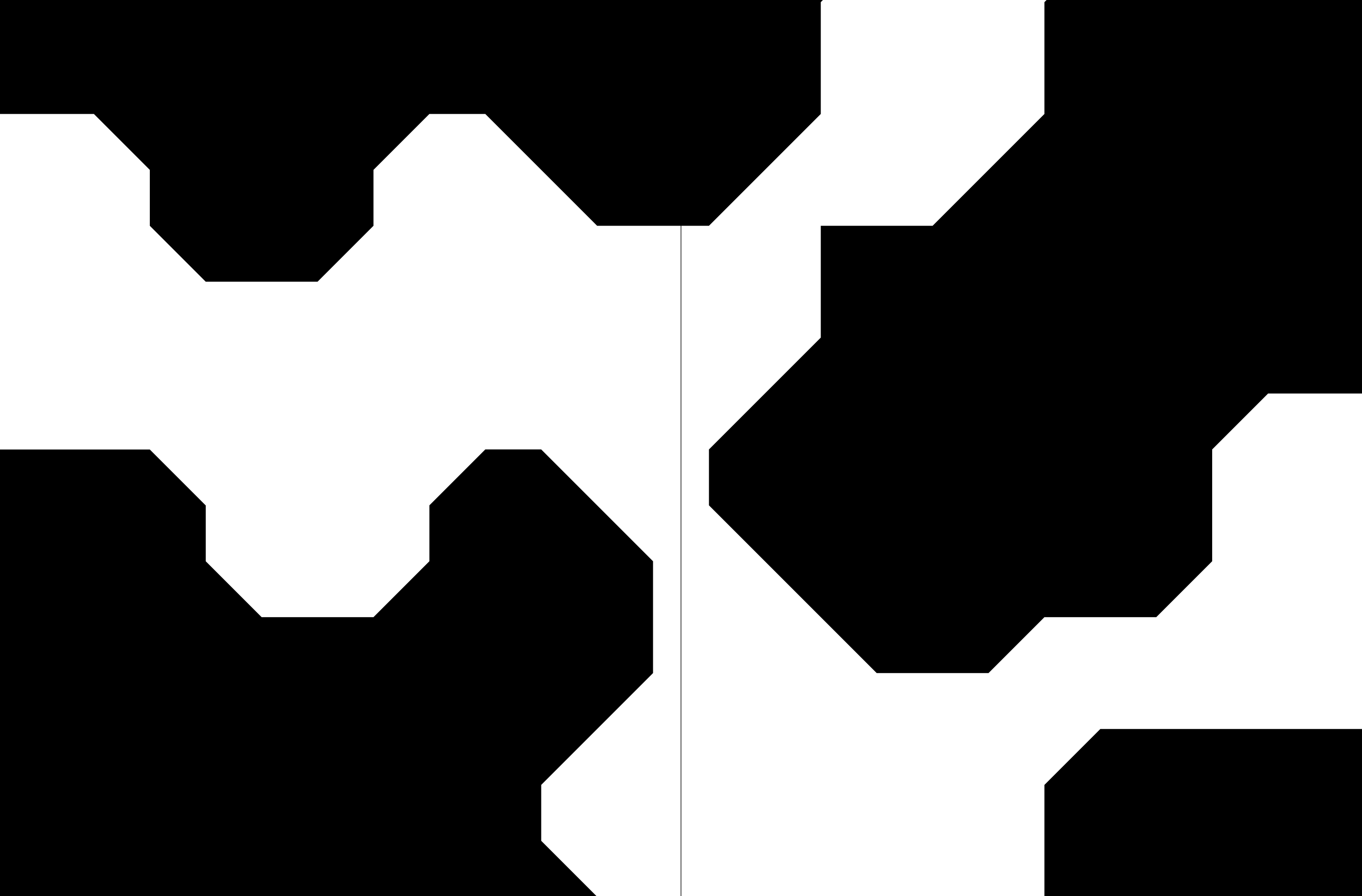


I. El niño del norte que mira todo .....	18
II. Los primeros años como docente .....	25
III. Su propia búsqueda .....	30
IV. Se va consolidando el Taller Lara .....	40
V. La experiencia grupal de los murales .....	52
VI. Una pedagogía sui generis: el aprendizaje centrífugo .....	56
VII. La investigación propia y la colectiva .....	62
VIII. La oportunidad de la pandemia .....	68
IX. El Taller hoy .....	74

L X I  
.  
HOMENAJE  
.  
CLEVER LARA



LXI  
.  
HOMENAJE  
.  
CLEVER LARA



Ministerio  
de Educación  
y Cultura



Dirección Nacional  
de Cultura

INAV INSTITUTO  
NACIONAL DE  
ARTES VISUALES

E.I. Espacio de Arte  
Contemporáneo

Presidencia de la República Oriental del Uruguay	<i>Presidente de la República Oriental del Uruguay</i> Luis Lacalle Pou
Ministerio de Educación y Cultura / Dirección Nacional de Cultura	<i>Ministro de Educación y Cultura</i> Pablo da Silveira
	<i>Subsecretaría de Educación y Cultura</i> Ana Ribeiro
	<i>Director General de Secretaría</i> Gastón Gianero
Comisión Nacional de Artes Visuales	<i>Directora Nacional de Cultura</i> Mariana Wainstein
	Ignacio Iturria Angel Kalenberg Leonardo Nogues Ricardo Pascale Luisa Pedrouzo Emma Sanguinetti
	<i>Coordinadora</i> Alicia Deanessi
Departamento de Premios y Convocatorias	<i>Equipo de gestión</i> Santiago Miranda Ruth Pereyra Emiliano Robaina Isidoro Rodríguez
Instituto Nacional de Artes Visuales	<i>Coordinación (i) *</i> Mercedes Bustelo
	<i>Equipo de gestión</i> Esteban Arboleda Nadia Cheirasco Rosanna Lavarello Eduardo Mateo Maximiliano Sánchez
Espacio de Arte Contemporáneo	<i>Dirección</i> Guillermo Sierra
	<i>Coordinación General</i> Bruno Grisi
	<i>Programa Públicos</i> <i>Coordinación</i> Valeria Cabrera
	<i>Mediación</i> Florencia Castelar Josefa Sanes
	<i>Comunicación</i> Coordinación - Maite Silva Diseño - Federico Calzada
	<i>Multimedia</i> Rafaella Varela
	<i>Producción</i> Marcos Medina
	<i>Asesoría en Conservación</i> Vladimir Muhvich

\* Durante el proceso de gestión y producción del 61.º Premio Nacional de Artes Visuales Clever Lara, la coordinación del Instituto Nacional de Artes Visuales estuvo a cargo de María Frick.

Publicación Homenaje a Clever Lara	<i>Investigación y textos</i> Malena Rodríguez Guglielmone
	<i>Identidad visual, diseño y maquetación</i> estudioanimal
	<i>Fotografía</i> Archivo Clever Fotosíntesis SRL INAV
	<i>Corrección</i> Laura Zavala
	<i>Impresión</i> Gráfica Mosca Depósito legal: ISBN: 978-9974-36-565-0
	Agradecimientos
Más información	Clever Lara y familia
	<i>De Clever Lara</i> A quienes integraron el taller hasta el momento y en ocasión de esta muestra a los expositores. Y especialmente a Olga Aguiar, Christine Anciaux, Gerardo Brega, Bela Bursztyn, Ignacio Figares, Mercedes Graña, Carmen Olivera, Álvaro Rodríguez, Marcelo Vera y Marcelo Zurita.
	<i>Web</i> gub.uy/cultura
	<i>Instagram</i> @inavculturamec
	<i>Facebook</i> /inavculturamec
	<i>X</i> @INAVCulturaMEC
	Publicación realizada en el marco del 61.º Premio Nacional de Artes Visuales Clever Lara.
Montevideo, 2024-2025.	

CONTENIDO

Presentación — MARIANA WAINSTEIN ..... 10

Homenaje a Clever Lara — COMISIÓN NACIONAL DE ARTES VISUALES ..... 12

Clever Lara. El gesto que alumbra — MALENA RODRÍGUEZ GUGLIELMONE ..... 14

Biografía ..... 82

Sobre la autora ..... 84

## PRESENTACIÓN

La Dirección Nacional de Cultura, a través del Instituto Nacional de Artes Visuales, se enorgullece de presentar la 61.<sup>a</sup> edición del Premio Nacional de Artes Visuales, dedicada este año al destacado artista y docente Clever Lara. Con una carrera que ha influido a generaciones de creadores, Clever Lara no solo ha dejado una huella en el arte contemporáneo uruguayo, sino que también ha contribuido enormemente a la formación de nuevos talentos a través de su vocación docente. Homenajearlo es reconocer su contribución inquebrantable a la cultura nacional y su rol como un referente en la enseñanza artística. Su obra y su legado académico representan un puente entre la tradición y la innovación, entre lo local y lo universal.

Desde su primera edición en 1937, el Premio Nacional de Artes Visuales ha evolucionado para reflejar el espíritu y las inquietudes de cada época, y esta edición no es la excepción.

Este premio sigue siendo una plataforma esencial para visibilizar a nuestros artistas. A través de la convocatoria y la selección de obras, buscamos no solo destacar la excelencia artística, sino también fomentar un diálogo cultural inclusivo y representativo.

MARIANA WAINSTEIN  
*Directora Nacional de Cultura*

# HOMENAJE CLEVER LARA

En la presente edición del Premio Nacional de Artes Visuales, Clever Lara es el artista elegido por la Comisión Nacional de Artes Visuales para ser homenajeado.

Clever Lara (Rivera, 1952) estudió pintura desde muy joven y en 1964 se trasladó a Montevideo, donde se formó con Edgardo Ribeiro. Tuvo una intensa carrera como artista, siendo reconocido no sólo en Uruguay, sino también en distintos países de América y de Europa. Representó a Uruguay en la Bienal de San Pablo (1981) y en la Bienal de Venecia (1986). Se desempeñó como curador en numerosas exposiciones y bienales, recibiendo premios y distinciones como la Beca Guggenheim (1984), el Fund for Artists Colonies (1988) y el Premio Figari a la trayectoria artística (2001).

Fue docente en el Instituto San Francisco de Asís pero muy pronto abrió su propio taller, donde se formaron infinidad de artistas que supieron enriquecerse con su gran capacidad como docente, tanto teórico como práctico. Casualmente, en 2024 se cumplen 50 años del Taller Clever Lara, donde el maestro ejerció una labor de formación fundamental para las futuras generaciones.

La muestra presentada en el Espacio de Arte Contemporáneo que acompaña al 61.º Premio Nacional, corresponde a una cuidada selección de propuestas pedagógicas, realizada por el propio artista, que se expresan en ejercicios prácticos que problematizan temas centrales del campo de las artes visuales. Ellas denotan su abordaje interdisciplinar, dando cuenta de una visión profundamente humanista del mundo, en la que la obra de arte se entiende como producción formal y expresiva inmersa en un contexto histórico y cultural que le da sentido.

COMISIÓN NACIONAL DE ARTES VISUALES

CLEVER LARA  
EL GESTO QUE ALUMBRA

I. El niño del norte que mira todo ..... 18  
II. Los primeros años como docente ..... 25  
III. Su propia búsqueda ..... 30  
IV. Se va consolidando el Taller Lara ..... 40  
V. La experiencia grupal de los murales ..... 52  
VI. Una pedagogía sui generis: el aprendizaje centrífugo ..... 56  
VII. La investigación propia y la colectiva ..... 62  
VIII. La oportunidad de la pandemia ..... 68  
IX. El Taller hoy ..... 74



Sobre fines de 2022 visité a Clever Lara. Pasaba los días encerrado en su taller con las clases presenciales detenidas, trabajando solo y manteniendo un fuerte intercambio con sus alumnos por correo electrónico y por chat. Al entrar a su casa de techos altos lo primero que vi, bajo la gran claraboya, fueron los retratos de su esposa y de sus dos hijos. Muchas otras obras, suyas y ajenas, también se expresaban en silencio. En la sala contigua, amplia y oscura, se imponían los libros, miles, en bibliotecas y en torres sobre el piso, empilados. Dice la Real Academia Española que empilado refiere a persona obsesionada o entusiasmada, tal como la actitud de Clever hacia la búsqueda y la enseñanza. Lo revela su máspreciado espacio: cajas colmadas de clases, rotuladas, sobres con títulos de temas trabajados o por tratar. Desparramados, algunos pomos; telas, frascos de trementina, trinchetas, rollos de papel, lamparitas por todos lados. Barbijos colgando de algún clavo, con gracia. Todo fascina e invita a detenerse. Pero fueron las pequeñas mesas las que acapararon mi atención: cuidados rincones de trabajo, como estaciones, cada una con un tema de investigación. Sobre cada una de ellas: objetos, manuscritos, libros y pinturas armoniosamente dispuestas. Un esquema de trabajo arborescente, tentador, que esperaba a ser potenciado por las finas facultades de Clever y su particular manera de unir significados, filosofía, arte e historia.

En la soledad de esas épocas, Clever tuvo eso que tanto valoramos y se nos escapa: tiempo. Espacio personal para hacer las cosas que más ama: investigar, indagar con la lectura; relacionar autores, temas y símbolos; ensayar detalles sobre cada nueva perla encontrada; esbozar líneas; deconstruir, armar, escribir. Y pintar. Así fue materializando todas esas exploraciones en floridas clases para sus alumnos. Así fue engrosando y ordenando su ya inmenso archivo como docente, entrega que en 2025 cumplirá el medio siglo.

Con una formación en su ciudad natal que priorizó la libertad y otra de fuerte raigambre torresgarciana en la capital, Clever tuvo un precoz destaque como artista y una temprana incursión en la docencia que lo llevó a fundar su propio taller a comienzos de los ochenta. Desde entonces mantuvo una línea con una fuerte impronta intelectual en lo que es la enseñanza de la historia del arte como un componente de nutrición y entusiasmo. Al mismo tiempo, un acompañamiento preciso con cada alumno que promete compromiso y búsqueda sincera, facilitando tareas de alumbramiento, ayudándolos a conectar con aquello que tienen para dar de sí, asistiéndolos en ese camino del descubrimiento de sí mismos.

En ese desafío fueron formándose varios de los que hoy son destacados artistas, premiados y valorados en el medio local e internacional. Creadores muy diferentes entre sí, con recorridos, técnicas, temáticas y facturas diversas que hablan de la fertilidad del Taller Lara.<sup>1</sup>

Muchos de esos alumnos fueron deviniendo ayudantes y luego de madurar en sus procesos personales terminaron armando su propio taller. Semillas que han germinado con belleza única y que hoy día habilitan el desarrollo de otros.

Al mismo tiempo, Clever ha mantenido sus propias búsquedas y procesos, algunos convertidos en piezas de esas que

tradicionalmente valoramos porque ya están establecidas en su formato y otras, mucho más raras, que son dispositivos pedagógicos que brillan con luz propia. Verdaderas obras de arte que cumplen una función noble y tienen el encanto y la naturalidad de aquello que surge sin pretensiones de grandeza.

I



## I. EL NIÑO DEL NORTE QUE MIRA TODO

Al entrar en la penumbra de su territorio me toma rápidamente el registro conocido: olor a trementina y jazz sonando bajito. Recuerdos de mi pasaje por su taller a fines de los noventa. Nos reunimos muchas veces en su espacio personal, allí donde aguardan sus tesoros a ser consultados. En distintos encuentros iremos repasando su historia, lo que le fascina y busca transmitir. Se van colando observaciones de arte porque al hablar conmigo inevitablemente emerge el docente. La excusa para mirar hacia atrás lo lleva a mostrarme antiguos recortes de diarios cuidadosamente guardados en carpetas, objetos de niño que guardaba su madre, un cepillo alemán de carpintero que le regaló un tío para sus trabajos con maderas. Clever habla suavemente, eligiendo muy bien las palabras, con un lenguaje rico y preciso. Sus oraciones son largas y con desvíos para expresar bien eso que quiere decir.

