IGNACIO ITURRIA
Peindre et construire
présenté par Jorge Glusberg et Angel Kalenberg
dossier réuni par Daniel Lefort

Ignacio Iturria, *L'Autel de Rafael*
sculpture, huile et carton, 220 x 100 x 43 cm

Ignacio Iturria est né à Montevideo en 1949. En 1977, il décide après plusieurs tentatives de se consacrer à la peinture et se rend en Europe. Il séjourne à Cadaquès jusqu'en 1985 où il fait l'expérience d'une vie festive et colorée qui contraste avec la sobriété uruguayenne. Son retour au pays natal est marqué par la mort de son père. Il y réside jusqu'à ces dernières années.

Après de nombreuses expositions en Amérique latine, aux États-Unis et en Europe, il obtient une véritable reconnaissance internationale avec sa consécration lors de la Biennale de Venise en 1995 et les deux grandes expositions individuelles qu'il réalise en 1998, l'une à Buenos Aires au Museo Nacional de Bellas Artes, l'autre au Museo Rufino Tamayo de Mexico – dont le catalogue a fourni les reproductions et les textes de ce dossier.

Daniel Lefort

Je salue ici la mémoire d'Enrique Voituret, ami et fondé de pouvoir d'Iturria, récemment disparu – qui a autorisé au nom du peintre la présente publication – et remercie Angel Kalenberg des facilités qu'il m'a données.

La demeure de la mémoire selon Ignacio Iturria

Dans son ouvrage inégalé, *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard suppose que les images de la maison que nous habitons s'impriment en nous avec la même intensité que notre image se grave en elle. L'artiste uruguayen Ignacio Iturria transpose cette idée dans sa peinture, réalisant ainsi une œuvre qui compte parmi les plus singulières dans la création esthétique de ce temps en Amérique latine.

Les images qui se sont gravées dans la mémoire d'Iturria ne sont pas seulement celles de sa maison d'hier et d'aujourd'hui à Montevideo, sa ville natale, ni celles des demeures qu'il habita à Cadaquès, ce petit port catalan où il résida de 1977 à 1985. Ce sont aussi celles des dizaines d'autres maisons qu'il n'a jamais habitées.

C'est qu'Iturria, tout en partant de sa (ses) propre(s) maison(s), renvoie, en réalité, à la maison de l'homme, de l'homme sous toutes les latitudes, qu'il regarde (et à travers laquelle il regarde) depuis sa terre uruguayenne.

Toute demeure est un monde, mais le monde lui-même, en définitive, est une demeure, d'après Iturria. Et si le langage est la demeure de l'être, comme l'entendait Heidegger, Iturria prétend que – et s'emploie à ce que – sa peinture soit ce langage. Toutefois, il manque ici une étape: si tant est que l'artiste transcrit les images qui se sont gravées dans sa mémoire, ses toiles viennent compléter l'intuition de Bachelard en ce qu'elles dévoilent l'image d'Iturria empreinte dans la maison et, de ce fait, révèlent notre propre image. Les maisons, qui ne peuvent faire connaître l'image que nous

conservons de nous, y compris (ou en commençant par) celle d'Iturria lui-même, trouvent la manière de le faire à travers le peintre.

Il est certain que, pour Iturria, la maison est plus qu'une enveloppe de ciment et de briques, divisée par des murs et trouée de portes et de fenêtres. Iturria n'est pas un architecte qui fait état de son métier. C'est un artiste qui ne s'intéresse pas à la mesure et à la proportion. Ses espaces ne sont pas des espaces architectoniques, mais des espaces humains ou plutôt poétiques, comme ceux de Bachelard pour qui l'espace vécu rejette la ponctualité de l'arpenteur et la certitude du bâtisseur en exigeant (de l'homme) la maîtrise de l'invention.

D'où le fait que la maison d'Iturria s'exprime – résumée et symbolisée – par ses meubles, ses objets, ses murs, ses habitants. Les armoires, les chaises, les canapés, les tables parlent *à travers* la maison et *de* la maison, soit lorsque l'artiste les peint, soit quand il leur donne la forme de sculptures en carton. Mais dans les deux cas, il ne s'en tient pas plus aux règles – pour les appeler ainsi – du dessin. Si ses maisons n'obéissent pas aux règles de l'architecture, les éléments qui les peuplent ne proviennent pas du marché: ils lui appartiennent en propre.

