

Mario Sagradini

# VADEMECUM

*(con la gentil participación de Lucía y Mario)*



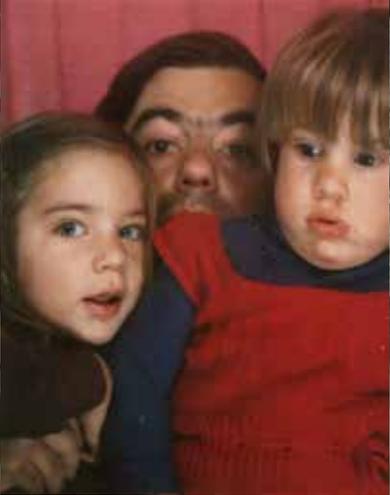


Plantel Juvenil de Voley-Bal

Reunión de camaradería de los planteros de voley-bal masculinos mayores y juveniles por los campeonatos olímpicos.

CAMPEONES FEDERALES DE FLORETE.—El esgrima "A" del Club Neptuno que se adjudicó suntuo al Campeonato de segunda categoría. De izquierda a derecha, Miguel Brando, Antonio Peralta, Armando Miralés y Alexander Stern

El agosto 64



Il signor Luis Camnitzer con il direttore del Giornale di Barga, sua moglie ed un gruppo di amici





**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**

**Ministra de Educación y Cultura**

María Julia Muñoz

**Subsecretaria de Educación y Cultura**

Edith Moraes

**Director General de Secretaría**

Jorge Papadópulos

**Director Nacional de Cultura**

Sergio Mautone

**Directora de Proyectos Culturales**

Begoña Ojeda

**MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**

**Director**

Enrique Aguerre

**Secretaria de Dirección**

Adriana Gallo, Juan Baltayan y Cristina Marrero

**Asesoría y Recursos Humanos**

Daniel Giorgi

**Área Educativa**

María Eugenia Grau, Fabricio Guaragna  
y Rosana Rey

**Área de Conservación**

Eduardo Muñiz

**Registro**

Oswaldo Gandoy y Zully Lara

**Informática**

Eduardo Ricobaldi

**Área Gráfica**

Álvaro Cabrera y Nelson Pino

**Comunicación**

Jimena Schroeder

**Biblioteca**

Virginia Lucas

**Medios Audiovisuales**

Fernando Álvarez Cozzi

**Intendencia**

Julio Maurente y Sergio Porro

**Vigilancia y Mantenimiento**

Héctor Carol

.....

Museo Nacional de Artes Visuales

Tomás Giribaldi 2283

esq. Julio Herrera y Reissig

Parque Rodó - Montevideo - Uruguay

Tels: + 598 27116054 - 27116124 - 27116127

www.mnav.gub.uy

Mario Sagradini

**VADEMECUM**

*(con la gentil participación de Lucía y Mario)*

**Curaduría y diseño de montaje**

Mario Sagradini

**Textos**

Gabriel Peluffo Linari

Lucía Sagradini

**Realización de montaje**

Nicolás Infanzón

**Asesor técnico en carpintería**

Oscar Inderkum

**Diseño de catálogo**

Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini

**Fotografía**

Fotosíntesis, Nicola Griffoni, Gino di Battista,  
MS, Carlos Troncone, Gustavo Castagnello,  
Juan Ángel Urruzola, Xenaro Martínez,  
MS Zani, Alfredo Cha, Philippe Rouault,  
Rafael Lejtregger, David Finkbeiner,  
Clemente Padín, Marie France Schuller,  
Álvaro Zinno, Etta Muñoz, Diana Mines,  
Ana Tiscornia, Eduardo Baldizán,  
Esteban Szabados, Carlos Grippo,  
Ethel Shipton Palacios,  
Alfonso Cretenze

**Corrección de textos**

Graciela Álvez

**Traducción al inglés**

Adriana Butureira

**Proceso digital de imágenes**

Alejandro Schmidt

**Conservación de papel y enmarcado**

Nelson Pino

Mario Sagradini

# VADEMECUM

*(con la gentil participación de Lucía y Mario)*

12 de mayo - 10 de julio 2016

Museo Nacional de Artes Visuales

Montevideo - Uruguay

### **Agradecimientos**

Enrique Aguerre, Director del MNAV y a todo el equipo del museo;

Adriana Gallo, por proponer al museo esta iniciativa;

Ignacio Feldman, Ariel Inzaurre, Oscar Prato, por sus aportes indispensables;

Jorge Di Pólito, Alicia Migdal, Santiago Guidotti, Gustavo Castagnello, por sus colaboraciones generosas.

Y quiero agradecer también por sus invaluables ayudas a Graciela Álvez, Eduardo Baldizán,

Miguel A. Battagazzore, Marcela Broquen, Eduardo Broli, Luis Camnitzer, Eduardo Campiglia,

Santiago Carnelli, Marta Cecilio, Franco Comerci, Jack Couriel, Sylvia De Bellis, Diana Fernández,

Elbio Ferrario, Carlos Galante, Jorge Genta, Fernando Giordano, Carlos Grippo, Alicia Haber,

Fermín Hontou, Ángel Kalenberg, Thomas Lowy, Martín Mendizábal, Alexander Neumann, Harol Núñez,

Gabriel Peluffo Linari, Alba Platero, Octavio Podestá, Raquel Pontet, Carlos Porro, Daniel Ramos,

Eduardo Rava, Hugo Rodríguez Filippini, Analía Sandleris, Francisco Sanguineto, Alejandro Schmidt,

Ruben Silva, Luis Álvaro Tempesta, Juan Ángel Urruzola, Jorge Vidal, Álvaro Zinno.



GALERÍA OSCAR PRATO

## Contenido

1947-1995 **1**

Enrique Aguerre  
Museo Nacional de Artes Visuales **9**

Mario Sagradini: el artista como etnógrafo  
Gabriel Peluffo Linari **13**

Mario Sagradini: the artist as ethnographer  
Gabriel Peluffo Linari **29**

Devenires invisibles  
Lucía Sagradini **35**

Imperceptible becomings  
Lucía Sagradini **49**

Sin título, 2015 **53**

Intervenciones / Instalaciones 1966-2013 **54**

Textos varios 1981, 1982, 1987, 1999, 2003 **67**

Obras 1977-2006 **74**

Retrovisor I / Fotografías 1963-2004 **86**

Grupo de viaje I-66, Facultad de Arquitectura **88**

Chile Perú **89**

Bolivia **90**

Docencia 1967-1989 **100**

Testimonios varios sobre 1969 y 1972 **102**

Retrovisor II / Fotografías 1956-1997 **108**

MVD Escuela pública 1952-1957 **112**

Buenos Aires 1957-1961 **116**

ENBA, Escuela Nacional de Bellas Artes. 1964-1969 **118**

Centro Productor Gamma 70, 1969-1971 **122**

1951-2012 **124**

Papeles 1966-2006 **126**

Obras expuestas **134**

*Curriculum* **136**

1995-2015 **142**



Las exposiciones retrospectivas dedicadas a un artista suelen estar cerradas, en el sentido de que suelen realizarse en forma lineal, cronológicamente hablando, distinguiendo así los momentos más importantes de la vida y obra del artista en cuestión. Por el contrario, las exposiciones antológicas son por naturaleza abiertas, ya que el eje temporal no determina la selección de obras, lo hace el criterio empleado por el curador o el artista, al destacar ciertas características de la obra a ser exhibida.

La exposición de Mario Sagradini *Vademecum*, que se presenta en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), es sin duda alguna de naturaleza antológica con el agregado de que en esta se exhibe una obra nueva, pensada especialmente para el espacio expositivo del MNAV, y que dialoga en igualdad de condiciones con obras producidas a través de su prolífica trayectoria. También serán de la partida diferentes registros de instalaciones realizadas fuera de nuestro país: de esta forma obra y documentación de esta convivirán en una misma sala.

Mario Sagradini, además de ejercer su rol como artista, curador e investigador, dirigió este museo entre los años 2009 y 2010. Ahora le toca ser invitado por el MNAV a compartir el trabajo de una extensa y significativa trayectoria que no se detiene en *Vademecum*, que seguirá creciendo y compilándose desde la relevancia.

Enrique Aguerre  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales







## Mario Sagradini: el artista como etnógrafo<sup>1</sup>

Gabriel Peluffo Linari

### (I) El archivo

¿Qué más? [...] Esta es la pregunta con la que Mario nos inquiere cuando en medio de una charla de café se produce un breve silencio que urge a su impaciencia. En realidad no espera desentrañar grandes asuntos. Para escrutar en los intersticios de la vida cotidiana espera ansiosamente el dato menor, la novedad que resulte interesante a su alerta archivo de memorias.

El chimento, esa vocación de deleitarse con el detalle revelador, esa conversación interesada en las confidencias mundanas, logra en Sagradini trascender la mediocridad del chisme —y del chusma— para convertirse en insumo imprescindible de sus prestidigitaciones intelectuales.

<sup>1</sup> Hal Foster: «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001, pp. 175-207.

Recordando tempranas derivas por la ciudad de Buenos Aires que, según sus propias palabras, eran una excusa «para chusmear todo lo posible», Mario se preguntaba: «¿Qué pudo haber pasado con las referencias, informaciones, seducciones y etcéteras que en esos recorridos alevosamente yo iba revisando?»<sup>2</sup> No es aventurado imaginar que han pasado a conformar el sustrato arqueológico de un archivo del diario vivir que tiene una prolongación natural en sus prácticas de arte. Si bien estas últimas se han caracterizado por la diversidad e incluso la excentricidad de sus recursos, de una u otra forma resultan tributarias de una *práctica de archivo* que, en este artista, constituye además una práctica existencial de la memoria movilizada hacia la búsqueda del «objeto perdido». Se trata, por cierto, de una memoria activa, provocadora, que metamorfosea la nostalgia para convertirla en una visión sarcástica y a la vez encantada del ayer, o que procura un giro lúdico y poético de lo contingente. En la búsqueda del indicio revelador está buena parte de la dimensión creativa y afectiva que contiene su obra, la que por momentos hace contacto con la labor historiográfica.

<sup>2</sup> Mario Sagradini: «Tres por cuatro». Catálogo de la exhibición Luis Camnitzer/Mario Sagradini en el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, 1992.

*Quefebril lamirada*, 1985 (fragmento)  
Acrílico sobre papel  
con aerógrafo  
120 x 60 cm

Sin título, 1981  
Fotocopia transferida y  
tintas fotográficas  
50 x 35 cm



El caso más contundente en este sentido es el «descubrimiento» que realiza hacia 1993 de un artista uruguayo del grupo *madí* todavía vivo (Rodolfo Troncone, llamado en el ambiente artístico de la época Rodolfo Ian Uricchio), y el logro de reconstruir la inédita historia de su amistad con otro destacadísimo integrante uruguayo de dicho grupo (Carlos María Rothfuss o Rhod Rothfuss, fallecido en 1969). Generó, con ese encuentro, diversos textos y exposiciones que, entre otras cosas, determinaron el reposicionamiento social y la recuperación de la autoestima en un artista ganado al olvido.

## (II) La memoria

Entre 1980 y 1990 Sagradini produce imágenes mitopoiéticas<sup>3</sup> que parecen provenir de un tiempo remoto, de un tiempo mnésico que las borrona parcialmente, las desdibuja, tal como aparecen en los fotograbados intervenidos o en las *Memocopias* tratadas con aerógrafo.

<sup>3</sup> Si bien la *mitopoeia* se refiere específicamente a la creación de mitos, o de universos míticos inéditos, el hecho de que Sagradini tome elementos de las mitologías uruguayas (el fútbol, el tango, el paisaje rural, la lata de galletitas María) no impide que lo incluyamos dentro de una *mitopoesis* desde el momento que reformula, recrea esos mitos desde un presente que los transforma y los incorpora a un nuevo universo de significados.

En un tercer momento de esa secuencia, el inefable candor de algunas postales evocativas de Carlos Gardel o de las ilustraciones del *Billiken* ha sido transformado por el aerógrafo de Sagradini en un relato onírico, febril, que bien se compadece con la alusión tanguera de su título: *Quefebril lamirada* (1985). Asimismo el hecho de haber titulado *Figuritas de colección, repetidas y selladas* (1981) a su primera exposición montevideana de grabados con antiguas imágenes futbolísticas resulta sintomático de la dimensión acumulativa y reiterativa inherente a toda práctica de archivo, aunque tal vez no deba descartarse que la memoria de aquellas glorias populares del pasado, exaltada por el exilio, haya propiciado una fijación obsesiva en el objeto de la melancolía, dando lugar a la repetición de lo mismo (con variantes).

En obras posteriores la reiteración vuelve a manifestarse, pero en otros términos, con otra periodicidad y otros formatos discursivos que la independizan del relato mnésico, para referirla en cambio a ciertos nodos temáticos como el paisaje del «terruño», o a ciertos elementos materiales (ladrillos, animalitos de plástico, cámaras neumáticas y una variedad de pequeños objetos) que, al ser reutilizados, pueden leerse como morfemas de un lenguaje personal que se constituye a través de ese proceso.

RODELU, 1989 (fragmento)  
Acrílico con aerógrafo sobre papel,  
puntales de construcción, afiches  
electorales impresos  
Medidas variables



Las imágenes aerográficas de paisajes (1988-1989), por su parte, se continúan en imágenes fotográficas diez años después, las que a su vez se reiteran en distintas versiones expositivas a lo largo de cinco años (1999-2004) en un proceso que, sin dejar de ser deudor de la práctica de archivo, se abre a sucesivas renovaciones del sentido mediante instalaciones que incorporan objetos específicos diferentes.

### (III) El *punctum*

La obra instalacionista que Sagradini desarrolla desde la década de los años noventa parece domesticar, convertir en algo familiar y conformista el legado perturbador del surrealismo al eliminar de él todo resabio metafísico y operar con realidades contingentes, especialmente con el poder seductor del humor recatado, de la pura ocurrencia, sin caer por eso en lo banal. La irrupción de la ocurrencia implica un trabajo intelectual previo destinado a descubrir el punto en que se quiebra la lógica de lo real, punto que el artista pone luego en evidencia. Creo que puedo atribuirle, si la memoria no me falla, la siguiente anécdota.

Estando frente al monumento dedicado a los últimos charrúas, en el que cada una de las cuatro figuras (situadas todas sobre una plataforma de bronce) está firmada por un escultor diferente, Sagradini advirtió con preocupación que la representación escultórica del fogón (un dato sin interés alguno, que pasa desapercibido en el conjunto) carecía de firma. Tal aptitud para descubrir el punto en el que lo esperable se vuelve inesperado, o el detalle en el que se agrieta el discurso de la representación, es esencial en la operativa de este artista y nos remite al concepto del *punctum* barthesiano,<sup>4</sup> aquel elemento que capta la atención por despegarse de la lógica dominante en determinada escena, sin dejar de pertenecer a ella. El *punctum* cumple una función disidente en el cuerpo de la representación. Es el «fuera de foco» en las imágenes de las *Memocopias* (1984-1985); son los afiches políticos que acechan en un segundo plano detrás de los cuatro paisajes que conforman el espacio conceptual de la instalación *RODELU* (1989); son las «sorpresitas» que se ocultan debajo de las bolsas de cemento y de los bloques de hormigón en la instalación que realizara en la Bienal de La Habana (1994); es la «máquina de hacer

<sup>4</sup> Roland Barthes: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2004, pp. 59 y ss.

*Frutos del país*, 1994  
Luminarias de colores,  
secuenciador  
Medidas variables



olas», pequeño artefacto de ilusiones visuales que dialoga desde un lugar-otro con las grandes fotografías de paisajes costeros uruguayos en la instalación *Regional Este* (2001).

#### (IV) La escritura

«Miserables de aquellos que vacilan cuando la tiranía se ceba en las entrañas de la Patria, fue la frase que al decirla mecánicamente, en el Colegio Belgrano, me permitió descubrir el poder del monumento a Echeverría, que veía de reojo a metros de mi camino (prueba que lo que dice Eco, que los libros se conocen de ojearlos no solo de leerlos, es cierto).»<sup>5</sup> Vale la pena traer a cuento esta cita bonaerense registrada en el archivo Sagradini, en la medida que puede ser leída como antecedente de una tendencia que se verifica —con intermitencias— en su obra posterior. De hecho se vuelve a presentar aquí la lógica del *punctum*, al percibirse y memorizarse solo una pequeña parte de lo que, en realidad, es un complejo conjunto monumental formado por una alta base prismática

<sup>5</sup> Mario Sagradini: «Tres por cuatro». Catálogo de la exhibición Luis Camnitzer/Mario Sagradini en el Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Buenos Aires, 1992.



*EQUIS*, 2011  
Neón  
200 x 400 cm

de granito sobre la que se asienta la figura en bronce del homenajeado. La fugacidad de la mirada de soslayo propicia la rápida captación del punto de interés, de aquello que nos mira al ser mirado. Pero lo que me importa señalar es que ese punto recae, según lo consigna el protagonista, en una frase escrita.

En efecto, más allá de poseer una jugosa prosa narrativa, demostrada en varios de sus escritos, Sagradini ha ido otorgando especial destaque al texto en la propia concepción y factura de sus instalaciones. El itinerario podría iniciarse, un tanto arbitrariamente,<sup>6</sup> en la exposición *Pruebas* (1990) que exhibía documentos en papel probatorios de sus vínculos con diversas personalidades, expresados en epístolas y dedicatorias personales. Se continuaría en *Frutos del país* (1994), un homenaje a varios artistas uruguayos fallecidos cuyos nombres fueron «escritos» mediante el sistema de bastidores y bombillas eléctricas tradicionalmente utilizado para la iluminación de la avenida 18 de Julio en carnaval.

<sup>6</sup> Para ir más atrás en el tiempo habría que mencionar el hecho de que, desde la edad de cuatro años, dibujaba historietas dictándole a su madre el complemento textual que él aún no sabía escribir.

Tres años después, la exposición *33 libros orientales* vuelve sobre la cuestión de la escritura, esta vez en su articulación dentro del diseño gráfico de carátulas de libros realizados por artistas uruguayos en la primera mitad del siglo veinte.

Pero es recién en el año 2000, con la exposición *Arquitectura uruguaya* —y sus derivaciones en otras muestras hasta el año 2007—,<sup>7</sup> cuando Sagradini opera directamente con el núcleo semántico de la escritura, al extraer frases breves de textos literarios uruguayos e insertarlas en espacios de uso público o semipúblico. Esta operación equivale a la introducción de un *punctum* que interfiere en la percepción habitual de esos espacios obligando a una lectura extraña, inapropiada, al tiempo que la (re)contextualización de esas frases arrancadas del texto original propicia una perplejidad semántica, una agorafobia de los significados. En el 2005 realiza una exposición dedicada a Rodolfo Uricchio y a Rhod Rothfuss en la que la cuestión de la escritura vuelve a tratarse, aunque de

7 Esta exposición individual tuvo lugar en el marco de la colectiva *Ojo2000. Interferencias de arte en la Facultad de Arquitectura* (Montevideo). Al año siguiente, Sagradini viajó con beca Rockefeller a Bellagio (Villa Serbelloni, Italia) y allí trabajó en el proyecto “Collecting fragments”, para lo cual también recurrió a fragmentos escritos tomados de libros de literatura uruguaya. En el año 2005 intervino en la Bienal del Mercosur (Porto Alegre) con frases de la misma procedencia pintadas a mano en plena calle, y en el 2007 realizó una intervención similar (con letras en stencil de chapa) en la Bienal de Cuenca.

un modo nuevo. En un gran panel con texto en prosa narra anécdotas de estos dos personajes que explican la presencia, en el mismo panel, de tres objetos: un abrecartas y dos libros. Las anécdotas son hechos verídicos, pero el artista busca poner en evidencia sutiles relaciones internas entre esos hechos, así como entre el texto y los objetos: el abrecartas de Rothfuss (dentro de una vitrina adosada al panel) tiene resonancias en la mujer abrecarteras de la que es víctima Troncone en el relato, cuyo día perdido en un hospital resuena, a su vez, en los títulos de los dos libros encontrados: *El que pierde gana* y *El ganador se lo lleva todo*.<sup>8</sup>

Por último corresponde citar la obra *Equis* (2011) en la que, obedeciendo a una simplificación minimalista en sus instalaciones —intención que cobra mayor énfasis desde finales de la década de 1990—, Sagradini lleva a su extremo conceptual la operación con la escritura al desplazarla fuera del código convencional y convertirla en puro signo de un alfabeto cifrado en clave desconocida. Este vaciamiento de la palabra, ilegible

<sup>8</sup> Me detengo en esta descripción para poner en evidencia la complejidad especulativa con la que opera Sagradini, la sutileza laberíntica con la que desgrana el material de archivo. Esto se hace aun más evidente al haber elegido para la instalación *Arquitectura uruguaya* una frase de Onetti que mentaba «el cuadrilongo de los plantíos», pues lo hizo recordando que, en la muestra de pintura abstracta realizada en 1952 en la Facultad de Arquitectura, Rothfuss había utilizado en una frase de su glosario madí la palabra *cuadrilongas*.

*Made in Uruguay*, 1990-1991 (fragmento)  
Mesa del Café Sorocabana, tepe de  
pasto y objetos varios  
Medidas variables



como tal, cobra además cierta virtualidad inmaterial al estar realizada con luz de tubos de neón coloreada, aspectos que coadyuvan para poner en evidencia la naturaleza simbólica del lenguaje y, en consecuencia, para volver, en un acto de despojo radical, al «grado cero de la escritura».<sup>9</sup>

### (V) La forma

La preocupación formal está siempre presente, ya sea en su obra sobre papel, en sus instalaciones, en sus intervenciones en el espacio o en sus proyectos museográficos. En cualquiera de esos casos es posible transitar desde obras fuertemente estructuradas (*RODELU*, *Regional Este*, *Collecting fragments*, *Equis*, etcétera) a otras que ostentan una desarticulación ordenada (*Purple Land*, *Las agendas del Sr. Ramos*, *Onda tras onda*, etcétera), dejándose entrever en ambos casos, por su escala y construcción del espacio, el pasaje del artista por la Facultad de Arquitectura.

<sup>9</sup> Las comillas refieren a la obra homónima de Roland Barthes (1953), aunque el uso del término en este caso es independiente de los estudios histórico-lexicales que ese autor desarrolla en torno a la literatura de lengua francesa.

Fue ya mencionado, respecto a la cuestión formal, el recurso de la autocita, que aparece cuando ciertos materiales, módulos temáticos o formas expositivas son reiterados a lo largo del tiempo. *Homenaje a Beuys* (1993) y *Homenaje a Belloni* (1987) se citan mutuamente en la reiteración de la caja de madera con inscripciones para viaje. Algo similar sucede con *transmigra, La* (Pontevedra, 2006) y *Purple Land* (Texas, 1998), debido al uso, en ambos casos, de mampuestos de ladrillo presentados en forma escalonada. Del mismo modo *Purple Land* y *Onda tras onda* (Panamá, 2013) son obras que replican el recurso de los neumáticos de goma negros en formatos expositivos similares. Así también el formato-feria, por ejemplo, presente en su montaje para la exposición de dibujos de Hontou (1993), tiene un antecedente en la obra *Homenaje a Belloni* realizada seis años antes (sistema de papeles colgados), pero se pierde para adquirir nuevo sentido al abordar los objetos feriales desde el coleccionismo en *Arte feriado* (1999).

Hay módulos temáticos de presencia intermitente como es el caso de la cuestión popular (imágenes futbolísticas, afiches políticos, cosas de feria), a la que habría que agregar con énfasis la cuestión del «terruño», porque sus formalizaciones son muy diversas, no se remiten al paisaje rural tratado

en aerógrafo o en fotografía, sino que se extienden a la instalación que incorpora fragmentos referenciales (panes de tierra en *Made in Uruguay*, vaquitas de juguete en *Purple Land*) y llega, en la exposición actual, a su máxima expresión formal con el corral para ganado llamado embudo<sup>10</sup> (o *forcing pen*) que Sagradini reconstruye a partir de una antigua fotografía. Esta instalación obliga a preguntarse qué otra cosa indica ese alarde de la forma monumental, si no nos conformamos con una respuesta que se agote en la mera intención de reproducir a escala real un determinado objeto y tampoco en una respuesta esteticista como la «buena forma» (aunque ambas cosas pueden estar presentes en la conciencia del artista). Cabría entonces preguntarnos por el sentido etnográfico de esta pieza y, a partir de él, por la dimensión etnográfica presente en otras obras, algunas ya citadas en este texto.

10 El Ing. Agr. Carlos Guinovart proporcionó al artista un informe sobre este artefacto de uso rural, según el cual la función del embudo es conectar los *corrales* (espacios amplios donde pueden haber 100 a 300 reses) con el *tubo* (consistente en dos paredes paralelas donde los animales entran uno atrás del otro). En ese espacio intermedio que es el embudo se selecciona el ganado del corral y lo prepara para meterlo en el tubo, tarea que antes se llevaba a cabo con picanas de madera y hoy se usan «banderas».



