” notion of identity, of origin, to claim the imprint and its erasure, the narcissist reflection and its disappearance. In short: the virtuality of identity.”

David Barro, “Carlos Capelán: trabajando la viceversa”, in *onlyyou*, Fúcares Gallery, Madrid, 2003.

“Carlos Capelán’s art is multi-levelled. With great versatility, he expresses that which is not easily expressed. A citizen of the world with roots in Uruguay and art studies in Sweden, he has worked and lived in many countries

and in at least as many languages, and he has an unusually vast experience of seeing things from many angles. He has a reputation of being an outsider — but the question is, an outsider in relation to what? Where is the centre in today’s world, and how do we define the periphery? Carlos Capelán’s works are structured as language, not one but a multitude; he builds on an existing vocabulary while simultaneously expanding its boundaries. Entering one of his installations is like setting foot in a silent and dense zone, charged with activity and meaning, and at the same time his works elude every attempt of categorization and interpretation. Pluralism, the play of opposites, is present in his life as well as in his work: Latin America, the Nordic Countries, the physical and the intellectual, the rational and the emotional. Based in graphic art and drawing, he has composed and combined two-dimensional images with objects, partly covered with clay, added words and quotations on walls and objects, expanded the room as if he wants to draw the entire world. Graphic art and earth art all in one. But in a time when installations have become the lingua franca of art, he has moved towards more classical modes of expression, such as painting.”

Ann-Sofie Noring, “Ceci n’est pas un video”, in *Den 1a på Moderna*, Moderna Museet, Stockholm, 2004.

“Every time Capelán announces the limit of a concept or the insufficiency of one model he is also invoking the question of sufficiency and need to take a step in another direction. There is no ultimate end. Each declaration of opposition is another form of entanglement with the opponent. Creativity never occurs in a social vacuum. All forms of artistic practice are structured like a language. The proliferation in forms of practice has also extended the need to multiply our codes of reference and our dexterity in cultural translation.” (Translation into English: Annika Capelán Köhler)

Nikos Papastergiadis, “The ethics of collaboration”, in *onlyyou*, Monika Stedingk (Ed), Umeå University, Umeå, 2004.

“Capelán wants to make the viewer uncomfortable, to shake him out of his aesthetic lethargy (and therefore displace him ethically and ideologically)... Like cows and horses that shrug off flies by rapidly agitating their backs, electric jolts, and the viewer would like to free himself from the theoretical insinuations that Capelán throws at his head and that mess with his idea of what is artistically desirable.”

Pablo Thiago Rocca, “Estructuras porosas”, in *Brecha*, 15/4/2005.

“(In *onlyyou*) Carlos Capelán’s paintings and drawings that patiently and attentively orchestrate compressed vocabulary are not really paintings on fabric. They could better be described as landscapes of ideas, landscapes constituted of a few elements, a dozen figures: nothing is discovery, just figures that repeat again and again. Like in the blues. Like in Japanese theatre. Like in the poem *Schubertiana* by Tomas Tranströmer, “And the man who catches the signals from a whole life in a few ordinary chords for five strings, who makes a river flow through the eye of a needle...” (Translated by Robert Fulton)

Jan-Erik Lundström, “Introduction”, in *onlyyou*, Montevideo, Santiago de Chile, Guayaquil, San José de Costa Rica, 2005.

“The anarchic and at the same time pragmatic and decidedly anti-avant garde spirit of the most recent Capelán, takes shape in his project *Post-Colonial Liberation Army (rematerialización)* (2003), a set of writings-manifestos

that call for the disestablishment of any tendency to form dominant discourses inside the art system. According to the artist, given that art is defined by a viewpoint and not an objective materiality, making art entails sustaining the coexistence of diverse viewpoints within a single yet open system. Through conceptually articulated texts and images—in Capelán's case, painting is nowadays a conceptual gesture that is defined against the predominance of conceptualist de-materialization—he the artist seeks what is rejected to critically instigate others, especially those who hold some form of power, to reconsider the playing field and their role as players."

Santiago García Navarro, "Carlos Capelán", in *100 Artistas Latinoamericanos / 100 Latin American Artists*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2007.

"The work [*The Post-Colonial Liberation Army Project (De-materialization)*] reflects ironically on the rhetoric of systems of art, particularly on avant garde manifestos and revolutionary proclamations of modernity. But like all the best ironic expressions, there is no attempt to judge or condemn the intricate theoretical operations and old Leninist formulas, but rather there is a conspiratorial wink and a playful challenge to their axioms. And in this way it tries to foster re-readings that can defuse the dogmatic principled gravity of the texts and put other questions into circulation, camouflaging them in theoretical orthodoxy and going against it. Capelán replaces the concept of *revolution* with *re-materialization* and makes this term a synonym, or at least an equivalent notion, of the Derridian concept of *deconstruction*. In this way he tries to infiltrate into enemy territory to upset the orthodoxy of their convictions and open up other, parallel readings. Irony makes possible a "writing on the writing", a reflexive distance where the transgression of the desire can filter through."

Ticio Escobar, "La proclama ilegible. Acerca de la obra de Capelán", *Carlos Capelán*, The Ulla & Greger Olsson Art Collection, Malmö, 2008.

"[With *Burubú* Capelán] proposes to babble together to recover the sense of speech." (Traducción del inglés: Eira Capelán Köhler y Adriana Gallo)

Enrique Aguerre, "About porous structures and other yerbas", in *Burubú (Heaven is a Place)*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2011.

"With his Galician forebears, Capelán is a singular globetrotter. He has lived and still lives... in various countries and cities (Colombia, Venezuela, Peru, Ecuador, Mexico, Sweden, Norway, Costa Rica, Spain, Uruguay), studying and researching, along with his wife and children, delving into the idiosyncrasies of each place. He has not been an accidental tourist but a citizen by choice and adoption, a trans-territorial citizen who seeks to identify the concept of nation in the multiplicity of diversity, in existence experienced strongly that goes on constructing, like his pictures, in successive layers that overlap and connect with lightning bolts of irony and humor, with desperate citations of these shared but ungraspably wide experiences in various continents and in different circumstances."

Nelson Di Maggio, "Lo acabado en lo infinito", in *La República*, 22/10/2011.

WHATEVERISMS

por Carlos Capelán

www.capelan.com

1948 Born in Montevideo and spent his childhood and adolescence in that city and in Piriápolis / **1965** Painted and wrote in a studio in Cerro Largo street; entered into the "café life", crammed himself full of

