





TABARES

30 AÑOS Y UNA ANTOLOGÍA

Museo Nacional de Artes Visuales
MNAV

TABARES

30 YEARS AND AN ANTHOLOGY

Museo Nacional de Artes Visuales
MNAV



CONTENT

Prologue Enrique Aguerre	6
Tabares, 30 Years and an Anthology Manuel Neves	8
1989-1998	46
1999-2004	65
2005-2014	95
2015-2019	127
Gustavo Tabares' CV	153
Credits	158

CONTENIDO

Prólogo Enrique Aguerre	7
Tabares, 30 años y una antología Manuel Neves	9
1989-1998	46
1999-2004	65
2005-2014	95
2015-2019	127
CV Gustavo Tabares	153
Créditos	158

Tabares, 30 años y una antología (30 Years and an Anthology) is the first individual exhibition of the artist Gustavo Tabares at the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts). It encompasses a sound career, without closeting it in a rigid retrospective gaze. It reveals interests and ways of doing of an artist that digs his roots into popular culture and its emerging media, giving them a strong significance for more than one generation.

Gustavo Tabares' work has been created in different media and using multiple tools, and change is a constant in his way of creating. But, with their small (and not so small) variations, the themes unfold from ethics that confirm the artist's clear political stance where individual freedom and social commitment are championed. Pennants, figurines, newspaper and magazine clippings, videos, record covers and found objects have the same status as his pictorial work and can be seen as expanded paint on other media.

I thank Tabares for his commitment to the project *Tabares, 30 años y una antología*, that finally crystallized into an outstanding exhibition at the mnav, with the invaluable collaboration of Manuel Neves, its curator. It also finds a high point in the accompanying catalog book designed by Eloísa Ibarra, a lasting record of a unique and unpredictable career.

Gustavo Tabares gives testimony in this way of his first thirty years of production, but we are sure to share a lot more in the years to come.

Enrique Aguerre
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

Tabares, 30 años y una antología es la primera exposición individual del artista Gustavo Tabares en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV). Abarca una sólida trayectoria recorrida, pero sin cerrarse a una rígida mirada retrospectiva. Revela intereses y modos de hacer en un artista que hunde sus raíces en la cultura popular y sus emergentes mediáticos, dotándolos de una fuerte significación para más de una generación.

La obra de Gustavo Tabares se ha desarrollado en diferentes soportes y a través de múltiples herramientas, y el cambio es una constante en su forma de crear. Pero los temas, con sus pequeñas (y no tanto) variaciones, se despliegan desde una ética que confirma una clara postura política del artista donde se privilegia la libertad individual y el compromiso social. Banderines, figuritas, recortes de diarios y revistas, videos, tapas de discos y objetos encontrados tienen el mismo estatuto que su trabajo pictórico y pueden verse como pintura expandida en otros soportes.

Agradezco el compromiso de Tabares con el proyecto *Tabares, 30 años y una antología*, que finalmente cristalizó en una destacada exposición en el mnav, con la inestimable colaboración de Manuel Neves, su curador. Y que también tiene un punto alto en el libro catálogo que la acompaña a cargo de Eloísa Ibarra, registro duradero de una obra singular e impredecible.

Gustavo Tabares testimonia de esta manera sus primeros treinta años de actividad, pero seguramente podamos compartir muchos más en los años por venir.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

TABARES, 30 YEARS AND AN ANTHOLOGY

Introduction

The exhibition *Tabares, 30 años y una antología* (30 Years and an Anthology) showcases the career of Uruguayan artist Gustavo Tabares (Montevideo, 1968) with more than 80 works.

His production, which started in the Montevidean milieu in the late eighties, presents a reflection on contemporary art as a need for political-vital expression.

From the museological point of view (the spatial arrangement in which the works are presented), the curatorial project is structured chronologically, following a strict diachronic order. In turn, the exhibition space is organized in four equally chronological moments. This spatial arrangement responds to the desire to affirm how each piece responds to a temporal and social context, to avoid any kind of anachronism.

However, this project is not intended to suggest a possible stylistic evolution of the artist, understood as the technical and discursive improvement of a work-in-progress, but instead to set forth Tabares' artistic creation as the consequence of an existential unfolding articulated by an intersubjectivity, that is, a dynamic balance between objectivity and subjectivity in relation to the perception of reality and the environment. In that sense, artistic expression becomes the result of the dialectic between survival and communication.

Thus, it will be possible to perceive that in the first decade of creation, the artist's work channeled the urgency of a vital expression, in a mix of a projected existential anguish and a scathing look towards vernacular visual arts and culture understood as a reflection of conservatism and social control.

Later, this expressionist force gave rise to more contained and reflective artistic projects, where aspects of local culture (such as comics) were addressed in relation to globalization as well as certain ideological elements of modernity.

Despite belonging to the generation that deals with painting as a means of fundamental expression, Tabares' work has been developed in multiple formats and media: sculpture, installation, video, photography, artist's books, performance, printing and sound art, among others.

In recent years, Tabares has become interested in American history and its subjective relationship with his own existence.

Finally, this text, from a methodological point of view, avoids delving into aspects related to the artist's private life, thus breaking with the nineteenth-century rule of interpreting a work and an artistic career through a biography.

Biographical elements are presented only when they provide information for understanding the origin of a piece or when they have some kind of impact on it.

Similarly, neither the museum project nor this text will attend to or analyze aspects of the artist's professional development in extra-artistic activities. In the case of Tabares, they are all related to the visual arts, but we refer specifically to his activities as a teacher, manager and advisor in the private and public environment, curator or editor.

TABARES, 30 AÑOS Y UNA ANTOLOGÍA

Introducción

Tabares, 30 años y una antología es una exposición que, a través de más de 80 obras, presenta la trayectoria del artista uruguayo Gustavo Tabares (Montevideo, 1968).

Surgido en la escena montevideana en las postrimerías de los ochenta, su obra plantea una reflexión sobre el arte contemporáneo en cuanto necesidad de expresión político-vital.

El proyecto curatorial, desde el punto de vista museográfico (la disposición espacial en que se presentan las obras), está estructurado de forma cronológica, siguiendo un orden diacrónico estricto. A su vez el espacio expositivo está ordenado en cuatro momentos, igualmente cronológicos. Esta disposición espacial responde a la voluntad de afirmar la pertenencia de cada obra a su tiempo y contexto social, procurando evitar cualquier tipo de anacronismo.

De la misma forma, este proyecto no pretende proyectar la idea de una posible evolución estilística del artista, entendida como el perfeccionamiento técnico y discursivo de una obra, sino, por el contrario, plantear la creación artística de Tabares como la consecuencia de un devenir existencial articulado por una intersubjetividad, es decir, por un equilibrio dinámico entre objetividad y subjetividad, en relación con la percepción de la realidad y el entorno. Así la expresión artística será el resultado de la dialéctica entre supervivencia y comunicación.

Se podrá percibir que en la primera década de creación la obra del artista encarnó la posibilidad de canalizar la urgencia de una expresión vital, donde se mezclaban una proyección de la angustia existencial y una mirada mordaz hacia la cultura y las artes visuales vernáculas, entendidas como un reflejo de conservadurismo y control social.

Luego esta fuerza expresionista dio lugar a proyectos artísticos más contenidos y reflexivos, donde se abordan aspectos de la cultura local en relación con la globalización (como el cómic) y también ciertos elementos ideológicos de la modernidad.

A pesar de pertenecer a la generación que aborda la pintura como medio de expresión fundamental, la obra de Tabares se ha desarrollado en múltiples formatos y medios: la escultura, la instalación, el video, la fotografía, los libros de artista, la performance, la gráfica y el arte sonoro, entre otros.

En los últimos años, Tabares se interesa por la historia americana y su relación subjetiva con su propia existencia.

Finalmente, este texto, desde un punto de vista metodológico, evita profundizar en los aspectos relacionados con la vida privada del artista, eludiendo así la regla decimonónica de interpretar una obra y una trayectoria artística a través de una biografía.

Solo se presentarán elementos biográficos que aporten información que ayude a entender el origen o que tengan algún tipo de impacto en la obra.

Asimismo, ni el proyecto museográfico ni este texto atenderán o analizarán los aspectos del desarrollo profesional del artista en actividades extraartísticas. En el caso de Tabares, todas ellas están relacionadas con las artes visuales, pero nos referimos concretamente a sus actividades como docente, gestor y asesor a nivel privado y público, curador o montajista.

Anguish, Influences, Thefts (and other disarrays)

Errantes los versos
 No es amor lo que nos vendieron
 Errantes heridas que no paran de curar
 Errantes, quieren un furor
 ¿A dónde van los gritos que hieren el aire?
 Alma solo en busca de un lugar
 Que apenas da unos golpes contra la pared
 Los Estómagos

Gustavo Tabares was born in Montevideo on November 12, 1968, and the artist tells us that at the time, his parents lived in the El Prado neighborhood, in his grandparents' house. When he was eight, they moved to an apartment in Covisunca 4, 5 and 6, located in the Malvín Norte area, a housing complex created by the Construction Workers' Union (SUNCA) using the cooperative mutual assistance system.

Tabares' father, Alfredo Tabares Sánchez, worked at the Alpargatas factory and his mother, René Britos Curbelo, in the files section of the National Party Mutual Hospital. To this social setting must be added that his father was a member of the National Unified Trade Union of Construction Workers (SUNCA) and the Uruguayan Communist Party (PCU).

This text will not go deeper into an analysis of the artist's social condition and its subsequent impact on his choice of art as a career, but we briefly point out that, within the PCU and SUNCA, culture in general and plastic arts in particular held an important space. A concrete example of this is that within Covisunca there is a multi-purpose cultural space that has carried out activities since its inauguration in the mid-1970s (and until today). It was in this space where Tabares first exhibited his artistic production. Another important fact in relation to the artist's family is that his father was an amateur naturalist and collector, a member of Sociedad Malacológica del Uruguay (Malacological Society of Uruguay) and also of Aves del Uruguay (Birds of Uruguay), who gathered an important collection of seashells and bird eggs. Gustavo Tabares recalls that when he was a child his father would often take him to the Natural History Museum, and to the Tristan Narvaja Market every Sunday.

Although his father's hobby did not define Tabares' inclination for the visual arts, we will later see that it did have a decisive influence on certain formal strategies that started to appear in his works in 1999 and which are still present nowadays, related to the gathering, collection and classification of elements as a formal and narrative basis.

In relation to his formal education, the artist attended a public primary school in the Prado neighborhood and later a private Catholic school related to the Belén church in Malvín Norte. In high school, he chose to study mechanics at the Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU, Vocational University of Uruguay), thus following a family tradition of learning a trade that would provide him an economic income.

But this choice did not appeal to the artist and as a way to stop this professional training, he had himself expelled for bad behavior. As an alternative imposed by his family, Tabares continued his studies instead at the School of Graphic Arts, within the same UTU, taking a two-year course on offset printing.

This training was closer to the emerging creative interests of the artist, expressed through drawing, graffiti and photography, which were also related to his neighborhood friendships.

At the end of the first year of studies, Tabares found a job at the Artegraf printing company. During the eighties, in addition to doing printing work for the manufacturing industry, Artegraf printed narrative books, posters and theater programs as well as covers for vinyl records and cassettes for the Ayuí record label. This printing company also stood out for its important production of posters and exhibition catalogs for the Montevidean art scene.

Angustia, influencias, robos (y otras desprolijidades)

Errantes los versos
 No es amor lo que nos vendieron
 Errantes heridas que no paran de curar
 Errantes, quieren un furor
 ¿A dónde van los gritos que hieren el aire?
 Alma solo en busca de un lugar
 Que apenas da unos golpes contra la pared
 Los Estómagos

Gustavo Tabares nació en Montevideo el 12 de noviembre de 1968 y, como relata el artista, en esa época sus padres vivían en el Prado, en la casa de sus abuelos. A la edad de ocho años se mudaron a un apartamento en el Covisunca 4, 5 y 6, situado en el barrio Malvín Norte, que es un conjunto habitacional construido por el Sindicato Único Nacional de la Construcción y Anexos (Sunca) utilizando el sistema cooperativo de ayuda mutua.

El padre de Tabares, Alfredo Tabares Sánchez, era obrero en la fábrica Alpargatas y su madre, Reneé Britos Curbelo, funcionaria en el archivo de la mutualista del Partido Nacional. A este entorno social hay que sumarle que su padre pertenecía al Sunca y al Partido Comunista Uruguayo (PCU).

Este texto no profundizará en un análisis sobre la condición social del artista y su posterior impacto en la elección del arte como actividad, pero señalamos de forma breve que tanto en el PCU como en el Sunca la cultura en general y las artes plásticas en particular ocupaban un espacio importante. Un ejemplo concreto de ello es que dentro de Covisunca funcionaba desde su inauguración a mediados de los setentas (y hasta la actualidad) un espacio polivalente para desarrollar actividades culturales. Espacio en donde Tabares presentó por primera vez su producción artística. Otro hecho importante en relación con la familia del artista es que su padre fue un naturalista aficionado y coleccionista, socio de la Sociedad Malacológica del Uruguay y también de Aves del Uruguay, que reunió una colección importante de conchas marinas y huevos de aves. Gustavo Tabares recuerda y relata que cuando era niño su padre lo llevaba continuamente al Museo de Historia Natural, y a la Feria de Tristán Narvaja, todos los domingos.

Aunque esta afición paternal no definió la decisión de Tabares por las artes visuales, veremos más adelante que sí tuvo una influencia decisiva en ciertas estrategias formales que surgen en sus obras a partir de 1999 y están presentes hasta la actualidad, relacionadas con la recolección, la colección y clasificación de elementos como base formal y narrativa en la realización de ellas.

En relación con su educación formal, brevemente podemos señalar que el artista cursó primaria en una escuela pública del barrio Prado y posteriormente en el colegio privado católico Iglesia de Belén de Malvín Norte. Al entrar a secundaria, optó por estudiar mecánica en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), siguiendo así la tradición familiar de realizar el aprendizaje de un oficio que le permitiera un sustento económico.

Pero esta elección no le interesó al artista y como forma de escapar a esta formación profesional provocó que lo expulsaran por problemas de conducta. Como alternativa, impuesta desde el seno familiar, Tabares continuó sus estudios, pero en la Escuela de Artes Gráficas, de la misma UTU, donde realizó un curso de dos años en impresión offset.

Esta formación era más próxima a las incipientes inquietudes creativas que comenzaban a manifestarse en el artista a través del dibujo, el grafiti y la fotografía, y que estaban también muy relacionadas a sus amistades barriales.

Al finalizar el primer año de estudios, Tabares consiguió trabajo en la imprenta Artegraf. Durante la década de los ochenta, aparte de realizar trabajos gráficos para la industria, Artegraf imprimía libros de narrativa, afiches y programas para teatro, así como tapas para discos de vinilo y casetes para el sello discográfico Ayuí. Asimismo, esta imprenta se destacaba por imprimir una importante producción de afiches y catálogos de exposiciones de la escena artística montevideana.

Here, the artist not only learned the multiple trades of the printing production: layout, image-setting, plate making, offset printing or bindery, but he also established close relations with designers specializing in catalogs and exhibition posters. In addition, he kept abreast of activities related to the plastic arts in Montevideo.

This situation enhanced his creative affinities, which, as noted, had already begun to develop.

His work was accompanied with an interest in political militancy, under his father's influence. As the artist points out, at the time he was not able to find the spaces, nor the interlocutors, outside the small circle of neighborhood friendships, to develop neither his artistic interests nor his political convictions, akin to a certain libertarian anarchism.

In that sense, his brief passage through the Escuela de Bellas Artes (School of Fine Arts), which he attended for a few months, confirmed his limited formal training, but not the absence of expression, as became evident in his first collective exhibition held with a group of friends in April 1989 in the common room of Covisunca, where he exhibited several drawings and an installation.

A circumstantial event would change the artist's marginal situation: the company where he worked printed the catalog for an important exhibition by artist Hugo Longa, held in December 1989 at the former AFE (Administración de Ferrocarriles del Estado, Public Railway Administration) Central Station.

Tabares, seduced by the images in the catalog, visited the exhibition, which had a profound impact on him, so much so that he decided to look up Longa's address in the phone directory. He did not know at the time that Hugo Longa was also a teacher, and when he managed to communicate with the artist, he was invited to attend his workshop.

Although this experience was brief (the first half of 1990) since Longa died suddenly in August of that year at just 56 years of age, it still defined the artist's career by providing direct contact with a leading figure and his circle of disciples.

It is important to point out that Longa's final production, of which the AFE exhibition became a celebrated anthology, was influenced by European neo-expressionism, which had flourished internationally since the end of the seventies ushering in the return of painting as a leading artistic discipline. This took place after the rise of conceptual art, minimalism and practices with the body and landscape, where the public was confronted with abstract objects of great austerity or with varied documentation such as photographs and texts: what historian Lucy Lippard called the dematerialization of art.

Longa's work, as we said earlier, with an obvious expressionist vein, was inhabited by monstrous animals and insects or human beings in situations of helplessness, created with a combination of textures, stains, large brush strokes and drips made with very colorful paint and in some cases the inclusion of objects, such as mirror fragments.

The use of collage and a highly colorful palette was a characteristic element in Longa's work, but in previously more contained and austere works in relation to those from this period.

This production not only had a great influence on Tabares' work, but also on Longa's disciples such as Fernando López Lage, Margaret Whyte or Teresa Puppo.

From the series of works produced in 1990 in the context of Longa's workshop, *Cráneo con ratoncito* (Skull with a little mouse) and *¡¡Gracias Longa!!* (Thank you, Longa!), are emblematic examples. They can be understood as the fusion of the drawing practices that Tabares had developed intuitively some time before, graffiti and the introduction of painting.

The artist evolves rapidly in this eclectic practice with a series of large-scale works that were presented in his first solo exhibition held at the former Museo de Arte Contemporáneo (MAC, Museum of Contemporary Art). The works *Sudor de mono* (Monkey sweat) and *Shock bucal* (Oral shock), both from 1991 and first exhibited at the MAC, synthesize that evolution where colored spots are contrasted with drawings and small texts that unfold on a surface with a vertiginous

Aquí el artista no solo aprendió los múltiples oficios de una imprenta: armado, fotomecánica, copiado de chapas, impresión offset o encuadernación, sino que también se relacionó en forma muy cercana con los diseñadores especializados en catálogos y afiches de exposiciones. Además, a través de la producción de la imprenta estaba permanentemente informado sobre las actividades relacionadas con las artes plásticas en Montevideo.

Esta situación potenció sus afinidades creativas que, como señalamos, comenzaban a desarrollarse.

Su quehacer laboral se combinaba también con un interés por la militancia política, una influencia paterna, que, como señala el artista, en ese momento no supo encontrar ni los espacios, ni los interlocutores, fuera del pequeño círculo de amistades barriales, para desarrollar tanto sus inquietudes artísticas como sus convicciones políticas cercanas a cierto anarquismo libertario.

Su breve pasaje por la Escuela de Bellas Artes (hoy Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, IENBA), a la que asistió algunos meses, confirmó su desamparo a nivel formativo, pero no su necesidad de expresión, que se concretan en su primera exposición colectiva realizada con un grupo de amigos en abril de 1989, en la sala comunal de Covisunca, donde presentó un grupo de dibujos y una instalación.

Un evento circunstancial cambiaría esa situación marginal en la que se encontraba el artista: en la imprenta donde trabajaba se realizó la impresión del catálogo de la importante exposición del artista Hugo Longa, realizada en diciembre de 1989 en la antigua Estación Central de la Administración de Ferrocarriles del Estado (AFE).

Impresionado por las imágenes del catálogo, Tabares visitó la exposición, que le causó un profundo impacto que lo llevó a buscar en la guía telefónica la dirección donde vivía Longa. Sin saber que Hugo Longa también era docente, logró comunicarse con él, y fue invitado posteriormente a concurrir a su taller.

Aunque esta experiencia fue breve (el primer semestre de 1990), ya que Longa falleció súbitamente en agosto de ese año con apenas 56 años de edad, definió su trayectoria al posibilitarle un contacto directo con un destacado artista y su círculo de discípulos.

Es importante puntualizar que la producción final de Longa, de la cual la exposición de AFE constituyó una importante antología, estaba influenciada por el neoexpresionismo europeo, que desde fines de los setenta vivía un apogeo y representaba el gran retorno de la pintura como práctica de vanguardia a nivel internacional. Esto sucede después del auge del arte conceptual, el minimalismo y las prácticas con el cuerpo y el paisaje, donde el público estaba confrontado a objetos abstractos de una gran austeridad o a documentaciones variadas, como fotografías y textos; lo que la historiadora Lucy Lippard llamó desmaterialización del arte.

La obra de Longa, como dijimos de un evidente carácter expresionista, estaba habitada por animales e insectos monstruosos o seres humanos en situaciones de desamparo, realizados con una combinación de texturas, manchas, grandes pinceladas y chorretes ejecutados con pintura muy colorida y en algunos casos inclusión de objetos, como pedazos de espejo.

La utilización del collage y de una paleta altamente colorida era un elemento característico en la obra de Longa, pero en obras más contenidas y austeras en relación con este período.

Esta producción no solo tuvo una gran influencia en la obra Tabares, sino también en los discípulos de Longa como Fernando López Lage, Margaret Whyte o Teresa Puppo.

De la serie de obras producidas en 1990 en el contexto del taller de Longa, *Cráneo con ratoncito* y *¡¡Gracias Longa!!* constituyen ejemplos emblemáticos. Se los pueden entender como la fusión de las prácticas de dibujo que Tabares realizaba de forma intuitiva hacia algún tiempo, el grafiti y la introducción de la práctica de la pintura.

El artista evoluciona rápidamente en esta práctica ecléctica en una serie de obras de gran formato que fueron presentadas en su primera exposición individual realizada en el desaparecido Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Las obras *Sudor de mono* y *Shock bucal*, ambas de 1991 y presentadas en el MAC, sintetizan esa evolución donde se conjugan manchas de color contrapuestas a dibujos y pequeños textos que se despliegan en una superficie realizada con una vertiginosa ejecución, como una suerte de mapa de comentarios relacionados con el tema central, que vagamente se enuncia en el nombre de la obra.

execution, a sort of map of comments related to the central theme, which is loosely stated in the name of the artwork.

1992 was a very important year for the artist, because he participated in the two most important events of the Montevidean art scene: the exhibition contest held at the Museo Juan Manuel Blanes, called 1st Municipal Biennial, in which he obtained 1st Prize in the category under 35 years of age and the prestigious Paul Cezanne Award where he received second prize.

On this occasion he made four large-scale works, three for the Biennial and a diptych for the Award competition. In this set of works the artist reached the height of the personal style developed during this short period.

Presented at the biennial, the works *Fucolarino ebrio en vías de desarrollo* (Underdeveloped Drunken Fucolarino), *Thanatos Kultural* (Kultural Thanatos) and *La alegría se expande* (Joy Sexpand), all from 1992, are a polished example of the style developed by Tabares in those years.

