PORTADA:

Dos centros, 2018
Dos óleos superpuestos
(Detalle)

Aquí soñó Blanes Viale

(Obra en tres actos)

A los ocho días del mes de noviembre del año 2018, en el Museo Nacional de Artes Visuales, en la ciudad de Montevideo, Uruguay.

Coro

De cómo el título de la obra que firma Alberto Dura presagia un juego,
este que transforma todo un museo a través de la intervención de los espacios,
la arquitectura y el acervo.
De cómo un paisaje se compone de arroyos, arueras y pendientes,
y también de lo que no se ve y de lo que parece haber sido perdido,
y de lo que se sospecha y lo que se imagina y se engendra.
Aquí soñó Blanes Viale cuenta esta historia y estos son los personajes.

Abdala, Pablo — Cineasta. Codirector, director de fotografía y editor de los cortos *La velocidad de los ceibos* y *Nuestra hospitalidad*. Su largometraje de ficción *Mateína* participa en la categoría Cine en Construcción de la 66ª edición del Festival de Cine de San Sebastián.

Aguerre, Enrique — Artista visual montevideano. Adalid del videoarte y el arte digital. Fundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte. Desde 2010 está a cargo de la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales.

Aharonián, Nairí — Editora, correctora, diseñadora gráfica y fotógrafa montevideana. Es productora editorial en la Unidad de Comunicación y Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Alonzo, Luis — Escultor, yesero, artesano. Trabaja con los escultores José Luis Zorrilla de San Martín y Stellio Belloni. Como director y encargado del taller de escultura y yesería Giammarchi se encarga de la restauración y recuperación de varios edificios declarados monumento histórico por la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

Alonso y Trelles, José — Escritor y poeta gauchesco oriundo de Lugo, Galicia. Se radica en Tala, Canelones, y se encarga de las publicaciones satíricas *El Tala cómico* y *Momentáneas*. Escribe, junto a poetas como Elías Regules, en las revistas criollas *El terruño*, *El fogón* y *El ombú*. Carlos Gardel canta varios de sus versos.

Álvarez, Enrique — *Gaffer* montevideano. Trabaja en varios largometrajes de ficción en Uruguay (*Mirando al cielo*, *La vida útil*, *Gigante*, *Hiroshima*, *Mal día para pescar*) y en incontables cortometrajes.

Álvarez Cozzi, Fernando — Artista visual montevideano. Fundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte. Participa en bienales y festivales. Coordina el área audiovisual del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Álvarez, María Elda — Poeta bonaerense. Publica sus versos en *Consagración*, *Claro de luna*, *Génesis* y *Luz definitiva*.

Álvarez, Juan — Realizador montevideano. Estudia en la Escuela de Cine del Uruguay. Concibe y dirige varios largometrajes documentales, entre los que se cuentan *El cultivo de la flor invisible* y *Avant*.

Álves Pérez, Ataliva — Publica en Montevideo *Madriguera*.

Amorim, Enrique — Novelista, ensayista y poeta salteño. Publica alrededor de sesenta obras, entre las que se cuentan *El caballo y su sombra*, *La desembocadura* y *La carreta*. Es, junto con su esposa, Esther Haedo, anfitrión de tertulias y encuentros con intelectuales de todo el mundo en el mítico chalé Las Nubes.

Añón, Horacio — Diseñador gráfico y fotógrafo montevideano. Estudia dibujo, escultura y arquitectura. Trabaja como dibujante y maquetista. Es uno de los fundadores de Ediciones de la Banda Oriental. Diseña carátulas para las editoriales Tauro, Nuevo Mundo y Linardi y Risso; también diseña las colecciones Nuestra Tierra y Los Departamentos, entre varias otras.

Arregui, Mario — Escritor trinitario. Se identifica con la «generación del 45». Los secretos del campo y de sus hombres viven en muchos de sus cuentos. Su prosa es austera. Escribe y publica, entre otros libros, *Hombres y caballos*, *La sed y el agua*, *Un cuento con un pozo* y otros escritos.

Azzarini, Pablo — Corrector y periodista montevideano. Se dedica durante más de treinta años a la corrección de textos en el semanario *Brecha* y en las editoriales Yoea, Mexur y Club de Lectores, de México.

Baethgen, Raúl E. — Escritor y abogado montevideano. Trabaja como profesor de literatura, catedrático en la Facultad de Derecho de la Universidad de la República y bibliotecario en el Ateneo de Montevideo. Usa el seudónimo El Bachiller y las siglas REB para firmar sus artículos. Entre sus libros están *Barcos anclados* y el poemario gauchesco *Bien mirao*.

Baitler, Zoma — Pintor, dibujante, diplomático y periodista lituano. De joven se radica en Uruguay y, en el taller de Joaquín Torres García, estudia el sistema de composición basado en la proporción áurea. Funda la Escuela Taller de Artes Plásticas. Investiga el impresionismo. Pinta al aire libre calles, caseríos, campos, estaciones de ferrocarril y arroyos.

Ballesteros, Baltasar — Poeta artiguense. Publica *Flores y espinas*.

Barcala, Washington — Artista plástico montevideano. Estudia en el Círculo de Bellas Artes durante la dirección de Guillermo Laborde. Pasa por el taller de Joaquín Torres García. Funda con Manuel Espínola Gómez, Luis Alberto Solari y Juan Ventayol el Grupo Sáez. Su obra viaja a la Bienal de Venecia.

Barra, Claudia — Química farmacéutica. Conservadora del Museo Juan Manuel Blanes. Se ocupa de la conservación curativa de la obra *Paisaje*, de Ernesto Laroche.

Barradas, Rafael — Pintor, acuarelista y caricaturista montevideano. Funda *El Monigote*, una revista satírica sobre el ambiente cultural uruguayo. Autodidacta. Retrata los interiores de cafés, el ambiente del circo y personajes populares. Explora la urbanidad industrial y portuaria en España. Practica el vibracionismo, etapa muy reconocible en su trayectoria.

Bassi, Javier — Pintor montevideano. Inicia sus estudios con Pierre Fossey y José Montes. Realiza residencias artísticas en Europa, África y América. Con la beca del premio Paul Cézanne estudia en Francia. Participa en más de sesenta exposiciones.

Bauzer, Francisco E. — Pintor porteño. Incursiona en el óleo con retratos de habitantes del campo y paisajes poblados de bahías, bosques y ranchos.

Bellini, Gilberto — Artista uruguayo. Desde adolescente sale a pintar con su colega Carmelo Rivello, con quien comparte un punto de vista casi idéntico en varios óleos (existen al menos cuatro ejemplos en el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales).

Bergalli, Víctor V. — Poeta oriental. Escribe el poema campero *El primer gaucho*.

Bervejillo, Matías — Ilustrador montevideano. Animador y creador de *storyboards*. Ilustra un sinfín de portadas de discos y libros, y una serie variopinta de portadas de clásicos de la literatura infantil.

Blanes, Juan Manuel — Pintor montevideano, probablemente el más famoso del Río de la Plata. Dedica su vida a dibujar y pintar las grandes gestas patrióticas de la región y a retratar a las figuras más encumbradas de la época.

Blanes, Nicanor — Escultor y pintor montevideano. Hijo menor de Juan Manuel Blanes y María Linari. Se forma en Italia y estudia en Florencia con los maestros Giuseppe Ciaranfi y Emilio Gallori. Pinta paisajes, marinas, retratos. Explora la veta nativista que también ausculta Javier de Viana.

Blanes Viale, Pedro — Pintor mercedario. Pertenece al núcleo renovador del Novecientos. Entre Europa y Uruguay forja una personalidad vanguardista en el panorama del arte uruguayo. Explora el cromatismo, el libre uso del color y de la forma. Su luz y su ambiente, en Montevideo y el interior, lo muestran como un innovador en el descubrimiento de nuestro paisaje. Su semilla germina en José Cuneo, Alberto Dura, Guillermo Rodríguez, y en el Círculo de Bellas Artes.

Boglione, Riccardo — Curador y doctor en letras italiano. Tiene una maestría en lenguas y literaturas romances en el Colegio de Boston. Escribe sobre artes plásticas e investiga en temas vinculados a las vanguardias.

Bonham, John — Músico británico. Baterista de Led Zeppelin. En el *ranking* de los cien mejores bateristas de todos los tiempos ocupa el primer puesto.

Borrás, Aparicio — Productor rural de Paraje Zunín, Colonia. Propietario de Ellsworth Kelly, novillo de la raza Belted Galloway protagonista del video *Campo de color*.

Bortagaray, Inés — Escritora y guionista salteña. Publica los libros *Ahora tendré que matarte*, *Prontos, listos, ya* y *Cuántas aventuras nos aguardan*. Escribe guiones de largometrajes de ficción de Uruguay, Argentina y Brasil.

Cabrerita, Raúl Javiel — Dibujante, pintor montevideano. Estudia con Guillermo Laborde y Gilberto Bellini. En su trabajo hay rastros de Joaquín Torres García (en la búsqueda de una estructura de su obra con base en la proporción áurea). Son célebres sus acuarelas y las series dedicadas al retrato de niñas.

Camiruaga, Jorge — Músico montevideano. Dirige el Ensamble de Percusión de Montevideo (perceum), junto a Ricardo Gómez y Marcelo Zanolli. Para *Aquí soñó Blanes Viale* compone, *Esfumados*. En esta pieza de de 12 minutos de duración, todos los instrumentos se relacionan con las notas del tema principal de la obra *Triste Nº 3* de Eduardo Fabini.

Camnitzer, Luis — Artista, docente y teórico. Nace en Alemania. Crece en Uruguay. Estudia en la Escuela de Bellas Artes y en la Academia de Múnich. Vive en Nueva York y enseña en la State University de la ciudad. Lidera el conceptualismo en Latinoamérica. Participa en bienales de La Habana, Venecia y Kassel, entre otras.

Campal, Esteban F. — Escritor floridense. Ingeniero agrónomo. Productor rural. Estudia la historia rural del Río de la Plata. Publica *Hombres, tierras y ganados* y *Azara y su legado al Uruguay*.

Capelán, Carlos — Artista montevideano. Vive entre Uruguay, Suecia, Costa Rica, Noruega y España. En sus dibujos, pinturas, grabados e instalaciones investiga las nociones de representación e identidad. Su obra recorre bienales de cuatro continentes.

Caraballo, Luis — Adiestrador del novillo Ellsworth Kelly que protagoniza el video *Campo de color*. Trabajador rural oriundo de Paso Carbajal, Colonia. Vive en Paraje Zunín, donde está al frente de un bar.

Carreño, Waldo — Artista callejero (chinchinero) chileno. Acompaña con danza la percusión de su instrumento, el chinchín, un tambor de dos caras que se usa en la espalda y que él percute con varillas de mimbre y un tirapié.

Cartier, Victor Emile — Pintor nacido en Versalles. Su obra retrata paisajes y animales. Su pintura *El vaquero* es la más antigua del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales.

Castellanos, Carlos Alberto — Pintor montevideano. Estudia con Carlos María Herrera. Explora el grabado al aguafuerte. Funda el Círculo Fomento de Bellas Artes, antes de viajar a España, donde estudia con Joaquín Sorolla y Bastida. Recorre Paraguay, Brasil y Bolivia. Se radica en Pollenza, Mallorca, y también vive varios años en París.

Castellanos, Roberto — Pintor montevideano. Estudia en Italia bajo la orientación de José Ciaranfi. Trabaja como cónsul y viaja por el mundo. Sus marinas retratan costas, lagos, cielos y navíos.

Causa, Humberto — Pintor y ceramista montevideano. Estudia con Carlos María Herrera y Vicente Puig en el Círculo de Bellas Artes. Investiga en el planismo. Viaja a Europa y se radica en Mallorca. A su regreso reside un tiempo en Maldonado, donde, junto con José Cuneo, se dedica a la enseñanza y al retrato.

Cisneros, Núbel — Duraznense, oriundo de Sarandí del Yi. Piloto de la Fuerza Aérea. Especializado en meteorología, conocimiento que comparte día a día en varios medios de comunicación uruguayos.

Cohendet, Walter — Herrero montevideano. Su taller está ubicado en el Parque Tecnológico Industrial del Cerro. Trabaja durante veinte años al frente de una farmacia.

Cortázar, Julio — Escritor y traductor. Nace en Bélgica. Vive desde niño en Argentina y durante la dictadura se nacionaliza como francés. Escribe su primera novela a los nueve años. Maestro del relato corto. Autor de varias obras emblemáticas, entre las que se destacan *Rayuela* e *Historias de cronopios y de famas*.

Costigliolo, José Pedro — Pintor montevideano. En el Círculo de Bellas Artes es aprendiz de Guillermo Laborde, también maestro de Petrona Viera. Bajo la influencia del purismo se vuelca a un planismo geométrico en la pintura: fragmenta el espacio y sus formas. Comparte taller, viajes de estudio y vida con María Freire, con quien crea el Grupo de Arte No Figurativo.

Cuadri, Guillermo *Santos Garrido* — Escritor y poeta gauchesco oriundo de Minas. Herrero. Publica *Leyendas minuanas* y *Entre Vulcano y las musas*.

Cuneo, José — Pintor montevideano. Sus ranchos, lunas y acuarelas retratan el campo de Florida y de Cerro Largo. Estudia en París. Explora el planismo, las deformaciones expresionistas y el uso de la diagonal. Según el crítico Eduardo Dieste, sus paisajes revelan «una visión astronómica del campo».

Da Rosa, Julio César — Escritor olimareño. Trabaja como periodista en la revista *Asir* y en la emisora radial cx 32. Es diputado del Partido Colorado por Treinta y Tres. El medio rural y las personas que lo pueblan aparecen retratados en sus libros, como *Cuesta arriba*, *De sol a sol*, *Camino adentro*, *Rancho amargo*, *Buscabichos*, *Lejano pago* y *Gurises y pájaros*.

De María, Pedro Celedonio — Poeta nativista y farmacéutico bonaerense. Cree que los pueblos sin tradiciones son pueblos sin alma. Edita *Mala lengua*, un librillo de 16 páginas que se vende a 20 centavos. Publica también los versos camperos *Yuyitos de mi campo*, los poemas nativos *Güeya*, y el poemario *Vincha*.

Demassi, Gloria — Actriz fraybentina. Egresa de la Escuela del Teatro Circular, cuyo elenco estable integra por una década. Tras más de veinte años en la Comedia Nacional (con participación en obras de Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Federico García Lorca, Peter Weiss y Milton Schinca) vuelve al teatro independiente con obras de Thomas Bernhard y Gabriel Calderón, entre otros.

De Arzadun, Carmelo — Pintor salteño. Estudia en España y en París (en las academias de la Grande Chaumière y Collarossi), y más tarde en la Academia Vitti. Es profesor del Círculo de Bellas Artes. Incursiona en el planismo. La huella del Taller Torres García modifica su composición y su paleta. Sus paisajes, intimistas, solitarios, retratan la playa y la ciudad.

De Castro, Manuel — Escritor y periodista argentino, nacido en Rosario y radicado en Montevideo. En sus *Cronicones montevideanos* registra los años de juventud, la bohemia literaria del Novecientos y el vínculo con los grupos anarquistas. Escribe cuentos, novelas y poesía, como la épica nativa de *Laurel sangriento*. Crea Ediciones de la Banda Oriental.

De Viana, Javier — Escritor canario. Autor del grupo de relatos *Campo*, las novelas *Gaucha* y *Potros, toros y aperiases*, y las colecciones de cuentos *Gurí*, *Macachines* y *Leña seca*. Servidor de Aparicio Saravia, da vida a la esencia del criollo. En Viana, como en Blanes Viale, la luz, el paisaje y una coloración brillante juegan un papel fundamental.

Di Maggio, Nelson[1] — Crítico de arte maragato. Estudia con el profesor Jorge Romero Brest. Publica en varios diarios y semanarios de Montevideo, donde vive. Último espécimen de un estilo de crítica en desuso. Sobre *Aquí soñó Blanes Viale* escribió: «Es la primera vez que la principal pinacoteca del país claudica de su rol fundamental: exhibir el patrimonio histórico nacional; envía a los depósitos toda la colección permanente excepto tres inamovibles telas de Juan Manuel Blanes; desmantela la totalidad de sus salas interiores cedidas a un único artista que, además, borra la vibrante fachada cromática y la cubre con una escala de grises de plúmbea morbidez en alusión al brutalismo arquitectónico. El museo claudica de su identidad y se transforma en un buque fantasma en el parque de diversiones. [...]».

Dura, Alberto — Pintor montevideano. Estudioso de la luz, explora un cromatismo intenso, el paisaje y las formas veladas. Al igual que Pedro Blanes Viale, Ernesto Laroche, José Cuneo, Guillermo Rodríguez y Andrés Etchebarne Bidart, registra la tierra minuana y la luz cambiante de sus cerros. Crítico de arte de *El Ideal*. Obtiene el primer premio del Salón Nacional con *Aquí soñó Blanes Viale*.

El falsificador — Descubre su talento cuando niño, pero es hacia los veinte años cuando resuelve no desarrollar su propia autoría, sino «homenajear» (como él apunta) a grandes artistas. Viaja a Río de Janeiro, donde aprende a dominar el óleo e investiga en la acuarela. Conoce a Tarsila de Amaral y logra una falsificación casi perfecta de *A negra*.

1. Agregado por el editor.

Endhardt, Mechtild — Restauradora alemana. Junto con Claudia Barra se encarga de restaurar el cuadro *Juramento de los 33 orientales*, de Juan Manuel Blanes. Trabaja en Alemania, Suecia e India. Integra la tercera generación de una familia de pintores y restauradores. Lleva adelante un registro de la restauración de *El vaquero*, de Victor Emile Cartier, en un libro que incluye un testimonio sobre el oficio. Participa como restauradora en varias obras de la exposición *Aquí soñó Blanes Viale*, y propone un recorrido desde su perspectiva.

Erosa, Daniel — Periodista y escritor montevideano. Trabaja como cronista y editor. Investiga y escribe informes sobre infancia, salud, educación y ambiente. Durante varios años dirige el semanario *Brecha*. Publica el poemario *Disparos* y *Cuentos de las noches buenas*.

Espandaburu, Horacio — Pintor minuano. Discípulo de Juan Manuel Blanes. Estudia en la Academia de Bellas Artes de Madrid y pasa por escuelas de París. De regreso en Minas, pinta óleos y acuarelas con vecinos del lugar, paisajes, tropas, capataces y gauchos.

Etchevarne Vidart, Andrés — Pintor montevideano. Discípulo de Carlos María Herrera en el Círculo de Bellas Artes. Vive en París, en Múnich y en Mallorca, y recibe la influencia del modernista Anglada Camarasa y el simbolista Puvis de Chavannes. En Uruguay retrata el interior del país en varios paisajes.

Ferreira, Domingo *Mingo* — Ilustrador y diseñador gráfico tacuaremboense. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus dibujos acompañan publicaciones como *Marcha*, *Peloduro*, *Época*, *La Hora*, *Brecha*, *Tres* y *El País Cultural*. Integra junto a otros jóvenes «el dibujazo», al decir de María Luisa Torrens. Una ilustración suya aparece en la portada de *Leña seca*, de Javier de Viana.

Figari, Pedro — Pintor, abogado, político, filósofo y pedagogo montevideano. Dirige la Escuela de Artes y Oficios, y fomenta la vinculación de la industria y el arte con una identidad americana. Casi a sus sesenta años abraza la pintura. Retrata personajes del candombe y el campo, danzas típicas, patios coloniales, entierros, corridas de toros y juegos de bochas.

Flores Kaperotxipi, Mauricio — Pintor y escritor guipuzcoano. Viaja por Francia, Italia, Bélgica, Holanda y España. Huye de la Guerra Civil Española y se instala en Mar del Plata. Pinta figuras, paisajes y escenas de la región.

Fontana, Roberto *Berto* — Actor y director teatral montevideano. Se forma en la Escuela Dramática del SODRE. Inicia el movimiento de teatro independiente de Montevideo y participa en la fundación de El Galpón. Trabaja como locutor y es docente de arte dramático y fonética (conocimiento que plasma en su libro *Fonética práctica*). Interpreta a León Tolstoi, a Sócrates, a Leonardo y a W. H. Auden.

Freire, María — Pintora, grabadora y escultora montevideana. Busca alejarse de la representación tradicional a través de la abstracción. Comparte taller, viajes de estudio y vida con José Pedro Costigliolo, con quien crea el Grupo de Arte No Figurativo. Junto a Costigliolo y Antonio Llorens explora el universo neoconcreto o neogeométrico.

Fresno, Robert — Carpintero montevideano. Realiza estructuras en madera de uso museográfico. Con un equipo integrado por Jonathan Velásquez y Marcelo Cardozo se encarga de construir vitrinas y soportes en *Aquí soñó Blanes Viale*.

Frugoni, Emilio — Escritor, poeta, abogado, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de la República y parlamentario montevideano. Funda el Partido Socialista. Con dieciséis años dirige una publicación llamada *El Bombo*. Con veinte publica sus primeros versos. Entre sus libros se destacan *Los himnos*, *Poemas montevideanos*, *Bichitos de luz*, y ensayos como *La esfinge roja*.

Gandoy, Osvaldo — Integra el área de Registro del Museo Nacional de Artes Visuales. Participa en cursos de conservación y manipulación de acervo. Es montevideano.

García López, Marina — Investigadora madrileña. Doctora en historia de arte moderno y contemporáneo en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. Vive entre Madrid y Montevideo. Trabaja para The Museum of Fine Arts, Houston, y para el Museo Blanes de Montevideo, donde cataloga, digitaliza y analiza arte nacional uruguayo del siglo XX.

García, Miguel A. — Narrador y poeta montevideano de inspiración nativista. Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés, Ovidio Fernández Ríos, Santos Garrido y Serafín J. García elogian su trabajo. Entre sus libros aparecen *De mi terruño*, *Golilla*, *El sembrador* y *Trasfoguero*.

García, Julián — Poeta, dramaturgo y director teatral montevideano. Ejerce como profesor de química. Estudia derecho y se dedica a la escritura. Apoya las causas obreras y adhiere a la revolución cubana. Se desempeña como cónsul honorario en Zárate, provincia de Buenos Aires, donde funda el grupo Teatro Independiente. Publica, entre otros libros, *Milongas de un gaucho pobre*.

García, Serafín J. — Narrador y poeta olimareño. Va a la escuela en Vergara, y luego continúa su formación como autodidacta. Trabaja como empleado en una farmacia, ayuda a un rematador, aprende tipografía. Se radica en Treinta y Tres y trabaja como telefonista en la jefatura policial, antes de instalarse en Montevideo. Algunos de sus libros son: *Tacuruses*, *Tierra amarga*, *Las aventuras de Juan el Zorro*, *Piquín y Chispita*. Su obra se traduce a varios idiomas.

Garibaldi, Lucía — Directora de cine montevideana. Dirige varios videoclips y cortometrajes. Su primer largometraje, *Los tiburones*, es seleccionado para participar en la categoría Cine en Construcción de la 66ª edición del Festival de Cine de San Sebastián.

González, Leonilda — Grabadora, dibujante y pintora coloniense. Estudia en los talleres de André Lothe y de Fernand Leger en París. Funda el Club de Grabado de Montevideo. Son célebres sus series de novias revolucionarias, caballos y niños.

Grau, María Eugenia — Investigadora montevideana. Curadora y docente de historia del arte. Trabaja en el área de investigación y curaduría del Museo Nacional de Artes Visuales.

Guaragna, Fabricio — Artista plástico, docente, educador y tallerista montevideano. Trabaja en el área educativa del Museo Nacional de Artes Visuales. Explora la performance y el transformismo.

Guardias de sala — Numeroso equipo de personas a cargo de la vigilancia de cada una de las áreas de exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales. En *Aquí soñó Blanes Viale* se alternan para integrar la obra *Alegoría*.

Guerra, Eriberto A. — Poeta nativista, artesano y guasquero maragato. Trabaja como inspector de Aduanas. Publica *Con el lazo ramaleao*, *Historia de Rincón del Pino* y *Mis tiros de boleadoras*, recopiladas con el título *Antología gauchesca*.

Guglielmino, Osvaldo — Historiador y poeta bonaerense. En Pehuajó un barrio lleva su nombre.

Hidalgo, Bartolomé — Escritor montevideano. Pionero de la poesía gauchesca en el Río de la Plata. Se incorpora a la revolución de 1811 y acompaña el éxodo del pueblo oriental. Tras la invasión luso-brasileña viaja a Buenos Aires, vende sus cuartetas y composiciones y escribe sus *Cielitos y diálogos patrióticos*.

Hudson, Guillermo E. — Naturalista argentino. Escritor. Hijo de estadounidenses afincados en Quilmes, conoce el campo desde pequeño. Se muda a Inglaterra, donde funda la primera sociedad protectora de las aves: Royal Society for the Protection of Birds. *Allá lejos y hace tiempo* y *La tierra purpúrea* son algunos de sus libros más reconocidos.

Infantozzi, Luis — Escultor, fabricante y empresario montevideano. Creador de la marca Infantozzi Materiales, que brinda insumos para artistas y toda clase de materiales para niños. En *Aquí soñó Blanes Viale* fabrica los óleos para *Pax in lucem*, de acuerdo a la fórmula del Taller Torres García.

Infanzón, Nicolás — Montajista de exposiciones duraznense. Trabaja en más de sesenta exposiciones, entre las que aparecen muestras de arte contemporáneo colectivas e individuales. En *Aquí soñó Blanes Viale* desarrolla el montaje junto a Gustavo Jauge y Darío Olivera.

Jones, Roberto — Actor y director de teatro montevideano. Estudia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Integra varios años la Comedia Nacional. Adapta a Tennessee Williams, Antón Chéjov, Eugene O'Neill y clásicos en el teatro uruguayo. Actúa en cine y televisión.

Laborde, Guillermo — Pintor montevideano. Estudia en el Círculo de Bellas Artes con Carlos María Herrera. Viaja a Europa y estudia en Milán, Florencia, Roma y París. A su vuelta a Uruguay se dedica a la docencia, a la decoración y a la escenografía en teatros y en carnaval. Es el maestro de Petrona Viera, a quien le imprime «una enseñanza de modernidad», al decir de Raquel Pereda.

Lara, Zully — Artista y docente riverense. Trabaja en el Área de Registro del Museo Nacional de Artes Visuales.

Laroche, Ernesto — Pintor montevideano. En su obra aparecen faros, serranías, lagunas, ombúes, arroyos, carretas y ranchos. Publica un libro llamado *Algunos pintores y escultores*, y bajo el seudónimo Horace Le Serton publica críticas de arte en diarios de la capital. Hasta sus últimos días se desempeña como director del Museo Nacional de Artes Visuales.

La Roca, Federico — Ingeniero montevideano. Hace un doctorado en ciencias de la computación y redes en Telecom ParisTech. Para *Aquí soñó Blanes Viale* desarrolla desde la Facultad de Ingeniería de la UdelaR y con la asistencia de Germán Capdehourat y una tríada de estudiantes de grado (Antonio Bracco, Federico Grunwald y Agustín Navcevich) una aplicación llamada MNAVegante. Este sistema permite que personas no videntes accedan fácilmente a las obras del Museo Nacional de Artes Visuales.

Lejtreger, Rafael — Fotógrafo. Durante seis años estudia ingeniería civil en la Universidad de la República. Estudia fotografía en el Foto Club Uruguayo, iluminación, producción de moda y posproducción fotográfica. Dirige la productora fotográfica Visor. Trabaja para revistas nacionales y extranjeras. Realiza fotografías de músicos y retrata los trabajos de artistas visuales.

Livni, Pedro — Arquitecto y docente montevideano. Magíster de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en Montevideo, y en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella, de Buenos Aires. Junto a Gonzalo Carrasco funda el sitio de crítica de arquitectura Vostokproject. Viaja por el mundo como curador, conferencista y profesor. En *Aquí soñó Blanes Viale* se propone un recorrido desde su punto de vista.

López de la Torre, Ana Laura — Artista conceptual montevideana. Educadora. Hace un máster en práctica crítica de las artes en el Central St. Martins College of Art & Design. Vive en Londres y presenta su trabajo en varias galerías. Sus proyectos se programan en instituciones de Bélgica, Suiza, España, Colombia, Argentina y Brasil. En *Aquí soñó Blanes Viale* se sugiere seguir un recorrido desde su perspectiva.

Lussich, Antonio — Arboricultor, escritor y empresario naviero montevideano. Cultiva la literatura gauchesca. Escribe *Los tres gauchos orientales*, que Jorge Luis Borges considera antecesor del *Martín Fierro* de José Hernández. Tras adquirir mil ochocientas hectáreas de terreno virgen en Punta Ballena, crea allí un *arboretum*.

Macedo, Valentín R. — Poeta gauchesco olimareño. En el oeste de Treinta y Tres hay una calle que lleva su nombre.

Malosetti Costa, Laura — Investigadora, curadora y ensayista montevideana. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Hace un doctorado en Buenos Aires, donde se radica, y escribe sobre historia del arte. Dirige el Instituto de Artes y la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de San Martín. Integra su obra más de una veintena de ensayos. En *Aquí soñó Blanes Viale* se propone un recorrido a partir de su mirada.

Martínez, Joaquín *Santicaten* — Realizador cinematográfico, novelista y ensayista montevideano. Viaja a Europa y en medio de la Guerra Civil Española se alista en el bando nacionalista. Escribe y dirige *Alma y nervio de España*. Publica varios libros, entre los que se cuentan *Uruguay, año 2000*, *El país del miedo*, *Horizontes cerrados* y *Luz mala*.

Marzano Salaberry, Antonio — Poeta nativista fernandino, trovador. Firma sus poemas con varios seudónimos: el más conocido es *El viejo Braulio*, pero también *René Race* y *Arturo Méndez Silva*. Trabaja en una imprenta y se vincula con el diario *La Prensa*, de Maldonado.

Maurente, Julio — Intendente y coordinador de logística del Museo Nacional de Artes Visuales. Es montevideano.

Mazzey, Luis — Pintor y grabador montevideano. Estudia en el Círculo de Bellas Artes con Vicente Puig, Carlos María Herrera y Carmelo de Arzadun. Seleccionado por Milo Beretta, ingresa a la Escuela de Artes y Oficios como ayudante de pintura. Integra el Club de Grabado de Montevideo. Vive en París y recorre Italia. Sus obras viajan por bienales y muestras de San Pablo, Tokio, Lugano y París. Dibujos suyos ilustran las portadas de varios libros, como *Agua mansa*, de Serafín J. García.

Medina, Estela — Actriz montevideana, conocida como «la dama del teatro». Discípula de Margarita Xirgu en la primera generación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, y primera actriz de la Comedia Nacional, recorre Hispanoamérica con *Solo una actriz de teatro*, obra sobre Xirgu, dirigida por Levón y con texto de Gabriel Calderón.

Mera, Claudia — Escritora, artista visual y productora teatral montevideana. Investiga los procesos de creación de las obras contemporáneas transdisciplinarias, y lo registra en su proyecto-plataforma Wanderland. Trabaja como gestora en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Michelena, Bernabé — Escultor duraznense. Estudia en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo y en el taller del escultor italiano Felice Morelli. Viaja a Europa y vive varios años en París, donde investiga el trabajo de Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol y Charles Despiau. Funda la Escuela Taller de Artes Plásticas. Gana varios premios y dedica varias obras escultóricas a José Cuneo, Alberto Zum Felde, Eladio Dieste y Carmelo de Arzadun.

Montañés, Raúl — Payador de Punta Ballena, Maldonado. Crece cerca de una cañada y de un yacimiento de carbón. Forma el grupo Los Montañés, que también integran, entre otros, sus hermanos Berna y Washington, también cantores y payadores. Publica los poemarios criollos *Rescoldos*, *Con la voz del corazón*, *Cacharpas* y *Solsito güeno*. Se muda a Montevideo y se suma al movimiento de payadores rioplatenses La Gran Cruzada Gaucha.

Moreira, Omar — Escritor, profesor de literatura e historiador duraznense. Se radica en Nueva Helvecia y trabaja como director de un liceo en Valdense y como inspector de Secundaria. Entre los veinte libros que publica están *Fuego rebelde*, *Molino quemado* y *El árbol que arde*.

Mosca, Horacio — Empresario gráfico montevideano. Nieto del fundador de la imprenta y librería Mosca Hermanos. Se ocupa de facilitar la impresión de todas las publicaciones nacidas de *Aquí soñó Blanes Viale*.

Muñiz, Eduardo — Docente, escultor y artista plástico montevideano. Trabaja en talleres de restauradores en Le Marche, Italia. Restaurador de escultura en el taller de restauración de la Comisión del Patrimonio de la Nación. Se forma en conservación preventiva y gestión cultural. Se desempeña como conservador en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Oliver, Fabián — Sonidista montevideano. Estudia sonido para películas en el Diplôme Universitaire de Cinema et Audiovisuel, en Estrasburgo. Se ocupa del sonido directo y de la posproducción de sonido de una cincuentena de películas de Uruguay y el mundo.

Onetti, Juan Carlos — Escritor y periodista montevideano. Afirma que hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Tras su primer libro, *El pozo*, aparecen, entre otras obras maestras, *Los adioses*, *El astillero* y la colección de cuentos *El infierno tan temido*. Recibe el premio Cervantes de literatura.

Pareja, Miguel Ángel — Pintor montevideano. Se cría en Las Piedras, donde se forma con Manuel Rosé. En un viaje a Italia aprende a trabajar con mosaicos y aplica ese conocimiento en los murales de varios edificios de Montevideo. Dirige la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego un taller que lleva su nombre.

Pastorino, Domingo — Escritor y periodista serrano. A los dos años deja Lavalleja y se radica en Batlle y Ordóñez. Escribe cuentos que publica en varios diarios del interior de Uruguay. Su mundo narrativo está poblado de personas enraizadas en pueblos y campos. *Llegando al paso* es uno de sus libros.

Peluffo Linari, Gabriel — Ensayista, curador e investigador en historia del arte contemporáneo. Escribe *Historia de la pintura en Uruguay*, *Pedro Figari: arte e industria en el Novecientos*, *Joaquín Torres García: Polémicas*. Durante más de veinte años dirige el Museo Juan Manuel Blanes. Obtiene la beca de la Guggenheim Foundation. Es académico de número de la Academia Nacional de Letras.

Perdomo, Emilio *Cachito* — Carpintero oriundo de Paraje Piedra Chata. Se radica en Florencio Sánchez, donde trabaja como carpintero y profesor de carpintería. Se dedica a la construcción de muebles, reparaciones y mantenimiento. Hoy está jubilado.

Pereda Valdés, Ildefonso — Escritor, historiador, abogado, crítico y político tacuaremboense. A los doce años se radica en Montevideo. Funda *Los Nuevos*, revista que publica textos de Guillaume de Apollinaire y Jean Cocteau. Se interesa por el folclore. Estudia y difunde tradiciones afrouruguayas. Publica *Música y acero*, *El arquero*, *El rancho*.

Pereira, Isolda — Maestra oriental, autora del libro *Camino*.

Pérez, Clodomiro — Poeta y payador rochense. Recorre los caminos y publica sus poemas y canciones en *Auroras*, *Anocheciendo*, *Atardeceres*, *Adiosito*, *Sentencias del Tata Viejo*.

Pérez Petit, Víctor — Escritor, poeta y dramaturgo montevideano. Funda la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* junto con José Enrique Rodó y los hermanos Martínez Vigil. Usa seudónimos (como Argos, El Otro y Juan Palurdo) para firmar cuentos, poemas y críticas. Entre sus libros están *Entre los pastos* y *Las tres catedrales del naturalismo*. Escribe además una decena de obras teatrales.

Picasso, Pablo — Pintor español. Padre (junto con Georges Braque) del cubismo. Su impacto en la cultura popular (la arquitectura, la moda y la manera de mirar) es monumental. Es célebre su respuesta al periodista mexicano Manuel Mejidom: «¿Qué quieres? ¿La pintura de Picasso o la firma de Picasso?».

Pino, Nelson — Diseñador y publicista gráfico montevideano. Se forma en conservación preventiva de obras de papel con Claude Laroque (Francia), Ángel Calderón (España), Susana Brandariz (Argentina), Carlo Federici y Ana Galiano. Realiza tareas de conservación preventiva y curativa en soporte papel en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Porro, Sergio — Artista montevideano. Integra la Fundación de Arte Contemporáneo. Su obra pictórica investiga los mitos y los guiños entre el dibujo animado y el relato hegemónico de la historia moderna. Trabaja desde hace varios años en el MNAV a cargo de múltiples tareas.

Prigioni, Carlos — Biólogo. Reproduce sonidos de animales. Con ese don para imitar sonidos participa en varios programas televisivos de Uruguay y Argentina. Es especialista en anfibios. Conferencista y autor de un centenar de trabajos científicos en revistas nacionales y extranjeras.

Puig, Vicente — Pintor y maestro catalán. Estudia en la Academia de Bellas Artes de Múnich y en París. Se radica en Montevideo de joven. Retratista, paisajista y decorador. Docente en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo y de Buenos Aires. Entre sus alumnos aparecen José Luis Zorrilla de San Martín, María Freire, Antonio Pena, José Pedro Costigliolo, Petrona Viera, Dolcey Schenone Puig y Humberto Causa.

Ramos, Nelson — Pintor doloreño. Funda el grupo La Cantera y el Centro de Expresión Artística. Explora los objetos cotidianos por medio de instalaciones. Gracias a dos becas viaja a Rio de Janeiro (a estudiar con Iberé Camargo y con el grabador Johnny Friedlaender) y recorre España, Francia e Italia. Representa a Uruguay en las bienales de San Pablo, La Habana y Venecia.

Regules, Tabaré — Escritor y cirujano montevideano. Dirige la Sociedad Criolla Elías Regules (nombre de su padre). Con el estilo tradicionalista que también caracteriza a su padre, publica *Margaritas rojas* y *Mate amargo*. Amalia de la Vega musicaliza varios de sus poemas.

Rey, Rosana — Docente y actriz montevideana. Técnica en museología. Egresada del Instituto de Profesores Artigas; da clases de dibujo. Trabaja en el área educativa del Museo Nacional de Artes Visuales.

Reyles, Carlos — Novelista montevideano. Ensayista. Hacendado y cabañero. Funda la Federación Rural. Investiga en el realismo, en el decadentismo francés y en el modernismo. Encuentra en José Enrique Rodó una poderosa influencia. Viaja por Francia, Inglaterra y España. Entre sus libros están *Beba*, *El terruño* y *El gaucho florido*, donde se cuenta una serie de episodios de la vida en la zona de la pampa.

Reyno, Walter — Actor montevideano. Trabaja en más de veinte largometrajes de ficción uruguayos y protagoniza casi un centenar de espectáculos teatrales. Su trayectoria está muy ligada al Teatro Circular de Montevideo.

Ribeiro, Javier — Escultor. Estudia diseño industrial. Se especializa en escultura en 3D. Realiza el modelado y los calcos de la obra *Figura de joven*, del artista Bernabé Michelena.

Ricobaldi, Eduardo — Analista de sistemas montevideano. Se ocupa de la base de datos y del desarrollo del sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales, donde trabaja en el área de informática.

Rivello, Carmelo — Pintor uruguayo. De adolescente suele salir a pintar con su colega Gilberto Bellini, con quien comparte un punto de vista casi idéntico en varios óleos. Funda la Escuela Taller de Artes Plásticas. Integra la generación que explora el planismo.

Rocca, Silvia — Locutora y conductora radial montevideana. Coordina el Departamento de Radios de Radiodifusión Nacional del Uruguay. Realiza la grabación de los contenidos de MNAVegante junto con un equipo de locutores formado por Gerardo Caballero, Camilo Delelli, Nedirley Masciadri, y de los técnicos de grabación Alejandro Campodónico y Henry Flores.

Rodríguez, Guillermo — Pintor, dibujante y grabador montevideano. Tiene dieciséis años cuando expone por primera vez su trabajo. En su contacto con el impresionismo es importante la influencia de su maestro, Pedro Blanes Viale. Con una gran riqueza de color interpreta paisajes, escenas de campo, puertos, orillas y ferrocarriles.

Rodríguez Can, Juan — Poeta. Canta al terruño («sosegao güelvo a mis pagos, los pagos en que nací, donde se alzaba el ranchito en que un día juí feliz», apunta en «Volviendo») y escribe *Descampao.*

Rodríguez Castillos, Osiris — Músico, poeta, compositor y lutier montevideano. Su infancia en Sarandí del Yi deja una huella profunda en su sensibilidad. Estudia guitarra con Atilio Rapat. Publica varios libros (*Grillo nochero*, *1904. Luna roja*, *Entierro de carnaval*, *Cantos del norte y del sur*) y edita varios discos.

Rosales *El Arriador* — Escritor. Publica los versos criollos *Rebencasos.*

Rosé, Manuel — Pintor canario. Retrata la batalla de Las Piedras, a Artigas en el sitio a Montevideo y a los generales Manuel Oribe y Fructuoso Rivera, y se ocupa tanto de la figura como del paisaje. Indaga en el plenairismo. El paisaje de Las Piedras y el de las sierras de Córdoba son protagonistas en su trabajo.

Sáez, Carlos Federico — Pintor mercedario. Desarrolla un talento precoz que lo lleva a los trece años a estudiar pintura en Montevideo y en Italia. Primero conoce la Academia (de Bellas Artes, en Roma) y luego la antiacademia. Se vincula con la escuela *macchiaioli* y con el *art nouveau*. Con pinceladas rápidas, pinta paisajes y retratos de individuos solitarios. Muere demasiado joven.

Schenone Puig, Dolcey — Pintor montevideano. Estudia dibujo y pintura con Carlos María Herrera, José Belloni, Manuel Rosé y Vicente Puig. En sus óleos aparecen cerros, arroyos, arboledas, sauces y glicinas.

Schroeder, Jimena — Licenciada montevideana en comunicación, egresada de la Universidad de la República. Maestranda en estudios organizacionales (con énfasis en comunicación organizacional) por la Universidad Católica del Uruguay. Estudia artes plásticas y visuales en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Universidad de la República). Se encarga de la comunicación del Museo Nacional de Artes Visuales.

Sciorra, Alberto Eliseo — Poeta y periodista chivilcoyano. Escribe en *La Opinión*, *El Progreso* y *La Época*. En su *Odisea gauchesca* retrata el ambiente rural y el espíritu paisano. Publica también *La novela del alma*, *Evocación gloriosa* y *El trabajo*.

Sierra, Guillermo — Licenciado en artes visuales y técnico multimedia canario. Proviene de San Ramón. Trabaja en el Espacio de Arte Contemporáneo a cargo de las instalaciones multimedia.

Silva, Lourdes — Montevideana. Licenciada en filosofía, psicóloga, magíster en literatura. Obtiene un diploma en estética y filosofía del arte. Estudia teoría de las artes. Trabaja como investigadora, docente y curadora en el campo de las artes visuales. Integra el proyecto Casa Mario desde 2014. En *Aquí soñó Blanes Viale* se propone un recorrido basado en su mirada.

Siniscalchi, Francisco — Pintor maragato. Desde niño se radica en Nueva Helvecia. Con Guillermo Laborde estudia decoración y, con Antonio Pena, grabado. En sus paisajes aparece un interés por el color y por la luz, una pincelada rica en tonos y en matices.

Soria, Abel — Escritor, músico y payador canario. Vive en el campo hasta la adolescencia. Estudia guitarra y solfeo con Humberto Calvetti. Se muda a San José, donde estudia, empieza a payar y a participar como locutor en el programa radial *Bajo el alero*. Prueba suerte en varios trabajos (enfermero, mozo, albañil). Aparece *Primeros vuelos* y después una treintena de obras. Participa de La Cruzada Gaucha y gira por Uruguay, Brasil, Argentina y Australia.

Suárez, Julio E. *Peloduro* — Dibujante, caricaturista, historietista salteño. Vive su infancia y adolescencia en Salto. Cuando se muda a Montevideo estudia y abandona arquitectura, y trabaja como periodista y docente. Publica sus primeros dibujos en *El Plata*. Se ocupa de la secretaría de redacción de la revista *Mundo uruguayo*. Funda la revista *Peloduro*. Firma con seudónimos varios: *Jess*, *Pelo*, *Marcos Tuaín*, *Pepe Repepe* o *El Mono*.

Talayer, Felipe — Poeta gauchesco. Escribe *Tizones de mi fogón* y *Cardos y chircas: poesía gaucha, coplas nativas y rimas ciudadanas*, donde rinde un homenaje a José Gervasio Artigas y a Juan Zorrilla de San Martín.

Techera, Roberta — Arquitecta younguense, egresada de la Universidad de la República. Obtiene un máster en diseño integral en la Universidad de Diseño de Kobe, Japón. Investiga el espacio doméstico tradicional japonés, su estética y su funcionamiento.

Testa, Clorindo — Arquitecto y artista plástico argentino. Entre sus obras se cuentan el ex Banco de Londres, la Biblioteca Nacional, la Casa Di Tella y el Centro Cultural Recoleta. En los setenta se encarga de la reforma del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Su obra recorre bienales y museos del mundo. Aparece mencionado en *Rayuela*, de Julio Cortázar, y en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato.

Torello, Georgina — Investigadora y docente montevideana. Doctora en letras por la Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos. Es profesora en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Publica artículos sobre estética e historia del cine en libros y revistas arbitradas de Uruguay y del exterior. En *Aquí soñó Blanes Viale* se propone un recorrido desde su perspectiva.

Torres, Augusto — Pintor y muralista. Hijo de Joaquín Torres García y Manolita Piña, nace en Barcelona, pero también tiene nacionalidad uruguaya. De niño vive en Estados Unidos, Italia y Francia. La huella del taller que funda su padre se hace indeleble en su trabajo.

Torres, Horacio — Pintor. Hijo de Joaquín Torres García y Manolita Piña, nace en Livorno, pero también tiene la nacionalidad estadounidense. Participa del Taller Torres García y en la obra que aparece en los murales del hospital Saint Bois de Montevideo. Es en Nueva York donde su exploración lo lleva a la pintura figurativa, hoy presente en varios museos.

Torres García, Joaquín — Pintor montevideano. También escultor, maestro, teórico del arte. Crea el universalismo constructivo y el Taller Torres García. Cree que el arte debe estar al servicio de la razón y de la armonía del orden cósmico. Traduce su pensamiento en signos universales que incorpora en una estructura hecha con base en la proporción áurea.

Torres García, Taller Taller (recibe también el nombre de La Escuela del Sur) creado por el maestro Joaquín Torres García. Funciona como taller de trabajo y de enseñanza colectiva de arte y pintura, de acuerdo a los principios del universalismo constructivo. A lo largo de su existencia, de dos décadas, el taller deviene en movimiento artístico. El grupo constructivista pinta una serie de murales en el hospital Saint Bois, en Montevideo.

Uribe, Joaquín Diseñador industrial, egresado de la Escuela Universitaria Centro de Diseño (Universidad de la República). Funda el estudio Proyector, desde donde desarrolla tareas de consultoría, investigación y diseño de productos.

Uribe, Pablo Artista oriundo de Paraje Zunín. Estudia varios años arquitectura en la Universidad de la República y artes visuales con Guillermo Fernández. Representa a Uruguay en bienales de la región y de Europa. Es el autor de la muestra *Aquí soñó Blanes Viale*, que aquí y ahora abarca todos los espacios del Museo Nacional de Artes Visuales.

Uribe, Santiago Diseñador de comunicación visual en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Director del estudio Animal, trabaja en proyectos de diseño editorial, *branding*, identidad, comunicación y diseño de tipografía. Músico.

Varela, Wenceslao Poeta y narrador gauchesco maragato. Se desempeña como peón rural y en poesía explora la décima y el soneto. Publica, entre otros libros, *Vinchas*, *De mis yuyos* y *Diez años sobre el recado*.

Vidal, Maru Productora *freelance* montevideana. Se ha ocupado de la gestión de innumerables proyectos artísticos. Coordinadora del Espacio de Arte Contemporáneo de Uruguay. Es la productora general de *Aquí soñó Blanes Viale*.

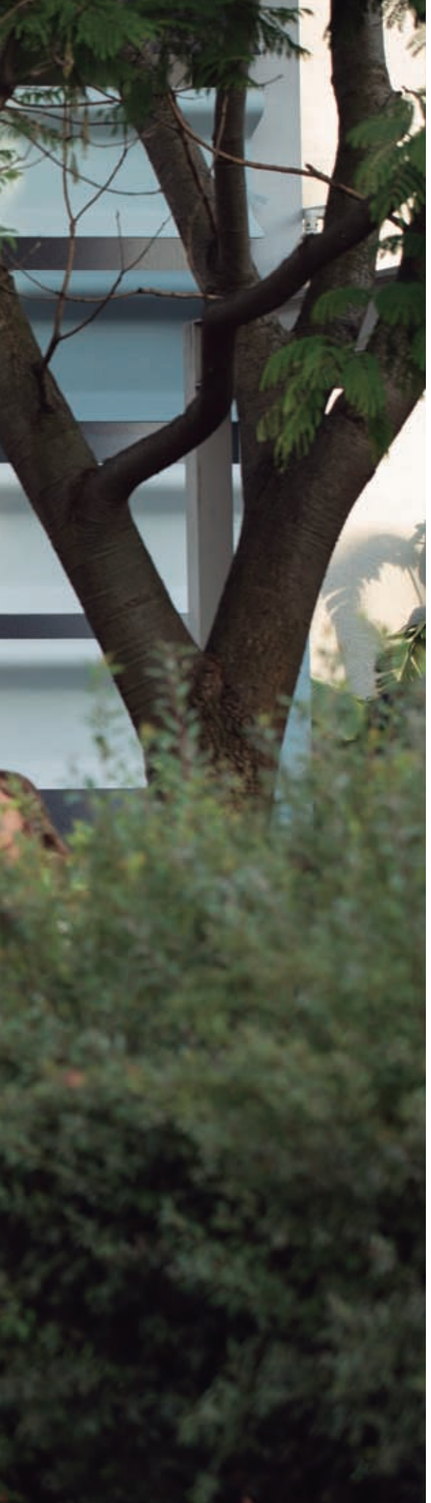
Vidart, Jorge Constructor y empresario montevideano. Proveedor habitual del Museo Nacional de Artes Visuales en servicios tales como cerramientos en yeso y pintura. Para *Aquí soñó Blanes Viale* trabaja con Daniel Mascariello y los hermanos Jorge Manuel y Nicolás Andrés Correa Mastoros, encargados de pintar con óleo los planos de la caja de escalera en la intervención *Pax in lucem*.

Viera, Petrona Pintora montevideana. Estudia con Guillermo Laborde y con Guillermo Rodríguez. Una paleta vibrante, la gratitud por el paisaje natal, el dibujo sin detalle y los colores planos acompañan sus obras. Su serie *Recreo* es, acaso, la más distintiva en su recorrido, que también incluye naturalezas muertas y grabados sobre madera y metal.

Viñuela, Helena Montevideana. Licenciada en comunicación social. Hace un posgrado en estrategias comunicacionales. Se ocupa de gestionar el proyecto *Aquí soñó Blanes Viale* ante los Fondos de Incentivo Cultural (FIC) del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Zinno, Álvaro Fotógrafo e ingeniero civil montevideano. Director de proyectos audiovisuales, se especializa en posproducción y *motion graphics*. Dirige comerciales para Uruguay, Chile, Puerto Rico, México, Perú y España.