bad readings of existentialists and French poets / **1968-1970** traveled for two years in South America with no money, giving occasional recitals of aleatory poetry; learned a hundred and fifty words of the quechua language not very well; worked in Quito, Ecuador, until the Velasco Ibarra coup d'état; saw Salvador Allende win the 1970 elections in Chile / **1970-1972** Set up a weaving workshop with Ivonne Charlín in Montevideo; his studio was smashed up five times by the police and the army / **1972-1973** Lived on the island of Chiloé where he worked as a textile technician in peasant cooperatives; was arrested and disappeared during the Pinochet military coup / **1973** Reappeared in Sweden / **1974-1976** Worked as a night watchman at a mountain station, then washing dishes and as an industrial worker for a couple of years; lived in the medieval university city of Lund, Sweden, where he still has a residence / **1974-1984** Went for hikes in the Scandinavian Alps at the beginning of autumn / **1975** Studied engraving at the Gerhard Schultz workshop / **1976** Exhibited work with Carl Gustafsson; traveled to the Rijksmuseum, the Prado and to Laracha, Corunna: the land of his paternal grandfather / **1978** First solo exhibition / **1978-1981** Went to study at the Grafik Forum school in Malmö / **1980** Gave silk-screen printing courses in the city of León, Nicaragua; lived for six months in Mexico City where he gave workshops in parallel with Anheló Hernández in the latter's workshop / **1981** Opened an engraving studio along with Carl Gustafsson and Stefan Sjöberg / **1983-1985** Lived in Stockholm, where three galleries suggested he change his Christian name to Carl; undertook a complete revision of his work / **1985** Painted on rocks in the forest, on abandoned buildings, on bodies or in the street / **1986** Got to know Mexico, where he worked and had exhibitions with the Cuban artists Francisco Elso, José Bedia and Ricardo Rodríguez Brey; his son Theo was born; won a prize at the Havana Biennial; did his first installations in official art spaces / **1988** Met Annika Köhler, who he later married and she was the mother of three of his children; had an individual exhibition at the Aura de Lund gallery that received good reviews including one that said, "His work has a great capacity of expression but it cannot be understood because Capelán does not belong to the Western cultural tradition." / **1989** His daughter Eira was born; he gave a series of seminars in Cuba, where he lived for three months / **1990-1992** His work was shown in Boston, New York, Bremen, Paris, Hamburg, Gothenburg, Bogotá, Antwerp, etc. / **1992** Began to show the series "Mapas y Paisajes"; exhibited in Montevideo after twenty years out of the country; was awarded the City of Lund Cultural prize / **1993** Went for the first time to Costa Rica; his son Bruno was born / **1994** Was the honored artist at the Havana Biennial; finally accepted that he had become an artist. From this year on he worked as an artist / **1995** He was involved in thirteen international projects, visited Africa for the first time, worked in Venice, Gwangju, Santa Fe, Geneva, Curitiba, Miami, Chicago, Mexico City, New York, Berlin, San José in Costa Rica, Malmö, etc.; spent a hundred and eighty nights in hotel rooms and did not like it / **1996-2001** Left Europe for Costa Rica; lived in the Cantón Moravia / **1996** Simon Guggenheim Grant / **1999** Lived with his family in Santiago de Compostela, Galicia; his daughter Noemi was born; began his edition of the Comunicados del PCLA(r) / **2000-2006** Teacher at the Bergen Academy of Art in Norway. / **2007** Resident artist at the Technical University of Auckland, New Zealand. / **2009** Returned to live in Uruguay / **2012** First trip to China (Guangzhou); Co-curator of the Uruguayan offering at the Venice Biennial / **2013** Figari Prize

O Prêmio Pedro Figari é o maior reconhecimento à trajetória e à obra dos artistas visuais no Uruguai. Instituído pelo Banco Central do Uruguai em 1995 por iniciativa de Ricardo Pascale, homenageou e premiou os maiores criadores em várias ocasiões. Nos últimos anos, esse prêmio está a cargo do Museu Figari da Direção Nacional de Cultura do mec.

Nesta oportunidade, o homenageado e merecedor do prêmio é Carlos Capelán; um artista amplamente reconhecido internacionalmente e criador de uma obra singular, cujos aspectos mais destacados incluem a pesquisa, a ousadia e a maturidade de um mestre que não se contenta com o realizado mas, em uma tarefa sem descanso, continua procurando esse algo que é próprio dos verdadeiros criadores: o que está além do previsível, inclusive em seu próprio leque de buscas e desvelos.

Carlos Capelán recebe este xviii Prêmio Figari por sua trajetória, mas isso não implica o encerramento de sua aventura criadora, mas pelo contrário, a celebração de uma obra incessante e contínua. Carlos Capelán percorre o mundo — sul e norte, leste e oeste — desenvolvendo seu talento, mas também exercendo magistérios diversos em oficinas, colóquios, exposições e mostras. Trata-se de um artista maior de indiscutível valor que não necessita apresentação nem no Uruguai nem no resto do planeta.

O Ministério da Educação e Cultura tem a honra de outorgar o Prêmio Figari conjuntamente com o Banco Central do Uruguai, mediante a gestão do Museu Figari, a este artista, curador, teórico, docente, mestre.

Honrar honra aqueles —júri e instituições— que souberam reconhecer a transcendência da produção de Carlos Capelán por ocasião da décima oitava entrega do Prêmio Figari a um artista visual.

Hugo Achugar
Diretor Nacional da Cultura
Ministério da Educação e Cultura
Montevideu, março de 2014

O Banco Central do Uruguai tem a honra de apresentar a décima oitava edição do Prêmio Figari que neste ano 2014 foi outorgado ao reconhecido artista Carlos Capelán. Desde 1995, o galardão distingue destacados artistas nacionais, premiando sua trajetória e contribuições à cultura nacional e internacional.

Cumprimentamos, com orgulho, Carlos Capelán e damos as boas-vindas a fazer parte da lista de prestigiosos artistas cujas obras integram a coleção de arte institucional do Banco Central do Uruguai. Expressamos, ainda, nosso agradecimento a Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz e Fernando Loustaunau pela sua participação no júri.

Prabenzamos Carlos pela obtenção deste galardão e aderimos ao expressado pelos especialistas sobre a qualidade, a versatilidade e a relevância temática de sua obra. Seu trabalho exibe um profundo compromisso com o social e antropológico. Utiliza diversidade de linguagens e formatos e apresenta ao espectador as oportunidades de reflexão e sensibilização.

Os fundamentos econômicos de uma sociedade vinculam-se estreitamente a suas bases culturais. A banca central cumpre um papel fundamental na estabilidade e no crescimento econômicos, mas o verdadeiro desenvolvimento social tem lugar quando os progressos econômicos acrescentam-se aos culturais.

O Banco Central assume o desafio de contribuir para a mais ampla divulgação deste conceito fundamental. Nesse

sentido propicia o Prêmio Figari desde o ano 1995, e manifesta sua vocação de continuidade para futuras edições. Valorizamos e agradecemos a valiosa contribuição do Ministério da Educação e Cultura e do Museu Figari.

Alberto Graña
Presidente do Banco Central do Uruguai

O Museu Figari tem o orgulho de abrir suas portas à décima oitava edição do Prêmio Figari outorgado pelo Banco Central do Uruguai.

Um prestigioso júri composto por Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz e Fernando Loustaunau conferiu o Prêmio Figari 2013 ao artista Carlos Capelán, de reconhecida trajetória nacional e internacional. Como corolário desta acertada eleição, o artista concebeu, em acordo com o curador Riccardo Boglione, uma mostra especialmente adaptada às instalações do museu.

A obra de Capelán destaca-se pelo rigor no manejo de diversas técnicas e procedimentos artísticos que vão do desenho à instalação, passando pela pintura, o gravado, a fotografia e a intervenção de objetos. A variedade de recursos expressivos vai junto com a multiplicidade de leituras que sua obra suscita no espectador. Capelán é um artista nômade que transcende as fronteiras das linguagens artísticas como uma maneira de interpelar e ultrapassar as outras fronteiras: as políticas, as econômicas e as culturais que parcelam nossa visão do mundo.

Uma vez mais, durante quarto ano consecutivo, o museu renova sua aposta ao melhor da cultura e das artes visuais ao vincular o legado figuriano com a produção artística contemporânea de excelência.

Pablo Thiago Rocca
Diretor do Museu Figari

Hoje o júri integrado por Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz, Fernando Loustaunau, reunido no Museu Figari, da cidade de Montevideu, levando especialmente em consideração a relevância da produção do artista até a data do resultado final, o grau de interesse de sua obra, o valor de elaboração de um estilo e linguagem pessoais, bem como a incidência de sua contribuição no meio cultural, tanto em nível nacional quanto internacional, decidem por unanimidade outorgar o Prêmio Figari 2013 ao artista Carlos Capelán.

Carlos Capelán apresenta uma produção artística de tipo antropológico e de grande sensibilidade em problemáticas contemporâneas — no tocante ao político, ao social, ao territorial—, trabalhando em diversas técnicas e formatos —pintura, desenho, gravado, objetos, performances, fotografias, instalações—, transformando suas obras de arte em «habitats» caracterizados pela hibridação e a síntese culturais.

Tendo obtido reconhecimento internacional atualmente desenvolve no nosso meio uma tarefa docente e criativa que o posiciona como um referente para as novas gerações de artistas.

