



Biografía

Nació: Asunción, el 6 de enero de

Falleció: Asunción, el 14 de Junio de

CURRICULUM RESUM

RICARDO MIGLIORISI (rmigliorisi@click.com.py) (La foto personal del artista pertenece a la Serie Retratos del fotógrafo J Medina Verdolini)

Arquitecto, artista plástico, vestuarista y escenógrafo. Nació en Asunción, 1948.

PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES (DOS ÚLTIMAS DÉCADAS):

- 1989: "Brigitta Von Scharkoppen en el Jardín de las Delicias", Centro Cultural de Miraflores, Lima, Perú. / "Los Últimos días de Pompeya", La Galería, Lima, Perú.
- 1991: "Los Últimos días de Pompeya", Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, Italia.
- 1992: "La Carpilla Sixtina", Galería Rond Point, París, Francia.
- 1994: Galería Maison Tonet, Gratz, Austria; / Art Collectors Miami, U.S.A.; / "Los Durmientes" Centro Cultural Miraflores, Lima, Perú.
- 1995: Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Rca. Argentina.
- 1996: "La culpa", Galería Praxis, Lima, Perú.
- 1997: Artesanos Art-Gallery, Miami, U.S.A.
- 1998. Galería Praxis, Lima, Perú.
- 1998. Muestra antológica. Manzana de la Rivera, Asunción Paraguay. En 1998 realiza una exposición en el Museo del Barrio de Asunción a partir de la publicación de un libro de dibujos suyos "TRAZOS, TROZOS Y LABERINTOS".
 - En 1999 expone en la Galería "De la Matriz" Montevideo Uruguay.
 - En el año 2000 muestra "La Vía Dolorosa" en la Galería Corriente Alterna de Lima, Perú.
 - En el 2001, realiza una muestra individual de dibujos en la Galería Pantha Rei, Madrid, España.
 - En el 2002, expone en la Galería Praxis, Lima, Perú.

· En 2003 expone en el Centro Cultural Citibank, Asunción, Paraguay, la instalación “Viaje a las Cataratas”.

· Este mismo año expuso en el Cabildo de Montevideo, Uruguay y en Cagliari, Cerdeña, Italia. 2004.

· 2007: Muestra Individual. Museo Fortaleza, Brasil

· 2009: Muestra individual, Museo Provincial de Corrientes, Argentina / “Brigitta Von Scharkoppem en el Jardín de las delicias (20 años después)

· 2013: "El Gran Teatro del Mundo en cinco actos". Fundación Ricardo Migliorisi y Museo del Barro. Asunción, Paraguay

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS (DOS ÚLTIMAS DÉCADAS, INTERNACIONALES):

· 1987: “Tres Artistas Paraguayos”. Galería Latina, Uruguay. / Galería Centoira, Buenos Aires. Argentina. / I Bienal de Cuenca, Ecuador.

· 1988: "Tres Artistas Paraguayos", Galería Praxis, Lima, Perú. / "Dos", Galería Latina, Montevideo, Uruguay; / "Tres Artistas Paraguayos", Galería Centoira, Buenos Aires, Argentina; / I Bienal de Cuenca, Ecuador. / “Artistas Paraguayos”, Museo de Arte Contemporáneo, Maldonado, Uruguay.

· 1989: Invitado Especial, Bienal de Cuenca, Ecuador.

· 1990: "Latinarca 90", Montreal, Canadá; / "Arte del Sur del Mundo", Marsala, Italia; / "Paraguay Ra'angá", Alcalá de Henares, España.

· 1991: "Tres Jóvenes Maestros Latinoamericanos", Galería Praxis, Lima, Perú; / "Pintores de hoy en América Latina", Nagasaki, Japón; / "Ana Eckell y Ricardo Migliorisi", Park Gallery, Boca Ratón, Florida, U.S.A.; / "El cuerpo humano", Centro Cultural Miraflores, Lima, Perú; / "Cuatro Artistas", Galería Latina, Montevideo, Uruguay; / "Siete Pintores del Paraguay", Centro Cultural Puerta de Toledo, Madrid, España; / "Ocho Artistas Paraguayos", Museo de las Américas, Washington, U.S.A.

· 1992: Exposición del Stand Paraguayo de la Expo-Sevilla 92; / "Al encuentro de los otros", Kassel, Alemania. Seleccionado para ilustrar la publicidad "Absolut Vodka".

· 1993: "Arte del Mercosur", Buenos Aires, Argentina; "Artistas Paraguayos", Galería Centoira, Buenos Aires, Argentina

· 1994: V Bienal de la Habana, Cuba; / Dibujo Paraguayo, Corriente Alterna, Lima, Perú; / Ludwig Forum, Aachen, Alemania

· 1996: Feria Stampa, Madrid, España; / Feria Arco, Madrid, España; / Festival Internacional, Lima, Perú; / Centro Cultural São Paulo, Brasil.

· 1997: Salón de Estandartes, Tijuana, México. / Bienal de Porto Alegre. / Participa de la muestra itinerante "Periolibros" inaugurada en Casa de América, Madrid, España. / Festivales de Lima, Perú.

· 1999: Participa de la muestra "Al albor del S.XXI: Artes plásticas de América Latina y el Caribe" organizada por la UNESCO en París, Francia. En 1999 representa al Paraguay en la Bienal de Mercosul, Porto Alegre, Brasil y participa de una exposición en La Neue Gallerie de Dachau Alemania y en la muestra de grabados de la Feria de Arte “Estampa”, Madrid, España. Su obra participó de la exposición “El último decenio”, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo, Uruguay.

· Fue invitado para participar en la muestra “Al Sur del Lugar” a ser realizada en la Feria de fotografías Photoespaña, Madrid, Junio de 2001; así como en la muestra “Políticas de la Diferencia”, organizada por la Generalitat de Valencia, inaugurada en Recife, Brasil, y expuesta en forma itinerante en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y otras ciudades. Participó como invitado especial del Salón “Tentaciones” de la Feria Estampa, Madrid, España, Noviembre del 2001. Representó al Paraguay en la Bienal de Cuenca 2001.

· En el año 2002 participó en la Galerie und Stiller Raum de Hamburgo y tuvo sala especial como invitado extranjero en la Bienal de Lima. Ese mismo año intervino en la muestra “Las Nuevas Tentaciones”, Madrid, España.

· 2004. Participa Trienal Poligráfica de Puerto Rico y colectiva Memorial de América Latina, Sao Paulo, Brasil.

- En el año 2005 participa de la Bienal de la Habana, Cuba y la Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil y en la muestra colectiva del Instituto de Leche Materna, ED Contemporáneo, Mendoza, Argentina.
- En 2006 Bienal Gráfica de Boston, Estados Unidos de América.
- 2007: IV Muestra Internacional Vento Sul, Curitiba, Brasil. Paraguay Ra'angá, La Maison de Amerique Latine, París.
- 2013: Muestra del Video Paraguayo. Instituto Cervantes en Palermo, Italia. Curadoría: Fernando Moure.

PREMIOS Y DISTINCIONES:

- I Premio de Afiches, C.I.M.E., Naciones Unidas, 1972.
- I Premio Concurso "Benson & Hedges", Asunción, 1982.
- "12 del Año", Red Caracol, Asunción, 1982.
- 2º Premio Bienal del Papel, Buenos Aires, Argentina, 1986.
- Mejor Muestra Extranjera, AICA, Montevideo, Uruguay, 1987.
- Mejor Artista del Año, radio Curupayty, 1992.
- Una obra suya es seleccionada para ser impresa como sello postal del Paraguay, 1998-1999.
- En el año 2001, recibe el Premio "Mejor Artista del Año" otorgado por la Revista Arte y Arquitectura.