Tal es lo que sucede con las mesas del café Sorocabana en *Made in Uruguay*, lo que sucede con la intervención de afiches políticos en *Veó- Veó ¿qué ves?* (2006), o con los objetos de feria popular en *Arte feriado*. La presencia de lo antropológico-etnográfico está sugerida también en *Sorpresitas*, al tomar como guion de esta instalación la reconstrucción de un ámbito de trabajo propio de la albañilería edilicia, perturbado por el gesto «surrealista» de intercalar sillas de playa y cueros lanares (trabajo urbano, descanso playero y tareas agropecuarias). En otros casos se explicita la intención museográfica de que ciertas piezas de claro estatus etnográfico (artefacto/abrecartas, artefacto/libro, artefacto/ladrillo, artefacto/*souvenir*) se incluyan en un aura fetichizante que las predispone a ser leídas bajo códigos diferentes a los que demanda el uso corriente de esos objetos. Esto es lo que se espera, también, del artefacto/embudo, cuyo valor formal se impone como perplejidad en primera instancia, para luego segregar significaciones seguramente ajenas al verdadero uso rural del dispositivo. El alto portal que sirve de guía para la compuerta de deslizamiento vertical no puede ocultar sus resonancias en la guillotina del terror jacobino, ni el corral en el contenedor de las decapitaciones. Pero más allá de cualquier arbitraria asociación de ideas, lo cierto es que el artefacto sugiere una contenida presencia de lo siniestro. Precisamente, el *enigma* del artefacto es lo que convierte a la pieza etnográfica en objeto artístico y es también el componente «surreal» de su dimensión estética. Esta frontera incierta entre arte y etnografía es la que recorre Sagradini en toda su obra, desde las mesas de café con inyectores de suero fisiológico, pasando por la vaquita de juguete, la flor de plástico o la máquina de hacer olas; por el baúl cerrado que evoca a Joseph Beuys, por el abrecartas de Rothfuss, por las «sorpresitas» con la bandera uruguaya o las agendas de Ramos, hasta llegar al gran embudo de los tormentos vacunos, previo pasaje del público por el «tubo» especialmente diseñado para espectadores inadvertidos.



# Mario Sagradini: The Artist as Ethnographer<sup>1</sup>

Gabriel Peluffo Linari

## (I) The archive

What more? [...] This is the question Mario will ask while we are having a chat at a *café*, whenever a brief silence arouses his impatience. He is not about to plumb the depths of any great mystery. To delve into everyday life, he cannot wait to hear a minor detail, a hitherto unknown fact that may spice up his archive ever thirstier for memories. In Sagradini's works, gossip, this keen delight in revealing hints, this conversation revolving around secret mundane affairs, rises above sheer gossip –and the gossipers– to become an essential input for his intellectual legerdemain. Recalling our earlier strolls around the city of Buenos Aires, which, in his own words, were but an excuse to 'go nosy-parking', Mario would ask himself: 'What may have become of all those references, data, seductions and more I shamelessly scrutinised during those strolls?'<sup>2</sup> It stands to reason that they must have turned into the archaeological substratum of an archive of everyday life that permeates his art.

While Sagradini typically draws on diverse, and even eccentric resources, in one way or another his works rely on an *archival practice* which also represents an existential trait, a natural urge to resort to memory in search of the 'lost object'. Stirred and provocative, memory transforms nostalgia into a sarcastic, enchanted vision of the past, or elicits a ludic, poetic spin out of contingency.

The creative and emotional dimension of his works largely relies on his search for the revealing hint, which at some point comes close to, and nurtures, his historiographic pursuit. The most remarkable example of such bond is the case of a Uruguayan artist aligned with the *Madí* art movement. Around 1993, Sagradini 'discovered' Rodolfo Troncone, known among his peers as Rodolfo Ian Uricchio, and managed to 'rescue' the story of his friendship with the renowned artist and co-founder of the *Madí* group, Carlos María Rothfuss or Rhod Rothfuss, who died in 1969. Such revival resulted in various articles and exhibitions, which, among other things, led to the recognition, and regained self-esteem of an artist long vanished into oblivion.

## (II) Memory

Between 1980 and 1990, Sagradini produces mythopoeic<sup>3</sup> images that appear to emerge from remote times of memory, hence the blurred figures in the manipulated photogravures or in the *Mnemocopies* worked on with an aerograph. In the third instance of this sequence, *Quefebril lamirada* (1985), Sagradini's intervention with the airbrush transforms ineffably naïve post cards evocative of Carlos Gardel or illustrations from the children's magazine *Billiken* into dreamy, feverish reflections that harmonise with the lyrics of a tango. Likewise, the artist's first exhibition of prints in Montevideo, entitled *Figuritas de colección, repetidas y selladas*<sup>4</sup> (1981), where he displayed old football-related images, reflects the cumulative and repetitive dimension inherent to any archival practice. Yet we should not dismiss the idea that the memory of those iconic items from the past, stirred by exile, may have prompted the artist to obsessively focus on the object of his melancholy, hence the repeated return to the same theme – with variants.

1 Hal Foster: «El artista como etnógrafo», in *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001, pp. 175–207.

2 Mario Sagradini: «Tres por cuatro». Catalogue of the Luis Camnitzer/Mario Sagradini exhibition held at the Cultural Centre of *Instituto de Cooperación Iberoamericana*, Buenos Aires, 1992.

3 While *mythopoeia* refers specifically to the creation of myths, or entirely new mythical universes, even though Sagradini makes use of elements from the Uruguayan mythology (football, tango, rural landscape, tin of *Maria* cookies) his art is indeed *mythopoeisis* as he recreates such myths from a present-day perspective, bringing them into a new universe of meaning.

4 *Translators Note*: This title evokes the collectible stickers that were so popular in the old days.

While repetition is still present in later works, varying periodicity and formats set them apart from those associated with memories. These pieces focus on specific themes such as the landscape of the '*terruño*' (native soil) or tangible objects (bricks, miniature plastic animals, inner tyre tubes and a variety of small items), which, by being used again, may be construed as morphemes of a personal language crafted in the course of the artistic process. As for the aerographic images of landscapes (1988–1989), these are recreated ten years later through photographic images which are in turn repeated with variants along the next five years (1999–2004). Though not leaving behind archival practice, this process opens the path to successive steps of innovation through installations incorporating a variety of objects that convey specific meanings.

## (III) The *punctum*

The installations developed by Sagradini since the early 1960s appear to restrain the disturbing legacy of Surrealism, turning it into something familiar and conformist by eliminating any remaining metaphysical traces and addressing contingent realities, especially with the seductive power of understated humour and flashes of wit, yet without falling into the commonplace. The introduction of creative flashes of imagination entails previous intellectual work aimed at discovering the dividing line between logic and reality, which the artist subsequently unveils. If my memory does not betray me, the following anecdote clearly exemplifies Sagradini's quirk. While we were standing before *Los últimos charrúas* (The last Charrúas), a monument in honour of the last of the *Charrúa* Indians, in which each one of the four human-sized figures set on a bronze base bore the signature of a different sculptor, Sagradini was concerned that the sculpture representing the fire (an absolutely minor element within the sculptural representation, which would usually go unnoticed) had no signature on it. Such keen eye for detail, such awareness of the unexpected element that breaks the tone of the representation is a key feature that reminds us of the concept of *punctum* coined by Barthes<sup>5</sup>—something that captures the viewer's attention by detaching itself from the logic prevailing in the scene while still immersed in it. The *punctum* plays a disruptive role within the representation. It is the 'off focus' in the images in the *Memocopias* (1984–1985); the political posters lurking in the background of the four landscapes making up the conceptual space of the installation *RODELU* (1989); the 'little surprise gifts' half hidden under the bags of mortar mix and blocks of concrete in the installation at the Biennial Exhibition held in Havana (1994); the 'wave machine', a small visual illusion artefact that interacts from a different angle with the full-sized photographs of Uruguayan seascapes in the installation *Regional Este* (East Regional) (2001).

## (IV) The writings

“Mean are those who hesitate when tyranny delights in tormenting the very heart of the homeland'. This quote that I would mechanically say at *Colegio Belgrano* helped me discover the power of the monument in honour of Echeverría, which I used to glimpse at on my way to school (which proves Eco's claim that you learn from gazing at, not just from reading, books).”<sup>6</sup> This quote from Buenos

5 Roland Barthes: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 59 & ss.

6 Mario Sagradini: *Tres por cuatro* (Three four). Catalogue of the Luis Camnitzer/Mario Sagradini exhibition held at the Cultural Centre of *Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Buenos Aires, 1992.

Aires in Sagradini's archive is worth mentioning, as it can be construed as the root of a trait frequently present in his later works.

In fact, here again appears the logic of the *punctum*, as only a small part of a monument consisting of a bronze figure of the honouree set on a tall prismatic granite base is perceived and memorized. A quick gaze prompts us to capture the point of interest, that which appears to set its eyes on us as we set our eyes on it. Yet what is particularly noteworthy, according to the protagonist himself, is that the point of interest here is a written phrase.

Indeed, in addition to the rich narrative prose that can be seen in several of his writings, Sagradini has placed great emphasis on text in the very conception and crafting of his installations. Perhaps in a rather arbitrary way<sup>7</sup>, our itinerary could start with the exhibition *Pruebas* (Proof) (1990), a display of documentary evidence of his bonds with various personalities, consisting of personal letters and dedications. Next would be *Frutos del país* (Fruits of the country) (1994), a tribute to a handful of late Uruguayan artists whose names were 'written' by means of the system of wooden mounting frames and electric bulbs traditionally used for the lighting of *18 de Julio* Avenue during the *Carnaval* season. Three years later, the exhibition *33 libros orientales* (33 Uruguayan books) again addresses the issue of writing, this time combined with books' graphic designs created by Uruguayan artists in the first half of the twentieth century. Yet only in the year 2000, with the exhibition *Arquitectura uruguaya* (Uruguayan architecture) —and others derived from it until 2007—,<sup>8</sup> does Sagradini directly address the semantic chore of writing, as he takes brief phrases from Uruguayan literary texts and inserts them in public or semi-public spaces. This move is meant to introduce a *punctum* that interferes with the usual perception of these spaces, forcing the viewer to read an unexpected, whimsical phrase. Such re-contextualization of phrases extracted from their original sources elicits a semantic perplexity, an agoraphobia of meanings.

In 2005, at an exhibition devoted to Rodolfo Uricchio and Rhod Rothfuss, Sagradini again addresses the issue of writing, although in a new way. On a large panel with text in prose, he tells anecdotes about Uricchio and Rothfuss that explain the presence of three objects placed on the same panel: a letter opener and two books.

While the anecdotes refer to situations that actually happened, the artist seeks to unveil subtle internal links between them, as well as between the text and the objects: Rothfuss's paper knife (inside a small showcase attached to the panel) is reminiscent of the pickpocket lady whom Troncone falls victim to in the story, while the day he wasted in a hospital is in turn echoed in the titles of the books: *El que pierde gana* (He who loses, wins) and *El ganador se lo lleva todo* (The winner takes it all).<sup>9</sup>

Finally, there is the remarkable work of art *Equis* (X) (2011). In line with the increasing minimalist simplification of his installations —most notably since the late 1990s— Sagradini takes the written word to a purely conceptual level by

detaching it from the conventional code and turning it into a mere character of an encrypted alphabet in an unknown code. Devoid of meaning, illegible as such, words are rendered virtually immaterial. Displaying them with coloured neon light tubes further helps highlight the symbolic nature of language. Radically stripped down, written discourse goes back to 'Writing 101'.<sup>10</sup>

### (V) Form

Form is a constant concern for the artist. Indeed, his works on paper, installations, interventions in space or museography-related projects go from highly structured pieces (*RODELU*, *Regional Este*, *Collecting fragments*, *Equis*, etc.) to works characterized by a systematic disconnectedness (*Purple Land*, *Las agendas del Sr. Ramos*, *Onda tras onda*, etc.). In either case, their scale and layout betoken the artist's studies at the School of Architecture.

Regarding form, we have already mentioned self-citation, an instance where certain materials, themes or display forms are repeated through time. *Homenaje a Beuys* (1993) and *Homenaje a Belloni* (1987) are mutually cited in the form of a wooden box with travel-related inscriptions. Similarly, in both *transmigra, La* (Pontevedra, 2006) and *Purple Land* (Texas, 1998) the artist makes use of step-decked brick walls, while in *Purple Land* and *Onda tras onda* (Panama, 2013) he displays black rubber tyres with practically the same layout. Another example is the marketplace format of the exhibition of drawings by Hontou (1993), which resembles that of *Homenaje a Belloni*, held six years earlier (a system of hanged paper panels). Such format is lost in *Arte Feriado* (1999), where marketplace objects are displayed with a different approach —that of a collector—conveying a new meaning to the exhibition. Certain thematic modules are present intermittently, as is the case of popular themes (football images, political posters, market items), and, most importantly, the '*terruño*' (homeland), which takes a wide variety of forms. Rather than just the rural landscape manipulated with an airbrush or on photographs, it comprises installations with referential fragments (slabs of sod in *Made in Uruguay*, toy cows in *Purple Land*) reaching its climax at the present exhibition with what is called a forcing pen (a funnel-shaped pen for cattle)<sup>11</sup>, recreated by Sagradini relying on an old photograph. This installation prompts us to ask ourselves if there is a hidden meaning beyond such display of monumental form —if there is more to it than the mere intent to reproduce a certain object in real-life scale or an aesthete's 'right form' approach (though both may be present in the artist's conscience). Perhaps we should enquire into the ethnographic meaning of this piece and, based on such meaning, into the ethnographic dimension present in other pieces —some of them already mentioned in this text—.

### (VI) The artefact

Considering that, according to recent trends in Anthropology, culture is understood as text, that is, as a system of codes that can be interpreted —regardless of the results of such interpretation— in any circumstance in space or time, the notion of authenticity and the significance of the context for the correct understanding of cultural events ceases to be relevant. James Clifford insists on

<sup>7</sup> Going back to an even earlier time, we should mention that, since the age of four, Sagradini would draw cartoons and dictate the accompanying texts to his mother, as he still had not learnt to write.

<sup>8</sup> This solo exhibition was held within the framework of the event *Ojo 2000. Interferencias de arte en la Facultad de Arquitectura* (Montevideo). The following year, Sagradini travelled on a Rockefeller scholarship to Bellagio (*Villa Serbelloni* on Lake Como, Italy), where he worked on the project 'Collecting fragments' also making use of written fragments of texts from books by Uruguayan authors. In 2005 Sagradini took part in the Mercosur Biennial Exhibition (Porto Alegre, Brazil) with phrases from the same source painted by hand in the street, and in 2007 he carried out a similar intervention with stencil letters on tin at the Biennial Exhibition held in Cuenca.

<sup>9</sup> This particular description clearly shows Sagradini's complex, speculative approach, the intricate, subtle way in which he winnows through the archival material. This is even more apparent in the phrase by Onetti chosen for the installation *Arquitectura uruguaya: 'el cuadrilongo de los plantíos'* (the rectangular field of crops), recalling that, in the abstract painting exhibition held at the School of Architecture in 1952, Rothfuss had used the word *cuadrilongas* in a phrase from his *Madi* glossary.

<sup>10</sup> The quotation refers to the book by the same title by Roland Barthes (1953), though the use of the term here is in no way related to the historical-lexical studies on French literature conducted by this author.

<sup>11</sup> Agronomist Carlos Guinovart provided to the artist a report about this device used in rural areas. According to the report, the role of the forcing pen is to connect two crowd pens (large spaces for 100 to 300 animals) with the chute (a narrow walkway bordered by two parallel timber panels for cattle to enter in a single file). In this intermediate space —the forcing pen— cattle are sorted and prepared to be herded into the chute. The wooden prods used in the past to spur the animals have now been replaced with streamers.

the need to return to the 'ethnographic surrealism' of the 1920s to break the barrier between art and ethnography, which he considers 'restricts the analytical power of the latter and the subversive vocation of the former'.<sup>12</sup>

This idea is relevant to the case under study. The not clearly defined frontier between art and everyday life, which, as noted above, characterizes Sagradini's works, implies a constant shift toward an anthropological –and ethnographic– perspective. Indeed, artefacts are conceived as texts –detached from their original circumstances yet not deprived of the memory of those circumstances, even after taking on a new meaning. Such is the case of the tables of the legendary *Sorocabana café* in the exhibition *Made in Uruguay*, the manipulated political posters in *Veo-Veo ¿qué ves?* (2006) and the popular marketplace objects in *Arte feriado*. The anthropological-ethnographic approach is also latent in the installation *Sorpresitas*, where the artist's reconstruction of a typical mason's workshop is disrupted by the 'surrealist' presence of beach chairs and loose sheepskins (urban job, seaside leisure, and farming). Evidencing his museographic intention, Sagradini infuses certain items of a clearly ethnographic status (artefact/paper knife, artefact/book, artefact/brick, artefact/*souvenir*) with a fetishist aura, prompting the viewer to interpret them by means of codes that differ from those normally associated with their everyday use.

This is also expected from the artefact/funnel, whose formal value initially elicits perplexity and then goes on to suggest meanings in no way associated with the actual use of the device in rural areas. The tall upright frame at the front that serves as guide for the vertical sliding gate cannot but echo the guillotine from the Reign of Terror, while the funnel-shaped pen reminds us of the container used for beheadings. Yet beyond any arbitrary association of ideas, the artefact does suggest, though in a restrained manner, a sinister presence. Precisely, it is the artefact's *enigma* what transforms the ethnographic piece into an artistic object, and also the 'surreal' component of its aesthetic dimension. Sagradini appears to hover on the brink of this murky border between art and ethnography throughout his works, from the *café* tables with saline solution injectors to the toy cow, to the plastic flower or the wave machine, to the locked trunk evocative of Joseph Beuys, to Rothfuss's paper knife, to the 'little surprise gifts' with Uruguayan flags or Mr. Ramos's diaries, to the 'funnel', the massive forcing pen for tormenting cattle preceded by the 'chute', specially designed for the unaware viewer.

<sup>12</sup> James Clifford: *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. 28.







## Devenires invisibles

Lucía Sagradini\*

Escribir un texto implica una responsabilidad. En cuanto a las prácticas artísticas, muy a menudo un texto cristaliza una mirada y deja la traza de una experiencia heurística provocada por el encuentro con una propuesta artística. El texto puede volverse, entonces, el lugar de exploración del encuentro entre una propuesta y una mirada. Y puede adoptar cualquier tipo de tono: entusiasta, desengañado, vibrante, crítico, amoroso, febril, apasionado, o volverse un intercambio frío y en ciertas ocasiones, un ajuste de cuentas. De vez en cuando, es un poco todo eso al mismo tiempo.

Escribir un texto exige el esfuerzo de no proponerse como un texto que se apodere de una práctica artística, peligro intrínseco de los textos sobre el arte. Porque, además de lugares de poder, los textos arriesgan convertirse en un lugar de encierro, de fosilización... Cuando acompañan a las prácticas artísticas, los veo como entidades frágiles, que deberían desaparecer ante las formas, jadeando silenciosamente para sostener su brillo.

De rebote, se vuelve necesario también desbaratar la relación con el tiempo, con la duración, para evitar que por sedimentación de lo escrito el retrato del artista se estereotipe. Escribir este texto presupone además deshacerse de lo dicho y buscar otro ángulo. Pero cuanto más densa es la trayectoria del artista, más difícil se hace la tarea de escribir. Los textos escudriñan, indican los caminos recorridos, los enfoques inéditos, la búsqueda emprendida... Alcanzarlo en el momento en que un artista ha hecho una larga trayectoria es a la vez una suerte y una maldición. Nerviosamente, hay que intentar encontrar un punto de vista que se aleje de lo ya dicho. Se trata, entonces, de acompañar el trabajo del artista en busca del punto ciego que tal vez haya quedado en las sombras. Es un vasto y difícil programa para, a la manera de Sagradini, buscar lo que falta.

### **Las condiciones de aparición**

*Buscar lo que falta* es un hilo conductor de las actividades de este artista, que voy a intentar seguir para captar su obra. Este enfoque no solo está presente en su práctica sino también en su trabajo de reconstrucción de

la historia del arte uruguayo, en Rhod Rothfuss y Madí, por ejemplo, o en su trabajo de curador, con exposiciones como *Uricchio y Troncone*, *Sommavilla*, *Ounanian(s)*.

Esta manera de encuadrar las cosas responde a la actividad de un artista que cruza varios campos: Sagradini, artista, curador, investigador, «cineasta frustrado», como también ha dicho, construye representaciones que superan las carencias y viene a interrogar las lagunas, tejiendo hilos donde no había nada o había muy poco. Este método conduce a la toma de conciencia, a la consideración no solo de lo que se encuentra oculto, invisible a los ojos por estar a veces demasiado presente para ser interrogado, sino también por su consideración de lo pequeño. Las constantes referencias a la cultura popular, a los motivos que emergen de la infancia, a las formas evanescentes están ahí para indicar esa elección de lo pequeño. El Uruguay mismo, en sus interrogaciones, también puede ser entendido a escala del mundo como parte de su elección por lo pequeño. Este punto permite entender la gran adecuación, la intimidad entre la obra de Sagradini y su país natal que evocan los trabajos *Paisito/ Despiece*, y *Paisito/Retazos o Las sorpresitas*, entre muchos otros.

La particularidad de esta elección artística aparece, de hecho, a lo largo de toda su actividad, ya sea la artística, la teórica o la práctica.



*Onda tras onda*, 2013  
Objetos varios  
340 x 500 x 800 cm  
Bienal de Panamá, 2013

Por el poder de la formulación, Sagradini realiza un rescate de algo que a veces está muerto y él hace revivir, o de algo que está desapareciendo y que se hace presente, devolviéndole su fuerza vital. Cada propuesta de Sagradini asume el riesgo de efectuar un rescate. Este gesto es acompañado de una toma de posición: la de hacer responsable al artista que extrae, comparte y hace visible cosas que quizás sin el artista se hundirían en el olvido o la indiferencia. Con este gesto materializa, en la puesta en forma artística, una reactualización del tiempo.

Es recurrente la presencia de cámaras neumáticas negras en sus instalaciones y del elemento acuático, como en *Onda tras onda*, expuesto en la Bienal de Panamá, con peceras llenas de agua, azul, verde y amarilla, o el agua recuperada de la playa, así como el trabajo sobre las distancias recorridas de una isla al continente en su última propuesta, *Las dimensiones del cuartito*. Son elementos que refuerzan la sensación de rescate. Para Sagradini, *Salva vida* es tal vez la primera función del arte. La función primaria de la forma geométrica, simbolizada por el círculo negro. Quizás sea eso lo que se instala incansablemente en sus instalaciones.

En su trabajo, la práctica artística expone su fuerza vital asociada a la infancia, al aspecto onírico y a la mirada crítica. Las oscilaciones de las formas son intentos de no ahogarse, de mantenerse a flote.

*Collecting fragments, 2007*  
Stencils y pintura para calles  
Medidas variables  
IX Bienal de Cuenca, 2007



La dimensión vital del arte, esta manera de cruzar las formas y la vida, es la tentativa de proponer un bote salvavidas para poder atravesar el tiempo, y una expresión, en las formas, de la propia fragilidad del arte, que puede hundirse en cualquier momento. Así, la amenaza pende sobre las formas, la desaparición nunca está lejos. La ternura se vuelve inquietud por el porvenir posible. El futuro está cargado de esperanza y temor.

### **Las condiciones de la (re)producción**

La exposición parece estar dividida en dos grandes partes. Una es el fruto del pasado: materiales, dibujos, grabados, documentación diversa sobre realizaciones, instalaciones o exposiciones de todo tipo; y una segunda parte, tal vez más vibrante, que consiste en una pieza hecha para la ocasión, en madera, y que incorpora un embudo, una forma que viene del mundo agrario. Una zona intermedia de transición entre las dos, marcada por una cortina de cintas plastificadas, conecta y diferencia los dos espacios, instalando la idea de pasaje. El movimiento está en todas partes. El dispositivo de la exposición se construye entre el pasado



33 libros orientales, 1997  
Libros y soportes de madera  
Medidas variables  
Museo J.M.Blanes

y el presente, entre las muestras y el proyecto nuevo, y discretamente convoca a abrirse al futuro.

Sagradini subraya que no es, estrictamente hablando, una retrospectiva, aunque el carácter de homenaje es evidente en la presencia del artista en una exposición de este tipo, dedicada exclusivamente a él por voluntad del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Poco antes hubo una exposición de Luis Camnitzer en el mismo lugar, otro artista uruguayo de larga trayectoria y compañero de ruta de Sagradini. El artista dice que, a su juicio, se trata de una antología, un término literario que designa la selección de un conjunto de piezas. La elección del término no es inocente. Ofrece al artista la posibilidad de eludir el carácter mórbido, asociado a la idea de retrospectiva, a la mirada colocada en el retrovisor de una trayectoria artística consistente pero que teme que sea leída en tanto pasado. La propia presencia en el museo puede percibirse como en el borde del reconocimiento, sin duda, y la amenaza de fosilización que encierra la idea de exponer *lo que se ha logrado*. La elección del término antología borra en parte una inscripción que puede llegar a ser estática, del pasado, y se relaciona, picarescamente, con la práctica literaria.

Sagradini introduce esta práctica literaria con la elección de fragmentos sobre arquitectura o poesía seleccionados de libros, y que se convierten

en fantasmas recurrentes que rondan en la memoria y actúan sobre el espacio, anudando espacio y subjetividad. Por ejemplo en la exposición *Arquitectura uruguaya* y *Collecting fragments*. Estos extractos también actúan en la exposición colectiva *Poéticas del silencio*, donde, para la conmemoración de las personas desaparecidas durante la dictadura en Uruguay, dispone en cuatro paredes cuatro fragmentos de un tango famoso, que permite la evocación del ausente. La dictadura aparece en la obra del artista a través de pequeños toques discretos. Primero con las caricaturas de los años 70, luego en el trabajo fotográfico *Siete arquitectos desaparecidos en Chile*, y también con su participación en la realización del *Memorial de los desaparecidos*.

Pero, volviendo a la cuestión literaria, esta aparece también en *33 libros orientales*, exposición con tapas de libros que muestra el trabajo de las formas sobre las portadas, y que al mismo tiempo, trabaja de enlace con la literatura. ¿Qué es el arte si no una forma de poesía? La literatura, la palabra escrita, trabaja la obra y la práctica de Sagradini. Los materiales son siempre libres, inéditos y expresan las formas artísticas como potenciales evocadores infinitos. La idea también es que, en el vaivén de una forma a otra, todo es posible.