02.
Béton brut, 2018
Intervención en fachada del MNAV
20 × 6 mts



Ministerio de Educación y Cultura

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

Director 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
Fabricio 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

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283
Parque Rodó, Montevideo, Uruguay
T. +598 2 711 6054
www.mnav.gub.uy

AQUÍ SONÓ BLANES VIALE

Aquí soñó Blanes Viale
Una exposición de Pablo Uribe

Curaduría
Carlos Capelán

Producción general
Maru Vidal

Equipo asesor
Carlos Capelán
Gabriel Peluffo Linari
Riccardo Boglione

Restauración y cuidado de obras
Mechtild Endhardt

Asistencia en proyectos especiales
Matías Bervejillo

Modelaje 3D arquitectura
Roberta Techera

Diseño de soportes museográficos
Joaquín Uribe

Modelado y copias en yeso
Javier Ribeiro

Identidad visual, tipografía y gráfica
Santiago Uribe

Fabricación de óleos para *Pax in lucem*
Luis Infantozzi

Escaneo 3D
Fernando Foglino
Rodrigo Melazzi
Andrés Nogueira

Impresión 3D
Marcelo Payssé

Proyecto pedagógico
Marina García López

Recorridos guiados
Mechtild Endhardt
Ana Laura López de la Torre
Lourdes Silva
Pedro Livni
Georgina Torello
Laura Malosetti Costa

Desarrollo de aplicación MNAVegante y localización *indoor*
Federico La Roca
Germán Capdehourat
Antonio Bracco
Federico Grunwald
Agustín Navcevich

Locución
Silvia Rocca
Gerardo Caballero
Camilo Dalelli
Nedirley Masciadri

Técnicos en grabación
Alejandro Campodónico
Henry Flores

Montaje de obras e iluminación
Nicolás Infanzón
Gustavo Jauge
Darío Olivera

Montaje de videos
Guillermo Sierra

Restauración edilicia
Jorge Vidart
Daniel Mascariello
Jorge Manuel Correa
Nicolás Andrés Correa

Mobiliario y carpintería
Robert Fresno
Jonathan Velásquez
Marcelo Cardozo

Herrería
Walter Cohendet

Técnicos electricistas
Alejandro Birriel
Martín Acosta
Ignacio Rueda

Gestión de Fondos de Incentivo Cultural
Helena Viñuela

Obras en préstamo
Colección Israel Lublinerman
Colección Manhard-Sasson
Colección Sanguinetti-Canessa
Galería Henrique Faria
Galería Sur
Georgina Torello y Riccardo Boglione
Helena Sanguinetti y Gerardo Uribe
Ministerio de Relaciones Exteriores
Museo Colección Nicolás García Uriburu
Museo Histórico Nacional
Museo Juan Manuel Blanes
Museo Torres García
Servicio de Oceanografía, Hidrografía
y Meteorología de la Armada
Teatro Solís

Organizan:
Museo Nacional de Artes Visuales
Instituto Nacional de Artes Visuales
Dirección Nacional de Cultura

Patrocina
Banco Itaú

Auspician
ANTEL
Facultad de Ingeniería (UdelaR)
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UdelaR)
Radiodifusión Nacional de Uruguay (RNU)
Ministerio de Relaciones Exteriores
Embajada de Francia en Uruguay

Colaboran
Remates Castells
Trans Surysalt
Gráfica Mosca
Infantozzi Materiales
Musitelli Film & Digital
Antigua Bodega
Kroser
Montecristo Casting
Programa Enlace (IM)

Proyecto editorial
Pablo Uribe

Maquetado y diseño
estudioanimal

Textos preliminares
María Julia Muñoz
Sergio Mautone
Enrique Aguerre
Alejandro Denes
Stella Elizaga

Textos curatoriales
Carlos Capelán
Gabriel Peluffo Linari
Riccardo Boglione

Textos de Elenco
Inés Bortagaray

Textos de Guía de sala
Pablo Uribe
Marina García López
Daniel Erosa

Fotografía
Rafael Lejtreger

Retoque de fotografía
Aldo Giovinetti

Coordinación editorial
Maru Vidal

Corrección
Pablo Azzarini

Traducción
Adriana Butureira

Impresión
Gráfica Mosca

ISBN: 978-9974-36-379-3
Depósito legal: 375266

Una exposición de Pablo Uribe

Curaduría Carlos Capelán

Museo Nacional de Artes Visuales

AQUÍ SOÑÓ BLANES VIALE

A mi hermano Gustavo «Chicho» Uribe

Agradecimientos

Adriana Bermúdez
Adriana Butureira
Agustín Navcevich
Aldo Giovinetti
Alejandro Campodónico
Alejandro Birriel
Alejandro Denes
Alejandro Díaz
Alejandro Lagazeta
Alexandre García
Alfonsina Uribe
Alfonso Uribe
Alicia Cuba
Ana Laura López de la Torre
Ana Micenmacher
Andrés Azpiroz
Andrés Tolosa
Ángel Kalenberg
Antonella de Ambroggi
Antonio Bracco
Aparicio Borrás
Bruno Grisi
Camilo Dalelli
Carlos Capelán
Carlos Pazos
Cecilia Mattos
Clara Planelles
Claudia Barra
Claudia Mera
Cristina Bausero
Daniel Arbulo
Daniel Asconeguy
Daniela Bouret
Daniel Erosa
Daniel Islas
Daniel Mascariello
Darío Arce
Darío Invernizzi
Darío Olivera
Diego Martino
Edith Gualtieri
Eduardo Muñiz
Emilio Perdomo
Enrique Aguerre
Enrique Álvarez
Enzo Castellini
Ernestina Uribe
Ernesto Musitelli
Eugenia Sucre
Ewelina Bakala
Fabián Oliver
Fabricio Guaragna
Federico La Roca
Federico Grunwald
Fernando Foglino
Fernando Sicco
Flavia Eguren
Flavia Silva
Francisco Uribe
Gabriel Peluffo Linari
Gabriel Soto
Gerardo Caballero
Gerardo Goldwasser
Gerardo Uribe
Germán Capdehourat
Georgina Torello
Gisella Previtali
Gonzalo Moreira
Guillermo Sierra
Gustavo Jauge
Henrique Faria
Henry Flores
Helena Sanguinetti
Helena Viñuela
Heloísa Pisani
Horacio Mosca
Hugo Achugar
Ignacio Rueda
Inés Bortagaray
Isabel Bortagaray
Israel Lublinerman
Jacinto Uribe
Javier de los Santos
Javier Vaz
Jimena Schroeder
Joaquín Uribe
Jonathan Velásquez
Jorge Manuel Correa
Juan Álvarez
Juan Castells
Juan García
Julio Maurente
Julio María Sanguinetti
Juliana Dansilio
Juliana Rodrigues
Karina Falero
Katty Gancharov
Laura Bardier
Laura Malosetti Costa
Leonardo Kammermann
Lorena Acosta
Lourdes Silva
Lucas Uribe
Luis Alonzo
Luis Caraballo
Luis Infantozzi
Luis Mardones
Marcela Gil
Marcelo Payseé
Marcos Ramírez
Marcelo Cardozo
María Eugenia Grau
María Inés Biatturi
María José Albarracín
María José Devesa
María Julia Muñoz
María Simon
Mariana Díaz
Mariana Silveyra
Marie Christine Charlieu
Mariella Crosta
Marina García López
Mario Sagradini
Martín Acosta
Martín Castillo
Martín Rocamora
Matías Bervejillo
Matilde Ayala
Maru Vidal
Mechtild Endhardt
Mercedes Rodríguez
Milena Mariño
Nairí Aharonián
Nedirley Masciadri
Nelson Pino
Nelson Uribe
Nicolás Infanzón
Nicolás Andrés Correa
Nuria Kello
Óscar Cuevas
Pablo Azzarini
Pablo Luzardo
Paz Lucero
Pedro Livni
Rafael Lejtreger
Raquel Pereda
Riccardo Boglione
Roberta Techera
Robert Fresno
Rosana Rey
Rossanna Santo
Sabrina Cupeiro
Sandra Borsani
Santiago Uribe
Sergio Mautone
Sergio Porro
Silvia Listur
Silvia Rocca
Sonia Brandymer
Stephanie Rodríguez
Stella Elizaga
Susana Bentos Pereira
Vicente Falero
Virginia Stagnari
Vivian Sasson
Walter Cohendet
Ximena Lamas

Aquí soñó Blanes Viale, 1939
Alberto Dura
Óleo sobre tela
90 x 81 cm
N° Inventario: 1972
MNAV

35 **Una reflexión sobre el museo y su función actual**
Dra. María Julia Muñoz

36 **De misterios y laberintos creativos**
Sergio Mautone

37 **El museo soñado**
Enrique Aguerre

38 **Sueños y coincidencias**
Alejandro Denes

39 **Recorridos**
Stella Elizaga

69 **El museo como sujeto y paraje**
Carlos Capelán

73 **Disparidad y consonancia**
Digresiones acerca de *Aquí soñó Blanes Viale*, de Pablo Uribe
Gabriel Peluffo Linari

79 **El museo y su doble** ɐldob ɐs y ɔǝsɯ ǝ1
Riccardo Boglione

297 **En conversación**

303 **Guía de sala**

311 **Obras en exhibición**

321 **English version**

Una reflexión sobre el museo y su función actual

La colección del Museo Nacional de Artes Visuales, patrimonio artístico de nuestra nación, está integrada por aproximadamente 7.000 obras de arte, mayoritariamente pinturas, además de esculturas, dibujos, grabados, fotografía y otros soportes. Es la más completa de nuestro país y abarca desde fines del siglo XIX hasta el presente, siendo una referencia fundamental para nuestros artistas y para el conjunto de la sociedad.

Podemos decir sin temor a equivocarnos que la colección del MNAV constituye el canon de las artes plásticas y visuales de nuestro país. La presencia de Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Carlos Federico Sáez, María Freire, Amalia Nieto, Petrona Viera, Juan Manuel Blanes y José Cuneo –por citar algunos de los referentes más destacados–, da cuenta de un arte nacional joven aún pero esencial en el contexto regional y universal.

La exposición *Aquí soñó Blanes Viale*, del artista Pablo Uribe, propone una nueva lectura de las obras y artistas de la colección del museo junto a su propia obra, reunidas ambas en el espacio común del museo.

Nos plantea una reflexión sobre lo que cada época marcó en materia artística como modelo a seguir por su excelencia, y sobre cómo dialogan hoy estas obras maestras con prácticas contemporáneas que las interpelan. Se trata en definitiva de pensar el museo y su función desde el hoy.

Uribe resalta las paletas utilizadas por los artistas que se exhiben en el espacio del museo, mostrando su talento y admiración por ellos.

Nuestros artistas, que nos hacen sentir orgullosos de ser uruguayos, son los héroes de nuestras artes visuales, y Uribe, desde una óptica muy diferente, es su talentoso historiador.

El Museo Nacional de Artes Visuales es una institución viva y dinámica que permanentemente debe actualizarse en su rol de dinamizador de nuestra cultura para que esta sea reflejo fiel, para nuestras ciudadanas y ciudadanos, de nuestras mejores tradiciones, ideas y pensamientos expresados a través del arte. Esta exposición cumple a cabalidad con este cometido.

Dra. María Julia Muñoz
Ministra de Educación y Cultura

De misterios y laberintos creativos

Es un honor para la Dirección Nacional de Cultura presentar el libro de la exposición *Aquí soñó Blanes Viale*, muestra que cierra un año de especial destaque para el Museo Nacional de Artes Visuales.

Reconocemos en Pablo Uribe a uno de los artistas más destacados de nuestro país en los últimos años y cuya extensa trayectoria lo ha hecho merecedor de los principales logros que reciben los artistas visuales en Uruguay: obtuvo el Gran Premio Nacional de Artes Visuales en el año 2001; representó a nuestro país en el Pabellón Uruguay de la Bienal de Venecia en el año 2009 y fue destacado con el premio Figari a la trayectoria de los artistas visuales, otorgado por el Banco Central del Uruguay y coorganizado por la Dirección Nacional de Cultura, en el año 2016.

Uribe está motivado especialmente por el estudio y la reflexión en torno a la iconografía nacional, por los misterios de la creación como motor de vida del artista, los avatares de la representación, los laberintos de la autenticidad y un enorme universo de interrogantes que busca desentrañar a través de su constante trabajo. Todos estos estímulos a su labor creadora parecen cobrar vida en la muestra que ha revolucionado al Museo Nacional de Artes Visuales, permitiendo nuevas visiones de sus colecciones, y que ha concitado la atención del público, la prensa y los colegas artistas: *Aquí soñó Blanes Viale*.

Como toda labor de envergadura, y vaya que esta lo es, sabemos que requiere trabajo de equipo y equipos, por lo que debemos también destacar cómo esta muestra fue cobrando vida con la participación de diversos actores que colaboraron con su concreción, entre los cuales valoramos especialmente a nuestros colaboradores del Instituto Nacional de Artes Visuales, el Museo Nacional de Artes Visuales y los equipos de nuestra DNC.

Sergio Mautone
Director Nacional de Cultura

El museo soñado

La exposición *Aquí soñó Blanes Viale*, de Pablo Uribe, que celebramos en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), tiene características singulares que vale la pena compartir.

El artista visual Pablo Uribe —junto al curador de la muestra, Carlos Capelán, y con la colaboración de Riccardo Boglione y Gabriel Peluffo— plantea para *Aquí soñó Blanes Viale* una intervención en la institución *museo*, en este caso el MNAV.

En sus ciento siete años de historia, el otrora Museo de Bellas Artes, luego Museo Nacional de Artes Plásticas y actual Museo Nacional de Artes Visuales ha fungido simultáneamente de museo de bellas artes, de arte moderno y, finalmente, de arte contemporáneo. Tal configuración ha ameritado ajustes en sus modos de divulgar, exhibir, conservar, investigar y publicar en torno a la producción más significativa de las artes plásticas y visuales realizadas en Uruguay, sin dejar de lado el objetivo principal: contribuir al desarrollo cultural de nuestro país.
En *Aquí soñó Blanes Viale*, Uribe es invitado por el MNAV a exhibir en forma antológica aquellas obras más representativas de su trayectoria, y que estas dialoguen con más de doscientas obras del acervo que integran nuestro canon artístico nacional. Por otra parte, Uribe, como artista visual, junto a su equipo, desmonta y vuelve a ensamblar los diferentes engranajes de la máquina *museo* para pensar críticamente y en forma amplia los modos y usos institucionales de nuestro MNAV.

Los invitamos a visitar *Aquí soñó Blanes Viale*, de Pablo Uribe, que exhibiremos desde el 8 de noviembre hasta el 3 de marzo de 2019, siendo esta una oportunidad de vivenciar una de las tantas versiones posibles del MNAV; permitiendo el debate estético y actualizando propuestas y roles de un museo en el siglo XXI.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Sueños y coincidencias

Ha sido una grata coincidencia que en 2018, año de la creación del Instituto Nacional de Artes Visuales, pudiéramos compartir camino con Pablo Uribe y la producción de su magnífica muestra *Aquí soñó Blanes Viale*.

Cuando fuimos convocados para concretar la creación del INAV, nuestro sueño, nuestra utopía era poder colaborar con el desarrollo del sector desde tres perspectivas: el apoyo a la creación, posicionando al Instituto en un lugar cercano al trabajo del artista; el estímulo a la reflexión sobre las artes visuales de Uruguay, procurando encontrar y potenciar los espacios donde se desarrolla la investigación y el pensamiento crítico; y el apoyo a la difusión, promoción e internacionalización de las artes visuales de Uruguay. Con *Aquí soñó Blanes Viale* tuvimos la especial oportunidad de compartir un trabajo que abordó holísticamente todas estas dimensiones.

Conocemos el trabajo de Pablo, sus logros como artista, como creador, como profesional comprometido con el sector de las artes visuales y como referente de su generación; pero acompañar al artista en el camino de concretar esta gran muestra nos ha permitido conocer a un Pablo Uribe director de orquesta, en esa especial relación que tiene con la obra el director compositor.

Una obra que implica «trabajar con el acervo y el edificio del Museo Nacional de Artes Visuales en su totalidad». Esta es una premisa que en primera instancia puede resultar un poco ambigua. Clorindo Testa, Carlota Ferreira, Cuneo, Laborde, Torres, más de un centenar de obras del acervo, revisadas y reformuladas a través del montaje, ya toma un poco más de cuerpo. Intervenir y comentar los mecanismos y los dispositivos de los que se sirve el museo: el espacio arquitectónico, la curaduría, el acervo, la museografía y la restauración, ya nos gustaba mucho más. Una tarde de lluvia y un gran plano desplegado en una mesa de la librería Escaramuza, donde la visión y la emoción del artista se plasmaba del relato al papel, nos permitieron visualizar el éxito de esta obra que meses después sería una contundente realidad.

Agradecemos especialmente a Pablo Uribe por su talento y generosidad, a Carlos Capelán, curador de la muestra, quien desde la lejana Lund también une mundos para nuestros artistas, a Maru Vidal por su constancia en la producción, y a todas y todos quienes hicieron posible que este sueño fuera realidad.

Alejandro Denes
Coordinador del Instituto Nacional de Artes Visuales

Recorridos

Al recibir el proyecto de Pablo Uribe para el Museo Nacional de Artes Visuales constatamos su potencial removedor de conceptos y estructuras. La propuesta emerge como un trabajo eminentemente curatorial que comprende muchas miradas sobre la realidad del arte. Plantea una profundidad que se devela en la medida que seamos capaces de penetrar las distintas capas curatoriales. El artista abre una ventana tras otra permitiéndonos así traspasar las capas una a una. Asimismo, la sutil curaduría de Carlos Capelán arroja luz a este camino.

La muestra incluye abordajes de la historia del arte nacional, apuntando a obras que relevan riqueza y diversidad. El MNAV se abre generosamente al permitirle al artista un diálogo con su acervo. Reaparecen obras que conectan con conceptos planteados en los diferentes recorridos posibles. Hay un énfasis en relación con el tema paisaje que, resignificado por Pablo, se presenta con gran fuerza identitaria. Así aparecen diferentes artistas que a lo largo de la historia han plasmado miradas variadas sobre una misma geografía.

Pablo propone una recontextualización de obras visitadas miles de veces. También forman parte de la muestra trabajos de su autoría, algunos inéditos y otros conocidos, reflexiones sobre temas propios del discurso visual: color, espacio, original/copia, cada uno con su peso específico. Todo constituye un relato nuevo creado por este artista que, con gran libertad, incorpora las miradas del equipo técnico que se ensambla a su idea en una especie de ejercicio sinfónico. Necesaria es esa construcción colectiva para lograr el objetivo de revisión profunda sobre el arte, en su trayectoria histórica y en su expresión contemporánea.

El rigor en la planificación de las actividades pedagógicas en torno a los contenidos desarrollados fue uno de los aspectos que más nos entusiasmaron al concretar nuestro apoyo. El programa contempla como público objetivo a niños, jóvenes, universitarios y visitantes en general. La participación en estas actividades permite una experiencia de sensibilización y reflexión sobre la producción artística, particularmente la contemporánea, de manera llana y accesible. El cuidado puesto en los distintos recorridos diseñados por técnicos especializados en este tipo de programas pedagógicos atrae especialmente a los más jóvenes y logra así el diálogo con los contenidos culturales propuestos.

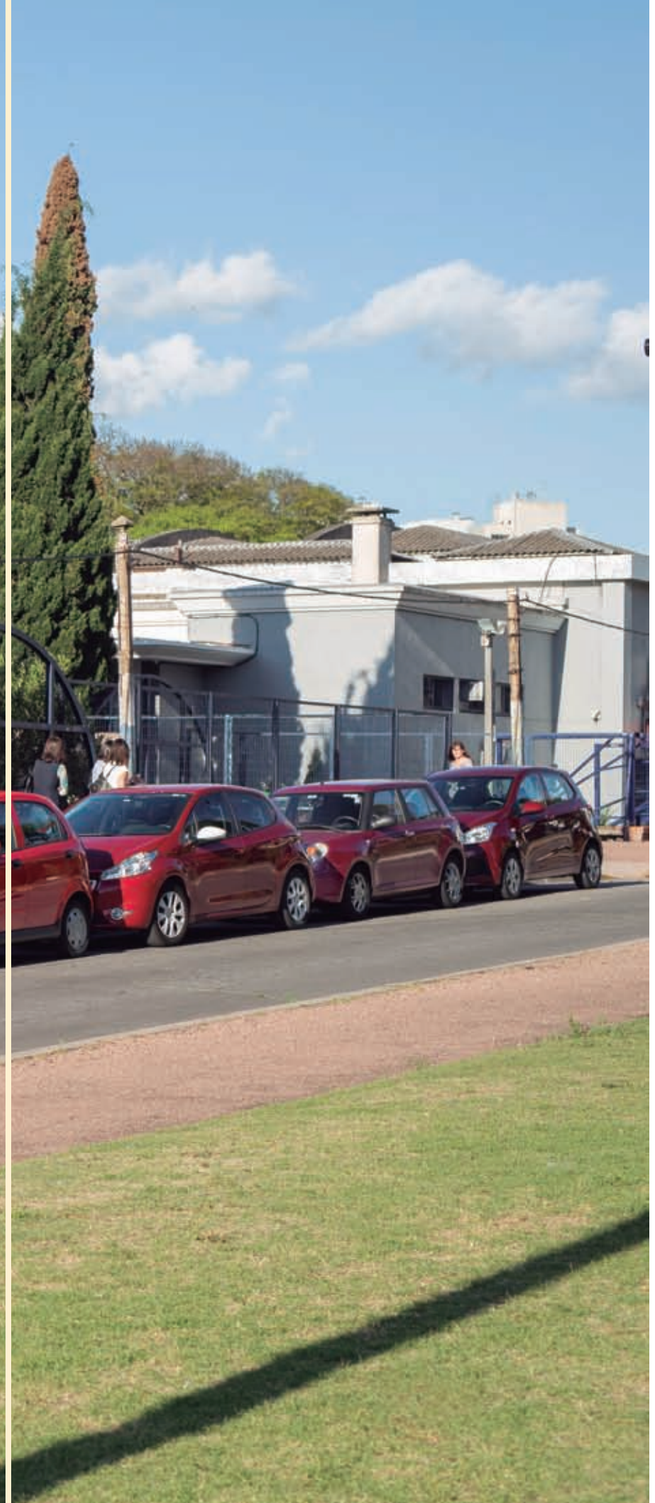
La exposición torna realidad la necesidad, no siempre bien plasmada, de explotar el potencial de los museos como espacios educativos. Estos deberían aprovechar la producción de nuestros creadores en aras de habilitar comprensión y disfrute de los discursos artísticos contemporáneos. La voluntad de coordinar estas actividades con el MNAV y la ANEP nos habla de la relevancia que ocupa este programa pedagógico en el marco del proyecto para todos los involucrados.

Con el apoyo a esta propuesta confirmamos el compromiso de Fundación Itaú en facilitar a los más jóvenes el conocimiento del trabajo de artistas uruguayos, y la posibilidad de abordaje de la realidad a través de la riqueza formal y significante de sus obras. En este sentido es que agradecemos la oportunidad de haber formado parte de este proyecto y, con él, del universo de Pablo Uribe.

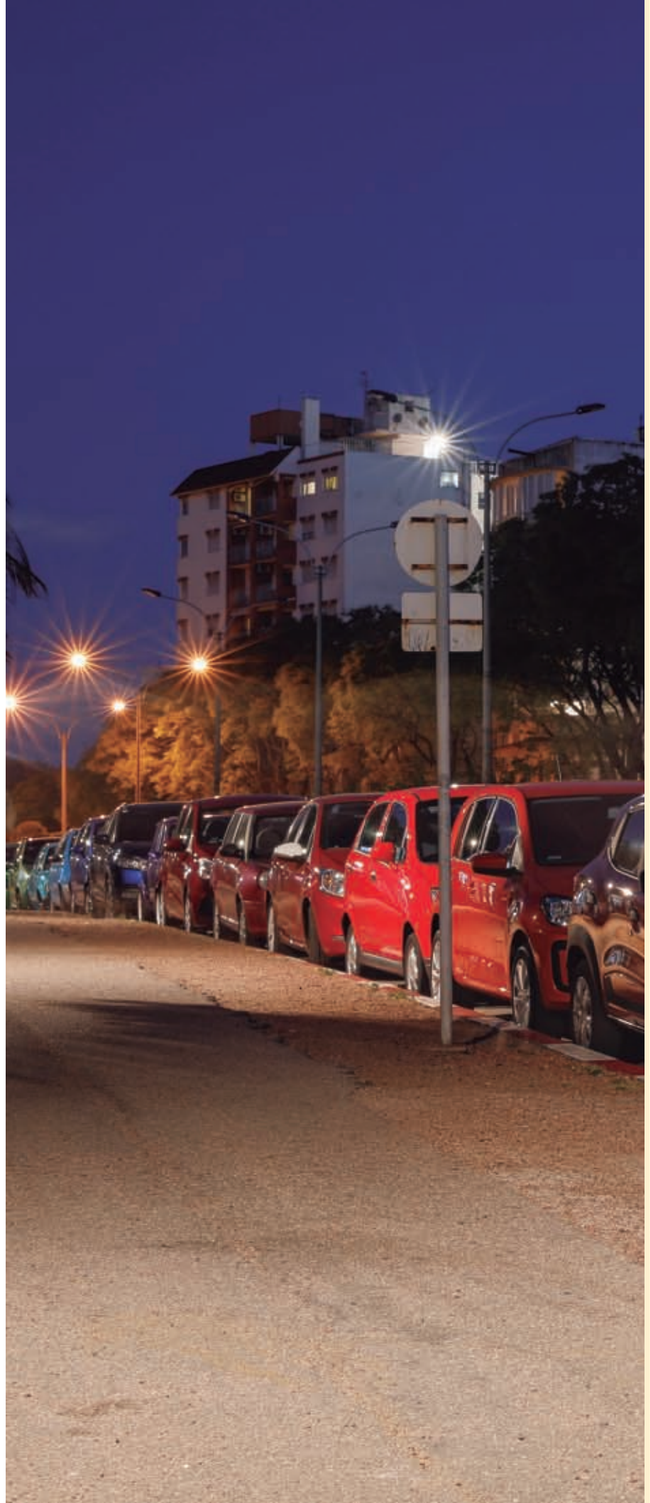
Stella Elizaga
Fundación Itaú

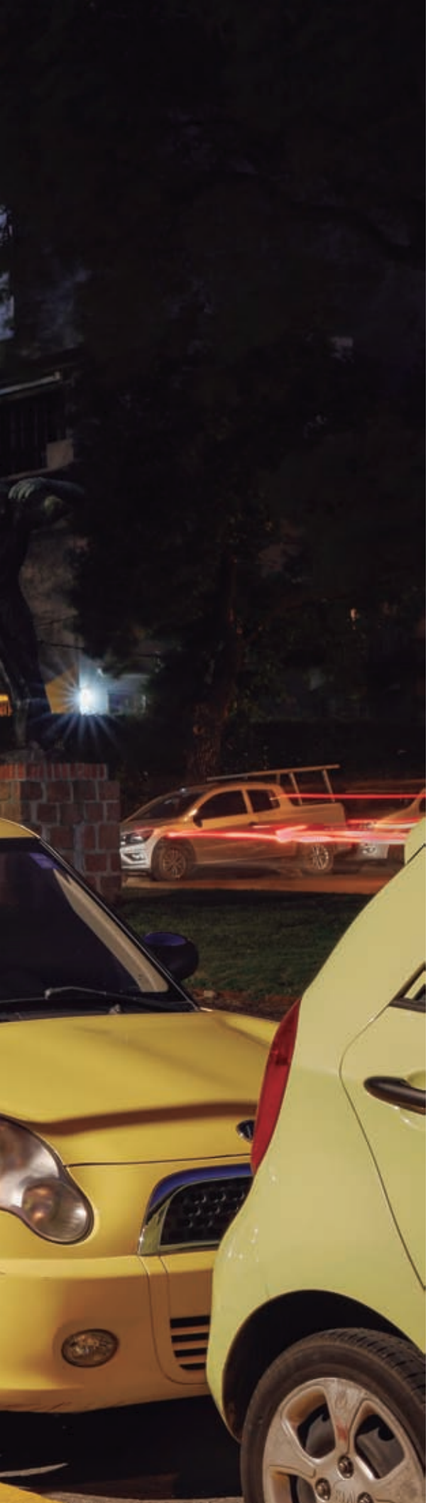
SOUND CAR
MITSURISHI
SAW 643
URUGUAY

AAD 7238
URUGUAY
MITSUBISHI



01.
Accidente, 2015-2018
Acción en la acera de Tomás Giribaldi compuesta
por 18 automóviles estacionados
Medidas variables





El museo como sujeto y paraje

Carlos Capelán

[...] Tal vez se pueda intuir en nuestros embrollos
los reflujos de una nación
donde
a veces
aparece el rejucilo
de una ciudadanía horizontal posible [...]

Fragmento de un poema anónimo

Si a la categoría cultural «arte» (que solo ha tenido equivalentes en pocas tradiciones: la greco-romana, la chino-japonesa, la musulmana y la que va del Renacimiento a nuestros días) se la despojara completamente de su andamiaje semiótico, como se ha intentado hacer en los últimos 100 años, el resultado se acercaría a las producciones simbólicas de las culturas «sin arte».

Los procedimientos contemporáneos hijos de las tradiciones del anti-arte (las performances, el arte efímero, el relacional, el del sitio específico, el de ideas, el de correo, el digital, el que usa luz, sonido, contextos, cuerpos, movimiento, tiempo, arquitectura, etc.) son prácticas codificadas y transmitidas rutinariamente.

Se podría decir que, si hoy día estos procedimientos son condición indispensable en muchos de los circuitos del arte, buena parte de ellos no hubiera sido siquiera considerado seriamente como «arte» hasta bien entrada la que se dio en llamar modernidad.

Sin embargo los procesos de cambios de paradigma son relativos y paradójicos. Hay prácticas que, aunque cuestionadas en sus fundamentos, perduran y se expanden.

Tal vez la más obvia de estas persistencias sea la de los museos, que actualmente refrescan sus agendas, alteran sus rutinas y redefinen sus contextos e incluso sus propósitos.

Pese a las nuevas paradojas, se piensa aún que la voz de los museos (en particular la de los museos nacionales de arte) debe aspirar a ser intemporal, genérica, anónima e imparcial, mientras que paralelamente persiste también la idea de que la voz del artista será individual, subjetiva y estrechamente vinculada a sus ciclos de vida personal.

* * *

El proyecto *Aquí soñó Blanes Viale* es el curioso encuentro de un museo que omite su voz institucional y consiente en dejar que lo reordenen, con un artista cuya subjetividad personal e incluso su agenda están casi ocultas y que propone «su» versión (una, «otra») de ese mismo museo.

Obviamente este juego no puede hacerse sin acuerdos claros: mientras el museo arriesga su prestigio y sus responsabilidades (porque la jugada puede salir mal), el artista asume el compromiso de reformularlo según su criterio pero respetando los atributos intrínsecos de la institución.

El proyecto en manos de Pablo Uribe y del Museo Nacional de Artes Visuales no propone nuevos procedimientos políticos, no aspira a la representación de nuevos valores éticos ni de grupos sociales excluidos, ni repasa y cuestiona el andamiaje sociopolítico o conceptual de la institución. En otras palabras: no es cosa suya proponer una crítica institucional. Si acaso hay un intento de deconstrucción en el proyecto, este se expresará en la relectura y reordenación de los elementos con los cuales el museo ya opera.

O sea que si Pablo Uribe respeta (o digamos que no cuestiona) los propósitos del museo, en cambio sí se instala allí para comentar sus maneras. Reformula un guion escrito de antemano con las consonancias o disonancias que su entendimiento le sugiere.

Tampoco le interesa insertar su propia subjetividad expresiva. Por el contrario, Pablo hace tanto como puede para no dejar rastro de ella (tarea por demás difícil y se diría que improbable).

Por otra parte, el MNAV respeta la integridad del artista y no interviene, **no cura** el proceso de trabajo de Uribe. En conversación con el artista, y entendiendo el alcance de sus decisiones, el museo le brinda apoyo, entusiasmo y se pone a disposición del proyecto.

* * *

En el contexto de *Aquí soñó Blanes Viale* la curaduría formal ha debido ser cuidadosa, ya que las operaciones semióticas puestas en marcha son complejas y de responsabilidad del artista que las propone. Dicho de otra manera: en este caso, como en otros similares, la función del curador debe ser acotada, porque para que la propuesta sea eficiente será el artista quien cure su muestra durante el proceso de concebirla y realizarla.

El papel del «curador blando», que en este caso ha sido el de facilitador, acompañante y testimonio en la discusión de algunas ideas o de algún modesto detalle del montaje, contribuye con dos textos: uno en conversación con Pablo Uribe, y otro, este breve relato. De mayor significado tal vez haya sido su iniciativa de haber propuesto a Enrique Aguerre, Gabriel Peluffo y Riccardo Boglione la redacción de textos para este catálogo, contribuciones que se agradecen profundamente. El resto de las decisiones del proyecto son de exclusiva responsabilidad del artista o del MNAV.

* * *

Uribe interviene y comenta tanto los mecanismos como los artefactos concretos de los que se sirve el museo: el espacio arquitectónico, la curaduría, el acervo, la museografía, los programas educativos, los criterios de la colección, el montaje, los guardas de sala, los recorridos de la muestra, el público, el artista, la restauración, el catálogo, etc. La lista es extensa. Además de seriedad, agudeza y rigor, a Uribe no le falta humor al hacerlo.

Ya metido en esos terrenos, Pablo visita también los mecanismos históricos y conceptuales del asunto (la historia del arte, los relatos lineales, las tradiciones pictóricas con sus estilos, géneros, técnicas, autorías), y agrega aserciones acerca de la representación en general (la cita, la apropiación, la copia, el original, la falsificación) y de su propia presencia como artista. La obra resultante sigue siendo el museo nacional, pero ahora transformado en algo que es también «su» museo.

* * *

La mirada de Uribe recorre, en suma, los paisajes del arte cuando se examinan desde un contexto específico: el paraje del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.

No es la función de este texto poner foco en cada una de las obras ni en todos los procedimientos y negociaciones implícitas en *Aquí soñó Blanes Viale*.

Baste mencionar, por ejemplo, que hay rutinas institucionales establecidas y obras que no pueden dejar de exhibirse. Algunas, por motivos de preservación, no pueden siquiera ser cambiadas de lugar.

Otras que sí son transportables comparten por un momento espacio con piezas del acervo que no se habían enseñado hasta ahora, o con obras completamente nuevas. A veces estos trabajos son ordenados de tal manera que sus configuraciones generan nuevas obras.

Otras piezas son falsificaciones o copias, algunas descubiertas en el azar de los mercados de pulgas, otras traídas expresamente de colecciones en países lejanos, mientras que otras han sido hechas por encargo. Una escultura reproducida en serie responde explícitamente a las dinámicas que presentan original y copia.

También se incluyen en la muestra proyectos de nuestro artista que aparecen ahora de maneras diversas (allí Uribe procede con sus obras como lo hace con las de sus colegas, proponiendo la aparición de nuevos contextos entre ellas).

Y hay también nuevas piezas de su autoría hechas expresamente para el proyecto: es el caso de una propuesta de análisis de color en el arte nacional reinterpretado en series cromáticas, investigadas y realizadas por terceras personas (una restauradora, por ejemplo, o un grupo de anónimos choferes). Estas series parecen proponer rigurosos códigos genéricos y métodos que permanecen más o menos oscuros.

Pero por sobre todas las cosas es la arquitectura del museo, comentada por el uso del color (eco de las series cromáticas), lo que ocupa un lugar visible y singular en la muestra.

Sostenido en la experiencia de trabajo en equipo adquirida en sus proyectos de video, y apoyado en sus estudios de arquitectura, el artista individual remeda a su manera los procedimientos de producción del grupo de especialistas del museo: Uribe trabaja con un equipo complejo que se ocupa tanto de investigaciones puntuales como de la financiación del proyecto, de los apoyos tecnológicos, de la producción y conservación de las obras, del *layout* del catálogo (e incluso del diseño del tipo de letra que usará en su portada), del programa pedagógico, de resoluciones formales y de la discusión de ideas, etc. Por su magnitud la empresa no sería realizable sin ese apoyo. El equipo procede con buenas dosis de libertades operativas, pero constantemente bajo la mirada del artista, siempre atenta al detalle.

* * *

Hechas estas observaciones, es fundamental recalcar la participación consustancial del MNAV en este proyecto.

Como institución oficial el MNAV se debe a una voluntad política del Estado, y su existencia está, como es obvio, intrínsecamente unida a las responsabilidades de esa relación.

Superando las críticas que presentan a los museos como instancias narcisistas ocupadas en la preservación de sus propios cuerpos, el MNAV tiende un abrazo (poco frecuente en las instituciones de este tipo) hacia algo fuera de sí mismo: la voluntad operativa de un artista.

Sin dejar de tener un ojo atento a sus responsabilidades institucionales, a la preservación de su acervo y a su público, el museo se expone a ser reinterpretado. Con ello suma porosidad a sus bien delimitadas funciones, para seguir siendo, transformado, lo que se asume que ya es.

* * *

Si la deconstrucción es una operación política, al releer y por lo tanto reinterpretar estructuras del lenguaje parecería que para que sea efectiva debería realizarse también en el interior de aquellos que la ejercen. Tanto el Museo Nacional de Artes Visuales como Pablo Uribe revisan aquí, cada uno de ellos por su parte y en conjunto, la manera en que pueden operar los compartidos parajes de lo simbólico.

Montevideo-Lund, 2018.

Disparidad y consonancia
Digresiones acerca de *Aquí soñó Blanes Viale*, de Pablo Uribe

Gabriel Peluffo Linari

I. El sueño y su huella

La antigua pretensión de Mallarmé de destronar a las palabras de sus sitiales («purificar las palabras de la tribu»), así como la de Duchamp cuando separó al objeto de sus significados habituales, han sido replicadas de mil maneras en los avatares del arte contemporáneo. Reaparecen en esta exposición y lo hacen desde su título: *Aquí soñó Blanes Viale*. El *Aquí* funge como adverbio de no-lugar, o de un sitio onírico, inespecífico, evocado por alguien que dice ser testigo de lo soñado por otro. Este juego de espejos en cuyos sucesivos reflejos se va diluyendo el sentido indiciario de imágenes y palabras constituye, desde el comienzo, una advertencia acerca de la zona de ambigüedad y de poesía a la que estamos accediendo. Si el *Aquí* del título que lleva el óleo del pintor Alberto Dura refiere de manera unívoca al paisaje representado en él, el *Aquí* de la obra de Uribe es puramente discursivo y «decursivo», inseparable del acto por el cual el artista se vale de una pluralidad de discursos, e indiscernible del decurso de quien recorre un espacio donde las cosas se han deslizado ligeramente por fuera de sus significados: objetos que han quedado sin nombre, palabras que han quedado sin referente, «purificadas». *Aquí* se homologan esencias y apariencias, originales y copias, realidades y simulacros, en un juego de incertidumbres que toma por asalto los fueros de un museo centenario al que le fue impuesta desde sus orígenes la misión imposible de ser el garante de las certezas y de las verdades en el arte. *Aquí soñó Blanes Viale* no es otra cosa, entonces, que una indicación equívoca que propone pensar no tanto en un lugar, sino en la huella dejada por una *idea*.

II. Ordenar, mostrar, ocultar

Hace ya un buen tiempo que Pablo Uribe abandonó la manualidad artesanal directa, para cultivar, en cambio, el arte de «poner en relación» («el arte es cosa mental», decía Juan Manuel Blanes, aunque nunca pasó a la historia como artista conceptual). En sus *mise en scène* siempre puede encontrarse un agente ordenador que, por continuidad, permanencia o reiteración, es el que otorga sentido: una línea (el horizonte), un texto (verbal/gestual), un color (*Croma*), una función (el guardián), un objeto (*Hostesses*).

Ordenar es poner las cosas de manera tal que se sostengan cada una en su lugar mediante la mutua disposición para lograrlo, pero ya Torres García había advertido que eso no bastaba, que era necesario *crear un orden*, crear una matriz

relacional que permaneciera constante aunque variaran sus componentes y los tipos de vínculo entre ellos. En *Aquí soñó Blanes Viale*, el acto de *ordenar* aparece explícito en la discreta (no por eso menos sofisticada y monumental) disposición museográfica. Basta considerar el montaje de *Círculo y cuadrado* (un guiño a Torres García) con diez lunas del pintor José Cuneo dispuestas de tal modo que evocan un agujero cósmico, o el paisaje rapsódico generado por la secuencia de pinturas de paisaje ordenadas según la línea de sus respectivos horizontes, que Uribe había realizado por primera vez en el año 2006 (*Entre dos luces*, Museo Blanes). Pero el *orden* está oculto en el vínculo que el artista postula entre la totalidad (que lo incluye) y cada una de sus partes.

La propia exposición consiste en una diversidad de estados de la imagen derivados de una única idea matriz que busca operar con el indicio y con el simulacro, sin huella alguna de autorías personales, enfatizando el carácter intelectual de una propuesta que no abandona la cuestión estética (poética), sino que la convierte en condición fatal. Esa idea matriz crea un orden, pero este permanece oculto, y con él se oculta también el propio artista tras los telones de autorías delegadas. El ocultamiento se sugiere a varias escalas, a tal punto que quien escribe este texto reconoce no abarcar la totalidad de las operaciones implicadas en cada detalle de este universo expositivo, ya que hay una reserva de información que el artista ha guardado consigo como parte de su estrategia autoral y como llave maestra de sus metáforas. Hay ocultamientos al público, por ejemplo el de la relación existente entre ciertos cuadros del acervo y sus «cromas», la cual no se explicita a primera vista sino que, por el contrario, se esconde deliberadamente, ya que hay casos en que la distancia entre el cuadro original y las fragmentaciones cromáticas que de él se derivan dificulta (o impide) la rápida inteligibilidad de esa relación. Este permanente vaivén entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo dicho y lo insinuado, al que está sometido el visitante condenado a una perplejidad y una ansiedad crecientes, actúa como acicate para vencer el desconcierto y propicia una búsqueda a la cual las posibilidades de lograr certezas le fueron sustraídas de antemano.

III. Restaurar

Los componentes lingüísticos del verbo restaurar son el prefijo *re* (hacia atrás, volver a) y el sufijo *stare* (estar, poner, presentar). Esta exposición de Uribe pone en práctica reiteradamente ese verbo, en primer lugar porque delega buena parte de lo expuesto al trabajo de una restauradora profesional: tanto en la realización de los *Croma* como en el despiece de las intervenciones para reponer faltantes en la obra de Victor Emile Cartier (*Informe de la restauración*), cuyos resultados se acompañan de una minuciosa bitácora escrita por la restauradora. Pero incluso piezas apócrifas realizadas por falsificadores profesionales se confunden inexorablemente (no solo en el montaje, sino en el propio concepto de «obra intervenida») con trabajos de restauración efectuados sobre obras originales, remitiéndonos a aquello de *traduttore/traditore*, o *restauratore/*falsario. Esto que sucede con algunas piezas que llevan la firma de pintores reconocidos se extiende al punto que el propio bovino Galoway presentado en video es un ejemplar cruza con Angus pero «restaurado» con tinturas especiales o, dicho sencillamente: es un falso Galoway. Son varios los casos en que parece coincidir el estatuto del plagio con el de la restauración. Pero la noción de «restauro» que opera en esta exposición trasciende la cuestión del oficio, porque la vuelta a instalar allí obras anteriores del propio artista es también un acto de restauración (en tanto reinstalación) que implica su resignificación, dado el nuevo marco museográfico en el que adquieren sentido. También

ha de leerse la obsesiva presencia de las copias de *Figura de joven* (obra de 1942 del uruguayo Bernabé Michelena que funciona también como un guiño a la obra reciente de Peter Fischli y David Weiss) como una forma de restauración del pasado en el presente, desde el momento en que su reiteración en diversos momentos del itinerario expositivo actúa como la insistente referencia al arte uruguayo del pasado: un duende silencioso, guardián de anacrónica presencia.

Esta noción de restauro es aplicable incluso a ciertas intervenciones sobre elementos arquitectónicos del museo, cuando el artista hace con ellos explícita alusión a patrimonios o a estados de situación que permanecían ocultos. Algunos ejemplos son el intento de restaurar la atmósfera del Taller Torres García en la escalera interior mediante los colores aplicados a los paramentos y el perfume que desprende la superficie pintada, o la restitución de la función estructural propia de los pilares-pantalla de la planta baja, al desnudarlos y luego destacarlos mediante la «escala de grises», lo que les devuelve su carácter funcional como elementos constructivos portantes que estaba anteriormente disimulado bajo el formato de mamparas expositivas.

Extremando esta idea, podría pensarse que la propia muestra *Aquí soñó Blanes Viale* es un acto de restauración global de la función museal, la cual es vuelta a presentar desde sus principios, cuestionando, de paso, en términos lúcidos y lúdicos, sus fundamentos originales.

IV. Tratado de la post-pintura

Deliberadamente o no, Uribe revisita con sus *Croma* la génesis de la pintura abstracto-geométrica y sus derivaciones minimalistas. Pero lo hace desde un lugar desinteresado, despojado de formulaciones programáticas, eliminando las coordenadas estéticas y doctrinarias que sustentaron históricamente dicha génesis. Las grandes telas de color uniforme, seriadas, si bien son objetos en los que resuena el *Rojo puro* de Aleksandr Ródchenko (c. 1920), los *Campos de color* de Barnett Newman (c. 1950) o las grandes secuencias cromáticas de Ellsworth Kelly (*Spectrum*, c. 1970), nada les deben, porque corresponden a una paradójica edad post-pictórica de la pintura; tributarias, en todo caso, de las guías Pantone con sus gamas de colores de acabado industrial, confiadas a una estética que surge de la codificación cromática propia de las imprentas.

Los *Croma* son resultado de por lo menos tres operaciones sucesivas: extracción, ampliación y comparación. A la extracción de una partícula de color contenida en una obra del acervo le sigue su ampliación en una pantalla de tela (respetando la lógica clásica del cuadro con bastidor), para luego ser comparada con otras telas de dimensiones y colores análogos en una secuencia extraída parte a parte del cuadro original. De este modo Uribe obtiene una suerte de «genoma cromático» de esas obras, conformado por un módulo rectangular reiterado en secuencia horizontal con ligeras variaciones de matiz en cada uno de ellos.

¿Qué ha variado en este proceder con respecto al que proponía Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*? Quizás el giro está en la idea del *color codificado*, que aquí parece predominar (aunque solo en apariencia) sobre la idea renacentista del *color logrado*.

Las argucias necesarias para «lograr» el color ya estaban recomendadas por Leonardo: «El blanco lo ponemos en el lugar de la luz; el amarillo, para la tierra; el verde, para el agua; el azul, para el aire; el rojo, para el fuego, y el negro, para las tinieblas, que están sobre el elemento del fuego […]. El azul y el verde no son en rigor colores simples, porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del aire, que se compone de un negro perfectísimo y de un blanco clarísimo».

En contraste con estas disquisiciones alquímico-filosóficas sobre el color, la serie *Croma* remite a un color pleno de apariencia totalmente artificial, desligado de agentes tanto de orden natural como metafísico, sin mediación de la sensibilidad humana, casi en clave computacional. Por efecto de su extensión y de su reiteración, el color recupera allí la luz interior, la *claritas* (Tomás de Aquino) que siempre fue problemática para los pintores uruguayos de paisaje. Eduardo Dieste, al comentar en 1925 el combate librado por José Cuneo en pos del color-luz, reflexionaba en torno a esas dificultades: «La luz devoradora del verano enrojece el blanco de las nubes y absorbe la última tinta de los pastos quemados, volviendo sucia e inútil la paleta en manos del pintor desconcertado». Y el físico estadounidense Ogden Rood, en su *Teoría científica de los colores* (1879), sentenciaba: «Toda mezcla de colores sobre la paleta del pintor es un paso hacia el negro». Precisamente, para obviar la paleta de pintor está la «pantonera».

Sin embargo, siguiendo el juego de visibilidades y ocultamientos, Uribe pone un cable a tierra en la pulcrísima asepsia de los *Croma* cuando exhibe, al mismo tiempo, los «sucios» ensayos de prueba y error que permitieron, a la restauradora encargada de la tarea, obtener el color «extraído» visualmente del cuadro. Mediante esta última (y semioculta) operación, el *color codificado* reconoce públicamente, por fin, su verdadera condición de *color logrado*.

V. La lógica del *ready-made*

La noción de *ready-made* atraviesa todas las escalas posibles: empieza en el propio título de la exposición (encontrado en un cuadro de Dura), continúa en la pintura anónima adquirida en la feria de baratijas, sigue en el cuadro de autor encontrado en el acervo de pintores nacionales, en el objeto cuya realización es delegada a un tercero, en la teatralidad inducida a seres humanos y a animales, hasta alcanzar a la propia institución museística en los fundamentos físicos e intangibles de su autoridad. Carlos Capelán ha dicho, con acierto, que Uribe opera con la noción de «museo como *ready-made*», ya que esta exposición altera no solo las connotaciones espaciales de los elementos arquitectónicos mediante fuertes intervenciones en pilares y paramentos, sino sobre todo la forma habitual de exhibir el acervo, llegando a reconfigurar, incluso, el programa de guías y mediaciones que atañen a la función pedagógica del museo.

Al incorporar las potestades del museógrafo con inusitada libertad de decisión, el artista alcanza uno de los más altos grados de desempeño que le puede ofrecer la *institución-arte* en el marco de sus facultades convencionales. Desempeño que, en este caso, desborda circunstancialmente los límites del edificio y se derrama en el contexto urbano, ya que en el día de la inauguración Uribe instaló una serie de automóviles estacionados en la puerta pintados en secuencia cromática, dando lugar, así, a un hecho fortuito simulado, es decir, a un simulacro de *ready-made*. Fue un acontecimiento puntual, efímero, pero cumplió la función de una advertencia sobre el modelo extensivo y contaminante del orden ideográfico al cual el visitante estaba siendo convocado, una advertencia sugestiva para anunciar la vocación abarcadora y ubicua de esa *idea* emboscada en cada uno de los objetos diversos y dispersos que la materializan.

Por otra parte, el museo como *ready-made* pone en juego la tolerancia institucional a la modificación abrupta de sus pautas museográficas. No obstante, este tipo de prácticas, que se han manifestado con frecuencia en distintas partes del mundo desde fines del siglo XX, han demostrado su capacidad de revitalizar la propia función museística al convertir a ese espacio en un continente en el que se cruzan distintas temporalidades (premodernas, modernas y contemporáneas) y cuyo acervo patrimonial necesita ser problematizado. Si buena parte del arte contemporáneo opta por permanecer en la institución (la parte disidente ya no discute a la institución, sino simplemente la abandonó en busca de otros sitios de visibilidad y de configuración más atrayentes), es legítimo que se proponga, al mismo tiempo, apropiarse de ella para redefinir su continente físico, su estatuto comunicacional, y los patrones estéticos que le han otorgado histórica credibilidad.

Junio-setiembre, 2018.

El museo y su doble

Riccardo Boglione

La imperfecta pero seductora homofonía entre las palabras «museo» y «mausoleo» es una tentación fortísima —a la que de hecho Theodor W. Adorno, por ejemplo, cedió— para fantasear sobre etimologías improbables y hacer coincidir, con un guiño de satisfacción, la morada de la preservación y admiración de selectísimos, antiguamente —hoy cada vez más abarcativos—, artefactos humanos y no con el domicilio de una perenne celebración mortuoria. Reflejaría, la osada cópula lingüística, aquella «metamorfosis alienante que la obra padece en el museo» de la que hablaba Aurora León hace ya tres décadas y que, si no se ha ido intensificando, permanece, de todas formas, irresuelta. En el ámbito museístico de las artes plásticas, ni la general disposición de los museos, sin importar tamaño o prestigio, a ampliar sus actividades y salir de la mera exposición de su mercadería incomprable, ni las varias rebeliones de artistas y grupos en contra de las rigideces de la oficialidad, bajo el rótulo dichosamente abusador, y reiteradamente abusado, de *Institutional Critique*, logran eliminar cierta domesticación de las obras, pérdida de energía por acumulación, burocratización de entes estéticos pensados, generalmente, como expresiones de la libertad (por cierto, un concepto discutible y sin embargo bien arraigado).

La extrañez generada por la «salida de contexto» de las obras con la entrada en el museo se ha podido en parte aplacar con la producción, cada vez más intensa, de piezas *site specific*, vale decir pensadas para el lugar expositivo, o sea, a menudo, el mismo museo (que a su vez ha venido sufriendo sustanciosas transformaciones, incorporando en varios casos el reciclaje de edificios ajenos a la producción simbólica —fábricas, cárceles, hoteles, etc.—, con las patentes re-significaciones del caso): una solución parcial, por cierto fructífera, aunque en gran parte se transforme en un paliativo para el problema. Empero, el museo, obviamente, no genera solo inconvenientes: para retomar al mismo Adorno del principio, aunque el museo testifique «la neutralización de la cultura», se deberá admitir, como hizo el alemán, que «el placer [de mirar obras de arte] depende de la existencia de los museos».

En efecto, el aparato museístico sigue siendo, si no la única, la más privilegiada puerta de acceso a las manifestaciones artísticas, y máximamente en un momento en que a menudo la experiencia de «ver» una obra se reduce, sin percibir una «falta», a su reproducción fotográfica, digital. El *locus* que garantiza su fisicidad adquiere entonces especial relevancia: en la noche de Internet, donde todas las obras son grises, el museo combate la idea de un simulacro que deja de ser percibido como tal porque se ha vuelto indiferente su «original», por lo menos para un ingente sector del público, olvidadizo del peso que posee, airoso o denso, el material y *todos* los sentidos en el juego artístico. Si es cierto que flamean, alrede-

dor de la silueta del museo contemporáneo, otros tipos de incongruencias y contradicciones, salvajemente sintetizables, e incluso un poco perversamente leíbles *in bono*, en su ambigua *liaison* con el mercado, en su cuestionado rol modelizador, en su flirteo, solo aparentemente incongruente, con modas y fenómenos efímeros, resulta fácil individuar claras virtudes: su misión de conservación del patrimonio; su presencia en general viva, para bien o para mal, en el discurso sociopolítico de las ciudades; su raíz democrática, presente incluso en los museos privados. Gracias a esta dialéctica, la relación obras-institución-público sigue problemática y candente.

Ahora bien, *Aquí soñó Blanes Viale*, que en principio debería ser una retrospectiva de los más de veinte años de trayectoria de Pablo Uribe, es precipuamente, y está bien aclararlo enseguida, una reflexión sobre el museo, que a su vez es, *ça va sans dire*, una reflexión sobre cómo la cultura se piensa, organiza, reprime, exhibe. Es más, en realidad, que una reflexión, y aquí está uno de los nudos de la operación: Uribe no solo trabaja con el museo, sino que trabaja el museo, lo manipula, lo moldea, lo guía y se deja guiar por él; por un lado está a su pleno servicio y por el otro lo explota lúbricamente, se infiltra en su acervo y lo desnuda, ocupa todo su espacio —es la primera vez en más de un siglo de vida que el Museo Nacional de Artes Visuales se concede en su totalidad a un solo artista—, lo vuelve co-protagonista de numerosos trabajos nuevos —que son los que analizaré mayoritariamente en este texto, para ponerme un límite— y de obras ya «históricas» de su camino, pero siempre impacientemente reescritas. Ese diálogo estructural y estructurante entre el artista y la institución que lo acoge es también el punto de partida para que el creador, y el público con él, recorra, infle y desinfle, desmitifique, avive los temas vertebrales del hacer, fruir y guardar arte hoy, conscientemente, que desde siempre están en el centro del trabajo uribiano: nociones de autoridad, originalidad, identidad nacional y cosmopolitismo, engaño conceptual y sensorial, etc., aquí oportunamente enfrentadas.

La cuestión arquitectónica es, posible y consecuentemente, la fundación de la entera exposición. Uribe decide, por ejemplo, «mutar» la caparazón del edificio con una primera intervención que necesariamente se aplica a su epidermis: la construcción que el arquitecto argentino Clorindo Testa, inscribible en la corriente del brutalismo, había a su vez remodelado enteramente en 1970, cambiándole los rasgos salientes y colocando en la fachada una serie de placas onduladas y pintadas, en proporciones disímiles, de colores primarios, amarillo (la mayoría), azul, rojo. Casi queriendo brutalizar al brutalista, Uribe —en los últimos años concentrado, en su investigación, sobre el tema del color—, con *Béton brut*, título de la intervención, «desatura» aquellas tintas y las traduce en diferentes grises: las vuelve más adherentes al credo hormigonista del movimiento arquitectónico de Testa, entonces, cambiando lo que se podía leer como un golpe de cola neoplasticista, en rarefacción y austeridad.

Pasando al umbral entre el museo y sus alrededores, nace *Continuidad de los parques II*, que hace «prolongar», produciendo un doble situado fuera del edificio, aquellos misteriosos escalones, sin función aparente, que emergen a los extremos de un lado del anillo, armando una suerte de amplificación de un elemento aparentemente inútil y antiestético (y anti-museístico, agregaría) como extravagante *trait d'union*, pero a la vez también cesura, entre el interior y el exterior del museo, transformando el material y manifestando la porosidad del canon con respecto al mundo real: sólido cemento adentro, absorbente madera pintada afuera. Ya en la dermis del museo, Uribe transforma otro elemento de su organización, esta vez prodigándose en una operación inversa: allí donde sube la escalera que da acceso

al segundo piso, casi parece querer devolver a las paredes internas los colores primarios desvalijados afuera, aunque esta vez sean otros, precisamente los que provienen del mural *Pax in lucem*, de Torres García, destruido casi totalmente en un incendio en el Museo de Arte Contemporáneo de Rio de Janeiro hace 40 años. El efecto de involucrar al público en una especie de espiral cromática «perdida» (nótese que en la gran pared de referencias —de la que hablaré más adelante— se muestra un trozo original de aquella obra desventurada) y al mismo tiempo en una «ascensión sensorial» —no hay que desestimar el olor de la pintura que acompaña al visitante al subir o bajar— articula un diálogo mudo con las debilidades de los museos, su potencial fragilidad, conexa a la misma materialidad de lo que custodian (y que, luego del recentísimo incendio de otro museo carioca, se tiñe de ulterior dramatismo). Uribe pinta también las columnas de la sala 2 con un procedimiento similar al de *Béton brut*, creando una *Escala de grises* (título de la intervención), y sobre todo «destapa» las bases de estas, que habían sido encubiertas, en épocas lejanas, por las autoridades museísticas para esconder, se supone, un curioso corte ornamental del pie (y que está en su vértice también, aunque difícilmente perceptible), develando así un motivo decorativo duro y modernista. El mismo motivo es cristalizado por el artista que lo utiliza, explotando su morfología, para encargar la invención de una entera familia tipográfica basada en él, que se puede apreciar en el diseño de los títulos del mismo libro que ustedes lectores tienen en las manos ahora y que forma parte de la muestra: enésimo gesto de conversión, el rudo «motivo» decorativo, vergonzosamente ocultado por décadas, se hace verbo; el museo penetra en la carne del catálogo.

