

Textos

**AQUÍ  
SONÓ  
BLANES  
VIALE**



## El museo soñado

Enrique Aguerre<sup>1</sup>

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.

1. Director del Museo Nacional de Artes Visuales.

## 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 hoy rutinariamente, particularmente por el sistema global de las escuelas de arte.

Se podría decir que, si hoy día estos procedimientos son condición indispensable en muchos de los circuitos del arte, hasta bien entrado el modernismo buena parte de ellos no hubieran sido siquiera considerados seriamente como «arte».

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 hoy día refrescan sus agendas, alteran sus rutinas y redefinen sus contextos y hasta 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 entre 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 que generalmente ya opera el museo.

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 pone su infraestructura 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 en este caso ha sido el de facilitador, acompañante y testimonio en la discusión de ideas,

además de productor de un breve relato (este texto) que ojalá interprete y no interfiera con la estructura de la obra.

— — — — —

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 paisaje 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 operan los compartidos parajes del arte.

Los anima tal vez la sana intención de verse a sí mismos reflejados en los oblicuos espejos del otro.

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 quien 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 rap-sódico 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 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 los que parece coincidir el estatuto del plagio con el de la restauración. Pero la noción de «restaurar» 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 dueño silencioso, guardián de anacrónica presencia.

Esta noción de restaurar 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 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 *aldob uz y oezum* **LE**

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 del 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, digi-

tal. 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 juega, airoso o denso, el material y *todos* los sentidos en el juego artístico. Si es cierto que flamean, alrededor 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 principalmente, 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 desinfe, 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, origina-



lidad, 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 adherente 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, conexas 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, donde 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 al 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, uno al lado de otro, 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, es una sombra que el espectador trata de reconstruir visualmente a partir de las copias que tiene en frente, 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 subrepticamente 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 reprimidos, 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 engeguecedor 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 *Auto-retrato* apila, 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 hábitat del circuito museal: el crítico). La pieza activa un torbellino de lecturas sobre la definición de autorretrato, gracias a su negación: 12 imágenes —los ojos en la nuca el uno del otro—, de las que solo se pueden apreciar los bordes, amplificando las perplejidades de Jacques Derrida cuando se preguntaba 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, rítmica estratificación ciega del esfuerzo de autorrepresentación —*mix* de atrevimiento autoanalítico y desenfreno egotista—, parecen solidificar, hacer patentes, 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 temporalmente 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.

**Una exposición  
de Pablo Uribe**

**Curaduría:**

Carlos Capelán

**Producción general:**

Maru Vidal

**Museo Nacional  
de Artes Visuales**

Tomás Giribaldi 2283  
Parque Rodó,  
Montevideo, Uruguay  
Tels.: +598 2711 6054  
+598 2701 6124  
www.mnav.gub.uy

Del 8 de noviembre  
al 3 de marzo de 2019

**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)  
Radios Públicas (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)

**Textos:**

Enrique Aguerre  
Carlos Capelán  
Gabriel Peluffo Linari  
Riccardo Boglione

**Corrección:**

Pablo Azzarini

**Diseño:**

estudioanimal

**Impresión:**

Gráfica Mosca