Le monde d'Iturria n'est gouverné ni par les lois de la physique, ni par les modalités de la représentation picturale. Tout en lui procède de ses visualisations qui n'appellent pas – mais bien plutôt rejettent – les formes traditionnelles et les apparences établies, parce que son objectif est de créer d'autres apparences avec des formes propres. C'est pourquoi Iturria est un exemple de ce que nous appelons la culture du surréel, si bien enracinée en Amérique latine, comme l'ont remarqué André Breton et Antonin Artaud dans les années trente au Mexique.

D'autres apparences avec des formes propres: élémentaires ou, si l'on veut, élémentalistes, sans jouissance ni plaisir pris à la pureté du signe iconique. Dans l'opposition établie par Baudelaire entre le *fait* et le *fini*, Iturria choisit le *fait*. Mais c'est le fait avec passion et persévérance, car les apparences qui jaillissent de ses toiles – de ses pénitents gris et marron, de ses traits spontanés et en même temps assurés – sont des évidences.

C'est Walter Benjamin qui avança la thèse selon laquelle l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas donné par un temps homogène et vide – que nous meublons de dates et de faits –, mais plutôt par un temps divers et plein dans lequel s'accumulent les expériences et les individus. C'est un « temps-maintenant », un présent qui récupère ce passé capable de lui donner la possibilité d'être présent. Benjamin soutenait qu'articuler le passé dans une perspective historique ne signifie pas le connaître « tel qu'il a été véritablement », selon l'illusion de l'historicisme épique défenseur du progrès, mais bien s'approprier la mémoire d'une époque ou d'une vie telle qu'elle resplendit à l'instant du danger, quand le conformisme de la tradition est sur le point de la dénaturer.

« Il existe une image irrécupérable du passé qui menace de disparaître dans tout présent qui ne se reconnaît pas comme impliqué en elle », écrit Benjamin dans une définition séminale. « Le passé contient, déposées en lui-même, des images que l'on peut comparer à celles qui se fixent sur la pellicule sensible, ajoute-t-il. Seul le futur peut développer celles qui ont une force suffisante pour faire apparaître l'image avec tous ses détails. »

La peinture d'Iturria fait écho à ces réflexions du grand philosophe allemand. Si l'on veut sauver le passé, le soustraire à la momification du souvenir, à sa transformation en relique laïque, on doit avoir avec lui une relation libre et instantanée. Il ne faut pas accumuler l'hier comme s'il s'agissait d'un patrimoine, ni le convertir en un poids écrasant, mais recommencer à le convoquer de manière productive, en fonction de sa nécessité pour le présent, pour une meilleure étude de ce présent.

Nous avons signalé plus haut qu'Iturria s'abreuvait à la mémoire, mais il le fait dans un « temps-maintenant ». Voici comment il l'exprime: « J'ouvre les yeux: voici une main tremblante qui peint. La main qui peint est la main de la mémoire, la main qui joue, la main qui rêve. » Toutefois, la mémoire ne le conduit pas à une production historiciste d'êtres et de choses, mais au contraire à une récupération subjective, à une rencontre continue et successive avec lui-même, ce qui « est le plus substantiel pour pouvoir travailler parce que, dans le fond, la solitude est constante ».

Ses armoires, ses tables, ses penderies, ses canapés respirent la nostalgie de ce qui a été à partir de ce qui est. La maison d'Iturria sert d'ancrage dans l'aujourd'hui pour se tourner vers l'hier, pour déchiffrer dans le passé les signaux occultes du présent auquel ils renvoient, un passé qu'elle cherche à retenir pour qu'il ne disparaisse pas. Dans toutes ses armoires, peintes ou construites, il y a un énorme vide dans la partie supérieure qui semble attendre un miroir ou une porte. Mais, quand ils apparaissent dans ses peintures, les miroirs ne révèlent rien, comme on l'a déjà indiqué, et les portes, quand elles existent, n'ouvrent sur nulle part.