PRINCIPALES PUBLICACIONES:

1. Ticio Escobar . Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay. Dos tomos, Colección de las Américas. Asunción, 1982 y 1984.
2. Ticio Escobar. [LOS RETRATOS DEL SUEÑO](#). Acerca de la obra de Ricardo Migliorisi, Asunción, R. Peroni, edición 1986.
3. Dictionary of Art; Inglaterra: Macmillan Publishers Limited; 1993.
4. Edward Sullivan. Latin American art in the Twentieth century. Londres, 1996
5. Blinder, Olga, y Escobar, Ticio, Arte Actual en el Paraguay, 1900 - 1995, Asunción: Editorial Don Bosco, 1997.
6. Banco Velox, edit. Pintura del Mercosur, Buenos Aires, 2000.
7. Ticio Escobar. El arte fuera de sí. Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec, Asunción, 2004.
8. Roberto Amigo. Guerra, Anarquía y Goce. Tres episodios de la relación entre la cultura popular y el arte moderno en el Paraguay, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro Asunción, 2002.

Fuente en Internet: <http://www.ricardomigliorisi.com> (Link caducado a Setiembre de 2023)

MIGLIORISI, RICARDO : Nace en Asunción, el 6 de enero de 1948. Es pintor, vestuarista, escenógrafo y arquitecto. Su principal medio de expresión es el acrílico sobre tela, aunque pinta también sobre cerámica tradicional.-

Según Ticio Escobar, “Migliorisi irrumpe con fuerza en el escenario pictórico de la década de los sesentas trayendo una figuración irreverente y mordaz alimentada de la imagen y hippie y psicodélica y tributaria del pop-art. Todo el desarrollo de su trabajo posterior consiste en un proceso de profundización de esa primera imagen y da como resultado una obra definida y propia, una de las respuestas más originales de la plástica paraguaya contemporánea. A partir de una iconografía delirante y desbordada, Migliorisi propone su universo de personajes mestizos, de animales y objetos inverosímiles extraídos de la mitología clásica, de los repertorios populares latinoamericanos, la ópera y el cabaret; de la estética del Music Hall, la televisión y las crónicas sociales. Esta figuración gira en torno a ciertos contenidos fundamentales como el humor, el absurdo y el erotismo que animan su obra con una corriente vital, la tiñen de alucinación, la empujan a una ironía descarnada y la llevan a asumir con naturalidad lo obscuro y con seriedad el juego”.-

Ricardo Migliorisi viene exponiendo desde 1974, tanto en el exterior como en nuestro país. Mostró en las principales galerías de nuestro medio, como Arte Sanos, Fábrica, Centro de Artes Visuales, Scappini-Lamarca. En el exterior, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, Argentina; Galería Praxis, Lima; Perú.-

Participó en numerosas bienales internacionales, como las de Medellín-Colombia, 1968; Muestra Internacional de la Gráfica, Florencia-Italia, 1976; Arte Actual en Iberoamérica, Madrid- España 1976; Bienal de Grabado, San Juan-Puerto Rico, 1979; Bienal del Dibujo, Maldonado, Uruguay; Bienal Internacional de San Paulo, Brasil en 1981, entre muchos otros.-

Obtuvo premios en concursos como: 1er. Premio de Afiches CIME, Naciones Unidas 1972; Premio concurso “Benson & Hedges”, Asunción, 1982; 2do. Premio Bienal del Papel, Buenos Aires-Argentina, 1986. Sus obras se encuentran en importantes museos y colecciones internacionales.

(Fuente: " [DICCIONARIO DE LAS ARTES VISUALES DEL PARAGUAY](#) ", de LISANDRO CARDOZO, editado con los auspicios del FONDEC, Asunción, 2005)

Exposiciones

PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES (últimas décadas):

1989 “Brigita Von Scharkoppen en el Jardín de las Delicias”, Centro Cultural de Miraflores, Lima – Perú. ** “Los últimos días de Pompeya”, La Galería, Perú.-

1991 “Los últimos días de Pompeya”, Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, Italia.-

1992 La Carpilla Sextina, Galería Rond Point, París, Francia.

1994 Galleria Maison Tonet, Gratz, Austria; Art Collectors Miami, U.S.A.; ** Los Durmientes. Centro Cultural Miraflores, Lima - Perú.-

1995 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Rca. Argentina.-

1996 La Culpa, Galería Praxis, Lima, Perú; Artesanos Art – Galery, U.S.A.-

1998 Galería Praxis, Lima, Perú.-

1998 Muestras Antológica. Manzana de la Rivera, Asunción, Paraguay.

1998 Exposición en el Museo del Barro a partir de la publicación de un libro de dibujos suyos Trazos, Trozos y laberintos.-

1999 Galería “De la Matriz”, Montevideo, Uruguay.-

2000 Muestra La Vía Dolorosa en la Galería “Corriente Alternativa” de Lima, Perú.

2001 Realiza una muestra individual de dibujos en la Galería Phanta Rei, España.

2002 Galería, Praxis, Lima, Perú.-

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS (última década, internacionales):

1987 Tres Artistas Paraguayos. Galería Latina, Uruguay. ** Galería Centoira, Buenos Aires, Argentina.-

1988 Tres Artistas Paraguayos, Galería Praxis, Lima, Perú. ** Dos, Galería Latina, Montevideo, Uruguay. ** Tres Artistas, Galería Centoira, Buenos Aires, Argentina. ** I Bienal de Cuenca, Ecuador. ** Artistas Paraguayos, Museo de Arte Contemporáneo, Maldonado, Uruguay.-

1989 Invitado Especial, Bienal de Cuenca, Ecuador.-

1990 Latinarca 90, Montreal, Canadá. ** Arte del Sur del Mundo, Marsala, Italia. ** Paraguay Ra'angá, Alcalá de Henares, España.

1991 Tres Jóvenes Maestros Latinoamericanos, Galería Praxis, Lima, Perú; Pintores de hoy en América Latina, Nagoya, Japón. ** Ana Eckell y Ricardo Migliorisi, Pak Gallery, Boca Raton, Florida, U.S.A. ** El cuerpo humano, Centro Cultural de Miraflores, Lima, Perú. ** Cuatro Artistas, Galería Latina; Uruguay. ** Siete Pintores del Paraguay, Centro Cultural Puerta de Toledo, Madrid, España. ** Ocho Artísticas Paraguayos, Museo de las Américas, Washington, U.S.A.-

1992 Exposición del Stand Paraguayo de la Expo Sevilla 92. ** Al encuentro de los otros, Kassel, Alemania. ** Seleccionado para ilustrar la publicidad Absolut Vodka.-

1993 Arte del Mercosur, Buenos Aires, Argentina. ** Artistas Paraguayos, Galerías Centoira, Buenos Aires, Argentina.-

1994 V Bienal de la Habana, Cuba; Dibujo Paraguayo, Corriente Alternativa, Lima, Perú; Ludwig Forum, Aachen, Alemania.-

1996 Feria Estampa, Madrid, España. ** Feria Arco, Madrid España. ** Festival Internacional, Lima, Perú. ** Centro Cultural Sao Paulo, Brasil.-

1997 Salón de Estándares, Tijuana, México. ** Bienal de Porto Alegre. ** Muestra itinerante Periolibros inaugurada en Casa de América, Madrid, España. Festivales de Lima, Perú.-

1999 Muestra “Al albor del S. XXI: Artes plásticas de América Latina y El Caribe” organizada por la UNESCO en París, Francia. ** Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil. ** Neue Gallerie de Dachau Alemania. ** Muestra de grabados de la Feria de Arte “Estampa”, Madrid, España. ** El último decenio, Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo, Uruguay.-

2001 Al sur del Lugar. Feria de fotografías Photoespaña, Madrid. ** Muestra “Políticas de la Diferencia”, organizada por la Generalitat de Valencia, en Recife, Brasil, y expuesta en forma itinerante en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y otras ciudades. ** Invitado especial del Salón Tentaciones de la Feria Estampa, Madrid, España Bienal de Cuenca 2001.-