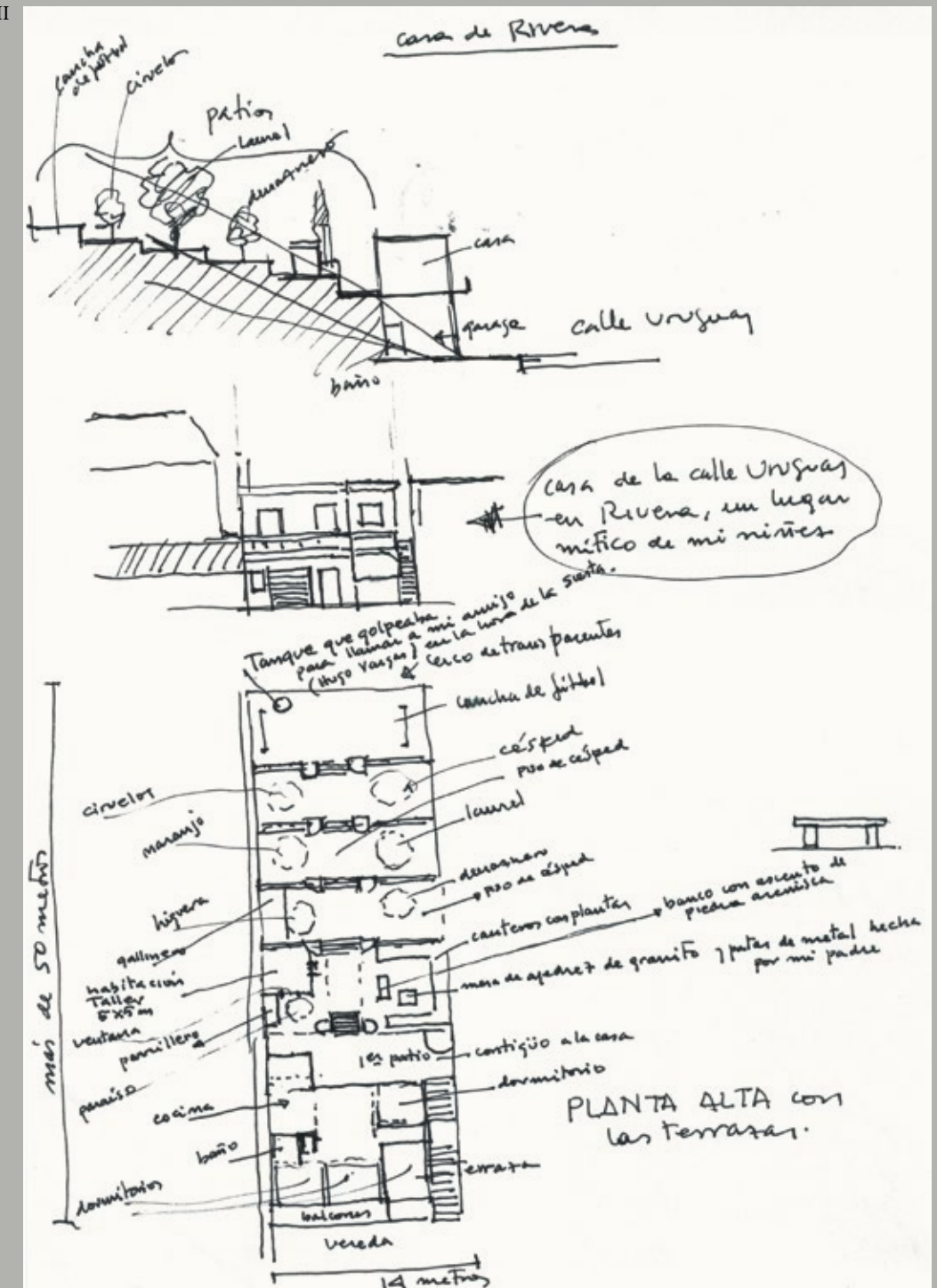
Si bien no conserva el acento fronterizo, proviene de Rivera. Allí nació Clever Gariazzo Lara el 26 de noviembre de 1952. Su familia vivía en la calle Uruguay, a una cuadra del límite con Brasil. En esa casa desplegada en forma de terrazas, con varios patios con árboles frutales, Clever tomó contacto con uno de los primeros materiales que le dio intriga: la piedra arenisca. En ese material tallaba sus figuras y también usaba maderas para esculpir pequeños juguetes. Cerca de la casa, luego de subir una corta escalera y pasar los macetones con plantas, había una mesa de ajedrez de granito hecha por su padre. En la última terraza había un tanque que golpeaba para llamar a su amigo de la manzana, Hugo Vargas. A los 7 años sus padres se separaron; con el tiempo Clever firmaría sus obras con el apellido de su madre. Fue ella quien decidió incentivar el evidente potencial anotándolo en el taller de arte infantil de Osmar Santos.

Cerca de la mesa de ajedrez, había una habitación donde armó su primer taller. Fue probando dibujar con distintos formatos. En papel manteca ensayaba animaciones; creaba sus propias historias que proyectaba con una lupa y una lámpara. Había fantaseado con hacer cine de animación, pero la cantidad de dibujos y equipamiento necesario para llevar adelante esa actividad lo desmotivaron.

Al principio se resistió a integrarse al taller de Santos. Prefería jugar con los materiales solo, se sentía bien. Una soledad a la que vuelve y entiende no como aislamiento sino como un espacio reservado para pensar y procesar a su aire. En el taller, sin embargo, se le abrió un mundo gracias a la calidad humana y pedagógica de Santos. Recuerda su aprendizaje silencioso, casi al margen, como una obediencia rebelde.

Allí tuvo una experiencia muy libre, experimentando con distintos materiales: mosaico, *collage*, escultura, talla en piedra. Valora la apertura mental de Santos para enseñar y lograr la misma disposición en quien recibía esa enseñanza. Fue determinante el material de lectura que le acercó este docente. Muy tempranamente Clever fue vislumbrando otros detalles de esas personas que creaban que lo impulsó aún más a seguir sus intuiciones. Siendo todavía un escolar leyó *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky, *El oro de sus cuerpos*, biografía de Gauguin, y *La luz deslumbrante*, sobre la vida de Tiziano. Recuerda la luz cenital de la banderola de la casa de su abuela donde leía a esos maestros; allí se iba despertando la curiosidad del futuro intelectual.

II





Un año después ingresó a la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), institución fundada en 1951 por el pintor austríaco Rodolfo Seinwells, un judío austríaco que había huido de la persecución nazi y a quien con el tiempo Clever retrató como agradecimiento. Esta escuela llegó a tener unos doscientos alumnos, muchos de Rivera y otros de Livramento. De los primeros años habían surgido varios artistas de renombre.<sup>1</sup> Clever concurrió poco más de un año; era el primero en llegar y el último en irse. Fue el primer lugar donde expuso obra: era 1965 y así cerraba la etapa de su niñez en Rivera.

A Montevideo llegaron con su madre y sus hermanos. El mayor, Danilo, empezaba la facultad. Momento difícil del país y para Clever también, con varios cambios de liceo. Se abría, sin embargo, su horizonte artístico. Una de las primeras cosas que lo impactó fue la visita a una exposición de José Gurvich en el local de la Comisión de Bellas Artes sobre la calle Buenos Aires. Su impresión fue de *una poética y una libertad compositiva diferentes, aunque no opuestas, a las que mostraban otros artistas del Taller Torres García*. En ese entonces la de Gurvich era una obra polémica que nutrió mucho la mirada de Clever. Y ese acercamiento le imprimió algo hondo que se volvería a activar en distintos momentos de su vida.

Pronto se dio la posibilidad de estudiar con Edgardo Ribeiro, otro alumno directo de Torres García, quien había fundado en 1955 el Taller de Montevideo. Ribeiro había tenido un magisterio breve en la Escuela Nacional de Bellas Artes y mantenía un fuerte vínculo con el interior del país, fruto de una larga e intensa formación en Minas, San José, Rocha y Rivera, realizando innumerables exposiciones de alumnos por el interior. Como Santos, también Ribeiro fue una fuente bibliográfica importante, fundamentalmente sobre su maestro Joaquín Torres García. Así, pasó de un taller que tenía diversidad de enfoques a otro con una visión del arte muy concreta. Se acercaba a este legado de Torres tan impregnado de los movimientos artísticos que se habían dado en Europa, vividos de primera mano por él. Recuerda Clever:

*Fui entrando a través de esa puerta al mundo del arte contemporáneo. Debo agradecer justamente porque es una visión que él tuvo de sí mismo como protagonista. No todo el mundo puede estar tan cerca de la gestación de las ideas que acompañaron el principio de las vanguardias del siglo XX. El Taller Ribeiro me dio, a través de la condición de discípulo de Torres, el matiz personal de Ribeiro, pero mucho de lo que Torres había transmitido. Una visión tonal del arte, la importancia de la geometría. Claro, hay que ver el punto de vista de Torres que defendía una visión del arte constructivo al final de su vida. Pero, cuando encaró la pintura, como él la llamaba, que todavía estaba independiente del muro, estaban presentes, aún en la figuración, el tema del tono, la geometría y el ritmo.*

Rápidamente fue haciendo suyas las leyes de la armonía e internalizando el concepto de estructura. Como jovencito fanático de la pintura era una curiosidad en ese taller de mayores y con

<sup>1</sup> Los escultores Romeo Alves y Enar Rodríguez y los pintores Ruben Quepfert y Osmar Santos. Era este último quien la dirigía cuando Clever se integra. Previamente habían asistido artistas como Osvaldo Leite, Ramón Iglesias, Nelson Leites, Gabriel Dutra y Luis Alberto Ospitaleche que llegó a ser profesor de cerámica. También enseñaba allí un escultor de Tacuarembó, José Bulmini, quien había sido alumno de José Belloni.

III





tan solo 14 años consiguió vender su primer cuadro. Aparte de la plástica, en ese ámbito se cultivaban otras artes. Jugaban ajedrez, organizaban grandes peñas musicales. Así conoció a Santiago Chalar, Alfredo Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui, Tabaré Etcheverry, los Olimareños. Un espacio que evidentemente se prestaba para la conversación. Otro de los concurrentes era Manuel Flores Mora, que era ministro y a quien Clever recuerda con mucho afecto. También a Nelson Leites y Ramón Iglesias de Rivera, Carlos Prunell, Ricardo Stewart. El taller era un lugar especial, un entorno muy rico desde el punto de vista afectivo y cultural. Bajo la guía de Ribeiro permaneció desde 1966 hasta 1972, fecha de culminación que recuerda bien porque coincide con el accidente de los Andes. En ese entonces pintaba a casi todas las horas, cuando no leía o frecuentaba a otros artistas. En la época de Ribeiro entró en contacto con varios integrantes del Taller Torres García (TTG) a quienes visitó en sus lugares de trabajo como Francisco Mattos y Augusto Torres, y también alguien que sería muy importante, Guillermo Fernández, *un extraordinario pedagogo*, según sus propias palabras.

*Guillermo estaba más alejado de una figuración realista. Su pintura era más geométrica, enfatizaba a través de una serie de ejercicios un dominio de las relaciones en el plano y tenía una gran creatividad. Al mismo tiempo era un docente de alma, le había dado una vuelta de tuerca a lo que había recibido a través de Gurvich. También Augusto [Torres] quien muchas veces vio cuadros míos en el taller y Mattos; ambos aportaron opiniones y correcciones en mi trabajo.*

Con Guillermo hablaban mucho de Gurvich y su universo, así como también con otros pintores cercanos a aquel maestro: Graciela Ruiz, Ernesto Drangosch, Eduardo Espino, Jorge y Adolfo Nigro.

En 1970, con 17 años, Clever expone individualmente y vende toda la obra. En el diario *La Mañana* escriben que «se está ante un prodigio». En el verano del 73 recibe la primera distinción oficial al ganar un premio nacional de dibujo. La obra que presenta se despegaba de su formación anterior, se sale de la ortodoxia del Taller Torres. A plumín y tinta, muestra un carácter surrealista. Hay superficies rotas en un suelo que adelantan el surgimiento de una cara, hay sillas y espirales que insinúan la medida áurea, hay escobas. La crítica María Luisa Torrens lo ubica entonces dentro de *El dibujazo*, movimiento denominado así por ella misma, integrado por jóvenes artistas surgidos entre mediados de la década del sesenta y mediados del setenta.

Años después, Clever expone en el Ministerio de Transporte y Obras Públicas junto a artistas de aquel movimiento como Nelson Romero y Marta Restuccia. Durante un tiempo hace muchos dibujos que continúan esa línea de dibujo en lo que él ha considerado una etapa de transición, antes del surgimiento de la obra que lo lleva a la Bienal de Venecia.<sup>2</sup> Son las primeras obras donde, según la opinión crítica, «dice cosas», «habla por sí mismo» y donde se ve una clara separación en relación al mundo de la pintura. Es una ventana abierta hacia algo nuevo que todavía no termina de integrar.

IV



Sobre mi madre.

El nombre de mi madre, mujer increíble a quien traté de evocar brevemente, pertenece a los desplantes imaginativos de la frontera pero bien pudo haberse llamado Luz. Su entereza, entrega e integridad puede que alguno la iguale pero seguramente no la supere. Si hay algo valioso en mí es un mínimo porcentaje de lo que ella fue y significó para mí y mis hermanos.

## II. LOS PRIMEROS AÑOS COMO DOCENTE

A Clever no se le ocurre otro camino que el de la plástica. Sin embargo, ingresa a la Facultad de Arquitectura donde permanece estudiando —y posteriormente enseñando— hasta 1984.

*Nunca entré a facultad con la idea de ser arquitecto, lo hice porque me gustaba estudiar, con la idea de que mi actividad central iba a ser las artes visuales.*

La huella de la facultad es muy clara en su persona y en su taller. No solo por el rigor que le dio y una cierta forma de encarar el estudio, sacar conclusiones, perfeccionar el espíritu de investigación que ya tenía y que mantiene hasta el día de hoy. En Clever se percibe una manera de encarar organizada y metódica. Su caligrafía es fluida y elegante. Todo lo que aprendió en esa casa de estudios le sirvió poderosamente. Se expuso a una nueva bibliografía y todo un abanico de zonas a explorar.

En la facultad conoció a Mónica León, una ecuatoriana hija de arquitectos, quien se convertiría en su esposa. Su padre, Alfredo León, fue el autor, junto con su hermano, del Palacio Legislativo de Quito. La madre de Mónica, Ethel Arias Duarte, había nacido en Tacuarembó, más precisamente en San Gregorio de Polanco. Fue la primera arquitecta mujer en Ecuador y una de sus obras fue el reciclaje de la Casa de Gobierno, un edificio colonial de 1516 donde incluyó un mural de Oswaldo Guayasamín con quien trabajó en más de una oportunidad. Esta gran figura de la plástica latinoamericana le pintó un retrato que conserva en su casa. El vínculo de Clever con la arquitectura era muy fuerte en su entorno. Su desafío docente en facultad se dio en primera instancia como asistente de Expresión Gráfica.

En 1975 llegó la oportunidad de dar clases de pintura en el Instituto Bellas Artes San Francisco de Asís, perteneciente a la orden de los Hermanos Conventuales, sobre la calle Canelones. Al momento de integrarse se daban allí clases de Historia del Arte y Estética. Clever tenía entonces 22 años y de las primeras cosas que hizo fue proponer como profesores a Carlos Caffera para dar Cerámica, Freddie Faux para Grabado y Oscar Ferrando para Estampado.

La Escuela Nacional de Bellas Artes estaba cerrada y los Conventuales ofrecían la posibilidad de desarrollo artístico para jóvenes a partir de los 15 años. En la lista de alumnos de esa época figuran algunos de los que luego fueron sus ayudantes en su taller de la calle Maldonado. Destacados artistas y, algunos, creadores de nuevos talleres. Alumnos que surgieron en esa etapa tan primaria y lo siguieron durante mucho tiempo fueron Álvaro Amengual,<sup>1</sup> Juan Fuentes,<sup>2</sup> José Pelayo,<sup>3</sup> Gustavo Fernández<sup>4</sup> y Álvaro Zinno,<sup>5</sup> artistas muy destacados de rica y variada obra.

Apenas unos años mayor, Clever era casi un par para sus alumnos.

<sup>1</sup> Álvaro Amengual, 1957.

<sup>2</sup> Juan Fuentes (1937-2006).

<sup>3</sup> José Pelayo, 1956.

<sup>4</sup> Gustavo Fernández, 1958.

<sup>5</sup> Álvaro Zinno, 1958.



«La primera mañana en San Francisco de Asís veo a un personaje que preguntaba si teníamos experiencia en haber pintado», recuerda Pelayo. «Uno siempre espera a alguien mayor, pero él era uno más. Si bien era un taller estricto, había que medir, etc., también había una libertad bastante importante para que cada uno de nosotros pudiera trabajar en su propio mundo. La mayoría de los amigos hasta hoy recuerdan que al único al que no pudo sentar a medir fue a mí. No hacía naturalezas muertas, tal vez copié a algún impresionista o fauvista de la época francesa, pero en el taller no, trabajaba con otro tipo de materiales. Célebre siempre tuvo esa actitud de permitir que me manejara por otros lados. En San Francisco era un ambiente muy raro, con distintos talleres y personalidades muy diferentes, aunque eran muy amigos. Por un lado, él, con una capacidad intelectual, técnica y precisa que la enseñaba; por otro Faux, el profesor de escultura que también era maestro de yoga y te brindaba la capacidad de espíritu para sentarte a trabajar».

Pelayo fue de sus primeros alumnos de pintura y el rumbo que tomó muy rápidamente fue hacia otra disciplina como es la escultura. También junto a Clever tuvo sus primeras armas como docente, pues fue posteriormente en su taller en la calle Maldonado donde comenzó a dar clases.

Como Pelayo, Gustavo Fernández había empezado con Freddy Faux. Del primer encuentro con Clever conserva una imagen vívida:

«tenía un jopo muy generoso, parecía un Elvis Presley de la plástica. Cuando arranco con él y con Carlos Caffera les digo: “quiero que me den los elementos académicos”. Yo era muy rebelde. Me dijeron: “vos planteá tus ideas y vemos la manera de potenciarlas”. Es lo que yo hago hoy en mi taller con mis alumnos. Pero en esa época había como otra cosa con el maestro de plástica, era medio mítico».