C'est pourquoi les figures humaines et les objets quotidiens – couverts, plats, bouteilles, portraits – sont toujours minuscules en comparaison des meubles et des pièces, inexorablement vieux et usés. Toute une parabole sur la vie actuelle dans les villes surpeuplées – indifférentes, sans âme et sans prochain – se déploie dans les créations d'Iturria. Alors, les hommes peuvent marcher sur les murs, s'asseoir sur une chaise dont le dossier repose sur le sol, nous observer depuis un tiroir où ils se tiennent debout, s'installer dans les compartiments d'un meuble jamais vu, se pendre à une sorte de grille qui ne protège de rien ni de personne, nager dans l'évier, couler avec le filet d'eau du robinet jusqu'au sol, s'installer sur les étagères d'une commode, avoir un canapé en forme d'éléphant ou y déposer un petit village au bord d'une rivière avec des animaux, des bicyclettes, des ponts, des bateaux.

Ignacio Iturria, *Sept*
sculpture, 25 x 140 cm

Ignacio Iturria, *Table de nuit*
sculpture et huile sur bois et carton, 53 x 36 x 35 cm

Cette parabole, sarcastique et en même temps traversée de remembrances affectives, abonde en significations, mais celles-ci convergent toutes vers une seule préoccupation: rendre compte de la présence de l'homme à une époque de massification et de désarroi – ce qu'Iturria résume avec ses emblèmes de l'éléphant et de l'avion en tant que pôles opposés: la force et la lenteur que représente le premier, la légèreté et la rapidité du second (sans oublier le dicton populaire sur « la mémoire de l'éléphant », en raison de son aptitude à reconnaître ses ennemis, même les plus petits, et de les avoir sans cesse présents).

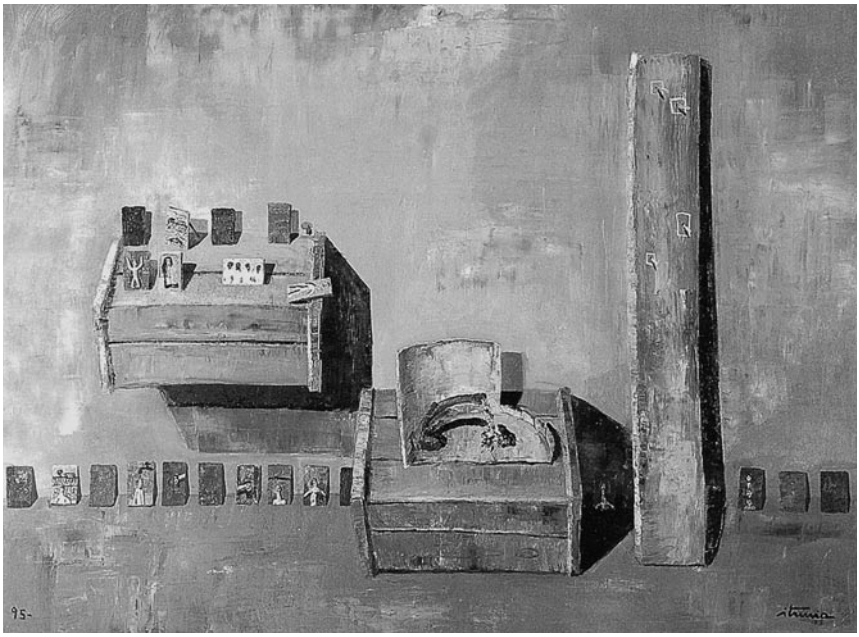
Cependant, Iturria a choisi une autre voie pour développer sa parabole de nostalgie et de solitude: les portraits. Certains apparaissent déjà sur ses meubles, comme ceux qu'il a réunis sur l'une de ses tables. Mais il arrive plus souvent qu'il les présente sur de grandes toiles, soit pliés en accordéon, soit reliés par des lignes ou des fils (naturels ou représentés). Dans le premier cas comme dans le deuxième, nous sommes devant une succession figurée de photographies d'identité; dans le troisième, la référence parodiée est sans doute celle de l'arbre généalogique.

C'est ainsi qu'il a distribué une multitude de portraits dans ses œuvres. Il est vrai que ce ne sont pas toujours des effigies humaines – miniatures admirables où jamais un visage ne se répète – et que souvent Iturria alterne les portraits avec des images d'animaux, des objets courants, des maisons, de même que les inévitables avions et éléphants qui se glissent dans les séries interminables de visages.

