

06



Espacio de Arte
Contemporáneo



Leandro Garber, *Retratos*, 2016
"Forward: Extender la herramienta", EAC 2016



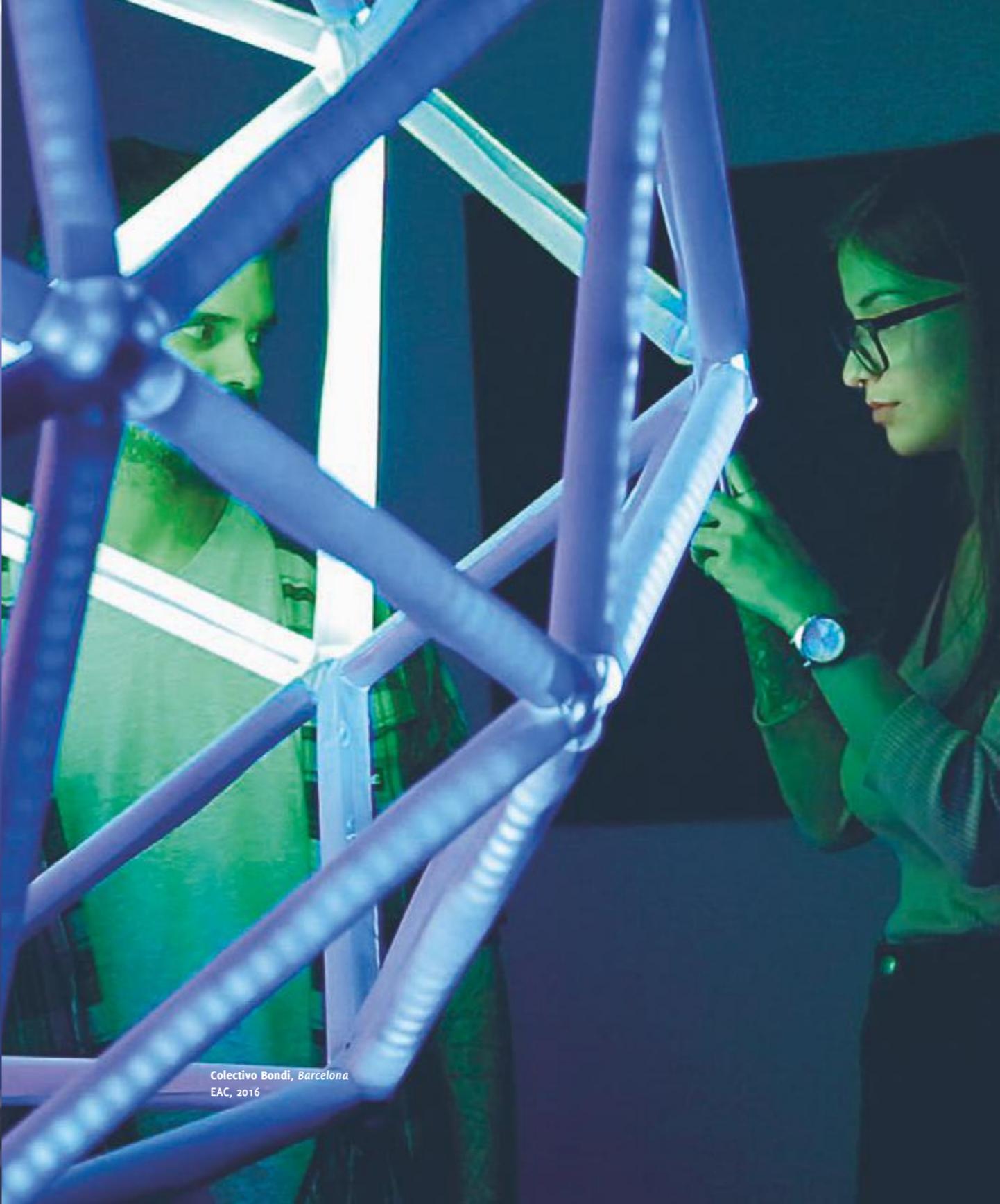
Colectivo Jennifer Rosa, *MOB | Mobile Vulgus_Massa*, 2014. Fotograma de video
"POST.COM", EAC, 2016-2017



Ulises Beisso, *Imágenes de lo (mí) escondido*, 1996.
Parte de la exposición *Ulises. La intención del colibrí* de Sergio De León
"Nosotros y el cine", EAC, 2016



Brian Mackern, *Temporal de Santa Rosa*, 2002-2017
EAC, 2017



Colectivo Bondi, *Barcelona*
EAC, 2016



Paula Villalba y Cecilia Bello, *Gente que mira gente que mira gente que mira gente y así*
Fotografía de la película *Ojos de madera* de Roberto Suárez estrenada en 2017
Foto: Lucía Ferreira Litowtschenko
"Nosotros y el cine", EAC, 2016



Amanda Coimbra, *Brasil en la conciencia colectiva*, 2017
Residencias EAC, 2017

JUANA MADRINA

LA SUERTE DA VISITAS CORTAS



Álvaro Zunini, *Juana Madrina*, work in progress
ilustración del cortometraje *Juana Madrina* actualmente en proceso de realización
"Nosotros y el Cine", EAC, 2016



Leonello Zambón, *Guiso sonoro piezoeléctrico*. Acción sonora comestible realizada en colaboración
con Sonidocínico, trabajadores de mantenimiento y seguridad del EAC y visitantes ocasionales, 2013
"Sala_Taller III", EAC, 2013

06



David LaChapelle, *Deluge (Diluvio)*, 2006. Fotografía, detalle
"Diálogos Imaginarios. Posmodernidad", EAC, 2016

PROGRAMA DE RESIDENCIAS

SALA_TALLER 03

- 24 *Fruta fugitiva*
Magela Ferrero
- 26 *Éxodo*
Juan Gugger
- 28 *Desmos*
Ío
- 30 *Mirar de cerca, mirar de lejos*
Julia Masvernat
- 32 *Migraciones, Nadir #01 y Éxodo*
Túlio Pinto
- 34 *Todo lo quieto sueña moverse*
Leonello Zambón

SALA_TALLER 04

- 38 *Marcelo Armani*
- 40 *Cuerpos de la memoria*
Mariana Carranza
- 44 *Princesa forever*
Jazmín Giordano
- 46 *Proyecto constelar*
Thiago Guedes
- 48 *Vidas ocultas*
Gabriela Munguía
- 50 *En algún lugar no lejos de ti*
Nazareno Rodrigues

IN SITU

- 54 *Umbral*
Daniela Arnaudo
- 56 *Shelter from the storm*
Manuel Casellas

- 58 *Estrategias de elusión*
Damián Linossi
- 60 *3456W / Cartografías afectivas*
Brian Mackern
- 62 *La fuga*
Veronika Márquez
- 64 *Ojo mi cielo / Libertad*
Tomas Rawski

INDIVIDUALES

- 68 *Solo hazlo*
Matías Ercole
- 70 *Órgano peregrino*
Isidora Giraldi
- 72 *Brasil en la conciencia colectiva*
Amanda Coimbra
- 74 *Lo que en la carne se conserva*
Eric Markowski
- 76 *Ritmo y sustancia*
Diego Serafini
- 78 *El fin del viaje*
Rodrigo Zamora

EXPOSICIONES

NOSOTROS Y EL CINE

- 85 *Nosotros y el Cine*
Fernando Sicco
- 91 *Un valiente nacido de una noche de amor entre un circo y un ejército*
Inés Olmedo
- 96 *Deconstrucción de escenarios: Mal día para pescar*
Daniela Calcagno

- 98 *Memorabilia*
Gonzalo Delgado
- 100 *Ulises / La intención del colibrí*
Sergio de León
- 102 *De la materia de la que están hechos los sueños, espacio de creación interactiva*
Inés Olmedo
- 104 *El vestuario escénico*
Alejandra Rosasco y Lucía Mangado
- 106 *El stop motion en los efectos especiales*
Pablo Turcatti
- 108 *Gente que mira gente que mira gente que mira gente y así*
Paula Villalba y Cecilia Bello
- 110 *Nosotros y el cine / ... y el sonido*
Daniel Yafalián
- 112 *Juana Madrina, work in progress*
Álvaro Zunini

PROYECTOS INDIVIDUALES

- 118 *Zwischen (en medio de)*
María José Ambrois
- 120 *Patio interior*
Loreto Buttazzoni
- 122 *Río*
Pablo Conde
- 124 *A imagen y semejanza*
Leho De Sosa
- 126 *Novus*
Rita Fischer
- 128 *Still Them*
Guillermo García Cruz
- 130 *Animismo concreto*
Camilo Guinot
- 132 *Diálogos imaginarios. Posmodernidad*
David LaChapelle
- 138 *Aparte de todo*
Damian Linossi

- 140 *Temporal de Santa Rosa (2002-2017)*
Brian Mackern
- 142 *Protocolo*
Diego Masi
- 144 *La obra sin título*
Gerardo Podhanjny
- 146 *Devenires*
Nicolás Radano
- 148 *El extraño caso del jardinero*
Federico Ruiz Santesteban
- 150 *Rompiendo el sonido*
Pedro Tyler

PROYECTOS COLECTIVOS

- 156 *Barcelona*
Bondi
- 158 *Fondo blanco, liso y uniforme*
Luciana Damiani y Sol Prado
- 160 *Forward: extender la herramienta*
Ariel Ireneo, Mano Leyrado y Luisa Tomatti
- 162 *Proyecto juego de muñecas*
Colectiva
- 164 *Minuto de libertad*
Gabriela Larrañaga, Ricardo Pons y Marcelo de la Fuente
- 166 *Post.com*
Colectiva. Curadora: Carolina Lio
- 170 *Telos*
Estudios Ninja

ENGLISH VERSION

- 176 **RESIDENCY PROGRAM**
- 188 **WE AND THE CINEMA**
- 195 **INDIVIDUAL PROJECTS**
- 204 **COLLECTIVE PROJECTS**



Marcus Coates y Henry Montes, *A Question of Movement (Una cuestión de movimiento)*, 2011
"POST.COM" EAC, 2016 - 2017

PRÓLOGO

El sexto volumen de nuestra Colección EAC dedica una parte muy importante de sus páginas a documentar la evolución del programa de residencias artísticas, primero y único a nivel oficial en nuestro país. Desde la tercera edición de *Sala_Taller* en el año 2013 y sus derivaciones regionales en Porto Alegre y Buenos Aires, hasta las más recientes experiencias de residencias independientes del año 2017, pasando por diversos acuerdos de intercambio interinstitucional, todo ha contribuido a la definitiva consolidación del programa.

Junto a la reseña de numerosas exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, publicamos también la del proyecto *Nosotros y el Cine*, una experiencia inédita en la que miramos desde el arte hacia la trastienda del mundo cinematográfico en su expresión local, como producto innegablemente colectivo que requiere de la suma de muchos talentos para hacerse posible.

Una vez más, esta publicación construye memoria y documenta el tránsito del propio EAC y de los artistas que conforman su programación, como testimonio de un arte vivo, que siempre podrá ser revisitado y puesto en perspectiva para cobrar su auténtica dimensión.

Fernando Sicco
Director EAC

PROGRAMA DE RESIDENCIAS



Julia Masvernat, *Conversatorio en torno a las prisiones*, 2013
"Sala_Taller III", EAC, 2013

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN CONTEXTO: EL ESPÍRITU NÓMADE HABITANDO EL ESPACIO

En 2011, poco después de transcurrido un año desde su inauguración, el EAC presentaba la primera edición del proyecto *Sala_Taller*, iniciando así lo que se ha ido desarrollando hasta la actualidad como su Programa de Residencias Artísticas. Esta publicación retoma la reseña de esas experiencias a partir de 2013, con *Sala_Taller III*, que fue la primera edición realizada enteramente con artistas extranjeros y tuvo como corolario exposiciones posteriores en Porto Alegre y Buenos Aires. Por su anclaje en el peculiar edificio que ocupa el EAC —la excárcel de Miguelete— *Sala_Taller* se transformó en su formato emblemático de residencias artísticas. Ocupando el Subsuelo del edificio donde se conservan los espacios de las antiguas celdas, cada artista es invitado a utilizar uno de ellos como taller y el otro como su propio espacio expositivo. El desafío supone articular conceptualmente sus procesos con esa dicotomía espacial y también estar en contacto directo con el público asistente.

Además de este proyecto fundacional, el EAC ha recibido artistas a través de convenios con instituciones extranjeras de Chile y Argentina, otros seleccionados por convocatoria para residencias independientes (también de dichos países, además de Brasil y España) y ha alojado a los ganadores del *Premio Mercosur de Artes Visuales* en 2016. En la actualidad estamos trabajando con el objetivo de ampliar el espectro de intercambio con otras instituciones extranjeras para poder, en reciprocidad, enviar artistas uruguayos a realizar residencias en el exterior.

El trabajo artístico en situación, en vinculación estrecha con espacios concretos y contextos socioculturales diversos, ha cobrado cada vez más importancia en el arte contemporáneo y existen numerosas iniciativas privadas, independientes, que lo promueven. El Programa de Residencias Artísticas del EAC es el primero a nivel oficial en nuestro país y busca crear las condiciones para que los artistas desplieguen sus proyectos específicos de la mejor manera en el encuentro con nuestro país, nuestro barrio y nuestra particular arquitectura. La vocación de atender a la ineludible condición global que tiene el campo del arte contemporáneo está presente en la gestión del EAC desde su inicio, con sus convocatorias públicas e internacionales para la postulación de proyectos artísticos, que se reiteran año a año. Además, el primer volumen de la serie *Espacio de pensamiento* estuvo dedicado al análisis de los efectos de la circulación de obras y artistas, en el eje *Locatarios* y *visitantes*. Y todo esto ocurre, entre otras cosas, porque con seguridad el arte es una de las vías regias para convertirnos ciudadanos del mundo.

F. S.

SALA_TALLER 03

FRUTA FUGITIVA

Magela Ferrero

Agosto - noviembre 2013



Montevideo, Uruguay, 1966
magelaFerrero@gmail.com
frutafugitiva.blogspot.de

El nombre del proyecto se desprende del hecho de que somos el fruto de una serie de circunstancias sociales, familiares, económicas y afectivas.

Ciertas experiencias nos indican, sin embargo, que no estamos necesariamente obligados a repetir infinitamente los modelos que crean esas circunstancias, si estos no nos llevan al lugar en el que deseamos estar.

Podemos ser prófugos de nuestra suerte si ella es adversa a nuestro añorado esplendor. Fugitivos de un destino inventado por esa forma sutil del azar a la que llamamos hechos, actos, realidad.

M. F.

Fruta Fugitiva también es un deseo cuya ejecución y realización depende de la capacidad que desarrollamos, quienes deseamos ese deseo, para articular los **MÚLTIPLES factores** que conspiran (a favor o en contra) mientras desplazamos los pasos sobre el camino. ¿CUALES SON esos factores que HABILITAN o INHIBEN nuestro quehacer según sean asumidos? 1. LA AFECTIVIDAD 2. LOS RECURSOS materiales. Dentro de la afectividad bien podemos enlistar: EL DESEO, las frustraciones, LA AUTOESTIMA, LA MEMORIA, LA CONFIANZA LA CONCIENCIA... Dentro de los recursos materiales bien cabe incluir **lo que se tiene, TANTO como lo que NO.** EN el caso de Fruta Fugitiva los recursos fueron y son (en lo afectivo) ABUNDANTES y existieron desde el primer día bajo el signo del APASIONAMIENTO, lo que a veces inspiró e impulsó EL TRABAJO hacia la búsqueda del verdadero SENTIDO y/o MOTIVO de ese, nuestro deseo a través de la AUTOCRÍTICA LAS DUDAS, LAS PREGUNTAS y EN ocasiones EL ESCEPTICISMO. Fruta Fugitiva contó con un fondo concursable PÚBLICO y con la determinación de LAS PERSONAS que nos embarcamos en la realización de esta indagatoria RENUNCIANDO a nuestros trabajos, actividades o transcurso vital durante un período de VARIOS meses con todas las consecuencias RELATIVAS a ello. Abordamos nuestra SUERTE como si nosotros mismos fuéramos SERES DESCONOCIDOS PARA NOSOTROS. El costo de SOMETERSE uno mismo a preguntas RADICALES como: ¿Por qué estoy donde estoy? ¿Cuánto afecta a la EXPERIMENTACIÓN, a la sensibilidad y a la libertad creativa LA BUROCRACIA con la que uno negocia los recursos con los que obtiene el beneficio de poder EXPERIMENTAR, SENTIR y RECOMPONER los MISTERIOS de siempre que son: EL SENTIDO DE LA CONCIENCIA INDIVIDUAL a la luz del final (aparentemente irreversible) de la conciencia individual, LA MUERTE, el acceso a la paz interior, la adicción al placer o el consumo del placer sin visible deseo de ser asimilado, ETC. ¿Cómo influye LA MIRADA DE LOS OTROS, a la hora de hacer lo que hacemos, y necesitamos HACER o NO HACER? Pues, el costo de someterse uno mismo a estas preguntas incluye naufragios, una profunda confusión y una externamente autoexigencia a la hora de VALIDAR el modo de nuestra existencia frente a nosotros mismos. ¿QUE DESEAMOS? ¿A QUÉ DISTANCIA, en que relación estamos con aquello que entendemos desear? ¿QUE ACTOS, que movimientos realizamos para ser coincidentes con la meta declarada? Para quienes sentimos la necesidad de interrogarlos TODO desde dentro y encontramos en la experiencia estética EL VEHÍCULO EMOCIONAL predilecto para compartir esa exploración, y las preguntas incluían LA CUESTION sobre el valor, o no, de nuestra deriva, como para proponerla en un espacio público, bajo la forma de un ensayo estético? filosófico? independientemente del deber CONTRACTUAL de HACERLO... Parecía que pronto o después sería inevitable descubrir y constatar que hacemos lo que hacemos porque estamos ENAMORADOS DE LA VIDA y resulta INEVITABLE querer exaltar la celebración y la euforia cuando lo imposible y lo sublime se descubre a nuestro paso como querer ENTENDER y consolar el dolor y la pérdida cuando el odio y la miseria se apoderan del AZÚCAR con el que en OTRAS HORAS fuimos INVENCIBLES Y ETERNOS. Saber quien soy yo y QUIEN el otro exige

ÉXODO

Juan Gugger

Agosto - noviembre 2013

La pieza consiste en la relocalización de 5,5 toneladas de bloques de granito, que se encontraban abandonados en un rincón del sector no restaurado (ni abierto al público) de la excárcel de Miguelete. Estos adoquines probablemente fueron realizados por reclusos a finales del siglo XIX o comienzos del XX en el Taller Nacional de Adoquines de la calle Yi, durante el proceso de adoquinado de las calles de Montevideo.

Luego de leer el funcionamiento del EAC y la dimensión política sedimentada en las estructuras preexistentes del lugar, operamos generando una anomalía física e histórica. Vale decir: la yuxtaposición de dos realidades materiales y arquitectónicas escindidas (las salas recicladas del nuevo Espacio de Arte Contemporáneo y los adoquines fabricados por los convictos de la antigua Cárcel de Miguelete).

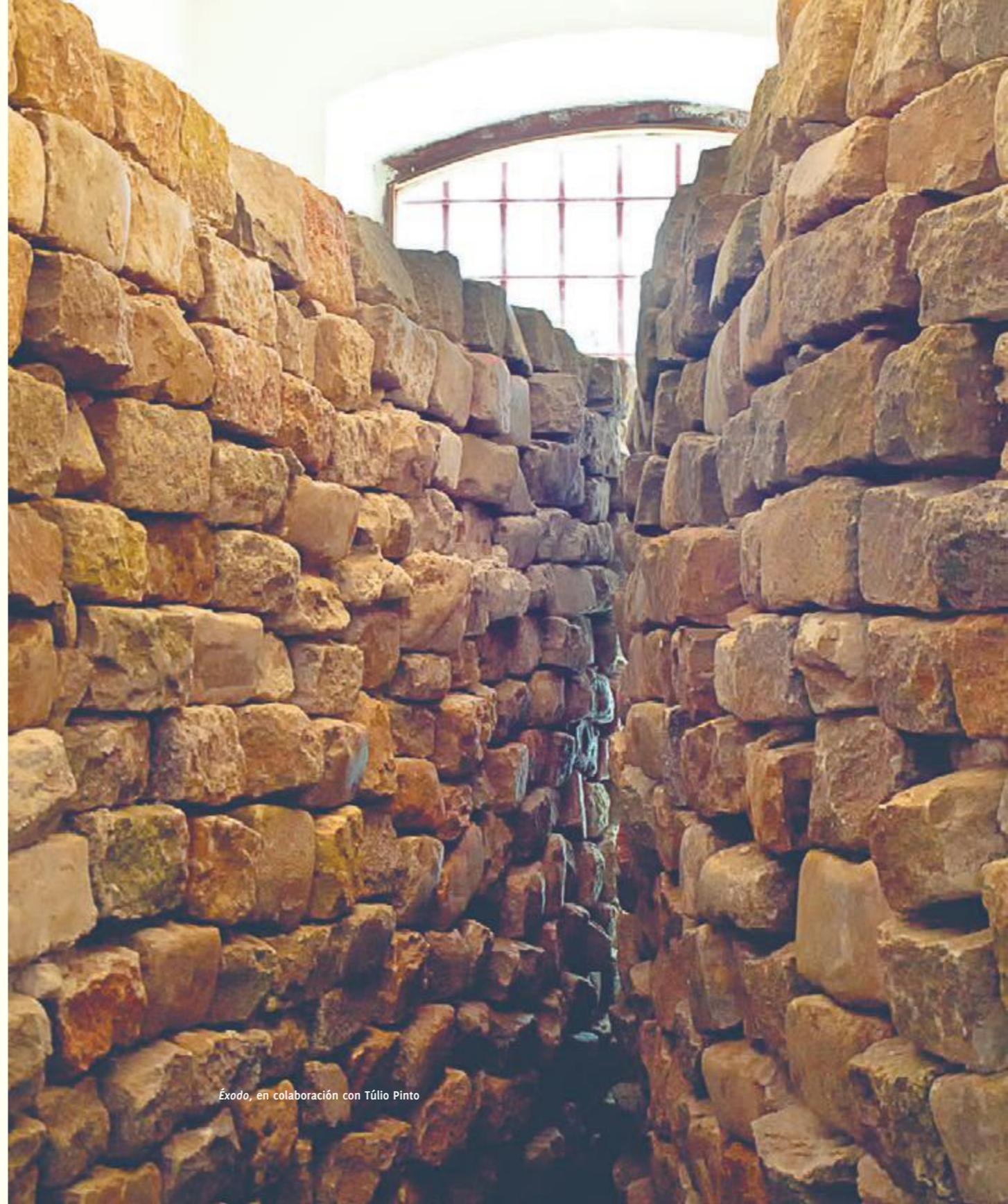
Bocetamos y barajamos diversas posibilidades. Finalmente, decidimos organizar las piedras conforme a un modelo que implica dos muros convergentes. Esta acumulación genera un pasillo que llega a medir diez centímetros en su parte más angosta y unos dos metros en su zona más dilatada. Uno de los muros es curvo y el otro recto. El primero concluye “a sangre” con el marco de la puerta, y el segundo dibuja una línea recta desde la pared posterior hasta una de las esquinas delanteras de la sala.

De esta manera, pretendemos establecer una situación entre la pieza y el espectador, que abarque un arco que va desde la contundencia física del material y la forma hasta la experiencia del desplazamiento histórico.

J. G.



Dean Funes, Argentina, 1986
juangugger@icloud.com
www.juangugger.com



DESMOS

Ío

Agosto - noviembre 2013

Desmos es un proyecto que se inició en Brasil y fue desarrollado a lo largo de la residencia en el EAC. El mismo consiste en una serie de imágenes de cicatrices, realizadas con voluntarios contactados a través de una convocatoria. Los artistas pedían a las personas que posaran para las fotos de forma tal que no revelaran su identidad, sino que construyeran una forma simbólica con su cuerpo, marcado por la cicatriz. En este proyecto se parte de una búsqueda por el carácter de signo oscuro que posee cada cicatriz, el conjunto de eventos que la provocó, dejando una marca como una topografía epidérmica, una señal, un índice. Fue una experiencia notable, pues permitió a las personas ver sus cicatrices como algo bello, parte de su historia personal.

El procedimiento elegido, sin embargo, provocaba largos períodos de espera entre un voluntario y otro. Así, los artistas optaron por proponer para ellos mismos desafíos, que deberían convertirse en obras. Esto llevó al surgimiento de tres exposiciones distintas. La primera implicaba una investigación por el espacio del EAC y los materiales allí encontrados. La segunda partió de objetos encontrados a lo largo de una semana, cada uno dando origen a una obra diferente, ligada por una propuesta narrativa. *Dispositivo I*, que dio origen a ese conjunto de trabajos, fue una fotografía de un niño, tomada en 1956, que los artistas encontraron en la Feria de Tristán Narvaja. A partir de ella, iniciaron una búsqueda de la persona retratada, recurriendo a softwares de envejecimiento facial. A partir de los resultados se hicieron dibujos buscando retratar cómo esa persona sería actualmente.

Algunas obras buscaron subvertir el uso del lenguaje o del espacio, como es el caso de *Cinco instrucciones para entrar en una sala donde haya una ropa para transformarse en monstruo*, donde una de las celdas fue totalmente pintada de blanco e iluminada, habiendo en ella sólo un objeto cinético cubierto de pelos –como si aquel simple recorte de tejido sintético ocultara una vida– y el texto con las instrucciones al fondo de la celda, impreso con letras negras en papel negro.

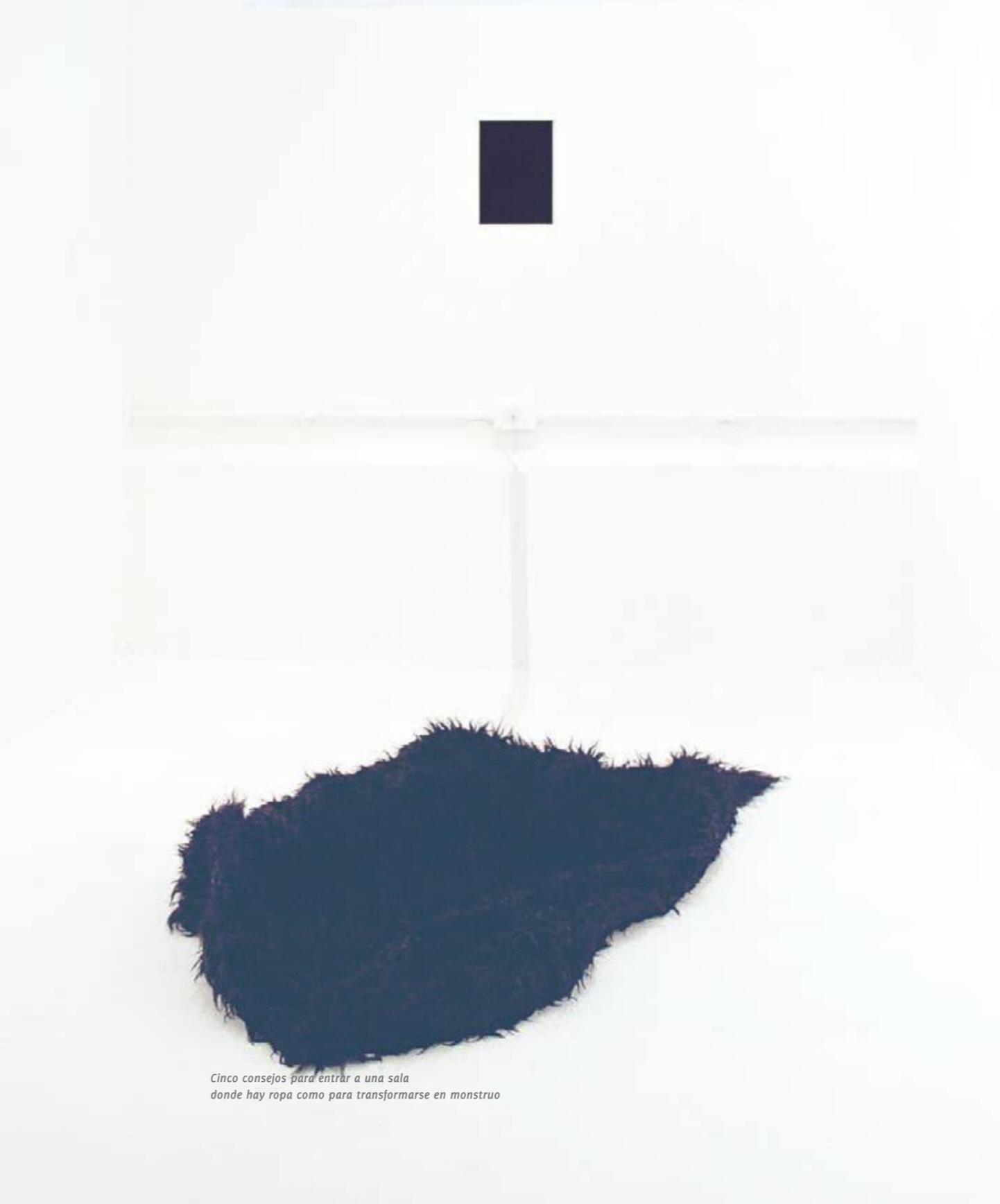


Ío (Laura Cattani y Munir Klamt)
Contato@io.art.br
www.io.art.br

Otra obra que surgió de la percepción de que "sangre" en español es una palabra femenina, luego naturalmente ligada a los procesos naturales del cuerpo de la mujer. En portugués, es una palabra masculina, brotando de la violencia. Entonces se hizo una *fotoperformance* donde Munir chocaba contra una de las paredes de la celda recién pintada, con cortes en el brazo que dejaban un rastro de sangre formando un fresco.

Como durante toda la residencia hubo una fuerte interacción entre los artistas, en forma de diálogos y trabajos colaborativos, los artistas de Ío propusieron que se diera continuidad a ese intercambio, realizando una exposición itinerante llamada *Linde*, en Brasil y Argentina con todos los artistas participantes. Cada artista debía elegir uno más de uno de los países participantes y organizar una exposición en su ciudad. Este proyecto también contó con el apoyo del EAC para su realización.

Ío



*Cinco consejos para entrar a una sala
donde hay ropa como para transformarse en monstruo*

MIRAR DE CERCA, MIRAR DE LEJOS

Julia Masvernat

Agosto - noviembre 2013

Cuando salís, te cuesta mucho leer. Yo pensaba que no era cierto, ¡pero al salir me pasó! No podía leer un libro, los ojos no me funcionaban bien, veía borroso, se me iban de foco las palabras. Era cierto lo que había escuchado: la vista se acostumbra a mirar distancias cortas. Por eso dicen que cuando estás en cana mucho tiempo hay que mirar el cielo, contar estrellas. Hay que mirar por la ventana, ejercitar la mirada de lejos.

(Ceci)

Llegué al EAC de Montevideo para trabajar durante tres meses en la experiencia *Sala_Taller*, con una premisa: colocar sobre la mesa de trabajo algunos materiales que venía estudiando y me eran familiares, luego de haber coordinado durante 4 años un taller de artes visuales con mujeres privadas de su libertad en Buenos Aires: un diario de apuntes que recopilaba reflexiones y conversaciones sobre la prisión, textos teóricos sobre el funcionamiento del poder punitivo en Occidente y en la historia argentina, estudios sobre cárcel y género, poemas y literatura.

Me había dado cuenta de que la cárcel está más presente de lo que creemos, en el día a día de todos nosotros, sobre todo en representaciones y fantasías: en los medios de comunicación, el cine, la literatura, etc. Es un lugar muy conocido e invisible a la vez. *“La prisión es un lugar oculto, por definición, invisible a los ojos sociales, y por eso muy sujeto a las representaciones producidas por terceros”*. (Lila Caimari).

La idea fue poner en diálogo el material y la experiencia que traía, aprovechando el espacio tan singular del EAC. Utilizando mis herramientas artísticas como medio. Trabajando en los ejes: visibilidad / invisibilidad, modos de percibir / modos de representar, máquinas de visión / máquinas sociales.

Durante mi estadía en el EAC desarrollé múltiples actividades: registros fotográficos de la excárcel, talleres de conversación y escritura con grupos que visitaron el espacio,



Fotografía: Pablo Jantus

Buenos Aires, Argentina, 1973
juliamasv@gmail.com
www.juliamasvernat.com.ar

entrevisté a Magela Fein, historiadora e investigadora del poder punitivo en Uruguay. A partir de aquellas exploraciones hice una serie de dibujos calados en papel, que derivaron en una instalación automática de luces y sombras. Un teatro de sombras que evocaba la presencia de una ausencia sobre una pequeña pantalla de papel. Mediante espejos y motores introduje movimiento y color en la instalación. Las imágenes y luces proyectadas eran una suerte de actores-objetos fantasma, que aparecían y desaparecían deslizándose sobre el pequeño *kamishibai* y sobre las paredes de la sala, en un movimiento cíclico como las luces de un faro (o de un panóptico). La instalación también funcionó como espacio de representación para hacer una obra en vivo junto a Leonello Zambón.

El video que registra la obra y el fanzine que recopila los textos del taller se pueden descargar en mi web.

J. M.



Fotogramas de video

MIGRACIONES, NADIR # 01 Y ÉXODO

Túlio Pinto

Agosto - noviembre 2013

El Proyecto *Migraciones* es una propuesta de residencia móvil, centrada en la reflexión generada por la situación de vivencia de ser/estar extranjero, donde lo planteado y lo inesperado se mezclan, actuando como elementos fundamentales para la construcción de la experiencia. Pensado como un disparador para el diálogo entre mi territorio sensible y el paisaje del territorio recorrido, el proyecto explora la mirada extranjera, el desplazamiento y la inserción del cuerpo en el paisaje y sus registros y cambios.

La dirección del recorrido fue diseñada por la propia edificación donde se encuentra el EAC. Cada pabellón de lo que fue un día la cárcel de Miguelete fue extendido virtualmente en vectores sobre el territorio uruguayo hasta alcanzar sus fronteras.

En cada desplazamiento de ida y vuelta sobre los respectivos vectores y realizados en su mayor parte caminando, se generaron una serie de dispositivos de registro (dibujos de dos minutos de observación del paisaje, fotografías, mapas, minerales recogidos) que se agruparon en el espacio expositivo en una instalación que relataba la historia del proyecto a medida que sucedía.

Los dibujos de observación de dos minutos recibían anotaciones de geolocalización, fecha y hora y se remitían por correo postal a la institución durante el propio recorrido. De esa forma, el espacio expositivo se transformaba en la medida en que las cartas actualizaban el progreso de mi viaje.

Durante el tiempo de residencia realicé algunos trabajos en colaboración con otros artistas que también estaban formando parte de la edición *Sala_Taller III*.

