

# Lidya Buzio. La casa del 5510

mar 1st, 2013 | Por [admin](#) | Categoría: [Artículos](#)



**Infoceramica.com tiene el enorme placer de ofrecer un acercamiento a la artista Lidya Buzio, apuntes de su biografía, sus influencias, sus propias palabras y su obra. Y esto de la mano de uno de sus “descubridores” y amigos, que además es uno de los más influyentes expertos en arte cerámico del mundo: Garth Clark.**

Este texto es un extracto de la introducción que Garth Clark escribió para la exposición celebrada en la Galería Cecilia de Torres, de Nueva York, del 15 de noviembre de 2012 al 9 de marzo de 2013, en la que pudieron verse piezas realizadas desde los años ochenta hasta hoy.

## LA CASA DEL 5510

por Garth Clark

### Montevideo

El azar es siempre un “comodín”. Para Lidya Buzio esta carta se jugó pronto. En 1948, el año de su nacimiento, su familia se mudó a una nueva casa en el 5526 de la calle Caramadú, en el parcialmente desarrollado barrio de Punta Gorda, en Montevideo. La gran casa era cómoda y con habitaciones para el servicio, como correspondía a la floreciente fortuna de la familia Buzio: su padre, Italo Arnaldo Buzio, empresario; su madre Rosa Belluri y dos hermanos mayores, Cecilia y Julio. Otro hermano, Carlos, nació dos años después.

Otra casa se estaba construyendo en la misma calle, dos manzanas más abajo, en el número 5510, que tendría un impacto decisivo en el futuro de Buzio. Cecilia tenía seis años y todavía recuerda ver a un hombre de pelo cano y barba, que llegaba todos los días a inspeccionar el progreso de la casa. Le llamaba la atención porque en Uruguay no era habitual que los hombres se dejaran crecer la barba.

Era Joaquín Torres-García, un pintor y el más importante modernista de Sudamérica. Nacido en Uruguay en 1874, pasó cuarenta y tres años, gran parte de su vida, en Europa. En Barcelona, donde estudió arte, trabajó con Antonio Gaudí y conoció al joven Joan Miró. Después, en París, fue amigo de Piet Mondrián y otras figuras del arte moderno.

Volvió a Uruguay en 1934 (...) En 1943 estableció el “Taller Torres-García” (TTG), un laboratorio para desarrollar la estética del “Constructivismo Universal” y del arte abstracto en general. El taller sobrevivió a su muerte, ya que sus estudiantes e hijos se hicieron cargo de la escuela, que continuó en diferentes locales hasta 1967.

Su casa se terminó en 1949. Pero ¡ay! Torres-García sólo vivió allí unos pocos meses, hasta su fallecimiento a la edad de 75 años. (...) La pequeña Manolita, (su hija) activa abogada de izquierdas pro-derechos humanos, fue una persona cálida y cariñosa mujer, que pronto se convirtió en una segunda madre para los hermanos Buzio. Por su parte, Rosa era más que feliz enviando a sus “chicos”, como Manolita los llamaba, a jugar al número 5510, con su bisnieta, que era de la misma edad. Recibía con alegría la compañía y la vida que los niños llevaban a su casa.

(...) Lidya Buzio solía pintar, pero durante su adolescencia fue progresivamente interesándose por la cerámica. En 1967 se inscribió como estudiante del artista catalán Josep Colléll. Con esto, esencialmente se convertía en su aprendiz, lo que era un camino inusual para una mujer proveniente de una familia burguesa. La vía esperada era ir a la universidad a estudiar una carrera, para después olvidarla y contraer matrimonio.

Colléll se trasladó a Montevideo en 1950 desde la ciudad de Vic, cerca de Barcelona. Después de ser forzado a alistarse durante cinco años en el ejército franquista para evitar su ejecución, posteriormente trabajó como maquinista, aunque siempre estuvo interesado por la pintura. A los veinte años, junto a otros ocho jóvenes, formó “Els 8” y tomó clases de pintura con su tía Lluçia Costa, una muralista que era seguidora del movimiento artístico catalán del “Noucentismo”.