*siguiente*  
*Souvenir de Dachau*, 1982  
Hoja de alerce y sobre de celofán  
con etiqueta  
9 x 13 cm

*transmigra, La*. 2006  
Dos mil ladrillos, 16 agendas y  
textos murales  
Medidas variables  
Bienal de Pontevedra, 2006

En la opción de realizar una antología, Sagradini contradice en parte la noción de tiempo museístico, que, sin embargo, es imposible desconocer como etapa nodal en su carrera artística. Esta exposición permite abordar la cuestión de las condiciones de (re)producción de su obra: revela las condiciones de realización de la práctica artística de Sagradini. Ofrece un principio fundamental de su enfoque: la resistencia de ver su práctica repetida. La exposición y su lógica interna captan el *modus operandi* de Sagradini: hacer de su práctica artística un *acontecimiento*. Sagradini quiere hacer del aquí y ahora el desafío de su obra. Las instalaciones, en particular, a menudo realizadas para las bienales de arte, son unidades espacio-temporales que tienen como objetivo extrapolarse de un *continuum* (historia) para ser abordadas en su unidad efímera.

Presencia del instante.

Esta característica no concierne únicamente a las instalaciones.

Las exposiciones que implican imágenes, tales como RODELU, están afectadas por esta problemática.

El montaje de elementos, las grandes pinturas al aerógrafo, el conjunto de carteles políticos son también una organización espacial que transforman el lugar mismo de la exposición. Pero estos datos se pueden generalizar, como en *Frutos del país*, *Quefebril lamirada*, *Made in Uruguay*.



La práctica del artista se enfrenta a la aparición de un tiempo y un espacio que resisten a su reactualización en una nueva exposición. Esta exposición es entonces un espacio que ofrece la oportunidad de entender una búsqueda con ecos benjaminianos, una respuesta a esta pérdida de aura del arte, un trabajo sobre las posibles formas de intensidad en la era de la reproducción técnica y ahora en la era de la «virtualización». La obra de Sagradini resiste a la reproducción y la recuperación. Se constituye en resistencia.

### **Corralito**

Esta exposición en el MNAV puede entenderse como una etapa que sigue estableciendo potencialidades en la práctica artística de Sagradini. En la propia elección del dispositivo, una muestra del pasado y una propuesta inédita —que toma la forma del embudo—, se inscribe la marca de ese futuro que articula la exposición. Esta construcción, extraída del mundo agrario y utilizada para clasificar los animales, parece desmontar la situación de exposición, con una respuesta que combina humor, concepto y forma artística.

La belleza de la forma, su cometido clasificador transferido de un universo a otro, permite construir un enfoque sobre la noción de etapa o antología de la exposición que es a la vez artístico y conceptual.

Se trata de un tiempo de clasificación, que mezcla las miradas introspectivas y exploratorias para extraer una vez más lo que queda del pasado y lo que se descarta y ponerlo en comunicación. Pero la aparición de una nueva propuesta artística para decir esto es en realidad un *desaire*. La construcción responde desviando la pregunta, sesga, construye el objeto de la operación, y no efectúa realmente la clasificación esperada sino que contornea la expectativa. Construye así la distancia entre la institución y la apuesta simbólica de la exposición. Transforma el proyecto.

El futuro es invitado: ya no se trata más del pasado, se trata de la necesidad de continuar. Los devenires invisibles de la práctica artística de Sagradini se enraízan en el lugar. Toman posesión. Son ellos los actores centrales en esta exposición. La obra de Sagradini busca hacer visible las potencialidades de lo invisible. Lo desconocido, lo mal visto, lo olvidado. Lo desechable, el resto, se invitan en el campo de lo artístico y de la historia del arte. Nada es más corrosivo que un artista que responde al elitismo con formas sensibles que rompen con lo que se espera.

La práctica artística de Sagradini está en constante movilización para frustrar el plan del arte, el que pasa su tiempo reconociéndose a sí mismo. Así, cada exposición, cada propuesta es un evento único, donde la mirada se pierde y encuentra otra cosa. Sigue siendo discretamente inaprensible.

### **Espacio. Geometría de lo sensible**

Otro punto importante de la práctica artística de Sagradini es el trabajo del espacio en obra, a través del montaje de imágenes y de las instalaciones. Esto está presente desde su formación dual en arte y arquitectura y se refleja en sus trabajos en cerámica, su participación en el taller Gamma 70, cuando era estudiante, y en la realización de objetos o de películas.

Marca también su investigación sobre Rhod Rothfuss y el grupo madí. La cuestión del espacio es fundamental y actualiza las preocupaciones heredadas de las vanguardias. Como señaló Martha Canfield, hay, en efecto, un vínculo entre Torres García y Sagradini. Un vínculo entre la arquitectura y el arte. Un vínculo que trabaja la práctica artística

así como la formulación del espacio-tiempo. El evento que Sagradini construye pacientemente en cada intervención artística es en realidad una manifestación del espacio-tiempo. Para ello, reinterpreta las formas provenientes del pasado, pero también las transfigura. Cómo no reconocer en la barra blanca pegada a la pared de la pieza *Onda tras onda*, de la Bienal de Panamá, un eco del *Espace Proun* de El Lissitzky, y en las investigaciones sobre Madí un interés por lo que también está en juego en *Ecke-Konter Relief* de Tatlin. El desafío de las formas que cruzan el espacio es el de pensar los posibles. El anhelo de otro mundo. Otras formas. Otras construcciones. En Sagradini está la subversión del proyecto de vanguardia, porque este proyecto, con su paso por el rechazo de las subjetividades en la construcción geométrica abstracta, ha fracasado violentamente, abriendo paso a las formas totalitarias y autoritarias, tal como la historia nos muestra. Un trabajo como *Souvenir de Dachau* retoma e insiste en este tema. La geometría espacial de Sagradini es entonces la de las formas sensibles, extraída del mundo de la vida, del ladrillo, la cámara neumática, el centímetro de costura: los objetos son tomados en su potencial, y la geometría de Sagradini se niega a la abstracción directa. La experiencia del exilio, sin duda, ha

contribuido a reforzar esta comprensión del espacio como dato sensible, y el trabajo de Pontevedra, *transmigra, La/Las agendas del Sr. Ramos*, lo concretiza asociando a las construcciones de ladrillo distribuidos en el espacio las agendas de los viajeros, indicando las idas y vueltas entre los dos continentes. Eco de su propia experiencia y también de una gran parte de los ancestros, padres o personas que viven en América del Sur, este trabajo sobre el espacio es también un trabajo sobre el espacio común. Y el espacio es también un cuestionamiento del movimiento, ya que el espacio es el espacio recorrido y el espacio que nos recorre. El espacio en Sagradini es tanto una construcción como aquello que nos construye. Cada exposición es parte de un deseo de compartir. Esta reconstrucción de una geometría sensible y de la práctica artística como evento continúa sin duda el trabajo iniciado con grabados, calcos y esfumados de imagen de los comienzos y también busca su eco en el trabajo sobre la luz, como en *Lux I, II, III* o *Equis*. El espacio multidimensional es al mismo tiempo espacio interno y la obra de Sagradini insiste en la cuestión de lo que queda. La geometría de Sagradini resulta de la hibridación de lo sensible y lo abstracto para buscar siempre lo posible en lo que está presente, aquí y ahora.

\* Doctora en sociología, investigadora en la Escuela Superior de Arte de Clermont-Ferrand Métropole. Último artículo publicado con una edición de imágenes: «Joseph Yosef Dadoune», en *Multitudes*, n.º 61, 2015.



# Imperceptible becomings

Lucía Sagradini\*

Writing a text implies a responsibility. Regarding artistic practices, a text often crystallizes a vision, leaving the trace of a heuristic experience caused by the discovery of an artistic proposition. The text can then become a place for the exploration of the encounter between a proposition and an outlook.

It may adopt any type of tone: enthusiastic, disillusioned, vibrant, critical, loving, passionate, or become a cold exchange and, under certain circumstances, a settling of scores. Occasionally, it is a bit of all of this at the same time.

Writing a text demands the effort of not proposing a text that overpowers an artistic practice, a danger intrinsic to texts about art. Because texts run the risk of becoming, in addition to places of power, places of confinement, of fossilization...When they accompany artistic practices, I see them as fragile entities that should be veiled by forms, quietly panting to sustain their luster.

Therefore, thwarting the relationship with time, with duration, becomes a necessity, so that the sedimentation of the written word does not stereotype the portrayal of the artist. Writing this text also implies doing away with what has been said to search for a new angle. The denser the artist's career, the more difficult the task of writing. Texts scrutinize, show trodden paths, unprecedented approaches, searches undertaken...To reach the artist when he has had a long career is both a curse and a blessing. We must anxiously find a point of view that departs from what has been said before. The task is to accompany the work of the artist looking for the blind spot that may lurk in the shadows. It is a vast and difficult program to, in the manner of Sagradini, search for what is missing.

## The conditions of appearance

*The search for what is missing* is the guiding thread in the activities of this artist, a thread I will try to follow to understand his artwork. This approach is not just present in his practice, but also in his reconstruction of the history of Uruguayan art, in Rhod Rothfuss and Madí, for example, or in his work as curator, in exhibitions like *Uricchio y Troncone, Somnavilla, Ounanian(s)*. This approach responds to the activity of an artist who delves in various fields: artist, curator, researcher and “frustrated filmmaker”, as he has called himself, Sagradini builds representations to overcome a lack and to question omissions, weaving patterns where there none were present, or almost none. This method leads to a raise in awareness, to the consideration of what is concealed, invisible to the eyes precisely because it is at times too present to be questioned, and to an appreciation of small things. The constant references to popular culture, to motives emerging from childhood and to evanescent forms are present to mark that predilection for the small. Uruguay itself, in its questions, can be understood as a scale of the world, as part of his choice of the small. This allows us to understand the great adequacy, the intimacy that exists between Sagradini's artwork and his native country, evoked by works like *Paisito/Despiece* (Little country/Disassembly), and *Paisito/Retazos* (Little country/Fragments) or *Las sorpresitas* (The little surprise gifts), among many others.

This particular artistic choice appears, in fact, all along his activity, be it artistic, theoretical or practical. Through the power of formulation, Sagradini rescues things by reviving that which is sometimes dead, by giving presence to what is disappearing, bringing back a vital force. Each of Sagradini's propositions undertakes the risk of a rescue. This gesture is accompanied by a position: that

of making the artist responsible for extracting, sharing and turning visible things that could, without him, fall into oblivion or indifference. With this gesture, he materializes, in the form of art, an actualization of time.

The recurrent presence of black pneumatic tires and of aquatic elements in his installations, as in *Onda tras onda* (Wave after wave), exhibited at the Panama Biennial, with fishbowls full of blue, green and yellow water, or water brought from the beach, or the artwork about distances travelled from an island to the mainland in his latest proposition, *Las dimensiones del cuartito* (The little room's dimensions) all reinforce the sensations of a rescue. For Sagradini *Salva vida* (Life preserver) may be the first function of art. The primary function of a geometric shape, symbolized by the black circle.

Maybe that is what is pervasive throughout his installations. In his work, the artistic practice exposes its vital force associated to childhood, to oneiric aspects and critical looks. The oscillations in the shapes are attempts to avoid drowning, to stay afloat. The vital dimension of art, that way of intersecting shapes and life, is a way of offering a lifeboat to traverse time, and an expression, through shapes, of the fragility of art, which may sink at any time. Thus, the menace hovers over shapes, and disappearance is never far away. Caring becomes restlessness before the possible outcome. The future is loaded with both hope and fear.

## The conditions of (re)production

The exhibition seems to be divided into two large parts. One belongs to the past: materials, drawings, etchings, diverse documentation about work performed, installations or exhibitions of all kinds; and a second part, perhaps more vibrant, consisting of a wooden piece crafted for the occasion, which is fitted with a funnel, a shape coming from the world of agriculture. A transition zone between the two is marked by a curtain made of laminated tapes, which connects and differentiates the two spaces, introducing the idea of a passage. Movement is all over. The mechanism of the exhibition is built between the past and the present, between the exhibits and the new projects, discreetly inviting us to open up to the future.

Sagraadini remarks that this is not, strictly speaking, a retrospective, although the spirit of tribute becomes evident with the presence of the artist in an exhibition of this kind, dedicated exclusively to him by a decision of the *Museo Nacional de Artes Visuales* (National Museum of Visual Arts, MNAV). Shortly before, an exhibition was held in the same place as the works of Luis Camnitzer, another Uruguayan artist and longtime fellow of Sagradini's. In the artist's view, this is an anthology, a literary term referring to the selection of a set of pieces. The choice of words is not innocent. It offers the artist the possibility of circumventing the morbid character associated with the idea of a retrospective, in which the sight is placed on the rear view mirror of a consistent career in the arts that he fears may be interpreted as passed. Its very presence in the museum can be seen as bordering a recognition, without a doubt, with the threat of fossilization enclosed in the idea of exhibiting *what has been achieved*. The choice of the term anthology partly erases an inscription that can become static, past, and relates it, tongue-in-cheek, with literary practice.

Sagraadini introduces this literary practice with a selection of fragments about architecture or poetry selected from books, which turn into recurrent ghosts that

haunt the memory and act on space, knotting together space and subjectivity. Like, for example, in the exhibitions *Arquitectura uruguaya* (Uruguayan Architecture) and *Collecting fragments*. These extracts also play a role in the collective exhibition *Poéticas del silencio* (The Poetics of Silence), where, in commemoration of those missing during the dictatorship in Uruguay, he distributed on four walls, four fragments of a famous tango's lyrics, which allowed the evocation of those in absence. The dictatorship appears in the artist's work through small, discreet touches. First in his caricatures of the 70s, then in the photographic work *Siete arquitectos desaparecidos en Chile* (Seven missing architects in Chile), and in his participation in the *Memorial de los desaparecidos* (Memorial to the disappeared).

However, going back to the literary question, this is also present in *33 libros orientales* (33 Uruguayan books), an exhibition with book covers showing the work with shapes on them, creating, at the same time, a liaison with literature. What is art if not a form of poetry? Literature and the written word shape Sagradini's artwork and practice. The materials are always free and unedited, and express artistic forms as potential evokers of the infinite. The idea is also that in the comings and goings from one shape to the other, anything is possible. By making the choice of carrying out an anthology, Sagradini contradicts in part the notion of time in museum terms, which is, in turn, impossible to ignore as a core stage of his artistic career.

This exhibition allows us to address the question of the conditions of (re) production of his artwork: it reveals the conditions of performance of Sagradini's artistic practice. It offers a fundamental principle of his approach: the resistance to seeing his practice reproduced. The exhibition and its internal logic capture Sagradini's *modus operandi*: to make his artistic practice a *happening*. Sagradini wants to make the here and now the challenge of his work. The installations, in particular, often created for art biennials, are space-temporal units that have the aim of becoming extrapolated from a *continuum* (history) in order to be approached in their ephemeral unity. It is the presence of an instant. This characteristic is not only pertinent to his installations. This issue also affects the exhibitions that include images, like RODELU. The staging of elements, the great airbrushed paintings, the political posters also make up a spatial organization that transforms the place of the exhibition itself. However, all this information may be generalized, like in *Frutos del país* (The fruits of the country), *Quefebril lamirada, Made in Uruguay*. The artist's practice is faced with the advent of a time and space that resist their re-actualization in a new exhibition. This exhibition is then a space that offers the opportunity of understanding a search with Benjaminian echoes, a response to this loss of the aura of art, a work on the possible forms of intensity in the era of technical reproduction and now the era of «virtualization». Sagradini's artwork resists reproduction and recovery. It becomes resistance itself.

### Corralito

This exhibition at the MNAV can be understood as a stage that continues to set potentialities in Sagradini's artistic practice. In the very selection of the device, an exhibit from the past and a new proposition, which takes the shape of the funnel, is inscribed the hallmark of that future which articulates the exhibition. This construction, brought from the agricultural world where it is used to classify animals, seems to dismount the exhibition situation, with a response that combines humor, concept and artistic shape. The beauty of shapes, its classifying purpose transferred from one universe to the other, allows the construction of a

focus on the notions of stage or anthology of the exhibition that is at once artistic and conceptual. It is about a time of classification that mixes introspective and exploratory gazes to extract once again what is rescued and what is left behind from the past to communicate it. But the emergence of a new artistic proposition to express this is actually a snub. The construction responds by deflecting the question, by skewing, building the object of the operation without the expected classification but rather by outlining expectation. It thus builds the distance between the institution and the symbolic aim of the exhibition. It transforms the project. The future is invited: it is no longer about the past, but about the need to move forward. The imperceptible becomings of Sagradini's artistic practice take root in the place. They take possession.

They are the main actors in this exhibition. Sagradini's artwork seeks to turn visible the potentialities of the invisible: the unknown, the misperceived, the forgotten. The disposable, the rest, are invited in the field of art and the history of art. Nothing is more corrosive than the artist who responds to elitism with sensitive forms that break with what is expected. Sagradini's artistic practice in constantly moving in order to frustrate the plans of Art, which spends its time acknowledging itself. Then, each exhibition, each proposition, is a unique event, where the gaze gets lost to find something different. It is still discreetly inapprehensible.

### Space. The geometry of the sensitive

Another important point of Sagradini's work is the space for his artwork, through the mounting of his images and the setting of his installations. This is due to his dual background in arts and architecture and is reflected in his works in ceramic, his participation in the Gamma 70 workshop (while he was a student), and in the realization of objects and films. It also marks his investigation about Rhod Rothfuss and the Madí group. The question of space is central and brings up to date the concerns inherited from the Vanguards. As Martha Canfield said, there is, in effect, a link between Torres García and Sagradini. A link between art and architecture. A link that works in artistic practice and the formulation of time-space. The event that Sagradini patiently builds in each artistic intervention is really a manifestation of time-space. He reinterprets the shapes coming from the past, while also transfiguring them. How not to recognize in the white bar stuck to the wall in the piece *Onda tras onda*, from the Panamá Biennial, an echo of *Espace Proum* by El Lissitzky, and in the researches about Madí overlook an interest for what is at stake in *Ecke-Konter Relief* by Tatlin. The challenge posed by shapes crossing space is to think about possibilities: the longing for another world, other shapes. Other constructions. In Sagradini there is the subversion of the vanguard project, because this project, with its repudiation for the subjectivities of abstract geometric constructions, has failed violently, paving the way for totalitarian and authoritarian forms, as history shows us. A work like *Souvenir de Dachau* resumes and insists on this issue. Sagradini's spatial geometry is then that of sensitive shapes, extracted from the world of everyday life: bricks, pneumatic tires, and measuring tape: objects that are taken in their potential, as Sagradini's geometry refuses direct abstraction.

The experience of exile has undoubtedly contributed to reinforcing this understanding of space as sensitive datum, and the work of Pontevedra, *transmigra, La / Las agendas del Sr. Ramos*, materializes this, associating brick buildings distributed in space with the agendas of travelers, indicating the back and forth between the two continents. It is the echo of his own experience and also that of a large part of the ancestors, parents or people living in South

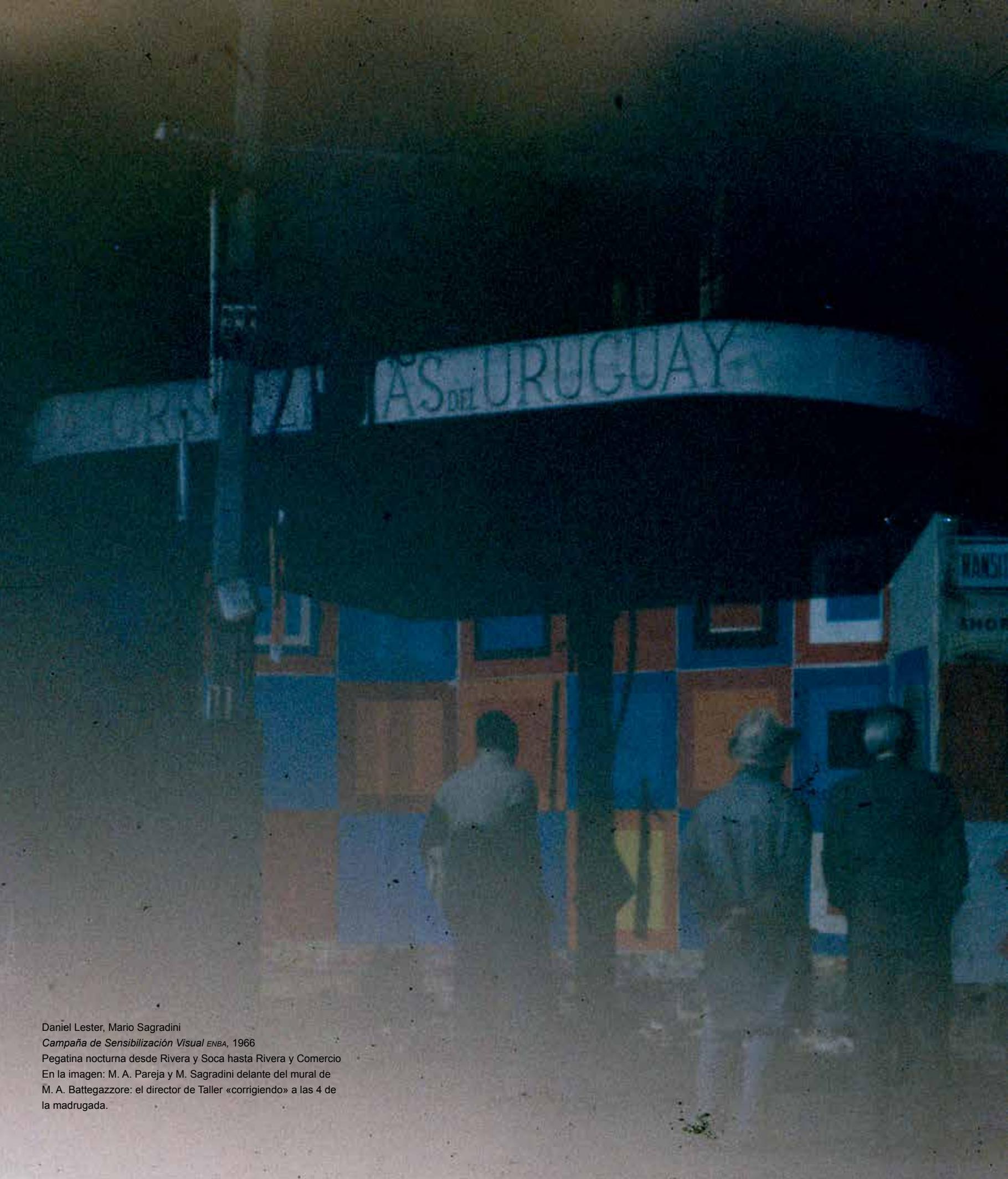
America, this work on space is also a work on the common space. And space is also a questioning of movement, as space is the space travelled and the space that travels through us. In Sagradini, space is both a construction and what constructs us. Each exhibition is part of a desire to share. This reconstruction of a sensitive geometry and artistic practice as this event clearly furthers the work started with prints, tracings and hazy images of his beginnings and it seeks its echo in the work on light, such as in *Lux I, II, III* or *Equis*. Multidimensional space is at the same time internal space; and the work of Sagradini insists on the question of what remains. Sagradini's geometry results from the hybridization of the sensible and the abstract to look (always) for what is possible within what is present, here and now.

\* Doctor in Sociology, researcher at the *Ecole Supérieure d'Art de Clermont Metropole*. Latest article published with edited images: «Joseph Yosef Dadoune», in *Multitudes*, No 61, 2015.





Sin título, 2015  
Embudo / forcing pen en madera  
320 x 850 x 850 cm  
Museo Nacional de Artes Visuales

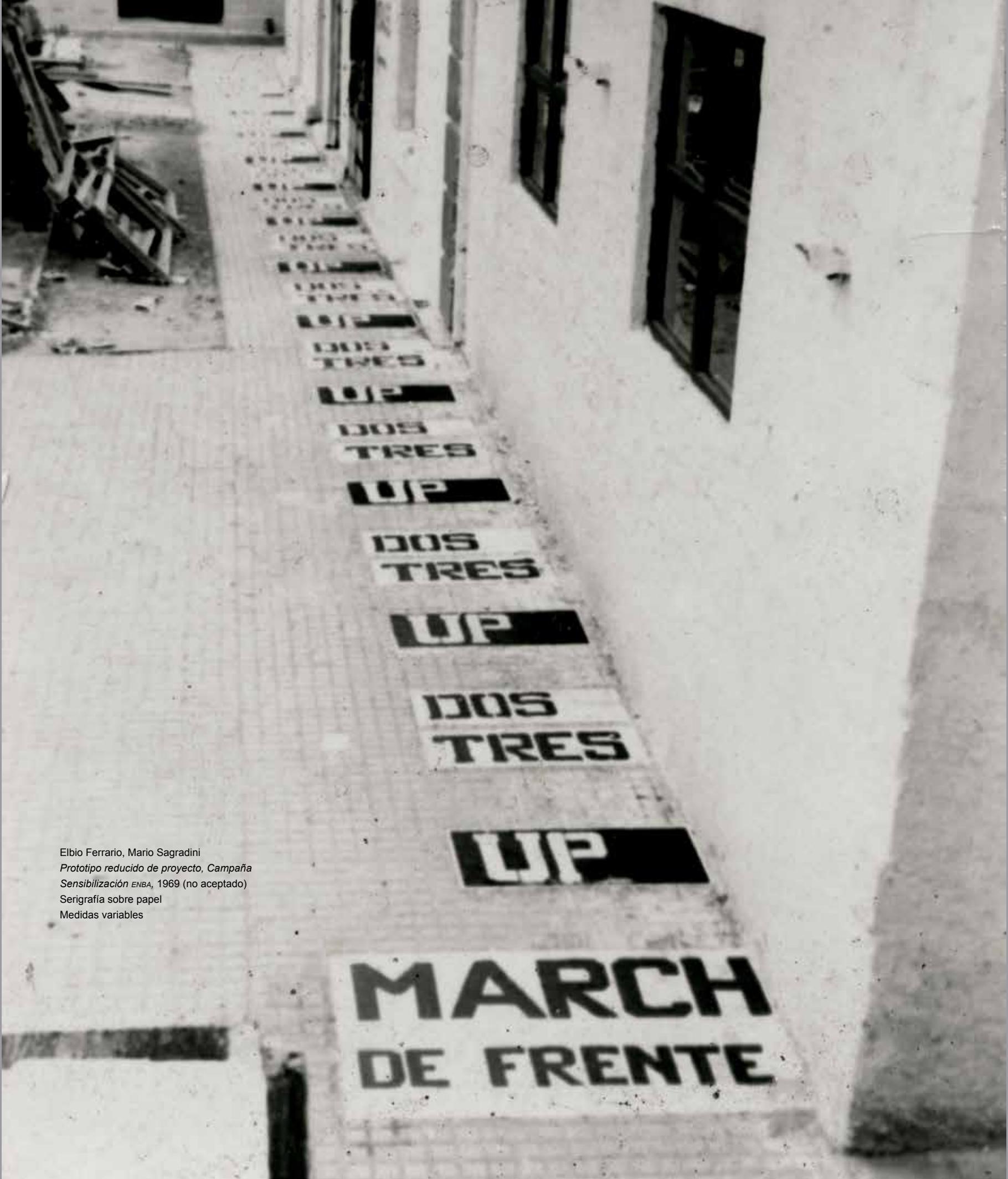


Daniel Lester, Mario Sagradini

*Campaña de Sensibilización Visual ENBA, 1966*

Pegatina nocturna desde Rivera y Soca hasta Rivera y Comercio

En la imagen: M. A. Pareja y M. Sagradini delante del mural de  
M. A. Battezzore: el director de Taller «corrigiendo» a las 4 de  
la madrugada.