Hablé de *Continuidad de los parques II*; como el título denuncia, hay un *Continuidad de los parques I*, privilegiado punto de vista para empezar a analizar otro de los ejes sobre los que se levanta la exposición: la duplicidad, el binarismo (para quienes busquen lo nuevo, el trasfondo también de nuestra época tecnológica, marcada por 0 y 1), resolución formal que encarna esencialmente una postura de guardia permanente del artista frente a una condición bifurcada de la realidad, con todas las angustias y las posibilidades cognitivas que esta implica. Tensión especular en estas dos obras, entonces —cuyo título remite al propio Parque Rodó que «hospeda» al MNAV y es a su vez la cita de un noto cuento metaliterario de Julio Cortázar en el que un lector lee su propio asesinato—, cuestión pues de reflejos y paralelismos: a la duplicación de las escaleras se suman dos cuadros gemelos, pintados en los años veinte por Carmelo Rivello y Gilberto Bellini, que retratan el mismo parque con ínfimas diferencias, evidentemente relacionados, por disposición y actitud, a otra dupla de artistas, *celebrities* históricas, que enfrentaban juntos los mismos panoramas, Claude Monet y Gustave Renoir. Así Uribe pone acá en escena «nuestra» Grenouillère, pero sobre todo el sistema de doble visión que informa la entera exhibición y la potencial indistinguibilidad de los mismos: simbiosis entre los artistas, claro, pero también indicio de que la autoría —y por reflejo condicionado la autoridad— es algo que necesariamente bascula, vacila.

El artista lo confirma en otra obra, *Dos cabezas*, que utiliza piezas de los mismos pintores, esta vez retratos del mismo sujeto que, creados en condiciones idénticas, están armados por Uribe en una esquina y parecen (ad)mirarse en espejo, solo ligeramente desfasados, casi para permitir, por lo menos, un atisbo de distinción (identitaria, estilística, imaginativa) de otra manera ardua de discernir y sin embargo necesaria para no caer de bruces en una inquietante «reproducibilidad artesanal». Dueto entre cuadros también en *Doble de riesgo*, que despliega, una al lado de la otra, dos copias, vale decir dos falsos, de unas *Formas abstractas* que Joaquín Torres García pintó en 1929: el vértigo de una duplicación imposible, y sin

embargo actuada por un falsario contratado por Uribe, toma cuerpo. No se trata de confrontar lo auténtico con lo simulado, la comparación es espuria, aunque obligada —los ojos no pueden dejar de hacerla por la proximidad de los lienzos—, y capitula en cortocircuito porque el original no está ahí, es una sombra que el espectador trata de reconstruir visualmente a partir de las copias que tiene enfrente, rearmando, rendido, el verdadero gracias al falso; se desestabiliza, una vez más, la posición del museo que termina legitimando lo ilegítimo: y sin embargo se asume que los falsos, en la *praxis*, forman parte subrepticiamente de los museos, tienen acceso a ellos, son de vez en cuando servidos a las retinas del público a pesar de las intenciones de las mismas desprevenidas instituciones. En otras palabras, el museo puede ser, también, un dulce engaño. (Uribe, agrego, radicaliza aquí otra obra suya que reposa sobre un concepto parecido: en esta versión 2018 de *Juan cree que el sol es una estrella* yuxtapone decenas de dibujos originales del acervo museal a otros falsos, incluyendo todos los pesos pesados de la tradición uruguaya, en largas vitrinas promiscuas, imposibles de «separar» si no fuera por un sardónico cartelito que los indica como parte de la «colección del autor», con toda la cruel ambigüedad que la palabra «autor» carga en este caso.)

Uribe sabe que cuanto más desaparece su «mano» autorial, cuanto más fuerte se materializan sus ideas, la misma mano, reposando mientras utiliza los gestos de otros, regresa más volitiva que nunca. En la ficticia desaparición del autor se esconde su más terminante definición, la apropiación de lo «ya hecho» y su orquestación son el medio perfecto para urdir un discurso donde prima el concepto de develamiento de los mecanismos mixtificadores de la figura del hacedor omnipotente —toda una política anti-taumatúrgica— y que, paradójicamente, permite aquel mínimo grado de autenticidad que nuestra condición metamoderna nos otorga. El uso del *ready made* —explotado en un sentido tan amplio que trasciende la intuición duchampiana— manifiesta también la trama inquebrantable que las obras que nos precedieron tejen como sostén de las nuevas, subrayando la calidad de mera herramienta de aquellas, sin por eso quitarles su sacrosanta dosis de simbólico y, al contrario, exaltándola. Por un lado, entonces, el artista extrae material de la colección, cuadros sobre todo, de épocas y estilos diferentes, y los utiliza como meras teselas de un mosaico, teselas nunca inocentes, más bien convertidas en indicadores anfibios: siguen siendo las obras que son y a la vez se deslizan hacia otras, volviéndose galería de *objects* para nada *trouvés*, sino empecinadamente *recherchés*.

El ejemplo más ambicioso es sin duda *Círculo y cuadrado*, en el que se cuelgan diez lunas nocturnas de José Cuneo, uno de los íconos más reconocibles del arte uruguayo, para formar un «círculo» que restituye las varias fases lunares —menguante, creciente, llena y nueva— ceñidas socarronamente dentro de un cuadrado formado por los límites exteriores de los cuadros: la referencia a Torres García, a su vernacularización de la experiencia parisina de *Cercle et carré*, no solo evoca a quien más marcó la tradición artística del país sino que rememora antiguas pugnas entre los dos artistas, sutilmente insertando en el relato tensiones típicas de la convivencia de estéticas discordantes dentro de una «historia del arte» que, como cualquier otra, vive de conflictos más o menos contenidos, más o menos actuados (en efecto, Cuneo —pintor fenomenológico y «localista»— se enfureció públicamente a mediados de los cuarenta por el momentáneo abandono de Torres —pintor metafísico y universalista— de su constructivismo, ya que contradecía todo lo que había pregonado hasta el momento). Más allá de lecturas historicistas, *Círculo y cuadrado* es un ejemplo redondo, o más bien cuadradamente redondo, de cómo extraer, con actitud curatorial y espectacular, el sentido del paisaje oscuro, iluminador y enceguecedor a la vez, de los astros cuneanos, su relación con el *terroir*, el terror y la muerte. El «montaje», el *editing* uribiano de lienzos más o menos antiguos, no se limita por cierto a nombres notos, al contrario, hurga en los meandros de las tecas, y entre sus anónimos o semidesconocidos protagonistas escoge, en pos de un postulado, sus «inéditos» (varios de los cuadros probablemente nunca fueron mostrados) pedazos del engranaje-obra. Estas instalaciones son, en definitiva, inmensos *collages*, pero dotados de una característica que parecería contradecir la lógica (clásica) del género, o sea la del fragmento, de la esquirla y también de un material de uso hijo de la reproducibilidad técnica (periódicos, fotos).

En Uribe, en cambio, todo se mantiene íntegro (aunque a veces, sí, con partes encubiertas) y solo se emplean originales. Así, establecido ese código de procedimiento, una suerte de *sur-collage*, crea por ejemplo *256 colores con alineación superior y reserva de bow windows*, una veintena de paisajes uruguayos cuya cercanía física se establece con base en la continuidad de la línea del horizonte en la representación de cada tela, *signo* de alto valor simbólico que repentinamente une lo imposible de unir, tierras y tiempo distantes, por supuesto, pero también estilo e ideologías difícilmente conciliables y que sin embargo fluyen ante la mirada, en coexistencia armónica, construyendo el deslumbrante *panning-shot* de un hipotético súper-paisaje oriental (así como los *Croma*, ya lo dije en otra ocasión, conforman una súper paleta nacional). El montaje protagoniza un rol medular también en otro de los ejes de *Aquí soñó Blanes Viale*, la agitación, reescritura, re-narración del arte uruguayo: cada golpe de dado —puesta en juego de obras archinotorias o sepultadas bajo pulgadas de polvo metafórico— lanzado por Uribe es también otro posible escenario de una historia del arte que ha sucumbido y resurge gracias a revisiones a veces traumáticas, a veces reveladoras. En *Luego de la calma vendrá la tormenta* el artista cuelga en el límite de un tabique cuadros cuya temática es el mar, acumulando por un lado (físico) plácidas, sosegadas aguas y por el otro tempestades y convulsiones náuticas, basculando, dentro de una erosionada tradición metafórica (no olvidemos que es el género predilecto de los pintores de domingo), entre hechos y estados de ánimo calamitosos y placenteros que el barco (de la vida) atraviesa alternativamente: propone, así, desterrándolos de la bóveda, especímenes de un género, la marina, que supo tener vigencia y que sin embargo ha permanecido un poco relegado en el discurso paisajístico uruguayo moderno, sobre todo en términos de exhibición, casi para querer comprobar, pensando en la disposición acuática de Montevideo, en una especie de represión de un elemento vital del país, tal vez a favor de su negativo, lo «terruño» (que el artista, por otro lado, cuestiona en su *Identikit*).

Uribe considera también otro género, esta vez de enorme relevancia local, el autorretrato, proponiendo un *sur-collage* frustrante. Para un artista como él, que encubre a menudo su presencia —por ejemplo, para la ejecución material de las piezas, en numerosísimas ocasiones recurre a la tercerización, como es el caso de la extracción de los colores de los varios *Croma* o la reproducción de la escultura *Figura de joven*, de Bernabé Michelena—, se trata de un tópico ardiente. Su solución es ejemplar: en *Autorretrato* junta, literalmente, 13 autorretratos del acervo y niega a los espectadores la posibilidad de contemplarlos, dejando a la vista solo el primero, de Guillermo Laborde (figura presente también, liofilizada, en un enorme *Croma* de la sala 2, el retrato de Pombo que, dicho sea de paso, deja entrar en la exhibición a otro habitué del circuito museal: el crítico). La pieza activa un torbellino de lecturas sobre la definición de autorretrato, gracias a su negación: 12 imágenes , de las que solo se pueden apreciar los bordes, amplificando las perplejidades de Jacques Derrida cuando se pregun-

taba incluso si el autorretrato es posible, si un pintor puede efectivamente sorprender su propia mirada.

Estas reiteraciones (y la reiteración —tal vez como hipertrofia de la tan querida duplicidad— es otra marca uribiana; piénsese en la catarata de libros de *El pozo*) de los costados de los cuadros, condensación ciega del esfuerzo de autorrepresentación —*mix* de atrevimiento autoanalítico y desenfreno egotista—, parecen solidificar, hacer patente, justamente, aquella «imposibilidad» de mirarse reproduciéndose o de reproducirse mirándose. Nada casual que el otro autorretrato «presente-ausente» sea *Curador curado*, una pintura del curador de *Aquí soñó Blanes Viale*, el artista Carlos Capelán —que ha estimulado con enérgicos empujes mayéuticos el gran emprendimiento de la muestra—, del que se ve solo el retro del bastidor, citando así una exposición (cuyo título era, no sorprenda, *Museo*) con cuadros expuestos de idéntica manera, que Capelán armó en el Cabildo en 2016, y que «vuelve» una vez más sobre la negación del sujeto.

La tendencia del artista ha sido, generalmente, la de celar en sus obras referencias históricas, anecdóticas, personales, e incluso de encubrir a menudo el *modus operandi*, o mejor dicho *ordinandi*, de sus piezas. En *Aquí soñó Blanes Viale*, sin embargo, el artista dedica una entera, enorme pared a visibilizar sus «citas» en un agotadoramente detallado «pie de página» de las obras presentes en sala. Ahí se cuelgan los cuadros de los que se «extrajeron» los diferentes «cromas»; la primera edición de *El pozo* que ha informado los «monos» de imprenta; un sobreviviente pedazo del mural perdido de Torres que pauta la nueva versión de *Pax in lucem*, como ya he mencionado; un número de la revista *Círculo y cuadrado*; el cuento de Cortázar, y otro sinfín de piezas que remiten directamente a sus maniobras artísticas, en una jugada que parece virar hacia lo pedagógico, y lo pedagógicamente atinado que suena semejante disposición en un museo (las musas inspiran, pero sobre todo enseñan). Como siempre en *Aquí soñó Blanes Viale*, la paralaxi está al acecho: algo que tendría que aclarar la interpretación del espectador puede en definitiva perturbarla. Así, lo que en principio sería una neutra referencia, armada con la severidad que suelen poseer los «aparatos» paratextuales —y el extremo rigor en el armado de sus procedimientos es algo a lo que el artista nos tiene acostumbrados y que empodera sus piezas—, patina con facilidad hacia otro mosaico delirante, donde saltan jerarquías de valores y lenguajes: esta especie de pinacoteca obscena (vale decir, que revela lo que habitualmente está fuera de escena) es, a su vez, otra obra, ya que en definitiva tiene un título y objeta así su propia credibilidad científica sin, socarronamente, poder perderla del todo.

La exposición, por supuesto, no puede generar un replanteamiento de todas las *impasses* museísticas citadas al principio —y tampoco puede evitar el destino ontológicamente marcado que dicha institución posee: confeccionar cánones, variables según épocas y políticas, y por ende eternamente cuestionables—, pero deja aflorar la disposición puntual e inhabitual del mismísimo MNAV. Efectivamente, este museo se ha revelado muchísimo más que un mero recipiente que el artista caprichosamente ocupa: cada pieza, cada movimiento, cada decisión ha sido fruto de discusiones, pactos, promesas, compromisos entre Uribe, el curador, otros colaboradores y la institución; el cerrado diálogo ha permitido que el museo ablandara temporáneamente su, por otro lado necesario, corsé administrativo y accionara —en sentido casi creativo, sorteando eventuales resistencias internas y externas— una intrincada e intensa trama de procedimientos para que la muestra se desarrollara en toda su complejidad. Se ha generado aquí un modelo de relación que trasciende abundantemente la mera negociación: el museo en definitiva ha sido parte activa del proceso, algo que marca sin duda

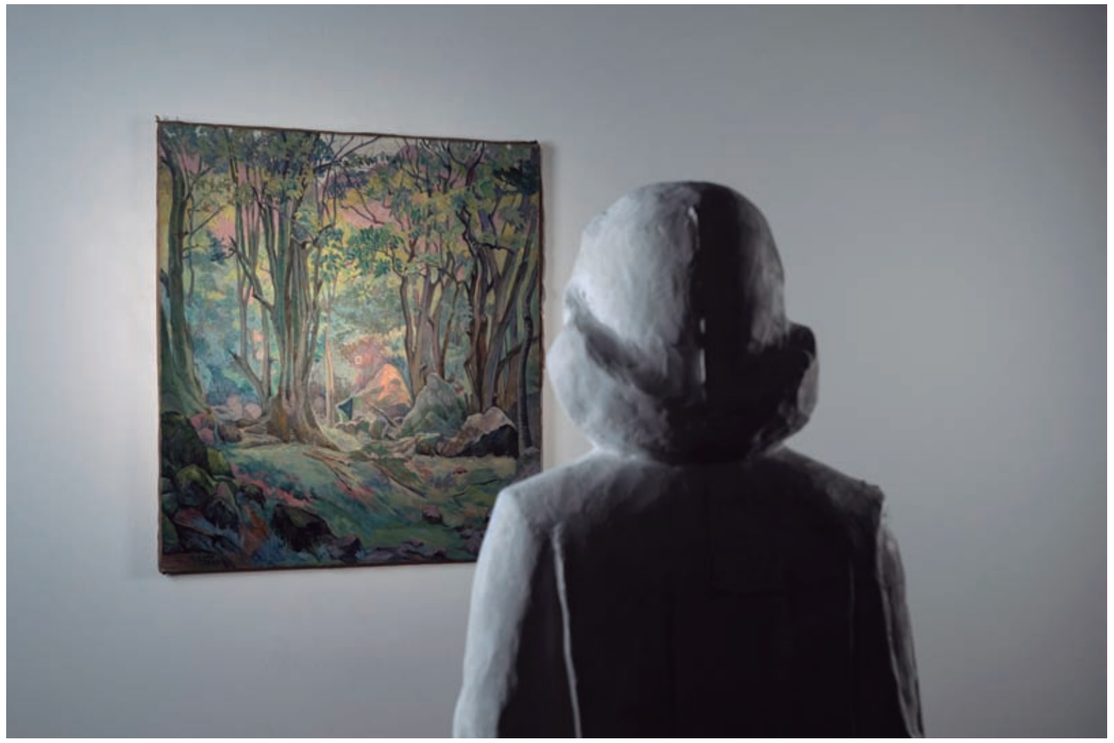
un cambio que puede alterar la perspectiva que lee la «musealidad» como pura «mausoleidad».

A principios de los años sesenta el crítico y poeta Edoardo Sanguineti —*leader* de la nueva vanguardia literaria italiana, preocupada en cuestiones metahistóricas— generaba la idea de, y lanzaba un programa para, «hacer de la vanguardia un arte de museo», vale decir, consciente desde el génesis de su destino final. *Aquí soñó Blanes Viale*, varias décadas después, no solo tiene incorporado aquel presupuesto, sino que ha también podido invertir la proposición, haciendo del museo un arte de vanguardia.

06.
Citas citables, 2018
Instalación
Medidas variables

PÁGINA ANTERIOR:

07.
Déjà vu, 2018
Instalación *site specific* con obras del acervo
Medidas variables



03.
Aquí soñó Blanes Viale, 1939
Alberto Dura
Óleo sobre tela
90 × 81 cm
Nº Inventario: 1972
MNAV

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm

05.
Luna con dormilones, 2012
Video monocanal
5:15 minutos
Medidas variables

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm

09.
Croma III, 2018
[María Freire, *Córdoba 70-145*]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 × 360 cm

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 × 110 cm c/u

09.
Croma III, 2018
[María Freire, *Córdoba 70-145*]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 × 360 cm

PÁGINAS 106 A 113:

Libro de pruebas
Registro de estudios de color realizados por Mechtild Endhardt para la elaboración de *Croma*.

9/3/16

9/ ← 2a mano 10/3/16

tierra verde

10/ ← 2a mano 10/3/16

Verde oxido de cromo

11/

verde esmeralda
+ blanco
+ amarillo primario

+ vibrante

blanco
+ verde esmeralda

+ cálidos

Sienna natural

blanco
+ verde

medio

segunda mano
10/3/16

ocre rojo

TIERRA VERDE (tierra de Verona)

pigmento natural, mineral. Son dos minerales: celadonita y glauconita. Es una tierra de buena calidad y se encuentra en Alemania, Italia, Francia, Chipre y Inglaterra. Tiene poco poder cubrimiento en óleo, mejor al temple. Aparece en pinturas murales en Pompeya y Roma. Tambien en pinturas medievales del siglo XIII y XIV.

2016/7

Los colores se reproducen durante un mes con 6 visitas al museo Nacional de Artes Visuales. Las impresiones y reproducción en pantalla no me ayudaron en una reproducción lo mas fiel posible. Se compararon los tonos usando muestras sobre papel, y sobre un cartón con imprimación en blanco. Mindlandt

10.
Dos cabezas, 2018
Instalación
Medidas variables

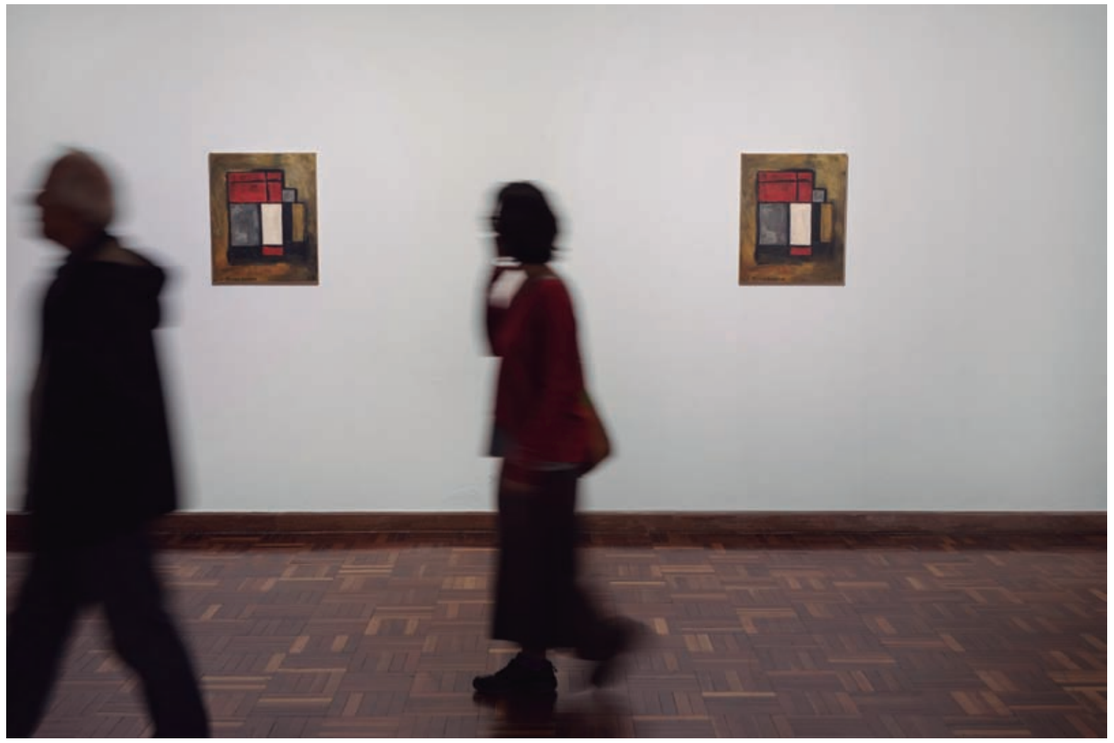
11.
Escala de grises, 2018
Restauración e intervención cromática en pilares
Medidas variables

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 × 110 cm c/u

11.
Escala de grises, 2018
Restauración e intervención cromática en pilares
Medidas variables

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 × 110 cm c/u

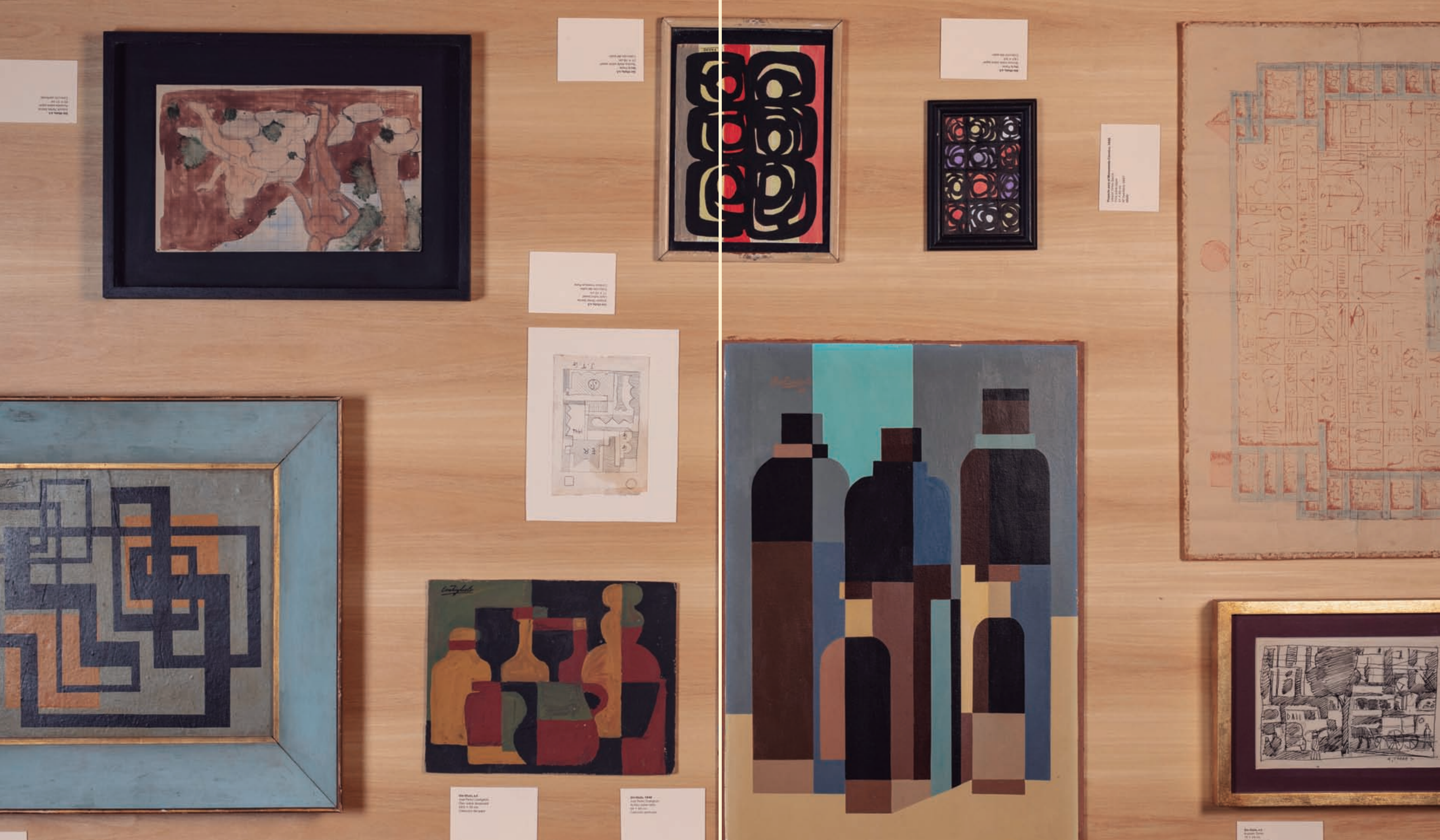
14.
Mono, 2010
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Medidas variables



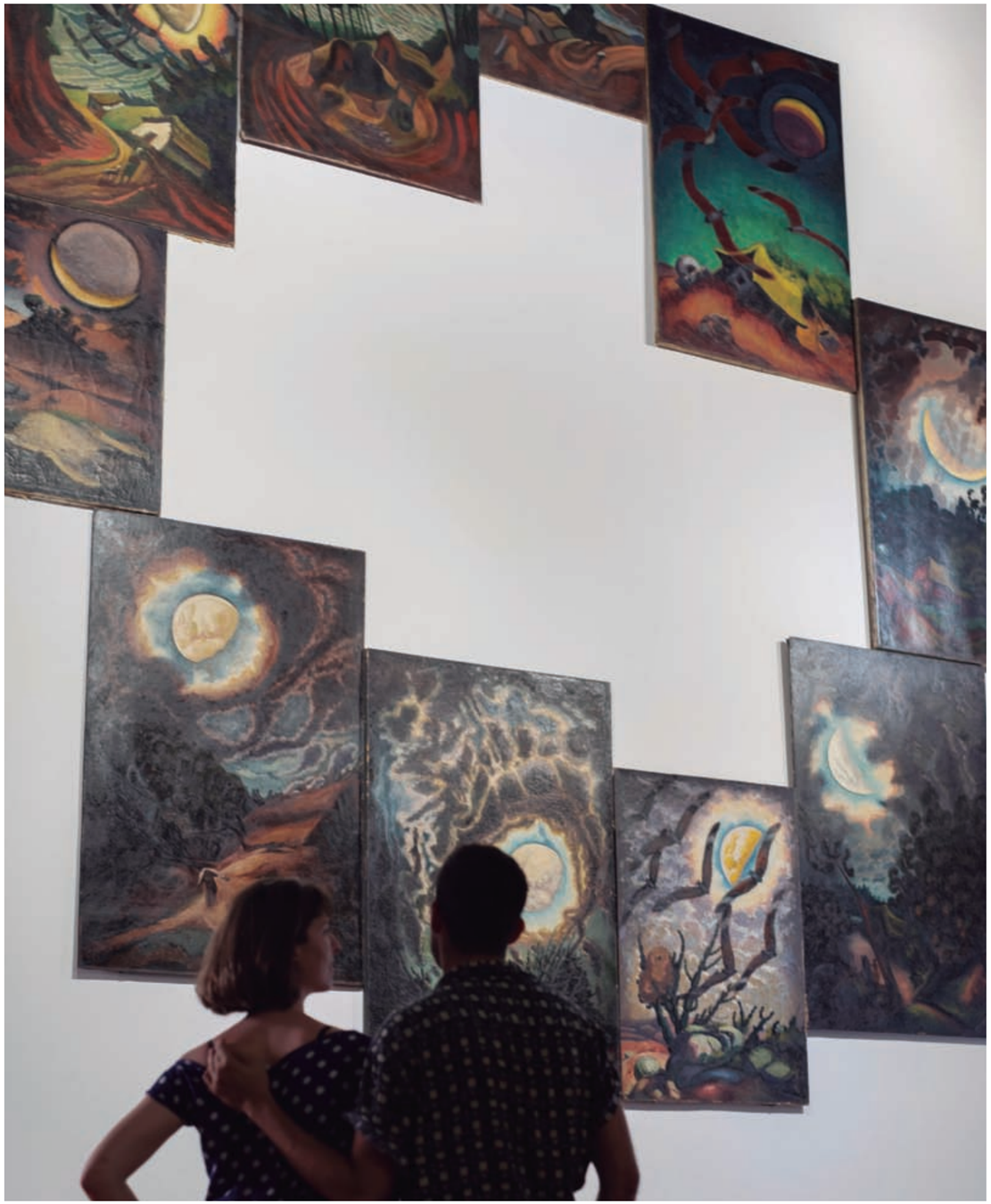
13.
Doble de riesgo, 2018
Dos pinturas comisionadas a un falsificador
Óleo sobre tela
61 × 50 cm c/u

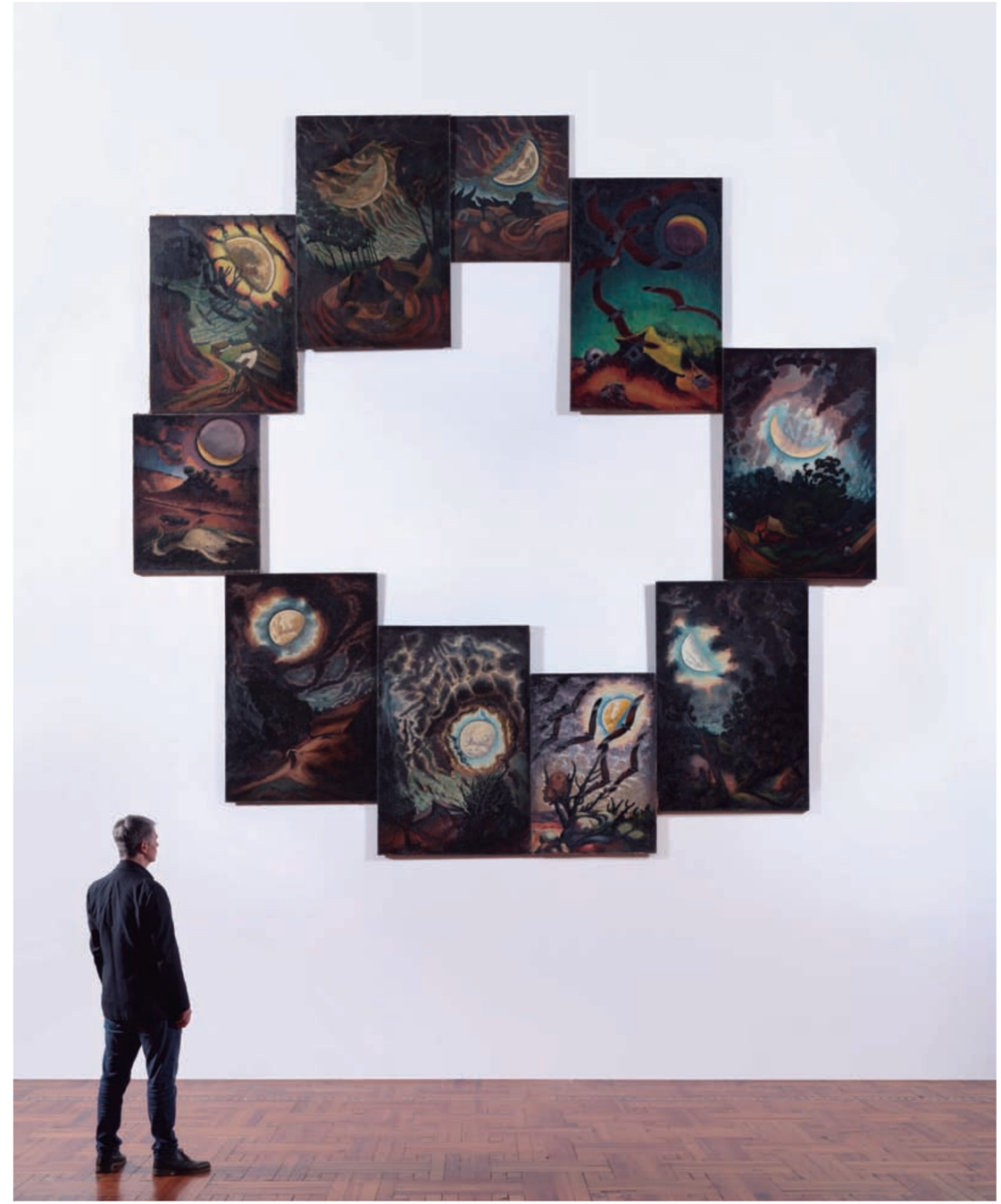
15.
Juan cree que el sol es una estrella,
2010-2018
Dibujos y pinturas dispuestos en vitrinas
Medidas variables

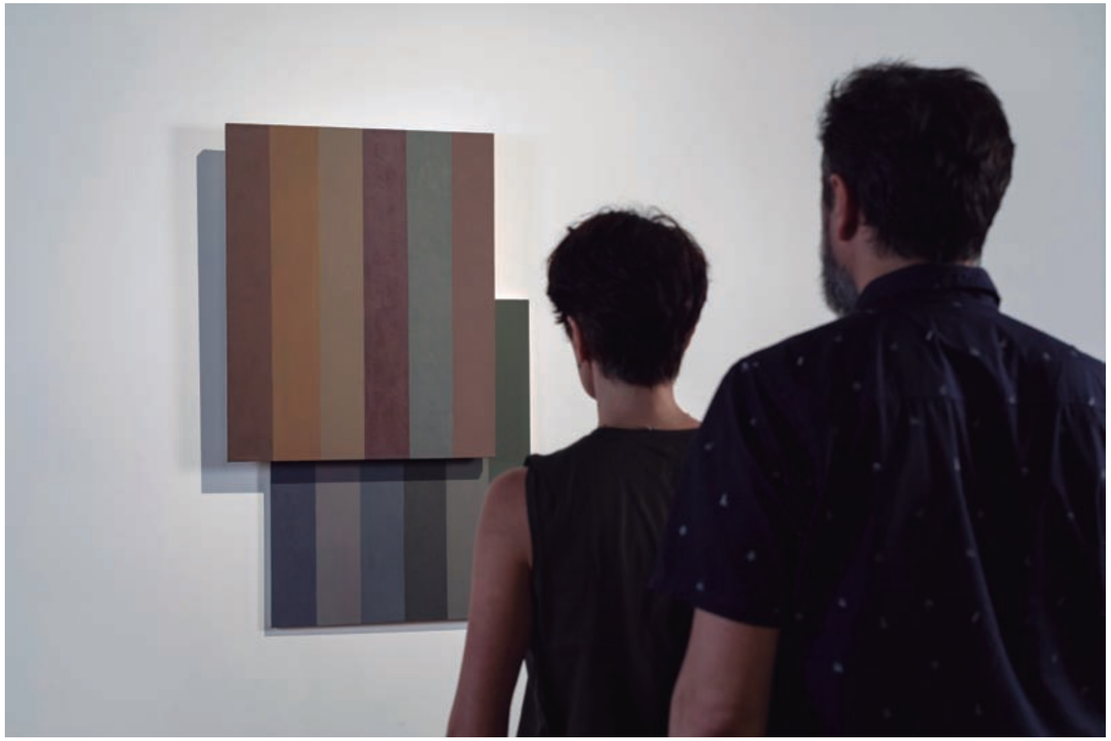
LVCO
DE
JILOCA
1923



08.
Círculo y cuadrado, 2018
Instalación
463 × 463 cm



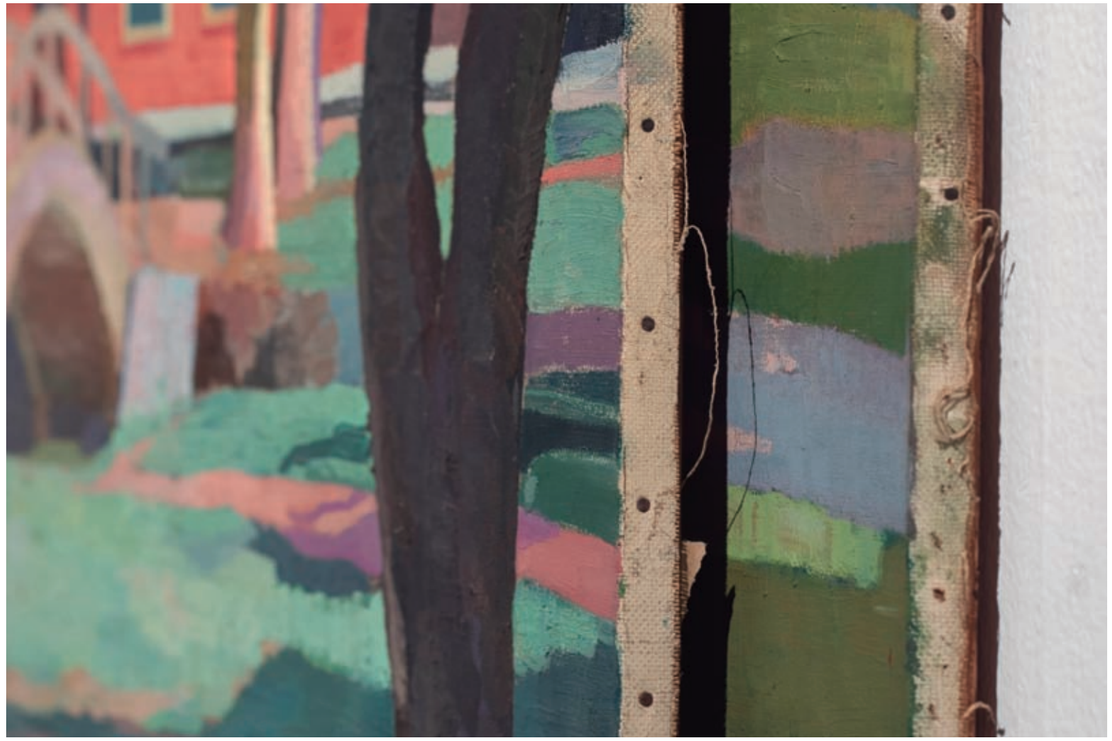




16.
Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, *Autorretrato*]
Óleo sobre tela
2 piezas
74 × 60 × 5 cm

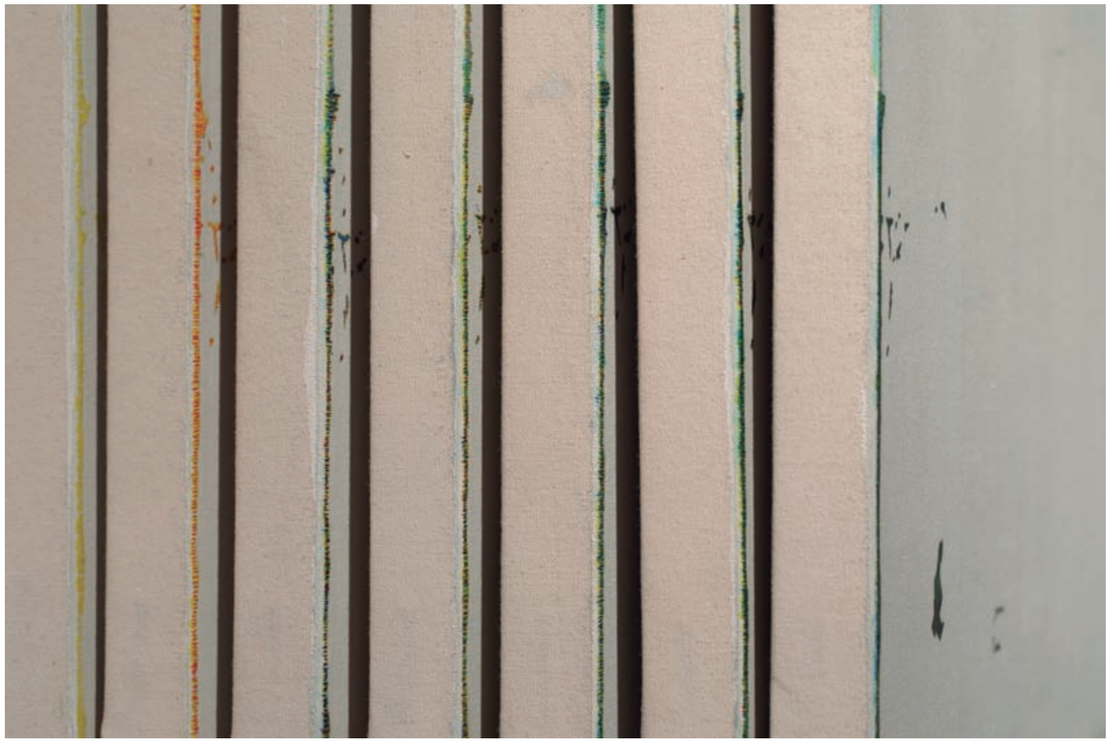
16.
Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, *Autorretrato*]
Óleo sobre tela
2 piezas
(Detalle)

17.
Continuidad de los parques I, 2018
Dos óleos superpuestos
120 × 97 × 5 cm



17.
Continuidad de los parques I, 2018
Dos óleos superpuestos
(Detalle)

18.
Informe de la restauración, 2018
Óleo sobre tela
7 bastidores y libro con estudio «científico»
del proceso de restauro
36 × 58 × 20 cm



18.
Informe de la restauración, 2018
7 bastidores superpuestos
Óleo sobre tela
(Detalle)

PÁGINAS 172 A 183:

18.
Informe de la restauración, 2018
Libro con estudio «científico» del proceso de restauro de la pintura *El vaquero*, del artista francés Victor Emile Cartier, realizado por Mechtild Endhardt

8/8/18

No tengo noticia hasta la fecha por los antecedentes de la obra. Mientras encuentro en mi archivo de fotos - refrescando mi memoria - fotos de la obra. Acerca de este documento recuerdo en el contexto de una visita de un restaurador Italiano .... unos talleres prácticos en el MNAV.
Se reunieron restauradores del taller de Patrimonio y otros restauradores. Se eligieron en este momento algunas obras del acervo del museo para intervenir. Yo formaba parte de este grupo.
Entre las obras seleccionadas en acuerdo con la dirección de este momento se eligió la obra >EL VAQUERO<.
Me sorprende la >casualidad< de encontrarme ahora de vuelta ante esta obra, seleccionada en esta instancia por Pablo Lieber.
Intento reconstruir la fecha... Alrededor del año 1990 se eligió esta obra para demostrar un reentelado con lamina BEVA 371.
No se finalizó la restauración hasta hoy.
Hoy en día, casi 20 años posterior, se intenta evitar el procedimiento de la reentelado. (pegar un soporte al original para reforzarlo) (entelado, forración, para otros nombres usados).
Por esto hoy se podría discutir la intervención, aunque el Beva 371 fue desarrollado para el restaurador garantizando su estabilidad, su reversibilidad y las posibilidades de usarlo para reactivar en temperaturas bajas (65-70°C).

Contactos de las fotos de un archivo personal

Muestra tela algodón con borde entelado con Beva lámina.

8/18
Tengo la certidumbre de guardar muestras de entelado con diferentes adhesivos. Sirve entre otras para observar el envejecimiento de los materiales.

EL VAQUERO

Pintura
Dorso tela
prensa

hilo trajado

lino

algodón

Beva 371

Pintura
con protección
de papel japonés

Pintura
Dorso con
el bastidor
original.

Mechtild Endhardt
RESTAURACION Y DECORACION

23.7.2018

FICHA TECNICA

Autor : Cartier Victor Emile
Título : El Vaquero
Firma : esquina inferior derecha
Fecha :
Etiquetas de atrás
Medidas : 36 x 58 cm

A ESTADO TECNICO Y MATERIAL ANTES DE LA RESTAURACION

I Soporte

a) madera: ☐ de baja calidad ( ) ☐ de baja permeabilidad ( ) ☐ ☐ cantidad de bajas: ___ bajas ___ cant. inclusiones ___ ☐ original ☐ posterior ☐ estructura / listón ☐ transferencia ☐ reparaciones en los cantos ☐

b) textil: ☒ lienzo ☐ algodón ☐ aplillera ☐ ☐ tipo de estructura ☐ contornear originales ☐ ☒ encolado ☐ cera ☐ magnesio ☐ ☐ ☒ bastidor con cuñas ☐ bastidor fijo ☐ ☐ original ☒ posterior

c) metal ☐ cobre ☐ zinc ☐ aluminio ☐

d) otros: ☐ papel ☐ cartón ☐ ☐ soporte sandwich ☐ original ☐ posterior ☐

e) hasta d): ☐ tacuelle original / sitio ☐ bastidor conservador / sitio ☐ ☐ agregados ☐ original ☐ posterior ☐ cantos: ☐ ☐ cambios debidos al material:

II Imprimación

☒ gesso tipo industrial color blanco ☐ revestido en la imprimación ☐ cambios debidos al material:

III Capa Pictórica

☒ óleo ☐ tempera ☐ acrílico ☐ pastel ☐ técnica mixta ☐ ☐ bordes de pintura ☐ cambios debidos al material: craquelado, desprendimientos, faltantes

IV Barniz

☐ sin barniz ☐ barnizado ☐ ☐ cambios debidos al material:

V Marco

☐ material no existe ☐ dorado ☐ pintado ☐ tonificado ☐ pulido ☐ sin tratar ☐ original / antiguo ☐ nuevo ☐ sitio ☐

VI Observaciones

① doblez tela; ou tela del stencilado visible, esquina superior izquierda
② faltante con resane en blanco esquina inferior izquierda
③ faltantes capa pictórica borde izquierdo

tipo de ficha que usé durante el 1990 al 2010 para documentación en el MNAV y trabajos privados

Vorstellungen zu verwirklichen. Leider ist jedoch schriftlichen Zeugnissen der Maler – Briefe oder persönliche Aufzeichnungen – nichts zu entnehmen, was auf den Gebrauch ihrer Materialien hinweist. Sie betreffen persönliche, finanzielle oder familiäre Ereignisse. Maltechnische Schwierigkeiten oder Fragen über Materialbeschaffenheit scheinen sie, zumindest schriftlich, nicht diskutiert zu haben. Es ging ihnen lediglich um die Verwirklichung ihrer Ideen.

Material und Technik

In einem Büchlein sind Angaben über die Materialien und Anweisungen für technische Dinge niedergelegt, die für die damalige Zeit, aber auch für die Haager Maler typisch waren. Es wurde von Willem E. Roelofs jr. (1873–1940), einem Sohn des Malers Willem Roelofs geschrieben. Der Titel: »De practijk van het schilderen – Wenken aan Collegas door een kunstschilder.«

Einige wichtige Hinweise möchte ich wiedergeben:

1. Bildträger:

Leinen: Leinen wurde im 19. Jahrhundert in den Niederlanden in der handelsüblichen Ware gebraucht, ebenfalls Baumwolltuche. Die Nachteile von Baumwollgeweben (Feuchtigkeitsempfindlichkeit, Verspannungen etc.) waren bekannt, und vor der Verwendung wurde gewarnt, weshalb sie dann auch selten als Malleinen benutzt wurden. Ausnahmen: Man benutzte sie zum Aufkleben auf Holz oder Karton und auch für großformatige Wand- oder Deckengemälde wegen ihres niedrigen Preises.

Holz: Bekannt waren alle Holzsorten, so wie ihre Vor- und Nachteile. Besonders empfohlen: Pappelholz, gut abgelagert, da es schön glänzt und diesen Glanz auch im Laufe der Zeit nicht verliert. Eichenholz aus speziellen Eichensorten, richtig gesägt (Kernholz); Mahagoni, als beste Holzsorte, da es nicht wurmanfällig ist, sich nicht krümmt, unempfindlich gegen Feuchtigkeit ist und eine besonders glatte Oberfläche hat. Ein weiterer Vorteil: es war im Handel in relativ großen Formaten zu bekommen. Ebenfalls im Handel erhältlich waren bereits großformatige, vor-parkettierte Holztafeln, die aber selten benutzt wurden, da sie sehr teuer waren. Sperrholz, welches neu auf dem Markt war, wurde als Bildträger abgelehnt, da man fürchtete, daß sich die einzelnen Holzschichten bei Feuchtigkeit voneinander lösen würden.

Papier/Karton: Beide Materialien waren als Fabrikware auf dem Markt die billigsten aller als Bildträger benutzbaren Materialien. Sie wurden daher häufig für Studien gebraucht oder auf stärkere Bildträger geleimt. Karton wurde besonders empfohlen, wenn er mit Leinen, Baumwolle oder holzfreiem Papier beklebt war. Papier bezog man von der Firma Wattmann; als Zeichenpapier war das alt-holländische (oud-hollandsch) Papier bevorzugt.

2. Grundierung Imprimación

Alte Rezepte für Grundierungen waren selbstverständlich bekannt. Im allgemeinen empfahl man Grundierungen, die das »Einschießen« der aufgetragenen Farbe begünstigten.

Im Handel wurde vorgrundiertes fabrikgefertigtes Malleinen

Lienzo preparado con imprimación industrial

Abthöfer pg. 218+219

angeboten, und man konnte zwischen zwei Sorten wählen: 1. Normales Leinen – grundiertes Malleinen mit Ölzusätzen (Ölgrund), welcher ein »Einschießen« der Farbe verhinderte – und 2. das absorbierende Leinen – Malleinen, welches mit einer Kreide/Leim-Grundierung versehen war und daher das »Einschießen« der Ölfarbe begünstigte.

aceite – (Ölgrund)
cola – tiza

Als besonders haltbar und absorbierend wurde eine Grundierung empfohlen, die aus Kasein mit Kreide oder trockenem Zinkweiß bestand. Die Dosierung des Leimes mußte so beschaffen sein, daß sie das Eindringen der Farbe nicht verhinderte (überleimte Grundierung). Ein Rezept, das in der damaligen Zeit die Anstreicher benutzten, und welches vermutlich auch den Malern bekannt war, bestand aus: 1 Teil Bleiweiß und ein Teil Kreide in Öl angerieben. 3 Teile dieser Mischung wurden dann mit 1 Teil Pfeifenerde (weißer Pfeifenton oder Kaolin[?]) mit Wasser gerieben. Dies ergab eine sehr haltbare Grundierung.

3. Farbe

Die Pigmente, die damals zum Malen empfohlen wurden, weil sie dauerhaft waren und sich gut miteinander vermischen ließen, waren folgende:

Kremserweiß – Bleioxyd
Zinkweiß – Zinkoxyd
gem. Weiß – Gemisch aus Zink- u. Kremserweiß
Elfenbeinschwarz – gekalktes Elfenbein
Krapplack – dauerhaft gemachtes Alizarin
Cadmium Rot – Cadmium Sulfid
Gebranntes Sienna – Gebranntes Sienna
Gebrannter gelber Ocker oder roter Ocker – Ockererde
Scheveninger Gelb – Surrogat von Neapelgelb, Zinkweiß – Cadmiumsulfid und Aluminium
Gelber Ocker – Ockererde
Cadmium Gelb – Cadmium Sulfid
Smaragd Grün – Chromsulfid
Coelinblau – Cobalt stagnat
Cobalt Blau – Cobalt stagnat
Ultramarin Blau – Chemisches Ultramarin
Cobalt Violett – Cobalt stagnat

Pastell: Pigmente + Kreide oder Pfeifenerde, angerieben mit Milch oder pflanzlichem Klebstoff.

Leimfarbe: Pigmente + pflanzlichen Klebstoff, Leim oder Gelatine oder Ei.

Gouache: Pigmente + Leim u. Gummiarabicum

Ölfarbe: Pigmente + Öl, Leinöl oder Mohnöl, jedenfalls schnell trocknende Öle. Bei Leinöl wird vor dem »Versauern« gewarnt, da es, einmal sauer, nicht mehr trocknet.

Die Farben wurden durch die Industrialisierung im 19. Jahrhundert nun nicht mehr mit der Hand angerieben, sondern in Fabriken maschinell hergestellt. Auf diese Weise konnten im Handel größere Mengen Farben zu billigen Preisen angeboten werden. Doch auch da gab es Unterschiede. Die guten Ölfarben, das heißt die mit viel Pigment und wenig Öl kosteten per 1 kg das gleiche wie 25 kg von den schlechten Farben, das heißt jenen mit wenig Pigment, viel Öl und Füllstoffen. Der Ölansatz

MUESTRAS TELAS

pegote borde tela imprimación industrial | borde esquina telas. No industrial | borde tela imprimación clara industrial (?) | imprimación elegida para reconstruir »El Vaquero«

Maltechnik der Krakauer Malerschule der Romantik

Władysław Ślesiński

Die durch den Verfasser dieser Arbeit untersuchten Gemälde aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weisen einen wenig komplizierten Aufbau aus, der sich in der Regel auf den Bildträger, dünnen, einschichtigen – ausnahmsweise auch zweischichtigen – Grund wie auf eine dünne Malschicht beschränkt. Das könnte bedeuten, daß die Farben meist auf der Palette gemischt waren, und die schon gefundene Farbgebung ohne weiteres Übermalen auf den Grund gesetzt wurde.