Sonia Bandrymer, Wifredo Díaz Valdéz, Fernando Loustaunau.
Júri do XXVII Prêmio Figari.
Montevideu, em 12 de dezembro de 2013

CAPELÁN, O AMBIBÍLINGUO

de Riccardo Boglione

: de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambibilínguo sofre: está claríssimo, e como miniaturizado nesta linha achada no princípio de seu conto *Burubú*, que a inteira parábola artística de Carlos Capelán é um surpreendente e emaranhado corpo a corpo com a linguagem: com a linguagem de todos, com todas as linguagens, com o dente que morde a *langue* e a boca que cuspe a *parole*. Com todas as barreiras/*quilombos* da linguagem, suas incertezas/*nifó nifá* e o desabrimento do *ambibilinguismo*: o artista dividido entre linguagens clássicas e contemporâneas, entre um país e outro(s) (como sigilos, a dor do exílio e a exaltação do andarengo), entre a palavra e a coisa. Nutre-se de dialéticos extremos e os desenroupa mostrando sua ambiguidade solapada, trabalha de braços com a multiplicação que implica qualquer *bi*. Na verdade, olhando melhor, Capelán nunca está dividido entre termos — é mais, exclui com um robusto movimento ético o estrito jogo binário com que é pensado o mundo capitalista—, mas estica-se e abrange e sustenta e retém, infla ou desinfla, e depois concerta elementos longínquos ou antitéticos, encarrega-se de sarandear percepção e sentidos dos que olham e deambulam dentro sua obra, esmigalhando, seja com brutalidade virtuosa, seja com aveludado *savoir-faire*, uma série polposa de *topoi* que nos organizam culturalmente.

Não resistirei à tentação (um pouco castradora) de armar uma série de substantivos que adjetivem Capelán e sobre eles aparelhar um roteiro mínimo de sua atuação no cenário internacional da arte dos últimos trinta anos.

Ausência, centro, corpo, dobro, identidade, deformidade, objetos, ocidente, oriente, periferia, porosidade, presença. Poderia estender-se a lista, óbvio, mas mais do que à sua exaustividade quero apelar à ordem alfabética que lhe impus, à submissão de conceitos vivos e chaves, a uma espécie de critério representativo artificial que altera os mesmos lemas (pensados em sua maioria como sinônimos e contrários): este pequeno *corselete* ordenador é mimético do método Capelán, que com luvas cirúrgicas maneja material incandescente —as questões urgentes que a mais firme arte contemporânea enfrenta quotidianamente— brincando de armar taxonomias que preveem seus derrubamentos, sempre confrontadas com passo duplo irônico-heroico (e também, gozemos do escorregadio das palavras!, onírico-erótico). De fato, de agora em diante, eu mesmo baralharei os termos.

Seus quadros, seus livros, suas instalações colocam em andamento associações desusadas, pavorosos assaltos ao típico, desabrigam infernos velados, mas desbordam sempre com graça, com apostura, dissimulam a angústia amplificando-a com sagacidade, através do «gancho», como o mesmo artista chama à asa «agradável» de sua produção, buscam finalmente regras que já se sabem fictícias e gozam da experiência de aplicá-las em sua caducidade. *Erlebnis* antes que nada, diria um célebre e questionado alemão: digamos experiência, jogando fora certos ecos e recortando, dela, aquela superposição entre arte e vida que fez desesperar as vanguardas históricas e que é resolvida por Capelán com uma espécie de amarelinha séria, feita de saltos entre o simbólico e o real, sem poder fixar (mas propondo-o continuamente) onde (e por que) começa um e termina outro.

A **ausência** é uma **presença** fundamental nos trabalhos de Capelán: desde a ausência de habitantes nas ações-ocupações de casas abandonadas realizadas entre 1985 e 1987 na Suécia, que permitia ao artista converter o espaço íntimo do domicílio privado em uma espécie de pequeno, transitório museu pessoal (murais, objetos disseminados nas habitações, *performances*), que mais do que revolver o conceito de privado e público, estabelecia um espaço apagado, em certo sentido «privadamente público», à (quase total) ausência de luz de sua participação na Bienal de Veneza de 1995, com o espectador obrigado a explorar às apalpadelas o espaço, somente ajudado por flébeis focos que iluminavam desenhos de corpos decapitados e outros objetos com cheiro de rito fúnebre. No

meio, entre outras, a ausência de legibilidade —leia-se ilegibilidade— que caracteriza muitos de seus livros de artista: a rasura de palavras —carregada de uma longa tradição, somente menciono os casos capitais de Emilio Isgró e Fernando Millán— e os desenhos de seus reconhecíveis rostos e corpos, resolvidos com linhas volitivas e sinuosas, que cobrem fotos e figuras e o levaram a criar peças perfeitas. Um exemplo, entre outros possíveis: o manual de gramática antiga, riscado em 1987, onde se afogam seres entre riscos pretos e vermelhos, redemoinho incontrolável talvez gerado pela própria total negação de regras linguísticas que sofre o livro, uma vez escurecido o texto.

A polarização **centro/periferia** (e por extensão, inusitada certamente, talvez ocidente/oriente) —que claro implica, segundo uma perspectiva biográfica, sua pertença à América Latina por um lado e suas longas estadias europeias, pelo outro, mas mais em geral o vaivém entre o circuito do *Art World* cosmopolita e a sempiterna e sacrossanta necessidade de operar em lugares descentralizados— é literalmente derretida nas instalações e nas obras sobre papel capelanianas. Mas não se trata da fundição domesticadora do tão publicitado (e nunca alcançado) *Melting Pot* —coincidente com a mercantilização do «outro»—, mas de uma rede de estímulos diferentes e inclusive divergentes tão espessa que é, uma vez coagulada na síntese do artista, impossível de discernir em suas hipotéticas singularidades: a série *Room Service (The Rape of the Sabines)* de 2007 —63 desenhos sobre folhas com selos de hotéis de todo o globo— alberga figuras e frases que se enroscam sobre uma estrutura, evidente ou não, com andamento helicoidal (como a mencionada estátua de Giambologna, grande acontecimento do maneirismo), com carimbos sobre papel marcado pela sua identidade geográfica e sua dimensão sagrada-mítica (as cartas dos escritores em viagem) e profana-turística (em sua faceta de *leisure*). Da mesma forma, na tensão entre geopolítica, afazeres pessoais e expectativas, também de mercado (que espera com frequência dos latino-americanos de hoje o que faziam justamente os de ontem, isto é, deixar rastros de suas respectivas culturas pré-colombinas oportunamente *aggiornatos*), aparecem as grandes, majestosas e ao mesmo tempo introspectivas instalações como *onlyyou* (2005) ou *Burubú* (2011): confluem e fluem, junto aos grandes envolventes murais, espécimes animais embalsamados e vivos, hortaliças, marcos recortados à Madí do Rio da Prata (como não balbuciante e perfeitamente gertrudesteiniano *Um lugar é um espaço é um lugar* de 2010) e perspectiva chinesa des-feita de superposições. Neste momento é conveniente mencionar, como insignia do apenas dito, uma das palavras chave do artista uruguaio: a **porosidade**, o elogio destes orifícios (o artista, o público) que absorvem e largam substâncias, conhecimentos, ideias, interesses, sentidos e sentimentos em uma espécie de balanceada e úmida relação, onde é impensável a noção de centralização: não é o colapso da superfície comunicativa por superabundância de buracos, mas deixar aberto e potencializar os espaços osmóticos de diálogo entre o simbólico e o mundo.