El respeto al temperamento de cada alumno y la escucha para ver por dónde orientar han estado en Clever desde los comienzos de la docencia.

Álvaro Zinno, ingeniero y fotógrafo, recuerda la sensación de libertad que tenía y de respeto por parte de Clever hacia lo que él hacía.

«Había que hacer ejercicios, yo no me adaptaba mucho a hacer lo que hacía la otra gente. Más bien después fui un amigo que iba al taller y estaba con Álvaro [Amengual]. Me acuerdo mucho de sus lecturas sobre arte y algunos pintores, eso se mantuvo en el tiempo. Mi fotografía tal vez tiene un poco su influencia, saco muchas fotos de triedros, ahora que lo pienso capaz viene de ahí. Lamento no haberme dedicado tanto, veo lo que se compromete con su trabajo».

Parte del programa armado por Clever, que incluía módulos prácticos y teóricos, incluía temas como ritmos, sensibilización de superficies, materiales y texturas, inicio del estudio del color, esquemas desencadenantes de procesos, formas de organizar para destapar inquietudes, vertientes de investigación, aperturas de posibilidades. En esos comienzos proponía los libros de autores que había leído como Kandinsky, Torres García, Mondrian, Goethe,

Tapies. *Los mundos* de Leonardo Da Vinci donde el arte es un universo de conocimiento vinculado a la razón.

Se conservan algunas de las invitaciones a las muestras de trabajos de los alumnos. En una, no fechada, hay una cita de Goethe: «Detrás de toda obra hay una manera distinta de ver el mundo: todas las partes se tejen para la trama total y cada una de ellas actúa sobre las otras y vive en ellas».

En 1977, entrevistado por Corina Rossel,<sup>6</sup> habla sobre su forma de enseñar. Se refiere a la pintura naturalista y dice:

*No hay que dar la espalda a la naturaleza, sino aprender de ella, pero eso no quiere decir copiarla. La naturaleza tiene intrínsecamente en sus formas principios generadores de equilibrio, armonía, proporción, ritmo, eso es fundamental. El pintor debe aprender esos principios formales, no copiar la forma del árbol sino extraer todos sus principios formales. Dentro de los cambios formales de mi propia evolución siempre va a haber un hilo que los va a unificar.*

Agrega que esto es:

*más difícil que pintar porque no pretendo enseñar el oficio solo, sino que el proceso que yo sufrí de descubrimiento de mi mundo interior; quiero que les sirva para su propio desarrollo. Mi tarea no es enseñarles lo que yo he podido recoger, lo importante es despertar el entusiasmo por crear y que así vayan descubriendo a través del dibujo y la pintura un mundo tan real como el mundo físico. Creo en una frase de Paul Klee: «hacer visible lo invisible del mundo cotidiano».*

Más allá del rigor y el encare exhaustivo de los temas, desde siempre predomina en su entorno un fuerte componente de humor.

«En el taller de Clever se hacían cosas muy distintas, era muy amplio en la aceptación de cualquier tipo de lenguaje», recuerda Álvaro Amengual. «Un clima muy descontracturado. Podíamos trabajar en serio, hablar en serio, pero de pintura; del resto no se hablaba en serio».<sup>7</sup>

Clever va acercándose a los objetivos de enseñanza en vuelos circulares, observando cómo van fluyendo los alumnos con las búsquedas. Me lo cuenta cuando lo visito. Por ejemplo, al principiante que no le va la naturaleza muerta —como José Pelayo— le propone otros ejercicios, como los de ritmo o plano, sin ninguna referencia a la realidad. Ejercicios con fuerte influencia del TTG y de su amistad con Guillermo. Le pregunto por la forma de enseñar de Guillermo, cómo es que se vinculaban sus míticos ejercicios con los planteos del TTG. La explicación, plena de referencias como suele suceder con Clever, terminó en alusiones a Van Gogh.

*Los ejercicios de Guillermo son una derivación. De acuerdo a un alumno suyo que escribió un texto donde resume su enseñanza, Guillermo había mirado la pintura del siglo XVII, el momento del*

<sup>6</sup> Diario *El Día*.

<sup>7</sup> *La luz insólita*, documental sobre Clever Lara producido por José Pedro Pedemonte. Serie Los Pájaros Ocultos. Disponible en YouTube.

*Barroco, y cómo esas formas estaban soportadas por relaciones geométricas, ritmos. Torres siempre habló de la geometría y el tono como lo que soportaba la imagen. Luego genera la escuela de arte constructivo que no es figurativa, pero en el taller se practicaba la pintura figurativa. Naturalezas muertas, paisajes, retratos. Todos lo hacían.*

—Esos ritmos de Guillermo, ¿se ven en el constructivismo? —pregunto.

*El tema es que los ritmos en el mundo constructivo están regidos por la ortogonalidad de la grilla y la simbología que dentro de cada grilla Torres optó por colocar. Es una opción en la que aparece la geometría muy conectada a Torres. Pero la geometría está constantemente presente aún en el arte figurativo en forma visible, en los contornos de las formas, o en ejes no visibles que guían las direcciones de esas formas. Es lo que podría ser un trazado, que existe desde que está el ser humano en la Tierra. En Egipto aparece la palabra Geo, tierra. Es una tradición muy antigua. Y la figuración que se sostiene a través del tiempo como válida es aquella que tiene en cuenta, además de los factores miméticos, una adecuación al plano de representación de un conjunto de relaciones que son internas de la tela, que no están referidas a lo mimético. Y es la pintura que todavía valoramos en el Renacimiento, pero aún en el Gótico. Lo que fue variando es el tipo de ritmos, ya sea del trazado o de los contornos de las figuras. Es mucho más estática la pintura renacentista, mucho más dinámica la pintura del Barroco. Lo que cambió fue el tipo de ritmos utilizados. Y luego, en el curso de los siglos subsiguientes, sobre todo en el siglo XIX, fue tal la preocupación por el color que hace eclosión eso a fines de siglo faltando unas décadas para el Impresionismo. Y es la luz y el registro del color lo que más obsesiona a los pintores, y en esa búsqueda se pierde el dibujo y la estructura y estos ritmos de los que estamos hablando. Contra eso reacciona Cézanne. Dice: «se perdió la forma, tenemos que recuperar el dibujo». Es el inicio de la corriente que va a terminar en el Cubismo. Matisse de algún modo se vincula con eso y también tiene un vínculo con el camino que inicia Gauguin a través de planos de color y contornos rítmicos, planos lisos, plenos. Y el camino de Van Gogh sería aquel que se continúa con el Expresionismo; utiliza la materia y el color. El color con una ampliación del siglo XIX en relación a los contrastes. En vez de ser contrastes de claroscuro, aparecen contrastes primarios, cálido-fríos, complementarios. Eso, sumado al grosor de pincelada dinámica que tiene —en vez de como Gauguin, optar por planos—, donde la superficie se divide en cantidad de callejones, circuitos, manchas, a veces no aplicadas con pincel, sacadas directamente del tubo. Estamos hablando de 1880, por ahí. Con Van Gogh renace la discusión de lo que es una buena técnica. Él es tan bueno porque la técnica que eligió se ajusta a la fuerza de su carácter. La gente tiene la confusión de que tener buena técnica es copiar la realidad fielmente. No, la buena técnica es elegir los medios expresivos adecuados al temperamento del artista.*

En los Conventuales ya tenía muy clara la necesidad de esa escucha del temperamento del alumno que tenía enfrente.

En 1979, las autoridades militares decidieron cerrar este instituto con lo cual surgió la disyuntiva de cómo seguir con los

grupos. Arma entonces su taller en un espacio que tenía su suegra en la calle Bahía Blanca, cerca del Hospital Italiano.

Poco tiempo después comienza a dar clases en el lugar que se convertirá en su domicilio y taller personal hasta el día de hoy, la antigua casona sobre la calle Maldonado. Al principio comparte enseñanza con Carlos Caffera y su hermana, Zully Lara.<sup>8</sup> Al núcleo duro de alumnos que venían de San Francisco de Asís y al espacio de Bahía Blanca se le va incorporando gente nueva como Pedro Peralta y Gerardo Acuña<sup>9</sup> quienes más adelante se sumarán al grupo histórico de asistentes suyos en el taller.



### III. SU PROPIA BÚSQUEDA

En 1977 Clever visita la Bienal de San Pablo por primera vez. Permanece quince días y absorbe tanto *como si me hubiera quedado 10 años*. Ninguna de las siguientes bienales tiene para él tanto impacto como esa. Es un bautismo de arte internacional, de contacto con grandes artistas y nuevas formas de concebir la reflexión sobre el mundo. Allí conoce al CAyC de Buenos Aires<sup>1</sup> y su mirada sobre la tipología urbana de la ciudad vecina. Las propuestas paulistas inspiradas en la preocupación por la contaminación ambiental y la emigración de la ciudad a la metrópolis. Diferentes obras que denunciaban muchos problemas que acuciaban a la sociedad de entonces. Aprecia la poesía espacial exhibida, entre la cual se encontraban dos piezas de José Pedro Costigliolo. El otro uruguayo que representaba a Uruguay era Vicente Martín.<sup>2</sup> Clever recuerda especialmente al belga Paul Delvaux y la obra del mexicano Rufino Tamayo que aún no conocía de primera mano.

Lo sublime se presenta en la vida de Clever en 1978 cuando nace su primer hijo, Matías. Al abrirse a la paternidad aparece algo nuevo en su búsqueda artística. Algo que surge de esa experiencia nueva de observar el entorno más doméstico, ahora transformado. Un elemento infantil que va a ubicar en un contexto creado por él mismo, siguiendo las leyes de la plástica y la experiencia de años acumulada. Emerge *Rincón de Matías*, una obra con el retrato de un muñeco de trapo, regalo que llegó en una canasta al sanatorio.

*Un muñeco que a mí ni siquiera me gustaba, pero que estaba vinculado con un hecho crucial en mi vida. Nunca lo pensé como algo a desarrollar, se fue dando. Aparecen desde ahí los «Rincones». Me interesaron los muñecos y los juguetes en general como ecos del mundo real. El muñeco tiene un poder metafórico muy grande. En esos rincones, emerge el deterioro y el tiempo. El polvo. Cualquier modelo que yo tomo siempre es por algo, no es que sea explícito, pero siento una afinidad. Nunca son contenidos directos, eso lo rechazo.*

*El Basural de Escobas* que adquiere el Museo Nacional de Artes Visuales en 1987 hace referencia a ese mundo en que las protagonistas de la limpieza se vuelven obsoletas. Es una época de mucha producción y también de enseñanza que empieza a tomar cada vez más de su tiempo.

*La escoba, que es un instrumento para limpiar, se puede transformar en basural, porque es inapropiado para su función. Es la inadecuación de determinadas soluciones. En vez de corregir aquello por lo que se propone existir se convierte en eso que quiere combatir. Es un título paradójico.*

- 1 El Centro de Arte y Comunicación (CAyC) fue fundado en 1969 en Buenos Aires por Jorge Glusberg con el objetivo de promover el cruce disciplinario entre las tendencias más recientes del arte y la comunicación. Jugó un papel decisivo en el desarrollo del conceptualismo en Argentina, en el empleo de nuevas tecnologías en el terreno de la creación y en la discusión sobre la identidad del arte latinoamericano.
- 2 «Arte San Pablo 1977 - Una bienal distinta a todo, Corina Rossel», *El País de los Domingos*, 27 noviembre 1977.

Clever les va dando alma a los objetos más anodinos, incluso los más despreciados. Se interesa por lo que dejó el niño tirado después de jugar. Lo que queda después de algo. Naturalezas muertas de la vida diaria que retoma y transforma. Gesto que, a su manera, también hacía Joaquín Torres García. En esos escenarios nos encontramos con un orden compositivo muy latente, contrastes plásticos de gran sutileza. Deja aparecer la tensión entre la utilidad y el desuso. El ser y no ser. El brillo en lo oscuro. La paleta medida con esos inesperados momentos de anarquía. Algo electriza esos espacios. En estos teatros de lo silencioso se puede apreciar el disfrute por el detalle. El habitar cada rincón de una obra con toda la contundencia de la técnica y la observación afinada. Fingiendo imágenes muy reales en algunas partes del cuadro. En otras, desmintiéndolas, creando ambigüedades. El orden plástico a pesar del caos aparente. *El caos sensible* de Theodor Schwenk.<sup>3</sup>

Este autor es nombrado como al pasar por Clever —algo muy típico de él, tirar sugestivas perlas que conviene rastrear— en una entrevista en la que se refiere a su opción por la naturaleza muerta pese a los prejuicios que existen en relación al género. Clever la defiende en su propia pintura pues permite un modo de investigación, de desarrollo de los principales problemas de la forma y el color.

*La naturaleza muerta fue injustamente denostada por el arte moderno porque cuando surge como género por el 1600 sería (precisamente) un antecedente del arte moderno porque es la primera vez que el ser humano se plantea una composición por el solo hecho de la composición formal y cromática y no para describir nada en particular o para relatar nada. No era mitología ni un tema religioso ni histórico, y permitía gran libertad a quien abordara ese problema. [...] En pleno siglo XX de la vanguardia, cuando se juzga así a la naturaleza muerta, se mantiene el prejuicio porque los académicos consideraban a la naturaleza muerta un género menor. Lo que es inverosímil es que en pleno siglo XXI, que se considera como conjunto, tan lejana a la Academia, se mantenga un concepto que es netamente académico en relación a la naturaleza muerta.<sup>4</sup>*

En 1981 recibe uno de los primeros impulsos internacionales: es seleccionado para integrar la representación uruguaya en la Bienal de San Pablo, el mismo encuentro que tanto lo había impresionado unos años antes. Su envío consiste en cinco obras de 2 metros por 2 metros, una de las cuales es un tríptico que aún conserva en su casa.

- 3 Theodor Schwenk fue un ingeniero e investigador alemán, pionero en el estudio del agua y seguidor de la antroposofía. Publicó el libro *El caos sensible*. Según Wikipedia, Schwenk, en conversaciones sobre la necesidad de la «conciencia del agua», afirmaba que el movimiento del agua, por su propia esencia, significa cambio. La consciencia cósmica es simbolizada por el agua, en donde todas las partículas se funden en una sola entidad, trascendental. El hombre, según Schwenk, se acercará a los secretos de la vida mediante el estudio de las fluctuaciones cíclicas del movimiento abiertos desde arriba. Schwenk toma nota, además, de mitos y cuentos relacionados con el tesoro escondido bajo el agua, que presenta el dilema supuesto de que el tesoro es, de hecho, el agua en sí misma.
- 4 Entrevista realizada por Pincho Casanova para el *Monitor Plástico*, 29 julio 2007.



El comisario Jorge Páez Vilaró comenzaba el texto curatorial refiriéndose al vínculo de Clever con Torres.<sup>5</sup> Se refiere allí a la «sólida madurez de pintor» de Clever, como «hija de virtudes naturales fuera de lo común, regadas por un largo trajinar de horas, días y noches junto a la paleta y los libros» y menciona su «forma de tratar el color, de tejer los temas, la inteligencia del asunto, que le fueron facilitados como fórmula mejor por esos maestros de la escuela de Don Joaquín, que intervinieron en su cálida carga humana en sus cuadernos iniciales».

Una tarde cualquiera, Clever despliega el Tríptico en el *hall* de entrada de su casa. Apoya cuidadosamente las telas sobre la pared. Está atento a que no haya corrientes de aire que pueden tirarlas de golpe. Allí están esos tres universos de objetos en los que reina un aparente desorden que sin embargo colabora con los fines plásticos. De hecho, exudan armonía y se ven algunas de las costuras a través de las finas líneas ortogonales y los pequeños números que aparecen casi sugeridos. Su intención con las líneas, ha dicho, es hacer convivir el momento de la ejecución con el análisis de lo hecho; también contraponer lo orgánico con la precisión y la geometría, siempre insistiendo en la noción de contraste. La paleta baja se enciende con los textiles que aluden a nuestra realidad latinoamericana, algo artificioso para cualquier artista uruguayo, pero no para Clever que tiene el vínculo familiar con Ecuador. Las coloridas fajas, otra constante en su obra por mucho tiempo, remiten a la dinamización de la noción de espacio continuo que es la cinta de Moebius. Le interesa la idea de presentar un anverso y un reverso que funcione como un nexo entre las diferentes zonas del cuadro.

Hay en ese tríptico una sensación de fuerzas que barren con las personitas de trapo —tiradas, rotas, tristes— entre cintas, papeles, telas, cartones y otros objetos. Situación que se da en muchos de los cuadros de esa época. Las muñecas semicubiertas por las telas, las fajas tapándoles los ojos, entre otros gestos un tanto siniestros encerraban para muchos observadores significados que no se podían transmitir a viva voz. Sentires vinculados a los tiempos que se vivían.

En dictadura todas esas pinturas le ayudaron a transitar de otra manera. En un momento dejó la facultad y solo se dedicó a pintar.