Uno de los vectores extendidos apuntaba a la región portuaria de Montevideo, generando un recorrido con una distancia pequeña. El resultado para esta situación fue el rendimiento *Migraciones - movimiento uno*, realizado en sociedad con el artista sonoro Leonello Zambón. El recorrido se

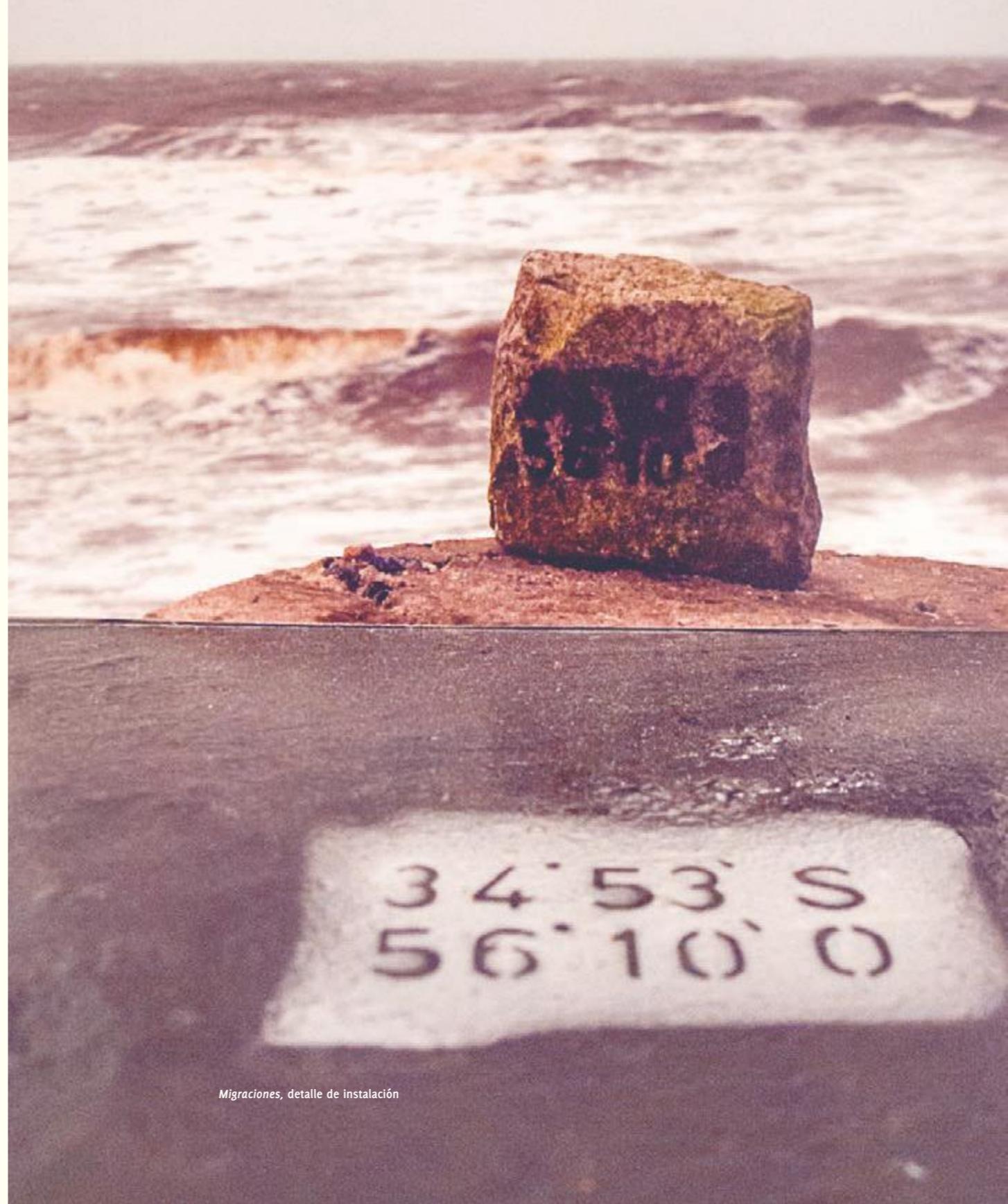


Brasilia, Brasil, 1974
tuliopinto@gmail.com
www.tuliopinto.com

realizó corriendo y cargando una mochila que era al mismo tiempo un amplificador. Los captadores de contacto fueron acoplados dentro de los zapatos y cerca de la boca, propagando para el entorno el sonido de las pisadas y de la respiración. El video de la acción llevó el mismo nombre de la *performance* y fue presentado al público en uno de los eventos de la institución.

Durante los intervalos entre desplazamientos del proyecto *Migraciones* también realicé otros dos trabajos. Uno de ellos fue la instalación llamada *Nadir # 01* (lámina de vidrio, piedras y cable de acero) y la instalación *Éxodo* en asociación con el artista Juan Gugger que también compartió conmigo el tiempo de residencia artística.

T. P.



Migraciones, detalle de instalación

TODO LO QUIETO SUEÑA MOVERSE*

Leonello Zambón

Agosto - noviembre 2013

ELOGIO DE LA LENTITUD O MORTON AILOBIU

Creo que construí una máquina de(l) tiempo. Una máquina para ralentizar el tiempo. Estirarlo. Ensamblando una bicicleta, un pequeño motor, sensores piezoeléctricos, madera, roldanas, sogas, precintos, un metrónomo. Un intento por retornar a un tiempo en estado salvaje, antes de que le pongamos las manos encima (las notas musicales, los relojes, la superficie estriada subdividiendo y abarcándolo todo). *Tiempo sin alteraciones*, como le gustaba decir a Morton Feldman para hablar de sus composiciones y diferenciarlas, muy claramente, de aquellas músicas que se construyen pensando en salvarnos de la ansiedad y el aburrimiento.

Claro que esta máquina, como no podía ser de otra manera, funciona mal; está construida con retazos de lo cotidiano en equilibrio inestable. Y hay que estar siempre rondando alrededor. O tal vez no. En verdad, no conviene estar dando vueltas alrededor como un celador que confirme su funcionamiento correcto. Más bien es necesario (es inevitable) convertirse en un retazo más de esa maraña de fragmentos puestos en relación. Si lo conseguimos, poco a poco nuestra respiración comenzará a funcionar más lentamente, allí en nuestra celda para des-medir el tiempo.

Una celda es un lugar seguro para la reclusión. Pero también puede pensarse como la unidad mínima de un sistema de relaciones. Una celda de carga, por ejemplo, es un transductor que se utiliza para convertir una fuerza mecánica en una señal eléctrica. Mis adorados piezoeléctricos (la máquina del tiempo está repleta de piezoeléctricos) son la unidad mínima de una celda de carga: microvoltios, suspiros de electricidad amplificados y en multiplicación. Toda multiplicación implica en cierto sentido una suerte de dispersión. Multiplicar el tiempo no sería entonces acelerarlo, sino más bien dispersarlo (hasta que no quede claro si es que existe fragmento o totalidad). Dispersarlo a tal punto que el tiempo comience a superponerse a sí mismo: varias capas de tiempo en simultáneo. El tiempo replegándose sobre sí.

Un remolino de tiempo donde todo sucede simultáneamente. Esa parece ser la naturaleza del tiempo en estado salvaje.



Quilmes, Argentina, 1970
zambon.leonello@gmail.com
www.leonellozambon.com

Tal vez Morton acierta cuando dice que al tiempo hay que dejarlo en paz. Yo no pude resistir el deseo de cronometrar la máquina del tiempo. La rueda trasera de la bicicleta, impulsada por un pequeño motor, tarda aproximadamente veintiséis minutos en dar un giro completo sobre su eje. Esto genera que la caja de un metrónomo pivote, manteniendo la aguja en posición vertical pero cumpliendo su ciclo, haciéndolo sonar cada trece minutos. Toda la música culta occidental está construida a partir de una subdivisión del tiempo que oscila entre el *prestissimo* y el *largo*. Un minuto dividido entre 200 y 40 celdillas de tiempo. El metrónomo de la máquina del tiempo suena una vez cada 780 segundos. Me gustaría usar este metrónomo para reconfigurar el *tempo* de, por ejemplo, Parsifal. Comprobar qué queda de la arquitectura minuciosa que a Wagner le tomo tanto tiempo fijar en una música con voluntad de monumento. Según mis cálculos, los intérpretes necesitarían 22.479.200 segundos, el equivalente a 441.320 minutos, 668 horas y 28 días para completar la interpretación de la obra. Podríamos tomarnos algún febrero caluroso para escuchar lo que queda de la resaca de Parsifal.

Pero dejemos al tiempo en paz.
Por un momento.

L. Z.



Máquina de(l) tiempo. Instalación sonora

* Los autores de esta obra no son los autores de este título
Todo lo quieto sueña moverse (2006, Artefato) pertenece al título de la tercera novela de Alejandro Ferreiro, escritor y periodista uruguayo

SALA_TALLER 04

Marcelo Armani

Setiembre - noviembre 2016

Cuando descubrí que lo máximo que podrían hacer era apropiarse de mi cuerpo, percibí la extensión de mi libertad

Henry David Thoreau

Mi experiencia en el programa de residencia artística *Sala_Taller IV* es el resultado de inmersiones por campos, vivencias, soportes, experimentos y el tiempo. Son manifestaciones a veces efímeras, presentadas o no, finalizadas o no, que expresan el plan colectivo o las constantes charlas con uno mismo acerca de la utilización del objeto artístico como manera de expresar el pensamiento o las cuestiones que nos aprisionan desde adentro-afuera/afuera-adentro.

En esos ciclos mantuve largas charlas con la crisis. En realidad, ella es parte de los procesos. Es una entidad muy particular de cada uno, pero que nos confronta directamente y de manera distinta. Provoca. Cuestiona. Habla. Instala los cambios y produce el flujo. Por ahí reflexionaba sobre los órdenes sociales, sobre mí mismo y el acto de hacer arte. Pude disfrutar de esos momentos y percibir que mi hacer artístico parte de esa vivencia. Los diálogos que tengo con objetos, con personas, con el espacio... y con las caminatas hacia el mar. Al fin, quedan presentes como resultado los proyectos aquí desarrollados que concentran una narrativa donde se diluye la memoria del cotidiano o las acciones abstractas caracterizadas por el tiempo, las situaciones y lo experimental.

Son proyectos-dispositivos híbridos que mezclan características del arte sonoro con soportes visuales, que transitan por el campo del dibujo, la escultura, la *performance*, las instalaciones y los registros en video. El concepto presente en esos dispositivos se relaciona con el acto de pensar. Con el instante. Con la libertad del flujo. Con el silencio. El análisis del campo político-social, geográfico, artístico y estético. Como desplegarse de sí mismo y observar la vida desde arriba de nuestras propias cabezas. En ese lugar, casi sin las garras de quien(es) nos



Río Grande del Sur, Brasil, 1978
m.armani78@gmail.com
marceloarmani.weebly.com

gobierna(n), el acto de pensar es el camino para salir del “mecánico sentimiento de sanidad social” que nos hacen tragar día a día y llegar al “estado de locura”, que veo más como la revelación cruda y directa de nuestra realidad en el ámbito de la convivencia.

En este punto, siento la rigidez con que caminan los sistemas o actitudes llamados “sociales” que, para mí, representan la síntesis de los intereses de los grupos elegidos más por el *marketing* que por el voto. Nos conservan presos individualmente en estructuras psicológicas, ocupados en tareas diarias para la supervivencia del funcionamiento de un confinamiento todavía mayor representado por una bandera que, en consecuencia, se denomina de una “tal nación”, o en la creación de fronteras físicas, estéticas y conceptuales que representan no solamente una cárcel hacia adentro de uno mismo, sino también para aquellos que nos miran desde afuera.

M. A.



Black Friday o 180 Dias em Apagão, 2016. Performance realizada el día de la inauguración, que incluyó fragmentos sonoros de las manifestaciones sociales en Brasil.

CUERPOS DE LA MEMORIA

Mariana Carranza

Setiembre - noviembre 2016

*Nips, Nifoé, Nema;
Nicteris, Nefelé, Nexis;
Rodopis, Rodonia, Ptilé ...¹*

Mi participación en *Sala_Taller IV* abarcó distintas acciones orientadas todas a una propuesta de experimentación compartida con Teresa Trujillo: cuerpo como lugar de la memoria.

Entendiendo memoria como informaciones —posiblemente prelingüísticas— guardadas en el cuerpo, en los músculos, en las células, en los genes ...

Usando herramientas de la tecnología digital, nos propusimos dar a conocer recuerdos, imaginaciones, sueños que existen en algún lugar de nuestro cuerpo.



Montevideo, Uruguay, 1960. Reside en Alemania
mc@poiesis.net
marianacarranza.wordpress.com

SKETCHBOOK. Videoinstalación

El libro *El Alma y la Danza* de Paul Valéry se estableció como hilo conductor de nuestra propuesta. Sketchbook fue nuestro punto de partida; conjugaba imágenes de Teresa del '65, el poema sonoro *Eriximaque* de François Dufrêne y un algoritmo de des-integración de la imagen (generador del video).

En las paredes y suelo de la sala se podían ver notas de trabajos pasados y premisas para esta aventura que comenzaba.

CUERPOS DE LA MEMORIA. “sembrando imágenes en granos de arena”.

Performance

Mesa redonda

Instalación interactiva

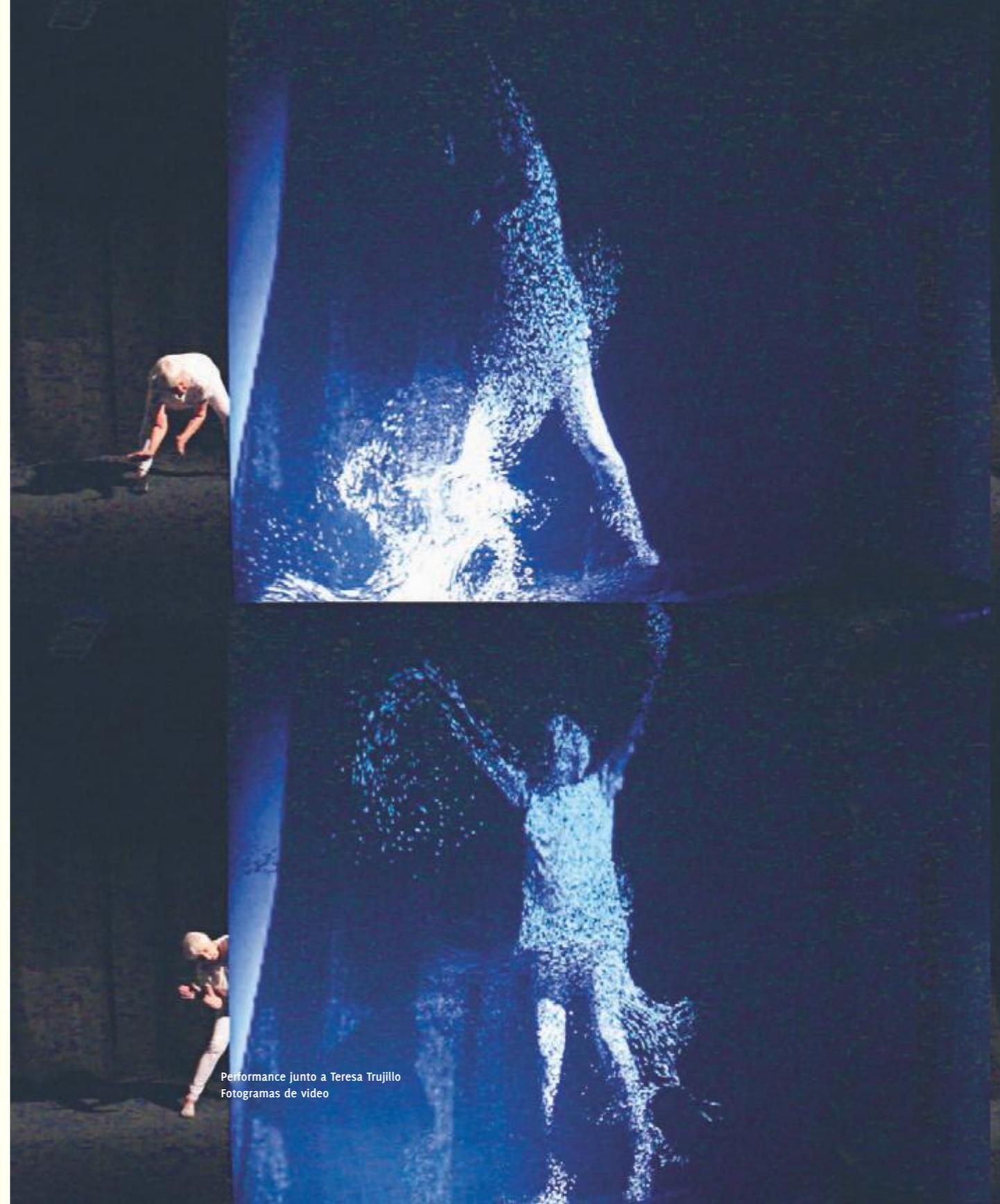
Esta fue la parte central del trabajo, persiguiendo la idea de desgranar y atomizar imágenes en tiempo real, imitando recuerdos que se dispersan en las células de nuestro cuerpo. Me gustaba pensar que un día podríamos acceder a esas informaciones y leer como en un libro de memorias acumuladas, hasta un origen, la primera memoria en el tiempo...

La *bailarina-performer* interactúa en tiempo real con una interfaz digital generativa. Con sus movimientos desgrana su propia imagen de unos segundos atrás en partículas, simultáneamente genera una composición sonora aleatoria. El espectador ve la imagen digital proyectada en una pantalla (aproximadamente 240 x 300 cm), mientras que el cuerpo de la bailarina se puede intuir desde atrás. El cuerpo, un cuerpo con memoria, es Teresa Trujillo, reconocida bailarina, coreógrafa y eutonista uruguaya.

Teresa escribió sobre esta experiencia:

... *Poco a poco fui entrando en la pantalla. Moviendo los brazos y según tenía esa, mi figura la hacía desaparecer... Así fui recorriendo la imagen, con las palmas, con otros*

1. Pequeño poema creado por Eriximaque para recordar los nombres de las bailarinas, Paul Valéry, *El alma y la danza*. Usado luego por F. Dufrêne en su poema sonoro *Eriximaque*.



Performance junto a Teresa Trujillo
Fotogramas de video

movimientos a los que me llevaban mis manos, mi cuerpo seguía esos movimientos, exponiendo mis formas con lo cómodo e incómodo de mi existencia... ¡pasaron 30 años!

Ese es mi cuerpo, es el presente y el pasado al mismo tiempo. Moverme en ese "espejo" me trae a la observación simultánea presente/pasado de mis movimientos sensibles, iguales y diferentes de aquel Eriximaco inolvidable del 65.

Reconozco la memoria de mi cuerpo, los espacios múltiples internos/externos, la plasticidad de los que habito, que aún permanecen en esa memoria corriente de vida transportadora de felicidad.

Solo experimento una vez más lo que desea hacer mi cuerpo/tiempo, estar y NO estar con los movimientos que hacen a mi corporeidad, rescatando memoria de la neurosensibilidad de mis tejidos y disfrutando nuevamente.

A la performance siguió una mesa redonda integrada por profesionales de las ciencias y las artes. Entre los muchos aportes inspirados en nuestra propuesta, el Ing. Simini reivindicó el derecho a soñar y la Dra. Irizarri nos contó sobre arqueología genética.

La interfaz interactiva quedó instalada en la Sala, abierta al público para la experimentación.

Traducción al castellano de un ensayo de Vilèm Flusser que propone una interpretación de la imagen digital vinculada a nuestra propuesta.

SOBRE EL PROCESO

Es como si este trabajo siempre hubiera estado allí, estaba ya en nosotras, por lo menos desde nuestra última acción juntas (hace por lo menos 30 años)... sin que fuéramos realmente conscientes, había siempre esa sensación de que nos quedaba algo por hacer ... juntas dimos a conocer esta obra, que estaba esperando, en nosotras, las condiciones propicias para mostrarse, condiciones que brindó la Sala_Taller IV del EAC.

No me extraña que el tema de *Cuerpos de la Memoria* haya sido este... ¿Dónde estuvo guardada esta propuesta durante tanto tiempo? ¿En mí? ¿En Teresa? En esto que llamamos conciencia no estaba ... pero allí se asomaba de vez en cuando.

M. C.



PRINCESA FOREVER

Jazmín Giordano

Setiembre - noviembre 2016

El proyecto de pintura y videoinstalación *Princesa Forever* aglomera un conjunto de obras que giran en torno a un análisis de la imagen simbólica y los estereotipos femeninos proyectados por diferentes medios de comunicación, entretenimiento y publicidad. Mediante la caracterización y apropiación de la imagen publicitaria, abordo en cada obra distintos aspectos de esta problemática jugando con clichés y con la parodia.

Solo quiero que me quieran comenzó como un análisis acerca de las apariencias y la mirada aspiracional puesta en un lugar ajeno, extranjero y “superior”. Esta reflexión derivó en *Sueños*, una serie de obras en las que el personaje asume excesiva y ridículamente la gama superrestringida de deseos y proyecciones de vida a los que debe apuntar una mujer según ciertos medios de entretenimiento y publicidad: madre y ama de casa.

En *Princesa Forever* realizo un paralelo entre la figura de princesa de la década del 50 y su versión contemporánea, observando que han cambiado las formas de representación pero el concepto en sí de princesa se mantiene casi intacto. La mujer joven, bella y modesta (ahora sensual, provocativa y atrevida) cuyo objetivo principal es casarse. Dice Beyoncé “Cause if you liked it, then you should have put a ring on it. If you liked it, then you should have put a ring on it (Porque si te gustó, entonces deberías haber puesto un anillo en él (dedo)). Si te gustó, entonces deberías haber puesto un anillo en él (dedo))”. Esta última serie abre una tangente hacia *Autogestión del cariño*, donde utilizo como disparador el concepto de amor romántico y los microabusos y maltratos que se naturalizan al interpretarlos como señales de “amor verdadero”. Celos, control, persecución, supervisión.

Finalmente, *Captación - abducción* hace referencia al término “captación de clientes”, utilizado en los estudios de mercado. Esta serie oscila en la pregunta: ¿los medios se adaptan a las costumbres y gustos de los consumidores? ¿Estos mismos son modelados según los intereses de los medios y el mercado? ¿O existe una relación de ida y vuelta donde los dos lados se alimentan configurando la sociedad actual?

J. G.



Buenos Aires, Argentina, 1984
cargocollective.com/jazmingiordano
jazgiordano@gmail.com



Detalle de instalación

PROYECTO CONSTELAR

Thiago Guedes

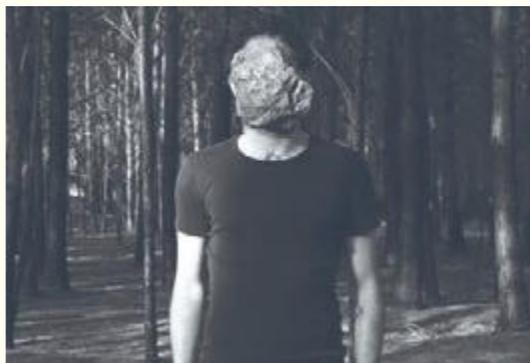
Setiembre - noviembre 2016

Este conjunto de trabajos parte del interés en investigar situaciones de geometrización y domesticación de espacios en contextos específicos para mantener el control social. La concepción de este proyecto se relaciona con el modelo arquitectónico de la antigua cárcel de Miguelete. Proyectado a partir del diseño panóptico de Jeremy Bentham, dicho modelo de construcción para la administración del orden influyó sobre otros proyectos de lugares disciplinarios (escuelas, hospitales psiquiátricos, fábricas).

A partir de ese contexto, el *Proyecto Constelar* busca trazar una reflexión poética sobre un lugar en suspensión entre la memoria del orden y la inminencia de la turbulencia. En este sentido, este conjunto de obras *site-specific* se inscribe como una especie de “cuerpo extraño”, actuando de adentro hacia afuera y aprovecha la especificidad del espacio para provocar un ruido y desestabilizar el propio espacio. El objetivo es encontrar, en este antiguo centro penitenciario, elementos simbólicos que servirán de parámetros para la construcción de un trabajo procesual que dialogue con la arquitectura del espacio y con eso, atribuir otros significados al espacio para generar otras experiencias posibles de lugar.

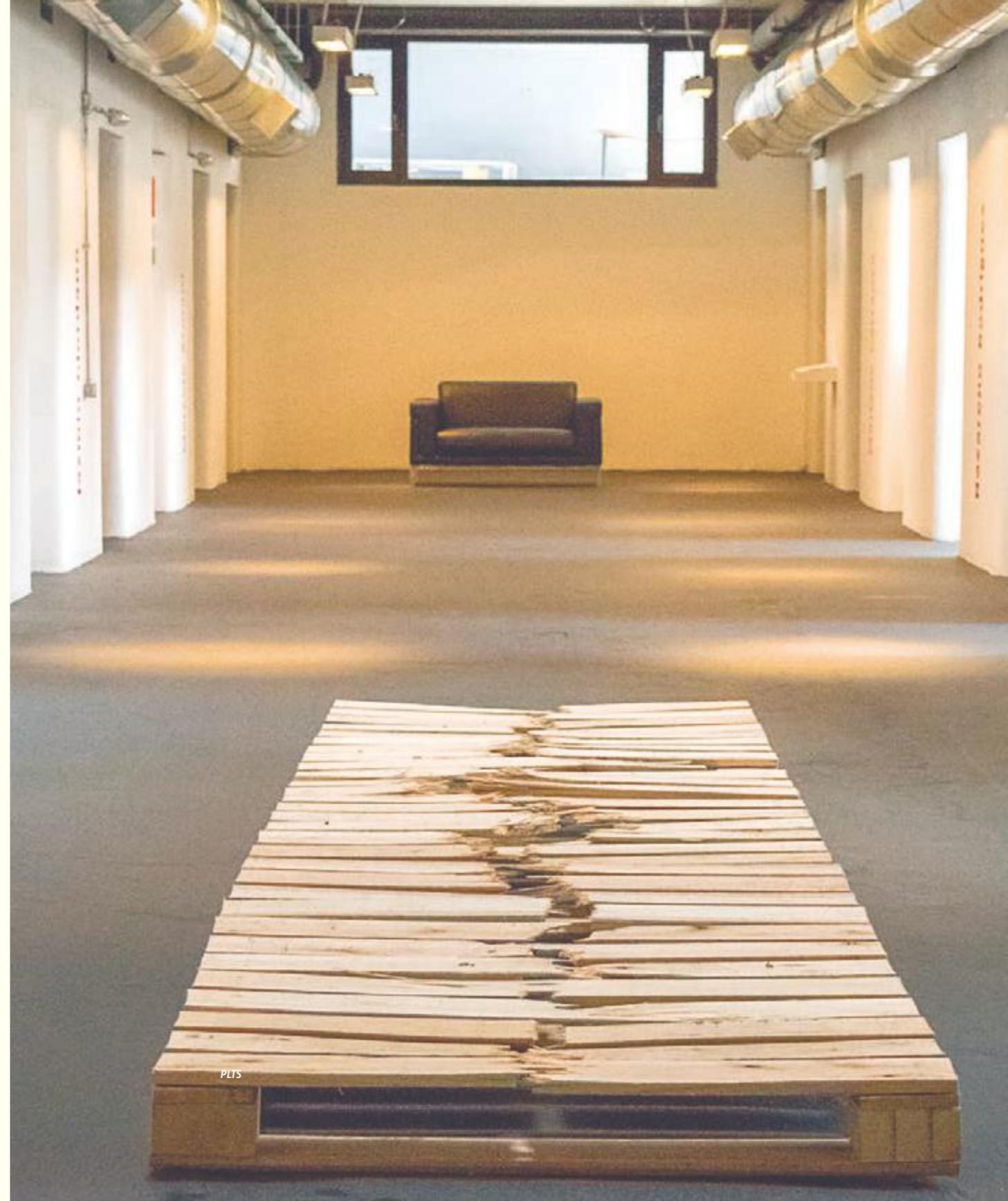
¿Cuáles son los parámetros que sirven de directrices para mantener los espacios disciplinarios? ¿Los parámetros producidos por años de actuación de ese lugar pueden servir de parámetros para la subversión de ese lugar? Si esos parámetros pudiesen ser materializados ¿qué visualidad tendrían?

Los parámetros son características o variables que nos permiten definir o comparar algo. La mirada extranjera *-Radicante-* se sirve de parámetros para situarse en lo desconocido, proyecta sus raíces en una espacialidad temporal y la modifica. El diseño cartesiano de las rejas, una constelación observada a través de la ventana de la celda, o la posición en que la luz del sol atraviesa esa misma ventana, pueden ser variables poéticas de transposición de sentidos.



Recife, Brasil, 1986
cstguedes@gmail.com
cargocollective.com/thiagocostaguedes

T. G.



VIDAS OCULTAS

Gabriela Munguía

Setiembre - noviembre 2016

Los muros humedecidos, los rincones, aquella ruina en el patio, debajo del escalón, el cajón de aquel estante viejo, todos aquellos espacios olvidados y abandonados, son pequeños territorios donde la vida en su forma más básica y microscópica está en constante oscilación y diálogo. Estas diversas formas vivas fracturan, consumen y se apropian de aquellos muros y pasillos que aún son impregnados y oscurecidos por un pasado lejano. Lo vivo se transforma en un espacio de contención para la memoria.

El proyecto de *Vidas ocultas* es una investigación sobre el territorio y las diversas formas de vida que lo habitan. Desde la experimentación y una serie de acciones *site-specific*, que toman como punto de acción las áreas en abandono de la excárcel de Miguelete de Montevideo, en Uruguay, se explora lo biológico como un posible mecanismo de reescritura del tiempo y la memoria. A partir del ejercicio de la recolección de objetos, anécdotas y textos de antiguos residentes de la excárcel, la exploración de las áreas abandonadas y la construcción de diversas tecnologías y dispositivos, se llevó a cabo una serie de ejercicios que dieron como resultado cuatro diferentes videoacciones, intervenciones e instalaciones. Cada una explora la latencia y el desvanecimiento de las distintas formas vivas a modo de huellas sensibles que dialogan continuamente con los espacios, las historias, el recuerdo, los objetos, los habitantes y el pasar del tiempo. Lo vivo, lo orgánico y el territorio se convierten en receptáculos de memoria de aquellos que alguna vez fueron y aquello que alguna vez existió.

G. M.



México - Argentina, 1985
gabrielamunguia.o@gmail.com
www.gabrielamunguia.com



Detalle de instalación

EN ALGÚN LUGAR NO LEJOS DE TI

Nazareno Rodrigues

Setiembre - noviembre 2016

Mi propuesta para la residencia en EAC fue estar abierto al intercambio entre los conceptos propios de mi vocabulario visual y las experimentaciones posibles que la nueva vivencia pueda proporcionar, así como el contacto con distintos métodos de producción y lenguaje que puedan integrar mis investigaciones. En mis obras, sean ellas dibujos, esculturas a escala o juguetes, la idea principal es investigar al sujeto contemporáneo frente a las dificultades y a la imposibilidad de una real transcendencia.

N. R.



Fotografía: Gui Gomes

San Paulo, Brasil, 1967
eunazarenorodrigues@gmail.com



Detalle de instalación

IN SITU

In situ fue una exposición colectiva que reunió trabajos surgidos de proyectos de residencias de diferentes duraciones, a los que se sumaron intercambios con artistas locales. Cada uno de ellos dispuso de dos de los espacios del subsuelo del EAC para desplegar sus obras, las que en su conjunto plantearon diferentes maneras de posicionarse con relación al medio social o natural, a la percepción de la imagen propia y a la identidad de los objetos, siempre anclándose en un aquí y ahora, en una situación dinámica de relación con el espacio.

UMBRAL

Daniela Arnaudo

Marzo - mayo 2017

UMBRAL, O DEL CUERPO-MEMORIA COMO OFRENDA

Si bien encontramos constantes referencias al duelo, al testimonio y a la memoria en el arte latinoamericano, la obra *Coronaciones* de Daniela Arnaudo desvía la lectura del ámbito público hacia el ámbito privado. Los nichos NN de cada cementerio no solo no recuerdan su nombre, sus historias o rituales; tampoco evocan al desaparecido, al desplazado, a la muerte trágica; en cambio, son devorados por el duelo de la propia artista y el depósito de sus recuerdos familiares.



Santa Fe, Argentina, 1980
daniarnaudo@yahoo.com.ar
daniarnaudo.wixsite.com/obra

SOBRE LA ACCIÓN Y LA ESPERA

Sin saber cuándo comenzó su relación con el bordado, Daniela Arnaudo recuerda tener esta herramienta en sus manos desde pequeña, vinculada a los espacios de juego y espera. El bordado se ha vuelto un acto repetitivo e identitario, es la herencia femenina, contextual, intuitiva y, finalmente, su vocabulario artístico. En *Coronaciones*, el bordado se vuelve el objeto en el que se deposita el desgaste de la artista (el de su tiempo y la vivencia evocada), el objeto de ofrenda se empodera con los recuerdos de la historia familiar, de sus pasos por la funeraria del abuelo ubicada en un pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe, Argentina. El bordado se vuelve un objeto cargado de duelo para decorar con su llamativo color nichos y tumbas NN de Argentina, Paraguay, Uruguay y Perú. La espera del bordado es, en este sentido, un espacio íntimo en plena acción donde la evocación se destina como energía para ser ofrendada, una potencia donada al vacío.

Reconocer esa tumba-vacío es un recorrido de cacería. Al encontrarla, el despliegue artístico y ritual, aquel de la *video-performance* y la acción, son el primer instrumento de invasión: la desmemoria está por ser devorada. La tumba es tocada, acariciada, se despliega una acción afectiva de cuidado y permiso; nuevamente un ritual femenino donde se reta al ausente y se le prepara para ser ocupado. La artista pretende tomar la forma del familiar inexistente, la desaparición es doble y el acto de olvido también, ya que la memoria del no reconocido, del no nombrado, será superpuesta y enterrada bajo el recuerdo de un familiar que no le pertenece.

SOBRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO

La búsqueda del anonimato es quizá el espacio en blanco donde la artista pretende reescribir su historia, un lugar en el cual depositar los recuerdos acumulados. Un acto votivo en el que su cuerpo y memoria son la coronación buscada.

La potencia de la obra está en la acción y en el tiempo dedicado a esta búsqueda; el objeto queda en un segundo plano desde el momento en que se deja olvidado nuevamente, en el momento en que su potencia es donada a la memoria. Los pasos de su abuelo, de su padre, sobre todo los recuerdos de su padre, se vuelven en *Coronaciones* un homenaje.

La carga emocional es tal que la memoria de Daniela Arnaudo invade cualquier espacio no nombrado. En este duelo la artista está realizando un ejercicio de identidad que parte del cuerpo y los afectos, escribe así su biografía.

Sofía Carrillo



Coronación Montevideo, Video-performance
Fotografía: Damián Linossi

SHELTER FROM THE STORM

Manuel Casellas

Marzo - mayo 2017

Shelter from the Storm es un proyecto en continuo proceso que ha seguido su curso sin una hoja de ruta definida donde esculturas, videos, dibujos, fotografías y acciones urbanas se han agrupado trazando un recorrido multidisciplinar, creando un lugar de reflexión sobre la idea del engaño como parte sustancial de cualquier sistema y poniendo mayor énfasis en una lectura del contexto europeo actual, cuyos resultados pueden ser extrapolables a otras latitudes.