2002 Galerie und Stiller Raum de Hamburgo. ** Tuvo Sala Especial como invitado extranjero en la Bienal de Lima. ** Galería Kunststück Hamburgo, Alemania. ** Volkskunde Museum, Hamburgo Alemania. ** Interacidade – Cidade Cultural Das Mercocidades. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. ** La feria de las Tentaciones. Sede del Grupo Aguirre Newman. Madrid, España.-

PREMIOS Y DISTINCIONES:

1972 1er. Premio de Afiches, C.I.M.E., Naciones Unidas.-

1982 1er. Premio Concurso "Benson&Hedges", Asunción. ** Premio "Los 12 del año", Red Caracol, Asunción.-

1986 2do. Premio Bienal del Papel, Buenos Aires, Argentina.-

1987 Mejor Muestra Extranjera, AICA, Montevideo, Uruguay.-

1992 Mejor Artista del Año, Radio Curupayty.-

1998/99 Una obra suya es seleccionada para ser impresa como sello postal del Paraguay.-

2001 Premio "Mejor Artista del Año" otorgado por la Revista Arte y Arquitectura.-

(Fuente: "RICARDO MIGLIORISI"- TEXTOS DE TICIO ESCOBAR Y ROBERTO AMIGO, Asunción-Paraguay 2002)

El Goce (Por Roberto Amigo)

EL GOCE

Por ROBERTO AMIGO

1.

Sin el reconocimiento de las particularidades de su práctica pictórica que la crítica afirmara en los ochenta, Ignacio Núñez Soler seguía pintando las calles asuncenas y las fiestas populares cuando unos jóvenes irrumpen en la escena con una manera de entender la relación del arte con la vida tal vez incomprensible para quien como don Ignacio tenía una compulsión por pintar y hacerlo bien. Era 1966, cuando Ricardo Migliorisi, junto a Bernardo Krasniansky, realiza su primer happening en la soleada quietud del arte paraguayo. La irrupción no era sólo una alteración de la apacible modernidad asuncena, alcanzaba a ser expresión de la fuerza destructora impulsada en los años sesenta de manera internacional, fuerza que se proponía alterar definitivamente no sólo los presupuestos del campo artístico sino la misma sociedad burguesa. Así, la temprana acción de Migliorisi puede utilizar los nuevos medios como el audiovisual (JAYNE HASTA EL ASCO, 1968), a la vez que practicar una expresión estética, el hippismo, que se distancia de la tecnología para afirmar nuevas búsquedas vitales, sostenidas en el estímulo a la sensorialidad y una espiritualidad otra. Estética que se asumía como expresión de una nueva época y que, sin embargo, sólo era otra etapa de la mirada orientalista y dominante de Occidente.

La violencia simbólica de la obra de Migliorisi pareciera no tener correlación con una estructura económica que le diera sustento, es decir, con una pequeña burguesía ilustrada que oficiara de consumidora de estas nuevas prácticas en espacios urbanos cosmopolitas. Además, la falta de información sobre experiencias similares, así como la escasez de medios materiales, agudiza su radicalidad y le permite no ser la reproducción de prácticas endógenas en un horizonte local de múltiples culturas.

Sin embargo en la misma disparidad entre el hecho estético y estructura social se afirma la totalidad del capitalismo como hegemonía cultural. Sería sencillo afirmar que el Taller de Cira Moscarda, donde se ensayaron las prácticas que mencionamos, era una versión periférica y contemporánea del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Aunque tal contemporaneidad no es un dato menor en el discurso moderno del arte que sostiene criterios de homologación entre centros y periferias, lo destacable es que en el caso de Buenos Aires era una de las opciones posibles del desarrollo visual, de allí que su público extenso ya estuviera constituido y estimulado por los medios, mientras que en Asunción, tal vez, es una práctica que resuelve su recepción entre los mismos productores. Valga como ejemplo la actitud discursiva de los Novísimos, grupo surgido en 1964, en que la radicalidad discursiva se distancia de los logros visuales obtenidos, periféricos de la pintura informal y la otra figuración, revelando la brecha insalvable con los receptores. (1)

RICARDO MIGLIORISI, aclaro, no viene a cerrar los desfasajes con el arte internacional. El cubrir los vacíos, los espacios en blanco nacionales del arte moderno para construir una correcta escuela local es una propuesta cuyo final corresponde a la década del cincuenta. Es una variable del desarrollismo cultural: avanzar una a una las etapas que conducen al arte moderno y afirmar la condición semicolonial de la producción artística, papel que en el arte moderno

paraguay lo representaron el Grupo Arte Nuevo y los Novísimos.

Por el contrario, Migliorisi es el artista consciente de los aspectos periféricos del arte paraguayo que no intenta alcanzar determinado nivel de desarrollo visual sino asumir las prácticas estéticas contemporáneas, para tratar de elaborar un lenguaje propio que pierda su condición epigonal. Es su desprecio vanguardista hacia el medio local lo que evita que se acomode para desarrollarlo.

La obra temprana de los sesenta puede leerse como un intento de superar los límites impuestos a las artes plásticas eruditas, límites tradicionalmente enmarcados en los tres pilares de la pintura de caballete, la academia y el salón, y asumidos como exhibición del oficio pictórico y la claridad visual de la representación. El arte erudito paraguayo suma además un componente casi trágico: por su necesidad de distanciarse de la determinación local, acepta de forma no crítica la cultura plástica occidental y lo hace tanto como lenguaje, por ejemplo el cubismo tardío o el geometrismo, tanto como referencia literaria.

En el mejor de los casos, la tradición occidental oficia de caja de Pandora: el arte paraguayo erudito asume todos los males liberados y en el fondo resta la esperanza. Esperanza que termina identificándose con los valores visuales del arte popular que al contaminar el arte erudito generan una tradición otra. De allí el patetismo del Grupo Arte Nuevo y los Novísimos con su novedad atrasada, y la riqueza de Ignacio Núñez Soler, de Pedro Di Lascio, de Carlos Colombino. Otro aspecto del drama moderno es que su temporalidad es la de la dictadura de Stroessner, lo que obliga al imperativo ético de la denuncia y a la retórica para velar la denuncia obligada y que, así, paradójicamente pueda ella ser interpretada sólo por el propio círculo que comparte los códigos para descifrarla.

Migliorisi expresa esa contaminación desde otra lectura de la cultura popular: la que ha aceptado la cultura de masas. Entonces, para impulsar su vorágine de formas, símbolos y cuerpos, no se sujeta a los límites de la disciplina, como aquellos artistas que dependen de las variables de lo erudito. Digo: su obra de fines de los sesenta es interpretable desde una mirada que considere el desarrollo desigual y combinado en la cultura: la capacidad de saltar etapas para alcanzar una radicalidad contemporánea no sostenida en el contexto local sino en la globalización cultural capitalista y que, al mismo tiempo, ese eslabón débil semicolonial active las propuestas anquilosadas del arte contemporáneo internacional a partir de una profunda síntesis local.