Elbio Ferrario, Mario Sagradini  
*Prototipo reducido de proyecto, Campaña  
Sensibilización ENBA, 1969 (no aceptado)*  
Serigrafía sobre papel  
Medidas variables



*Made in Uruguay, 1990-1991*  
Mesas del Café Sorocabana,  
tepes de pasto, objetos varios  
Medidas variables  
Arboretum Lussich, 1991



*Las sorpresitas*, 1994  
Objetos y materiales diversos  
250 x 800 x 500 cm  
V Bienal de La Habana, 1994



*Frutos del país, 1994*  
Luminarias de colores, secuenciador  
Medidas variables  
Subte



*The Purple Land / La tierra purpúrea*, 1998  
Objetos varios  
Medidas variables  
Mexic-Arte Museum, TX



Arquitectura uruguaya, 2000  
Pintura sobre madera  
15 x 300 x 15, 15 x 200 x 15  
Facultad de Arquitectura, Montevideo



POA (adentro), 1997  
Objetos varios  
1000 x 600 cm  
I Bienal del Mercosur, 1997, Porto Alegre



M. Kohen, R. Otero, R. Dodera, M. Sagradini, D. López de Haro, P. Frontini  
*Memorial en recordación de los detenidos desaparecidos, 1999-2001*  
Parque Vaz Ferreira, Cerro de Montevideo



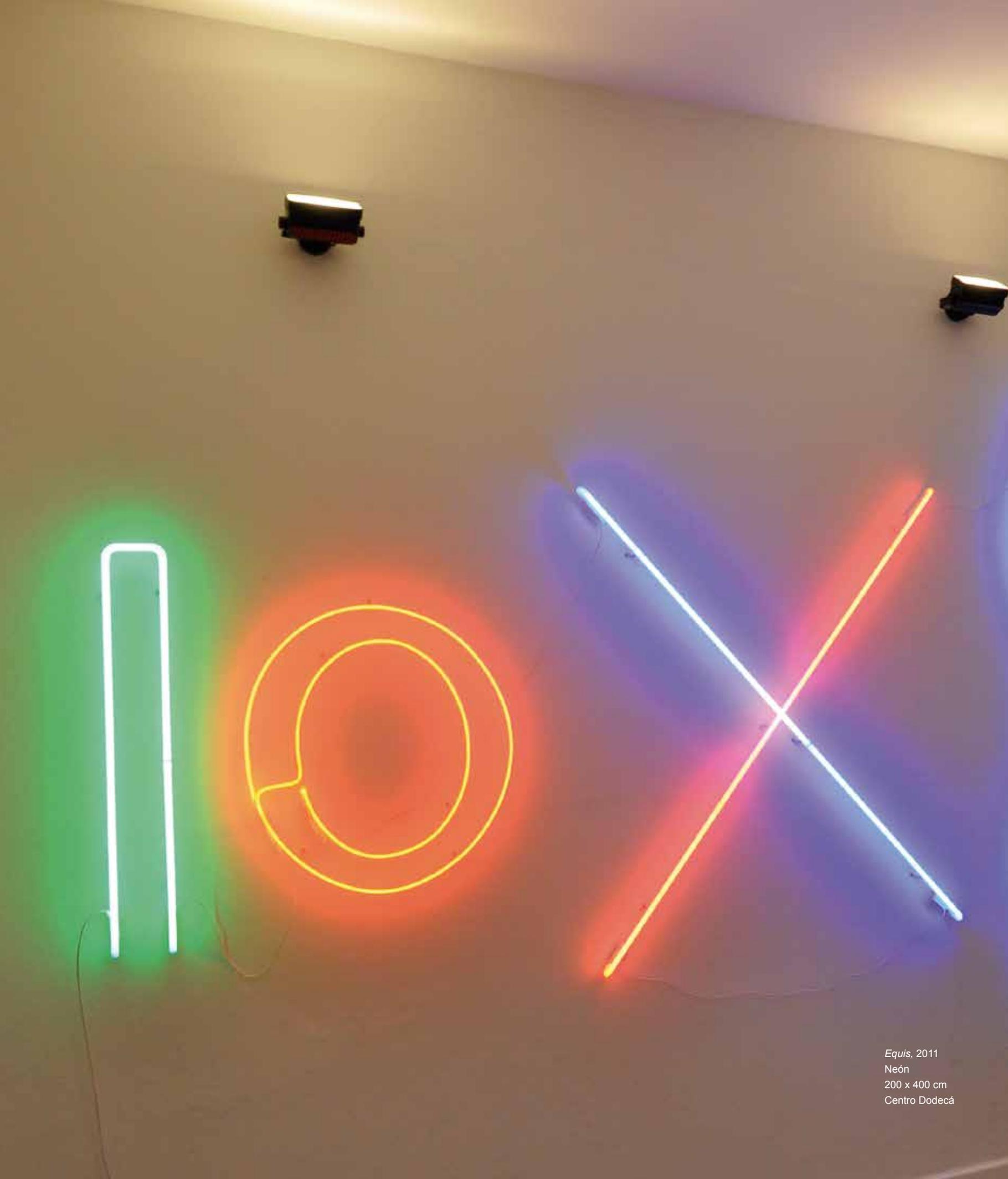


*transmigras*, La. 2006

Dos mil ladrillos, 16 agendas y textos murales

Medidas variables

Bienal de Pontevedra, 2006



*Equis*, 2011  
Neón  
200 x 400 cm  
Centro Dodecá



*Onda tras onda*, 2013  
Objetos varios  
340 x 500 x 800 cm  
Bienal del Sur en Panamá, 2013

**Del Dr. Harol Núñez**

Mirá Sagra, el problema es que yo no tengo memoria, porque no la ejercité nunca o porque me pasé con las pastillas o porque lo que Natura no da... Entonces no sé quiénes estábamos esa noche. Casi seguro que Artigas y quizás Beto, habría que preguntarles. También quizás estaba Roque. El año... yo calculo que sería 1960, más/ menos 2 años. Nunca tuve la habilidad de darme cuenta de que algo que hacía sería importante para mí después. Y el problema es que ahora las memorias se confunden y uno no sabe si estuvo o de tanto oírlo también estuvo. Yo lo recuerdo como que estuve y fui autor, pero debíamos haber sido varios porque había cosas pesadas. Es raro que tú no hayas estado, porque fin de año estabas acá en Montevideo.

Hace un tiempo a pedido de Anna, mi compa, estoy escribiendo alguna cosa. Cualquiera cosa que yo escribo ella festeja mucho, entonces no tengo idea de si vale la pena. Pero lo hago porque los «pasivos» tenemos mucho tiempo «al pedo» (se está poniendo de moda la palabrita, hasta en los comerciales se oye ahora). Entonces estaba juntando unos cuentos vándalos de Malvín; este muy verde y muy resumido. Corto: una, porque quizás algún día me anime a presentarlo a los cuentos cortos y otra, porque ya no dan más jugo los ladrillos.

Cuentos Vándalos de Malvín

Antes era distinto. Era 31, fin de año, y no teníamos donde ir después de la cena familiar. La barra se juntó nuevamente en la esquina del Café y Bar Mirador Rosado. Nada para hacer allí porque estaba cerrado. Su dueño José, ahora con cachilo, había salido con la familia y varias botellas de vino.

Del aburrimiento del nuevo año, pasamos a la actividad: ¿y si cambiamos todo para la vereda de enfrente? Eran dos esquinas casi simétricas hechas en la misma época. Trabajamos mucho rato llevando las mesas, sombrillas, sillas metálicas, el medio tanque, una gran caja que hacía de hielera y los carteles. Todo. El Mirador Rosado instalado en la esquina de enfrente. Ahora a esperar. Varias horas y apareció el cachilo de José en 18 de Diciembre. A 20 metros de la esquina, la gran frenada. Se baja, se rasca la cabeza, mira alrededor, vuelve a mirar la esquina y seguro que, antes de acordarse de nosotros, pensó que el vino antes era distinto.





**Performance / Inauguración de Álbum de figuritas**  
**Studio Inquadrature 33, Florencia, 29 mayo 1982**

Previamente se distribuyó un volante anunciando:

Manlio Scopigno. El entrenador del Cagliari Campeón 1969-70 introducirá la muestra *Álbum de figuritas* hablando sobre el tema: *En una red de líneas que se intersecan*

Al final de la performance se entregó a los asistentes otro volante que informaba: Sergio Ciulli. Actor ha jugado en el rol del entrenador-filósofo Scopigno.

«... La verdad es una sola: es que hay una poesía en el juego del fútbol, una poesía hecha de líneas, hecha de cosas. Ahora... quizás el pintor ya entendió esto: que no es tan importante aquello que se puede contar de historia, sino aquello que se recuerda. Y así creo que el pintor recuerda algo de su infancia, de su pasión, de su verdad.

... porque el juego del fútbol en el fondo es toda una invención. No hay una verdad, hay un modo de comprender. Entonces ¿esto qué significa? Significa que estos señores ahí no son verdaderos por aquello que eran, son verdaderos por aquello que son ahora, por aquellos, que yo me recuerdo. ... Bueno, yo prácticamente he terminado, no me parece que tenga algo más para decir, solo hacer presente que agradezco al artista. Y si alguno de ustedes es coleccionista de figuritas, tengo un drama

interior que nadie lo sabe, que no es el whisky, claro..., porque yo bebía también en aquella época, y... Estos son campeones de años pasados, gente capaz, no muy inteligente, porque algunos terminaron mal, pero bueno. Es que siempre me faltó la figurita de Bacigalupi.

Si alguno tiene la figurita de Bacigalupi, yo esta tarde pago todo aquello que haya que pagar. ¿No hay nadie?... Pero ¿por qué se ríe?...

—Porque hace una semana él [M. S.] estaba en mi casa y me hizo una pregunta —yo no entiendo de fútbol—, pero me hizo una pregunta a quemarropa, me dijo: “¿Sabés quién es Manlio Scopigno?” Y le dije aquello que me recordaba, es decir, sí, aquel poco que recordaba y piano piano llegamos a hablar de figuritas, y hablando de figuritas, le dije que cuando yo tenía 10 años había una figurita que yo no podía encontrar, ¡la de Bacigalupi! (Risas.)

... No los quiero demorar más a ustedes, porque ya estoy emocionado, me encuentro mejor en el banco de la cancha. Les diría tantas historias que sucedieron en el fútbol en mis tiempos y que tienen que ver con esta pintura. Me gustaría terminar con una frase poética pero es un poco difícil. Me gustaría prácticamente augurarle a..., ¿cómo se llama? nos conocimos hace una semana en Coverciano...

—Sagradini.

—¿Cómo?

—Sagradini.

Me gustaría decirle a Sagradini, no es verdad que está todo marchito. Que todavía

MARCELLO INNOCENTI

STUDIO INQUADRATURE 33

MARIO SAGRADINI

29 MAGGIO - 7 GIUGNO 1982

"album di figurine"

con la gentile partecipazione di Lucia e Mario

INVITO: SABATO 29 MAGGIO ORE 21,30

50135 FIRENZE (ITALIA)  
VIA PANICRAZI, 17 - TEL. 055/604465



Il primo italiano il campionato perché dicono che in esso la forza della militanza di chi non ha quasi il tempo per i propri allenamenti di spingere questi campionati. La partita sarà.

Mario Sagradini

Mario Sagradini (Montecatini, 1940).  
Studente alla Facoltà di Architettura e alle Scuole di Belle Arti della Università di Urbino, ha studiato successivamente in Studio Cavallotti Pirelli, Leoni e con Santoro, Koolhaas a Firenze, ha lavorato come progettista alla Scuola di Belle Arti di Montecatini, e nella Studio Cavallotti dal 1978 al 1980. È stato fondatore insieme ad altri dello Studio Gamba 73, con quale partecipò alla "Fiera Nazionale del Libro e del Disegno" (Montecatini, 1970, 1971), ha esposto opere nelle mostre collettive a Brescia, Lucca, Salerno, Montecatini, Punta del Este, a Firenze ha insegnato disegno in:  
- L'istituto per una indagine del segno (Galleria di Punta del Este, 1980)  
- Istituto di Poesia e Grafica (Coraggio di Quercione, 1980)  
Nel 1981 ha fatto una mostra personale nella Galleria Comunale (Montecatini)  
Ha svolto partecipazioni a:  
- Biennale di Brno (1978)  
- Biennale per l'Arte Moderna (Londra, Sagradini, 1980)  
- Biennale Americana (Los Angeles, 1981)  
Attivo a Firenze, dove ha lavorato per anni come fotografo, ha fatto l'assistente a:



Innervato a Juan Alberto Scarfino, Campione del Mondo 1980

Montecatini, dicembre 1981. A cura di Carlo Magagnoli

Semplicemente, Scarfino voleva ricordare che cosa parlo perché di fare una mostra così, di giocare, parlo perché è qualcosa che non ho mai fatto, dico che è una cosa abbastanza fuori dal comune. Mi sembra una novità, una cosa nuova in tutto il mondo, questo spirito di apertura che c'è in Italia, a Firenze, a che ha il coraggio di mettere questa foto che sta guardando di calcio, o di sport in generale. Mi sembra una cosa nuova, novità e penso che possa colpire di un certo modo i nostri compagni, non che la grande maggioranza del nostro popolo è sportiva al cento per cento.

Anche il calcio per lui è un gioco?

Io, naturalmente, penso di sì, così come gli altri sport in generale. Sembra sono protetti con questo spirito.

Intanto è poco frequente che il calcio abbia tanto galante d'arte, in parte perché sono due settori diversi della popolazione.

Si potrebbe dire che di calcio si interessa la gente degli altri sport più della gente del calcio?

Certo, certo, è un po' di fatto così. Però è credo che più che altro, che una cosa nuova, una cosa che però non è nuova, nel senso che non ho mai visto, fino ad ora, che si siano separate in una galleria d'arte, cioè più del calcio, o dello sport in generale.

Lei fa collezione, oppure ogni tanto ripassa di vedere foto, tutte le storie.

Sì, sì, tutti ad le informazioni... in ogni modo rispetto a chi conosce e visto parte della nostra vita, o della mia vita praticamente, sempre che un rapporto con una cosa o l'altra.

Un rapporto, o per giocatori o un amico, un familiare, forse sempre. Sembra.

Non soltanto di calcio, perché anche l'arte è in rapporto con il calcio degli anni, dei giocatori che si avvicina perché una è stata giocata di calcio o ha svolto qualche ruolo.

E anche la piace mostrare un momento molto bello della vita.

Naturalmente, credo di sì.

Naturalmente, credo di sì, forse un poco di passato, significa un gioco normale di un Montecatini, a un Uruguay che se ha fatto, che non sempre può?

MARCELLO INNOCENTI

STUDIO INQUADRATURE 33



MARCELLO SCOPIGNO  
l'allenatore del Cagliari dello  
SCUDETTO 1969-70

introdurrà la mostra "album di figurine", parlando sul tema:

"IN UNA RETE DI LINEE  
CHI È L'INTERESSANTE"

50135 FIRENZE (ITALIA)  
VIA PANICRAZI, 17 - TEL. 055/604465

MARCELLO INNOCENTI

STUDIO INQUADRATURE 33



SERGIO CIULLI  
attore  
ha giocato nel ruolo  
dell'allenatore-filosofo  
SCOPIGNO

50135 FIRENZE (ITALIA)  
VIA PANICRAZI, 17 - TEL. 055/604465

Inaugurazione di Album di figurine, 1983

Galleria Adire (Agenzia di informazione regionale), Strasburgo

hay gente que se divierte a pegar las figuritas en los muros, que parece poco, pero es tanto. Yo les quería dejar antes de terminar, quería dejar para lo último pero no lo logré esta noche. Porque no soy muy bueno para hablar y entonces ustedes me recordarán un poco mejor si doy una ojeada por acá, y quizás comprenderán ustedes que, así como el fútbol es invención y fantasía, es tanto mejor que la inauguración oficial sea hecha en esta manera, a que vengan 400 críticos a decir cretinadas sobre las cosas. Y ahora diviértanse porque me quiero sacar este saco, porca miseria...»

(Aplausos.)

La versión original de lo dicho por Sergio Ciulli estaba plagada de modismos dialectales (en véneto, toscano, etc.) imposibles de transmitir, por lo que esta «traducción» al castellano es neutra y descafeinada; por lo tanto, aproximada. (M. S.)





**Entrevista a Juan Alberto Schiaffino, Campeón del Mundo 1950. Realizada por Carlos Magnone. Montevideo, diciembre 1981.**

*Simplemente, Schiaffino, le quería preguntar qué le parece la idea de hacer una exposición así, de grabados, tomando o copiando fotos viejas de fútbol, dado que es algo bastante fuera de lo común.*

Creo que es una innovación, algo nuevo en materia de exposiciones; este compatriota nuestro que vive en Italia, en Florencia y que se anima a exponer estas fotos que estoy viendo, de fútbol o de deportes en general. Me parece una cosa nueva, inédita y pienso que puede impactar en cierto modo a nuestros compatriotas, ya que la gran mayoría de nuestro pueblo es deportista cien por cien.

*El fútbol para Ud. ¿es un arte también?*

Yo pienso, naturalmente, que sí; así como los otros deportes en general, cuando son practicados en ese sentido.

*Además es poco frecuente que el fútbol sea llevado a las galerías de arte, un poco porque son dos sectores de la población. A veces el fútbol lo sigue más la gente de estratos sociales más bajos, ¿no?*

Claro, claro, sí..., un poco de todo, diría. Pero yo pienso que, más que nada, es una cosa nueva, es una cosa que va a tener su resonancia, en el sentido que yo no he visto, hasta ahora, que se haya exhibido en una galería cosas así del fútbol, o del deporte en general.

*¿Ud. colecciona?, o cada tanto repasa las fotos viejas, toda la historia...*

Sí, sí, perdón que le corte..., hay muchos momentos en que como ha sido parte de nuestra vida, o de mi vida prácticamente, siempre hay contacto con una cosa o con otra. O por preguntas; o por cronistas; o un amigo, un familiar, siempre hacen preguntas. No solamente de fútbol, sino que tiene relación con el fútbol la amistad, o los amigos, o los conocidos, que se acercan porque uno ha sido futbolista y ha tenido contacto con ellos.

*Y le gusta también rememorar un momento muy lindo de la vida.*

Es natural, yo pienso que sí.

*¿Estas fotos significan para Ud. volver un poco al pasado?, ¿significan un poco volver a un Montevideo, a un Uruguay que se fue, que ya no volverá?*

Es indudable que sí: es como los barrios, como el Montevideo del Pocitos, que yo me crié allí. Naturalmente yo veo las fotografías de excompañeros y naturalmente me recuerda con cierta nostalgia todo aquello, lo pasado. Eso es indudable; es una cuestión que uno siente profundamente y más en el fútbol, que ha sido, no diría la mitad pero sí tres cuartas partes de mi vida.

*¿Le interesaría ver la exposición?*

Ah, sí, indudablemente que sí sería interesante; y más con lo que Ud. me dice, en el sentido que va a ser, al menos por lo que estoy mirando en este momento, estos



bosquejos que hay acá. Veo que es interesante, porque hay un montón de excompañeros y de no compañeros pero que sí me recuerdan mis años jóvenes de futbolista.

*Pepe, lo último es pedirle un saludo para este amigo, Mario Sagradini, que seguramente es un buen hincha de Peñarol a lo lejos, y le va a gustar, por supuesto, se va a regodear escuchando su voz.*

Sí; yo lo felicito al compatriota y aficionado del fútbol Mario Sagradini, y le envío un cálido saludo, esperando y deseando de todo corazón de que esta muestra tenga un éxito rotundo.



*Gracias, Pepe.*

W. Musto, J. A. Schiaffino, Lucía y Mario.  
Estadio Centenario, 1983



## Nota

escrita en la premiación del Salón Municipal 2003 para ser leída por el locutor de la IM

Breve explicación retroactiva

En la fecha en que se debían entregar las obras para el Salón Municipal, se cumplían exactamente diez años de la muerte de mi padre.

Me presenté pensando que si ganaba algún premio la mención podía ser un pequeño homenaje a la distancia, dado que ese nombre y apellido lo compartimos -tripartitamente- mi padre, mi hijo y yo.

Como también mi hija Lucía participó en la obra, todo cerró adecuadamente.

Y como el veterano era músico, espero que sepa apreciar un sonido de homenaje.

Gracias.

Mario Sagradini



## Fotografiando en el Palacio Salvo

En Ritmo Club, baile sabatino de la organización de Coco Bentancur, el sábado 2 de mayo 1987, «con la actuación estelar de Las Primas» (Camagüey, Borinquen, Grupo Latino [?] ).

-Cerca de la una, esto es impresionante y cuando está Las Primas, ¡pah, bárbaro! Ahora empiezan a caer del Sudamérica, vas a ver.

-¿Cuánto cuestan las fotos?

-No las vendo. Saco para mí.

-¿Me sacás una? Yo vengo todos los sábados.

Silencio/El combo se calla por un rato/ Descanso



## Inauguración Arte *feriado*, Centro de Artistas Plásticos, 10 junio 1999

### Repercusiones *in situ*

- Carlos Porro reconoce Raquel Bessio de Escuela Primaria (6 años) y vecinos de barrio.

- Jorge Genta destaca reunión de 4 Gammas

- Pancho Sanguineto destaca reunión de 4 Gammas

- Clara Engelmann revive Cine Mundial

- Panta Astiazarán reconoce suegra de su alumno

- Guinovart encuentra colega (F. D. esposo Magdalena Capurro). Colega confiesa que lo recordaba esos días por trabajo (Venta Bs. As.)

- Carlos Pais sorprendido por Radaelli (conoció en bohemia, autor tango cantado a Gardel ¿Cartas viejas?)

- Héctor Olea descubre (foto cine México) a esposa candidato presidencial dúo de cómicos y luchador famoso:

«Cavernario» Galindo

Dúo: Sergio Corona / Alfonso Arau - actual director cine «Como agua para chocolate»

Miss Universo (Francia) Christiane Martel - esposa de «Junior» (Miguel Aleman..., candidato pres. actual Gobernador de...)

- Raquel Bessio «reubica» reconoce a Jorge Genta-Luis Fulco (Taller Dufau)

- Fierro encuentra a A. Curcio, adscripto de Liceo Zorrilla cuando él estudiaba

- Ana María Araujo encuentra a MS y varios

- Batte-Haroldo - luego de mucho

- Alcides Martínez Portillo reencuentra alcancía infantil

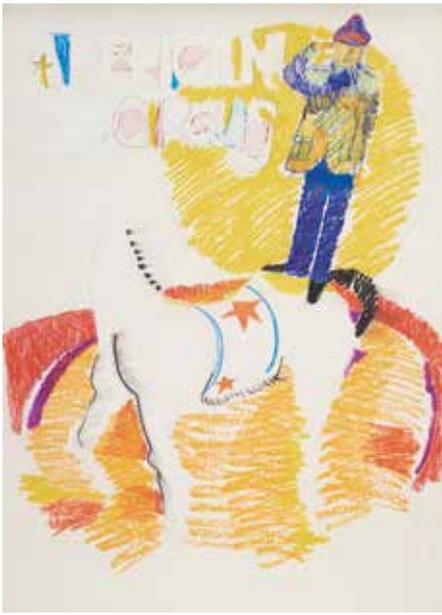
- Fierro-«Carlanco» se reencuentran (Biblioteca Nacional)

- Fierro-Vitale-Arbeleche

- Clara Engelmann sorprendida por Costi

- Lorente sorprendido por Costi





Sin título, 1981.  
Fotocopias intervenidas, 50 x 35 cm  
Sin título, 1981.  
Fotocopias intervenidas,  
materiales diversos, 50 x 35 cm  
Sin título, 1981.  
Fotocopias transferidas y  
tintas fotográficas, 50 x 35 cm  
Sin título, 1981.  
Collages y transferencias  
sobre papel, 33 x 24 cm

Sin título, 1981.  
Fotocopias intervenidas, 50 x 35 cm.  
Sin título, 1981.  
Fotocopias transferidas y  
tintas fotográficas, 50 x 35 cm.  
Sin título, 1981.  
Fotocopias intervenidas,  
materiales diversos, 50 x 35 cm.  
Sin título, 1981.  
Fotocopias transferidas e intervenidas,  
materiales diversos, 33 x 24 cm





Sin título, 1981.