Sobre las incertidumbres que flotan alrededor de la crisis histórica que se vive en Europa y cómo estas pueden generar un nuevo paradigma nunca antes conocido, ha versado el desarrollo de los tres trabajos realizados durante la estada del autor en Montevideo.

Por un lado, el continuo incumplimiento de los derechos fundamentales es un hecho observado y consentido por el viejo continente, que se muestra inerte e insensible, desdibujando la propia esencia de la Unión Europea. Tras la ruptura del pacto social entre las distintas ideas de Estado y sus poblaciones, *Before you call him a man*, se muestra como si de una pancarta se tratara, brillante pero silenciosa, suspendida pero latente, reivindicativa pero cerrada en sí misma. Por otro lado, *No direction home* comparte tragedia y trata de mostrar otro paradigma opuesto al aislamiento y el cierre. En esta instalación, elementos de separación como los postes de vallado son invertidos en significado tras presentarse suspendidos del techo y en plano horizontal, creando una especie de puente colgante como símbolo de unión y vida.

Por último, el refugio. *Storm* es una videoinstalación que genera un nuevo espacio acotado donde el azar influye sobre la experiencia de contemplar la videoproyección de los vaivenes sufridos por una palmera durante una tormenta y que es acompañada por dos auriculares. Dependiendo de por cuál se opte, uno de ellos nos coloca en la situación a través de la reproducción del audio original registrado durante la grabación del video, mientras que la otra línea de audio nos traslada lejos del drama meteorológico, reproduciendo la canción de Bob Dylan *Shelter from the Storm*, que además da título a todo el proyecto.



Sevilla, España, 1979
casellasmanuel@gmail.com
www.manuelcasellas.com

M. C.



No direction home. Instalación

ESTRATEGIAS DE ELUSIÓN

Damián Linossi

Marzo - mayo 2017



Córdoba, Argentina, 1985
odapuma@hotmail.com
www.damianlinossi.com

El techo de una sala es ocupado en su totalidad por una lámpara de tela y el suelo es recubierto con un piso de madera. Cuando un visitante ingresa, debe hacerlo a gatas a causa de la baja altura del techo. En el interior se encuentra con un banco para recostarse y un dispositivo para escuchar un audio. En otra sala se muestra el resultado de un procedimiento: elegir una dedicatoria de un libro. Hacer una réplica de ese libro, pero sin sus tapas y con hojas en blanco. El único texto que permanece en todo el libro en blanco es la dedicatoria. No hay otro contenido impreso. Repetir esta operación cuatro veces. Entonces, para el espectador, el espacio público se convierte en un espacio privado al leer las líneas de esa dedicatoria. Somos todos testigos de una relación que no terminamos de entender y que nos coloca entre el fisgoneo y la incomprensión.

Estas son instalaciones ideadas para extender el sentimiento de compañía y buscar los momentos cuando se proyectan narrativas sobre imágenes pseudofamiliares. Un código compartido se despierta al escuchar algo cargado de un profundo imaginario y que nos muestra que somos seres solitarios permanentemente en contexto. La luz de noche, *me gusta pero me hicieron odiarla*.

D. L.



Luz nocturna. Instalación de sitio específico

34S56W / CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS

Brian Mackern

Marzo - mayo 2017

ONDA EXPANSIVA. Dos proyectos colaborativos que investigan de manera interdisciplinaria posibles representaciones de un lugar.

RELÁMPAGOS/TEMPORAL DE SANTA ROSA - 29AUG2005 / ORBIT ID=44379. Instalación sonoro-lumínica. Concepto, investigación y desarrollo: Brian Mackern y Sebastián Alíes.

Instalación lumínico-sonora que reinterpreta, utilizando modelos numéricos y cartográficos, el registro de la presencia eléctrica generada por el temporal de Santa Rosa el 29 de agosto de 2005, fecha en que se manifestó en forma particularmente violenta en el Río de La Plata. Los datos proceden de los registros del satélite *TRMM (Tropical Rainfall Measuring Mission)* y su sensor *LIS1 (Lightning Imaging Sensor)* acoplado, que orbitó alrededor de la tierra entre 1997 y 2015. La densidad de los relámpagos en la región investigada, definida por las latitudes 32° a 33° sur y las longitudes 55° a 57° oeste, se concentra en un único punto lumínico y se realiza una interpretación sonora en vivo a partir del registro de los pulsos de encendido comandados por una placa de desarrollo de *hardware* cuya programación reproduce, como una partitura, los eventos eléctricos en la atmósfera en esa zona y momento del día recogidos por el satélite en su breve sobrevuelo sobre Uruguay.

Miguelete (Videoinstalación). Concepto y realización: Oreste Lattaro. Diseño de sonido: Brian Mackern

Como un ejercicio de memoria y una arqueología del pasado cercano, el espacio relata el mundo del encierro y las condiciones de vida y muerte de quienes lo habitaron, basado en los registros visuales de Oreste Lattaro entre 2011 y 2016 y los registros sonoros de Brian Mackern en 2011 en distintos espacios de la cárcel abandonada.

“La Cárcel Preventiva, Correccional y Penitenciaria situada en la calle Miguelete de la ciudad de Montevideo fue inaugurada el 25 de marzo de 1888. El establecimiento fue



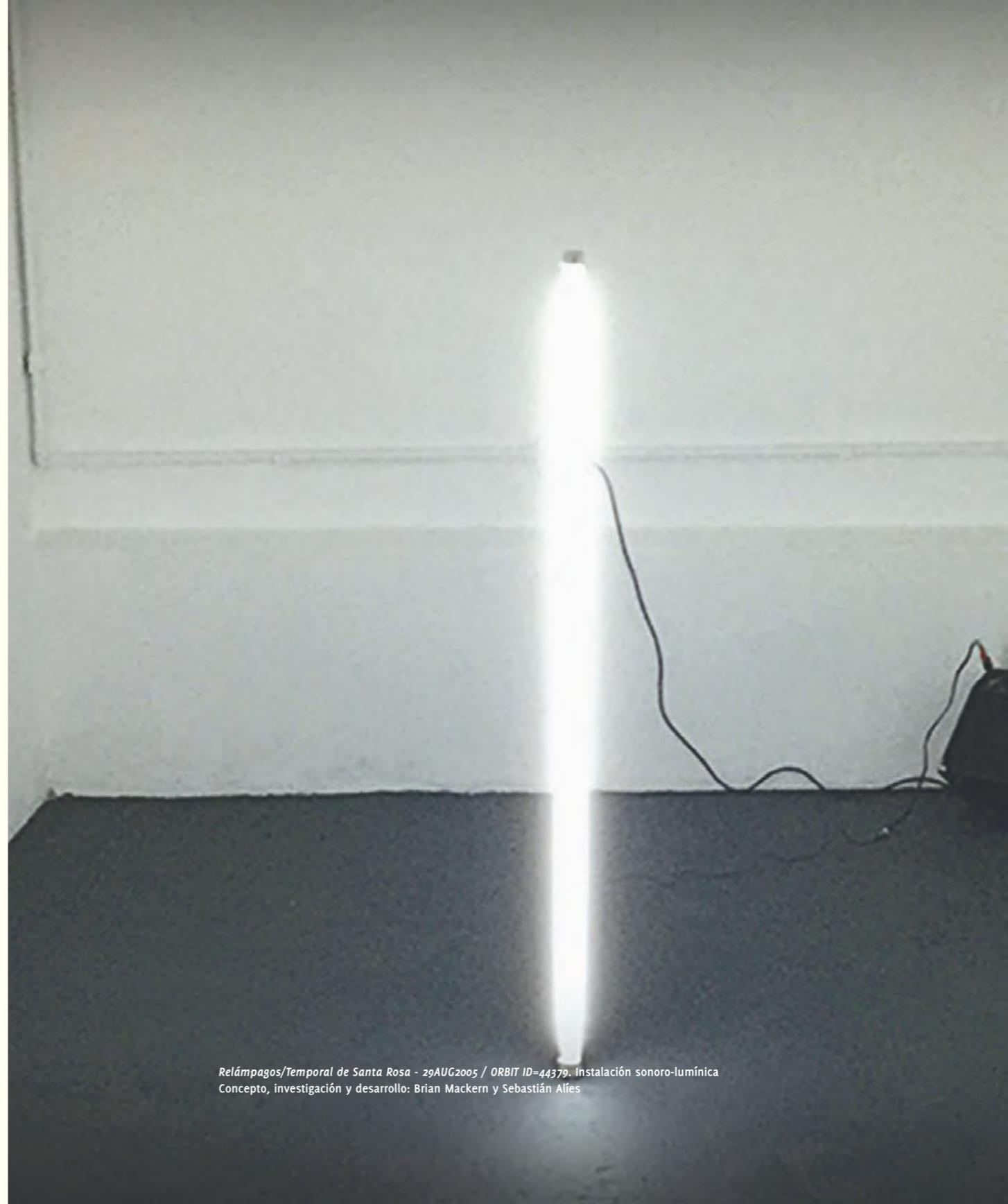
Mercedes, Uruguay, 1962
34S56W@gmail.com
34S56W.org

proyectado como cárcel “modelo”, organizado en 4 pabellones de 3 plantas con 30 celdas por planta. Tenía 360 celdas y talleres de trabajo. Funcionó hasta 1990 y procuraba solucionar carencias del sistema penitenciario y reorientar los objetivos de la reclusión.

El encierro dejaría de ser sanción punitiva para ser una experiencia educativa y moralizadora, que reintegrara al individuo al cuerpo social.” María de los Ángeles Fein, trabajo presentado en las *X Jornadas de Investigación*, Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, Montevideo, 13-14 de setiembre de 2011.

“El siglo XIX se sentía orgulloso de las fortalezas que construía en los límites de las ciudades y, a veces, en el corazón de estas. Se complacía en esa nueva benignidad que reemplazaba los patíbulos. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. Aquellos muros, aquellos cerrojos, aquellas celdas figuraban una verdadera empresa de ortopedia social.

Quienes robaban eran encarcelados al igual que aquellos que violaban o mataban”. Fragmentos de Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*



Relámpagos/Temporal de Santa Rosa - 29AUG2005 / ORBIT ID=44379. Instalación sonoro-lumínica
Concepto, investigación y desarrollo: Brian Mackern y Sebastián Alíes

LA FUGA

Veronika Márquez

Marzo - mayo 2017

En una exploración constante con el autorretrato y sus posibilidades discursivas, Veronika Márquez trabaja con su cuerpo como material, utilizando en su búsqueda la fotografía, el video y la *performance*. Crea personajes a partir de su cuerpo como elemento plástico y expresivo.

En su estancia como artista residente en el EAC en 2017, Márquez desarrolló la *video-performance La fuga*. En ella, tres de sus *alter egos* emprenden la acción del descenso. En ese acto de bajar, cada uno de ellos, con su gesto y con su urgencia, nos habla de una decisión y una posibilidad de abandonar una misma cárcel.

Pertinaces, el gesto exigente de la escalada inversa que lleva a las tres mujeres a extremar sus destrezas físicas se repite hasta transformarse en una suerte de movimiento hipnótico que nos sitúa frente a la idea de un eterno retorno en el cual, una y otra vez, las tres mujeres vuelven a pasar al mundo por el ojo de una aguja. Paso a paso, tendón a tendón.

En su *Instalación ofrenda*, Márquez transforma el espacio en una zona de ritual en la que el espectador se enfrenta a una ceremonia de donación como acto central.

Pero, ¿con qué elementos se busca definir un espacio sagrado en el cual el tiempo se detendrá en un umbral propio y personal, claramente pagano? ¿A qué divinidad se consagra este altar?

Márquez diseña este espacio como templo en el que se propone ritualizar la relación sagrada con su cuerpo y con su arte. Para ello, desdobra nuevamente su identidad hasta transfigurarla en su propia imagen divinizada, construyendo así su propio mito.

Como en un caleidoscopio profano, la artista es a la vez virgen de estampita, sacerdotisa y ofrendante. En todos esos roles, es la artífice que crea una escena para una ceremonia donde el acto de ofrecer y la gratitud son el eje central.

En ambas obras, Márquez nos sitúa frente al tema de la identidad en relación a los roles sociales y a la posibilidad de que en ese campo de sentidos se encuentre la materia maleable para volver a crear el mundo.

Alejandra Correa



Montevideo, Uruguay, 1979
info@veronikamarquez.com
www.veronikamarquez.com



La fuga. Fotograma de video

OJO MI CIELO / LIBERTAD

Tomas Rawski

Marzo - mayo 2017

Ojo mi cielo es una videoinstalación de tipo sitio específico pensada especialmente para el EAC (excárcel de Miguelete). La obra consiste en un estudio minucioso del color del cielo a través de una cámara y un sistema de computadora (*software*) diseñado para obtener el tono del cielo segundo a segundo. El resultado de este estudio del cielo es expuesto en dos monitores, uno de los cuales muestra día a día el resultado obtenido de un modo similar a un calendario, mientras que en el otro se puede observar el color correspondiente al día en curso.

La celda donde es instalada la obra cuenta en su espacio con una ventana que hace de "tercer monitor". Estos tres cielos rodean al espectador, quien puede tomar conciencia además de las pequeñas dimensiones de un espacio diseñado para el confinamiento.

Libertad es un video con intervención digital que muestra una de las caras visibles de la excárcel de Miguelete desde el patio interno. La fachada se va pintando de verde y todas las ventanas junto con el techo se van pintando de azul cielo.

Ambas obras están concebidas en torno a la posibilidad de pensar cómo es la situación que viven a diario las personas privadas de su libertad, para quienes el cielo ya no es algo que pasa inadvertido. El cielo no es algo que se da por sentado, sino que simboliza las carencias propias de un encierro. Mirar el cielo, para una persona que no puede moverse libremente, implica una acción de resignación pero a la vez de resistencia, de humanidad y de espera por algo mejor.

En los últimos cinco años he venido investigando sobre el color. Me interesan sucesos naturales, astronómicos y urbanos. Todos los proyectos incluyen medios digitales en su procedimiento y en su exhibición.

En el caso puntual de *Ojo mi cielo* y *libertad*, quise seguir desarrollando esta investigación haciendo hincapié en el sentido simbólico del color azul cielo en relación con la noción de (privación de) libertad. Asimismo, es importante que ambos proyectos lleven a cabo la reparación histórica de un edificio de detención a través del uso del color, introduciendo el cielo (lo exterior inaccesible) en el interior (cárcel).

T. R.



Buenos Aires, Argentina, 1980
rtomas@gmail.com
www.tomasrawski.com.ar



Libertad. Videoinstalación de sitio específico, detalle

RESIDENCIAS INDEPENDIENTES

SOLO HAZLO

Matías Ercole

Marzo - mayo 2016

Fuera del campo de las ciencias, las preguntas iniciadas con un por qué suelen ser, en aspectos de rigor, casi incontestables. Discursivamente, el “¿por qué?” a secas, está incompleto para cobrar verdadero sentido. Es así que me detengo en esta interrogante con el fin de sostenerla como objeto de observación, pretendiendo ensayar una idea visual de este estado de indefinición.

Tomando como punto de partida esta sensación perturbadora y estableciendo diálogos formales con el vacío/negro y lo que no se devela a simple vista, he organizado mi última serie de trabajos, evidenciándose tanto en los procedimientos de construcción como también en sus relatos.

Se trató de una instalación de nueve metros de dibujo directo sobre el muro protagonista. Una obra que involucró lo efímero y la transformación desde lo físico y real hasta los motivos mismos de la imagen. Negro sobre negro, el grafito apareció a través de sus brillos y opacidades exaltando las particularidades mismas del material. Iconografías disímiles desde nubes, rocas, cielo, humo de volcán y explosiones, se fundieron y vincularon para petrificarse y presentarse ante nosotros gracias a la luz y al registro del dibujo.

Decisiones sobre elementos que, en su conjunto, buscaron dotar de forma y presencia al vacío, comprendido como imagen y espacio en el plano de las posibilidades; al punto cero, al terreno hueco, a un ritmo, a un espacio psicológico, a un clima.

M. E.



Buenos Aires, Argentina, 1987
matiasercole.11@gmail.com
cargocollective.com/Ercole



ÓRGANO PEREGRINO

Isidora Gilardi

Noviembre 2015 - febrero 2016



Santiago de Chile, Chile, 1992
cargocollective.com/isidoragilardi

Los mecanismos del ojo que permiten la visión -un lente cristalino y un puñado de nervios- están contenidos por humores acuosos y vítreos que fluyen a su alrededor. Dentro de la órbita también flota otro componente no mecánico de la visión: un sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales que modela la subjetividad que decodifica lo que se ve. La mirada es un efecto de estas partes en relación y en continua transformación; el observador mira dentro del conjunto complejo de posibilidades insertas en la red de agenciamientos y fenómenos culturales que lo determinan.

Dice la óptica de Platón que de los ojos emana una sustancia que oficia de puente entre el observador y lo observado, conduciendo los flujos luminosos irradiados por la cosa vista hacia el ojo. Las cosas viajan al órgano para ser decifradas en la visión, impregnándose de la sustancia; transformándose en imágenes modeladas por el ojo. Una vez dentro del órgano, las cosas vistas, ya transformadas en imagen, se integran al sistema de códigos según quién decodifica. Lo que ya se ha mirado determinará lo que se está por mirar.

Órgano Peregrino es una especulación sobre los flujos de cosas que migran y emigran del ojo, sobre el sistema de cosas flotantes que permiten y condicionan la mirada.

I. G.



Prólogo. Ilustraciones de G. Kriszat para *A Stroll Through the Worlds of Animal and Men* (1934) del biólogo Jakob von Uexküll
Detalle de instalación

BRASIL EN LA CONCIENCIA COLECTIVA

Amanda Coimbra

Junio - agosto 2017



Brasilia, Brasil, 1989
euamandacoimbra@gmail.com
www.amandacoimbra.net

Este proyecto consistió en buscar, a partir de un proceso colaborativo, la imagen simbólica que se tiene de mi país. Para ello, distintos uruguayos intervinieron un acetato con su "idea" de lo que Brasil significa para ellos. Este negativo generó una impresión fotográfica (sin cámara) que revela en el lenguaje intangible de los recuerdos a Brasil en el imaginario colectivo.

Muchas gracias a los artistas y colaboradores uruguayos que participaron: Santiago Velazco, Fabio Rodríguez, Federico Aguirre, Belén Rivera, Sebastián Sáez, Juan Pablo Campistrous, Valeria Cabrera, Gustavo Tabares, Diego Nessi, Juan Burgos y Levedad, Santiago Márquez, Andres Seoane, Ernesto Rizzo, Natalia Torterolo, Leandro Mangado, Diego Clavijo, Victor Garbuyo, Victor Lema Riqué, Verónica Meyer, Mauricio Arnoletti, Giannina Guido, Florencia Ojeda, Agustina Marrera & Valentina Rostan, Clarita Chaparro & Sofía Tejerina, Mariana Peñaloza, Marisa Picardo, Nicola Pompilio y Verónica Cercetto, Magalí Díaz, Carolina Colman, Florencia Lema y Joana Martínez.



LO QUE EN LA CARNE SE CONSERVA

Eric Markowski

Junio - agosto 2017



Fotografía: Fabro Tranchida

La Plata, Argentina, 1987
ericjmarkowski@gmail.com
www.quimeragaleria.com/ericmarkowski

La corriente es una investigación artística que comienza con una anécdota familiar por la cual Henryk Markowski y Giuseppina Lunghi —de origen polaco e italiano— se radican en la Argentina en 1947, viéndose su destino afectado tras abrir una lata de *corned beef* (carne enlatada) “Industria Argentina”. Paralelamente, grandes frigoríficos crecían y eran fuente de trabajo para mano de obra tanto local como de los mismos inmigrantes, que veían en Uruguay, Argentina, Brasil y Paraguay —entre otros— la posibilidad de un nuevo comienzo, alejados de los desastres ocasionados durante la Segunda Guerra Mundial.

Para este proyecto, y en el marco de residencia en el EAC, me propuse entrecruzar mi historia familiar con la historia de los frigoríficos en mi país y en Uruguay. Visité los frigoríficos que aún se conservan en Montevideo, además de una visita al Anglo de Fray Bentos en particular, intentando dar cuenta de un horizonte histórico, económico y político en común compartido por todos los países de la región.

E. J. M.



Frigorífico Swift Nacional, playa del Cerro, Montevideo

RITMO Y SUSTANCIA

Diego Serafini

Junio - agosto 2017



Adolfo Gonzales Chaves, Argentina, 1985
diego_s144@hotmail.com
www.diegos144.wixsite.com/diegoserafini

El simple registro se detiene en esos vanos detalles de la vida pública que, casi sin quererlo, afectan considerablemente al universo. Estos registros no son más que situaciones ordinarias, mínimas, que suceden en el ambiguo margen que divide el espacio privado del espacio público. Causa de ese devenir de lo cotidiano en vínculo con el transcurso del tiempo, resultan ciertas extrañezas casi imperceptibles.

Ese tiempo, que no me es tan evidente como parece y el transitar la ciudad o el habitar mi casa —o mi cárcel— se convirtieron en mi paradigma.

Entonces, si una imagen que aparentemente es estática cobra vida, es gracias al hacer del hombre en relación con su tiempo de vida, que definitivamente no es del cine, sino que son las simples casualidades y causalidades de habitar la tierra.

D. S.



Registro desde la cárcel (tríptico). Fotograma de video



Registro desde la Casa de Gobierno. Fotograma de video

EL FIN DEL VIAJE

Rodrigo Zamora

Junio - agosto 2017

Desde el momento en que vivimos en ciertos lugares estamos simultáneamente creando recuerdos de ellos; imágenes mentales que a su vez se entrelazan con otros recuerdos anteriores. Al evocarlos, rescatamos lo que nos parece importante de ellos, lo que nos retrae al momento en que ese recuerdo se creó, lo que quedó grabado como un vestigio de ese instante y de ese lugar.

Creo que cada lugar tiene tantas almas como personas los recuerden, tantas almas como memorias individuales existan de ellos, tantas almas como momentos anclados en la mente de aquellos individuos que tuvieron la experiencia de vivirlos.

Durante el poco más de un mes que duró la residencia en el EAC me dediqué a recorrer el barrio que rodea a la excárcel de Miguelete, merodeé por el lugar husmeando en las calles como quien busca algo sin saber exactamente qué es, comencé a documentar mis percepciones con respecto a lo que observé y viví, anoté, recogí objetos, trozos de vestigios de otras vidas, de otras experiencias que terminaron siendo parte del paisaje y que posteriormente se transformaron en parte de mi trabajo. Las obras que resultaron, más que una propuesta, son como un diario de vida visual de ese tiempo, de mi perspectiva y también de lo que el lugar logró traspasar a mi mente, a mis recuerdos.

Al trabajar en una serie de obras que se refieren a un sitio concreto, tengo la certeza de que lo hago desde un punto de vista subjetivo, el mío. A su vez, sé que hay un lugar o un instante en el que mi mirada necesariamente se va a superponer con la de otros, la de quienes tengan recuerdos similares o hayan experimentado ese mismo lugar. Aun cuando las imágenes con las que trabaje no sean enteramente reconocibles, estoy seguro de que mis propios recuerdos pueden traer al presente los recuerdos de los otros o puedan generar otros puntos de vista con respecto a lo que me ha tocado representar.

R. Z.



Santiago de Chile, Chile, 1970
rodrigo@zamora.cl
www.zamora.cl

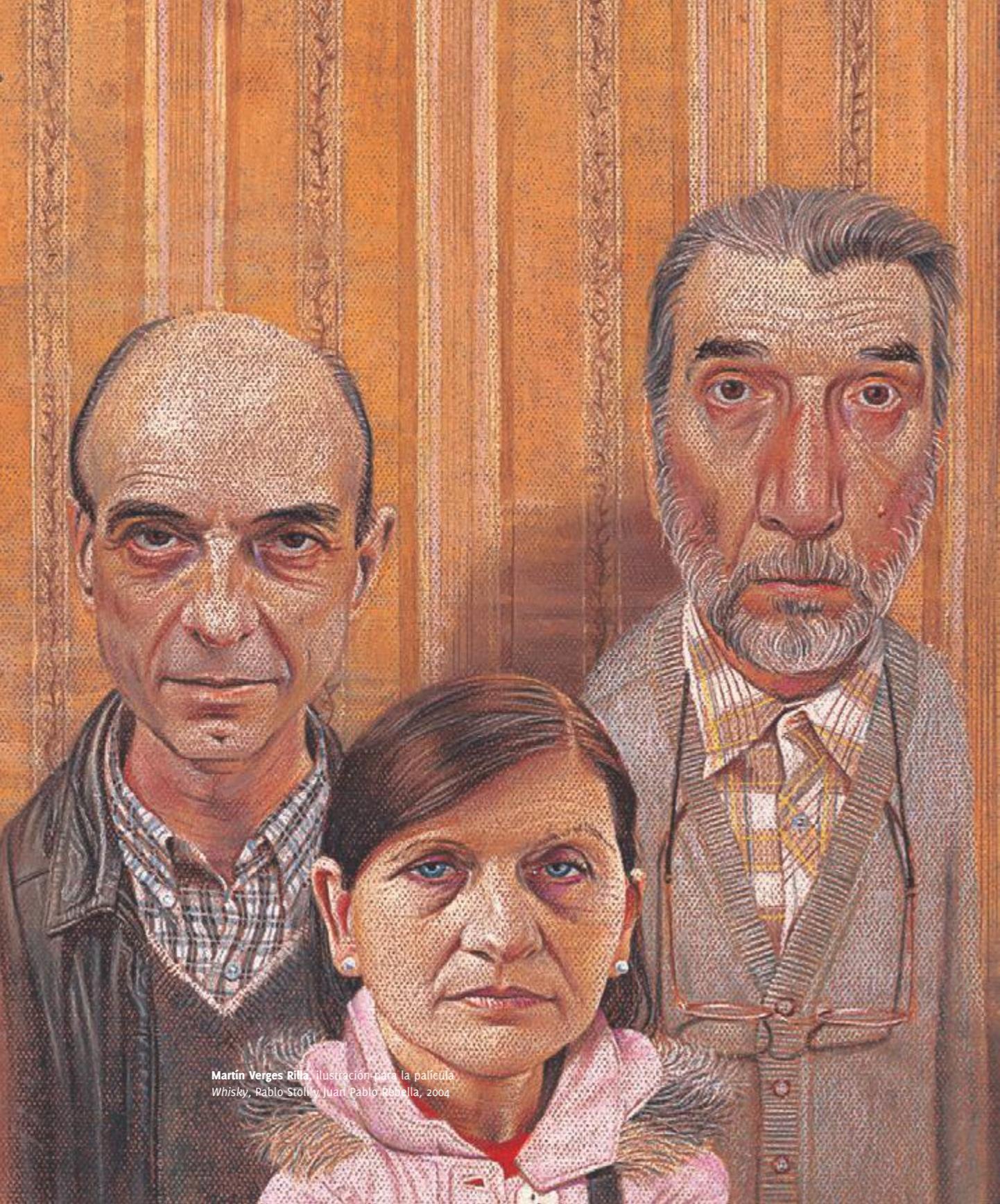


El peso del tiempo. Detalle



Álvaro Zunini, *Juana Madrina*, work in progress
Ilustración del cortometraje *Juana Madrina* actualmente en proceso de realización
"Nosotros y el Cine", EAC, 2016

NOSOTROS Y EL CINE



Martín Verges Rilla, ilustración para la película
Whisky, Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004

Nosotros y el cine

Fernando Sicco

Primero fue la *cámara oscura*, ese dispositivo ambicionado por siglos para capturar la luz en un medio físico reproducible, que tuvo como corolario la aparición de la fotografía. Más tarde, experimentos como la *linterna mágica* crearon la ilusión de la imagen en movimiento, y tras un camino —breve, si consideramos la Historia del Arte en su conjunto— tendríamos el cine como espectáculo masivo tras varios antecedentes célebres, desde la mítica proyección de los hermanos Lumière en París, cuando languidecía el siglo XIX, a las búsquedas de Georges Méliès y el pasaje del realismo a la magia en la pantalla. Al nuevo medio de registro y creación de universos se sumaría la cuestión de una historia para contar de un modo diferente al teatral o literario, y la participación de la lente en la determinación del punto de vista, tanto a nivel de guion como de encuadre.

El lenguaje cinematográfico se hibridó con el videoarte en múltiples formas desde la segunda mitad del siglo XX, pero demarcando también terrenos propios. La exhibición de una película en un cine o pantalla, con un principio y un fin, difiere del videoarte y toda su libertad de acción básicamente en términos del uso de la dimensión temporal y la sujeción a una narrativa. En la actualidad, la imagen en movimiento es un medio para proponer obras en ambos campos, y aunque sus propósitos, circuitos de consumo y públicos sean muy diferentes, en términos de producción el videoarte actual puede requerir procedimientos similares a los del cine. En cualquier caso, la imagen en movimiento cambió para siempre la relación del espectador con el arte y sin sustituir a las expresiones clásicas, abrió para los artistas todo un espectro de producción nuevo, que se destaca por ser particularmente colaborativo, colectivo.

Situados en el inicio del siglo XXI, convivimos con una proliferación de medios no solo de reproducción audiovisual, cada vez más al alcance de la ciudadanía, sino también de registro, lo que ha permitido que películas enteras se realicen utilizando únicamente teléfonos celulares. La concomitante circulación revolucionaria a través de la web como canal para las producciones audiovisuales ha influido sustancialmente en la accesibilidad de las obras y puesto en cuestión una y otra vez los derechos de autor. Sin embargo, y a pesar de que, como dijimos, el cine en particular es siempre un producto colectivo, las películas continúan atribuyéndose casi exclusivamente a un director y productor o casa matriz y dando poca o nula visibilidad a todos aquellos que la construyeron.

Por este motivo y más allá del impacto del mundo cinematográfico en el campo del arte contemporáneo, nos interesó en esta etapa del proyecto *Nosotros y el cine* dirigir la mirada a la producción de los artistas que están detrás de una película, cuya labor es funcional al resultado final, distribuible, pero que generalmente no es accesible al público y suele tener una materialidad efímera, que desdibuja largos procesos previos de investigación y construcción de sentido.

HAGAMOS FADE IN

En cine la expresión *fade in* refiere a un tipo de fundido de imagen, que va generalmente del pleno negro a la visibilidad completa de una escena. La invitación que propuso *Nosotros y el cine* fue la de sacar de su aparente neutralidad los espacios de creación contenidos en una película, hacerlos evidentes y mostrarlos evadiendo su condición de trabajo subsidiario.

Esto nos lleva de la mano a los diversos sentidos convocantes que tiene el *Nosotros* del título ya que con esa primera persona del plural podemos identificarnos de distintos modos, en el contexto de esta propuesta del EAC:

Nosotros los artistas que trabajamos en películas.

Nosotros los espectadores que consumimos cine y generalmente estamos en contacto solo con los productos finales.

Nosotros quienes trabajamos en el campo del arte contemporáneo y nos relacionamos de diferentes maneras con el cine.

La exposición pretendió dar un paso más allá de la mera exhibición referenciada de objetos, de la *memorabilia* que cada película deja, para crear ámbitos instalativos complejos y participativos, en los cuales el público pudiera sumergirse de una forma diferente en el universo de la producción cinematográfica e incluso generar su propio discurso audiovisual con elementos cotidianos como la cámara de su celular.

De todas las disciplinas y roles presentes en la construcción de un producto cinematográfico, este proyecto puso el acento en los directores de arte —cuyo trabajo define gran parte de lo que vemos en pantalla— pero también en el diseño de vestuario, el sonido, los efectos especiales, la animación y el documental. Aunque muchos de los artistas participantes trabajan también en publicidad, donde normalmente cuentan con mucho más presupuesto que para su labor en cine, el criterio fue el de atenernos en exclusiva al cine nacional como referente central. En nuestro medio hay diversas experiencias previas vinculadas a lo audiovisual en el arte, como por ejemplo, la exposición *La condición video* (Centro Cultural de España, 2007, sobre la evolución del videoarte nacional) o los trabajos de investigación y formación que lleva adelante la Fundación de Arte Contemporáneo, FAC, en el campo del *cine encontrado* y experimental, pero no se había realizado hasta ahora un proyecto como *Nosotros y el cine*, en el que los artistas del cine nacional, reunidos, mostraran su trabajo en un ámbito de arte contemporáneo. Estos artistas fueron convocados como tales desde la curaduría, para exponer teniendo la producción cinematográfica como excusa vinculante, y por lo tanto, la exposición no fue una recopilación de datos ni

una reunión de productos terminados, sino una puesta en valor de procesos y en muchos casos la exhibición de productos nuevos, creados para esta instancia. Como tantas otras veces en el arte, se desdibujan los límites entre referencia y obra nueva.

UN ARTISTA TRAS OTRO

Este proyecto curatorial llevaba unos años como borrador, en pausa, hasta que Sergio De León nos contactó a propósito del desarrollo de su documental *La intención del colibrí*¹, en proceso de realización. Esta obra, que se sostiene en una aproximación autorreferencial del autor al mundo artístico y familiar de otro artista fallecido hace veinte años —Ulises Beisso— tenía todos los elementos para integrarse en *Nosotros y el cine*, y de hecho fue el puntapié inicial para retomar el proyecto. De León como artista va tras las pistas de otro artista, develando sustratos biográficos sobre una obra que de alguna manera fue censurada, no visible. En este caso, el cine documental revisita, de la mano del deseo del propio director, el entramado de duelos y conflictos anclados en la obra de un artista plástico y la exposición en el EAC pasó a ser una pieza central dentro del propio documental.

De Álvaro Zunini (artista uruguayo residente en México) mostramos sus dibujos y el estado actual de un cortometraje de animación proyectado tiempo atrás, que se ambienta en Montevideo: *Juana madrina*². La propuesta puso particularmente en valor el trabajo manual de dibujo que da origen a la animación y el del *storyboard*, en el que las ilustraciones son obras de arte en sí mismas. Gonzalo Delgado partió de la consigna de construir un proyecto transversal a películas en las que trabajó como director de arte (*Whisky*³, *Clever*⁴ o *Miss Tacuarembó*⁵), y otras que solamente siguen en su imaginación, teniendo como eje un modo personal de abordar el trabajo creativo. El resultado fue una sala dividida que buscaba poner en diálogo las dos caras de la labor, que suelen separarse artificialmente: la del artista y la del director de arte. Montó un espacio íntimo, subjetivo y evocador, que se activaba con la presencia del espectador.