Dans ces portraits admirablement peints, l'artiste réussit à constituer une abondante galerie d'expressions faciales et de regards qui nous ramènent au souvenir de la fragmentation du monde et de l'isolement des êtres humains dans les mégapoles surpeuplées d'aujourd'hui, dans les sociétés impassibles où naître et mourir sont à peine un renseignement dans une glaciale statistique.

Parce que, dans le cas d'Iturria, il ne faut pas oublier de faire une lecture politique de cette œuvre régionaliste qui nous dit, comme le poème déjà canonique de son compatriote Mario Benedetti, que le Sud existe. Et il existe surtout dans ces toiles caustiques et pieuses, franches et subtiles, amères et pleines d'espoir.

Jorge Glusberg
Directeur du Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires
traduction *Daniel Lefort*



Ignacio Iturria, *Des choses en plus*
huile sur toile, 140 x 190 cm

Moins c'est plus, mais plus, c'est encore plus

…la fièvre moderne de la nouveauté,
une négation du pouvoir immémorial
du passé traditionnel.
Gilles Lipovetsky

À l'aube de l'Art moderne déjà, l'architecte et théoricien Adolf Loos prononça à Vienne une conférence intitulée: « Ornement et délit » (1908). Il soutenait que « l'ornement n'appartient plus à notre civilisation » et ne l'exprime plus. C'est que, depuis toujours, l'art moderne n'a jamais toléré la dissidence.

Quelques années plus tard, le Bauhaus allait reprendre et répandre des idées anticipatrices comme celle-ci, en postulant une utopie éducative basée d'une part sur l'intégration de tous les arts et, d'autre part, des arts avec l'industrie. Ce puissant effort d'unification imprégna tous les courants constructivistes des avant-gardes jusqu'à devenir hégémonique et universel, marginalisant les expressions artistiques hétérogènes, excentriques, locales ou régionales.

Quand Le Corbusier visite l'Amérique latine et l'Espagne (l'Espagne encore à demi industrialisée qu'Ignacio Iturria connut lorsqu'il y séjourna) – selon le témoignage de sa correspondance et de ses journaux de voyage –, « avec un regard fasciné et mélancolique, l'architecte s'extasie devant le spectacle inattendu des mouvements ondulants des danseuses de samba cariocas et manifeste une profonde surprise en observant les proportions et l'harmonie avec la nature des vieilles maisons rurales de la région de Valence. Cela ne l'empêche pas, cependant, d'affirmer à l'occasion des conférences qu'il prononce dans différents pays le diktat d'une esthétique anti-sensualiste et agressivement cartésienne, une conception de l'architecture radicalement séparée de la nature et le sacrifice de la mémoire historique au nom de l'hégémonie universelle de la machine » (Eduardo Subirats).

C'est ainsi que l'on découvre seulement maintenant le fait que l'histoire du modernisme est l'histoire d'un totalitarisme. Sa vocation internationaliste, formulée dans des manifestes et des déclarations, n'acceptait pas la survivance des identités particulières. Bien entendu, tout cela était moins évident en Uruguay.

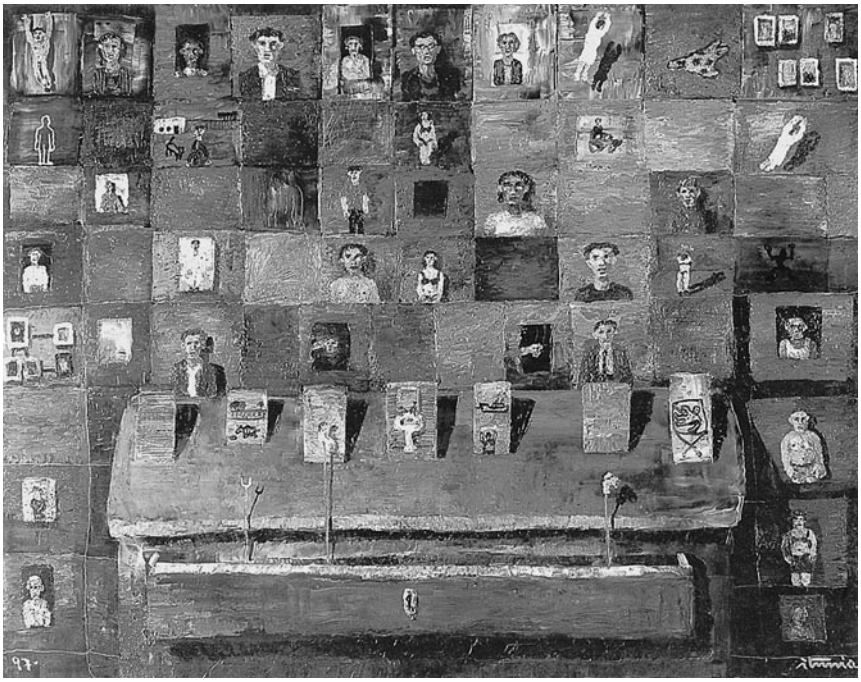
Lorsque Ignacio Iturria revient en Uruguay après un long séjour à Cadaquès, il laisse l'Espagne derrière lui. En même temps, il relègue dans le passé ses paysages aérés et son inclination pour une palette riche, remplie de gris colorés.