Collages y transferencias sobre papel, 33 x 24 cm

*Figuritas de colección, repetidas y selladas.* Galería Cinemateca, 1981

Lucía Sagradini, Mario Sagradini Broquen, Mario Sagradini.

Sin título, 1982.

Marcos intervenidos, 50 x 35 cm

Sin título, 1981.

Acrílico sobre tela, 100 x 150 cm



*Quefebril lamirada*, 1985

Acrílico sobre papel con aerógrafo, 120 x 300 cm

*Memocopias del Archivo Sagradini*, 1984.

Acrílico sobre papel con aerógrafo, 150 x 250 cm

*Memocopias del Archivo Sagradini en el Centro Recoleta*, Buenos Aires, 1984

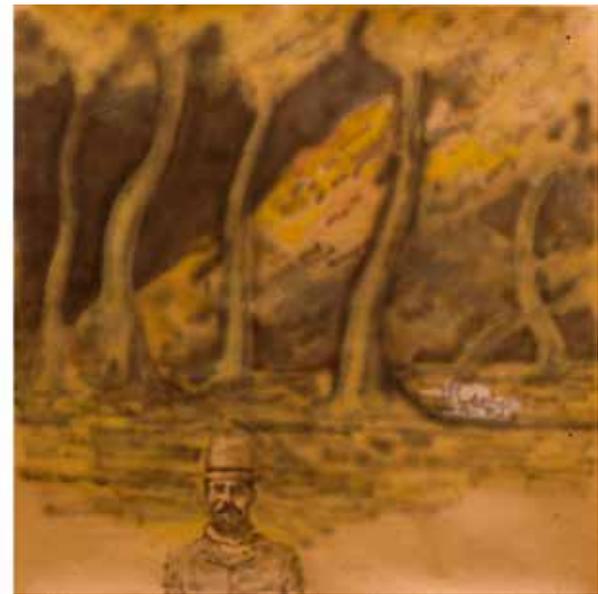
*Trapitos al sol*, 1986.

Textiles anudados, 200 x 500 cm (aprox.)

(Feria Nacional del Libro y el Grabado 1986)

*Pasaje: Hotel Carrasco*, 1986.

1er. Premio Proyectos, 34 Salón Municipal, 1986



*Homenaje al autor de La Carreta*, 1987.

Objetos varios, medidas variables

*Ómnibus para regalo*, 1987.

Ómnibus y bandas plásticas de colores, 250 x 250 x 1200 cm

(Feria Nacional del Libro y el Grabado 1987)

*de las Series de la Entonación Nacional*, 1987-1988.

Fotografías b&n, 37 x 52 cm

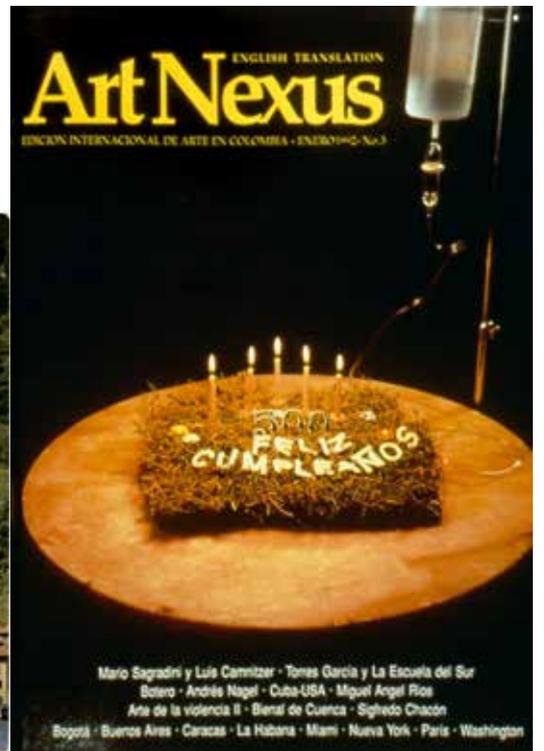
*Retrato de don José Batlle y Ordóñez con trombas marinas*, 1988.

Aerógrafo sobre papel, 120 x 120 cm

*Retrato del Dr. Luis Alberto de Herrera con trombas de arena*, 1988.

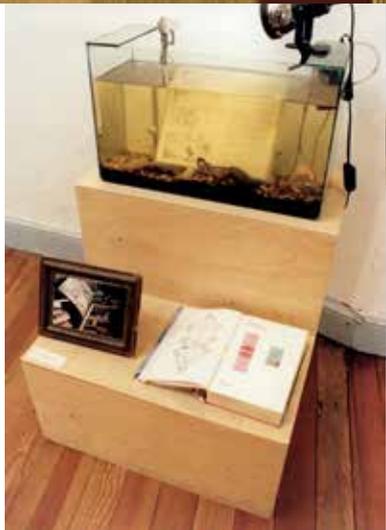
Aerógrafo sobre papel, 120 x 120 cm

*RODELU*, 1989. Acrílico sobre papel, maderas, puntales de construcción y afiches 150 x 200 cm

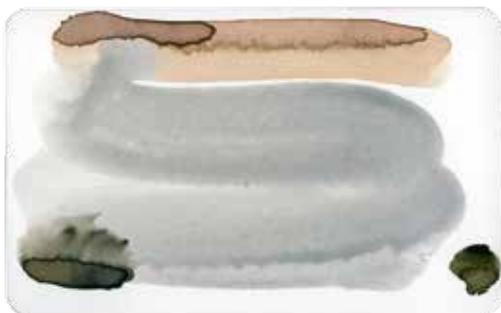
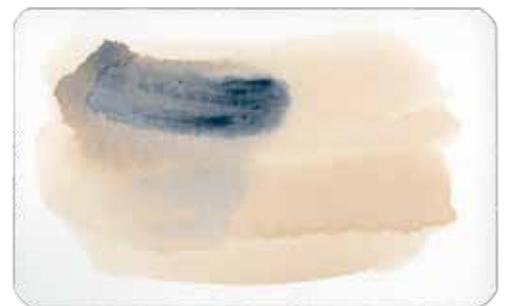
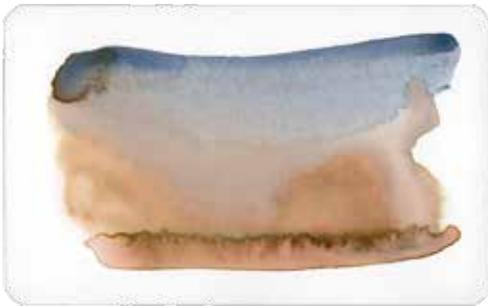
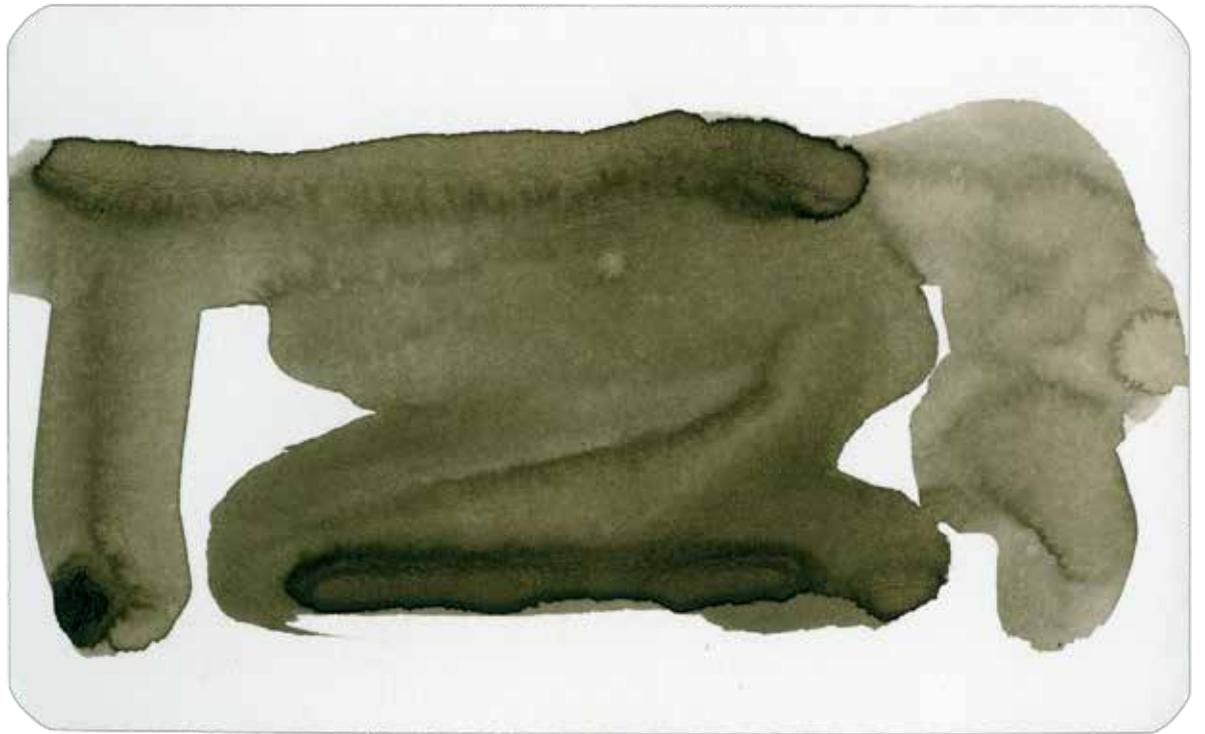


Etta Muñoz  
*Envío postal Suiza-Montevideo*, 1990  
 Imágenes sustraídas a la intervención *Almácigo vernáculo* (MS) en Parque Rodó (*Arte en la calle*, 1990) y fotografiadas por EM en su pueblo en Suiza.  
*Made in Uruguay*, 1990-1991.  
 Mesas del Café Sorocabana, tepes de pasto, objetos varios  
 Medidas variables  
 (Arboretum Lussich)

*Plantación de colores*, 1990  
 Montevideo Norte 1990, Barrio Peñarol  
*Arte X 9*, 1992.  
 Tren de las Naciones por capitales del Uruguay, 1992  
*No pise el pasto*, 1990.  
 II Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas, Porto Alegre  
*Made in Uruguay*, 1990-1991.  
 Museo J. M. Blanes, 1991  
*Made in Uruguay*, 1990-1991.  
 ICI, Instituto de Cooperación Iberoamericana,  
 Buenos Aires, 1992  
*Las sorpresitas*, 1994.  
 V Bienal de La Habana  
*Homenaje al libro*, 1995.  
 Librería Ghandi  
*33 libros orientales*, 1997.  
 I Bienal del Mercosur  
*The Purple Land / La tierra purpúrea*, 1998.  
 Mexic-Arte Museum, Austin, Texas



Lago di Como, 2001  
Tintas sobre cartulina, 8 x 12,5 cm

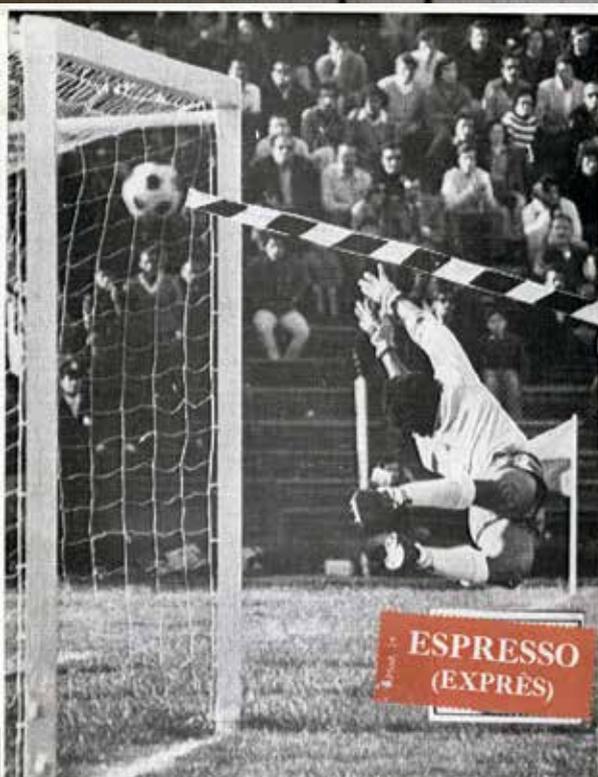


Arquitectura uruguaya, 2000. OJO2000  
Interferencias de arte en Facultad de Arquitectura.  
Regional Este, 2001. Políticas de la diferencia, Recife, IVAM  
Collecting fragments I, 2001. Lago di Como  
Carpe diem, 2003. 27 artistas contemporáneos, Unión Latina  
03/03/03, La Lupa Libros  
Lux, 2003, Subte Montevideo  
La tierra purpúrea / The Purple Land, 2004  
Museo Nacional de Artes Visuales, 2004









**adire**

ADIRE 3, rue de l'Observatoire / Téléphone (88) 61.16.91 / 67000 STRASBOURG (FRANCE)

---

**mario sagradini**  
**"album de figurines"**  
 (avec la gentille participation de Lucia et Mario)  
 vernissage: vendredi 11 juin 1982 à 18 h

---

MARIO SAGRADINI (Montevideo, 1946)  
 A étudié à la Faculté d'Architecture et à l'École des Beaux-Arts de Montevideo (Uruguay)  
 A étudié la gravure au Studio Cammitzer-Porter (à Lucca, Italie) et avec Swietlan Kracynna à Florence.  
 A travaillé comme professeur à l'École des Beaux-Arts (Montevideo) et au Studio Cammitzer de 1978 à 1980.  
 A été co-fondateur de l'Atelier Gamma 70 avec lequel il a participé à la « Exposition Nationale du Livre et de la Gravure » à Montevideo en 1970 et 1971.  
 A participé à plusieurs expositions collectives à Montevideo, Brescia, Lucca, Settimo, Punta del Este, Florence.  
 En 1981 a fait une exposition personnelle à la Galerie Cinemateca (Montevideo), et en 1982 au Studio Inquadrate 33 (Florence).  
 A aussi participé à plusieurs Biennales.  
 1979: Biennale de Bradford (Grande-Bretagne)  
 1980: Biennale de Tiers-Monde (Londres - Bagdad)  
 1981: Biennale Américaine (Call)  
 Vit actuellement à Florence où il a travaillé pour des artistes comme Marino Marini, Ernesto Treccani, ect.

« Les peintres haïssent le cinématographe parce qu'ils disent qu'en lui la lumière vibre seulement plus que dans leurs tableaux. L'idéal pour les pauvres artistes serait de peindre des tableaux cinématographiques. Je le comprends bien ».  
 (Miss Dorothy Phillips, mon épouse. 1921)  
 Horacio Quiroga



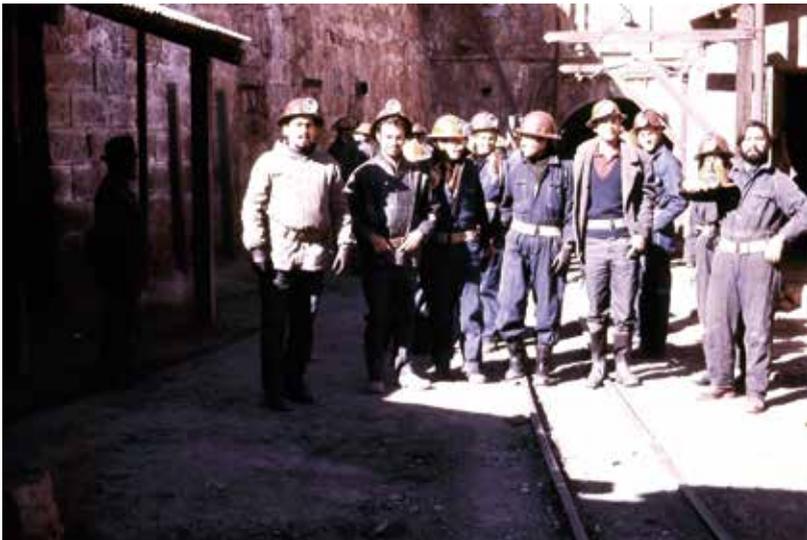
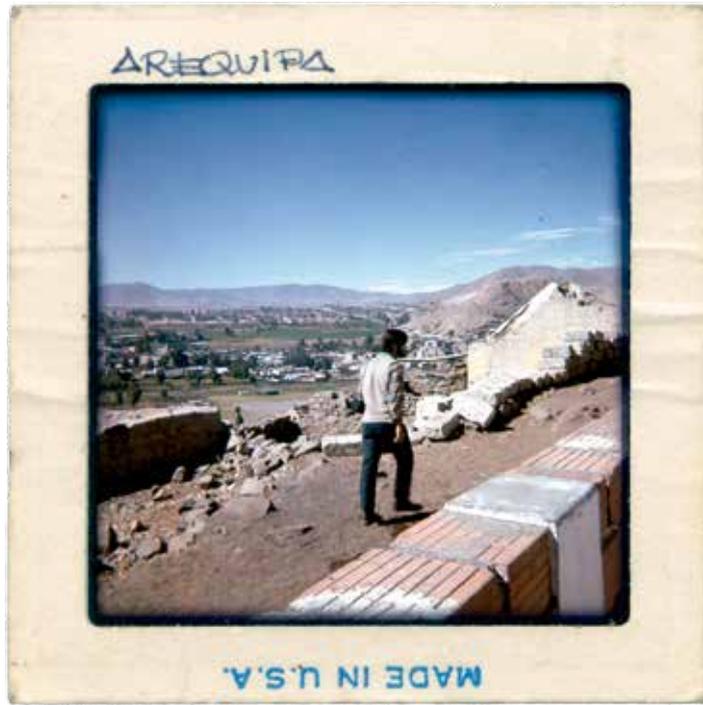


Fotografías, 1963-1965  
Prado, Plaza Independencia, ACJ



Fotografías, 1966  
Mercado del Puerto

En Machu Picchu. Grupo de viaje I-66,  
Facultad de Arquitectura, 1970  
Autores desconocidos  
Arriba, archivo Arq. Hugo Rodríguez Filippini;  
abajo, archivo Arq. Eduardo Brolí.  
Diapositivas Arq. Diana Fernández  
Visita a mina en Oruro, 1970: Brolí, Martínez, Viera,  
Fulco, Sánchez, Pereda, Sagradini.  
Descanso de viaje en camión, Bolivia, 1970:  
Menéndez, Latorraca, Brolí,  
Ibáñez, Fulco, Sagradini.









*Festa de L'Unità y Ferragosto en Valdottavo, 1978*



Cárcel de Punta Carretas, 1987





Cárcel de Punta Carretas, 1987  
Cárcel de Miguelete, circa 1989

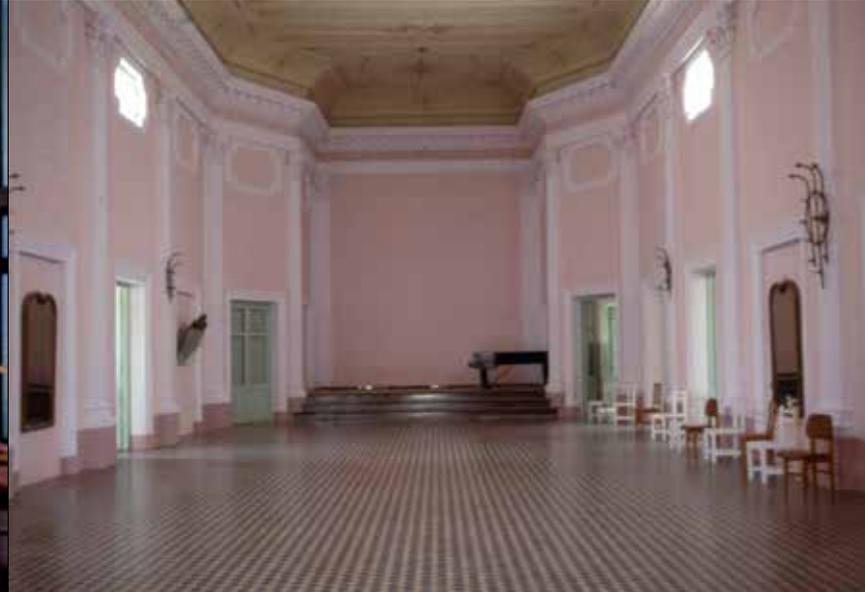








La última noche en la redacción de El Día, 1991  
Parque Rodó, 1994



*Aeropuerto de Chicago, 1995*

*Interiores, 1993.*

*Río, tierra, montaña, mar: un itinerario, 2004.*

Libro colectivo de fotografías, Buenos Aires-Santiago de Chile.



Ayudante de 1er. año,  
Escuela Nacional de Bellas Artes, 1967  
Profesor de taller de arte MEC,  
Museo Agustín Araujo, Treinta y Tres, 1989  
Profesor invitado, Foto Club Uruguayo, 1988  
Profesor invitado, Club de Grabado de Montevideo, 1987



**Arq. Eduardo Rava**

Y sí, yo andaba en esa época como bola sin manija. En el 69 estaba en segundo año, entendía pero nunca fui un tipo muy lector, ni organizado ni nada...

*¿Te acordás de unas elecciones en ese año 69?*

Sí, cuando Mario se disfrazó. Sí, él, Gigirey, Huguito Rodríguez Filippini... Yo creo que había un cuestionamiento, creo que nos obligaban a hacer una elección para mandar delegados no sé a dónde. Los delegados los había nombrado ya la asamblea del CEDA, estaban ya nombrados.

Pero igual había que hacer una elección, todo acartonado, y la idea era que una asamblea de estudiantes había nombrado y resuelto. Una asamblea de estudiantes, soberana, bien armada, es decir, con todo avisado, con todo, había resuelto ya, pero la elección tenía que hacerse igual con urnas y eso. No sé quién lo había dicho, si la FEUU o la Universidad. Entonces eso era como una falta de respeto a la decisión soberana de la asamblea. Y eso lo aceptó el CEDA, la directiva o los grupos. Y entonces se hizo la elección. Entonces la elección era una elección de carcamanes, porque era para elegir..., no sé si era el claustro o qué... Era algo medio alejado, algo que te obligaban a ir a votar, entonces la idea era [mostrar] que aquí van a votar los señores pitucos o cosa por el estilo. Entonces fueron estos tres de traje... Yo me arrugué y no fui [risas].

*¿No fuiste o no te vestiste según esa ocasión?*

Fui, pero no estaba entre los que [actuaban], pero sí aplaudimos y todo eso, sí, como «entusiasmémonos y vayan» [risas]. El Tano de traje y con chaleco. Y había uno que no sé si era el Tano o Huguito que se había puesto una cadena colgando en el chaleco; sí, sí, de los relojes. Era una cosa toda... Era como [mostrar] que era una ridiculez, era un deseo de mostrar que era una elección como para hacer votar a los ricos. Era como que, si no habían ido, qué mierda tenían que hacerla..., qué tenían que hacer ahora...; están haciendo esto [elección formal] para que voten los pitucos. Tratando de mostrar la participación de gente que no participaba. ¿Quieren que venga la gente de saco y galera a participar?... si no participa...

**Arq. Hugo Rodríguez Filippini**

*Puntualmente sobre las elecciones del CEDA*

Esto fue en un momento en una situación sumamente convulsiva, con un movimiento estudiantil que pasó a ser masivo, avasallante, dando respuesta permanente a golpes que daba la derecha, la CIA y después las Fuerzas Armadas. En ese marco se produce una elección en el Centro de Estudiantes, en el CEDA. El Tano, anarco él, nos convenció al flaco Gigirey y a mí —que éramos amigos, que andábamos siempre juntos— y yo había recién, digamos, me había convertido en militante [risas], y realmente parecía aquello, en medio de un año tan convulsivo, con el movimiento estudiantil tan jaqueado, parecía como un hecho fuera de toda lógica. Hacer una elección, que hoy tomamos como muy normal. Era normal también en aquella época, porque se hacían elecciones normalmente, el centro de estudiantes siempre lo hizo, pero...

Pero lo que yo recuerdo es que quisimos parodiar el acto electoral. Hasta donde yo recuerdo quisimos, con esa impronta anarca, parodiar un hecho electoral como un hecho que estaba aconteciendo y vinculado con una práctica que en aquel momento a nosotros nos parecía fuera... Que no tenía relación con la lucha popular...

Entonces lo que hicimos fue que el día de la elección llegamos vestidos como oligarcas. Nos disfrazamos de potentados, cada uno a su manera y llegamos en un colachata. Así se les llamaba a los autos lujosos. Eran autos... —ahora los autos son redonditos, chiquitos, pero en aquella época los autos eran estirados, grandes—. No sé cómo fue que conseguimos eso. Nos hicieron de chofer. Nosotros llegamos los tres de galera —galera y bastón—, joyas colgando y llegamos a Facultad de Arquitectura [risas]. Y cumplimos con el rito de votar, cosa que dio lugar a todo tipo de bromas en la facultad y hasta hoy en día haya quien me lo recuerda. Sobre todo a personas como yo, que terminé siendo hasta hace tres meses el secretario de la Cámara de Senadores [risas compartidas]. Terminé como con una especie de paradoja histórica..., así que, bueno... Ese fue un hecho de los pocos que yo recuerdo, porque en realidad éramos estudiantes militantes.

*¿Recordás si los compañeros los reconocieron?*

Sí, íbamos a cara descubierta, disfrazados pero viéndose quién era cada uno de nosotros. Sí, se reían. Cuando nos veían pasar se morían de risa, nos hacían bromas, pasamos. No solo porque hay que cruzar, no solo subimos la escalinata que estaba llena de estudiantes, de entrada a la facultad, sino porque había que pasar porque fuimos hasta el hall de entrada. La imagen que yo recuerdo es que era en el salón de actos que estaban las mesas de votación. De manera que fuimos hasta el salón de actos y allí votamos, a pesar de todo. Y quiere decir que, en definitiva, no descreíamos tanto [risas].