Alejandra Rosasco y Lucia Mangado tomaron como punto de partida la investigación para el vestuario de *Artigas, la Redota*⁶, evocando todo lo que un trabajo de corte histórico requiere por un camino de colores y texturas, desde el boceto al actor vestido para la escena, en una narración donde impera el realismo. Daniela Calcagno se inspiró en la dirección de arte que hiciera junto a Gustavo Ramírez en *Mal día para pescar*⁷, centrándose en la búsqueda y transformación

1. Sergio De León, 2016, actualmente en proceso de realización

2. Álvaro Zunini, actualmente en proceso de realización

3. Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004

4. Federico Borgia y Guillermo Madeiro, 2015

5. Martín Sastre, 2010

6. César Charlone, 2011

7. Álvaro Brechner, 2009

de locaciones y la creación de ámbitos específicos: un espacio que es otro y otro más, una suerte de caja china que ponía al descubierto la interconexión de objetos, planos, bocetos y climas. En otra dirección, pero vinculada a esta acción, Pablo Turcatti compartió un trabajo de maquetería para *Fiesta Nibiru*⁸, una película de ciencia ficción por entonces en proceso, que se exhibió junto con el resultado final de la escena en pantalla, editada, donde quedaba plasmado el “efecto especial” deseado. La deconstrucción de la ilusión, diríamos, la exhibición de la creación manual que está en el origen de la narrativa fantástica, el engaño como guiño en el arte.

El sonido estuvo presente en la propuesta de Daniel Yafalián con bandas sonoras de diversas películas, editadas, prescindiendo de la imagen como referente primordial. El montaje armó un juego donde el espectador podía crear una vivencia nueva, ya que la mezcla era de su autoría. Paula Villalba propuso una instalación en base a *Ojos de madera*⁹, una película nunca finalizada, en blanco y negro, poseedora de una estética muy diferente a la habitual en la mayor parte del cine local. Construyendo pequeños escenarios cinematográficos a los que el público se asomaba como espiando algo que se presentía bello, pero no del todo accesible, su intervención respetó tanto el material original como su condición de inacabado y misterioso.

El espacio diseñado por Inés Olmedo se inspiró en los sets cinematográficos para proponer un ámbito donde el público pudiese experimentar y crear sus propias secuencias con asistencia de mediadores. La poética de dicho espacio se nutría de la escenografía y los “trucos”, así como de la evidente diferencia entre lo destinado a entrar en el encuadre y el *backstage*. Este espacio funcionaba como articulador de toda la exposición, por tratarse en sí mismo de una instalación autoral y a la vez contener todo el potencial de transformación que los espectadores quisieran darle.

Dimos lugar también a producciones que forman parte de la etapa de promoción de las películas, como son sus afiches, que son parte de su identidad gráfica. De esa visualidad que identifica a determinado producto cinematográfico elegimos mostrar dos casos con valiosas piezas originales. Martín Verges mostró el dibujo que se hizo sinónimo imprescindible de *Whisky*¹⁰, junto a otros bocetos que formaron parte de la investigación pero no de la difusión final, y todos ellos dentro de una ambientación que reproducía el clima de la arquitectura doméstica que rodeaba a los personajes en la ficción. A su vez, mostramos la profusión de dibujos que realizó Luis Bellagamba para llegar a perfilar los personajes de la película *Tanta agua*¹¹, en un trabajo de ida y vuelta en estrecho diálogo con sus directores.

Con todos estos ingredientes y otros tantos que fueron quedando en el camino, *Nosotros y el cine* se transformó en una experiencia inédita, fermental y compleja, que estamos muy satisfechos de haber promovido para el EAC como escenario.

8. Manuel Facal, 2016, actualmente en proceso de postproducción

9. Roberto Suárez, filmada entre 2010 y 2011, no tenía perspectivas de ser estrenada al momento de esta exposición, pero finalmente ha sido terminada y exhibida al público en 2017

10. Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2014

11. Leticia Jorge y Ana Guevara, 2013

Dos respuestas

Gonzalo Delgado

¿Qué es la Dirección de Arte en el cine?

Un Director de Arte es el traductor de la historia a materia. La tarea es la transformación de las ideas que surgen de un guion y/o autor a lo palpable, a lo iluminable y encuadrable; de un concepto se parte para llegar al color de un zapato, de una historia hay que saber interpretar si su protagonista usa bufanda o no, si las paredes de su casa son rosadas o grises. Traducimos la dramaturgia en formas, texturas y colores. Una acción la pensamos y convertimos en curvas o rectas, en rugosidad de cemento o en terciopelos.

¿Qué es para vos un artista?

Un artista es un canal. Es un instrumento que no es dueño de sí mismo. Es la ceguera transformadora, devoradora del mundo que devuelve al mundo su experiencia única y la expone con esperanza. Es la comprobación de que aquí, en este lugar y momento, vivimos de transformar y estamos vivos porque transformamos. El resto... el resto es puro cuento.

Un valiente nacido de una noche de amor entre un circo y un ejército

Inés Olmedo

Las películas, y sobre todo en Uruguay, no nacen solo de un gesto creador omnipotente, de una sola voluntad ni de una sola persona. Son siempre, y más aún en un país como el nuestro, una delicada trama de gestos generosos que se unen en un proyecto. Los procesos suelen ser lentos: no menos de cinco años en promedio les lleva a nuestras películas para que aquello que comienza como una idea llegue al momento de la primera exhibición pública. Entremedio, la película es guion, es un proyecto que intenta encontrar recursos, y que, si los obtiene, comienza la etapa de preproducción, que es cuando las ideas y los personajes pasan de existir en el terreno ideal a encontrar su concreción en una serie de trabajos y decisiones nunca fáciles, nunca del todo racionales, siempre a merced de la suerte. Hace falta toda una cadena de pequeños milagros para que un personaje encuentre a su actor y para que un decorado llegue a constituirse como un espacio cinematográfico. Es cuando las luces se encienden y la cámara y el sonido ruedan que comienza la vida real de las películas. Nace ahí por primera vez y nace por segunda vez en el montaje y por tercera cuando se proyecta y comienza a existir en la percepción y la memoria de los espectadores. Entremedio, los números: 24 cuadros por segundo, un día de rodaje por hoja de guion, un promedio de doce horas por jornada de filmación. Pero antes, durante y después, se necesitan milagros y voluntades capaces de superar las dificultades cuando llegan.

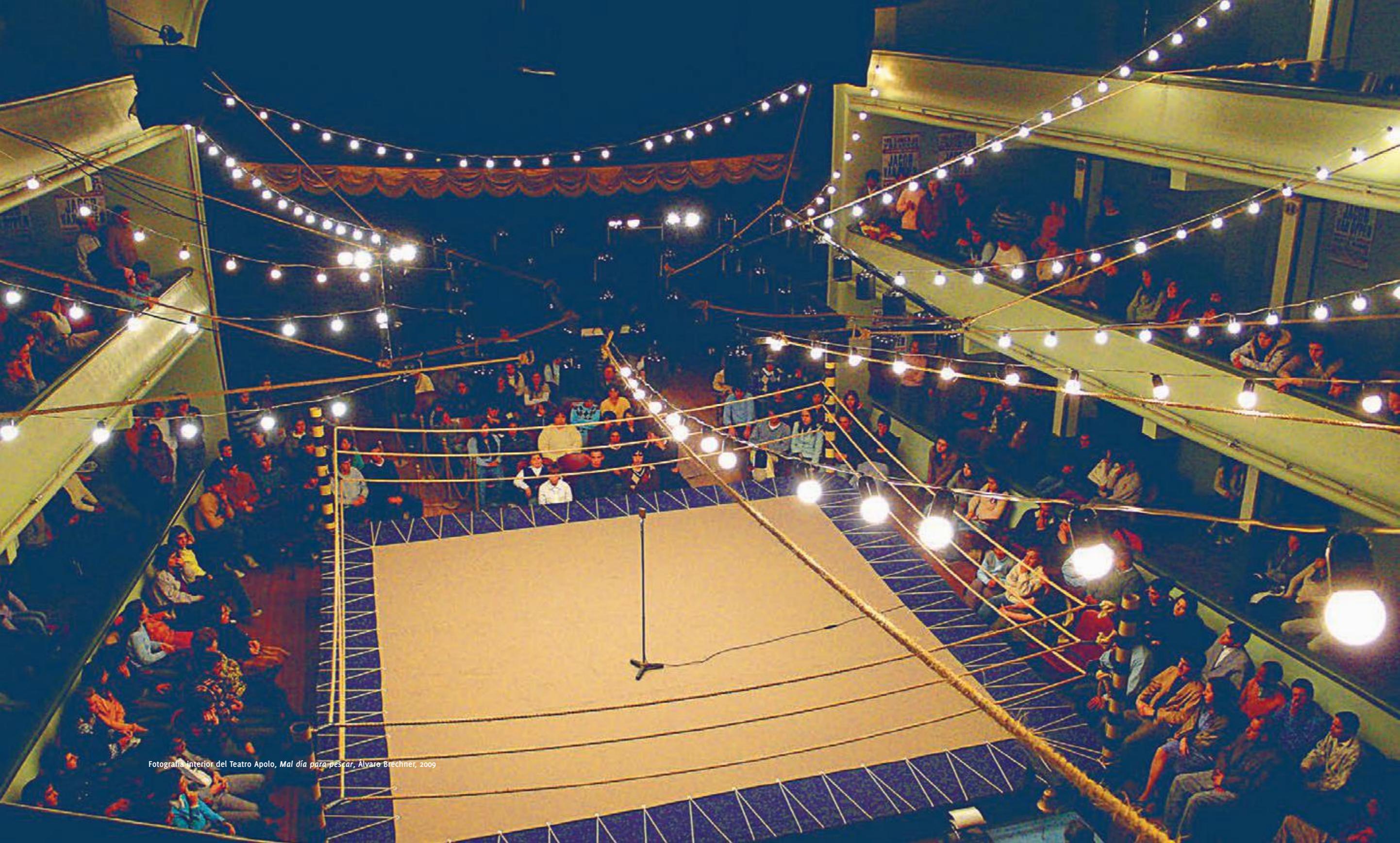
Entonces, este "nosotros" también refiere a esas historias de la ficción y a esas otras historias reales que se entrelazan en el proceso de factura, que son a veces tan épicas como las de la pantalla. De esto es de lo que damos fe los que trabajamos en el cine: terminamos el rodaje de una película como quien ha vivido un paréntesis de la vida cotidiana, porque anduvimos durante ese tiempo de realización con un pie en el mundo de la ficción que construimos y con otro en la realidad dentro de la cual trabajamos. Es por eso que cuando uno ve una película en la que participó es infinitamente

difícil, aunque haya pasado el tiempo, ver una imagen de la historia sin recordar esa otra historia paralela de su gestación: el frío de ese día, lo que nos reímos, la comida, la lucha por grabar antes de que el sol se escondiera. También cuando uno filma hay historias que se desarrollan en paralelo detrás de la cámara: historias del lugar, historias de complicidades y desacuerdos dentro del equipo, historias que se cuentan a la hora de la comida, historias de cómo llegaron los objetos que están ante cámara, historias de cómo el camión... Hay siempre una película ante la cámara y otra que ocurre detrás, que queda impresa con tanta nitidez que para los "nosotros" de detrás de cámara, siempre las películas en las que hemos participado terminan siendo dos. Como las molas, esos tejidos centroamericanos que sobreponen capas de telas, tienen dos o más capas de colores y quedan para siempre suturados por infinitas puntadas que forman un único dibujo. Creo que esto estuvo muy presente en la muestra, donde con diferentes recursos expositivos todos establecimos ese espacio del "detrás" de la cámara como una suerte de reivindicación y también de apertura al espectador, invitando a ver el truco o la puesta en escena, o a recorrer sin la mediación de la cámara los objetos reales que intervinieron en las diferentes películas. Usamos objetos y espacios que reconstituyen la experiencia, pero también algunos usamos objetos que no participaron en ninguna película. A veces las mentiras son más expresivas que la realidad y a veces, como sucede en el cine uruguayo, no quedan restos materiales para exhibir.

La historia de ese cine uruguayo del que somos a veces orgullosa y otras tantas avergonzada parte, es la de un cine nacido en la modestia más absoluta de recursos y esto afecta también a la conservación de los elementos, vestuario, piezas escenográficas. Las piezas reales que se exhiben se conservan porque los artistas las guardaron amorosamente, convirtiéndose en guardianes de la memoria material del cine nacional. El cine uruguayo, entonces, es mucho más que las películas que se han filmado. Es un nosotros porfiado, lleno de gestos de entrega y de cariño y también de memoria, que esta muestra ha rescatado y puesto en valor. Y como somos un nosotros artístico, la muestra es también la elaboración, desde las diferentes miradas, de lo que para quienes participamos constituye la experiencia de ser parte del cine, de ese "nosotros". Si el cine nos atrapa y nos secuestra la mirada, si dirige nuestras emociones, en esta exposición sucede lo contrario: el poder es del espectador y sus ojos son su cámara. Es un gesto artístico y también es un gesto subversivo liberar al espectador, dejarlo jugar, dejarnos ver, exponernos, contar de nuestros trabajos y de nuestra relación afectiva con ellos. Casi un juego reivindicativo de los que estamos siempre detrás, en la sombra, en los títulos más pequeños de los afiches, esos que no tenemos nombres ni cara para un espectador común.

Dice un chiste hollywoodense que el cine nació de una noche de amor entre un circo y un ejército y que este absurdo cruce de opuestos explica su historia tan llena de vuelos sin red como de sacrificios y épicas. En nuestra modesta y breve historia esto es lo único que podría explicar cómo en un país sin tradición de hacer, surgió, en diferentes épocas, este impulso loco por hacer cine contra toda circunstancia adversa. La refundación más reciente, de fines de los ochenta, lleva casi veinte años y ya no puede hablarse de casos esporádicos por la cantidad, calidad y continuidad de la producción audiovisual. Esto ha llevado a la profesionalización y a que los artistas y técnicos también hayamos ido constituyendo saberes y formas de organizar el trabajo que si bien responden a modelos verticales, tienen aún una impronta de entrega y compromiso creativo que afecta a todos los que participamos. Para los artistas que venimos de la soledad de la creación individual, adaptarnos a trabajar en equipo y con jerarquías ha implicado aprendizajes y también desafíos, que a veces son gratificantes y otras nos hacen preguntarnos cómo fue que llegamos a este mundo tan raro, que a veces es brillante y otras es tan patético (como un circo), o bien qué hacemos obedeciendo órdenes de alguien que también es un artista, pero que se comporta como un general desquiciado. Esta tensión entre la libertad creativa y la necesidad de ir todos hacia el mismo lado, sin detenernos a discutir, es una constante en "nosotros", los que hemos pasado de las disciplinas artísticas tradicionales a formar parte del "nosotros" del cine nacional. Tal vez la única respuesta posible es que el cine ejerce una fascinación tan intensa desde un lado y otro de la cámara, desde un lado y otro de la pantalla, que quien siente el llamado se olvida una y otra vez de que inyectarle realidad es generalmente un proceso duro y difícil, que exige desarmar el ego y entender que cuando uno hace una película, lo que manda es ante todo el proyecto. Todos somos artífices, pero no dueños. La película tendrá nuestros aportes, visibles o invisibles, pero será una obra colectiva, donde cada uno se diluye en un resultado final que debe percibirse, para que la magia ocurra, como un todo unitario. Eso es un "nosotros" que nos trasciende, aunque nos tenga como casuales protagonistas en su construcción y constituye ese otro "nosotros" que es el cine nacional, que ni empieza ni termina con quienes ya formamos parte, sino que sigue encontrando artistas nuevos y proyectándose hacia el futuro.

Creo que si hay algo que, sin proponérselo, resultó ser una estrategia en común, fue la de contar historias o provocarlas prescindiendo del guion, de la figura del director y sobre todo del habitual despliegue que cualquier rodaje implica. Una suerte de "cine sin cine", que remite a lo que le es más esencial, que son esas operaciones de transmutación de las ideas en formas que excluyen toda otra forma posible y que aquí se presentan, en silencio y sin subtítulos, bajo otra luz.



Fotografía interior del Teatro Apolo, *Mal día para pescar*, Alvaro Brechner, 2009

DECONSTRUCCIÓN DE ESCENARIOS: MAL DÍA PARA PESCAR

Daniela Calcagno

Setiembre - noviembre 2016

Toda escena de una película es filmada en un espacio, transformado en decorado o escenario cinematográfico. Muchas veces nada de lo que vemos en la pantalla pertenece a ese espacio. Su transformación irá en función de contar una historia y es parte de un proceso creativo que comienza meses antes de comenzar a filmar la película.

Esa transformación del espacio es trabajo del Departamento de Arte.

La creación del escenario cinematográfico es parte de la magia del cine que nunca vemos, que no conocemos. Para el espectador ese espacio siempre fue así y está bien que así sea. De hecho me sabe un poco mal romper con esa magia.

Hacer de los espacios escenarios narrativos, que ayuden a contar o que acompañen la historia es el desafío. Me quita el sueño y el hambre, me llena de alegría, angustia, ilusión; me conmueve, me apasiona y transforma.

No es la misma persona quien empieza la película cuando la termina, pero esto será más difícil de mostrar...

En el caso de *Mal día para pescar* la transformación de los espacios es cruda y exuberante. Por eso la elegí.

La exposición buscó compartir una parte del camino, una pequeña muestra del proceso creativo de algunos escenarios de *Mal día para pescar*.

D. C.



Montevideo, Uruguay, 1978
dcalcagno@gmail.com



Detalle de instalación

MEMORABILIA

Gonzalo Delgado

Setiembre - noviembre 2016

Termina otra filmación. Algunas cosas que llevé de casa al set vuelven junto a otras nuevas dentro de cajas de cartón, que llegan como llegaron las otras muchas: objetos que no sé de dónde vienen ni a quiénes pertenecieron. Objetos que alguna vez tuvieron dueño y en algún momento dejaron de tenerlo y ahora ya usados para construir otra vida, una vida ficticia, para darle verdad a la ficción, llegan a la casa de su nuevo dueño.

¿Qué muerto se peinó con el peine que fue utilizaría sobre una cómoda? ¿Quién abrió esa cajita de madera más bien fea pero dentro de la paleta de color...? ¿Qué paleta... la imaginada o la que resultó siendo?... ¿Qué desvelos alumbró esta lámpara? ¿Qué pies pisaron esta alfombra que nunca se encuadró?

Rodearme de nuevo de esos objetos y buscar los recuerdos que guardan, si los guardan. Encerrarme con ellos en una locación que busqué y decoré como cuarto de pensión. Aislarme del mundo y buscar en la memoria.

He renegado del arte que hay en mi oficio. Me he esforzado por negar al artista en el director de arte... Lo he hecho durante mucho tiempo, esfuerzo inútil...

El mismo que eligió un color para pintar la pared de la habitación de un personaje es el mismo que dibuja a solas en su casa... ¿Qué separa a aquel niño que fantaseaba historias dibujando sin parar, tirado en el parquet, del que busca objetos en remates y casas de segunda mano? ¿Qué los une? Tal vez mucho más de lo que he estado dispuesto a admitir, de lo que me he permitido confesar.

Rodeado de aquellos objetos, me dispongo a dejar que esos dos se encuentren al fin y conversen, discutan o hagan lo que tengan que hacer. Mirarse en el espejo hasta que el reflejo desaparezca, hasta entenderse como uno y solo uno. Volver a ser aquel niño fantaseador tirado sobre el parquet y hacer las paces.

G. D.



Montevideo, Uruguay, 1975
gondelg@gmail.com
dibujosdegonzalo.blogspot.com



Detalle de instalación

ULISES / La intención del colibrí

Sergio De León

Setiembre - noviembre 2016

“Mentor” (persona que aconseja, guía a otro, le muestra un camino). Esta palabra le calzaba bastante bien a Ulises en relación conmigo.

Ulises me enseñó acerca de la mirada: la mirada que descubre y la mirada que condena. Y cómo cuidarse de esta última.

Ulises pintaba y estaba en plena preparación de una muestra cuando enfermó.

La exposición se vuelve una despedida.

Grabo con fascinación cada cuadro y cada objeto, desde todos sus ángulos y rincones. Ulises está quemando las naves y sé que es importante registrarlo todo.

Ulises murió poco después. Han pasado 20 años.

Una noche aparece en un sueño y, sonriendo, me ordena:

“Tenés que hacer algo con lo que filmaste y mostrá mi obra, por favor!”

Siento que he recibido un mandato de una visita que aún se está yendo. Tengo la sensación de que si abro la puerta veré a Ulises, con una de sus camisas floreadas, alejándose por el pasillo. Así de real lo soñé.

Tomo una decisión: proponer una exposición de su obra y del proceso de llevarla a cabo, registrarlo en un documental.

Esta muestra forma parte del documental *La intención del colibrí*.

S. D. L.



Soriano, Uruguay, 1971
serdeleon@gmail.com

Esta muestra integra obras originales del artista Ulises Beisso, *Imágenes de lo (Mi) Escondido*, 1996 y del documental en proceso *La Intención del Colibrí* de Sergio De León.



Ulises Beisso, *Imágenes de lo (mi) escondido*, 1996
Detalle de la exposición *Ulises / La intención del colibrí*

DE LA MATERIA DE LA QUE ESTÁN HECHOS LOS SUEÑOS, ESPACIO DE CREACIÓN INTERACTIVA

Inés Olmedo con la colaboración de la artista Laura Santos

Setiembre - noviembre 2016

En primer lugar, este es un espacio interactivo. Así es el cine: interacción de sensibilidades, miradas, creación colectiva, inspiración individual que interactúa con otras. Partir de un guion como de un mapa que nos guía, pero también genera en cada uno imágenes y relaciones diferentes. Partir de la experiencia, de lo que otros antes que nosotros pensaron o crearon, pero sintiendo cada vez el vértigo de ser los primeros. Llegar a vivir con los personajes, día y también noche. Soñar e imaginar, proyectar esos sueños en medidas, materiales, formas. Elegir y colocar los objetos, no como lo haríamos nosotros, sino como lo haría el personaje. Caminar en sus zapatos. Esperar el momento en que se encienden las luces y la cámara como una revelación, ajena pero también propia. Transitar el milagro de la imagen con alegría. Y cuando se apagan las luces y la cámara se apaga y todo queda en silencio de nuevo, ahí están. Las cosas, devueltas a su dimensión primera, desangeladas, como en un fin de fiesta, por un lado. Las imágenes, para siempre preparadas para la pantalla. Y uno siempre esperando el próximo par de zapatos, el personaje nuevo, el que será motor y razón para recorrer el mismo camino. Leer, imaginar, pensar. Encontrar los vínculos aparentes y los secretos. Soñar. Andar en los zapatos del otro despierta y dormida. Dudar y elegir contra las cuerdas los colores, las telas, los muebles. Estar en el decorado cuando toma vida con la luz. Rogar que la cámara haga el milagro final. Desarmar. Volver a lo real. Sacarse los zapatos del director, del personaje, guardar y descartar amorosamente. Cerrar los ojos y proyectar dentro la película no rodada y la otra. Esperar el estreno. Y así una y otra vez treinta años ya.

I. O.



Maldonado, Uruguay, 1961
iolmedoster@gmail.com

Pintura, ambientación y terminaciones: Laura Santos y Paula Domínguez. Asistencia en ambientación: alumnas de Dirección de Arte de la Licenciatura en Medios y Lenguajes Audiovisuales (LMLA), IENBA, Udelar: Mariana Wainstein, Lucía Fernández, María Eugenia Vidal, María Eugenia Machado, Victoria Díaz. Iluminación: Daniel Cheico y alumnos de Fotografía de cuarto año de LMLA, IENBA, Udelar



Detalle de instalación

EL VESTUARIO ESCÉNICO

Alejandra Rosasco y Lucía Mangado

Setiembre - noviembre 2016

En esta muestra pretendemos exponer por dentro el proceso creativo del diseño de vestuario del largometraje *Artigas. La Redota* de César Charlone: investigación, bocetos de personajes y vestuario real.

El rol de diseñador de vestuario se ubica en el área artística de una película; es uno de los oficios que se desarrolla al darles vida a los personajes. Son indispensables los conocimientos de diseño de vestimenta y de las formas del traje histórico. Su aplicación al concepto dramático y al lenguaje propio del arte cinematográfico hace al VESTUARIO.

Debemos ser capaces de crear un sistema que posibilite al espectador tener una "lectura" que no se agote después del reconocimiento inicial y que se convierta en emisor de signos en función de la acción y de la evolución del personaje; lo concebimos en función de la atmósfera de la película y los encuadres.

En *Artigas. La Redota* el vestuario es uno de los principales encargados de ubicarnos en el tiempo a través de los personajes que le dan vida a nuestra historia. Por momentos, en la película los encuadres son planteados exclusivamente con actores y extras, sin la intervención de elementos escenográficos que nos marquen el tiempo y es ahí donde tomamos el rol principal en el arte.

El perfil de cada personaje fue concebido desde la sensibilidad en la elección de los materiales, las texturas, los accesorios, los tratamientos de envejecimiento, la manera de llevarlo y la rigurosidad histórica.

El trabajo de investigación comenzó en octubre de 2008. La lectura de libros y relatos, el pasaje por bibliotecas públicas y privadas, las charlas con historiadores, la realización de los bocetos y los planteos estéticos, el armado de desgloses, presupuestos, fichas técnicas y la confección de más de 2500 prendas llevó hasta setiembre de 2009, cuando comenzamos a rodar.

A. R.



Montevideo, Uruguay, 1969
salvavestuario@gmail.com
www.alejandrarosasco.com



EL STOP MOTION EN LOS EFECTOS ESPECIALES

Pablo Turcatti

Setiembre - noviembre 2016

La técnica de animación *stop motion* fue utilizada al comienzo del cine por genios como Willis O'Brien para darles vida a los dinosaurios del mundo perdido (1925) y luego crear un clásico del cine fantástico como es *King Kong* (1933). Seguido y superado por su protegido Ray Harryhausen, este por más de tres décadas nos brindó delicias de tardes de matinée, mágicas películas donde uno se perdía en esos mundos de las *Mil* y *Una Noches* y criaturas de otros mundos, hasta su última película, *Furia de Titanes* (1981). Harryhausen solo se encargaba de realizar la magia de la que hoy en día se encargan miles de personas, volviendo a la magia misma un producto industrial y no tanto de autor.

Hacia finales de los años setenta se revoluciona la industria creando La Guerra de las *Galaxias* (1977). George Lucas y su industrial *Lights and Magic* se adueñan del cetro del mago toda la década de los ochenta y noventa y crean otra película clave en la historia de los efectos especiales, poniendo a la animación generada por computadora como la herramienta definitiva y logrando dinosaurios absolutamente reales: *Jurassic Park* (1993). Esta película llevó a que el *stop motion* ya no se utilizara como *fx* (efectos especiales) y se lo viera como una técnica en la cual el truco se hacía muy evidente comparándolo con el 3D que siempre buscó ser confundido con la realidad.

Pasaron veinticuatro años y se ha evolucionado. Con la tecnología digital y la creación de las cámaras digitales se facilitó el trabajo en *stop motion*. Los softwares actuales han logrado simplificar los procesos.

Mi propuesta es mostrar la utilización de elementos contruidos artesanalmente (maquetas) animados en *stop motion* y combinarlos con la tecnología de hoy en día, que nos permite componer de manera más sencilla varios elementos en un mismo cuadro, creando resultados mucho más personales y artísticos.

Este planteo nos acerca al hombre y su capacidad de generar arte y magia con los recursos que sus propias manos son capaces de crear, aportando al efecto especial una característica única.

P. T.



Fotografía: Pedro Bordaberry

Montevideo, Uruguay, 1963
pturcatti@gmail.com



GENTE QUE MIRA GENTE QUE MIRA GENTE QUE MIRA GENTE Y ASÍ

Paula Villalba y Cecilia Bello

Setiembre - noviembre 2016

Se trata de una antesala de “feria de atracciones” donde rendimos tributo a la ominosidad.

Es una pequeña instalación que trabaja conceptos asociados a la película *Ojos de madera* de Roberto Suárez.

Construimos un espacio indefinido, lúgubre y festivo al mismo tiempo, en cuyo perímetro se darán paso, unas a otras, las texturas de las paredes de nuestra película. Dialogando entre sí; espiritualmente en su decadencia y formalmente en la escala de grises en que se propone el film.

Tres cajas negras, cubos con visores a la altura de la vista del espectador, albergan maquetas a escala de viejos cines clásicos, aquellos de monumental arquitectura, hoy en vías de extinción.

Las miniplateas están parcialmente pobladas por niños Víctor (nuestro protagonista). Algunos Víctor miran a la pantalla y otros miran en dirección a la mirilla dando la espalda a la proyección interpelando al espectador.

El resplandor contiene esta acción congelada.

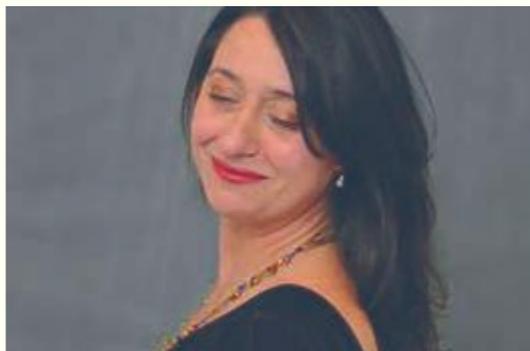
Cada caja/cine reúne escenas bajo los siguientes ejes temáticos: CASA, CIRCO, CALLE. Hay un espíritu fragmentario en esa sucesión de escenas mudas que apenas narran y se reiteran en *loop*.

Gente que mira gente que ... trata de generar una tensión entre la curiosidad extrema y la incapacidad de ver.

Una función privada de una obra rara.

Una vez más el resplandor nos contiene.

P. V.



Paula Villalba
Montevideo, Uruguay, 1972
mundoconstruido@gmail.com
www.paulavillalba.com.uy

Cecilia Bello
Montevideo, Uruguay, 1984



NOSOTROS Y EL CINE / ... Y EL SONIDO

Daniel Yafalián

Setiembre - noviembre 2016

Creo que cada película es un mundo particular que genera y necesita su propio paisaje sonoro.

Ese paisaje incluye el tono de voz de los personajes, sus pasos, los sonidos que se desprenden de sus acciones, el sonido de la ciudad, los autos, los aviones, los perros, los televisores o lo que dramáticamente nos interese. También hay voces internas de los personajes y convenciones instauradas que nos parecen naturales, violines que suenan cuando la pareja se besa, tambores previos a la batalla, la voz de un señor que nos cuenta lo que le pasa o lo que va a pasar, hay animales que hablan, etcétera.

A diferencia de la realidad y dado que ese paisaje se realiza muchas veces sonido a sonido, de él podemos silenciar lo que queramos.

Sería lindo poder bajar el volumen del perro del vecino o del taladro neumático que arregla la calle, poder modificar los volúmenes de las voces en los almuerzos familiares o las reuniones sociales. Bueno: la sala de mezcla es un lugar donde eso es posible.

Lamentablemente, en el cine estamos muy poco habituados a escuchar los diálogos, los animales, los tonos de voz y las músicas de Latinoamérica y menos aún del Uruguay. En los estadios de las películas de Hollywood no se escuchan muchos teros cuidando el nido.

De una selección arbitraria de ambientes, efectos y diálogos ya construidos y mezclados para algunas películas uruguayas armé una nueva pieza mezclándolo todo. En esta, todo está realizado sin los límites que la imagen nos impone habitualmente. Es a la vez un agradecimiento a esas películas y a sus directores y una representación de cómo quedaron esos sonidos en mi cabeza y cuáles son los que siguen resonando. También es un juego divertido el mezclar escenas, situaciones, diálogos y sacarlos de contexto, poner pasos sobre el océano o unos lobos marinos en 18 y Ejido.

En esta muestra existieron seis premezclas separadas y reeditadas: ambientes (en los canales 1 y 2), efectos específicos (3), foley (4) y diálogos (canales 5 y 6).

Se pudo interactuar con estas premezclas en una interfaz similar a la utilizada en la sala de mezcla; era posible modificar las intensidades, silenciar alguna y escuchar el resultado a medida que se iba modificando, o sim-



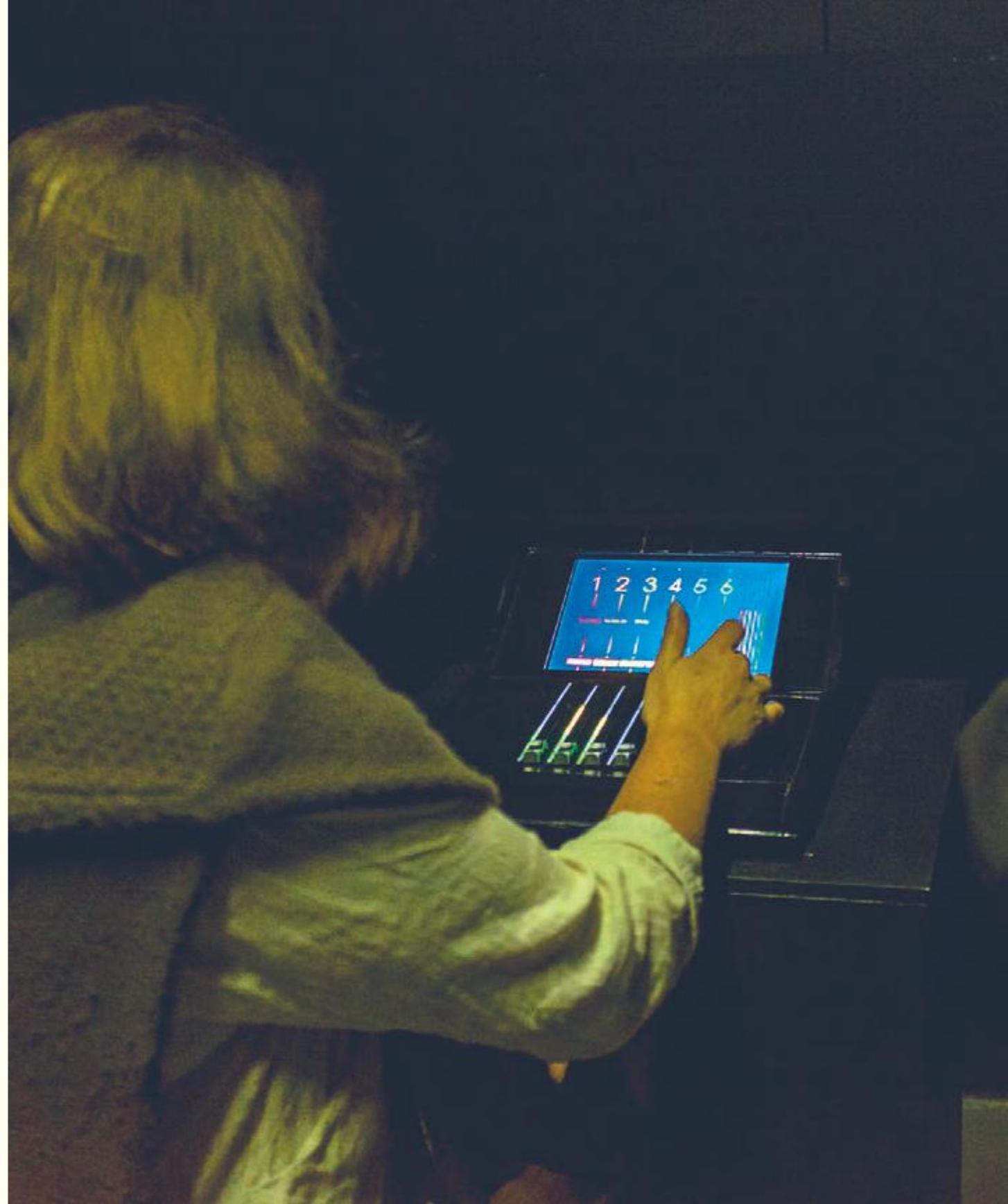
Fotografía: Magela Ferrero

Montevideo, Uruguay, 1974
yafa.post@gmail.com
www.yafalian.com

plemente disfrutar de lo que fuese que estuviera sonando en ese momento; la idea fue experimentar y empezar a prestar atención a un elemento muy importante de la experiencia cinematográfica que muchas veces pasa desapercibido.