(...) En su cerámica, Colléll aspiraba a conseguir “La riqueza cromática de la pintura. Buscaba inspiración en la cerámica pre-colombina, en la calidez de su técnica de pulido, que había aprendido observando piezas en colecciones privadas; desarrolló, de forma autodidacta, una técnica personal que le permitía pintar y brujir las piezas antes de la cocción y conseguir una extraordinaria paleta de colores.” (Todas la citas de Lydia Buzio que se insertan el texto fueron recogidas directamente por el autor en conversaciones y emails durante 2011 y 2012. N. del T.)

También hay que destacar que la cerámica jugó, desde sus comienzos, un profundo y muy importante papel en el Constructivismo Universal, si no en sus hechos, al menos sí en término de simbolismo. La cerámica precolombina fue clave para las teorías de Torres-García, que comenzaron alrededor del año 1928, cuando visitó en París la exposición de cerámica precolombina “Les Arts Anciens de l’Amérique”, organizada por el Museo de Artes Decorativas, en el Palacio del Louvre. Después de esto, el Museo del Trocadero (el actual Museo del Hombre), que tenía la principal colección de arte arcaico y tribal, llegaría a ser su visita favorita.

(...) “Todo era un rito en sus clases”, recuerda Lidya, “y el estudiante tenía que someterse a las estrictas normas de Colléll, cada paso, desde la realización a la pintura de la pieza tenía que estar dirigida por Colléll y supervisada por Carmen, todo con mucho cariño pero... dentro de sus normas. Cuando una pieza estaba seca y pulida, se podía diseñar el diseño con Colléll. Era un momento muy excitante, ¡aprendería tantol Podía ver la transformación de mi diseño hasta convertirse en algo mucho más fuerte, más bello y con más sentido, todo encajaba.

(...) En 1969, después de dos años con Colléll, en parte como aprendiz, Buzio instaló su propio estudio (Colléll le regaló su primer horno) y durante los siguientes cuatro años hizo su propia producción y enseñó a niños y jóvenes.

En 1970 la exposición retrospectiva de Torres-García en el Museo Guggenheim llevó a Cecilia y Horacio hasta Nueva York. Lidya fue a visitarlos en 1972 y decidió quedarse permanentemente.

### Nueva York

En Nueva York estudió con el pintor Alpuy, y comenzó sintetizando las técnicas de pintura de figuras sobre piezas que aprendió de Colléll con el interés del AAC y el TTG por el arte y las imágenes de las culturas Amerindia, africana y de Oceanía, produciendo cerámicas que incorporaban diseños precolombinos y de la antigua Grecia en frisos y bandas. Buzio comenzó a pintar figuras sobre barro, para, a mediados de los setenta, integrar imágenes del paisaje de Nueva York en sus cerámicas.

“Admiraba la forma en que Colléll y Torres-García trabajaban la imagen de los edificios”, dice Buzio, “Pero yo quería añadirles volumen, quería volumen dentro del volumen. Necesitaba encontrar mi propio camino, crear atmósfera y que mi trabajo llegase a ser más dimensional, dando la sensación de que mis cerámicas permitieran acceder al paisaje.”

Buzio encontró la transición al mundo del arte neoyorquino muy difícil. Al venir de una comunidad artística que era más comunista que capitalista, encontró la cultura norteamericana desconcertante, centrada en la profesionalidad, el dinero y el éxito “Si, teníamos que ganarnos la vida, pero crear, ver y hablar de arte era igual de importante. Era la vida, una religión, no un negocio.” Asimismo se encontró una rígida jerarquía de materiales en la cual la cerámica estaba marginada como parte de la artesanía. En Uruguay esto no ocurría, esta degradación de su forma de expresión fue muy dolorosa y todavía lo es hoy en día.

(...)

### The Gallery Years

En 1982 estaba en Nueva York visitando a los ceramistas Anne y Jim Walsh. (...) Cuando salía de casa de los Walsh, todavía en la puerta, vi, con el rabllo del ojo, una pila de trapos de la que asomaba la parte superior de una pieza de cerámica con un radiante azul celeste y unas nubes blancas. Pedí verla. Mi primera impresión fue de la mágica unidad: forma, color y material eran todo uno. La imagen del “Downtown Manhattan” rodeaba las sensuales curvas de la pieza y desaparecían y resurgían del volumen de la misma, en un constante desplazamiento cinético hacia adentro y hacia afuera. Tenía además la cualidad de ser al tiempo antigua y contemporánea—una antigua cerámica de un imaginario yacimiento arqueológico de Perú.