Identidade, dobro, deformidade vão com frequência juntos: Capelán, em princípio, opera em favor de uma progressiva anulação da figura do Artista, de seu ego fomentado pelo mercado, que por um lado empurra a glorificação do eu (que nunca é o eu de consumidor, é sempre um eu diferido) e por outro o neutraliza como sujeito crítico, até seu ponto de implosão, inclusive psicótica, fazendo com que chegue à prática inconsciente dos clássicos tabus, em chave metafórica: canibalismo/incesto de/com sua própria produção. Não obstante, um simples veto de sua própria *mise-en-scène* seria hipócrita e assim Capelán aprofunda, corrosivo, no autorretrato: a proliferação de seu braço tatuado com a palavra MO(R)AVIA que funciona como *parergon* sardônico e instável (o parêntese que encerra o R aviva uma oscilação perpétua do significado) para uma quantiosa série de fotos de paisagens vistas pelo artista, parte de *Always There* (2005) ou a multiplicação de seu rosto, condensado em poucas, felizes, estrias oblíquas, e repetido em diferentes instâncias e sobre diferentes superfícies em *Burubú* ou deformado fotograficamente (de forma burda, *cartoonesca*, de Luna Park) como em um *freak-show* de si mesmo e com a eloquente consignação «Minha maneira de ser é meu ser», parecem repetir obsessivamente que não há forma de representar

(e menos de representar-se) sem tratar com a irrepresentabilidade, conscienciosamente. E de fato, não há figuras humanas na totalidade de sua obra que não sejam de alguma maneira disformes, postura ético-estética cujo teto é o uso que Capelán faz da anamorfose —o golpe de varinha mágica que alguns artistas renascentistas deram para imortalizar a ciência e sua dialética negativa e que um Jacques pouco fatalista, séculos depois, passando através de Holbein, identificava com o invisível «objeto causa do desejo» que há que olhar o rumo para poder vislumbrá-lo—. Mas já não se trata da caveira, como em *Os embaixadores* do pintor alemão, o que aparece, mas o rosto do mesmo artista, ou um rosto indiferençando, eleição que remodela mordazmente o *memento mori* em *memento vivere*, consignando assim toda uma poética: o ponto de vista privilegiado nunca é o central.

A arte de Capelán é, claro, uma arte de **objetos**, de significantes, como explicou ele em diferentes ocasiões, mas é também uma arte encostada ao **corpo**: em sua prepotência carnal, em seus rituais antropológicos, o artista uruguaio nunca o deixa quieto. Sobre tudo no que tem de excessivo —em sentido literal (uma vez mais, ágil estratificação de significados)—, não que dele cresce, abunda: na série *Finger nail cuttings*, de 1991 a 2014, monta composições com os recortes de suas unhas de silhuetas abstratas sobre fundo negro que parecem nuvens shakesperianas, arabescos amaciados, resignificando um produto corporal marginal (e inclusive repulsivo) em algo etéreo y agraciado, que si para os mais maliciosos poderia evocar âmbitos mortíferos —com o dado popular das unhas que continuam crescendo depois do falecimento— é possivelmente mais acertado lê-los, pelo contrário, como a encarnação de ciclos biológicos e continuidade que informa larga parte de sua obra. Descaradamente por esse lado pulsional e vitalista se dirigem os vários desenhos sobre papel traçados com leite materno: essa tinta nutriente humana (e os halos que deixa ao secar), espécie de encerramento tautológico da reflexão sobre o artista e sua *habitat* —indo direto ao ponto, a anatomia que produz seu próprio concreto meio de reprodução simbólica—, é com frequência utilizada por Capelán para especulações linguísticas e filosóficas: interessa aqui uma em particular que fala, com efeito, de «significado flutuante, que não mantém relações fixas» com seu significado.

Talvez entrados nesta brecha, é necessário inventariar alguns objetos recorrentes em seus peças: é verdade que por um lado o artista é favorável a uma desmaterialização do objeto artístico, sobretudo em sede teórica, a sua redução a mero *cabaré semântico*, cujo nome poderia ser *Chez les mots et les choses*. Vide por exemplo as listas de palavras e conceitos interconectados que trepam lousas e paredes, aglutinando-se em constelações de conceitos, contra os quais se erguem às vezes suas instalações e às vezes não, deixando uma espécie de obra-vazio, que somente existiu em seu «fazer-se», mediante o oral e o comunitário, como no seminário-obra do recente *Traballar conversando* (2013) montevideano, que tem vários precedentes em seminários parecidos desenvolvidos, com diferentes «atores», em diferentes pontos de oriente e ocidente e cujos resultados, agora já evaporados, flamejam segundo onde sopram os diversos ventos culturais. No entanto, Capelán não pode parar e conformar-se com o calembour imaterial do *Ceci n'est pas une pipe* (seu *Ceci n'est pas une video* de 2004 são fotos que mareiam devido à simplicidade do representado e seu distante duplo germinado decorrente da aplicação de um álgido método Rorschach). Assim amontoam *coisas* que brincam sutilmente com suas histórias e seus usos sociais: a mesma palavra desmaterialização foi materializada em blocos muito pesados de pedra, por sua vez apoiados em frágeis pilhas de pratos —espécie de concretização humorística da fraqueza da dependência entre signo e significado— que apareceram em *Dematerialization/Rematerialization* (2004) e *Back to the horizon* (2006), enquanto um instrumento como a cadeira —sozinha ou armazenada em caóticos cúmulos— é uma presença constante em suas instalações desde os anos 90, com seus exuberantes ribetes referenciais; cadeira como metáfora de poder, estabilidade, descanso, mas também piscada, muito *tongue-in-cheek*, a uma das cúpulas do conceptualismo norte-americano, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, de 1965. As viagens de Capelán ao Averno linguístico não se engolfam, portanto, dentro do escrito, bem como sua reflexão incessante sobre os limites antropológicos

ou geográficos não acaba nos mapas, usados igualmente com frequência pelo artista: como congelar em imagem o crescimento das batatas que deixaram brotar no Museu Nacional de Artes Visuais de Montevideu durante *Uruburu? O ciclo à vista dos tubérculos* —já longe de propor-se como puro manifesto *poverista*— nos afeta tanto em sua exuberância radical (das raízes) quanto por ser uma mordaz lembrança de sua origem americana, de sua conquista da Europa e da salvação da fome que significou para o Velho Mundo, com todas as etapas sucessivas que, sem viajar demais com a fantasia, aterrissam nos pratos de *Los comedores de patatas* de Van Gogh de 1885 ou no re-batismo das *French fries* estadunidenses em *Liberty fries* durante recentes atritos internacionais entre Estados Unidos e França, por motivos políticos.

Então, para encerrar, Capelán volitivamente empurra quem o experimenta a relacionar o heterogêneo, a separar o relacionado, a decifrar o traço misterioso que tudo invade (muros, livros, papel, telas, mas também plantas, rochas, elementos arquitetônicos, pessoas, etc) e que se atenha tanto à sua vontade comunicativa quanto ao seu intrínseco perecimento. Em fim, exorta a saciar-se do *hic et nunc* e de seu esqueleto linguístico com suas cargas ideológicas, que nos formam e deformam continuamente, desconfiando delo e nele mergulhando e mergulhando-nos: de rasca quilombo purdes, pomb nifó nifá Ambibilinguo sofre:

SOMOS DEPENDENTES

Quinta Proclamação do PCLA (r)

O PCLA (r) afirma que o museu, que as instituições, que os museus, que os museus devotos ou dedicados à Arte Contemporâneo (*não vale*)

O PCLA (r) é obrigado pelas circunstâncias a pronunciar-se em relação aos museus de arte contemporânea e às políticas identitárias narcisistas projetadas sobre a atividade da arte contemporânea. A esse respeito, o Post Colonial Liberation Army (rematerialização) afirma:

- 1: que nenhuma instituição devota à arte contemporânea está em condições de definir nem o que é arte, nem o que faz com que uma coisa seja considerada mais contemporânea que outra;
- 2: que sob uma aparência de porosidade teórica estas instituições regem-se por sólidos princípios pragmáticos;
- 3: que se estas instituições têm hoje dificuldades para administrar estética, estão, pelo contrário, altamente capacitadas para administrar outro tipo de categorias;
- 4: que minha vanguarda é maior que a sua;
- 5: que os museus são instituições devotas à praxe do autorretrato autista;
- 6: que os artistas não existem;
- 7: que a arte também não, somente sua praxe;
- 8: que o Estado Nacional etnifica: a Família do Homem, o Modernismo e o Pós-modernismo, a noção do Contemporâneo, a Geografia, a Flora e a Fauna, a propriedade dos Picassos, a Alteridade que justifica e sustenta seu Autorretrato Autista e a Liberdade Criativa;

