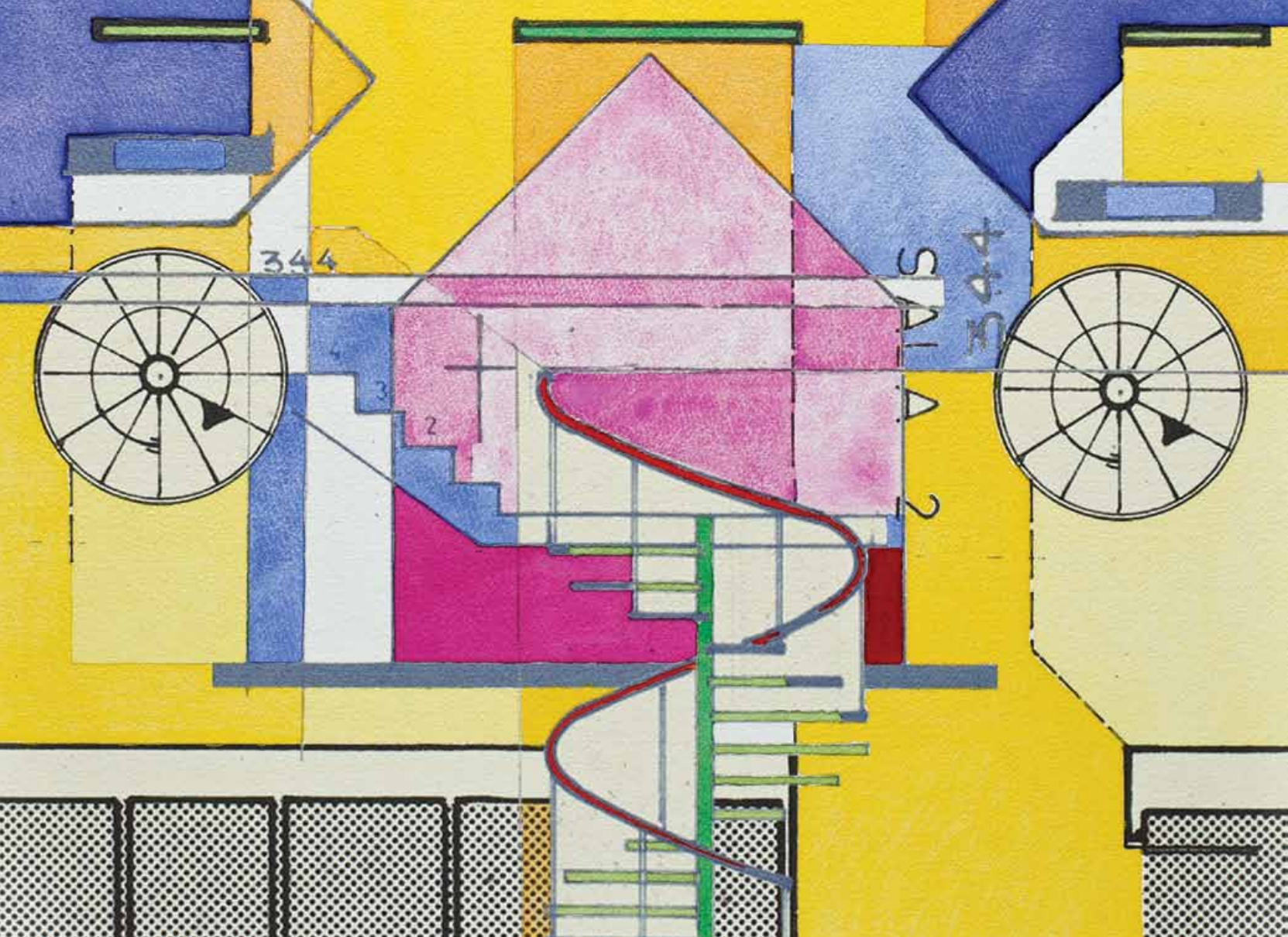


VIVIR EL PLANO / Santiago Tavella



VIVIR EL PLANO

Santiago Tavella



344

SALA 2

344

2

3

4

<

detalle

Té de Testa, 2012

Vivir el plano es el nombre de la exposición de Santiago Tavella que nos recibe apenas ingresamos al Museo Nacional de Artes Visuales. El espacio museístico ha sido transformado a partir de varios planos de color que ofician de umbral, produciendo una experiencia visual tan singular como seductora. Estas modificaciones planteadas por Tavella apuntan a concebir la arquitectura desde un lugar lúdico y vinculado estrechamente con una historia personal, que eventualmente coincide con la Historia de la Arquitectura y también con la propia historia del MNAV.

Pinturas, animaciones, banda sonora, objetos y demarcaciones territoriales basadas en la forma y el color como elementos constructivos componen otro espacio posible, que incide directamente en el espacio expositivo conocido y reconocible por aquellos que frecuentan el museo.

Los invitamos a compartir la propuesta de Santiago Tavella y configurar en forma colectiva espacios singulares desde diferentes planos.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales
Director of the National Museum of Visual Arts

Vivir el plano (Living the plane) is the title of Santiago Tavella's exhibition, which we meet as soon as we enter the National Museum of Visual Arts (MNAV). The gallery space has been transformed with various color planes that serve as a threshold and give us a visual experience that is as unusual as it is seductive. These changes designed by Tavella are aimed at approaching architecture in a playful way and are closely linked to his own life story, which eventually coincides with the history of architecture and the history of the MNAV itself.

Paintings, animations, a sound track, objects and spatial markers based on form and color as constructive elements make up another possible space which directly affects the exhibition space that people who frequent the gallery know and recognize.

We invite you to share in the experience Santiago Tavella is offering and collectively configure unusual spaces from different planes.

Planear el hipervolumen de Santiago Tavella

Planning Santiago Tavella's hypervolume

Verónica Cordeiro
curadora

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es este, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

Jorge Luis Borges, El libro de arena, 1975.

Esas son las primeras líneas del cuento *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. En este cuento, un escocés visita el apartamento del escritor para venderle biblias. Visto que el narrador ya posee una importante colección de biblias antiguas, el vendedor le muestra otro libro sagrado, *El libro de arena*, adquirido en un pueblo de la llanura de los confines de Bikanir, India, y le explica que se llama así porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin. Luego le instruye que busque la primera hoja del libro:

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

Lo mismo sucede cuando busca la última hoja del libro «monstruoso», «una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad». Instauraba en las dimensiones del tiempo y del espacio una relatividad infinita respecto de nuestra ubicación en el plano de la vida. Huye de nuestro control la lógica de un tiempo lineal, donde los acontecimientos son registrados de acuerdo con el transcurso natural del tiempo, y con escasa acción paralela o secundaria. En *El libro de arena*, Borges vuelve a la temática recurrente que introduce en la *Biblioteca de Babel* de un mundo fantástico caracterizado por la indefinición de universos infinitos, previendo de cierto modo la atracción actual en el campo de la cultura por la física cuántica y mundos paralelos.

La línea, el plano, el tiempo transfigurado, la noción de lo obsceno, la sobreposición: pensar la obra actual de Santiago Tavella me condujo a esta noción del hipervolumen que Borges introduce en cuanto paradoja geométrica al inicio de uno de sus cuentos más célebres. Si en Borges lo obsceno emerge en cuanto

The line consists of an infinite number of points; the plane of an infinite number of lines, volume consists of an infinite number of planes, hypervolume of an infinite number of volumes... No, this more geometrico is decidedly not the best way to begin my tale. To say that the story is true is by now a convention in every fantastic tale; mine, nevertheless, is true.

Jorge Luis Borges, The book of sand, 1975.

These are the opening lines of the story *The book of sand* (*El libro de arena*) by Jorge Luis Borges. In this tale a Scotsman visits the writer's apartment to sell him some Bibles. The narrator already has a large collection of old Bibles so the salesman shows him another sacred book, *The book of sand*, which he acquired in a village on the plains near Bikanir in India. He explains that it has this name because, like sand, the book has neither a beginning nor an end. Then he tells him to try and find the first page on the book.

I took the cover in my left hand and opened the book, my thumb and forefinger almost touching. It was impossible: several pages always lay between the cover and my hand. It was as though they grew from the very book.

The same thing happens when he tries to find the last page of the “monstrous” book, and he calls it “an obscene thing that defiled and corrupted reality”. In the dimensions of time and space it established an infinite relativity about our location on the plane of life. The logic of lineal time, in which events occur in accordance with the natural flow of time and with hardly any parallel or secondary action, slips out of our control. In *The book of sand* Borges returns to a recurrent theme he introduces in *The Library of Babel* (*Biblioteca de Babel*), that of a fantastic world characterized by the indefiniteness of infinite universes, which in some way prefigures the current attraction in the field of culture for quantum physics and parallel worlds.

When I was reflecting on Santiago Tavella's current work, these ideas— lines, planes, time transfigured time, the notion of the obscene, superimposition— led me to the notion of hyper-volume that Borges introduces as a geometric paradox at the beginning of one of his most celebrated stories. While in Borges

presencia de algo monstruoso, en Tavella lo obsceno está presente desde otro lugar, posiblemente opuesto; ya no es más fruto del descontrol, sino de una postura de libertad con relación a la apropiación des-comprometida de la obra de otros autores, con el fin de repensar la cultura visual contemporánea y sus hibridaciones desde la historia del siglo XX y sus múltiples geografías (o planos). El plagio es obsceno, y constituye la conformación de un nuevo lenguaje visual y semiótico en el arte y el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, en marcada contraposición al purismo de las utopías modernistas. En esta muestra, la primera individual institucional de Santiago Tavella desde el año 2000, cuando realizó *Helarte de Santiago Tavella* en la Colección Engelman Ost, el polifacético artista, músico, gestor y curador dedica los últimos dos años a una investigación en torno a su relación con la arquitectura moderna, insertándola en una suerte de *hipervolumen* sincrético entre las certezas de la era moderna y la polifonía híbrida, fragmentada y desenraizada de la era de la publicidad y los medios de comunicación masiva actual.

Vivir el plano vuelca la mirada hacia algunos elementos fundamentales del lenguaje técnico utilizado en el diseño arquitectónico: el plano, el corte y los alzados producidos por los arquitectos en la proyección de una edificación. Tavella aborda la temática arquitectónica desde el plano; construye una investigación estética que dialoga con la línea, la forma, el color, el documento histórico y viajes en el tiempo: entre su propia historia y subjetividad y la historia oficial de la arquitectura moderna canonizada por escritores como William J. R. Curtis en *La arquitectura moderna desde 1900* —guía clásica de la arquitectura del siglo XX en todas las facultades, incluida la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República del Uruguay, donde el artista realiza toda su formación, quedando en deuda apenas con el proyecto final.

Retorna a esos libros más de dos décadas después, y los examina con otra mirada. Volver a rever documentos de nuestra juventud implica mucho más que una mirada madurada, crítica o cínica. El objeto del pasado proporciona un desplazamiento hacia atrás que conlleva no solamente la memoria en cuanto reminiscencia fugaz de la mente en el cuerpo del ayer, sino que también reubica el cuerpo actual, los deseos, las ansiedades, los sueños dentro de toda una trama social, económica, política, cultural de un tiempo que está simultáneamente en proceso de perderse y de ser re-vivido. *Vivir el plano* marca un

the obscene emerges as the presence of something monstrous, in Tavella the obscene resides in a different place that is quite possibly the opposite. It is no longer the consequence of a lack of control but a stance of freedom as regards the uncommitted appropriation of other authors' works so as to represent contemporary visual culture and its hybrids from the history of the 20th century and its many geographies (or plans). Plagiarism is obscene and constitutes the conformation of a new visual and semiotic language in art and thought in the second half of the 20th century, in marked opposition to the purism of modernist utopias.

This is Santiago Tavella's first individual institutional show since 2000, when he did *Helarte de Santiago Tavella* at the Engelman Ost Collection. For this exhibition the multi-faceted artist, musician, administrator and curator has devoted the last two years to researching his relation with modern architecture and has inserted it in a kind of syncretic hypervolume between the certainties of modern times and the hybrid, fragmented and rootless polyphony of the advertising age and today's mass media.

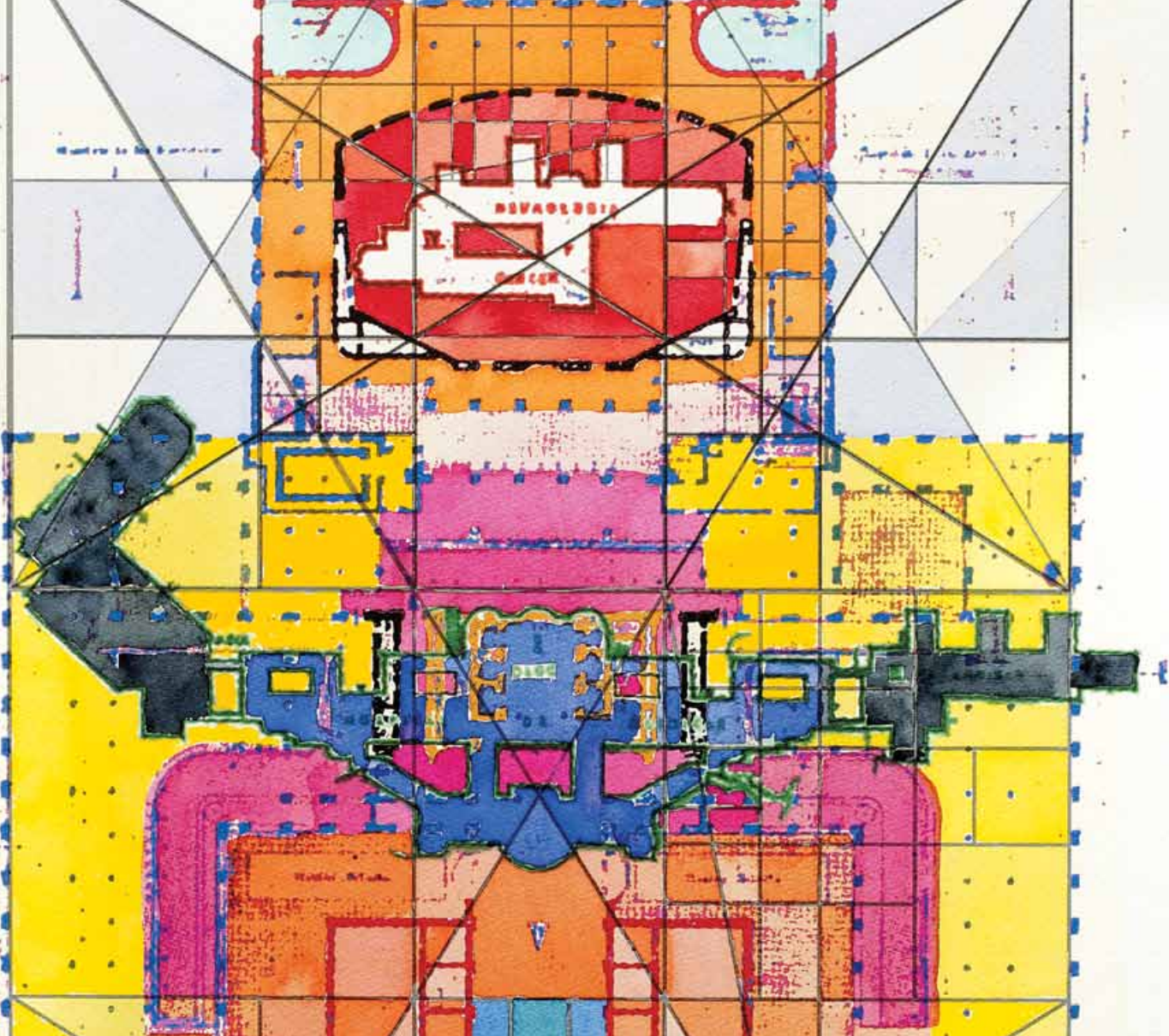
Vivir el plano (*Living the plane*) is a view of some basic elements of the technical language used in architectural design: the plans, sections and projections architects produce when they are designing a building. Tavella approaches architectural subject matter from starting point of the physical plan. He undertakes an aesthetic study that is in dialogue with lines, shapes, colors, historical documents and time travel between his own story and subjectivity and the official history of modern architecture canonized by writers like William J. R. Curtis in *Modern Architecture since 1900* —the classic guide to 20th century architecture in all university faculties including the Faculty of Architecture at the University of the Republic of Uruguay, where the artist received all his training and only the final project remained in doubt.

He goes back to these books after more than twenty years and examines them with a new perspective. Re-examining documents from our youth means much more than just taking a mature or critical or cynical view. Objects from the past move us back in time and this involves not only fleeting mental reminiscences of yesterday's body but also re-positioning what we

>

detalle

Cravo-Ton, robot-tótem-ídolo de la esterilidad, 2012



momento de transformación y ruptura: en pleno mediados de carrera, Tavella hace una importante revisión de todas sus influencias e intereses y, sin perder la picardía inconfundible que ha caracterizado sus juegos estético-semánticos con las palabras, las formas y los clichés de la cultura popular —los «scalambures, antanaclasis, homófonos» de *Crioinstalación*, 1999/2002, performance, seguidos del libro *Yo a este lo ablando hablando*, 2004/2009 (Montevideo: Ediciones Santillana)—, se vuelve, sin lugar a dudas, más serio.

Aunque es posible que la seriedad devenga apenas de la formalidad académica inherente a los contenidos apropiados o, mejor dicho, a los *planos robados* —de la Villa Savoye de Le Corbusier, de los almacenes Carson de Sullivan, de la Villa Tugendhat de Mies van der Rohe, del proyecto de viviendas Pruitt Igoe de Yamasaki, demolido veinte años después de su construcción y considerado por Charles Jencks como «el día en que murió la arquitectura moderna», de la Facultad de Ingeniería de Vilamajó—, e incluye planos de obras nunca realizadas, como el proyecto perdedor del Hospital de Clínicas de Cravotto, superpuesto al plano de la Intendencia de Montevideo.