De retour à Montevideo (retour qui coïncide avec celui du pays à la démocratie), il commence – avec une sensibilité marquée pour les trois dimensions – à peindre des castelets peuplés des objets de la vie quotidienne et d'êtres humains bidimensionnels posés sur des tables, des lits, des canapés et des armoires construits sur la base de fausses perspectives: seules les ombres que projettent ces figures rendent perceptible leur fallacieuse corporéité (même si Iturria évite de tomber dans la peinture d'atmosphère).

Iturria peint en utilisant une palette sourde, basse, d'extraction espagnole. On remarque immédiatement qu'il ne cherche pas à attirer le spectateur pour le plaisir plastique de sa matière, qui est eschatologique, pour ainsi dire; pas plus que ne le séduit le moindre esthétisme. Sa monochromie sépia nous ramène aux débuts du modernisme, quand le mot d'ordre était de rompre avec la tradition en remplaçant cette palette par le recours aux couleurs « pures », en à-plats, et à la neutralité de la matière. C'est là une de ses manières de nous renvoyer au point de départ d'où le modernisme nous a sortis. Ses peintures de l'époque font état d'un répertoire volontairement borné de thèmes et de personnages: hommes et femmes en réduction, dans des situations variées, enfermés dans des cases au sein d'architectures dépouillées, dépourvues d'ornements (post-loosiennes) et qui regardent vers l'extérieur, en direction d'un paysage absent. Ces personnages, en raison de leur échelle comme de leur facture plastique, simulent formellement de petits vers – allusion implicite à la crise de l'idée d'individu, de personne, d'humanité. Cette gullivérisation (dans le registre folklorique, les lilliputiens sont identifiés comme des Tom Pouce), ce fantasme de miniaturisation qui détermine la taille des figures humaines d'Iturria, pourrait être liée à la doctrine de Paracelse sur les homoncules. Ce n'est pas par hasard que certaines peintures d'Iturria mentionnent la chimie du *semen*. Sous cet angle, on dirait qu'il affirme l'obsolescence du sujet humain en tant qu'humain. Et sa morphologie coïncidera avec celle d'Alberto Giacometti, même si dans la peinture de ce dernier prédominent plutôt le vide et l'angoisse de l'espace.

Iturria développerait ainsi ses métaphores autour de la désacralisation de l'humain, de l'homme qui ne peut transcender ni se transcender, de l'homme tout court à qui ne restent comme derniers refuges que le sexe et le ludique. Derrière les fenêtres redondantes de la monumentale façade de *Stanno tutti bene* (1995), on soupçonne des scènes de sexe ou l'accomplissement de fonctions évacuatrices dans les toilettes (si je me souviens bien, Lewis Mumford avança l'idée, discutable, selon laquelle le seul endroit intime réservé à l'homme contemporain dans les grandes villes, ce sont les toilettes. De son côté, Luis Buñuel, dans *Le Charme discret de la bourgeoisie*, établit des relations troublantes entre les toilettes et la nourriture).