In this group of works, autonomous in nature although the general composition suggests the idea of a triptych, a main character stands out in each panel. In two of the works, they are accompanied by a minor one; however, in the piece that would be logically placed in the center there is a single character. These beings are surrounded by a weft of mostly abstract signs, which become a sort of decorative pattern giving rise to a disturbing and oppressive scenographic space. The title of the works seems to convey an idea of general confusion, reinforcing the distressing, suffocating and cynical climate represented.

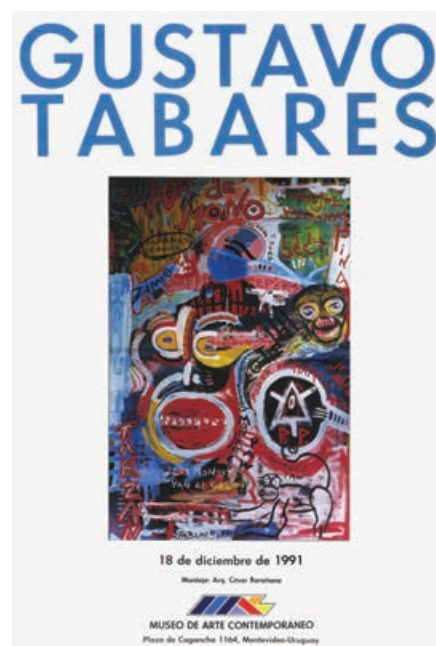
The atmosphere projected from this group of works conveys the subjective perception of the artist about the social, political and cultural reality that surrounds him.

From a current perspective, we can also define the relevance of these works created in the first half of the 90s by analyzing the regional context of the time.

This context was framed by the presidencies of Luis Alberto Lacalle in Uruguay, Carlos Menem in Argentina and Fernando Collor de Mello in Brazil, which were marked by the rise of neoliberalism, the spectacularization of political life, corruption scandals and an increase in social polarization, in contrast to the closing cycle of implantation of the North American model of consumption that had taken place globally during the postwar period.

Finally, it is important to note that the works created between 1990 and 1992 are not just a consequence of the influence of Hugo Longa and the artist's need for expression.

Tabares translates intuitively, breaking the boundaries between influence and looting of some artists who had made an impression on him at the time. This was not only due to their style, which was expressionist and based on drawing while showing an anti-academic streak, but also to the freshness and



Afiche exposición Gustavo Tabares
Museo de Arte Contemporáneo (1991)



Gustavo Tabares en 1991
Foto de Raúl Burgues

El año 1992 fue muy importante para el artista, pues participó en los dos eventos más importantes de la plástica montevideana: la exposición concurso realizada en el Museo Juan Manuel Blanes, llamada I Bienal Municipal, en la cual obtuvo el 1.º Premio en la categoría menores de 35 años, y el prestigioso Premio Paul Cézanne donde obtuvo el segundo premio.

En esta ocasión realizó cuatro obras de gran formato, tres para la bienal y un díptico para el premio.

En este conjunto de obras el artista lleva al máximo el personal estilo desarrollado durante este corto período.

Presentadas en la bienal, las obras *Fucolarino ebrio en vías de desarrollo*, *Thanatos Kultural* y *La alegría sexpande*, todas de 1992, constituyen un ejemplo acabado de este estilo desarrollado por Tabares en esos años.

En estas obras de carácter autónomo, aunque en la composición general se sugiere la idea de tríptico, se destaca en cada panel un personaje principal. En dos de las obras estos personajes están acompañados de un personaje menor; por el contrario, en la obra que normalmente se coloca en el centro encontramos un solo personaje. Estos seres están rodeados por una trama de signos —en su mayoría abstractos— que constituyen una suerte de *pattern* decorativo, conformando así un espacio escenográfico inquietante y opresor. El título de las obras parece vehicular una idea de confusión general; refuerza el clima angustioso, asfixiante y cínico representado.

El clima proyectado en este grupo de obras traduce la percepción subjetiva del artista sobre la realidad social, política y cultural en la que vivía.



Lautreamontevideo, 1992
Técnica mixta
200 x 300 cm
Colección Embajada de Francia en Uruguay

expressive urgency projected by their works and the mystique around their lives. I am referring to two American artists who passed away prematurely: Keith Haring and Jean-Michael Basquiat, and to Frenchman Robert Combas.

The works produced in this germinal period, an original fusion of painting, drawing and writing are inhabited by creative urgency and expressive immediacy, and this condition is not subject to aesthetic-formal issues, but to the speed with which the perception of the environment would be channeled. The pictorial is subjected to the urgency of the expressive line, the vital impulse and what it could capture or affix of the contingent, ephemeral and fleeting sensations.

Destructivism

In 1994, Tabares held the individual exhibition *Destructivismo*, in the Espacio Cultural Barradas (Barradas Cultural Space), created in 1991 at the Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (Museo Blanes, Juan Manuel Blanes Museum of Fine Arts), which would be later dedicated to theater activities.

This exhibition marks a change in the direction of Tabares' artistic production. Although the ironic, critical and precarious tone is maintained, a commemorative dimension is added. A new discursive element together with the aesthetics used, which are much more formally contained, define the characteristics of the change.

The artist creates an installation and presents works in different formats and techniques. The name of the exhibition: *Destructivismo*, contributes to the tone and narrative direction that the project conveyed.

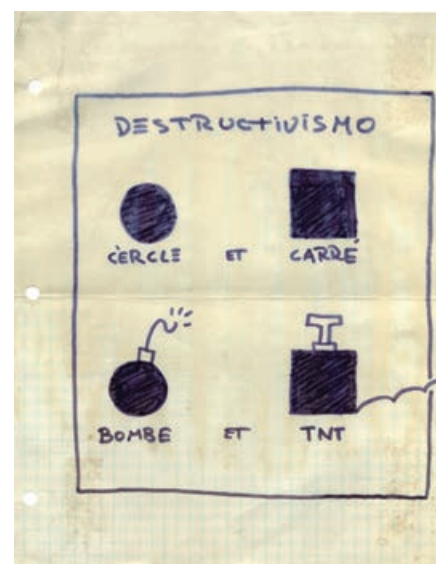
This new vanguard is an ironic version or rather a deviation from the Constructivism created by the master Joaquín Torres García. The emergence of this "ism" is related to a tragic event in 1978: the fire in the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, in which almost 100 works of Torres García were destroyed.

The installation included objects, drawings, paintings and interventions on the walls of the space.

Some series of drawings in the exhibition had been made recreating the style of Torres García or some of his disciples like Francisco Matto, all of them executed on precarious materials such as small papers or plastic bags.

Two works stand out from the rest and synthesize the general tone of the project, anticipating the work subsequently produced by Tabares. We are referring to the medium-sized works *Destructivismo (1978 Incendio del Museo de Arte de Rio de Janeiro)* (Destructivism [1978 Fire in the Rio de Janeiro Museum of Art]) and *Destructivismo (Círculo y cuadrado)* (Destructivism [Circle and Square]).

This diptych-like creation projects itself as a poster-sign-manifesto simulation, where the origin and characteristics



Destructivismo (bocetos), 1994
Tinta sobre papel
22 x 17 cm cada uno

Al mismo tiempo y desde una perspectiva actual, podemos definir la pertinencia de estas obras realizadas en el primer quinquenio de los 90 al colocarlas en un contexto regional.

Ese contexto enmarcado por las presidencias de Luis Alberto Lacalle en Uruguay, Carlos Menem en Argentina y Fernando Collor de Mello en Brasil podemos definirlo brevemente por el auge del neoliberalismo, la espectacularización de la vida política, los escándalos de corrupción y el aumento de la polarización social, contrapuesto al cierre del ciclo de implantación del modelo norteamericano de consumo que comienza a establecerse a nivel planetario durante la posguerra.

Es importante señalar que las obras realizadas entre 1990 y 1992 no solo son consecuencia de la influencia de Hugo Longa y la necesidad de expresión del artista.

Tabares traduce de forma intuitiva, rompiendo los límites entre influencia y saqueo, a los artistas que le impactaron en ese momento, no solo por su estilo, expresionista y dibujístico, con una impronta antiacadémica, sino por la frescura y urgencia expresiva que proyectaban sus obras y por la mística generada en torno a sus vidas. Me refiero a los artistas norteamericanos desaparecidos prematuramente Keith Haring y Jean-Michel Basquiat o al francés Robert Combas.

Las obras producidas en este período germinal, una original fusión entre pintura, dibujo y escritura, están habitadas por la urgencia creativa y la inmediatez expresiva, y esa condición no está supeditada a problemas estético-formales, sino a la rapidez con la que se podía canalizar la percepción del entorno. Lo pictórico queda supeditado a la urgencia del trazo expresivo, al impulso vital y a lo que pudiera plasmar o fijar, de lo contingente, efímero y fugaz de las sensaciones.

Destructivismo

En 1994 Tabares realiza la exposición individual *Destructivismo*, en el Espacio Cultural Barradas creado en 1991 en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (Museo Blanes) y posteriormente se dedicó a la actividad teatral.

Esta exposición marca un cambio en la dirección de la producción artística de Tabares. Aunque el tono irónico, crítico y precario se mantiene, se suma una dimensión conmemorativa, relacionada con la memoria. Este nuevo elemento discursivo, al igual que la estética utilizada, mucho más contenida a nivel formal, definieron las características del cambio.

El artista crea una ambientación y en ella presenta las obras en diferentes formatos y técnicas. El nombre de la exposición, *Destructivismo*, aporta el tono y la dirección narrativa que el proyecto vehiculaba.

Esta nueva vanguardia es una versión irónica o más bien una desviación del constructivismo creado por el maestro Joaquín Torres García. El surgimiento de este «ismo» está relacionado con el trágico evento sucedido en 1978: el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en el cual se destruyeron casi 100 obras de Torres García.

La ambientación integraba objetos, dibujos, pinturas e intervenciones en las paredes del espacio.

Algunas series de dibujos que componían la exposición fueron realizadas recreando el estilo de Torres García o de algunos de sus discípulos como Francisco Matto, todos ejecutados sobre elementos precarios como pequeños papeles o bolsas de plástico.

Dos obras se destacan en el conjunto y sintetizan el tono general del proyecto, y anticipan, en su capacidad de síntesis, la obra producida posteriormente por Tabares.

Nos referimos a las obras de medio formato *Destructivismo (1978 Incendio del Museo de Arte de Río de Janeiro)* y *Destructivismo (Círculo y cuadrado)*.

Esta suerte de díptico se proyecta como un simulacro de afiche-cartel-manifiesto, donde se presenta el origen y las características del nuevo movimiento. En la obra de la izquierda vemos escrito de forma precaria el nombre del ismo y la fecha 1978 y su referencia; en cambio, en la obra de la derecha se encuentran los símbolos-emblemas del constructivismo: el círculo y el cuadrado (*cercle et carré*, en francés) que en la parte inferior se transfiguran en los símbolos de la dinamita y del explosivo TNT (trinitrotolueno).

of the new movement are presented. In the artwork on the left, we see the name of the *ism* and the date 1978 and its reference, written precariously; instead, in the one on the left, the symbols-emblems of constructivism are found: the circle and the square (*cercle et carré* in French) which at the bottom are transformed into the symbols of dynamite and the explosive TNT (trinitrotoluene).

In its ambiguity this work projects an ironic and dramatic tone, where in a close homonyms pun, the word *destruccionismo* is a tragic reflection of *constructivism*, which in its significance projects the idea of construction and creation as fundamental actions for the production of a genuine and transcendental artistic creation.

In sum, these works project a crude metaphor for Uruguayan culture, suspended between nostalgia and paralysis.

Finally, a small sculpture called *Mick* from 1996, temporarily closes the first museographical moment of the exhibition. In spite of its small size, this sculpture is one of the most emblematic works of this period and its theme is one of the most frequently used by the artist, the representation of Mickey Mouse.

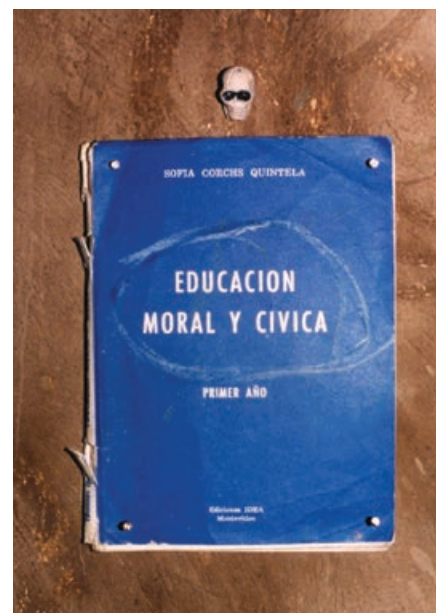
I will not delve in the period when the artist lived in the city of Porto Alegre, in the mid-90s, but we can briefly say that after a first trip, invited by his neighborhood friend Gustavo Martínez, who worked with Uruguayan sculptor Gustavo Nakle, the artist moved to the capital of Rio Grande do Sul.

During those years, he worked in art-related activities: in promotional architecture and as an assistant to Nakle and other artists.

He held several exhibitions at the Arte & Fato Gallery, with some commercial success, focusing his production on animalist sculpture, that is, sculptural works representing animals, with some Gaucho artisanal aesthetics.

Mick was part of an unrealized project of a series of sculptures of different sizes that synthetically represented the head of the mythical Walt Disney character in red.

This project, according to the artist, relates to the possibility of metaphorically representing a social problem that moved him deeply at the time: the children who lived in the streets of the gaucho capital. Like the great majority of Tabares' production, it is crosscut by irony and humor, and also a certain degree of ambiguity. For Tabares, Mickey Mouse represents North American culture and its global expansion, and at the same time, as the representation of an animal, it is likened by the artist to the wild dogs that also populated that city.



Destructivismo...
Museo Juan Manuel Blanes Montevideo (1994)



Gustavo Tabares
Porto Alegre (1996)



En su ambigüedad esta obra proyecta un tono irónico y dramático, donde en el juego de casi homónimos, la palabra destructivismo, es un reflejo trágico de constructivismo, que en su significación proyecta la idea de construcción y creación como actos fundamentales para la producción de una obra artística genuina y trascendental.

En suma, esas obras se proyectan como una cruda metáfora de la cultura uruguaya, suspendida entre la nostalgia y la parálisis.

Finalmente, la pequeña escultura *Mick*, de 1996, cierra temporalmente el primer momento museográfico de la exposición. A pesar de sus modestas dimensiones esta escultura es una de las obras más emblemáticas de esta etapa y por su temática presenta uno de los temas más utilizados por el artista, la representación de Mickey Mouse.

No me detendré en el período transcurrido por el artista en la ciudad de Porto Alegre, a mediados de los 90; solo de forma resumida puntualizaré que después de un primer viaje, invitado por su amigo del barrio Gustavo Martínez, que trabajaba con el escultor uruguayo Gustavo Nakle, el artista fijó su residencia en la capital de Rio Grande do Sul.

Durante esos años trabajó en actividades vinculadas al arte: como arquitectura promocional y como asistente de Nakle y de otros artistas.

Realizó varias exposiciones en la Galería Arte & Fato, con cierto éxito comercial, centrando su producción en la escultura animalista, es decir, obras de carácter escultórico que representan animales, y que tenían algo de la estética artesanal gaúcha.

Mick era parte de un proyecto no realizado de una serie de esculturas de diferentes tamaños que representan de forma sintética la cabeza en color rojo del mítico personaje creado por Walt Disney.

Este proyecto, según relata el artista, se relacionaba con la posibilidad de representar de forma metafórica un problema social que lo conmovió en ese momento: los niños que vivían en las calles de la capital gaúcha. Como la gran mayoría de la producción de Tabares, está atravesada por la ironía y el humor con cierto grado de ambigüedad. Para Tabares, Mickey Mouse representa un elemento de la cultura estadounidense y su expansión global; a la vez, en la cualidad de representación de un animal, el artista hace un paralelo con los perros salvajes que también poblaban esa ciudad.

Reconstruction, Memory, Archeology

Scar tissue that I wish you saw
Sarcastic mister know-it-all
Close your eyes and I'll kiss you 'cause
With the birds I'll share
With the birds I'll share this lonely viewin'
With the birds I'll share this lonely viewin'
Push me up against the wall
Young Kentucky girl in a push-up bra
Fallin' all over myself
To lick your heart and taste your health 'cause
Red Hot Chili Peppers

This second period opens chronologically in 1999 with a very important event in Gustavo Tabares' personal life, his return to his hometown of Montevideo.

We point this out especially because, from that moment on, the artist began a period of physical and emotional reconstruction, breaking a tragic cycle (started at thirteen) of drug addiction and dependence.

In the same way, this moment opens a very intense period of artistic production, with series of works that follow one another quickly.

Upon his return, the artist bonded again with some former students of Hugo Longa's, who had started a workshop, giving rise to the artistic collective Fundación de Arte Contemporáneo (FAC, Contemporary Art Foundation). It included Longa's alumni Fernando López Lage and Teresa Puppo, and other artists such as Patricia Bentancur and Carolina Sobrino, among many who later became members. As a consequence, Tabares begins to participate in the activities organized in the FAC.

The artwork produced in this period is defined by the strategies of gathering, recycling, recovery and collecting, and crosscut by the focus on memory and the search for redemption, that is, the search for the liberation from an affront, a suffering, absence or other misfortune through work and action.

At the aesthetic level there is a reformulation of painting and an affirmation of collage, sculpture and, in particular, of assembly, as matrixial and pertinent techniques for an archeology that seeks emancipation.

The first two series of works that stand out in this period are that of the *Super héroes* (Superheroes) and that of *Titanes en el Ring*¹.

In the latter, he used the collections he made as a child of postcards, pennants and posters of the Titanes en el Ring, which was the Argentine version of the popular Catch-as-catch-can fights, also called professional wrestling. In the *Titanes* series, Tabares does not make almost any modification of the recovered material, he only presents it framed, following the tradition of Marcel Duchamp's ready-made.

An outstanding example of the series is *Untitled (Titanes)* of 1999, which basically consists of a worn and crumpled poster, which was framed, and in it we see two outstanding Titanes en el Ring figures: the Red Knight and the Mummy, greeting each other with a handshake.

This work, in its fragility and decay, projects itself as an idealized and traumatic image of the past, in which the artist actualizes the idea of archeology.

In its etymology the word archeology is composed of the Greek word *archaios*, which means old or ancient and *logos*, which in turn designates a science or study, that is; archeology is the science that studies the evolution of cultures, from the past to the present through the material elements that are preserved.

¹ Translator's Note: the name of a catch-as-catch-can TV show.

Reconstrucción, memoria, arqueología

Scar tissue that I wish you saw
 Sarcastic mister know-it-all
 Close your eyes and I'll kiss you 'cause
 With the birds I'll share
 With the birds I'll share this lonely viewin'
 With the birds I'll share this lonely viewin'
 Push me up against the wall
 Young Kentucky girl in a push-up bra
 Fallin' all over myself
 To lick your heart and taste your health 'cause
 Red Hot Chili Peppers

Este segundo momento se inaugura cronológicamente en 1999, con el regreso de Gustavo Tabares a su ciudad natal, Montevideo.

A partir de este acontecimiento muy importante en la vida personal del artista, comienza una época de reconstrucción física y afectiva, logrando romper un ciclo trágico (comenzado a los trece años) de adicción y dependencia a las drogas.

De igual manera, se abre un período muy intenso de producción artística, con series de obras que se suceden rápidamente.

A su regreso, el artista vuelve a vincularse con algunos ex alumnos de Hugo Longa que habían formado un taller y que dio lugar al colectivo artístico Fundación de Arte Contemporáneo (FAC). Este incluía a exalumnos de Longa, como Fernando López Lage o Teresa Puppo y a otros artistas como Patricia Bentancur y Carolina Sobrino, entre muchos que se fueron integrando.

En consecuencia, Tabares comienza a participar en las actividades generadas desde el colectivo FAC.

La obra producida en este período está definida por las estrategias de la recolección, el reciclaje, la recuperación y el coleccionismo, y atravesada por la preocupación de la memoria y la búsqueda de la redención, es decir, la búsqueda de la liberación de una afrenta, un sufrimiento, falta u otra desgracia por medio del trabajo y la acción.

A nivel estético se produce una reformulación de la pintura y una afirmación del collage y la escultura y en particular del ensamblaje como técnicas matrices y pertinentes para esa arqueología que busca una emancipación.

Las primeras dos series de obras que se destacan en este período son la de los superhéroes y la de *Titanes en el Ring*.

En la última, utiliza las colecciones realizadas cuando niño de postales, banderines y afiches de Titanes en el Ring, que era la versión argentina de las populares luchas de catch, también llamada lucha libre profesional o *wrestling*. En la serie de los *Titanes* Tabares no realiza casi ninguna modificación del material recuperado, solo lo presenta enmarcado, siguiendo la tradición del *ready-made* de Marcel Duchamp.

Un ejemplo destacado de la serie es la obra *Sin título (Titanes)*, de 1999, que consiste básicamente en un afiche desgastado y arrugado, que fue enmarcado y en ella vemos a dos destacadas figuras de Titanes en el Ring: el Caballero Rojo y la Momia que se saludan con un apretón de manos.

En su fragilidad y ruina, esta obra se proyecta como una imagen del pasado, idealizada y traumática, en la que el artista hace presente la idea de arqueología.

En su etimología la palabra *arqueología* está compuesta por la palabra griega *archaios*, que significa 'viejo' o 'antiguo' y *logos*, que a su vez designa una ciencia o estudio, es decir que la arqueología es la ciencia que estudia la evolución de las culturas, desde el pasado al presente, a través de los elementos materiales que se conservan.

La palabra griega *archaios* deriva del verbo griego *archein* que significa 'comenzar' o 'iniciar'; en ese sentido, el artista presenta un vestigio cultural del pasado uruguayo, pero también de su historia personal. Esto señala el comienzo de su historia, no solo como artista, sino también como individuo.

But the Greek word *archaios* derives from the Greek verb *archein* which means to start or initiate, and, in that sense, the artist presents a cultural vestige of the Uruguayan past, but also of his personal history. This marks the beginning of his story, not only as an artist but also as an individual. The artist tells us about his childhood as a force that operates in the present and that connects him to the family passion embodied in the father figure.

On the other hand, as a kind of parallelism, he makes the series of paintings where he appropriates the visuality of the comic superheroes.

They are large format paintings, where impersonally, in the best style of Pop Art, the artist represents heroes and villains. In this case, the recovery of that imagery from his childhood has a more ambiguous and perhaps more political significance.

It was originally presented in the exhibition *Super*, held in the Engelman-Ost Collection in May 2000. The curatorial project carried out by Fernando López Lage featured a sort of large sticker album that occupied the largest wall of the exhibition space.

Without a specific narrative, the images followed each other randomly, with some blank spaces, representing the missing album stickers.