¿Qué hacemos con la arquitectura luego de estudiarla, si elegimos no ejercitarla en cuanto profesión? ¿Y qué hacemos con las enseñanzas de nuestros maestros más racionalistas, cuando sus fundamentos se nos adhieren a la memoria como ecos insistentes de un sueño que se vuelve a repetir, noche tras noche?

Confrontarse con el plano en cuanto lenguaje proyectual. Vivir el plano. Tavella vuelve a abrir sus viejos libros. Los relee, observa detalles otrora desapercibidos por completo, como el grano de la película fotográfica de las reproducciones en blanco y negro que ilustran algunos ejemplos de los casos estudiados por los autores; busca planos de construcciones uruguayas que nunca llegaron al libro de Curtis y los relaciona con los ejemplos icónicos de la arquitectura europea y norteamericana. Escanea imágenes, descarga otras de la Internet, imprime esquemas, las interviene gráficamente y, finalmente, luego de una larga fase de investigación gráfico-teórica, se dedica a una placentera y lúdica entrega pictórica: la acuarela.

Tavella es de una generación que crece en un momento de profundos cambios políticos e ideológicos en el mundo. Hereda la austeridad del modernismo utó-

are now with our desires, anxieties and dreams, in the social, economic, political and cultural fabric of a time that is in the two simultaneous processes of being lost and being re-lived. *Vivir el plano* marks a point of transformation and rupture. In the middle of his career, Tavella has undertaken an important review of all his influences and interests, and without losing the unmistakable mischievousness so typical of his aesthetic-semantic games with the words, shapes and clichés of popular culture, as in the “puns, rhetoric and homophones” in his *Crioinstalación* (1999/2002) performance, or in his book *Yo a este lo ablando hablando*, 2004/2009 (Montevideo: Ediciones Santillana), there is no doubt he has become more serious.

It may be that this seriousness comes only from the academic formality inherent in content he has appropriated, or rather from “stolen plans” like those for Le Corbusier’s Villa Savoye, for Sullivan’s Carson building, for Mies van der Rohe’s Villa Tugendhat, for Yamasaki’s Pruitt Igoe housing projects (which were demolished twenty years after they were built and were considered by Charles Jencks as “the day modern architecture died”) or for the Vilamajó Engineering Faculty. There are even plans for buildings that were never built like Cravotto’s unaccepted design for the Hospital de Clínicas, superimposed on the plan of Montevideo City Hall.

What do we do with architecture after studying it, if we decide not to pursue it as a profession? And what do we do with the teachings of our most rationalist teachers when their basic contents stay in our memories like the insistent echoes of a dream that recurs night after night?

To confront the plane in terms of a project-based language: To live the plane. Tavella opened his old books again, he re-read them, he found details he had completely overlooked before, like the grain of black and white photographic film prints that illustrate some examples of the buildings the authors studied. He sought out plans of Uruguayan buildings that never made it to Curtis’s book and related them to iconic examples of European and North American architecture. He scanned images, he downloaded others from the Internet, he printed schema, he drew on them, and finally after a long phase of graphic-theoretical research, he devoted himself to a pleasant and playful artistic medium: watercolors.

pico y su convicción de que la nueva arquitectura puede cambiar al hombre y, por consiguiente, construir un mundo mejor, a la vez que siente una irrefrenable atracción por todo el universo pop, los residuos imagéticos de los medios de comunicación masiva, caracterizados por discursos horizontales y el pastiche, el collage, el cinismo y la superficialidad. La extrema divergencia de esos dos mundos ha ocupado el tiempo de las mentes más brillantes de la cultura desde los últimos treinta años: la relación entre el modernismo y el posmodernismo. Darse cuenta de estar continuamente pululando entre un mundo pasado y un presente que trae muchas de sus huellas, ahora fragmentadas y vaciadas de sus contextos históricos, reconocerlo y pensar cómo crear un espacio de encuentro para ambos.

Se trata de conciliar tiempos dispares y de sincretizar lenguajes regidos por ideologías antagónicas, algo que comienzan a investigar a fines de los años 1940 e inicio de los 1950 en Europa y los Estados Unidos artistas como el británico Richard Hamilton, precursor del pop art, con su icónico collage de 1956, titulado *¿Qué es exactamente lo que hace nuestras casas tan diferentes, tan atractivas hoy?*, o Robert Rauschenberg, con sus *Combines* y Jasper Johns con sus pinturas-ensamblajes neodadaístas; artistas que, a partir de una matriz plástico formalista, introducen objetos de uso popular en sus telas, transformándolos en símbolos confrontados con palabras y textos que ponen en evidencia la transformación social y económica del capitalismo industrial del posguerra.

En el caso de Tavella, se conjugan elementos oriundos de un repertorio amplio y ecléctico que toma en cuenta la presencia en nuestro imaginario de la cultura europea y norteamericana, a la vez que gana complejidad con aspectos de la cultura local uruguaya y rioplatense. Tavella recuerda las clases de su maestro, Miguel Ángel Pareja, encuentra ecos con el cromatismo vibrante y la utilización pura, ausente de modelado, de los colores del planismo uruguayo de los años 1920 y 1930, y recrea ciertas tramas reguladoras basadas en las proporciones del rectángulo áureo en composiciones que exigen un espectador atento, interesado en el juego, la historia, y la relación incierta, tensa, entre la forma expresiva y la abstracción geométrica. Al sobreponer planos de diferentes proyectos arquitectónicos sobre un mismo plano con líneas regidas por la proporción áurea, y agregarles color de manera totalmente subjetiva, descubre

Tavella is from a generation that grew up at a time of far-reaching political and ideological change in the world. He inherited the austerity of utopian modernism and the conviction that the new architecture could change human beings and lead to the construction of a better world. But at the same time he was irresistibly attracted to the whole universe of pop, the residue of images from the mass media with their horizontal discourse, their pastiches, collages, cynicism and superficiality. The drastic divergence between these two worlds has occupied the most brilliant minds in our culture for the last thirty years: the relation between modernism and post-modernism. To realize we are forever buzzing between a past world and a present that bears many traces of it, remnants that are now fragmented and emptied of their historical contexts, and to recognize this and apply the mind to how to create a space where the two can come together.

This is about conciliating very different times and fusing languages that are ruled by mutually-antagonistic ideologies, a subject that was first researched at the end of the 1940s and start of the 1950s in Europe and the United States. One example is the British artist Richard Hamilton, a forerunner of pop art, who in 1956 produced his classic collage entitled *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Another is Robert Rauschenberg with his *Combines*, and there was Jasper Johns with his neo-Dadaist assembled-paintings. These were artists who use a formal plastic matrix and introduce everyday objects into their compositions, which transforms them into symbols confronted with words and texts that illustrate the social and transformation of industrial capitalism in the post-war years.

In Tavella's case there is an interplay of elements derived from a wide and eclectic repertoire that reflects the presence European and North American imagery in our culture, and this is also overlaid and made more complex with aspects of Uruguayan and River Plate culture. Tavella harks back to classes with his teacher, Miguel Ángel Pareja, and we find echoes of vibrant chromatism and the pure unmodeled employment of color as in Uruguayan planism in the 1920s and 1930s. He also re-creates certain regulatory parameters based on the proportions of the golden rectangle in compositions that demand a viewer who is attentive, interested in the game, in history, and in the

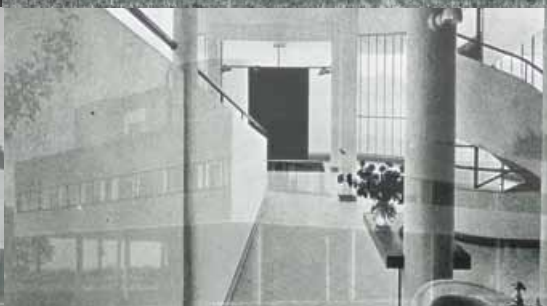
nuevas formas icónicas. Estas, a su vez, se alejan de la matriz arquitectónica original, de modo que el plano de la Villa Savoye sufre un corte que, al repetirse en otra extremidad del plano, se transforma en un pez torresgarciano; la Intendencia de Montevideo confunde el ángulo de visión transformándose en un gigante robot que parece salido de una vieja película de ciencia ficción, y el plano de la casa de Mies van der Rohe desvela, a partir del desplazamiento fortuito de sus elementos arquitectónicos como la escalera y el garaje, el hocico de un perrito infantil. Esta casita aparece más de una vez, adquiriendo resoluciones plásticas variadas, como en el caso del acrílico traslúcido suspenso de una de las vigas de metal, titulado *La casa de Diógenes el perro (Madí áureo cínico)*. Tavella juega con las formas de la casita infantil hace una década, desde donde investiga formas que aluden al movimiento Madí por romper con la ortogonal del cuadrado o del rectángulo, en plena conciencia de que la alusión es una mera apropiación *pop*, lúdica y formal, distante del lenguaje abstracto que estudiaban artistas como Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss. De ese juego aparecen obras como *Madí doméstico*, una escultura en forma de casita infantil compuesta por planos de color lisos, en acrílico, fijados directamente sobre la pared, y *Madí interactivo*, estructura similar donde los planos de color están dispuestos sobre una mesa, sueltos como un puzzle a disposición de la interacción del público.

Tavella juega con la forma, el color, la historia y la percepción del espectador. Penetra el cliché, lo tuerce y extrae desde ese abordaje una picardía que es irónica sin ser cínica. En el Arte Madí hay una idea implícita del objeto moderno, cinético y esencialmente formal. En los Madí de Tavella hay trampas, ya que aparentan aludir a algo que evidentemente no son. Ni abstractos, todo lo contrario, ni cinéticos, aunque se fragmentan y evidencian su movilidad. Si el espíritu del modernismo era regido por la pureza en la forma y el equilibrio entre los elementos constitutivos de un determinado contexto constructivo —la luz, los materiales, el espacio, la línea, etc.—, Tavella expone la contradicción. Observa la superficialidad del *pop* actual en cuanto tema, creando campos de choque entre la densidad del modernismo y el des-compromiso ideológico del mundo de comunicación masiva. En esta exposición Tavella va más allá de los juegos anteriores que realizaba con las asociaciones libres entre palabras o los Che Guevaras *pop*. Aquí hace una suerte de revisión contemporáneo-histórica perforando y trascendiendo los clichés, como el

uncertain and tense relations between the expressive form and geometric abstraction. He superimposes the plans of different architectural projects on a surface with lines governed by the golden proportion, and he lays on color in a totally subjective way and thus discovers new iconic forms. These in their turn deviate from the original architectural scheme. Thus the plan of Villa Savoye is cut in such a way that as it repeats at the other end of the plan transforms into a Torres García-type fish, and the City Hall of Montevideo confuses the angle of vision and makes it into a gigantic robot that seems to have sprung from an old science fiction movie, and the plan of the Mies van der Rohe house, thanks to the fortuitous displacement of its architectural elements like the staircase and the garage, appears as the snout of a childish dog. A little house appears over and over again in a variety of plastic forms, like in the translucent acrylic composition hanging from the metal beams entitled *La casa de Diógenes el perro (Madí áureo cínico)*.

Tavella has been playing with the shapes of this childlike house for more than ten years, using it to investigate shapes that allude to the Madí movement in that they break with the orthogonal aspect of squares or rectangles. He does this knowing full well that the allusion is a mere *pop* appropriation, playful and formal, a far cry from the abstract language that artists like Carmelo Arden Quin or Rhod Rothfuss studied. This game has yielded things like *Domestic Madí (Madí doméstico)*, a sculpture in the shape of a childlike house made up of flat acrylic color planes fixed directly onto the wall, and *Interactive Madí (Madí interactivo)*, a similar structure except that the color planes are set out loose on a table like a puzzle, inviting the public to interact with it.

Tavella plays with forms, colors, stories and the viewer's perceptions. He penetrates clichés and twists them and in mischievous ways that are ironic without being cynical. In Madí art there is an implicit idea of the modern object, kinetic and essentially formal. In Tavella's Madis there are traps because they appear to allude to something that they are evidently not. They are not abstract, quite the opposite, and although they are fragmented and seem to move they are not kinetic. If the spirit of modernism was ruled by purity of form and the balance between the constructive elements of a specific constructive context —light, the materials, space, lines, etc.—, Tavella



entendimiento general de que la diferencia entre alta y baja cultura está en el género, y no en el contexto, la idea de que la música clásica es alta cultura y el rock es baja cultura, por ejemplo. No se trata de eso, sino del grado de investigación, que depende del género, y de la forma.

¿El sarcasmo o la ironía? La alusión a un mundo infantil instaura un hilo de humor que se mantiene en toda la exposición. Además del conjunto de acuarelas basadas en intervenciones sobre planos modernistas, Tavella crea una ambiciosa intervención arquitectónica *in situ* y *site-specific* sobre la primera pared en la entrada del Museo Nacional, que juega con esos dibujos hechos por los niños o, mejor dicho, hechos por adultos para los niños, de la típica casita básica: un cuadrado, un triángulo sobre el cuadrado, y un par de rectángulos. Al entrar al Museo Nacional, uno luego pasa por debajo de unos arcos ojivales que tienen esa misma forma triangular, productos de la reforma realizada en los años setenta por el arquitecto argentino Clorindo Testa. De modo de llamar la atención a esa extraña interfaz arquitectónica, que se vuelve a repetir en la pared siguiente, Tavella transforma el espacio de la entrada del Museo trabajando, nuevamente, con el plano, la forma y el color.

Completan el repertorio expositivo la videoanimación *Madame Savoyage*, donde una imagen de una maqueta de la Villa Savoye de Le Corbusier construida con legos viaja por entre imágenes de los interiores de la casa, representadas por fotografías antiguas en blanco y negro apropiadas de libros de arquitectura y otras encontradas en Internet. Además de la forma en repetición continua (in loop) del video, esa circularidad repetitiva sintetiza toda la lógica y metodología aplicada a las demás obras, característica que crea una simultaneidad temporal incongruente, como el vertiginoso libro de arena de Borges, entre el elemento histórico aislado, puesto en evidencia, luego desfigurado y resignificado, su yuxtaposición a elementos contemporáneos, la fusión entre formas y geografías que nunca se encontraron en el espacio, mientras cohabitaban tiempos paralelos.

<
video stills

**Madame Savoyage, avec remerciements a Le Corbusier,
Mme. Savoye et une petite embarquée pour le Maiden Voyage de Herbie Hancock.
Mixage audio par Martín Tavella en "El Cuarto Tavella Móvil", 2012,
video, 2', repetido 4 veces.**

exposes the contradiction. He sees how superficial modern pop is as regards subject matter, and he creates fields where the denseness of modernism collides with the ideological decommitment of the world of the mass media. In this exhibition Tavella goes beyond the games he used to play with the free association of words or his pop Che Guevaras. Here he undertakes a kind of modern-historical review in which he perforates and transcends clichés like the generalized notion that the difference between high and low culture has to do with the genre and not the context; for example the idea that classical music is high culture and rock is low culture. But he is not about that, but rather the degree of depth that is free of genre and of form. Sarcasm or irony? The allusion to a world of childhood brings in a thread of humor that runs through the whole exhibition. In addition to the group of watercolors based on working on modernist plans, Tavella has created an ambitious site-specific architectural composition on the first wall at the entrance to the National Museum. In this he plays with children's drawings, or rather the drawings adults do for children, of the typical basic little house consisting of a square with a triangle on top and a couple of rectangles. When you go into the National Museum you then go under some pointed arches that have this same triangular shape, which were made by the Argentine architect Clorindo Testa during a refurbishment in the 1970s. As a way of calling attention to this strange architectural interface, which is repeated on the next wall, Tavella transforms the Museum's entrance space, again working with the plan and form and color.

The repertoire in this exhibition is rounded off by an animation video, *Madame Savoyage*, where the picture of a model of Le Corbusier's Villa Savoye built out of lego travels between pictures of the interiors of houses represented by old black and white photographs from architecture books and other things found on the Internet. This video runs in a continuous loop and its repetitive circularity is a synthesis of all the logic and methodology applied to the other works. It creates an incongruent temporal simultaneity, like Borges' dizzying book of sand, between the isolated historical element that is shown and then disfigured and given a new meaning, its juxtaposition with contemporary elements, and the fusion of forms and geographies that were never found in space as they cohabit parallel times.