El Tríptico tuvo muy buena repercusión a nivel internacional. El diario *Clarín* publicó tres fotos de la bienal y una de ellas era de esta obra. Clever nunca quiso desprenderse de ella pues significa para él toda una época. Más adelante estuvo exhibida en la Bienal de Venecia, en Roma, París, Washington y en la galería Tretyakov de Moscú.

A raíz de la participación en San Pablo lo invitan a exponer en múltiples lugares, entre ellos Santiago de Chile. Le ofrecen representar a Uruguay junto a Manuel Espínola Gómez en la celebración del Bicentenario de Simón Bolívar y en esa ocasión gana

5 «La fértil semilla que el venerado maestro Joaquín Torres García plantara en el país, cuando emerge en el ambiente como un apóstol de la plástica y comunica a sus fieles alumnos en el Taller de Arte Constructivo de Montevideo las ideas renovadoras de su credo, viene a dar a la distancia, en manos de lo que podría ser llamada la generación de sus “nietos”, las augurales revelaciones presentidas. Así, se pueden definir hoy los perfiles del árbol “geniológico” del movimiento toreado, con sus cepas originales y las ramificaciones emparentadas con los cursos e ideas primeras del genial personaje troncal, divulgadas a los largo y ancho de la patria debido a la voluntad y fe conductora de los sacrificados talleres que se fueron armando por entonces en pueblos y ciudades del interior».

el tercer premio entre todos los artistas que participaban de los países que mantenían relaciones diplomáticas con Venezuela.

*Pinto en mi taller. Cuando pinto me convierto en un ser hosco, un poco solitario. Escucho música. Trabajo durante muchas horas. Me cuesta un poco concentrarme, pero después me invade una inercia tremenda de salir de mi trabajo.*<sup>6</sup>

Ese año, cuando no pinta, se encuentra con Luis Solari. Es un contacto casi diario con el enorme artista fraybentino. En los diálogos que mantenían aparecía Gurvich a cada rato.<sup>7</sup>

*Comprendí las conexiones en las obras de estos dos maestros. Entre los ángeles voladores, los seres híbridos, las reuniones de personajes del mundo sagrado y el popular. Las reminiscencias de El Bosco, Brueghel y Chagall. Hasta un gorro de lana que había pertenecido a Gurvich, contribuyó a mitigar en mí el frío neoyorkino en aquel año 1984. Fue un regalo de Solari, Gurvich lo había dejado olvidado en su casa. Al regalármelo, deseó que el contacto de la prenda con mi cabeza fuera beneficioso.*

El frío invierno neoyorkino es el que vivencia en 1984 gracias a la Fundación Guggenheim. Surgida a partir de la propuesta que hizo Luis Camnitzer, la beca lo lleva a estudiar grabado en metal con David Finkbinder en el Pratt Graphics Center de Nueva York. Se trata de una experiencia sumamente movilizadora a la cual le sigue un curso de verano en Valdottavo-Luca, en Italia, en el taller de Camnitzer.

Cuando termina de viajar por Italia, llega a Venecia para visitar la Bienal del año 84 en la que Uruguay no participaba. Hacía años que el pabellón uruguayo permanecía cerrado debido a la dictadura. Es un viaje intenso en el que visita muestras de arte contemporáneo y aprecia los vestigios de las culturas antiguas. Es muy importante todo lo que aprende de grabado, si bien luego no puede aplicarlo cabalmente. De todas maneras, al regreso en su taller va a facilitar que esta técnica se desarrolle.

*La experiencia del grabado, que siempre me gustó, tuvo un percance, porque el fotograbado que practiqué en ambos lugares implica el manejo de sustancias tóxicas y yo había tenido un episodio de salud previamente, una uveítis muy severa, que en ese momento recrudesció. Tuve que parar e ir diariamente a un oftalmólogo con peligro de perder la visión de ambos ojos. No podía grabar. Cuando regresé a Uruguay tuve que continuar este tratamiento, porque hasta no detener el proceso inflamatorio era un peligro para la visión. Siempre me encantó trabajar con metales porque me encanta dibujar, pero la condición de mis ojos no me lo permitió. Sí trabajar con xilografía, punta seca, pero no cuando es aguainta o aguafuerte que necesita solución con ácido. Lo puedo enseñar porque sé hacerlo, pero trato de evitar trabajar en esos ambientes.*

6 «El fascinante mundo de Lara», entrevista *Suplemento del domingo La Mañana* 30/6/85.

7 Poco tiempo antes había vuelto a conectar con la obra de este alumno de Torres al compartir su taller con Jorge Nigro. Jorge le transmitió la devoción que sentía por él. También su hermano Adolfo, por otra parte, inmerso en la corriente signica y con una obra nacida de una geometría animista, le mostró otros desarrollos de este maestro que murió tan tempranamente.







Más allá de la instancia colectiva del propio taller, se dio otra excusa para trabajar con alumnos que ya eran colegas para él. En 1985 se crea el Grupo Prisma integrado por Clever, Gustavo Fernández, Álvaro Amengual, Álvaro Zinno, Pedro Peralta,<sup>8</sup> Juan Fuentes, José María Pelayo y Zully Lara. La idea era estudiar juntos, revisar el arte más emblemático y reversionarlo. El nombre parte de la analogía con el prisma que descompone la luz, la cual, aparentando una unidad, está compuesta de siete colores, cada uno con su individualidad y su expresión. El espíritu era atenerse al rigor de la búsqueda plástica, a una fuerte ética y a la singularidad creativa; no dejarse influir por modas. Era un momento fermental de encuentros, de mucha gente talentosa concentrada; hacían carpetas con obra para vender en la Feria de Libros y Grabados. Muchos jóvenes creadores ganaban premios y becas pese a que el Instituto Bellas Artes estaba cerrado y gran parte de los maestros se habían ido de Uruguay. Escribe María Luisa Torrens en *El País*:<sup>9</sup>

La primera impresión que tuve fue que se trataba de una generación de autodidactas, surgidos por generación espontánea, una especie de variante de la garra charrúa. Nada más erróneo. Con alguna excepción, la mayoría de ese nutrido contingente de artistas es el fruto de la labor sostenida, fecunda y silenciosa de los talleres particulares conducidos por destacados creadores uruguayos que recogieron la rica tradición del Taller Torres García, instaurando así una modalidad específica de nuestro Uruguay.

8 Pedro Peralta, 1961.  
9 *El País de los Domingos*, 15 mayo 1988.



V. Clever Lara y Nanica en su casa, Montevideo, 2024.





#### IV. SE VA CONSOLIDANDO EL TALLER LARA

En esas épocas funcionan también los talleres de Guillermo Fernández, en la calle Minas, y el de Nelson Ramos, en Estero Bellaco. Con Guillermo, Clever mantiene una relación muy cercana. Lo visita, conversan de arte, le muestra obra.

El Taller Lara va sumando cada vez más gente. Está en una nueva casa, ubicado enfrente de donde Clever vive y crea; es también una construcción antigua, de altas aberturas. Sucesivamente le van ayudando distintos alumnos talentosos, entusiastas, comprometidos con la búsqueda. En la lista de ayudantes encontramos a todos los que integraron el Grupo Prisma, a excepción de José María Pelayo quien guía el taller de escultura en el mismo espacio físico, pero en otro momento de la semana, los martes y viernes. Pelayo permaneció diez años en la calle Maldonado y luego se mudó a Malvín, donde cumplió recientemente veinte años de enseñanza.

Otros ayudantes que se fueron sumando fueron Eduardo de la Puente,<sup>1</sup> Pedro Peralta, Luis Arias,<sup>2</sup> Leopoldo Beto Correa<sup>3</sup> y Gerardo Acuña.

Gerardo Acuña se incorpora con 19 años cuando Clever abre el taller. Rápidamente se convierte en asistente docente y pinta con él en distintas instancias como los murales de San Gregorio de Polanco y en Mónaco donde permanecieron un par de meses.

«Clever es muy bondadoso, muy de dar todo, de no guardarse nada», sostiene. «Un tipo que no te dice que no, no retacea. Como pintor es uno de los que tiene más oficio acá en Uruguay, por eso es doble respaldo, como docente y como pintor. Una hipersensibilidad y una magia para manejar la luz... Por otra parte, insufrible seguirle el tranco, un ritmo de trabajo brutal. Espínola Gómez decía que Clever era un emperrado, cualidad necesaria para hacer cosas inmensas, ponerse metas muy altas y alcanzarlas».

Gerardo estuvo casi veinte años en el taller y luego abrió el propio que hoy funciona en Libertad Libros.

«Dentro de su taller hubo distintos momentos. Clever siempre estuvo muy enfocado en la docencia, a veces un poco cansado, es una tarea enorme mantener un taller grande como era en un momento con ochenta alumnos, y el desafío de mantenerlo con el mismo rigor a lo largo del tiempo. La mayoría de las cosas que practico y planteo son de él. Trato de estudiar un poco, pero no me separo mucho de las pautas que me marcó».

Casi desde los comienzos el Taller Lara funciona los lunes y miércoles, en algunas épocas en tres turnos. Muy precozmente Clever entiende que todo el gran conocimiento de la historia del arte y la historia general que va absorbiendo también lo tienen que tener sus alumnos. Defiende la necesidad de pintar sabiendo de dónde venimos, qué se ha creado antes y por qué. Es así que, por un lado, está la experiencia del trabajo práctico, supervisado, y por otro, las clases teóricas. Con las charlas el propósito es dar contexto, conocer

1 Eduardo De la Puente, 1963.

2 Luis Arias, 1953.

3 Leopoldo Correa, 1942.

artistas, siempre insistir en que ese camino que se ve en un artista no es el único y que fue el que lo transitó el que lo hizo exitoso.

*La meta es interna, el punto de llegada no está afuera, es hacia ti mismo. Es una metáfora. Todo lo que uno vaya haciendo por fuera de obras, es un camino interno. Hay otro prejuicio y es pensar que el artista tiene facilidad. Es preferible que tenga creatividad y alma, por no decir cerebro. La facilidad a veces es muy perjudicial porque puede ser una «habilidad» vacía. Alguien que tenga facilidad de palabra y no diga nada sería un ejemplo. Tanto Van Gogh, Gauguin o Cézanne no eran «virtuosos» en ese sentido. Sus pinturas eran híspidas, trabajosas, es como que van cavando hacia dentro. Dicen, no gesticulan.*

En una etapa posterior, Clever comparte las charlas con el profesor Jorge Morera quien desarrolla la parte histórica de cada período tratado, mientras él se encarga de la historia del arte propiamente dicha.

Inherente a la enseñanza, continúa siempre la búsqueda propia. Y es así que varios de sus alumnos, los más cercanos, aprenden de una manera especial que él, sin embargo, ha tratado de evitar: viéndolo pintar. Es el caso de Pedro Peralta, Gustavo Fernández, José Pelayo, Juan Pedro Paz<sup>4</sup> y pocos más.

«Hablando de técnica, hay pocas personas que pueden hacer lo que hace Clever», afirma Pelayo. «Con Gustavo y Pichín [Peralta] tomábamos mate viéndolo pintar. Esa forma que tenía de transformar el modelo en otra cosa... Es un amante de Rembrandt y toda esa gente. El chorreado... Había mucha que gente que no entendía —“pero ¿cómo consigue esto?”. Yo decía “lo lija”. “¿Cómo que lo lija?”. Pintaba zonas en dorado o plateado para luego hacer una veladura. Raspaba o lijaba para que apareciera ese brillo de luz por debajo. Era muy interesante, como estar leyendo un cuento de Gabriel García Márquez».

En el documental sobre Clever que lleva de nombre *La luz insólita*, al ser entrevistado Pelayo alude a «sensaciones metálicas abajo de la tela», «luces distintas a las del modelo», «luces inventadas». «Clever le da esa luz extraña que viene de lugares insólitos que generan cierta magia».

Amengual, también en ese documental, se refiere al Clever colorista:

«Utiliza pocos colores, dicen que los buenos artistas usan pocos, pero llegan momentos de color que escapan de lo tonal a pesar de lo acotado de su paleta, es un finísimo colorista. Es un cretino».

Además, entiende que es un pintor de mensajes no obvios, no lineales, muy inteligente y muy sensible. «Da pistas, nunca explica literalmente, no te hace fácil la tarea, a mí me interesa mucho».

Mientras se va armando este texto mantengo un rico intercambio con Clever por chat. Me va mandando materiales que entiende que son importantes para que yo capte la manera cómo



enseña. En muchos casos manuscritos de su puño y letra donde explica diversas temáticas. Por ejemplo, un repartido se titula: «Objetivo del aprendizaje pictórico - Formación de la persona, no aprender a pintar “lindos” cuadros». Aclara:

*Esto lo dice un español, Julián Irujo, y yo lo suscribo totalmente, como otras afirmaciones suyas sobre la enseñanza de las artes visuales.*

En el esquema, lo primero en lo que insiste es en el conocimiento de sí mismo, a partir de ahí el desarrollo creativo. En otro orden, el aprendizaje técnico.

Señala ciertos tópicos equivocados y afirma que *la mirada inteligente en arte es también la mirada sensible*. O que *educar no es adoctrinar*. Habla de las referencias a la hora de pintar, materiales a usar en función de propósitos expresivos y sensibilidades, explica el porqué de la diversificación de ejercicios. Frases que se van colando como *saber pintar implica saber mirar la realidad, saber mirar los cuadros de otros artistas, saber explorar la materia sensible y conocer el lenguaje del fundamento plástico*.

Más allá de su talento como creador y transmisor, muchos alumnos concuerdan en la cualidad de Clever para sacar de las personas aquello que tienen para expresar, como una tarea de alumbramiento, de ayudar a parir lo propio.

Alinda Nuñez<sup>5</sup> formó parte del taller del 86 al 90. Había llegado a través de Gustavo Fernández con quien había tomado clases en los Conventuales. Alinda dibujaba en la entrada del taller, usaba pastel tiza, y Clever se acercaba y le decía: *Buscá que sea más entonado*, pues ella usaba muchos colores estridentes.

«Fueron saliendo cosas que yo ni sabía», recuerda Alinda. «Dibujos enormes en papel Kraft. En un momento me dijo: *hacé un ser mitológico*. Hice varios seres gigantes muy renacentistas. Una mujer centauro me salió una vez, cosas muy gigantes y fuertes, de mucho cuerpo. Clever fue como sacando, como si hubiera abierto la caja de Pandora. Me decía: *dale, hacé tal cosa, ¿por qué no hacés tal otra?*. No sé qué veía. No cualquiera te estimula. Él veía que podía sacar para afuera algo muy fuerte, hasta teatral. Es alguien que te ayuda a crear, te abre la posibilidad, te dice: *vos podés*. Para mí es lo más grandioso de Clever, aparte de todo lo que sabe, porque es un erudito».

Olga Armand-Ugón<sup>6</sup> tenía 18 años la primera vez que se acercó al taller:

«Me acuerdo mucho de Alinda Nuñez, me encantaba lo que hacía, era re suelta, pintaba parada. Yo recién aprendía, hacía los bodegones sentada en la silla. Es un taller oscuro, cada uno con su propia lamparita. Para mí eran todos grandes y súper cultos. Clever siempre fue el maestro, todo el mundo lo tenía allá arriba. Venía a hablarte y era la palabra santa. Luego empezaron con desnudo, estaba Zully que ayudaba. Las clases de desnudo eran un silencio impresionante, era divino, súper mágico».

La segunda vez de Olga en el taller fue hace pocos años luego de un pasaje por el taller de Gerardo Acuña, entre otros talleres.

«Es increíble el ojo que tiene Clever para ver cuáles son los alumnos que se dedican en serio, que tienen talento. Toda la parte de principiante no te da mucha bola. Lo hace cuando ve que tenés pasta. Cuando llegué esa segunda vez le encantó lo que hacía, me ayudó en la parte de ser yo, a encontrar mi propia veta. Te exagera el rasgo que ve en vos. A mí me decía: *hacé rayas, hacé rayas*. Esos primeros pasos de tratar de largarte sola que no sabés ni siquiera si están bien, te da un empuje... Por otra parte, esas charlas que da son impresionantes».

Cuando salió el catálogo de su exposición Clever escribió el prólogo.

Las clases con modelo vivo las impartía Clever los primeros años y luego las fueron dirigiendo distintos ayudantes. También algunos que no habían pertenecido al taller como Elena Jou y Rogelio Domínguez, alumnos de Storm que inicialmente se vincularon al grupo como modelos. Posteriormente, guiaron estas clases Álvaro Amengual, Zully Lara, Martín Vergés,<sup>7</sup> Esteban Smerdiner,<sup>8</sup> Álvaro Rodríguez y, en el último tiempo, Marcelo Vera.<sup>9</sup>

Los viajes, por otra parte, fueron nutriendo su experiencia de estudio, acercándolo a las fuentes. Hay una invitación a Israel en ocasión de un encuentro de artistas de América, Portugal y España. Durante un mes recorre ese país y hasta el día de hoy sigue recordando y enriqueciendo con lecturas y estudios el cúmulo de vivencias directas vinculadas al Mar Muerto, los manuscritos de Qumran, el Monte Carmelo, el Lago Tiberíades, Safed —cuna de la Cábala—, Masada, Jerusalén, Haifa, Belén, Jericó, entre otros lugares.