D'autres tableaux représentent des morceaux d'architecture de Montevideo, posés sur des tables comme des maquettes de décors de théâtre, qui nous renvoient à des jouets étranges, ou à des soldats de plomb (que l'artiste, en plus, collectionne). De temps en temps, il introduit subreptice-



Ignacio Iturria, *Autel domestique*
huile sur toile, 150 x 190 cm

ment une note humoristique: un cycliste qui pédale sur le bord supérieur du dossier d'un canapé, des têtes minuscules qui se penchent à certaines fenêtres, un personnage qui urine et contemple sa flaque, un autre qui se prend pour un équilibriste.

L'humour, cette veine populaire, est envisagé par Iturria d'un point de vue savant et pourrait être rapproché de celui de Saul Steinberg. Avec un humour pénétrant, le génial dessinateur déchaîne ses critiques contre les avant-gardes, le fonctionnalisme, le rationalisme architectural, la société de masse, la télévision, les défilés de mode. Le même que celui qui souffle, avec plus de mordant, dans *Cours, cours, Bauhaus. Essai sur la colonisation de l'architecture* de Tom Wolfe, pour qui le Bauhaus symbolise le point de départ de la colonisation culturelle de l'Amérique par les mouvements du modernisme européen (un de ses chapitres porte le titre ironique de « Utopie & Cie »).

L'anonymat des architectures postérieures à Loos et à Le Corbusier était considéré, en Amérique du Nord, comme un nouveau pas vers l'appauvrissement. De là à la récupération du passé immédiat, il n'y avait qu'un pas. Et la « façade » allait devoir se convertir, selon la thèse de Subirats, en l'unique principe socialement valide de l'identité, car la société aspire à « s'identifier par ses images ou ses masques (éthiques, régionalistes, historicistes…). Ce caractère de façade constitue, précisément pour cette raison, un trait dominant de la culture moderne, à côté justement de son vide fondamental. Il s'agit, en définitive, d'une conception scénographique de la culture comme spectacle médiatiquement généralisé… ». C'est pourquoi Iturria n'accorde aucune importance au fait que les spectateurs de son installation voient, en sortant de l'exposition[1], l'envers de ses peintures, lieu privilégié d'espièglerie plastiques marginales.

Les mises en scène d'Ignacio Iturria, par leur empâtement, s'insèrent dans la tradition nationale uruguayenne des peintres de matière. […] Toutefois, dans aucune de ses toiles, il ne met en œuvre une plastique hédoniste. Il laisse plutôt la matière agir par elle-même: la spatule remplace le pinceau, le métal et le carton se substituent à la toile.

Iturria a toujours été un transgresseur du support. Son travail porte sur le carton ondulé, les cartons lacérés et le fil de fer, les boîtes de conserve découpées, les cageots, les objets trouvés, les déchets industriels. Il travaille même sur les galets, mais sans vouloir en faire de la sculpture. Il modifie la nature, mais sans s'éloigner d'elle.

Il utilise avec aisance les supports rugueux, de la même manière que l'homme du paléolithique la paroi des cavernes, mais celui-ci n'était soumis à aucune contrainte: les images conservées dans les cavernes sont l'expression de sa liberté. À l'inverse, les petits personnages filiformes, du type ver-

1. Il s'agit des expositions du Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires et du Museo Rufino Tamayo de Mexico *(n.d.t.)*.

Ignacio Iturria, *L'étagère aux médicaments*
huile sur toile, 230 x 180 cm

micelle – pictogrammes propres au néolithique (et qu'Iturria partage avec Dalì et Giacometti) expriment l'angoisse du paradis paléolithique perdu (retrouvé dans l'enfance?) qui dérive des effets de la vie dans les premières grandes agglomérations, elles-mêmes préfigurant les mégapoles et ce qu'elles entraînent: le pouvoir, les guerres.