Bildträger

Unter den verschiedenen Arten von Bildträgern der Gemälde aus den Jahren 1830 bis 1860 nimmt Leinwand den ersten Platz ein, dann folgen Pappe, Holz und Blech (von 23 untersuchten Gemälden gab es 18 Bilder auf Leinen, 4 auf Pappe und 1 auf Holz). Bei den textilen Bildträgern handelt es sich meist um Leinwand, aber auch andere Materialien wie zum Beispiel Baumwolle lassen sich nachweisen. Nicht immer zeigten die Leinwände eine Leinenbindung, das heißt nicht jeder Schußfaden war mit einem Kettfaden durchwoben. Die Dichte der Schußfäden auf 1 cm² schwankte zwischen 8 und 20, die der Kettfäden zwischen 9 und 19. Die Dicke der Leinwand lag zwischen 0,42 und 0,93 mm, meist jedoch bei 0,6 mm.

Leinwand als selbständiger Bildträger wurde auf Keilrahmen gespannt. Bis zur Biedermeierzeit handelte es sich meist um dauerhaft verbundene Konstruktionen ohne Gehrung und mit ungeschliffenen Schenkeln, so daß es oft zu Keilrahmenmarkierungen auf den Gemälden kam.

Nach den Untersuchungen lassen sich für die Jahre 1830 bis 1860 vier verschiedene Typen von Keilrahmen feststellen.

Der erste, meist gebrauchte Typ bestand aus vier beweglichen Schenkeln, die gerade beendet und mit einer Lücke für Keile versehen, den Mittelzapfen mit sich verbanden. Es gibt keine Abschrägung der bildseitigen Innenkanten. Von diesem wie auch vom nächsten Typ berichtete Bouvier.

Der zweite Typ unterscheidet sich vom vorherigen nur durch ein befestigendes Querholz (mit Raum für Keile beidseits der Leistenseiten), das ungefähr in der Hälfte der Längsseiten angebracht war.

Der dritte Typ beruht auf einem komplizierteren Verbindungssystem.

Der vierte Typ wird gebildet von vier rechteckigen Leisten, die auf dem Mittelzapfen verbunden sind, so wie es bei den heute gebräuchlichen Keilrahmen der Fall ist. Es gibt jedoch nicht zwei Keile in jeder Ecke, sondern nur je einen, der sich auf einer Keilrahmenseite in einer, seiner Form entsprechenden Vertiefung befindet, die durch zwei verbundene Leisten gebildet wird. Die Tiefe der Vertiefung entspricht der Dicke des Keiles, das heißt sie ist nur so tief, daß die Außenfläche des Keiles mit der Außenfläche der Keilrahmenleisten auf einer Ebene liegt.

Die Grundierung

Die technologische Literatur der Jahre 1830 bis 1860 teilt nur sehr wenig mit zur Anfertigung von Grundierungen. Das liegt, was die Zeitgenossen keineswegs verheimlichten, sondern sogar als eine epochale Leistung empfanden, daran, daß man in fast jeder größeren Stadt grundierte Leinwand kaufen konnte. Der Preis hing davon ab, ob man auf einer Holzrolle aufgerollte, oder auf einen Keilrahmen aufgespannte, bereits grundierte Leinwand kaufte.

Im Jahre 1836 formulierte G. Field in »Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente, so wie deren Anwendung in der Malerkunst ...« deutsch: Weimar 1836, S. 207) folgenden Gedanken, der die damalige Situation in dieser Hinsicht sehr gut darstellt: »Unsere Farbenhändler grundieren die Leinwände so, daß die Künstler selbst sich nur ausnahmsweise damit beschäftigen müssen. Deswegen brauchen sie nur ein sehr allgemeines Wissen, wie man Grund macht und welche Bedeutung er für das Gemälde hat.«

Auch auf dem Gebiet des damaligen Polen gab es keine Schwierigkeiten beim Kauf fertig grundierter Leinwände: man kaufte in Warschau bei Henryk Hirschel, in Krakau bei August Bisson, in Lemberg, Stanisławów und Tarnów bei Jürgen und in Przemyśl bei Jan Jeleń.

Die Untersuchung hat ergeben, daß 95 % der vom Verfasser geprüften Bilder auf fertig gekauftem Grund gemalt wurden. Wenn wir als Beweis für die »Fabrikgründe« die Tatsache annehmen, daß er sogar auf den hinter den Keilrahmen versteckten Stellen existierte. Zwischen 1830 und 1860 bevorzugte man dünne, dicht gewebte Leinwände, die dergestalt grundiert wurden, daß man eine möglichst glatte Fläche für das Gemälde erhielt.

Bei achtzehn, unter dem Aspekt der Füllstoffe der Malgründe untersuchten Bildern, wurden sechsmal Bleiweiß ($PbCO_3$), viermal Bleiweiß und Kreide ($PbCO_3 + CaCO_3$), dreimal Kreide ($CaCO_3$), dreimal Venetianerweiß und Kreide ($PbCO_3 + BaSO_4 + CaCO_3$), einmal Barytweiß und Kreide ($BaSO_4 + CaCO_3$), einmal Zinkweiß und Kreide ($ZnO + CaCO_3$) festgestellt. Man muß hinzufügen, daß $BaSO_4$ erst im Jahre 1830 und ZnO im Jahre 1829 gefunden worden sind.

Unter den spärlichen Beschreibungen der Herstellung von Grundierungen finden wir eine im »Pamietnik rolniczo-technologiczny« (7, 1833, S. 142): »Nimm ein Stück Leinen, dehne es auf den Rahmen, reibe mit dem Bimsstein so lange bis seine Fläche ganz glatt wird. Lege darauf eine Leimschicht, der von 14 Pfund Mehl, 1 Pfund Weisskreide, ½ Pfund Leinöl zubereitet wird. Die so aufgelegte Hülle muß genau trocknen und wird wieder mit Bimsstein gerieben. Diese Arbeit muß 3 oder 4mal wiederholt werden. Nach dieser Operation wird Bleiweiß mit Leinöl gemischt bis es die Teigdichte erhält. Diese Mischung wird auf die vorher sorgfältig vorbereitete Leinwand mit Hilfe der Spachtel aufgetragen. Diese Schicht muß wieder 3 bis 4 Stunden trocknen, indem sie sich im Luftzug verbindet. Danach wird sie wieder mit Bimsstein gerieben und es werden die zweite und die dritte, möglichst glatte Schicht aufgetragen.« Dieses Rezept ist dem im »Kunst- und Gewerbe-Blatt« (20, 1834, S. 30) unter dem Titel »Beschreibung des eigentümlichen Verfahrens Malerleinwand zu Grundieren« sehr ähnlich.

Farben

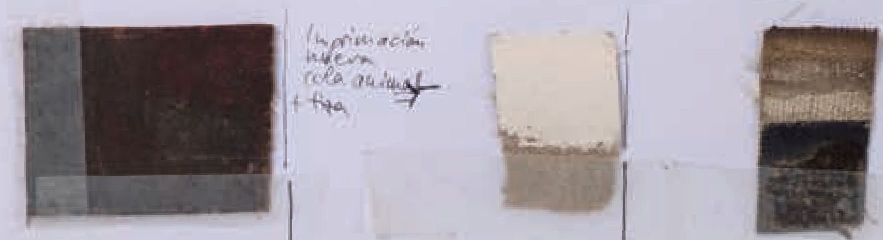
In der besprochenen Periode bedienen sich die Künstler eines Sortiments von meist mehr als dreißig Farben, die fast ausschließlich fertig gekauft wurden. 1757 nennt Pernety 27 Ölfarben, 1800 Bowles 46, 1827 Bouviers 38, 1846 Tempelton 41 und Timbs im Jahre 1849 34.

Maltechnik

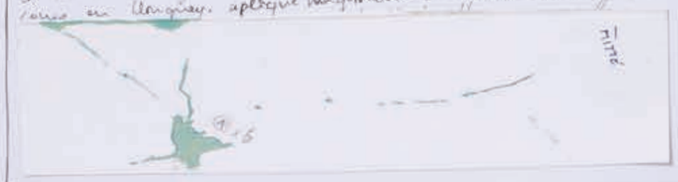
Am Anfang des 19. Jahrhunderts fingen die Maler ihre Arbeiten in Öltechnik an, indem sie mit einer sauberen, im Detail genauen Zeichnung auf einem Blatt Papier begannen. Dann brachten sie die Zeichnung auf die weiß, grau oder grünlich grundierte Leinwand, beziehungsweise, falls sie den warmen Bolusgrundton der alten Meister nachahmen sollten, auf eine

Imprimación Roja tela siglo 19

imprimación nueva cola animal + tiza



12/10/18 En mi única visita al MUSEO para evaluar el estado de la obra traje estos apuntes de colores. Estos me sirvieron para elaborar una propuesta de reintegración de los colores de las pintadas de la capa pictórica. Los maestros en esta técnica como RIGATTINO / Mattieggio / PUCCINETTO son las fuentes. No digo inventores porque no quiero ofender. Durante mis viajes a Italia pude apreciar muchas de estas técnicas en museos e iglesias. En mi vida como profesional tuve poca posibilidad de aplicar la técnica. En general en Alemania en restauración de pinturas de caballete, como en Uruguay, aplicaré rigurosamente la técnica de integración MIMETICA.



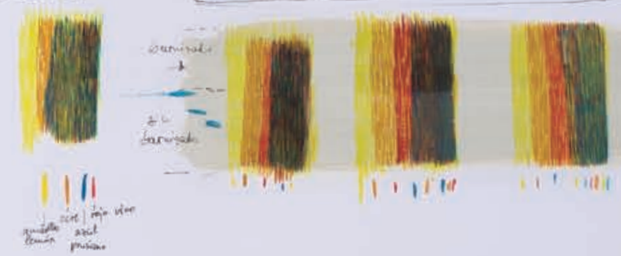
Pruebas

Guiado sobre impresión óleo entonado

color zona verde

barnizado

sin barnizado



color zona cielo

barnizado

sin barnizado

color zona verde

con barnizado

sin barnizado

Tel 3 impresión óleo entonado

① cola animal

② cola animal + leche

③ óleo

Ich überlege, daß wohl meine Vorfahren nicht die Möglichkeiten erhielten, die ich hatte: der Sprachunterricht in der Schulzeit, ein längerer Aufenthalt im Ausland.
Bei mir begann das wirkliche Interesse für Sprachen als ich bemerkte, daß meine Schulenglisch absolut nicht reichte um ein Gespräch zu führen, und ich begann Fachliteratur auf Englisch zu studieren. So entstand gleichzeitig ein Vokabularheft zuerst für Englisch und Italienisch. Im Jahr 1984 für Schwedisch und schließlich für Spanisch.

Atelier von meinem Vater

mein Vater + Bruder ca. 62

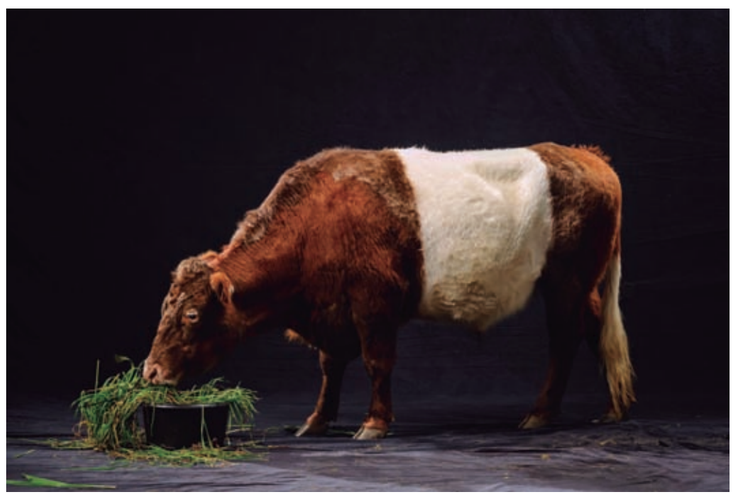
Mein Vater restaurierte keine Gemälde. Er war auf Kirchen und Inventar mit Vergolden, Fassen von Skulpturen und Altären und Innen- und Außen Fassaden.
Bald bemerkte ich den Unterschied zwischen Handwerk und Restaurierung. Meine Kollegen während meinem Praktikum am Bayerischen Nationalmuseum waren keine Diplom-Restauratoren. Sie kamen wie ich auf dem Handwerk oder hatten in verschiedenen Restaurierungswerkstätten Praktikum absolviert. Es war aber eine Zeit der Neuentwicklung. Das Berufsbild des Restaurators war im Jahr 1982 noch nicht geschützt. Die erste Fachhochschule in Deutschland die Restauratorenausbildung anbot war die bekannte Kunstakademie in Stuttgart im Jahr 1977.
Ich überlegte verschiedene Möglichkeiten meiner weiteren Ausbildung zum Restaurator. Ein Diplomstudium war verlockend.

Atelier von meinem Vater

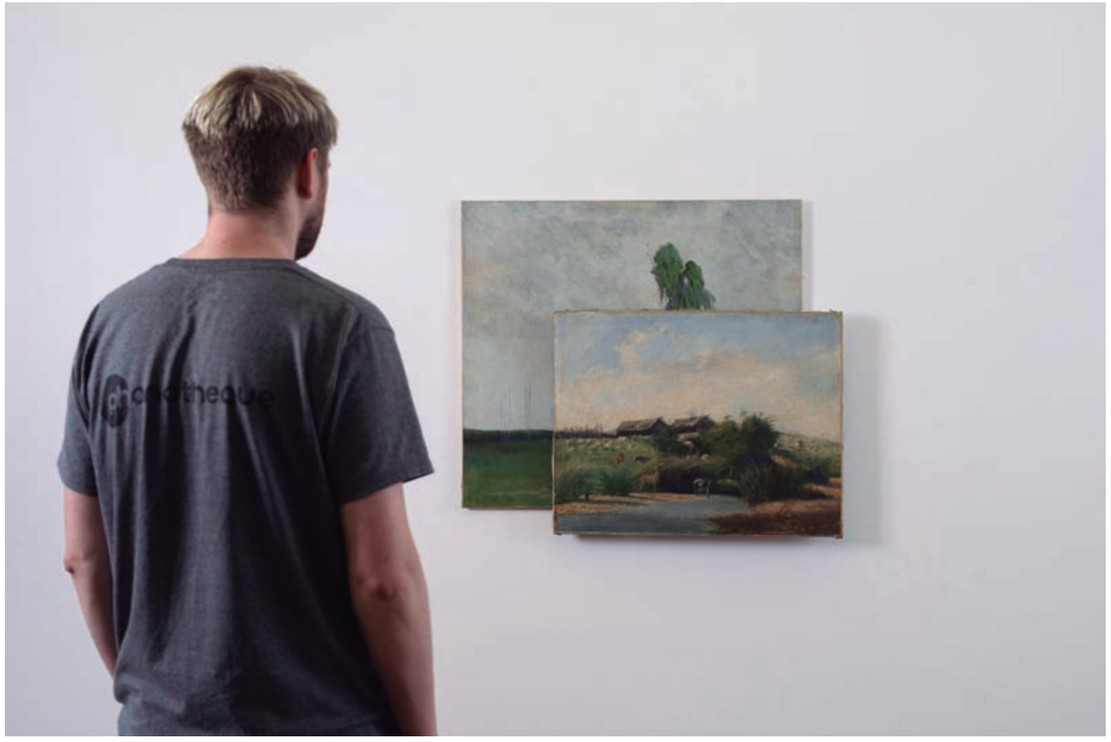
Aber dann bekam ich Kontakte zur Schweiz die ich natürlich bereits hatte ein weiter anderen verschiedene private + staatliche Restaurierungs-werkstätten zu besuchen.
Es war eine Zeit zu der ich als Mitglied in Ausbildung im Deutschen Restauratorenverband die Jahrestagungen des VDR besuchte und viele Kollegen kennenlernte.
Für mich war der Leiter der Werkstätten vom BNM. (Bayrischen Nationalmuseum) eine Vertrauensperson geworden. Er erklärte mir daß eine theoretisch orientierte Fachhochschulausbildung keine gute Entscheidung wäre.
Dann bekam ich die Zusage von einem Restaurator der in der Schweiz privat als Gemälde und Papierrestaurator arbeitete.
Wiederum hörte ich auf Hoegi's Rat: Er verhalf mir zu einem Kontakt am Historischen Museum in Stockholm, Schweden. Er betonte dass ich praktisch dazulernen müsste und dafür im musealen Bereich mehr Zeit und Gerätschaften bereitstünden. Schweden war schon zu dieser Zeit (1983) bekannt für seine fortschrittlichen Techniken und Apparaturen (z.B. Niederdruckthek als Alternative zum Nähtisch) ausserdem offen für neue synthetische Produkte.
Sigo en Español - Min Svensk är inte tillräckligt bra. Första tiden talade jag engelska och Tyska....

19.
Campo de color, 2018
Video monocanal
5 minutos
Medidas variables

FOTOGRAFÍA: CARLOS «CHINO» PAZOS



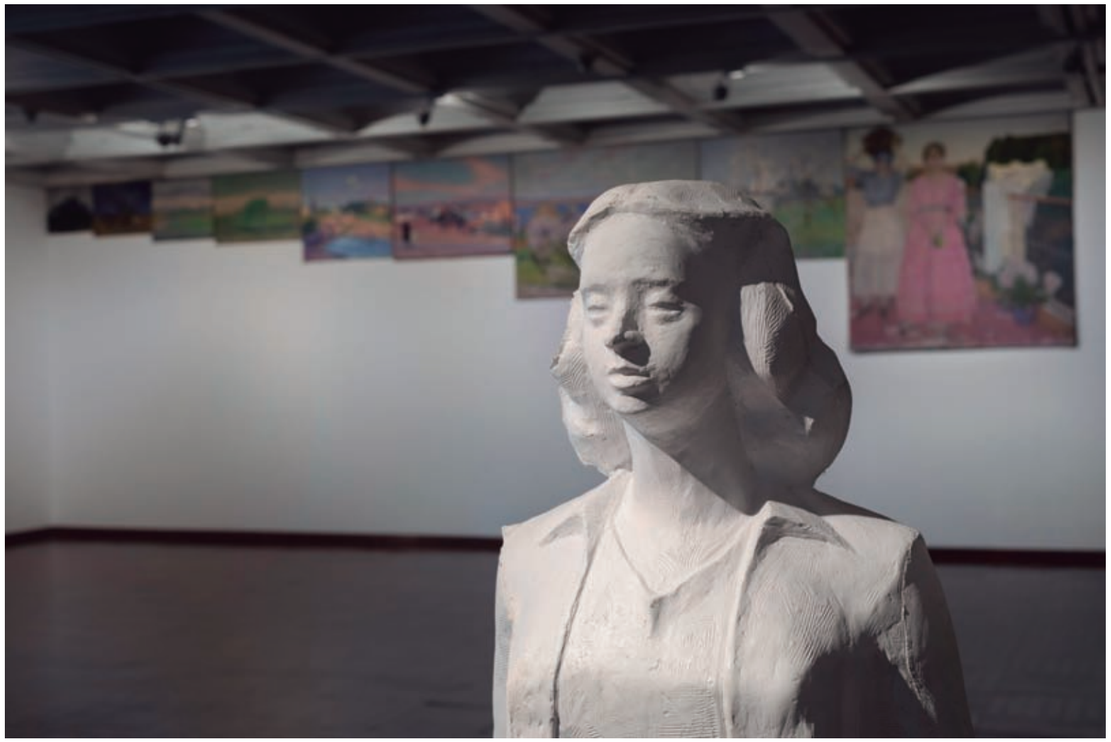
20.
Pax in lucem, 2018
Óleo sobre pared en caja de escaleras
Dimensiones variables



22.
La flor de Coleridge, 2016-2018
Dos óleos superpuestos
108 × 96 cm

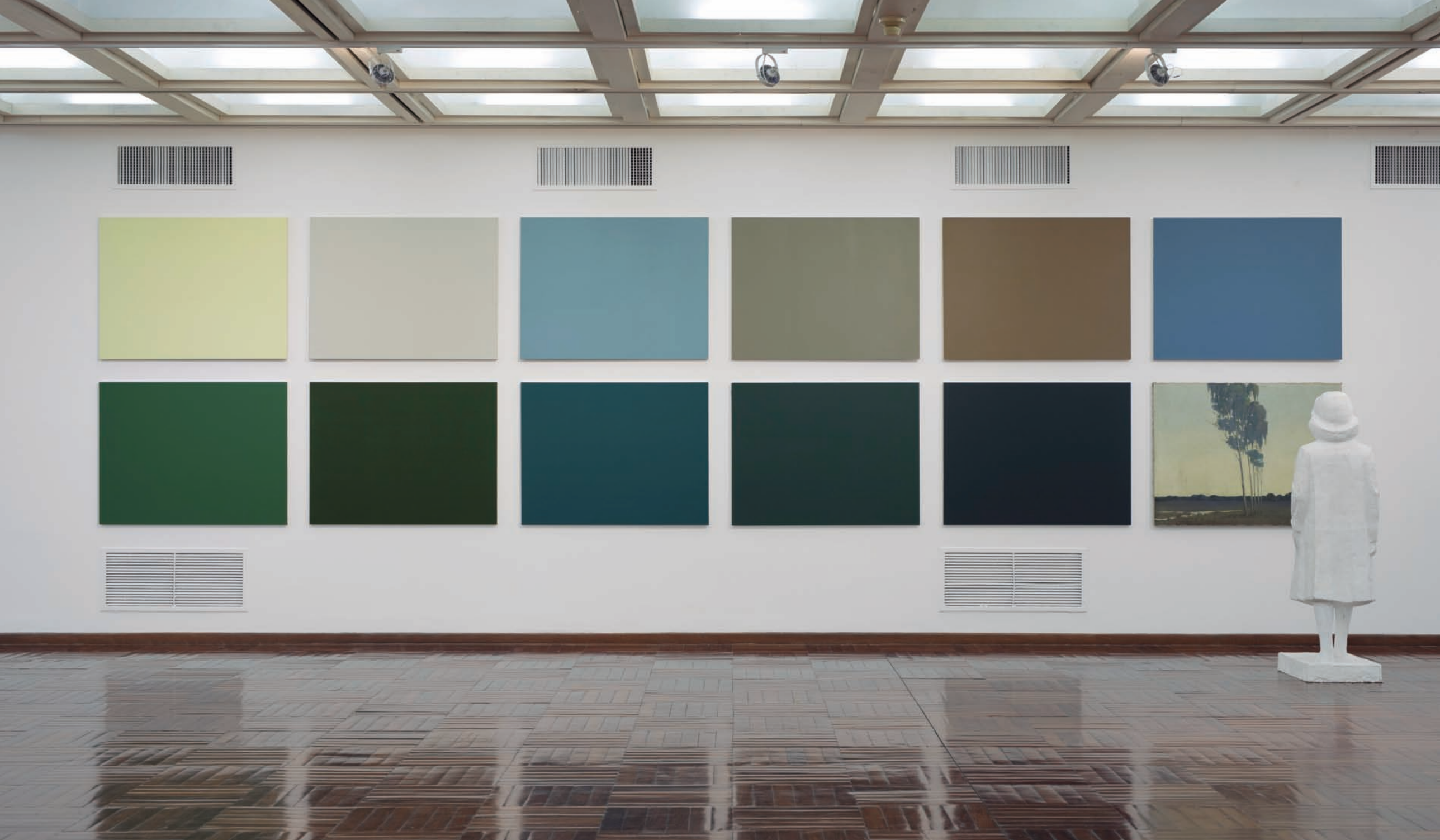
22.
La flor de Coleridge, 2016-2018
Dos óleos superpuestos
108 × 96 cm

23.
256 colores con alineación superior y reserva de *bow windows*, 2018
Instalación
179 × 3767 cm



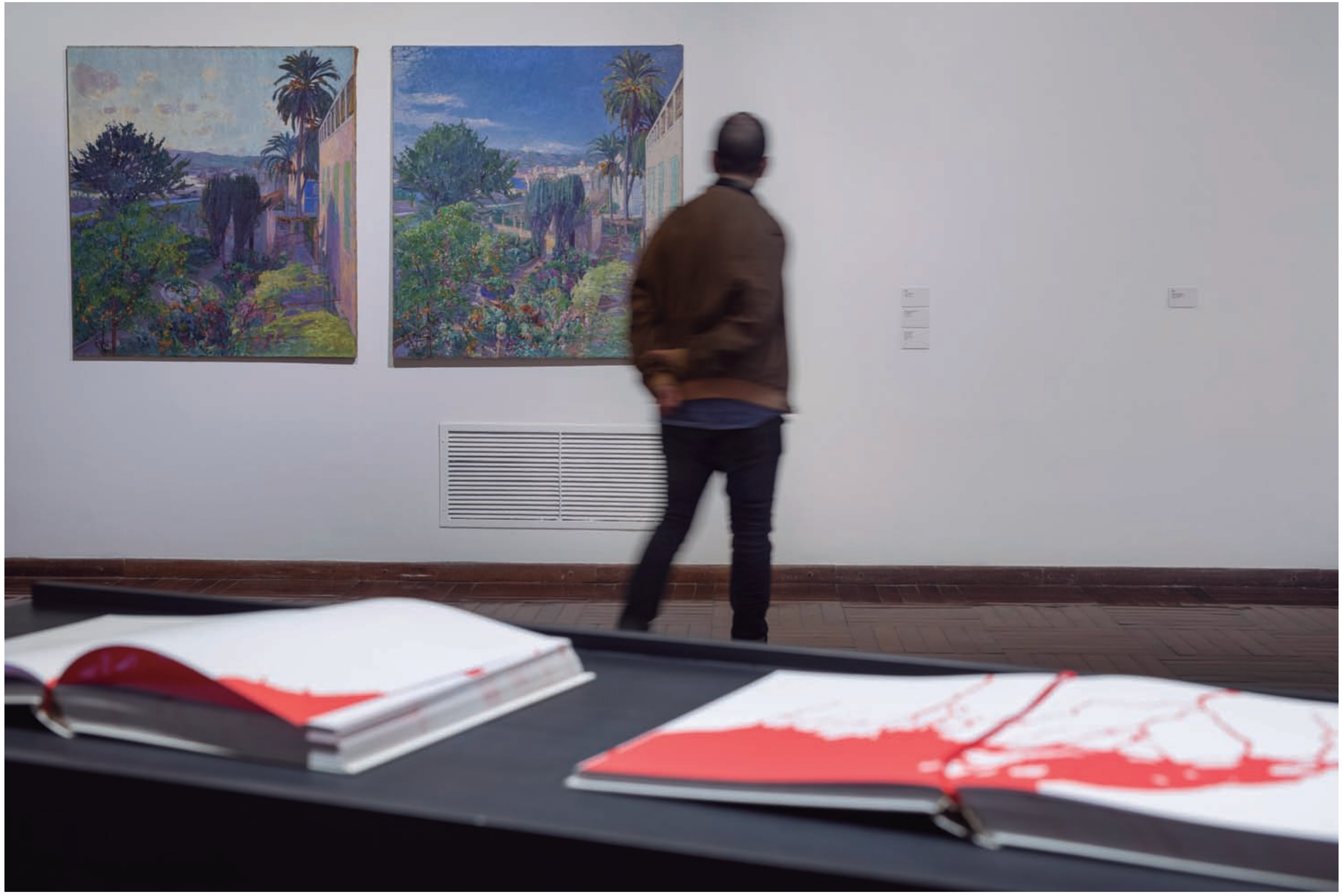
04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
(Detalle)

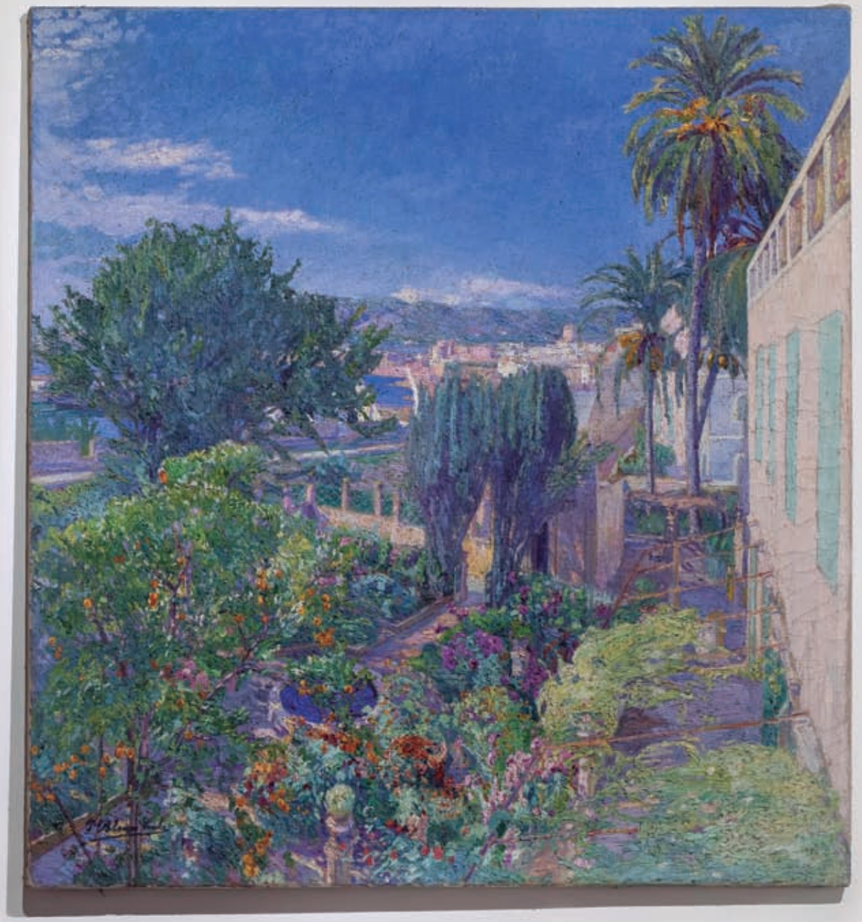
24.
Croma XII, 2017-2018
[Ernesto Laroche, *La canción del silencio*]
Óleo sobre tela
12 piezas
Medidas variables



21.
Alegoría, 2004
Guardia de sala, silla, y boceto
realizado por Juan Manuel Blanes
para el *Juramento de los 33 orientales*
70 × 150 × 70 cm

25.
Carta de marear, 2009
Impresión offset sobre papel
Edición de 3 colecciones
Medidas variables

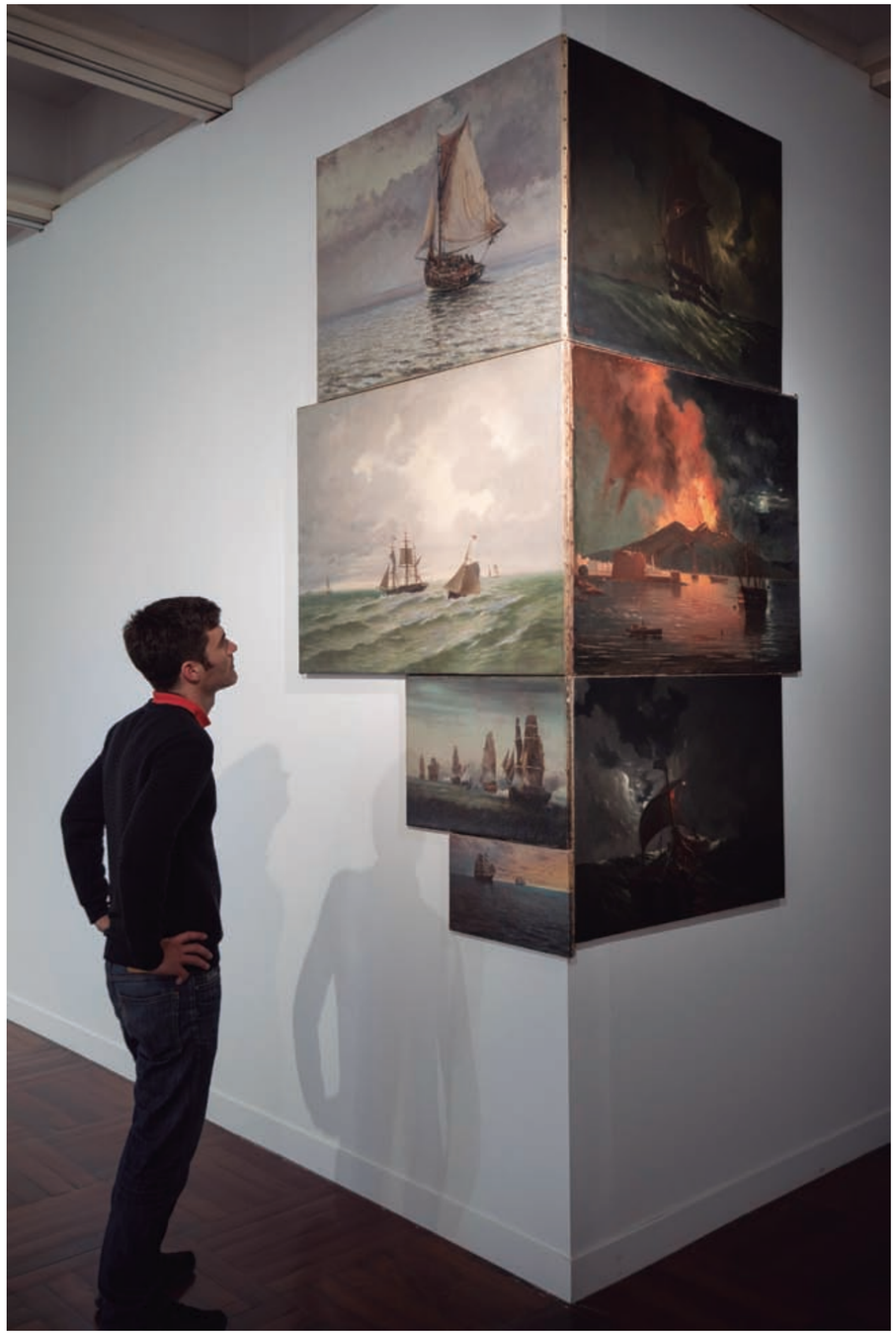


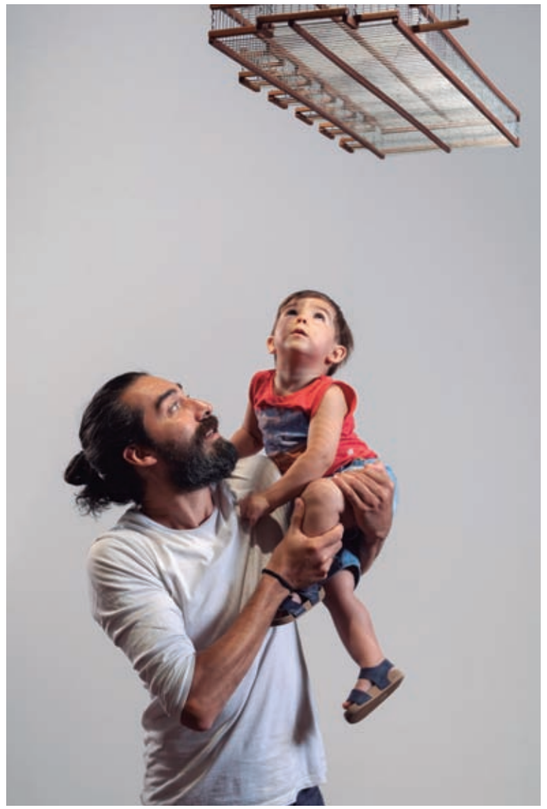


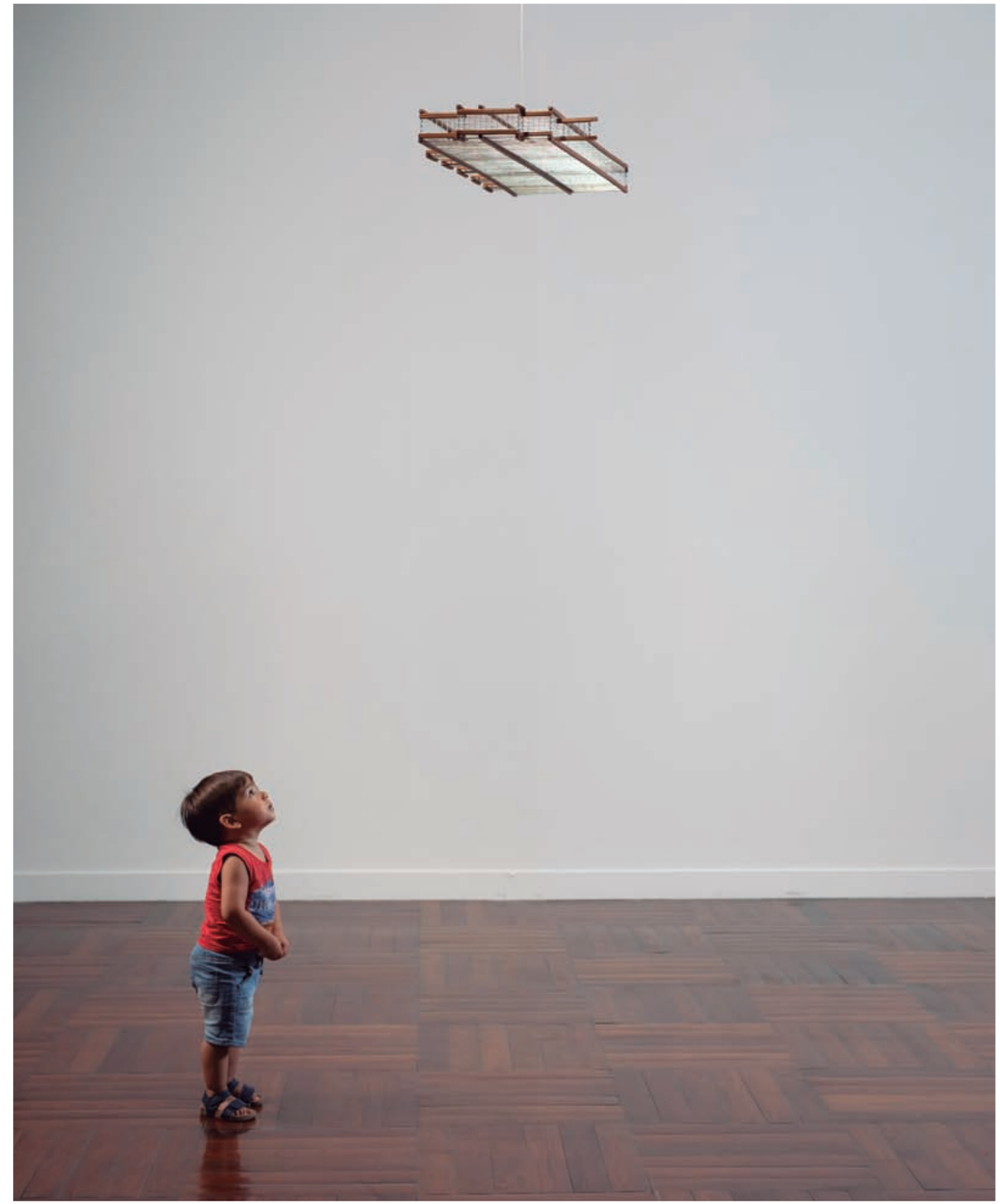
26.
Luego de la calma vendrá la tormenta, 2018
Instalación
Medidas variables

PÁGINAS ANTERIORES:

27.
Una cabeza, 2018
Instalación
Medidas variables





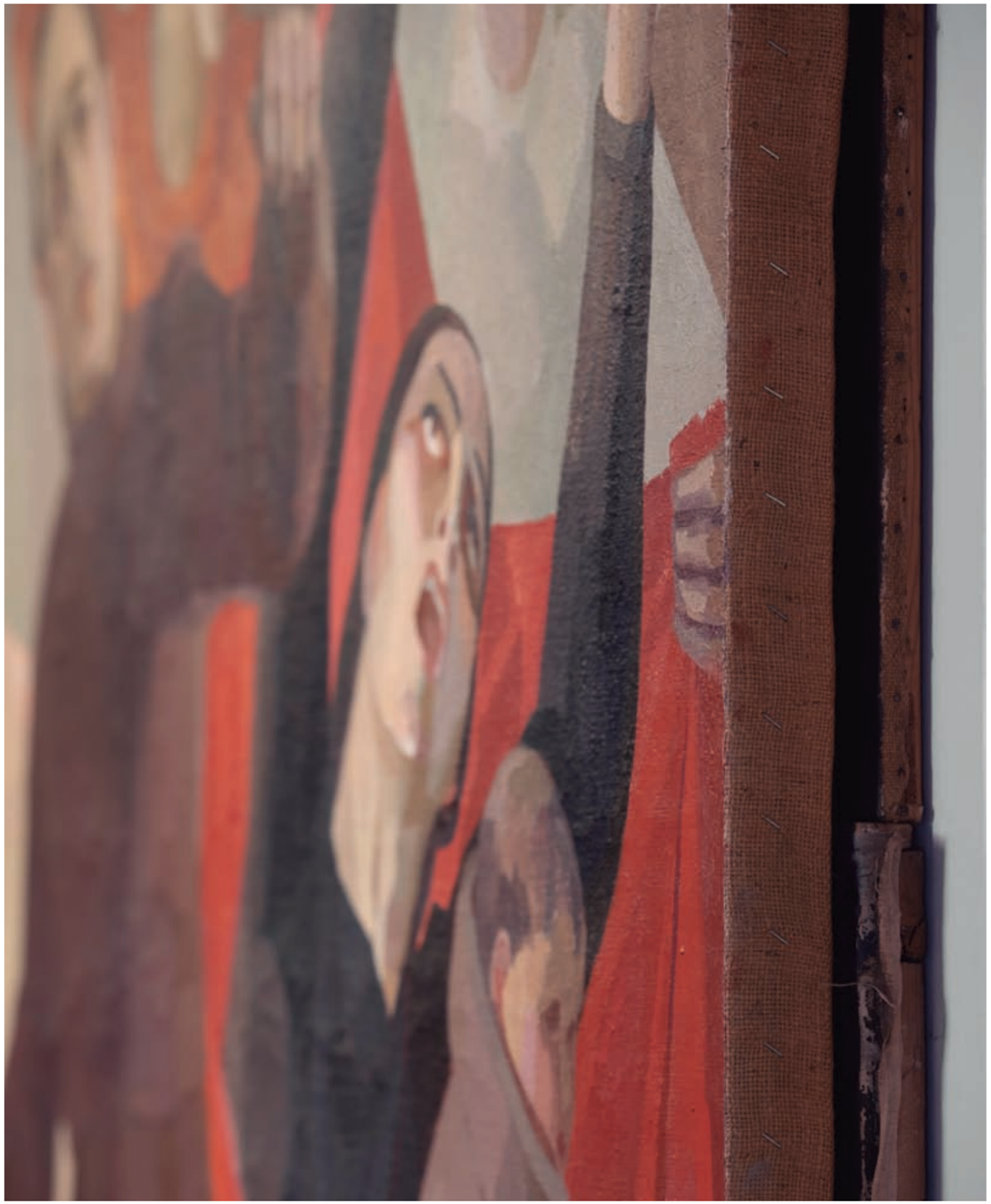


29.
Sala 5, 2018
Madera y alambre
34 × 84 × 7 cm

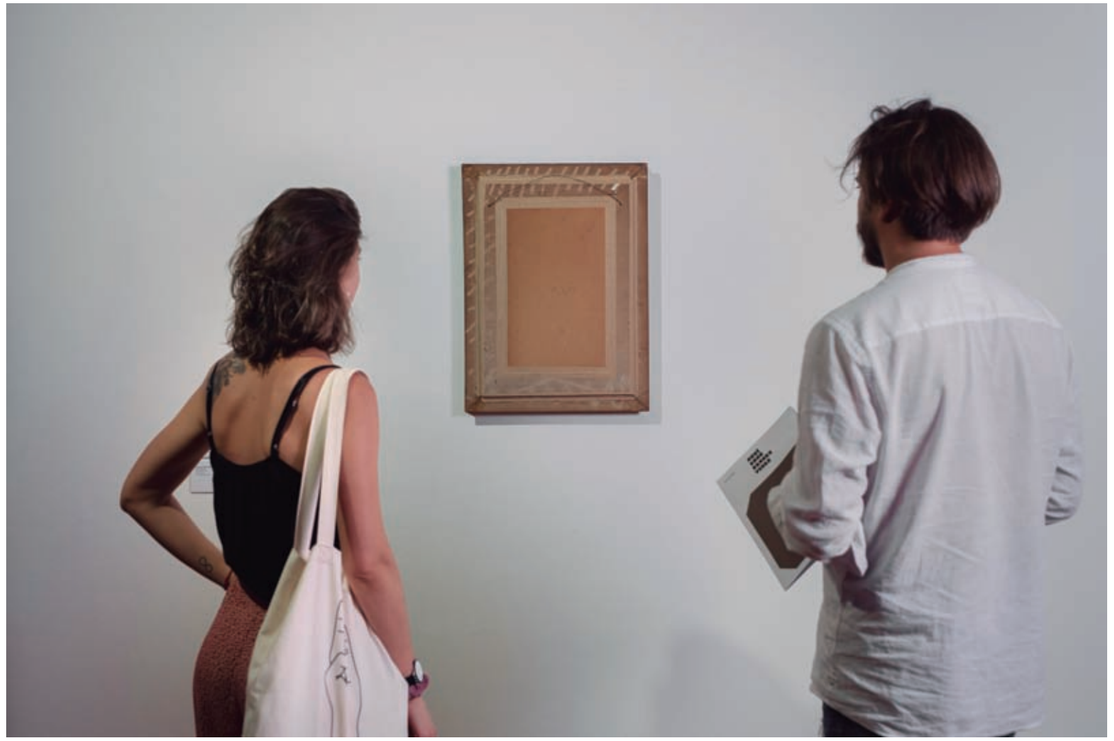
30.
Atardecer, 2009
Videoinstalación
2 canales
16 minutos
Medidas variables

31.
The song remains the same, 2014-2015
Video monocanal
4:44 minutos
Medidas variables

FOTOGRAFÍA: LUCÍA GARIBALDI



35.
Autorretrato, 2018
Instalación con 13 autorretratos
200 × 250 × 7 cm
(Detalle)



32.
Curador curado, 2018
Óleo sobre tela
61 × 46 cm

PÁGINAS ANTERIORES:

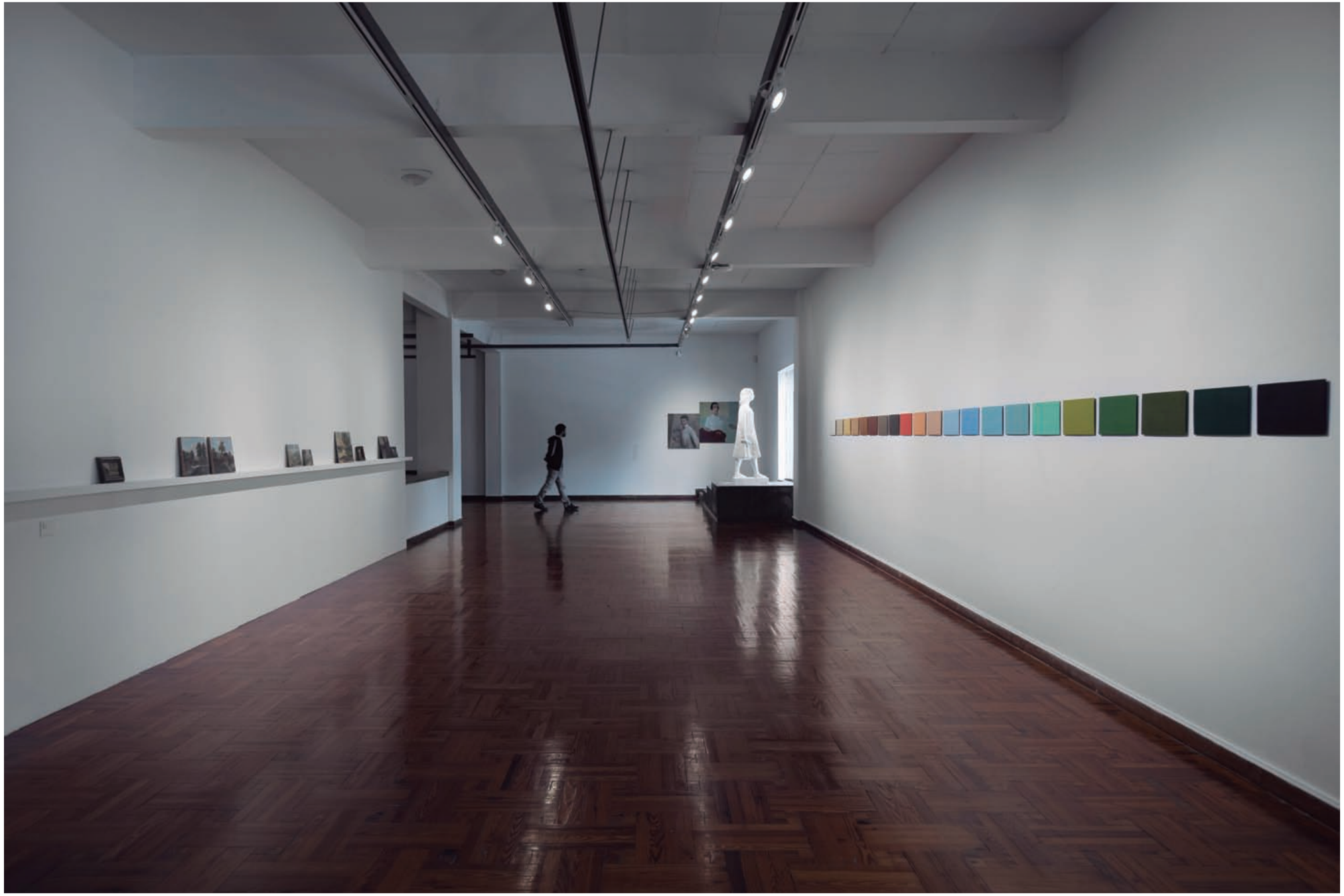
33.
Retrato y pantalón azul, 2018
Óleo sobre tela
135 × 121 cm

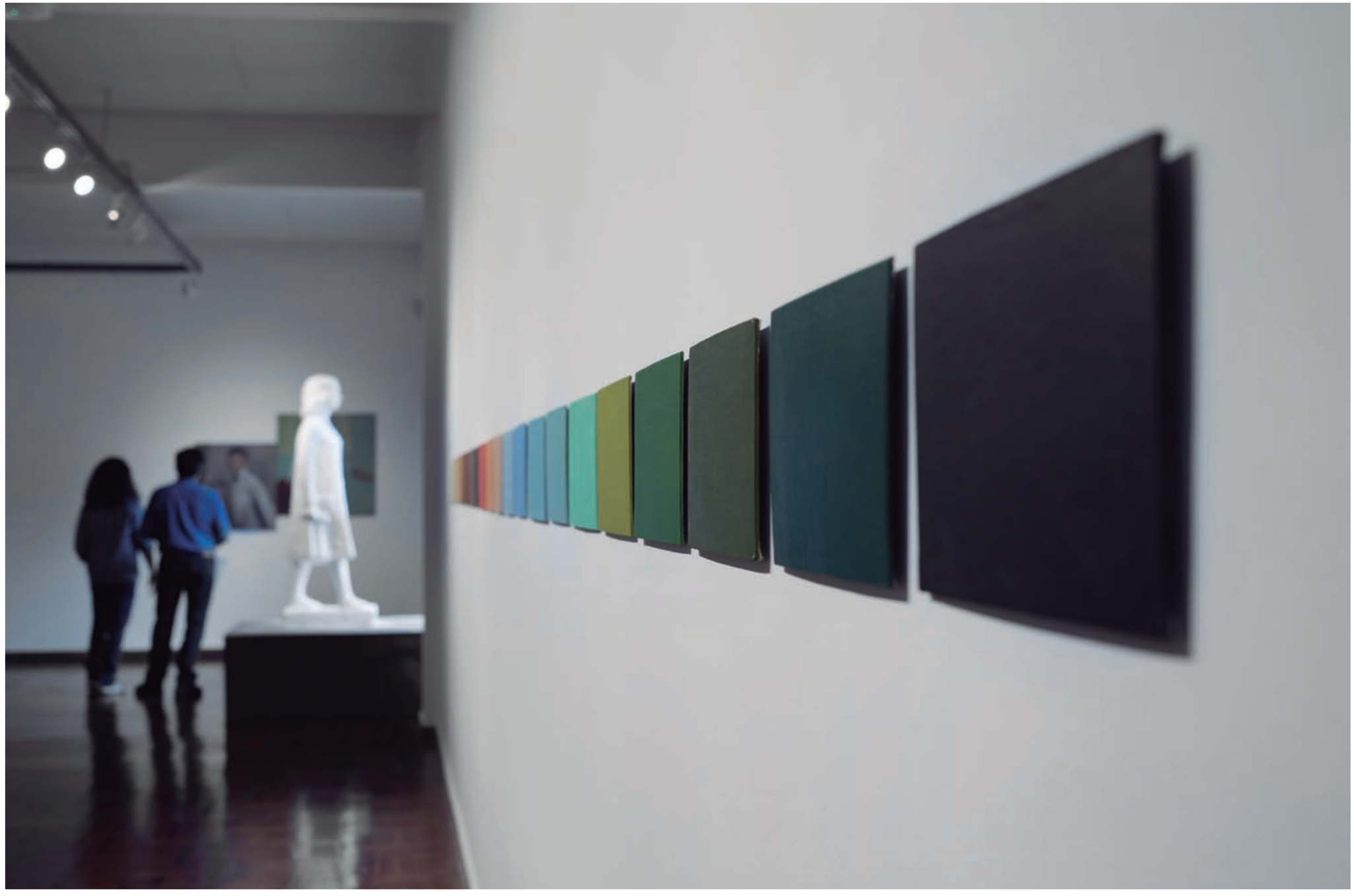
34.
Dos centros, 2018
Dos óleos superpuestos
130 × 110 × 5 cm