Es necesario, para comprender la emergencia, entender las fuerzas que funcionaban en la formación cultural del campo erudito paraguayo. Es habitual afirmar que la renovación había empezado en los cincuenta con el Grupo Arte Nuevo, las llegadas de Livio Abramo y João Rossi, la incipiente corriente geométrica. Desde luego, seguía funcionando el arte tradicional, cuyo oficio es alguna variante lumínica y cuyo asunto es el paisaje rural, sin el peso de una academia lograda. Interesan las fuerzas renovadoras porque los rupturistas vinculados al taller de Cira Moscarda, entre ellos Migliorisi, deberán discutir con aquellas, más que con los Novísimos, incapaces de consolidarse como una alternativa concreta de modernidad plástica, el espacio de la modernización del arte paraguayo. Por ejemplo, el Grupo Arte Nuevo (Olga Blinder, Josefina Plá, Lilí del Mónico y José Laterza) asumía los legados espaciales del cubismo y los utilizaba, aun asistemáticamente, al considerar que aquella tendencia significaba el lenguaje plástico de la modernidad. Desde luego, a simple vista se podría señalar el desfase temporal con los países centrales. Sin embargo, es una homologación que nada significa: el cubismo fue la puerta de entrada a la modernidad visual en los países latinoamericanos, desde México a la Argentina, desde Diego Rivera a Emilio Pettoruti. La ventaja del cubismo para entrar en la modernidad es su carácter figurativo y el no tener la radicalidad de las vanguardias. Tal vez, en este caso es la obra de los cuarenta de Pettoruti la que funciona como modelo, aceptada a nivel mercado y circuito internacional. La Asunción que mira a Buenos Aires, antes del desplazamiento hacia el centro paulista, puede vislumbrar en obras como las de Pettoruti el acceso al circuito de legitimación estadounidense y europeo.

El Grupo Arte Nuevo tuvo ocasión de enfrentarse con el "arte tradicional". Además, la fuerte presencia femenina en esta batalla moderna identifica al grupo en un sentido más amplio. La escritora Josefina Plá realizó la apología de su "movimiento", pero el que se aproxima al arte paraguayo contemporáneo tiene aquí el primer problema: la brigada femenina del Grupo Arte Nuevo también definió el curso del arte paraguayo historiográficamente.

El circuito internacional, desde las bienales de San Pablo, impone la ampliación de la mirada, modifica el horizonte cultural, trae la necesidad de ser internacional. Si en lo pictórico el Grupo Arte Nuevo pareciera seguir el derrotero bonaerense -como el arte paraguayo desde principios de siglo- en las expectativas institucionales el modelo es brasileño, por lo menos en el nombre: en 1954 organizan la Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo, una exposición de pintura en las vidrieras de la calle Palma. Así, el campo artístico señala también el comienzo del desplazamiento hacia la órbita brasileña de la sociedad paraguaya, que en los aspectos plásticos se encarnará en dos llegadas renovadoras: en 1956, Livio Abramo, que transformó la práctica y la enseñanza del grabado, y dos años antes la de João Rossi, que estableció el discurso "nuevo" frente a lo "viejo". No deja de ser risueño que el último haya llegado a Asunción contratado como preparador físico por la Asociación Cristiana de jóvenes, la misma profesión de la familia Romero Brest. Tal vez, la renovación de las artes en nuestros países sea más una cuestión de trabajo físico que de tarea intelectual.

Trabajo físico y tarea intelectual llevará a cabo Migliorisi, rodeado por un geometrismo de manual, por un folclórico pictórico, por un tardo poscubismo y por promesas de vanguardias. La opción por la cultura de masas parecía la única válida para recuperar el deseo en el arte erudito. Tal vez, como sentenció alguna vez Juan Acha para el Perú, sólo lo popular puede ser moderno en el Paraguay.

Ricardo Migliorisi se convirtió en una pulsión, no sólo para asimilar y reelaborar lenguajes del surrealismo al pop sino por la necesidad de invadir todas las técnicas y medios a su alcance. Es un artista sin programa, sin propuesta teleológica, su obra se consume en el propio acto creativo; por ello en su mayor densidad se desmaterializa y en una mirada total a su producción se afirma como un acto continuo. No exploraremos toda la obra de Migliorisi, sino que la atravesaremos deteniéndonos donde nos interese y relacionando entre sí diversos momentos suyos cuando lo consideremos oportuno. A la vez, el texto será un diálogo con los ensayos abarcadores, poéticos y a la vez precisos de Ticio Escobar sobre Migliorisi.

Construyó una mirada erótica como una posición del individuo, mirada que refuerza el contenido de las situaciones representadas; eligió presentar una sexualidad jocosa que es, por un lado, afirmación de la libertad individual y el goce en la cerrazón de la dictadura stronista y, por el otro, es lícito mirarla como presagio de la decadencia inevitable del régimen político. ¿Qué otra respuesta puede encontrarse en las referencias a Pompeya, metáfora occidental de la decadencia de los imperios, de la mirada cíclica a la historia, de las fuerzas de la naturaleza desatadas por la divinidad para castigar el pecado?

En el Paraguay stronista, su obra es una excepción porque es políticamente profunda al ser radicalmente sexual. ¿Hay, acaso, mayor profundidad política que la afirmación del goce del cuerpo bajo un régimen de tortura? Frente a los cuerpos controlados por la dictadura, representa cuerpos híbridos, mezclados, mimetizados en otros. En el Paraguay de la larga transición posdictadura, de implementación de la democracia restringida, Migliorisi cierra el círculo sobre su persona y asume la individualidad impuesta por los tiempos como un largo autorretrato. El cuerpo propio es, siempre, metáfora del cuerpo social, a pesar de los tardomodernos.

Ticio Escobar señaló con acierto que desde los primeros dibujos está definida su figuración híbrida "que mezcla hombres, objetos y animales y combina lo jocoso y lo dramático en .in enredo promiscuo e inquietante". (2) Las figuras de fines de los sesenta, en su mayor parte, son femeninas, y el principal desplazamiento no es la posibilidad de la combinatoria mujer-bestia sino la pérdida de la condición doméstica para definir la representación de la mujer. Si el arte paraguayo había reducido la representación de la mujer al desnudo naturalista o expresionista, y en especial al ideal de la mujer campesina, Migliorisi presenta a la mujer en una sexualidad trastocada, en la que los órganos femeninos asumen una bestialidad amenazante: los pezones erectos como púas, con-vertidos en bocas, tetas con rostros humanos, tetas animales, tetas velludas, tetas ojos, tetas en aparejos. La mayoría de los dibujos del sesenta está resuelta con cerrazón de líneas y fantasmagoría teatral, ese contraste (la línea cerrada y la idea de volumen) lo resuelve, luego, con la concreción tridimensional de esos dibujos que realizara en los ochenta.

Dos tintas se destacan (mejor, me interesa destacarlas en una producción de pareja calidad por motivos extraestéticos): MUJER CORTADA (1967) y MUJER FURIOSA (1968). En ambas tintas los cuerpos no están fragmentados sino contruidos como un armazón mecánico que conserva rasgos de una sexualidad ardiente: en una la vulva femenina es un ojo clitoreano, en la otra su doble faz tiene un ojo ciclópeo y vaginal; los zapatos asumen su condición de fetiche, repositorio del sexo femenino; por ello en otro dibujo el cuerpo femenino se monta directamente en un zapato. El dibujo también permite sutilezas: un encaje perdido puede vislumbrarse en las uniones de las partes que conforman el cuerpo mecánico.

¿La lectura puede ser tan simple? ¿Se reduce a lo que sugiere? Ambas figuras son paródicas: imágenes de vestir desvestidas, santas barrocas que por la ausencia de sus vestimentas han perdido el pudor. A la Mujer cortada le acompaña un perro, animal que en el arte occidental es símbolo de la fidelidad matrimonial, a la Mujer furiosa una gallina, el horizonte doméstico campesino. Migliorisi se detiene en los bordes de la propuesta alegórica porque teme más a la razón que al deseo.