9: que a globalização não é redonda como um globo; que a percepção do «multicultural» é mais precisa se é feita segundo a perspectiva central renascentista; que não é seguro que o mero investimento econômico permita o acesso ao mainstream da cultura contemporânea; que isto não é um texto; que todo objeto disposto em uma vitrine adquira a peculiaridade de captar nossa atenção por um momento; que nossa atenção é fragmentária;

10: que o novo mercado de desenho de roupa interior não objetiva expandir nem a noção nem a função da arte;

11: que os fluxos de capital, informação, tecnologia, produtos e pessoas que caracterizam o chamado processo de globalização liberam forças que em si não têm intenção ética a priori, pelo qual conceitos como os de etnificação, pluralidade, inclusão, exclusão, inovação, repetição, acumulação ou fascinação podem ter papéis tanto progressistas quanto conservadores dependendo de condições subjetivas em contextos concretos;

12: que embora a arte faça parte da produção simbólica do nosso tempo, seus produtos funcionam como categorias tanto qualitativas quanto quantitativas;

13: que a alteridade é outro dos recursos de renovação pela vanguarda da Nova Classe Média Global;

14: France, one point; la Suède, en point; le Portugal um ponto; Deutschland ein und fünfzig; etc.;

15: que multiculturalismo e globalização não são suficientes para que a Nova Zelândia, a Austrália, a África do Sul e o Rio da Prata se comuniquem horizontalmente;

16: que na sociedade contemporânea a noção de grupos sociais com interesses comuns transcende os limites tradicionalmente definidos pelo estado nacional; que assim como o capital tende a estabelecer estratégias transnacionais, e assim como o sistema de educação, produção e distribuição da arte contemporânea se internacionaliza cada vez mais, assim também jovens pós-modernos e adultos modernistas estão dispostos e preparados para defender seus museus, galerias, bolsas de estudo, críticos, lápis, mesas redondas, passepartouts, regras, esquadros, vídeos digitais, aquarelas, mapas do genoma, borrachas, coleções, cavaletes, tradições posduchampianas e seus curadores favoritos de tudo aquilo que não esteja imerso no preciso espaço do contemporâneo;

17: que é falso que a noção de contemporaneidade na arte cumpra uma função homogeneizadora em contradição com a vocação plural do presente;

18: que todos os excluídos da representação social nas instituições devotas à arte contemporânea não vivem necessariamente no mesmo hotel (também não é evidente que todos esses excluídos aspirem à harmonia entre corpo e alma);

19: que o revisionismo é uma condição política da história; a sedução também;

20: que po-po-po-possivelmente nada do que foi dito expresse fie-fie-fie-fielmente os desejos e as aspirações dos excluídos, os excludentes, os devotos ou os inimigos do mainstream da arte, nem nenhum outro questionamento o po-po-po-posição de pessoas ou grupos relacionados com a cultura produzida nos nossos dias;

21: que é falso de falsidade absoluta o que se diz quanto a que não há um sistema de produção cultural

contemporâneo mas vários, e que é insustentável a afirmação de que: «não há uma cultura contemporânea genérica mas um desejo supersticioso da mesma, fragmentado em mil praxes diferentes e em três mil atividades de diversa urgência que o PCLA (r) nem atende nem entende devidamente» e diante das quais o PCLA (r) se assoma com o mesmo assombro com o qual a criança se assoma ao assomar-se de cada dia com o mesmo assombro que uma criança se assoma ao assomar-se de cada dia com o mesmo assombro.

**Por uma melhor compreensão de quem somos, de onde vivemos, o que queremos e aonde vamos!
Por uma arte contemporânea transparente e com futuro!
Por uma justa representação da diversidade!**

**Secretarias provinciais do PCLA (r)
Comissão Autônoma de Gestão Cultural Contemporânea
novembro 2003**

SELECCIÓN TEXTOS

«Em uma época em que triunfam simplificações, clichês, irritações identitárias e tudo aquilo que Serge Daney juntava sob a fórmula “gestão armazeneira da alteridade”, Carlos Capelán nos reconcilia com os paradoxos e as surpresas do labirinto cultural, como anteriormente Borges, Octavio Paz ou Haroldo de Campos, esses “bárbaros alexandrinos” que, “longe de procurar romper nenhuma tradição, buscaram religar, unir todas as coisas”.»

Catherine David, «Carlos Capelán», em *Canto a mí mismo*, catálogo da V Bienal de Havana, Lund, 1994.

«A obra de Capelán, e em especial seus ambientes e instalações, são como um chip que condensa muito diversos eixos culturais que se entrecruzam hoje na América Latina: o conceptualismo de incidência social, a gráfica de tradição vernácula, a pintura de “atmosfera”, a crítica da representação, a reapresentação da velha neurose da identidade, a desconstrução dos circuitos e mecanismos auráticos da arte e a cultura, um neotelurismo, o misticismo, as cosmovisões não ocidentais [...] para comentar Capelán sempre é necessário fazer enumerações. É significativo como seu trabalho, contrariamente a outros artistas da instalação contemporâneos, reconhece-se na tradição visual latino-americana. Isto responde a sua imaginária tanto como a seu barroquismo, e talvez a certa dimensão intimista apesar da concentração em proposições de tipo teórico, que provocam a análise social e cultural.»

Gerardo Mosquera, «O olho está te olhando», em *Carlos Capelán*, Galeria Fernando Quintana, Bogotá, 1994.

«O título que Capelán dá, *Uma pintura representando espaço*, descreve a peça inteira, que pode ser vista, em parte, como uma grande pintura complexa, composta pela parede pintada com as mãos, o quadro pendurado nela e as pinturas feitas diretamente sobre as paredes de ambos os quartos. A pintura se estendeu em três dimensões e incluiu o espectador em seu seio. Ocupando este espaço fictício, o espectador também devém uma figura em uma pintura, um decapitado ou homem arrastando-se, tal vez, proferindo (para citar William Butler Yeats) “palavras altamente absurdas”. Enquanto isso, o processo digestivo continua, secretamente, em seu interior.»

Thomas McEvilley, «Carlos Capelán's, *A Painting Representing Space*», em *Converge*, Lorie Mertes (compiladora), Miami Art Museum, Miami, 2000.

«O exílio de Capelán começou no Chile e o levou posteriormente à Suécia, o qual fez de sua visão uma maravilhosa mistura recíproca das temáticas, estratégias e línguas de ambas as regiões. Fez, ainda, da memória um importante fator no esquema de suas ideias. Quando as circunstâncias políticas fizeram do exílio mais um tema de eleição que de saúde ou segurança, Capelán começou a percorrer as partes do mundo que mais o atraíram. Na última década suas nômades viagens permitiram-lhe deixar exemplos de sua visão em muitos países. Sua estratégia foi a de mostrar e contar a seus observadores alguma coisa sobre o mundo no qual eles estão imersos. Ler sua obra com o preconceito de que estas instalações são latino-americanas, simplesmente porque essa é a origem do artista, é esperar que seu registro visual esteja enquadrado pela etnografia e o exotismo. Sua produção diz alguma diferente. Sua referência não é latino-americana mas europeia, bem como as representações etnográficas. Quando as ideias de Capelán centram-se na identidade, seu enfoque não é uma representação essencialista dele mesmo como uruguaio, como um membro de uma parte da humanidade, a corrente hegemônica chamada América Latina. Em vez disto, ele utilizou ambos os mundos como recursos, dando à arte e aos objetos encontrados no espaço geográfico da Europa ocidental uma mudança reveladora.»

Gavin Jantjes, «Carlos Capelán», em *Jet Lag Mambo*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 2000.