34.
Dos centros, 2018
(Detalle)

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm

36.
Esquina activa, 2018
Instalación
Dos autorretratos y escalera de hormigón
240 × 500 × 220 cm



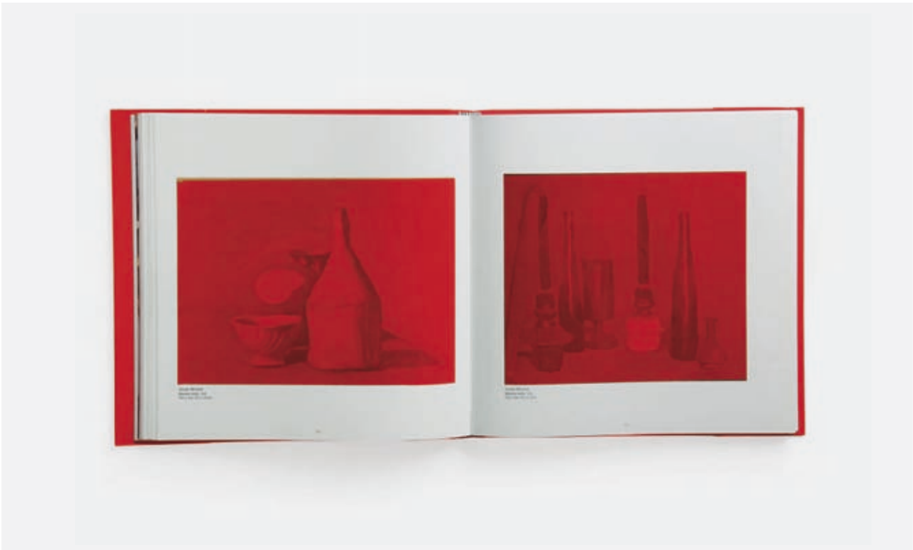


38.
Croma I, 2016
[Nicanor Blanes, *Bella Vista*]
Óleo sobre cartón entelado
21 piezas
20 × 36 cm c/u

37.
Identikit, 2012-2018
Instalación con paisajes encontrados
Políptico
Medidas variables
Colección del autor

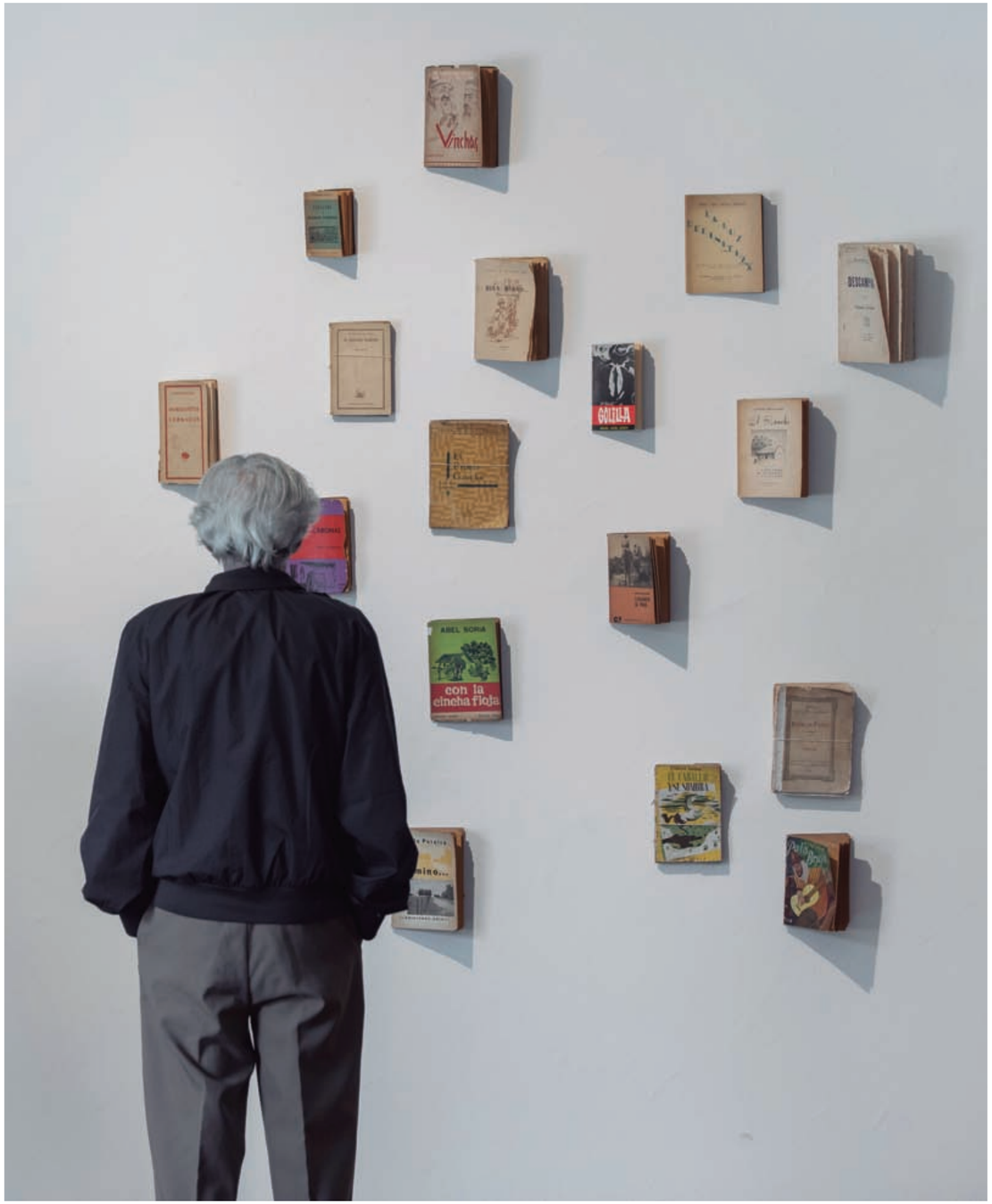
39.
Continuidad de los parques II, 2018
Intervención *site specific*
Réplica de escalera interior en el exterior
del Museo Nacional de Artes Visuales
90 × 330 × 220 cm

40.
Coleção/Collection, 2008
215 serigrafías sobre catálogo institucional del MAC USP, San Pablo
Edición: 1/1
28,5 × 28,5 cm (cerrado)



45.
Air discurso, 2012
Videoinstalación
5 canales, 29 minutos
Medidas variables

FOTOGRAFÍA: LUCÍA GARIBALDI



41.
Estudio, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

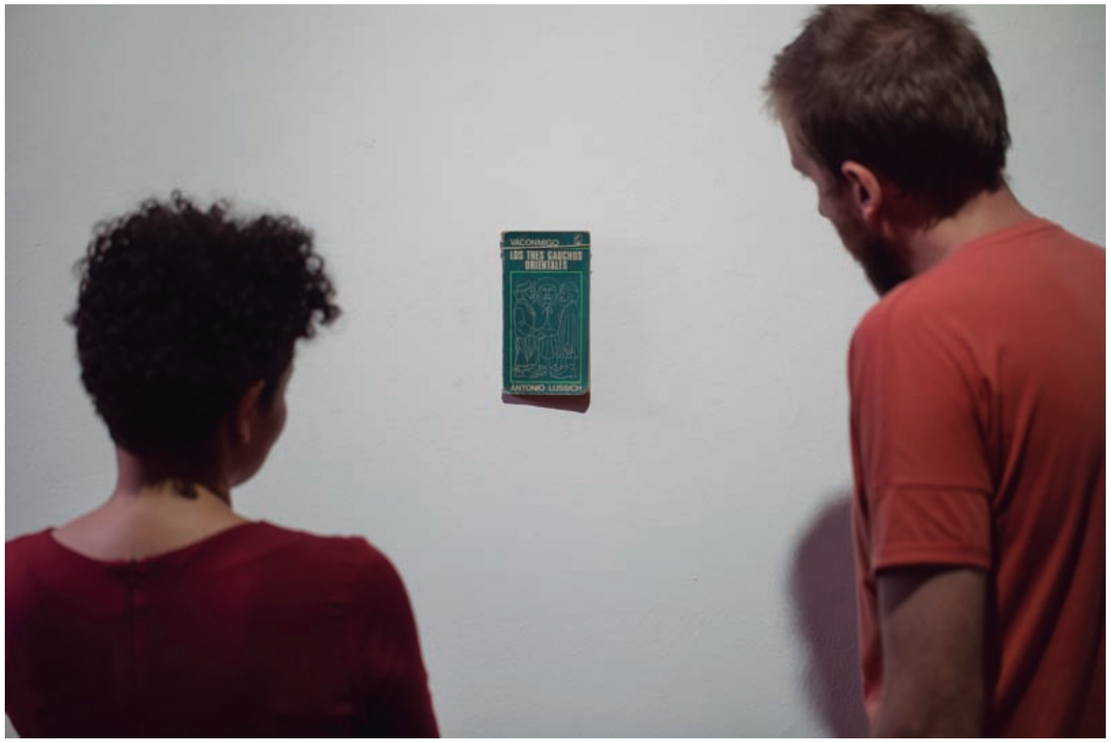
HORIZONTES
CERRADOS
BIEN MIRAO...
GOLIDA

ELVIEJO PANCHO
Paja Brava

42.
Carreta, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Antonio Murzano Salverry
(EL VIEJO BRAULIO)
Tierra Virgen
(VERSOS CRIOLLOS)

ENRIQUE AMORIM
LA CARRETA
NOVELA
LA CARRETA
ODISEA GAUCHESCA



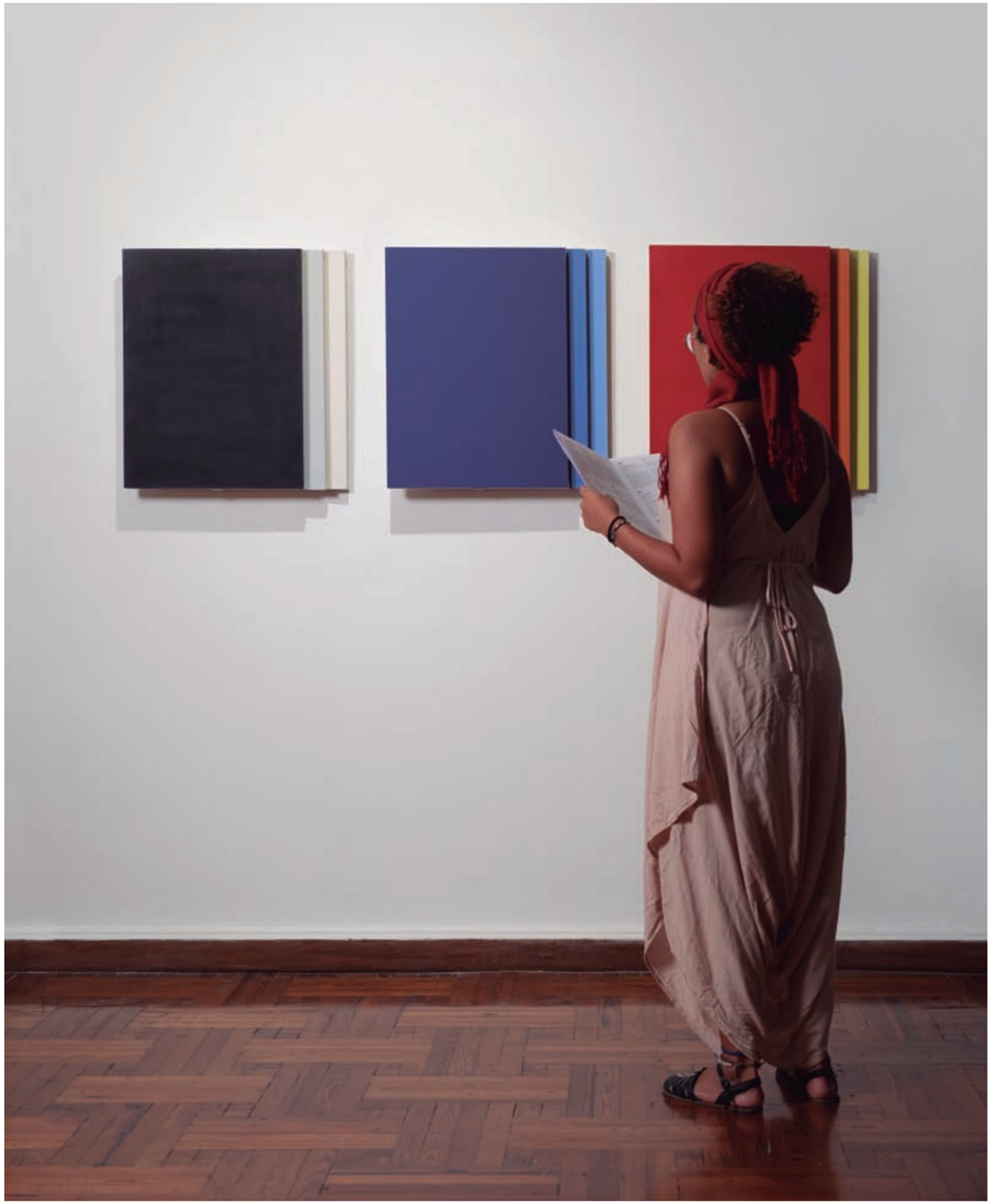
43.
Uno de los tres chiripás, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

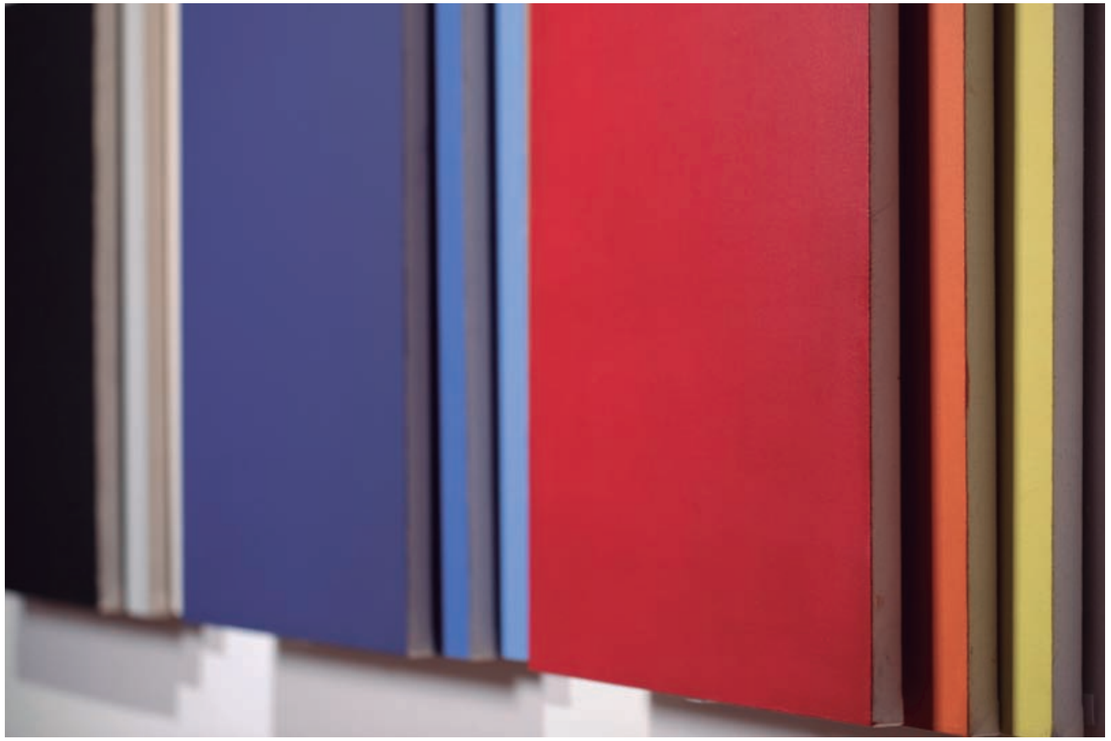
44.
El rodeo, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Enrique Amorim
DESPUES DEL TEMPORAL
Quetzal-EDITORIAL
ESTERO HOFUNDO

EL AGREGAO
VERSOS GAUCHESCOS
POR GUILLERMO CUADRI
MINAS - (Santos Garrido)

46.
Croma IV, 2016
[M. A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrílico sobre tela
10 piezas
59,5 × 44,5 cm c/u





46.
Croma IV, 2016
[M. A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrílico sobre tela
(Detalle)

46.
Croma IV, 2016
[M. A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrílico sobre tela
10 piezas
59,5 × 44,5 cm c/u

47.
Saludos, 2006
Video monocanal, 9 minutos
Medidas variables

47.
Saludos, 2006
Video monocanal, 9 minutos
Medidas variables

En conversación
Carlos Capelán y Pablo Uribe

La producción de estética o la estética de la producción

Carlos Capelán —Dejame, Pablo, que empiece esta charla con una referencia a los temas asimétricos de «la producción de estética» y «la estética de la producción». El primer concepto tiene que ver con que la estética ya no está dada por un canon, sino que sucede desde cada propuesta artística y lo que se ha dado en llamar «tejido semiótico» o tejido de significados. En cuanto a «la estética de la producción», esta idea se apoya en que la manera como se ejecuta un proyecto tiene una relevancia tal que pasa a formar parte consustancial de su *valor*. Ahora bien, me gustaría comenzar esta conversación preguntándote cómo pensás que la producción de tus piezas responde a tu voluntad de generar estética.

Pablo Uribe —Un común denominador en mi forma de trabajo es que, una vez que surge la idea de un proyecto, le dedico mucho tiempo a ajustarlo, a limitarlo, enfocándome exclusivamente en sus ideas principales. Una vez definido cuál va a ser el formato, recién entonces empiezo a pensar en la producción. La intención es que los medios elegidos refuercen la idea, y eso sea lo que permanezca. En rigor no siento la necesidad de generar estética. Por lo general no intervengo de modo directo en la ejecución de las obras, sino que busco la participación de otros actores. Pero en las pocas obras en las que sí me toca intervenir trato de que mi mano no deje marcas visibles en el resultado.

Edición

C C —La impresión es que vos estás curando tus propios proyectos, algo a lo que vos te has referido como *la edición* de las piezas.

P U —Sí, siempre trabajo a partir de otros. Tomo obras, paletas, objetos, sonido e incluso profesiones de otros, y las edito, ya sea mediante operaciones de montaje, o de pequeñas variaciones en la mecánica de un proceso, o sencillamente titulando. Se trata de reordenar, de presentar ciertas cosas bajo un orden distinto. Muchas veces simplemente son ajustes, como cambiar un objeto de lugar.

C C —El artista contemporáneo puede hoy en día manejar como material de su trabajo (y con ello tener una «intención deconstructiva») el contexto, la producción, la idea, la ejecución, el presupuesto, la coordinación con el grupo de producción con el que trabaja, el lugar donde se ejecuta el proyecto, etc. Pero dentro de este conjunto de cosas al proponer una obra persiste un sujeto, el del artista, aun cuando prefiera operar como ventrílocuo haciendo que otros hablen por él. ¿A vos cómo te parece que este sujeto se manifiesta en tu obra, o acaso ese asunto no te preocupa en absoluto?

P U —En verdad no me preocupa demasiado. Por regla general me interesa que el autor sea invisible. Igualmente percibo que hay un hilo conductor entre las obras, y pienso que es ahí donde aparece el sujeto, en el desarrollo de las ideas que están detrás de cada proyecto. A veces pienso que la mera intención de un trabajo ya es suficiente, y de mis trabajos los que más me gustan son los que parece que siempre han estado allí. Una de las preguntas que más me estimulan es cuando, durante una exhibición, me preguntan: pero entonces, ¿cuál es tu obra?

Deconstrucción

C C —Al resignificar las estructuras con las que trabaja, el artista contemporáneo percibe que también tiene que revisar su propia condición de sujeto. Concretamente: veo que en la práctica vos tendés a revisar tus autorías como artista. Mi pregunta es hasta qué punto lo hacés conscientemente o si esto surge simplemente de la práctica.

P U —Hasta hace muy poco fue inconsciente. Últimamente he prestado más atención a esto, y he buscado que la «deconstrucción del autor» alcance hasta el propio montaje de la obra. Lo que sí he hecho conscientemente es tratar de no dejar huellas de una subjetividad personal en lo que hago.

C C —Este caso, el de esta muestra en el MNAV, se presenta como una ocasión propicia para que vos revisites tus propios modos operativos.

P U —Exacto, eso haré. Muchas veces pienso esta exposición como una retrospectiva, pero no de obras sino de un método. Por otro lado, hay un aspecto casual en cómo se ha dado esa «intención deconstructiva»: me doy cuenta de que, de dejar seguir ese proceso aleatorio, las posibilidades de revisar son infinitas.

El fin de la investigación en el lenguaje

C C —A fines de los años noventa se hablaba de «nuevos paradigmas» y se decía que con el nuevo siglo llegaría un arte inspirado en la cultura de masas, de gran impacto, de consumo rápido y trascendencia breve. Esa aparición, se decía, marcaría el fin de un arte operando en profundidad desde el campo del lenguaje. ¿A vos te interesaría trabajar dentro de esos «nuevos paradigmas»?

P U —No, para nada. De esa especie de pronóstico no me interesa nada. Más bien me ubicaría en las antípodas, por eso trabajo con el pasado, el presente y, espero, con el futuro. La idea de impacto tampoco me interesa. No me gusta la espectacularidad, ni la inmediatez en las obras.

El MNAV y el proyecto

C C —En el caso concreto de este proyecto vos pasás de hacer comentarios sobre museología a operar dentro de una institución concreta, el MNAV. Es una operación en la que las responsabilidades están compartidas, ya que el museo no solo permite sino que además estimula esa injerencia.

P U —En varios de mis trabajos anteriores hay antecedentes de intervenciones a acervos, pero de menor escala y alcance, ya que no cubrían el museo en su totalidad. En el caso del MNAV, cuando comenzamos a examinar la idea de trabajar con el acervo, una idea trajo la otra y hubo un encadenamiento que me llevó, por ejemplo, a imaginar intervenciones en la arquitectura del lugar o a revisar nociones como la de restauración, falsificación y copia, etc., asuntos que son propios del fenómeno museo. De allí fue surgiendo un guion de ideas, algunas ya conocidas y otras nuevas, en el cual la figura central es el propio museo.

C C —Me pregunto si vos sentís que este proceso es representativo de algo nuevo en tus procedimientos.

P U —Sí, me parece que hemos llegado a algo en el proceso de la propia investigación. Por ejemplo: la atención pasó del interés por las obras en sí a la manera como se muestran las piezas del acervo. O de cómo se puede ordenar en un mismo espacio arquitectónico pinturas, objetos, videos, luz y sonido, mientras que al mismo tiempo se revalora el propio espacio arquitectónico. O sea, ver la obra como un todo.

C C —Vos proponés una revisión crítica de las prácticas museísticas del MNAV, pero entiendo que tu intención no es ejercer la crítica del museo como institución.

P U —Una vez que empecé a pensar que el museo fuera el centro del asunto me interesó hablar todo lo posible sobre su propia lógica. Por eso también se pone especial atención a la parte pedagógica, al proyecto educativo, al trabajo de los guías y guardias de sala, a la presencia del restaurador, el falsificador, el conservador, a los carteles museales (que incluyen el número de inventario), la iluminación, etc. Hay un aspecto lúdico en todo esto. Me interesa que el espectador recorra los espacios e investigue casi como en un juego. En el fondo la muestra no es del todo «real», porque es obvio que un museo no se podría organizar según estos criterios. Me parece que la obra está justamente en eso, en ser radical al poner atención al funcionamiento de la totalidad del museo. No me interesa criticar la institución, sino comentarla.

Narcisismo

C C —Me da la impresión de que indirectamente te referís a temas que tienen que ver con el narcisismo, tanto el narcisismo gestual del artista como el de una institución eventualmente cerrada sobre sí misma. En este caso es interesante ver cómo el MNAV corre riesgos, porque sale de su ensimismamiento y se expone a un encuentro con un «otro» (el proyecto del artista) al que no se propone controlar.

P U —Sí, pero no sé si al final el eventual narcisismo del museo no se pudo haber potenciado, porque además de trabajar con el acervo e incluir obras emblemáticas, agrego piezas que son menos conocidas o que no han sido enseñadas. O sea

que no estoy socavando la colección del museo, sino, por el contrario, buscando nuevas relaciones en ella.

El poder

C C —Tu intención no es cuestionar el poder o la institución, pero sí revisar el ejercicio de la representación respetando siempre las finalidades propias del MNAV.

P U —Sí, no creo que haya en el proyecto una crítica institucional. Sí en cambio me parece interesante que se vayan formulando interrogantes.

C C —Se dice que la crítica institucional puede correr el riesgo de ponerse fuera de las cosas al cuestionar el poder, mientras que algunas prácticas contemporáneas como la tuya se proponen como modestos pero posibles ejercicios de poder.

P U —Prefiero meterme dentro de su estructura y revisar el museo desde su propio interior.

Risas

C C —¿A vos no te parece que hoy en día la presencia del museo se parece a un objeto encontrado, a los *ready mades* de comienzos del siglo pasado?

(Risas)

P U —¡Tal cual…!

Paraje Zunín, marzo de 2018.

Guía de sala

01.
Accidente, 2015-2018
Acción performática en la acera
de Tomás Giribaldi
Medidas variables

Dieciocho automóviles de distintas marcas y modelos son estacionados junto a la acera frente al Museo Nacional de Artes Visuales siguiendo una estricta escala cromática. La necesidad tradicional del pintor de ordenar el color se ve superada por los elementos del cuadro que se organizan por sí solos como si fueran autómatas. El cuadro «pintándose» a sí mismo, un orden sobrenatural que se impone al caos y la casuística del paisaje urbano.

02.
Béton brut, 2018
Intervención en fachada del MNAV
20 × 6 mts

El arquitecto argentino Clorindo Testa, responsable de la ampliación y remodelación del Museo Nacional de Artes Visuales en 1970, hace de este edificio un ejemplo más de la arquitectura brutalista, tendencia que floreció entre 1950 y 1975, caracterizada principalmente por el uso expresivo y racional del hormigón. En la obra *Béton brut* (cuyo nombre remite a la expresión de origen francés «hormigón crudo»), los colores primarios que Testa eligió para los paneles de la fachada se viran —en estricta correspondencia tonal— a una paleta de grises, resaltando así la fuerza y la «verdad» de los materiales.

03.
Aquí soñó Blanes Viale, 1939
Alberto Dura
Óleo sobre tela
90 × 81 cm
N° Inventario: 1972
MNAV

«En primer plano, a ambos lados, altos árboles que llegan hasta la parte superior de la tela. En el suelo, troncos y piedras. En el centro, entre el follaje, hay parte de una casilla con una pequeña ventana con recuadro blanco. Firmado en el ángulo inferior derecho de la obra: A. Dura. 1939.» De esta forma austera quedó registrado el ingreso de la obra en el *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes* luego de obtener la medalla de oro en el 4to. Salón Nacional, de 1940. *Aquí soñó Blanes Viale* refleja y sintetiza las ideas principales contenidas en esta exposición. Su ubicación frente a la puerta principal del museo y tomando como eje de simetría la línea de fachada, busca establecer un contrapunto entre la representación del paisaje nativo y el paisaje artificial del jardín exterior diseñado por el arquitecto, pintor y paisajista uruguayo Leandro Silva Delgado.

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm

Seis copias en yeso a escala 1/1 de la escultura de Bernabé Michelena *Figura de joven* se distribuyen a lo largo y ancho del museo, fungiendo como nexo y elemento articulador de la exposición. Las copias en yeso —firmadas por Javier Ribeiro— se realizaron a partir de un original en bronce perteneciente al museo, invirtiendo así el proceso tradicional de producción de una escultura. La apropiación del título *Hostesses* cita recursos como la repetición y la parodia en el uso de los materiales, presentes en toda la obra de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss.

05.
Luna con dormilones, 2012
Video monocanal
5:15 minutos
Medidas variables

El meteorólogo Núbel Cisneros es retratado en plano americano delante de un fondo neutro, mientras relata el pronóstico del estado del tiempo. Pasados unos segundos advertimos que paulatinamente se desvía de la aséptica enumeración de los fenómenos atmosféricos hacia una descripción minuciosa y detallada de la pintura *Luna con dormilones*, de José Cuneo. Mediante un «guion de hierro» —escrito por Inés Bortagaray— se traza un paralelo entre el meteorólogo y el pintor al *plein air*, explorando así las relaciones entre clima, lugar, espacio, tiempo, representación e intermediación.

06.
Citas citables, 2018
Instalación *site specific*
Medidas variables

Más de 40 obras con sus respectivos marcos, en su mayoría pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Artes Visuales, son dispuestas en formato decimonónico en la gran pared de acceso a la sala mayor del museo. Todas las obras que integran esta instalación tienen en común servir de referencia y anclaje al resto de las obras presentes en esta exposición.

07.
Déjà vu, 2018
Instalación *site specific*
Medidas variables

Tres obras «emblemáticas» de Juan Manuel Blanes, en exhibición permanente en la sala principal del museo, continúan ocupando el mismo lugar de siempre. Una operación «mínima» que se reduce a extraer del conjunto la pintura *Maternidad*, de Carlos María de Herrera.

08.
Círculo y cuadrado, 2018
Instalación
463 × 463 cm

Diez paisajes nocturnos de José Cuneo conforman un marco visual geométrico que encuadra las obras dentro de rigurosos límites que condicionan su percepción. Una circunferencia definida por las lunas en todas sus fases —nueva, creciente, llena y menguante— se inscribe en un perímetro cuadrado determinado por los bordes de las obras, reforzando el tratamiento del espacio como un universo hacia adentro. Es a través de este procedimiento centrípeto que las lunas crecen y decrecen en sentido horario, y mediante el cual de alguna manera se mide y representa el transcurrir del tiempo. El título de la instalación hace referencia a la revista *Círculo y cuadrado*, publicada por la Asociación de Arte Constructivo de Montevideo, dirigida por Joaquín Torres García. Mediante la doble apropiación de «título y obra» se reúne a los dos grandes maestros enfrentados en intensos debates sobre la asimilación de las nuevas tendencias que comenzaban a discutirse en las tertulias de artistas de la década del 30.

09.
Croma III, 2018
[María Freire, *Córdoba 70-145*]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 × 360 cm

Croma —del inglés *chroma key*— es una técnica comúnmente utilizada en cine y fotografía que consiste en extraer un fondo de color (usualmente verde o azul) y reemplazarlo por una imagen. En la serie *Croma*, pinturas de María Freire, José Pedro Costigliolo, Guillermo Laborde, Nicanor Blanes, Miguel Ángel Pareja y Ernesto Laroche son diseccionadas cromáticamente por la restauradora alemana Mechtild Endhardt, generando grillas de planos monocromos que reproducen rigurosamente la técnica, el formato, el soporte y la paleta de color de la obra original. *Croma* es también el título del libro de pruebas donde Endhardt registra y anota sus numerosos intentos de alcanzar el color primigenio.

10.
Dos cabezas, 2018
Instalación
Medidas variables

Dos retratos de un mismo modelo pintados por dos artistas diferentes, a la misma hora, el mismo día, con igual técnica, formato y estilo, son enfrentados en un ángulo de la sala y apenas desfasados en altura.

11.
Escala de grises, 2018
Restauración e intervención cromática
Medidas variables

Los cinco pilares principales de la planta baja del museo son restaurados e intervenidos en estricta escala de grises. Su forma se asemeja a la silueta geométrica de un hombre —una especie de *modulor* torresgarciano— con los brazos y piernas abiertos, en cuyas manos se apoyan las vigas que sostienen la planta superior del museo. La secuencia de pilares monocromos interfiere en la observación completa del *Croma VII,* ubicado al fondo de la sala. La serie de pinturas es así vista desde el tamiz de la arquitectura, y ambas solo pueden apreciarse a través de la acción cinética del espectador. La tipografía Testa, diseñada especialmente para esta muestra por el estudio Animal, retoma la estructura de estos pilares de singular formato.

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 × 110 cm c/u

A mediados de 1928 Guillermo Laborde retrata a su amigo, el crítico Luis Eduardo Pombo, en una tela de gran formato, considerada, por su potente figuración y el audaz uso del color, uno de los mayores ejemplos de la pintura planista. *Croma VII* multiplica linealmente en el espacio —de la mano de la restauradora Endhardt— cada uno de los colores presentes en la obra. Al eliminar la figuración, solo quedan materiales, formatos, soporte y color, reavivando así el viejo conflicto entre figuración y abstracción.

13.
Doble de riesgo, 2018
Dos pinturas comisionadas
a un falsificador
Óleo sobre tela
61 × 50 cm cada una

Dos pinturas idénticas, conformadas por rectángulos de colores primarios sobre un fondo tierra, cuelgan de la pared de la sala principal del museo. Fueron encargadas a un falsificador profesional a partir de la obra *Formas abstractas*, de Joaquín Torres García, que integró la reciente exhibición monográfica *The Arcadian Modern* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Al exhibir estas pinturas presentadas como auténticas se problematiza el emblema del museo, espacio que por tradición suele albergar solo obras de autor en sus colecciones.

14.
Mono, 2010
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Medidas variables

En 1939 Juan Carlos Onetti publicaba *El pozo*, un libro fundacional que significó un punto de inflexión en la literatura uruguaya. En la portada —impresa a dos tintas sobre papel de envolver fideos— aparecía un dibujo realizado por el impresor Casto Canel pero firmado apócrifamente por el artista español Pablo Picasso. Decenas de «monos de imprenta» forrados con una sobrecubierta que reproduce la firma falsa de Picasso se disponen desordenadamente en la base de uno de los pilares del museo. La instalación, conformada por volúmenes de muy diferentes formatos, busca revisar el concepto de autoría, al tiempo que incita a reflexionar sobre los valores de los objetos artísticos, muchos definidos, más que por su contenido, por aquello que los contiene.

15.
Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018
Dibujos y pinturas dispuestos en vitrinas
Medidas variables

Bajo un título genérico que es a su vez una «proposición lógica» tomada de las lecciones de filosofía de enseñanza secundaria —en las que se debía discernir entre verdadero (V) o falso (F)—, se reúne esta colección de dibujos y pinturas de destacados artistas nacionales. Las obras, de distinta procedencia (colecciones particulares, Museo Nacional de Artes Visuales y feria de Tristán Narvaja), se distribuyen en cinco grandes vitrinas diseñadas especialmente para esta exposición por el estudio de diseño industrial Proyector. El conjunto plantea una serie de interrogantes: ¿Qué es un autor? ¿Podemos apreciar obras de cuya autoría dudamos? ¿Cómo saber cuáles son verdaderos y cuáles son falsos? ¿Importa?

16.
Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, *Autorretrato*]
Óleo sobre tela
2 piezas
74 × 60 × 5 cm

A partir de la descomposición estructural de *Autorretrato* (1927), de José Pedro Costigliolo, y de la cuidada selección de color realizada por la restauradora Mechtild Endhardt, los colores del cuadrante superior izquierdo —ocres, marrones y *bordeaux*—, presentes en la obra original, se superponen espacialmente a los azules y verdes del fondo. Un autorretrato de clara raíz «planista» se reformula, confrontando la figuración con la abstracción, separando los colores y descomponiendo el plano, pero conservando su estructura.

17.
Continuidad de los parques I, 2018
Dos óleos superpuestos
120 × 97 × 5 cm

Tomando como punto de partida el cuento «Continuidad de los parques», del escritor argentino Julio Cortázar, en el cual se unen dos historias con un mismo final, se superponen y continúan dos versiones de un mismo paisaje realizadas por los artistas uruguayos Gilberto Bellini y Carmelo Rivello, con dos únicas variaciones permitidas: el punto de vista y la temperatura del color.

18.
Informe de la restauración, 2018
Óleo sobre tela
7 bastidores y libro con estudio «científico»
del proceso de restauro
36 × 58 × 20 cm

En siete bastidores superpuestos se exhibe la restauración completa —mediante la técnica de *tratteggio* o *rigatino*— de la pintura *El vaquero*, del artista francés Victor Emile Cartier. La obra, de 1853, es la más antigua presente en el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales. El *tratteggio* es una técnica de restauro basada en la yuxtaposición de pequeñas rayas o trazos de color puro. Estas líneas son visibles desde cerca, pero al observar la obra a cierta distancia se mimetizan con la capa original. En *Informe de la restauración* se reintegran las «lagunas» y daños presentes en la pintura de Cartier, pero separando cada uno de los colores del restauro en las siete telas.

19.
Campo de color, 2018
Video monocanal
5 minutos
Medidas variables

Ellsworth Kelly (1923-2015) fue un artista abstracto estadounidense reconocido por sus experimentaciones cromáticas, y uno de los principales exponentes del movimiento Color Field, caracterizado principalmente por el uso de amplios campos de color plano. Ellsworth Kelly es también el nombre del novillo Belted Galloway, protagonista del video *Campo de color*. Mediante la representación y el artificio se busca rastrear la presencia de la geometría en la propia naturaleza.

20.
Pax in lucem, 2018
Óleo sobre pared y abertura de claraboya
Dimensiones variables

En la madrugada del 8 de julio de 1978 un incendio destruyó el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, reduciendo a cenizas su valioso acervo. Sesenta y cuatro pinturas de Joaquín Torres García y siete murales constructivos pintados por el taller en el hospital Saint Bois, que integraban la exposición *Geometría sensible*, fueron destruidos en el fatídico incendio. Entre los murales se encontraba *Pax in lucem*, uno de los pocos murales pintados por Joaquín Torres García. En *Pax in lucem* (2018), cada plano de la caja de escaleras es pintado al óleo con los cinco colores extraídos del propio mural, fabricados especialmente por Luis Infantozzi con la misma fórmula utilizada entonces por el Taller Torres García. La luz cenital que ingresa por la recuperada claraboya, y el perfume del aceite de lino, invitan y conducen al espectador hacia el nivel superior del museo.

21.
Alegoría, 2004
Guardia de sala, silla, y boceto realizado por
Juan Manuel Blanes para el *Juramento de los treinta y tres orientales*
70 × 150 × 70 cm

En 1877 Juan Manuel Blanes concluye *El juramento de los treinta y tres orientales.* La obra se exhibe en Montevideo y Buenos Aires, motivando expresiones de reconocimiento del público y de las máximas autoridades de ambas márgenes del Plata, para luego convertirse en símbolo pictórico de la independencia nacional del poder extranjero. Un boceto es un esquema o proyecto que contiene solamente los rasgos principales de una obra. Al exponer el pequeño boceto del cuadro se realzan sus ideas constitutivas, que a su vez permanecen bajo la atenta vigilancia del guardia, dentro de una institución estatal, el museo.

22.
La flor de Coleridge, 2016-2018
Dos óleos superpuestos
108 × 96 cm

El brevísimo e imponente ensayo de Jorge Luis Borges «La flor de Coleridge» comienza con una cita de Paul Valéry que contiene una idea singular: «La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la historia del espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor». Dos paisajes de dos autores diferentes, pintados alejados en el tiempo, se continúan cromáticamente uno con el otro, retomando la idea borgeana de que «todos los autores son un autor».

23.
256 colores con alineación superior y reserva de bow windows, 2018
Instalación
179 × 3767 cm

Con un título absolutamente descriptivo se vuelve sobre el tema de la unicidad del autor presente en «La flor de Coleridge». Treinta y seis obras de artistas disímiles son ordenadas de acuerdo a una doble limitación: la alineación superior de las telas, y la continuidad de la línea de horizonte representada en ellas. La secuencia se interrumpe a intervalos regulares ante la presencia velada de los *bow windows* de la sala 5, relacionando así la arquitectura con la pintura, y sugiriendo a la vez que «todas las obras son una obra».

24.
Croma XII, 2017-2018
[Ernesto Laroche, *La canción del silencio*]
Óleo sobre tela
12 piezas
Medidas variables

A fines de 2009 el presidente Tabaré Vázquez firmó una resolución por la cual varias obras pictóricas que se encontraban en el edificio Libertad serían devueltas a los museos de origen. *La canción del silencio*, de Ernesto Laroche, volvió así a su antigua casa, el Museo Nacional de Artes Visuales, de la cual su autor fue director entre los años 1928 y 1940. *Croma XII* es el único caso de la serie en que la pintura citada integra la nueva obra, una apropiación doble, el cuadro dentro del cuadro, la obra citándose a sí misma.

25.
Carta de marear, 2009
Impresión offset sobre papel
Edición de 3 colecciones
Medidas variables

Nueve libros abiertos se disponen, uno a continuación del otro, representando el trazado completo del río Uruguay, que junto a los ríos Paraná y Paraguay forman la cuenca del Plata. El caudal del río se encarna en una impresión en rojo vivo semejante a la imagen del torrente sanguíneo. Al igual que el cuerpo humano, compuesto de agua y sangre, el río se transforma en un elemento vital que recorre los tres países por los que transita. A través de estos nueve ejemplares en cuyas tapas aparece impresa la rosa de los vientos, se obtienen los elementos básicos para crear una cartografía propia, ya que cada libro puede ser manipulado por el público, compartiendo su autoría.

26.
Luego de la calma vendrá la tormenta, 2018
Instalación
Medidas variables

Partiendo de un título basado en un refrán «invertido», se enfrentan en un ángulo cóncavo de la sala dos momentos recurrentes en la «pintura de marinas» —la tempestad y la calma—, negando así al espectador la posibilidad de observar el conjunto desde un único punto de vista. El tema del doble —complementario y opuesto—, y la relación tiempo cronológico-clima, son explorados en estos paisajes de mar abierto, a la vez que se llama la atención sobre un género poco exhibido en las salas montevideanas, máxime cuando el propio acervo del Museo Nacional de Artes Visuales cuenta con más de un centenar de obras de destacados artistas que se interesaron en el tema.

27.
Una cabeza, 2018
Instalación
Medidas variables

Dos paisajes con idéntico encuadre pintados por Pedro Blanes Viale —observados al detalle desde lo alto de su taller mallorqués— documentan dos momentos cronológicos diferentes, a través del delicado cambio de la luz sobre las plantas, las flores y los muros del jardín exterior.

28.
Bestiario, 2018
Óleo sobre tela
18 × 30 cm

Además de su interés por los jardines, el paisaje, el retrato y la pintura histórica, Pedro Blanes Viale cultivó uno de los géneros más antiguos de la historia del arte, la animalística. En esta pieza exquisita y de pequeñas proporciones releva una buena porción de la fauna nativa oriental.

29.
Sala 5, 2011
Madera y alambre
34 × 84 × 7 cm

En el año 2011 Javier Bassi expuso en la sala 5 del Museo Nacional de Artes Visuales una serie de pinturas «negras» y un objeto. El objeto en cuestión era una asombrosa maqueta que representaba la propia sala —construida en madera y alambre—, remedando una jaula para pájaros y titulada *Sala 5*.

30.
Atardecer, 2009
Videoinstalación
2 canales, 16 minutos
Medidas variables

Dos de los géneros más recurrentes de la pintura son reunidos en una única pieza bajo la consigna de «ver un retrato y escuchar un paisaje». Un hombre con indumentaria formal que aparece iluminado por una luz diagonal, reproduce los sonidos de la fauna del monte nativo oriental. Se crea así un juego en el que el protagonista trabaja la dualidad entre original y copia, imitando el sonido de los animales en dos situaciones temporales antagónicas: el día y la noche. La idea de doble, en esa búsqueda de la identidad, se intercala con conceptos como representación y copia.

31.
The song remains the same, 2014-2015
Video monocanal
4:44 minutos
Medidas variables

El «chinchinero» u hombre orquesta Waldo Carrillo se mueve en un baile asociado al folclore andino y entra progresivamente en trance. Toca el bombo con varas de mimbre, tironea de la cuerda que lleva atada al zapato y golpea continuadamente los platillos. Este músico callejero simula con virtuosismo interpretar el legendario solo de batería de John Bonham en «Moby Dick», canción instrumental de la banda Led Zeppelin en el álbum *The song remains the same*, cuyo título define la esencia de esta obra. Aparece nuevamente aquí la idea de original, copia, plagio y representación.

32.
Curador curado, 2018
Óleo sobre tela
61 × 46 cm

En abril de 2016 el artista Carlos Capelán inauguró la muestra *Museo*, donde sesenta obras pertenecientes al acervo pictórico del Museo Histórico Cabildo colgaban dadas vuelta contra la pared, enseñando su reverso. Con esta obra se da inicio a una sección donde los artistas se buscan a sí mismos. Identidad, retrato y representación —temas recurrentes en la obra de Capelán— son explorados aquí desde otros ángulos.

33.
Retrato y pantalón azul, 2018
Óleo sobre tela
135 × 121 cm

En 1924 José Cuneo retrata doblemente, de frente y dorso, a su amigo y escritor Manuel de Castro, al incorporar el espejo —comúnmente asociado al autorretrato— como fondo del cuadro, dejando visible la presencia del pintor en un discretísimo segundo plano.

34.
Dos centros, 2018
Dos óleos superpuestos
131 × 100 × 6 cm

En el género del retrato resulta un lugar común afirmar que la mirada del retratado persigue al espectador que observa, ¿pero qué sucede si los retratados son dos? ¿O mejor aun, si uno de los retratistas proviene de la más dura tradición torresgarciana y el otro es un discípulo aventajado del Círculo de Bellas Artes? Las dos escuelas de arte más influyentes en el Montevideo de la primera mitad del siglo XX se encuentran compartiendo una casi idéntica paleta de tierras, en un montaje que sustituye el espejo presente en el autorretrato «angular», de Washington Barcala, por el retrato del doctor Alfredo Cáceres, a cargo de Horacio Torres.

35.
Autorretrato, 2018
Instalación con 13 autorretratos del MNAV
200 × 250 × 7 cm

Doce autorretratos de diferentes artistas son cubiertos por el autorretrato «simbolista» de Guillermo Laborde. Las obras del primer nivel no se ven, pero están, siendo apenas identificables por los «cantos» de los bastidores y la cédula de sala.

36.
Esquina activa, 2018
Instalación
2 autorretratos y escalera de hormigón
240 × 500 × 220 cm

«Esquina activa» es un término comúnmente utilizado en pintura, y refiere a la integración de los ángulos en la composición de un cuadro. Mediante la variación de la línea de horizonte se incita al espectador a subir a la geométrica y maciza escalera de hormigón de la sala 4 para poder apreciar correctamente el autorretrato de Viera, activando así este enigmático objeto diseñado por el arquitecto Clorindo Testa.

37.
Identikit, 2012-2018
Políptico
Medidas variables
Colección del autor

El arte del paisaje es aquel género pictórico que abarca escenarios naturales, donde los elementos suelen disponerse de manera armoniosa y coherente. *Identikit* se organiza como una colección de paisajes dispuestos en grupos sobre un estante. Las obras corresponden a autores diferentes y poco conocidos, comúnmente llamados «pintores de domingo». El ingreso de las obras a esta colección tiene como único requisito que todas contengan cuatro elementos fundamentales: un árbol, un camino, una casa y un río.

38.
Croma I, 2016
[Nicanor Blanes, *Bella Vista*]
Óleo sobre cartón entelado
21 piezas
20 × 36 cm c/u

Veintiuna plaquetas de cartón entelado, producto de un «destilado» cromático de la obra *Bella Vista* que el artista Nicanor Blanes dedicó al pintor Diógenes Hequet en 1889. La escena de donde provienen estos colores es un paisaje —con orilla, agua y el cerro de Montevideo como telón de fondo—, pero a la vez es un retrato. Hay cierta circularidad en el posible cruce de géneros planteado en este cuadro de pequeñas dimensiones donde un fotógrafo que está retratando a un padre con su hijo es a su vez retratado por el pintor.

39.
Continuidad de los parques II, 2018
Réplica de escalera en el exterior
90 × 330 × 220 cm

Jugando con la idea de «espejo invertido», se construyen en el exterior del museo cuatro escalones de hormigón idénticos a los del espacio interior, haciendo coincidir el descanso de la escalera con el límite de la ventana. Se busca de este modo diluir la frontera entre el interior y el exterior del museo.

40.
Coleçâo/Collection, 2008
215 serigrafías sobre catálogo institucional del MAC USP, San Pablo
Edición: 1/1
28,5 × 28,5 cm (cerrado)

Un catálogo razonado es un libro monográfico que recoge, comenta y ordena las obras de un museo. En *Coleçâo/Collection*, 215 serigrafías cubren del color rojo «institucional» la totalidad de las obras reproducidas en el *catalogue raisonné* del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A través de esta intervención monocroma se busca reflexionar sobre la mutación simbólica sufrida por las obras por el solo hecho de ingresar a la colección de una institución o museo.

41.
Estudio, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Partiendo de la lógica del *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, donde cada obra del acervo es relatada a través de una descripción precisa, esta instalación abre una serie en la que se toman cuadros de Juan Manuel Blanes y se los narra a través de distintas portadas de libros de literatura nativista. Se reemplazan los elementos de la imagen por títulos que invocan lo que se ve en la tela. Aquí las palabras nombran y asumen el lugar de los objetos.

42.
Carreta, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Otra tela de Blanes «traducida» por la tipografía. Un cuadro escrito donde se traza una continuidad temática, un parentesco conceptual entre los elementos de la imagen y el contenido de los libros elegidos. *Carreta*, una obra de 1878, es narrada por distintos impresos de literatura gauchesca que aluden al camino, a la huella, al «lejano pago»… Tres portadas sucesivas, correspondientes a tres ediciones distintas de *La carreta,* del escritor salteño Enrique Amorim, cada una con su propio diseño (uno de ellos realizado por Anhelo Hernández para la edición de Losada; otro con ilustraciones del argentino Carybé) aluden al recorrido o marcha del antiguo vehículo.

43.
Uno de los tres chiripás, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

En una leve variación de cuadro escrito, un solo libro —*Los tres gauchos orientales,* de Antonio Lussich— es el elegido para sintetizar y describir uno de los bocetos que realizó Blanes antes de pintar *Los tres chiripás*. Dice el crítico Ángel Rama, en la introducción de esta edición de la Biblioteca de Marcha, que el libro antecede al *Martín Fierro* y fue el propio José Hernández quien alentó al joven Lussich a publicar su trabajo. Con 16 mil ejemplares vendidos, este libro constituyó un hito inesperado en el coro de voces poéticas que representaban, según Rama «el pensamiento del vencido pueblo de los gauchos rioplatenses».

44.
El rodeo, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Este cuadro de Blanes sin firma, que representa una escena de campo, es narrado por libros como: *El ombú,* de Guillermo Enrique Hudson; *Rebencasos*, de Rosales «El Arriador», con viñetas del autor; *Fogoneros,* de Simplicio Bobadilla, con portada de Julio E. Suárez «Peloduro»; *Hombres, tierras y ganado,* cuya tapa fue diseñada por Luis Camnitzer; *Trasfoguero,* de Miguel Ángel García, o *Potros, toros y aperiases,* de Javier de Viana, editado en Montevideo en 1922 por Claudio García Editor.

45.
Air discurso, 2012
Videoinstalación
5 canales, 29 minutos
Medidas variables

El 27 de noviembre de 1983, en plena dictadura militar, una multitud convocada por todos los partidos políticos se concentró al pie del Obelisco de los Constituyentes para escuchar la proclama redactada por Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre e interpretada por el primer actor de la Comedia Nacional, Alberto Candeau. En *Air discurso* cinco maestros del teatro uruguayo revisitan dicha proclama mediante gestos y ademanes, pero mudos y sin mover la boca. Frente al juego de espejos generado por la continua reiteración de las proyecciones y la supresión del discurso, se busca explorar las relaciones entre teatro y política.

46.
Croma IV, 2016
[M. A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrílico sobre tela
10 piezas
59,5 × 44,5 cm c/u

Gaucho sur fond orange, de Miguel Ángel Pareja, es la fuente cromática de esta obra. Integrante del llamado Grupo de los Ocho, Pareja desarrolló una sólida teoría del color desde su pintura, una teoría no escrita, construida pincelada a pincelada. Fue discípulo del pintor francés Roger Bissiére, y bajo su magisterio, según ha dicho, aprendió a resolver lo cromático «desde la yuxtaposición de color luz y color sombra en la tela». La racionalización del color ha sido tema central de su trabajo docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que fue director entre los años 1964 y 1972.

47.
Saludos, 2006
Video monocanal, 9 minutos
Medidas variables

Saludos es una videoinstalación realizada para celebrar el décimo aniversario de la reapertura del teatro Florencio Sánchez en la que, a partir de aperturas y cierres de telón, vemos desfilar frente a nosotros, individualmente y entre aplausos, a diferentes vecinos de la barriada del Cerro de Montevideo, donde se encuentra el teatro. Mediante la cita a la *commedia dell'arte*, en la que los actores improvisan a partir de un esquema rector muy breve, se invierte la relación actor-espectador, en una especie de *continuum ad infinitum*. El espectador es así interpelado por un cuerpo social que afirma su existencia desde lo real irrumpiendo en el mundo de la representación. Ubicada en una de las escaleras del museo, *Saludos* marca el final del recorrido expositivo de *Aquí soñó Blanes Viale*.