D. Y.

Programación, diseño y armado de interfaz: Marco y Juan Pablo Colasso. www.mcolasso.com - www.headbrothers.com. Realizado con fragmentos de las siguientes películas Uruguayas: *Las toninas van al este*, Gonzalo Delgado, Verónica Perrotta. 2016 / *El Apóstata*, Federico Veiroj. 2014 / *Los enemigos del dolor*, Arauco Hernández. 2014 / *Avant*, Juan Alvarez Neme. 2014 / *Manual del macho Alfa*, Guillermo Kloetzer. 2014 / *Tanta agua*, Ana Guevara, Leticia Jorge. 2013 / *Rincón de Darwin*, Diego Fernández. 2013 / 3, Pablo Stoll. 2012 / *Flacas vacas*, Santiago Svirsky. 2012 / *La Vida Util*, Federico Veiroj. 2010 / *Hiroshima*, Pablo Stoll. 2009 / *Gigante*, Adrian Biniez. 2009 / *Ruido*, Marcelo Bertalmio. 2005 / *Whisky*, Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella. 2004 / *El viaje hacia el mar*, Guillermo Casanova. 2003 / *25 Watts*, Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella. 2000 / *Los días con Ana*, Marcelo Bertalmio. 1998



JUANA MADRINA, WORK IN PROGRESS

Álvaro Zunini

Setiembre - noviembre 2016

Dos hermanos que conducen un carro tirado por un caballo deambulan por una sociedad que los mira indiferente y no está dispuesta a detenerse para componer nada. El caballo, símbolo de la libertad en el Escudo Nacional, a paso lento y denigrado, esclavizado y sin voz.

Este cortometraje animado cuenta el drama de dos hermanos hurgadores en un día especial de sus vidas. El consumo de hongos *cucumelos* será la excusa para abrir un mundo fantástico que se contrapone a la realidad. Juana de Ibarbouroou encarnará una suerte de hada madrina que llega como luz y bendición a dos vidas sin suerte. Pero así de rápido llega y así de rápido se va, como nos pasa a todos cuando nos llega un billete de mil pesos a las manos.

El desarrollo del proyecto comenzó a mediados de 2012 y actualmente está en proceso de trabajo. Se calculan alrededor de 5 mil dibujos para una duración final de 10 a 15 minutos. Se desarrolla con técnicas tradicionales de animación y dibujos hechos a mano, pero también con técnicas de animación contemporáneas en tercera dimensión. Esta muestra expone algunas de las ilustraciones utilizadas como bocetos, así como el diseño de personajes, *storyboard*, avances audiovisuales de fondos y planos generales.

En el año 2013 fue aceptado en la lista de proyectos para el Fondo de Incentivo Cultural pero actualmente se desarrolla como proyecto de cine independiente sin patrocinios.

A. Z.



Salto, Uruguay, 1977
tatozunini@hotmail.com
www.alvarozunini.com





David LaChapelle, *Deluge (Diluvio)*, 2006. Fotografía, detalle
"Diálogos Imaginarios. Posmodernidad", EAC, 2016

PROYECTOS INDIVIDUALES

ZWISCHEN (EN MEDIO DE)

María José Ambrois

Junio - agosto 2016

Se instala una estructura ondulada que cuelga a 1,40 m de distancia sobre el suelo. La parte superior se realiza con tierra y césped y la inferior con satén blanco. El satén blanco, en la parte inferior de la estructura, está cosido con lana roja a la parte superior, al césped. Todo el piso de la sala se cubre con tierra. A la vez, esta tierra se cubre enteramente con satén blanco. Desde la entrada solo se observa el satén. Si uno decide entrar, debe primero quitarse los zapatos. Lo primero que se advierte es la humedad de la tierra en los pies, que traspasa el satén y el olor penetrante de la tierra y el césped que invade el espacio.

Zwischen es una palabra en idioma alemán; se traduce como: *entre o en medio de*. Este trabajo se fue desarrollando mientras estuve viviendo en tres ciudades bastante diferentes entre sí: Berlín, Río de Janeiro y Montevideo.

Desde hace cuatro años trabajo con obras biodegradables, que cumplen sus etapas de vida y muerte, que cambian con el tiempo, ya que se realizan a partir de materiales naturales.

En contraposición al pasado del EAC (una excárcel, panóptico), uno de los planteamientos de esta obra es la pérdida de control que implica trabajar con materiales naturales. Estos materiales llevan a la obra a alcanzar una autonomía propia: el césped puede vivir o no. Lo que busco es que el propio metabolismo de la obra marque su tiempo de vida, que el potencial recaiga en sus ciclos vitales.

La contraparte de este trabajo es realizada con satén blanco, un tejido delicado que puede permanecer intacto durante un largo período. El satén es un tejido con muchos siglos de historia, que requiere de grandes procesos de elaboración y refinado y que, por tanto, es metáfora del confort, del bienestar.

Es decir: por un lado, se halla mi pérdida de control, en lo que va a ser la vida de la parte natural de las obras; por otro, se encuentra el satén el cual se conserva íntegro.

A través del acto de coser, de la costura, uno ambos materiales. Esta unión que busco no se confunde con la idea de igualdad, ya que cada material mantiene su carácter propio;



Montevideo, Uruguay, 1988
mjambrois@gmail.com
www.mariajoseambrois.com

lo que me interesa es el concepto de complementariedad que permite a las paridades existir mediante un equilibrio, coexistir.

La costura permite que las distintas partes de la obra sigan manteniendo un carácter de interdependencia y, al mismo tiempo, se ensamblen en un todo mayor.

Finalmente, cuando el trabajo ha sido creado y expuesto, propongo al visitante que tome la decisión de ser partícipe de la obra o no. Lo que hay de particular en las obras creadas a partir de materiales naturales es que llega un momento en que se desarrollan solas, crecen, literalmente y de esta manera logran generar un evento que solo es posible con la participación del espectador, si este decide entrar en la instalación.

Esta obra no se puede almacenar ni archivar, muere y es mediante la experiencia del visitante que se legitima y se transforma en arte.

M. J. A.



PATIO INTERIOR

Loreto Buttazzoni

Marzo - mayo 2017

El proyecto *Patio interior* es una instalación formada por cientos de paños a crochet vitrificados en porcelana que forman virtualmente el patio interior del antiguo Convento de Santa Clara en la ciudad de Bogotá. En este trabajo he querido reunir ideas que se relacionan con la reclusión voluntaria/involuntaria donde solo queda un espacio de libertad asociado a la distensión de la imaginación, que pese a habitar un cuerpo custodiado puede cultivar una modesta autonomía. En este espacio vigilado/panóptico¹, el oficio o la actividad es el marcapasos de un tiempo detenido exterior pero no interiormente.

La estructura de *Patio interior* ha sido elaborada con cientos de paños a crochet sumergidos en porcelana para dar forma a objetos/registro de una actividad prácticamente en extinción en el mundo contemporáneo como es el tejido a crochet. Este oficio, con raíces en el mundo europeo, árabe y americano, contiene en sí mismo las claves de un tiempo y una aproximación al universo femenino del pasado. El poder de resignificarlos a la luz del presente permite crear conexiones con la experiencia contemporánea que abren la posibilidad de cuestionar nuestro modo de habitar y existir.

Los paños han sido tejidos por un grupo de mujeres de un barrio popular de la región metropolitana de Santiago de Chile, que se juntan una vez por semana en el centro de la ciudad. En cada encuentro se entrelazan historias, sueños y pesares en distintos tipos de puntos.



Santiago de Chile, Chile, 1971
loretobuttazzoni@gmail.com
www.loretobuttazzoni.cl

L. B.

1. *El ojo del poder*, Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: "El Panóptico", Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.



RÍO

Pablo Conde

Marzo - mayo 2016



Montevideo, Uruguay, 1960
condor12@adinet.com.uy
www.facebook.com/elcondearte?ref=hl

La estrategia de la intervención me permite y me obliga a trabajar directamente con la identidad y el peso simbólico de este espacio, la cárcel, y de la cárcel el Panóptico.

El río y su imagen participa en muchos de mis trabajos. Como marco permanente de nuestra historia, siendo origen y testigo de la misma.

En este caso, el río invade e inunda la cárcel y al mismo tiempo la rodea. El agua oscura y turbia confunde los límites entre lo que fue y lo que queda por verse.

El río avanza inundándolo todo con la posibilidad de dejar a la vista historias ocultas, o de provocar una necesaria renovación.

P. C.

Participación especial en este proyecto: Fabrizio Bogado en animación 3D y video *mapping*.



A IMAGEN Y SEMEJANZA

Leho De Sosa

Diciembre 2016 - marzo 2017

Creo que todas las cosas que nos forman y conforman nos hacen únicos. Pero al mismo tiempo, tenemos una estructura en común, que nos agolpa, que nos amasa y nos hace comportar como un gran todo, a veces pensante y a veces no tanto.

Las contemporaneidad, la inte-red-lación social, el virtualismo religioso y el comunsumismo redcarpet-alista, aparentemente nos dejan libres de optar, creer, mirar y hacer. Pero frágiles como de papel, imprimibles, moldeables. Con la capacidad de volar y de ser aplastados, de envolver y de iniciar el fuego.

Propongo una mirada de nuestro álbum de figuritas, influido por el arte asiático contemporáneo japonés, el "Superflat" de Murakami y el síndrome Peter Pan de las generaciones posdictadura, el coleccionismo de juguetes de los chicos *nerd* y las Lolitas de 30 años. Ideas de mis recuerdos del fin de la dictadura a los cinco años, el desarrollo de la tecnología aplicada a la imagen, la visión y relación con el mundo por parte de los *millennials*.

La cultura neopop uruguaya es un gran mar de personalidades variadas y masificadas, influidas desde los 80 por la tecnología y el entretenimiento. Corre sin mucha lógica, por momentos se deja llevar y por momentos ríe.

Me divierte pensarnos a todos como figuras tridimensionales de papel troquelado con una impresión por fuera que nos da un diseño aparentemente distinto, pero no logra tapar nuestra verdadera forma, un poco cuadrada y un poco naíf.

Todas las piezas se basan en un mismo diseño de forma tridimensional. Las pequeñas esculturas están hechas en papel impreso con una imagen generada digitalmente y armadas a mano. La gran escultura, el *Titán Amarillo*, sigue la misma forma y el diseño inspirado en la papeleta que ganó el referéndum de 1989. Tomando este acontecimiento como el evento traumático de nuestra cultura posdictadura y el abordaje del arte hasta ahora.

El espíritu conceptual se desprende de los álbumes y las muñecas troqueladas coleccionables de los ochenta y



Montevideo, Uruguay, 1979
www.lehodesosa.tv
Instagram: @lehodesosa

su semejanza con los *vinyl toys* y *papercrafts* actuales que pueden comprarse y descargarse en Internet.

Las plantillas gráficas se crean en un plano virtual (lo imaginado). Pensadas desde un comienzo para ser moldeadas, dobladas, acomodadas y llevadas al volumen (lo racional y tangible, lo semejante).

Cada una con un diseño diferente, que se inspira en personalidades de la cultura, del arte popular, diferentes tipos de personas que caminan por la calle, personajes de dibujos animados, deportistas y abstracciones.

L. D. S.



Titán amarillo

NOVUS

Rita Fischer

Marzo - mayo 2017

¿QUÉ ES LO NUEVO CUANDO SE DESMANTELA EL VESTIGIO?

Mirar hacia atrás y encontrar las vicisitudes del color, las modificaciones de la grafía y de una arquitectura que oscila entre lo transparente, lo traslúcido y lo opaco. Generar una cartografía poética de los usos del espacio, construir una memoria plástica de aquello habitado y demolido. Cincelar el simulacro como una dimensión de vitalidad, procurando una fina comprensión del presente, desde la visión huracanada de lo que estuvo y aún es palpable: el resto como mapa, en tanto relación específica de los signos con el tiempo y el sujeto, con el ser y el hacer.

Rita Fischer mira hacia atrás y hace colisionar las formas de la narración lineal a partir de la interpelación temporal y paisajística; mirar hacia el pasado con los ojos desorbitados y simbolizar la catástrofe. Habitar el espacio de la cárcel y de la casa, a partir del desmantelamiento de sus paredes, buscar su lugar en la historia, cuestionando las ideas de causalidad y progreso sin alejarse de un discurso poético que cuestione el modo en que elegimos retratarnos: de qué manera nos volvemos paisaje en el recuerdo de los otros, de qué manera condensamos los tiempos.

El pasado es detenido en tanto relámpago, los trozos de pared son justamente el hallazgo hecho memoria y relampagueando en el presente por acción de lo plástico: la pintura saliendo del plano y emergiendo en la corporalidad del espacio: una instalación. Aduñarse de un recuerdo y convertirlo en la pulsión que modele una geografía inusitada, distópica.

En *Novus* el paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, mitos, sensaciones y sentimientos que se elaboran a partir de un espacio; no es lo que está delante, sino lo que se ve a partir de una cierta predisposición, una dislocación de los modos de visión y las estrategias de visualidad; el paisaje elabora una compleja red capaz de elaborar una textura sobre lo aparecido, un discurso sobre este que, sin recurrir a la taxonomía, procure hacer historia sobre las



Young, Uruguay, 1972
fischerita@gmail.com
www.ritafischer.org

formas de manifestación de “lo que fue”, ficcionalizando los modos en que aquel ha sido habitado y simulado, el ayer como un fantasma silencioso, como “lo que come y lo comido”¹; una pared doble: contenido y continente.

Novus constituye una instalación abierta y ambigua; la ambigüedad está compuesta por la imposibilidad de la imagen pura, puesto que se accede a ella mediante la encarnación de su apertura, el gesto plástico viabiliza la comprensión de los procesos relativos y relacionados con la duración y permanencia de la imagen como memoria y recuerdo, como instante y eternidad.

Lourdes Silva

1. Didi-Huberman, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición* 1, Santander, Shangrila, 2015.



STILL THEM

Guillermo García Cruz

Junio - agosto 2016

La idea principal del proyecto es generar un diálogo a través de la intervención de las invitaciones de mi exposición más importante realizada en la ciudad de Washington D.C., EEUU. Plantear preguntas sobre la visibilidad de los artistas, la influencia de las celebridades del arte contemporáneo en la obra de los nuevos artistas, generando un vínculo que interpele la distancia o cercanía entre estos dos polos en un mundo donde los referentes están muy presentes y la búsqueda de la fama y visibilidad es un tema recurrente en el desarrollo de muchos artistas de mi generación.

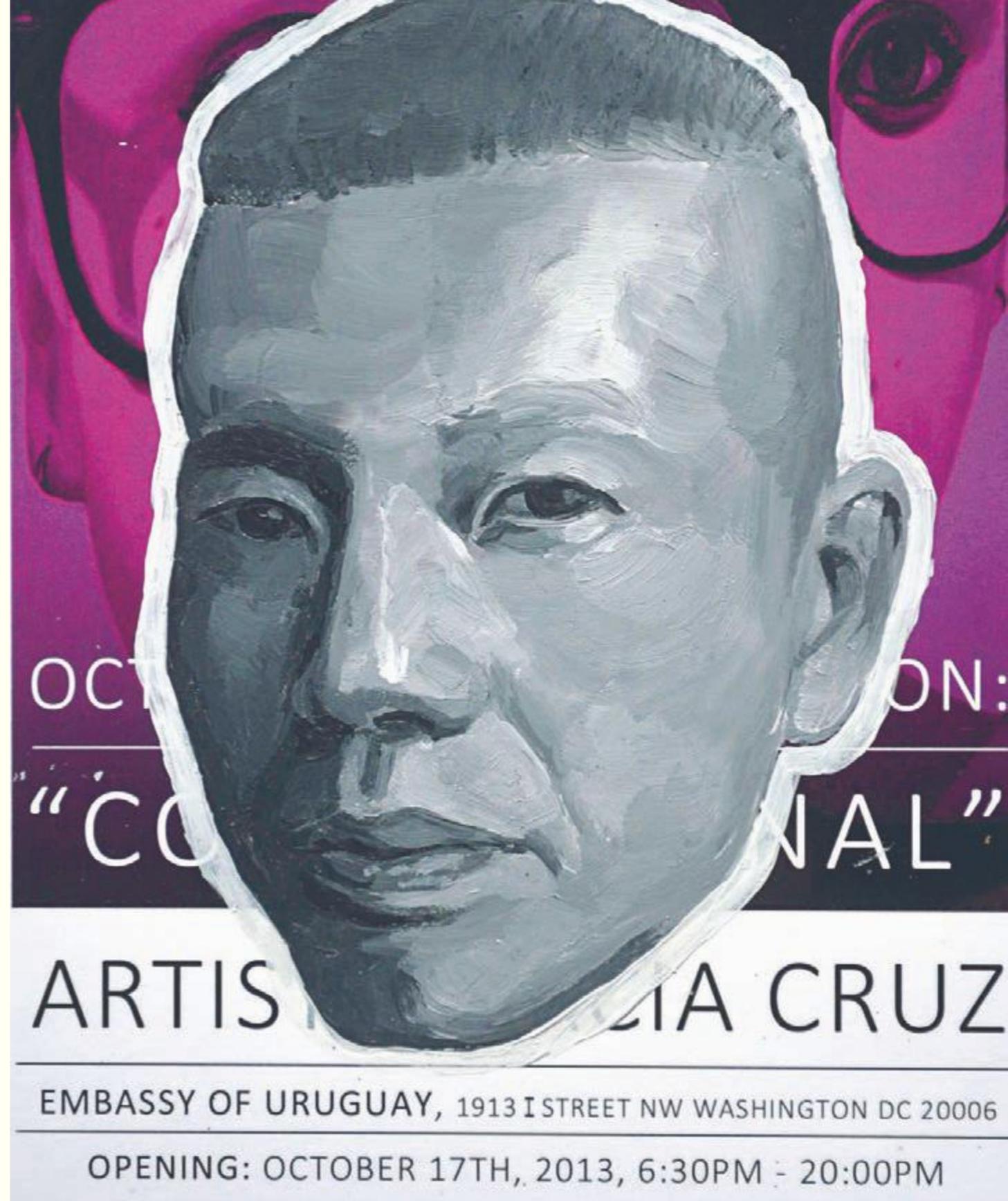
¿Cuántas cosas cambian después de una exposición en el exterior, con nuevos espectadores y nuevas interacciones? ¿Qué cambia en uno y qué cambia en el resto? Son interrogantes que se me plantearon luego de mi experiencia en EEUU. ¿Qué ocurre cuando uno siente que en realidad no se produce lo que esperaba? Vuelve a aparecer el miedo a no ser, el temor a no dejar nada que se considere trascendente, vuelve a aparecer el término inmanencia, pero ahora aplicado a mi trabajo personal. Es por eso que abordé este proyecto a partir de la intervención del único elemento tangible que me quedó de esta muestra, las invitaciones que tenía tan cuidadosamente guardadas. Mi obra anterior trataba sobre lo que existe pero no se ve, cubría retratos pintados en óleo para representar un trabajo que jamás va a ser visto, refiriéndome a algo más general, tratando de que cada uno se identifique según su experiencia. Pero en este caso el proyecto se vuelve más personal, es una investigación que me enfrenta a mi temor a realizar una actividad que en realidad no se verá o no se considerará. Es una manera de mostrarme, pero estando tapado por la importancia de los otros, también teniendo en cuenta la ambigüedad que aparece cuando uno cubre algo; allí surge la necesidad de ver qué hay detrás, qué es lo que se cubre. Por eso planteo este doble juego donde tal vez hay que hacerse invisible para ser visible.

G. G. C.



Fotografía: Manuel Mendoza

Montevideo, Uruguay, 1988
guillegarciacruz@gmail.com
www.garciacruzart.com



ANIMISMO CONCRETO

Camilo Guinot

Setiembre 2016 - octubre 2017

Sin madera, todo lo realizado por la humanidad tendría otra forma.

Es muy probable que los primeros humanos hayan usado ramas como herramientas para explorar su entorno. Las sucesivas combinaciones con otros elementos, la evolución sostenida de habilidades y técnicas —junto al desarrollo del lenguaje— acrecentaron el conocimiento de los humanos sobre sí mismos y el mundo, en una dialéctica constante entre razón e imaginación que se da junto al decurso de la humanidad.

El proceso de descubrir y de conocer implica ignorancia.

Lo que vemos a nuestro alrededor está compuesto de formas no humanas y otras producidas por la civilización, que relacionadas entre sí de infinitas maneras, dan cuenta de la complejidad y multiplicidad de esas interconexiones concretas, intangibles o simbólicas.

Lo que se ve proviene de lo que no se ve.

Entiendo la escultura no como un objeto, sino como acción que mueve material de un lado a otro en búsqueda de sentido. Al igual que el acto de pensar.

Animismo concreto es un ensayo formal que explora producción humana y naturaleza a través de formas y procesos que combinan control y azar, planificación y deriva, modos constructivos, dinámicas urbanas y tiempo. Es una instalación escultórica de existencia acotada, realizada con ramas obtenidas de la poda municipal local.

Desde la perspectiva antropocéntrica, en el mismo instante en que las ramas se cortan se transforman en "desecho". Esta pieza pone pausa a ese rumbo preestablecido.

Todo sistema de creencia es relativo.

Incorporar las implicancias de la poda institucional al proceso permite ampliar el diálogo con variables externas al campo del arte, como son las normas reguladas por una legislación, modos sutiles de violencia, sistemas de creencia, que reflejan cómo percibimos y nos vinculamos con nuestro entorno como sociedad.



Buenos Aires, Argentina, 1970
camiloguino@gmail.com
abstractioninaction.com/artists/camilo-guinot/

En este caso las ramas fueron recolectadas, trasladadas y reunidas en un punto geográfico por nuestro equipo de realización y se resignificaron material y simbólicamente como patrón constructivo, como elemento que representa transición y como unidad cronológica física. Acumuladas y dispuestas en el espacio fue una manera de hacer tangible el tiempo.

Desde el punto de vista material y estructural, forma y superficie de la pieza son lo mismo. El método y el proceso constructivo están a la vista. Nada se oculta. No hay truco. La forma emplazada en el exterior está expuesta a las condiciones medioambientales. Permite ver a través de ella, recorrerla, estar dentro y fuera en simultáneo, planteando una relación espacial, física y de escala con el espectador/visitante.

Finalizada la exhibición, la estructura se desintegró y sus partes retomaron su destino anterior prefijado como ramas de la poda municipal.

C. G.



Detalle de instalación

DIÁLOGOS IMAGINARIOS. POSMODERNIDAD

David LaChapelle

Junio - agosto 2016

CIRCUITO DIÁLOGOS IMAGINARIOS, DE DAVID LACHAPELLE

Desde sus inicios, Fundación Unión ha apostado a generar alianzas con otras instituciones culturales de su medio. Podría decirse que ha sido su política fuerte y no dudo que a ella debemos la concreción de nuestros proyectos más valiosos, tanto a nivel de exposiciones como de propuestas formativas. Para esta gestión, particularmente solitaria, también ha sido fuente inagotable de aprendizaje. 2015 y 2016, además de ser años bisagra para la institución –en numerosos y diferentes sentidos– terminarían convirtiéndose en un periodo de alianzas y puentes, por excelencia.

En junio de 2015, durante la organización de una de las muestras más importantes para Fundación Unión hasta la fecha, surgió la imprevista posibilidad de realizar una gran exposición del norteamericano David LaChapelle. Una potente selección de casi un centenar de sus obras se encontraba entonces en exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (MAC). Fue así que Ingrid Barajas, de 212 Productions (Estados Unidos), productora y amiga personal del artista, pensó en dar continuidad al periplo de la muestra en Latinoamérica y a través de su contacto en Uruguay, Vanessa Sarmiento, la idea llegó a Fundación Unión. Una idea que, si bien tuvo recepción positiva inmediata, desde su inicio planteó un problema fundamental: la falta de espacio. Era definitivamente imposible alojar ese número de obras (considerando sus tamaños promedio) en las salas de la fundación. De esa imposibilidad nace el circuito *Diálogos Imaginarios*, como solución al problema y como excusa perfecta para trabajar nuevamente con el Centro de Fotografía y con AGADU y el EAC por primera vez.

Diálogos Imaginarios, concebido como un circuito de cuatro exposiciones –*Contemporaneidad*, *Posmodernidad*, *Símbolos de Inmortalidad* e *Iluminación*– cada una de las cuales constituyó una propuesta en sí misma, contó con

la curaduría de Abel González (MX / 212 Productions) y se presentó en cuatro instituciones diferentes de Montevideo: el CdF - Centro de Fotografía (*Contemporaneidad*), el EAC - Espacio de Arte Contemporáneo (*Posmodernidad*), AGADU - Asociación General de Autores del Uruguay (*Símbolos de Inmortalidad*) y Fundación Unión (*Iluminación*).

POSMODERNIDAD EN EL EAC

Mucho se ha dicho sobre la belleza y el color en el arte de David LaChapelle y sobre este mismo punto, entre otros, comenta el fotógrafo nacional Marcelo Isarrualde en su texto para el catálogo de Fundación Unión, titulado *La fascinación por el color*.

“Recuerdo perfectamente cuando me regalaron *La Chapelleland* y luego compré *Hotel La Chapelle*. Ambos libros me fascinaron, descubrí un fotógrafo que utilizaba el color de una manera única, con colores brillantes y saturados de tono, en unos universos excesivos, glamorosos, extravagantes, llenos de sensualidad y fantasía.”

“La luz y la belleza son constantes en su obra”

Creo que es así y que esto se ve reflejado en cada una de las exposiciones presentadas, pero más allá de las cualidades singulares del trabajo del artista, una de las bellezas de este circuito radicó en lo naturalmente bien que se veían las piezas en cada una de las locaciones que se les destinaron. Pienso que esto es especialmente así en el caso de *Posmodernidad*, alojada en el EAC.

Ya antes de ingresar al espacio, sobre el muro que da a la calle, una *Pietà* imponente, encarnada por Courtney Love, sostiene el cuerpo sin vida de un supuesto Kurt Cobain. Imposible no sentir el impulso de entrar y ver más.

Las obras *Abel*, *Deborah* y *Dililah*, de la serie *Awakened*, nos reciben flotando en el hall de entrada, anticipando la tónica del resto de la exposición, que, sin embargo, no deja de tener sus modulaciones. Imágenes brillantes y



Pieta with Courtney Love, de la serie "Heaven to hell", 2006
Fotografía



supersaturadas, como *Seismic Shift* y *The Morning After*, parecen idealmente contenidas en la sala contigua, un área luminosa, blanca, y a su vez, opresiva. Sin embargo, el punto más alto del recorrido se vive ciertamente con *Deluge*, en el extremo límite de la sala. Con sus siete metros de ancho y un video que muestra el proceso de creación, esta obra –que presuntamente representa un vuelco significativo en el enfoque artístico de David LaChapelle– toma un tópico que atraviesa casi todas las mitologías conocidas y tuvo un efecto visible en el público, desde el día de la apertura. El paisaje de un gran diluvio, los cuerpos desnudos, despojados, conjugando expresiones clásicas de desesperación y dolor, con muecas decadentes posmodernas y un cielo que podría remitirnos a los de El Greco, componen un escenario entre barroco y renacentista, sin dejar de ser, por la técnica y sus detalles, sumamente contemporáneo. Tal vez haya sido esta la causa de fascinación general, sumado al hecho de tratarse de una fotografía (y no una pintura) y, sin dudas, también su tamaño. Las dimensiones de *Deluge* seguramente aportaron al asombro.

Por otra parte y a pesar de cierto recelo mojigato, la provocación implícita en toda la muestra *Posmodernidad* no causó revuelos moralistas (ninguno del que se sepa, al menos). Pudo más la fascinación, el deslumbramiento, no

solo con la obra, sino con el artista en sí. En este sentido –el del deslumbramiento y la provocación– le sigue de cerca *Contemporaneidad*, expuesta en el CdF. Tanto *Símbolos de Inmortalidad*, como *Iluminación*, expuestas en AGADU y Fundación Unión respectivamente, tienen una tónica diferente y nos muestran otras facetas de David LaChapelle.

LA EXPERIENCIA DIÁLOGOS IMAGINARIOS

Más allá de la importancia del artista en cuestión y de lo poco frecuente en nuestro medio de estos eventos a gran escala con estrellas internacionales –porque está claro que David LaChapelle encaja en esta categoría, desde que gran parte de su obra atraviesa, y se sirve, de la fama de sus retratados– fue especialmente interesante observar y reflexionar sobre lo que un acontecimiento de estas características movilizó, cómo y por qué. Esta reflexión se traduce más en preguntas que en respuestas, pero también deja asentadas algunas convicciones. Cuando una ingente cantidad de público se vuelca a las salas de exposiciones, en una época signada por salas vacías, con escasez de visitantes (a excepción de las inauguraciones, donde nos encontramos más o menos los de siempre) uno no puede evitar preguntarse por qué esto no sucede en otras ocasiones, con otras propuestas de calidad, locales o extranjeras. Sin desmedro de la irreprochable factura de su obra y de sus ocasionales (bien sucedidos) afanes por salir de lo más comercial, LaChapelle es un artista *pop* internacional del *mainstream*. Podría inferirse que esto responde a la pregunta. Pero, ¿volverá este público a visitar los museos y salas de nuestro país en otras instancias? ¿Se está haciendo algo para que esto suceda? ¿Existe un interés genuino en acercarse a un segmento más amplio de la población a nuestras salas y museos? ¿Cómo valoran –la prensa, las instituciones y, finalmente, el público– la actividad cultural local? Muchas otras preguntas fueron emergiendo, que no son el foco de este texto, pero sobre las que, creo, vale la pena volver.

De la misma forma, la experiencia resultó particularmente didáctica en la tarea de conocer y entender nuestro tejido cultural local, su idiosincrasia institucional, y, sí, también, sus limitaciones. Realizar un evento de estas características es definitivamente titánico. Además de los costos de traer obra desde otro país, no existen procedimientos claros, ni soluciones a problemas relativamente sencillos, que acabaron por convertirse en grandes escollos. No solo no están dadas las condiciones, sino que es



necesario ir generándolas sobre la marcha. Hace falta una cuota bastante alta de fe y apostar a que se va a poder, porque sin condiciones claras, no hay certezas. ¿Tiene sentido que esto sea así? Diría que no. Pienso que estos esfuerzos conjuntos (que en este caso no pidieron fondos, sino formas de encauzar), deberían fomentarse, apoyarse, facilitando los caminos. La burocracia que nada aporta, que solo traba y dificulta, merece ser repensada, erradicada.

En cualquier caso, fueron días de efervescencia. Las salas estuvieron especialmente vivas, frecuentadas por todo tipo de público, incluyendo esos muchos que rara vez se acercan a una sala de exposiciones. Sean cuales sean las razones, eso siempre es bueno. Queda la ilusión de que regresen a ver otras propuestas, que descubran un universo de interés.

En lo que refiere a la coordinación de este circuito, seguramente se trate del desafío más grande que me ha tocado. Desafío que agradezco, pues una vez que se comprueba que se ha sobrevivido, si el balance es positivo –y lo es–, queda el aprendizaje y el agradecimiento. A los espacios que confiaron en esta gestión, junto con sus estupendos equipos de trabajo; a los productores, que apostaron a hacer este circuito aquí, donde económicamente no era rentable; muy especialmente, al artista, por haber ofrecido generosamente una conferencia abierta y gratuita en la sala de AGADU, luego de cerradas las muestras; a las productoras ejecutivas, que trabajaron a brazo partido durante más de un año; al Museo Nacional de Artes Visuales, por haber estado a la orden para una conferencia que, lamentablemente, y por imponderables, no se pudo realizar; a las marcas que apoyaron, a toda la gente involucrada, directa o indirectamente, que tuvo paciencia y esperó lo mejor.

En suma, la experiencia deja impulso y a pesar de los contratiempos, ganas de reincidir. Más no se puede pedir.

Alicia Pérez
Dirección y Coordinación General
Fundación Unión



After the Deluge, 2007
Detalle, fotografía

APARTE DE TODO

Damián Linossi

Marzo - mayo 2017

Incluso hoy, el acto de visualizar este tipo de proyectos presupone cierta habilidad del sujeto para hacer persistir su imaginario instituido por sobre cierta noción: la libertad contemporánea y occidental. Sin duda, una sentencia que exprese que hoy todos son libres es, al menos, un discurso ambiguo.

Aparte de todo es una muestra de tres videoinstalaciones que muestran a cuatro personas atravesando situaciones de imposición: la cierta verborragia imperativa de un hombre, una mujer en un interrogatorio; otra, absorta ante una melodía. *El incendio de los árboles de las Hespérides*, *La adopción de la vigilia* y *Él decidió, obviamente ella no lo sabe* son piezas paulatinamente estacionarias en un lugar de enfoque sobre lo involuntario de ciertas situaciones.

Por descarte, creo que este trabajo antecede al imaginario. Busco cierta extrañeza de la ficción en lo real. Así como en *El incendio de los árboles de las Hespérides*, las tomas provienen de la documentación de una *performance*. En *La adopción de la vigilia* la canción *Where are you, my general?* proviene de un documento registrado en Pyongyang. En ningún caso hay un discurso dominante, solo la experiencia del desconcierto.

Algo se produce en las tres situaciones. Algo fluye con característica de valor interno en estos trabajos: las acciones adoptadas, el miedo a que vuelvan y la culpa propia. ¿Cómo incorporar la opresión de un sujeto ausente como valor? ¿Cómo mostrar la libertad como idea obsoleta contra el deber ser y la justicia?