**Arq. Gabriel Peluffo Linari**

*Elecciones 1969*

Si, fue una performance que ironizaba sobre los hábitos y rutinas de la militancia. Por supuesto que no era aceptado alegremente ese giro personalista del Tano dentro del Centro de Estudiantes; no se entendía mucho, no causaba gracia. Yo no era militante del Centro, era una especie de francotirador. Aunque iba a las manifestaciones y demás, mi militancia estuvo, más que nada, en la Cinemateca del Tercer Mundo desde finales de los sesenta, donde me metí a trabajar con el flaco Tournier, con Handler y demás compañeros después de crearse la Cinemateca de Marcha; pero en Facultad no militaba. Mi padre era comunista, y a mí la gente del Partido me asediaba. No me gustaba porque había mucho verticalismo; recién cuando se formó el grupo de independientes 26 de Marzo, en 1971, me sentí con libertad. Aunque no militaba en el centro de estudiantes, iba a las asambleas y conocía a todos, por supuesto. Recuerdo el escándalo que provocó la performance del Tano y de comentarios críticos, comentarios incómodos. Compañeros que criticaron esa acción como una cosa muy exótica, fuera de contexto y demás.

*De alguna manera estaba criticando el funcionamiento del propio CEDA, ¿no?*

Creo que funcionó como una ironía respecto a las formalidades y convencionalismos de la militancia gremial estudiantil, más allá de asuntos circunstanciales, por eso creó fricciones. A mí me gustó, me resultó muy simpático, y a esta altura de la vida si estuve presente o no en ese momento no sabría decirlo. Para mí es como si lo hubiera visto. Seguramente estuve.

*Pero ¿como recogés todo ese alboroto que generó el hecho y el cuestionamiento?*

Fue un impacto, sin dudas, movió el piso.

*Algunos refieren que se habían aprobado los delegados en asamblea y que la performance venía a expresar el descontento respecto a la decisión ya tomada. ¿Sería como ridiculizar las elecciones impuestas por la estructura, sin tener confianza en la asamblea soberana?*

Esos problemas no los sé porque yo, te repito, no militaba, y si fue así no me acuerdo; tal vez en ese momento lo supe pero me olvidé. Lo que rescato es la impresión que me causó la cosa, porque la actitud del Tano me pareció sana y valiente, era alguien que invitaba a la autocrítica mediante el humor, y desde dentro del gremio.

**Ruben Silva**

El Tano y Rodríguez Filippini se disfrazaron. Aparecieron de *smoking* y de sombrero hongo, y fumando habanos porque consideraban que las elecciones eran una cuestión entre «pelucones». Como decíamos en aquella época, era en rechazo a esa elección; además era una amplísima mayoría que tenía el Área 3 como la lista 12 y ahogaba cualquier tipo de protesta que pudiéramos hacer. Eso lo recuerdo perfectamente.

*¿Entendés la elección como una contienda entre agrupaciones? El Área 3 era el grupo que ostentaba realmente el poder en el CEDA; era ampliamente mayoritario, de orientación teóricamente independiente pero eran... Lucía Topolansky era una de los líderes... Casi que todos los compañeros que estaban en esa lista estaban en la directiva del CEDA y tuvieron cargos de poder hasta este momento y la lista 12 era de orientación del Partido Comunista, Juan Capelán y Pablito Aretche. El muchacho este, que es subsecretario de Turismo en la actualidad...*

*Entonces ¿era como cuestionar el mecanismo de las elecciones en sí?*

Cuestionar el *establishment* —no sé inglés, pero era un cuestionamiento claro—. Pará un poquito, no recuerdo claramente el tema que tratábamos. Lo que sí recuerdo era ese desplante, de estar en contra y que fue realmente efectivo porque se retomó de alguna manera la discusión de los temas que se trataban, tomando en cuenta ese conato de disidencia que hubo y se consideraba que tanto el Tano como Huguito, el secretario del Partido Socialista durante la dictadura...

*Hugo Rodríguez Filippini.*

Fue secretario del P. S. durante la dictadura y de la coordinadora de la bancada del Frente Amplio durante estos años. El Tano y él, el Arq. Rodríguez Filippini eran los que andaban en ese asunto y fueron considerados los principales anarquistas del caso, porque había que encasillar de alguna manera el tema.

*Se les puso la etiqueta...*

Sí, digamos, para menospreciar el asunto. Un intento de menospreciar una disidencia, entonces se lo etiquetaba de esa manera.

*Entonces provocó un efecto: la acción no era relacionada con el entretenimiento como podían ser las actividades artísticas, por ejemplo, la murga o el teatro que también se hacían. Acá había otra intencionalidad, de cuestionamiento, más política, ¿no?*

Por lo menos intentar buscar que se revirtiera o se rediscutiera un tema que prácticamente estaba laudado.

*Dicen que fue muy comentado, ¿no?*

Si. Hay que tomar en cuenta que la vestimenta del momento era totalmente informal. Estaban de moda los borseguies y jamás a nadie se le hubiera ocurrido ir con zapatos de charol bien lustraditos pero que te peinaban mirándote. Tampoco ir con un sombrero que tenía 20 centímetros de altura, o fumando un habano y de traje. Pero de traje solo iba Saxlund a clase; no sé si algún profesor, por su costumbre inveterada, tal vez iba. Pero esto, de traje y corbata, dos compañeros... Que la subida de la escalinata de la facultad fue un espectáculo. Claro, había gente que..., había espectadores. Era absolutamente novedoso y extraño.

#### **Arq. Elbio Ferrario**

Me acuerdo que presentamos un proyecto que estaba trabajado con palabras, más en la onda de Camnitzer; lo teníamos ahí presente. Había un proyecto para hacer con pegatinas. Me acuerdo que era en la vereda, que era: «un, dos, tres..., un, dos, tres...». Como el ritmo militar. La idea era no tanto con imágenes sino con palabras: hacer una sugerencia del autoritarismo que se estaba viniendo. Estamos hablando del 69, ya había pasado el 68. Era en la vía pública, intervenía en la cebrá, en la vereda, en la Plaza Libertad.

Imprimimos fajas de papel con las palabras: era la marcha militar: «un, dos, tres...», que utilizan los milicos en la marcha. Cada faja de la cebrá tenía cada una de las palabras, que separadas no te decían nada, pero las ponías en correlación y eran la marcha militar. Hicimos una prueba adentro de la escuela y después hicimos una prueba en la plaza y lo pegamos. No me acuerdo si lo pegamos o solo probamos.

*Y ¿vieron la reacción del público?*

Sí, sí..., pero no me acuerdo de la reacción del público. Esa no salió como campaña: fue una propuesta que hicimos pero no estuvo dentro de la campaña.

*¿No la admitieron?*

No, no la admitieron. La campaña que se hizo fue más referencia a imágenes. Creo que esa fue la de los grabados de Goya, la del 68, 69. Se utilizaron los grabados de Goya, algo de las películas de Chaplín —los fotogramas—. Esa fue la que se hizo; la que nosotros presentamos no tuvo andamio.

*Y presentaron otra propuesta más, ¿no?*

Una que era más abstracta. Formas simples, colores básicos... De esa no me acuerdo, de la de los colores no me acuerdo. Me acuerdo de la de Peciar que sí se hizo, que era con colores pero con la letra R: esa se hizo. Sucedió que para la campaña se presentaban proyectos; los estudiantes y los docentes presentaban proyectos. De esta me acuerdo claramente, pero no de los motivos por los cuales no. La respuesta no me acuerdo, capaz que Mario se acuerda más cuál fue el argumento.

*¿Se votaban? ¿Se elegían a nivel de asamblea?*

No me acuerdo muy bien si era a nivel de dirección. Había un equipo de campaña, docentes, supongo que estarían los coordinadores de áreas, el director, no sé. ¿Aquel no se acuerda?

Estoy tratando de recordar: me vino la duda de si esa de los colores la había presentado yo... ¿o no? Tengo una vaga idea, me vienen así como recuerdos, como que había hecho una propuesta pero...

Elbio Ferrario, Mario Sagradini  
Prototipo reducido para proyecto  
Campaña de Sensibilización ENBA, 1969  
(no realizado)

Campaña de Sensibilización  
ENBA, 1969



## Arq. Fernando Giordano

*Encuentro de estudiantes de arquitectura de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos). Setiembre de 1972*

El recuerdo más indeleble que me quedó es del día que vino Salvador Allende al edificio de la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo), lugar donde se desarrollaba el encuentro.

El Chicho, como le decían, tomó su bandejita (era un comedor de autoservicio), hizo la cola y comió con nosotros y cientos de estudiantes de otras delegaciones, en aquel enorme recinto lleno de gente; increíble, ¿no? Se apareció ahí, sin previo aviso y pudimos tener un contacto directo con él, en ese momento tan particular que Chile estaba viviendo.

Cuando se retiraba de la UNCTAD le cantamos una canción –improvisada momentos antes– con la tonada y parodiando la letra de la famosa retirada de la murga Asaltantes con Patente, del año 32:

Un saludo cordial  
al compañero Allende  
en su lucha triunfal  
por Chile independiente  
y en las horas de lucha  
junto al pueblo chileno  
está el pueblo uruguayo  
está el pueblo uruguayo  
larái larái larái...

Recuerdo también que había como especies de *stands* por países. Cuando se inauguró el *stand* de Cuba –con abundante ron cubano– fue la primera vez que escuchamos a Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.

Eran muy jóvenes, me parece que recién empezaban a cantar. Para nosotros eran desconocidos. Recuerdo haber traído unas grabaciones, que seguramente hice desaparecer en los años posteriores [risas]. Recién volví a escucharlos en 1980-81, en España, donde había discos de vinilo, pero durante toda la década del 70 no supimos de ellos... Bueno, prácticamente estuvimos aislados, ¿no? Individual y colectivamente aislados, y Mario que se fue al exilio...



Al fondo, el joven de barba, con la cámara, era un compañero de facultad del que no recuerdo su nombre. Foto: Luis Orlando Lagos. Fuente: internet.

## Jorge Vidal

En el momento del encuentro tenía 22 años [Encuentro Chile, 1972]. Ingresé con 18 a facultad y bueno, yo era el típico rompehuevos...

Había un grupo de compañeros, me acuerdo del Quique Gozalbo, del Toto Gorgoroso, gente que conformábamos ese grupo murguero y se nos dio por plantear eso. Te imaginás nuestra edad..., nuestra visión desde mi punto de vista muy poco formada... Algo para cantarle a la figura de Allende que para nosotros representaba mucho y de allí surgió esta letra basada en la música de la retirada de los Asaltantes con Patente de 1932, que en su cuarta estrofa arranca con: «Un saludo cordial...»

Un saludo cordial  
al compañero Allende  
y a su paso triunfal  
por Chile independiente  
y en las horas de lucha  
junto al pueblo chileno  
está el pueblo uruguayo  
vamos ya, compañero.

Esto, cantado tipo murga con el clásico *lairará lairá* después de cada estrofa, fue una maravilla.

*¿Lo cantó todo el mundo? ¿Pasaron la letra?*

No me acuerdo.

[Empieza a cantarlo y dice: «No me da la voz» y sigue cantando.]

Martes 20 de octubre de 2015

*La letra de este saludo a Salvador Allende –basada en los Asaltantes con Patente– fue reciclada in situ por Gorgoroso, Mederos, Sagradini y Vidal, escrita en papeles distribuidos entre los compañeros del CEDA y cantada por todos con los saludos, de pie, del presidente chileno. El «coro» no paraba de repetirlo y Allende interrumpía su almuerzo, se paraba y saludaba en cada repetición. MS*







Malvín, 1956  
Buenos Aires, 1957

*siguiente*

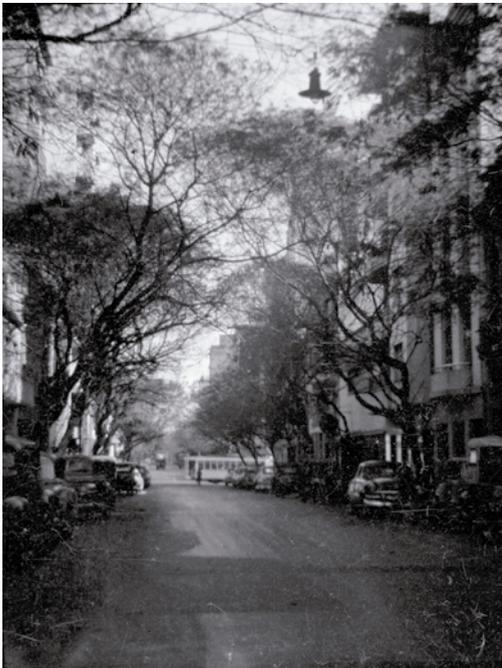
Malvín, 1957

Buenos Aires, 1958-1959

Buenos Aires, 1958

Buenos Aires, 1960

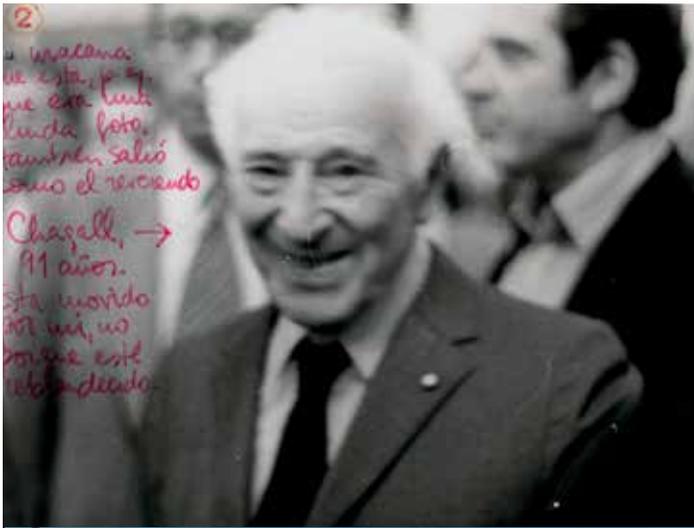
*Azules y colorados en Buenos Aires, 1962*





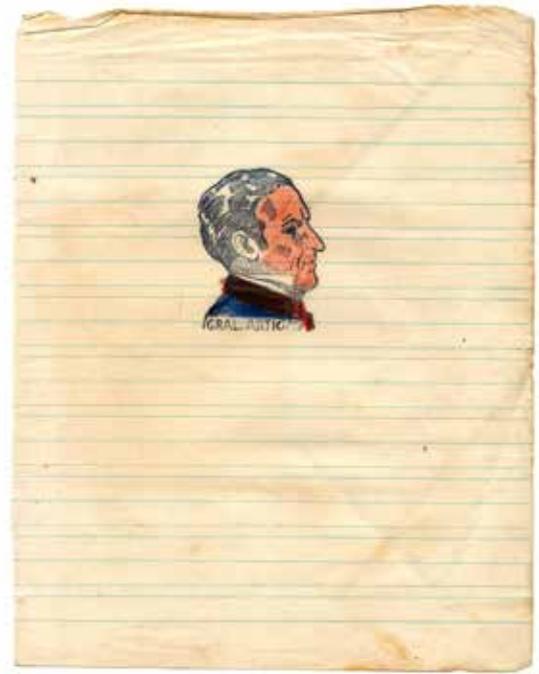
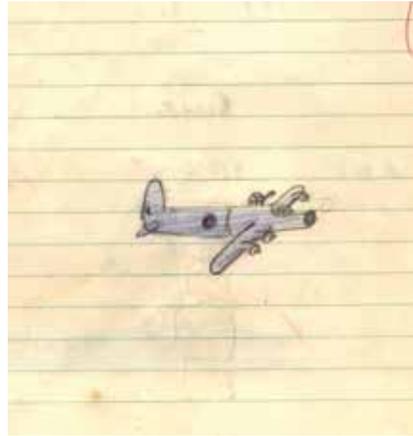
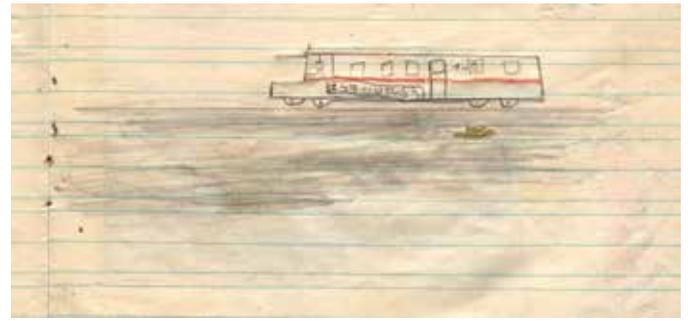
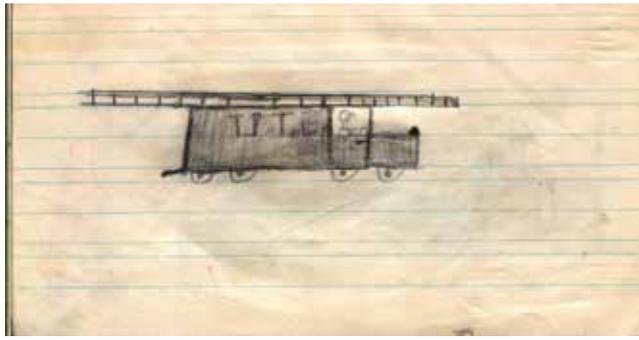


Peter O'Toole, Cuzco 1970  
Enrico Maria Salerno, Florencia 1978  
Tony Musante, Florencia 1978



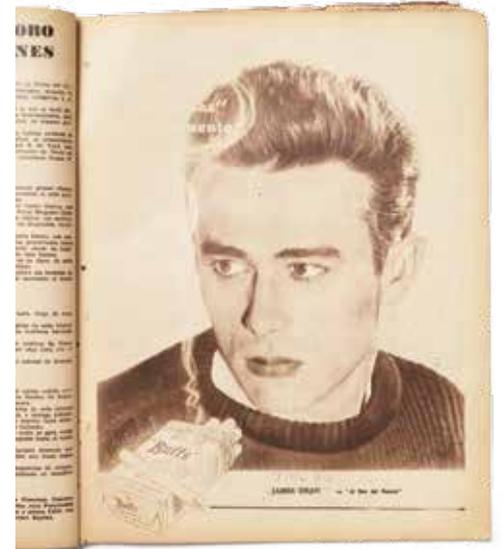
Marc Chagall, Florencia 1977  
Guillermo Vitale, Cerro 1991  
Eugenio Barba, Barrio Sur 1987  
Entrenamiento del Racing Matra (con Francescoli),  
París 1988  
Elsa Andrada, Montevideo 1993  
Américo Sposito, Montevideo 1993  
Sheijo Fukuda en Icograda, Punta del Este 1997



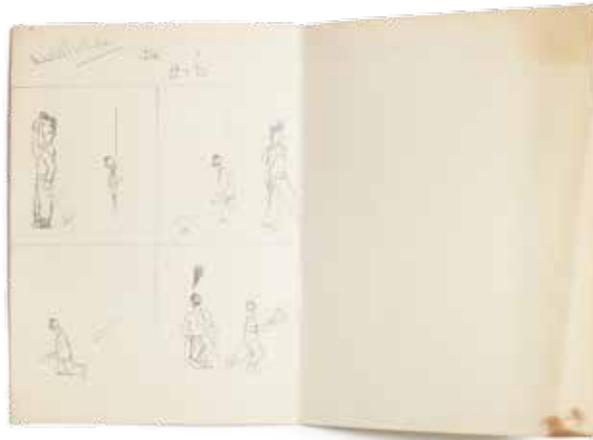




Libreta personal  
(con listado figuritas Águila), circa 1954



Fables and fairy tales, 1958 (Buenos Aires)  
 Mundo Uruguayo (corregido), 1957  
 Función a beneficio Escuela Venezuela, Teatro Solís  
 (Holandeses —danza—, Chinitos —baile y narración—,  
 Plaza de los zapateritos —cuadro—). 1953.



*Ríase si puede*

(boceto para revista), 1957

Lápiz y témpera

19 x 14 cm

*Dibujo de payada*

(con estrofa de Santos Vega), 1957 o 1958

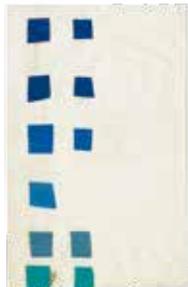
Tinta china y témpera

9 x 18 cm

(Levante a Eduardo Ferro)



*Sin título*, 1960 o 1961  
Óleo sobre cartón  
40 x 30 cm  
Boceto para afiche  
Colegio Nacional Manuel Belgrano,  
Bs. As., 1961  
(Posteriormente realizado un ejemplar  
único a mano con medidas ampliadas y  
expuesto en colegio)  
Tinta china de color y plantillas sobre papel  
23 x 18 cm



Profesores de 1.er año, ENBA Julio Marenales (Taller)  
Arq. Ruben Dufau (Geometría), 1964  
Definición de «arte» manuscrita. Arq. Ruben Dufau,  
ENBA 1964

Proyectos para Taller Pareja, 1967

Lápices acquarelables  
6,5 x 10,5 cm

Estampado en tela, 1967. Taller de estampado en tela ENBA,  
Prof. Giselle Seregni

Muestras/paleta de papeles de colores para Campañas de  
Sensibilización ENBA, desde 1965



Giselle Seregni, Eduardo Cuadro, Mario Sagradini  
 Folleto plegable (poesías H. Laborde), 1967  
 (Para Escuela Nacional de Bellas Artes - Venta Popular)  
 24,5 x 20 cm



MS filmando en Pza. Cagancha con asistencia del Prof. Alfredo Cha, 1967.  
Película 8 mm, b&n, insonorizada, 3 min de duración, realizada y desaparecida.  
Taller de Foto Cinematografía de la ENBA.



...en un momento de gran actividad...  
 ...de la Escuela de Bellas Artes...  
 ...de la Universidad...  
 ...de la venta popular...  
 ...de la explanada universitaria...



**Bellas Artes:  
 venta popular  
 en explanada  
 Universitaria**

HECHO:  
 16/XII/67



Papelitos 1967-1969  
 Platos, 1969  
 (Para Escuela Nacional de Bellas Artes)  
 Cerámica esmaltada  
 35 cm de diámetro



Azulejo de difusión, serigrafía con matriz de mimeógrafo, 10 ejemplares.

Bocetos para azulejos

Integrantes del Gamma 70 frente al taller en Simón Bolívar y Guaná, 1971:

Gerardo Gigirey, Francisco Sanguineto, Miguel Batteggazzore, Ivonne Beltrami

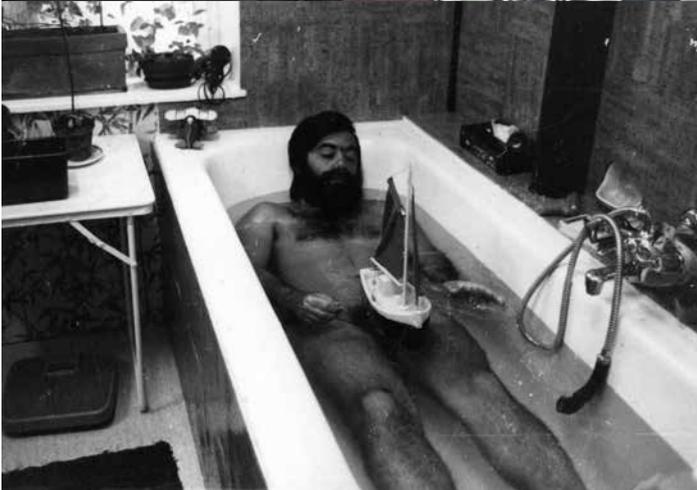
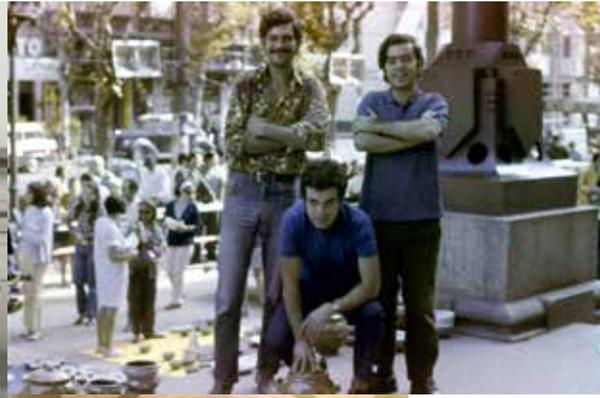
Mario Sagradini, Jorge Genta y Sofía Batteggazzore.

Vivienda Feder-Svirsky, Montevideo, 1971

Baño con azulejos del Gamma 70, diseñados por Miguel Ángel Batteggazzore.



*Azulejos*, 1970  
 (Para Centro Productor Gamma 70, Montevideo)  
 Cerámica esmaltada, serigrafía  
 15 x 15 cm  
*Botijo*, 1970  
 (Para Centro Productor Gamma 70, Montevideo)  
 Cerámica esmaltada  
 20 x 15 m (aprox.)