Walsh me organizó una visita para conocer a Buzio en su estudio ese mismo día. Llegué, me presenté y le conté que Mark Del Vecchio, mi pareja y socio, y yo, acabábamos de abrir una galería de arte en cerámica en Los Ángeles, le ofrecí ser su representante y organizar una exposición individual. Fue evidente que no me tomó en serio; fue muy educada, pero sus ojos telegrafaban algo entre el escepticismo y la incredulidad. Afortunadamente Walsh podía responder por nosotros y la primera de muchas exposiciones tuvo lugar en enero de 1983, con el título de “Lidya Buzio: Soho Roofscapes”.

La exposición se vendió antes de la noche de apertura. El primer comprador fue Betty Asher, legendaria coleccionista, comisaria y galerista de Los Angeles una figura muy influyente en el ambiente artístico de L.A. y reconocida como la primera coleccionista de Pop Art de Estados Unidos. En 1962, antes de que las carreras de Warhol o Liechtenstein despegaran con Castelli, ella ya compró sus obras a Irving Blum en la legendaria Ferus Gallery en La Cienaga, donde Warhol hizo su primera exposición. El siguiente fue Ed Ruscha y su colección continuó creciendo.

Asher estaba en nuestra galería cuando el primer envío de UPS llegó, y esperó mientras desembalábamos para conseguir la mejor pieza. Después de eso siempre la llamábamos cuando nos llegaban nuevos trabajos, llegó a ser un ritual. La galería de Asher estaba cerca y ella podía presenciar como rajábamos y abríamos las cajas de cartón. Como resultado ella adquirió algunas de la joyas, incluida la primera pieza con la parte superior plana, una de las más icónicas formas del trabajo de Buzio.

Buzio floreció al verse como artista y eso le dio el valor de asumir riesgos. Le liberó de la embellecedora tiranía del circuito de ferias que le obligaba a realizar pequeñas figuritas y tazas de café, algo que ella nunca quiso hacer.

El afamado escritor Ed Lebow escribió extensamente sobre el trabajo que se pudo ver en esta exposición en su ensayo “Duple Rhythms”. Este sigue siendo la más ilustrativa, perceptiva y poética explicación del trabajo “arquitectónico” de Buzio, comenzando por una introducción sobre sus procesos: “Buzio construye sus formas con planchas de barro rojo. Con sencillas combinaciones geométricas de cilindros, conos y esferas, llega hasta nuevas reestructuraciones de esferas, botellas, vasijas con dobles bocas y vasos de bocas anchas.”

(...) Poco después la obra de Buzio fue incluida en la exposición en el Museo Nelson-Atkins, en Kansas City. (...) En el otoño de 1983 nuestra galería abrió en Nueva York, en la meca del arte de la ciudad, la calle 57. La segunda exposición en nuestro nuevo espacio fue una muestra individual de Buzio, en la que se vendió todo. Le seguirían once más en Nueva York, Los Angeles y en nuestra última delegación, Kansas City.

Nueva York prestó atención a su trabajo y fue un triunfo cuando fue seleccionada para una de las más famosas exposiciones itinerantes de la década, “Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters & Sculptors”. Fue un gran momento por muchas razones, una de ellas por ser incluida en la exposición sin reservas, una ceramista y artista más, junto a Carlos Almaraz, Robert Graham, Luis Jiménez y otros. Esto no era habitual en los ochenta y demuestra la visión abierta de los comisarios Jane Livingston y John Beardsley.

Esto fue lo que convenció a Buzio para que aceptara la invitación. Ella estaba molesta por las divisiones jerárquicas del arte en Estados Unidos y era hipersensible a las etiquetas, fueran buenas o malas. Opinaba que no quería que lo que hacía estuviese relegado a a una caja en la que pusiera “Hispanic artist”, sino simplemente “Artist”. Esto se hacía quizá más difícil por el hecho de que los uruguayos se identificaban más como una “tribu perdida” de Europa que como “Hispanic”, que para Buzio era un término completamente ajeno. Pero instintivos y, finalmente, de mala gana, aceptó tomar parte.