En 1986 se da un momento crucial en su carrera: es elegido, junto a Ernesto Aroztegui, para representar a Uruguay en la Bienal de Venecia. Gustavo Fernández, quien llegó a vivir cuatro meses en la casa de Clever, recuerda verlo preparar los cuadros para la bienal.

«Podíamos estar hablando de arte las 24 horas del día, todo nos desembocaba en eso, cenando, desayunando, almorzando. Yo ahí sentado atrás de él, cebando mate. El pinche cocinero, mirando cómo va mezclando los colores, cómo va preparando. Siempre fue un tipo que, a diferencia de muchos, trataba de potenciar tu personalidad, no salíamos calcados de él. De esos maestros que mezclan la literatura, la música, todo confluye en la formación de la persona. Esa humildad que tiene Clever está muy sólida bajo un conocimiento imponente y es un tipo muy respetuoso, entonces yo encontré un maestro en primera instancia».

Así como analiza intelectualmente, en el mundo de la pintura también se va deteniendo zona por zona gozándolo, manteniendo una conexión fuerte con cada zona del cuadro. Solo frente a la tela, Clever continúa ahondando en sus personajes inmersos en una luz borrosa que casi se puede tocar, pliegues y arrugas de extrema contundencia, contornos y líneas imaginarias que plasma en esas

5 Alinda Nuñez, 1964.  
6 Olga Armand-Ugón, 1967.

7 Martín Vergés, 1975.  
8 Esteban Smerdiner, 1972.  
9 Marcelo Vera, 1977.





pequeñas escenografías, cuasi dramas del mundo inanimado. La vida quieta —*still life*— en todo su esplendor.

En el catálogo de la Bienal escribe Ángel Kalenberg:

«Los pintores flamencos imitaban las texturas. La pintura moderna convierte la virtualidad de la textura en realidad, incorporando materiales reales en el collage o transformando los materiales, literalmente, en el soporte de la pintura. Lara vuelve a la pintura, a la virtualidad: pinta las arpilleras de los fondos de sus cuadros, visualiza por medios pictóricos las texturas de Burri y Tapiés. ¿Actitud posmoderna? En cualquier caso, la misma del compositor Xenakis, quien asume en la orquesta tradicional los recursos de la música electrónica».

La participación en la Bienal le otorga aún más visibilidad. Es valorado por su originalidad y su técnica dentro y fuera de fronteras.<sup>10</sup>

Recientemente, Pedro Dalton<sup>11</sup> visitó a Clever y le pidió para sacarse una foto con el Tríptico de la Bienal. Fue en ese tiempo de preparación para Venecia donde él ingresó al taller y aprendió a apreciar la verdadera pintura.

«Fue raro, porque yo quería hacer surrealismo, cómic, tenía otra cabeza», recuerda Pedro. «Y pensaba: si pudiera pintar así, como Clever, pintaría otra cosa. Lo increíble fue que para mí lo primero fue la abstracción antes de pasar a pintar al natural: hacíamos texturas con lápiz, frotado sobre materiales, acuarelas y yeso. A través de eso me mostró a Paul Klee, a Kandinsky. Para mí eso no era arte, eran abstracciones, yo pensaba que no dibujaban bien esos tipos. A partir de la pintura abstracta empecé a entender la pintura figurativa. A través de la abstracción me compartió su amor por el Renacimiento; para mí eran cuadros viejos. Me hizo ver otras cosas. Y más que lo que sabe es increíble lo que él quiere que vos sepas. Es algo muy a destacar de un maestro».

Dos años después de la Bienal Clever vuelve a tener la oportunidad de viajar cuando es distinguido por la Fund for Artists Colonies de Estados Unidos junto a Ignacio Iturria y Nelson Romero. En ese viaje de dos meses tienen un encuentro con Carlos Castaneda, el antropólogo mexicano que relata en sus libros las experiencias con el chamán Juan Matus. Castaneda tenía interés en indagar sobre las condiciones en que se da la creación en distintas personas.

*Quería saber qué pensaban los artistas sobre el uso de las drogas, si incrementaba su creatividad o imaginación. Tenía su posición y quería saber si lo que él creía era compartido por otros. Lo que él creía desmentía toda la leyenda en torno a Castaneda que fue alimentada en el momento en que las drogas se extendieron por el mundo. Lo veían como un gurú de la droga y no lo era, él mismo lo desmintió. Él creía, como yo, que el arte está vinculado a los momentos de mayor lucidez.*

10 En los años siguientes volverá a participar en la Bienal de Venecia como comisario en tres oportunidades: junto a Rimer Cardillo, Nelson Ramos y Ricardo Pascale.

11 Pedro Dalton, 1967.

Luego de veintiún vuelos internos por Estados Unidos cada uno hace una residencia en un lugar diferente, viviendo la experiencia de la colonia de artistas. Clever trabaja en el Campus Universitario de Swett Briar, en Virginia. Allí está en contacto con directores de cine, músicos, el director de la Sinfónica de San Francisco, poetas, escultores, y otros artistas. Trabaja mucho sobre papel de arroz y acrílico además de óleo sobre tela como siempre lo hizo.

En 1987 vuelve a la Bienal de San Pablo como visitante.<sup>12</sup> En esta ocasión conoce la obra de Anselm Kiefer a quien desde entonces seguirá con especial atención, esperando ver su obra en otras bienales. Artista que creció en el mundo alemán de posguerra, que fue alumno de Joseph Beuys y tocó el problemático tema del nazismo.

*Cuando lo vi por primera vez pensé: por fin un gran artista, algo distinto, algo que me pasa por arriba, algo que me dice que el mundo sigue, que no estamos conociendo algo que ya pasó con las vanguardias y los artistas. Una puerta nueva que se abre, algo inmenso por su escala y por su jerarquía. Todo lo que hace es intenso, la escala gigantesca que aborda no es agigantamiento vacío. La energía creativa que desarrolla necesita esos tamaños. Mi opción por Kiefer muestra mi postura frente al mundo. Ese otro mundo que representa Jeff Koons es la banalidad, lo opuesto a mí.*

Como en la pintura de Torres, dice Clever, en la de Kiefer hay una fuerte presencia de la simbología. Evoca distintas culturas, utiliza muchos mitos y símbolos desde el mundo hebreo, las mesetas de Asia Menor, el mundo egipcio, la mitología germánica del cristianismo, empleando estos elementos con un sentido nunca decorativo, sino para encontrar en los mitos del pasado algún tipo de luz sobre el presente. A Kiefer va a volver una y otra vez.

Mientras viaja, los ayudantes se hacen cargo del taller. Van llegando nuevos alumnos, los más experimentados van encontrando otros rumbos. Aparecen promesas como Rita Fischer,<sup>13</sup> Juan Pedro Paz, Federico Arnaud,<sup>14</sup> Alejandro Turell<sup>15</sup> y Vladimir Muhvich<sup>16</sup> que ingresan al taller a comienzos de los noventa.

Es una década muy intensa para el taller, muchos alumnos y tres horarios, con ayudantes en cada turno.

Las más disímiles sensibilidades nutriéndose de conocimiento, técnicas, charlas, puro entusiasmo. El ajedrez siempre presente, también, aunque jugaban unos pocos.

«Se abstraía mucho», recuerda Gustavo Fernández. «Él tenía un gesto, se agarraba un pelito de la nuca y pensaba. Yo entraba y les decía: ¡están como embalsamados adelante del tablero! Parecían los jugadores de cartas de Nantes, quietos, así. Yo aprendí mucho con él. Me decía: *No hay apuro en exponer, vos trabajá. Va a haber un momento en que algo va a decir: es hora de exponer. ¿Exponer todo? No, algunas cosas.* Con él aprendí de montaje, iluminación, de corrientes de arte, aprendí a valorar artistas que no son valorados».

12 Clever fue parte del envío uruguayo en 1981 junto a Alfredo Testoni, Javiel Cabrera y Jorge Casterán y volverá a exponer en 1994 junto con Washington Barcala y Águeda Dicancro; en 2002 fue comisario del envío de Marco Maggi.

13 Rita Fischer, 1972.

14 Federico Arnaud, 1970.

15 Alejandro Turell, 1975.

16 Vladimir Muhvich, 1975.



Juan Pedro *Flaco* Paz entiende que Clever lo indujo a atender su propio deseo: pintar por el goce de pintar.

«En la primera clase me pidió que dibujara algo, una botella. Vino como a las dos horas y me dijo: *permitime*. Corrigió el eje, el pico, centró unas cosas. Si bien yo era un ser disperso, miré su mano, el lápiz y el papel, y lo que hizo me rompió el cerebro. Después yo estaba haciendo tal vez mi segunda o tercera naturaleza muerta. Para ser un bodegón era un formato pretencioso. En el taller estaban pintando grande y había alguien que fabricaba los bastidores y me encargué uno de metro y medio por metro veinte. Era una jarra herrumbrada como de campo, con un trapo rojo, otro azul, otro blanco, un cucharón, otros elementos. Y evidentemente con el sello de Clever porque cuando te arma un bodegón ya está dibujando, es una instalación. Él está ahí componiendo, armando un escenario, un microclima. Yo de mañana no solía ir, pero al final enganché todos los turnos y me quedaba hasta la noche. Había gente que estaba entusiasmada con lo que yo venía planteando. Había una pintora que le decía a Clever “¿viste lo que está haciendo el Flaco?”. Y Clever estaba enganchadísimo, y me dijo: *Flaco, ¿por qué no aprovechás y te quedas pintando de noche si estás con tantas ganas?*. No lo dudé. Yo era más joven y podía con todo. Cuando vuelvo al taller, me encuentro a Clever solo, estaba agachado atando unas bolsas de residuo. Me ve venir y me dice: *Flaco, estuve viendo tu trabajo ¡y es muy bueno!* Clever no era, y creo que tampoco debe ser ahora, de palabra fácil. Era la primera vez que me elogiaba algo. Se levanta y ahí mirándome a los ojos me dice: *Eso que tú lograste ahí, te tomes el recreo que te tomes no se te va nunca más*. No te puedo explicar el sacudón que me provocó eso. Fue como decirme: *vos sos pintor desde este momento, te lo digo, por eso que hiciste*. Ese derecho que te ganás a tener fe, aunque sea una persona, que se le activen algunos resortes de su interior y conecte con lo que tú hiciste y se emocione igual que vos. Fueron palabras esenciales que me sirvieron para el resto de mi vida».

Ya lo había planteado Joaquín Torres García, al preguntarse qué puede despertar la emoción o el sentimiento del artista y responderse que lo dispara «el descubrimiento de ese divino hallazgo, la perfecta fusión, en su obra, del mundo visible e invisible», lo que para él es la creación. Algo de eso le debe haber pasado a Juan Pedro Paz.

Y Clever como alguien que habilita a ese descubrimiento, a ese divino hallazgo que, cuando así lo entiende, dice: *Es por ahí*. En todos los alumnos consultados está el sentido agradecimiento hacia esa confianza. También aprecian su generosidad con el conocimiento y con el interés de que los alumnos comprometidos continúen en el camino. Muchos, al iniciarse, enfrentan el dilema económico que les plantea dedicarse a la pintura, y Clever apoya el impulso perdonándoles el pago de la mensualidad. Algo que se ha dado en muchísimos casos.

Vladimir Muhvich siente que Clever le abrió una puerta muy importante para su carrera. Lo acercó a artistas y pensadores, entendió su sensibilidad y lo guio para que pudiera ahondar en su búsqueda.

«Es un docente nato. Da una clase general, pero luego identifica qué te puede interesar, cómo representás la línea gráfica, tiene un ojo de docente muy fuerte. Luego, el rigor. Clever te acerca mucho a lo que otros pensaron. Es su forma de comprender

cómo se ha desarrollado la historia del arte. Hay un libro que me dio hace mucho tiempo, *Lo que vemos y lo que nos mira*, de Didier Huberman. Parte de eso es el germen de casi todo lo que he estado desarrollando en este tiempo. Me hizo ver los objetos desde otro lugar». Durante algunos años Vladimir da clases de grabado en el taller de Clever, pero luego se da cuenta de que no lo llenaba la docencia: «tiene eso la docencia: te quita tiempo para la producción propia».

En el 94 Clever representa nuevamente a Uruguay en la Bienal de San Pablo, esta vez junto a Washington Barcala y Águeda Di Cancro. Organiza entonces para que varios de sus alumnos lo acompañen, la mayoría jóvenes; es otra forma de aprender y tomar contacto con el arte internacional. Entre ellos estaba Rita Fischer, recién llegada de su tierra natal, Young.

«Siempre mucha vocación de que nos fuera bien, realmente nos contenía», recuerda Rita. «En el taller se vivía un clima de mucho misterio. Cuando fui a la bienal tenía 18 años, fue la primera vez que vi grandes obras de arte, fuimos como asistentes de él. Siempre nos estimulaba y nos tiraba para adelante. Era muy exigente, hacíamos mucho estudio, no sé qué cantidad de naturalezas muertas llegué a pintar. En el taller aprendí a observar. Los pintores, más que nada, necesitamos mucha contemplación. Ir al taller de Clever era algo muy meditativo. De una observación grande, sentía una gran comunicación con los objetos que nos rodeaban, y era un gran desafío tanto pintarlos como estudiarlos. Y, la verdad, se sentía bien. Apenas pinté mi primer cuadro, que era un óleo de naturaleza muerta, lo colgó para que fuera visto y para mí fue un gran gesto. Me ayudó, me dio confianza, yo era muy tímida, recién había llegado de afuera, ni conocía las calles de Montevideo. Y gestos, así como que re importan».

Un artista que compartió esos tiempos con Rita fue Martín Vergés quien llegó a asistir a Clever dirigiendo el grupo de desnudo de los jueves.

«Ese grupo tenía una personalidad muy fuerte, se generó una especie de colectivo interno. A partir de esa experiencia pude desarrollar posteriormente mis trabajos grupales. Entendí que esa especie de comunidad en torno a la técnica era un espacio muy fermental para lo creativo. Más que nada el desarrollo técnico. Me ocupaba los jueves de manejar ese grupo, que era más complejo de producción, y Clever confió en que lo iba a poder resolver. Me di cuenta de que esa forma de comunidad basada en la practicidad genera una manera de trabajo y de aprendizaje diferente. Es un lugar de diálogo que tiene una originalidad pedagógica que está buena porque se basa en una lógica técnica, pero lo que más desarrolla y aporta es algo que tiene que ver con la conversación, con el colectivo. Trabajando ahí a mí me nació la conciencia de esas microciudades que se generan en la pedagogía artística. Fue una cosa interesante que pasó ahí».

Martín también compartió con Rita el desafío de pintar murales en San Gregorio de Polanco junto a Clever y otros artistas. Hoy día también dirige su propio taller.







## V. LA EXPERIENCIA GRUPAL DE LOS MURALES

En 1993, a partir de la iniciativa del Servicio Ecuaménico para la Dignidad Humana (SEDHU), surge el museo a cielo abierto en San Gregorio de Polanco. Una convocatoria a artistas llevó a que parte de los integrantes del Taller Lara se sumaran a la movida de pintar murales en esa ciudad entre aguas de Tacuarembó. Participaron también la Escuela de Bellas Artes, Tola Invernizzi, alumnos de Dumas Oroño, y varios artistas del lugar. En la Semana de Turismo de 1993 trabajaron cincuenta y seis artistas simultáneamente concretando unas veintiséis obras en distintas paredes y muros de San Gregorio inaugurando lo que se denominó el Primer Museo Abierto de Latinoamérica. Más adelante se incorporaron otros artistas como Gustavo Alamón, Osmar Santos, Cecilia Mattos, Diego Masi, Roberto Cadenas, entre varios más.

El Taller Lara tuvo a cargo el tratamiento de edificios emblemáticos como el tanque de agua, la iglesia Nuestra Señora del Carmen, y una casa esquinera que transformaron usando la perspectiva. La idea era generar imágenes vinculadas a la propia situación geográfica de la península dorada —así le llaman— donde el embalse del Río Negro es tan importante para la propia ciudad que se considera como una ciudad-balneario. En la forma de plasmar la pintura no se hizo hincapié en la factura. Apuntaban a una expresión más impersonal, homogénea, aunque sí se tuvo en cuenta una paleta específica y, aprovechando las condiciones propias de los volúmenes, buscaron crear situaciones artificiales que alteraban la realidad concreta haciendo convivir ilusión y realidad arquitectónica.

Se trató de una experiencia colectiva muy rica que duró varias semanas y que planteó diversos desafíos artísticos y la resolución de problemas concretos. Implicaba pensar y situarse en la realidad a partir del muro que se tenía enfrente, el lugar que ocupaba y su función. Los formatos eran temáticamente muy distintos y sugerían abordajes diferentes.