«Capelán junta imagens e do choque entre elas gera novas ideias. Mas sua antropologia visual esconde [...] uns mesmos interesses, concentra-se em uma série de temas que desconstrói não sem certa ironia, vangloriando-se de um primitivismo cínico —pensemos em suas pinturas com terra, uma pintura tátil que realiza com os dedos onde se funde a figura, ou suas pinturas de parede com tinta nanquim—. Desafia assim a noção “pura” de identidade, de origem, para reclamar a pegada e sua rasura, o reflexo narcisista e sua desapareição, definitivamente, a virtualidade da identidade.»

David Barro, «Carlos Capelán: trabalhando a vice-versa», em *onlyyou*, Galeria Fúcares, Madri, 2003.

«A arte de Carlos Capelán é multidimensional. Com uma grande versatilidade, ele expressa aquilo que não é fácil de expressar. Um cidadão do mundo com raízes no Uruguai, que estudou arte na Suécia, trabalhou e viveu em muitos países usando muitas línguas, e tem uma experiência inusualmente vasta em ver as coisas de muitos ângulos. Ele é famoso por ser um *outsider*, mas a pergunta é: um *outsider* com respeito ao quê? Onde está o centro no mundo de hoje e como definimos a periferia? As obras de Carlos Capelán estão estruturadas como a linguagem, mas não um, mas uma multidão; ele constrói sobre um vocabulário existente enquanto que ao mesmo tempo expande suas fronteiras. Introduzir-se em uma de suas instalações é como pisar uma zona silenciosa e densa, cheia de atividade e significado, e ao mesmo tempo suas obras eludem qualquer tentativa de categorização e interpretação. O pluralismo, o jogo dos opostos, está presente em sua vida bem como em sua obra: América Latina, os países nórdicos, o físico e o intelectual, o racional e o emocional. Baseado na arte gráfica e no desenho, ele compôs e combinou imagens bidimensionais com objetos, cobertos parcialmente com argila, agregando palavras e citas sobre paredes e objetos, ampliando o lugar como se quisesse desenhar o mundo inteiro. A arte gráfica e a da terra toda em uma. No entanto, em um momento no qual as instalações se transformaram na língua franca da arte, ele se orientou a modos de expressão mais clássicos, como a pintura.»

Ann-Sofie Noring, «Ceci n'est pas un video», em *Den 1a på Moderna*, Moderna Museet, Stockholm, 2004.

«Cada vez que Capelán anuncia o limite de um conceito ou a insuficiência de um modelo, também está invocando a questão da suficiência e a necessidade de dar um passo em outra direção. Não há fim último. Cada declaração de oposição é outra forma de enredo com o oponente. A criatividade nunca ocorre em um vazio social. Todas as formas da prática artística estão estruturadas como uma linguagem. A proliferação de formas que toma a prática também estendeu a necessidade de multiplicar nossos códigos de referência e nossa destreza na tradução cultural.»

Nikos Papastergiadis, «Ética da colaboração», em *onlyyou*, Montevideu, Santiago do Chile, Guaiaquil, San José de Costa Rica, 2005.

«Capelán quer incomodar o observador, tirá-lo de sua letargia estética (e portanto abalá-lo ética e ideologicamente). [...] Como as vacas e os cavalos que espantam as moscas esticando seu lombo em rápidas, elétricas sacudidas, assim o observador gostaria de liberar-se das insinuações teóricas que Capelán joga a sua cabeça e que se imiscuem em sua ideia do artisticamente desejável.»

Pablo Thiago Rocca, «Estruturas porosas», em *Brecha*, 15/4/2005.

«[Em *onlyyou*] as pinturas e os desenhos de Carlos Capelán, que orquestram paciente e atentamente um vocabulário comprimido, não são realmente pinturas em tela. Podem ser descritos melhor como paisagens de ideias. Paisagens constituídas por poucos elementos, uma dezena de figuras: nenhum descobrimento, somente figuras que se repetem uma e outra vez. Como nos blues. Como no teatro japonês. Como no poema de Tomas Tranströmer Schubertiana: “E o que captura os sinais de uma vida inteira em alguns poucos acordes em cinco cordas, o que faz passar um rio pelo olho de uma agulha...” (Tradução do sueco: Ana Luisa Valdés)

Jan-Erik Lundström, «Introdução», em *onlyyou*, Montevideu, Santiago do Chile, Guaiaquil, San José de Costa Rica, 2005.

«O espírito anárquico e ao mesmo tempo pragmático, decididamente ant Vanguardista do último Capelán, adquire forma em seu projeto *Post-Colonial Liberation Army (rematerialização)* (2003), um conjunto de escritos-manifestos que visam desestabilizar qualquer tendência à formação de discursos dominantes no interior do sistema de arte. Tendo em vista que, segundo o artista, a arte é definida por um olhar e não por uma materialidade objetiva, fazer arte implica sustentar a coexistência de diversos olhares dentro de um sistema único embora aberto. Mediante textos e imagens articuladas conceitualmente —pintar é hoje, no caso de Capelán, um gesto conceitual que se define contra o predomínio da desmaterialização conceptualista— o artista vai à procura do rejeitado para instigar criticamente a que os outros, especialmente os que têm alguma forma de poder, reconsiderem o território de jogo e seu papel como jogadores.»

Santiago García Navarro, «Carlos Capelán», em *100 Artistas Latino-Americanos / 100 Latin American Artists*, EXIT Publicaciones, Madrid, 2007.

«A obra [*O Projeto Post-Colonial Liberation Army (Desmaterialização)*] ironiza sobre a retórica dos sistemas da arte, particularmente sobre os manifestos vanguardísticos e as proclamações revolucionárias da modernidade. Mas, como todo gesto irônico cabal, não pretende este julgar e condenar as intrincadas operações teóricas e as velhas fórmulas leninistas, mas fazer uma piscada de cumplicidade e desafiar de forma brincalhona seus axiomas. Busca promover, assim, releituras capazes de destravar a gravidade dogmática e principista dos textos e fazer circular outras questões, camuflando-as na ortodoxia teórica e na contramão dela. Capelán substitui a figura

de *revolução por re-materialização* e faz deste termo um sinônimo, ou pelo menos uma noção equivalente, ao conceito derridiano de *desconstrução*; busca, assim, infiltrar-se em terreno contrário para desajustar a ortodoxia de suas convicções e abrir a possibilidade de leituras paralelas. A ironia permite uma “escritura da escritura”, uma distância reflexiva por onde pode enfiar-se na transgressão do desejo.»

Ticio Escobar, «A proclamação ilegível. Acerca da obra de Capelán», *Carlos Capelán*, The Ulla & Greger Olsson Art Collection, Malmo, 2008.

«[Com *Burubú* Capelán] nos propõe balbuciar juntos para recuperar o sentido da fala.»

Enrique Aguerre, «Das estruturas porosas e outras ervas», em *Burubú (Heaven is a Place)*, Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideu, 2011.

«De antepassados galegos, Capelán é um viajero singular. Viveu e continua vivendo [...] em vários países e cidades (Colômbia, Venezuela, Peru, Equador, México, Suécia, Noruega, Costa Rica, Espanha, Uruguai), estudando e pesquisando, conhecendo, junto com sua mulher e filhos, a idiossincrasia de cada lugar. Não tem sido um turista acidental, mas um cidadão por eleição e adoção, um cidadão transterritorial que busca identificar o conceito de nação na multiplicidade do diverso, da existência fortemente experimentada que vai construindo, como seus quadros, em camadas sucessivas que se solapam e se acoplam, com relâmpagos de ironia e humor, com desesperada citação dessas vivências não abrangíveis e compartilhadas em vários continentes e em diferentes circunstâncias.»

Nelson Di Maggio, «O acabado no infinito», em *La República*, 22/10/2011.