Obras en exhibición

01.
Accidente, 2015-2018
Acción en la acera de Tomás Giribaldi compuesta por 18 automóviles estacionados
Medidas variables

02.
Béton brut, 2018
Intervención en fachada del MNAV
20 × 6 mts

03.
Aquí soñó Blanes Viale, 1939
Alberto Dura
Óleo sobre tela
90 × 81 cm
N° Inventario: 1972
MNAV

04.
Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 × 42 × 59 cm
Modelado y copias: Javier Ribeiro

05.
Luna con dormilones, 2012
Video monocanal
5:15 minutos
Medidas variables

Actor: Núbel Cisneros
Guion: Inés Bortagaray
Fotografía: Pablo Abdala
Sonido directo: Fabián Oliver
Iluminación: Quique Álvarez, Pablo Luzardo
Edición: Lucía Garibaldi
Teleprompter: Myriam Bustos

06.
Citas citables, 2018
Instalación
Medidas variables

Proyecto fachada, c. 1970
Clorindo Testa
Fotografía intervenida
21 × 29 cm
MNAV

Quinta de Castro, s.f.
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
114 × 130 cm
Colección particular

Figura de joven, c. 1942
Bernabé Michelena
Bronce
160 × 42 × 59 cm
N° Inventario: 1041
MNAV

Luna con dormilones, c. 1944
José Cuneo
Óleo sobre madera
146 × 97 cm
N° Inventario: 1670
MNAV

Boceto (La fiebre amarilla), c. 1871
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
26 × 20 cm
N° Inventario: 1126
MNAV

Visión, c. 1890
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
140 × 105 cm
N° Inventario: 69
MNAV

Círculo y cuadrado, 1936
Revista de la Asociación de Arte Constructivo
2ª época, nº 2
Montevideo
Museo Torres García

Córdoba 70-145, 1970
María Freire
Acrílico sobre tela
90 × 68 cm
N° Inventario: 3560
MNAV

Retrato de Pombo, c. 1928
Guillermo Laborde
Óleo sobre tela
169 × 110 cm
N° Inventario: 3879
MNAV

Formas abstractas, 1929
Joaquín Torres García
Óleo sobre tela
61 × 50 cm
MNAV

El pozo, 1939
Juan Carlos Onetti
Ediciones Signo
99 páginas
Montevideo
Gentileza: Torello-Boglione

Autorretrato, 1927
José Pedro Costigliolo
Óleo sobre tela
74 × 60 cm
N° Inventario: 3880
MNAV

El vaquero, 1853
Victor Emile Cartier
Óleo sobre tela
36 × 58 cm
N° Inventario: 150
MNAV

La cañada de Roubin, c. 1892
Carlos Federico Sáez
Óleo sobre tela
32 × 42 cm
N° Inventario: 453
MNAV

Pax in lucem, 1944
Joaquín Torres García
Fragmento de mural
15 × 15 cm
Museo Torres García

Continuidad de los parques, 1964
Julio Cortázar
Editorial Sudamericana
Buenos Aires

Boceto (Los 33 orientales), 1878
Juan Manuel Blanes
Tinta china sobre tela
42 × 37 cm
N° Inventario: 1153
MNAV

Campestre, s.f.
Horacio Espondaburu
Óleo sobre tela
25 × 45 cm
N° Inventario: 182
MNAV

La cumbre del Cerro Arisco, 1912
Ernesto Laroche
Óleo sobre tela
Medidas: 72 × 80 cm
N° Inventario: 221
MNAV

Composición, 1960
Miguel Ángel Pareja
Óleo sobre papel de diario
19 × 16 cm
Galería Sur

Naufragio de un velero, 1892
Manuel Larravide
Óleo sobre tabla
20 × 32 cm
N° Inventario: 441
MNAV

Atardecer, c. 1875-78
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
36 × 30 cm
N° Inventario: 1143
MNAV

The song remains the same, 1976
Led Zeppelin
Warner USA
VHS
1h 37 minutos
Colección del autor

Sin título, 2016
Carlos Capelán
Tinta sobre papel encontrado
15 × 12 cm
Colección particular

Desde el Buceo, s.f.
Carlos Rúfalo
Óleo sobre tela
80 × 117 cm
Nº de Inventario: 980
MNAV

Bella Vista, 1889
Nicanor Blanes
Óleo sobre cartón entelado
20 × 36 cm
Nº Inventario: 1235
MNAV

Estudio, c. 1878
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre cartón
22 × 16 cm
Nº de Inventario: 1148
MNAV

Carreta, c. 1878
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre cartón
20 × 52 cm
Nº Inventario: 1101
MNAV

Uno de los tres chiripás, c. 1881
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
50 × 40 cm
Nº Inventario: 1094
MNAV

El rodeo, c. 1875-78
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
29 × 53 cm
Nº Inventario: 1091
MNAV

Boceto (telón del Teatro Solís), c. 1874
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
126 × 117 cm
Nº Inventario: 1082
MNAV
Gentileza Teatro Solís

07.
Déjà vu, 2018
Instalación *site specific* con obras del acervo
Medidas variables

Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires, c. 1871
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
230 × 180 cm
Nº Inventario: 77
MNAV

La Paraguaya, c. 1879
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
100 × 80 cm
Nº Inventario: 1083
MNAV

Retrato de doña Carlota Ferreira de Regunaga, c. 1883
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
130 × 100 cm
Nº Inventario: 285
MNAV

08.
Círculo y cuadrado, 2018
Instalación
463 × 463 cm

La despedida, c. 1931
José Cuneo
Óleo sobre tabla
146 × 97 cm
Nº Inventario: 1671
MNAV

Cerco de tunas, c. 1944
José Cuneo
Óleo sobre tabla
146 × 97 cm
Nº Inventario: 1672
MNAV

Ranchos del barranco, s.f.
José Cuneo
Óleo sobre tabla
146 × 97 cm
Nº Inventario: 1673
MNAV

Luna nueva, 1933
José Cuneo
Óleo sobre tela
146 × 97 cm
Nº Inventario: 1674
MNAV

Luna y cactus, 1945-56
José Cuneo
Óleo sobre cartón
116 × 81 cm
Nº Inventario: 1676
MNAV

Luna y osamenta, c. 1933-35
José Cuneo
Óleo sobre tela
100 × 73 cm
Nº Inventario: 1679
MNAV

Luna, ranchos y dormilones, 1942
José Cuneo
Óleo sobre tela
146 × 97 cm
Colección particular

Luna, ranchos y lavandera, s.f.
José Cuneo
Óleo sobre tela
92 × 76 cm
Colección particular

Sin título, s.f.
José Cuneo
Óleo sobre tela
100 × 73 cm
Colección Lublinerman

Sin título, s.f.
José Cuneo
Óleo sobre tela
146 × 97 cm
Colección Lublinerman

09.
Croma III, 2018
[María Freire, *Córdoba 70-145*]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 × 360 cm
Selección de color: Mechtild Endhardt

10.
Dos cabezas, 2018
Instalación
Medidas variables

Cabeza de hombre, 1926
Gilberto Bellini
Óleo sobre tela
60,5 × 50,5 cm
Nº Inventario: 2878
MNAV

Cabeza de hombre, 1926
Carmelo Rivello
Óleo sobre tela
60,5 × 50,5 cm
Nº Inventario: 2879
MNAV

11.
Escala de grises, 2018
Restauración e intervención cromática en pilares
Medidas variables

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 × 110 cm c/u
Selección de color: Mechtild Endhardt

13.
Doble de riesgo, 2018
Dos pinturas comisionadas a un falsificador
Óleo sobre tela
61 × 50 cm c/u

14.
Mono, 2010
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Medidas variables

15.
Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018
Dibujos y pinturas dispuestos en vitrinas
Medidas variables

Gaucho, s.f.
Juan Manuel Blanes
Lápiz sobre papel
17 × 12,5 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Gaucho, s.f.
Juan Manuel Blanes
Lápiz sobre papel
17 × 11 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Gaucho con rebenque, s.f.
Juan Manuel Blanes
Lápiz graso sobre papel
27 × 28 cm
Museo Juan Manuel Blanes

Descanso, s.f.
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre placa de cármica
21 × 31,5 cm
Colección del autor

Boceto Juramento de los 33 orientales, 1878
Juan Manuel Blanes
Tinta china sobre tela
42 × 37 cm
Nº Inventario: 1153
MNAV

Calco (tipo de gaucho), c. 1875
Juan Manuel Blanes
Dibujo a lápiz sobre papel
34 × 20 cm
Nº Inventario: 243
MNAV

Gaucho de espaldas, s.f.
Juan Manuel Blanes
Lápiz graso sobre papel
16 × 11 cm
Museo Juan Manuel Blanes

Estudio, s.f.
Carlos Federico Sáez
Lápiz sobre papel
16 × 24 cm
Colección del autor

Estudio, c. 1898
Carlos Federico Sáez
Dibujo a pluma sobre papel
32 × 49,5 cm
Nº Inventario: 322
MNAV

Retrato del padre, 1900
Carlos Federico Sáez
Lápiz y *gouache* sobre papel
32,5 × 25 cm
Nº Inventario: 320
MNAV

Estudio, 1900
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
22 × 29 cm
Nº Inventario: 905
MNAV

Estudio, 1897
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
29 × 19,5 cm
Nº Inventario: 364
MNAV

Sin título, s.f.
Augusto Torres
16 × 24 cm
Colección particular

Estudio con dos autorretratos, 1898
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
29 × 19,5 cm
Nº Inventario: 365
MNAV

Estudio, c. 1897
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
12 × 9 cm
Nº Inventario: 382
MNAV

Estudio, c. 1897
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
12 × 9 cm
Nº Inventario: 405
MNAV

Estudio, c. 1897
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
12 × 9 cm
Nº Inventario: 408
MNAV

Retrato del padre, 1900
Carlos Federico Sáez
Dibujo a lápiz sobre papel
18 × 21 cm
Nº Inventario: 321
MNAV

Estudio, c. 1893
Carlos Federico Sáez
Lápiz sobre papel
29,5 × 23 cm
Nº Inventario: 385
MNAV

Estudio, s.f.
Carlos Federico Sáez
Lápiz sobre papel
20 × 16,5
Colección de autor

Abstracción en colores
Miguel Ángel Pareja
Óleo sobre papel
36,5 × 26,5 cm
Galería Sur

Sin título, s.f.
Miguel Ángel Pareja
Óleo sobre tabla
24 × 33 cm
Colección del autor

Gaucho con guitarra, 1975
Miguel Ángel Pareja
Collage sobre papel
30 × 28 cm
Galería Sur

Composición, 1960
Miguel Ángel Pareja
Óleo sobre papel de diario
19 × 14 cm
Galería Sur

Retrato, 1925
Rafael Pérez Barradas
Lápiz de color sobre papel
26 × 21 cm
Nº Inventario: 3194
MNAV

Estudio, 1925
Rafael Pérez Barradas
Dibujo a lápiz sobre papel
24 × 20 cm
Nº Inventario: 3197
MNAV

Estudio, c. 1918-23
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre papel
32 × 22 cm
Nº Inventario: 3293
MNAV

Margarita Xirgu, 1927
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre papel
28 × 22 cm
Nº Inventario: 3372
MNAV

Margarita Xirgu, 1927
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre papel
28 × 22 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Catalán, c. 1927
Rafael Pérez Barradas
Tinta sobre tela
30,5 × 21,5 cm
Nº Inventario: 3450
MNAV

Sin título, s.f.
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre papel
49 × 36 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, 1923
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre cartón
42 × 33 cm
Colección del autor

Sin título, 1925
Rafael Pérez Barradas
Lápiz sobre papel
35,5 × 49 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Figuras, s.f.
Carlos Prevosti
Lápiz sobre papel
26 × 20 cm
Nº Inventario: 1934
MNAV

Proyecto Monumento Cósmico, 1938
Joaquín Torres García
Tinta sobre papel
41 × 64 cm
Nº Inventario: 2997
MNAV

Sin título, s.f.
Joaquín Torres García
Lápiz sobre papel
17 × 12 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, s.f.
Joaquín Torres García
Acuarela sobre papel
20 × 31 cm
Colección particular

Sin título, 1948
José Pedro Costigliolo
Acrílico sobre tabla
64 × 43 cm
Colección particular

Sin título, s.f.
José Pedro Costigliolo
Óleo sobre duraboard
23,5 × 30 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, 1951
José Pedro Costigliolo
Óleo sobre duraboard
32,5 × 36,5 cm
Cortesía Cecilia Mattos

Sin título, s.f.
María Freire
Técnica mixta sobre papel
24 × 18 cm
Colección del autor

Sin título, s.f.
María Freire
Técnica mixta sobre papel
14,5 × 9,5
Colección del autor

Niñas jugando, s.f.
Petrona Viera
Lápiz y acuarela sobre papel
36,5 × 108 cm
Nº Inventario: 5919
MNAV

Estudio, 1955
Petrona Viera
Lápiz sobre papel
40 × 30 cm
Nº Inventario: 5429
MNAV

Sin título, s.f.
Petrona Viera
Lápiz sobre papel
23 × 16 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, s.f.
Petrona Viera
Lápiz sobre papel
23 × 16 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título 4, c. 1940
Raúl Javiel Cabrera
Acuarela sobre papel
26 × 22 cm
Nº Inventario: 6269
MNAV

Sin título 9, c. 1948
Raúl Javiel Cabrera
Acuarela sobre papel
39 × 29 cm
Nº Inventario: 6274
MNAV

Sin título 11, c. 1940
Raúl Javiel Cabrera
Acuarela sobre papel
32 × 24,5 cm
Nº Inventario: 6275
MNAV

Sin título 75, c. 1940
Raúl Javiel Cabrera
Lápiz sobre papel
17,3 × 22,4 cm
Nº Inventario: 6325
MNAV

Sin título 70 A doble, s.f.
Raúl Javiel Cabrera
Lápiz sobre papel
67 × 40 cm
Nº Inventario: 6329
MNAV

Sin título, s.f.
Raúl Javiel Cabrera
Acuarela sobre papel
26 × 19 cm
Colección del autor

Sin título, s.f.
Raúl Javiel Cabrera
Acuarela sobre papel
27 × 20 cm
Colección del autor

Sin título, 1964
Nelson Ramos
Grafo sobre papel
20 × 25 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz, tinta y pastel sobre papel
29 × 21 cm
Nº Inventario: 4462
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz sobre papel
33 × 21,5 cm
Nº Inventario: 4465
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz sobre papel
33 × 21 cm
Nº Inventario: 4472
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Tinta sobre papel
20,5 × 31
Nº Inventario: 4476
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz sobre papel
16 × 12 cm
Nº Inventario: 4507
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz y tinta sobre papel
21 × 15,5
Nº Inventario: 4510
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz sobre papel
22,5 × 15,5
Nº Inventario: 4513
MNAV

Sin título, s.f.
José Cuneo
Lápiz, tinta y pastel sobre papel
26 × 17 cm
Nº Inventario: 4516
MNAV

Rodeo, 1951
José Cuneo
Acuarela sobre cartulina
50 × 65 cm
N° Inventario: 1651
MNAV

Estudio de candombe, s.f.
José Pedro Figari
Tinta sobre papel
16 × 23 cm
Colección del autor

Estudio Pique nique, s.f.
José Pedro Figari
Tinta sobre papel
23 × 16 cm
Colección del autor

Sin título, s.f.
José Pedro Figari
Lápiz sobre papel
17 × 34 cm
Colección del autor

Sin título, s.f.
José Pedro Figari
Lápiz sobre papel
17 × 34 cm
Colección del autor

El potro y el turco, s.f.
José Pedro Figari
26 × 30 cm
Lápiz sobre papel
Colección particular

Sin título, s.f.
José Pedro Figari
12 × 15,5 cm
Lápiz sobre papel
Colección particular

Las de Rogelio Paiva, s.f.
José Pedro Figari
Lápiz sobre papel
Medidas variables
Colección particular

Sin título, s.f.
Jonio Montiel
Lápiz sobre papel
12 × 16 cm
Colección del autor
Cortesía Henrique Faria

Sin título, s.f.
Juan Storm
Tinta sobre papel
22 × 26 cm
Colección del autor

16.
Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, *Autorretrato*]
Óleo sobre tela
2 piezas
74 × 60 × 5 cm
Selección de color: Mechtild Endhardt

17.
Continuidad de los parques I, 2018
Dos óleos superpuestos
120 × 97 × 5 cm

Paisaje del Parque Rodó, c. 1926
Gilberto Bellini
Óleo sobre tela
100 × 80 cm
N° Inventario: 3644
MNAV

Paisaje del Parque Rodó, c. 1926
Carmelo Rivello
Óleo sobre tela
100 × 80 cm
N° Inventario: 3611
MNAV

18.
Informe de la restauración, 2018
Óleo sobre tela
7 bastidores y libro con estudio «científico» del proceso de restauro
36 × 58 × 20 cm
Selección de color: Mechtild Endhardt

19.
Campo de color, 2018
Video monocanal
5 minutos
Medidas variables

Cámara y edición: Juan Álvarez Neme
Sonido directo: Fabián Oliver
Iluminación: Enrique Álvarez, Pablo Luzardo
Fotografía *backstage*: Chino Pazos
Asistencia de producción: Maru Vidal
Asesoramiento en tintas: María José Devesa

20.
Pax in lucem, 2018
Óleo sobre pared en caja de escaleras y abertura de claraboya
Dimensiones variables

21.
Alegoría, 2004
Guardia de sala, silla, y boceto realizado por Juan Manuel Blanes
para el *Juramento de los 33 orientales*
70 × 150 × 70 cm

Boceto Juramento de los 33 orientales, 1878
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
42 × 37 cm
Museo Histórico Nacional

22.
La flor de Coleridge, 2016-2018
Dos óleos superpuestos
108 × 96 cm

Paisaje, s.f.
Ernesto Laroche
Óleo sobre tela
72 × 80 cm
Museo Juan Manuel Blanes

Sin título, s.f.
Horacio Espondaburu
Óleo sobre tela
51,5 × 66,5 cm
Museo Juan Manuel Blanes

23.
256 colores con alineación superior y reserva de *bow windows*, 2018
Instalación
179 × 3767 cm

Cerro de Arequita, s.f.
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
47 × 56 cm.
Colección Nicolás García Uriburu

Impresión de campo, c. 1927
Pedro Figari
Óleo sobre cartón
68 × 52 cm
N° Inventario: 1987
MNAV

Atardecer, 1917
Andrés Etchebarne Bidart
Óleo sobre tela
60 × 70 cm
Colección particular

El sauce, 1918
Andrés Etchebarne Bidart
Óleo sobre tela
93 × 64 cm
N° Inventario: 3725
MNAV

La cantera, 1924
Manuel Rosé
Óleo sobre tela
85 × 92 cm
N° Inventario: 746
MNAV

Partido de fútbol, c. 1919
Carmelo de Arzadun,
Óleo sobre tela
87 × 116 cm
N° Inventario: 2015
MNAV

Palma de Mallorca, 1915
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
128 × 166 cm
N° Inventario: 286
MNAV

Palma de Mallorca, 1915
Humberto Causa
Óleo sobre tela
104 × 120 cm
N° Inventario: 291
MNAV

En la azotea, 1916
Vicente Puig
Óleo sobre tela
179 × 171 cm
N° Inventario: 306
MNAV

Rincón del jardín, s.f.
Dolcey Schenone Puig
Óleo sobre tela
141 × 120 cm
N° Inventario: 745
MNAV

Recuerdo de la Isla Madera, 1915
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
125 × 176 cm
N° Inventario: 223
MNAV

La mujer del sacristán, s.f.
Mauricio Flores Kaperotxipi
Óleo sobre tela
79 × 64 cm
N° Inventario: 817
MNAV

Cielo bajo, 1950
Manuel Rosé
Óleo sobre tela
70 × 72 cm
N° Inventario: 1864
MNAV

Peoncito de estancia, s.f.
Francisco E. Bauzer
Óleo sobre tela
84 × 100 cm
N° Inventario: 2134
MNAV

Paisaje, s.f.
Manuel Rosé
Óleo sobre tela
55 × 60 cm
N° Inventario: 3873
MNAV

Niñas de Italia, 1916
Guillermo Laborde
Óleo sobre tela
110 × 96 cm
N° Inventario: 1795
MNAV

Deporte, 1923
Guillermo Laborde
Óleo sobre tela
74 × 99 cm
N° Inventario: 1794
MNAV

Paisaje de Rosario, c. 1941
Francisco Siniscalchi
Óleo sobre tela
88,5 × 105,5 cm
N° Inventario: 2874
MNAV

Parvas, 1914
Guillermo Rodríguez
Óleo sobre tela
55 × 55 cm
N° Inventario: 214
MNAV

Cerro quemado, s.f.
Manuel Rosé
Óleo sobre fibra
61 × 66 cm
N° Inventario: 1836
MNAV

Puente sobre el Segre, c. 1940
Joaquín Torres García
Óleo sobre cartón
52 × 74,2 cm
N° Inventario: 1012
MNAV

Después de la lluvia, 1951
Manuel Rosé
Óleo sobre cartón
47 × 52 cm
N° Inventario: 1865
MNAV

Costa sur, s.f.
Alberto Castellanos
Óleo sobre tabla
40 × 56 cm
N° Inventario: 869
MNAV

24.
Croma XII, 2017-2018
[Ernesto Laroche, *La canción del silencio*]
Óleo sobre tela
12 piezas
Medidas variables
Selección de color: Mechtild Endhardt

La canción del silencio, 1912
Ernesto Laroche
Óleo sobre tela
93 × 123 cm
N° Inventario: 220
MNAV

25.
Carta de marear, 2009
Impresión offset sobre papel
Edición de 3 colecciones
Medidas variables

26.
Luego de la calma vendrá la tormenta, 2018
Instalación
Medidas variables

Veleros, 1910
Manuel Larravide
Óleo sobre tela
30 × 60 cm
N° Inventario: 768
MNAV

Rada de Montevideo, c. 1872
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
81 × 110 cm
N° Inventario: 1077
MNAV

Au large, 1911
Roberto Castellanos
Óleo sobre tela
73 × 100 cm
N° Inventario: 194
MNAV

Marina, s.f.
Desconocido
Óleo sobre tela
41,5 × 61,5 cm
N° Inventario: 1400
MNAV

Puesta de sol, 1909
Manuel Larravide
Óleo sobre tela
26 × 44 cm
N° Inventario: 771
MNAV

La Numancia, 1872
Eduardo de Martino
Óleo sobre tela
73 × 92 cm
N° Inventario: 80
MNAV

Marina, 1870
Eduardo de Martino
Óleo sobre tela
80 × 98 cm
N° Inventario: 1257
MNAV

Un sueño, 1877
Eduardo de Martino
Óleo sobre tela
65 × 90 cm
N° Inventario: 1272
MNAV

27.
Una cabeza, 2018
Instalación
Medidas variables

Jardín mallorquino, c. 1906-07
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
122 × 114 cm
N° Inventario: 224
MNAV

Sin título, s.f.
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre tela
122 × 114 cm
Colección particular

28.
Bestiario, 2018
Óleo sobre cartón
18 × 30 cm

Sin título, s.f.
Pedro Blanes Viale
Óleo sobre cartón
18 × 30 cm
Colección particular

29.
Sala 5, 2018
Madera y alambre
34 × 84 × 7 cm

Sala 5, 2011
Javier Bassi
Madera y alambre
34 × 84 × 7 cm
N° Inventario: 4956
MNAV

30.
Atardecer, 2009
Videoinstalación
2 canales, 16 minutos
Medidas variables

Actor: Carlos Prigioni
Sonido directo: Fabián Oliver
Dirección de fotografía: Álvaro Zinno
Iluminación: Rafael Lejtreger
Edición: Marcos Montaño
Asistencia de producción: Virginia Farías

31.
The song remains the same, 2014-2015
Video monocanal
4:44 minutos
Medidas variables

Actor: Waldo Carrillo
Dirección de actor: Fabrizio Rossi
Banda sonora: Led Zeppelin
Sonido directo: Fabián Oliver
Fotografía: Pablo Abdala
Iluminación: Quique Álvarez, Pablo Luzardo
Edición: Lucía Garibaldi

32.
Curador curado, 2018
Óleo sobre tela
61 × 46 cm

Autorretrato, 1965
Carlos Capelán
Óleo sobre tela
61 × 46 cm
Colección particular

33.
Retrato y pantalón azul, 2018
Óleo sobre tela
135 × 121 cm

Retrato de Manuel de Castro, 1924
José Cuneo
Óleo sobre arpillera
135 × 121 cm
N° Inventario: 3724
MNAV

34.
Dos centros, 2018
Dos óleos superpuestos
130 × 110 × 5 cm

Retrato de Alfredo Cáceres, 1964
Horacio Torres
Óleo sobre tela
100 × 80,5 cm
N° Inventario: 3586
MNAV

Cantina (autorretrato), 1944
Washington Barcala
Óleo sobre tela
86 × 68 cm
N° Inventario: 2286
MNAV

35.
Autorretrato, 2018
Instalación con 13 autorretratos
200 × 250 × 7 cm

Autorretrato, s.f.
Guillermo Laborde
Óleo sobre tela
200 × 250 cm
N° Inventario: 1800
MNAV

Autorretrato, s.f.
Rafael Borella
Óleo sobre tela
89 × 53 cm
N° Inventario: 3698
MNAV

Autorretrato, s.f.
José María Pagani
Óleo sobre tela
100 × 72 cm
N° Inventario: 3838
MNAV

Autorretrato, 1900
Carlos María Herrera
Óleo sobre tela
61,5 × 48 cm
N° Inventario: 4459
MNAV

Autorretrato, 1893
Domingo Laporte
Óleo sobre tela
45 × 35 cm
N° Inventario: 695
MNAV

Autorretrato, 1931
Mariano Felez
Óleo sobre tela
64 × 45 cm
N° Inventario: 824
MNAV

Autorretrato, 1928
Donato di Lorenzo
Óleo sobre tela
40,5 × 30,5 cm
N° Inventario: 713
MNAV

Autorretrato, 1928
Carlos Alberto Castellanos
Óleo sobre tela
68 × 53 cm
N° Inventario: 699

Autorretrato, c. 1943
Juan Ventayol
Óleo sobre tela
70,5 × 60 cm
N° Inventario: 2844
MNAV

Autorretrato, 1930
Roberto D. González del Blanco
Óleo sobre tela
60 × 45 cm
N° Inventario: 811
MNAV

Autorretrato, 1915
Enrique Donati
Óleo sobre tela
60 × 44 cm
N° Inventario: 226
MNAV

Autorretrato, 1929
Dolcey Schenone Puig
Óleo sobre tela
65 × 45 cm
N° Inventario: 812
MNAV

36.
Esquina activa, 2018
Instalación
Dos autorretratos y escalera de hormigón
240 × 500 × 220 cm

Autorretrato, c. 1912
Carlos María Herrera
Óleo sobre tela
77 × 70 cm
N° Inventario: 212
MNAV

Autorretrato, s.f.
Petrona Viera
Óleo sobre tela
91 × 87 cm
N° Inventario: 2949
MNAV

Sin título, 1970
Clorindo Testa
Escalera de hormigón
60 × 500 × 150 cm
MNAV

37.
Identikit, 2012-2018
Instalación con paisajes encontrados
Políptico
Medidas variables
Colección del autor

38.
Croma I, 2016
[Nicanor Blanes, *Bella Vista*]
Óleo sobre cartón entelado
21 piezas
20 × 36 cm c/u
Selección de color: Mechtild Endhardt

39.
Continuidad de los parques II, 2018
Intervención *site specific*
Réplica de escalera interior en el exterior
del Museo Nacional de Artes Visuales
90 × 330 × 220 cm

40.
Coleção/Collection, 2008
215 serigrafías sobre catálogo institucional
del MAC USP, San Pablo
Edición: 1/1
28,5 × 28,5 cm (cerrado)

41.
Estudio, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Cielitos y diálogos patrióticos, 1950
Bartolomé Hidalgo
160 páginas
Colección Ceibo
Buenos Aires

La luz definitiva, 1962
María Elda Álvarez Mondelo
26 páginas
Cuadernos literarios El Chúcaro
Montevideo

Descampao, 1926
Juan Rodríguez Can
Dedicado por el autor
88 páginas
Litografía e Imprenta del Comercio
Montevideo

Horizontes cerrados, 1963
Santicaten
Tercera edición
112 páginas
Montevideo

Vinchas, 1945
Wenceslao Varela
Cuarta edición
134 páginas
Editorial Cumbre
Montevideo

Bien miráo…, 1965
Raúl Baethgen
Poesías gauchescas
104 páginas
Edición del autor
Montevideo

El primer gaucho, 1934
Víctor V. Bergalli
136 páginas
Barreiro y Ramos
Montevideo

El gaucho florido, 1947
Carlos Reyles
Cuarta edición
188 páginas
Buenos Aires

Golilla, 1968
Miguel A. García
Prólogo de Juana de Ibarbourou
Primera edición
96 páginas
Editorial Populibros
Montevideo

El rancho, 1957
Ildefonso Pereda Valdés
Dibujo de portada de José Cuneo
Dedicado
128 páginas
Editorial Adolfo Linardi
Montevideo

Tierra amarga, 1959
Serafín J. García
Segunda edición
128 páginas
Editorial Tacuruses
Montevideo

Con la cincha floja, 1969
Abel Soria
80 páginas
Editorial Cumbre
Montevideo

Llegando al paso, 1965
Domingo Pastorino
96 páginas
Ediciones del Río de la Plata
Montevideo

D´entre caronas, 1963
Wenceslao Varela
96 páginas
Editorial Cumbre
Montevideo

El caballo y su sombra, 1941
Enrique Amorim
224 páginas
Club del Libro
Argentina

Camino…, 1966
Isolda Pereira
Fotografía de Julio Torres
88 páginas
Ediciones Aula
Montevideo

Margaritas rojas, 1936
Tabaré Regules
Dedicado
112 páginas
Editor R. Martínez Recco
Montevideo

Entre los pastos, 1920
Víctor Pérez Petit
Dedicado
200 páginas
Barreiro y Ramos
Montevideo

Paja brava, c. 1936
El viejo Pancho (José Alonso y Trelles)
92 páginas
Editorial Tor
Buenos Aires

42.
Carreta, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Lejano pago, 1970
Julio C. da Rosa
168 páginas
Distribuidora Ibana
Montevideo

Milongas de un gaucho pobre, 1962
Julián García
Portada de Miguel Ángel Pareja
Tercera edición
112 páginas
Ediciones Ciudadela
Montevideo

Tierra virgen, 1946
Antonio Marzano Salaberry
112 páginas
Editorial Independencia
Montevideo

Flores y espinas, 1963
Baltasar Balta Ballesteros
Primera edición
98 páginas
Imprenta Noguera
Montevideo

Cardos y chircas, 1974
Felipe Talayer
130 páginas
Portada de Luis A. Esperón
El Siglo Ilustrado
Montevideo

Cuesta arriba, 1952
Julio C. da Rosa
144 páginas
Ediciones Asir
Dedicado por el autor
Montevideo

Solsito güeno, s.f.
Versos nativos y romances líricos
Raúl Montañés
66 páginas
Editorial Cisplatina
Montevideo

Odisea gauchesca, 1948
Alberto Eliseo Sciorra
Primera edición
160 páginas
Ilustraciones de Pedro Catasus
Buenos Aires

Camino adentro, 1959
Julio C. da Rosa
Dedicado por el autor
170 páginas
Ediciones Asir
Montevideo

Atardeceres, 1954
Clodomiro Pérez
96 páginas
Impresora Carbi
Montevideo

La carreta, 1988
Enrique Amorim
176 páginas
Portada de Anhelo Hernández
Montevideo

La carreta, 1952
Enrique Amorim
136 páginas
Losada
Montevideo

La carreta, 1942
Enrique Amorim
224 páginas
Editorial Claridad
Ilustraciones de Carybé
Buenos Aires

Madriguera, 1954
Ataliva Álves Pérez
Primera edición
104 páginas
Imprenta García
Montevideo

Flechillas, 1966
Serafín J. García
96 páginas
Librería Blundi
Portada de Carlos Escobar
Montevideo

Grillo nochero, s.f.
Osiris Rodríguez Castillos
Cuarta edición
120 páginas
Mosca Hnos.
Montevideo

Güeya, 1958
Pedro C. de María
Dedicado
152 páginas
Editorial Almafuerte
La Plata

La vuelta al camino, 1970
Serafín J. García
126 páginas
Barreiro y Ramos
Portada e ilustraciones
de Abelardo Cossio
Montevideo

43.
Uno de los tres chiripás, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Los tres gauchos orientales, 1972
Antonio Lussich
Introducción de Ángel Rama
172 páginas
Biblioteca de Marcha
Portada de Horacio Añón
Montevideo

44.
El rodeo, 2012-2018
Instalación
Selección de libros nativistas
Medidas variables

Después del temporal, 1953
Enrique Amorim
176 páginas
Editorial Quetzal
Buenos Aires

Estero profundo, 1955
Osvaldo Guglielmino
180 páginas
Colección Ceibo
Buenos Aires

Con el lazo «ramaleao», 1981
Eriberto A. Guerra
248 páginas
Prólogo de Wenceslao Varela
Colección Ceibo
Montevideo

Hombre y campo, 1958
Valentín R. Macedo
Versos criollos
96 páginas
Prólogo de Nicasio García Berisso
Editorial Cisplatina
Montevideo

Hombres, tierras y ganado, 1962
Esteban F. Campal
80 páginas
Portada de Luis Camnitzer
Montevideo

Cardo gaucho,1967
José Francisco Blanco
80 páginas
Librería Blundi
Montevideo

Flechillas y girasoles, 1939
El Gaucho Florido
Dedicado a su madre
224 páginas
Imprenta Monteverde
Montevideo

El agregao, 1926
Guillermo Cuadri (Santos Garrido)
Versos gauchescos
Portada de Fernando Valdé
128 páginas
Editorial
Minas

Rebencasos, 1939
Rosales, El Arriador
Versos gauchescos
188 páginas
Viñetas del autor
Claudio García, editor
Montevideo

Hombres y caballos, 1960
Mario Arregui
Cuentos
64 páginas
Alfa
Montevideo

Potros, toros y aperiases, 1922
Javier de Viana
Primera edición
144 páginas
Claudio García, editor
Montevideo

Campo, 1964
Javier de Viana
160 páginas
Ediciones de la Banda Oriental
Montevideo

Los pájaros y los hombres, 1960
Enrique Amorim
160 páginas
Galería Libertad
Montevideo

Un árbol sin olvido, 1955
Uruguay González Poggi
64 páginas
Montevideo

El ombú, 1969
Guillermo E. Hudson
172 páginas
Cuarta edición
Buenos Aires

El paisano Aguilar, 1934
Enrique Amorim
306 páginas
Buenos Aires

Cachimba, s.f.
Miguel Ángel García
Portada de Sifredi
Primera edición
64 páginas
Ediciones De mi Terruño
Montevideo

Versos baguales, 1959
Montiel Ballesteros
144 páginas
Portada Jonio Montiel
Editorial Clavileño
Montevideo

Retozos, s.f.
Federico García Capurro
96 páginas
Edición del autor
Montevideo

Tizones, s.f.
Miguel Ángel García
Waldemar Lagos
64 páginas
Editorial Tradición
Montevideo

Trasfoguero, 1963.
Miguel Ángel García
Portada de Carlos Escobar
Xilografía de Carlos Fossati
Dedicado por el autor
96 páginas
Coorporación gráfica
Montevideo

Agua mansa, 1953
Serafín J. García
Segunda edición, numerado
124 páginas
Portada de Luis Mazzey
Edición del autor
Montevideo

Fuego rebelde, 1969
Omar Moreira,
248 páginas
Ediciones de la Banda Oriental
Montevideo

Fogoneros, 1958
Simplicio Bovadilla
Portada de Julio E. Suárez (Peloduro)
142 páginas
Editorial Cisplatina
Montevideo

Ranchos, 1920
Javier de Viana
156 páginas
Editor Claudio García
Montevideo

Cerro bayo, 1953
Atahualpa Yupanqui
Segunda edición
160 páginas
Peña del Giudice Editores
Buenos Aires

Corralito, 1948
Fernán Silva Valdéz
Segunda edición
118 páginas
Dibujos de Aurora Togores
Impresora Monteverde
Montevideo

Humo de marlos, 1940
Yamandú Rodríguez
184 páginas
Prólogo de Alfredo Cáceres
Ediciones Rueda
Buenos Aires

Simarrón, 1928
B. Firpo y Firpo
126 páginas
Prólogo de Elías Regules
Edición del autor
Montevideo

Leña seca, 1969
Javier de Viana
176 páginas
Portada de Domingo Ferreira
Arca
Montevideo

Mi tropiya, 1964
Lalo Mendoza
108 páginas
Impresora Florida
Florida

45.
Air discurso, 2012
Videoinstalación
5 canales, 29 minutos
Medidas variables

Actores: Gloria Demassi, Roberto Fontana,
Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno
Dirección de actores: Marianella Morena
Vestuario: Paula Villalba
Sonido directo: Fabián Oliver
Fotografía: Pablo Abdala
Iluminación: Enrique Álvarez, Pablo Luzardo
Edición: Lucía Garibaldi
Asistencia de producción: Myriam Bustos,
Virginia Farías, Valentina Ordoqui

46.
Croma IV, 2016
[M. A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrílico sobre tela
10 piezas
59,5 × 44,5 cm c/u
Selección de color: Mechtild Endhardt

47.
Saludos, 2006
Video monocanal, 9 minutos
Medidas variables

Actores: Mercedes Lingieri, «Beto» Martínez,
«Titólo» Piñeyro, Ludvik Seltnercich,
Nora Servetto, Hilda Sklito, Gabriela Zubela
Asistencia de producción: Cecilia Luzardo,
Valentina Ordoqui

Boceto (telón del Teatro Solís), c. 1874
Juan Manuel Blanes
Óleo sobre tela
230 x 180 cm
N° Inventario: 1082
MNAV

FOTOGRAFÍA: DARÍO INVERNIZZI

Aquí soñó Blanes Viale
(Here Dreamt Blanes Viale)

(A play in three acts)

On the eighth day of the month of November of the year 2018, at the Museo Nacional de Artes Visuales in the city of Montevideo, Uruguay.

Choir

Of how the title of the work signed by Alberto Dura foretells a game, which transforms an entire museum through the intervention of spaces, architecture and cultural property.
Of how a landscape is made up of streams, trees and hills, and also of that which cannot be seen and seems to have been lost, and from what is suspected and imagined and conceived. *Aquí soñó Blanes Viale* tells this story and these are its characters.

Cast

Abdala, Pablo Filmmaker. Co-director, director of photography and editor of the short films *La velocidad de los ceibos* and *Nuestra hospitalidad*. His fiction feature *Mateina* was a contestant in the Film in Progress category of the 66th edition of the San Sebastián International Film Festival.

Aguerre, Enrique Montevidean visual artist. Champion of video and digital art. Founder of the Núcleo Uruguayo de Videoarte (Uruguayan Video Art Center). Since 2010, he has been the Director of the Museo Nacional de Artes Visuales.

Aharonián Paraskevaídis, Nairí Montevidean editor, copy editor, graphic designer and photographer. Publishing producer in the Unit of Communication and Editions of the School of Humanities and Education Science of the Universidad de la República.

Alonzo, Luis Sculptor, plaster artist, artisan. Worked alongside sculptors José Luis Zorrilla de San Martín and Stellio Belloni. As a director and head of the Giammarchi sculpture and plaster workshop, he oversaw the restoration and recovery of several buildings that were declared historical monuments by the National Cultural Heritage Commission.

Alonso y Trelles, José *Gaucho* culture writer and poet born in Lugo, Galicia. Settled in Tala, Canelones and led the satirical publications *El Tala cómico* and *Momentáneas*. Wrote along poets such as Elías Regules in the folklore magazines *El Terruño*, *El fogón* and *El ombú*. The book *Paja Brava* is a compilation of his poems. Also wrote short humorous and dramatic plays in verse and prose. Carlos Gardel sang several of his poems.

Álvarez, Enrique Montevidean gaffer. Worked in several feature films in Uruguay (*Mirando al cielo*, *A Useful Life*, *Giant*, *Hiroshima*, *Bad Day to go Fishing*) and countless short films.

Álvarez Cozzi, Fernando Montevidean visual artist. Founder of the Núcleo Uruguayo de Videoarte (Uruguayan Video Art Center). Has participated in biennials and festivals around the world. Coordinates the audiovisual area of the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo.

Álvarez Mondelo, María Elda Poetess from Buenos Aires. Published her poetry in *Consagración*, *Claro de luna*, *Génesis* and *Luz definitiva*.

Álvarez, Juan Montevidean filmmaker. Studied at the Escuela de Cine del Uruguay (Uruguay Film School). Wrote and directed several documentary features, which include *El cultivo de la flor invisible* and *Avant*.

Álves Pérez, Ataliva Published the book *Madriguera* in Montevideo.

Amorim, Enrique Novelist, essayist and poet from Salto. Published around sixty pieces of work, among which are *The Horse and its Shadow*, *La desembocadura* and *La carreta*. Along with his wife, Esther Haedo, he hosted social gatherings and meetings with intellectuals from all over the globe, in the mythical chalet Las Nubes.

Añón, Horacio Montevidean graphic designer and photographer. Studied drawing, sculpture and architecture. Worked as draftsman and model maker. One of the founders of the publishing house Ediciones de la Banda Oriental. Designed covers for the publishing houses Tauro, Nuevo Mundo and Linardi y Risso. Designed collections for the publications *Nuestra Tierra* and *Los Departamentos*, among others.

Arregui, Mario Writer from Trinidad, in Flores, Uruguay. Identifies with the "Generation of '45". The secrets of the country and its men are alive in many of his short stories. His prose is austere. Writes and publishes, among others, the books *Hombres y caballos*, *La sed y el agua*, *Un cuento con un pozo* and other pieces.

Azzarini, Pablo Montevidean copy editor and journalist. Worked for over thirty years copy editing texts for the weekly newspaper Brecha and the publishing houses Yoea, Mexur and Club de Lectores, from México.

Baethgen, Raúl E. Montevidean writer and lawyer. Worked as literature teacher, a professor at the School of Law of the Universidad de la República and a librarian at the Ateneo de Montevideo. Signed his articles with the pseudonym "El Bachiller" and the acronym REB. His books include *Barcos anclados* and the gaucho collection of poems *Bien mirao*.

Baitler, Zoma Lithuanian painter, draftsman, diplomat and journalist. Moved to Uruguay at a young age and studied composition based on the golden ratio at Joaquín Torres García's workshop. Founded the Escuela Taller de Artes Plásticas (Plastic Arts Vocational School). Was also an Impressionism researcher. Painted streets, villages, fields, railway stations and creeks.

Balta Ballesteros, Baltasar Poet from Artigas, Uruguay. Published the book *Flores y espinas*.

Barcala, Washington Montevidean plastic artist. Studied at the Círculo de Bellas Artes (Fine Arts Circle), under the direction of Guillermo Laborde. Spent time at Joaquín Torres García's workshop. Founded the Grupo Sáez alongside Manuel Espínola Gómez, Luis Alberto Solari and Juan Ventayol. His work has participated in the Venice Biennale.

Barra, Claudia Pharmacist. Conservator of the Museo Juan Manuel Blanes. In charge of curative conservation of the painting *Paisaje* by Ernesto Laroche.

Barradas, Rafael Montevidean painter, watercolorist and cartoonist. Founded *El Monigote*, a satirical magazine about the Uruguayan cultural scene. Self-taught. Worked inside cafés, in the circus scene and with popular figures. Explored the industrial and port urban landscape of Spain. Developed vibrationism, which was a very distinguishable stage in his trajectory.

Bassi, Javier Montevidean painter. Began his studies with Pierre Fossey and José Montes. Artistic residencies in Europe, Africa and America. Studied in France under the Paul Cézanne Prize scholarship. Participated in over sixty exhibitions.

Bauzer, Francisco E. Painter from Buenos Aires. Painted oil portraits of countryside folk and populated landscapes of bays, forests and farmhouses.

Bellini, Gilberto Uruguayan artist. Since he was a teenager, he painted with his colleague Carmelo Rivello, with whom he shared an almost identical point of view in various oil paintings (there are at least four examples in the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales).

Bergalli, Víctor V. Uruguayan poet. Wrote the country poem *El primer gaucho*.

Bervejillo, Matías Montevidean illustrator. Animator and storyboard artist. Illustrated countless album and book covers and a multi-colored series of covers for classic children's books.

Blanes, Juan Manuel Montevidean painter, probably the most famous painter of the Río de la Plata. Devoted his life to drawing and painting the great patriotic feats of the region and portraits of the most eminent figures of the time.

Blanes, Nicanor Montevidean sculptor and painter. Youngest son of Juan Manuel Blanes and María Linari. Studied in Italy and in Florence, where Giuseppe Ciaranfi and Emilio Gallori were his teachers. Painted landscapes, seascapes and portraits. Explored the nativist vein that Javier de Viana also delved into.

Blanes Viale, Pedro Painter from Mercedes, Soriano. Belonged to the reinvigorating group of the 1900s[1]. Forged an avant-garde personality between Europe and Uruguay in the Uruguayan art scene. Explored chromatism, the free use of color and shape. His lighting and environment, in and outside of Montevideo, prove he was an innovator in the discovery of our landscape. He inspired José Cuneo, Alberto Dura, Guillermo Rodríguez, and the Círculo de Bellas Artes.

Boglione, Riccardo Italian curator and Ph.D. in Language and Literature. He also held a master's degree in Romance Languages and Literature from Boston College. Writes about the plastic arts and researches topics connected to the avant-garde movements.

Bonham, John British musician. Led Zeppelin drummer. First place on the 100 Greatest Drummers of All-Time list.

Borrás, Aparicio Rural producer from Paraje Zunín, Colonia. Owner of Ellsworth Kelly, the Belted Galloway steer featured in the video *Campo de color* (Field of Color).

Bortagaray, Inés Writer and scriptwriter from Salto. Published the books *Ahora tendré que matarte*, *Prontos, listos, ya* and *Cuántas aventuras nos aguardan*. Writes fiction feature film scripts for Uruguay, Argentina and Brazil.

Cabrerita, Raúl Javiel Montevidean draftsman and painter. Studied with Guillermo Laborde and Gilberto Bellini. His work has traces of Joaquín Torres García (as he looks for a structure for his work based on the golden ratio). His watercolor work and series dedicated to girls' portraits are famous.

Camiruaga, Jorge Montevidean musician. Director of the Perceum Percussion Ensemble in Montevideo, together with Ricardo Gómez y Marcelo Zanolli. Appears with Perceum in theaters and festivals in Uruguay, Argentina, Brazil, Mexico, United States and Germany.

Camnitzer, Luis Artist, teacher and theorist. Born in Germany. Grew up in Uruguay. Studied at the School of Fine Arts in Montevideo and the Fine Arts Academy in Munich. Lives in New York and teaches at the city's State University. Leader of conceptualism in Latin America. His work is exhibited at the Tate Modern, the MoMA and the Museo del Barrio. Has participated in biennials in Havana, Venice and Kassel, among others.

Campal, Esteban F. Writer from Florida, in Uruguay. Agronomist. Farmer. Studies the rural history of the Río de la Plata. Has published the books *Hombres, tierras y ganados* and *Azara y su legado al Uruguay.*

Capelán, Carlos Montevidean artist. Lives in Uruguay, Sweden, Costa Rica, Norway and Spain. In his drawings, paintings, prints, and installations, he researches the notions of representation and identity. His work has been exhibited in biennials in four continents.

Caraballo, Luis Trainer of Ellsworth Kelly, the steer featured in the video *Campo de color* (Field of color). A rural worker born in Paso Carbajal, Colonia. Lives in Paraje Zunín, Colonia, where he runs a bar.

Carreño, Waldo Chilean street artist (*chinchinero* in Spanish). Dances to the percussion of his instrument, the *chinchín*, a two-faced drum placed on his back and that he plays with wicker sticks and a rope attached to one foot.

Cartier, Victor Emile Painter born in Versailles. His work portrays landscapes and animals. His painting, *El vaquero* is the oldest in the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales.

1. Translator's Note: The "Generación del 900" (Generation of the 1900s) was a group of Uruguayan modernist writers born in the mid-to-late 1800s who became famous in the early 1900s.

Castellanos, Carlos Alberto Montevidean painter. Studied with Carlos María Herrera. Explored etching. Founded the Círculo Fomento de Bellas Artes before traveling to Spain, where he studied with Joaquín Sorolla y Bastida. Traveled through Paraguay, Brazil and Bolivia. Lived in Pollenza, Mallorca, and also several years in Paris.

Castellanos, Roberto Montevidean painter. Studied in Italy under the supervision of José Ciaranfi. Worked as a consul and traveled the world. His seascape paintings portray coasts, lakes, skies and vessels.

Causa, Humberto Montevidean painter and ceramist. Studied with Carlos María Herrera and Vicente Puig at the Círculo de Bellas Artes. Researched planism. Traveled to Europe and settled in Mallorca. Upon his return, he lived in Maldonado for a while, where, together with José Cuneo, he taught and painted portraits in the area.

Cisneros, Núbel From Durazno, born in Sarandí del Yi. Air force pilot. Specialized in meteorology, he shares his knowledge every day through various Uruguayan media.

Cohendet, Walter Montevidean blacksmith. His workshop is located in the Parque Tecnológico Industrial del Cerro (Cerro Industrial and Technology Park). Worked for twenty years running a drugstore.

Cortázar, Julio Writer and translator. Born in Belgium. Lived since his childhood in Argentina and became a French citizen during the dictatorship. Wrote his first novel when he was nine. Master of the short story. Author of several emblematic works, among which *Hopscotch* and *Cronopios and Famas* stand out.

Costigliolo, José Pedro Montevidean painter. He was Guillermo Laborde's trainee at the Círculo de Bellas Artes who also taught Petrona Viera. Under the influence of purism, he dove into a geometrical planism in painting: he fragmented space and its shapes. Shared a workshop, study trips and his life with María Freire, with whom he created the Grupo de Arte No Figurativo (Non-Figurative Art Group).

Cuadri, Guillermo *Santos Garrido* *Gaucho* culture writer and poet from Minas in Uruguay. Blacksmith. Has published the books *Leyendas minuanas* and *Entre Vulcano y las musas.*

Cuneo, José Montevidean painter. His farmhouses, moons and watercolors depict the countryside of Florida and Cerro Largo. Studied in Paris. Explored planism, expressionist deformations and the use of the diagonal. According to critic Eduardo Dieste, his landscapes reveal "an astronomical vision of the countryside".

Da Rosa, Julio César Writer from Treinta y Tres, Uruguay. Worked as a journalist in the magazine *Asir* and the CX 32 radio station. Congressman for the Colorado Party in Treinta y Tres. The rural scene and the people who inhabit it are portrayed in his books, such as *Cuesta arriba*, *De sol a sol*, *Camino adentro*, *Rancho amargo*, *Buscabichos*, *Lejano pago* and *Gurises y pájaros.*

De María, Pedro Celedonio Nativist poet and pharmacist from Buenos Aires. Believes that nations without tradition are nations without a soul. Published *Mala lengua...* (anathema) a 16-page booklet that sold for 20 cts. Also published the folklore poems *Yuyitos de mi campo,* nativist poems *Güeya,* and the poem collection *Vincha.*

Demassi, Gloria Actress from Fray Bentos, Río Negro. Graduated from the Teatro Circular's school and was part of its permanent cast for a decade. After over twenty years in the Comedia Nacional (a national theater company) —acting in plays by Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Federico García Lorca, Peter Weiss and Milton Schinca—, she returned to independent theater with works by Thomas Bernhard and Gabriel Calderón, among others.

De Arzadun, Carmelo — Painter from Salto. He studied in Spain and Paris (at the Grande Chaumière and Collarossi academies), and later on at the Academia Vitti. Taught in the Círculo de Bellas Artes. Ventured into planism. The impression made on him by the Torres García Workshop modified his composition and palette. His landscapes, both intimist and lonely, display the beach and the city.

De Castro, Manuel — Argentine writer and journalist, born in Rosario, who lived in Montevideo. In his *Cronicones montevideanos*, he recorded his youth, the literary bohemia of the 1900s and the connection to anarchist groups. He wrote stories, novels and poetry, such as the native epic *Laurel sangriento*. Founded Ediciones de la Banda Oriental.

De Viana, Javier — Writer from Canelones, Uruguay. Author of the collection of stories *Campo*, the novels *Gaucha* and *Potros, toros y aperiases*, and the short story collections *Gurí*, *Macachines* and *Leña seca*. Served under Aparicio Saravia and gave life to the essence of the *criollo*. In Viana's work, just like in Blanes Viale's, light, the landscape and bright colors play a key role.

Di Maggio, Nelson[2] — Art critic from San José, Uruguay. Studied with professor Jorge Romero Brest. Published in several dailies and weeklies in Montevideo, where he lived. The last exponent of an old-fashioned review style. Wrote in the *Voces* weekly, about *Aquí soñó Blanes Viale:* "It is the first time that the main painting collection of the country surrenders its fundamental role: exhibiting the historical national assets; it warehouses the entire permanent collection except for three irremovable canvases by Juan Manuel Blanes; vacates the entirety of its halls, which are handed over to a single artist who, additionally, erases the bright-colored façade and covers it with grey-scale of leaden morbidity as a reference to architectural brutalism. The museum surrenders its identity and becomes a ghost ship in the amusement park[3] [...]."

Dura, Alberto — Montevidean painter. He studied light, explored an intense chromatism, the landscape and veiled shapes. Just like Pedro Blanes Viale, Ernesto Laroche, José Cuneo, Guillermo Rodríguez and Andrés Etchebarne Bidart, he documented the land of Minas and the changing light of its hills. Art critic at *El Ideal*. Received the Salón Nacional (National Art Competition) award for *Aquí soñó Blanes Viale*.

Endhardt, Mechtild — German restorer. Together with Claudia Barra, she was in charge of restoring the painting *Juramento de los treinta y tres orientales* by Juan Manuel Blanes. Worked in Germany, Sweden and India. Third generation of a family of painters and restorers. Kept a record of the restoration of *El vaquero*, by Victor Emile Cartier, in a book, which includes the history of the work.

Erosa, Daniel — Montevidean journalist and writer. Worked as a reporter and editor. He has done research and written reports on childhood, health, education, and the environment. Ran the weekly newspaper *Brecha* for several years. Published the poetry collection *Disparos* and *Cuentos de las noches buenas*.

Espandaburu, Horacio — Painter from Minas, Lavalleja. Disciple of Juan Manuel Blanes. Studied at the Academy of Fine Arts of Madrid and at schools in Paris. Back in Minas, he used oil and watercolors to paint about his neighbors, landscapes, troops, foremen and gauchos.

Etchevarne Vidart, Andrés — Montevidean painter. Disciple of Carlos María Herrera at the Círculo de Bellas Artes. Lived in Paris, Munich and Mallorca, and was influenced by modernist Anglada Camarasa and symbolist Puvis de Chavannes. In Uruguay, he worked on various landscape paintings of the countryside.

2. Added by the editor
3. Translator's Note: The Museo Nacional de Artes Visuales is located in the vicinity of a popular amusement park in Montevideo.

Ferreira, Domingo *Mingo* — Illustrator and graphic designer from Tacuarembó, Uruguay. Studied at the National School of Fine Arts. His drawings appeared in publications such as *Marcha*, *Peloduro*, *Época*, *La Hora*, *Brecha*, *Tres* and *El País Cultural*. He was a member of "el dibujazo", in the words of María Luisa Torrens. One of his illustrations was featured in the cover of *Leña seca*, the book by Javier de Viana.

Figari, Pedro — Montevidean painter, lawyer, philosopher and pedagogue. He was the Head of the Escuela de Artes y Oficios (School of Arts and Trades) and encouraged the relationship between industry and art with an American identity. Started painting just before turning 60. Depicted *candombe* and countryside figures, folk dances, colonial patios, burials, bullfights and bocce games.

Flores Kaperotxipi, Mauricio — Painter and writer from Gipuskoa, Spain. Traveled through France, Italy, Belgium, Holland and Spain. Fled from the Spanish Civil War and settled in Mar del Plata. Painted figures, landscapes and scenes from the region. Exhibited his work in Argentina, Uruguay, Chile, Cuba and Mexico. Published *Pintores vascos y no vascos* and *Estampas vascas*, among other books.

Fontana, Roberto *Berto* — Montevidean theater actor and director. Studied at the SODRE's Drama School. Started the independent theater movement in Montevideo and was involved in founding the El Galpón theater. Worked as broadcaster and drama and phonetics teacher (knowledge that he captured in his book *Fonética práctica*). Played Leo Tolstoy, Socrates, Leonardo and W. H. Auden.

Freire, María — Montevidean painter, engraver and sculptor. Sought to depart from traditional representation through planism and cubism. Shared a workshop, study trips and her life with José Pedro Costigliolo, with whom she created the Grupo de Arte No Figurativo. Explored the neo-concrete or neo-geometric universe along with Costigliolo and Antonio Lorens.

Fresno, Robert — Montevidean carpenter. Makes wooden structures for museums. Along with Jonathan Velásquez and Marcelo Cardozo, he built the display cabinets and supports that were used in the Museum for *Aquí soñó Blanes Viale*.

Frugoni, Emilio — Montevidean writer, poet, lawyer, dean of the School of Law of the Universidad de la República and Member of Parliament. Founded the Socialist Party. Ran a publication called *El Bombo* at age sixteen. Published his first verses at twenty. Among his books, *Los himnos*, *Poemas montevideanos*, *Bichitos de luz* and essays such as *La esfinge roja* stand out.