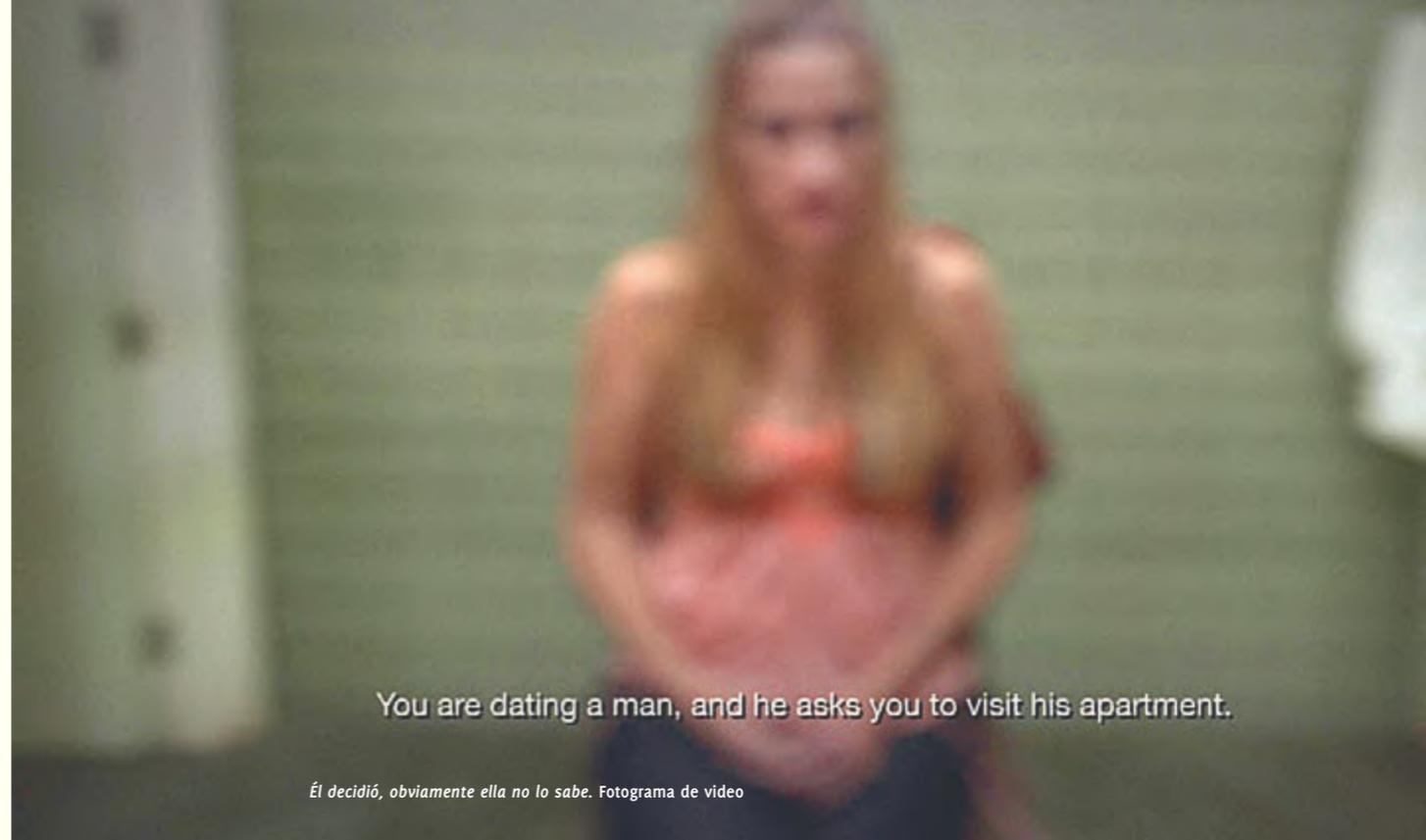
Incluso aquí, la construcción de cualquier relato es secundaria. Todo se enfoca en generar una situación. La ficción es potencia por hacer proliferar los contenidos de nuestros pensamientos.

Hasta estas personas pretenden identificarse en el abandono de todo lo que pueda implicar la destrucción. Se trata de sostenerse en cualquier parte mientras se proteja el propio retraimiento. Aparte de todo.

D. L.



Córdoba, Argentina, 1985
odapuma@hotmail.com
www.damianlinossi.com



You are dating a man, and he asks you to visit his apartment.

Él decidió, obviamente ella no lo sabe. Fotograma de video



El incendio de los árboles de las Hespérides. Fotograma de video

TEMPORAL DE SANTA ROSA (2002-2017)

Brian Mackern

Marzo - mayo 2017

"Be not afraid, the isle is full of noises."¹

Instalación que reúne los diferentes abordajes y mutaciones que ha tenido el proyecto *Temporal de Santa Rosa*², desarrollado durante los últimos 15 años. Inicialmente concebida como arte sonoro y en el marco del conjunto de interfaces sonoro-visuales que estilísticamente caracterizan al artista, esta serie de piezas relacionadas con la tormenta más emblemática de nuestra región surge en el 2002, coincidiendo con la crisis económica y social más grande de la historia del país³. Lo ominoso, lo amenazante y lo incontrolable se instalaron en nuestras vidas cotidianas, al igual que el temporal de Santa Rosa, con indicios previos que ya anunciaban su desenlace en la región. La grabación de campo de los ruidos e interferencias radioeléctricas que genera la proximidad de la tormenta en diversas radiofrecuencias se transforma así en información acerca de esa amenaza.

Muchas capas creativas se fueron superponiendo a partir de la aproximación inicial: investigaciones sobre la radiocomunicación, los sistemas de creencias populares, el ruido y sus diversas lecturas y la inversión de su sentido, el espectador como disparador de los eventos en un espacio, los registros de "fósiles urbanos" de la tormenta



Mercedes, Uruguay, 1962
34556w@gmail.com
temporal.uy

y, en especial, el papel de Santa Rosa de Lima⁴, Patrona de América y las Filipinas, primera mujer sudamericana canonizada y sus implicancias en nuestro continente.

El *Temporal de Santa Rosa* se ha presentado en estos 15 años bajo múltiples transformaciones y ha transitado en gira en más de 30 ciudades en todo el mundo.

B. M.

1. *The Tempest* / Act 3, Scene II William Shakespeare

2. *El Temporal de Santa Rosa*, Brian Mackern. https://www.academia.edu/29194957/Temporal_de_Santa_Rosa_-_Brian_Mackern_Art%C3%ADculo_2016. <https://portalseer.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/17888>

3. *Crisis bancaria en Uruguay*, 2002. https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_bancaria_de_2002_en_Uruguay

4. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Ramón Mujica Puntilla <http://books.openedition.org/cemca/2303?lang=es>



Detalle de instalación

PROTOCOLO

Diego Masi

Marzo - mayo 2016

En el ordenamiento social y en las intenciones de someter las actuaciones protocolares de una forma ordenada y procesada por los diferentes actores, surge la idea de esta obra escénica visual, mecánica y sonora.

El golpe de un martillo en esta instalación opera como sinónimo de violencia deconstructiva.

El sonido generado por los impactos sobre la pared es captado por micrófonos de vibración que transforman y amplifican esta percusión generada por una herramienta simbólica como lo es el martillo, utilizada también incansablemente como emblema político.

En el otro extremo de la sala, una hormigonera, herramienta considerada como constructiva, se enciende con la presencia del espectador y genera otra situación sonora diferente y contrastante. Ambas están unidas por cables de goma, aislantes y elásticos, a lo largo de la sala, siendo una responsable del movimiento de la otra.

Protocolo reflexiona sobre el construir y deconstruir, es una obra que encierra mensajes a través del sonido y que lleva a cabo esta transmisión de datos, desde el enfoque de la persona que recibe sus ideas, es decir, en qué medida podemos actuar sobre nuestra cotidianidad acercándonos a una posición más reflexiva.

La huella marxista está presente en esta obra y en el pensamiento, pero con los matices característicos de una nueva evolución. La concientización del espectador es la forma de búsqueda a través del pensamiento para una renovación de ideas autónomas que sean capaces de fomentar nuevos conceptos.

La tecnología lleva al registro, a la complicidad del espectador, al desarrollo de dispositivos para captar esta realidad y a la creación de un lenguaje con narrativa propia.

D. M.



Montevideo, Uruguay, 1965
diegomasi@hotmail.com
www.diegomasi.blogspot.com



Detalle de instalación

LA OBRA SIN TÍTULO

Gerardo Podhajny

Marzo - mayo 2017

LOST: LA OBRA SIN TÍTULO

A partir de las vanguardias del siglo XX el título de la obra se despegó de su objeto, transformándose en una suerte de complemento, desarrollo, juego o, cuando no, la obra misma.

La historia de los títulos ha sido estudiada sobre todo en la literatura, donde son conocidas las anécdotas sobre las metodologías y los nombres de los libros. Así pues, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt se llamó en un principio *La vida puerca*.

Baudelaire quería llamar *Las lesbianas a Las flores del mal*. Algunos escritores dicen escribir sus novelas a partir de un título. Ernest Hemingway hacía una lista de títulos al terminar de escribir el libro y de ahí empezaba a eliminar hasta dar con el correcto. Milan Kundera ha dicho que cualquiera de sus libros podría llamarse *La insoportable levedad del ser*, ya que este título encierra un pequeño número de tópicos de los que habla continuamente. Umberto Eco escribe un capítulo en su libro *Apostillas a El nombre de la rosa*, contando como llegó al título, para tratar de darle al lector a través del símbolo de la rosa un marco de referencia que no permitiera atar cabos, en lo que finalmente es una obra policial de misterio en el siglo XIII.

Los títulos se adaptan a los medios; así, *Blade Runner* está basada en una novela de Philip K. Dick que se llama *¿Soñarán los androides con ovejas eléctricas?*.

Obviamente, los títulos en la literatura y el cine pueden supeditarse al marketing y a los editores, cosa con la que en general no tratan los artistas. A Roberto Bolaño le sugirieron que *La tormenta de mierda* no era buena idea y lo cambió por *Los detectives salvajes*. El editor de Carmen Boullosa se negó rotundamente a titular *El pedo del poeta* a lo que finalmente se llamó *El fantasma y el poeta*.



Montevideo, Uruguay, 1976
coexistencia@gmail.com

La obra sin título es una colección de 57 títulos de obras que intentan recorrer toda la historia del arte hasta nuestros días, abarcando toda la creación de títulos en el planeta hasta llegar a nuestra propia actividad cultural.

Se trata de una colección personal, pero intenta acercar al público en general a este aspecto de la obra.

G. P.

Fuentes web:

Con título, Rodrigo Fresán http://www.revistadossier.cl/detalle.php?BD=dossier_textos&id_dos=44&pags=
El título de una obra y su significado (Umberto Eco) Por Brenda Yenerich, <http://escritoresdepinamar.com/el-titulo-de-una-obra-y-su-significado-umberto-eco/>

- 1) El Buda Tejeprabha y los genios de los 5 planetas, (897). De la cueva de los mil budas, Tun-huang
- 2) La adoración del cordero místico, (1425). Jan Van Eyck
- 3) El jardín de las delicias, (1503). Hieronymus Bosch
- 4) La creación del hombre, (1508). Miguel Ángel
- 5) Muchacha buscándose una pulga, (1707). Giuseppe María Crespi
- 6) Exhibición de un rinoceronte en Venecia, (1751). Pietro Longhi
- 7) La estrecha senda hacia el país interior, (1778). Toda Buson
- 8) Caníbales contemplando restos humanos, (1808). Francisco Goya
- 9) La libertad conduciendo al pueblo, (1830). Eugenio Delacroix
- 10) Desayuno sobre la hierba / comida campestre, (1863). Eduard Monet
- 11) Gente comiendo papas, (1885). Vincent van Gogh
- 12) Niños con linternas japonesas, (1900?) Tadeusz Makowski
- 13) Madre con hijo muerto, (1903). Kate Kollowitz
- 14) Estados de la mente. La despedida, (1911). Umberto Boccioni
- 15) Artigas en la pobreza, (1921). José Pedro Figari
- 16) Desnudo bajando una escalera n.º 2, (1912). Marcel Duchamp
- 17) Cuadrado negro, (1913). Kazimir Severinovich Malevich
- 18) Niña corriendo en un balcón, (1912). Giacomo Balla
- 19) Estoy desesperado, (1923). Gillian Wearing
- 20) El asesino amenazado, (1926). René Magritte
- 21) La musa metafísica, (1917). Carlo Carrà
- 22) La persistencia de la memoria, (1931). Salvador Dalí
- 23) Lo que ví en el agua o lo que el agua me dio, (1938). Frida Kahlo
- 24) Sustancia resplandeciente, (1945). Jackson Pollock
- 25) Yo fui juguete de un hombre rico, (1950). Eduardo Paolozzi
- 26) Concepto espacial, (1951). Lucio Fontana
- 27) Una y tres sillas, (1954). Joseph Kosuth
- 28) Salto al vacío, (1960). Yves Klein
- 29) Teatro de Orgías y Misterios, (1962). Hermann Nitsch
- 30) La piedra del entendimiento espiritual, (1962). Isamu Noguchi
- 31) La gran noche bajo el desagüe, (1962/63). Georg Baselitz
- 32) Cómo explicarle la pintura a una liebre muerta, (1965). Joseph Beuys
- 33) La familia obrera, (1968). Oscar Bony
- 34) Templos instantáneos, (1970). Milán Knížák
- 35) Posición de lectura para una quemadura de segundo grado, (1970). Dennis Oppenheim
- 36) Estoy demasiado triste como para contártelo, (1971). Bas Jan Ader
- 37) Trampa para un travesti, (1972). Michel Journiac
- 38) Separación, (1974). Matta Clark Gordon
- 39) Sin título (hombres en la ciudades), (1980). Robert Longo
- 40) Pago simbólico de la deuda externa, (1985). Marta Minujín
- 41) Sin título (no somos lo que parecemos), (1988). Barbara Kruger
- 42) La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo, (1991). Damien Hirst
- 43) Caída de una urna de la dinastía Han, (1995). Ai Weiwei
- 44) 2 huevos fritos y un kebab, (1996). Sarah Lucas
- 45) A veces hacer algo no conduce a nada, (1997). Francis Alys
- 46) ¿Es el sexo anal legal?, (1998). Tracey Emin
- 47) Protégeme de lo que deseo, (2000). Jenny Holzer
- 48) La Apoteosis de Homero, (2002). Martín Verges
- 49) Fantasías descartadas, (2003.) Andrea Fraser
- 50) Criada barriendo, (2006). Banksy
- 51) Eres lo que lees, (2007). Habacuc
- 52) Hombre sosteniendo su nariz, (2007). Michael Borremans
- 53) Los penetrados, (2008). Santiago Sierra
- 54) Decepción, (2011). Leigh Wells
- 55) 1000 clavos en la pared de un museo, (2013). Erik Schou
- 56) La estola holoférmica, (2015). Santiago Tavella
- 57) La obra sin nombre, (2017). Gerardo Podhajny

DEVENIRES

Nicolás Radano

Diciembre 2016 - marzo 2017



Buenos Aires, Argentina, 1981
nicolasradano@hotmail.com

Devenires es un proyecto expositivo que reúne obras que establecen un registro acerca del transcurrir temporal; son cuadros que literalmente devienen en el tiempo.

Las obras son realizadas con fuego y alcohol etílico sobre papel termosensible. El color, el tono y la saturación están dados por el transcurrir del tiempo y la influencia del ambiente.

El objetivo del proyecto es que cada cuadro genere un registro temporal y sensible en relación con el lugar físico en el que se encuentra expuesto, mediante una relación simbiótica entre los materiales formales de la obra, el lugar y el tiempo de la exposición; se trata de una transformación que hace visible la relación de la obra con el lugar. Da nota de la humedad, el calor y la luz del ambiente, dejando al descubierto la diferencia de registro de las obras en sus diferentes emplazamientos.

N. R.



Fotografía: Gerardo Suanes Vivian

EL EXTRAÑO CASO DEL JARDINERO

Federico Ruiz Santesteban

Curaduría

Fernando Sicco

Junio - agosto 2016

La intención del artista/padre de fomentar la fantasía de su jardinero/hijo a través del cultivo de la sensibilidad y el descubrimiento de posibilidades: tal es un primer nivel de implicación del autor en su proyecto, en base al cual hemos trabajado juntos para llevarlo un paso más allá, hacia una propuesta más amplia dirigida al público a modo de instalación, que lo lleve a redescubrir también su propia capacidad de asombro y su actitud frente a la magia. El revelado fotográfico en materiales vegetales, sin intervenciones aditivas de ningún tipo, a pura fotosensibilidad, es utilizado por Ruiz para “revelar” simbólicamente una narrativa simple e inocente que apunta a poner de manifiesto el paso del tiempo y que es en sí misma una invitación a jugar. En sus propias palabras: *“Se propone un ámbito en el que se presenten una serie de acontecimientos que solo podrían ser entendidos como una cuestión de fe. La propuesta se inspira en los relatos de apariciones paganas y en las historias de revelaciones con tintes religiosos. En este marco, el espectador se transforma en un peregrino que llega para ser testigo de un hecho fantástico. Un receptor cómplice con la obra, que pacta con la propuesta y que se anima a jugar el juego dejando el cómo y de qué manera en un segundo plano.”*

Las exploraciones en base a pigmentos fotosensibles encontrados en la naturaleza, que realizara John Herschel en el siglo XIX (inventor, entre otras cosas, del cianotipo) fueron inspiradoras para Ruiz, al igual que, más contemporáneamente, los trabajos del dúo artístico británico Ackroyd & Harvey, con sus grandes superficies de pasto reteniendo imágenes en un proceso que acentúa el carácter efímero del arte por la naturaleza misma del soporte vegetal elegido. Otra referencia directa en cuanto



Montevideo, Uruguay, 1980
arq.ruizsantesteban@gmail.com
www.federuizsantesteban.com

a la técnica aplicada es el artista vietnamita Binh Danh, que utilizó la impresión en hojas vegetales para reproducir principalmente fotografías históricas o aludir a elementos bélicos propios del pasado conflictivo del sudeste asiático. En la propuesta de Ruiz, no es un pasado doloroso el que retorna en el soporte natural de las hojas, sino una suerte de bitácora de crecimiento personal, fuertemente teñida de aspectos biográficos y afectivos, que se ofrece a la mirada de los espectadores como un sorprendente hallazgo pseudocientífico. Después de todo, en todo jardín pasan muchas más cosas de las que podemos ver.

F. S.



ROMPIENDO EL SONIDO

Pedro Tyler

Junio - agosto 2016

La presente propuesta surge a partir de una reflexión personal de lo que es el EAC hoy en día, habiendo sido por tantos años una cárcel.

En mis visitas al EAC, más allá de las distintas exposiciones, siempre me llamó la atención el edificio en sí mismo, el silencio que impone un espacio cultural de estas características, en contraposición a lo que debe de haber sido antes, como cárcel, con una multitud conviviendo en pequeños espacios. De ahí surgió esta frase “rompiendo el sonido”, ya que al convertirse en un espacio en el que predomina el silencio, este de alguna manera rompió el sonido que generaba la comunidad que habitaba la cárcel (tanto los detenidos como los vigilantes).

De esta manera intento establecer un diálogo entre sonido y silencio, en referencia al pasado y presente del espacio, así como en relación con la realidad actual de un museo que, pese a ser un lugar de tranquilidad comparado con lo que era la cárcel, sigue siendo un espacio vivo y no de absoluto silencio y desolación, como cuando estuvo deshabitado. Esto, viendo al museo como un espacio de contemplación, así como también de acción.

Deriva. Escultura realizada con cintas de medir metálicas utilizadas a modo de eslabones en una cadena. Dichas cadenas están dispuestas a manera de un “candelabro colgante”, al cual un motor eléctrico desplaza en círculo sobre el suelo y arrastrándose genera un siseo constante.

Resistir siempre. El video registra la acción de mi persona dentro del patio del EAC tomando una varilla de acero inoxidable con una cinta de medir de metal. Lentamente comienzo a agitar la varilla y la cinta dibuja las curvas que trazo con mi brazo en el aire. Inicialmente los movimientos recuerdan los de una cinta de gimnasia rítmica. Al pasar el tiempo, aumenta la velocidad del movimiento; las sacudidas y oscilaciones dan entonces una sensación de urgencia o peligro, tanto para el espectador como para quien realiza la acción. El movimiento y el



Montevideo, Uruguay, 1975
pedrotyler@hotmail.com
www.pedrotyler.com

sonido son ahora los de un resplandeciente látigo. Cada chasquido del látigo se debe a que la punta de la cinta de medir rompe la barrera del sonido y por eso estalla. Ese sonido invade todo el espacio del antiguo patio, lugar tanto de ejercicio y descanso, como de control, castigo e incluso de ajusticiamiento. La cinta se va rompiendo con cada estallido, saltando por los aires en pequeños trozos hasta despedazarse por completo.

Cadenas y látigos: dos símbolos cargados de múltiples connotaciones negativas. Incluso la cinta de medir, símbolo de la Razón, tiene aquí también su lugar, uniformizando y restringiendo el espacio de los detenidos, de sus cuerpos. Sin embargo, ninguna de las dos obras es estática, tal vez como metáfora de que una vez que se encierra el cuerpo de un ser humano, el único espacio de libertad es su imaginación. La mente y los sueños escapan a cualquier medida.

P. T.



Resistir Siempre. Fotogramas de video



Colectivo Jennifer Rosa, *MOB | Mobile Vulgus_Massa*, 2014. Fotograma de video "POST.COM", EAC, 2016-2017

PROYECTOS COLECTIVOS

BARCELONA

Bondi

Artistas

Marcela Abal, Christian Bouvier, Christian Clark,
Juan Pablo Colasso, Marco Colasso, Fabrizio Devoto,
Diego Ernst, Pablo Gindel, Tatjana Kudinova,
Álvaro Larrosa y Tomás Lorenzo

Diciembre 2016 - marzo 2017

bondi.cc
info@bondi.cc

Barcelona (estructura metálica, electrónica, LEDs, *software*, sistema de audio, computadora) es una instalación interactiva que propone una exploración estética de la interacción con la tecnología contemporánea. En el contexto actual de superabundancia tecnológico-mediática, *Barcelona* se ofrece como una instancia de reflexión cuyo interés reside no solo en la propuesta estética, sino también en la apropiación y resignificación artística de la producción tecnológica.

La obra consiste en un dodecaedro de Pentakis de casi dos metros de altura, cuyas aristas pueden ser iluminadas independientemente, generando patrones lumínicos siempre cambiantes. La instalación propone dos diálogos simultáneos y ortogonales. Primero, *Barcelona* dialoga con su entorno inmediato: es capaz de percibir movimiento y sonido producido a su alrededor, reaccionando en forma visual ante estos estímulos. Un segundo diálogo se establece gracias a la inclusión de visitantes remotos. En efecto, *Barcelona* incluye interfaces para web y para celulares que permiten observar la pieza e interactuar con ella sin importar la ubicación geográfica. La pieza se desdobra así en tres roles complementarios: instalación interactiva, vehículo de comunicación abstracta entre

visitantes locales y remotos y, finalmente, un instrumento de *performance* visual. En efecto, *Barcelona* ofrece interfaces para su control directo por parte de artistas. Esto permite la ejecución de *performances* audiovisuales pasibles de involucrar a varios artistas simultáneamente, incluso desde distintos puntos geográficos. La obra es complementada con un diseño sonoro que se reproduce en consonancia con los patrones lumínicos. De esta forma, sonido y luz ahondan dialécticamente en la exploración del universo estético de la pieza.

Todo el *hardware* de *Barcelona* es de autoría de los artistas y todos sus componentes funcionales son visibles y contribuyen a la propuesta estética final. Esta propuesta se construye a partir del uso explícito de la tecnología y de la significación política de su apropiación artística. *Barcelona* existe en esta apropiación; la obra existe en el reclamo artístico de la producción tecnológica que nos aleja del rol predefinido de consumidor pasivo y permite la construcción de un lenguaje artístico autóctono que se nutre de la dimensión tecnológica sin renunciar a la intencionalidad estética.

Bondi



FONDO BLANCO, LISO Y UNIFORME

Luciana Damiani y Sol Prado

Junio - agosto 2016

El inmigrante no es alguien que haya cambiado de sitio, que antes estaba allí y ahora está aquí, sino que es alguien que ya ha partido, pero todavía no le ha sido dado llegar. Está como en una especie de limbo intermedio, moviéndose en su seno pero sin arribar del todo, en inestabilidad perpetua, aunque no esté desplazándose.

Delgado, Manuel, *Sobre la función simbólica del inmigrante*. Barcelona, España, conferencia, 2013.

Fondo blanco liso y uniforme es una videoinstalación que parte del encuentro de las dos artistas durante su estancia en España como inmigrantes.

En los videos, Luciana Damiani y Sol Prado leen un diálogo de correos electrónicos que intercambian sobre el estado de tránsito en el que habitan mientras ambas emigran de España hacia Latinoamérica, entre octubre del 2015 y mayo del 2016.

Durante el intercambio epistolar y la presentación de este proyecto a la convocatoria del EAC, comienzan a producirse divergencias sobre cómo abordar la pieza y surgen diferentes posturas al momento de autodenominarse inmigrantes, así como temores a la divulgación de la sutil discusión que mantienen.

Este proyecto, aún en progreso, es el intento de sostener un hacer juntas que convive con la paradoja y la intuición de ausencia, sumido en el continuo cambio de contexto.

Desde el aspecto performativo, el acto contradictorio de dar voz biográfica a la foto carnet subjetiviza el cuerpo representado en el documento, complejizando el concepto de identidad y territorio, politizando sus privilegios y detrimentos respecto a otros sujetos, así como las imposibilidades pragmáticas que padece para desarrollarse de un modo sustentable en un país extranjero.

La extensión temporal de una imagen estática otorga una dimensión cualitativa al tiempo y un desfásado espesor al instante fotográfico.



Luciana Damiani. Montevideo, Uruguay, 1982
damiani.luciana@gmail.com
www.lucianadamiani.com

Sol Prado. Buenos Aires, Argentina, 1985
solprado@gmail.com
www.solprado.com

Hay en este gesto de “tomar la palabra” una escucha de la propia voz y, al mismo tiempo, una escucha autoral de la voz ajena, donde la artista deviene en afectadora y afectada por el discurso.

Este proyecto encuentra su punto de reunión en el desafío de poder seguir hablando y creando juntas, concibiendo la diferencia como el sostén de alguna identidad latente, en constante transformación, nunca completa ni transparente.

L. D. y S. P.

Sonido: Riki Musso. Cámara y edición: Ina López. Iluminación: Juan Blanco. Agradecimientos especiales al equipo del Fundación de Arte Contemporáneo FAC.



FORWARD: EXTENDER LA HERRAMIENTA

Curaduría y Producción

Ariel Ireneo Chávez, Mano Leyrado y Luisa Tomatti

Artistas participantes

Cez Comerci, Luciano Foglia, Leandro Garber, Bas Horsting, Mano Leyrado, Emmanuel Pidré, Cecilia Rosso y Rox Vázquez

Marzo - mayo 2016

A dieciséis años del siglo XXI, las vanguardias como síntoma de la modernidad parecían ser el patrón que regiría por largo tiempo. Décadas después, el avance tecnológico aceleró los procesos creando redes de comunicación globales instantáneas y múltiples herramientas. En la actualidad, no podemos seguir abordando esta relación entre el arte y la tecnología como una novedad. En *Extender la herramienta* se busca comenzar a categorizar qué clases de mecanismos se ponen en juego en las obras electrónicas.

En *Retrato de una niña sonriendo*, de Emmanuel Pidré, la tecnología toma protagonismo gracias al proceso con el que se llega a la materialidad de la obra. Con un profundo sentido emocional, materializa un ejercicio de la memoria mediante el proceso de deconstrucción de la imagen de una niña sonriendo en un tiempo aparentemente inexistente, pero que aun así nunca desaparece del todo. En otras ocasiones, la tecnología se expone en la obra misma.

En *Una y tres lluvias*, Mano Leyrado utiliza los aparatos de uso cotidianos sacándolos de su contexto, resignificándolos. De esta manera, nos sumerge en la tensión tautológica del arte conceptual, brindando un juego de relaciones entre los objetos y su significado. A su vez, da cuenta de la capacidad generativa que nos brinda la programación construyendo una obra en constante formación.

En *Tres círculos en el espacio*, de Cecilia Rosso, yace la tensión entre la dimensión material y la digital entrelazadas en la obra. El proceso de abstracción de la realidad mediado por la herramienta tecnológica genera un estado de inmersión que remite al arte cinético. Aquí, la tecnología se encuentra desligada del sentido, funcionando específicamente como herramienta de materialización. Diferente es el caso de *Retratos*, de Leandro Garber, donde el soporte de reproducción es parte del sentido, poniéndose en tensión con el tipo de representación, anclado en otro momento histórico: de esta manera constituye un fuerte concepto de anacronismo.



chavezariel@gmail.com
www.espacioforward.com.ar

El planteo de las artistas Rox Vazquez y Cez Comerci en *SynBiosis* nos lleva a recorrer una instalación-objeto en cuya materialización la tecnología es una parte más del conjunto de recursos y profundiza sobre los conceptos en torno al desarrollo tecnológico y su asimilación con las Ciencias Naturales.

Por último, en *Proxy by Proxy*, de Luciano Foglia, se encuentra una de las características más importantes de las tecnologías electrónicas: la capacidad interactiva. Con ella el artista propone un relato no lineal, donde el espectador podrá ser dueño de su propia perspectiva, desestructurando la relación unidireccional entre artista y espectador.

Extender la herramienta genera así un entramado de tecnologías tomadas por los artistas, formas en las que pueden ser utilizados la materialidad y el texto para obtener la pregnancia en el espectador, una experiencia que busca acompañarlo de allí en adelante.

Mano Leyrado



Mano Leyrado, *Una y tres lluvias*, 2016

PROYECTO JUEGO DE MUÑECAS

Artistas participantes

Ana Aristimuño, Cecilia Candia, María Fieseler-Roschat, Alejandra González Soca, Jacqueline Lacasa, Christiane Oppermann, Teresa Puppo, Anja Steckling, Elián Stolarsky, Ilka Theurich, Sofía Torres Kosiba y Yasemin Yilmaz

Diciembre 2016 - marzo 2017

Juego de muñecas propone una reflexión que comprende varias líneas de trabajo desarrolladas a partir de un núcleo inicial de cinco artistas uruguayas. A partir del diálogo entre marco teórico y visual se implementa una plataforma que nace en el 2012 y que en cada instancia acciona con diversas propuestas y contextos. Para esta ocasión se plantea un trabajo colaborativo con artistas alemanas y argentinas con las que este núcleo ha desarrollado intercambios previos.

Ese proyecto aspira a funcionar como un lugar de flujo, donde el movimiento pivota entre el tiempo, las tramas y el territorio. Este vínculo generativo se manifiesta en espacios físicos y afectivos donde confluyen historias y trayectorias desde una articulación dinámica y porosa.

La intención es proponer una reflexión crítica de la concepción de género desde un ámbito multicultural abierto. Lo femenino, los límites y vínculos entre la memoria personal e histórica, entre el recuerdo y la ficción, funcionan como tópicos conectivos en los que se investiga desde el límite entre fantasía y realidad e implican múltiples niveles de lectura.

El juego como un espacio que abre la posibilidad para cuestionar, resignificar y cambiar, planteándose como lugar de resistencia, de subversión y de encuentro afectivo y amoroso. El juego como camino a lugares más profundos donde se implican formas de vivir y de sentir a partir de construcciones de espacios subterráneos que se hacen visibles a partir de los procesos desde los que nos vinculamos.

La muñeca simbólica, juguete, fetiche, ilusión, objeto mágico, contenedor de los afectos, forman parte de una memoria colectiva e íntima que tiene el potencial de enfrentarnos a zonas primarias de expectativas, proyecciones, hallazgos y ritualizaciones.

Verónica Panella (2012) agrega: “es precisamente esta carga de ambigüedad, la herencia y atracción que supone la coralidad de *Juego de muñecas*, donde lo personal indaga los sinos de los lazos colectivos y la multiplicidad de miradas rescata la complejidad primigenia de lo que hoy vemos “solo” como juegos de niñas”.



projectdollgame.blogspot.com



Ilka Theurich, *PUPPA extended*. Performance realizada durante la inauguración

MINUTO DE LIBERTAD

Gabriela Larrañaga, Ricardo Pons y Marcelo de la Fuente

Curaduría colaborativa

Gabriela Larrañaga

Marzo - mayo 2017

DIÁLOGO AUDIOVISUAL ENTRE MARCELO DE LA FUENTE Y RICARDO PONS

Este proyecto tiene como punto de partida el enunciado “Minuto de Libertad”, concepto medular de la obra 325 de Ricardo Pons, quien formula que “... durante nuestra vida experimentamos...” “... una singularidad en la cual una reacción instantánea o decisión, ya sea de dimensiones minúsculas o heroicas, de carácter voluntario o involuntario, más o menos condicionada, termina definiendo nuestro destino...”

Este enunciado remarca el vínculo entre temporalidad y libertad posicionándose en la cuestión del instante de la oportunidad. El filósofo italiano Giorgio Agamben analiza la cuestión de la temporalidad según las tres Divinidades griegas Cronos, Aión y Kairós. “... La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es el Kairós en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad...”¹

Ricardo Pons presenta para esta ocasión una pieza audiovisual acerca del cosmonauta ruso Yuri Gagarin, quien en los instantes cruciales de su hazaña espacial se vio forzado a tomar una decisión que por fortuna salvó su vida y configuró su minuto de libertad.

En sintonía con la hipótesis de trabajo conjunto, Marcelo de la Fuente produjo una pieza de video *GGDL* (Seis Grados de Libertad), haciendo referencia a la libertad de movimiento de un cuerpo en el espacio tridimensional. La obra fue generada a partir de un *found footage* que documenta el hundimiento de un barco inglés en aguas argentinas durante la Guerra de Malvinas. Un zoom realizado por de la Fuente (quien fue partícipe directo en el conflicto) remarca ese



Gabriela Larrañaga. Buenos Aires, Argentina, 1965
gabriela.larraniaga@yahoo.com.ar

Ricardo Pons. Buenos Aires, Argentina, 1960
ponsrichard@gmail.com

minutodelibertad.blogspot.com

instante de acontecimiento dramático. En esa relación entre tiempo cronológico y línea de tiempo del video conviven el naufragio y el ex soldado (hoy artista), quien produce una operatoria artística como ejercicio de libertad.

Minuto de Libertad, en EAC (significativamente, en el edificio de la excárcel de Miguelete) es una nueva edición de la plataforma de intercambio, producción y reflexión entre artistas *Diálogo en Construcción* de Gabriela Larrañaga, que viene realizándose desde 2011, reuniendo, en esta oportunidad, a Marcelo de la Fuente y Ricardo Pons.

G. L.

1. AGAMBEN, G., *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p.151



Ricardo Pons, *Minuto de Libertad*, 2017. Fotograma de video

Marcelo de la Fuente, *GGDL*, 2017. Fotograma de video

POST.COM

Curadora

Carolina Lio

Artistas participantes

Yamile Calderón, Marcus Coates, Christian Niccoli, Cristina Núñez, Jennifer Rosa y Pilvi Takala

Diciembre 2016 - marzo 2017

Carolina Lio

Cosenza, Italia, 1984

carolina.lio@network.rca.ac.uk

POST.COM es un proyecto curatorial sobre las comunidades posmodernas (POSTmodern COMMunities). Cuenta con el trabajo de seis artistas y una selección de obras de arte socialmente comprometidas con las nuevas formas de experiencia de la comunidad en la era posmoderna.

Según Jean-François Lyotard en su libro *La Condición Postmoderna*, la sociedad posmoderna es el resultado del fin de las "grandes narrativas" de la humanidad (tales como el progreso lineal de la historia, la ilustración y el marxismo, entre otras) y de la creencia en verdades trascendentes y universales. Por lo tanto, en lugar de una única teoría que lo abarca todo, los posmodernistas creen en una multiplicidad libre y fluida de puntos de vista teóricos, facilitados por las nuevas tecnologías y medios de comunicación. Al mismo tiempo, reconocen que la desconfianza en los grandes relatos, que ha formado una parte esencial de la modernidad, lleva a la nueva sociedad hacia la incredulidad, el escepticismo y la confusión.