La exposición fue un éxito para la artista. El resultado que tuvo en Houston, donde comenzó, en el Museo de Bellas Artes, el 3 de mayo de 1987, fue la norma recurrente en su viaje de lugar en lugar. Los críticos de Houston alabaron especialmente su trabajo y el museo adquirió sus piezas para la colección permanente.

(...) Si tomamos la pieza titulada “Dark Blue Roofscape” (1987), de la exposición “Hispanic”, como ejemplo, el escritor (Garth Clark se refiere a un escritor anónimo que comentó esta exposición. N. del T.) observa: “Buzio trabaja, en cierto modo, de forma similar a como lo hacía el artista italiano Giorgio de Chirico” (1888-1978). De Chirico también jugaba con las convenciones de eso llamado perspectivismo y con la simulación de la coloración y el estilo de la pintura al fresco, creando obras que reflejan un interés romántico por la melancolía y el vacío”.

(...)

### The North Fork

En 1997 Buzio se trasladó del paisaje de Nueva York a un bucólico emplazamiento, en una casa de Southold, en North Fork-Long Island. Antes de mudarse había atravesado un periodo de reevaluación de su trabajo. La presión de hacer una exposición anual había tenido un desgaste físico, al que se juntó su lucha contra la enfermedad de Lyme, que no le fue diagnosticada durante dos años.

(...) Buzio pensaba continuar con sus mismos temas, armada con álbumes llenos de dibujos de la ciudad. “Temía abandonar el embrujo del mundo urbano, pero lentamente fui haciéndolo; los barcos, un nuevo factor en mi vida, fueron los que entraron en mi obra. Allá donde viva, el entorno invade mi arte, es más un proceso natural que una decisión.”

En 2010, en su nueva casa en Greenport, Buzio comenzó realmente a enfrentarse a la abstracción, “Algo que siempre quise explorar. Veía que los artistas a los que admiraba hacían arte abstracto, como Anthony Caro y Kenneth Noland. En los primeros ochenta tenía mi estudio junto al del hijo de Noland, Bill. Esto me acercó a ese enfoque.” (...) Caro se llevó algunas piezas de Buzio y bromea con la idea de intentar hacer una escultura con ellas.

No es extraño que Buzio comenzara a aceptar el arte abstracto cuando se vio sorprendida por la naturaleza. En Nueva York el ruido de fondo, la cacofonía de la arquitectura hacía difícil concentrarse en este campo, aunque durante años ella anunciaba repetidamente que “iba hacia la abstracción”. (...) E hizo varias incursiones en esa dirección. La que tuvo más éxito fue una mezcla de clarooscuro y grisalla, en cerámicas pintadas en tonos grises con un tono blanco emergiendo, como en la pieza “N.Y.C. Roofscape XXII” (1984) de la colección del Museo de Bellas Artes de Houston.

(...) Buzio quería que la pintura de tejados permaneciera; “Los paisajes de ciudad eran como contar historias, algunas más realistas que otras, mediante la elección de los colores (o la falta de ellos) y a través del detalle. Pero con las piezas más abstractas quería que la forma tuviera más protagonismo, más presencia, intentando crear volúmenes dentro de los volúmenes (o formas dentro de las formas).”

(...) Queda una referencia a los edificios dejados de lado, pero no abandonados, o en palabras de Buzio: “una continuación.” Pero hay además otro elemento de North Fork, la ondulantes velas de los barcos, al tiempo que enfilan paredes cóncavas y convexas que parecen hincharse. Pero el proceso sigue siendo el mismo: “Primero divido las piezas geométricamente antes de pintarlas. Es la única forma de que la imagen de los edificios cree una sensación tridimensional, una forma de fijarlos.

El color juega ahora un papel diferente. Ya no es descriptivo sino que sirve para apoyar y delimitar los elementos que conforman cada obra. “La combinación de colores se ha convertido en muy importante (He hecho cientos de pruebas)”, dice Buzio, “porque quiero que las piezas sean muy vivas. En los últimos dos años la pintura de las piezas se ha hecho más sencilla, menos ambiental, más precisa, sólo al servicio de la geometría. Sin embargo, al mismo tiempo estoy jugando más con las formas, las líneas y el color. Quiero que la obra destaque visual y cromáticamente. También quiero que sea agradable.”