Perdida su santidad, la sexualidad femenina es una amenaza: así, en otro dibujo, las voluminosas piernas abiertas y el vello púbico como clavos convierten a la mujer en una trampa, además de una cita al surrealismo, a la temida araña Mantis que devora al macho luego de la cópula. El sadoerotismo es una presencia larvada que cobra fuerza en la serie SOBRE MONSTRUOS Y VÍCTIMAS (1972-1974) con bellas mujeres sometidas por monstruos en paisajes fantásticos. Ticio Escobar ha señalado:

... la influencia del comic y los contenidos sadoeróticos muy acentuados dan un tono agresivo característico: mujeres lánguidas estereotipadamente bellas son violadas por seres monstruosos en un clima de pesadilla signado por volcanes, horizontes planetarios, gigantescos hongos-falos, flores carnívoras y vegetales prehistóricos. (3)

El paisaje en esta serie es de fantasía, pero a la vez remite a un pasado histórico: la esfinge de Gizeh -otra especie híbrida- le otorga un nuevo contenido: el del lugar en que los goces estaban permitidos antes de la instauración judeocristiana del pecado.

En los sesenta las pinturas se acomodan al tiempo. Acomodar aquí no es un juicio peyorativo, es una puesta de lugar, acomodarse al tiempo en los sesenta era una necesidad, como ya no lo era cubrir las etapas. Migliorisi adquiere una

estética orientalista, asume el color y la figuración simplista del hippismo. Las mujeres se tornan redondas, no por deseo, sino por necesidad de forma, búsqueda de ese Oriente que Occidente cree tiene forma de Buda. El hippismo obliga al color, entonces lo satura en violentos cromatismos. La deshidratación de Lady Godiva es una obra cercana a los afiches pop, notable en el diseño de las letras. Lady Godiva monta en cisne, abrazada por un hombre semidesnudo, cuyos rasgos recuerdan a los del artista. La composición busca el espiral como pureza de forma pero también como señal de exotismo. Lady Godiva se deshidrata en el país rodeado de ríos: pocas metáforas tan intensas para el arte moderno paraguayo.

Los dibujos de los años sesenta y setenta son como bocetos para una puesta imaginaria (en algunos casos, esta relación se construye en una puesta concreta); en cambio, en la última década, como si necesitase revisar la ruptura sesentista en un propio retorno al orden, la inspiración es picassiana. En una tinta el artista se autorretrata desnudo realizando una pintura. La tela que el artista está realizando presenta una cara cubista. El artista es un fauno contemporáneo que sintetiza la obra picassiana: modernidad cubista y dibujos sexuales de la vejez, y puede sintetizarla porque Picasso es, finalmente, una reelaboración de la cultura de masas.

En 1998, en el contexto de una retrospectiva de su obra, presenta un conjunto de objetos que denomina Pelambres, aparejos y poemas. Uno de ellos está integrado por tres portarretratos cuyas molduras doradas contienen fotocopias de la boca, la oreja y un ojo del artista. Dibujos de pelo enredan esas formas casi hasta ocultarlas, veladoras que se afirman en los manojos de vello pubiano:

Así presentadas, éstas enfatizan sus pliegues y comisuras, sus bordes escondidos, y terminan sugiriendo partes secretas del cuerpo, resquicios y oquedades velados por el recato o vedados por la censura; pocas veces retratados, nunca expuestos en cuanto retratos.

¿Nunca expuestos? La veladura del cuerpo de Migliorisi es su exposición, donde se mezclan el kitsch y el narcisismo: cuerpo-fragmentos, órganos de los sentidos, en portarretratos dorados: No veo, no oigo, no hablo. La conjugación es en primera persona del singular, ¿Qué es lo que Migliorisi no ve, no oye, no habla? La imposibilidad del discurso es la que permite la ausencia de morbosidad o impudicia. Sin embargo, en otro objeto de la serie, la frase que no puede pronunciarse se recorta en el espacio, escrita en un tubo de cobre, conectado a un motor refrigerante, frase que así no sólo se pronuncia sino que también puede ser vista: SOY CALIENTE.

Migliorisi asume la creación artística recuperando la mirada concentrada de los niños, tratando de conjurar los miedos, convocando a la fascinación por lo pecaminoso. A veces, presentando el placer no sometido por los tabúes, por los miedos de los adultos, por los códigos sociales. Todo niño es un perverso polimorfo.

3.

En 1980 realizó una serie denominada OBSESIONES; el soporte son hojas didácticas, las utilizadas en la enseñanza escolar. Allí, en los cuadernos escolares, reproduce las prácticas pedagógicas de la escolaridad básica: la tarea caligráfica, los ejercicios de conjuntos, las correcciones. Ha percibido bien Ticio Escobar que, aunque se aproxima a las búsquedas lingüísticas, esta serie no es conceptual, no sólo predomina una mirada nostálgica sobre los rituales educativos sino que hay una afirmación del objeto estético. En la repetición de las vocales para alcanzar el logro de una bella letra, en los dibujos infantiles coloreados hasta el límite de su línea, en la firmeza de las flechas que unen los conceptos, Migliorisi ha logrado recrear, no exento de cierta ternura, la mirada del niño en su proceso de socialización. En esas hojas pautadas los temores y deseos infantiles son reemplazados por los nuevos temores, la corrección del poder, y nuevos deseos, la buena letra.

Ante el espacio pautado del orden de las tareas escolares, la serie de los PIZARRONES (1982-1984) se presenta como el espacio de la libertad, donde los ejercicios escritos en la pizarra, cuyo destino obligado es la copia en aquellas hojas didácticas, son borrados, tachados, cubiertos por dibujos y obscenidades. En la negrura del soporte permanecen las marcas del breve paso del recreo, condensación del tiempo de libertad donde el niño regresa a sus juegos, a sus deseos y a sus fantasmas. En los pizarrones de la institución escolar, como si esta fuera una cárcel o un hospital, Migliorisi presenta nubes, lluvias, animales, barriletes. El artista logra fijar lo inevitablemente borrado cuando el timbre que anuncia el fin del recreo impone el orden, el llamado a formar las filas como en un cuartel.

En 1983, al mismo tiempo que realizaba los Pizarrones, Migliorisi lleva a cabo un montaje donde reúne los universos de su obra previa aparentemente escindidos: BRIGITTA VON SCHARKOPPEN EN EL JARDÍN DE LAS DELICIAS II. En dos habitaciones, cuyos pisos están cubiertos de arena son colocados alrededor de doscientas figuras pintadas y recortadas sobre madera laminada.

El montaje responde a un guión, basado en un inventado episodio histórico en el que una cantante de ópera, Brigitta von Scharkoppen, en plena actuación pierde la memoria. El montaje es el recorrido de la cantante en su búsqueda de la memoria, desdoblándose en diversos personajes y atravesando situaciones en las que predomina la sexualidad en bordes de hilaridad o de pesadilla.

Las figuras de madera, que no superan los veinte centímetros, recuerdan los dibujos de los años sesenta como si fuesen su resolución tridimensional, sensación potenciada al ser planas, por ello más aptas para ser contempladas en su anverso o reverso. En los muebles fantásticos de la serie FIGURAS PARA RECORTAR Y ARMAR (1975-1976) ya se anuncia esta necesidad formal de transformar lo bidimensional en tridimensional no por construcción de un espacio pictórico sino por insertar el objeto en un espacio real.

Las figuras recortadas se relacionan en conjuntos que conforman cada escena del deambular de Brigitta. Así, encontramos en su camino un grupo de monjas de senos voluminosos y tocados como cuernos acompañando a sacerdotes largos y calvos de aspecto fálico. Más allá, las figuras son los grandes personajes femeninos de la lírica, representados con precisión de vestuarista. La identidad de Brigitta, en los recovecos de la memoria perdida, son los personajes que ha representado, las máscaras que ocultan y que permiten ser otro en el universo carnavalesco del montaje. Brigitta es la Sonámbula, la Tosca, la Carmen, la Walkyria, la Rosina, la Violetta, la Mimi, la Madame Butterfly. La búsqueda de la memoria es, entonces, el recorrido de las máscaras, protección y simulación. Aquí puede llevar su interpretación en una función delirante, sin el límite moral de los libretos líricos, plagados de amores angustiosos.