The lack of categorization of the superheroes, the moral incarnation of correction and goodness, and their villains, the representation of evil and enemies of life in society, projected an ambiguous idea of justice and morality. And the blank spaces represented the perplexity of what is missing or what has disappeared.

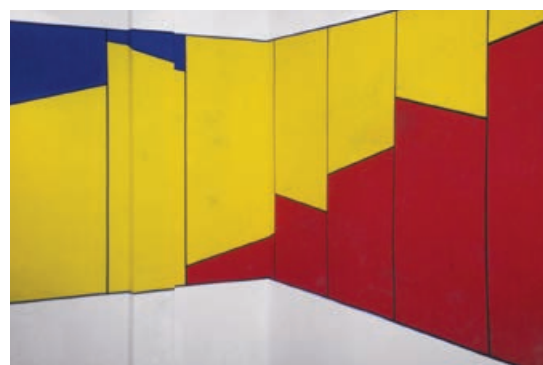
These elements were projected as metaphors of the values that organize our society, as well as the danger of authoritarianism and the unresolved political past.

The work *La Liga de la Justicia* (The Justice League) synthesizes the ambiguity projected in the exhibition, and it admirably anticipated the current economic boom at the global level of the publishing and film industry around North American superheroes.

In that large-format monochrome work, we see a group of heroes who watch us. In a kind of postmodern version of *Las Meninas* by Velázquez, the artist integrates the viewer into the symbolic space of the work. Likewise, its title, which is simply the name of the comic series that the artist represented, hints at a metaphor about power, authority and justice; the ambiguity that exists in the management of power and authority by certain organized individuals or groups, in the recent past or in the present.



Sin título (Postales de Titanes en el Ring), 1999



Garcia's Loops
Videoinstalación
Galería Lezlan Keplost, Montevideo (2001)

Tabares nos habla de su infancia como una fuerza que opera en el presente y que lo conecta a la pasión familiar encarnada en la figura paterna.

Además, presentando una suerte de paralelismo, realiza la serie de pinturas donde se apropia de la visualidad de los superhéroes de las historietas o cómics.

Son cuadros de gran formato, donde de forma impersonal, al mejor estilo del arte pop, el artista representa a los héroes y villanos. En este caso la recuperación de ese imaginario de su infancia tiene una significación más ambigua y quizás más política.

Originalmente fue presentada en la exposición *Super* realizada en la Colección Engelman-Ost en mayo del año 2000. El proyecto curatorial realizado por Fernando López Lage presentaba una suerte de gran álbum de figuritas que ocupaba la pared mayor del espacio expositivo.

Sin plantear una narración concreta, las imágenes se sucedían de forma aleatoria, con algunos espacios en blanco, que representaban las figuritas faltantes del álbum.

La no categorización de superhéroes, encarnación moral de la corrección y el bien, y sus contrarios, los villanos, representación del mal y enemigos de la vida en sociedad, proyectaban una idea ambigua de justicia y moralidad. Y los lugares en blanco, la perplejidad de lo que falta o de lo que desapareció.

Estos elementos se proyectan como metáforas de los valores que ordenan nuestra sociedad, del peligro del autoritarismo que se esconde y del pasado político sin resolver.

La obra *La Liga de la Justicia* sintetiza la ambigüedad proyectada en la exposición y anticipó admirablemente el auge económico actual a nivel planetario de la industria editorial y cinematográfica en torno a los superhéroes norteamericanos.

En esa obra de gran formato y de coloración monocroma, vemos un grupo de héroes que nos observan. En una suerte de versión posmoderna de *Las meninas* de Velázquez, el artista integra al espectador en el espacio simbólico de la obra. Asimismo, el título de esta, que simplemente presenta el nombre de la serie del cómic que el artista representó, insinúa una metáfora sobre el poder, la autoridad y la justicia; la ambigüedad que existe en el manejo del poder y de la autoridad por ciertos individuos o grupos organizados, en el pasado reciente o en el presente.

Recuperar y recolectar

Después de la gran serie de obras de los titanes y los superhéroes, Tabares realiza la ambientación llamada *García's Loops* en la desaparecida Galería Lezlan Keplost, creada y coordinada por el artista Osvaldo Cibils.

Este proyecto no solo dio un nuevo giro a su producción artística, sino que definió un accionar delineado por una tensión entre proyectos que se suceden sin relación formal aparente y elementos que el artista retoma una y otra vez para vehicular en algunos casos narrativas y problemáticas muy distintas.

En el caso del proyecto en Lezlan Keplost, el artista se apropia de la tradición abstracto-concreta, realizando un mural en el espacio de la galería y un video donde las formas del mural cobran vidas en un singular videoclip abstracto.

Profundizando la idea de recolección, reciclaje y resignificación, realiza dos proyectos complementarios, pero visualmente muy diferentes: se trata de las exposiciones *Después de la tormenta* y *La Clínica*.

En *Después de la tormenta*, realizada en la sala de exposiciones del Cabildo de Montevideo en junio del 2002, el artista presenta una serie de obras centradas en la utilización de ensamblajes. Estos ensamblajes, en su mayoría de carácter escultórico, fueron realizados con pedazos de madera encontrados en la costa rioplatense y objetos recuperados en la calle.

Esta recolección estaba guiada por un afán de coleccionista que el artista integró a su vida y a sus obras desde su retorno a Montevideo.

Aquí la elección de los objetos es aleatoria y arbitraria; no se puede reconocer en ellos características singulares o estéticas que los diferencien o jerarquicen.

Recover and Collect

After the great series of works about the Titanes and the superheroes, Tabares created the installation called *Garcia's Loops* in the former Lezlan Keplot Gallery, created and coordinated by artist Osvaldo Cibils.

This project not only gave a new twist to his artistic production but defined a path of action delineated by a tension between projects that happen without apparent formal relationship and elements that the artist resorts to again and again to convey what in some cases are very different and problematic narratives.

In the case of the project in Lezlan Keplot, the artist appropriates the abstract-concrete tradition, creating a mural in the gallery space and a video where the shapes of the mural come to life in a unique abstract video clip.

Deepening the idea of collection, recycling and resignification, he carries out two complementary, but visually very different projects: these are the exhibitions *Después de la Tormenta* (After the storm) and *La Clínica* (The Clinic).

In *Después de la tormenta*, held in the exhibition hall of the Cabildo (Old Town Hall) of Montevideo in June 2002, the artist presents a series of works focused on the use of assemblages. These assemblages, mostly sculptural, were made with pieces of wood found on the shores of the Río de la Plata and objects found in the streets.

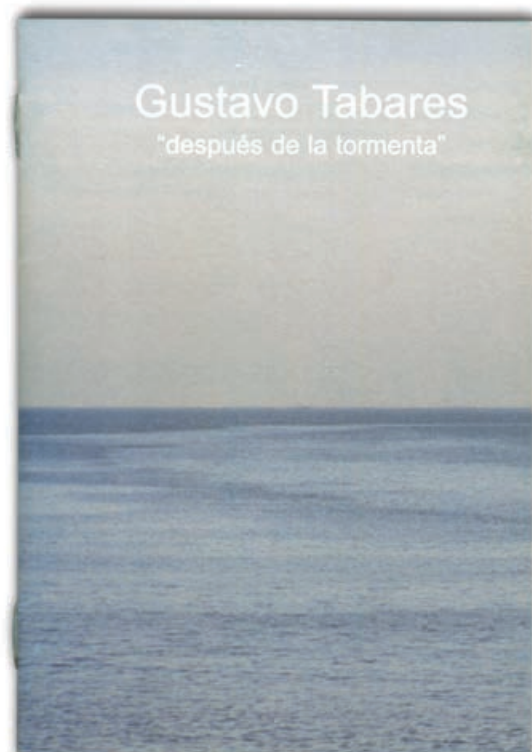
This gathering was guided by a collector's desire that the artist integrated into his life and his works after his return to Montevideo.

Here, the choice of objects is random and arbitrary, no singular or aesthetic characteristics can be found to differentiate or rank them.

Subsequently, the artist performed with these collected elements a series of abstract assemblages. Furthermore, these assemblages do not seem to be made following an idea of compositional harmony or formal balance. However, in general these works establish a reference to the modern tradition of sculpture (particularly Dadaism), which was delimited by the development of two elements: assemblage (Picasso, Kurt Schwitters) and ready-made (Marcel Duchamp). Thus, with the ironic tone that characterizes him, Tabares reflects on the ambiguity and arbitrariness of the categorical limits of sculpture in the space of contemporary art, since we cannot differentiate between an artistic object and a group of more or less ordered waste products.



Después de la tormenta
2002
Ensamblaje de maderas encontradas
en la rambla de Ciudad Vieja



Posteriormente el artista realiza con estos elementos recolectados una serie de ensamblajes abstractos. Asimismo, estos ensamblajes no parecen estar realizados siguiendo una idea de armonía compositiva o equilibrio formal. No obstante, de forma general estas obras hacen referencia a la tradición moderna de la escultura (en particular al dadaísmo), que estuvo delimitado por el desarrollo de dos elementos: el ensamblaje (Picasso, Kurt Schwitters) y el *ready-made* (Marcel Duchamp). Así, con el tono irónico que lo caracteriza, Tabares reflexiona sobre la ambigüedad y la arbitrariedad de los límites categóricos de la escultura en el espacio del arte contemporáneo, ya que no podemos diferenciar entre un objeto artístico y un grupo de desechos más o menos ordenados.

A su vez, esta obra, nacida en el contexto social, político y económico de la crisis económica regional del año 2001, activada por una crisis bancaria que impactó la economía local, proyecta una doble condición de precariedad y de urgencia expresiva, a la que el artista no puede renunciar.

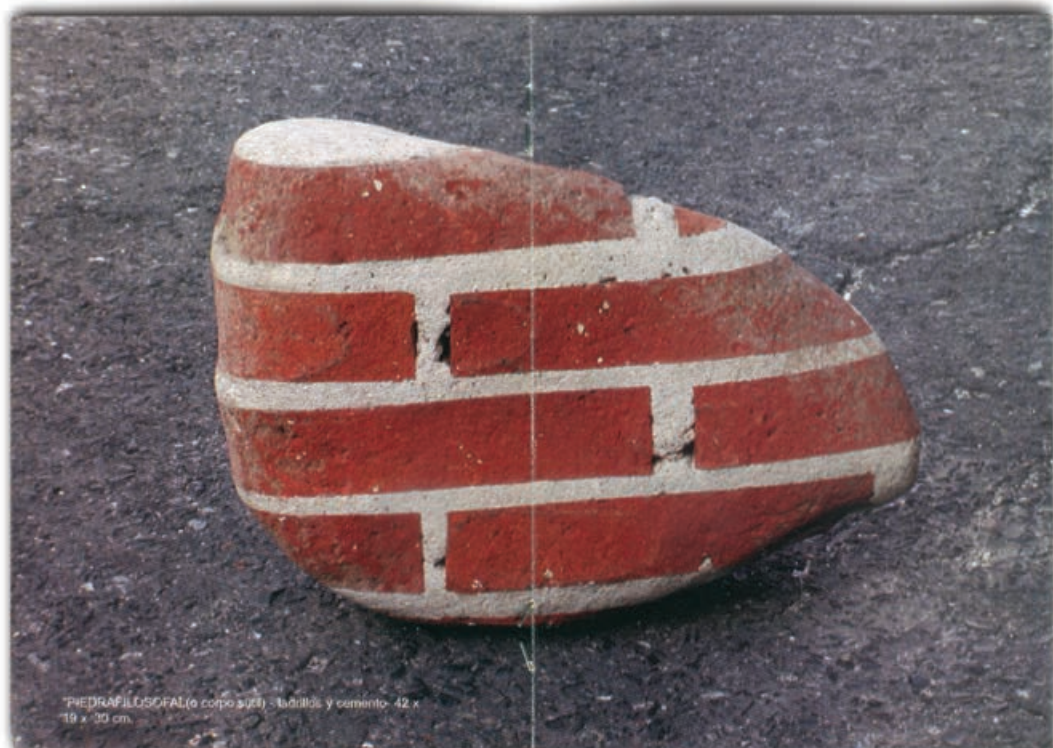
En definitiva, el artista moderno en cuanto héroe-artesano es transmutado en la contemporaneidad por el creador que realiza un modesto gesto de supervivencia social.

En el proyecto *La Clínica*, exposición realizada entre los meses de junio y julio de 2003, en la Colección Engelman-Ost, con curaduría de Alfredo Torres, los elementos recuperados y recolectados para producir las obras pertenecían específicamente a un laboratorio de análisis clínicos.

Los coleccionistas Carlos Engelman y Clara Ost comenzaban un proyecto de ampliación del espacio expositivo destinado a su colección en el antiguo laboratorio de su propiedad situado en la calle Rondeau y le propusieron al artista utilizar el material clínico, tanto los objetos desechables como el instrumental que sería arrojado como residuo.

Formalmente el resultado del proyecto fue extremadamente más heterogéneo, diverso y sofisticado que en *Después de la tormenta*, y el carácter coleccionista está minimizado.

Nuevamente el artista cuestiona el estatuto del arte, pero en este caso desde el espacio de lo institucional, ironizando sobre el carácter legitimador de este.



Después de la tormenta
Folleto de exposición en
Cabildo de Montevideo (2002)

In turn, this work, incepted in the social, political and economic context of the regional economic crisis that took place in 2001 (triggered by a banking crisis that impacted the local economy) conveys a double condition of precariousness and expressive urgency, which the artist cannot forgo.

In short, the modern artist as a hero-craftsman becomes transmuted, in contemporary times, into the creator who makes a modest gesture of social survival.

In the *La Clínica* project, an exhibition held between the months of June and July 2003 in the Engelman-Ost Collection with Alfredo Torres' curatorship, the elements recovered and collected to produce the works came specifically from a clinical testing laboratory.

Collectors Carlos Engelman and Clara Ost began a project to expand the exhibition space for their collection in an old laboratory they owned, located on Rondeau Street, and they proposed to the artist the clinical materials left over, either disposable objects or instruments that would otherwise be thrown away.

The formal result of the project was extremely more heterogeneous, diverse and sophisticated than in *Después de la tormenta*, and the collector aspect is minimized.

Once more the artist questions the status of art, but in this case from the institutional space, ironizing about its legitimizing character. In other words, the artist proposes how by making some modifications to the elements that made up the equipment, materials and objects of a clinic, which may have been discarded as waste, these could be transformed into works of art, although those elements continued to remain in the same physical place they occupied.

Closing this period, the work *Simón*, from 2003, stands out, included in the collective exhibition *Dispersiones* held in 2006 and curated by Rulfo (Raúl Álvarez) at the building of the Ministry of Education and Culture (MEC).

This work, which impacts for its modest dimensions as well as for the disturbing image that it projects, furthers his interest in animalism, present in many of his creations.

In turn, the formal resources in *Simón* are concise: a large part of the surface of the painting is formed by a black stain that contrasts with a smaller, yellow one. In the horizon formed between these two colors we see a head of what looks like a dog that can be seen in profile, and its eyes and fangs, both crimson, seem to have been portrayed at a time of nervousness or restlessness. Although the name of the artwork does not provide much information, apart from the name of the pet, the work seems to project the metaphor of hidden fears, of the uncertainties that haunt and stalk us from the darkness of our being.

Finally, it should be noted that the end of this period is defined by two events related to the artist's life, his father's death and his gradual distancing from activities related to the FAC.

La Clínica
Colección Engelman-Ost (2003)
Mesita de luz (detalle)



Dicho de otra manera, el artista plantea cómo realizando algunas modificaciones en los elementos que conformaban el instrumental, los materiales y los objetos de una clínica, que serían desechados como basura, estos se transforman en obras de arte, aunque sigan permaneciendo en el mismo lugar físico en que se encontraban.

Cerrando esta temporalidad se destaca la obra *Simón*, de 2003, que fue presentada en la exposición colectiva *Dispersiones*, realizada en 2006 y curada por Rulfo (Lic. Raúl Álvarez) en la sede de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

Esta obra, que impacta por sus modestas dimensiones y por la inquietante imagen que proyecta, continúa el interés que atraviesa gran parte de su obra por el animalismo.

A su vez, los recursos formales en *Simón* son escuetos: gran parte de la superficie del cuadro está formada por una mancha negra que se contrapone a otra menor, de color amarillo. En el horizonte formado entre estos dos colores vemos una cabeza de lo que pareciera ser un perro que se distingue por su perfil, y por sus ojos y colmillos, ambos de color carmesí, que parecen ser registrados en un momento de nerviosidad o inquietud. Aunque el nombre de la obra no aporta mucha información, aparte del nombre de la mascota, esta obra parece proyectar la metáfora de los temores ocultos, de las incertidumbres que desde la oscuridad de nuestro ser nos atormentan y acechan.

Hay que señalar que el fin de este período está definido por dos eventos relacionados a la vida del artista, el fallecimiento de su padre y el alejamiento paulatino de las actividades que lo vinculaban con el FAC.



The world is changing your heart is growing
Patti Smith

2005-2014

This period is defined and outlined by the commitment that Tabares assumes as a cultural agent, both publicly and privately, and his development as a curator, art critic and teacher of a significant amount of activities and projects, which we will detail below.

Together with Mercedes Bustelo, Tabares created the Marte Upmarket gallery-workshop, a private space for carrying out exhibition projects and teaching activities.

He also held the position of advisor of the Department of Visual Arts within the Directorate of Culture of the MEC (Ministry of Education and Culture).

From this place he managed two submissions to the Venice Biennale, the organization of the 53rd National Visual Arts Award and also the production and curatorship of *Muestras Rodantes*, a touring exhibition held in several department capitals throughout the country. Finally, on an official level he organized and curated Uruguay's submission as a guest country to the Los Angeles Art Show. In addition to these activities, he began to regularly develop curatorial projects.

Concerning his activity as a plastic artist, Tabares continues to further his appropriation and recycling strategy, using and perfecting the technique of painting, collage, drawing and sculpture. He introduces the use of the video and, at the thematic level, it is the beginning of his interest in addressing elements of national identity and history.

Two parallel exhibition projects stand out in the first years of this cycle, *REMIX* in 2006 and *King Crimson* in the following year.

REMIX was performed at the Subte Municipal exhibition hall, organized by the artist himself without a curator, and *King Crimson* was presented at the Crimson Gallery in Buenos Aires, Argentina.

In both projects the artist further develops the idea of appropriation and resignification of certain formal and ideological elements of modern art, which the artist had begun with the exhibition *Después de la tormenta*. In this case, he addresses the tradition of gestural abstraction and informalism.

The series of mostly large-scale works, presents all the elements and formal characteristics of this avant-garde movement that had a boom during the fifties and part of the sixties throughout the Americas, including the Río de la Plata region.

Informal abstraction was defined by experimentation with the surface of the artwork. This surface was considered a space of almost absolute freedom by this generation of artists, perhaps the last possible space, where artists released themselves from the representation of the reality in which they lived and of figurative references, experimenting with colors, spots, brushstrokes, textures, materials and instruments that in many cases were removed from art tradition.

The artwork *Pistero*, from 2006, one of the most emblematic pieces of the exhibition, consists of a large yellow plane, built with a richness of textures, which is altered by irregular and quasi-square spots or planes made with reddish industrial anti-rust paint.

The formal characteristics described are connected with the tradition of informalism mentioned, but the title of the work projects a narrative element that causes a distortion in the perception of its abstract nature, of its being only a play of colors and textures.

The musical reference of the title (*Pistero* is the name of a well-known song by Argentine band Babasónicos) does not seem to contribute a possible element of greater understanding of the piece; on the contrary, it seems to increase its extremely ambiguous and hermetic nature. In that regard, neither the lyrics nor the music seem to be represented in the artwork; perhaps only if we endeavored to force a relationship, the syncopated rhythm of the music could be found echoed in the textures.

Apropiación, reciclaje, historia

The world is changing your heart is growing.
Patti Smith

Este período está definido y delineado por el compromiso que Tabares asume como agente cultural, tanto a nivel público como privado, desarrollando como curador, crítico de arte y docente una importante cantidad de actividades y proyectos, que enumeraremos seguidamente.

Junto con Mercedes Bustelo, crea la galería-taller Marte Upmarket, un espacio privado para la realización de proyectos expositivos y en donde poder desarrollar la docencia.

Se agregan su desempeño a nivel público al asumir el puesto de asesor en el Departamento de Artes Visuales en la Dirección de Cultura del MEC.

Desde este lugar gestionó dos envíos a la Bienal de Venecia, la organización del 53.º Premio Nacional de Artes Visuales y también la producción y curaduría de *Muestras rodantes*, la exposición que se realizara en diferentes capitales de departamentos en todo el país. A su vez organizó y curó el envío de obras a la feria Los Ángeles Art Show, en la que Uruguay era país invitado.

Aparte de estas actividades mencionadas, comienza a realizar regularmente proyectos curatoriales.

En relación con su actuación como artista plástico que nos ocupa, Tabares continúa profundizando su estrategia de apropiación y reciclaje, utilizando y profundizando la técnica de la pintura, el collage, el dibujo y la escultura. Introduce la novedad de la utilización del video y a nivel temático el comienzo de su interés por abordar elementos de la identidad y la historia nacional.

Dos proyectos expositivos paralelos se destacan en los primeros años de este ciclo, *REMIX* en 2006 y *King Crimson* en el año siguiente.

REMIX fue realizada en el Subte Municipal, organizada por el propio artista y sin contar con curador, y *King Crimson* se presentó en la Galería Crimson de Buenos Aires, Argentina.

En ambos proyectos se profundiza la idea de apropiación y resignificación de ciertos elementos formales e ideológicos del arte moderno, que el artista comenzó con la muestra *Después de la tormenta*. En este caso, abordando la tradición de la abstracción gestual y el informalismo.

En su mayoría de gran formato, las obras de la serie presentan todos los elementos y características formales de esta vanguardia que tuvo un importante auge durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta en todo el continente americano, incluido el Río de la Plata.

La abstracción informal estaba definida por la experimentación con la superficie de la obra. Esta superficie era considerada por esta generación de artistas un espacio de libertad casi absoluto, quizás el último espacio posible, donde el artista, liberado de la representación de la realidad en que vivía y de referencias figurativas, experimenta con colores, manchas, pinceladas, texturas, materiales e instrumentos que en muchos casos eran ajenos a la tradición del arte.

En la obra *Pistero*, de 2006, una de las obras más emblemáticas de la exposición, podemos ver un gran plano de color amarillo, construido con una importante riqueza de texturas, que es alterado por unas manchas o planos irregulares y cuasi cuadrados realizado con pintura industrial rojiza para eliminar el óxido, llamada popularmente antióxido.

Estas características formales descriptas se conectan con la tradición del informalismo mencionado, pero el título de la obra proyecta un elemento narrativo que causa una distorsión en la percepción de su carácter abstracto, de ser solo un juego de colores y texturas.

La alusión musical del título (*Pistero* es el nombre de una conocida canción del grupo argentino Babasónicos) tampoco parece aportar un posible elemento de lectura o de entendimiento mayor de la obra; por el contrario, parece aumentar su carácter extremadamente ambiguo y hermético.