Con el fin de evitar esta consecuencia, Lyotard propone que las grandes narrativas deben dar paso a núcleos más modestos y "localizados", que puedan deshacerse de los grandes mitos del pasado centrándose en eventos individuales y en microcomunidades todavía capaces de producir un sentido de "lo común".

Los seis artistas incluidos en el proyecto, cuyo enfoque está firmemente relacionado con los nuevos medios y las prácticas de colaboración entre artista y público, crean proyectos que representan nuevos modelos de microcomunidad.

Los modelos propuestos son intencionadamente extraños, vulnerables e inestables. Además, POST.COM experimenta con nuevas formas de *display* y curaduría, promoviendo el diálogo sobre la participación activa del público (como autor) a lo largo de talleres que conducen a la producción de obras de arte participativas.

Por cierto, la relación entre el público y las instituciones está siendo en las últimas décadas un tema clave, sobre todo porque con el auge de los nuevos medios de comunicación los museos se enfrentan a un campo ampliado, global y transnacional que, además de desafiar la autoridad tradicional de las instituciones culturales, genera un cambio en la comunicación desde el tipo uno-a-muchos al muchos-a-muchos, es decir, una comunicación interactiva y generada por los mismos usuarios.

Desde el comienzo de los años 90, la respuesta de muchos artistas a esto ha sido desarrollar un nuevo enfoque (*Relational Aesthetic*), implicando a los nuevos medios en la puesta en escena de microcomunidades utópicas, en las cuales el significado se elabora colectivamente como una microforma política de resistencia a la alienación del capitalismo.

Sin embargo, tal y como argumenta Claire Bishop¹, estas prácticas parecen demasiado frecuentes para ser un

1. Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, 110 (2004) 51-73



Cristina Núñez, *Higher self. The philosophy* (Yo superior. La filosofía), 2011
Fotogramas de vídeo

Es como otra persona que llevamos dentro



resultado y un ajuste a la última etapa del capitalismo en lugar de su oponente, ya que abarcan el cambio de una economía basada en productos a otra basada en servicios, o a una economía de experiencias, que tiene por objeto sustituir los bienes y los servicios por experiencias personales. De hecho, lo que está notablemente ausente en la mayoría de las obras de arte relacional y lo que les impide ser verdaderamente políticamente comprometidas, es una parte de “antagonismo” o “agonismo”. Sin ello, fallan en la necesidad de un “debate agonístico vibrante en lugar de un diálogo calmado”.²

El esfuerzo por involucrar al público se relaciona, a menudo, más con un análisis estadístico de los grupos étnicos y políticos que deben ser representados para crear consenso, que con un esfuerzo real por hacer a la gente más emancipada y consciente en un contexto de arte.

POST.COM reflexiona sobre las prácticas de arte relacional y las comunidades, alentando modelos de interacción alternativos. El proyecto no está destinado a señalar modelos positivos o negativos, sino solamente “otros modelos” que no están institucionalizados y globalizados y que son bastante personales, abstractos, chamánicos y peculiares, a menudo incluso controvertidos. Se abre a diferentes puntos de vista y perspectivas, proponiendo un enfoque antagonista en lugar de una línea de consenso.

C. L.

2. Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking The World Politically*, London – New York: Verso, 2013



Yamile Calderón *El maestro Giuseppe Meazza*, 2014
Fotograma de video

TELOS

Estudios Ninja

Diciembre 2016 - marzo 2017

Estudios Ninja fue un proyecto de creación, gestión y producción dirigido por Cecilia Taybo y Guido Poloni entre 2010 y 2016. Estudios Ninja se desarrolló intencionalmente en los límites impuestos entre el mundo del Arte y el del Diseño, entre la fantasía y la realidad, entre lo posible y lo inviable, entre lo utópico y lo práctico, rescatando técnicas, materiales, prácticas y oficios en desuso y haciéndolos convivir con las nuevas tecnologías.

En EAC se presentó *Telos*. Este fue un proyecto Ninja que profundiza desde lo personal la fantasía popular y la construcción simbólica que generaron en la cultura argentina los “telos”. Estas obras se caracterizan por la propuesta escenográfica y arquitectónica de las “fantasías”, en este caso, versionadas por el imaginario Ninja.

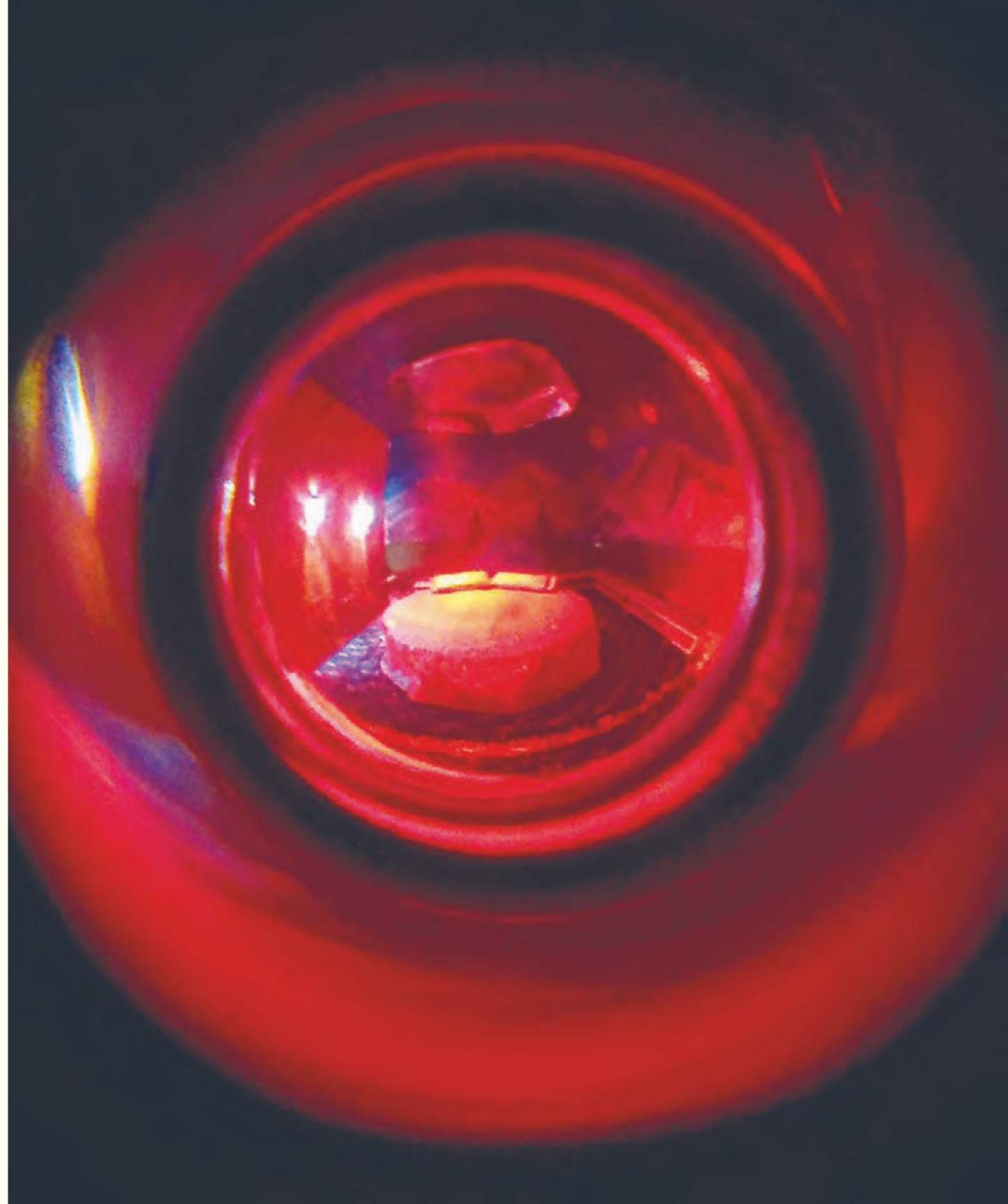
Telos es una serie de cajas ciegas que permiten a través de una pequeña mirilla descubrir habitaciones en su interior. Estas habitaciones son maquetas a escala construidas en el interior de las cajas. La pieza también cuenta con un teclado exterior desde el cual se pueden activar o desactivar luces y mecanismos dentro de la habitación.

En Argentina, los “telos” comenzaron su historia durante la década del 70. Se caracterizan por el alquiler por turnos de las habitaciones, las que suelen estar tematizadas y contar con servicios propios de un lugar destinado al encuentro sexual, como canales de televisión con contenido, sistemas de iluminación de los más variados, taburetes, sillones y mobiliario destinado especialmente a prácticas sexuales. Estas habitaciones pueden tener estéticas de las más diversas, como espacial, hospital, árabe, sado, acuático, etc.

Ninja



Buenos Aires, Argentina, 2011
estudiosninja.com.ar



ENGLISH VERSION

EAC series



Rita Fischer, *Novus*, 2016-2017
EAC 2017

FOREWORD

A significant part of the sixth volume of our EAC collection is devoted to documenting the evolution of the artistic residencies program, the first and only official program of artistic residencies in our country. Since the third edition of *Room_Studio* in 2013 and its regional ramifications in Porto Alegre and Buenos Aires, until the recent experiences of independent residencies in 2017, including several inter-institutional exchange agreements, everything has contributed to the final consolidation of this program.

Along with a review of numerous exhibitions of national and foreign artists, we have also published the review of the project entitled *We and the Cinema*, an unprecedented experience where our look goes from art to the back room of the filmmaking world in its local expression, as an undeniably collective product that requires the addition of several talents in order to be possible.

Once again, this publication builds memory, while documenting the evolution of the EAC and the artists involved, as a testimony of living art, which can always be revisited and put into perspective to acquire its true dimension.

F.S.

Residency Program

The artistic production in context: a nomadic spirit that inhabits space

Fernando Sicco

In 2011, roughly one year after inauguration of the EAC, the EAC presented the first edition of the *Room_Studio* project, initiating what has evolved into the Artistic Residency Program. This initiative reviews these experiences beginning in 2013 with *Room_Studio III*, the first edition entirely featuring foreign artists and which was followed by subsequent exhibitions in Porto Alegre and Buenos Aires. Since it was based in a peculiar building —the former Miguelete prison, current seat of the EAC— *Room_Studio* became an emblematic format for artistic residencies. In the basement of the building, where the former cells are still preserved, each artist is invited to use one of these spaces as a workshop and the other space as the artist's own exhibition area. The challenge implies conceptually articulating processes with that spatial dichotomy, while also being in direct contact with the public.

Apart from this prime project, the EAC has entered into agreements with foreign institutions from Chile and Argentina whereby it has agreed to receive artists; it has also invited other artists to participate in independent residencies (from these same countries, as well as from Brazil and Spain) and has also hosted the winners of the *Mercosur Visual Arts Prize* in 2016. We are currently trying to broaden

the scope of our exchange programs with other foreign institutions, in order to send, in turn, Uruguayan artists to participate in residencies abroad. This type of artistic work, featuring a close connection with specific spaces and diverse socio-cultural contexts, has become increasingly relevant in the field of contemporary art, and a number of private and independent initiatives promote this type of work. The EAC's Artistic Residency Program is the first official program of this kind in our country and seeks to create the conditions to ensure the best possible display of artistic works, while at the same time disclosing our country, our neighborhood and our local architecture. The EAC has addressed the global condition of contemporary art since the beginning, issuing public and international invitations to participate and submit artistic projects, year after year. In addition, the first volume of the *Espacio de pensamiento* ("Space for Thought") series was aimed at analyzing the effects of circulation of works and artists in the *Locatarios y visitantes* ("Locals and visitors") axis. And all this happens, among other things, because art is certainly one of the royal paths to be followed to become citizens of the world.

Room_Studio 03

FUGITIVE FRUIT

Magela Ferrero

August - November 2013

The name of the project arises from the fact that we are the result ("the fruit") of certain social, family, economic and emotional circumstances.

Some experiences indicate, however, that we are not necessarily compelled to endlessly repeat the models created by these circumstances, if these do not lead us where we want to be.

We can be fugitives of our fate if our fate is adverse to our yearned splendor. Fugitives of a fate invented by that subtle form of fortuity that we call facts, acts, reality. *M. F.*

Ferrero. Montevideo, Uruguay, 1966 - magelaFerrero@gmail.com
frutafugitiva.blogspot.de

EXODUS

Juan Gugger

August - November 2013

This work consists of the relocation of 5.5 tons of granite blocks, abandoned in the non-restored (nor open to the public) sector of the former Miguelete Prison. These cobblestones were probably made by inmates in the late 19th or early 20th Century, at the National Cobblestone Workshop of Yi Street, when the streets of Montevideo were being paved with cobblestones.

After reading about the activity of the EAC and the political dimension visible in this pre-existing structure, we generated a physical and historical anomaly. That is: the juxtaposition of two split material and architectural realities (the recycled rooms of the new Contemporary Arts Center and the cobblestones manufactured by inmates at the former Miguelete Prison).

We sketched and considered several possibilities. Finally, we decided to organize the stones according to a model involving two convergent walls. This accumulation created a hallway measuring ten centimeters in its narrowest part and about two meters in its widest part. One of the walls is curve and the other one is straight. The first one ends just on the doorframe, and the second one forms a straight line from the back wall to one of the room's front corners. In this way, we seek to establish a certain situation between the work and the spectator, that covers both the material's physical strength and shape and the experience of historical displacement. *J. G.*

This work was carried out in collaboration with Túlío Pinto. Gugger. Dean Funes, Argentina, 1986 - juangugger@icloud.com
www.juangugger.com

DESMOS

Ío

August - November 2013

Desmos first began in Brazil and was then developed throughout the EAC residency. The project consists of images of scars, made with invited volunteers. The artists asked volunteers to pose for the pictures without revealing their identity, but building a symbolic shape with their body, marked by the scars. This project searches for the dark sign character that exists in each scar, the events that provoked such scar, leaving a mark as a skin topography, a sign, an index. It was quite an experience, since it enabled people to see their scars as something beautiful, part of their personal history.

The chosen procedure, however, led to long waits between one voluntary and the other. Thus, the artists meanwhile proposed challenges to themselves, which then resulted in works. This led to three different exhibitions. The first one involved a research of the EAC space and the materials found. The second one included objects found during a week, each giving rise to a different work, connected with a narrative proposal. *Dispositivo I*, which gave rise to this set of works, was the picture of a boy, taken in 1956, that the artists found in the Tristán Narvaja Street Market. Based on that picture, they searched for the person portrayed, using facial aging software. Based on the results, drawings were prepared seeking to portray how this person would look like now. Some works tried to subvert the use of language or space, as in the case of *Cinco instrucciones para entrar en una sala donde haya una ropa para transformarse en monstruo* ("Five

Instructions for Entering a Room Where There Are Clothes for Disguising as a Monster”) where one of the cells was fully painted in white and lit up, and contained only a kinetic object full of hair—as if that simple patch of synthetic cloth hid a life—and the text with the instructions at the other side of the cell, printed with black letters on black paper. Another work that resulted from this process arose from the perception that “*sangre*” (blood) in Spanish is a feminine word, related to the natural processes that affect a woman’s body. In Portuguese, it is a masculine word, related to violence. A photo performance was subsequently organized, where Munir kept bumping against one of the freshly-painted walls of the cell, with cuts on his arm leaving a trail of blood, thus creating a fresco. Since during the residency there was a strong interaction between the artists, in the form of dialogs and collaborative work, the artists from Ío suggested such an exchange should continue, with an itinerant exhibition called *Linde*, throughout Brazil and Argentina, involving all participating artists. Each artist had to choose an additional artist from one of the participating countries and organize an exhibition in such artist’s city. This project was also possible thanks to the support of the EAC. Ío

Ío, Contato@io.art.br - www.io.art.br. Laura Cattani, Les Lilas – Francia, 1980 - lbattani@gmail.com. Munir Klamt, Porto Alegre – Brasil, 1970 munirklamt@gmail.com

NEAR VISION, DISTANT VISION

Julia Masvernat

August - November 2013

When you have just come out of prison, you have a hard time reading. I thought this was not true, but when I was finally released, it happened to me! I couldn’t read a book, my eyes did not work properly, my vision was blurred, the printed words before me went out of focus. It was true what I had heard: eyes get used to seeing short distances. That is why, when you have been in prison for a long time, you have to look at the sky, count stars. You have to look through the window, train your long-distance vision. (Ceci)

I arrived at the EAC in Montevideo to work for three months on the *Room_Studio* experience, with a premise: to work with some materials I had been studying with and with which I was familiar, after having directed a visual art workshop with imprisoned women in Buenos Aires for 4 years: a journal of notes that compiled reflections and conversations on prison, theoretical texts on how punitive power works in the West and in Argentinian history, studies on prison and gender, poems and literature.

I had realized that the prison is more present than we think, in everyone’s day-to-day reality, especially in representations and fantasies: in the media, cinema, literature, etc. It is at the same time a known place and an invisible place. “*Prison is a hidden place by definition, invisible to social eyes and therefore, highly subject to third-party representations.*” (*Lila Caimari*).

The idea was to turn the material and the experience I had had into a dialog, taking advantage of the EAC’s singular space, using my artistic tools as a means. Working on the axes: visibility/invisibility, modes of perception/modes of representation, vision/social machines.

During my stay at the EAC I conducted multiple activities: photographic records of the old prison, conversation and writing workshops with visitors, I interviewed Magela Fein, a history researcher who studied punitive power in Uruguay. From these explorations, I made some drawings embossed in paper, which led to an automatic installation of lights and shadows. A theater of shadows evoking the presence of an absence on a small paper screen. By means of mirrors and engines I introduced movement and color into the installation. The projected images and lights were like phantom actors/objects, appearing and disappearing sliding along the small *kamishibai* and along the hall’s walls, in a cyclic movement like that of the lights of a lighthouse (or a panopticon). The installation also worked as a space for a live play with Leonello Zambón. The video recording the play and the fanzine that compiles the texts from the workshop can be downloaded from my website. *J. M.*

Masvernat, Buenos Aires, Argentina, 1973 - juliamasv@gmail.com www.juliamasvernat.com.ar

MIGRATIONS, NADIR # 1 AND EXODUS

Túlio Pinto

August - November 2013

The *project* Migrations is a mobile residency proposal, focused on a reflection resulting from the experience of being a foreigner, where the expected and the unexpected are mixed, acting as fundamental elements in the creation of an experience. Conceived to stimulate a conversation between my sensitive territory and the landscape through which I travel, this project explores the foreign perspective, the displacement and the insertion of the body in the landscape and its records and changes.

The direction of the tour resulted from the building design where the EAC is located. Each ward of what once was the Miguelete prison was virtually extended in vectors throughout the Uruguayan territory, until reaching its boundaries.

In each back and forth displacement over the respective vectors, covered mainly on foot, a series of recording devices were generated (two-minute drawings of landscape observation, photographs, maps, picked-up minerals), grouped in the exhibition area in an installation that told the story of the project in real time.

The two-minute observation drawings received notes of geolocalization, date and time, and were sent by post to the institution during the tour. In that way, the exhibition area was transformed while the letters updated my trip’s progress. During the residency, I completed some works in cooperation with other artists who also formed part of the *Room_Studio III* edition.

One of the extended vectors pointed to the port of Montevideo, generating a small-distance tour. The result was *Migrations - movement one*, made in cooperation with sound artist Leonello Zambón. The tour was made running and carrying a backpack that was, at the same time, an amplifier. Contact capturers were placed inside the shoes and close to the mouth, disseminating the sound of steps and breathing into the environment. The video had the same name as the performance and was presented to the public at one of the institution’s events. During the intervals between displacements of the project *Migrations* I also completed two other works. One of them was the installation *Nadir # 01* (glass sheet, stones and steel wire) and the installation *Exodus* in association with Juan Gugger, an artist who also shared his artistic residency at the premises with me. *T. P.*

Pinto, Brasília, Brazil, 1974 - tuliopinto@gmail.com - www.tuliopinto.com

EVERYTHING THAT IS STILL WISHES TO MOVE

Leonello Zambón

August - November 2013

Praise of slowness or Morton ailobiu.

I believe I have built a time machine. A machine to slow down time. To stretch it. By assembling a bicycle, a small engine, piezoelectric sensors, wood, sheaves, rope, seals, a metronome. An attempt to return to a savage time, before we put our hands on it (musical notes, clocks, a grooved surface subdividing and encompassing everything). *Tiempo sin alteraciones (Time Without Alterations)*, like Morton Feldman liked to describe his compositions, to clearly distinguish them from that music composed to save us from anxiety and boredom. Predictably, this machine does not work properly; it is built from remnants of everyday life in an unstable balance.

And it is necessary to keep an eye on it permanently. Or maybe not. Certainly, it is not convenient to walk around it like a guard who seeks to confirm proper operation. Rather, it is necessary (unavoidable) to become one more remnant of that tangle of interactive fragments. If we achieve this, we will begin, little by little, to breathe more slowly, there in our cell for de-measuring time.

A cell is a safe place for confinement, but it can also be conceived as a minimal unit within a system of relationships. A charge cell, for instance, is a transducer used to convert a mechanical force into an electrical signal. My beloved piezoelectric devices (the time machine is full of piezoelectric devices) are the minimal unit of a charge cell: microvolts, amplified and multiplying electricity sighs. Any multiplication implies, in a certain sense, a sort of dispersion. To multiply time would then be not to accelerate it, but rather to disperse it (until it is no longer clear whether there is fragment or a whole). To disperse it to such an extent that time begins to overlap itself: several layers of time at the same time. Time withdrawing from itself.

A time swirl where everything happens at the same time. That seems to be the nature of time in a savage state. Maybe Morton is right when he says that time needs to be left alone. I could not resist to measure time while using the time machine. The bicycle’s back wheel, driven by a small engine, takes about twenty-six minutes to make a complete turn over its axis. This causes a metronome’s box to pivot, keeping the needle vertical but completing its cycle, making it sound every thirteen minutes. All western art music is built on a subdivision of time that ranges between *prestissimo* and *largo*. One minute divided between 200 and 40 time cells. A time machine’s metronome beats once every 780 seconds. I would like to use this metronome to reconfigure the *tempo* of, for instance, Parsifal. Verify what is actually left from the meticulous architecture that took Wagner so long to capture in a musical piece with a will of a monument. As I calculate, the performers would need 22,479,200 seconds, the equivalent to 441,320 minutes, 668 hours and 28 days to complete the performance. We could take a hot February off to listen to what is left of Parsifal’s hangover. But let us leave time in peace. For a moment. *L. Z.*

Zambón, Quilmes, Argentina, 1970 - zambon.leonello@gmail.com www.leonellozambon.com

Room_Studio 04

Marcelo Armani

September - November 2016

When I found out that all that they could do was take my body, I had an idea of the extent of my freedom
Henry David Thoreau.

My experience in the *Room_Studio IV* artistic residency program is the result of an immersion in different areas, experiences, supports, experiments and time. These are sometimes ephemeral expressions, displayed or not, completed or not, which express a collective plan or the permanent speech to oneself about the use of artistic objects as a way of expressing thoughts or matters that hold us captive from inside-outside/outside-inside. Throughout these cycles I had lengthy conversations with crisis. In fact, a crisis is also part of a process. It is specific to each of us, but confronts us directly and differently. It provokes. It questions. It talks. It installs changes and creates a flow. I reflected on the social orders, on myself, and on the act of making art. I was able to enjoy these moments and to perceive that my artistic creativity is based on that experience. The dialogs I have with objects, with people, with space... and during my strolls by the sea. In the end, there remain the projects we have developed, concentrating a narrative whereby the memory of everyday life or abstract actions characterized by time, situations and the experimental, fade away. These are hybrid project-devices that combine sound art features with visual support, traversing the realm of drawing, sculpture, performance, installations and video recordings. The concept throughout these devices relates to the act of thinking, to the instant, to freedom of flow, to silence, to the analysis of the political-social, geographic, artistic and esthetic field. Like unfolding from oneself and watching life from above our heads. In that place, almost free from the grip of those governing us, thinking is the way to escape from the “mechanical feeling of social

health” that we are fed day by day and reach the “state of insanity”, which I see as a raw and direct revelation of our reality in the realm of coexistence. At this point, I feel the rigidity with which the so-called “social” systems or attitudes advance, which represent the interests of groups chosen by marketing campaigns rather than by vote. They keep us individually confined in psychological structures, busy with daily tasks aimed at preserving more confinement —represented by a flag considered to belong to “a specific nation”— or the creation of physical, esthetic and conceptual barriers representing not only a prison within ourselves, but also a prison to those looking from the outside. *M. A.*

Armani. Rio Grande do Sul, Brazil, 1978 - m.armani78@gmail.com
marceloarmani.weebly.com

BODIES OF MEMORY

Mariana Carranza

September - November 2016

Nips, Niñoé, Nema; Nictoris, Nefelê, Nexis; Rodopis, Rodonia, Ptilê ...¹

My involvement with *Room_Studio IV* encompassed several actions related to an experiment proposal shared with Teresa Trujillo: the body as a place of memory. We understand memory as information —possibly pre-linguistic information— stored in the body, the muscles, the cells, the genes... Using digital technology tools, we undertook to reveal memories, imagination, dreams that exist somewhere in our body.

Sketchbook. Video instalación

The book *Dance and the Soul* by Paul Valéry was the common thread of our proposal. *Sketchbook* was our starting point; it combined images of Teresa from 1965, the sound poem *Eriximachus* by F. Dufrène and an image disintegration algorithm (generator of the video) Notes of past works and premises for this incipient adventure could be seen on the walls and on the room’s floor.

Bodies of Memory “sowing images in sand grains”

Performance/Round Table/Interactive installation.

This was the central part of the work, chasing the idea of splitting and separating images in real time, imitating

—

1. Brief poem written by Eriximachus as a reminder of the names of the dancers. Paul Valéry, *Dance and the Soul*. Subsequently used by F. Dufrène in his sound poem *Eriximachus*.

memories that scatter throughout the cells of our body. I liked to think that one day we would be able to access this information and we would read, like in a book of accumulated memories, the first memory in time, up to an origin...

The dancer/performer interacts in real time with a generative digital interface.

Its movements disintegrate its own image from a few seconds ago into particles; it simultaneously generates a random sound composition.

The spectator sees the digital image projected on a screen (approximately 240 x 300 cm), while the dancer’s body can be sensed behind.

The body, a body with memory, is Teresa Trujillo, a famous Uruguayan dancer, choreographer and eutonist.

Teresa wrote about this experience:

... Little by little I entered the screen. As I moved my arms, possessing the screen, my silhouette made the image disappear...In this way, I went over the image, with my palms, with other movements led by my hands. My body followed these movements, exposing its forms with both the comfortable and the uncomfortable aspects of my existence ...30 years have gone by!

This is my body; it is, at the same time, past and present. This “mirror” brings me to the simultaneous past/present observation of my sensitive movements, both identical to and different from that unforgettable Eriximachus in 1965. I recognize the memory of my body, the multiple internal/ external spaces, the plasticity of my movements, which still remain in that current memory of happiness-bearing life. I am just once more experimenting what my body/time wishes to do: to be and NOT to be with the movements inherent in my corporeality, rescuing memory from the neurosensitivity of my tissues and enjoying once again.

The performance was followed by a round table composed of experts from the science and arts fields. Among the many contributions inspired by our proposal, Mr. Simini, an engineer, defended the right to dream and Dr. Irizarri told us about genetic archeology.

The interactive interface was installed in the hall, available to the public for testing.

Translation into Spanish of an essay by Vilèm Flusser proposing an interpretation of the digital image related to our proposal.

About the process

It is as if this work had always been there; it was already within us; at least, since our last experience together (about 30 years ago)...without us being really aware, there was always this feeling that there was still something to be done...Together, we revealed this work, which was waiting, in us, for the appropriate conditions to be shown.

These conditions were provided by the EAC’s *Room_Studio IV*. I am not surprised that the theme of *Bodies of Memory* has been this... Where did we keep this proposal all this time? Within me? In Teresa? It was not in what we call conscience...but it loomed there from time to time. *M. C.*

Carranza. Montevideo, Uruguay, 1960. Lives in Germany
mc@poiesis.net - marianacarranza.wordpress.com

CONSTELAR PROJECT

Thiago Guedes

September - November 2016

This set of works began with an interest in researching geometrization and taming of spaces in specific contexts in order to maintain social control. The conception of this project relates to the architectural model of the former Miguelete Prison. Planned on the basis of the panoptic design by Jeremy Bentham, this building model for maintaining order has influenced other correctional facilities projects (schools, psychiatric hospitals, factories).

Starting from this context, the *Constelar Project* seeks to make a poetic reflection on a specific place that lies between the memory of order and the imminence of turbulence. In this sense, this site-specific works appear “foreign bodies” that act from inside out and use the specificity of space to create noise and destabilize space itself. The purpose is to find, in this old prison, symbolic elements that will serve as parameters for the creation of a process-art work that dialogs with the architecture of the space and, based on that, assign other meanings to the space in order to generate other possible experiences involving this place.

Which are the parameters that serve as guidelines for the maintenance of correctional facilities? Can the parameters arising from years of activity in that place act as parameters for subversion in that same place? If these parameters could materialize, what would they look like? Parameters are characteristics or variables that enable us to define or compare something. The foreign —*Radicante*— look uses parameters to guide itself in the unknown, projects its roots in a temporary spatiality and modifies this spatiality. The Cartesian design of the bars, a constellation observed through the cell’s window, or how the sunlight goes through that same window, may be poetic variables of transposition of the senses. *T. G.*

Guedes. Recife, Brazil, 1986 - cstguedes@gmail.com
cargocollective.com/thiagocostaguedes

FOREVER PRINCESS

Jazmín Giordano

September - November 2016

The painting and video installation project *Forever Princess* comprises a series of works based on an analysis of the symbolic image and feminine stereotypes projected by different communication, entertainment and advertising media. Characterization and appropriation of the advertising image allow to address several aspects of this problem, by playing with clichés and parody. *Solo quiero que me quieran* ("I Just Want To Be Loved") began as an analysis about external appearance and the aspirational look placed on an external, foreign and "superior" place. This reflection led to *Sueños* ("Dreams"), a series of works in which the character excessively and ridiculously assumes the ultra-restrictive range of desires and projections a woman should aim at in life, according to certain entertainment and advertising media: that is, a mother and a housewife. In *Forever Princess I* draw a parallel between the princess image of the fifties and its contemporary version, observing that the representation forms have changed but the concept of princess itself has remained almost unchanged: the beautiful modest young woman (now sexy, provocative and daring) whose main goal is to get married. As Beyoncé says: "Cause if you liked it, then you should have put a ring on it. If you liked it, then you should have put a ring on it." This last series opens a tangent towards *Autogestión del cariño* ("Love Self-Management") where the concept of romantic love and micro-abuse and mistreatment are used as triggers that become natural when interpreted as signs of "true love". Jealousy, control, persecution, supervision. Finally, *Captación - abducción* ("Acquisition - Abduction") makes reference to the term "*captación de clientes*" ("customer acquisition"), used in market studies. This series revolves around the question: do the media adjust to the habits and preferences of consumers? Are these modeled according to the interests of the media and the market? Or is there a two-way relationship where both sides are nurtured and which constitutes current society? *J. G.*

Giordano. Buenos Aires, Argentina, 1984 - jazmigiordano@gmail.com
cargocollective.com/jazmingiordano

HIDDEN LIVES

Gabriela Munguía

September - November 2016

Those damp walls, the corners, the ruins in the patio beneath the step, the drawer of that old shelf, all those forgotten and

abandoned spaces, are small territories where life, in its most basic and microscopic form, is in permanent oscillation and dialog. These diverse living forms break, consume and own those walls and hallways still coated and hardened by a distant past. Living forms transform into a memory contention space. *Hidden Lives* involves a research of the territory and the diverse living forms that inhabit this territory. Experimentation and a series of site-specific actions in the abandoned areas of the old Miguelete Prison of Montevideo, Uruguay, allow to explore the biological aspect as a possible means to rewrite time and memory. The collection of objects, anecdotes and texts of former residents of the old prison, the exploration of abandoned areas and the development of several technologies and devices enabled to carry out certain exercises that resulted in four different video actions, interventions and installations. Each one explores the latency and the disappearance of the different living forms like sensitive footprints that talk permanently to the different spaces, the stories, the memory, the objects, the inhabitants and the passage of time. Living forms, organic material and the territory transform into memory receptacles of those who once inhabited this place and of that history that once existed. *G. M.*

Munguía. México - Argentina, 1985 - gabrielamunguia.o@gmail.com
www.gabrielamunguia.com

IN SOME PLACE NOT FAR AWAY FROM YOU

Nazareno Rodrigues

September - November 2016

My proposal for the EAC residency is openness to interchange concepts inherent in my visual vocabulary with the possible experimentations the new experience may provide, as well as contact with different production and language methods that may be present in my research. In my works, whether drawings, scale-sculptures or toys, the main idea is to investigate on the contemporaneous subject facing difficulties and the impossibility of real transcendence. *N. R.*

Rodrigues. San Paulo, Brazil, 1967 - eunazarenorodrigues@gmail.com

In Situ

In situ was a collective exhibition that encompassed several works from residency projects of different duration, in addition to exchanges with local artists. Each artist had access to two areas in the EAC basement for displaying their works, which, as a whole, presented different ways of addressing the social or natural environment, the perception of self-image and the identity of objects, always with an anchor here and now, in a dynamic situation involving a relationship with space.

THRESHOLD

Daniela Arnaudo

March - May 2017

Threshold, or the body-memory as an offering.

Even though references to grief, testimony and memory are usually found in Latin American art, *Coronaciones* ("Coronations"), a work by Daniela Arnaudo, chooses to focus on the public sphere rather than on the private one. The gravestones marked "NN" in each cemetery fail to remind us of a person's name, past or rituals, and do not evoke the missing one, the displaced one, his tragic death; instead, they are devoured by the artist's own grief and the accumulation of family memories.

Action and waiting time

Without knowing when her relationship with embroidery began, Daniela Arnaudo remembers having this tool in her hands since childhood, connected with her playing and waiting times. Embroidery has become a repetitive and self-identifying act; it is the feminine, contextual and intuitive legacy and, finally, the feminine artistic vocabulary. In *Coronations*, embroidery becomes the object where the artist's exhaustion (time and experience evoked) is deposited, the offering is empowered with memories of the family history, the family's way through the grandfather's funeral

home in a small town in Santa Fe, Argentina. Embroidery becomes a grief object used to decorate, with its striking color, the NN gravestones of Argentina, Paraguay, Uruguay and Peru. The waiting time for embroidery constitutes, in this sense, an intimate space of action where evocation is conceived as energy to be offered, power as a gift to the void space. Recognizing that void-gravestone is to take part in a hunting tour. When the gravestone is found, the artistic and ritual display, that of video-performance and action, becomes the first instrument of invasion: forgetfulness is about to be devoured. The gravestone is touched, caressed, an emotional action of care and permission is displayed; again a feminine ritual where the absent one is challenged and prepared to be occupied. The artist seeks to take the shape of the non-existing relative, there is a double disappearance and there are two acts of oblivion as well, since the memory of the one who is not recognized or named will be overlapped and buried beneath the memory of a relative who no longer belongs to her.