Gandoy, Osvaldo — Member of the Records Department of the Museo Nacional de Artes Visuales. Took part in cultural property handling and preservation courses. He is from Montevideo.

García López, Marina — Researcher from Madrid. Ph.D. in History of Modern and Contemporary Art from the School of Geography and History from the University of Santiago de Compostela. Lived in Madrid and Montevideo. Worked for The Museum of Fine Arts in Houston and for the Museo Blanes in Montevideo, where she catalogued, digitized and analyzed Uruguayan art from the 20th century.

García, Miguel A. — Montevidean narrator and poet with a nativist inspiration. Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés, Ovidio Fernández Ríos, Santos Garrido and Serafín J. García praised his work. His books include *De mi terruño*, *Golilla*, *El sembrador* and *Trasfoguero*.

García, Julián — Montevidean poet, playwright and theater director. Worked as a chemistry professor. Studied law and wrote. Supported workers' rights and adhered to the Cuban revolution. Acted as honorary consul in Zárate, in Buenos Aires province, where he founded the group Teatro Independiente. Published, among other books, *Milongas de un gaucho pobre*.

García, Serafín J. Narrator and poet from Treinta y Tres. Went to school in the city of Vergara and later became self-taught. Worked as a pharmacy employee, assisted an auctioneer, and learned typography. Lived in Treinta y Tres and worked as a telephone operator for the police headquarters before moving to Montevideo. His books include *Tacuruses*, *Tierra amarga*, *Las aventuras de Juan el Zorro*, *Piquín y Chispita*. His work has been translated into several languages.

Garibaldi, Lucía Montevidean film director. Directed several music videos and short films. Her first full-feature, *The Sharks*, was selected for the Film in Progress category of the 66th edition of the San Sebastián International Film Festival.

González, Leonilda Printmaker, draftswoman and painter from Colonia. Studied at André Lothe and Fernand Leger's workshops in Paris. Founded the Club del Grabado de Montevideo (Montevideo Printmaking Club). Her series of revolutionary brides, horses, and children are famous.

Grau, María Eugenia Montevidean researcher. Curator and art history teacher. Works in the research and Curatorship Department of the Museo Nacional de Artes Visuales.

Guaragna, Fabricio Montevidean plastic artist, teacher, educator and workshop instructor. Works in the Education Department of the Museo Nacional de Artes Visuales. Explores performance and drag.

Guerra, Eriberto A. Nativist poet, artisan and leather craftsman from San José, Uruguay. Has worked as Customs Inspector. Published *Con el lazo ramaleao*, *Historia de Rincón del Pino y Mis tiros de boleadoras*, compiled with the title *Antología gauchesca*.

Guglielmino, Osvaldo Historian and poet from Buenos Aires. Created the traditional park festival. In Pehuajó there is a neighborhood that bears his name.

Hidalgo, Bartolomé Montevidean writer. A pioneer of the gaucho culture poetry in the Río de la Plata. Participated in the revolution of 1811 and the exodus after the defeat of the Oriental Province. After the Portuguese-Brazilian invasion, he travelled to Buenos Aires, sold his quartets and compositions and wrote his *Cielitos y diálogos patrióticos*.

Hudson, Guillermo E. Argentine naturalist. Writer. The son of American citizens living in Quilmes, he got to know the country since his childhood. Moved to England, where he founded the first bird protection society: The Royal Society for the Protection of Birds. *Allá lejos y hace tiempo* y *La tierra purpúrea* are two of his best-known books.

Infantozzi, Luis Montevidean sculptor, manufacturer and entrepreneur. Created the Infantozzi Materiales brand, which makes supplies for artists and all kinds of pedagogical materials for children. In *Aquí soñó Blanes Viale*, he manufactured the oil paints for *Pax in lucem*, according to the formula of the Torres García Workshop.

Infanzón, Nicolás Exhibition coordinator from Durazno. He has worked in over sixty collective and individual exhibitions, including contemporary art. Installed *Aquí soñó Blanes Viale* along with Gustavo Jauge and Darío Olivera.

Jones, Roberto Montevidean theater actor and director. Studied at the Escuela Municipal de Arte Dramático (Municipal Drama School). Was part of the Comedia Nacional for several years. Adapted Tennessee Williams, Anton Chekhov, Eugene O'Neill, and classics for Uruguayan theater. Acted in film and television.

Laborde, Guillermo Montevidean painter. Studied with Carlos María Herrera at the Círculo de Bellas Artes. Traveled to Europe, studied in Milan, Florence, Rome and Paris. Upon his return to Uruguay, he worked as teacher, decorator and stage designer for theater and carnival. He was a teacher of Petrona Viera's, in whom he fostered "an inclination to modernity", in the words of Raquel Pereda.

Lara, Zully Plastic artist and teacher from Rivera. She has done several individual and collective exhibits. Works at the Records Department of the Museo Nacional de Artes Visuales.

Laroche, Ernesto Montevidean painter. His work includes lighthouses, hill ranges, lagoons, ombús, creeks, wagons and farmhouses. Published a book called *Algunos pintores y escultores*, and art critiques in Montevidean newspapers under the pseudonym Horace Le Serton. He was the director of the Museo Nacional de Artes Visuales until the time of his passing.

La Roca, Federico Montevidean engineer. Ph.D. in Computer Science and Networks at Telecom ParisTEch (former ENST). In the School of Engineering of the Universidad de la República, he developed an app called "Museo Amigo" (Friendly Museum) for *Aquí soñó Blanes Viale*, with the support of Germán Capdehourat and a triad of undergraduate students (Antonio Bracco, Federico Grunwald and Agustín Navcevich). This system allows blind people to easily access the artworks at the Museo Nacional de Artes Visuales.

Lejtreger, Rafael Photographer. Studied civil engineering for six years at Universidad de la República. Studied photography at the Foto Club Uruguayo, along with lighting, fashion production and photographic post-production. Director of the photographic production company Visor. Worked for national and foreign magazines. Has made photographs of musicians and he records the works of plastic artists.

Livni, Pedro Montevidean architect and teacher. Magister of the Pontificia Universidad Católica de Chile. Professor at the School of Architecture of Universidad de la República, in Montevideo, and the School of Architecture and Urban Studies of the Universidad Torcuato Di Tella, in Buenos Aires. Travels worldwide as a curator, lecturer and teacher. In *Aquí soñó Blanes Viale* he proposes an itinerary from his point of view.

López de la Torre, Ana Laura Montevidean conceptual artist. Educator. Holds a master's degree in critical practice of the arts, from the Central St. Martins College of Art & Design. Lives in London and presents her works in different galleries and exhibitions. Her projects are scheduled in institutions in Belgium, Switzerland, Spain, Colombia, Argentina and Brazil. In *Aquí soñó Blanes Viale*, there is a suggested itinerary with her perspective.

Lussich, Antonio Montevidean arborist, writer and shipping owner. Wrote *gaucho* literature, including *Los tres gauchos orientales*, which Jorge Luis Borges considers a forerunner of *Martín Fierro* by José Hernández. After acquiring over 4000 acres of virgin land in Punta Ballena, he created an arboretum there.

Macedo, Valentín R. *Gaucho* culture poet from Olimar, Treinta y Tres, in Uruguay. A street in the west of Treinta y Tres city bears his name.

Malosetti Costa, Laura Montevidean researcher, curator and essay writer. Full member of the National Academy of Fine Arts. Received a PhD in Buenos Aires, where she settled and writes about art history. Director of the Arts Institute and the master's degree program on History of Argentine and Latin American Art of Universidad Nacional de San Martín. Her works include over twenty papers. In *Aquí soñó Blanes Viale*, one itinerary is based on her outlook.

Martínez, Joaquín *Santicaten* Montevidean filmmaker, novelist and essayist. Traveled to Europe and, during the Spanish Civil War, enlisted in the Nationalist faction. Wrote and directed *Alma y nervio de España*. Published several books, which include *Uruguay, año 2000* (Uruguay, year 2000), *El país del miedo*, *Horizontes cerrados* and *Luz mala*.

Marzano Salaberry, Antonio Nativist poet from Maldonado, Uruguay. Troubadour. His poems are signed with several aliases: the best-known is *El Viejo Braulio*, but also *René Race* and *Arturo Méndez Silva*. Worked in a printing house and was connected with the daily *La Prensa*, from Maldonado.

Maurente, Julio — Manager and coordinator of the Museo Nacional de Artes Visuales. He is from Montevideo.

Mazzey, Luis — Montevidean painter and print-maker. He studied in the Círulo de Bellas Artes with Vicente Puig, Carlos María Herrera and Carmelo de Arzadun. After being selected by Milo Beretta, he entered the Escuela de Artes y Oficios as a painting assistant. Member of the Club de Grabado de Montevieo. Lived in Paris and travelled through Italy. His works have been shown in biennials and exhibitions in Sao Paulo, Tokyo, Lugano and Paris. Some of his drawings appeared in the covers of several books, such as *Agua mansa* by Serafín J. García.

Medina, Estela — Montevidean actress known locally as "the lady of theater". Disciple of Margarita Xirgu in the first generation of the Escuela Municipal de Arte Dramático and first actress of the Comedia Nacional. Toured Hispanic America with *Solo una actriz de teatro*, a play about Xirgu, directed by Levón and written by Gabriel Calderón.

Mera, Claudia — Montevidean writer, visual artist and theater producer. Researched the creation processes of transdisciplinary contemporary plays and recorded it in her platform-project Wanderland. Works as cultural manager at the Museo Nacional de Artes Visuales.

Michelena, Bernabé — Sculptor from Durazno, Uruguay. Studied at the Círculo de Bellas Artes de Montevideo and at the workshop of Italian sculptor Felice Morelli. Traveled to Europe and lived for several years in Paris, where he researched the work of Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol and Charles Despiau. Founded the Escuela Taller de Artes Plásticas. Won several awards and dedicated several sculptures to José Cúneo, Alberto Zum Felde, Eladio Dieste and Carmelo de Arzadun.

Montañés, Raúl — *Payador* (improvised folk singer) from Punta Ballena, Maldonado. Grew close to a stream and a coal mine. Organized the group Los Montañés, together with his siblings Berna and Washington, also singers and *payadores*. Published the Uruguayan folklore poems *Rescoldos, Con la voz del corazón, Cacharpas and Solsito güeno.* Moved to Montevideo and joined the River Plate *payador* movement La Gran Cruzada Gaucha.

Moreira, Omar — Writer, literature teacher and historian from Durazno. Lived in Nueva Helvecia, Colonia, and worked as headmaster of a secondary school in Valdense, Colonia and as a secondary education inspector. Published twenty books, including *Fuego rebelde*, *Molino quemado* and *El árbol que arde*.

Mosca, Horacio — Montevidean graphic designer. Grandson of the founder of printing house and bookshop Mosca Hermanos. Provides the printing of all publications for *Aquí soñó Blanes Viale*.

Muñiz, Eduardo — Montevidean teacher, sculptor and plastic artist. Worked in restorer workshops in Le Marche, Italy. Sculpture restorer at the restoring workshop of the National Heritage Commission. Studied preventive preservation and cultural management. Works as a conservator at the Museo Nacional de Artes Visuales.

Oliver, Fabián — Montevidean sound engineer. Studied sound for films at the Diplôme Universitaire de Cinema Audiovisuel in Strasbourg. Handled the direct sound and sound post-production of about fifty films from Uruguay and the world.

Onetti, Juan Carlos — Montevidean writer and journalist. He used to state that there are several ways to lie, but the most disgusting one of all is saying the whole truth while hiding the soul of the facts. His first book, *El pozo*, was followed by other master pieces such as *Los adioses*, *El astillero* and the collection of stories *El infierno tan temido*. Received the Cervantes Prize.

Pareja, Miguel Ángel — Montevidean painter. Raised in Las Piedras, Canelones, where he studied with Manuel Rosé. Learned to work with mosaics on a trip to Italy and applied that knowledge on murals in several Montevidean buildings. Ran the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) and then a workshop that carried his name.

Pastorino, Domingo — Writer and journalist from Lavalleja. Left Lavalleja when he was two and moved to Batlle y Ordóñez, in Tacuarembó. Wrote stories published in several newspapers in Uruguay. His narrative world is filled with people rooted to towns and lands. One of his books is called *Llegando al paso*.

Peluffo Linari, Gabriel — Essayist, curator and researcher of history of contemporary art. Wrote *Historia de la pintura en Uruguay*, *Pedro Figari: arte e industria en el novecientos*, *Joaquín Torres García: Polémicas*. He was the director of the Museo Juan Manuel Blanes for over twenty years. He was granted a scholarship by the Guggenheim Foundation. He is an academic at the Academia Nacional de Letras (Uruguayan Academy of Languages and Literature).

Perdomo, Emilio *Cachito* — Carpenter born in Paraje Piedra Chata, Colonia. Lives in Florencio Sánchez, where he worked as a carpenter and carpentry teacher. Built furniture and also repaired and preserved them. Currently retired.

Pereda Valdés, Ildefonso — Writer, historian, lawyer, critic and politician from Tacuarembó. Moved to Montevideo when he was twelve. Founded *Los Nuevos*, a magazine that published texts by Guillaume de Apollinaire and Jean Cocteau. Interested in folklore. Studied and disseminated Afro-Uruguayan traditions. Published *Música y acero*, *El arquero*, and *El rancho*.

Pereira, Isolda — Uruguayan teacher, author of the book *Camino*.

Pérez Petit, Víctor — Montevidean writer, poet and playwright. Founded the *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (National Literature and Social Science Magazine) with José Enrique Rodó and the Martínez Vigil brothers. Uses pseudonyms — such as Argos, El Otro and Juan Palurdo— to sign his stories, poems and reviews. His books include *Entre los pastos* and *Las tres catedrales del naturalismo*. He also wrote around ten plays.

Picasso, Pablo — Spanish painter. Father of cubism, along with Georges Braque. His impact on popular culture (on architecture, fashion, and his outlook of the world) is immense. His reply to Mexican journalist Manuel Mejidom is famous: "What do you want? Picasso's painting or Picasso's signature?"

Pino, Nelson — Montevidean graphic designer and publicist. Studied preventive preservation of artwork on paper with Claude Laroque (France), Ángel Calderón (Spain), Susana Brandariz (Argentina), Carlo Federici and Ana Galiano. Works in curative and preventive preservation of paper artwork for the Museo Nacional de Artes Visuales.

Porro, Sergio — Montevidean artist. A member of the Fundación de Arte Contemporáneo. His pictorial works explore the myths and winks between animated drawing and the hegemonic account of modern history. Has worked for several years at the MNAV doing different jobs.

Prigioni, Carlos — Biologist. Reproduces animal sounds. With that talent, he participated in several TV programs in Uruguay and Argentina. Specializes in amphibians. Has given conferences and written about a hundred scientific articles for national and foreign magazines.

Puig, Vicente Catalonian painter and teacher. Studied at the Fine Arts Academy in Munich and in Paris. Lived in Montevideo in his youth. Portrait painter, landscaper and decorator. Teacher at the Círculo de Bellas Artes in Montevideo and Buenos Aires. José Luis Zorrilla de San Martín, María Freire, Antonio Pena, José Pedro Costigliolo, Petrona Viera, Héctor Sgarbi, Dolcey Schenone Puig and Humberto Causa were among his students.

Ramos, Nelson Painter from Dolores, Soriano. Founded the group La Cantera and the Centro de Expresión Artística (Art Expression Center). Explored everyday objects through installations. Thanks to two scholarships, he traveled to Rio de Janeiro (to study with Iberé Camargo and printmaker Johnny Friedlaender) and also through Spain, France and Italy. Represented Uruguay at the São Paulo, Havana and Venice Biennials.

Regules, Tabaré Montevidean writer and surgeon. Ran the Sociedad Criolla Elías Regules (Elías Regules Criolla Society), which bears his father's name. With the traditionalist style that had also characterized his father, he published *Margaritas rojas* and *Mate amargo*. Amalia de la Vega made many of his poems into songs.

Rey, Rosana Montevidean teacher and actress. Museology Technician. Graduated from the Instituto de Profesores Artigas (Artigas Secondary Teachers' Training Institute) and teaches drawing. Works in the Education Department of the Museo Nacional de Artes Visuales.

Reyles, Carlos Montevidean narrator and essayist. Researched realism and later adhered to modernism. He was greatly influenced by José Enrique Rodó. Traveled through France, England and Spain. His books include *Beba*, *El terruño* and *El gaucho florido*, where he tells a series of stories about life in the area of the pampas.

Reyno, Walter Montevidean actor. Worked in over twenty Uruguayan feature fiction films and starred in almost a hundred theater productions. His trajectory is closely linked to the Teatro Circular de Montevideo.

Ribeiro, Javier Sculptor. Studied industrial design. Specialized in 3D sculpting. Made models and plaster casts of the work *Figura de joven* of artist Bernabé Michelena.

Ricobaldi, Eduardo Montevidean system analyst. He is in charge of the database and website development for the Museo Nacional de Artes Visuales, where he works in the IT Department.

Rivello, Carmelo Uruguayan painter. Painted with his colleague Gilberto Bellini as a teenager, with whom he shared an almost identical point of view in several oil paintings. Founded the Escuela Taller de Artes Plásticas. Part of the generation that explored planism.

Rocca, Silvia Montevidean radio and TV broadcaster. Director of the Coordination Department of Radiodifusión Nacional del Uruguay (Uruguayan National Radio Broadcasting). Recorded content for *Museo amigo* along with a team made up of broadcasters Gerardo Caballero, Camilo Delelli, Nedirley Masciadri, and recording technicians Alejandro Campodónico and Henry Flores.

Rodríguez, Guillermo Montevidean, painter, draftsman and printmaker. He was sixteen years old at the time of his first exhibition. Came in contact with impressionism mainly because of the influence of his teacher, Pedro Blanes Viale. Painted landscapes, countryside scenes, ports, seashores and railways with extremely rich colors.

Rodríguez Can, Juan Poet. Sang songs to the homeland ("sosegao gũelvo a mis pagos, los pagos en que nací, donde se alzaba el ranchito en que un día juí feliz"[4], he wrote in *Volviendo*). Also wrote *Descampao*.

4. Translator's Note: "I calmly return to my land, the land where I was born, where the farmhouse in which I was once happy used to stand." The language of the original is a variant version of the Spanish language, typical of the Uruguayan countryside.

Rodríguez Castillos, Osiris Montevidean musician, poet, composer and luthier. His childhood in Sarandí del Yí, Durazno, left a deep impression on his artistic sensitivity. Studied guitar with Atilio Rapat. Published several books (*Grillo nochero*, *1904*, *Luna roja*, *Entierro de carnaval*, *Cantos del norte y del sur)* and released several records.

Rosales, *El Arriador* Writer. Published the gaucho culture poems *Rebencasos*.

Rosé, Manuel Painter from Canelones, Uruguay. Painted the battle of Las Piedras, Artigas at the Montevideo siege, and generals Manuel Oribe and Fructuoso Rivera, focusing on both figure and landscape. Explored plein-air painting. The landscape in Las Piedras and the Córdoba mountain rage are the highlights of his work.

Sáez, Carlos Federico Painter from Mercedes, Soriano, in Uruguay. Developed his talent early, which led him to study painting in Montevideo and Italy at age 13. He first joined the Academy (of Fine Arts in Rome) and then the anti-academy. Had connections with the Macchiaioli school of artists and art nouveau. With quick paint brushes, he painted landscapes and portraits of lone individuals. He died too young.

Schenone Puig, Dolcey Montevidean painter. Studied drawing and painting with Carlos María Herrera, José Belloni, Manuel Rosé and Vicente Puig. His oil paintings include hills, creeks, groves, willows and wisterias.

Schroeder, Jimena From Montevideo. Holds a bachelor's degree in Communications from the Universidad de la República. Master's degree in Organizational Studies (with an emphasis on organizational communication) from the Universidad Católica del Uruguay. Studied plastic and visual arts at the National School of Fine Arts (Universidad de la República). She is in charge of communications for the Museo Nacional de Artes Visuales.

Security Guards A large team of people in charge of protecting all exhibition areas at the Museo Nacional de Artes Visuales. In *Aquí soñó Blanes Viale*, they take turns to guard the piece *Alegoría* (Allegory).

Sierra, Guillermo Bachelor in visual arts and multimedia technician from Canelones. Originally from the city of San Ramón. Works at the Espacio de Arte Contemporáneo (Contemporary Art Space), where he is in charge of multimedia installations.

Silva, Lourdes Montevidean. Holds a degree in philosophy. Psychologist. Master in literature. Obtained a degree in aesthetics and philosophy of art. Studied art theory. Works as a researcher, teacher and curator in the field of visual arts. Has participated in the Casa Mario project since 2014. In *Aquí soñó Blanes Viale*, one of the itineraries is based on her gaze.

Siniscalchi, Francisco Painter from San José. Lived in Nueva Helvecia, Colonia, since he was a child. Studied decoration with Guillermo Laborde and printmaking with Antonio Pena. In his landscapes, he shows an interest in color and light, with a brush-stroke that is rich in tones and shades.

Soria, Abel Writer, musician and *payador* from Canelones, Uruguay. Lived in the country until he was an adolescent. Studied guitar and solfege with Humberto Calvetti. Moved to San José, where he studied, started performing as a *payador* and participating as a show host in the radio program called *Bajo el alero*. Dabbled in various jobs (nurse, waiter, construction worker). Wrote *Primeros vuelos* and over thirty other works. Participated in La Cruzada Gaucha and toured Uruguay, Brazil, Argentina and Australia.

Suárez, Julio E. *Peloduro* Draftsman, caricature and cartoon artist from Salto, Uruguay. Lived his childhood and adolescence in Salto. When he moved to Montevideo, he studied architecture, but then dropped out of architecture school. Then worked as a journalist and teacher. Published his first drawings in El Plata. Editorial secretary of the Mundo Uruguayo magazine. Founded the Peloduro magazine. He used several aliases: Jess, Pelo, Marcos Tuain, Pepe Repepe and El Mono.

Talayer, Felipe *Gaucho* culture poet. Wrote *Tizones de mi fogón* and *Cardos y chircas poesía gaucha, coplas nativas y rimas ciudadanas,* where he pays tribute to José Gervasio Artigas and Juan Zorrilla de San Martín.

Techera, Roberta Architect from Young, Río Negro, graduated from the Universidad de la República. Master's degree in Integrated Arts from the Kobe Design University. Has researched traditional Japanese domestic spaces, their aesthetics and functions.

Testa, Clorindo Argentine plastic artist and architect. His work includes buildings for the former Bank of London, la Biblioteca Nacional (the Uruguayan National Library), the Casa Di Tella and the Centro Cultural Recoleta (Recoleta Cultural Center, Argentina). In the sixties, he was in charge of the renovations of the Museo Nacional de Artes Visuales of Montevideo. His work has been shown at biennials and museums around the world. He has been mentioned in *Hopscotch*, by Julio Cortázar, and in *On Heroes and Tombs*, by Ernesto Sábato.

The Forger Discovered his talent as a child, but it wasn't until his twenties that he decided not to make his own work but to "pay tribute" (as he refers to it) to great artists. Traveled to Rio de Janeiro, where he mastered oil painting and studied watercolor. Met Tarsila de Amaral and achieved a nearly perfect forge of *A negra*.

Torello, Georgina Montevidean researcher and teacher. PhD in Literature from the University of Pennsylvania, United States. Professor at the Department of Modern Literature of the School of Humanities and Education Sciences of the Universidad de la República. Has published papers on aesthetics and history of cinema in peer-reviewed journals and books in Uruguay and abroad. In *Aquí soñó Blanes Viale,* one of the itineraries is based on her perspective.

Torres, Augusto Painter and muralist. Son of Joaquín Torres García and Manolita. Born in Barcelona, but also has Uruguayan nationality. Lived in the United States, Italy and France as a child. The impression made in him by the workshop founded by his father is clearly seen in his work.

Torres, Horacio Painter. Son of Joaquín Torres García and Manolita Piña. Born in Livorno, but also has American nationality. He was part of the Torres García Workshop and participated in the work on the murals of the Saint Bois hospital in Montevideo. In New York, his exploration led him to figurative painting, which is exhibited today in several museums.

Torres García, Joaquín Montevidean painter, as well as sculptor, teacher, and art theorist. Created constructive universalism and the Torres García Workshop. Believed art should be at the service of reason and harmony of the cosmic order. Translated his thoughts into universal signs, which he added to a structure based on the golden ratio.

Torres García, Workshop (Also receives the name of School of the South) Workshop created by master Joaquín Torres García. It functions as a workshop and collective school of art and painting, according to the principles of constructive universalism. Throughout its existence, of two decades, the workshop became an artistic movement. The constructivist group painted a series of murals in the Saint Bois hospital, in Montevideo.

Uribe, Joaquín Industrial designer, graduated from the Design Center University School (Universidad de la República). Founded the studio Proyector, where he works in product consultancy, research and design.

Uribe, Pablo Artist, born in Paraje Zunín, Colonia. Studied architecture for several years at the Universidad de la República and visual arts with Guillermo Fernández. Has represented Uruguay at biennials in the region and in Europe. He is the author of the exhibition *Aquí soñó Blanes Viale* that currently occupies the entire Museo Nacional de Artes Visuales.

Uribe, Santiago Visual communication designer from the School of Architecture of the Universidad de la República. Director at the studio Animal, works in editorial design, branding, identity, communication, and typography design projects. Musician.

Varela, Wenceslao *Gaucho* poet and narrator from San José. Worked as a rural worker. Concerning poetry, he explored ten-line stanzas and sonnets. Published *Vinchas, De mis yuyos* and *Diez años sobre el recado*, among other books.

Vidal, Maru Montevidean freelance producer. Has been in charge of the management of countless art projects. Coordinator of the Espacio de Arte Contemporáneo of Uruguay. She is the production manager of *Aquí soñó Blanes Viale*.

Vidart, Jorge Montevidean developer and businessman. Supplier of plasterwork and paint for the Museo Nacional de Artes Visuales. For *Aquí soñó Blanes Viale,* he worked with Daniel Mascariello and brothers Jorge Manuel and Nicolás Andrés Correa Mastoros to paint the walls of the staircase for the *Pax in lucem* intervention.

Viera, Petrona Montevidean painter. Studied with Guillermo Laborde and Guillermo Rodríguez. Her work is characterized by a vibrant palette, a feeling of gratefulness for the native landscape, drawings without detail and flat colors. Her *Recreos* series is possibly the most emblematic of her works, which also include still lifes and printmaking.

Viñuela, Helena Bachelor in Social Communication from Montevideo. Postgraduate degree in Communication Strategies. In charge of managing the *Aquí soñó Blanes Viale* project before the Fondos de Incentivo Cultural (FIC - Cultural Incentive Funds) from the Ministry of Education and Culture of Uruguay.

Zinno, Álvaro Montevidean photographer and civil engineer. Director of audiovisual projects, specializing in post-production and motion graphics. He has directed commercials for Uruguay, Chile, Puerto Rico, Mexico, Peru and Spain.

A Reflection on the Museum and its Current Role

The collection of the Museo Nacional de Artes Visuales, a prominent part of the artistic heritage of our nation, is composed of approximately 7,000 works of art, mostly paintings, as well as sculptures, drawings, prints, photographs and works on other media. It is the most complete collection in our country and spans from the late nineteenth century to the present, thus representing a fundamental reference for our artists and for society as a whole.

We can say without fear of making a mistake that the MNAV's collection serves as the canon of the plastic and visual arts of our country. The presence of Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Carlos Federico Sáez, María Freire, Amalia Nieto, Petrona Viera, Juan Manuel Blanes and José Cuneo –to mention some of the most outstanding referents– accounts for a fairly young but essential national art in the regional and universal contexts.

The exhibition *Aquí soñó Blanes Viale*, by artist Pablo Uribe, proposes a new reading of the works and artists of the museum's collection along with his own work, both gathered in the common space of the museum.

It calls for a reflection on what each era represented in terms of art as a model to be followed for its excellence, and about how these masterpieces establish a dialogue with contemporary practices that challenge them. It is ultimately about thinking about the museum and its role with a current view.

Uribe singles out the palettes used by the artists that are exhibited in the museum space, showcasing their talent and his admiration for them.

Our artists, who make us proud of being Uruguayan, are the heroes of our visual arts, and Uribe takes a unique perspective to become their talented historian.

The Museo Nacional de Artes Visuales is a living and dynamic institution that must constantly update itself in its role as a catalyst for our culture, so that it stays a faithful reflection of our best traditions, ideas and thoughts expressed through art for our citizens. This exhibition thoroughly fulfills this mission.

Dr. María Julia Muñoz
Minister of Education and Culture

About Mysteries and Creative Labyrinths

It is an honor for the National Directorate of Culture to present the book of the exhibition called *Aquí soñó Blanes Viale* (Here Dreamt Blanes Viale), which closes an especially successful year for the Museo Nacional de Artes Visuales.

Pablo Uribe is clearly one of our country's most outstanding artists in recent years and his extensive career has made him worthy of the main awards granted to visual artists in Uruguay: he won the National Visual Arts Grand Prize in 2001; he represented our country at the Uruguay Pavilion of the Venice Biennale in 2009, and in 2016, he received the Figari Award for his career as a visual artist, offered by the Central Bank of Uruguay and co-organized by the National Directorate of Culture.

Here is an artist especially driven to the study and reflection on national iconography by the mysteries of the creation process as the life engine of artists, the vicissitudes of representation, the labyrinths of authenticity and an enormous universe of questions that he seeks to unravel through steady work. All these stimuli to his creative work seem to come to life in the exhibition that has revolutionized the Museo Nacional de Artes Visuales, allowing new insights of its collections, and which has attracted the attention of the public, the press and fellow artists: *Aquí soñó Blanes Viale*.

Like all large-scale work, which this exhibition truly is, it has required teamwork and several teams, so I feel the need to highlight how this project came to fruition with the participation of many who contributed to its achievement, among whom I'd like to especially mention our collaborators at the National Institute of Visual Arts, the Museo Nacional de Artes Visuales and our teams at the DNC .

Sergio Mautone
National Director of Culture

The Dream Museum

The exhibition *Aquí soñó Blanes Viale* (Here Dreamt Blanes Viale), by Pablo Uribe, which we are holding at the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts), has unique characteristics worthy of mention.

Visual artist Pablo Uribe—along with the curator of the exhibition, Carlos Capelán, and with the collaboration of Riccardo Boglione and Gabriel Peluffo—has designed *Aquí soñó Blanes Viale* as an intervention on the museum as institution, the MNAV in this case.

During its 107 years of history, the once-called Museo de Bellas Artes (Museum of Fine Arts), later Museo Nacional de Artes Plásticas (National Museum of Plastic Arts), and currently Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV, National Museum of Visual Arts) has simultaneously functioned as a museum of fine arts, of modern art, and of contemporary art. This configuration has merited adjustments in terms of how the museum discloses, displays, preserves, researches, and publishes the most significant products of plastic and visual arts made in Uruguay, without ignoring its main purpose: to contribute to our country's cultural development.

In *Aquí soñó Blanes Viale*, Uribe is asked by the MNAV to anthologically exhibit those works that best represent his career, so that they interact with the over two hundred works that are part of the collection and that make up our national artistic canon. Furthermore, Uribe, as a visual artist, along with his team, dismantles and reassembles the different gears of the museum machine, in order to think critically and thoroughly about the institutional ways and habits of our MNAV.

We cordially invite you to visit *Aquí soñó Blanes Viale*, by Pablo Uribe, which runs from November 8, 2018 to March 3, 2019, for this is an opportunity to experience one of the many possible versions of the MNAV, encouraging an aesthetic debate and the advent of up-to-date propositions and roles worthy of a twenty-first-century museum.

Enrique Aguerre
Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

Dreams and Coincidences

It was a pleasant coincidence that in 2018, the year of the creation of the National Institute of Visual Arts, we could share our path with Pablo Uribe and the production of his wonderful exhibition called *Aquí soñó Blanes Viale* (Here Dreamt Blanes Viale).

When we were called on to help realize the creation of INAV, our dream, our utopia, was to be able to collaborate with the development of the sector from three viewpoints: support to creation, by positioning the Institute close to the work of the artist; encouragement to reflection on the visual arts of Uruguay, by seeking and strengthening the spaces where research and critical thinking are developed; and support to the dissemination, promotion and internationalization of visual arts from Uruguay. With *AsBV* we had a special opportunity to share a project that holistically addressed all these dimensions.

We know Pablo's work, his achievements as an artist, as a creator, as a professional committed to the visual arts sector and as a referent in his generation; but accompanying the artist on his way to realizing this great exhibition has allowed us to get to know Pablo Uribe as an orchestra conductor, in that special relationship that a composing director has with the artwork.

This artwork implied "working with the collection and the building of the National Museum of Visual Arts in their entirety". This premise may seem somewhat ambiguous at first. Including Clorindo Testa, Carlota Ferreira, Cúneo, Laborde, Torres, over a hundred artworks of the collection revised and reformulated through layout, started to give more flesh to it. Intervening and commenting on the mechanisms and devices used by the museum: the architectural space, the curatorship, the collection, the museography and the restoration, got us to like it much more. A rainy afternoon with a large drawing displayed on a table in the Escaramuza bookshop was when the vision and emotion of the artist took shape from story to paper, allowing us to visualize the success of this project that months later would become an undisputed reality.

We especially thank Pablo Uribe for his talent and generosity; Carlos Capelán, curator of the exhibition, who, from the distant Lund, also unites worlds for our artists; Maru Vidal for her perseverance in the production, and everyone who made it possible for this dream to become a reality.

Alejandro Denes
Coordinator of the Instituto Nacional de Artes Visuales
(National Institute of Visual Arts)

Itineraries

When we first received the proposal for Pablo Uribe's exhibition at the Museo Nacional de Artes Visuales, we readily saw its great potential for removing concepts and structures. It strikes as an imminently curatorial work that portrays not one but many views on the reality of art. Its depth dawns on us as we allow ourselves to delve into the many curatorial layers. The artist keeps opening one window after another, allowing us to go through the work's layers one by one. All along, the subtle curatorship of Carlos Capelán throws additional light on our journey.

This exhibition encompasses a series of outlooks on the reality of the history of national art, focusing on works that reveal richness and diversity. The MNAV opens itself generously and honestly, allowing the artist to dialogue with its collection. Thus, museum artworks reappear before our eyes to connect with the concepts raised by the different possible itineraries. There is an emphasis on the landscape theme which, as resignified by Pablo, features increased identity. In this way, different artists appear who have shown varied views about the same geography throughout our history.

Pablo proposes a recontextualization of works that have been visited countless times before. Also included in the exhibition are some of his own works, some not previously exhibited and others well-known, that offer reflections on themes of visual discourse: color, space, original/copy, each with its own specific weight. It all shapes a new story created by this artist who, with great freedom, accepts and incorporates the perspectives of a strong technical team that embraces his idea as in a sort of symphonic exercise. This collective construction is indispensable to achieve the objective of a profound review on art, as much past history as contemporaneity.

The rigor in the planning of the pedagogical activities around the developed contents was one of the aspects that more strongly led us to offer our support. The program's target audience includes from primary and high school to university students, as well as the general public. Participation in these activities enables an experience of awareness and reflection on, particularly contemporary, artistic production, in a simple and accessible way. The care in the creation of the different itineraries, designed by specialists in this type of pedagogical programs, especially seeks to attract young visitors and achieve a dialogue and interaction with the proposed cultural contents.

The exhibition fulfills the not always well-met need to exploit the potential of museums as educational spaces. These institutions should take advantage of our creators' production to facilitate the understanding and enjoyment of contemporary artistic discourses. The effort to coordinate all these activities with the educational department of the MNAV and with ANEP speaks about the importance of this pedagogical program within the framework of the project for all involved.

Through our support for this project we wish to confirm the commitment of Fundación Itaú to facilitating the access of young generations to the work of Uruguayan artists, enabling a new approach to reality through the formal and subject wealth of their work. In this regard, we are grateful for the opportunity to have been part of this project and through it, of Pablo Uribe's universe.

Stella Elizaga
Fundación Itaú

The Museum as Subject and Location

Carlos Capelán

[...]Perhaps we could sense the ebbs of a nation
in our tangles
where sometimes
appears the flash
of a possible horizontal citizenship […]

Fragment of an anonymous poem

If the cultural category "art" (which has only had equivalents in few traditions: the Greco-Roman tradition, the Chinese-Japanese tradition, the Muslim tradition, and the one from Renaissance to our current day) were completely divested of its semiotic supporting structure, as some have attempted in the last century, the result would come close to the symbolic productions of "artless" cultures.

The contemporary procedures begotten by anti-art traditions (performances; ephemeral, relational, sitespecific, idea, mail, and digital art; the art that uses light, sound, contexts, bodies, movement, time, architecture, etc.) are practices that are routinely encoded and transmitted.

One can assume that, even though these procedures are an indispensable condition in many art circuits today, a good part of them would not have even been seriously regarded as "art" until well into modernity.

However, paradigm shift processes are relative and paradoxical. There are practices that, although questioned in their foundations, endure and expand.

Perhaps the most evident of these persistences is that of museums, which are currently refreshing their agendas, altering their routines, and redefining their contexts and even their purposes.

Despite the new paradoxes, it is still thought that the voice of museums (especially the voice of national museums of art) should aim to be timeless, generic, anonymous, and impartial, while, concurrently, the idea that the voice of the artist will be individual, subjective, and closely related to their personal life cycles also persists.

* * *

The project *Aquí soñó Blanes Viale* is the curious meeting between a museum that mutes its own institutional voice and consents to being rearranged, with an artist whose personal subjectivity and even agenda are practically hidden, and who proposes "his" version (one version, "another one") of that same museum.

Evidently, this game cannot be played without clear agreements: while the museum endangers its prestige and its responsibilities (because the move can go wrong), the artist assumes the commitment to reformulate it according to his criteria but respecting the intrinsic attributes of the institution.

The project carried out by Pablo Uribe and the MNAV does not propose new political procedures, nor does it aspire to represent new ethical values or excluded social groups, or revise or question the sociopolitical or conceptual supporting structure of the institution. In other words: it is not its aim to propose an institutional critique. If the project happens to show an attempt at deconstruction, this attempt will be expressed through the reinterpretation and reorganization of the elements already used by the museum.

That is, if Pablo Uribe respects (or rather, he does not question) the museum's purposes, he is anyway settling in it in order to comment on its ways. He reformulates a previously written script with the consonances and dissonances suggested by his own understanding.

He is not interested in including his own expressive subjectivity either. On the contrary, Pablo does his utmost not to leave any traces of it (which is an incredibly difficult task and could even be considered improbable).

Yet, the MNAV respects the integrity of the artist and does not intervene; it does not curate Uribe's workflow. In a dialogue with the artist and understanding the scope of his decisions, the museum provides him with support, enthusiasm, and makes itself available for the project.

* * *

In the context of *Aquí soñó Blanes Viale*, formal curation has had to be done carefully, since the semiotic operations launched are complex and require full responsibility from the artist proposing them. In essence: in this case, as in other similar cases, the role of the curator must be restricted, since, in

order to have an efficient proposition, it is the artist who curates his exhibition while he conceives and realizes it.

The role of the "soft curator", which in this case has been that of a facilitator, companion, and testimony in the discussion of some ideas, or a minor detail of the set-up, contributes with two texts: one of a conversation with Pablo Uribe, and the other this brief account. Maybe of greater significance is his initiative of proposing to Enrique Aguerre, Gabriel Peluffo and Riccardo Boglione the writing of texts for this catalogue, contributions that are deeply appreciated. The rest of the project's decisions are the exclusive responsibility of the artist or the MNAV.

* * *

Uribe intervenes and discusses both the mechanisms and the specific devices used by the museum: the architectural space, the curatorship, the collection, the museography, the educational programs, the criteria of the collection, the staging, the guards, the tours to the exhibition, the audience, the artist, the restoration, the catalog, etc. It's a long list. In addition to seriousness, sharpness and rigor, Uribe does not lack a sense of humor.

Once involved in these fields, Pablo also visits the historical and conceptual mechanisms of the subject (history of art, linear narratives, and pictorial traditions with their styles, genres, techniques, authorship), and adds assertions about representation in general (quotes, appropriation, copies, originals, forgery) and his own presence as an artist. The resulting work is still the national museum, but it has now become something that is also "his" museum.

* * *

In short, Uribe's gaze goes over the landscapes of art when examined from a specific context: the location of the Museo Nacional de Artes Visuales of Uruguay.

* * *

The function of this text is not to focus on each work or on every procedure and negotiation involved in *Aquí soñó Blanes Viale*.

Suffice it to say, for example, that there are established institutional routines and works that must remain in place. Some, by reasons of preservation, cannot be even moved.

Others that are transportable share, for a moment, their location with works of the collection that had not been previously displayed, or with totally new works. Sometimes, these works are organized in such a way that their configurations create new works.

Other works are forgeries or copies; some, discovered randomly at flea markets; others, brought expressly from collections in faraway countries, while others have been commissioned. Mass-produced sculptures explicitly respond to the dynamics presented by the original and its copy.

The exhibition also includes projects by the artist that now are shown in different ways (Uribe then proceeds with his works in the same manner he does when dealing with his colleagues' works, proposing new contexts between them).

And, also, there are new works by him specially produced for the project; such is the case of a proposition for color analysis of national art reinterpreted in chromatic series that were researched and done by third parties (a restorer, for example, or a group of anonymous drivers). These series appear to be proposing rigorous generic codes and methods that remain more or less obscure.

Though, above all things, it is the architecture of the museum, commented through the use of color (an echo of the chromatic series), that occupies a visible and unique place in the exhibition.

Based on the teamwork experience gained doing his video projects, and relying on his architecture studies, the individual artist mimics, in his own way, the production procedures of the group of specialists from the museum: Uribe works with a complex team that has to deal with specific research, the funding of the project, technological support, production and conservation of the works, the layout of the catalog (and even the design of the font that will be used on its cover), the pedagogical plan, formal resolutions and the discussion of ideas, etc. Due to its magnitude, the task would not be viable without this support. The team proceeds with a good dose of operational freedom, but constantly under the eye of the artist, who is always attentive to detail.

* * *

After making these observations, it is vital to emphasize the consubstantial participation of the MNAV in this project.

Since it is an official institution, the MNAV is obliged to the political will of the government, and its existence is, evidently, intrinsically connected to the responsibilities derived from that relationship.

Overcoming the criticism directed at museums about their being narcissistic agencies that are too busy preserving their own bodies, the MNAV embraces (an unusual action for this kind of institution) something that is outside itself: the operational will of an artist.

While keeping an eye open on its institutional responsibilities, the preservation of its collection, and its audience, the museum exposes itself to being reinterpreted. Thus, its well-defined functions become porous as it continues to be, though transformed, what it is already assumed to be.

* * *

If deconstruction is a political operation, when rereading and thus reinterpreting language structures, it would seem that, for it to be effective, it should also be done inside those who put it into practice. Both the MNAV and Pablo Uribe revisit here, separately and together, the way in which the shared locations of art may operate.

Montevideo-Lund, 2018

Disparity and Consonance
Digressions about Aquí soñó Blanes Viale, by Pablo Uribe

Gabriel Peluffo Linari

I. The Dream and Its Footprint

Mallarmé's ancient ambition to dethrone words from their royal seats ("to purify the words of the tribe"), as well as that of Duchamp's when he separated the object from its frequent meanings, have been replicated in thousands of ways by the vicissitudes of contemporary art. They reappear in this exhibition starting by the title: *Aquí soñó Blanes Viale*. The *Aquí* ("Here") functions as an adverb of no-place or of an oneiric, nonspecific place, evoked by someone who claims to be a witness of what somebody else dreamt. This game of mirrors, in whose successive reflections the meaning of images and words is diluted, constitutes, from the beginning, a warning about the zone of ambiguity and poetry we are entering. If the *Aquí* from the title of the painter Alberto Dura's oil painting refers unequivocally to the landscape represented in it, the *Aquí* from Uribe's work is purely discursive and "decursive", i.e. inseparable from the act by which the artist uses a variety of discourses, and indistinguishable from the passing of those who move across a space where things have slightly diverged from their meanings: objects that have become nameless, words that have become referentless, "purified." *Aquí* (Here) essences and appearances, originals and copies, realities and simulacra are equalized, in a game of uncertainties that storms the privileges of a centenarian museum on which the impossible mission of being the guarantor of the truths and certainties in art has been imposed since its inception. *Aquí soñó Blanes Viale* is then nothing but a misleading sign that proposes to think about the footprint left by an idea rather than about a place.

II. Sorting, Showing, Hiding

It has been a long time since Pablo Uribe abandoned direct artisanal craftsmanship to cultivate the art of "establishing relations" instead ("Art is a mental thing," said Juan Manuel Blanes, although he did not go down in history as a conceptual artist). In his *mise en scènes*, a sorting agent can always be found that, by continuity, permanence or reiteration, conveys meaning: a line (the horizon), a text (verbal/gestural), a color (*Croma* [Chroma]), a function (the guard), an object (*Hostesses*). To sort things is to put them in such a way that they all stay in their place as a result of a mutual willingness. However, Torres García had already realized that that was not enough. To him, what was necessary was the creation of an order, of a relational matrix that would remain constant even if its elements and the kinds of connections between them changed. In *Aquí soñó Blanes Viale*, the act of sorting things becomes explicit in the discreet (yet sophisticated and monumental) museographic arrangement. It is enough to see the staging of *Círculo y cuadrado* (Circle and Square) (a nod to Torres García) with ten "moons" by painter José Cúneo, arranged in such a way that they evoke a cosmic hole, or the rhapsodic landscape produced by the sequence of landscape paintings ordered according to the line of their respective horizons, that Uribe had created for the first time in 2006 (*Entre dos luces* [Between Two Lights], Museo Blanes). But *order* is hidden in the link between the whole (which includes it) and each of its parts as proposed by the artist.

The exhibition itself consists of a variety of image states derived from a single main idea that seeks to operate with the hint and the simulacrum. It does not show any trace of personal authorships and emphasizes the intellectual nature of a proposition that does not abandon the aesthetic (poetic) aspect but turns it into a fatal condition. That main idea creates an order, but it remains hidden, and, with it, the artist himself also hides behind the scenes of delegated authorships. Concealment is suggested at varying scales, to the extent that the person who is writing this text admits to not encompassing all the operations implied in every detail of this exhibition universe. This is due to the fact that there is a pool of information that the artist has kept for himself as part of his strategy as an author and as the master key to his metaphors. Some things are concealed from the public, like the existing relationship between some paintings from the collection and their "chromas," which is not explicit at first sight. On the contrary, this relationship is hidden deliberately, for there are cases in which the distance between the original painting and the chromatic fragmentations derived from it hinders (or impedes) quick intelligibility of that relationship. This constant swaying between what is shown and what is hidden, between what is said and what is implied to which the visitor is subject, condemned to growing perplexity and anxiety, acts as an incentive to defeat bewilderment and encourages a search whose possibilities of achieving certainties have been removed beforehand.

III. Restoring

The linguistic components of the verb "to restore" are the prefix *re* (go back, return to) and the suffix *stare* (to be, to put, to present). Uribe's exhibition puts into practice that verb repeatedly. Firstly, this happens because the exhibition delegates much of what is exhibited to a professional restorer: both in the realization of the *Croma* series and in the carving-up of the interventions to replace missing pieces in Victor Emile Cartier's work (*Informe de la restauración* [Restoration Report]), whose results are accompanied by a detailed journal written by the restorer. Nevertheless, even apocryphal works made by professional counterfeiters inexorably get mixed up (not only in the staging but also in the very concept of "intervened works") with restoration works carried out on original works, reminding us of the expressions *traduttore, traditore*, or *restauratore, falsario*. What happens with some works signed by renowned painters is extended to the point where the very Galloway bull in a video is a crossbred with Angus, yet "restored," with special dyes, or, simply put, a fake Galloway. There are several cases in which the statute of plagiarism and the one of restoration seem to overlap. However, the notion of "restoration" that appears in this exhibition transcends the issue of the craft, because displaying previous works by the artist himself once more in this place is also a restoration act (a reinstallation) that implies their resignification, given the new museographic framework in which they achieve meaning. The obsessive presence of the copies of *Figura de joven* (Figure of a Young Woman) (a statue from 1942 by the Uruguayan Bernabé Michelena that is also a nod to the recent work done by Peter Fischli and David Weiss) must also be understood as a way of restoring the past in the present. It starts when its repetition in different parts of the exhibition itinerary acts as the insistent reference to Uruguayan art of the past: a silent spirit, a guard with an anachronistic presence.

This notion of restoration is even applicable to certain interventions on architectural elements of the museum, when the artist makes explicit reference to heritages or to states of affairs that were hidden. Some examples are the attempt to restore the environment of the Taller Torres García school in the indoor staircase through the colors applied to the walls and the scent released by the painted surface, or the restitution of the structural function of the pillar-screens on the lower floor, by stripping them and highlighting them with grayscale, giving them back their functional nature as constructive load-bearing-elements that was previously hidden behind the display-screen format.

Taking this idea to an extreme, it could be considered that the exhibition *Aquí soñó Blanes Viale* itself is an act of global restoration of the museum function, which is reintroduced from its principles, and which questions, in lucid and ludic terms, its original foundations.

IV. Treatise on Post-Painting

Whether deliberately or not, Uribe revisits the genesis of abstract geometric painting and its minimalist deviations with his *Croma* series. Still, he does so selflessly, stripped of any pragmatic formulations, removing the aesthetic and dogmatic coordinates that have historically supported such genesis. The large canvases of uniform color arranged in series resonate with echoes of Aleksandr Ródchenko's *Pure Red* (c. 1920), Barnett Newman's color fields (c. 1950), or the great Ellsworth Kelly's color sequences (*Spectrum*, c. 1970); however, they owe nothing to them, because they belong to a paradoxical post-pictorial age of painting; if anything, they are in debt to the Pantone guides with their industrial color ranges, entrusted to an aesthetic that arises from the chromatic coding typical of printing houses.

The *Croma* series is the result of at least three successive operations: extraction, expansion, and comparison. The extraction of a colored particle contained in a painting of the collection is followed by its expansion on a canvas screen (respecting the classical logic of a framed painting), in order to be compared to other canvases of similar dimensions and colors in a sequence extracted piece by piece from the original painting. In this way, Uribe obtains a "chromatic genome" of these works, which consists of a rectangular module reiterated in a horizontal sequence with slight variations in hue in each of them.

What has changed in this procedure with respect to the one proposed by Leonardo da Vinci in his *A Treatise on Painting*? Perhaps the shift is in the idea of *coded color*, which seems to prevail here (although only apparently) over the Renaissance idea of *achieved color*.

The necessary operations to "achieve" the color were already recommended by Leonardo: "White is used in the place of light [...]; Yellow for the earth; Green for water; Blue for air; Red for fire; and Black for total darkness, which is above the fire [...]. Blue and green are not simple colors in their nature, for blue is composed of light and darkness; such is the azure of the sky, viz. perfect black and perfect white." In contrast to these alchemical-philosophical analyses of color, the *Croma* series refers to a plain color of a totally artificial appearance, detached from both natural and metaphysical agents, without any mediation of human sensibility, almost computational. Due to its expansion and repetition, color thus recovers its inner light, the *claritas* (Thomas Aquinas), which has always been problematic for Uruguayan landscape painters. When in 1925 Eduardo Dieste commented on the war waged by José Cúneo in pursuit of color-light, he was reflecting upon these difficulties: "The devouring light of summer reddens the white of the clouds and absorbs the last tint of the burned grass, rendering dirty and useless the palette in the hands of the bewildered painter." And American physicist Ogden Rood, in his *Scientific Theory of Colors* (1879), declared: "Any mixture of colors on the painter's palette is a step towards black." Precisely, the painter's palette is avoided due to the existence of the Pantone chart.

However, following the game of visibilities and concealments, Uribe brings the extremely neat asepsis of the *Croma* series down to earth, when he exhibits, at the same time, the "dirty" trial and error attempts that allowed the restorer in charge of the task to obtain the color visually "extracted" from the painting. By means of this last (and semi-concealed) operation, the *coded color* publicly admits, finally, its true condition of *achieved color*.

V. The Logic of the Readymade

The notion of readymade goes through all possible scales: it begins with the title of the exhibition (found in a painting by Dura), it continues with the anonymous painting acquired at the flea market, it follows with the author's painting located in the collection of national painters, then in the object whose realization is delegated to a third party, later in the theatricality induced into humans and animals, until reaching the very museum institution in the physical and intangible foundations of its authority. Carlos Capelán has said, accurately, that Uribe operates with the notion of the "museum as readymade" since not only does this exhibition alter the spatial connotations of the architectural elements through strong interventions on pillars and walls but, above all, on the usual way of exhibiting the collection, and it even rewrites the schedule of guides and mediations that pertain to the pedagogical function of the museum.

By incorporating the powers of the museographer with a rare freedom of choice, the artist achieves one of the highest degrees of performance that the art institution can offer him in the framework of its conventional faculties. Such performance, in this case, circumstantially exceeds the limits of the building and spills over the urban context, since on the day of the inauguration Uribe installed a series of cars parked at the entrance, painted in a chromatic sequence. Thus, he gave rise to a simulated fortuitous event, that is, to a simulacrum of the readymade. It was a specific, ephemeral event, but it fulfilled the function of a warning about the extensive and contaminating model of the ideographic order to which the visitor was being invited, a suggestive warning of the encompassing and ubiquitous vocation of that *idea* ambushed in each of the diverse scattered objects that bring it to life.

Furthermore, the museum as readymade puts at stake the institutional tolerance to the sudden modification of the museum's standards. However, these practices, which have been frequently displayed in different parts of the world since the end of the twentieth century, have demonstrated their ability to revitalize the very museum function as they transform this space into a container in which different temporalities (pre-modern, modern, and contemporary) crisscross each other and whose heritage value must be questioned. If a good part of contemporary art chooses to remain in the institution (the dissenting party no longer argues with the institution, but simply abandons it in search of other sites with more attractive visibility and configuration), it is legitimate to attempt to take over it in order to redefine its physical container, its communicational status, and the aesthetic patterns that have granted it historical credibility.

June-September 2018

The Museum and its Double

Riccardo Boglione

The imperfect, yet seductive homophony of the words "museum" and "mausoleum" is a very strong temptation—to which Theodor W. Adorno, for example, yielded—to fantasize about improbable etymologies and assimilate, with a taste of satisfaction, the abode of the preservation and admiration for formerly utterly select—nowadays increasingly encompassing—human and non-human devices, with the home of a perennial mortuary celebration. The bold linguistic coupling would reflect that "alienating metamorphosis that the work suffers in the museum," about which Aurora León already spoke three decades ago and which, if it has not grown in intensity, remains still unsolved. In the museum environment of plastic arts, neither the general willingness of museums, regardless of their size or prestige, to expand their activities beyond the mere exhibition of their unpurchaseable merchandise, nor the several rebellions of artists and groups against the rigidities of their official nature, under the blissfully abusive and repeatedly abused label of Institutional Critique, have succeeded in eliminating a certain domestication of the works, the loss of energy due to accumulation, the bureaucratization of aesthetic entities generally conceived as expressions of freedom (incidentally, this is a debatable yet well-rooted concept).