Asimismo, nada de la letra ni de la música parece ser representado en la obra; quizás solo si forzáramos una relación, el ritmo sincopado de la música podría estar representado en las texturas.

También podríamos especular con la idea de que, en el momento de realizar la obra, el artista estaba escuchando estos temas musicales, y así de forma extremadamente sutil y con los elementos formales de la abstracción proyectaría sutiles acontecimientos de su vida privada.

We could also speculate with the idea that, at the time of creating the work, the artist may have been listening to this music, and so in an extremely subtle way and with the formal elements of abstraction he may have projected subtle events of his private life.

Orejas (Ears) of 2007 and the video *MICK* of 2008 continue the elaboration on a work that presents a kind of mythology of a South American and underdeveloped Mickey Mouse, as well as they open a period when the character forms part, as an ideological emblem of American culture, of a very different series of works.

The video *MICK* is significant in that sense; in it we see, in a performative register, as the artist builds a disguise-mask of the well-known Disney character using band aids, popularly called in Uruguay by a brand name, Curitas. Although the video seems to record a sort of transfiguration of the artist into the well-known mouse, the result of this ritual is a metamorphosis into an incomplete and amorphous Mickey Mouse. The individual is absorbed by the character, but he never finishes his transformation, but only generates a macabre mask, a possible metaphor for the violence contained in any transculturation process.

In *Falsos Solaris*, of 2008, as well as *Madí-Madí I* and *Madí-Madí II* of 2011, he further develops his strategies of appropriation, resignification and irony of the Uruguayan modernist project.

In the case of *Falsos Solaris*, which was made on the occasion of an invitation to exhibit at the Museo Solari in Fray Bentos, which is dedicated to artist Luis Solari, Tabares presented an important group of drawings on paper where it is possible to recognize Solari's characteristic linear style.

The title of the work presents them as fakes, thus generating a humorous but unpleasant situation, since authorship of artwork in contemporary times is a taboo subject; to question it is to question the aura of art and artists.

In the works *Madí I* and *II*, the artist appropriates the formal elements of this River Plate avant-garde movement, making the artwork with triangular pennants. As it is known, Madí artists delved into geometric abstraction by breaking with orthogonality as a distinctive element in painting.

But as in the previous work, Tabares performs a sort of tribute: in the first case, recognizing Solari's authority and status as a master, and in the second, connecting with a fundamental element in the Madí movement, its ludic nature. In these two works the result ends up being incomplete, doubtful, not very serious and irreverent.



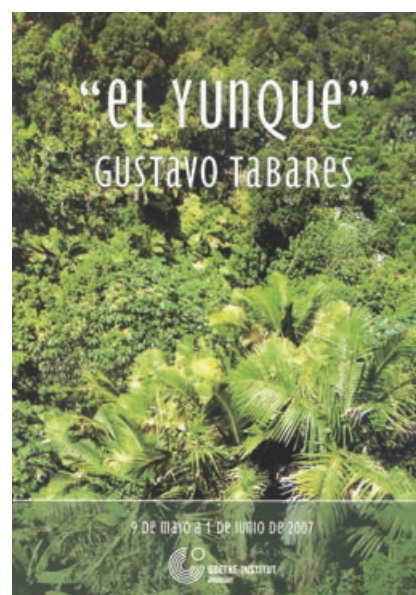
Via crucis

Acción de arrastrar la tela *Holiday in the sun* desde el estudio del artista en la calle Colón, Ciudad Vieja, hasta el Centro de Exposiciones Subte (2006)
Foto de Antonella De Ambroggi



Holiday in the sun, 2006

Óleo, acrílico y lápiz sobre tela, 300 x 700 cm



El Yunque

Folleto de exposición en Goethe-Institut Montevideo (2007)

Las obras *Orejas*, de 2007 y el video *Mick*, de 2008, continúan la elaboración de una obra que presenta una suerte de mitología de un Mickey Mouse sudamericano y subdesarrollado, como también abren un período donde el personaje integra, a modo de un emblema ideológico de la cultura estadounidense, una serie muy diferente de obras.

El video *Mick* es significativo en ese sentido; en él vemos, en un registro performativo, cómo el artista construye una disfraz-máscara del conocido personaje de Disney, utilizando las tiras adhesivas sanitarias, llamadas popularmente curitas en Uruguay. Aunque el video parece registrar una suerte de transfiguración del artista en el conocido ratón, el resultado de este ritual es la metamorfosis en un Mickey Mouse incompleto y amorfo. El individuo es absorbido por el personaje, pero no termina nunca su transformación, generando solo una máscara macabra, posible metáfora sobre la violencia contenida en todo proceso de transculturación.

En las obras *Falsos Solari's*, de 2008 y *Madí-Madí I* y *Madí-Madí II*, de 2011, profundiza sus estrategias de apropiación, resignificación e ironía del proyecto moderno uruguayo.

En el caso de los *Falsos Solari's*, que fue realizada en la ocasión de una invitación para exponer en el Museo Solari de Fray Bentos, dedicado al artista Luis Solari, Tabares presenta un importante grupo de dibujos sobre papel donde se puede reconocer el desarrollo de su característico estilo lineal.

El título de la obra los presenta como falsificaciones, lo cual genera una situación humorística y desagradable, ya que la autoría de una obra en la contemporaneidad es un tema tabú; cuestionarla es cuestionar el aura del arte y del artista.

En las obras *Madí I* y *II*, el artista se apropia de los elementos formales de esta vanguardia rioplatense, realizando la obra con banderines de forma triangular. Como sabemos, el grupo de artistas Madí profundizó en la abstracción geométrica rompiendo la ortogonalidad en la pintura como elemento distintivo.

Pero, como en la obra anterior, Tabares realiza una suerte de homenaje: en el primer caso reconociendo la autoridad y el estatuto de maestro de Solari y en la segunda conectándose con un elemento fundamental en el movimiento Madí, su aspecto lúdico.

En estas dos obras el resultado termina siendo incompleto, dudoso, poco serio e irreverente.

Sobre la autoridad

En el grupo de obras integrado por *Complicado. Un posible retrato de prócer*, de 2011, *Nuestro Norte sigue siendo el Sur (parte 1)*, de 2012 y *Sin título (Próceres)*, de 2013, el artista utiliza el emblema de Mickey Mouse representado por las orejas del personaje, realizadas básicamente con dos círculos negros.

En la primera obra, realiza un retrato de cuerpo entero de modestas dimensiones de nuestro prócer más importante, José Gervasio Artigas, utilizando como modelo el magnífico retrato de Juan Manuel Blanes: *Artigas en la Ciudadela*.

La técnica utilizada fue extremadamente refinada y precisa, un dibujo con lápiz blanco sobre papel Fabriano negro. Esta técnica fue muy utilizada durante esos años en una producción muy extensa de dibujos, como fueron los que formaron parte de una instalación multimedia (dibujo, escultura y video) integrada por 300 dibujos presentados en la Bienal de Poznan de Polonia, en 2010. La armonía general de la representación hace que casi no percibamos que la cabeza del prócer está coronada por las orejas de Mickey Mouse.

Si, como señalamos, el personaje de Disney encarna un emblema de la transculturación norteamericana, el artista parece sugerir que este posible retrato es el pertinente, dada nuestra condición de dependencia cultural (como también económica y política) con el imperio norteamericano. Al mismo tiempo es importante recordar que todas las representaciones de nuestro máximo héroe nacional son ficciones visuales, ya que en vida el prócer nunca pudo ser retratado, con la excepción de la representación del anciano exiliado en el Paraguay.

Continuando con la exploración sobre la representación de Artigas, Tabares realiza en 2013 una escultura en fibra de vidrio y madera llamada *Sin título (Próceres)*.

About Authority

In the group of works made up of *Complicado. Un posible retrato del prócer* (Complicated. A possible portrait of the hero) of 2011, *Nuestro Norte sigue siendo el Sur* (Our North is still the South [part1]) of 2012 and *Sin título (Próceres)* (Untitled [Heroes]) of 2013, the artist uses the Mickey Mouse emblem represented by the character's ears, basically made with two black circles.

In the first piece, he makes a full-length portrait of modest dimensions of our main hero, José Gervasio Artigas, using the magnificent portrait by Juan Manuel Blane: *Artigas in the Citadel* as a model.

The technique used was extremely refined and precise, a white pencil drawing on black Fabriano paper. This was a popular technique in those years in a very extensive production of drawings, such as those included in a multimedia installation (drawing, sculpture and video) composed of 300 drawings submitted at the Poznan Biennial of Poland in 2010. The general harmony of the representation means that we hardly perceive that the head of the hero is crowned by Mickey Mouse's ears.

If, as we pointed out, the Disney character embodies North American transculturation, the artist seems to suggest that this possible portrait is relevant, given our situation of cultural (as well as economic and political) dependence from the US empire. In that sense, it is important to remember that all representations of our greatest national hero are visual fictions, since in life, the hero was never portrayed with the exception of his representation as an exiled elder in Paraguay.

Continuing with the exploration on the representation of Artigas, Tabares made in 2013 a sculpture in glass and wood fiber called *Untitled (Próceres)*.

In this case, he reproduced, with non-classical materials, the conventional format of the Artigas bust that can be found in public institutions: schools, police stations and embassies.

These busts are extremely varied in their physiognomy, which, as we said, is part of a sphinx that is reinterpreted from general features.

Again, the artist's project is both relevant if we relate it to the iconographic tradition described above, as it also questions our identity as a nation state.

Finally, in this very varied series of works where the artist uses Mickey Mouse ears, a polyptych of drawings made in 2012 on the newspaper of an artists' union of the 50s, called *Nuestro Norte sigue siendo el Sur (parte 1)* (Our North is still the South [part 1]) questions the authority of agents and intellectuals who operate in the Uruguayan cultural scene.

The vast majority of curators, critics, museum directors and cultural politicians are portrayed with the ears of the well-known mascot, which we can see in the center of the composition as a sort of orchestra conductor, or as a Sorcerer's Apprentice in the movie *Fantasia*.

The title of the artwork activates, with a small modification, the phrase of master Torres García: "because in reality, our north is the South".

We continue looking for our north in the south, but as defined by the culture of the north, by our condition of cultural dependence.

During 2012, the artist was invited by the Espacio de Arte Contemporáneo (EAC, Contemporary Art Space) to a residence using as creative space one of the old cells that make up the building. The EAC is located in one of the pavilions of the former Miguelete prison built and inaugurated at the end of the 19th century.

For this occasion, Tabares reclaimed the original use of space, that of a confinement cell.

In current day societies, including that of Uruguay, imprisonment is part of the justice system, being the most common punishment received as a result of a crime, but it is also part of the health system, since people with mental illnesses are also held captive.

En este caso reproduce, con materiales no clásicos, el formato convencional del busto de Artigas que encontramos en instituciones estatales: escuelas, comisarías y embajadas.

Estos bustos son extremadamente variados en su fisonomía, que, como dijimos, es parte de una esfinge reinterpretada a partir de rasgos generales.

Nuevamente el proyecto del artista es a la vez pertinente si lo relacionamos con la tradición iconográfica antes descripta, como también cuestiona nuestra identidad en cuanto estado nación.

Por último, en esta serie muy variada de obras en donde el artista utiliza las orejas Mickey Mouse, un políptico de dibujos realizados en 2012 sobre diarios de un sindicato de artistas de los años 50, llamado *Nuestro Norte sigue siendo el Sur (parte 1)*, cuestiona la autoridad de los agentes e intelectuales que actúan en la escena cultural uruguaya.

La gran mayoría de curadores, críticos, directores de museos y políticos de la cultura están retratados con las orejas de la conocida mascota, a la que podemos ver en el centro de la composición como una suerte de director de orquesta, o como un aprendiz de brujo de la película *Fantasia*.

El título de la obra activa, con una pequeña modificación, la frase del maestro Torres García: «porque en realidad, nuestro norte es el Sur».

Seguimos buscando nuestro norte en el sur, pero definido por la cultura del norte, definido por nuestra condición de dependencia cultural.

En 2012 el artista fue invitado al Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) a realizar una residencia y utilizar como lugar de creación una de las antiguas celdas que conforman la arquitectura del lugar. Como sabemos, el EAC se encuentra en uno de los pabellones de la antigua cárcel de Miguelete construida e inaugurada a finales del siglo XIX.

Para esta ocasión, Tabares recuperó el uso original del espacio, el de una celda de reclusión.

En las sociedades actuales, incluida la uruguaya, la reclusión es parte del sistema de justicia, siendo el castigo más común recibido a consecuencia de un delito, pero también es parte del sistema de salud, ya que también se recluye a las personas con problemas mentales.



sacropornopop
Instalacion multimedia
Mediations Biennale, Bienal de Poznan, Polonia (2010)

In this case, the artist recreated a mock murder, casting renowned art critic Nelson Di Maggio as the victim.

This performance generated two objects: a commemorative drawing, in which the artist portrayed the critic, and an armoire that kept the tools of the crime and all the information about how the tragic event took place.

If we look carefully, one of the items displayed in the armoire describes the murder as an act of madness. In this work Tabares takes to previously unreached limits not only his resource of humor and his sarcasm, but his questioning of the authority of the critic, of the [art] review system in general, and also of the judicial and health systems as a whole.

Mundo Disney (Disney World), created in 2012, constitutes a rarity in the artist's production and accounts for the range of multiple interests that cross his production. Despite being created with the drawing technique outlined above (white pencil on black Fabriano paper), which synthesizes the aesthetics developed in those years, both the theme represented and its title make it an extremely original example.

In the general composition of this work of modest dimensions, we can see elements that reproduce the classical Renaissance structure, in the style of Rafael: a central human figure, within a triangular composition and surrounded by symmetrical elements.

In that sense we can see in the center of the work the representation of a woman with a cold and calculated beauty and sensuality, and at her sides, drawn with the same precision, two birds perched on branches, thus creating a climate set between the bucolic and the sensual. The sensation projected by these elements is brief and broken when we observe in the upper part of the work two perfectly symmetrical profiles of the well-known Disney mouse, which seems to point to or threaten the model with its gaze represented with lines. The title of the work appears to provide a possible element of interpretation, where the Disney universe would not only be an entertainment space that projects positive values, but also a dark force of cultural control and surveillance.

Finally, this cycle of works closes with the sound work *Charrúa* that I will analyze in the next and last section of this text.



Gustavo Tabares en el EAC (2012)
Foto de Carlos Capelán

El artista en este caso recreó un simulacro de asesinato, presentando como víctima al importante crítico de arte Nelson Di Maggio.

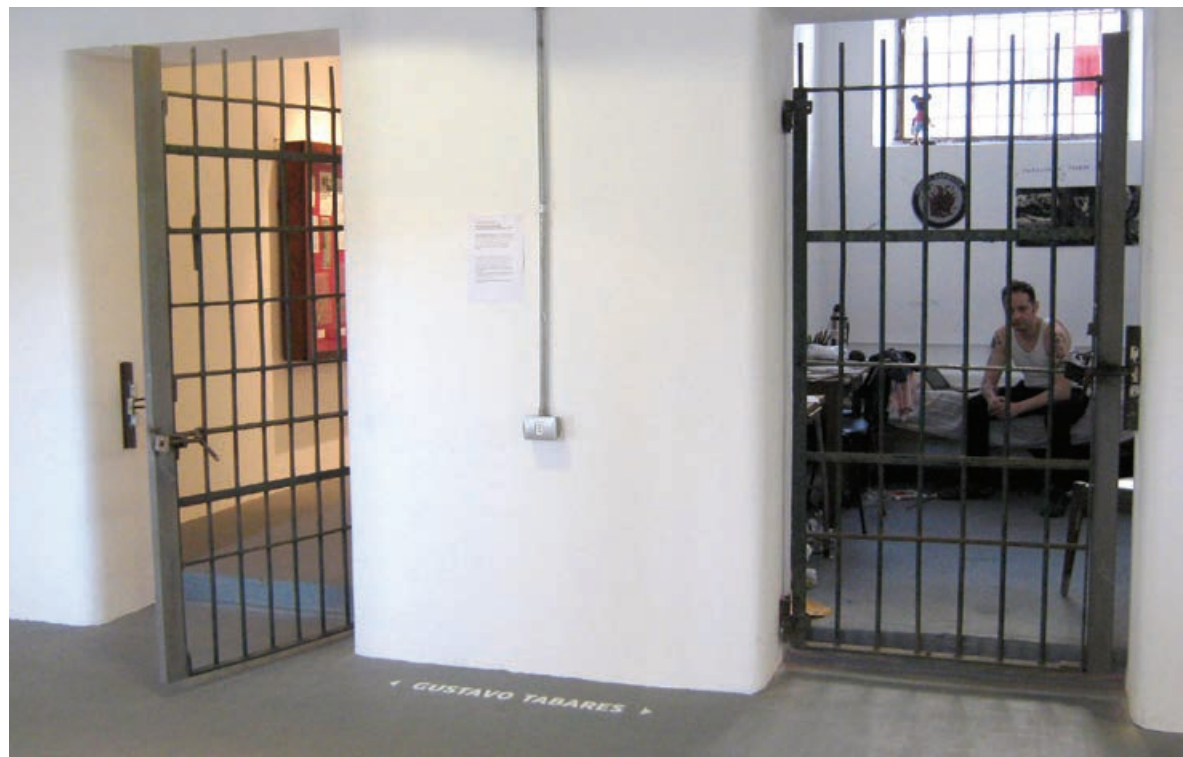
Esta obra performance generó dos objetos: un dibujo conmemorativo, en el que el artista retrata al crítico, y una caja armario en donde se reúnen las herramientas del crimen y toda la información acerca de cómo se originó el trágico evento.

Si observamos con detenimiento, uno de los artículos exhibidos en el armario describe el asesinato como un acto de locura. En esta obra Tabares lleva a límites nunca atendidos, no solo su recurso de humor y su sarcasmo, sino su cuestionamiento a la autoridad del crítico, de la crítica en general, y también al sistema judicial y de salud en su conjunto.

La obra *Mundo Disney*, realizada en 2012, constituye una rareza en la producción del artista y da cuenta de la dispersión y múltiples intereses que atraviesan su producción. A pesar de estar realizada con la técnica de dibujo antes señalada (lápiz blanco sobre Fabriano negro), que sintetiza la estética desarrollada en esos años, tanto lo representado como su título la hacen ser un ejemplo extremadamente original.

En la composición general de esta obra de modestas dimensiones, podemos ver elementos que reproducen la estructura renacentista clásica, del estilo de Rafael: una figura humana central, dentro de una composición triangular y rodeada de elementos simétricos.

En el centro de la obra, la representación de una mujer de una belleza y sensualidad fría y calculada, y a sus lados, dibujados con la misma precisión, dos pájaros posados sobre ramas, creando así un clima entre bucólico y sensual. Esta sensación que nos proyectan estos elementos es breve y se rompe cuando observamos en la parte superior de la obra dos perfiles perfectamente simétricos del conocido ratón de Disney, que parece señalar o amenazar a la modelo con su mirada representada con líneas. El título de la obra parece aportar un posible elemento de lectura, donde el universo Disney no solo sería un espacio de entretenimiento que proyecta valores positivos, sino también una fuerza oscura de control y vigilancia cultural.



El caso Di Maggio-Tabares (ni yo soy Laborde, ni tu eres Pombo). Una cuestión de estética barroco-policia, etc. Espacio de Arte Contemporáneo EAC, Montevideo (2012)

Identities and Forgetfulness

There is always something which remains unsaid that demands to be unfolded and worked out, just as in every life there is something un-lived that demands, more than being brought to life, not to be forgotten.

Giorgio Agamben

In the last four years, Tabares' production of has focused on controversial issues that generate political and ideological discussions, debates and confrontations, both academically and also in the political scene of Uruguay. I refer to aspects related to the construction of a national identity, to the story called *Uruguayan History*. Some works refer to the subject of the original inhabitants, the conquest and the national symbols while, in tune with the foregoing, others address cultural traditions as well as fauna and flora as elements that also define that history and identity.

In this creative period, the artist approaches extremely diverse formats and strategies, searching for the formal elements that best adapt to the narratives he tries to convey, and thus, photography, video and performative actions take on a greater role.

This group of works, which address the issue of the original inhabitants of Uruguay (the Charrúas) is extremely diverse and was presented in individual and collective projects in different cities of the interior of Uruguay, as well as in other countries of the region (Argentina, Brazil, Chile) and even more distant ones (Spain, China and Korea).

These works can be divided into two groups: in the first one, they refer to annihilation and oblivion, and in the second they redeem and appropriate material and immaterial cultural elements, in some cases to create sculptural objects, and in others, words that recreate a language.

The sound work *Charrúa*, of 2015, is basically an audio recording of words of the Charrúa language spoken by a descendant of that human group, Nancy Ramos Boer.

Dr. Teodoro Vilardebó compiled between 1841 and 1842 a vocabulary, called the *Codex Vilardebó*, consisting of 31 words, 20 voices and two sentences. His source was the accounts of Sergeant Major Benito Silva and of the china² de Arias, a woman who worked as a servant in a ranch. It is important to remember that this lexicon was first published in 1937 by Juan Carlos Gómez Haedo.

With extreme formal austerity, Tabares recovered a language, a fundamental element for constituting a culture, insufflating life into it again, as spoken by an individual who is part of that cultural group. This gesture, between the political and the ethical, of giving voice to a group, becomes a signal of redemption and conservation. It seeks to activate a reflection about the space that the original inhabitants of Uruguay occupy in its cultural identity.

On the other hand, in *Genocide* a work in video format of the same year, he again records an action, but in this case, the banal and daily action of handwashing is performed using a bar of soap in the shape of an arrow tip, thus opening a play of relationships and metaphors.

The annihilation of the indigenous (semi-nomadic, gatherer and hunter) population, that occupied a territorial space larger than the current Uruguay, was the result of multiple factors. Many were related to the changes in lifestyle which befell these human groups as a result of the conquest: the push to become sedentary, contagion and transmission of diseases for which they lacked defenses, the drastic decrease in the quantity and quality of their food, and the increase and demand of continuous work.

These factors of physical violence are compounded by the no less annihilating psychological factors: prohibition of all kinds of rituals or festivities, isolation and separation of family groups, forced religious conversion and the breakdown of the socio-political and economic traditions of the group, which were the cause, in some cases, of collective suicides.

² Translator's Note: Gaucho word for woman.

Identidades y olvidos

Siempre hay algo no dicho que exige ser retomado o desarrollado, así como en toda vida hay algo no vivido que pide, más que ser llevado a la vida, no ser olvidado.
Giorgio Agamben

En los últimos cuatro años, la producción de Tabares se ha centrado en temas polémicos que generan discusiones, debates y enfrentamientos políticos e ideológicos, a nivel académico y también en la escena política del Uruguay. Me refiero a los aspectos relacionados con la construcción de una identidad nacional, al relato llamado *Historia uruguaya*. Algunas obras refieren a la cuestión de los habitantes originarios, la conquista y los símbolos patrios y al mismo tiempo y en sintonía con lo anterior, otras abordan las tradiciones culturales y la fauna y la flora como elementos que también definen esa historia y esa identidad propia.