Santi

Gata

Santiago Tavella y Graciela Taquini conversan

Santiago Tavella in conversation with Graciela Taquini

Conocí a Santiago Tavella a comienzos de esta centuria, 2001, cuando organicé un *petit déjeuner* cibernético en la Alianza Francesa, invitando a creadores argentinos y uruguayos que estaban trabajando con arte digital. Me llamó la atención este personaje, un gigante enrulado que en ese momento parecía tan embarazado como su esposa, en la dulce espera de Victoria, su hija mujer. Lo que mostró era muy original: una especie de poemas visuales con un humor *naïf* que vinculaban el diseño, la palabra y la imagen con espíritu burlón. A partir de la muestra de Teresa Puppo en el Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, en Montevideo, 2001, iniciamos una relación tanto laboral como afectiva. Confabulamos muchas cosas juntos; lo primero fue que en 2002 me propuso llevar mi curaduría *Trampas* a Montevideo, Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, con la inclusión de artistas uruguayos que él seleccionó. Luego su participación en *Arte en progresión*, el encuentro de arte y tecnología que yo organizaba en el Centro Cultural San Martín, en Buenos Aires, 2002, dentro de la sección Mayo Uruguayo. Allí también cocuramos *Marcas oficiales*, sobre una idea de Santiago, dándole una vuelta de tuerca al tema del arte y la política. La preparación de esta exposición llevó meses de trabajo en una extraordinaria armonía, con un placentero intercambio. Entonces tuve ocasión de festejar sus originales *tavelladas*, juegos de palabras con referencias icónicas. La «Coca común» transformada en «Coca Regules», o la «Coca Light» como «Coca Luz», que incluye el chiste interno de la palabra *Coca*, un popular apodo rioplatense, o la ambigüedad de la literalidad entre luz y liviano. Su humor lúdico e irreverente solía utilizar palabras subidas de tono, tanto sexuales como escatológicas que nunca parecen groseras. El resultado fue encontrarnos con una especie de Rabelais uruguayo y digital. Indudablemente se podía hacer un paralelismo con algunas letras de las canciones del Cuarteto de Nos, o más tarde de las de su trabajo como solista. De una manera ingeniosa y simple, Santiago Tavella desmonta la banalización de ciertos mitos o ciertas convenciones. Sus versiones del Che son tan políticamente incorrectas como la estrofa de su

I first met Santiago Tavella at the start of the century, in 2001, when I organized a cybernetic *petit déjeuner* at the Alianza Francesa and invited Argentine and Uruguayan creators who were working in the digital art area. I couldn't help noticing this curly-haired giant with a belly that made him look as pregnant as his wife, who was expecting their daughter, Victoria. His work was very original, sort of visual poems with naive humor, a combination of design, words and images, with a joking spirit.

At the Teresa Puppo show at the Subte Municipal Exhibition Center in Montevideo in 2001, we formed a connection not only of work but of friendship. We planned many things together. The first was in 2002 when he proposed taking my exhibition *Trampas* to Montevideo, to the Subte Municipal Exhibition Center, and including some Uruguayan artists that he selected. Then he took part in *Arte en progresión*, a meeting of art and technology I organized at the San Martín Cultural Center in Buenos Aires in 2002, in the selection entitled *Uruguayan May*. We co-organized another exhibition, *Marcas oficiales*, based on one of Santiago's ideas, that had an alternative perspective on the subject of art and politics. We shared our visions and worked together for months in perfect harmony preparing that exhibition. I was vastly amused by his extremely original word plays (in Spanish) with ironic references: he punned on 'Coca Cola' using the fact that the word *Coca* is a popular nickname in the River Plate region, and 'Coca Cola Light', playing on the double meaning of 'light' as 'illuminated' and also 'not heavy'. He had a playful and irreverent sense of humor and he would twist sexual and scatological words and use them in different ways that never seemed crude. The result was a kind of Uruguayan digital Rabelais. There is an obvious parallel here with some of the song lyrics of his rock band Cuarteto de Nos, and later with Santiago's own songs when he went solo. In an ingenious and simple way, he showed up how

canción: «papito no quiere trabajar tan seguido, papá preferiría ser un mantenido... pobre papá, pobre papá, a él no le gusta trabajar»...
Me asombra comprobar cuán polifacético es Santiago: artista visual, músico, integrante de El Cuarteto de Nos (hace poco en el Luna Park de Buenos Aires sus fans *caza autógrafos* le gritaban: «¡Santiago, sos el sex symbol del grupo!»), curador, gestor y, en toda ocasión, hombre de alma generosa, dedicado no solo a toda esta polifonía creativa, sino también a su familia y amigos. Todo sin soberbia ni estridencia, como si las cosas fluyeran siempre sin conflicto.

Analicemos entonces esta personalidad tan versátil. Empecemos por el curador.

GT ¿Cómo llegás a la gestión y a la curaduría?

ST Alrededor de 1992 la actividad musical me absorbe bastante más que la visual. En 1997, paso a trabajar en comisión al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo y me oriento hacia la producción de muestras dentro del equipo curatorial del Centro Municipal de Exposiciones SUBTE. Quería vincularme nuevamente con el medio artístico visual desde otro lado. Tenía la intuición de que en esa área había mucho por hacer y encontré un terreno en donde desarrollar iniciativas originales, con mucha libertad, primero en el ámbito uruguayo pero también, gracias a mis viajes a Buenos Aires con el cuarteto, pude ir generando vínculos con el medio artístico argentino, del cual surgieron experiencias muy enriquecedoras.



Gilún, 2000



Garcón - Gil, 2000

banal certain myths and conventions are. His painted versions of Che Guevara are as politically incorrect as the verse of his song, "Daddy doesn't want to work, dad would rather be a kept man... poor dad, poor dad, he doesn't like working..."
I am astonished at how multi-faceted Santiago is: a visual artist, a musician, a member of the group El Cuarteto de Nos (not long ago, in Luna Park in Buenos Aires, his autograph-hunting fans called out to him, "Santiago! You are the sex symbol of the group!"), a curator, an administrator, and always with a generous spirit, devoted not only to this creative polyphony but also to his family and friends. And he is not arrogant or strident in the slightest; everything seems to flow along with no conflict. Let us analyze this extremely versatile character, starting with the curator.

G.T. How did you come to be a curator and administrator?

S.T. Back around 1992 I was more absorbed in music than in visual art. In 1997, I went to work on commission at the Department of Culture at Montevideo City Hall and I became involved in producing exhibitions with the curator team at the Subte Municipal Exhibition Center. I wanted to get into the visual arts medium from the other side. I had an intuition that there was a lot to do in this area and I found a field where I could develop original initiatives in a very free way. I started in



Plaza San Pedro, 2000

La proyección internacional de la producción local era en ese momento un tema en constante debate y en todos los terrenos en los que me movía estaba presente la idea de trascender fronteras. Además de Buenos Aires, tuve la experiencia de la muestra que organicé y realicé la curaduría, en Momenta Art (2000), una galería de Nueva York, de los artistas que luego formarían el breve pero fermental Movimiento Sexy.

GT Encuentro en el arte uruguayo del dos mil en adelante una tendencia al pop y a la ironía: Martín Sastre, Movimiento Sexy, Javier Abreu, el Cuarteto, Leo Maslíah.

ST Leo Maslíah fue muy importante para mí y el Cuarteto en el 1980; por otro lado, te confieso que en realidad Maslíah no tiene nada que ver con este panorama del pop.

GT Yo no lo decía por el pop sino por la ironía disolvente.

ST Cuando Maslíah usa elementos provenientes de la cultura de masas tiene un carácter explícitamente crítico; mientras que los otros artistas que citás mostraban en su producción una mirada hacia la cultura de masas que ponía sobre la mesa la fascinación y la seducción que esta ejerce, la crítica podía surgir del espectador a través de su interpretación, pero esto no era dirigido, no era el «mensaje». Esto provocaba malentendidos. En 2001, por ejemplo, con Movimiento Sexy organizamos una muestra en el Atrio de la Intendencia Municipal de Montevideo en la que se homenajeaba a la famosa actriz y cantante Natalia Oreiro. Adrede no había muchos signos que indicaran que esto era una ficción, sobre todo el proyecto de regalarle una isla artificial. La gente llamaba a las autoridades de la Intendencia diciéndoles cosas tales como: «Con los niños pobres que hay y ustedes le van a regalar una isla a ella que es multimillonaria» y estos jerarcas medios no sabían qué decir. Esta situación mostraba claramente la incapacidad de estas autoridades para manejar cuestiones muy elementales de la producción simbólica.

Hablando de esta movida del pop uruguayo, yo había constatado una ausencia marcada de esta tendencia en su momento de eclosión en los 60, con algunas excepciones; pero si miramos la historiografía vamos a ver que las excepciones también tienen una marcada ausencia. A fines de los 90 detecto una serie de

Uruguay and then, thanks to my trips to Buenos Aires with the band (El Cuarteto de Nos), I was able to make connections with the Argentine art scene, and this led to some very enriching experiences.

At that time there was ongoing discussion about the international projection of local artistic work, and in all the areas I was involved in there was the idea that it was important to cross frontiers. Besides Buenos Aires, I also had the experience of organizing and being the curator of an exhibition at a gallery in New York called Momenta Art (2000), with work by artists who would go on to form the short-lived but influential Movimiento Sexy.

G.T. In Uruguayan art, starting around 2000, I find a trend towards pop and irony: Martín Sastre, Movimiento Sexy, Javier Abreu, the Cuarteto, Leo Maslíah.

S.T. Leo Maslíah was very important for me and the Cuarteto in 1980, but I have to say that in fact Maslíah has nothing to do with this pop panorama.

G.T. I didn't mean about pop, I was referring to the penetrating irony.

S.T. When Maslíah uses elements from mass culture he has an explicitly critical stance, but the other artists you mentioned have a perspective on mass culture that reflects how fascinating and seductive it is. The critical aspect might come from how the viewer interprets their work, but this was not directed, it was not the message. And that gave rise to misunderstandings. In 2001, for example, with Movimiento Sexy we put on an exhibition at the Atrio of Montevideo City Hall that included a homage to the famous actress and singer Natalia Oreiro. Part of the approach was to give little indication that this was a satire, a put up job, especially "the plan" to make her a gift of an artificial island. People phoned the municipal authorities and said things like "With all the poor children there are in the country, you are going to give an island to this woman who's a multi-millionaire!" And those middle management officials didn't know what to say. That clearly showed how these authorities are incapable of handling very basic elements in symbolic production.

artistas que trabajan con la imagería de los medios masivos de comunicación y empecé a investigarlos; básicamente, desconocen las excepciones a las que me refería anteriormente. Estas investigaciones aparecen en las curadurías *Sobre gustos...*, 1999, Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo; *Big quisiera ser grande*, 2000, en Momenta Art, Nueva York, Estados Unidos y *Fame*, 2001, Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo. Obviamente, esa investigación influye en mi trabajo como artista, sumado al hecho de que, dado que formaba parte de una banda de pop rock y era artista visual y curador, estaba familiarizado con las diferencias entre los distintos circuitos de circulación de sentido vinculados a esas producciones.

GT ¿Y tu formación visual?

ST Mis estudios de arquitectura tienen que ver con esa opción «estética» y medio por descarte de la carrera —no estudié Bellas Artes porque la Escuela estaba cerrada por la dictadura—; en 1980 comencé mis estudios universitarios. Me interesaron tanto la historia como la teoría de la arquitectura, desde su abordaje teórico y metodológico en función de la producción simbólica. Este bagaje no lo tenía en mi formación artística previa con Miguel Ángel Pareja en su taller (1976-1982), un maestro de la pintura moderna enfocado en el refinamiento, en la relación entre los colores, o sea, hacia una ampliación de la sensibilidad, no muy afecto a las teorizaciones. Por otro lado, mi formación en música con Luis Trochón (1980) y Coriún Aharonián (1982-1986) sí tuvo un componente teórico musicológico, así como también en relación con la antropología y la sociología. Esta formación era del tipo «seminario taller»; hoy le diríamos «clínica», pero a principios de los 80 pensábamos que no estábamos enfermos. Una discusión recurrente era la polémica entre la concepción de arte culto y su contrapartida, el arte popular, que en la música tal vez sea donde esa distinción es más tajante.

GT Sí, considero que una preocupación fundamental en tu obra se refiere a la reflexión acerca de los conceptos de Alta y Baja Cultura, una dicotomía impensable en este momento de la mestización y la posproducción. Si bien están superados en el campo del arte. El público en general todavía sigue atado a esos preconceptos. Sigue pensando que un artista es o un pintor o un escultor.

On the subject of Uruguayan pop art, I noticed that this ironic trend was markedly absent at the time it flowered in the 1960s, with a few exceptions, but if we look at the historiography we are going to see the exceptions were also markedly absent. At the end of the 1990s I became aware of a series of artists who were working with the imagery of the mass media and I began to research them, and basically I did not find exceptions. What I found appeared in the exhibitions *Sobre gustos* in 1999, at the Subte Municipal Exhibition Center in Montevideo, *Big quisiera ser grande* in 2000 at Momenta Art in New York in the United States, and *Fame* in 2001 at the Subte Municipal Exhibition Center in Montevideo. Obviously that research influenced my work as an artist. And on top of that I was in a pop rock band, and I was a visual artist and curator, and I know about the differences between the various sense circulation circuits involved in that work.

G.T. What about your training in visual art?

S.T. I studied architecture, which has to do with this aesthetic path, more by a process of elimination than anything else. I didn't do fine art because the school was closed down at that time by the dictatorship. I first went to university in 1980. I was interested in the history as well as the theory of architecture, and its theoretical approach and methodology in function of symbolic production. I didn't get this content in my previous artistic training with Miguel Ángel Pareja at his workshop (1976-1982). He was a master of modern painting but he was focused on refinement, on the relations between colors, in other words on enhancing sensitivity, and he wasn't very concerned with theories. On the other hand, my training in music with Luis Trochón (1980) and Coriún Aharonián (1982-1986) did have a theoretical musicological component, and also connections with anthropology and sociology. That was a kind of seminar-workshop training, today we would call it "a clinic", but at the start of the 1980s we didn't think we were sick. One recurring subject that came up was the argument between the conception of art as culture and its counterpart, popular art. And music is probably where this distinction is most sharply defined.

G.T. Yes, I think a basic concern in your work is your reflection about the concepts on high and low culture, which is an un-

ST Hay que tener cuidado en pensar esos conceptos como obsoletos, porque en la práctica están vigentes, y una cuestión bastante común hoy en día es pensar en la obsolescencia de cualquier forma de pensamiento simbólico profundo, práctica bastante usual en las políticas culturales populistas. En esta etapa hay por un lado el manejo del lenguaje arquitectónico y su manipulación para hacer arbitrario su significado y el color como huella, como comentario.

Para mí es una reflexión sobre la modernidad en una de sus manifestaciones más emblemáticas como la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. La veo como un pensamiento analítico crítico pero no denostativo; o sea, es crítico porque pone el tema en la mesa para ser interpretado, pero no plantea un juicio de valor a priori. Esta propuesta no significa ni el funeral de la modernidad que planteaba Charles Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Nueva York, 1977), ni la negación del paso del tiempo tan cara a los uruguayos, cuya academia en muchos casos vive en esa modernidad de la primera mitad del siglo XX como si nada hubiera pasado. En estos trabajos aparecen acoplados elementos que podrían vincularse al pop, como caras o figuras de animales simplificadas o casitas infantiles con planos y fotos pertenecientes a íconos de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX. Este dispositivo escenifica estas relaciones entre alta y baja cultura a través de la estética, como forma de provocar reflexiones e interpretaciones visuales por parte del espectador.

thinkable dichotomy now in the light of the fusion of media and post-production. And although those preconceptions have been overcome in the field of art, the general public still clings to them. They still think an artist must be either a painter or a sculptor.

ST. We should be careful before we say these concepts are obsolete because in practice they still prevail. And it is fairly normal today to see any form of deep symbolic thought as obsolete, which is quite common in populist cultural policies. In this stage there is the handling of architectonic language and its manipulation to make its meaning arbitrary, and then color as a trademark, as a commentary. I see this as a reflection on modernity in one of its most emblematic manifestations like architecture in the first half of the 20th century. I see it as thought that is critical and analytical but not disparaging. I mean, it is critical because it puts everything out in the open to be interpreted, but it does not make an *a priori* value judgment. This approach doesn't mean the funeral of modernity, as Charles Jencks says in *The Language of Post-Modern Architecture* (New York, 1977), or the negation of the passing of time, which is so dear to the Uruguayans, whose academics very often live in the modernity of the first half of the 20th century as if nothing had happened since. In these compositions there are connected elements that might be linked to pop, like faces or simplified animals or



Please choose your favourite che guevara, 2005

GT Me interesa la relación entre palabra e imagen.

ST Bueno, creo que las obras que juegan con el lenguaje escrito y hablado tienen cierto tono de bofetada. El tono de esta etapa me parece que es menos estrepitoso, pero podríamos hablar de que el objetivo es el mismo, con una estrategia diferente. A la hora de plantearme mi posición como artista visual, sin duda eso tuvo mucho que ver con la utilización de las palabras en mi producción visual. Me acuerdo de que esto no era bienvenido por parte de Miguel Ángel Pareja, al que no le convenía que saliera del lenguaje puramente visual, tal vez con razón, porque en un principio (1980-1981) creo que se trataba de una aproximación ingenua con la voluntad de hacer un arte más «entendible», tal vez por la idea de que la gente comprendía las canciones, que tenían palabras, y no entendía la pintura (moderna). Pero lo importante, me parece, es que esa aproximación ingenua abrió una caja de Pandora interesante, en cuanto me colocó en la posición de experimentar, de jugar con varios lenguajes tempranamente. El juego con la forma y el sonido de la palabra corresponde básicamente a lo que produce entre fines de los 90 y el 2010, pero, como contaba más arriba, todo ese trabajo venía de mucho tiempo atrás, lo mismo que este trabajo actual con los planos. Esa práctica, sin duda, me facilitó la creación del supuesto artista multifacético que en realidad es uno solo y que lo que hace es simplemente manejar varios lenguajes: el musical, el arquitectónico, el visual, el verbal. A lo largo de mi carrera esos caminos se van entrecruzando de distintas maneras, aunque hablando mi último psicoanalista me llevó a la conclusión de que detrás de todo eso no había distintas personas, sino una sola.

GT Entiendo que no hay esquizofrenia, que estás entero, que se puede rastrear perfectamente aquello que unifica tus creaciones. Hay detrás de la *boutade*, de la humorada, un cuestionamiento a la solemnidad, a la pureza inmaculada del arte moderno que se hibrida o que se desmorona de una bofetada cayendo de su podio.