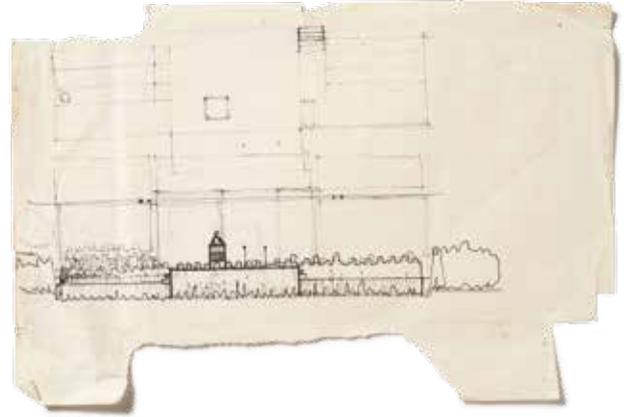
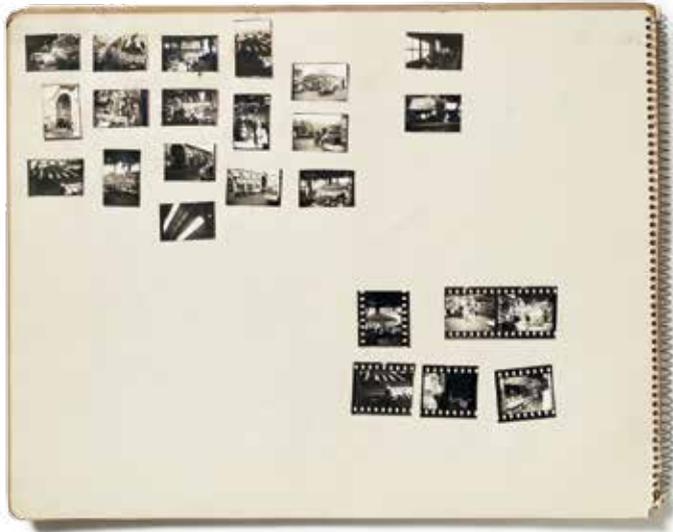


Malvín, 1951  
Venta popular ENBA, Explanada Universidad, 1969.  
Gamma 70, 1971  
Florencia, 1979  
Estrasburgo, 1980  
Dibujo de *Pancho* (Francisco Graells), 1995  
Austin, Texas, 1995  
Centro Dodecá, 2012



Instalaciones de 1909  
sustraídas/apropiadas por MS (gentileza de MY)

*Requeches de sensibilización, 1965-1969, 2016*  
Papeles coloreados a soplete o serigrafía  
(Campañas de Sensibilización varias, ENBA)  
50 x 40 cm



**ADIRE**  
3, rue de l'Observatoire, Téléphone (88) 84.18.81, 67000 STRASBOURG (FRANCE)

**VENDREDI 11 JUIN 18 HEURES**

**VERNISSAGE DE L'EXPOSITION "ALBUM DE FIGURINES" DE MARIO SAGRADINI**  
(avec la gentille participation de Lucia et Mario)

"A mesure que j'écrivais, je me rendais compte que la réalité immédiate n'avait rien à voir avec celle que j'essayais d'écrire, ni même peut-être avec celle dont je me souvenais et j'étais si confus que j'en arrivais même à me demander si la vie n'était pas elle aussi une invention de la mémoire".

**GABRIEL GARCIA MARQUEZ**  
(El cuento del cuento. 1981)

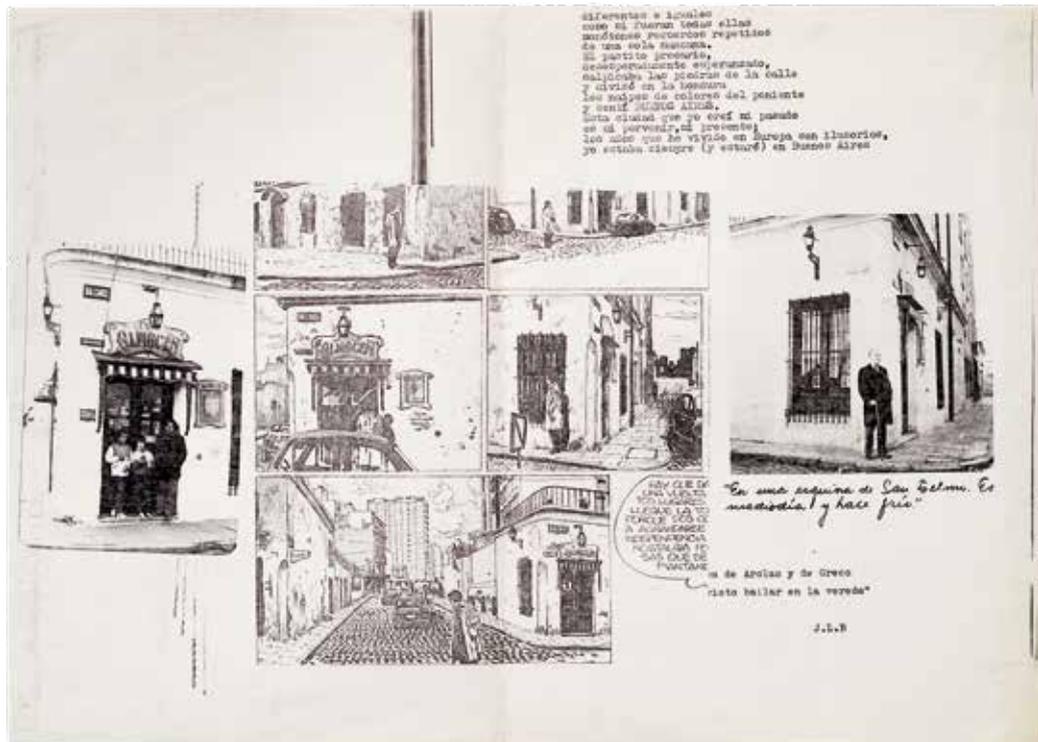
**EL URUGUAY NO ES UN RIO**

Se va la pelota al corner contra Uruguay  
marcada por, espera repito que estamos  
sobre la hora del finis del partido,  
antes a jugarse los minutos adicionales  
por los descuentos se va a hacer  
efectivo el corner por parte de  
Francia Uruguay 2 Brasil 1  
finis el partido.

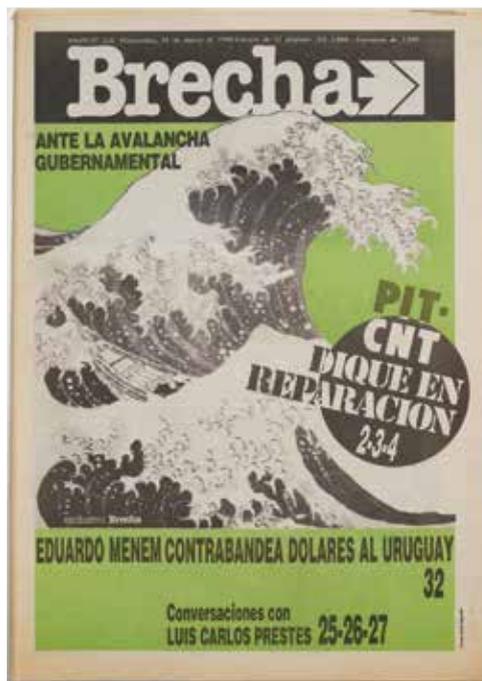
**Terminó el partido, terminó el partido!**  
**Uruguay 2 Brasil 1**  
Antes de terminar el partido se hizo un  
Uruguay, Uruguay y otros objetos de  
Radio-Brasil, Campeón por cuarta vez.  
no pueden evitar imaginarse la emoción  
la alegría en el pecho y la garganta, y  
que se amula y que los presante que el  
placamiento final se firmó claro y definitivo  
para que el México y la Argentina, se haya  
humilde, silencioso y silencioso, más silencio  
sobre sí.

Me costaba que volara sobre mis hombros.  
Me imaginé la enorme alegría, el enorme entusiasmo  
y los caracaras, me acordé que en una foto  
Montevideo y en toda la República Oriental del  
Uruguay, en los campos y ciudades  
en los cuales se entiende una fiesta, por el  
compañía, habrán sido los festejos el  
fútbol ganado por Uruguay  
**Uruguay 2 Brasil 1**

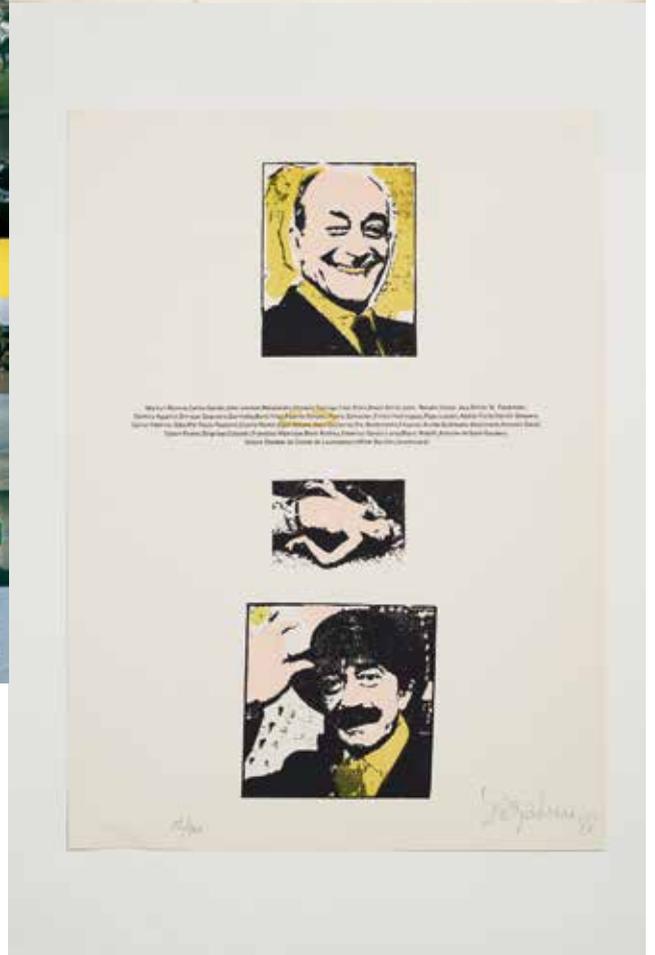
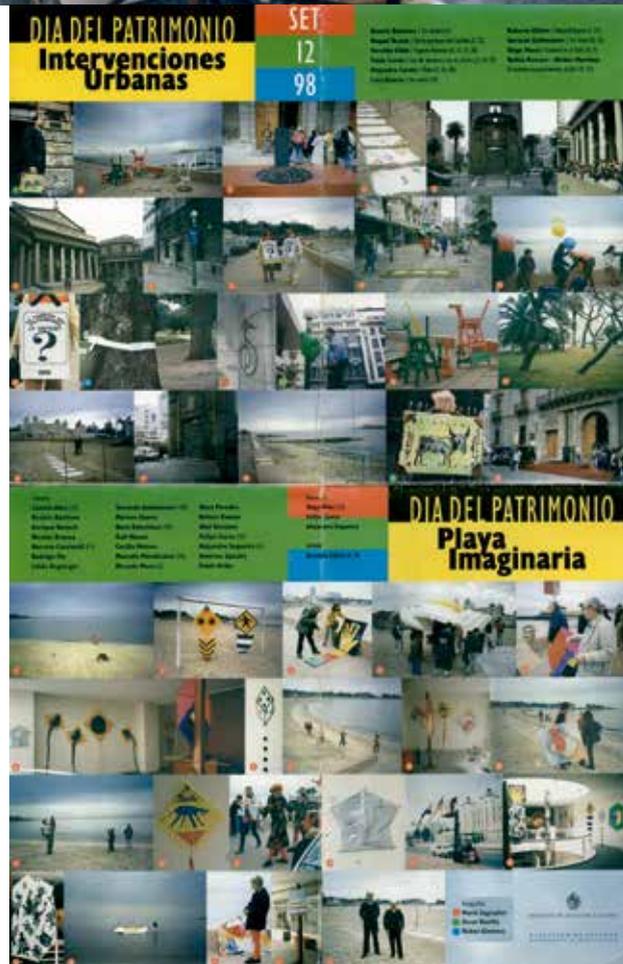
Block de dibujo con contactos fotográficos, 1966  
(Mercado del Puerto, para Facultad de Arquitectura,  
1.er año T. Dufau)  
35 x 55 cm  
Gerardo Gigirey, Mario Sagradini  
Estrado para acto final 26M, 1971  
Boceto Mario Sagradini, tinta sobre papel (realizado)  
26 x 34 cm  
Cartel, 1975  
Stencil y tinta sobre cartulina  
5 x 17 cm  
Sobre la hora, 1980  
(Relato final de Carlos Solé, Maracaná 1950)  
Tinta y acuarela sobre papel  
27 x 17,5 cm



Boceto para historieta *El cocodrilo*  
de Felisberto Hernández, circa 1983  
Tintas sobre papel  
45 x 35 cm  
Sin título, 1984  
Fotocopia b&n y collage  
30 x 42 cm



Portadas  
Semanario Brecha  
Seis ejemplares años 1988/1989/1990  
Offset sobre papel  
41 x 29 cm



Eduardo Cuadro, Giselle Seregni, Mario Sagradini  
 Diseño de portada de la revista  
 CEDA N.o 32, Montevideo, dic. 1968.  
 Hugo Alíes  
 Intervenciones urbanas / Playa imaginaria  
 Afiche Día del Patrimonio 1998, MEC  
 Palabras cruzadas, 1988  
 Serigrafía y offset  
 40,2 x 29,4 cm  
 Grabado del mes, mayo 1988,  
 Club de Grabado de Montevideo





Cine Arte (Homenaje a Flous y Glucksman), 1946/1980/1986...



Mario Sagradini Broquen (Buenos Aires, 1975)  
*Hidrografía*, 2015-2016  
Video, 3 min

yo marché mil y un días  
un mensaje en la mano  
por el río y sus desvíos  
y la esperanza de un camino

Poema colectivo con los alumnos de una clase de iniciantes en francés del Colegio Montgolfier de París, 2013.  
Dicho por ellos en portugués, mandarín /cantonés, cingalés, guaraní, árabe, griego y francés.

## Mario Sagradini Broquen

1975. Nacimiento en Argentina.

1976. Cumple un año en Uruguay.

1981. Empieza la escuela en París.

1994-1998. Estudia historia en La Sorbona.

1999-2000. Sigue las charlas del Instituto Alekan, París.

2001-2009. Trabaja en FPP, una radio asociativa parisina como técnico, locutor y productor.

Desde 2009 dirige talleres de producción audiovisual con niños y adolescentes, produce películas de comunicación institucionales y trabaja puntualmente como técnico para una productora de tv.

### Trabajos

1992. Escritura colectiva y toma de sonido, *Porte dormant sur la voie*, video (ficción), 13 min

1993. Escritura colectiva y toma de sonido, *Il chiodo*, video (ficción), 15 min

2009. Realización colectiva, *Fragment sur le colonialisme au pays natal*, video (experimental), 25 min

2010. Dirección, *Le petit dieu obèse et fuyant*, video (documental), 43 min

2011. Dirección, *R*, super 8 mm (experimental), 4 min

2012. Primer premio festival «Art pour grandir» con Colegio Lucie Faure, *Pub monstre*, video (ficción), 12 min

2013. Dirección, *El río más ancho del mundo*, video (documental), 54 min



1



2



3



4



5



11



12



13



14



15

**1**  
Quefebril lamirada, 1985  
Acrílico con aerógrafo sobre papel  
125 x 400 cm

**2**  
*Equis*, 2011  
Neón  
200 x 400 cm

**3**  
Gerardo Gigirey, Mario Sagradini  
Estrado para acto final 26M, nov. 1971  
Boceto Mario Sagradini, tinta sobre papel (realizado)  
26 x 34 cm

Cartel, 1975  
Stencil y tinta sobre cartulina  
5 x 17 cm

Elbio Ferrario, Mario Sagradini  
Prototipo reducido de proyecto para Campaña Sensibilización enba, 1969 (no aceptado)  
Serigrafía sobre papel  
Medidas variables  
Sin título, 1978  
Fotograbado en metal a color  
70 x 50 cm

Sin título, 1980 (2)  
Fotograbado en metal a color  
50 x 35 cm

Sin título, 1980  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
50 x 35 cm

Sin título, 1980 (2)  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
35 x 50 cm

Sin título, 1980  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
50 x 35 cm

Sin título, 1980  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
35 x 50 cm

Sin título, 1981  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
35 x 50 cm

Sin título, 1981  
Fotograbado en metal y tintas fotográficas  
50 x 35 cm

Sin título, 1981  
Fotocopias intervenidas  
50 x 35 cm  
Serie Marzo

Sin título, 1981  
Fotocopias transferidas y tintas fotográficas  
50 x 35 cm  
Serie Abril

Sin título, 1981  
Fotocopias intervenidas, materiales diversos  
50 x 35 cm  
Serie Mundo Uruguayo

Azulejos, 1970-1971  
(Para Centro Productor Gamma 70, Montevideo)  
Cerámica esmaltada, serigrafía  
15 x 15 cm

Botijo, 1970-1971  
(Para Centro Productor Gamma 70, Montevideo)  
Cerámica esmaltada  
20 x 15 m (aprox.)

Platos, 1969  
(Para Escuela Nacional de Bellas Artes)  
Cerámica esmaltada  
35 cm de diámetro

**4**  
Dibujos, 1977-1978  
Materiales diversos sobre papel  
100 x 70 cm

RODELU, 1989 (fragmento)  
Acrílico con aerógrafo sobre papel, puntales de construcción, afiches electorales impresos  
Medidas variables

**5**  
Lucía Sagradini, Mario Sagradini Broquen, Mario Sagradini  
Sin título, 1982  
Marcos intervenidos (Lucía y Mario) y fotocopias intervenidas (MS)  
50 x 35 cm

Banderas, 1980  
Transferencia con acrílico  
15 x 100 cm

*Souvenir de Dachau*, 1982  
Hoja de alerce y sobre de celofán con etiqueta  
9 x 13 cm

*10 días que estremecieron al mundo*, 1985  
Libro, fotocopias b&n y placas de acrílico  
30 x 200 cm

Sin título, 1984  
Fotocopia b&n y collage  
30 x 42 cm

*Carta recomendada*, 1983  
(Exposición Sous-Paradis, Strasbourg, 1983)  
Materiales varios  
Medidas variables

Dibujo de payada (con estrofa de Santos Vega), 1957 o 1958  
Tinta china y ténpera  
9 x 18 cm  
(*Levante* de Eduardo Ferro)

Boceto para afiche Colegio Nacional Manuel Belgrano, Bs. As., 1961  
(Posteriormente realizado un ejemplar único a mano con medidas ampliadas y expuesto en colegio)  
Tinta china de color y plantillas sobre papel  
23 x 18 cm

*Sobre la hora*, 1980  
(Relato final de Carlos Solé, Maracaná 1950)  
Tinta y acuarela sobre papel  
27 x 17,5 cm

Carnet de socio de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1971

Historietas, 1952  
Libreta personal (con listado figuritas Águila), 1954

*de las series de la Entonación Nacional*, 1987-1988  
Fotografías b&n  
Medidas variables

Sin título, 1981  
Acrílico sobre tela  
100 x 150 cm

**6**  
*La estrella internacional posa para nuestro chasirete gráfico*, 1990  
Aerógrafo sobre papel  
107 x 140 cm

*Cabellera al viento, la juventud de nuestra privilegiada costa con cirro cúmulos*, 1990  
Aerógrafo sobre papel  
107 x 140 cm

*Cual Diana cazadora en nuestras iodadas playas*, 1990  
Aerógrafo sobre papel  
140 x 107 cm



6

*Collecting fragments*, 2001  
Caja con textos impresos en Villa  
Serbelloni, Lago di Como  
4 x 15 x 20 cm

7  
*Interiores*, 1993  
Fotografía color  
43 x 53 cm

Monitor 1: 16 fragmentos de registros  
televisivos de diferentes procedencias  
(FR3 Alsace, Canal 4, Canal 10, VTV, TV  
Ciudad, etc), 1982-2007  
11 videos registrados por MS con máquina  
fotográfica, desde 2006.  
2 películas de MS en cine 8 mm de 1968,  
digitalizadas en Montevideo y restauradas  
en París por Mario Sagradini Broquen.  
(Mundial de Ciclismo 1968 en MVD)  
Obras realizadas en ENBA, de 3 min  
cada una.  
Duración total: 90 min

Monitor 2: *Isla de Elba*, secuencia de  
acuarelas y objetos varios, 1982  
*Guantes*, secuencia de fotografías, 1988  
*Pruebas*, secuencia de fotos de Tristán  
Narvaja, Estudio Caruso, 1990

8  
*Memocopias del Archivo  
Sagradini*, 1984  
Acrílico sobre papel con aerógrafo  
150 x 250 cm  
Afiche Centro Cultural Recoleta:  
*Memocopias del Archivo Sagradini*,  
Buenos Aires, 1984  
Afiche Adire: Album de figurines,  
Estrasburgo, 1982  
Catálogo Sala Cinemateca: *Figuritas de  
colección, repetidas y selladas (con la  
gentil participación de Lucía y Mario)*,  
Montevideo, 1981



7

9  
35 fotos de instalaciones y acciones  
varias, 1966- 2012  
Mesa del Sorocabana con objetos de  
instalaciones varias (vacas, barquitos  
de papel, cuerda rojo y blanco, afiches  
portoalegreses )

10  
Sin título, 1981  
Collages y transferencias sobre papel  
33 x 24 cm  
Serie Papel Marrón  
Sin título, 1981  
Fotocopias color  
33 x 30 cm  
*Tutto Benigni*, 1980  
5 fotocopias color  
22 x 140 cm  
Sin título, circa 1990  
Chapas esmaltadas de Cárcel de  
Miguelete y foto color  
60 x 30 cm  
*Requeches de sensibilización*, 1965-1969,  
2016  
Papeles coloreados a soplete o serigrafía  
(Campañas de Sensibilización varias,  
ENBA)  
50 x 40 cm  
Mario Sagradini y Peter Tempesta en  
Laguna del Sauce, 1962

Joseph Beuys y otros en Dusseldorf, 1973  
Uricchio con mi tubo Tinkertoys, 1998  
(para exposición en Museo Blanes)  
Fotografías color  
9 x 46 cm  
*El doble de Sandrini en su bar*, circa 1999  
Fotografías color  
9 x 75 cm  
Museo del Anglo, Fray Bentos, 2001 -  
Bienal de Venecia, 200(?)  
Fotografías Medidas variables  
Anónimo montevidiano, Barrio Sur, 1997



8

Bus intervenido por Barbara Kruger, New  
York, 1998  
Anónimo montevidiano, Barrio Sur, 1999  
Anónimo montevidiano, Barrio Sur, 2001

*Armando el puesto*, circa 2000  
Fotografías color  
9 x 38 cm  
*Puesto*, 2001  
Fotografías color  
20 x 65 cm

11  
*Quefebril lamirada*, 1985 (fragmento)  
Acrílico con aerógrafo sobre papel  
125 x 400 cm

12  
*Pinturas-Paisajes 1995-2000*  
Austin, Texas, sept 1995  
New York, oct 1999  
Porto Alegre, nov 1999  
Fichas industriales de colores  
Medidas variables  
*Transición 2005*, 2005  
Camisetas de tela  
50 x 300 cm  
*Largometrajes (en continuado)*, 2008  
(fragmento)  
Piezas cerámicas  
Medidas variables  
*Paisito*, 1942-2013  
Tejidos en lana de color  
30 x 150 cm  
*Paisito/despiece*, 1942-2013  
Tejidos en lana de color  
50 x 120 cm

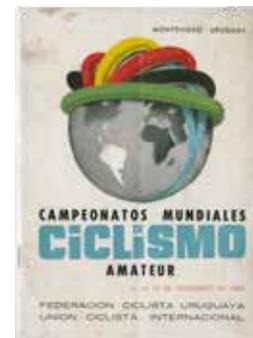
*Paisito/retazos*, 1946-2013  
Rollos de telas varias  
Medidas variables



9



10



13  
Sin título, 1986-2016  
11 diversos juegos de dados  
60 x 250 cm  
Estenciles para *Collecting fragments III*,  
2007  
30 x 230 cm  
03/03/03  
Impresión color y briquetas del Banco  
Central (dinero triturado)  
150 x 105 cm

14  
Sin título, 2015  
Embudo / forcing pen en madera  
320 x 850 x 850 cm

15  
*Lux*, 2003  
*Lux*  
*es una palabra latina que quiere decir  
luz claridad resplandor  
la luz del día  
el día  
un cuerpo luminoso astro la luz  
es decir la vida  
la luz es decir la vista  
también  
la gloria la reputación el ornamento  
y la luz de la esperanza la promesa de  
salud  
(Lucía Sagradini)*  
Foto impresa con plotter de 8 tintas, 100  
x 100 cm  
Vidrio, madera  
100 x 150 cm (aprox.)



Con Julián Coronel, 1948.



Con Peter Tempesta  
Laguna del Sauce, 1962



Primer año, ENBA 1964



En taller de serigrafía:  
Elvira Esmerode, Alfredo  
Cha, Mario Sagradini,  
ENBA 1967.



Catálogo *Cinemateca* 1981.

## Mario Sagradini

Montevideo, 22 de septiembre de 1946

Magallanes 906  
CP 11200 Montevideo  
Uruguay

(598) 2419 36 88  
sagra@vera.com.uy



Estudió en la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes, meebea (Buenos Aires); en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura (Montevideo).

Cofundador del Centro Productor Gamma 70 (Montevideo, 1969).

Grabado, en el Studio Camnitzer-Porter (Lucca); y con Swietlan Kraczyna, en Florencia, Italia.

Impresor de grabado en metal para artistas (Marino Marini, Ernesto Treccani, Fabrizio Clerici, etc.) en su taller en Florencia (1978-1985).

Profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Studio Camnitzer (Lucca), en su propio taller en Florencia, en el Club de Grabado y en Foto Club Uruguayo.

Profesor de Artes Plásticas en el Museo Agustín Araujo de la ciudad de Treinta y Tres (1989-1991), y en el Museo de la ciudad de San José (1992), por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

En 1995 recibió la beca Fundación Rockefeller-Universidad de Texas en Austin, para investigación en Arte Sudamericano.

Desde mayo de 1996 hasta mayo de 1999 se desempeñó como director del Departamento de Artes Plásticas de la Dirección Nacional de Cultura (MEC).

En 1999 recibió la beca de la Fundación Guggenheim para artistas.

Fue residente en Villa Serbelloni (Lago di Como, Fundación Rockefeller) para realizar un proyecto de arte (2001).

En 2006 recibió el Premio Figari a la trayectoria artística otorgado por el Banco Central del Uruguay.

Director del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Uruguay (2009-2010).