QUALQUERISMOS

Carlos Capelán

www.capelan.com

1948 Nasce em Montevideu e passa sua infância e adolescência entre essa cidade e Piriápolis / **1965** Pinta e escreve em um ateliê da rua Cerro Largo; frequenta a «vida de café», abarrotada de más leituras de existencialistas e poetas franceses / **1968-1970** Viaja durante dois anos pela América do Sul sem dinheiro e fazendo ocasionais recitais de poesia aleatória; aprende mal cento e cinquenta palavras em quíchua; trabalha em Quito, Equador, até o golpe de estado de Velasco Ibarra; vê Salvador Allende ganhar as eleições chilenas de 1970 / **1970-1972** Instala uma oficina de tecido com Ivonne Charlín em Montevideu; seu estúdio é invadido cinco vezes pela polícia e o exército / **1972-1973** Vive na ilha de Chiloé onde trabalha como técnico têxtil em cooperativas de camponeses; é detido e desaparecido durante o golpe militar de Pinochet / **1973** Reaparece na Suécia / **1974-1976** Trabalha como sereno em uma estação de montanha, depois lava-pratos e por um par de anos como operário industrial; radica-se na medieval e universitária cidade de Lund, Suécia, onde tem residência ainda hoje / **1974-1984** caminadas pelos Alpes escandinavos durante o começo de outono / **1975** Estuda gravura na oficina de Gerhard Schultz / **1976** Expõe com Carl Gustafsson; viaja ao Rijksmuseum, ao Prado e a Laracha, La Coruña: terra de seu avô paterno / **1978** Primeira mostra em solitário / **1978-1981** Começa a estudar na escola Grafik Forum de Malmoe / **1980** Ministra cursos de serigrafia na cidade de León, Nicarágua; radica-se por sete meses na Cidade do México onde ministra oficinas em paralelo com Anhele Hernández em sua oficina / **1981** Abre estudo de gravura junto a Carl Gustafsson e Stefan Sjöberg / **1983-1985**

Radica-se em Estocolmo, onde três galerias sugerem-lhe mudar seu nome por Carl; realiza uma revisão completa de sua obra / **1985** Pinta em rochas na floresta, em edifícios abandonados, em corpos ou na rua / **1986** Conhece, trabalha e expõe no México com os artistas cubanos Francisco Elso, José Bedia e Ricardo Rodríguez Brey; nasce seu filho Theo; é premiado na Bienal de Havana; faz suas primeiras instalações em espaços oficiais de arte / **1988** Conhece a Annika Köhler com quem casará e será a mãe de três de seus filhos; durante uma mostra em solitário na galeria Aura de Lund recebe críticas positivas entre as que consta: «sua obra tem grande capacidade de expressão,mas não chega a ser entendida porque Capelán não pertence à tradição cultural de Ocidente» / **1989** Nasce sua filha Eira; faz uma série de seminários em Cuba onde reside durante três meses / **1990-1992** Apresenta seu trabalho em Boston, Nova York, Bremen, Paris, Hamburgo, Gotemburgo, Bogotá, Amberes, etc. / **1992** Começa a exibir a série «Mapas e Paisagens»; exhibe em Montevideu depois de vinte anos fora do país; recebe o Prêmio de Cultura da Cidade de Lund / **1993** Viaja por primeira vez à Costa Rica; nasce seu filho Bruno / **1994** É o artista homenageado da Bienal de Havana; aceita finalmente que se tornou um artista. Deste ano em diante trabalha como artista / **1995** Participa em treze projetos internacionais, conhece a África por primeira vez, trabalha em Veneza, Gwangju, Santa Fe, Genebra, Curitiba, Miami, Chicago, Cidade do México, Nova York, Berlim, San José de Costa Rica, Malmoe, etc.; passa cento e oitenta noites em habitações de hotéis e não se sente à vontade / **1996-2001** Deixa a Europa pela Costa Rica; estabelece-se no Cantão Moravia / **1996** Bolsa Simon Guggenheim / **1999** Radica-se com sua família em Santiago de Compostela, Galícia; nasce sua filha Noemi; começa sua edição dos Comunicados do PCLA(r) / **2000-2006** Professor da Academia de Arte de Bergen, Noruega / **2007** Artista em residência na Universidade Técnica de Auckland, Nova Zelândia / **2009** Radica-se novamente no Uruguai / **2012** Primeira viagem à China (Guangzhou); Cocurador do envio uruguaio à Bienal de Veneza / **2013** Prêmio Figari.

BIBLIOGRAFÍA (selección)¹

TEXTOS DE CARLOS CAPELÁN

«Trabajar conversando. Las puertas giratorias de los workshops», en *Trabajar conversando (estilo, contrapunto y pericón)*. Proyecto de Carlos Capelán, Montevideo, Fundación Unión-Pozodeagua, 2013.

«Time (Time) Time» (con Verónica Cordeiro), en *Wifredo Díaz Valdéz, Bienal de Venecia*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2013.

«("Upeee...")», en Virginia Pérez-Ratton, *Travesía por un estrecho dudoso*, San José, Costa Rica, Teor/ética, 2012.

«Xul y el Río», en *Xul y el Río*, Santiago de Chile, Galería Patricia Ready, 2012.

«Burubú», en *Burubú (Heaven is a place)*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2011.

«(narrative hypothesis)», en *The future lasts for ever*, Runo Lagomarsino, Carlos Motta & Gävle Konstcentrum (comp.), Gävle, Gävle Konstcentrum and Iaspis, 2011.

«Chat» (con Annika Capelán Köhler), en *Burubú (Heaven is a place)*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2011.

«Valsecito», en *Valsecito*, Santiago de Chile, Galería Patricia Ready, 2009.

«onlyyou: siempre allí» (con Ernesto Calvo), en *onlyyou*, San José, Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2009.

«Broken Walks», en *Empires, ruins and networks. The transcultural agenda in art*, Scott McQuire y Nikos Papastergiadis (comp.), Melbourne, Melbourne University Press, 2005.

«onlyyou: siempre allí», en *Complex entanglements. Art, globalization and cultural difference*, Nikos Papastergiadis (comp.), Londres-Sydney-Chicago, River Oram Press, 2003.

1. Una bibliografía más exhaustiva, así como una lista de muestras colectivas y personales del artista, se puede consultar en <www.capelan.com>.

«Yo, karma y geografía política», en *NIFCAINFO* 4, Helsinki, Nordic Institute for Contemporary Art, 2001.

«En kurators föresatser/Curatorial intentions», en *Runt om oss, inom oss/Around us, inside us*, Borås, Borås konstmuseum, 1997.

«Försvar av Picasso, Sankt Lars och det gamla Café Ariman i Lund», en *Aspekter på Modernismen*, Lund, Kulturen årsbok, 1997.

«Några ord från kuratorn/Words from the curator», en *Fem trädgårdar/Five Gardens*, Lund, 1996.

«Förnuftets sömn/The sleep of reason», en *Fem trädgårdar/Five Gardens*, ibidem.

«The Rorschach shirt syndrome (I listen to my neighbour do the laundry)», intervención en el simposio internacional: *The Marco Polo syndrome. Problems of intercultural communication in art theory and curatorship. The Latin American example*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 11-12 de diciembre, 1995 (texto en <www.capelan.com>).

«Arte, postmodernidad y periferia en América Latina» (con intervenciones de José Bedia, Arturo Duclós, Ticio Escobar, Frederic Jameson, Martín López, Gerardo Mosquera, Ivonne Pini, Celia S. de Birbragher), en *ArtNexus* 14, octubre-diciembre 1994.

«Remarks», en *Being America*, Rachel Weiss y Alan West (comp.), New York, White Pine Press, 1991.

ENTREVISTAS

Silvia Listur, «Bien de Bute», en *Brecha*, Montevideo, 14/10/2011.

Riccardo Boglione, «Aquí y ahora», en *La Diaria*, Montevideo, 4/10/2011.

Jan Pettersson, «Conversando con Capelán en el búnquer», en *Rapport* 1, Oslo, 2010.