En estas figuras, tal vez las de mayor calidad plástica entre las doscientas, aparece el Migliorisi aforreferencial para remitirnos a su producción teatral, a su gusto por la lírica, a su fascinación por las divas, a su producción de vestuarista. La misma inquietud impregna la obra posterior CANTATES, de 1989: personajes femeninos de la lírica representados en grandes telas verticales, cuya colgadura cae dentro de cubos iluminados por diversos colores; la instalación, al igual que la de Brigitta, remite al universo de la escenografía teatral.

Las divas siempre han sido una obsesión en Migliorisi, un punto de contacto con una de sus lecturas: Manuel Puig. El artista se acerca a ellas con riqueza formal, con humor paródico y sin temor hacia la celebración kitsch. Lo aparentemente ofensivo se torna celebratorio. Así, su primer homenaje a una diva, la SOFÍA LOREN, de 1969, es una rana de trapo que conserva toda su sensualidad en sus pupilas abiertas y sus labios carnosos.

El montaje presenta también otra de las obsesiones de Migliorisi, la esfinge y las pirámides. Esta iconografía, más fantástica que histórica, había sido anunciada en la serie SOBRE MONSTRUOS Y VÍCTIMAS, y cobrado autonomía en el dibujo de 1976 LA SEÑORA PIRÁMIDE Y EL SEÑOR VENDEDOR DE CONSOLADORES, como una precursora de Brigitta; la Pirámide es acosada por un ser fantástico que porta cientos de consoladores. Inquieta propuesta para penetrar en las pirámides, como si el cuerpo de la mujer para el artista también fuera un misterio a develar. Es inevitable encontrar en las figuras egipcias del montaje Brigitta referencias más cercanas al cine de Hollywood que al universo de la lírica, aquí la Cleopatra de J. L. Mankiewicz triunfa sobre Aída de G. Verdi. ¿Cómo no preferir a Liz Taylor y Richard Burton por su tórrido romance real y ficticio?

La escena del circo, en la que Brigitta atraviesa el mundo de malabaristas, bailarinas, animales, lanzadores de cuchillos, hombres forzudos, mujeres barbudas y payasos ha perdido la crudeza de las escenas sexuales para presentar el universo mágico de la infancia, como si ésta fuese para Migliorisi el núcleo original de todos los deseos. Para recuperar la memoria Brigitta debe viajar a los recuerdos de su infancia: la pista de arena en la que animales y hombres desafían a la razón con sus destrezas. Hay aquí figuras encantadoras, como la ecuyere sobre una gran tortuga amarilla; otras afirman el contenido fantástico y absurdo de la imaginación de Migliorisi. La escena de circo cobra mayor protagonismo al estar las figuras colocadas sobre arena, y tiñe con su humor las escenas más crueles, las aliviana, suprime la tragedia, convirtiendo el montaje más en una feria de Coney Island que en una película bizarra. El soporte físico de la arena también es usado como argumento en otras escenas: una voluptuosa Brigitta secuestrada por un jeque árabe.

En su recorrido sin fin, que ni siquiera semeja el laberinto -del laberinto puede salirse con astucia-, Brigitta atraviesa otras situaciones que parecieran consumirse en sí mismas. La imaginaria de Migliorisi regresa con la fuerza del sesenta: mujeres-fetiché sobre zapatos, animales híbridos, ladies Godivas. También incorpora a Brigitta a los universos visuales que originan la imaginación de Migliorisi: cine, teatro, circo, cabaret. Algunas figuras adquieren el carácter de homenaje a una diva, como Isabel Sarli, o a una época, como las tres cantantes vestidas como en los cincuenta.

Entre las figuras se destacan aquellas que remiten a la tradición clásica como LAS TRES GRACIAS, entrelazados sus brazos en encantadora sensualidad reforzada por el distinto color de las cabelleras. Otras se relacionan con ellas, unas extrañas figuras aladas, sin cabelleras y sin brazos, con apariencia andrógina que elabora la idea del ángel como ideal de perfección y asexualidad. Más allá, Leda recostada, con sus piernas cubiertas de sensuales medias negras, yergue su cabeza hacia el cisne que se apoya, a pesar de su volumen divino, levemente sobre el muslo de mujer seducida.

El título del montaje, remite a la pintura de Jerónimo del Bosco, el Jardín de las Delicias del Museo del Prado, refiere un jardín cuyas delicias se vinculan con los placeres sexuales, y el espectador está obligado a contemplar el recorrido de Brigitta desde lo alto, como si contemplase una maqueta o un pesebre. Así, Migliorisi determina la recepción de su obra: el espectador no tiene la posibilidad de recorrer físicamente el mismo espacio que la protagonista. Sólo le resta la mirada y tratar de suponer si los avatares de Brigitta son una metáfora de los sueños, de la imposibilidad de recuperar la memoria, o un descenso a los infiernos que, a diferencia de Dante o de Ulises, no adquiere ni características liberadoras ni conocimiento, sino el propio acto tortuoso de la pérdida. El infierno de Migliorisi está plagado de rostros conocidos, y de demonios lujuriosos.

En los ochenta, la obra de Ricardo Migliorisi llega a ciertos bordes que ponen en crisis la idea tradicional de pintura,

acercándose a tendencias analíticas (por ejemplo, Pizarrones) o incorporando materiales extrapictóricos que rompen la bidimensionalidad de la tela (por ejemplo, PERSONAJES y OBJETOS PARA EL CONJURO, ambas de 1980). Sin embargo, la tensión central de su producción artística es la concepción teatral de su obra pictórica, expresada en una serie como DE SONÁMBULAS, de 1986. Aquí sus retratos y sus bestias imaginarias se encuentran, finalmente, representados como personajes de un pequeño teatro, una vez corridos los telones.

BRIGITTA VON SCHARKOPPEN EN EL JARDÍN DE LAS DELICIAS II anuncia la necesidad de elaborar la imaginaria propia que se afirmará luego en DE SONÁMBULAS, mediante la reducción del enorme espacio-montaje a una escenografía de una función mínima. Por ello, las figuras de Brigitta, con ese aire pop de historietas recortadas, se transforman en personajes agresivos, en niñas distantes, en "seres grises de carnes disecadas y quietas, son personajes ausentes, sin voces y sin miradas". (5) A fin de cuentas, agudizando la mirada, Brigitta es el personaje más triste del imaginario de Migliorisi. Negándose al realismo brutal de Fitzcarraldo, nuestra cantante pierde la memoria.

El arte de la memoria tiene lugares e imágenes, lo sabemos por Cicerón que relata a Simónides reconociendo los cuerpos destrozados del banquete de Scopas. El arte de la memoria se origina para reconocer los cuerpos de los otros, cuando ya no pueden reconocerse. Sin posibilidad de recordar, Brigitta, como inversión del Funes borgiano cuya memoria es omnipotente y su cuerpo inmóvil, está obligada a recorrer lugar tras lugar para hallar las imágenes que le permitan recuperarla y sólo pareciera tratar de alcanzarla exponiendo su cuerpo.

La cantante con nombre germano de sentido filosófico, casi de general prusiano, no puede ejercer el acto de la memoria - tampoco usar su olvido -; sólo, en algunas situaciones, le es otorgada la posibilidad de recordar.

El montaje realizado por Migliorisi es la construcción de otro territorio, no sólo en sentido geográfico, donde el goce no se separa del dolor. Allí, el cuerpo es el lugar definitivo de la memoria.

4.

En la década del noventa Migliorisi resuelve pasar un límite con el cual jugueteaba desde hacía largo tiempo; su obra asume una estética camp, en especial mediante las series EXPEDICIONES y PEQUEÑOS LUGARES CAUTIVOS.