### Estudios

1951-1956. Escuela de Práctica Nro. 134 República de Venezuela (Montevideo).

1957-1958. Escuela Nro. 13 (Buenos Aires).

1958. Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA), Dibujo Publicitario, Prof. Juan José Bordón (Buenos Aires).

1959-1963. Colegio Nacional Nro. 6 Manuel Belgrano (Buenos Aires).

1964-1973. Escuela Nacional de Bellas Artes, Udelar (Montevideo).

1964. Colegio de Morón (Buenos Aires).

1965. Preparatorios Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires (UBA).

1966-1973. Facultad de Arquitectura, Udelar (Montevideo).

1974-1976. Facultad de Arquitectura (UBA).

1977. Grabado, Studio Camnitzer-Porter, Lucca; y con Swietlan Kraczyna, Florencia (Italia).

1978. Facultad de Arquitectura, Università degli Studi (Florencia).

1987. Curso de papel artesanal, Prof. Laurence Barker, Barcelona Paper Workshop (España), MNAV (Montevideo).

— Curso de Iluminación, Prof. Torkel Blomkvist, Teatro El Galpón (mec-Embajada de Suecia) (Montevideo).

1989. Curso de Animación Cultural, Dirección Nacional de Cultura (MEC).

1995. Seminario Teoría del Arte, Dra. Dorothee Willert, Taller de Escultura Mariví Ugolino (Montevideo).

1996. Curso de gestión de proyectos culturales del Mercosur, Memorial da Cidade, Curitiba, Paraná (Br.) (Prof. Enrique Saravia,

Herman Thiry-Cherques), Ministério da Cultura do Brasil.

### Actividad gremial

1967. Suplente a la Comisión Directiva, ENBA.

— Delegado al Claustro, ENBA.

### Actividades docentes

1967-1970. Ayudante 1er. año, Taller de G y P Dimensión (honorario), profesores M. A. Battezzore, F. Sanguineto y D. Castaldo, ENBA.

1969. Concurso docente de oposición y méritos (Prof. ayudante Gr 1, Taller de Gran y Pequeña Dimensión, cargo definitivo)

(prueba técnica y prueba de clase), ENBA. (Designado.)

— Propuesta de Taller Fundamental Honorario-Tesis (Luis Camnitzer, Mario Sagradini, Enrique Villani), ENBA. (No aprobado.)

1970. Propuesta del Centro Productor Gamma 70 a ENBA (experiencia colectiva de trabajo conjunto). (No aprobado.)

1978-1980. Asistente técnico, Studio Camnitzer, Valdottavo, Lucca (Italia).

1979-1984. Taller propio de grabado, Florencia (Italia).

1986. En comisión ENBA-MNAV (curso de grabado, Prof. David Finkbeiner, 3 meses) (Comisión Fulbright).

1987. En comisión ENBA-Facultad de Arquitectura (Instituto Historia de la Arquitectura).

- Concurso para encargado de curso de Taller Fundamental, ENBA (provisión interina). (No aprobado.)
- Club de Grabado de Montevideo, profesor invitado (2 meses).
- 1988. Club de Grabado de Montevideo, profesor invitado (2 meses).
  - Foto Club Uruguayo, profesor invitado (2 meses) (Montevideo).
- 1989. Cursillo. Taller danza Ibis Longo (2 meses) (Montevideo).
- 1989-1991. Taller de arte, Museo Agustín Araujo (MEC) (Treinta y Tres).
- 1992. Taller de arte, Museo de San José (MEC).
- 2002. Taller de arte Goldwasser-Sagradini (con Gerardo Goldwasser), Instituto Goethe (4 meses) (Montevideo).

#### Curador de las muestras

- 1992. *Ombú (alias) Fermín Hontou*. Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo).
  - *Immagini: artistas italianos y descendientes en Uruguay*. Cabildo de Montevideo, Commissione 500 anni (Comites) (Montevideo).
- 1993. *Fierros: Horacio Faedo*. Arcobaleno (Punta del Este).
- 1994. *Urichio & Troncone*. Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo).
  - *Goffredo Sommovilla*. Cabildo de Montevideo, Instituto Italo Latino Americano (Roma).
- 1996. *Américo Sposito*. Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo).
- 1998. *Suecia ida y vuelta: libros de artista*. Capítulo Uruguay. Museo de Antropología, mec (Montevideo).
- 2000. *OJO2000 Interferencias de arte*. Facultad de Arquitectura, Udelar (Montevideo).
- 2003. *Cabrera, Cristiani, Orlando*. Centro Cultural Lapido/Unión Latina (Montevideo).
  - *Carpe diem I, II, III. Arte de hoy en Uruguay*. Centro Cultural Lapido/Unión Latina (Montevideo).
  - *Damian, Hontou, Porzecanski*. Centro Cultural Lapido/Unión Latina (Montevideo).
  - *Goldwasser, Urichio, Sarthou*. Centro Cultural Lapido/Unión Latina (Montevideo).
- 2006. *Alfredo De Simone: el maestro y el otro*. Centro Cultural de España (CCE) (Montevideo).
- 2008. *Oumanian(s)*. MNAV (Montevideo).
- 2009. Envío uruguayo: Jorge Soto, Juan Ángel Urruzola. Bienal de Cuenca (Ecuador).
- 2013. *Ombú: 35 obras*. Centro Dodecá (Montevideo).

#### Jurado de los siguientes certámenes

- 1990. Concurso Bandera Departamento de Florida. Intendencia de Florida, MEC.
- 1991. Bienarte III. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (De Espada, Kalenberg, Peluffo Linari, Podestá, Sagradini).
  - Plumonitos. Pintura infantil, MEC.
- 1994. Bienarte V. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (De Espada, Di Maggio, Sagradini).
- 1996. Premio Paul Cézanne. Embajada de Francia en Uruguay.
- 1997. Premio 1997 para Arte Joven del Uruguay. Museo Arte Americano (Maldonado).
  - Concurso afiche «Cultura en Obra». Dirección Nacional de Cultura, MEC.
  - Concurso de textos Plástica Nacional. Dirección Nacional de Cultura, MEC.
  - Concurso Fotografía Mundo Gaucho. Cipur-MEC.
  - Premio Nacional de Literatura, categoría Arte, MEC (Abbondanza, Bausero, Cravotto, Di Maggio, Sagradini).
- 2010. Tribunal Curaduría Nacional en el Pabellón de Uruguay en Venecia, Facultad de Arquitectura, Udelar (Bentancur, Perdomo, Schelotto, Scheps, Sagradini).
- 2011. Premio Paul Cézanne 2011 (Behar, Chassaing, Di Maggio, Sagradini).
- 2012. Premio Nacional de Literatura, categoría Arte, MEC (Abbondanza, Alemán, Moreno, Kalenberg, Sagradini).
  - Gran Premio Nacional a la Labor Intelectual, MEC.
- 2014. 56 Premio Nacional de Artes Plásticas José Gamarra, MEC (Anselmi, Giunta, Sagradini).

#### Charlas y conferencias

- 1987. Charla *Modus vivendi* (Montevideo).
  - Charla Taller Parodi, 1er. año, Prof. Juan Pedro Margenat (Tablados).
  - «Los artistas debaten y proponen». Mesa redonda sobre Plástica. Casa de Cultura del PCU.
- 1988. Charla «El tablado en el carnaval montevideano». Instituto de Historia de Arquitectura, Facultad de Arquitectura (Montevideo).
- 1989. Taller abierto, Intendencia de Salto-Aplás.
- 1996. Rhod Rothfuss. Departamento de Español y Portugués-Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Texas en Austin.
  - Art x Words. Art Building, Universidad de Texas en Austin.
  - I Encuentro Nacional de Docentes de Artes Plásticas y Visuales. Tacuarembó, MEC.
- 1997. Encuentro Nacional de Directores de Cultura. Rivera, MEC.
- 1998. Encuentro Nacional de Directores de Cultura. Trinidad, Flores. MEC.
  - Conferencia «Artes plásticas en fin de siglo». Centro de Artistas Plásticos (Montevideo).
  - Charla en Mexic-Arte Museum, Austin, Texas.
  - Drawing-Spaces. Mesa redonda en Blue Star Art Space (San Antonio, Texas), con Oscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas (Col.) y Regina Silveira (Br.), y con Dr. Shifra Goldman y Prof. Víctor Zamudio-Taylor.
  - Primeras Jornadas Latinoamericanas del Libro de artista. Ponencia: «Objetos líbricos no identificados». Universidad Nacional de Salta (Argentina).



Carlos Grippo



Martín Mendizábal



- Segundo Encuentro de Artistas Plásticos. Centro de Artistas Plásticos (Montevideo).
- 1999. Representing Latin American/Latino Art in the New Millennium: Curatorial Issues and Propositions. Rockefeller Conference, Universidad de Texas en Austin.
- Campo de las artes visuales: protagonistas e instituciones, Centro de Artistas Plásticos (Montevideo).
- Charla «Herrumbados de esperar». Ienba, seminario.
- 2000. Conferencia «La cuestión del grabado contemporáneo». Taller Gráfica Contemporánea, Presidencia de la Nación (Buenos Aires).
- 2004. Seminario Estéticas: «Un artista conformista». Ienba, Udelar (Montevideo).
- 2005. 1er. Seminario sobre Archivos y Centros de Documentación en Artes Visuales. AUCA-Unión Latina (Montevideo).
- 2006. Conferencia: «Alfredo De Simone: el maestro y el otro». CCE, Montevideo.
- 2007. Mesa redonda: «Pensamiento crítico». CCE, Montevideo.
- Mesa redonda. Biental de Pontevedra.
- 2008. Charla: «La trazabilidad en arte: hablando de bueyes perdidos». MNAV (Montevideo).
- 2009. Un ensayo visual, ponencia: Iberé en MVD. Museo Iberé Camargo (Porto Alegre).
- 2010. Simposio: «¿Cómo afecta la crisis global a los museos y su programación?» (directores de museos iberoamericanos), IVAM (Valencia).

#### Textos y publicaciones de MS (en construcción)

- 1988. *Salón de los rechazados. Brecha*.
- 2008. *La Pupila* Nro 1. Rothfuss strategy.
- 1997. Américo Sposito, Teatro Macció (San José).
- 1997. *Qué hacer con la cultura*. MEC
- 2011. *Centenario del MNAV*
- 2013. Catálogo Mario Buela.
- 2008. «Ounanian's». Revista *Relaciones*.
- 2009. *De la A a la Z*. Catálogo Álvaro Zinno. Centro Cultural de España (Montevideo).
- 1989. *El País Cultural*. Entrevista al autor del mural de la Intendencia.
- 2011. *A buen puerto*. Catálogo Guinovart-Boccaccio. Fundación Unión (Montevideo).

#### Entrevistas a MS (en construcción)

- 1987. *La Hora*, Clemente Padín.
- 1988. *La Hora Cultural*, «Diario de un viaje», Carlos Caffera.
- Arte y Diseño*, Fernando Beramendi.
- El País Cultural*, «El arte de un canalla», Sergio Altesor.
- «La mirada implacable» (página web), Sergio Altesor.
- 1996. *Agenda Cultural* MEC.
- 2003. *El País Cultural* Nro. 701. «El maestro y los uruguayos», p. 8.
- La Hija Natural de J. T. G.*, Nro. 1, «El arte uruguayo es como una estancia cimarrona», Jacqueline Lacasa.
- 2014. *La Diaria* (al jurado Premio Gamarra), Silvina Burgell.

#### Diseñador gráfico

- Desde 1981. Catálogos y folletos para sus muestras personales: Cinemateca, Inquadrature 33, Adire, Centro Recoleta, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Arboreto Lussich, Subte, Museo Blanes, Teatro Solís, etc.
- 1988-1992. Semanario *Brecha* (diseñador alterno portadas).
- 1990. Programas de mano del Auditorio Vaz Ferreira (ciclo de Música de Cámara: Trío Montevideo, Walter Mendeguía, Cuarteto Arte, etc.; afiches de conciertos, etc.).
- 1991. Socio fundador de la ADGP. Montevideo.
- 1990. Portadas de libros de Ediciones de la Banda Oriental (2).
- 1990. Portada del libro *Cuentos para patear*, antología dirigida por Omar Prego Gadea, Ediciones Trilce.
- 1997. *Intercambios*, afiche, Encuentro Internacional de Gráfica, Punta del Este.
- 2015. Portada del libro *La FEUU de ayer y hoy*, de Francisco Sanguñedo (con Gerardo Goldwasser).

#### Discografía

- 1962. Congreso Argentino de Jazz, no editado, Aula Magna Facultad de Medicina, Buenos Aires.
- 1979. Banana Republic, Lucio Dalla-Francesco De Gregori, Florencia, gira por Italia.
- 1983. Zitarrosa en Obras Sanitarias, Buenos Aires.
- 1988. McCoy Tyner Big Band en Blue Note, Blue Note, New York.
- 1987. Mateo y Cabrera, Teatro del Notariado.
- 2010. Hugo Fattoruso en Concierto, Sala Zitarrosa.

### Videos realizados con Álvaro Zinno

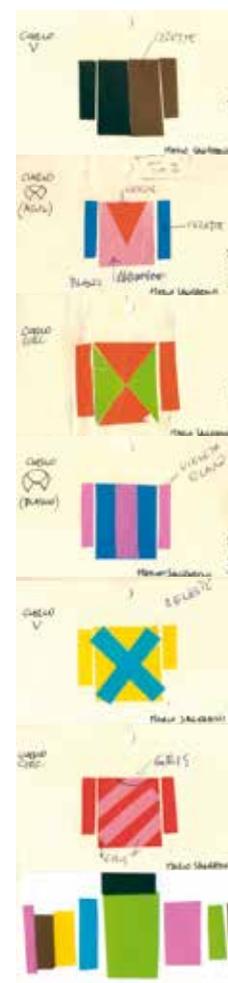
1991. *Homenaje a Germán Cabrera* (exhibido en Feria Nacional de Libros y Grabados).  
1992. *OMBU: el video contra el vidrio* (exhibido en Museo Juan Manuel Blanes).  
1993. *Américo Sposito* (exhibido fuera de concurso en Festival de Cinemateca Uruguaya y en Taller Cubo del Sur).

### Muestras personales

1981. *Figuritas de colección, repetidas y selladas*.  
— Galería Cinemateca (Montevideo).  
1982. *Album di figurine*.  
— *Studio Inquadrature 33* (Florenca, Italia).  
— *Album di figurine II*.  
— Adire, Agence d'Information Regional et Européen (Estrasburgo, Francia).  
— *Album di figurine III*.  
— Associazione Incisori per la Grafica d'Arte (Roma, Italia).  
1984. *Memocopias del Archivo Sagradini*.  
— Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Recoleta, Argentina).  
1985. *Quefebril lamirada*.  
— Alianza Francesa (Montevideo).  
1989. *RODELU*.  
— Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (Montevideo).  
1990. *Pruebas*.  
— Instituto Nacional del Libro (Montevideo).  
1991. *Made in Uruguay*.  
— Arboreto Lussich (con Luis Camnitzer), ICI (Punta del Este).  
— *Made in Uruguay*.  
— Museo Juan Manuel Blanes (con Luis Camnitzer) ICI (Montevideo).  
1992. *Made in Uruguay*.  
— ICI Buenos Aires Centro Cultural (con Luis Camnitzer) (Buenos Aires).  
1993. *Interiores*.  
— Galería Cinemateca (Montevideo).  
— *Interiores*.  
— Itinerante por seis ciudades del Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura.  
1994. *Frutos del país*.  
— Centro Municipal de Exposiciones Subte (Montevideo).  
1997. *33 Libros Orientales*.  
— Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo).  
1998. *The Purple Land/La tierra purpúrea*.  
— Mexic-Arte Museum (Austin, Texas).  
1999. *Arte feriado*.  
— Centro de Artistas Plásticos (Montevideo).  
2001. *Pinturas-Paisajes 1995-2000*.  
— Galería Lezlan Keplost (Montevideo).  
2003. *03 / 03 / 03 // Sagradini // 03*.  
— La Lupa Libros (Montevideo).  
2004. *La tierra purpúrea/The Purple Land 2004*.  
— MNAV (Montevideo).  
2005. *Solé-Solís. Interferencias de arte*.  
— Teatro Solís (Montevideo).  
2007. *Paisaje en lontananza*.  
— Librería La Lupa (Montevideo).  
2008. *Largometrajes* (en continuado).  
— Centro Cultural Dodecá (Montevideo).  
2011. *EQUIS*.  
— Centro Cultural Dodecá (Montevideo).  
2016. *Las dimensiones del cuartito*. Innova (Punta del Este).

### Muestras colectivas

1953. Función a beneficio Escuela Venezuela, Teatro Solís (Holandeses —danza—, Chinitos —baile y narración—, Plaza de los zapateritos —cuadro—).  
1970. Centro Productor Gamma 70. El Portal de San Pedro.  
1970-71. Centro Productor Gamma 70. Feria de Tristán Narvaja.  
— XI y XII Feria Nacional del Libro y el Grabado.  
— Fundación de Cultura Universitaria.



Bocetos, *Transición 2005*

1971. Centro Productor Gamma 70. Escuela Evaristo Ciganda.  
 — Liceo de Canelones.  
 — Solimarket.  
 — Feria del Sol.
1977. Studio Camnitzer. Studio Arte 2001 (Brescia, Italia).
- 1978-79. Mostra Stradale. Studio Camnitzer (Lucca, Italia).
1979. Studio Camnitzer (Settimo, Italia).
1980. L'acquaforte-per un indagine del segno, Galeria Il Ponte (Florencia, Italia).
1981. Mostra di Poesia e Grafica, Settembre in Oltrarno, Consiglio di Quartiere N. 3 (Florencia, Italia).  
 — Galería Schiaffanoia (Punta del Este).
1983. Sous-Paradis (Estrasburgo, Francia).
1984. Trends, Cayman Gallery (New York).  
 — Bandeiras Umberto França, Mezanino Estação Carioca de Metro, Rio de Janeiro (Brasil).
1985. Four from Uruguay: Carlo Grippo, Lyli Salvo, Clever Lara, Mario Sagradini. Intar Gallery (New York).
1986. Studio Camnitzer Selected works 1975-1985 (SUNY College at Purchase, New York).  
 — 34 Salón Municipal (Montevideo).  
 — Feria Nacional de Libros y Grabados (Montevideo).  
 — Curso de Grabado. MNAV (Montevideo).
1987. Gran Premio José Belloni. Centro Municipal de Exposiciones Subte (Montevideo).  
 — Asociación Cristiana de Jóvenes (Montevideo).  
 — 35 Salón Municipal (Montevideo).  
 — Feria Nacional de Libros y Grabados (Montevideo).
1988. Salón de los Rechazados. Centro Municipal de Exposiciones Subte (Montevideo).  
 — Arte por Uruguay. Itinerante por Europa.  
 — Bienarte II. Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (Montevideo).  
 — 35 años del Club de Grabado. MNAV (Montevideo).
1989. Artistas contemporáneos uruguayos. Casa de la Cultura (Minas).
1990. Rasgos Locales Públicas Virtudes. ICI, Museo de Maldonado.  
 — Premio Pan Am de Arte Joven. (Fuera de concurso.) Museo de Arte Americano (Maldonado).  
 — Selección AICA Uruguay. Intendencia Municipal (Montevideo).  
 — 150 años después. Centro Municipal de Exposiciones Subte (Montevideo).  
 — Festival de Arte en la Calle. Parque Rodó.  
 — Montevideo al Norte. Barrio Peñarol.  
 — II Encuentro Latino-Americano de Artes Plásticas (Porto Alegre).  
 — 38 Salón Municipal (Montevideo)
1992. Entretrópicos. Museo Sofía Imber (Caracas).  
 — Premio V Centenario, ICI (Montevideo).  
 — Immagini. Cabildo de Montevideo.  
 — Premio V Centenario, ICI, itinerante por Uruguay.  
 — Arte x 9 (tren itinerante por Uruguay).
1993. Arte en vivo. Laberinto (Montevideo).
1995. Miradas sobre Onetti. ICI, Centro Municipal de Exposiciones Subte (Montevideo).
1996. Montevideo y la plástica. Intendencia de Montevideo, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.  
 — Homenaje a Joseph Beuys. MNAV (Montevideo).
1997. Itinerarios: cien años de cultura francesa. Liceo Francés-Intendencia de Montevideo.  
 — 16 Carteles. Congreso de Icograda (Punta del Este).  
 — Studio Camnitzer. Museo Nacional del Grabado (Buenos Aires).
1998. Estandartes 98. Centro Cultural Tijuana (México).  
 — Suecia ida y vuelta. Libros de artista. Capítulo Uruguay (con Giselle Seregni y Eduardo Cuadro, poesías de H. Laborde), ENBA. 1967  
 — V+V: lo verbal y lo visivo en el arte uruguayo. Centro Cultural MEC. Curador: Clemente Padín.  
 — Studio Camnitzer (Valdortavo). MNAV (Montevideo).
1999. 150 años de la Universidad de la República (Montevideo).
2000. OJO2000 Interferencias de arte en Facultad de Arquitectura (Montevideo).  
 — 10 grabadores uruguayos presentados a la Bienal de Grabados del Mercosur. MNAV (Montevideo).  
 — 90 años del Museo. MNAV (Montevideo).
2001. Interfaces: arte mediático en Uruguay y Alemania. Galería del Goethe Institut (Montevideo).  
 — Cien años de fútbol. Frida (Montevideo).  
 — Políticas de la diferencia. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno (Recifé, Buenos Aires).
2002. 50 Salón Nacional de Artes Visuales (Montevideo)
2003. Salón Municipal de Artes Plásticas (Montevideo).
2004. Salón Nacional de Artes Visuales (Montevideo).
2005. Transición 2005. Marte Up Market (Montevideo).  
 — 13 x 13. CCE, Montevideo.
2006. Premio Figari XII edición, Espacio Pedro Figari, Banco Central de Uruguay (Montevideo).
2007. Envío de Uruguay a la Bienal de Cuenca. MNAV (Montevideo).

2008. Uruguay. Muestra rodante. Ministerio de Educación y Cultura (Montevideo).  
 2009. Borde Sur. Ministerio de Relaciones Exteriores (Montevideo)  
 — Visitas. Centro Rojas, UBA, página web (Buenos Aires).  
 2011. 10 años 10 exposiciones. Dodecá espacio utópico (Montevideo).  
 2012. Colección Dodecá. Centro Cultural Dodecá (Montevideo).  
 — Location: Uruguay/Goldwasser, Sagradini, Uribe, Zinno. Galería Cecilia Caballero (Bs. As.).  
 2013. La imagen gráfica: el artista descubriendo. Fundación Unión (Montevideo).  
 2014. Tan ilustrados como... Arte político o la política de las artes. Museo Zorrilla (Montevideo).  
 2015. Poéticas del silencio. Centro de Exposiciones Subte, Intendencia de Montevideo.

#### **Bienales Internacionales de Grabado**

1979. Bradford (Inglaterra).  
 1980. Third World (Londres, Bagdad).  
 1981. 4a. Americana de Artes Gráficas, Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali, Colombia).  
 1983. Gráfica Latinoamericana (Puerto Rico).  
 — Ljubljana (Yugoslavia).  
 1984. Intergráfico (Berlín, Alemania).  
 — Fredrikstad (Noruega).  
 1986. Cracovia (Polonia).  
 — Katowice (Polonia).  
 — VII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico).  
 2000. 9a. Bienal de Grabados del Mercosur, ArteBA 2000, Buenos Aires (Argentina).

#### **Bienales internacionales de arte**

1986. Segunda Bienal de La Habana (Cuba)  
 1994. Quinta Bienal de La Habana (Cuba)  
 1997. Primera Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil)  
 2005. Quinta Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil)  
 2006. Bienal de Pontevedra (España)  
 2007. Bienal de Pontevedra en Buenos Aires (Argentina)  
 — Bienal de Cuenca (Ecuador)  
 2013. Bienal del Sur en Panamá (Panamá)

#### **Premios**

1986. Primer Premio, 34 Salón Municipal (Proyectos)  
 1987. Mención de Honor, Homenaje a Belloni (Proyectos).  
 1988. Gran Premio, Bienarte II.  
 1999. Primer Premio, Memorial de los Detenidos Desaparecidos (en equipo con los arquitectos Marta Kohen y Ruben Otero; Ing. Agr. Rafael Dodera; Pablo Frontini y Diego López de Haro).  
 2002. Primer Premio, 50 Salón Nacional del Uruguay.  
 — Primer Premio, Memorial de los Detenidos Desaparecidos.-  
 — Bienal Latinoamericana de Arquitectura de Quito, Ecuador (Arquitectura Paisajista).  
 2003. Primer Premio, Memorial de los Detenidos Desaparecidos.  
 — V Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo, Brasil.  
 — Medalla de Plata, Memorial de los Detenidos Desaparecidos.  
 — Bienal de Miami, Estados Unidos.  
 — Primer Premio, Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

#### **Obras en museos**

- Instituto de Cultura Puertorriqueña (Puerto Rico)  
 Casa de las Américas (Cuba)  
 Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo)  
 Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo)  
 Museo de Salto (Uruguay)  
 Museo de Tacuarembó (Uruguay)





Andrés Bolognini  
 que las redes  
 nunca se apaguen..  
Paula up.  
 No hay que quejar de te  
 leyes paleadas, no hay  
 quejar los elementos que  
 te vayas Paula.  
Christy  
Mafermo  
Alfonso  
 ECHEN TA AKATUTA  
Antonio

10/05/99. -



APORA TE QUENOST  
 ALONDES





Invitados al Evento:  
Roberto R. Ruffo, Walter Ghel, Mario Zagrodini, Matigues Siles, Santiago Cayulini, Jorge Abeni, Klausur von  
Kamdenko de la Mesa,  
Carolina Faurgo, Daniel Silla, Carlos Gonzalez, Natali Muñoz, Carlos Gianani,  
El teléfono telefónico parando en primer plano: Eduardo Siles.