ST Sí, como te decía antes tal vez cambié el tono del juego; en los retratos del Che Guevara, por ejemplo, podríamos situar un extremo en el que el chiste aparece explícito a primera vista. Chiste para algunos, ya que muchos lo interpretaron directamente como una falta de respeto al héroe revolucionario que encarnaba un ideario moderno. El cambio de estrategia en esta etapa mantiene el juego entre diferentes lenguajes, interactuando pero en una relación

child-like houses with planes and images taken from icons of modern architecture from the first half of the 20th century. This content gives a context to the relations between high and low culture through aesthetics, as a way to make the viewer reflect and give his own visual interpretation.

G.T. I am interested in the connection between words and images.

ST. Well, I think compositions that play with written and spoken language have a somewhat striking impact. It seems to me that the tone of this stage is less noisy or rowdy, but we can say that although the strategy is different the aim is the same. When I came to adopt my stance as a visual artist, there is no doubt this had a lot to do with using words in my visual compositions. I remember that Miguel Ángel Pareja didn't welcome this. He wasn't convinced about this move away from a purely visual language, and maybe he was right because in the early days (1980-1981) I think it was an ingenuous attempt to make the work I was doing more "understandable". Maybe this came from the idea that people understood songs, which had words, but they didn't understand (modern) painting. But I think what is important here is that this simplistic approach opened up an interesting Pandora's Box because it put me in a position of experimenting and playing with various languages quite early. Playing with the forms and sounds of words basically corresponds to what was going on from the end of the 90s until 2010. But, as I said before, all this work had its roots in a much earlier time, just like the work today with flat surfaces. This approach no doubt eased me into the creative mould of a multi-faceted artist. But in reality there is just one artist, and what he does is manage various languages that are musical, architectural, visual, verbal, and so on. Throughout my career these paths have been criss-crossing in different ways, but talking to my last psychoanalyst I came to the conclusion that there weren't various different people behind this array of production, there was just one.

G.T. I understand this is not about schizophrenia, that you are one single person, and that we can trace perfectly well what your various creations have in common. Behind the *boutade*, behind the gentle humor, there is a questioning of the solemnity or immaculate purity of modern art that is like a slap in the face that knocks it off its pedestal.

más sutil, implícita. Esto se debe tal vez a que mi relación con la arquitectura moderna en una primera instancia es de amor. Cuando tenía 12 años mi padre fue a hacer una especialización en hemodinamia a Brasil y volvió con un libro sobre Brasilia que me resultó fascinante; yo estaba encantado con esa idea de ciudad ideal creada a partir de la nada, con un repertorio formal racionalista pero con elementos poéticos muy potentes. Ya en la Facultad de Arquitectura, cuando entro en contacto con el discurso teórico de la arquitectura posmoderna, ese amor es cuestionado en su validez, tal vez de una manera superficial pero cuestionado al fin. Recién a principios de los 90, estudiando Historia IV (que arranca de las vanguardias posteriores a la primera posguerra) es que comienzo a ver el hecho de que el cuestionamiento posmoderno al funcionalismo moderno provenía de una mirada superficial a la arquitectura moderna, dado que el funcionalismo, si bien era una parte importante de su discurso teórico, en el largo plazo los elementos que perduran tienen que ver más con lo estético desde un punto de vista formal, que en definitiva es lo que me generó ese amor por la arquitectura moderna; o sea, me enamoré de un libro con imágenes de Brasilia, no de haber vivido en esa ciudad. Y a partir de ese «amor adolescente» elaboro, analizo, cuestiono, revalorizo, reflexiono e interpreto a través de esta producción reciente, pero en realidad a lo largo de toda mi vida. Pero, bueno, ese no es el único insumo para mi creatividad, dado que mi producción y estudios musicales estuvieron siempre orientados a la música popular y en esto la presencia de la cultura de masas era un hecho ineludible. En general los estudios musicales de conservatorio, sobre todo acá y en la época en que yo comenzaba a estudiar, tienen una mirada denostativa hacia la música «no académica», pero yo tuve la suerte de tener docentes con los que uno investigaba y analizaba con profundidad todo lo relativo a la música que la mayoría de la gente escucha. Todo esto me dio herramientas para poder manejar, no solo con diferentes lenguajes, sino con el hecho de que no existe un único público ideal sino que hay distintos públicos para los diversos circuitos de circulación de sentido que coexisten en nuestra sociedad hoy.

GT Siempre te interesaron los planos, los mapas, los esquemas, las representaciones simbólicas de los espacios para revertirlos. El doble juego de lo constructivo y la deconstrucción, todo muy derridiano. Aunque cites a Herbert Read y a Wölfflin y su Visibilismo Puro como influencia, lo cierto es que uno sin proponérselo tiene internalizado los códigos contemporáneos y es un artista de su tiempo, puede hasta citar a Derrida sin haberlo leído, avant la lettre, una prefiguración.

ST. Yes, as I said before, perhaps I have changed the tone of the game. For example, in my portraits of Che Guevara there is one extreme where the joke appears explicitly at first sight. Some people see it as a joke, but many people interpret it directly as a lack of respect for this revolutionary hero who embodied a modern ideology. My change of strategy in my current phase maintains the play between different languages that are interacting but in ways that are more subtle and implicit. Maybe this is because my relation with modern architecture in the first instance amounted to love. When I was 12, my father went to Brazil to do a specialization in hemodynamics and he brought back a book about Brasilia that I found fascinating. I was enchanted with this idea of an ideal city created out of nothing, with a formal rationalist repertoire but with very powerful poetic elements. But in the architecture faculty, when I came into contact with theoretical discourse about post-modern architecture, the validity of the love I had was challenged, maybe only superficially but it was challenged. Only at the end of the 1990s, studying History 4 (which starts with the vanguard movements after World War One), did I come to realize that the post-modern questioning of modern functionalism derived from a superficial view of modern architecture because, even though functionalism was an important part of this theoretical discourse, in the long run the elements that have lasted have more to do with aesthetics from the formal point of view. And this is definitively what gave me my great love of modern architecture. In other words, I fell in love with a book with pictures of Brasilia, but not because I had lived in the city. And building on that early puppy love, in my recent work I created, I analyzed, I questioned, I re-valued and I reflected, but really this has been going on all my life. But, well, this isn't the only input for my creativity because my musical compositions and studies were always geared to popular music, and mass culture is an inescapable feature of that area. In conservatories of music, above all here and at the time I started my studies, there was usually an attitude of disdain towards "non-academic" music. But I was lucky enough to have teachers that helped us research and analyze in depth everything about the music that most people listened to. All this gave me tools to be able to handle not just different languages but the fact that there is no such thing as a single ideal public, but different publics for the diverse sense circulation circuits that coexist in our society today.

ST Lo que me interesa de esa categorización de los pares polares de Wölfflin es la complementación, el hecho de que son de ida y vuelta. Estos pares: lineal y pictórico, plano y profundidad, forma cerrada y abierta, multiplicidad y unidad, claridad absoluta y relativa manejan extremos de una dualidad entre los que uno, como artista, se mueve; yo busco que en mi trabajo esos opuestos estén presentes.

GT Otro destello derridiano es tu concepto de huella.

ST Una de las cosas que me planteo en estos trabajos es que el color es mi huella. Se podría pensar que en mis trabajos anteriores mi huella era el juego de reducir las palabras a formas, dejando en evidencia la arbitrariedad del significado, y delatando el sinsentido que subyace a las palabras; es una lectura que tiene un lado medio psicoanalítico, en el sentido de que el psicoanálisis se centra mucho en el lenguaje verbal. Pero a mí me interesa mucho el lenguaje abstracto del color, un lenguaje de relaciones con cierta vinculación con el lenguaje musical. En ese sentido el arte uruguayo post torresgarciano coloca a este lenguaje en un segundo plano, y la mayoría del discurso teórico historiográfico gira en torno a aspectos formales vinculados a la estructura geométrica. Mi formación en pintura, como me refería anteriormente, estaba en las antípodas de ese discurso y provenía del planismo, movimiento artístico figurativo pero con una aproximación al uso del color con cierto grado de abstracción, en tanto que tendía a organizar el cuadro en planos de color. Guillermo Laborde, uno de los artistas integrantes de esta corriente, fue el maestro de mi maestro y a través de él es que yo asimilo el lenguaje del color presente en el planismo y por extensión el lenguaje del color presente en el arte moderno y en toda la historia del arte. En el taller de Pareja el análisis y la reflexión visual a partir de obras icónicas de la historia del arte era un tema recurrente, sobre todo las que presentaban un lenguaje de color preponderante, tanto sea en la obra de Matisse, en el mosaico bizantino, en Fra Angélico o en Manet. Actualmente, aparte de que en mi producción este elemento es muy importante, me interesa investigar acerca del color como huella en el arte uruguayo, que intuyo como un campo relativamente menos analizado que los referidos a la estructura geométrica como decía antes.

GT Además de psicoanalítico también es semiótico. Una posible interpre-

G.T. You were always interested in plans, maps, schema and the symbolic representations of spaces. The double game of what is constructive and deconstruction, which is all very Derridian. You cite Herbert Read and Wölfflin and his Pure Visibility as influences, but the fact is that without meaning to one internalizes the codes of the modern world and is an artist of his time, he can even cite Derrida without having read him, *avant la lettre*, a pre-figuration.

S.T. What interests me about Wölfflin's categorization of polar pairs is complementation, the fact that they are a return trip. These pairs: lineal and pictorial, flatness and depth, open and closed forms, multiplicity and unity, relative and absolute clarity, involve extremes of a duality, and as an artist I move between them. In my work I try to feature these opposites.

G.T. Another hint of Derrida is your concept of a trademark.

S.T. One of the things I want to do in these compositions is make color my trademark. One might think that in my previous work my trademark was the game of reducing words to forms, leaving the arbitrariness of meaning in evidence and showing up the meaninglessness that underlies words. This is a reading that has a side which is part psychoanalytical in the sense that psychoanalysis focuses very much on verbal language. But I am very interested in the abstract language of color, a language of relations that has certain links with the language of music. In this sense, Uruguayan art after Torres García relegates this language to the background, and most theoretical discourse in historiography revolves around formal aspects that have to do with geometric structure. As I said before, my training in painting was the total opposite of this idea and came from planism, which was a figurative artistic movement but in which color was used to a certain extent in an abstract way as the picture was organized in color planes. Guillermo Laborde, one of the artists of that school, was my teacher's teacher, and it is through him that I assimilated the color language that features in planism, and by extension the color language that figures in modern art and throughout the history of art. In Pareja's workshop there was a lot of emphasis on analysis and visual reflection based on iconic pictures in art history, above all those that had a preponderant color language like Matisse's work, Byzantine mosaics, Fra Angélico

tación es concebir la huella como fragmento, como parte para entender el todo, pero a la vez como posibilidad de vencer a la muerte y al olvido. Esta huella insertada en el Museo Nacional de Artes Visuales, el más prestigioso de Uruguay, te llega en este momento de tu vida cuando no estás trabajando como gestor ni curador, es como un paréntesis para señalar tu posición como artista en la escena uruguaya. Lo que me interesa en tu obra es la suma y las variaciones de tu operatoria expresiva. Aun en lo disolvente e irónico de tu obra subyace el arte, brilla la pintura, como en tu proyecto del Museo con la acuarela. Un homenaje al plano y a la pintura, a la unidad de las artes.

ST Sí, la ironía que utilizo no tiene un carácter destructivo, demoleedor, sino más bien unificador; la idea de que la obra que uno hace incluye toda una historia, una filología, como en estas obras e intervenciones en las que estoy manejando por un lado elementos del lenguaje arquitectónico de los que me apropio y por otro el lenguaje del color que de alguna forma funciona de manera dialéctica, como respuesta o comentario, un diálogo entre dos lenguajes abstractos, una conversación en la que queda en primer plano la gramática.

GT ¿Qué opinas del «maravilloso mundo del arte», al cual siempre te referís?

ST Creo que los cuestionamientos que planteo en torno al campo del arte, o el maravilloso mundo del arte como a veces lo llamo, incluyen una aceptación de su existencia. El desvelamiento de la *illusio* no hace que el campo como cir-



Barrio del Corazón, 1990

or Manet. At the moment, apart from the fact that this element is very important in my compositions, I am interested in researching color as a distinguishing feature of Uruguayan art. I intuit that this is a field that has been relatively less analyzed than the area of geometric structure I mentioned before.

G.T. Besides psychoanalysis there is also semiotics. One possible interpretation is to conceive of the trademark as a fragment, as a part to help us understand the whole, but at the same time as a possibility for overcoming death and not being forgotten. This trademark appearing at the National Museum of Visual Arts (MNAV), the most prestigious venue in Uruguay, has come to you at a time in your life when you are not working as an administrator or curator. It is like a parenthesis to mark out your position as an artist in the Uruguayan scene. What interests me about your work is the sum and the variations in your expressive repertoire. Even with the penetration and irony of your work, what underlies this is art, what shines through is painting, like in your watercolor show at the Museum. A homage to the plane and to painting, to the unity of the arts.

ST. Yes, the irony I employ is not destructive, it does not demolish, on the contrary, it unifies. The idea of the picture one does includes a whole story, a philology, like in my compositions when I am working with elements of architectural language that I appropriated on the one hand, and the language of color on the other, which somehow functions in a dialectical way, as a response or commentary, a dialogue between two abstract languages, a conversation that has grammar in the foreground.

G.T. What do you think of “the wonderful world of art” you are always talking about?

ST. I think the questions I raise about the whole area of art, or the wonderful world of art as I sometimes call it, include an acceptance of its existence. Awakening from the illusion does not mean that the field as a circuit of circulation of sense crumbles away; it is just that elements of knowledge have been added to the game. It is like when Schiller classed poets as ingenuous or sentimental and said that in that era it was



cuito de circulación de sentido se desvanezca, simplemente agrega elementos de conocimiento al juego. Es como cuando Schiller categoriza a los poetas en ingenuos o sentimentales, sosteniendo que en ese momento ya no era posible ser ingenuo; sin embargo, el tiempo demuestra que esa categorización no hizo que los poetas ingenuos dejaran de surgir en el campo de las letras. En definitiva, la existencia de un circuito de circulación de sentido como el campo del arte es en sí un elemento promotor de cambios, sin necesidad de que la producción que se da en él sea específicamente política, o que su temática esté referida a los cambios que se pretenden promover. A mi entender lo que marca su valor es la profundidad en la disciplina específica del campo, que en el caso de lo artístico sería la eficacia estética de la que habla Rancière, una eficacia «política» del arte que va más allá de su eventual intención o «mensaje» político. Como decías, Graciela, al principio, de mi característica multifacética, yo al pensar el arte siempre tomé en cuenta todo un mundo/universo, compuesto por todos los agentes involucrados, público, críticos, curadores, teóricos, etc., y no solo la creación artística específica, a la cual no le resto importancia, pero entiendo que la obra «se hace obra» al entrar en un circuito de circulación de sentido, el campo del arte en este caso, o el maravilloso mundo del arte como me gusta llamarlo.

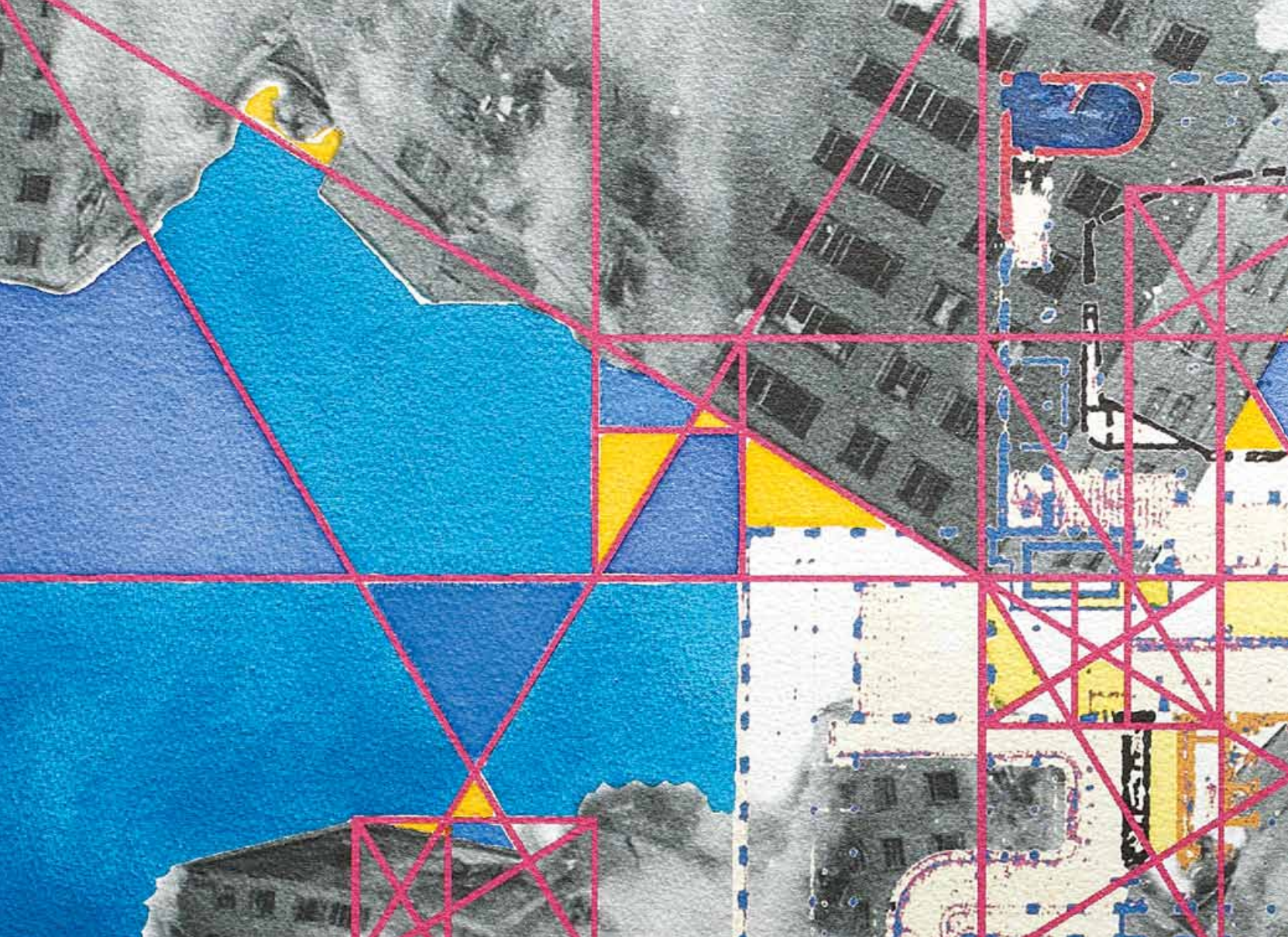
GT Estoy verdaderamente ansiosa por ver la muestra.