Gerardo Mantero y Oscar Larroca «Carlos Capelán: el arte de ideas», en *La Pupila* 8, Montevideo, junio 2009.

Annika Köhler, «Fragments of a conversation. Annika Capelán Köhler in conversation with Carlos Capelán», en *Carlos Capelán*, The Ulla & Greger Olsson Art Collection, Malmo, 2009.

Annika Köhler, «Una charla, entrevista con Carlos Capelán», en *Arte & Naturaleza* 29, Madrid, enero-febrero 2004.

María Esther Giglio, «Carlos Capelán», en *Brecha*, Montevideo, 17/12/2004.

Gavin Jantjes, «Gavin Jantjes in conversation with Carlos Capelán», en *A Fruitful Incoherence: Dialogues with artists on internationalism*, Gavin Jantjes y Rohini Malik (comp.), Londres, INIVA, 1997.

TEXTOS SOBRE CARLOS CAPELÁN

Riccardo Boglione, «Lo hablado y sus vestigios», en *Trabajar conversando (estilo, contrapunto y pericón). Proyecto de Carlos Capelán*, Montevideo, Fundación Unión-Pozodeagua, 2013.

Rosina Cazale, «Bienal Arte Paiz, una bienal para convivir y compartir», en *ArtNexus* 86, Miami-Bogotá, setiembre-noviembre 2012.

Gavin Jantjes, «It begins with drawings», en *PRISME*, Oslo, Nasjonal Museet, 2012.

Nikos Papastergiadis, «Globale Ströme und hybride Kunst», en *Springerin Band XVII*, Heft 2, Viena, 2011.

Nelson Di Maggio «Lo acabado en lo infinito», en *La República*, Montevideo, 22/10/2011.

Ticio Escobar, «La proclama ilegible. Acerca de la obra de Capelán», en *Carlos Capelán*, The Ulla & Greger Olsson Art Collection, Malmo, 2009.

Nikos Papastergiadis, «Carlos Capelán: fragments of a friendship between cities», en *Carlos Capelán*, ibidem.

Santiago García Navarro, «Carlos Capelán», en *Exit Art. 100 artistas latinoamericanos / 100 Latin American artists*, Madrid, Exitmail, 2007.

Jonathan Friedman, «Carlos Capelán: our modernity, not theirs», en *Contemporary art and anthropology*, Arnd Schneider and Christopher Wright (comp.), Oxford, Berg Publishers, 2005.

Pablo Thiago Rocca, «Estructuras porosas», en *Brecha*, Montevideo, 15/4/2005.

David Barro, «La telaraña de Carlos Capelán», en *Arte & naturaleza* 29, Madrid, 2004.

Nikos Papastergiadis, «The ethics of collaboration», en *onlyyou*, Monika Stedingk (comp.), Umeå University, Umeå, 2004.

Jan-Erik Lundström, «Introduction», en *onlyyou*, Monika Stedingk (comp.), Umeå, Umeå University, 2004.

Octavio Zaya, *FLES*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2004.

Ann-Sofi Noring, «Ceci n'est pas un video» en *Ceci n'est pas un video*, Moderna Museet, Estocolmo, 2004.

Thomas McEvilley, «Carlos Capelán's: a painting representing space», en *Converge*, vol. 1, Miami, Miami Art Museum, 2000.

Gavin Jantjes, «Carlos Capelán», en *Jet Lag Mambo*, Høvikodden, Henie Onstad Kunstsenter, 2000.

Virginia Pérez-Ratton, «400 metros al norte del kiosco del Morazán —reflexiones sobre la figuración del lugar—», en *Teoría/ética* 3, San José, Costa Rica, 1999.

Germaine Koh, *Seeing between the lines*, San José, Costa Rica, Fecit, 1999 (CD-R).

Ivonne Pini, «El pasado como experiencia subjetiva», en *ArtNexus 23*, enero-marzo 1997.

Fernando Castro y Miguel Copón, «Paisajes en ninguna parte. Tentativas sobre seis artistas americanos», en *Revista de Occidente* 189, Madrid, febrero 1997.

Paulo Herkenhof, «México, sobre viajes, mapas y espejos», en *Viajeros del Sur*, Ciudad de México, Museo Carrillo Gil, 1996.

Thomas McEvilley, «Towards a world-class city? Report from Johannesburg», en *Art in America*, vol. 83, núm. 9, setiembre 1995.

Ivonne Pini, «Cover presentation», en *ArtNexus 14*, octubre-diciembre 1994.

Gerardo Mosquera, «El ojo te está mirando», en *Carlos Capelán. New Paintings*, Bogotá, Galería Fernando Quintana, 1994.

Gerardo Mosquera, «Carlos Capelán: texts and spirits», en *Third Text 26*, primavera 1994.

Pehr Mårtens, «Carlos Capelán», en *V Havana Biennial*, La Habana, Bienal de La Habana, 1994.

Cathérine David, «Carlos Capelán», en *Canto a mí mismo. V Bienal de La Habana*, Lund, 1994.

Cathérine David, «Carlos Capelán», en *Neuf*, Paris, Maison de l'Amérique Latine, 1994.

Carla Stellweg, «Carlos Capelán», en *In Fusion. New European art*, Londres, Southbank Canter, 1993.

B. Sydhoff, E. Haglund, C. Medina & P. Mårtens, *Bedía och Capelán - Resa i Sverige*, Estocolmo, Kulturhuset, 1993.

Luis Camnitzer, «The restricted redefinition of art», en *Carlos Capelán. Kartor och landskap*, Lund, Lunds Konsthall, 1992.

Oscar Hemer, «Cutting the roots», en *Carlos Capelán. Kartor och landskap*, ibídem. Rachel Weiss, «In the world with Carlos Capelán», en *Carlos Capelán. Kartor och landskap*, ibídem.

Carla Stellweg, «Carlos Capelán: landscape and map», en *Bride of the sun*, Catherine de Zegher (comp.), Antwerp, Inschoot Books, 1992.

Alicia Haber, *Carlos Capelán: mapas y paisajes*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.

Rachel Weiss, «Carlos Capelán», en *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992.

Göran Lundstedt, «Capelán», en *Symposium and Scripta Sancti Petri*, Lund-Estocolmo, 1986.



Sin título

Acuarela y tinta sobre papel
100 x 100 cm
2013

El mapa (siguiente)

Instalación
Medidas variables
Galería Ángel Romero, Madrid, España
1994





**Museo
Figari**

Museo Figari

Director

Pablo Thiago Rocca

Administración

Gustavo Piegas

Comunicación

Juan Carlos Ivanovich

Guía de Sala

Paola Puentes

Producción

Martín Barea

El Museo Figari agradece la valiosa colaboración de Alicia Barreto, Roberto Cataldo (Librería El Galeón) y la Asociación de Amigos del Museo Figari.

Juan Carlos Gómez 1427
(598) 2915 7065 / 2915 7256 / 2916 7031
Montevideo, Uruguay
museofigari@mec.gub.uy
www.museofigari.gub.uy

XVIII Premio Figari

Jurado

Sonia Bandrymer
Wifredo Díaz Valdéz
Fernando Loustaunau

Curaduría

Riccardo Boglione

Montaje

Gabriela Fagúndez
Jimena Romero
Santiago Rodríguez

Diseño de catálogo

Tatiana Mesa

Corrección de estilo

Graciela Álvez

Traducción al inglés

Richard Manning

Traducción al portugués

INSTITUTO DE CULTURA
URUGUAYO-BRASILEÑO



_Abril 2014



BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

Banco Central del Uruguay

Presidente

Ec. Alberto Graña

Vicepresidente

Dr. Jorge Luis Gamarra

Director

Ec. Washington Ribeiro Torrado

Secretaría General

Cra. Elizabeth Oria



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro

Ricardo Ehrlich

Subsecretario

Óscar Gómez

Director General

Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura

Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales

Alejandro Gortázar

ISBN: 978-9974-36-244-4

Impreso en
Imprimex
D.L. 000.000