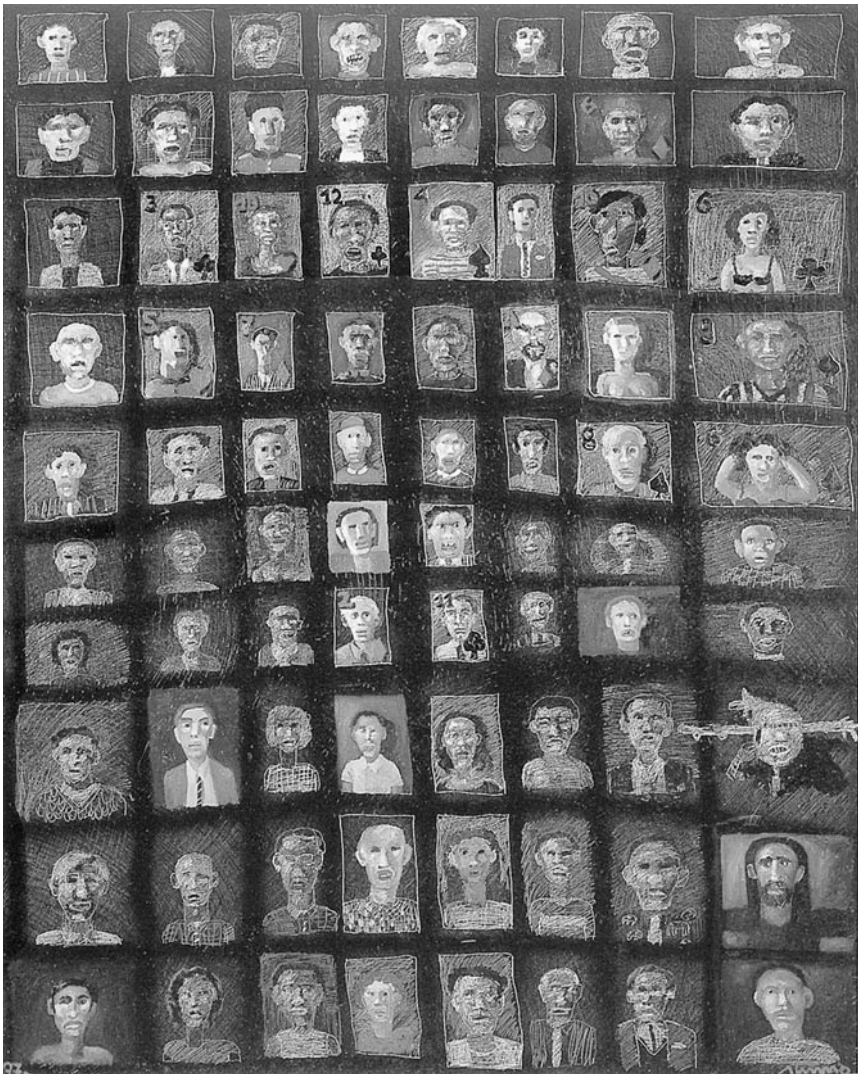
Depuis ces dernières années, les objets d'Iturria abandonnent la virtualité du tableau et de la peinture pour s'incarner dans les trois dimensions et s'installer avec toute leur réalité concrète dans le monde extérieur. Cela veut dire que l'artiste adopte le langage volumétrique de la sculpture, aux limites de l'installation, pour produire des meubles plutôt que des sculptures. Mais ces meubles sont peints comme s'ils étaient des tableaux, selon une technique proprement picturale (encore une fois, changement de support). Des meubles, disons-le tout de suite, qui ne remplissent pas les fonctions utilitaires assignées par les codes du *design* moderniste; des meubles réalisés à une échelle qui les éloigne des proportions conventionnelles; des meubles, par conséquent, qui peuvent assumer des formes monstrueuses.

Le fonctionnalisme a rejeté les meubles « monstrueux » produits par l'artisanat manuel dans toutes les cultures périphériques – et qui constituent leurs signes d'identité – pour les transformer en placards, les réduisant ainsi au néant visuel. La présence honteuse des meubles corporels d'Iturria nous renvoie à une époque qui précède les avant-gardes, aux penderies fin de siècle, au mobilier de style, dans l'odeur du bois de *caoba*.

Le Bauhaus, Le Corbusier et Rietveld dessinèrent des fauteuils qui manifestaient presque vectoriellement leur fonction dans son état le plus évident, avec le minimum de matérialité (« moins, c'est plus » aurait lancé Mies van der Rohe). À l'opposé, Iturria crée des fauteuils zoomorphes, des canapés-éléphants faits pour être vus ou exposés, non pour s'asseoir (les sièges des cultures tribales présentent également des formes zoomorphes).