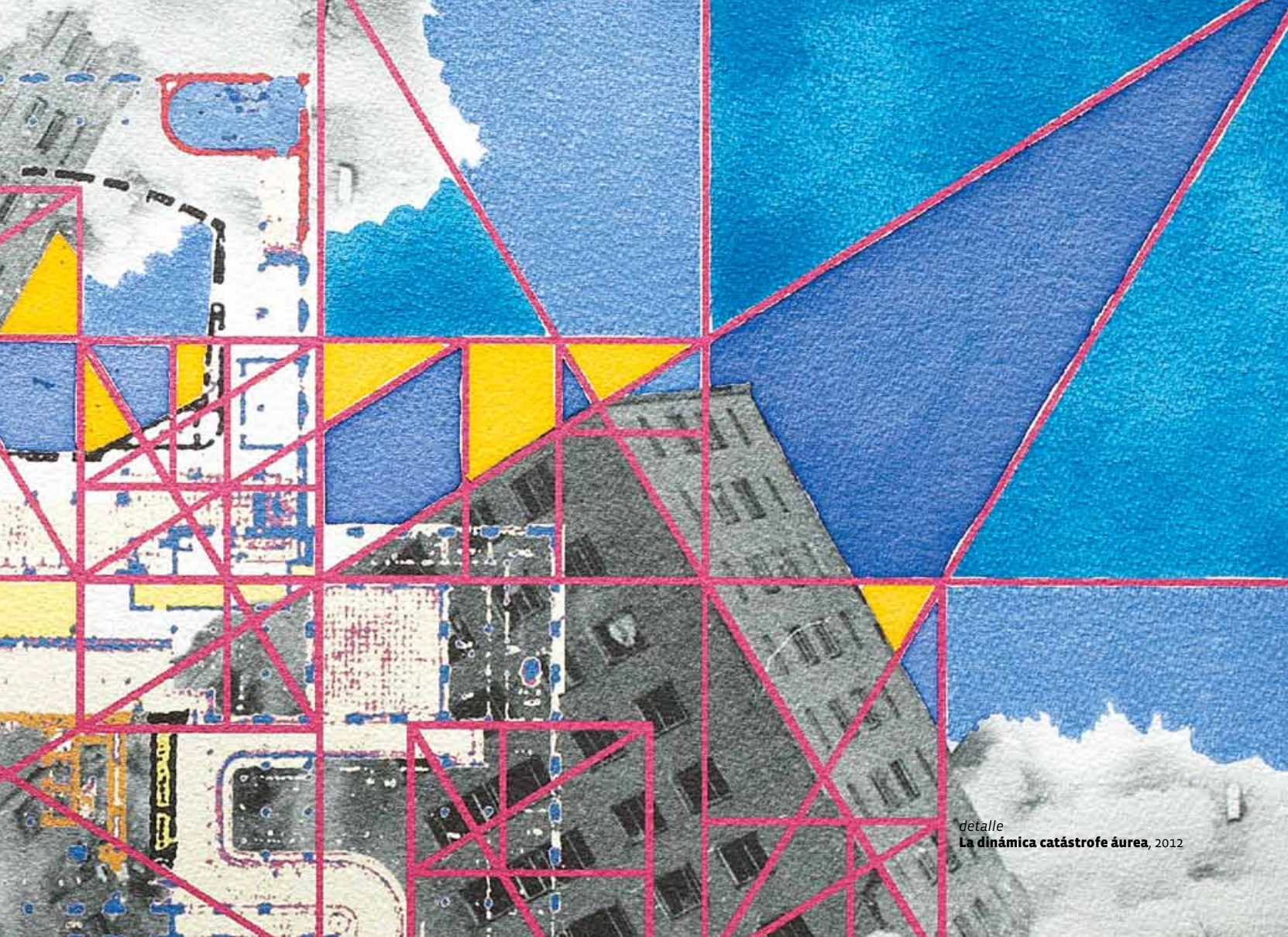
no longer possible to be ingenuous. But time showed that that judgment or categorization did not stop ingenuous poets from emerging in the realm of letters. In fact, the existence of a sense circulation circuit like the sphere of art is in itself a factor that promotes change. The art that is produced in this area does not have to be specifically political, and the subject matter involved does not have to refer to changes people want to foster. As I see it, what gives it value is its depth in the specific discipline of that field, which in the case of artistic production would be the aesthetic effectiveness that Rancière talks about, a “political” effectiveness of art that goes beyond the eventual intention or political “message”. Graciela, as I said at the beginning about being multi-faceted, when I think about art I have always taken account of a whole world or universe made up of all the agents involved, the public, the critics, curators, theoreticians, etcetera, and not just specific artistic creation, which I don't give much importance to. As I see it, a work “becomes a work” when it comes into a sense circulation circuit, which in this case is the field of art, or the wonderful world of art, as I like to call it.

G.T. I am very much looking forward to seeing the exhibition.

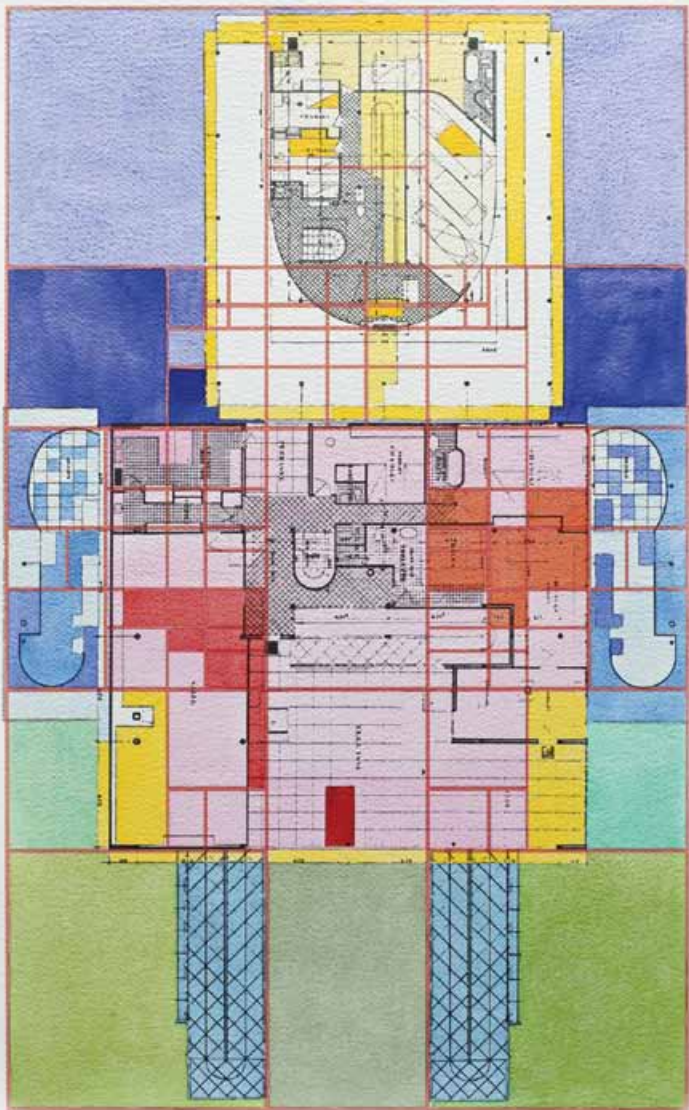
<

1,6180339887498948482045868343656... Modelo para armar (Madi interactivo),
2012, piezas de acrílico opaco, 61,80339887498948482045868343656... X 100 cm.



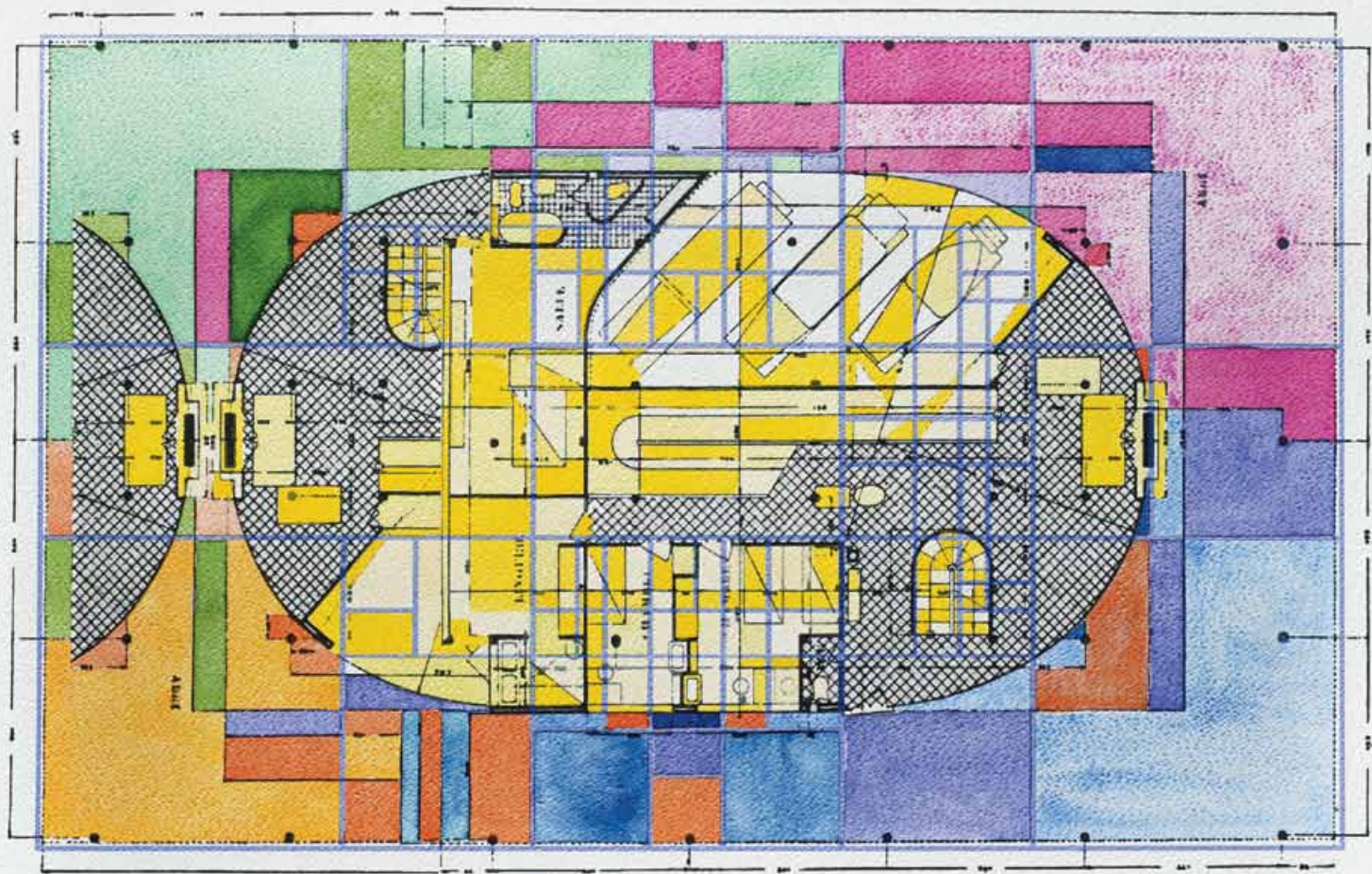


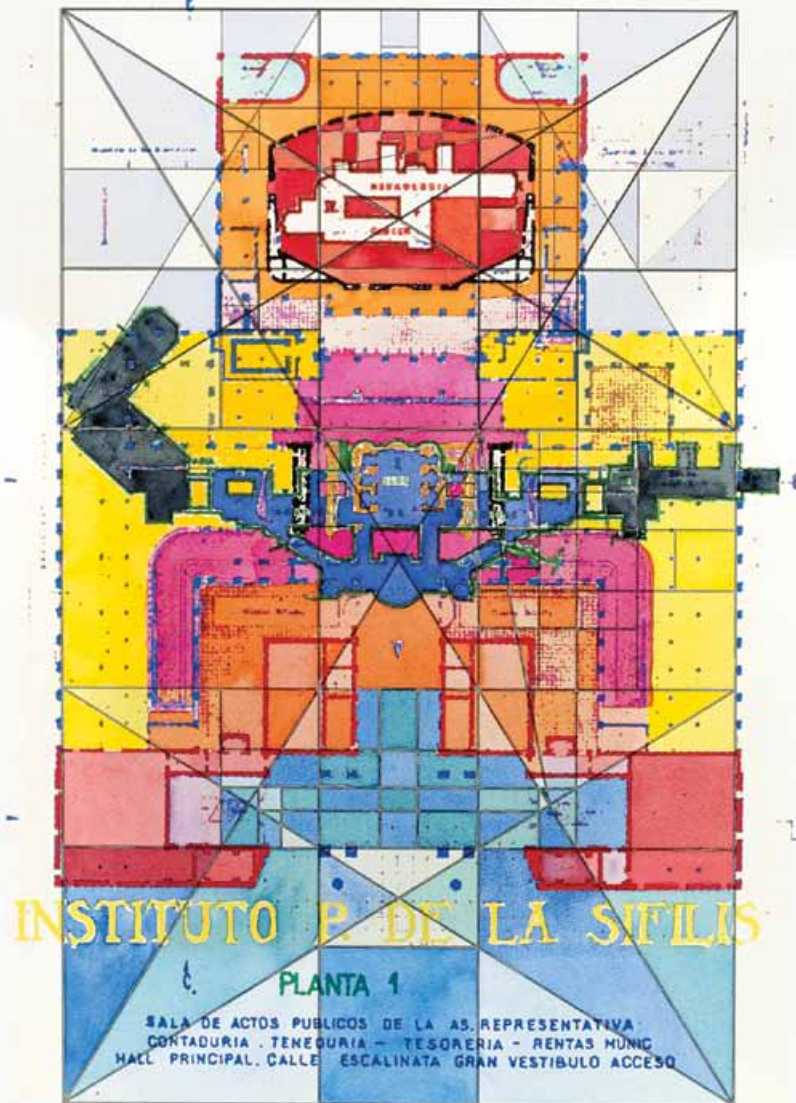
detalle
La dinámica catástrofe áurea, 2012



<
Homme universel international constructif rationnel, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Fabriano Artístico de 300 g, 76 x 56 cm

**Poisson universel international constructif rationnel
(dit Le poisson de Poissy)**, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm



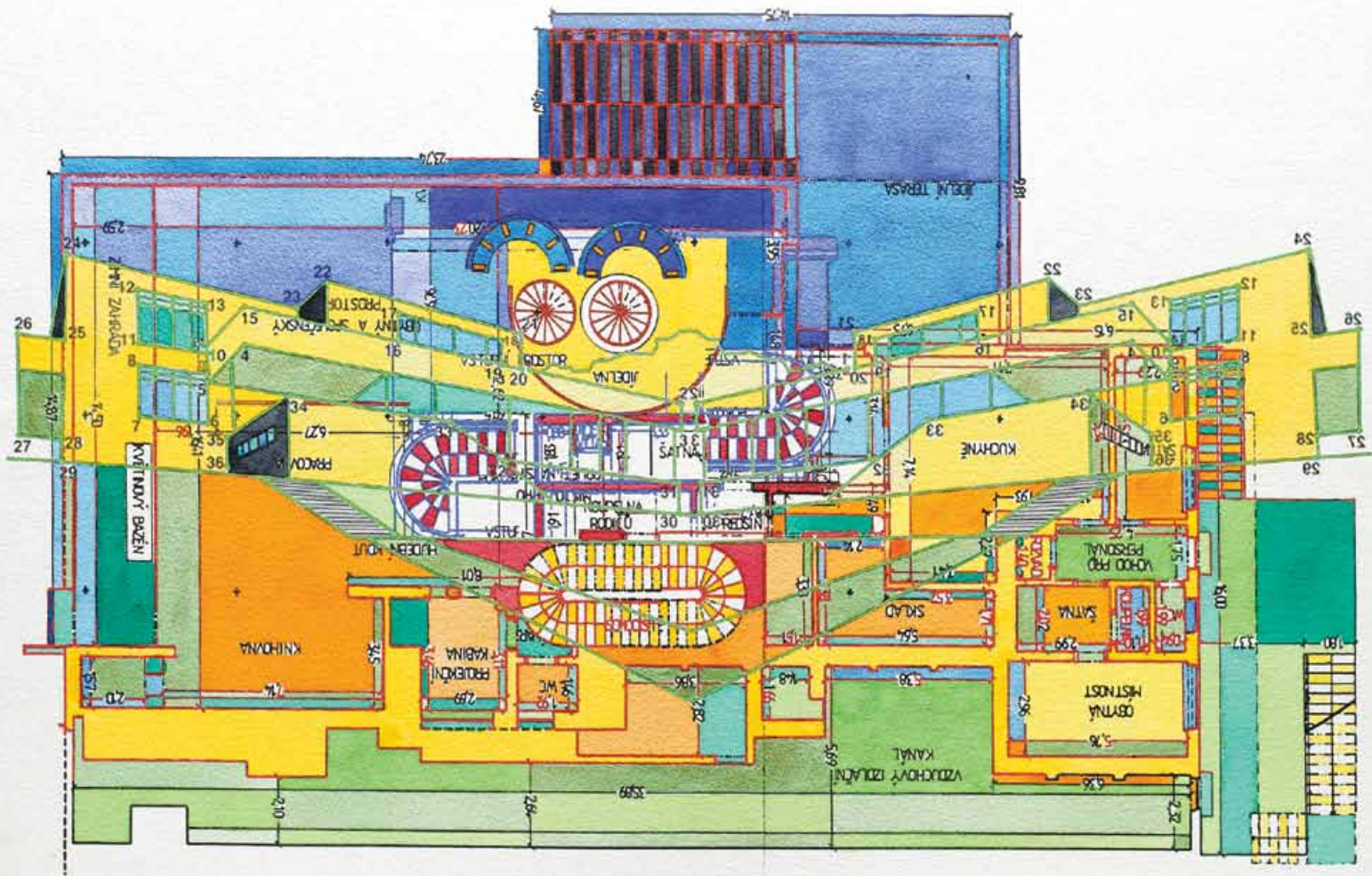


Cravo-Ton, robot-tótem-ídolo de la esterilidad, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Arches Aquarelle de 300 g, 76 x 56 cm.