*No son para nada una prolongación de lo que yo hago en el mundo de la pintura que es más íntimo. Esto es una cosa pública, abierta, cumple una función absolutamente diferente que un cuadro que será visto en un espacio cerrado de una vivienda, una galería o un museo. En ese sentido la pintura mural es como recibir un aire nuevo, me gusta muchísimo, significa plantearse cosas absolutamente desde cero. No lo hago pensando en nadie en especial ni como extensión de la escuela de Torres a la cual estoy ligado por mi formación, ni a otras experiencias murales como la de los mexicanos, salvo en los criterios generales de respetar el espacio en el que va a situarse el mural y las funciones de los edificios. Pero el lenguaje que sobre ellos desarrollo no está conectado al constructivismo ni a las experiencias mexicanas ni de ningún otro lugar.*

Lo más exigente desde el punto de vista físico —y que también fue lo que quedó fijo en el imaginario de San Gregorio— fue el tanque de agua, con sus 400 metros cuadrados, sus 20 metros de alto y la forma cilíndrica. Para proyectarlo Clever desplegó el cilindro en un rectángulo y manejó todas las medidas exactas de la circunferencia y los puntos cardinales. Al subir al tanque ubicaron los puntos cardinales, tiraron plomadas y marcaron las verticales con tiza.

La canilla, el balde, la polea y la cuerda aludían a situaciones muy primarias en relación con la recolección de agua. Gran protagonismo tenía la faja precolombina que aparece en los tres edificios que intervino el taller. La cinta materializa la conexión entre ellos desde el punto de vista ilusorio. El motivo de hacerse cargo de estos detalles era mantener la homogeneidad, puesto que en el resto de la ejecución de los murales eran muchas manos que participaban.

*Cada uno perteneció a un pequeño equipo, destinados a trabajar en una parte del mural. En el caso de la iglesia algunos trabajaron en una de las paredes. En el caso del tanque, en alguno de los niveles porque tenía 20 metros de altura y se tenía que cubrir eso ordenadamente, no podía ser un caos. En cierta parte del proyecto yo era como un electrón libre que andaba de un grupo a otro. Cuando vi que estaba todo encaminado me puse a trabajar en aquellas zonas que la gente no se animaba a hacer, como el acceso a la iglesia que tiene un trabajo de bajorrelieve. Eso lo pinté yo totalmente, y mismo la cinta, la canilla y el balde.*

En el caso de la iglesia, se pintó la segunda edificación, una especie de galpón con entrada amplia. En el diseño de ese mural se buscó aludir a las fachadas de iglesias medievales románicas con un semicírculo con imágenes de simbología cristiana. Allí ubicaron la figura del Pantocrátor y, a los costados, los cuatro evangelistas. Abajo, en el friso, los apóstoles. Al costado, en la pared continua, dibujaron arcadas y crearon ilusoriamente un patio con ventanales, una fuente octogonal, y más atrás una franja de cielo donde a su vez aparece dibujada la torre de la iglesia y el tanque de agua con la faja flameando al viento. Siguiendo las costumbres de la Edad Media que recreaban plantas y animales de la zona en los capiteles, aquí dibujaron tatús, mulitas y hierbas locales.

La iglesia tiene también una fachada lateral pequeña a la que se accede por una entrada lateral desde la calle principal. Sobre esa entrada, diferente a la de la fachada de los evangelistas, aparece un fondo con la imagen de la Virgen, que fue pintada por Álvaro Amengual.

Son muchas las anécdotas que atesoran los que vivieron esa experiencia. Y el sentido del humor, siempre presente.

*Le decíamos al cura que Amengual iba a hacer un minotauro, hicimos el dibujo y todo, para jorobar nomás, pasábamos así todo el tiempo. Pintamos en Semana de Turismo, el viernes estábamos terminando e hicieron una procesión y nosotros muy serios nos mirábamos y decíamos: mirá en la que estamos metidos [risas].*

Martín Vergés estuvo pintando parte de la iglesia con Clever. Recuerda que la puerta era en espejo, y que Clever le indicó que mirara cómo pintaba él y luego hiciera lo mismo del otro lado.

«Ahí aprendí a pintar de otra manera», recuerda. «Fue raro, fui imitando la forma que tenía él de pintar y para mí fue como un antes y un después. Luego agarré confianza y como que volé más solo».

Aparte de Amengual, Vergés y Fischer, en San Gregorio estuvieron también Mario Pelayo (hermano de José), Gerardo Acuña, Zully Lara, Lita Deus y Juan Pedro Paz.

Con el tiempo todos los murales fueron deteriorándose por la erosión. En el caso del tanque en forma más severa al ser una construcción cilíndrica y ofrecer su superficie a todos los puntos cardinales. Años después de esas pintadas Clever encaró una pintura plana a escala 1/100 con un enorme grado de detalle que luego fue ploteada. Pero las tormentas y el viento, arrancaron parte de esa reproducción y tuvo un deterioro imposible de remediar. En la reciente movida de nuevos murales en San Gregorio Clever prefirió no volver a hacer esa obra y sintió que fue una etapa cumplida.

Otro proyecto que hicieron a comienzos del nuevo milenio fue la pintura de una alfombra sobre la calle para celebrar un nuevo aniversario del museo abierto. En otra oportunidad pintaron un mural en un patio de un colegio, y la última experiencia fue la de la estancia Vik, un proyecto personal de Clever. De hecho, se hizo cargo él solo de la pintura de 300 metros cuadrados.

*En realidad, a medida que aumento la superficie, aumenta el vértigo. En el caso de la pintura, el tiempo que empleo en pintar un cuadro grande se parece al tiempo de un cuadro mediano o chico, porque cada uno lo tomo como una unidad. Me enlentezco cuando trabajo una superficie chica y me acelero cuando lo hago en una superficie grande. Entonces cuando uno se enfrenta a un espacio urbano es como que esa vocación de expansión a través del color y la forma se ve beneficiada. Ahí me siento en mi salsa. Como un perro de apartamento que lo llevás a la playa: hay un goce, un disfrute de las áreas mayores.*

En instancias como la de los murales, el aprendizaje era intensivo y múltiple porque se presentaban diversos imponderables que había que resolver en este proyecto de gran escala. Y más allá de ser un formato distinto, se daba la oportunidad de verlo pintar a Clever. Alumnos y ayudantes pudieron ver la ejecución.

VI



## VI. UNA PEDAGOGÍA SUI GENERIS: EL APRENDIZAJE CENTRÍFUGO

Clever ha mantenido como ley no transmitir recetas ni poner su obra como ejemplo o forma de aprendizaje. Lo que ha ido cambiando es de qué modo orienta a sus alumnos a encontrar su camino. La ampliación de conocimientos y la gran cantidad y variedad de alumnos a lo largo de décadas han determinado que pueda ir afinando su abordaje. Ha constatado que hay técnicas que no se le puede pedir a cierto tipo de personas. A los que son naturalmente expresionistas es mejor facilitarles técnicas que requieren de espontaneidad y una forma de resolución rápida y fuerte. Entiende que es absurdo desviarle a una persona lo que es su naturaleza, en especial cuando existen millones de formas de encarar una búsqueda. La técnica tiene que estar asociada a un proceso expresivo.

*Con el tiempo fui entendiendo un espectro mayor de personalidades, peculiaridades —no es que sea cada uno diferente del otro. Hay como familias y ese enriquecimiento me ha hecho mucho más atento a diversificar el tipo de propuestas que hago.*

Para los ayudantes ha habido momentos de organización pedagógica donde se conversa y se dan pautas. Anotando en un pizarrón Clever solía ordenar ideas y dar instrucciones para unificar criterios básicos de propuestas a trabajar. Más bien líneas generales, sin hacer recorridos estrictos e idénticos. Tener recursos al abordar los temas y que esto pueda repicar en los alumnos en nuevas variantes. Algo que continúa hoy día con Marcelo Vera, quien lo ayuda desde hace unos diez años.

Como todos sus ayudantes, Marcelo comenzó siendo alumno, escuchando sus recomendaciones de libros y a medida que fue desarrollando más su trabajo fue recibiendo observaciones precisas:

«Me acuerdo una vez que tenía que hacer un valor intermedio entre la luz y la sombra, y vino, tocó apenas con el dedo y se generó ese pasaje. Con un pequeño gesto logró ese efecto, es inexplicable. O te dice algo y te quedas pensando y lo entendés después. Te da claves o te dice: *mirá tal pintor cómo resolvió*. Es muy personal la corrección. No sé si otro puede ver como él. En un momento yo no quería dar clases acá, y él me dijo que estaba preparado, me alentó. Confía en vos y te da para adelante, después hay que andar».

Hoy día Marcelo se encarga del taller de desnudo los martes, lo asiste lunes y miércoles en las clases, especialmente todo el despliegue de imágenes para las clases teóricas y también en los ejercicios prácticos. Marcelo ha podido ver el cambio en los medios técnicos utilizados: de diapositivas y libros al uso de la computadora, internet y chat, lo que ha potenciado muchísimo la enseñanza.

Hay mucho pensamiento e investigación detrás de las consignas de clase.

En el caso de los ejercicios en relación con el dibujo al natural, por ejemplo. El planteo de distintas posibilidades. Dibujo a lápiz, lineal, valorización de la línea, mayor o menor grado de objetividad, incorporación de planos, pintura monocroma o modulada, línea diferenciada, estructura apoyada por luz y sombra con dirección

convencional, consideración el perímetro como línea, estudio de los huecos, de los ejes y centros de convergencias, ritmos con planos, volumen por sistema de líneas, monocromo, y un largo etcétera. Ejercicios que de algún modo restringen el libre movimiento de la mano favoreciendo así el desarrollo de las potencialidades: Clever no se cansa de repetir que la creatividad se demuestra cuando hay límites, que es allí donde aparecen *cosas brutales*. Y trae el ejemplo de Miguel Ángel que esculpió *El David* a partir de un bloque de mármol estropeado que nadie quería.

Clever entiende las propuestas como elementos que ejercitan la mirada, la percepción, que abren la cabeza, que integran siempre la variación. Recuerda que las posibilidades son infinitas y lo más importante es lograr mantener el entusiasmo, el disfrute. Nunca plantear técnicas que sean un castigo.

*Si trabajás con una técnica muy chiquita en su expresión, un lápiz duro, por ejemplo, el ejercicio conviene que sea pequeño. Donde empieces a rellenar en vez de dibujar, estamos perdidos. Entonces cuando pasás a tamaño más grande, pincel más grande, se requieren otros materiales como témpera, nogalina, draypen oscuro, asfalto, alquitrán. Asociar la energía que estés desarrollando con los tamaños y los materiales que estás usando, para que no empiece a ser una obligación terminar el trabajo. Que el impulso esté adecuado a lo que estás trabajando.*

Ciertos enfoques los ha ido dejando claros por escrito marcando la necesidad de crear un ámbito fértil y amplio de estímulos sensibles e intelectuales a la vez que mantener el rigor en el estudio. Escritos a mano, con una letra impecable: dibujos y esquemas con su sello.

En su taller también los alumnos proponen temas desde donde surgen múltiples posibilidades y enfoques. Clever recuerda que en la Academia se planteó un tipo de enseñanza donde se proponía una meta a seguir y, citando a Rafael, un *non plus ultra* (no más allá), algo de lo cual se distancia claramente:

*En un sentido amplio se puede considerar academicismo a todo tipo de enseñanza «centrípeta», que conduzca a un resultado prefijado, metafóricamente hacia ese centro. Proponemos un tipo de enfoque centrífugo. A partir de planteos genéricos, aceptamos y buscamos resultados diversos, múltiples e imprevisibles. Nuestro enfoque no es narcisista en el sentido en que el docente muestra su propia obra como modelo a seguir. Mi propósito es ayudar a recorrer caminos de autodescubrimiento a cada integrante del taller. Hacer del alumno un doble devaluado del docente no solo anula lo que cada uno tiene de peculiar, sino que revela una falla moral en quien dirige un taller.*

En todo momento se da en Clever esta disposición a ayudar a abrir los caminos internos. Las sensibilidades y temperamentos de los alumnos se van manifestando en los ejercicios iniciales, en el contacto con los materiales, y en las charlas.

*No existe una técnica fuera de la persona. Está asociada a un proceso expresivo que genera esa simbiosis. Creer saber lo que uno quiere decir es un autoengaño; uno se va haciendo a medida que va andando en un mundo múltiple y complejo. No hay*



una técnica, ni siquiera teniendo en cuenta un material. Con el óleo, por ejemplo, hay tantas formas de trabajarlo como personas en la tierra. Hay un caso bien claro: en el siglo XVII, donde la pintura era el arte por excelencia, el mundo de la pintura explota y tiene personalidades como Velázquez, Rubens, Rembrandt. La pintura de Rubens se acercaba a su forma de sentir la materia. Usaba óleo, entonces los colores eran más fluidos. Porque la fluidez de la materia le permitía desarrollar con rapidez todo lo que su imaginación iba generando. En cambio, la pintura de Rembrandt es empastada y con varias capas, casi como un combate. Los dos son genios, pero cada uno necesita expresarse de modos distintos. Al mirar la superficie uno siente que la pincelada en el mundo de Rubens es una danza que fluye y en el mundo de Rembrandt parece que fuera una excavación. Él fue agregando capas. Al tratar de seguir su proceso uno quiere llegar a las primeras capas, entonces tenés que meterte con la misma obsesión que él muestra cuando trabaja. Leonardo: era muy lento y hacía capas muy delgaditas, avanzaba a milímetros, y Tintoretto, mucho después, en el siglo XVI, creía que lo anterior era obra de la paciencia, es una forma despectiva de considerar esa forma de trabajar. Él creía en la presteza, en la rapidez. Quería una técnica que pudiera acompañar el estado emocional, que pudiera testimoniar el estado anímico que tenía al empezar el cuadro. Van Gogh es tan bueno porque la técnica que eligió se ajusta a la fuerza de su carácter. La gente tiene la confusión de que tener buena técnica es tener técnica mimética, copiar la realidad fielmente. No. Buena técnica es elegir los medios expresivos adecuados al temperamento de ese artista. La técnica no se puede separar de lo que es la propuesta artística.

¿Cómo vas acercando a los alumnos a la escucha de su temperamento, al encuentro de su técnica?, le pregunto.

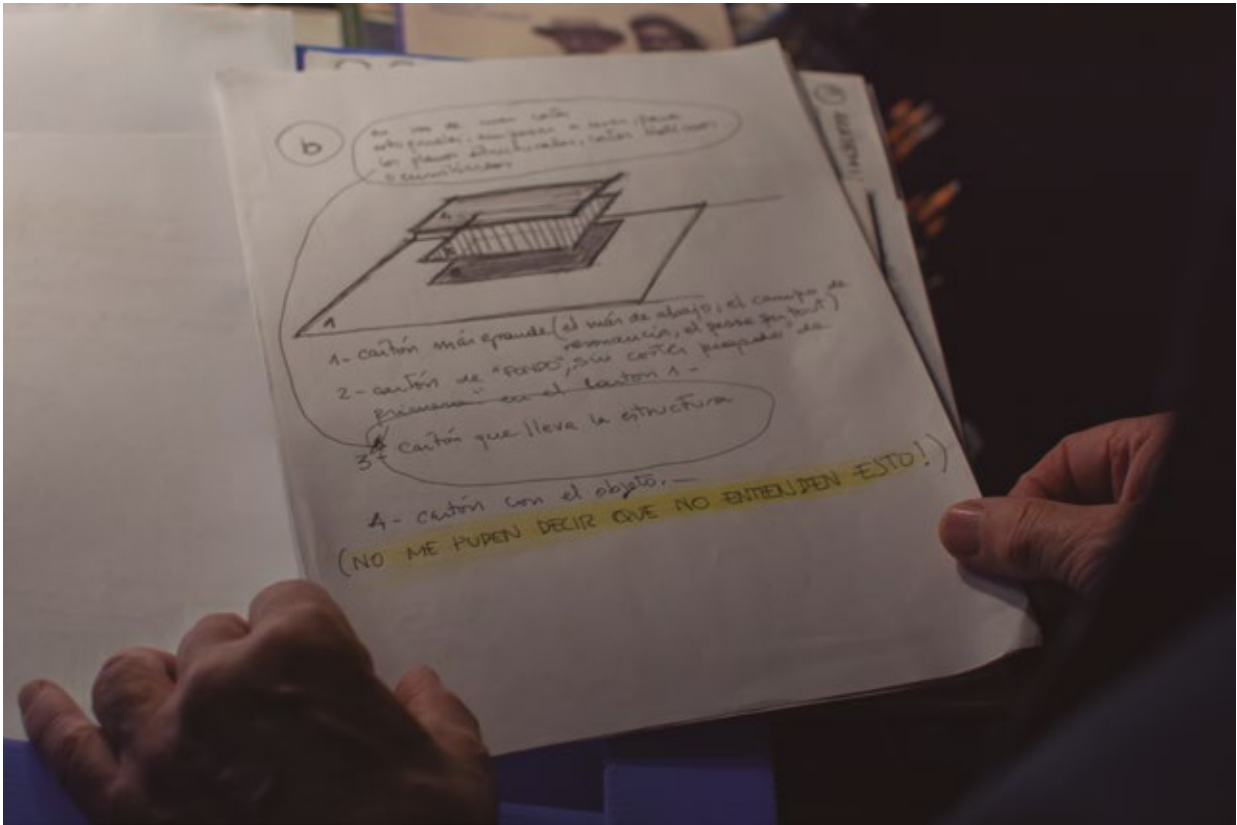
Es un autodescubrimiento. Lo que tenés que hacer es acicatearlo, si vislumbrás alguna cosa interesante, por ese lado seguir insistiendo. Puede haber en una superficie pintada zonas que no son buenas y otras que sí son interesantes. Con el tiempo yo lo percibo, porque estoy viendo todo el tiempo pintura, pero la propia persona que pinta se va a dar cuenta que tiene ciertas tendencias: el uso de determinados colores, aplicarlos de determinada manera...