The alienation caused by the "extraction from context" of the works as they join a museum has been partly soothed by the growingly intense production of site-specific works, that is those meant for the exhibition site, which is, often, the museum itself (which has also been undergoing substantial transformations, as it has been incorporating, in many cases, the recycling of buildings unrelated with symbolic production—such as factories, jails, hotels, etc.—with the corresponding clear resignifications): a partial though actually fruitful solution, even if, to a great extent, it has become a palliative measure for the problem. However, the museum evidently does not cause only inconveniences: going back to the abovementioned Adorno, even if the museum effects "the neutralization of culture," it must be admitted, as the German author did, that "pleasure [at looking at artwork] depends upon the existence of museums."

Indeed, the museum apparatus remains, if not the only one, the most privileged gateway to artistic expressions, above all, in these times when the experience of "looking" at a work tends to be reduced, without perceiving any "shortage," to its photographic and digital reproduction. The *locus* that ensures its physicality becomes then especially important: in the night of the Internet, where all works are gray, the museum fights the idea of a simulacrum which is no longer being perceived as such, because its "original" has become indifferent to a large audience. They have forgotten the importance of the material, whether airy or dense, and *all* the senses in the artistic game. If it is true that, surrounding the silhouette of the contemporary museum, there are other types of totally summarizable and even quite wickedly legible *in bono* inconsistencies and contradictions, in its ambiguous liaison with the market, in its questioned modelizing role, in its flirting, only apparently inconsistent, with ephemeral fashions and phenomena, it is easy to single out clear virtues: its mission to conserve the heritage; its generally live presence, for better or worse, in the sociopolitical discourse of cities; its democratic roots extant even in private museums. Thanks to these dialectics, the relationship works-institution-audience is still problematic and controversial.

Now, *Aquí soñó Blanes Viale* should at least be a retrospective of Pablo Uribe's career of more than twenty years, yet it is worth noting right away that it is, mainly, a reflection on the museum, which is also, *ça va sans dire*, a reflection on how culture is thought, organized, repressed, and exhibited. Actually, this is more than a reflection, and this is one of the essential points of the operation. Not only does Uribe work with the museum, but he also works on the museum; he manipulates it, molds it, guides it and allows himself to be guided by it. On the one hand, he is at its complete service, and, on the other hand, he exploits it lustfully. Uribe infiltrates its collection and strips it, takes up its whole space—after more than a hundred years of history, it is the first time the MNAV has been given to a single author in its entirety—, he turns it into the co-star in numerous new works—which will be analyzed in this text, to set myself a limit—and works that are part of his "historical" career, though always impatiently rewritten. This structural and structuring dialogue between the artist and the institution that embraces him is also the starting point for the creator, and therefore the audience too, to walk around, inflate and deflate, demystify, and strengthen the central themes of consciously doing, enjoying, and keeping art today. These themes are always at the core of Uribe's work: the notions of authorship, originality, national identity, and cosmopolitanism, conceptual and sensory deception, etc. here opportunely confronted.

The architectural question is, possibly and consequently, the foundation of the entire exhibition. Uribe decides, for example, to "mutate" the shell of the building with a first intervention that is necessarily applied to its epidermis: the construction that the Argentine architect Clorindo Testa, who can be classified as a brutalist, had in turn entirely remodeled in 1970, changing its main traits and placing a series of wavy plates on the facade, painted, in dissimilar proportions, in primary colors of yellow (most of them), blue, and red. Almost wishing to brutalize the brutalist, Uribe—who in recent years has been focused on his research on color—, with *Béton Brut*, the name of the intervention, "desaturates" those hues and translates them into different grays: he brings them closer to Testa's architectural movement, based on concrete. Therefore, he changes what could be interpreted as a neoplasticist last breath into rarefied austerity.

Turning to the threshold between the museum and its surroundings, *Continuidad de los parques II* (The Continuity of Parks II) appears with an "extension" of the mysterious steps without a clear function, creating a double located outside the building. They emerge at the ends of one side of the circle, shaping a sort enlargement of a seemingly useless and unsightly (and antagonistic to the museum, I would say) element as an extravagant *trait d'union*, but, simultaneously, a caesura between the inside and the outside of the museum; it transforms the material and expresses the porosity of the canon regarding the real world: solid concrete inside, absorbent painted wood outside. Once in the dermis of the museum, Uribe transforms another element of its organization, this time in a lavish reverse operation: in the staircase that leads to the second floor, he practically seems to want to give back to the inside walls the primary colors extracted from outside, although this time the colors are different, for they are precisely those used in the mural *Pax in lucem*, by Torres García, which was almost completely destroyed in a fire at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Museum of Modern Art of Rio de Janeiro) 40 years ago. The effect of involving the audience in a sort of "lost" chromatic spiral (note that the great wall of references—about which I will speak later—displays an original piece of that unfortunate painting) and, at the same time, in a "sensory ascension"—the scent of paint that accompanies the visitor up- and downstairs cannot be ignored—he articulates a muted dialogue with the weaknesses of museums, their potential frailty, connected to the same material nature of what they keep (and which, after the recent fire in another museum of Rio de Janeiro, is tinged with further dramatism). Uribe also paints the columns of Room 2 with a procedure similar to *Béton brut*, creating an *Escala de grises* (Grayscale) (title of the intervention), and, especially, he "uncovers" their bases, which had been concealed, a long time ago, by museum authorities to hide, supposedly, a curious decorative cut on the bases (and on the tops also, although hardly perceptible), thus revealing a hard and modernist decorative motif. The same motif is crystallized by the artist who uses it, exploiting its morphology, to request the invention of an entire font family based on it. This can be observed in the design of the titles of the very book that you, the readers, have in your hands right now and that is part of the exhibition: an umpteenth conversion gesture, the rough decorative "motif," shamefully hidden for decades, becomes verbal; the museum penetrates the flesh of the catalog.

I have talked about *Continuidad de los parques II*. As the title claims, there is a *Continuidad de los parques I*, a privileged viewpoint for an analysis of other of the exhibition's core ideas: duplicity, binarism (for those looking for the new, this is also at the foundation of our technological era, shaped by 0 and 1), a formal resolution that essentially embodies a permanent guarding stance of the artist before a forked condition of reality, with all the angst and the cognitive possibilities that this implies. There is a specular tension in these two works—whose title refers to the very Parque Rodó that "hosts" the MNAV and is, simultaneously, the quotation of a notorious meta-literary story by Julio Cortázar, where a reader reads about his own murder—, a matter of reflexes and parallelisms: apart from the duplication of the stairs, there are two twin paintings, created in the 1920s by Carmelo Rivello and Gilberto Bellini, which depict the same park with negligible differences. They are evidently related, by disposition and attitude, to another pair of artists, historical celebrities, who faced the same sceneries together, Claude Monet and Gustave Renoir. Uribe thus displays "our" Grenouillère, but, above all, he shows the double-vision system that characterizes the whole exhibition and the painting's potential indistinguishability: a symbiosis between the artists, of course, but also a hint that authorship—and, by conditioned response, authority—necessarily vacillates and swings.

The artist confirms it in another work, *Dos cabezas* (Two Heads), that uses paintings by the same painters. This time, these are portraits of the same individual that, created in identical conditions, are assembled by Uribe in a corner and seem to be looking at (admiring) themselves in a mirror, only slightly mismatched. This way, they almost allow, at least, a glimpse of an (identitarian, stylistic, imaginative) distinction otherwise arduous to recognize and yet necessary, to avoid falling headlong into a disturbing "handmade reproducibility." There is a painting duet also in *Doble de riesgo* (Body Double), which displays two copies—actually, two forgeries—, one next to the other, of *Formas abstractas* (Abstract Forms), painted by Joaquín Torres García in 1929. The dizziness of an impossible yet realized duplication, produced by a forger hired by Uribe, takes shape. This is not about bringing face to face authenticity with simulacrum, for the comparison is illegitimate though unavoidable—the eyes cannot help drawing it on account of how close the paintings are—and it surrenders in a short-circuit because the original is not there. The original is a shadow the spectator tries to visually reconstruct based on the copies they have before them, reassembling, after surrendering, the original thanks to the forgery. The position of the museum that ends up legitimizing what is illegitimate is once again destabilized, and, still, we accept the fact that forgeries are in practice surreptitiously part of and have access to museums and are sometimes displayed for the audience despite the intentions of the institutions themselves, which are caught unaware. In other words, the museum can also be a sweet deception. (Uribe, I shall add, radicalizes another work of his that is based on a similar concept: in this 2018 version of *Juan cree que el sol es una estrella* (Juan Believes the Sun is a Star), he juxtaposes dozens of original drawings from the museum's collection with forgeries, including heavyweights of Uruguayan culture, mixed in large display cases, "indistinguishable," if it were not for a sardonic little sign that describes them as part of the "author's collection," with the cruel ambiguity carried by the word "author" in this case).

Uribe knows that, the more his authorial "hand" disappears, the stronger his ideas materialize, this same hand, resting while using gestures belonging to others, will come back more willing than ever. The author's ultimate definition is hidden in his fictional disappearance. The appropriation of the "already-made" and its orchestration are the perfect means to build a discourse in which the concept of exposing the mystifying mechanisms of the figure of the omnipotent doer takes precedence—a whole anti-thaumaturgic policy— and which, paradoxically, allows that minimum degree of authenticity that our metamodern condition grants us. The use of the readymade—exploited in such a broad sense that it goes beyond

Duchamp's intuition—also expresses the unbreakable plot that the works that precede us weave as support for the new ones, underlying the nature of the former as mere tools, without stripping them of their sacrosanct dose of symbolism; on the contrary, it is praised. In a way, then, the artist extracts material from the collection, mostly paintings from different times and styles, and uses them as mere yet never innocent tesserae of a mosaic somewhat transformed into amphibian indicators: they are still the same works and, simultaneously, slide towards others, becoming a gallery of stubbornly *recherché* objects instead of a gallery of found objects.

The most ambitious example is, undoubtedly, *Círculo y cuadrado*, in which ten of José Cúneo's "night moons," one of the most recognizable icons of Uruguayan art, are hung forming a "circle" that restores the lunar phases—waning, waxing, full, and new—sarcastically tightened in a square formed by the outer limits of the paintings. Not only does the reference to Torres García, to his vernacularization of *Cercle et carré*'s Parisian experience evoke the person who best shaped the artistic tradition of the country, but it also recalls old rivalries between both artists. The work subtly includes typical tensions that result from the coexistence of opposing aesthetics in a "history of art" that, just like any other, lives out of more or less repressed and more or less feigned conflicts (actually, Cuneo—a phenomenological and "parochial" painter—became publicly furious in the mid-1940s due to Torres'—a metaphysical and universalist painter—momentary neglect of his constructivism, since it contradicted everything he had been claiming so far). Beyond historicist analyses, *Círculo y cuadrado* is a round (or rather squarely round) example of how to extract, with a spectacular curatorial attitude, the sense of the simultaneously dark, illuminating and blinding landscape of Cuneo's celestial bodies and their relation to *terroir*, terror, and death. The "montage," Uribe's *editing* of canvases of different ages, is actually not limited to notorious names. On the contrary, it delves into the meanders of the teaks, and, among its anonymous or semi-unknown protagonists, it chooses, in pursuit of a postulate, their "unpublished" works (several of the paintings had probably never been shown) pieces of the workgear. These installations are, ultimately, immense *collages*, but they are equipped with a feature that would seem to contradict the (classical) logic of the genre, namely that of the fragment, the shard, and also of a usable material that is an heir to technical reproducibility (newspapers, photos).

Conversely, in Uribe's work, everything remains unedited (yet, sometimes with concealed parts) and only originals are used. Thus, after establishing that procedural code, a sort of *surcollage*, he creates, for example, *256 colores con alineación superior y reserva de bow windows* (256 Colors with Top Alignment and Bow Window Blank Space), some twenty Uruguayan landscapes whose physical closeness is based on the continuity of the horizon in the representation in each canvas. This highly symbolic sign suddenly unites what is impossible to unite, distant lands and time, of course, but also hardly reconcilable styles and ideologies that still flow before the gaze, in harmonious coexistence, building the dazzling panningshot of a hypothetical Uruguayan superlandscape (just like the *Croma* series, as I have said on a previous occasion, makes up a national super palette). The montage plays a decisive role in another theme of *Aquí soñó Blanes Viale*, restlessness, rewriting, and re-narration of Uruguayan art: each roll of the dice by Uribe—works that are extremely notorious or those buried under inches of metaphorical dust are put into play—is yet another possible scenario of a history of art that has succumbed and resurrects thanks to at times traumatic, at times revealing revisions. In *Luego de la calma vendrá la tormenta* (The Storm after the Calm), the artist hangs, on a corner of a partition wall, some paintings whose theme is the sea, gathering soothing, quiet waters on one side and storms and nautical disasters on the other, as part of an eroded metaphorical tradition (we should not forget the fact that this is the favorite genre of Sunday painters), among calamitous and pleasant facts and moods around which the boat (of life) alternately sails. Therefore, he makes propositions, unearthing from the vault these specimens of a genre, the seascape, which used to be valid and that nevertheless has remained a bit relegated in the modern Uruguayan landscape discourse, especially in terms of exhibition. He seems to want to prove, thinking about Montevideo's aquatic resources, a sort of repression of a vital element of the country, probably in favor of its opposite, "land" (which the artist also questions in *Identikit*).

Uribe also ponders about another genre of enormous local relevance this time, the self-portrait, proposing a frustrating *surcollage*. For an artist like him, who often conceals his presence—for example, for the material execution of his work, on several occasions he resorted to outsourcing, as he did with the color extraction for many elements of his *Croma* series or the reproduction of the sculpture *Figura de joven*, by Bernabé Michelena—, this is a controversial topic. His solution is exemplary: in *Autorretrato* (Self-Portrait) he literally puts together 13 self-portraits of the collection and denies the audience the possibility of looking at them, leaving only the first one, by Guillermo Laborde, in sight (this figure is also present, freeze-dried, in a huge *Croma* in Room 2; it is Pombo's portrait, which, incidentally, welcomes to the exhibition another regular of the museum's circuit: the critic). The work activates a whirlwind of analysis about the definition of "self-portrait," thanks to its denial: 12 images, of which we can only see the edges, amplifying Jacques Derrida's perplexity from his wondering about whether it is even possible to paint a self-portrait, for he questioned whether a painter could truly surprise their own gaze.

These reiterations (and the reiteration—probably as hypertrophy of the beloved duplicity—is yet another Uribian hallmark; remember the avalanche of copies of *El pozo* [The Pit]) of the sides of the paintings, a rhythmical blind condensation of the self-representation effort—a mix of self-analytical audacity and egotistic excess—seem to solidify and make clear, precisely, that "impossibility" of looking at oneself doing a self-reproduction or of doing a self-reproduction looking at oneself. It is not by chance that the other "present-absent" self-portrait is *Curador curado* (Curated Curator), a painting by the curator of *Aquí soñó Blanes Viale*, artist Carlos Capelán —who has bolstered the great undertaking of the exhibition with a vigorous maieutic spirit—, of which we can only see the back of the stretcher. The artist then quotes an exhibition (do not be surprised by its title, *Museo* [Museum]), with paintings displayed in an identical way, which Capelán assembled at the Cabildo of Montevideo in 2016 and which "resumes," once again, the denial of the subject.

The artist's tendency has generally been towards concealing all historical, incidental, and personal references in his work, or even hiding his *modus operandi,* or rather *ordinandi*. In *Aquí soñó Blanes Viale*, however, the artist devotes a whole, huge wall to exposing his "quotes" in a tiringly detailed "footnote" of the works in the room. There is where he hung the paintings from which the different "chromas" were "extracted"; the first edition of *El pozo* which has been the basis for the printing "proofs"; a surviving piece of the lost Torres' mural which laid the groundwork for the new version of the aforementioned *Pax in lucem*; an issue of the magazine *Círculo y cuadrado*; Cortázar's story, and a myriad of other objects that refer directly to his artistic maneuvers, in a move that seems to approach pedagogy, and how pedagogically sensible this layout looks in a museum (muses inspire but, above all, they teach). As always, in *Aquí soñó Blanes Viale*, the parallax is lying in wait: what should explain the spectator's interpretation can, ultimately, disturb it. Thus, what in principle would be a neutral reference, created with the severity that paratextual "devices" tend to have—and the full rigor in the assembly of his procedures is something to which the artist has accustomed us and that empowers his work— easily slides towards another delirious mosaic, where hierarchies of values and languages emerge. This sort of obscene art gallery (needless to say, it reveals what tends to remain offstage) is, in turn, another artwork, since in the end it has a title and thus refutes its own scientific credibility without, ironically, completely losing it.

The exhibition, of course, cannot lead to the reconsideration of all the museum's impasses mentioned at the beginning—and it cannot avoid its ontological destiny either: to create canons inherent to different times and policies and therefore eternally questionable—, yet it allows the MNAV's punctual and rare disposition to arise. Indeed, this museum has proved to be much more than a mere container that the artist whimsically fills: every piece, every movement, and every decision is the fruit of discussions, deals, promises, and compromises between Uribe, the curator, other collaborators, and the institution. Close dialogue has led to the museum temporarily loosening its otherwise necessary administrative corset and activating—in an almost creative sense, for it had to avoid occasional internal and external resistance—a complex and intense series of procedures for the exhibition to be launched in all its glory. A model of relationship that transcends by far mere negotiation has emerged here: the museum, ultimately, has been an active party in this process, which undoubtedly reflects a change that may alter the perspective that equates "museums" to "mausoleums."

At the beginning of the 1960s, critic and poet Edoardo Sanguineti—leader of the new Italian literary vanguard, concerned with metahistorical matters—produced the idea of and presented a program to "transform the *avant-garde* into a museum art." It is worth noting he was aware of its final destiny from its genesis. Several decades later, *Aquí soñó Blanes Viale* has not only assimilated that assumption, but it has also been able to turn it around, by transforming the museum into vanguard art.

In Conversation
Carlos Capelán and Pablo Uribe

The production of aesthetics or the aesthetics of production.

Carlos Capelán —Allow me, Pablo, to start this talk with a reference to the asymmetric themes of the "production of aesthetics" and the "aesthetics of production".
The first concept has to do with the fact that aesthetics is no longer determined by a canon, but that it rather stems from every artistic proposal and what has been called the "semiotic fabric" or the fabric of meanings. As for the "aesthetics of production", this idea is based on the fact that the way in which a project is executed has such relevance that it becomes an inherent part of its *value*.
Now, I would like to start this conversation by asking you how you think that the production of your pieces responds to your willingness to generate aesthetics.

Pablo Uribe —A common denominator of my way of working is that, once the idea of a project comes up, I devote a lot of time to adjust it, to limit it, focusing exclusively on its main ideas. Once I have defined what the format will be, only then do I begin to think about production. The intention is for the chosen means to reinforce the idea, and that is what will remain. In fact, I do not feel the need to generate aesthetics. In general, I do not intervene directly in the execution of the works, but I seek the participation of other professionals. But in the few works in which I do have to intervene, I try to prevent my participation from leaving any visible marks in the result.

Edition

C C —The impression left is that you are curating your own projects, something that you have referred to as *the edition* of the pieces.

P U —Yes, I always do my work based on others'. I start from other people's works, palettes, objects, sound and even professions, and edit them, either through assembly operations, or small variations in the mechanics of a process, or simply by titling. It is about reordering, presenting things under a different order. Many times, they are simply adjustments, like changing the place of an object.

C C —The contemporary artist can nowadays use the context, production, idea, execution, budget or coordination with the production group as the material of their work (and so have a "deconstructive intention"), as well as the place where the project is executed, etc. But among this series of things, there is an agent, that of the artist, that stays present when proposing an artwork, even if they prefer to operate as a ventriloquist by having others speak for them. How do you think this role is manifested in your work, or is it a matter that does not concern you at all?

P U —I really do not care too much. As a general rule I am interested in the author being invisible. Still I perceive that there is a common thread between the works, and I think that this is where the agent appears, in the development of the ideas behind each project. Sometimes I think that the mere intention behind an artwork is enough, and out of my works, the ones I like the most are the ones that seem to have always been there. One of the questions that motivates me the most is when, during an exhibition, somebody asks me: but then, which is your work?

Deconstruction

C C —By resignifying the structures with which they work, contemporary artists perceive that they also have to revisit their own status as an agent. Specifically: I see that in practice you tend to revisit your authorship as an artist. My question is to what extent do you do it consciously or does this arise simply from the practice?

P U —Until very recently it was unconscious. Lately I have been paying more attention to this, and I have aimed for the "deconstruction of the author" to reach even the assembly of the work. What I have consciously done is to try not to leave any traces of personal subjectivity in what I do.

C C —The case of this exhibition at the MNAV lends itself as an auspicious occasion for you to revisit your own operating modes.

P U —Exactly, that is what I'll do. Many times, I think of this exhibition as a retrospective, not of works but of a method. On the other hand, there is a casual aspect to how this "deconstructive intention" has evolved: I realize that, if we allow this random process to continue, the possibilities of revisiting are infinite.

The end of the research on language

C C —At the end of the nineties there was talk of "new paradigms" and it was said that the new century would bring an art inspired by mass culture, with great impact, rapid consumption and brief transcendence. Its appearance, it was said, would mark the end of art operating deeply from the field of language. Would you be interested in working within these "new paradigms"?

P U —No, not at all. I do not care about that kind of forecast. Rather, I would place myself in the antipodes; for that reason, I work with the past, the present and, I hope, with the future. The idea of impact does not interest me either. I do not like spectacularism, nor immediacy in the works.

The MNAV and the Project

C C —In the specific case of this project, you veer from commenting on museology to operating within a specific institution, the MNAV. It is an operation in which the responsibilities are shared, since the museum not only allows, but also stimulates this interference.

P U —In several of my previous works there is a history of interventions on collections, but in a smaller scale and scope, since they did not encompass the museum in its entirety. In the case of MNAV, when we began to examine the idea of working with the collection, one idea brought another in a chain that led me, for example, to imagine interventions in the architecture of the place or revisiting notions such as restoration, falsification and copying, etc., matters that are peculiar to the museum phenomenon. That brought about a script of ideas, some previously known and some others original, in which the central figure is the museum itself.

C C —I wonder if you feel that this process is representative of something new in your procedures.

P U —Yes, it seems to me that we touched on something during the process of research.
For example: attention shifted from the interest in the works themselves to the way in which the pieces of the collection are shown. Or how paintings, objects, videos, light and sound can be organized in the same architectural space, while at the same time reexamining the architectural space itself. That is, see the work as a whole.

C C —You propose a critical review of the museum practices of the MNAV, but I understand that your intention is not to exercise a criticism of the museum as an institution.

P U —Once I started thinking that the museum was the core of the issue, I became interested in talking as much as possible about its own logic. That is why special attention is also given to the pedagogical aspect, to the educational project, to the work of the guides and the guards, to the presence of the restorer, the forger, the curator, to the museum labels (which include the inventory number), the lighting, etc. There is a playful aspect in all of this. I am interested in getting the viewer to go through the spaces and research in a game-like fashion. Basically, the exhibition is not entirely "real", because it is obvious that a museum could not be organized according to these criteria. It seems to me that the artwork lies precisely in that, in being radical by paying attention to the operation of the whole of the museum. I'm not interested in criticizing the institution, but rather commenting on it.

Narcissism

C C —I get the impression that indirectly you refer to subjects that have to do with narcissism, both the gestural narcissism of the artist and that of an institution that may be closed on itself. In this case, it is interesting to see how the MNAV takes the risk, because it comes out of its introspection and exposes itself to an encounter with one "other" (the artist's project) that it does not attempt to control.

P U —Yes, but I do not know if ultimately the eventual narcissism of the museum may not have been strengthened, because in addition to working with the collection and including emblematic works, I have added pieces that are less known or that have not been previously exhibited. So, I'm not undermining the collection of the museum, but, on the contrary, exploring new relationships in it.

Power

C C —Your intention is not to question the power or the institution, but to revisit the exercise of representation while always respecting the purposes of the MNAV.

P U —Yes, I do not think there is an institutional critique in the project. On the other hand, I do find it interesting that questions get to be asked.

C C —It is said that institutional criticism may risk getting out of hand when questioning power, while some contemporary practices like yours are proposed as modest but possible exercises of power.

P U —I prefer to get inside the museum's structure and revisit it from within.

Laughter

C C —Don't you think that the current presence of the museum resembles a found object, the readymades at the beginning of last century?

(Laughter)

P U —Exactly!

Paraje Zunín, March 2018.

01.
Accidente (Accident), 2015-2018
Performance on Tomás Giribaldi St.
Variable dimensions

Eighteen cars of different makes and models are parked next to the curb in front of the Museo Nacional de Artes Visuales following a strict chromatic scale. Painters' traditional need to sort colors is outdone by the elements of this artwork that organize themselves as if they were automatons. A picture "painting" itself, a supernatural order imposes itself on the chaos and the casuistry of the urban landscape.

02.
Béton brut, 2018
Intervention in the MNAV's façade
20 × 6 m

Argentine architect Clorindo Testa, responsible for the expansion and renovation of the Museo Nacional de Artes Visuales in 1970, designed this building, an example of *brutalist* architecture, a trend that flourished between 1950 and 1975, characterized mainly by the expressive and rational use of concrete. In the work called *Béton brut* (a name that refers to the French expression for "raw concrete"), the primary colors that Testa chose for the panels of the facade are turned —in a strict tonal correspondence— into a palette of grays, highlighting the strength and "truthfulness" of the materials.

03.
Aquí soñó Blanes Viale
(Here Dreamt Blanes Viale), 1939
Alberto Dura
Oil on canvas
90 × 81 cm
Inventory N°: 1972
MNAV

"In the foreground, on both sides, tall trees that reach the top of the canvas. On the ground, logs and stones. In the center, among the foliage, there is part of a shed with a small window framed in white. Signed in the lower right corner of the painting: A. Dura. 1939." In this austere way the work was entered in the Descriptive Catalogue of the National Museum of Fine Arts after obtaining the gold medal in the 4th National Art Competition in 1940. *Aquí soñó Blanes Viale* reflects and synthesizes the main ideas contained in this exhibition. Its location, in front of the main door of the museum and taking the facade line as its axis of symmetry, seeks to establish a counterpoint between the representation of the native landscape and the artificial landscape of the exterior garden designed by Uruguayan architect, painter and landscape artist Leandro Silva Delgado.

04.
Hostesses, 2018
Plaster casts
165 × 42 × 59 cm

Six 1/1-scale plaster copies of Bernabé Michelena's sculpture *Figura de joven* (Figure of a Young Woman) are distributed throughout the museum, serving as a link and an articulating element of the exhibition. The plaster copies —signed by Javier Ribeiro— were made from a bronze original property of the museum, reversing the traditional process of producing a sculpture. The appropriation of the title *Hostesses* revisits resources such as repetition and parody in the use of materials, ubiquitous in the works of Swiss artists Peter Fischli and David Weiss.

05.
Luna con dormilones
(Moon with Night Birds), 2012
Single-channel video
5:15 minutes
Variable dimensions

Meteorologist Núbel Cisneros is shown in a Medium Long Shot in front of a neutral background, giving the weather forecast. After a few seconds we start to notice that he gradually digresses from the aseptic enumeration of atmospheric phenomena into a meticulous and detailed description of the painting *Luna con dormilones* by José Cúneo. By means of an "ironclad script" —written by Inés Bortagaray— a parallel is drawn between the meteorologist and the *Plein Air* painter, thus exploring the relations between weather, place, space, time, representation and intermediation.

06.
Citas citables (Quotable Quotes), 2018
Site specific installation
Variable dimensions

Over 40 paintings with their respective frames, most of them from the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales, are arranged in a decimononical format on a large wall at the entrance of the main hall of the museum. All the works that make up this installation share the trait of being a reference for and anchor to the rest of the works included in this exhibition.

07.
Déjà vu, 2018
Site specific installation
Variable dimensions

Three emblematic works by Juan Manuel Blanes, on permanent display in the museum's main hall, continue to occupy the same space. A minimal operation has been performed, extracting from the set the painting *Maternidad* (Maternity), by Carlos María de Herrera.

08.
Círculo y cuadrado (Circle and Square), 2018
Installation
463 × 463 cm

Ten night landscapes by José Cúneo make up a geometric visual frame setting the works within strict limits that condition their perception. A circumference defined by depictions of moons in all their phases — new, crescent, full and waning— is inscribed in a square perimeter determined by the edges of the works, reinforcing the treatment of space as an inward universe. It is through this centripetal process that the moons wax and wane in a clockwise direction, so that the passage of time is somehow measured and represented. The title of the installation refers as well to the Círculo y cuadrado magazine, published by the Asociación de Arte Constructivo de Montevideo (Montevideo Association of Constructive Art), directed by Joaquín Torres García. The double appropriation of "title and work" joins the two great masters, who were involved in intense debates about the assimilation of the new tendencies that were starting to be discussed in artists' gatherings of the 30s.

09.
Croma III, 2018
[María Freire, *Córdoba 70-145*]
Acrylic on canvas
Five pieces
90 × 360 cm

Croma —from English "chroma key"— is a commonly used technique in film and photography that consists in extracting a colored background (usually green or blue) and replacing it with an image. In the *Croma* series, paintings by María Freire, José Petrol Costigliolo, Guillermo Laborde, Nicanor Blanes, Miguel Ángel Pareja and Ernesto Laroche are chromatically dissected by German restorer Mechtild Endhardt, generating grids of monochrome planes that rigorously reproduce the technique, format, support and color palette of the original works. *Croma* is also the title of the test book where Endhardt records and notes down her numerous attempts to achieve the color of the originals.

10.
Dos cabezas (Two Heads), 2018
Installation
Variable dimensions

Two portraits of the same model painted by two different artists, at the same time, on the same day, with the same technique, format and style, are displayed next to each other in an angle of the room though slightly mismatched in height.

11.
Escala de grises (Grayscale), 2018
Restoration and chromatic intervention
Variable dimensions

The five main pillars of the ground floor of the museum are restored and intervened in a strict grayscale. Their shape resembles the geometrical silhouette of a man —a sort of modulor reminiscent of Torres García— with open arms and legs, on whose hands rest the beams supporting the upper floor of the Museum. The sequence of monochrome abutments interferes with the complete observation of *Croma VII*, located at the back of the room. The series of paintings is thus seen through the sieve of architecture, and both can only be seen by means of the kinetic action of the viewer. The *Testa* typography, designed especially for this exhibition by the Animal studio, incorporates the format of these singularly shaped pillars.

12.
Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Oil on canvas
Seventeen pieces
169 × 110 cm each

Around mid-1928, Guillermo Laborde painted a portrait of his friend, critic Luis Eduardo Pombo, in a large canvas, which came to be considered one of the greatest examples of planar painting, due to its powerful figuration and the bold use of color. *Croma VII* multiplies linearly in space each of the colors featured in the work —through the hand of restorer Endhardt. By eliminating figuration, only materials, formats, medium and color remain, thus reviving the old conflict between figuration and abstraction.

13.
Doble de riesgo (Body Double), 2018
Two paintings commissioned to a counterfeiter
Oil on canvas
61 × 50 cm each

Two identical paintings, formed by rectangles of primary colors on an earthen background, hang on the wall of the main hall of the museum. They were commissioned to a professional forger based on the painting *Formas Abstractas* (Abstract Forms) , by Joaquín Torres García, which was part of the recent monographic exhibition *The Arcadian Modern* at the Museum of Modern Art in New York. By exhibiting these paintings as authentic, the emblematic nature of museums is questioned as spaces that traditionally only house authored works in their collections.

14.
Mono (Proof Copy), 2010
Serigraph on Kraft paper
Installation
Variable dimensions

In 1939, Juan Carlos Onetti published El *pozo* (The Pit), a foundational book that represented a turning point in Uruguayan literature. On the cover —printed in two inks on wrapping paper— there was a drawing made by printer Casto Canel but signed apocryphally under the name of Spanish artist Pablo Picasso. Dozens of "printing proof copies" covered with a dust jacket that reproduces Picasso's fake signature are arranged haphazardly at the foot of one of the pillars of the museum. The installation, made up of volumes of very different formats, seeks to review the concept of authorship, while inviting us to reflect on the value of artistic objects, many of them defined by what contains them, rather than by their content.

15.
Juan cree que el sol es una estrella
(Juan Believes the Sun is a Star), 2010-2018
Drawings and paintings arranged in showcases
Variable dimensions

A generic title that is also a "logical proposition" taken from philosophy lessons in secondary education —in which it is necessary to discern between true (T) or false (F)— gathers this collection of drawings and paintings of outstanding national artists. The works, from different sources (private collections, the Museo Nacional de Artes Visuales and the Tristán Narvaja street market), are distributed in five large showcases specially designed for this exhibition by the industrial design studio Proyector. The ensemble raises a series of questions: What is an author? Can we appreciate works whose authorship is uncertain? How to know which ones are true and which ones are false? Does it matter?

16.
Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, *Autorretrato*]
Oil on canvas
Two pieces
74 × 60 × 5 cm

From the structural decomposition of *Autorretrato* (Self-portrait) (1927), by José Pedro Costigliolo, and by the careful selection of color made by restorer Mechtild Endhardt, the colors of the upper left quadrant —ocres, browns and bordeaux — featured in the original painting are spatially superimposed on the blues and greens of the background. A self- portrait with a clear *planista* tendency is thus reformulated, confronting figuration with abstraction, by splitting the colors and decomposing the plane while preserving its structure.

17.
Continuidad de los parques I
(The Continuity of Parks I), 2018
Two superimposed oil paintings
120 × 97 × 5 cm

Using as a starting point the story *Continuidad de los parques* (The Continuity of Parks) by Argentine writer Julio Cortázar, in which two stories are united with the same ending, two versions of the same landscape are superimposed and continued by Uruguayan artists Gilberto Bellini and Carmelo Rivello, with only two allowed variations: the point of view and the color temperature.

18.
Informe de la restauración
(Restoration Report), 2018
Oil on canvas
Seven canvases and book with the "scientific" report of the restoration process
36 × 58 × 20 cm

The complete restoration —using the *tratteggio* or *rigatino* technique— of the *El vaquero* (The Cowboy) painting, by French artist Victor Emile Cartier, is exhibited in seven superimposed canvases. The 1853 painting is the oldest in the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales. *Tratteggio* is a restoration technique based on the juxtaposition of small lines or strokes of color. These lines are visible from up close, but when observing the work from a distance they blend in with the original layer. In *Informe de la restauración*, the "gaps" and damages in the Cartier painting are reintegrated, but the colors of the restoration are separated into each of the seven canvases.

19.
Campo de color (Color Field), 2018
Single-channel video
5 minutes
Variable dimensions

Ellsworth Kelly (1923— 2015) was an American abstract artist recognized for his chromatic experimentation, and one of the prime examples of the Color Field movement, characterized mainly by the use of broad fields of flat color. Ellsworth Kelly is also the name of the Belted Galloway bull that stars in the video *Campo de color*. By means of representation and artifice, the aim is to trace the presence of geometry in nature.

20.
Pax in lucem, 2018
Oil on wall and skylight opening
Variable dimensions

In the early hours of July 8, 1978, a fire destroyed the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, reducing its valuable collection to ashes. Sixty-four paintings by Joaquín Torres García and seven building murals painted by members of his workshop at Saint Bois Hospital, which were included the exhibition *Geometría sensible* (Sensitive Geometry), were destroyed in that fateful fire. Among the murals was *Pax in lucem*, one of the few painted by Joaquín Torres García. In *Pax in lucem* (2018), each plane of the staircase is painted in oil with the five colors featured in that mural and specially manufactured by Luis Infantozzi with the same formula used at the time by the Torres García Workshop. The overhead light that comes through the recovered skylight and the perfume of the flax oil beckon and lead the viewer to the top level of the museum.

21.
Alegoría (Allegory), 2004
Museum guard, chair and sketch
by Juan Manuel Blanes for *El juramento de los treinta y tres orientales*
70 × 150 × 70 cm

In 1877, Juan Manuel Blanes finished *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (The Oath of the Thirty-Three Easterners). The painting was exhibited in Montevideo and Buenos Aires, receiving recognition from the public and the highest authorities of both margins of the River Plate, to later become a pictorial symbol of national independence from foreign power. A sketch is a design or project that contains only the main features of a painting. By exhibiting the small sketch of the painting, its constitutive ideas are highlighted, while they remain under the watchful vigilance of the guard within a public institution, the museum.

22.
La flor de Coleridge
(The Coleridge Flower), 2016-2018
Two superimposed oil paintings
120 × 97 × 5 cm

The brief and impressive essay by Jorge Luis Borges *La Flor de Coleridge* (The Coleridge Flower) begins with a quote by Paul Valéry that contains a singular idea: "The history of literature should not be the history of the authors and the accidents in their careers or the career of their works, but the history of the spirit as a producer or consumer of literature. That story could be completed without mentioning a single writer". Two landscapes by two different authors, painted in widely different times, chromatically continue each other, echoing Borges' idea that "all authors are one author".

23.
256 colores con alineación superior y reserva de bow windows (256 Colors with Top Alignment and Bow Window Blank Space), 2018
Installation
179 × 3767 cm

With an absolutely descriptive title, the piece returns to the theme of the unicity of the author featured in *La Flor de Coleridge*. Thirty-six works by different artists are ordered according to a double constraint: the top alignment of the canvases and the continuity of the horizon line represented in them. The sequence is interrupted at regular intervals due to the veiled presence of the bow windows of Room 5, thus relating architecture with painting, and suggesting at the same time that "all works are one work".

24.
Croma XII, 2017-2018
[Ernesto Laroche, *La canción del silencio*]
Oil on canvas
Twelve pieces
Variable dimensions

By the end of 2009, President Tabaré Vázquez signed a resolution by which several pictorial works that had been housed in the Libertad building would be returned to their original museums. *La canción del silencio* (The Song of Silence), by Ernesto Laroche, thus returned to its old home, the Museo Nacional de Artes Visuales, of which its author was the director between 1928 and 1940. *Croma XII* is the only case of the series in which the painting being cited is integrated in the new work, a double appropriation: the painting within the painting, the work quoting itself.

25.
Carta de marear (Seasick Chart), 2009
Offset print on paper
Three-collection edition
Variable dimensions

Nine open books are arranged side by side, to represent the complete course of the Uruguay River, which together with the Paraná and Paraguay rivers form the River Plate basin. The flow of the river is embodied in bright red print reminiscent of an image of the bloodstream. Like the human body, composed of water and blood, the river becomes a vital element that runs across the three countries through which it flows. The cover of these nine books features the Rose of the Winds, and their pages offer the basic elements to create an individualized cartography, since each book can be manipulated by the public who thus shares authorship.

26.
Luego de la calma vendrá la tormenta
(The Storm after the Calm), 2018
Installation
Variable dimensions

Using a title based on a "reversed" proverb, two recurring moments in marine painting —the tempest and the calm— are contrastedly displayed at a concave angle of the room, thus preventing the viewer from observing the whole from a single point of view. The theme of duplicity —complementary and opposite—, and the chronological time-weather relation[1], are explored in these open-sea landscapes, as attention is drawn to a genre not often featured in Montevideo, especially considering that the collection of the Museo Nacional de Artes Visuales contains over a hundred works by prominent artists who were interested in the subject.

27.
Una cabeza (One Head), 2018
Installation
Variable dimensions

Two landscapes with identical framing painted by Pedro Blanes Viale —observed in detail from the top of his Mallorcan workshop — document two different chronological moments, through the delicate change of light on plants, flowers and exterior garden walls.

1. Translator's Note: Time and weather are homonyms in Spanish: *tiempo*.

28.
Bestiario (Bestiary), 2018
Oil on canvas
18 × 30 cm

In addition to his interest in gardens, landscapes, portraits and historical painting, Pedro Blanes Viale created wildlife art, one of the oldest genres in the history of art. In this exquisite piece of small proportions, he represents a good sample of the native wildlife of Uruguay.

29.
Sala 5 (Room 5), 2011
Wood and wire
34 × 84 × 7 cm

In 2011, Javier Bassi exhibited a series of "black" paintings and an object in Room 5 of the Museo Nacional de Artes Visuales. The object in question was an amazing model that represented the room itself —created in wood and wire—, in the guise of a bird cage and entitled *Sala 5*.

30.
Atardecer (Sunset), 2009
Video installation
2 channels, 16 minutes
Variable dimensions

Two of the most recurrent genres of painting are gathered in a single piece under the proposition: "see a portrait and listen to a landscape". A man in business attire is illuminated by a diagonal light that focuses on the action, by which he imitates the sounds of local animals that can only be heard at night in the native forest. Next to this projection there is another one in which the same man produces the sounds of other animals that can only be heard during the day. An interaction is thus created in which the protagonists work on the duality between original and copy, imitating the sound of animals in two antagonistic time situations: day and night. The idea of the double, in the search for identity, is alternated with concepts such as representation and copy.

31.
The song remains the same, 2014-2015
Single-channel video
4:44 minutes
Variable dimensions

The *chinchinero* or one-man orchestra Waldo Carrillo moves in a dance related with Andean folklore and progressively enters into a trance. He plays the bass drum with wicker rods, pulls on a rope that is tied to a shoe and continuously hits the cymbals. This street musician imitates with virtuosity John Bonham's legendary drum solo in *Moby Dick*, an instrumental song by Led Zeppelin from the album *The song remains the same*, whose title defines the essence of this work. The idea of original, copy, plagiarism and representation reappear here.

32.
Curador curado (Curated Curator), 2018
Oil on canvas
61 × 46 cm

In April 2016, artist Carlos Capelán inaugurated the exhibition *Museo*, where sixty works belonging to the pictorial collection of the Museo Histórico Cabildo were hung facing the wall, showing their reverse side. This work starts a section where artists look for their own selves. Identity, portrait and representation —recurrent themes in Capelán's work— are explored here from other angles.

33.
Retrato y pantalón azul
(Portrait and Blue Pants), 2018
Oil on canvas
135 × 121 cm

In 1924, José Cuneo doubly portrayed his friend, writer Manuel de Castro, front and back, by including a mirror —usually associated to the self-portrait— as a backdrop for the painting, making the presence of the painter visible in a very unobtrusive background.

34.
Dos centros (Two Centers), 2018
Two superimposed oil paintings
131 × 100 × 6 cm

In the genre of portraiture, it is commonplace to affirm that the gaze of the subject portrayed follows the observer, but what happens when two people are portrayed? Or better yet, what if one of the portrait painters comes from the strictest Torres-García tradition and the other is an outstanding disciple of the Círculo de Bellas Artes? The two most influential art schools in Montevideo in the first half of the 20th century share an almost identical earthen palette, in a montage that replaces the mirror present in the "angular" self-portrait of Washington Barcala, with the portrait of Dr. Alfredo Cáceres, by Horacio Torres.

35.
Autorretrato (Self-portrait), 2018
Installation with thirteen self-portraits
of the MNAV collection
200 × 250 × 7 cm

Twelve self-portraits of different artists are covered by the "symbolist" self-portrait by Guillermo Laborde. The works in the other levels cannot be seen, but they are barely identifiable by the edges of the frames and the museum labels.

36.
Esquina activa (Activated Corner), 2018
Installation
Two self-portraits and concrete steps
240 × 500 × 220 cm

"Activated corner" is a commonly used term in painting, and it refers to the integration of angles in a painting's composition. By changing the line of the horizon, the viewer is encouraged to climb the geometric and solid concrete steps of Room 4 to be able to more suitably appreciate Viera's self-portrait, thus activating this enigmatic object designed by architect Clorindo Testa.

37.
Identikit, 2012-2018
Polyptych
Variable dimensions
Author's collection

Landscape art is the pictorial genre that encompasses natural settings, where the elements are usually arranged in a harmonious and coherent way. *Identikit* is organized as a collection of landscapes arranged in groups on a shelf. The works correspond to different and little-known authors, commonly called "Sunday painters". The inclusion of the works in this collection has the single requirement that they must all contain four basic elements: a tree, a road, a house and a river.

38.
Croma I, 2016
[Nicanor Blanes, *Bella Vista* (Beautiful Sight)]
Oil on canvas board
Twenty-one pieces
20 × 36 cm each

Twenty-one canvas board tiles are the product of a chromatic "distillation" of the *Bella Vista* painting that artist Nicanor Blanes dedicated to painter Diogenes Hequet in 1889. The scene these colors come from is a landscape —showing a shore, water and the Montevideo hill as a backdrop—, but at the same time it is a portrait. There is a certain circularity in the possible intersection of genres posed in this small-scale painting where a photographer who is portraying a father with his son is in turn portrayed by the painter.

39.
Continuidad de los parques II
(The Continuity of Parks II), 2018
Outdoor replica of steps
90 × 330 × 220 cm

Playing with the idea of an "inverted mirror", four concrete steps identical to those in the interior space of the museum were built on the outside, matching the staircase landing with the window ledge. The aim is to blur the boundary between the interior and exterior of the museum.

40.
Coleçâo/Collection, 2008
215 serigraphs based on the institutional catalog of MAC USP, São Paulo
Edition: 1/1
28.5 × 28.5 cm (closed)

A *catalogue raisonné* (from French, 'reasoned catalogue') is a monographic book that gathers, comments and organizes the works of a museum. In *Coleçâo/Collection* , 215 serigraphs cover all the works reproduced with the "institutional" red color in the *catalogue raisonné* of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. This monochrome intervention seeks to reflect on the symbolic mutation suffered by works by the mere fact of entering the collection of an institution or museum.

41.
Estudio (Study), 2012-2018
Installation
Selection of Nativist books
Variable dimensions

Based on the logic of the Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes (Descriptive catalog of the National Museum of Fine Arts) , where each work of the collection is narrated through a precise description, this installation opens a series in which pictures of Juan Manuel Blanes are narrated through different covers of Nativist literature books. The elements of the image are replaced by titles that recall what is seen on the canvas. Words name and assume the place of objects.

42.
Carreta (Wagon), 2012-2018
Installation
Selection of Nativist books
Variable dimensions

Another Blanes canvas "translated" by typography. A written picture where a thematic continuity is outlined, a conceptual relationship between the elements of the image and the content of the chosen books. *Carreta* , an 1878 painting, is narrated through different gaucho literature printed materials that refer to the road, to the tracks, to the "distant homeland".. Three different covers from three successive editions of *La Carreta* by Enrique Amorím, a writer from the Salto province, each featuring its own design (one of them made by Anhelo Hernández for the Losada edition, another with illustrations by Argentine Carybé) allude to the route or movement of the old vehicle.

43.
Uno de los tres chiripás
(One of the Three Chiripás[2]), 2012-2018
Installation
Selection of Nativist books
Variable dimensions

In a slight variation of the written picture, a single book —*Los tres gauchos orientales* (The Three Gauchos from Uruguay), by Antonio Lussich— is chosen to synthesize and describe one of the sketches that Blanes made before painting *Los tres chiripás*. According to critic Ángel Rama, in the introduction of this edition from the Biblioteca de Marcha, the book predates the *Martín Fierro,* and it was José Hernández himself who encouraged the young Lussich to publish his work. With 16,000 copies sold, this book was an unexpected milestone in the chorus of poetic voices that represented, according to Rama, "the thought of the defeated people of the River Plate gauchos."

44.
El rodeo (The Roundup), 2012-2018
Installation
Selection of Nativist books
Variable dimensions

This unsigned Blanes painting, which represents a country scene, is narrated by books such as: *El ombú* by Guillermo Enrique Hudson; *Rebencasos* (Whiplashes), by Rosales, *El Arriador*, with vignettes by the author; *Fogoneros*, by Simplicio Bobadilla, with a cover by Julio E. Suárez "Peloduro"; *Hombres, tierras y ganado*, whose cover was designed by Luis Camnitzer; *Trasfoguero*, by Miguel Ángel García, or *Potros, toros y aperiases*[3] by Javier de Viana, published in Montevideo in 1922 by Claudio García Editor.

2. Translator's Note: A man's woolen garment rectangular in shape, usually tucked in at the belt and wrapped in various ways around the hips and thighs and worn by gauchos and Indians in southern South America. Merriam-Webster's Dictionary.

3. Translator's Note: Brazilian guinea pig.

45.
Air discurso (Air Discourse), 2012
Video installation
5 channels, 29 minutes
Variable dimensions

On November 27, 1983, during the military dictatorship, a crowd called by all the political parties gathered at the foot of the Obelisco de los Constituyentes (Obelisk to the Founding Fathers) to listen to a proclamation written by Enrique Tarigo and Gonzalo Aguirre and read by Alberto Candeau, a star of the Comedia Nacional. In *Air discurso,* five masters of Uruguayan theater revisit this proclamation with gestures and hand movements, but muted and without moving their mouths. In view of the game of mirrors generated by the continuous reiteration of the projections and the suppression of the discourse, the aim is to explore the relations between theater and politics.

46.
Croma IV, 2016
[M.A. Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Acrylic on canvas
Ten pieces
59.5 × 44.5 cm each

Gaucho sur fond orange, by Miguel Ángel Pareja, is the chromatic source of this work. A member of the so-called Grupo de los Ocho (Group of Eight), Pareja developed a solid theory of color based on his own painting activity; an unwritten theory built one brushstroke at a time. He was a disciple of French painter Roger Bissiére, and under his teaching, as Pareja has said, he learned to solve the chromatic aspects "based on the juxtaposition of tints and shades on the canvas". The rationalization of color has been a central theme of his teaching work at the National School of Fine Arts, of which he was a director between 1964 and 1972.

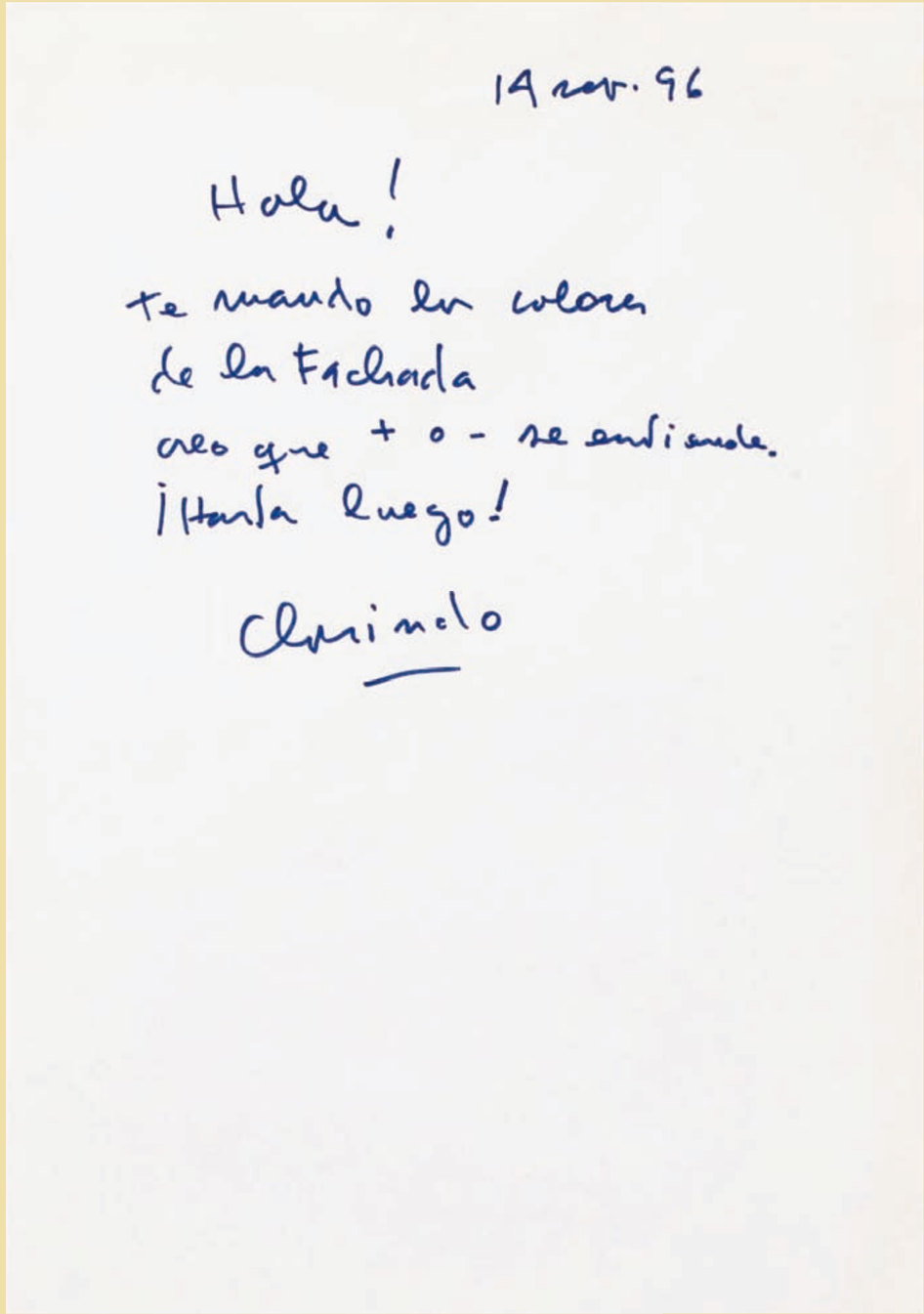
47.
Saludos (Greetings), 2006
Single-channel video
9 minutes
Variable dimensions

Saludos is a video installation made to celebrate the tenth anniversary of the reopening of the Florencio Sánchez Theater, in which, through the opening and closing of the curtain, we see a parade of different neighbors from the Cerro, the working class area of Montevideo where the theater is located, appearing individually to applause. By means of a revisitation of *commedia dell'arte* , in which the actors improvise from a very short governing outline, the actor-spectator relationship is inverted, in a sort of continuum ad infinitum . The spectator is thus called on by a social body that affirms its existence from the real world by invading the world of representation. Located in one of the stairs of the museum, *Saludos* marks the end of the exhibition path of *Aquí soñó Blanes Viale*.

Luis A. Solari
Centenario

Testa.otf
La tipografía *Testa* fue diseñada
especialmente por Santiago Uribe
para la exhibición *Aquí soñó Blanes Viale*.
La misma se puede descargar
gratuitamente en: mnav.gub.uy

Este libro se terminó de imprimir en los
talleres de Gráfica Mosca, en la ciudad
de Montevideo, en febrero de 2019.



14 nov. 96

Hola!

te mando los colores
de la Fachada
creo que + o - se entiende.
¡Hasta luego!

Clorindo

Misiva enviada a Ángel Kalenberg por Clorindo Testa en 1996.

mec
Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura

mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

9 789974 363793