Mies con Dieter, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.

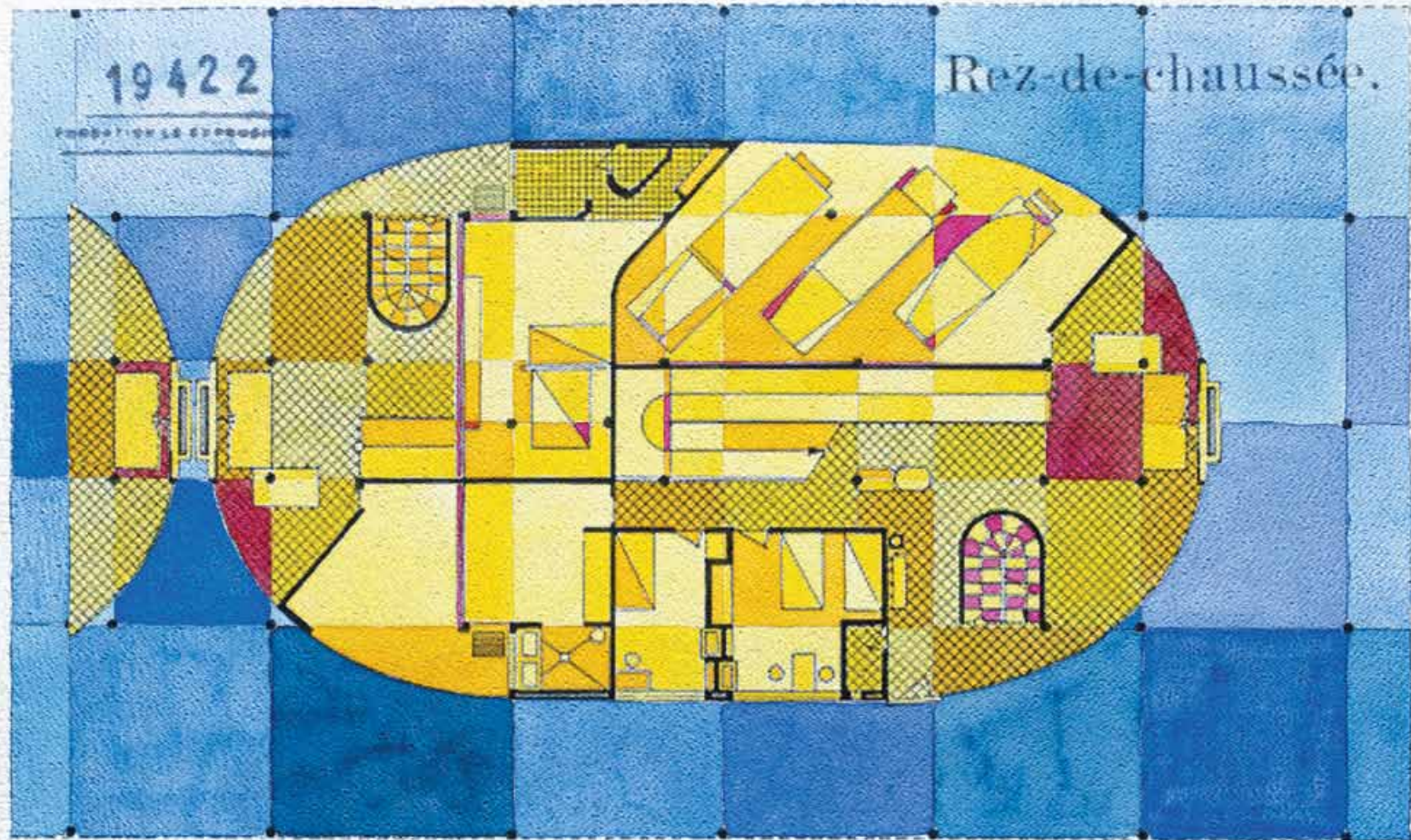
Mies Tilo, 2012,
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.



19422

Fondation de la sculpture

Rez-de-chaussée.



ECHELLE 4 : 50



MME SAVOYE

<

Pez Universal Internacional Constructivo Racional, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm

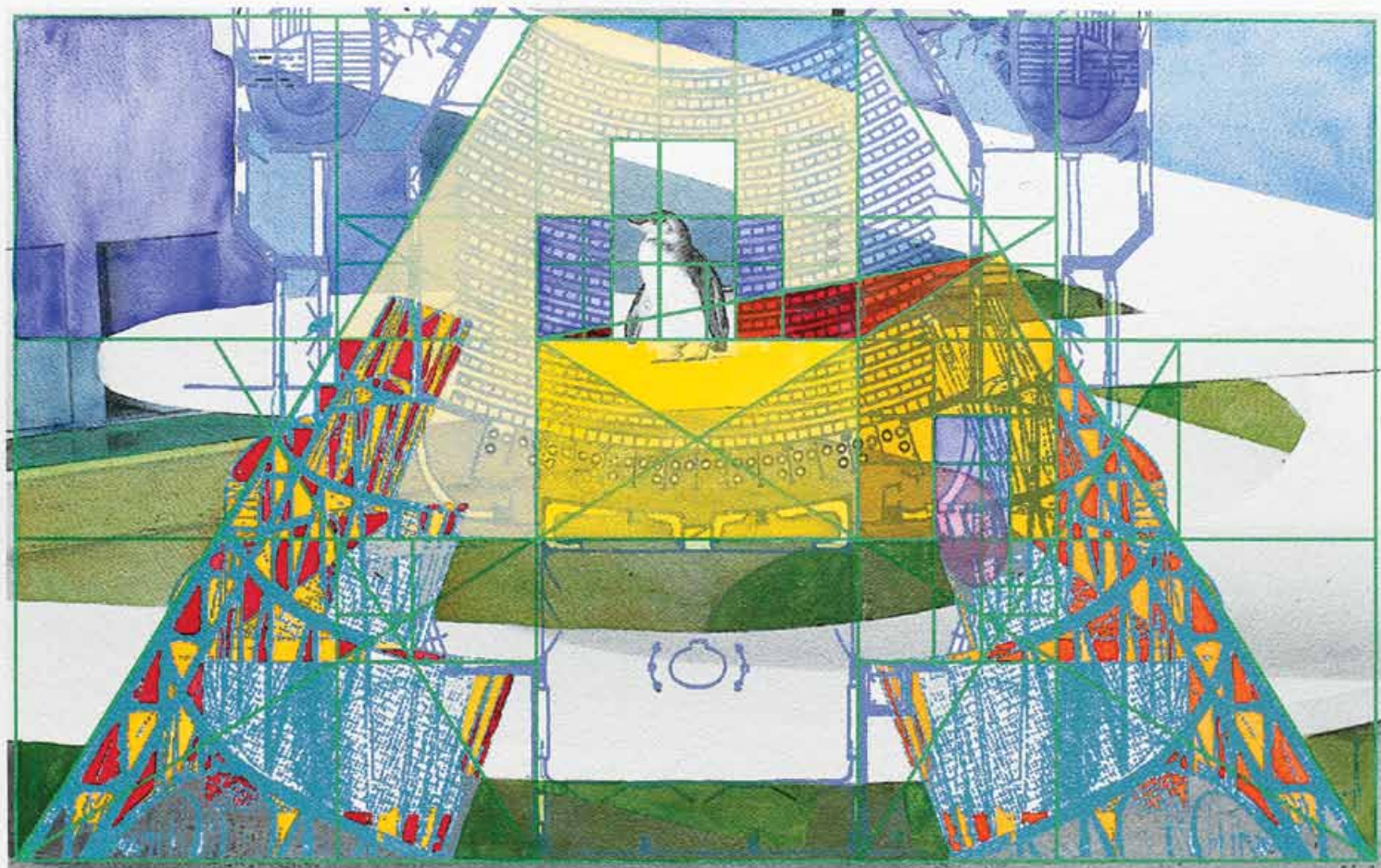
Villa Fabio®, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela sobre
papel Fabriano Artístico de 300 g, 76 x 56 cm



Don Quijote & Sancho Panza- The International Style Remix, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.







páginas anteriores

(pág. izquierda)

Pingüino Internacional Socialista en la casa del Perro de Oro, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

(pág. derecha)

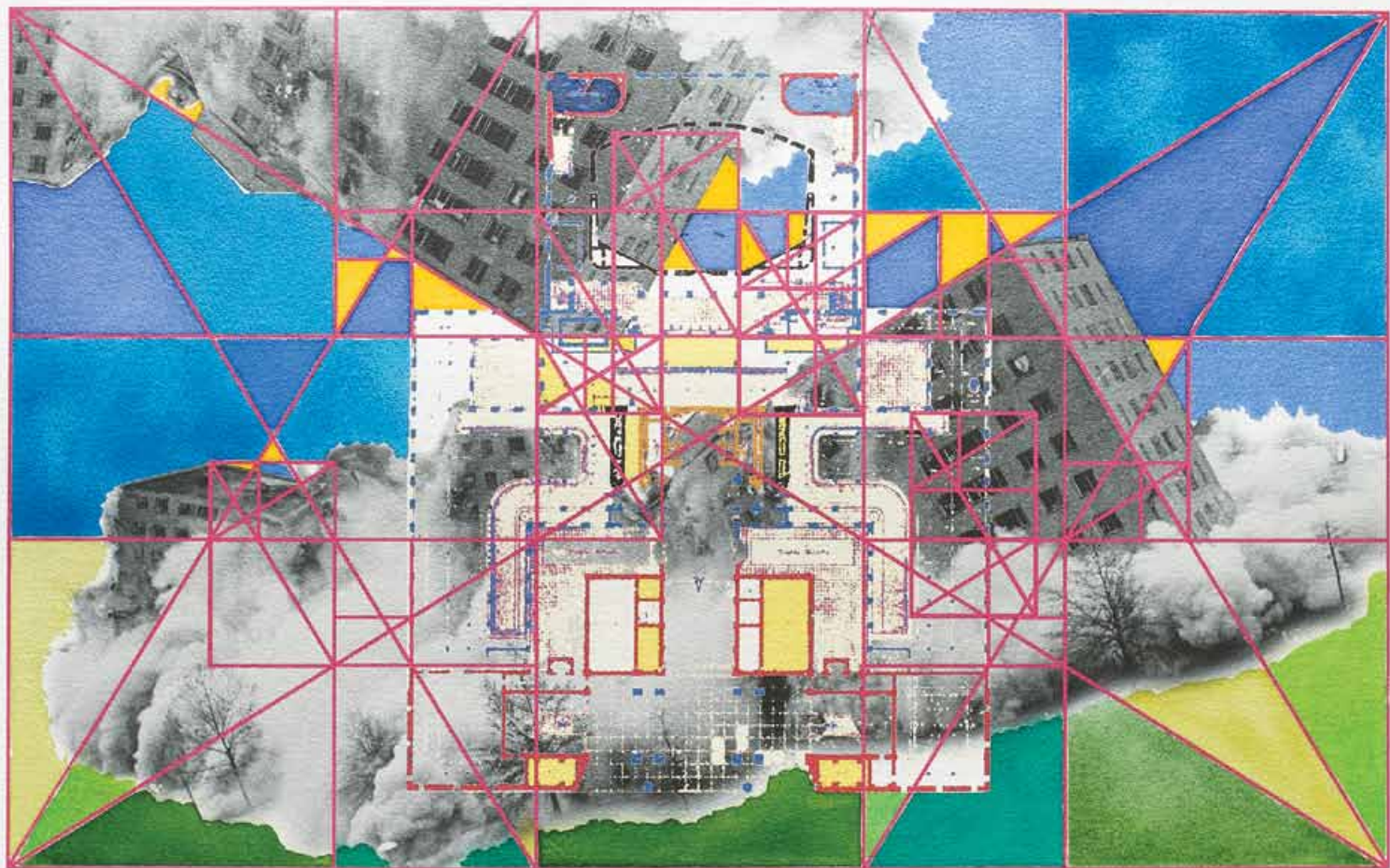
Meyerhold y Lubetkin adorando al Pingüino, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

>

La dinámica catástrofe áurea, 2012

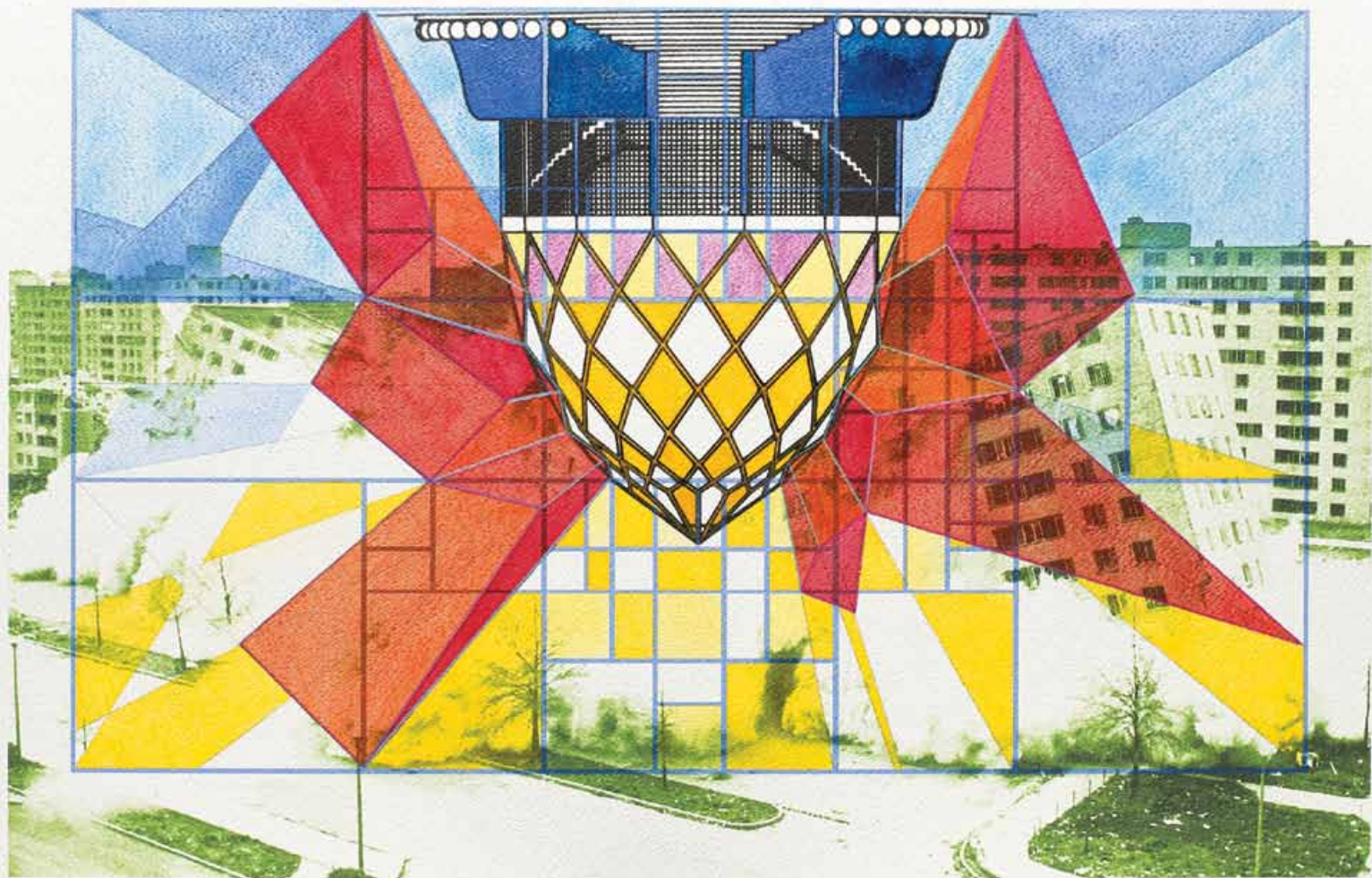
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.



La divina catástrofe, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.