En este período creativo el artista aborda formatos y estrategias extremadamente diversas, buscando los elementos formales que mejor se adapten a las narrativas que intenta vehicular, y así, la fotografía, el video y las acciones performativas toman un mayor protagonismo.

Ese grupo de obras que abordan el tema de los habitantes originarios de Uruguay (charrúas) es extremadamente diverso y fue presentado, en proyectos individuales y colectivos, en diferentes ciudades del interior de Uruguay, en países de la región (Argentina, Brasil, Chile) y en otros más lejanos aún (España, China y Corea).

Estas obras se pueden dividir en dos grupos: las del primero hacen referencia a la aniquilación y el olvido, y las del segundo rescatan y se apropian de elementos culturales materiales e inmateriales, para crear en unos casos objetos escultóricos, y en otros, las palabras que recrean un lenguaje.

La obra sonora *Charrúa*, de 2015, es básicamente un audio donde podemos escuchar las palabras de la lengua charrúa dichas por una descendiente de ese grupo humano, Nancy Ramos Boer.



Charrúa (instalación sonora) en Arsenal, 56.º Bienal de Venecia (2015)

These factors brought about by the conquest did not seek a priori to decimate the indigenous population, although this was the undeniable result of its actions.

The Artiguista period during the war of independence generated an interval of protection and coexistence. Artigas knew that the natives (owners of their land) were unrivaled riders for their agility, and the greatest connoisseurs of river crossings throughout the territory, and these were decisive factors in making some military decisions. The Artiguista ideology sheltered them, and commanded by Charrua chief *Caciquillo*, the Charruas accompanied and supported Artigas' independentist campaign. During the Exodus (Artigas' exile migration), this company and support proved invaluable.

There are two factors that have not been mentioned yet, and which are decisive in the extermination process: one was ideological and the other economic. At the end of the 18th and the beginning of the 19th century, an idea began to become generalized among Spanish conquerors and Criollo revolutionaries: a solution to the issue of indigenous people had to be found, because economic development depended on it. The economy was based on the extensive rearing of cattle for the production of leather and jerky.

After the end of the wars of independence and the founding of the republic, the commercial development of the economy needed to be encouraged, which now depended on the division and occupation of the land.

There was a perception that the plans to "civilize the barbarians" had not been fulfilled in a timely manner, that they were not easy to achieve and the alternative of pushing them peacefully north did not seem viable either. And that perception started to generate the idea that the only way to solve this problem, or the most effective one, was extermination.

Thus, the first president and founder of the Colorado Party, General Fructuoso Rivera, decided, as his first and most important government plan, to solve this problem by organizing an ambush in the Salsipuedes River.

With extreme austerity, Tabares points out in *Genocidio* how society as a whole does not take responsibility, decides to forget the killing and "wash their hands". That is, it does not recognize the tragic event and simply chooses to forget it. In that regard, it is important to remember that Uruguay had a genocide as one of its foundational acts.

The works described are complemented by two sculptural groups that also address the theme of the Charrúas: *Liropeya* and *Boleadora and Rompecabezas*, both of 2016. They are replicas made in marble of arrowheads, and the so-called *boleadora* and *rompecabezas*, which were used as hunting weapons by the Charrúas, made in dimensions notoriously larger than the original.

These works represent cultural symbols that the artist rescues from oblivion, but at the same time, in their role as weapons, they are the emblems of struggle and resistance.

From 2016 is also *Conquista* (Conquest), which is made up of a series of 12 drawings on paper, where images of a comic are reproduced in extremely precise ways, only modifying the so-called clouds or balloons.

With an extreme simplicity of resources, the artist presents random and idealized images of the conquest, but the dialogues that we can read have been transformed into red spots. The red color is projected as a symbol of violence, terror or simply spilled blood. But if we stop and look closely at each image, we do not find explicit images of violence or death, that is to say, they are conveyed through speech and language. In the case of the American continent, they are Spanish and Portuguese.



Catálogo Biennale di Venezia
56th International Art Exhibition, *All the World's Futures*
IILA—Istituto Italo-Latino Americano
Pabellón de América Latina IILA, Arsenale
Curador: Alfons Hug
56.º Bienal de Venecia, Italia (2015)



Afiche *Charrúa* en *Paisatges Sostenibles*
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma
Mallorca (2016)

El doctor Teodoro Vilardebó recopiló entre 1841 y 1842 un vocabulario: el *Códice Vilardebó*, formado por 31 palabras, 20 voces y dos frases. Lo hizo utilizando como fuente los relatos del sargento mayor Benito Silva y de la china de Arias. Este léxico fue publicado por primera vez en 1937 por Juan Carlos Gómez Haedo.

Con extrema austeridad formal, Tabares recupera una lengua, elemento fundamental para constituir una cultura propia, insuflándole nuevamente la vida, al ser hablada por un individuo integrante de ese grupo cultural. Este gesto, entre político y ético, de darle voz al grupo, se proyecta como un gesto de rescate y conservación. Busca activar una reflexión sobre el espacio que ocupan en la identidad cultural uruguaya los habitantes originarios.

En la obra *Genocidio* en formato video, del mismo año, nuevamente registra una acción, pero en este caso la banal y cotidiana operación de lavarse las manos se hace utilizando un jabón que tiene la forma de una punta de flecha, y así se abre el juego de relaciones y metáforas.

La aniquilación de la población indígena (seminómade, recolectora y cazadora), que ocupaba un espacio territorial mayor que el actual Uruguay, fue consecuencia de múltiples factores. Muchos fueron relacionados con los cambios de vida a que fueron sometidos estos grupos humanos como consecuencia de la conquista: la obligación al sedentarismo, el contagio y la transmisión de enfermedades de las que carecían de defensas, la disminución drástica de la cantidad y la calidad de su alimentación, y el aumento y la exigencia del trabajo continuo.

A estos factores de violencia física hay que agregar los no menos aniquiladores de índole psicológica: prohibición de todo tipo de rituales o festividades, aislamiento y separación de núcleos familiares, conversión religiosa obligada y la ruptura de las costumbres sociopolíticas y económicas del grupo, que determinaron en algunos casos suicidios colectivos.

Estos factores definidos por la conquista no buscaron *a priori* diezmar a la población indígena, aunque este fuera el resultado de su accionar.

El período artiguista durante la guerra de independencia generó un intervalo de protección y convivencia. Artigas sabía que los indígenas (dueños de su tierra) eran jinetes inigualables por su agilidad y los mayores conocedores de pasos en ríos y quebradas de todo el territorio, y estos fueron factores decisivos en la toma de algunas decisiones militares. El ideario artiguista los cobijó, y comandados por el jefe indio Caciquillo acompañaron y apoyaron la campaña libertadora de Artigas. Durante el Éxodo este acompañamiento y apoyo es invaluable.

Hay dos factores que no hemos nombrado y que son determinantes en el proceso de exterminio: el ideológico y el económico. A fines del siglo XVIII y principios del XIX se comienza a generalizar un pensamiento entre conquistadores españoles y revolucionarios criollos: el de buscar una solución al tema de los indígenas, porque de ello dependía el desarrollo económico.



Cabildo en residencia
Museo Histórico Cabildo
Montevideo (2014)
Fotos de María Tabares Meyer

Un desarrollo económico que estaba basado en la cría extensiva de ganado para la producción de cuero y tasajo.

Terminadas las guerras de independencia y recién nacida la república hay que fomentar el desarrollo mercantil de la economía que depende ahora de la parcelación y ocupación de la tierra.

Se tenía entonces la percepción de que los planes para *civilizar al bárbaro* no se cumplían en tiempo y forma, que no se lograban con facilidad y que la alternativa de empujarlos pacíficamente al norte tampoco parecía viable.

Y esa percepción fue generando la idea de que la única forma de resolver este problema, o la más efectiva, era el exterminio.

Así, el primer presidente y fundador del Partido Colorado, el general Fructuoso Rivera, como primer e importante plan de gobierno decide resolver este problema, organizando la encerrona en el arroyo Salsipuedes.

Con extrema austeridad Tabares señala en la obra *Genocidio* cómo la sociedad en su conjunto no se responsabiliza; decide olvidar y *lavarse las manos*, como se dice popularmente. Es decir, no reconoce ese evento trágico y simplemente elige olvidarlo. Es importante recordar que Uruguay tuvo, como uno de sus actos fundacionales, un genocidio.

Estas obras descritas se complementan con dos grupos escultóricos que también abordan el tema de los charrúas: *Liropeya* y *Boleadora* y *Rompecabezas*, ambas de 2016. Son réplicas realizadas en mármol de puntas de flecha y de las llamadas boleadoras y rompecabezas, que constituían instrumentos de caza de los indígenas, realizadas en dimensiones notoriamente mayores a las originales.

Estas obras también se proyectan como insignias culturales que el artista rescata del olvido, pero a la vez en su condición de armas, como emblemas de lucha y resistencia.

De 2016 es también *Conquista*, que está conformada por una serie de 12 dibujos a tinta sobre papel, donde se reproducen de forma extremadamente precisa imágenes de una historieta o cómic, modificando solo las llamadas nubes o globos.

Con extrema sencillez de recursos el artista presenta imágenes aleatorias e idealizadas de la conquista, pero los diálogos que podemos leer se han transformado en manchas rojas. El color rojo se proyecta como un símbolo de violencia, terror o simplemente de sangre derramada. Pero si nos detenemos y observamos con detenimiento cada imagen, no encontramos imágenes explícitas de violencia o muerte, es decir que estas se vehiculan a través del habla y del lenguaje. En el caso del continente americano, el español y el portugués.

Erva mate

Durante 2017 Tabares produjo una serie de obras que abordan el tema de la identidad nacional y regional, utilizando como elemento simbólico y material la yerba mate (*Ilex paraguariensis*). En la región se usan sus hojas secas y molidas en una infusión llamada mate y su consumo es enteramente popular.

En el caso de la serie de obras *Erva mate*, el artista realiza pinturas sobre papel Fabriano, con un estilo expresionista abstracto, propio de los artistas estadounidenses como Robert Motherwell, quien constituye un ejemplo emblemático del arte moderno, pero, a diferencia de este, Tabares utiliza la infusión de la yerba mate como pintura. Así el artista se apropia de este estilo heroico de pintura, pero desde la materialidad sudamericana.

En la obra *Yarará*, del mismo año, Tabares realiza el dibujo con la yerba mate colocada sobre el suelo del espacio expositivo. Esta vez la apropiación es doble, pues rescata un dibujo realizado por indígenas de un reptil con nombre de origen también indígena y al hacerlo utiliza un elemento identitario de los hábitos alimenticios regionales.

Al mismo tiempo, si observamos el resultado, tiene parentesco con la tradición de la abstracción geométrica, ya que la víbora está representada de forma extremadamente sintética por una línea quebrada. El artista recupera así, la temporalidad del pasado en el tiempo que le corresponde, el presente.

Erva Mate

During 2017 Tabares produced a series of works that address the issue of national and regional identity, using as a symbolic and material element the *yerba mate* (*Ilex paraguariensis*). In the region its dried ground leaves are used in an extremely popular infusion called *mate*.

In the case of the works called *Erva mate*, the artist makes a series of paintings on Fabriano paper, with an abstract expressionist style, typical of American artists such as Robert Motherwell, who is an emblematic example of modern art, but unlike him, Tabares uses the infusion of the yerba mate as paint material. Thus, the artist appropriates this heroic style of painting but from South American materiality.

In the work *Yarará* (Yarara snake), of the same year, Tabares makes the drawing with the *yerba mate* strewn on the floor of the exhibition space. This time the appropriation is twofold: on the one hand he rescues a drawing made by indigenous people of a reptile with an also indigenous name and in doing so, he uses an identitarian element of the regional eating habits.

At the same time, if we look at the result, it relates to the tradition of geometric abstraction, since the viper is represented in an extremely synthetic way by a broken line. The artist thus recovers the temporality of the past in his present time.

Finally, the exhibition closes with a series of works made especially for it. In this new series of paintings, he portrays his interest in nature, landscape and animals.

The painting called *Aguará Guazú* (*Chrysocyon brachyurus*) represents this animal in a sober manner, but with a certain expressionist gesture, as if it were a sketch made quickly in front of the model. This representation is complemented by the different names of this endangered animal, introducing certain features of a scientific register.

This work appeals to a reflection on the fragility of biodiversity and the importance of its protection and preservation, but it also relates to an endangered natural identity, and in turn connects subtly with the personal history of the artist.

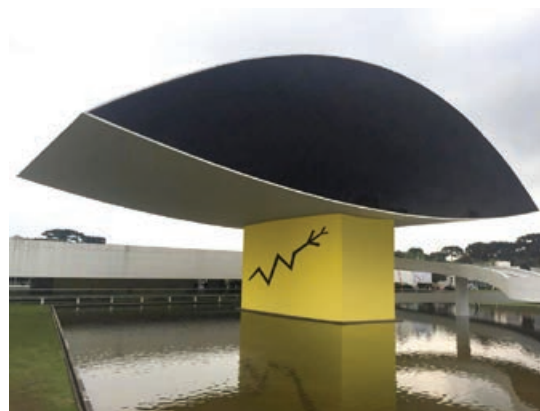
By transforming his father's naturalistic passion into *works*, Gustavo Tabares takes up his family legacy, but he does so using the vehicle of expression, reflection and rebellion he has used for 30 years: art.

He thus breathes life to a past that was never lived, but which demands *not to be forgotten*, as the only way to embrace contemporary times.

Manuel Neves
Vanves, (Cercle et Carré) september, 2019



Proyecto Chimarrao
2017
Botellas de plástico de Guaraná Charrúa con yerba mate
Dimensiones variables
Colección Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil



Eloisa Ibarra
Intervención arquitectónica virtual, 2019
Yarará de Gustavo Tabares en Museu Oscar Niemeyer
Curitiba, PR, Brasil



Yarará
Dibujo con yerba mate en el piso del Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil (2017)

Por último, la exposición se cierra con una serie de obras realizadas especialmente. En esta nueva serie de pinturas materializa su interés por la naturaleza, el paisaje y los animales.

La pintura *Aguará Guazú* (*Chrysocyon brachyurus*) respresenta de forma sobria a este animal, pero con cierta gestualidad expresionista, como si se tratara de un croquis realizado rápidamente frente al modelo. Esta representación se complementa con los diferentes nombres que tiene este animal en grave peligro de extinción, introduciendo ciertos rasgos de registro científico.

Esta obra apela a que reflexionemos sobre la fragilidad de la biodiversidad y la importancia de su protección y preservación, pero también se relaciona con una identidad natural en peligro de desaparición, y a su vez se conecta sutilmente con la historia personal del artista.

Al transformar en *obra* la pasión naturalista paterna, Gustavo Tabares retoma su legado familiar, pero lo hace con el vehículo de la expresión, reflexión y rebelión que ha utilizado durante 30 años: el arte.

Da vida así, a un pasado que nunca fue vivido, pero pide *no ser olvidado*, como la única forma de abrazar la contemporaneidad.

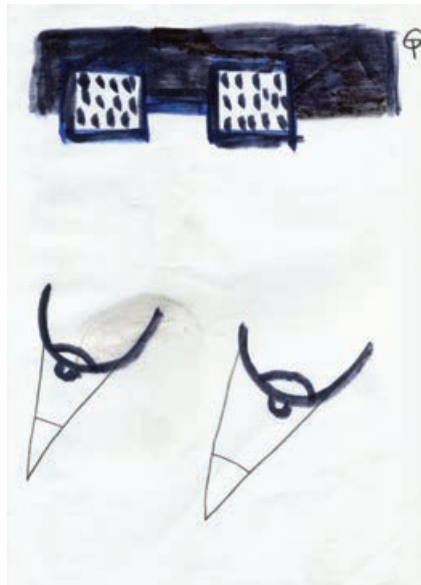
Manuel Neves
Vanves (Cercle et Carré), setiembre de 2019





1989-1998





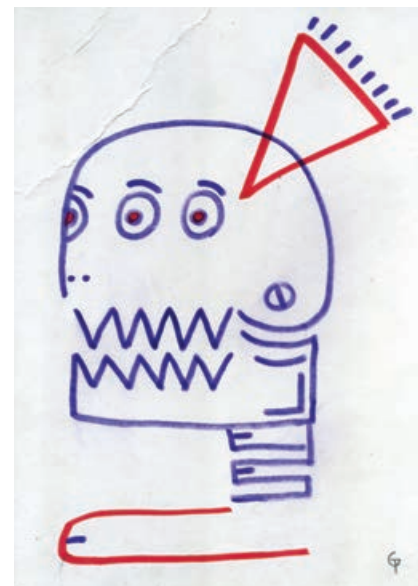
Sin título (tetras)
1989
Lápiz y marcador sobre
un sobre de papel
30 x 24 cm



*Sin título (boceto para Cabeza de
poeta modernito, obra extraviada)*
1989
Lápiz y carbonilla sobre cartón
30 x 21 cm



Teenage prostitute
1989
Lápiz sobre cartón
30 x 21 cm



Sin título
1989
Marcadores sobre cartón
30 x 21 cm



¡¡Gracias Longa!!
1990
Técnica mixta sobre papel entelado
140 x 100 cm



Cráneo con ratoncito (el ratón fue pintado por Hugo Longa)
1990
Técnica mixta sobre papel entelado
140 x 100 cm
Galería Cocodrilo, La Barra, Punta del Este



La garra charrúa. Uruguayos campeones. Maracanã, etc. (Lo pasado pisado)
 1990
 Técnica mixta sobre papel entelado
 100 x 140 cm

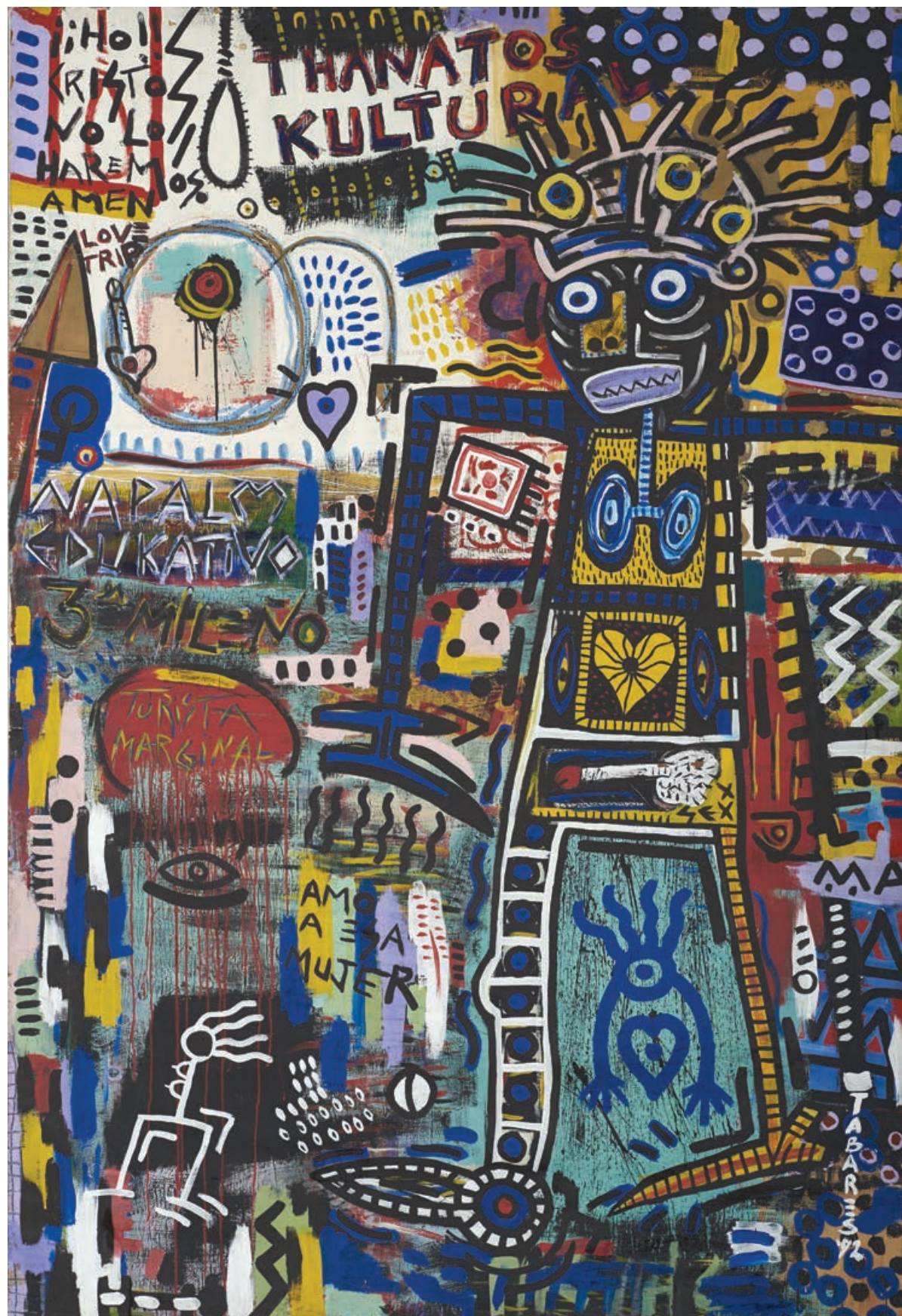


Sudor de mono
 1991
 Técnica mixta sobre papel entelado
 200 x 140 cm



Shock bucal
 1991
 Técnica mixta sobre papel entelado
 200 x 140 cm
 Galería Cocodrilo, La Barra, Punta del Este