La primera desarrolla, con una mayor simplicidad que la fortalece, la idea planteada por la instalación VIAJE A LAS CATARATAS, sostenida en el discurso turístico con su habitual cosificación de los lugares y objetos culturales. (6) Entre los recuerdos turísticos de esta instalación, realizada en 1997, figuran los platos de loza con la imagen de las cataratas; el artista trabaja con los pliegues de ese recuerdo serial y a la vez único: el cuerpo del retratado desaparece y las cataratas son pintadas, recuperando el aura perdida en su reproducción seriada. Al año siguiente, en EXPEDICIONES, el artista produce una modificación del recuerdo (y uso esta palabra ya que no deja de ser una forma degradada de la memoria) : los platos de loza con las Cataratas siempre de fondo presentan al artista junto a "turistas" imposibles que son personajes mitificados por los medios masivos de la sociedad contemporánea. Algunos de alcance local, como la exuberante Isabel Sarli, que se baña en las aguas de las Cataratas, como en el filme de Armando Bó, detrás de ella Migliorisi con gesto de asombro y una mano en un gesto detenido y explícito. En otro plato, Migliorisi vuelve a aparecer desnudo como un pequeño ángel alado recibiendo la bendición de la Madre Teresa, santa mediática. También elige a Juan Pablo II, el papa viajero ahora en las Cataratas. Liz Taylor, Madonna, Lady Di comparten el plato de loza con un admirativo y cholulo Migliorisi, devenido luego en un romántico Ken junto a su novia Barbie; como Zelig, la creación de W. Allen, se mimetiza con las personas que lo rodean.

No hay actitud de burla de la cultura de masas; la mirada de Migliorisi es en punto complacida: su presencia y la elección admirativa de sus ídolos evitan toda crítica cultural. El artista inventa sus propios recuerdos compartiendo por un instante la efímera fama.

En el mercado callejero de Asunción, entre miles de falsificaciones y de hierbas medicinales y cigarrillos liados, se venden unos moldes para torta fabricados en hojalata con formas tan diversas como corazones, campanas, estrellas, peces, coronas, siluetas de la cabeza del ratón Mickey o de un gato; desde luego se encuentran también las simplemente ovaladas o semiesféricas. Migliorisi utiliza el espacio definido por esos moldes para realizar pequeños montajes que los convierten en tabernáculos, en pequeños lugares sacros. Objetos encontrados a los que se anula definitivamente su uso, ya que en ellos no se confeccionará el ritual de la fiesta familiar, para congelar el deseo en el momento de su goce.

Los moldes de torta, definitivamente sellados, albergan una iconografía que no responde al imaginario propio de Migliorisi, al que siempre regresaba desde los sesenta y al que los espectadores podían reconocer como la identidad de su obra, sino a una visualidad de mayor expansión sostenida en una estética camp y, como tal, de carácter global. Para armar estos pequeños espacios teatrales el artista utiliza objetos de producción masiva, pequeños objetos para armar joyería barata, piedras y perlas artificiales, telas de raso pero también plumas y pelajes de animales, usados por la cultura popular del Paraguay. Pero no es la elección de lo vulgar, de lo grosero como una decisión del gusto, como la variante de un lujo insatisfecho, sino que es asumido por su capacidad provocativa, por su valor de revuelta, de afirmación de una identidad que evita la trascendencia a partir de la teatralización de la superficialidad.

El interior de un corazón de hojalata está tapizado con un capitone carmesí, similar a los usados en los cabezales de camas en la decoración de los hoteles por turnos; dentro de él un angelito es un Cupido prostibulario. La cabeza del ratón Mickey esta forrada en su interior con pelaje, sobre el que se apoyan tres cucharas; aquí Migliorisi cita nuevamente los objetos surrealistas, la famosa taza inútil, sin apelar a la ironía.

¿Es factible mirar estos objetos como pequeños teatros o sea mínimas cajas teatrales, reducción del espacio escénico? Sencillo es hacerlo ya que la actividad totalizadora de Migliorisi lo permite, más aún cuando el artista se aleja de la actividad teatral y estos moldes de torta funcionarían como un buen canal de expresión de esa inquietud constante. Sin embargo, la estética camp que impera en esta serie merece una lectura más detenida, especialmente de algunos de estos objetos que semejan pequeñas capillas más que teatros, espacios sagrados que conservan las reliquias de un deseo más que cajas escénicas donde el deseo es presentado, donde existe una voluntad narrativa.

Cautivos de una adoración más que de sueños encerrados, son retablos neobarrocos, en los que Migliorisi se aleja de las tradiciones figurativas del arte paraguayo, para acercarse a una estética donde lo camp, lo barroco y lo gay se entremezclan, como en el neobarroco mirado por Severo Sarduy. Recientemente José Amícola ha redefinido el camp, analizando entre otros la literatura de Sarduy, como una voluntad de teatralización del exceso, gesto que en su movimiento une la sexualidad, el kitsch y la parodia. (7)

Quiero detenerme en algunos de estos lugares cautivados por Migliorisi. El primero de ellos es LAS LÁGRIMAS DE PRIAPO, un molde estrellado con un consolador velludo sobre un fondo de nocturno, con esos amarillos, naranjas y azules de las impresiones populares cuando quieren representar el ocaso. Una estrella sobre la cabeza fálica y lágrimas de perlas artificiales nos hablan del dolor de Priapo por su erección constante. El hieratismo del consolador refiere al goce pero también a su condición sacra, a su referencia al dios hijo de Dionisios y Afrodita, adorado por los campesinos romanos como protector de la fertilidad de los campos. Por su miembro en continua erección fue asociado con la virilidad masculina y, también, por el tamaño desmesurado del falo, con la imposibilidad de la penetración sexual y la satisfacción onanista. El consolador simula un órgano humano, y Migliorisi lo centra como una figura, y allí recupera gestálticamente la totalidad del cuerpo ausente. A la vez, la referencia a Priapo es compleja, ya que en el lenguaje vulgar es un sinónimo del miembro masculino y, a la vez, refiere en el discurso médico a una enfermedad masculina: la dolorosa erección espontánea, de duración mayor a las seis horas, denominada priapismo y que imposibilita la relación sexual. En la obra de Migliorisi se entremezclan estos discursos de fertilidad, virilidad y dolor sin posibilidad de placer. Aunque el artista posible-mente convoca a renovar las fiestas priapeyas con sus excesos sexuales.

LOS NOCTURNOS DE ALMANAQUE son un tópico de estos objetos sacros, lo comparten un San Sebastián martirizado, una ninfa sorprendida por el rayo (¿Zeus?), unas niñas en un prado. Además, estos cielos nocturnos o de días oscurecidos recuerdan las tinieblas y los rayos del Monte Calvario montado en las iglesias populares como un telón de fondo a la Pasión. A fin de cuentas, la obra de Migliorisi trata sólo de una de las formas que la Pasión adquiere. ¿O acaso ya no se había vislumbrado en el cuerpo en éxtasis de la Santa Teresa de Bernini mayor amor terreno que divino?

Un molde, esta vez con la significativa forma de un conejo, encierra entre pasto de plástico una decena de consoladores rojizos, acomodados para reproducir la forma animal del molde, indicación de una reproducción imposible. Tal vez por ello algunos de los consoladores se encuentran rotos, fragmentados, inútiles ya para el placer.

EL SAGRADO CORAZÓN DE MARÍA, utiliza las imágenes de santería de devoción popular que recuerdan la obra del artista argentino León Ferrari. La figura religiosa se encuentra expuesta a la devoción dentro de un molde-corazón, que potencia la imagen de culto. Los bordes interiores exhiben plumas rojas. Unas ramas, que se entrecruzan ocupando gran parte del espacio, conforman una corona de espinas, entrecruzando la iconografía cristológica y la mariana. Migliorisi, como otras veces, se acerca a una práctica conceptual: la relación tautológica entre la forma del molde y lo presentado.