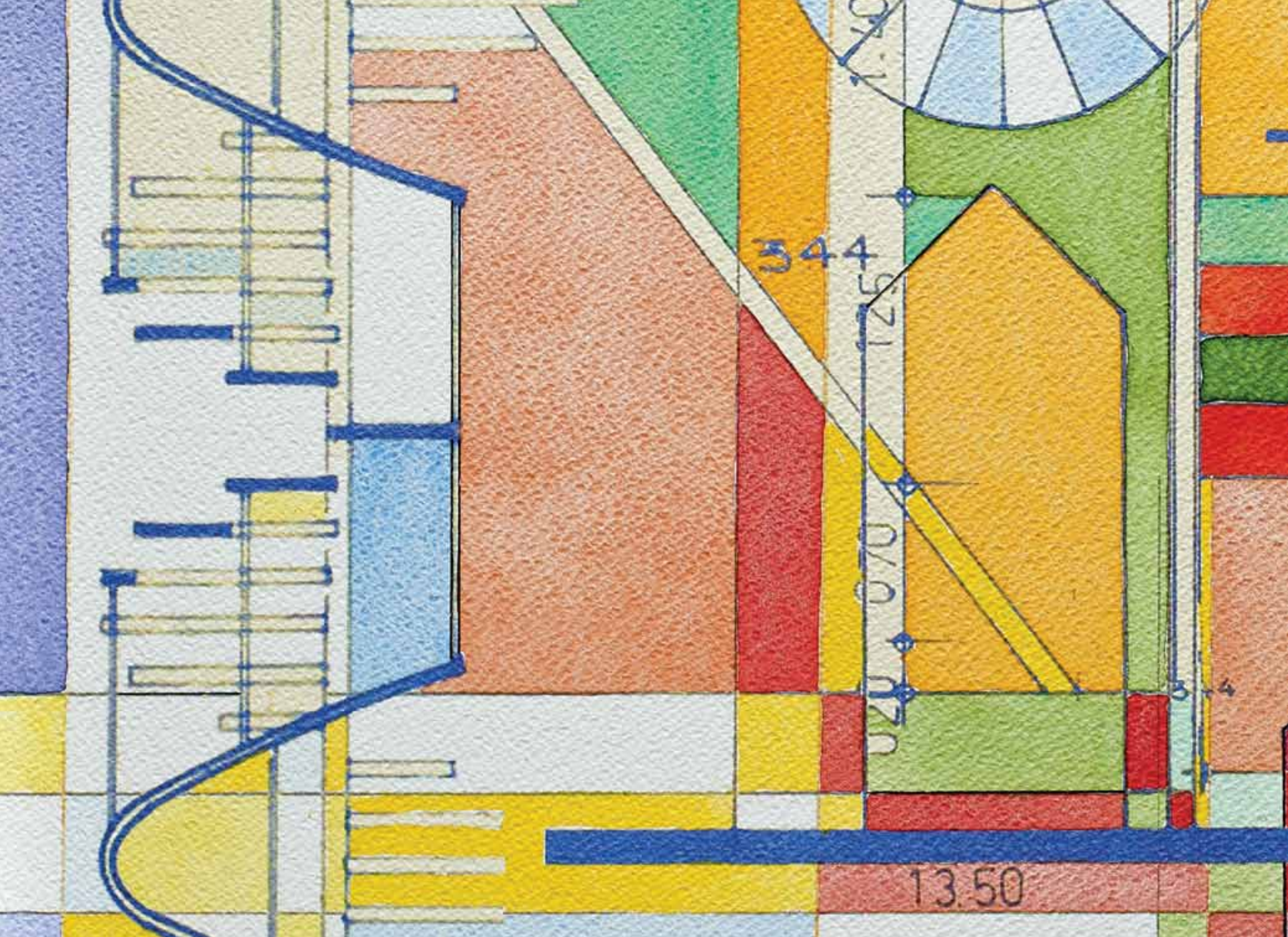
Catástrofe tautológica, 2012

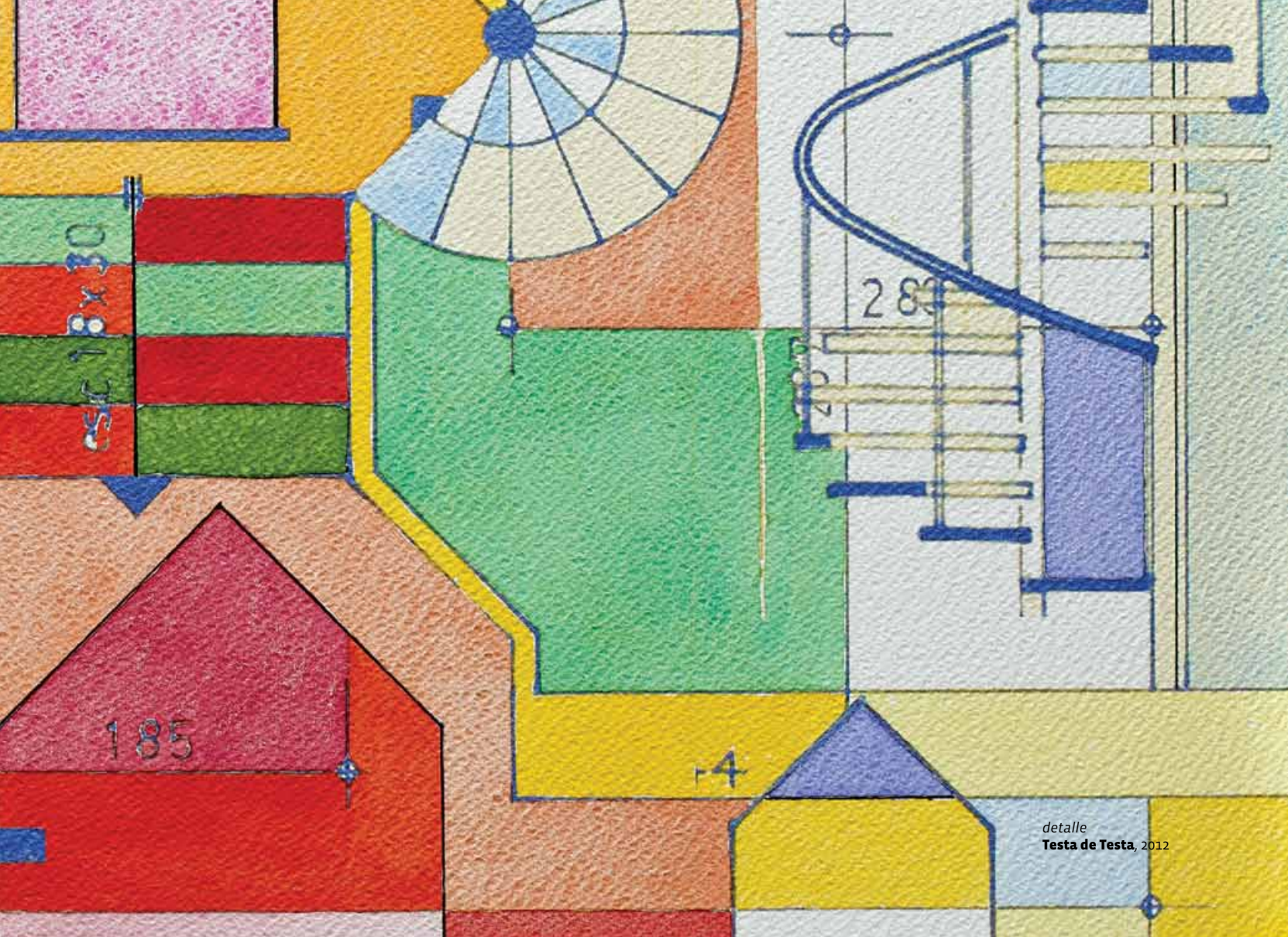
Impresión de chorro de tinta, lápices de color y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

Sonatina burocrática, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.







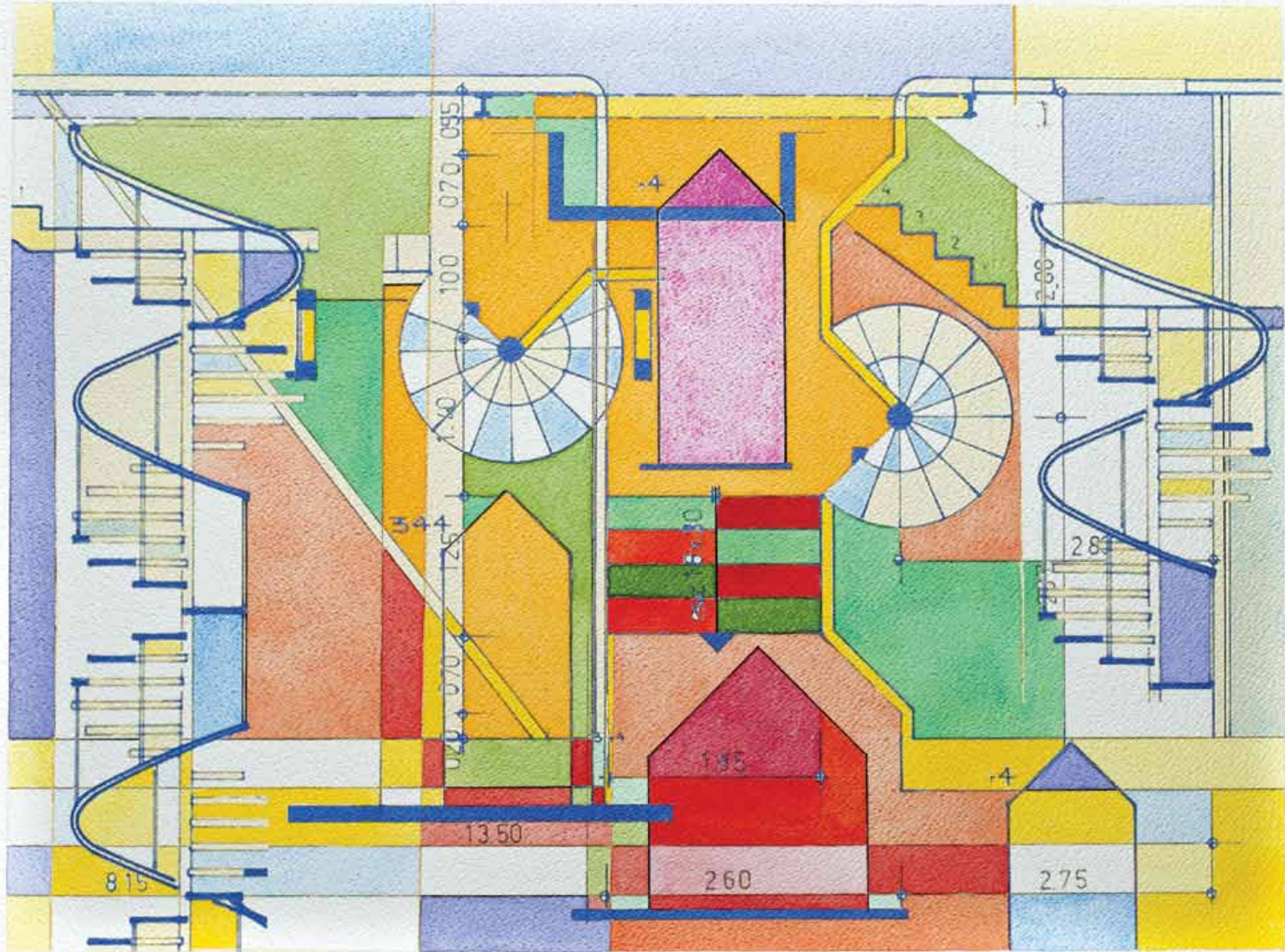
18x30

283

185

4

detalle
Testa de Testa, 2012



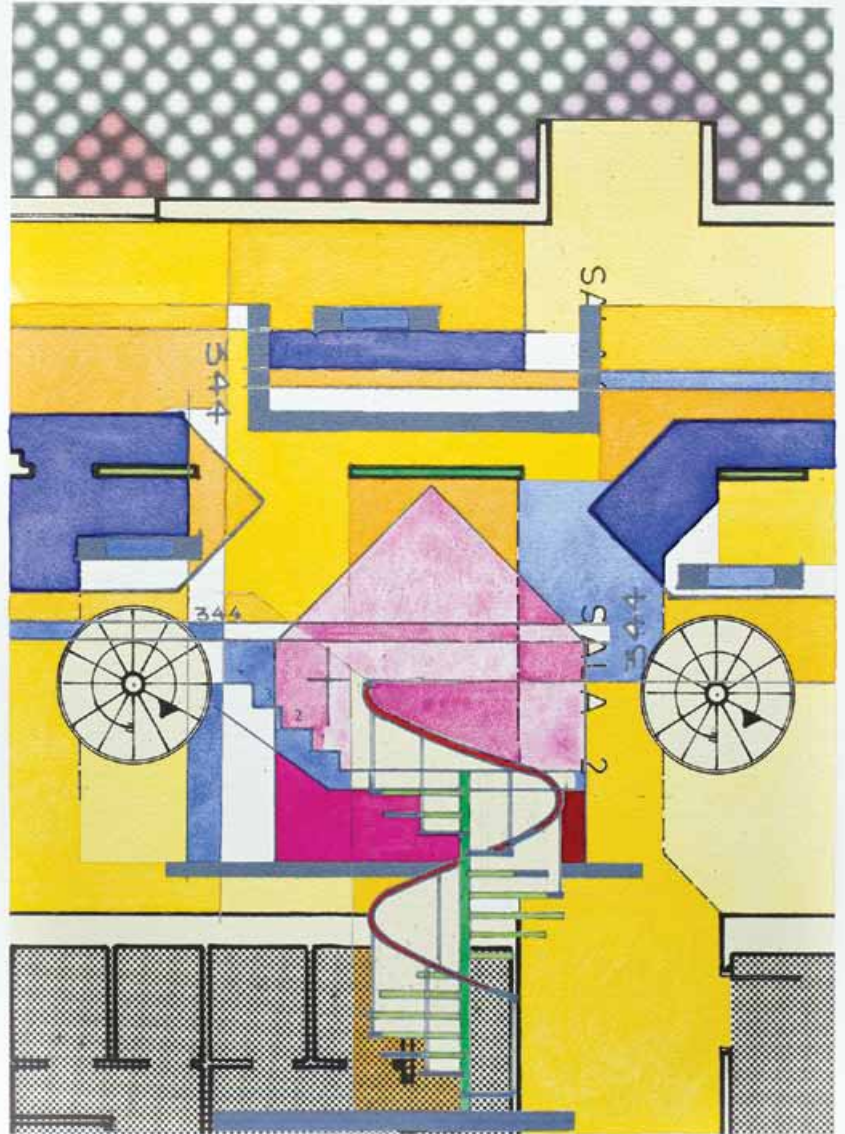
<

Testa de Testa, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

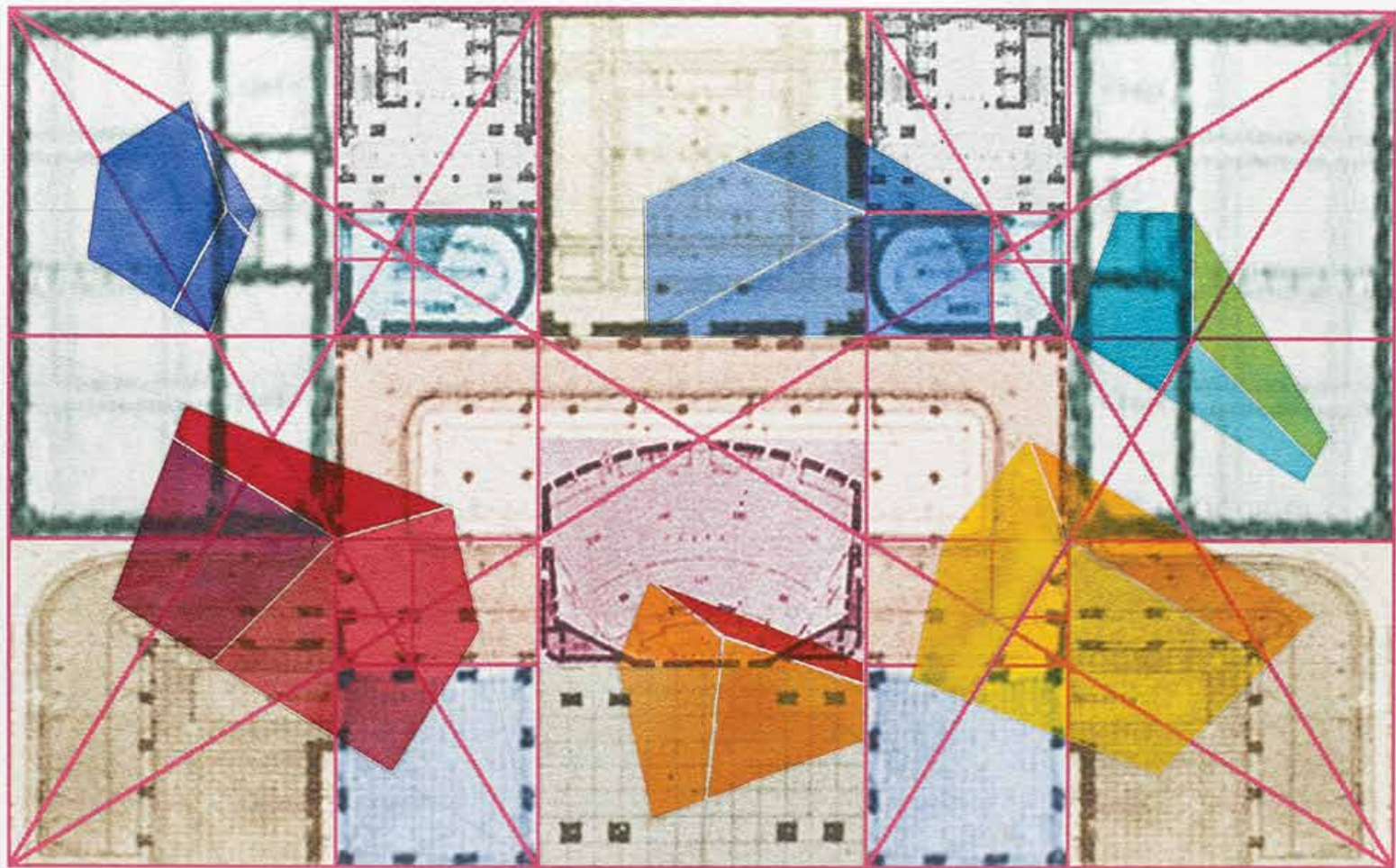
Té de Testa, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 76 x 56 cm.