(...) Con estos recientes cambios ¿siente la artista que se está acercando o alejando de la tradición de Torres-García? Ciertamente Buzio busca la innovación de forma inequívoca. Hace algunas semanas recibió una visita de Hideaki Aizumi, un arquitecto japonés que le preguntó si estaba satisfecha con su obra. “Desafortunadamente”, le respondió, “nunca estoy satisfecha de mi trabajo.” “Bien”, contestó él.

(...) Pero donde quiera que ella llegue, el vocabulario de la escuela de Torres-García es flexible y permite la exploración y el crecimiento. El anuncio de la barba blanca sigue siendo su musa. “Torres y Colléll están siempre presentes en mi vida, no hay un solo día en que no me sienta afortunada por haber tenido tan maravillosa influencia y profesor. Aprendí sobre el uso de la “regla de Oro” en la composición, tanto en una vasija como en una pintura. Torres-García lo veía tan natural porque las matemáticas provienen de la naturaleza. De esas primeras clases ha quedado la base de todo lo que hago, abstracto o no.”

En otras palabras, la casa del número 5510 todavía es su referencia estética.

*Este texto es un extracto del publicado en el catálogo “Lidya Buzio. Ceramics”, @Cecilia de Torres Ltd., Nueva York, 2012), traducido y publicado en Infoceramica.com con el permiso del autor, Garth Clark. El ensayo completo puede leerse en el catálogo publicado. Más información en la página web de la galería.*

**Garth Clark** (1947), galerista desde 1981 es también uno de los más prestigiosos críticos, conferenciantes e historiadores internacionales. Ha escrito y colaborado en la edición de más de cincuenta libros y es autor de cientos de artículos, principalmente sobre cerámica contemporánea. Por su aportación al mundo del arte ha recibido numerosos premios y honores, entre otros, el College Art Association’s Mather Award. También es miembro del Royal College of Art de Londres, desde 1998.

Ha comisariado exposiciones en los más importantes museos, como el Everson Museum of Art, Syracuse; Smithsonian Institution, Washington; Cooper-Hewitt Museum, New York, Victoria and Albert Museum, London; Shigaraki Ceramics Museum, Shigaraki, Japan; Museum of International Ceramics, Faenza, Italy and Stedelijk Museum, Den Bosch, en Holanda.

Desde 1979 es director-fundador de la organización sin ánimo de lucro “Ceramic Arts Foundation”, dedicada a la organización de conferencias internacionales, becas para estudiantes y publicaciones.

Su vida y trayectoria profesional ha estado unida a la de **Mark Del Vecchio**, junto al que ha dirigido varias galerías de arte durante cerca de treinta años, por las que han pasado grandes artistas como George Ohr, Hans Cooper, Ken Price, Ron Nagle, Anthony Caro, Lucio Fontana o Isamu Noguchi. Ahora Clark y Del Vecchio dirigen, desde Santa Fe (Nuevo México) una [galería](#) de arte en Internet, desde la que organizan las ventas de piezas maestras de los grandes artistas de la cerámica del siglo XX.

SUSCRÍBETE AL BOLETÍN Y RECÍBELO POR EMAIL

Email :

Nombre y apellidos :



Impartido por Samuel Bayari

viernes, 29, sábado 30 y domingo 31 de marzo en Ajaivir (Madrid)

Curso organizado por infocerámica.com y Suministros Marphil. Tel. 639 22 23 40

Curso de realización de instrumentos musicales

curso

### COMUNIDAD

Find us on Facebook



Infoceramica

 Like 591



**Infoceramica**

Un catálogo con 500 piezas de cerámica son siempre una buena fuente de inspiración, además de aportar una visión de las innumerables formas de utilizar las técnicas o desarrollar las ideas.

500 Ceramics. Celebrating a Decade in Clay - Infocerámica

www.infoceramica.com

 Facebook social plugin

### PotteryGym

ARCHIVOS

Elegir mes

### META

Acceder  
RSS de las entradas  
RSS de los comentarios  
WordPress.org

### STAY INFORMED

 Entries RSS

 Comments RSS

Texto: Wladimir Vivas