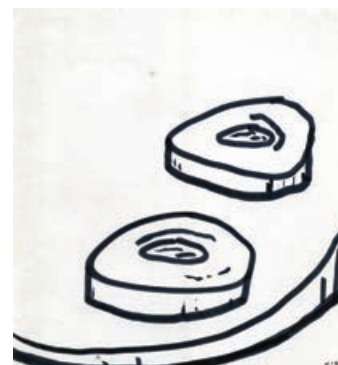
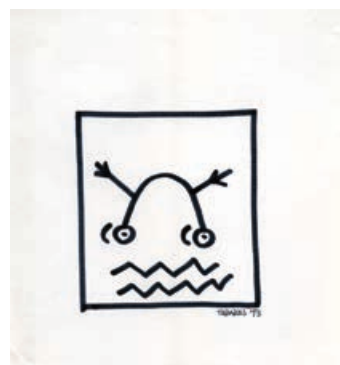
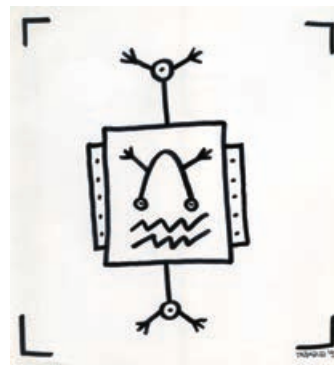
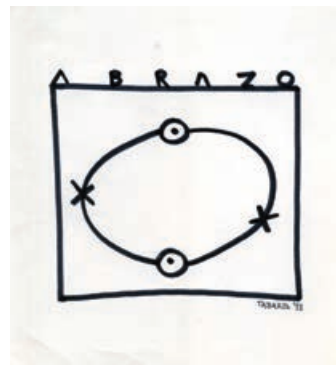
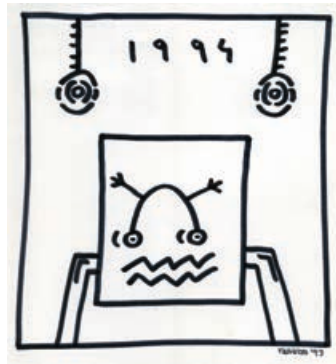
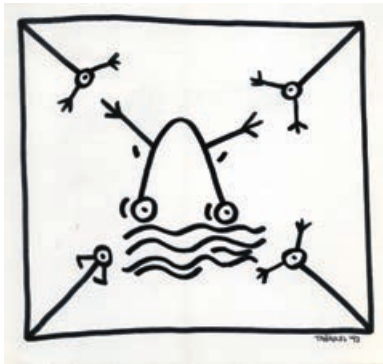
Páginas anteriores:

Fucolarino ebrio en vías de desarrollo
1992
Técnica mixta sobre papel entelado
200 x 140 cm
Colección Engelman-Ost

Thanatos Kultural
1992
Técnica mixta sobre papel entelado
200 x 140 cm
Colección Engelman-Ost

La alegría sexpande
1992
Técnica mixta sobre papel entelado
200 x 140 cm
Colección Engelman-Ost





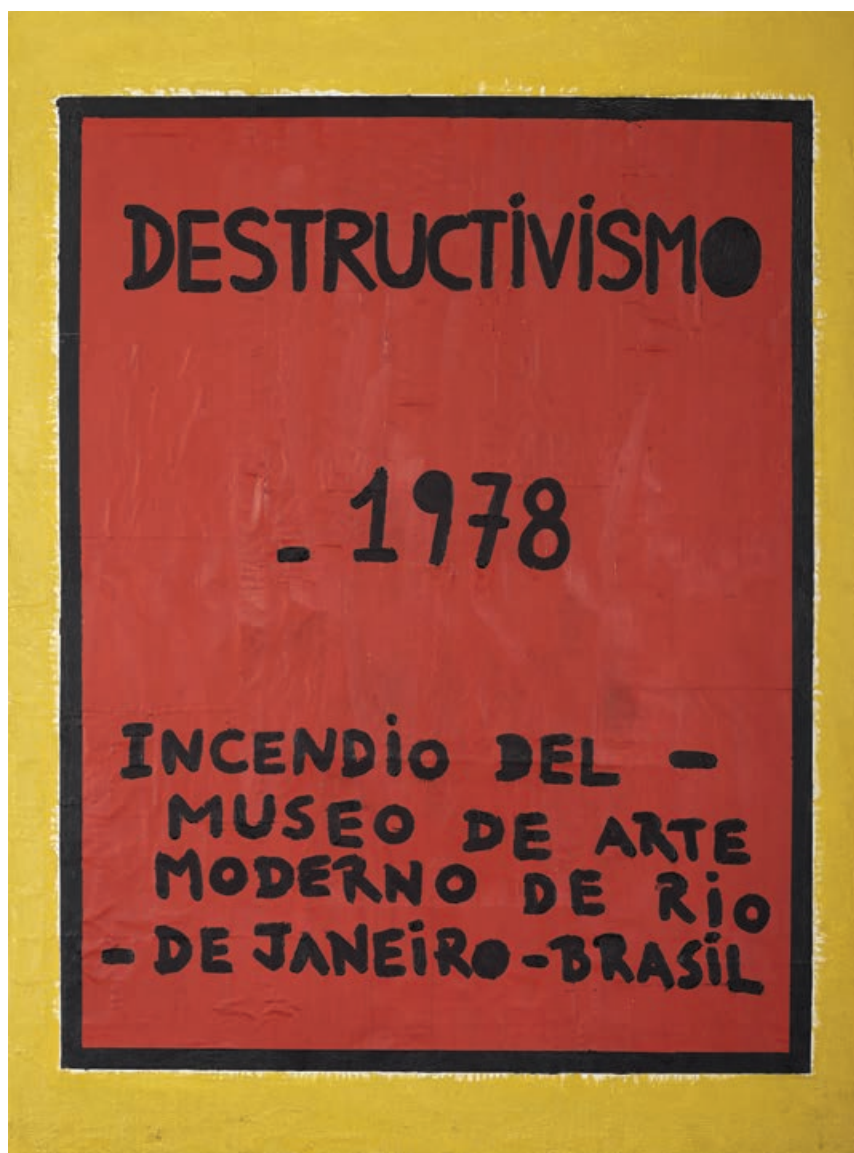
Sin título (9 dibujos)
1993
Tinta sobre papel satinado
17 x 16 cm cada uno



Tupi
1994
Marcador sobre cartulina
30 x 29,5 cm



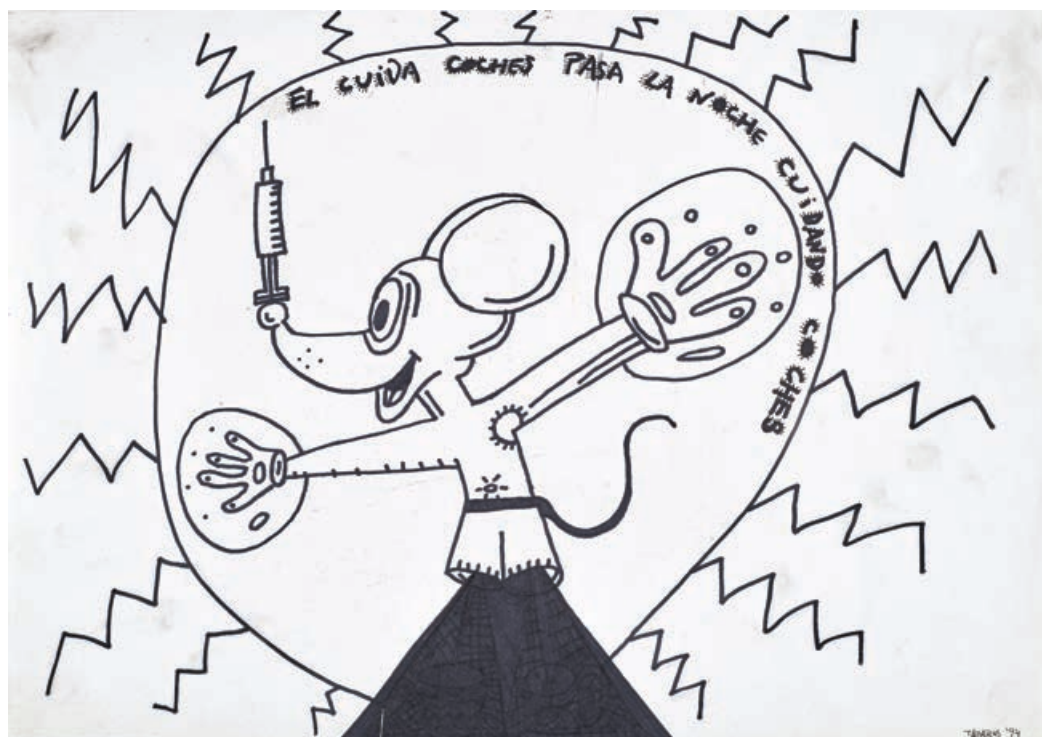
Zanahoria
1994
Marcador sobre cartulina
30 x 29,5 cm



Destructivismo
(1978, incendio del Museo de Arte de Rio de Janeiro)
1994
Óleo sobre lienzo en bastidor
130 x 97 cm



Destructivismo
(Círculo y cuadrado)
1994
Óleo sobre lienzo en bastidor
130 x 97 cm



El cuidacoches pasa la noche cuidando coches
1994
Marcador sobre papel
40 x 28 cm



Happy new year
1995
Marcador sobre papel
25 x 34,5 cm



Mick
1996
Objeto de resina poliéster y esmalte
20 x 10 x 15 cm
Colección Engelman-Ost

1999-2004







1999–2004



Sin título (Caballero Rojo)
1999
Acrílico sobre papel entelado
200 x 150 cm



Sin título (Banderines)
 1999
 Banderines de papel pegados sobre mdf pintado con acrílico
 50 x 70 cm



Sin título (Recuerdo)
1999
Póster vintage
30 x 40 cm



Sin título (Titanes)
1999
Poster vintage
70 x 50 cm



Sin título (Postales de Titanes en el Ring), 1999
Aprox. 80 postales de los años 70 de Titanes en el Ring de Canal 4. Medidas variables





La Liga de la Justicia
2000
Acrílico sobre papel entelado
215 x 205 cm



El Lapida
2000
Acrílico sobre papel entelado
200 x 150 cm



Green Lantern
2000
Acrílico sobre lienzo
200 x 170 cm
Colección Carlos Del Campo



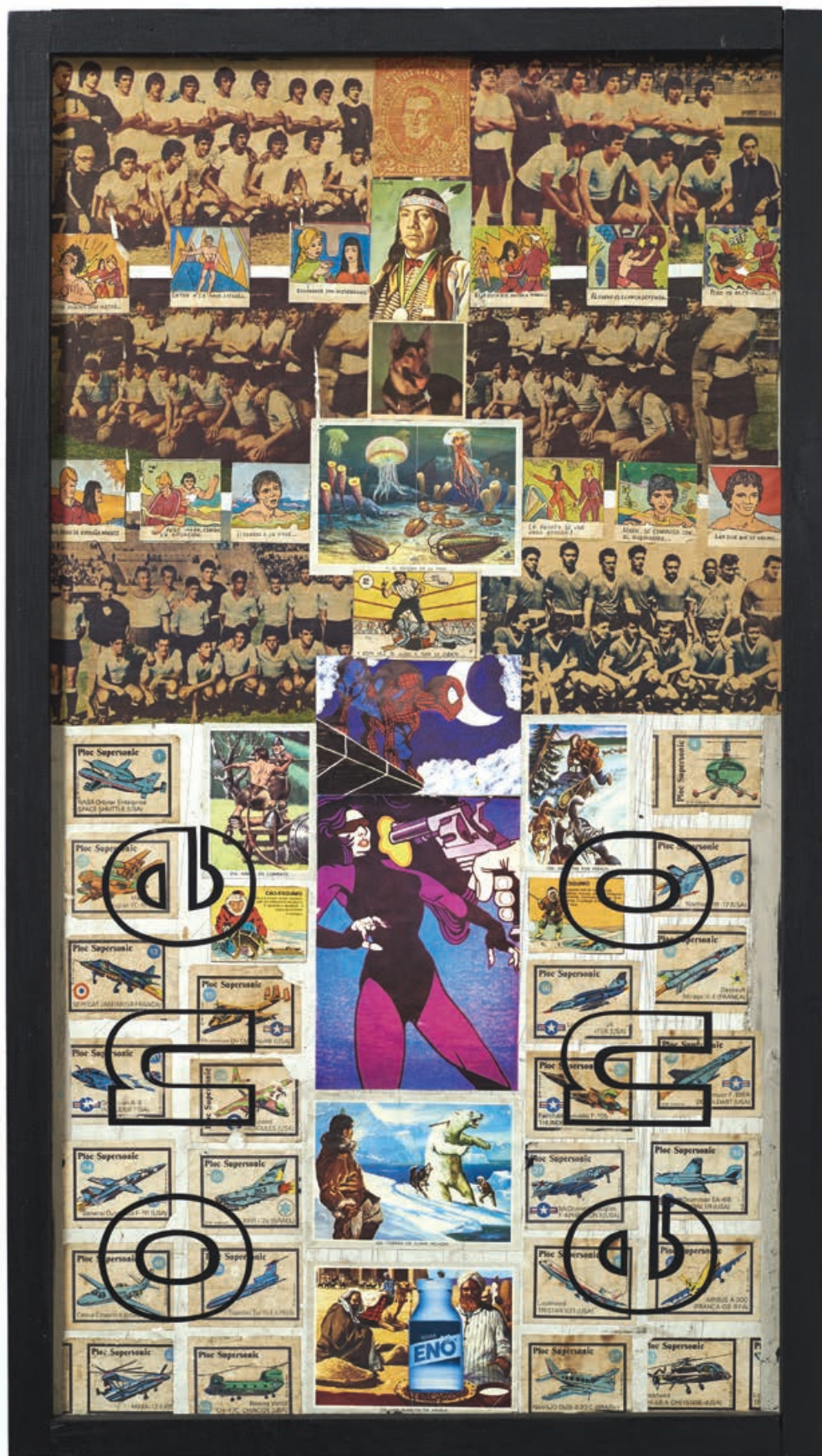
Meta-morfo-si-ando-nos
2000
Collage de figuritas vintage
87 x 62 cm



El Caballero Rojo, Einstein y Schopenhauer son de Peñarol
 2000
 Collage de figuritas vintage
 61 x 81 cm



Entre los Bee Gees y las Trillizas de Oro
 2000
 Collage de figuritas vintage
 61 x 81 cm



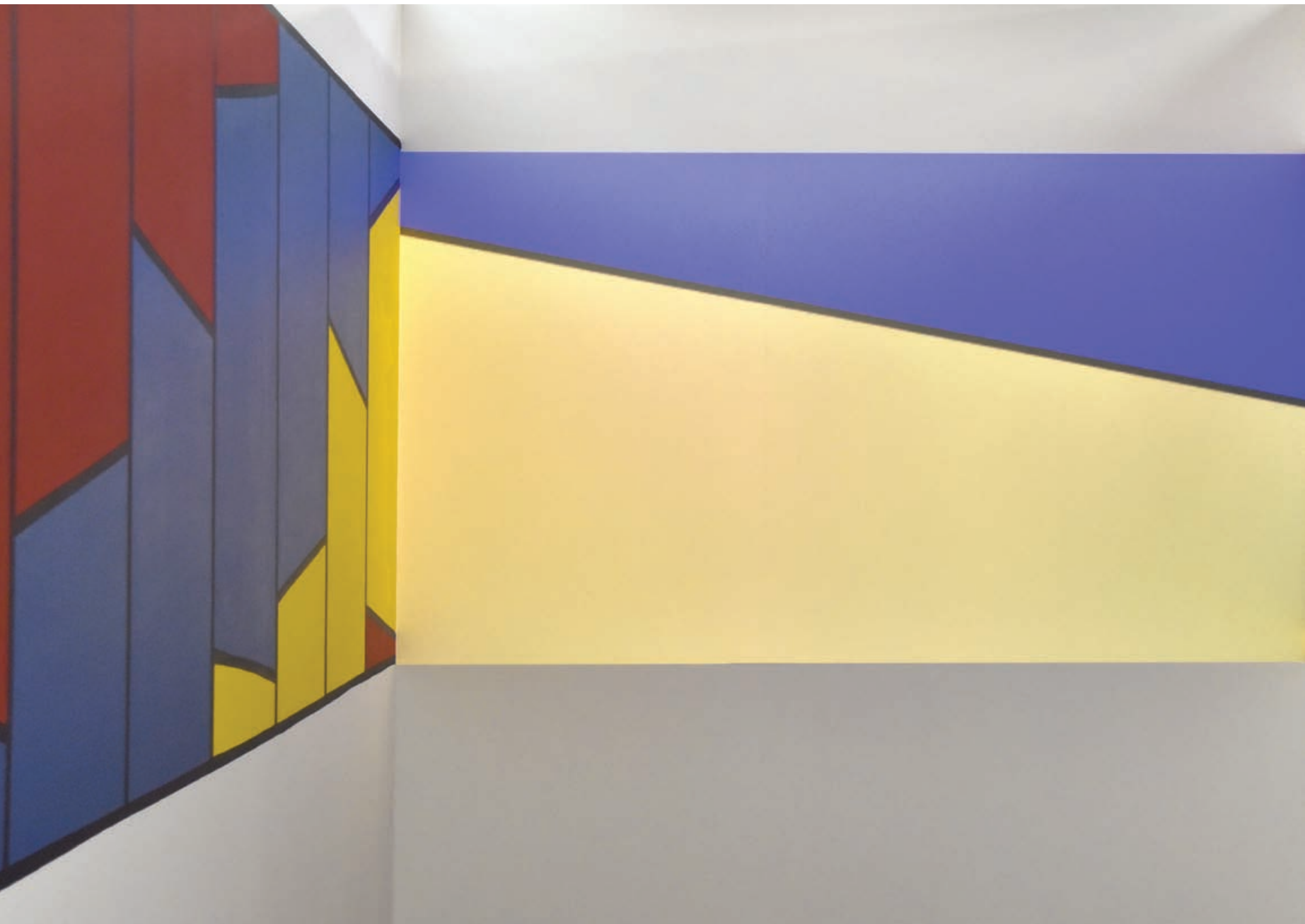
Y esta vez si llega a toda la cuenta
2000
Collage de figuritas vintage
80 x 45 cm



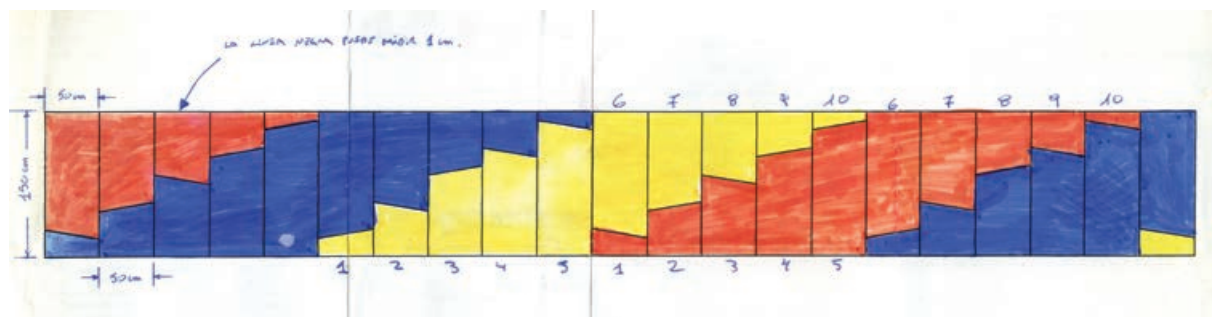
Verde sobre negro
 2000
 Collage de figuritas vintage
 61 x 81 cm



La lucha
2002
Postales de Titanes en el Ring intervenidas con retratos de los participantes del Premio United Airlines
Museo de Arte Americano de Maldonado y Sala Carlos F. Sáez MTOP, Montevideo
Medidas variables



García's Loops
2001
Pintura sobre paredes y animación en loop
Medidas variables
Nueva versión de la instalación realizada en Galería Lezlan Keplost, Montevideo, en 2001



Boceto instalación en Galería Lezlan Keplost, Montevideo, 2001





Después de la tormenta
2002
Grupo de esculturas de maderas clavadas, encontradas en la rambla de Ciudad Vieja
Medidas variables



Después de la tormenta
2002



Sin título (cama)

2002

Respaldo y patas de la cama de los padres del artista, clavos, cola vinilica, óleo y acrílico

92 x 144 cm

Crónico

2003

Óleo, acrílico, spray y antióxido sobre mdf, tablas de pinotea, objetos de madera y de mampostería

170 x 300 cm





Simón
2003
Óleo y acrílico sobre cartón, marco vintage
30 x 40 cm
Colección María Tabares Meyer



Mesita de luz
2003
52 x 63 x 36 cm
Colección Engelman-Ost







2005–2014

Pistero
2006
Acrílico, esmalte, antióxido y lápiz sobre mdf
183 x 180 cm



Noise
2007
Acrílico, óleo, marcadores, pastel y lápiz sobre lienzo
180 x 270 cm





Yunque
2007

Objetos varios vinculados con la hija del artista. Foto de la selva de El Yunque, Puerto Rico, foto retrato de María Tabares, monedas, pintura vinílica celeste sobre cajón de madera vintage
42 x 60 x 10 cm



Dark side of the moon
 2008
 Spray y marcador sobre póster impreso en papel entelado
 46 x 64 cm

Bosque de Ombúes. Valizas-1991
 2008
 Spray y marcador sobre póster impreso en papel entelado
 46 x 64 cm



Orejas
2007

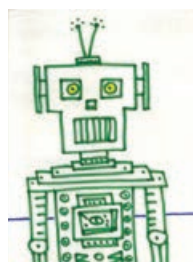
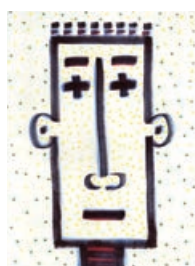
Esmalte sintético sobre lona plástica con bastidor, clavos, discos de máquina de música antigua encontrados en volqueta
155 x 140 x 2,5 cm
Colección Engelman-Ost



Mick
2008
Video, 8 min

La muerte de Clark Kent
2009
Acrílico sobre lienzo
109 x 138 cm
Colección Jorge Srur, La Compañía del Oriente







Falsos Solari's, 2008-2009. Medidas variadas (28 x 21,5 cm, 31 x 23 cm, 35 x 27 cm, 45,5 x 30,5 cm)



Kráneo
2011
Acrílico y marcador sobre cartulina
91 x 72 cm



Kalavera
2011
Acrílico y marcador sobre cartulina
91 x 72 cm



Cráneo
2011
Acrílico y marcador sobre cartulina
91 x 72 cm



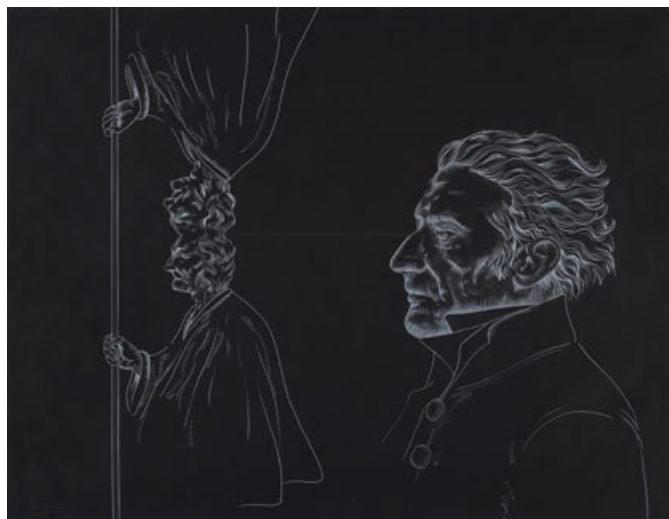
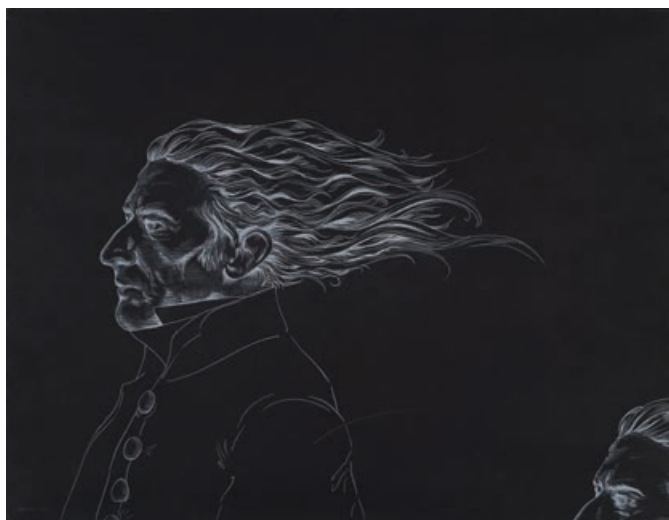
Calavera
2011
Acrílico y marcador sobre cartulina
91 x 72 cm