Barrio Municipal Luca Pacioli, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.



<

Estrellas modernas en el Planetario, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

La Sra. de Saboya desabolla, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 76x 56 cm.



La señorita Pilar García Pardo, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.



La casa del perro de Vilamajó, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 56 x 76 cm.

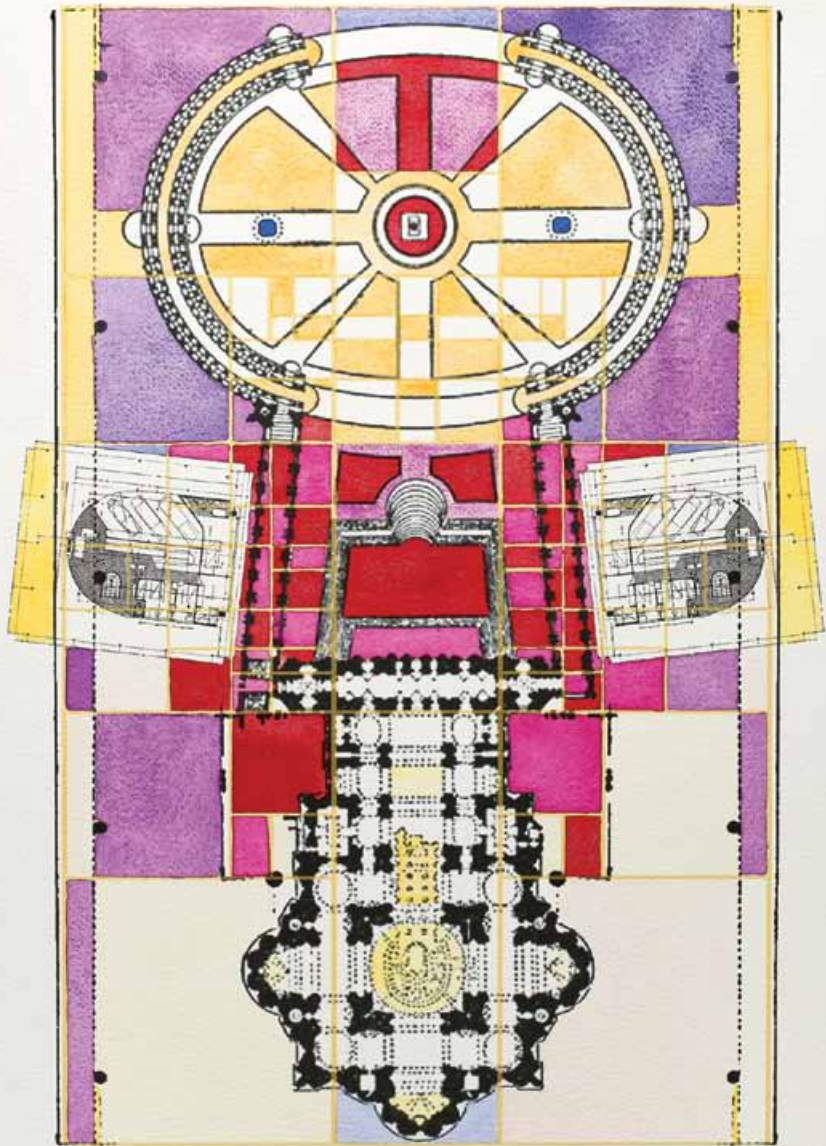
PERSPECTIVA FACHADA OESTE

- 1 - Biblioteca - Instituto de Máquinas
Instituto de Hidráulica.
- 2 - Consejo, Decanato, Conferencias,
Clases, Laboratorio.
- 3 - Instituto de Ensayo de Materiales,
Instituto de Electrónica.



Los garages de Inocencio X, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Fabriano Artístico de 300 g, 76 x 56 cm.





La casa de Dominó, el perro de Le Corbusier, 2012
Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.

El almacén de casas de Sullivan, 2012

Impresión de chorro de tinta, lápiz y acuarela
sobre papel Arches Aquarelle de 300 g, 56 x 76 cm.



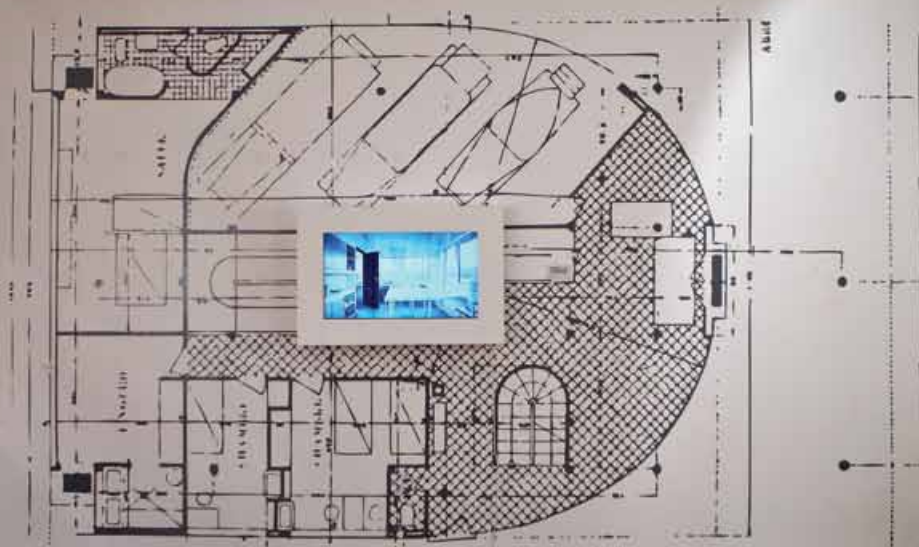
VIVIR EL PLANO

Santiago Tavella



mec



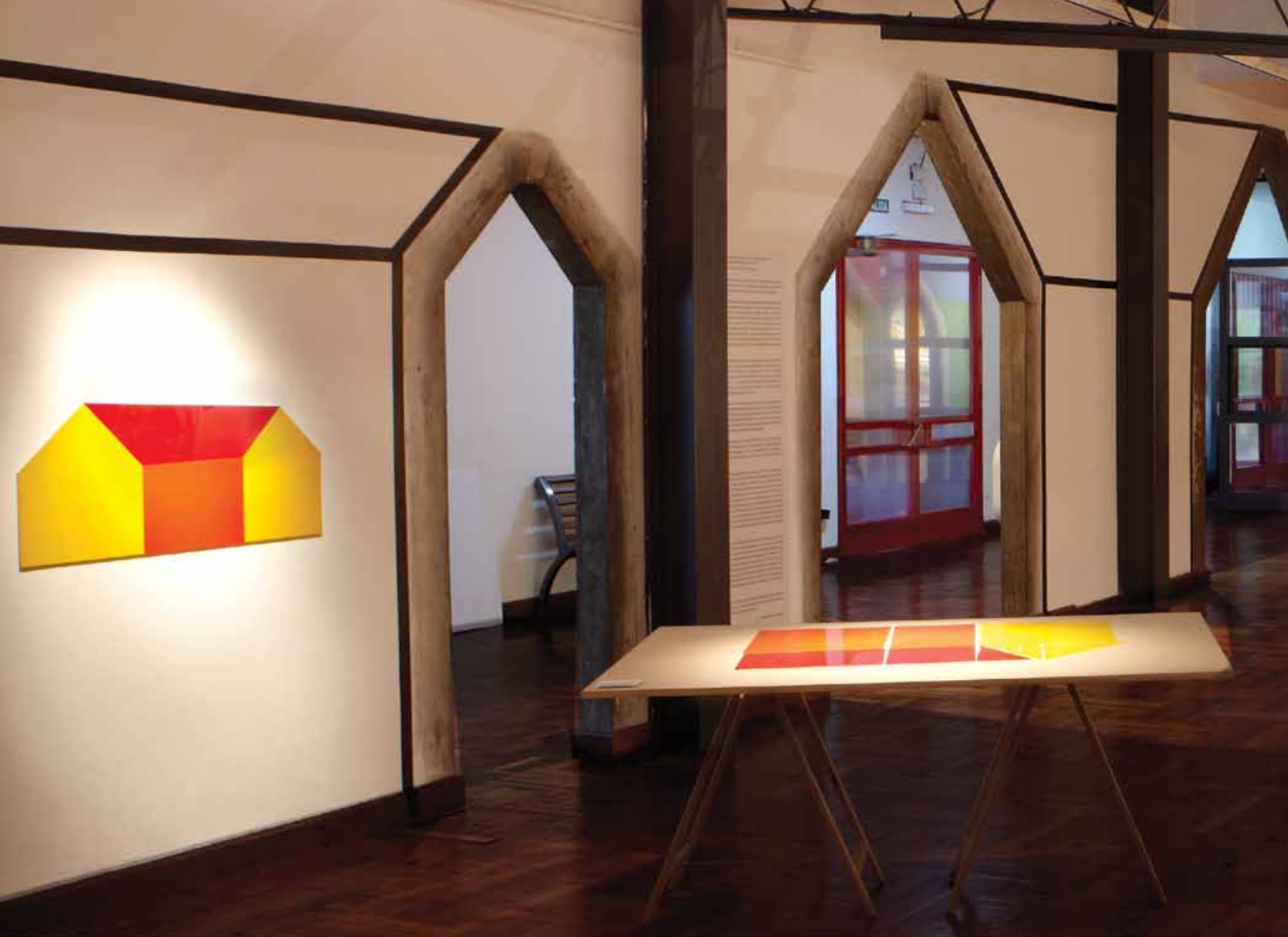


**Madame Savoye, avec remerciements a Le Corbusier,
Mme. Savoye et une petite embarcée pour le Maiden Voyage de Herbie Hancock.
Mixage audio por Martin Tavella en "El Cuarto Tavella Móvil", 2012, video, 2', repetido 4 veces.**

>

**La casa de Diógenes el perro (Madí áureo cínico), 2012,
acrílico transparente, 61,80339887498948482045868343656... x 100 cm.**







<
en la pared / on the wall

La casita de Clorindo

Piezas de acrílico opaco pegado sobre sintra, 44,3 x 100 cm, 2012

<
en la mesa / on the table

1,6180339887498948482045868343656... Modelo para armar (Madi interactivo), 2012, piezas de acrílico opaco, 61,80339887498948482045868343656... x 100 cm.



SANTIAGO TAVELLA

(Montevideo, 1961)

Músico, artista visual, escritor y curador. Estudia pintura con Miguel A. Pareja (1974-1982) Arquitectura en la UDELAR (1980) Composición Musical con Luis Trochón (1980) Coriún Aharonian (1982-1986) canto con Nelly Pacheco (en 1988 y en 2012) y Técnicas Digitales con Daniel Argente (2000) y Brian Mackern (2002-2004) Miembro fundador del grupo El Cuarteto de Nos (1980), 13 fonogramas editados, actuaciones en Uruguay, Argentina, España, México, Colombia, Ecuador y EEUU.

Como solista se ha presentado en Buenos Aires y Montevideo desde 2009.

Como artista visual expone desde 1990 (Montevideo, Buenos Aires, Mar del Plata, La Habana, New York, Santiago de Chile, Zaragoza y Sao Paulo)

Sus muestras individuales más destacadas son: **PLANOS PLEGABLES DE LA CIUDAD DE TAJO** 1990, Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay, **HELARTE DE SANTIAGO TAVELLA**, 2000, colección Engelman Ost, Montevideo, Uruguay, con curaduría de Clío Bugel y Fernando López Lage y **VIVIR EL PLANO** 2012, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

Sus participaciones más destacadas en colectivas son: **FILE-SYMPOSIUM**, agosto 2002, Paço das Artes & SESC, Sao Paulo, Brasil, **THIS IS NOT AN ARCHIVE**, febrero de 2005, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale on Hudson, New York, USA, curado por Anna Gray, Mariangela Mendez y Montserrat Albores, **3 CURADORES, 3 ORILLAS**, 2006, Mar del Plata, Argentina, Curadores: Pilar Altilio (arg), Marc Mercier (fr) y Rulfo (uy), **VIII BIENAL DE VIDEO Y NUEVOS MEDIOS DE SANTIAGO DE CHILE**, octubre del 2007, como parte del envío uruguayo **ÓSMOSIS (IMAGENES PERMEABLES)** curado por Alejandro Cruz, **¿ES POSIBLE NO AMAR A ESPINOSA?** 2009, Museo MACRO Rosario, curada por Jacqueline Lacasa y **GRATA CON OTROS**, 2011, muestra antológica de Graciela Taquini, con participación de varios artistas, curada por Rodrigo Alonso.

Sus obras figuran en el Museo Nacional de Artes Visuales, la Colección Engelman Ost y la Colección de La compañía del Oriente en Montevideo Uruguay Dirigió el **CENTRO MUNICIPAL DE EXPOSICIONES SUBTE** entre 2007 y 2011 donde ha trabajado en el equipo curatorial desde 1998.

Ha realizado curadurías independientes en Montevideo, Buenos Aires, Zaragoza y New York desde 1998.

En 2004 edita su libro **YO A ESTE LO ABLANDO HABLANDO**, reeditado y ampliado en 2009.

Musician, visual artist, writer and curator. He studied painting with Miguel A. Pareja (1974-1982), architecture at the UDELAR (1980), musical composition with Luis Trochón (1980) and Coriún Aharonián (1982-1986), song with Nelly Pacheco (1988 and 2012) and digital techniques with Daniel Argente (2000) and Brian Mackern (2002-2004).

Founder member of the rock group El Cuarteto de Nos (1980), 13 albums released, performances in Uruguay, Argentina, Spain, Mexico, Colombia, Ecuador and the United States.

Since 2009, he has performed as a solo artist in Buenos Aires and Montevideo.

His work as a visual artist has been exhibited since 1990 (Montevideo, Buenos Aires, Mar del Plata, Havana, New York, Santiago de Chile, Saragossa and Sao Paulo).

His most outstanding individual exhibitions have been *Planos plegables de la ciudad de Tajo* (1990) at the Galería del Notariado, Montevideo, Uruguay; *Helarte de Santiago Tavella* (2000) at the Engelman Ost Collection in Montevideo, Uruguay, with Clío Bugel and Fernando López Lage as curators; and *Vivir el plano* (2012) at the National Museum of Visual Arts (MNAV) in Montevideo, Uruguay. His most outstanding participations in joint exhibitions have been *File-Symposium* (August 2002) at the Paço das Artes & SESC in Sao Paulo in Brazil; *This is not an archive* (February 2005) at the Center for Curatorial Studies at Bard College, Annandaleon Hudson, New York, the United States, with Anna Gray, Mariangela Méndez and Montserrat Albores as curators; *3 curadores, 3 orillas* (2006) in Mar del Plata in Argentina with Pilar Altilio (Argentina), Marc Mercier (France) and Rulfo (Uruguay) as curators; the 8th Biennial of Video and New Media in Santiago de Chile (October 2007) as part of the Uruguayan contribution *Ósmosis (Imágenes permeables)*, with Alejandro Cruz as curator; *¿Es posible no amar a Espinosa?* (2009) at the Rosario Museum of Contemporary Art (MACRO) with Jacqueline Lacasa as curator; and *Grata con otros* (2011) at the Recoleta Cultural Center in Buenos Aires, a landmark exhibition by Graciela Taquini, featuring work by various artists and with Rodrigo Alonso as curator.

His compositions can be found at the National Museum of Visual Arts (MNAV), the Engelman Ost collection and the Compañía del Oriente collection in Montevideo, Uruguay.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

RICARDO EHRlich

Ministro

OSCAR GÓMEZ

Subsecretario

PABLO ÁLVAREZ

Director General

HUGO ACHUGAR

Director Nacional de Cultura

ENRIQUE AGUERRE

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig,
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay

Tels.: +598 27116054 - 27116124 - 27116127

www.mnav.gub.uy

VIVIR EL PLANO Santiago Tavella

6 de Setiembre al 4 de Noviembre de 2012, MNAV,
Montevideo, Uruguay

Junio de 2013, Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires, Argentina.

.....

Curaduría y textos

Verónica Cordeiro

Entrevista en catálogo

Graciela Taquini

Diseño de montaje

Santiago Tavella y Verónica Cordeiro

Montaje

Equipo MNAV

Traducción de textos al inglés

Richard Manning

Corrección de textos

Graciela Álvarez

Mezcla de audio del video

Martín Tavella en El Cuarto Tavella Móvil

Diseño de catálogo

Land (Santiago Velazco y Gabriel Pica)

Fotografía de obras e instalación-intervención

Dominó (Diego Velazco)

Impresión de las bases de las acuarelas

Paolo Bonomi

Realización de piezas de acrílico

Acrílicos Uruguayos

Ploteado de corte en sala

Tito Rosini

Prensa

Síbyla Trabal



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura, MEC



Apoya



Junio de 2013