En otro orden, más allá de este acompañamiento, están los ejercicios. Como una suerte de entrenamiento para aprender a ver y a manejar la composición, el lenguaje, vislumbrar las posibilidades. En general, plantea dos tipos de ejercicios: sin modelo y otros de observación. En muchos casos la investigación se hace en forma grupal, entre integrantes que comparten ciertos intereses. Hasta que cada uno va encontrando su variantes y búsqueda personal.

Algunos buscan visualizar posibilidades cercanas a una geometría (muy elástica) proponiendo ejercicios lineales y luego con la incorporación de planos donde se familiarizan manejando nociones de ritmo y proporción con la ocupación de planos básicos variados. En el caso de los ejercicios de observación, se establece un diálogo con objetos, seres o entornos de la realidad exterior y lo que se busca es una conexión con los

ejercicios puramente abstractos y, por otro, desterrar cualquier idea que interprete la sucesión de trabajos como una etapa que conduzca a un objetivo previsto. Esas etapas deben servistas como posibles amplios lugares a investigar. Si esa es la actitud con que se asumen pueden dar origen a desarrollos no previstos. Volvemos así al concepto de posibilidades «centrífugas». No hay una jerarquía entre los dos tipos de ejercicios (sin modelo y de observación), como no la hay entre los distintos tipos de técnicas. En la formulación de las propuestas siempre están presentes distintos enfoques de la dupla forma-color como también aquella que atañe al plano y a la línea.

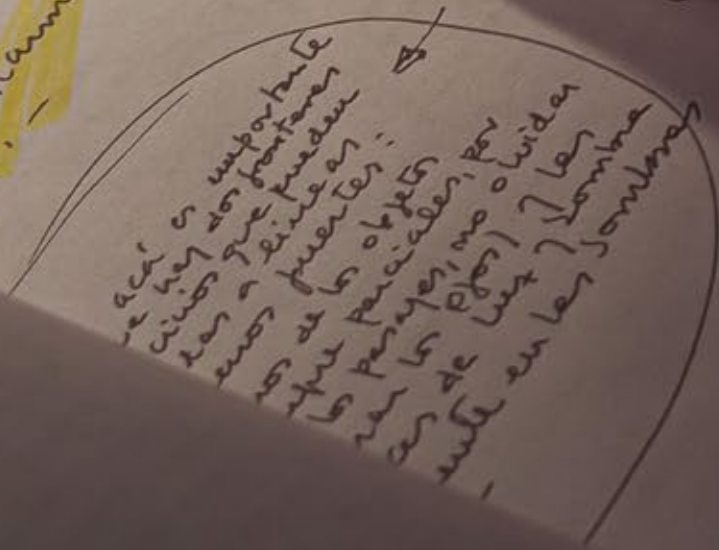
VII



En relación a los para todos pero para algunos  
 en especial  
 o figuras no importa si son objetos, retratos  
 mínimo e inclusive interiores o paisajes (es lo  
 Antes de entrar al color:  
 ritmos lo esencial:  
 • Encuadre  
 • Proporción  
 • Valorización de "mapas" con  
 2 valores planares

MAPA: entrelazado de planos de luz y de sombras

# RITMOS en la LUP



a 17%  
 de la  
 vida  
 • con 1/3 de  
 vertical del espacio  
 o en sus formas  
 o en sus formas  
 idas...  
 de  
 Te de grupo  
 ser administrable  
 ahí - a pesar de  
 en del grupo organizati

• los planos de  
 luz, del valor  
 del papel  
 • los planos de  
 medio tonos  
 7 tonos como  
 papeles como  
 en 5/16 de  
 unicolor  
 coincidir

no se  
 otros operarios  
 antes planter  
 el problema de  
 elaborado.



## VII. LA INVESTIGACIÓN PROPIA Y LA COLECTIVA

El campo es un lugar al que Clever siempre vuelve. Hace años posó la mirada en un árbol solitario, *un árbol que trata de crecer en un lugar que no puede porque hay piedra debajo*. Un árbol al cual le sigue el crecimiento, que ha venido dibujando una y otra vez hace más de dos décadas. Un árbol que siempre está ahí. Que se sabe de memoria. Sus impresiones van quedando en un libro. La portada es una pintura del árbol. Dentro encontramos dibujos, textos alusivos a ese ser vivo que tanto le conmueve. Un tema de investigación que entiende que es infinito. Y lo dibuja y lo estudia con placer, buscando distintas formas de encararlo. Le impresiona y lo respeta: percibe su esfuerzo por sobrevivir. Un árbol que zafó de la sequía. Que sigue vivo a pesar de la piedra debajo, de la soledad y del paso del tiempo.

Es uno de sus temas personales de investigación, pero a la vez lo estudian en clase. Todo un año estuvieron viendo la obra de Matisse, el árbol de Matisse, sus motivos de árboles en las iglesias, en los hábitos de los curas, la relación árbol-mujer. Vieron también la transformación del árbol de Mondrian. La importancia que le da Henry Moore a las raíces. Los artistas que se detienen en las ramas. Las acuarelas de Cézanne.

*Yo pinto a partir de la realidad, no de fotos.*

El árbol de Clever es un palo borracho del medio del campo en Tacuarembó. El árbol que protagoniza su libro de artista.

Como la temática del árbol, los libros de artista también han sido eje de trabajo en el taller.

Nos recuerda Clever que el libro de artista es un criterio que se empieza a desarrollar a principios del siglo XX como una aproximación formal del libro, pero sin responder al formato tradicional. Que el puntapié inicial lo hace Mallarmé en su poema de fines del siglo XIX, «Una tirada de dados jamás abolirá el azar». Un poema que sugiere empezar a leer desde cualquier lado y continuarlo para cualquier otro, siempre con un sentido diferente. Las constelaciones de sentido a las que se refirió Mallarmé una noche estrellada mirando el cielo con Valéry.

Y cómo ese impulso de Mallarmé ha motivado a sus propios alumnos.

*En el taller hay gente que va con la idea de pintar un paisajito, y termina haciendo una obra de arte contemporánea. Se mete con la idea del libro artista, le das pautas y sale una obra vanguardista, preciosa, fuerte de contenido, no formalista.*

El libro de artista se trabajó durante un año en el taller y luego se hizo una exposición con las obras de los alumnos.

Otro ejemplo de los temas tratados ha sido lo sublime en el arte. Lo sublime en referencia a «aquello que nos excede y ante lo cual perdemos pie». Concepto muy utilizado en el Romanticismo, pero también usado por los griegos antes de Cristo. Siguiendo a Kant, Clever entiende lo sublime como un evento que nos sobrepasa y ante lo cual surge un infinito interior que lo comprende. Un tema que han estudiado mucho con los alumnos con abundante bibliografía e imágenes.

Los cuatro elementos ha sido otro disparador para generar curiosidad y ganas de investigar plásticamente. Tomando textos

y nociones que se remontan al siglo IV a. C., con los elementos emparentados con temperamentos y caracteres. Escritos sobre ese tema en el mundo árabe también, y en el mundo de la reflexión filosófica y poética, los libros de Bachelard. La contemporaneidad de ideas de filósofos como los alemanes Gernot y Hartmut Böhme y su *Historia cultural de los elementos*. La urgencia del cuidado del medio ambiente para volver a hablar de la Tierra, el Agua, el Fuego y el Aire, con mayúscula. El vínculo de ciertos artistas con los elementos (Pizarro como artista de la tierra, Monet del agua, impresionistas del aire, etc.). Las pilas de libros para hablar de estos temas. Carpetas en las que en sus lomos se puede leer: Khôra, de Derrida. *Lo sublime*, de Baldine Saint Girons, Edmund Burke, Immanuel Kant, Longino, Eugenio Trías: *Lo bello y lo siniestro*.

*Todo eso estimula la parte imaginativa y cultural de la gente mientras tratás esos temas. Mi tarea no se remite solo a pasar fórmulas de cómo pintar, sino a abrir la cabeza para que piensen como seres humanos, no solo en poesía, filosofía y en otras cosas, sino en todo, porque todo al final va a desembocar en lo que hagan.*

Entre las carpetas se ven un montón de textos de Aristóteles por allí, otros de Carpentier por allá, Pitágoras, toda la obra de Giordano Bruno, un grupo de libros reunidos bajo el título «melancolía». Todos leídos, subrayados con lápiz, con marcadores, con anotaciones. Muchos libros que estudian los símbolos, autores como Pierre Hadot, Heinrich Zimmer, Fernando Schwarz, Nuccio Ordine, Paul Valéry, Mircea Eliade, Aby Warburg, textos sobre Qumrán, sobre chamanes, esoterismo. Cuando se entusiasma con un autor, tiene que leer todos sus libros.

Clever encuentra conexiones preciosas sobre cualquier tema. Le pregunto por un símbolo cualquiera: una estrella de cinco puntas: ¿qué significa?

Toma una hoja en blanco y una lapicera y empieza a desarrollar su explicación como si fuera un matemático con su fórmula. No agarra ningún libro, la explicación nace espontánea, fluida, segura. Dibuja la estrella, me muestra cómo con sus puntas se forma un pentágono.

*Se llama pentágono estrellado, y tiene la propiedad que si se unen las puntas se genera un pentágono dado vuelta para arriba y si se continúa con prolongaciones se da nuevamente la estrella con el sentido anterior. Se vuelve a dar, es infinito hacia dentro y hacia afuera. Va girando, el dinamismo de la propia figura está asociado a la idea de rotación. Cuando es así (una punta para arriba y dos para abajo) la estrella es benéfica, cuando está al revés, se lo asocia en la magia con el macho cabrío, serían los cuernos, fuerzas negativas. Está también en los diagramas con el sentido positivo, sería magia blanca. Santo y seña de los pitagóricos, te mostraban un pentágono para entrar. El Nautilus, que es una espiral áurea perfecta. Esto dice que: ambas cosas tienen el número áureo.*

La estrella de cinco puntas es una pequeña muestra del potencial de Clever para guiar una búsqueda warburgiana. Paralelamente a los módulos temáticos, en las charlas a veces alternan con temas directos de la práctica de la pintura como el color. El color desde el punto de vista de la física, la química, la expresión, lo psicológico, la historia del color, con su amplia

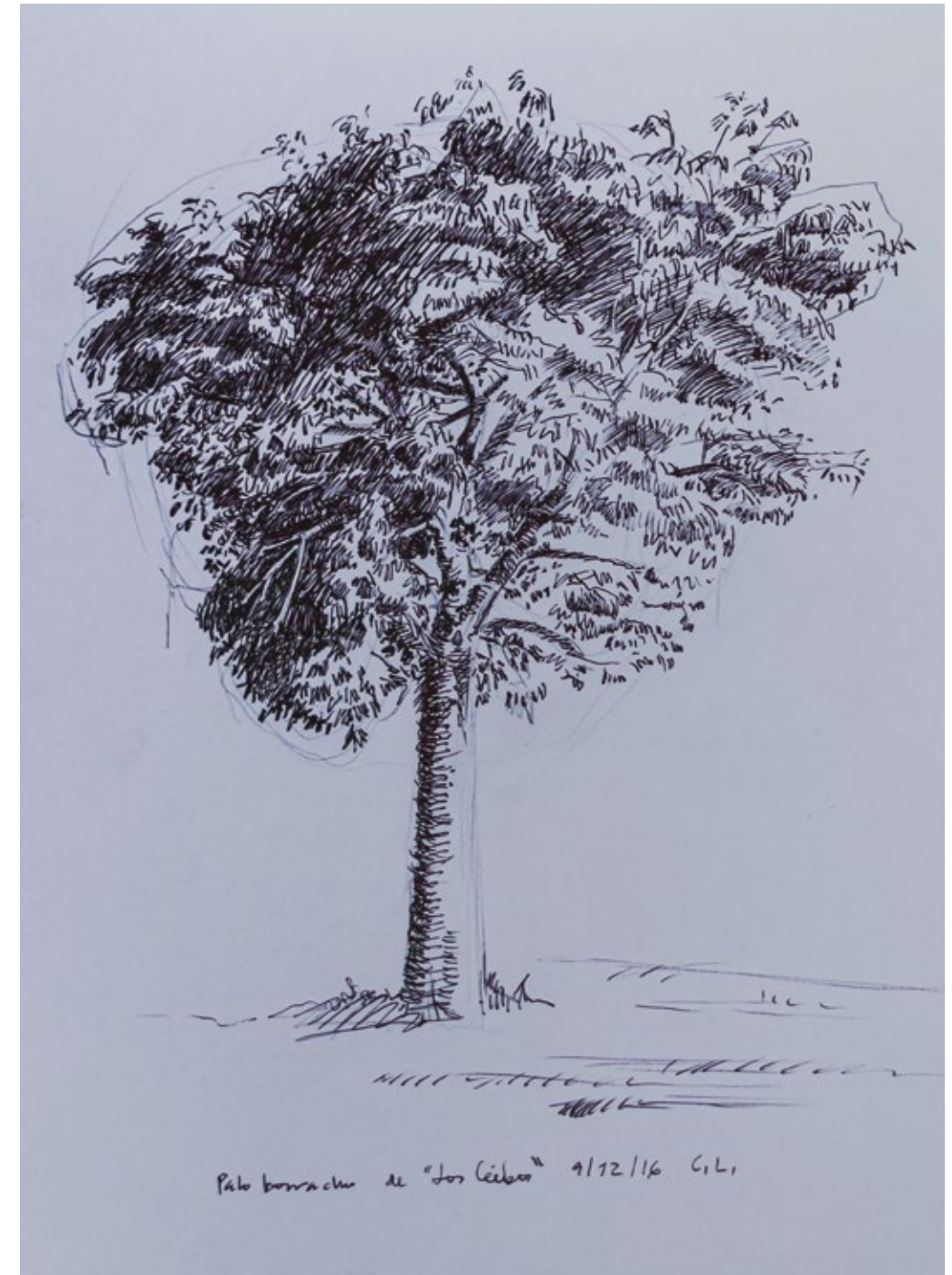


bibliografía. A nivel práctico utilizan una síntesis resumida en 88 ejercicios inventados por Clever.

O el *collage*. Durante mucho tiempo han investigado en el *collage* trabajando con hojas de colores para desarrollar el tema desde el punto de vista de las relaciones cromáticas. Y también lo que en un momento desarrolló Matisse, el *collage* utilizando papeles y cartones con textura. Un tema que lo llevó a otros ámbitos de la enseñanza como el Instituto Crandon, que le pidió un curso de este tema para docentes de enseñanza media superior. Lo desarrolló también en Maldonado en un seminario de tres días en el taller de Celsa Burgueño.



VIII









## VIII. LA OPORTUNIDAD DE LA PANDEMIA

Como él mismo ha dicho, en la pandemia Clever se sentía como una fiera encerrada, y se le ocurrían cosas todo el tiempo.

Asu vez, tuvo que buscar nuevos modos de llegar a la gente sin estar presente. Cambió la metodología y se las ingenió para enseñar y motivar a la distancia. La parte teórica la abordó grabando clases de media hora, con su voz explicando temas y las imágenes de obra. Llegó a enviar 300 clases de historia del arte. 119 clases solo de El Bosco, 41 sobre Piero Della Francesca, 31 de Botticelli, 18 de Leonardo, 26 de Van Eyke, y así tantas otras.

Por otra parte, mandaba por chat los ejercicios prácticos con propuestas claras, con una formulación que no dejara dudas. Y luego se encargaba de corregir por la misma vía. Se armaron así varios grupos según los temas de estudio. Un grupo que todavía se mantiene se denomina «Geómetras», y está compuesto por varios arquitectos interesados en indagar sobre arte geométrico. En el encabezado del chat, la frase del frontispicio de la Academia de Platón: «No entra nadie que no sepa geometría».

Son varios los arquitectos integrantes del taller. Clever me muestra un posteo de Instagram de Fito Páez: su retrato al óleo en una pared de su casa. El autor: Leandro Reimundi, uno de sus alumnos, arquitecto y docente de taller Apolo de Facultad de Arquitectura.

Marta Bongiovanni es otra arquitecta que no deja de maravillarse por todo lo que sabe su maestro y sus ganas de compartirlo:

«Si leyó un libro te lo tiene que contar. Hay algo que él nos enseñó que es producir entusiasmo; entusiasmo es el que tiene a Dios adentro. Sus clases abren caminos en muchos sentidos. Y sus alumnos no son “Cleveritos”, cada uno va por su camino. No deja de hacer correcciones, el sustento de sus críticas es enorme».