Madí-Madí I y Madí-Madí II
2011

Díptico

Pequeños banderines deportivos que pertenecieron a la colección del padre del artista, Alfredo Tabares, montados sobre papel 80 x 110 cm cada uno



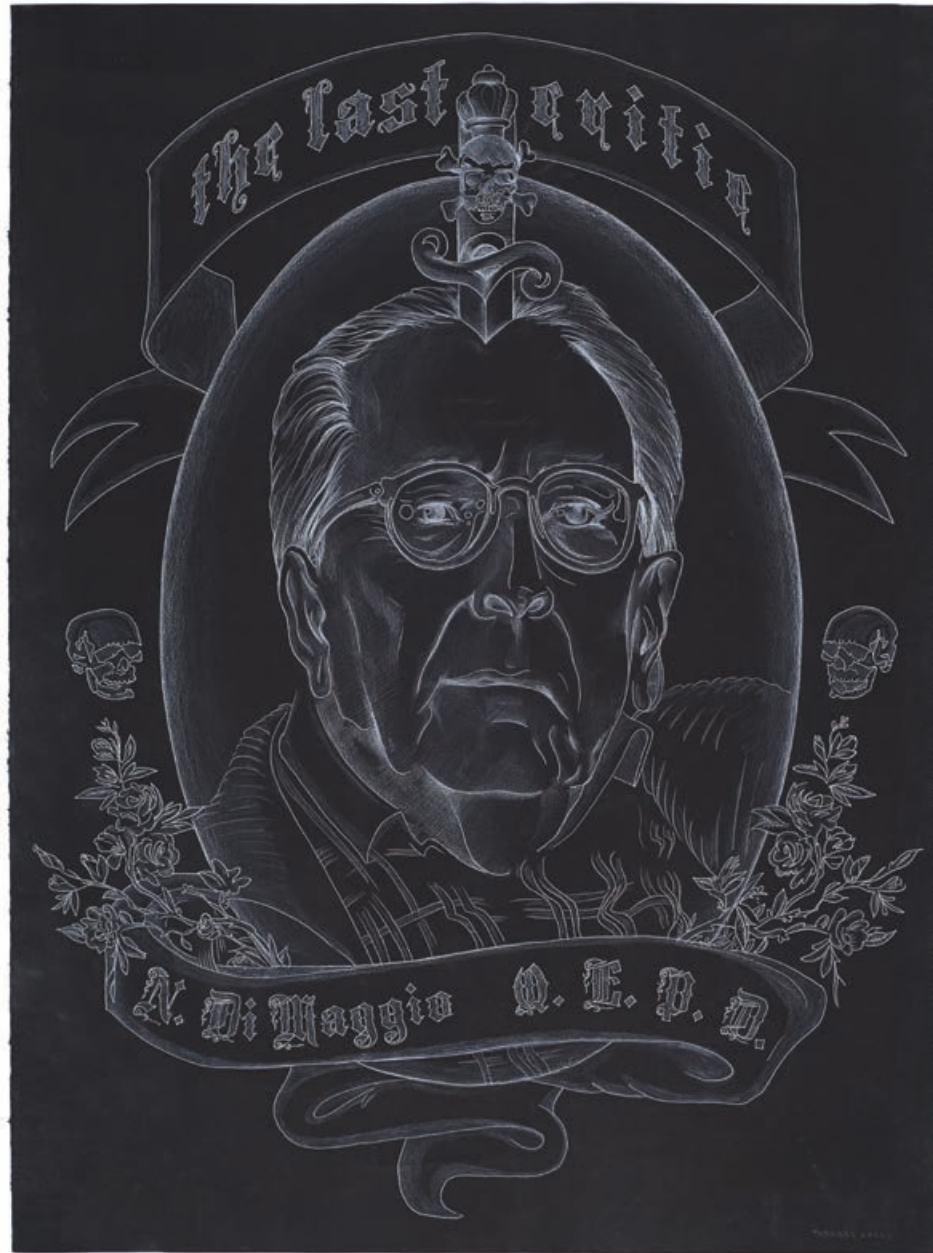
Simple, como se genera un ícono y un mito. Estudios para un posible retrato de un prócer y todo lo que acarrea tal tarea
 2011
 Tríptico
 Dibujo a lápiz blanco sobre papel Fabriano negro
 50 x 65 cm cada uno



Complicado. Un posible retrato de prócer
2011
Dibujo a lápiz blanco sobre papel Fabriano negro
65 x 50 cm



El caso Di Maggio-Tabares (ni yo soy Laborde, ni tu eres Pombo). Una cuestión de estética barroco-policial, etc.
(Partes I y II), 2011
Caja vitrina con recortes fake news, objetos, fanzine, dibujo a lápiz blanco sobre papel Fabriano negro
Medidas variables





Nuestro Norte sigue siendo el Sur (Parte 1)

2012

Políptico enmarcado

Intervención en hojas de papel de un periódico de un sindicato de artistas uruguayos de los años 50

Papel negro Fabriano, acrílico y cola vinilica

30 x 40 cada uno



NNSSES
2012
Impresión digital sobre papel
20 x 20 cm



Mundo Disney
2012
Dibujo a lápiz blanco sobre 6 hojas de papel Fabriano negro
68,5 x 61 cm



Sin título (Próceres)
2013
Escultura en fibra de vidrio y madera, esmalte sintético
70 x 155 x 41 cm
Colección Jorge Srur, La Compañía del Oriente



Charrúa
2014
Pieza sonora, 1 min
Voz: Nancy Ramos Boer

Números: YU (Uno), SAM (dos), DETÍ (tres), BETUM (cuatro), BETUM YU (cinco), BETUM SAM (seis), BETUM DETI (siete), BETUM ARTA SAM (Ocho), BAQUIÚ (Nueve), GUAROJ (Diez)

Fauna: BERÁ (ñandú), JUAL (caballo), TROFONI (chajá), CHIBI (gato), MAUTIBLÁ (mulita), PERACAT (oca marina), QUIRNUBATA (sábalo), BELERA (vaca), PRIAIRE (pez sollo)

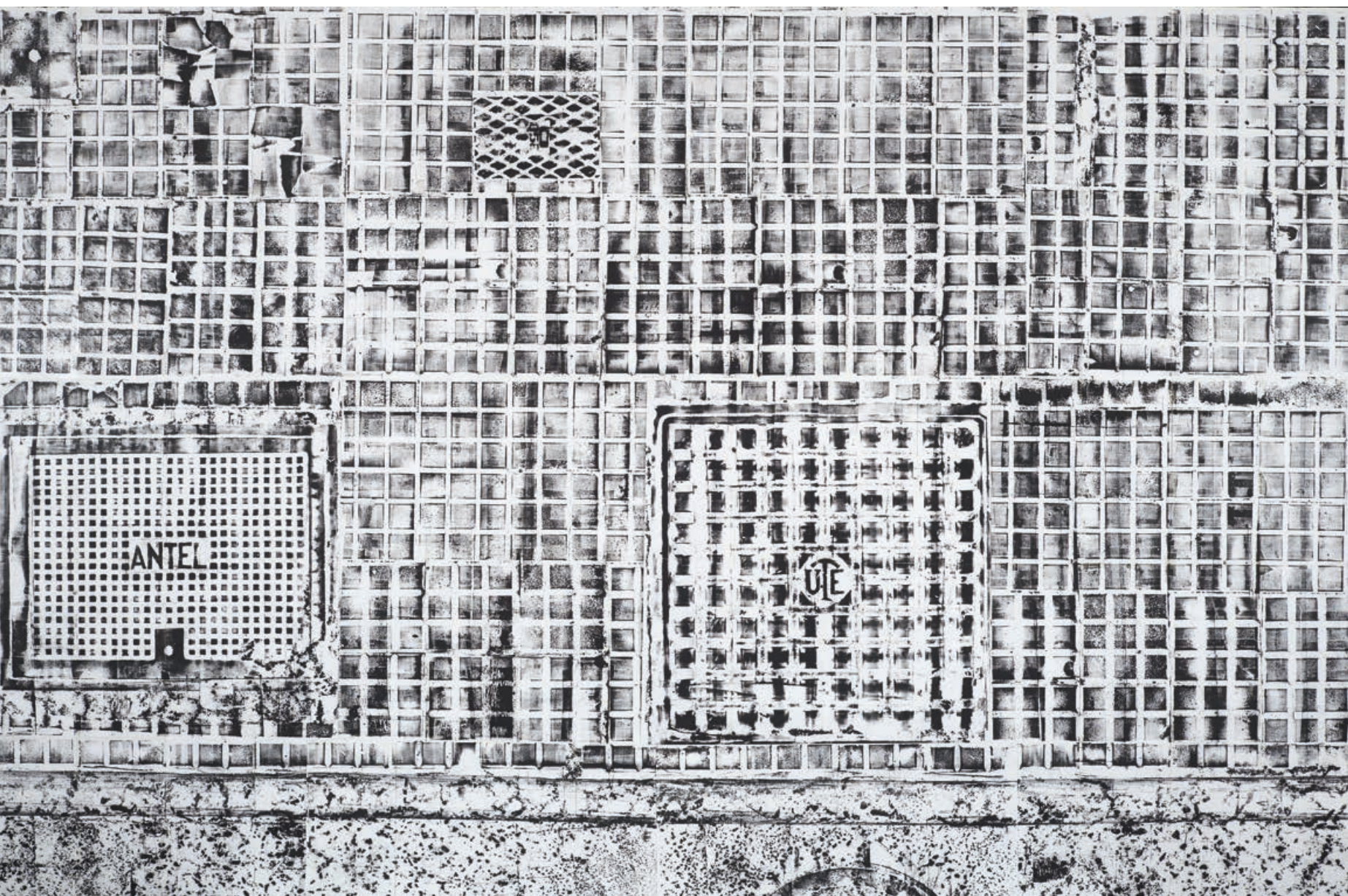
Flora: SISI (tabaco), LAJÁN (ombú)

Cuerpo humano: IS (cabeza), ITAJ (pelo, cabello), IBAR (nariz), IMAN (oreja), I-JOU (ojo), EJ (boca), ISBAJ (brazo), GUAR (mano), CARACÚ (pierna), ATIT (pie)

Parentesco: INCHALÁ (hermano), GUAMANAI (cuñado), ITOJMAN (muchacho), CHALONÁ (muchacha)

Verbos: BABU (atacar), GOMALAT (acogotar), ASAGANUP (arrepentirse), BABULAI (bolear), BAJINÁ (caminar), ILABUM - ANDO DIABUM (dormir), BASQUADÉ (levantar), AU (matar), ANDÓ (ir), MISIAJALANA (estar quieto)

Otros: MAR (mucho), BACU (menos), CODÍ (traidor), GUIDAÍ (luna), ZOBA (luna), HUÉ (agua), IT (fuego), SEPÉ (superior, sagrado, sabio), WALICXE (hechicería), JALANA (barullo, ruido), ARTA (veces), BILÚ (bonita), TINÚ (cuchillo), QUICÁN (caña), AFIA (arco), PIRI (toldo), QUILLAPÍ (capote de cuero), LAI (boleadora), LAIDETI (boleadora de tres ramales), LAIUSAM (boleadora de dos ramales), BABULAI (boleado), PACAHOCAF (Isla Martín García)



Vereda, cordón y calle
2013
Óleo sobre papel coteado 120 g, cinta de papel y laca transparente en spray
250 x 320 cm



Nuestro Norte sigue siendo el Sur
2014
Tríptico
Libros de artista
Medidas variables







2015–2019



Conquista
2015
Tinta sobre papel
Medidas variables, 25 x 35 cm cada uno





Genocidio
2015
Video, 4 min 45 s

Exhibición simultánea en la 14.ª Bienal de Curitiba 2019
Museu da Imagem e do Som do Paraná MIS-PR
Curitiba, PR, Brasil



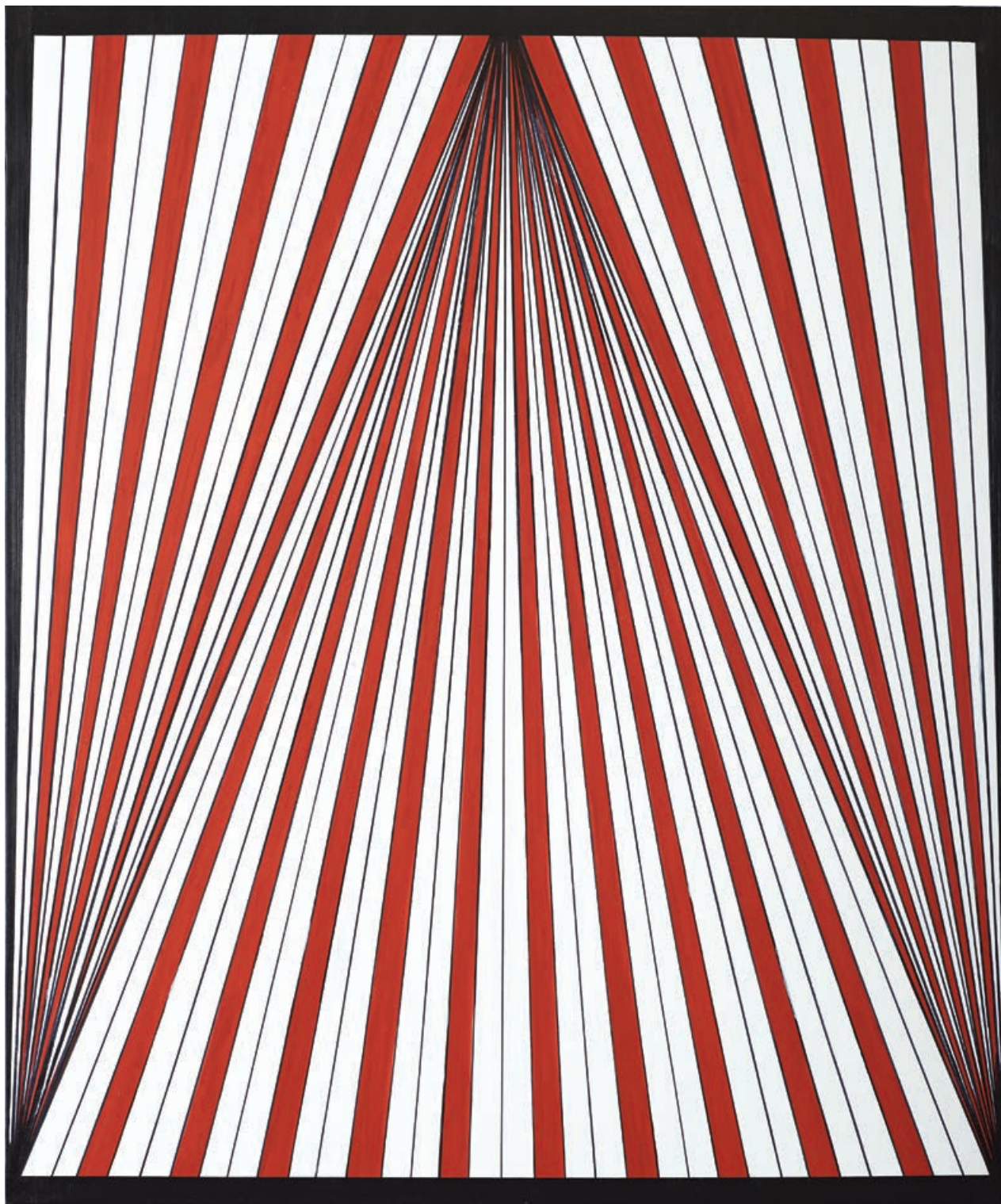
Liropeya
2016
Mármol (réplicas de puntas de flecha Charrúas en cambio de escala y material)
Medidas variables



Boleadora y Rompecabezas
2016
Mármol (réplicas de armas Charrúas en cambio de escala y material)
Medidas variables



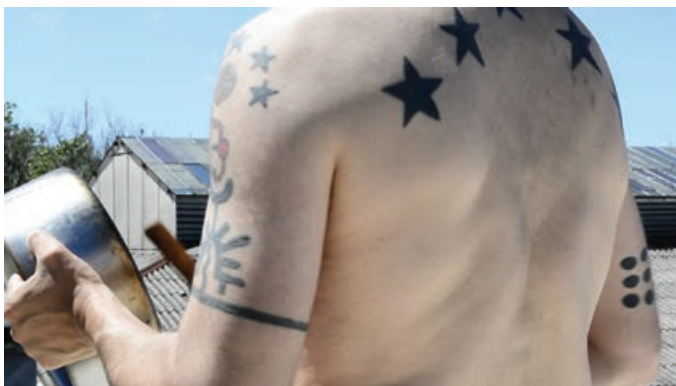
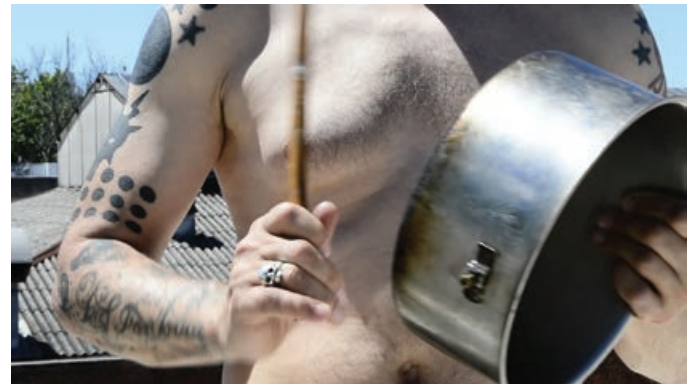
Potencia Chaná
2016
Acuarela y tinta sobre lienzo
80 x 60 cm



Portal amazónico
2016
Acrílico y tinta sobre lienzo
100 x 80 cm



Jacarandá I, Jacarandá II (tras los pasos de Pedro Blanes Viale)
2017
Fotografías HD tomada con celular Samsung impresas en papel Hahnemühle
75 x 100 cm cada una



Caceroleo
2017
Video, 5 min



Erva mate
2017
Agua de mate y marcador sobre papel
Políptico, 33 x 23 cm cada uno





Canibalizando la epistemología
2018

Bandera de tela de los 33 orientales intervenida, acrílico sobre lienzo y alfileres de gancho
Resultado de performance
120 x 180 cm





SK8 vanitas

2018

Ensamblaje de objetos: skate vintage, cráneos de varios animales, cráneo humano alcancía de cerámica, esmalte, spray, resina

66 x 60 x 33 cm

Colección Engelman-Ost



Yarará
2017
Dibujo en el piso con yerba mate
Medidas variables

Muro (Baldío)
2019
Site specific
Ticholos de barro cocido, adhesivo, cascos de vidrio
700 x 180 x 20 cm





Yarará
2019
Óleo sobre lienzo
120 x 120 cm



Aguará Guazú - *Chrysocyon brachyurus* (Illiger, 1815)
 2019
 Acrílico sobre lienzo
 130 x 97 cm



Águila caracolera - *Rostrhamus sociabilis* (Vieillot, 1817)
2019
Acrílico sobre cartón entelado
70 x 70 cm



Jaguar - Panthera onca (Linneo, 1758)
 2019
 Óleo sobre lienzo
 107 x 124 cm

Amiantis purpurata
2019
Fibra de vidrio y acrílico
60 x 40 x 30 cm y 100 x 60 x 50 cm