Plus proche de nous, Van Gogh écrira dans une lettre à son frère Théo qu'il était nécessaire de « donner à chaque objet un geste supplémentaire ». Gaudi créera pour le parc Güell des meubles avec des formes organiques, semblables à des os (« meubles os du temps »). L'esquisse des *Lèvres de Mae West*, en forme de canapé sensuel au milieu du théâtre vide de son visage, Dalì l'intitulera intentionnellement *Naissance du mobilier paranoïaque*. Cependant, il humanisera une commode à tiroirs, dont la fonction est rationnelle, classificatoire, en l'incorporant à une Vénus de Milo (à de nombreuses Vénus, pour dire la vérité).

Bref, les meubles d'Iturria, comme ceux de Dalì, sont emblématiquement anti-fonctionnels: l'artiste conserve la représentation de l'objet, mais il le veut in-utile. Bien entendu, il est animé par une posture de rébellion contre le léché, le pur et le propre, paradigmes de la colonisation par les avant-gardes. Il est animé aussi par une attitude militante en faveur des objets que Violette Morin a baptisés « biocentriques ou biographiques », objets qui s'éloignent du fonctionnel pour contribuer à la formation de



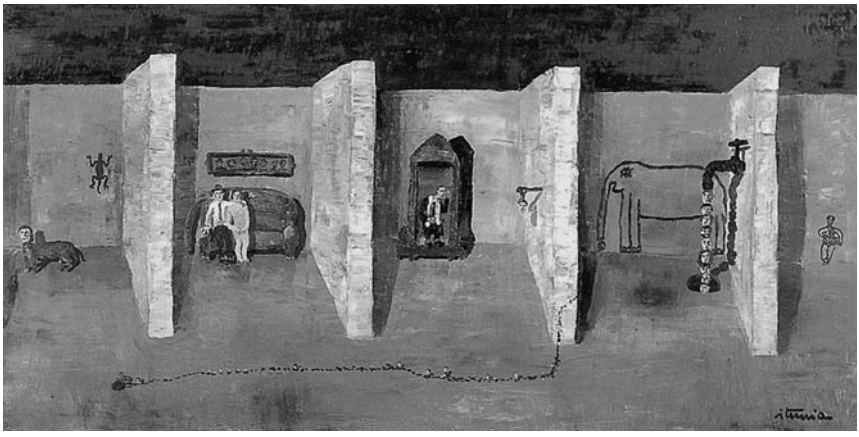
Ignacio Iturria, *Personnes non identifiées*
huile sur toile, 190 x 150 cm

l'identité des individus qui s'en servent. Morin remarque que l'objet biographique vieillit en même temps que son utilisateur, alors que l'utilitaire se détériore ou passe de mode et se trouve éliminé.

Il ne s'agit pas d'évacuer la fonction comme dans la série des « meubles morts » de Richard Artschwager. L'utilisateur n'a pas la possibilité de modifier les objets fonctionnels par l'usage ou de les ennoblir par l'humanité: il peut seulement les salir. Voilà le point de départ qu'a choisi Iturria.

Les produits du *design* radical italien, qui est apparu comme une nouvelle rencontre avec le primitivisme et une réplique au fonctionnalisme moderniste – ceux d'Aldo Rossi, d'Alessandro Mendini ou d'Andrea Branzi (y compris sa série des *Animaux domestiques*) – sont aussi conçus pour l'usage. La réaction qu'ils ont engagée correspondait à une réaction typique depuis l'intérieur du système: comme nous sommes en manque d'irrationalité, nous y mettons la dose nécessaire. Peut-être que les tables servies du néo-réaliste Daniel Spoerri permettent de se demander si son questionnement partait de l'intérieur ou de l'extérieur du système. Celles d'Ignacio Iturria se présentent nettement comme une réaction depuis l'extérieur, depuis un continent qui a obéi aux ordres des avant-gardes de l'Europe industrialisée alors qu'il survivait en grande partie dans une culture préindustrielle. Cela obligea à partir encore une fois de zéro, en dépit du fait que cette partie du monde n'avait pas connu les destructions de la guerre et qu'elle n'avait aucune raison apparente de rompre avec le passé.

Angel Kalenberg
Directeur du Museo Nacional de Artes Visuales à Montevideo
traduction *Daniel Lefort*



Ignacio Iturria, *Le quartier*
huile sur toile, 100 x 200 cm

Ignacio Iturria, *Portraits avec infirmière*
huile sur toile, 150 x 190 cm