Las imágenes religiosas están presentes también en otros PEQUEÑOS LUGARES CAUTIVOS; la elección del Martirio de San Sebastián acerca esta serie al imaginario gay. El cuerpo joven atado al tronco de un árbol atravesado por flechas es una metáfora de la homosexualidad de contenido sado. Aquí, Migliorisi ingresa en un territorio de riesgo, no por la iconografía gay, sino por el cambio de significación de una imagen de culto en la tradición religiosa paraguaya. Un simple recorrido por las salas del Museo del Barro permite comprobarlo; desde la tradición barroca a imagineros populares actuales se han ocupado de representar el Martirio de San Sebastián; por el contrario, la obra de Migliorisi se distancia de esta tradición devocional para trabajar una iconografía una y otra vez visitada como expresión de homosexualidad, de la belleza doliente, combinación de fuerza masculina y gracia fe-menina. San Sebastián comparte el trono iconográfico homoerótico junto a Ganimedes, amante de Zeus.

Es probable que la referencia visual de Migliorisi sea la obra de Pierre y Giles, fotografías de fuerte contenido homoerótico, de alta difusión por las ediciones de Taschen. Me interesa remarcar otras referencias; valga aclarar que no interesan las influencias sino búsquedas comunes, respuestas particulares a partir de la utilización de una iconografía religiosa resignificada por su uso. En el arte argentino, por ejemplo, las esculturas de Pablo Suárez y Alberto Heredia, tan distintas y tan densas, afirman la extensión de esta interpretación homoerótica de la iconografía religiosa.

Migliorisi, en sus PEQUEÑOS LUGARES SAGRADOS, cautiva al San Sebastián martirizado, elige un fondo nocturno - predilección de esta serie- compuesto por enormes estrellas baratas y doradas con una perla artificial en su centro. La figura penetrada por las flechas levanta su brazo, atado al árbol rojo, ofreciendo su cuerpo en la tradicional forma serpentinata. La cabeza de serie es obra de Antonio Bazzi, llamada el Sodoma, realizada en 1525. Bazzi es continuador de esa gracia de Leonardo, tan asociada a la mirada homosexual. (8) Migliorisi opta por esta iconografía tradicional, aunque en el arte popular paraguayo se desarrolla una variante iconográfica: los brazos atados sobre la cabeza, por ejemplo, por el imaginero Cándido Rodríguez, en la cual se pierde la carga de erotismo de la imagen posttridentina. Otro objeto de la serie presenta a San Sebastián, curiosamente trinitario, en el que los tres cuerpos iguales son atravesados por una única flecha de oro que perfora el molde de hojalata, de la que sobresalen la pluma y la punta para alterar el límite físico impuesto por el soporte, y produce una nueva relación espacial, que enriquece la frontalidad de toda la serie. La flecha es de oro, como aquella flecha lanzada a Apolo por Cupido, que lo condenó a la pasión amorosa, al contrario de Dafné alcanzada por la flecha con punta de plomo que la distancia del deseo amoroso para ser transformada en laurel por su padre.

Las flechas adquieren otro significado en la iconografía de San Sebastián: son los dardos de la peste, contra la cual el santo es protector. Otro de los objetos de Migliorisi pareciera presentar a un San Sebastián deteniendo los dardos que cubren prácticamente el interior del molde, el temor medieval de la peste resucitado en nuestro siglo tardío.

Otro objeto de la serie afirma el contenido homoerótico y su estética camp. Es también una iconografía ya clásica del imaginario gay, el marinero, y un asunto también plausible de interpretación erótica: JONÁS Y LA BALLENA, devorado y vuelto a nacer, de la misma manera que San Sebastián curado por Irene de su primer martirio. (¿Es, tal vez, la muerte nunca presente el asunto negado de la obra de Migliorisi? La constante preocupación por el placer de los cuerpos y la brutal necesidad del humor aparecen, sin embargo, cubiertas por un espíritu de nostalgia y por personajes tristes). Migliorisi resignifica el episodio bíblico, Jonás es un marinero de cerámica, con la vestimenta estereotipada del oficio. La ballena, en un juego no exento de humor, es el mismo molde de forma de pez. Verdes y rosas intensos conviven con dorados y baratijas de colores, que conforman el interior del animal.

El tema del marinero tiene como referencia visual la obra fotográfica de Pierre y Giles, tal vez sumada a la obra de Rainer M. Fassbinder, específicamente el filme Querelle, de enorme repercusión en los años ochenta, basado en el texto del dramaturgo francés Jean Genet, admirado por Sartre.

Otro "lugar" encierra a una sirena, y aquí se complementa el imaginario sexual presentado en estos objetos. La sirena siempre fue interpretada como el deseo insaciable femenino que ocasionaba un mortal peligro al hombre con el poder encantador de su canto, seducción que sólo atado pudo resistir Ulises. La sirena de Migliorisi se recorta sobre un fondo de cuero con pelo de animal, bajo una estrella de baratijas multicolores, afirmando su doble condición de salvaje y encantadora, el deslumbramiento que produce en los hombres hasta cautivarlos y convertirlos en un montón de huesos. Imagen del deseo femenino que retoma la presentada por los dibujos de los años sesenta. Además, Migliorisi agudiza el contraste entre la piel de animal terrestre y el ser marino, idea que reitera en otros moldes con peces y plumas.

Sin duda, entre los PEQUEÑOS LUGARES CAUTIVOS, se destaca el tema de San Sebastián. ¿Es, al fin y a cabo, San Sebastián un autorretrato? En una de las fotografías de la serie LA VÍA DOLOROSA (1999), el cuerpo de Migliorisi aparece martirizado, atravesado por flechas y clavos. El cuerpo del artista es fotografiado por otro, José Gómez, y luego de intervenida la imagen es nuevamente fotografiada, el ardid fotográfico no logra ocultar el artificio que la constituye. (9) Si el artista revela su cuerpo como soporte de dolor y placer, la ropa interior presurosamente corrida y aún no sacada del cuerpo nos habla de lo inmediato de la entrega y otorga a las fotos una temporalidad que conmociona.

Observamos a flor de su piel las laceraciones internas del artista, participamos de su simulacro narcisista, vigilamos y somos cómplices del castigo.

ROBERTO AMIGO

Este texto de Roberto Amigo fue extraído del libro suyo GUERRA, ANARQUÍA Y GOCE. TRES EPISODIOS DE LA RELACIÓN ENTRE LA CULTURA POPULAR Y EL ARTE MODERNO EN EL PARAGUAY. Programa Identidades en Tránsito, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción, 2002.

Dicho Programa se encuentra auspiciado por la Fundación Rockefeller.

1 Ticio Escobar, "Pintura paraguaya: el ciclo moderno", Pintura del Mercosur, Buenos Aires, Ediciones Grupo Velox, 2000, pág. 116.

2 Ticio Escobar, Migliorisi. Los retratos del sueño, R. Peroni ediciones, 1986, pág. 8.

3 Ticio Escobar, *ibid.*, pág. 19.

4 Ticio Escobar, *Acerca de la obra de Ricardo Migliorisi*, 1999, mimeo, pág. 23.

5 Ticio Escobar, *Migliorisi...*, *op. cit.*, pág. 46

6 Ticio Escobar, *Acerca...*, *op. cit.*, pág. 20.

7 José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidás, 2000.

8 Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 237. 9
Ticio Escobar, *Acerca ...*, *op. cit.*, pág. 25.

Fuente:

RICARDO MIGLIORISI

textos de TICIO ESCOBAR / ROBERTO AMIGO

Centro de Artes Visuales / Museo del Barro

Asunción-Paraguay, 2002

ENLACE RECOMENDADO:

GALERÍA DE OBRAS DE RICARDO MIGLIORISI

Ingresar al Perfil Completo en PortalGuarani.com ➤

Portal Guarani © 2024
Contacto: info@portalguarani.com
Asunción - Paraguay