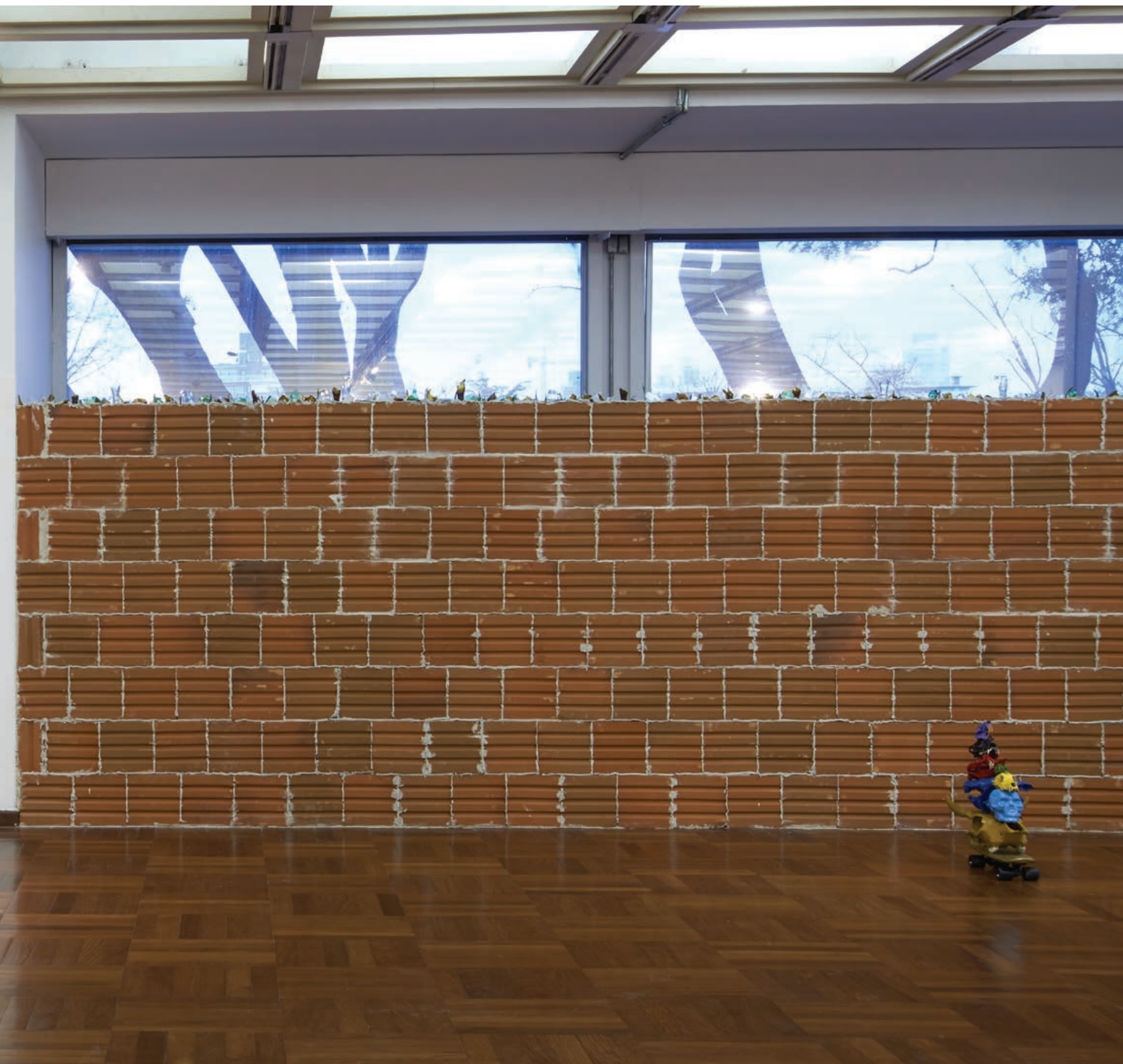




Foto de Maria Tabares Meyer

GUSTAVO TABARES

1968, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones individuales

- 2019 **Tabares, 30 años y una antología.** Museo Nacional de Artes Visuales MNAV, Montevideo, Uy.
 Tabares, dibujos y collages 2003-2013. Diana Saravia Contemporay Art, Montevideo, Uy.
- 2017 **Charrúa.** Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul MARGS. Porto Alegre, Brasil.
 Mestizo. Jabutipê. Porto Alegre, Brasil.
- 2016 **Charrúa.** Museo Es Balard di Art Moderno et Contemporari. Palma, Mallorca.
 Mestizo. Galería Addaya Centre di Art Cotemporari. Alaró, Mallorca.
 Charrúa. Museo de Arte Precolombino e Indígena MAPI. Montevideo, Uy.
 Genocidio. Galería Del Paseo. Manantiales, Maldonado, Uy.
- 2015 **Mickeys sudakas.** Galería P Fine Art. José Ignacio, Maldonado, Uy.
- 2013 **Pura Strategia.** CeArMo. Montevideo, Uy.
- 2012 **El caso Di Maggio-Tabares...** Espacio de Arte Contemporáneo EAC. Montevideo, Uy.
- 2011 **Retratos.** Oficina Proyectista. Buenos Aires, Argentina.
- 2010 **Retratos.** La Lupa. Montevideo, Uy.
- 2009 **Periferia.** La Pasionaria, Montevideo, Uy.
 Tabares. Museo Solari. Fray Bentos, Río Negro, Uy.
- 2008 **Tokio y Mick.** Museo de San José de Mayo, Uy.
- 2007 **Yunque.** Instituto Goethe. Montevideo, Uy.
 King Crimson. Galería Crimson. Buenos Aires, Argentina.
- 2006 **REMIX.** Sala mayor del Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
- 2003 **La Clínica.** Colección Engelman-Ost. Montevideo, Uy.
- 2002 **Después de la tormenta.** Museo Cabildo. Montevideo, Uy.
- 2001 **García's Loops.** Galería Lezlan Keplost. Montevideo, Uy.
- 2000 **Collages placenteros.** Espacio Vignolo. Montevideo, Uy.
 SUPER. Colección Engelman-Ost. Montevideo, Uy.
- 1997 **Mosaicos y pinturas.** Galería Arte & Fato. Porto Alegre, Brasil.
- 1996 **Soltando os bichos.** Galería Arte & Fato. Porto Alegre, Brasil.
 Gustavo Tabares. Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre, Brasil.
- 1994 **Destructivismo...** Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uy.
- 1991 **Tabares.** Galeria Passos. Porto Alegre, Brasil.
- 1991 **Gustavo Tabares.** Museo de Arte Contemporáneo. Montevideo, Uy.

Exposiciones colectivas

- 2019 **14.ª Bienal de Curitiba**, Fronteiras em aberto. *Genocidio*. Museu da Imagem e do Som. Curitiba, Paraná, Brasil.
Erotic Art. Diana Saravia Contemporay Art, Montevideo, Uy.
- 2018 **Uruguay Contemporary Art Exhibition**. Universidad de Nanjing, China.
Private Talent. ART·DES Gallery. Beijing, China
Ciclo anual de performances Clemente Padín. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Narrativas marginales. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
- 2017 **Retratos sonoros**. Escuela Universitaria de Música, UdelaR. Pensión Milán. Montevideo, Uy.
Galería do Atelier O Bestiario. Porto Alegre, RS, Brasil.
48.º Premio Montevideo de Artes Visuales. Centro de exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Erótica Oriental. Museo Zorrilla. Montevideo, Uy.
Geoplasticas. Espaço Cultural FEEVALE. Novo Hamburgo, RS, Brasil.
Indigenous Voices. Instituto Goethe. Ramallah, Cisjordania.
In Situ 2016–2017, Addaya Centre d'Art Contemporani. Casal Son Tugores. Alaró, Mallorca.
- 2016 **Southern Hemisphere International Printmaking Exhibition**, Passage. Jincheon Print Museum and Seoul Arts Museum. Corea del Sur.
Paisajem (in) certa. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
500 años. Museo San Fernando. Casa de la Cultura de Maldonado, Uy.
Moña. Embajada de Uruguay. Beijing, China.
El papagayo de Humboldt. Centro Cultural Chacao CCCH. Caracas, Venezuela.
- 2015 **Bienal de Venecia**, All the Word's Futures. *Voces Indígenas*. Pabellón Latinoamericano, Arsenale. Venecia, Italia.
Bienal del Mercosur. *Antropofagia Neobarroca*. Espaço do Santander Cultural. Porto Alegre, Brasil.
12.ª Bienal de Curitiba, Luz do Mundo. *Voces Indígenas*. Curitiba, Paraná, Brasil.
Bienal de Asunción. *Voces Indígenas*. Museo del Barro. Asunción, Paraguay.
Bienal de Artes Mediales. *Voces Indígenas*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.
Indigenous Voices. HAU Hebbel am Ufer. Berlín, Alemania.
O papagaio de Humboldt. Oi Futuro. Río de Janeiro, Brasil.
O papagaio de Humboldt. ORLA, Parque Ibirapuera. San Pablo, Brasil.
El papagayo de Humboldt. IPRA. Ushuaia, Argentina.
El papagayo de Humboldt. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú – CCPUCP. Lima, Perú.
Galería MARTE Arte Contemporáneo. Este Arte, Feria internacional. Punta del Este, Uy.
Actos Públicos / Actos Privados, 50 artistas contemporáneos convocados a expresarse sobre la democracia. DNC, MEC. Montevideo, Uy.
Paraíso Páramo. Performance colectiva. Mariana Marchesano y Patricia Mallarini invitan a Adriana Belbussi, Andrés Rinderknecht, Daniel Jorysz, Daniel Pena, Daniella Pássaro, Ema Falkin, Federico Arnaud, Florencia Lucas, Gabriela Roselló Caics, Gustavo Tabares, Javier Olivera, Leonor Chavarria, Leticia Skrycky, Luciana Bindritsch, Maite Asambuya, Max Cúccaro y Nicolás Parrillo. Sala Zavala Muniz, Teatro Solís. Montevideo, Uy.
- 2014 **Cabildo en Residencia**. Performances colectivas. Museo Histórico Cabildo, Montevideo, Uy.
II Bienal de Montevideo, 500 años de futuro. *Voces Indígenas*. Iglesia San Francisco y Biblioteca del Museo de Artes Decorativas. Montevideo, Uy.
Il Frantoio. Capalbio, Italia.
56.º Premio Nacional de Artes Visuales. Museo Nacional de Artes Visuales MNAV. Montevideo, Uy.
F.D.A.C.M.A. Colección permanente. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. La Plata, Argentina.

- 2013 **La imagen gráfica.** Fundación Unión. Montevideo, Uy.
Extensiones (o el fin de lo virtual). Centro de exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Ciclo Fin del Mundo. MARTE Centro Cultural en el Centro Cultural Goes. Montevideo, Uy.
Trabajar conversando (estilo, contrapunto y pericón). Fundación Unión. Montevideo, Uy.
Obras en Esplendor. Hotel Esplendor. Montevideo, Uy.
Nuevas adquisiciones y donaciones. Museo Nacional de Artes Visuales MNAV. Montevideo, Uy.
Colección FADCMC. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
- 2012 **10.º Bienal de Salto.** Museo Gallino. Salto, Uy.
Episodio 2. Pera de Goma. Montevideo, Uy.
El Monitor Plástico / Archivo. Sala mayor Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Montevideo New Visions. Couturier Gallery. Los Angeles, USA.
Colección FDACMA. Galería Meridion. Buenos Aires, Argentina.
PARTE, Feria de arte contemporánea. Galería MINI. USP. San Pablo, Brasil.
Duty Art II: Focaccio, Tavella, Tabares. Aeropuerto Internacional de Carrasco. Canelones, Uy.
Exhibición de la colección permanente del Museum of Latin American Art MOLAA. Long Beach, Los Angeles, California, USA.
Cocktail de Estrellas. Galería Meridion. Buenos Aires, Argentina.
- 2011 **Fotografías de artistas que no son fotógrafos. FOTOGRAMA 11.** MARTE Centro Cultural. Montevideo. Uy.
Pequeños formatos. Atelier Subterranea. Porto Alegre, RS, Brasil.
FOTOGRAMA 11. MCC. Montevideo, Uy.
Poética Móvil. 4.ª edición. KERMESSE. Arte Contemporáneo en Patagonia. Puerto Madryn, Chubut, Argentina.
INNOVA. Punta Piedras, Maldonado, Uy.
México, intercambios. Arnaud, Focaccio, Tabares. Centro Cultural de México. Montevideo, Uy.
- 2010 **Mediations Biennale.** Bienal de Poznan, Polonia.
My Paper Sunglasses. Mini Galería, Belo Horizonte - Marte Centro Cultural. Montevideo, Uy.
Bicentenario: ahora o nunca. Oficina Proyectista. Buenos Aires, Argentina.
Poética Móvil. 3.ª Feria de Arte Contemporáneo en Patagonia. Puerto Madryn, Chubut, Argentina.
Concurso Nacional de Artes Visuales 20 Aniversario Zonamérica. Montevideo, Uy.
Espacio INNOVA. Punta Piedras, Maldonado, Uy.
Actívate: No más violencia contra mujeres y niñas. La Pasionaria, Montevideo, y Aeropuerto Internacional de Carrasco, Canelones, Uy.
- 2009 **10th Latin American Contemporary Art Today.** Galería 2F, Tokyo, Japón.
Colección La Compañía del Oriente. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Dueños de la Encrucijada. Estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata. Curaduría de Juan Batalla. Centro Cultural Rojas. Buenos Aires, Argentina.
Dueños de la Encrucijada. Estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata. Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uy.
Concurso de Esculturas Plaza de las Torres WTC. Montevideo, Uy.
Poética Móvil, 2.ª Feria de Arte Contemporáneo en Patagonia. Puerto Madryn, Chubut, Argentina.
Espacio INNOVA. Punta Piedras. Maldonado. Uy.
9+9. Intercambio Montevideo-Atibaia. Centro de Convenções Vitor Brecheret. Atibaia, San Pablo, Brasil.
Museos en la noche. Proyección de audiovisuales en Av. 18 de julio. SUBTE. Montevideo, Uy.
Arte erótico. Galería Federico Towpyha Arte Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina.
Maratón espontáneo. Galería Jardín. Buenos Aires, Argentina.
- 2008 **He-Man y los Amos del Universo.** Intervención en Living. Galería de Arte Contemporáneo Marte Upmarket. Montevideo, Uy.
1 Lancha / 1 Artista. Intervención lanchas del Lago del Parque Rodó. Montevideo, Uy.
Poética Móvil. 1.ª Feria de Arte Contemporáneo en Patagonia. Puerto Madryn, Argentina.

- Nueve. MARTE en Mini Galeria. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
 Arte erótico vs. arte porno. MARTE Upmarket Galeria de Arte Contemporáneo. Montevideo, Uy
- 2008-11 **Borde Sur. Artistas contemporáneos uruguayos.** Palacio Santos, MRREE y Embajadas de Uruguay en el mundo.
- 2007 **Poblado de Artistas.** Galeria de Arte Contemporáneo Marte Upmarket. Portezuelo, Maldonado, Uy.
El Mecenaz Art Gallery. Montevideo, Uy.
We love playing! Intervención colectiva en Magma. Montevideo, Uy.
- 2006 **Absorciones.** Plataforma, Ministerio de Educación y Cultura MEC. Montevideo, Uy.
Soberbia y pasión. Centro Municipal de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Dispersiones. Museo y Archivo Histórico Municipal Cabildo de Montevideo. Montevideo, Uy.
IV Internacional Bienal WTA. Bienal de Arte Textil. Costa Rica.
Un león para Israel. Embajada de Israel en Uruguay. Montevideo, Uy.
Cabrera, Uria, Tabares. Atrio de la Intendencia. Montevideo, Uy.
Periférica, arte de base. Galeria de Arte Contemporáneo MARTE Upmarket. Montevideo, Uy.
 Centro Cultural Borges. Buenos Aires, Argentina.
- 2005 **Márgenes (Salón de los rechazados).** Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uy.
Tocar para ver. Con los ojos del arte. CETU. Atrio de la Intendencia. Montevideo, Uy.
- 2004 **Tics.** Museo y Archivo Histórico Municipal Cabildo. Montevideo, Uy.
- 2003 **Mirillas Mágicas (Magische Türspione).** Instituto Goethe, Colección Engelman-Ost. Montevideo, Uy.
- 2002 **Fin de semana de la acción.** Performance *Gran Hermana*. Molino de Pérez, Montevideo, Uy.
Premio United Airlines. Museo de Arte Americano de Maldonado, Maldonado.
Premio United Airlines. Sala de exposiciones Carlos F. Sáez, MTOP. Montevideo, Uy.
Embotellarte. Something Special. Centro Cultural Pachamama. Montevideo, Uy.
NEXT CICV. Video *Forget la Dolce Vita* (2000). Videoteca CICV Pierre Schaffer. Belfort, Francia.
- 2001 **Mayo uruguayo, arte contemporáneo.** Video *Forget la Dolce Vita* (2000). MAMBA, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina.
V Bienal de Video y Nuevos Medios. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile, Chile.
Hacedores de paz. Sistema de Naciones Unidas. Teatro El Galpón. Montevideo, Uy.
Segundo Anual de Arte Something Special. Molino de Pérez. Montevideo, Uy.
- 2000 **Feria de Arte APEU.** Molino de Pérez. Montevideo, Uy.
- 1999 **VII Bienal Chandon.** Palacio Legislativo. Montevideo, Uy.
Sobre Gustos... Centro Municipal de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Intervenciones en el parque. *La carpa del amor*. Molino de Pérez, APEU. Montevideo, Uy.
Feria de Arte del Sur. Fundación de Arte Contemporáneo FAC. Sheraton Hotel. Montevideo, Uy.
Primera Bienal de Peñarol. LATU. Montevideo, Uy.
Abriendo el sótano. Performance. Fundación de Arte Contemporáneo FAC. Montevideo, Uy.
- 1998 **TEADANCE.** Levi's, INNova. Fundación de Arte Contemporáneo FAC. Hotel Plaza Fuerte. Montevideo, Uy.
RS/Arte Erótica. Museu de Arte do Rio Grande do Sul MARGS. Porto Alegre, Brasil.
RS/Arte Erótica. Museo de Pelotas, RS, Brasil
RS/Arte Erótica. Universidad de Santa María, RS, Brasil.
- 1996 **Dia internacional da Mulher.** CCMQ, Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre, RS, Brasil.
- 1994 **Inauguración del espacio de la Colección Engelman-Ost.** Colección permanente. Montevideo, Uy.
 (1994 -2018)
Premio United Airlines. Museo de Arte Americano de Maldonado MAAM. Maldonado, Uy.
Salón Municipal. Centro Municipal de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
Festival Usina de Arte y Cultura. Usina do Gasometro. Porto Alegre, RS, Brasil.

- 1993 **Tabares en acción.** Performance *Amarillo*. Montevideo, Uy.
Federal Tekila. *Amarillo*. Montevideo. Montevideo, Uy.
- 1992 **Nuevo Premio Paul Cézanne.** Segundo Premio. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, Uy.
I Bienal Municipal. Primer Premio para menores de 35 años. Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uy.
Muestra itinerante Bienal de Artes Plásticas 1992. Museo Juan Manuel Blanes, IMM. Casa de Cultura de Minas, Lavalleja. Casa de Cultura de Melo, Cerro Largo. Uruguay.
Imprenta de Biblias. Galería del Correo Viejo. Montevideo, Uy.
Imprenta de Biblias. Juntacadáveres. Montevideo, Uy.
- 1991 **Murales en Juntacadáveres.** Centro Cultural Alternativo. Montevideo, Uy.
La gallina Kuruleka. Juntacadáveres. Montevideo, Uy.
Cincuentenario de la Caja Notarial. Galería del Notariado. Montevideo, Uy.
- 1990 **Salón del Anglo.** Instituto Anglo Uruguayo. Montevideo, Uy.
Premio Paul Cézanne. Museo Nacional de Artes Visuales MNAV. Montevideo, Uy.
38.º Salón Municipal. Centro Municipal de Exposiciones Subte. Montevideo, Uy.
- 1989-90 Participa de varias exposiciones colectivas autogestionadas en salones comunales de cooperativas de vivienda de ayuda mutua en barrios periféricos. Montevideo, Uy.

Es artista visual, curador y profesor de arte en la Universidad Católica del Uruguay y en su propio estudio. Es autodidacta, aunque estudió con los artistas Hugo Longa, Carlos Capelán y Rimer Cardillo, entre otros, y también se formó en la Escuela de Artes Gráficas de UTU y tuvo un breve pasaje por IENBA.

Ha recibido varios premios y distinciones, destacándose Premio Paul Cézanne y Premio Salón Municipal en 1992.

Expone en forma individual y colectiva en Uruguay y en el exterior desde 1989, destacándose en 2015 su participación en la **Bienal de Venecia**, Arsenale, Venecia, Italia. Obras suyas se encuentran en colecciones públicas y privadas en el Uruguay y en el exterior, destacándose: **Museum of Latin American Art MOLAA**, Los Angeles, California; **Museu de Arte do Rio Grande do Sul MARGS**, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul **MACRS**, Porto Alegre, Brasil; **Colección Engelman-Ost**, **Colección La Compañía del Oriente**, **Museo Juan Manuel Blanes** y **Museo Nacional de Artes Visuales MNAV** de Uruguay, entre otras.

Ha codirigido desde 2005 a 2018 la galería **MARTE** (MARTE Upmarket, MARTE Centro Cultural y MARTE Arte Contemporáneo) donde a lo largo de esos años se exhibieron obras de más de 300 artistas nacionales y extranjeros.

Fue Coordinador y Asesor del Departamento de Artes Visuales de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay entre 2006 y 2012.

Ha realizado más de 50 curadurías de arte contemporáneo, tanto colectivas como de artistas individuales. Ha escrito numerosos textos, realizado y diseñado montajes de exposiciones, participado como jurado de varios certámenes de arte, es asesor de coleccionistas y gestor cultural.

Integra el dúo de música experimental **MESTIZO SUDAKA** junto al artista uruguayo radicado en San Pablo, Brasil, Matías Picón. Realizan grabaciones experimentales de improvisaciones y tocan en vivo en Hotel Bar, San Pablo, y en el CCE de Montevideo (donde presentan su primer disco homónimo), en Obrador y en la sala 5 del MNAV en el marco de la exposición **Tabares, 30 años y una antología**.

Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura

María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura

Edith Moraes

Directora General de Secretaría

Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales

Begoña Ojeda

Coordinador del Instituto Nacional de Artes Visuales

Alejandro Denes

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Dirección

Enrique Aguerre

Secretaría

Juan Baltayán

Cristina Marrero

Gestión

Claudia Mera

Educativa

Fabrizio Guaragna

Rosana Rey

Investigación y Curaduría

María Eugenia Grau

Conservación

Eduardo Muñiz

Nelson Pino

Registro

Osvaldo Gandoy

Zully Lara

Gráfica

Álvaro Cabrera

Informática y Web

Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales

Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación

Jimena Schroeder

Biblioteca

Virginia Lucas

Intendencia

Julio Maurente

Sergio Porro

Vigilancia

Héctor Carol

TABARES
30 años y una antología

Curaduría y diseño de montaje
Manuel Neves
Montaje
Nicolás Infanzón

Catálogo

Textos
Enrique Aguerre
Manuel Neves

Corrección
Graciela Álvarez

Traducción
Adriana Butureira

Digitalización de imágenes
Gustavo Tabares

Fotografía
Eduardo Baldizán

Diseño gráfico
Eloísa Ibarra

Impresión
Gráfica Mosca

ISBN 978-9974-36-405-9

Museo Nacional de Artes Visuales
del 29 de agosto al 3 de noviembre de 2019

Tabares, 30 años y una antología forma parte
de la programación de la
14.^a Bienal de Curitiba, Paraná, Brasil



Agradecimientos por esta exposición: a Lucía Draper por todo el amor y mucho más, Manuel Neves, Enrique Aguerre, María Tabares, Federico Arnaud, Eloísa Ibarra, Nicolás Infanzón, Jorge Vidal, Darío Olivera, Nicolás Romero, Gustavo Jauge, Antonio Augusto Bueno, Matías Picón, Diana Saravia, Clara y Carlos Engelman, Jorge Srur, Martín Vecino, Galería Cocodrilo, Carlos Del Campo, Verónica y Darío Czeszler Cijón, Punto Arte, Frederick Fekete, Brian Mackern, Mario Sagradini, Darío Invernizzi, Aquarela, Luis Ernesto Meyer, Adolfo Montejó Navas, José María Pérez Gamarra, Riccardo Boglione, Pablo Thiago Rocca, Cristiane Senn, Carmen Russo, Lucía Aguirregaray, Mónica Duhalde, Valentina López Aldao, Francisca Maya, Mariela Soldano, María Eugenia Oliver, Eduardo Baldizán, Antonio Ghiorssi, Alicia Barreto, Pincho Casanova y Macarena Montañez, Florencia Varela, Mariangela Gialmo, Carolina Curti, Natalia Espasandin, Centro Ignis, Universidad Católica del Uruguay, Ciro Jaumandreu, Ignacio Barquín, Camila Florencio, Belén Fernández, Martha Castillo, Ana Strauch, Daniel Pintos.
A todo el personal del Museo Nacional de Artes Visuales, a todos los que me hicieron el aguante, a los anónimos que me han apoyado y contenido en infinitas oportunidades, a mi dios.

A la memoria de la inchalá Nancy Ramos Boer.



LA COMPAÑIA del ORIENTE