Otro grupo que guio a la distancia fue el de naturaleza muerta. Daba indicaciones de cómo encarar el trabajo, cómo armar los escenarios, el fondo. Le mandaban fotos con lo que iban planteando y él les mandaba bocetos con correcciones del tipo:

*Iris, girá el modelo para que la luz de la ventana entre por este lado derecho, elegiste correctamente por valor, color, forma y proporción. Tu opción es por una paleta cálida, cuando elijas el valor y color de fondo debe diferenciarse de todo lo demás elegido por ti. Acordate: el ejercicio propone trabajar fresco sobre fresco.*

O a Sebastián le hacía ver algo que habían visto en el libro de Guy Davenport (*Objetos sobre una mesa*) y cómo lo tenía que poner en evidencia:

*Envolvente rítmica, pasa de segmentos rectos que se enganchan a tramos de curvas que hacen lo propio. La botella y la calavera podría ser una fruta, hacen de eje y articulación para los dos sistemas rítmicos, un sistema con rectas y un sistema con curvas.*

El tema de las cabezas sobre la mesa, que también lo estudiaron en las descripciones de textos del siglo XIX, los llevaba a repensar esos entornos donde uno puede replegarse para pensar,

dibujar o escribir. Inspirarse en el estudio de Goethe o el escritorio de Sherlock Holmes. O los sitios donde se cocina, remitiendo a Velázquez y sus bodegones. Espacios donde de una manera u otra se despliega la sensibilidad. Y cómo los objetos acompañan acciones, gestos, creaciones.

*Debo agradecer a la pandemia porque ahí aparecieron otras cosas. Me permitió dar testimonio de cosas que siempre están, pero yo no explicito.*

A pedido de un alumno surgió el estudio sobre Augusto Torres. Como ya se mencionó, Clever lo había conocido directamente de su época del Taller Ribeiro, incluso llegó a mostrarle obra. Increíblemente, estando en ese taller Clever no hizo constructivos. Eran otros tiempos, menos estrictos. Pero ahora tenía esa oportunidad desde otro lugar. Tomó el cuadro *Naturaleza muerta con compotera blanca* y lo estudió a fondo analizando la forma, la estructura y lo rítmico. Hizo luego un sesudo estudio cromático. Por último, lo pintó mostrando cada paso, logrando «una posible versión». Luego fue tomando otros cuadros de Augusto y los fue dibujando, haciendo un estudio severo que le llevaba un día o más. Fue observando las proporciones que usaba, las medianas, los centros de la composición y la paleta que utilizaba. Fue deconstruyendo y armando esquemas de color, probando distintas combinaciones y armando tablas para encontrar todos los matices de esa paleta elegida. Cada cuadro de Augusto se convirtió en una carpeta de análisis.

Estudiaron también a otros alumnos del TTG como Gonzalo Fonseca y Gurvich, y al propio maestro. Clever siguió ese esquema armando carpetas donde están sus dibujos alusivos al tema tratado, explicando las ideas, los ejercicios traducidos en pequeñas obras ilustrativas. Al mismo tiempo, mientras investiga con la línea puede anotar otras ideas o reflexiones más generales como esta:

*No se trata de que haya algo sobre lo que se podría decir una cosa o su contrario. No hay cosas sobre las que se diga algo, la cosa es el decir. Las letras no hablan, únicamente recogen un eco lejano que sirve de sustrato para que la memoria no se pierda. Pero ellas mismas no son memoria. El sentido de la escritura es el resultado de un acto que va de la orilla del autor a la del lector a través del cauce del trazo de la escritura. La interioridad se construye como lenguaje, en eso consiste el carácter previo de la memoria que sin embargo no existe si no en el instante concreto y temporalmente definido de conocidos actos de lectura.*

Un pensamiento aleatorio, independiente de lo que venía estudiando que, sin embargo, tiene la urgencia de anotar. Un pensamiento de Tamara Stern.

*Mientras preparaba ejercicios, leía, dibujaba o pintaba me comunicaba con mucha gente por otros temas. En esa época lo hacía en forma rica e intensa con una coterránea, Tamara Stern, una psicoanalista particularmente inteligente. Lo que escribí en la hoja de trabajo pertenece a esa correspondencia. Lo anoté porque, como en el caso de Julián Irujo y muchos otros, hubiera querido expresar de ese modo un pensamiento que comparto. No*







*te olvides que nada menos que Walter Benjamin buscó hacer un libro propio ordenando citas ajenas.*

Ya luego vuelve sobre Torres y sus esquemas.

*Torres usa la línea media en esa época, en el treinta. Luego ya no usa tanto la media sino la áurea. La media es un equilibrio estático, la áurea es dinámica, es un equilibrio asimétrico.*

En su casa, en una habitación ciega pasando el *hall* con la claraboya, aparte de libros y obra hay un piano. Y sobre la tapa del piano reposan algunas piezas que han sido parte de los ejercicios del taller. Ejercicios que son pequeñas obras de arte surgidas de exploraciones con cartones. Son *collages*. Encimados, relacionados a través de cortes y desplazamientos, las figuras están organizadas con una lógica geométrica. Deconstruidas o al revés, dependiendo de cómo se lo mire. Primariamente, objetos quietos que se vuelven dinámicos en ese danzar de formas cortadas con trincheta.

Otros ejercicios de *collage* son sacados de una carpeta. Pruebas de papeles de colores, empezando con un color, luego dos. Recalca los dominantes, hace aparecer los matices. Enseñanza gradual que va complejizando, introduce texturas. *Collages* que él propone. Una evolución que va mostrando todas las posibilidades al ponderar valores. Entre esos ejercicios destacan algunos que dan ganas de llevárselos y encuadrarlos.

Y viene a cuento un comentario de Pedro Dalton:

«Si vas a su casa y mirás los biblioratos que tiene desde que empezó a dar clase hasta hora, esa obra es tan potente como su obra pictórica. La gente quiere ir a los bifes, quiere ver obra, que pinte y que pinte, y él enseña y enseña. No lo vas a poder creer si ves la obra en clases que tiene. Las clases que ha dado y que tiene para dar, las charlas, los lugares a los que te lleva. La biblioteca que tiene, que se la leyó toda, no podés comprender cómo llegó a eso, la obra intelectual de él es tan potente como la obra pictórica. Se toma la docencia como si fuera un arte».

Esa tarde, antes de irme, le pregunto a Clever dónde hay obra suya en el exterior. Como al pasar menciona que Fidel Castro tenía un cuadro con su firma en su despacho, le compraron obra Octavio Paz y el rey Hussein de Jordania y muchos más, sin nombrar a los de nuestras proximidades geográficas.

X



## IX. EL TALLER HOY

Con los años los grupos humanos van cambiando, así como los ayudantes, pero persiste esa adrenalina colectiva, ese universo vibrante de búsquedas y la sensación de descubrimiento en lo que está haciendo otro, en lo que señala Clever cuando corrige, en las clases teóricas.

El retorno a la presencialidad fue gradual, hasta que se normalizó y volvió a darse ese ambiente fermental de muchas personas trabajando en aventuras diferentes, contagiando ganas, abriendo nuevas ventanas.

«El taller tiene una atmósfera muy particular, eso ayuda a estar atento. Entrás al lugar y no son solo los aromas que uno siente, es la luz, la música, hay un ambiente muy proclive a estar con ganas de escuchar», dice Leandro Reimundi. «No siempre que voy al taller me pongo a hacer cosas, saco muchas fotos. Miro el proceder de los compañeros, cómo pintan. Mis métodos son muy aleatorios y de improvisación. Hacemos lo que queremos, en el buen sentido de la palabra. Sentirse libre es una de las maneras más importantes de transitar».

Las charlas, renovadas, con nuevos cruces entre disciplinas. Una consigna fue tomar como punto de partida un texto sobre un pintor que no haya sido escrito ni por un crítico ni por alguien que no fuera compatriota del elegido. Así fueron encontrando relaciones que los llevó a interesarse por historiadores de las religiones, literatos, filósofos. Nombres como Mircea Eliade, luego Bachelard hablando a propósito de los nenúfares de Monet. Cada uno de esos diálogos tenían, como siempre se da en el taller, derivaciones múltiples. Aparecían otros textos, otras obras: Balthus y Rilke; Heidegger y Chillida; textos de Juan García Ponce y Octavio Paz sobre Rufino Tamayo. En los últimos tiempos se detuvieron en México y estudiaron desde los olmecas hasta el siglo XX. El muralismo de 1920 para luego entrar más a fondo en Rufino Tamayo. José Luis Cuevas. Un texto de Carpentier sobre Wifredo Lam y otros nombres como Fernando De Syszlo y Vargas Llosa —a quienes Clever conoció—, el venezolano Jesús Rafael Soto, Fernando Bottero, entre otros.

«Es como si Clever hubiera vivido todas las épocas porque te cuenta eventos como si él hubiera estado ahí», dice otra alumna que es ingeniera, Silvia Suárez. «Mi impresión es que lo vivió, y lo vivió porque leyó muchos libros sobre cada tema y tiene su propia síntesis. Inigualable. No sé si transmito la alegría de participar en este taller. Es un privilegio, tenemos en Montevideo algo que no sé si existe en otro lugar de América. Es muy fascinante lo que él tiene en su cabeza y cómo lo entrega, con esa generosidad sin esperar nada más que prenda en cada uno algo distinto para que empiece a crecer eso que luego él ayuda a que salga».

Tal vez por ser mujer, Silvia Suárez también se refiere a esta cualidad suya de habilitar lo nuevo.

«Siempre lo comparé con un útero al taller. Te sentís cómoda, amparada, acompañada. Te sentís bien y salís mejor de lo que

entraste. Y da lugar a nacimientos, salís descubriendo cosas que no sabías que tenías adentro. Es un ambiente precioso, siempre lo fue, y siempre distinto».

La luz, tradicionalmente vinculada con el espíritu, con la fuerza creadora, con la energía cósmica, ha sido la gran materia con la que ha trabajado Clever durante toda su vida. Su depurado manejo del claroscuro en la tela es fruto de un profundo proceso interior que él impecablemente vuelca en sus alumnos. Proceso que ha pasado por el viaje de la geometría, del simbolismo, de la vibración del color; pero también, del combate consigo mismo, del trabajo duro, de la paciencia, de la escucha del otro. Con un sentido de reverencia transmuta en la docencia aquello que hace plásticamente: brinda su gesto preciso, ilumina, ayuda a conectar con la llama propia y abre la puerta a nuevos caminos.

Los prejuicios (a propósito de técnicas y el oficio)

"Yo sé lo que quiero decir. Sólo necesito aprender la técnica."

Sí, muchas veces se dice esto, habiendo ya elegido los materiales con que trabajar. ¿Cómo se puede optar de antemano desconociendo las posibilidades del empleo de otros materiales y procedimientos? El paseo por distintas opciones de trabajo (materiales, instrumentos, procedimientos, enfoques) busca remover la fijeta de esos preconceptos. Cuando se apunta a un material, además de considerarlo en el escalón jerárquicamente más alto, se cree que hay en su empleo, una técnica óptima frente a otros.

Trato de hacer ver que nunca es así. La invención de un lenguaje presupone un proceso donde junto a lo que "se quiere decir" se depuran procedimientos inextricablemente unidos al propósito primero. Cómo usar los materiales también es una invención.

Cuando Rembrandt usa la espátula junto al pincel y amplía el rango expresivo de la materia pictórica haciendo que oscile desde fuertes empujes a ligeras voladuras, está inventando una técnica a la par que un universo de imágenes. Si se tratara de escritura, la letra "manuscrita" diría tanto como los sentidos, los contenidos semánticos de cada frase.

Una obra no se construye sumando una serie de "tics", tomados de la obra de otros artistas. La obra no es una prenda contruida de retazos a la moda sino que es algo que debe ir creciendo desde nuestro interior para finalmente hacerse visible exteriormente.

Cuando realmente estás concentrado, metido en el trabajo que te ocupa te olvidas de ti mismo. Ahí estás dejando fluir algo profundo y el tiempo transcurre sin que te "pese". -



Una alumna muy querida.

Siempre creí que en el arte la fuerza expresiva se manifiesta de dos maneras diferentes: como estallido consumado o como amenaza contenida. El resorte saltando por el aire o comprimido.

Un dibujo de Holbein, filosófico y meditado, aún destila su fuerza a través de los siglos. Sin urgencia, soslaya su potencia en sus amplias y cadenciosas líneas, a tal punto, que para una mirada superficial puede parecer "frío" o "duro".

Afortunadamente existen diferentes familias de sensibilidades en el arte. Hay quienes sienten la obra como el espacio donde expandir el estallido casi instantáneo de su compulsivo temperamento. No necesita persuadirnos como el dibujo de Holbein. Por eso es más fácil identificarla como fuerza. Como contrapartida, la eclosión es casi sincrónica con la disipación.

Ya ha estallado, no es una posibilidad sino un hecho consumado.

Sólo algunas obras nacidas del impacto mantienen su energía en la materia que la contiene. Baste pensar en Van Gogh y sus venas de colores todavía palpitantes de vida.

Jacky Urioste pertenece a esta familia. Por la superficie de sus obras el color y la materia fluyen definiendo las formas. Pero sería un error creer que la intensidad y rapidez características de su trabajo se da

con ausencia de construcción y meditación. En su carcaj anidan muchas flechas y el certero recorrido de muchas de ellas revela en ese fugaz instante el impulso y su control. También Van Gogh en sus cartas nos enseña que la reflexión puede convivir con la pasión, —







## BIOGRAFÍA

CLEVER LARA  
(Rivera, 1952)

Artista plástico, docente y curador.

Realizó sus primeros estudios de pintura en su ciudad natal con el maestro Osmar Santos. Entre 1964 y 1972 asistió en Montevideo al taller de Edgardo Ribeiro, alumno de Joaquín Torres García.

Entre 1975 y 1979 fue docente en el Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís y luego instaló su propio taller de enseñanza en Montevideo, en el cual ha formado a numerosos artistas, tarea con la que continúa en la actualidad.

En 1984 recibió la Beca Guggenheim con la cual realizó estudios de grabado en metal en el Prat Graphic Center de Nueva York. En el mismo año hizo un curso de grabado con Luis Camnitzer en Valdottavo-Lucca, Italia.

En 1988 fue distinguido por la Fund for Artists Colonies, Estados Unidos.

Representó a Uruguay en la Bienal de Venecia en 1986 y en la Bienal de San Pablo en 1981 y 1994. Además, ha sido destacado con otros premios internacionales. Entre las principales exposiciones colectivas en las que intervino pueden citarse: Premio Miró, Barcelona, 1976; Bicentenario del Nacimiento de Simón Bolívar, Mérida, Venezuela, 1983; Four from Uruguay, Nueva York, 1984; Primera Bienal de La Habana, 1984; Primera Bienal de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1987, entre otras. A su vez, ha expuesto en Paraguay, Chile, España, Alemania, EEUU, Israel, Unión Soviética, entre otros países. En 1989 expuso en el Venezuelan Arts Center de Nueva York. Recibió el Tercer Premio en la exposición Bicentenario del Nacimiento de Bolívar, Gran Premio PANAM-VII Bienal Internacional de Pintura de Maldonado (1987).

En 1993, el taller que dirige tuvo a su cargo importantes obras murales en el museo a cielo abierto de San Gregorio de Polanco.

En 2001 recibió el Premio Figari en reconocimiento a su trayectoria.

Integró la Comisión Nacional de Artes Visuales entre 1997 y 2003. En carácter de comisario y curador participó en envíos de Uruguay a exposiciones internacionales (Bienal de San Pablo y Bienal de Venecia en tres ocasiones).

Obras suyas se encuentran en museos de Uruguay y Paraguay, así como en colecciones privadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, EEUU y Paraguay.

En 2024 es homenajeado con el Premio Nacional de Artes Visuales que otorga el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

## SOBRE LA AUTORA

MALENA RODRÍGUEZ GUGLIELMONE  
(Montevideo, 1974)

Licenciada en Economía (UDELAR), tesis de grado publicada en el libro *La cultura en el Uruguay. una mirada desde las Ciencias Económicas* (Fundación de Cultura Universitaria, 2011), *La inversión en arte uruguayo*.

Diploma en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Montevideo).

Autora del libro de entrevistas *Detrás de la cultura - Una aproximación a las industrias creativas en Uruguay* (BMR Académica, 2019) y de la biografía *Hasta el hueso - Oscar Guglielmone* (Fin de Siglo, 2011, mención en los Premios Anuales de Literatura del MEC 2010).

Ha participado también en las siguientes publicaciones: *Martín Gómez Platero*, BMR, 2019; *Queso, oliva y vid*, BMR, Montevideo, 2018; *La sala transparente*, Ebital, Montevideo, 2016; *Mujeres que inspiran*, Endeavor, 2016.

Directora del documental *Yoga en la Edad Dorada*.

Desde 1999 se ha venido desempeñando como comunicadora (redactora, editora, conductora y productora) en distintos medios de prensa escrita, televisiva y radial tanto de Uruguay como del exterior.

Creadora y conductora del programa radial *Serendipia* en Radio Cultura, Medios Públicos.