Memory and oblivion

Search for anonymity is, perhaps, a blank space where the artist seeks to rewrite her own story, a place to deposit accumulated memories. A votive act in which her body and memory are the desired culmination. The power of this work lies in action and in the time devoted to this search; the object becomes secondary when it is again forgotten, when its power is given as a gift to memory. The steps of her grandfather, her father, especially the memories of her father, become a tribute in *Coronations*. The emotional charge is such that the memory of Daniela Arnaudo invades any unnamed space. Throughout this grief, the artist accomplishes an exercise of identity that begins with her body and affections, thus writing her biography. *Sofía Carrillo*

Arnaudo. Santa Fe, Argentina, 1980 - daniarnaudo@yahoo.com.ar
daniarnaudo.wixsite.com/obra

SHELTER FROM THE STORM

Manuel Casellas

March - May 2017

Shelter from the Storm is an ongoing project that has kept its course without a defined route map, where sculptures, videos, drawings, photographs and urban actions have been grouped together tracing a multi-disciplinary path. A place for reflection on the idea of deceit has been created as a substantial element of any system, highlighting the current European context, which may be extrapolated to other latitudes. These three works, completed during the author's stay in

Montevideo, deal with the uncertainties around the current crisis in Europe, and how these uncertainties may generate a new paradigm never known before. On the one hand, the ongoing disregard for fundamental rights is merely observed and accepted by the old continent, which shows itself inert and insensitive, thus blurring the very essence of the European Union. Once the social pact between the different ideas about the “State” and their populations has been broken, *Before you call him a man* appears as a banner: bright, but silent; suspended, but latent, vindictory, but locked in itself. On the other hand, *No direction home* shares the tragedy and seeks to reveal another paradigm opposed to isolation and closure. In this installation, elements of separation such as the pickets of a fence change their meaning, suspended from the ceiling and on a horizontal level, creating a sort of suspension bridge as a symbol of union and life. Finally, the refuge. *Storm* is a video installation that results in a new enclosed space where fate influences the experience of seeing the video projection of a palm tree swaying in a storm, while listening to an audio recording through earpieces. Depending on the chosen earpiece, one audio recording reproduces the original audio content recorded at the time the video was made, while the other audio takes us far away from the meteorological drama, playing *Shelter from the Storm* by Bob Dylan, which is also the song after which the entire project is named. *M. C.*

Casellas. Seville, Spain, 1979 - casellasmanuel@gmail.com
www.manuelcasellas.com

STRATEGIES OF AVOIDANCE

Damián Linossi

March - May 2017

A room’s ceiling is entirely covered by a fabric lamp while the ground is covered by a wooden floor. When a visitor enters the room, he must squat, since the ceiling is too low. Inside, the visitor finds a bench to lie down on and a device to hear an audio recording.

In another room, the result of a procedure—choosing a book dedication—is shown. Make a replica of that book, without covers and with blank pages. The only text that remains throughout this book with blank pages is the dedication. There is no other printed content. Repeat this procedure four times. Then, for the spectator, the public space becomes a private space once the spectator reads the lines of this dedication. We are all witnesses to a relationship that we cannot quite understand and that places us between the act of prying and incomprehension.

These installations have been conceived for extending the feeling of keeping company and for seeking the moments when narratives are projected on pseudo-familiar images. A shared code is awakened when hearing something charged with a profound imaginary that shows us that we are lonely beings permanently in context. *I like* the nocturnal light, *but they made me hate it.* *D. L.*

Linossi. Cordoba, Argentina, 1985 - odapuma@hotmail.com
www.damianlinossi.com

34S56W / EMOTIONAL MAPS

Brian Mackern

March - May 2017

Blast

Two collaborative projects with a multi-disciplinary research effort involving various possible representations of a place.

Lightning/Santa Rosa Storm - 29aug2005 / Orbit ID=44379. Sound and light Installation. Concept, research and development: Brian Mackern and Sebastián Alfés.

Sound and light installation that provides a reinterpretation, through numerical and cartographic models, of the electricity readings during the Santa Rosa storm that took place on August 29, 2005, when this storm was particularly violent in the River Plate area. The data arise from the readings of the *TRMM* (Tropical Rainfall Measuring Mission) satellite and its coupled *LIS1* (Lightning Imaging Sensor), which orbited around the earth between 1997 and 2015. The density of lightning in the region, defined by latitudes 32° to 33° South and longitudes 55° to 57° West, is concentrated on a sole light point. A live sound interpretation is made from the measurement of ignition pulses activated by a hardware development board that reproduces, like sheet music, the electrical events of the region atmosphere at that time specifically, as measured by the satellite during its brief flying over Uruguay.

Miguelete (Video installation)

Concept and execution: Oreste Lattaro

Sound Design: Brian Mackern

As a memory exercise and archeology of the recent past, this work narrates the world of confinement and the life and death conditions of those who inhabited this place, based on the visual records of Oreste Lattaro between 2011 and 2016 and the sound records of Brian Mackern in 2011, in different areas of the abandoned prison.

“The Preventive, Correctional and Penitentiary Prison on Miguelete street in Montevideo was inaugurated on March 25, 1888. The facility was planned as a “model” prison, organized in 4 3-story wards with 30 cells per story. It comprised 360 cells and workshops. It was operative until 1990 and sought to solve deficiencies within the penitentiary system and to refocus the purposes of confinement.

Confinement would cease to be a punitive penalty and would become an educational and moralizing experience that would reincorporate the individual into society.”

María de los Ángeles Fein, work submitted for the 10th Research Workshop, School of Social Sciences, UDELAR, Montevideo, September 13-14, 2011.

“The 19th century was proud of the fortresses built on the outskirts of towns and, sometimes, in the hearts of towns. It took pleasure in this new kindness that replaced the gallows. It was delighted with the idea of no longer punishing bodies, but mending souls.

Those walls, those locks, those cells implied a true undertaking of social orthopedics.

Those who stole were incarcerated, as well as those who raped or killed.”

Fragments by Michel Foucault, *Discipline and Punish.* *B. M.*

Mackern. Mercedes, Uruguay, 1962. 34s56w@gmail.com. 34s56w.org

THE ESCAPE

Veronika Márquez

March - May 2017

In a constant exploration of self-portrait and its discursive possibilities, Veronika Márquez uses her body as material, through photography, video and performance. She creates characters based on her body as a plastic and expressive element. During her stay as a resident artist at the EAC in 2017, Márquez developed the video performance *La Fuga* (“The Escape”), where three of her alter egos undertake a descent. In that descent, each of them, with their own gesture and urge, speak about a decision and the possibility of abandoning the same prison. With persistence, the demanding effort of the opposite ascent forces the three women to use their physical skills repeatedly until forming a sort of hypnotic movement that gives the idea of an eternal return where, once and again, the three women return to the world through a needle’s eye. Step by step, tendon by tendon.

In its *Instalación ofrenda* (“Offering Installation”) , Márquez transforms the space into a ritual area where the spectator faces a donation ceremony as a central act.

But which elements are used to define a sacred space where time will stop at one’s own personal, clearly pagan threshold? Which divinity is worshipped in this altar?

Márquez designs this space as a temple intended to ritualize the sacred relationship with her body and her art. For that reason, she unfolds again her identity until transforming it in her own divinized image, thus building her own myth.

Like a profane kaleidoscope, the artist is, at the same time, a stamp virgin, a priestess and an offeror. In all these roles, she is the creator of a ceremony where the act of offering and gratitude are key elements.

In both works, Márquez makes us face the issue of identity in connection with social roles and the possibility that we can find, in that realm of senses, the malleable matter to create the world once again. *Alejandra Correa*

Márquez. Montevideo, Uruguay, 1979 - info@veronikamarquez.com
www.veronikamarquez.com

EYE MY SKY / FREEDOM

Tomas Rawski

June - August 2017

Eye my Sky is a site-specific video installation especially conceived for the EAC (former Miguelete Prison). The work consists of a meticulous study of the color of the sky by means of a camera and a computer system (software) designed to obtain the sky tone second by second. The result of this study is shown on two monitors, one of which shows, day by day, the result obtained in a manner similar to a calendar, while the other one shows the color corresponding to the current day. The cell where the work is installed has a window that acts as a “third monitor”. These three skies surround the spectator, who can also be aware of the small dimensions of a space designed for confinement.

Freedom is a digital intervention video that shows one of the visible faces of the former Miguelete Prison from the internal patio. The facade is being painted green and all the windows as well as the ceiling are being painted sky blue.

Both works focus on the situation faced by people deprived of their liberty on a daily basis, for whom the sky is no longer something unnoticed or taken for granted, but symbolizes the deficiencies suffered by a confined person. For a person who lacks freedom, looking at the sky involves an action of resignation, but also of resistance and humanity while waiting for something better.

In the last five years I have been researching about colors. I am interested in natural, astronomical and urban events. All the projects include digital media in their process and

exhibition. In the specific case of *Eye my Sky* and *Freedom*, I continued with this research emphasizing the symbolic sense of the blue color in relation to the notion of (deprivation of) freedom. Furthermore, it is important that both projects entail the historical repair of a detention facility through the use of color, by introducing the sky (the inaccessible exterior) into the interior (prison). *T. R.*

Rawski. CABA, Argentina, 1980 - rtomas@gmail.com
www.tomasrawski.com.ar

Independent Residencies

JUST DO IT

Matías Ercole

March - May 2016

Questions that start with “why” are usually almost impossible to answer, except in the sciences field. “Why” is an incomplete aspect of speech and cannot acquire true sense. Thus, I try to stop at this question and observe it, looking for a visual idea of this state of vagueness. This overwhelming feeling was the starting point of my last series of works which are supported on a formal dialog, with the void/black and what is not seen; this becomes evident both in the construction procedures as well as in the stories included. It was an installation consisting of a nine-meter direct drawing on the wall. A work that involved the ephemeral and the transformation of the physical and real into the images’ motives themselves. Black on black, graphite appearing through its brightness and opacity, enhancing the peculiarities of the material. Different iconographies, ranging from clouds, rocks, the sky, volcano smoke and explosions,

melted and merged to petrify and appear before us thanks to the light and the drawing. Decisions about elements which, as a whole, sought to provide the void with shape and presence, such void being understood as image and space within the realm of possibility; the zero point, the hollow space, a rhythm, a psychological space, an atmosphere. *M. E.*

Ercole. Buenos Aires, Argentina, 1987 - matiasercole.11@gmail.com
cargocollective.com/Ercole

MIGRANT ORGAN

Isidora Gilardi

November 2015 - February 2016

The mechanisms of the eye which enable vision—a crystalline lens and some nerves—are contained by aqueous and vitreous humors that flow around them. Within the orbit also floats another non-mechanical component of vision: a heterogeneous system of discursive, social, technological and institutional relationships that model a subjectivity capable of decoding what is seen. The gaze is an effect of these related parts in permanent transformation; the observer looks inside the complex set of possibilities involved by the network of assemblages and cultural phenomena determining it. According to Plato, a substance acting as a bridge between the observer and what is observed emanates from the eyes, driving the luminous flows radiated by the object seen, into the eye. Things travel to the organ to be deciphered by vision, becoming full of substance, transforming into images modeled by the eye. Once within the organ, what has been seen, already transformed into image, becomes integrated into the code system of whoever decodes it. What has already been seen will determine what is about to be seen. *Migrant Organ* is a speculation about the flows of things that migrate to and emigrate from the eye, about the system of floating things that enable and condition the gaze. *I. G.*

Rawski.Santiago de Chile, Chile, 1992. cargocollective.com/
isidoragilardi

BRAZIL IN THE COLLECTIVE CONSCIENCE

Amanda Coimbra

June - August 2017

This project implied a collaborative search for the symbolic image people have of my country. A series of Uruguayan artists contributed in an acetate painting portraying their “idea” of Brazil. A photo impression was obtained (without

camera) from the negative, revealing with the intangible language of memories a collective image of Brazil.

We thank all the Uruguayan artists and collaborators who participated: Santiago Velazco, Fabio Rodríguez, Federico Aguirre, Belén Rivera, Sebastián Sáez, Juan Pablo Campistrous, Valeria Cabrera, Gustavo Tabares, Diego Nessi, Juan Burgos & Levedad, Santiago Márquez, Andres Seoane, Ernesto Rizzo, Natalia Torterolo, Leandro Mangado, Diego Clavijo, Víctor Garbuyo, Víctor Lema Riqué, Verónica Meyer, Mauricio Arnoletti, Giannina Guido, Florencia Ojeda, Agustina Marrera & Valentina Rostan, Clarita Chaparro & Sofía Tejerina, Mariana Peñaloza, Marisa Picardo, Nicola Pompilio, Verónica Cercetto, Magali Díaz, Carolina Colman, Florencia Lema and Joana Martínez. *A. C.*

Coimbra. Brasilia, Brazil, 1989 - euamandacoimbra@gmail.com
www.amandacoimbra.net

WHAT IN THE FLESH IS PRESERVED

Eric Javier Markowski

June - August 2017

La corriente (“The Current”) is an artistic research project that begins with a family anecdote when Henryk Markowski and Giuseppina Lunghi—of Polish and Italian origin—settle in Argentina in 1947. Their fate changes after they open a corned beef can “Made in Argentina”. Meanwhile, large meatpacking facilities develop and provide labor for both locals and immigrants, who see in Uruguay, Argentina, Brazil and Paraguay—among other Latin American countries—the possibility of a new life, far from the disasters caused by the Second World War. For this project, and as part of the EAC residency program, I intended to merge my family history with the history of the meatpacking facilities of Argentina and Uruguay, including a visit to the meatpacking facilities in Montevideo and to the Fray Bentos Anglo plant. I have tried to show the historical, economic and political horizon shared by all countries in this region. *E. J. M.*

Markowski. La Plata, Argentina, 1987 - ericjmarkowski@gmail.com
www.quimeragaleria.com/ericmarkowski - ericmarkowski.blogspot.com

RHYTHM AND SUBSTANCE

Diego Serafini

June - August 2017

The mere recording stops at these futile details of public life which, almost without wanting, affect the universe in a considerable manner. These records are only ordinary,

minimal situations that happen within the ambiguous margin that separates the private sphere from the public sphere. Due to this evolution from everyday life into a connection throughout time, certain almost unnoticeable astonishing incidents occur. This time, which is not as evident as it looks, and wandering around the city or living in my house—or *mi prison*—became my paradigm. Then, if an apparently static image becomes alive, it is due to the actions of human beings throughout their lifetime, which is definitely not something from the cinema, but instead, the simple coincidences and causes of living on the Earth. *D. S.*

Serafini. Adolfo Gonzales Chaves, Argentina, 1985
diego_s144@hotmail.com - www.diegos144.wixsite.com/diegoserafini

THE END OF THE TRIP

Rodrigo Zamora

June - August 2017

When we live in a certain place we simultaneously create memories of that place; mental images which in turn mingle with other previous memories. When we evoke these, we rescue what we consider important, what brings us back to the time when that memory was created, what we recorded of that instant and that place. I believe each place has as many souls as people who remember such place, as many souls as individual memories, and as many souls as moments rooted in the minds of those individuals who lived them. During the time of my residency at the EAC—just over a month—I wandered around the Miguelete Prison neighborhood, exploring the streets like someone looking for something without exactly knowing what. I began to document my perceptions of what I saw and experienced: I took notes, picked up objects, remains of other lives, other experiences that formed part of the landscape and which subsequently became part of my work. The resulting works were, rather than a proposal, a visual diary of that period, of my perspective and, also, of what that place was able to transfer to my mind, my memories. As I complete works that refer to a specific place, I have the certainty that I do so from a subjective point of view: mine. At the same time, I know that there is a place or a time in which my point of view necessarily overlaps with that of other people, those who have similar memories or who have experienced that same place. Even when the images with which I work are not entirely recognizable, I am sure that my own memories can bring back the memories of others or can provoke other points of view regarding what I have portrayed. *R. Z.*

Zamora. Santiago de Chile, Chile, 1970 - rodrigo@zamora.cl
www.zamora.cl

We and the cinema

Fernando Sicco

First was the *dark camera*, that long-yearned-for device for capturing light on a reproducible physical medium, the corollary of which was photography. Later, experiments such as the *magic lantern* created the illusion of moving images and, after a period of evolution—brief, if we consider Art History as a whole—we had cinema as a massive show after several famous precedents, including the mythical projection of the Lumière brothers in Paris, at the end of the 19th Century, the search undertaken by Georges Méliès and the transition from realism to the magic of the screen. This new means for registration and creation of different universes needed then a story for conveying theater or literature in a different way and the intervention of the lens in the determination of a point of view, both regarding the script and the framing.

Cinematographic language combined with video art under several forms since the second half of the 20th Century, although establishing boundaries. Exhibition of a film in a cinema or on the screen, with a beginning and an end, differs from video art and its freedom of action, basically in terms of use of time dimension and in its subversion to a specific narrative. Nowadays, a moving image is a means for proposing works in both fields and, although its goals, consumption circuits and audiences differ considerably, current video art works may require procedures similar to those of the cinema. In any case, the moving image changed forever the relationship of the spectator with art and, without replacing classical expressions, opened for the artists a new spectrum of production, which stands out for being particularly collaborative and collective.

With the advent of the 21st Century, we were faced with a proliferation of ever more available media conceived not only for audiovisual reproduction but also for recording, which made it possible to film whole movies using just a cell phone. The simultaneous revolutionary circulation through the web as disseminating channel of audiovisual productions has significantly influenced accessibility to the works thus questioning copyright once and again. However, even though cinema is always a collective product, films continue to be attributed almost exclusively to a director and a producer or film production company, with little or no visibility of all those who participated in it.

For that reason, and beyond the impact of the cinematographic world on the field of contemporary art, we were interested,

throughout this stage of the *We and the cinema project*, to look at those artists behind a film, those whose work is functional to the final, distributable result, but is generally not accessible to the public and usually has ephemeral materiality, since the final result blurs long previous processes of research and creation of sense.

LET US FADE IN

In film, the expression *fade in* refers to a type of image fading, which generally goes from full black to full visibility of a scene. *We and the cinema* sought to render the creative spaces within a film more evident, beyond their apparent neutrality and their condition of just subsidiary work.

This leads us to several convening senses of the word We in the title, since, in the context of this proposal by the EAC, we can identify with this first person plural in several ways:

We artists working on films.

We spectators, who consume films and are generally in contact with the final products only.

We, who work in the field of contemporary art and who relate to cinema in different ways.

The exhibition sought to do more than just provide a mere referenced display of objects, i.e., the *memorabilia* left by each film, and create complex and participative areas where the public could explore in different ways the universe of cinema production and even generate their own audiovisual speech with everyday elements such as cell phone cameras.

Of all the disciplines and roles involved when creating a cinematographic product, this project enhanced the role of art directors—whose work defines a large part of what we see on the screen—but also of costume design, sound, special effects, animation and the documentary. Although many of the participating artists also work in advertising, where there is usually a larger budget available than in filmmaking, the principle was to limit ourselves to national cinema as a central point of reference. We had several previous experiences within the field of audiovisual arts, such as, for example, the exhibition entitled *La condición video* ("The Video Condition") (Cultural Center of Spain, 2007, on the evolution of national video art) or the research and education works conducted by the Contemporary Art Foundation, FAC, in the field of the *found and experimental cinema*, but a project like *We and the cinema*, where national filmmaking artists could gather to show their

work in a contemporary art setting, had never been carried out before. These artists were called from the curatorship area, to display their work and the cinematographic production was just an excuse to provide a link between them. Hence, the display was not a mere compilation of data nor a collection of products, but an occasion to enhance the processes and, in many cases, to display new products created for this instance. Like many other times in art, the limits between references and new works are blurred.

AN ARTIST AFTER ANOTHER

This curatorial project spent some years on the shelf, as a draft, until Sergio De León contacted us about his ongoing documentary *La intención del colibrí*¹ ("The Intention of the Hummingbird"). This work, based on a self-referential analysis by this author of the art and family life of another artist—Ulises Beisso—who died twenty years ago, had the required elements to be integrated into *We and the cinema* and was in fact the initial step for restarting the project. As an artist, De León traces another artist, uncovering biographical layers about a work that was in some way censored, not visible. In this case, documentary filmmaking is used for revisiting, along with the desire of the director himself, the grief and conflicts of the work of a visual artist, and the exhibition at the EAC became a central piece within the documentary.

We showed drawings and the current status of an animation short film by Álvaro Zunini (a Uruguayan artist living in Mexico), planned some time ago, set in Montevideo: *Juana madrina* ("Godmother Juana")². The proposal emphasized the value of the drawing that gave rise to the animation and also the value of the storyboard, where illustrations are works by themselves. Gonzalo Delgado based his initial work on the creation of a project transversal to other films where he had previously worked as an art director (*Whisky*³, *Clever*⁴ or *Miss Tacuarembó*⁵, and others that only survive in his imagination) addressing creative work in a period. The result was a divided room enabling a dialog between both sides of the activity, usually artificially separated: that of the artist and that of the art director. He created an intimate, subjective and evocative space, activated with the spectator's presence.

Alejandra Rosasco and Lucía Mangado started from a research conducted for designing the wardrobe of *Artigas, la Redota*⁶, recalling everything required for a historical work through a path

1. Sergio De León, 2016, currently in the process of being completed

2. Álvaro Zunini, currently in the process of being completed

3. Pablo Stoll and Juan Pablo Rebella, 2004

4. Federico Borgia and Guillermo Madeiro, 2015

5. Martín Sastre, 2010

6. César Charlone, 2011

of colors and textures, from the sketch to the actor dressed for the scene, in a narration where realism prevails. Daniela Calcagno was inspired by the art direction work undertaken along with Gustavo Ramírez in *Mal día para pescar*⁷ ("Bad Day for Fishing"), focusing on the search and transformation of locations and the creation of specific areas: a space that is another one and another one, a sort of woodblock disclosing interconnected objects, plans, sketches and atmospheres. With a different purpose, but in an effort that relates to this action, Pablo Turcatti shared a scale model for *Fiesta Nibiru*⁸, a science fiction film that was then in the process of being filmed, which was shown together with the final outcome of the scene on the screen, edited, and where the desired "special effect" was reflected. Deconstruction of an illusion, display of the manual creation that is the origin of fantastic narrative, deceit as a wink in art.

Sound was present in the proposal of Daniel Yafalián, with soundtracks from several films, edited to suppress image as the principal reference. A game was created where the spectator was able to design a new experience. Paula Villalba proposed an installation based on *Ojos de madera*⁹ ("Wooden Eyes"), a black and white film that was never completed, based on a different esthetic concept than the one used by most local films. By creating small cinematographic settings where the audience could peep in order to find out whether something believed to be beautiful, but not entirely accessible, lay there, her intervention was respectful of both the original material and its unfinished and mysterious condition.

Inés Olmedo drew inspiration from cinematographic sets to propose an environment where the audience could experiment and create its own sequences with the help of mediators. The poetics of that space were nourished by the scenography and the "tricks", as well as by the obvious difference between what was meant to become part of the framing and the backstage. This space operated as articulator of the whole exhibition, since it was in itself an author installation and, at the same time, could have the transformation potential the spectators wanted to give to it.

There were also projects related to a film's promotion stage, such as film posters, which are part of a film's graphic identity. Considering the visual quality that identifies a specific film product, we chose two cases with valuable original pieces. Martín Verges showed the drawing that became an essential synonym of *Whisky*³, together with other sketches that formed part of the research, but not of the final motion picture, all of them within a setting that reproduced the domestic architecture

7. Álvaro Brechner, 2009

8. Manuel Facal, 2016, currently undergoing post-production

9. Roberto Suárez, still not premiered, filmed in 2010 - 2011

atmosphere surrounding the characters in the film. We also showed the collection of drawings of Luis Bellagamba designed to outline the characters of the film *Tanta agua*¹⁰ ("So Much Water") in a feedback-based work in close communication with the directors.

With all these ingredients and so many others that were left behind, *We and the cinema* became an unprecedented, rich and complex experience, that we are very satisfied to have undertaken with the EAC as scenery.

10. Leticia Jorge and Ana Guevara, 2013

Two answers

Gonzalo Delgado

What is art direction in cinema?

An art director is the translator of history into matter. The task of transforming the ideas arising from a script and/or author into something tangible, capable of being lit up and framed. A concept allows us to arrive to a shoe's color. The story makes us interpret whether the protagonist shall wear a scarf or not, whether the walls of his house should be pink or grey. We translate drama into shapes, textures and colors. We think about an action and turn it into curves or straight lines, into the roughness of concrete, or into velvet.

What is an artist to you?

An artist is a channel. He is an instrument and does not own himself. He is a transforming blindness devouring the world and giving back to the world his unique experience with hope. He is the proof that here, in this time and place, we live to transform and we are alive because we transform. The rest... the rest is just a story.

A brave character born from a night of love between a circus and an army

Inés Olmedo

Movies—especially in Uruguay—are not just born out of an all-powerful creative gesture, a sole will or a sole person. They are always, especially in a country like ours, a delicate combination of generous gestures joined to create a project.

Processes are usually slow: in the case of our films, it takes not less than five years—on average—for what has started as an idea to materialize as a movie. Meanwhile, the film is a script, a project that needs funding which—if obtained—enables the beginning of the pre-production stage, that is, when ideas and characters cease to exist in the ideal territory and materialize in a series of works and decisions, never easy, never fully rational, and always at the mercy of luck. A whole chain of little miracles leads a character to find its actor and a set to become a cinematographic space. It is when the lights, the camera and the sound are on, that a film's real life begins. It is born for the first time there and then for a second time in the setting, and then again for a third time when it is projected and begins to exist in the perception and the memory of spectators. Meanwhile, the numbers: 24 frames per second, one day of shooting per each script page, an average of twelve hours per shooting day. But before, during and after, miracles are needed, as well as wills capable of surmounting difficulties.

Then, this "we" refers also to these fiction stories and to other real stories that become intertwined in the filmmaking process, which are sometimes as epic as the screen stories. And this is something that we, the ones who work in the film industry, can confirm: We finish shooting a film as though we had gone through an interval in everyday life, since, during that time, we have had a foot on the fiction world built by us and another foot on reality. That is why, when watching a movie where we have participated, it is unbelievably difficult, even if some time has elapsed, to watch the story without remembering that other parallel story of its birth as a film: that cold day, how we laughed, the food, the struggle to finish shooting before sunset. Furthermore, when filming, there are parallel stories behind the camera: stories of the place, stories of complicity and disagreements within the team, stories told at lunch or dinner, stories about the arrival of the objects, stories about how the truck... There is always a story told to the camera and another one happening behind the camera. Thus, for the "we" behind the camera, the films in which we have participated always end up being two stories told. Like *molas*, those cloths from Central America featuring overlapping fabric layers, which have two or more color layers and are always sewn with infinite stitches forming a sole drawing. I believe all this was quite present at the exhibition, where, with different resources, we were all able to show the "behind" the camera space, as a sort of vindication and openness to the spectator, inviting the spectator to see the trick or the staging, or to see the real objects that appeared in the different films directly and not through a camera. We used objects and spaces to recreate the experience, but some of us also used objects that did not appear in any film. Sometimes lies are more expressive than reality and sometimes, in

Uruguayan cinema, there are not any materials left to display. The history of Uruguayan cinema, of which we are sometimes proud, and some other times ashamed of, is that of a cinematographic exercise born in the most absolute poverty of resources. This also affects the preservation of elements, wardrobe, scenographic pieces. The real pieces on display have been preserved because the artists have lovingly taken care of them, thus becoming custodians of the material memory of national cinema. Uruguayan cinema comprises thus much more than the final movies. It is a stubborn "we", full of gestures of dedication, love and memory, rescued and valued by this exhibition. And since we are an artistic "we", the exhibition is also the development, from different perspectives, of what, for those of us who participate, constitutes the experience of being part of the cinema, part of that "we". A movie captures us and seduces our eyes, it guides our emotions, but the opposite occurs in this exhibition: the power belongs to the spectator and his eyes are the camera. It is an artistic gesture and also a subversive gesture to free the spectator, to let him play, to let us be seen, become exposed, speak about our works and about our emotional connection with them. Almost a vindicating game for us who are always behind, in the shadows, always to be found in small prints on the posters, who, for the everyday spectator, have no name and no face. There is a Hollywood joke that cinema was born from a night of love between a circus and an army, and that this absurd meeting of opposites is the reason for its history, full of risky flights, sacrifices and epic adventures. In our modest and brief history this is the only thing that can explain how, in a country with no filmmaking tradition, arose this crazy desire to make films against all odds. The most recent reformulation of cinema, since the late eighties, has continued for almost twenty years and we can no longer talk about sporadic efforts, in view of the quantity, quality and continuity of audiovisual production. This has led to professionalization and to the creation by both artists and technicians of know-how and forms of organizing work which, despite responding to vertical models, still have an imprint of dedication and creative commitment that affects all those involved. For us artists, used to the loneliness of the individual creative process, having to work as a team and respect hierarchies, has involved learning and accepting challenges, sometimes rewarding and sometimes leading us to wonder how we came to this bizarre world, both brilliant and pathetic (like a circus), or how we ended up obeying someone who is also an artist but behaves like a mad general. This tension between creative freedom and the need to go all in the same direction, without stopping to argue, is a constant in "we", those of us who have migrated from the traditional artistic disciplines to national cinema. Maybe

the only possible answer is that the cinema exerts such an intense fascination from both sides of the camera, from both sides of the screen, that whoever hears the call forgets once and again that injecting reality is generally a tough and difficult process, that requires us to dismantle our ego and understand that when someone makes a film, the ruling force is, first and foremost, the project. We are all authors, but not owners. The film will have our contributions, visible or invisible, but will be a collective work, where each of us dissolves in a final result that needs to be perceived for the magic to occur, as a whole. This "we" transcends us, even though we are only casual protagonists, and also constitutes that other "we" that is national cinema, which neither begins nor ends with those of us who are already part, but instead continues to find new artists, projecting itself into the future. I believe that, if there is something that finally evolved into an (unintended) common strategy, it was the practice of telling stories or generating stories without a script, without a director and, especially, without the usual display involved in filmmaking. A sort of "film without film", which refers to its most essential components, i.e., transmutation of ideas into forms excluding any other possible forms, which are present here, in silence and without subtitles, under another light.

DECONSTRUCTION OF SETTINGS: BAD DAY FOR FISHING

Daniela Calcagno

September - November 2016

Movie scenes are shot in a space that is turned into a movie set or setting. Often, none of the elements we perceive on screen belong to that space. The space is transformed in order to tell a story, as part of a creative process that starts months before the shooting of the film starts. The Art Department is responsible for this space transformation.

The conception of a film's setting is part of a film's magic which is unknown to us. For the audience, the space is as seen and has always been the same way, and this is accepted. In fact, I feel somehow bad for ruining that magic. The challenge lies in turning space into a narrative setting that supports the storytelling or fits into the plot. This is my passion: it keeps me awake at night, gives me joy and sadness, moves me, and transforms me. The person at the beginning of the process of creating the movie is not the same one when the movie is finished, but this is harder to show.

In the case of *Bad Day for Fishing*, the space transformation was raw and exuberant. That is why I chose it. Here, you will be able to witness a small sample of the creative process of some of the settings in *Bad Day for Fishing*. D. C.

Calcagno. Montevideo, Uruguay, 1978 - dcalcagno@gmail.com

MEMORABILIA

Gonzalo Delgado

September - November 2016

Another shooting comes to an end. I bring back home some of the things I took to the set, and I also bring new ones in cardboard boxes. These are things that arrive as many others did before them: objects whose origin or original owners are unknown to me. Objects that belonged to someone, and, at some point, lost their owner, and are now used to build another life, a fictitious life, to bring fiction to life, end up at their new home.

Which dead man used the hair comb that served as props on top of a chest of drawers? Who opened that somewhat ugly wooden box, but the color of which matched the required color palette? Which palette? The expected one, or the actual one? How many sleepless nights were spent under the light of this lamp? Which feet stepped on this carpet that never made it into the frame?

I surround myself once again with these objects, I seek the memories they hold, if any. I lock myself with them in a place that I searched for and I decorated like a pension room, isolate myself from the world and rekindle my memories. I have tried to ignore the art that is inherent in my profession. I have tried to deny that behind the art director there is an artist. I have done so for a very long time, but it was in vain... The same person who chose the color for a character's room, is the same person who sketches alone at home... What is the difference between the boy who, lying on the floor, daydreamed of stories, drawing endlessly, and the man who looks for objects in auctions and second-hand stores? What do they have in common? Perhaps, more than what I have been willing to admit, more than what I have allowed myself to disclose.

Surrounded by those objects, I allow both souls to finally meet and have a conversation, argue, or do what they feel compelled to do. To look in the mirror until the reflection fades away, and it is possible to conceive a sole individual, go back to that daydreaming child, lying on the floor, and make peace with him. G. D.

Delgado. Montevideo, Uruguay, 1975 - gondelg@gmail.com
dibujosdegonzalo.blogspot.com

ULISES. THE HUMMINGBIRD'S INTENTION

Sergio De León

September - November 2016

Mentor (A person who gives advice and guidance to another, who shows him or her the way.) This word accurately describes Ulises' relationship with me.

Ulises taught me the different ways of looking: the look of discovery and the condemning look. And how to protect myself from the latter.

Ulises was a painter, he was organizing an art exhibition when he became ill.

The exhibition turned into a farewell.

Spellbound, he recorded each painting and each object, from every angle, exploring every nook and cranny. This was Ulises's last effort, and I knew it was important to keep record of it all.

Ulises died shortly afterwards. 20 years have gone by.

One night, he appeared in my dreams, and, with a smile, he said: *"You must do something with the footage. And, please, display my works!"*

I felt I had received a command from a visitor that had not fully left, that if I opened the door, I would see him walking away down the hallway in one of his floral shirts. That is how vivid the dream was.

I committed myself to make an exhibition of his works and record the process in a documentary.

This display is part of the documentary *The Hummingbird's Intention*. S. D. L.

This exhibit shows original works by artist Ulises Beisso, *"Imágenes de lo (Mi) Escondido"* (*Images of the (self) Undisclosed*), 1996, and of the documentary in progress *The Hummingbird's Intention* by Sergio de León. De León. Soriano, Uruguay, 1971 - serdeleon@gmail.com

THE MATTER OF WHICH DREAMS ARE MADE SPACE OF INTERACTIVE CREATION

Inés Olmedo

September - November 2016

With the collaboration of the artist Laura Santos

First of all, it is worth pointing out that this is an interactive space. Films are like that: an interaction of sensitivity, looks, collective creation, and individual inspiration that interacts with others. A script is a starting point, a map that guides us, but also sparks different images and connections in each one of us. Another starting point is the experience of those

who came before us but always feeling the exhilaration of being pioneers. Living with the characters day and night. Dreaming and imagining, materializing dreams into textures, dimensions and shapes. Choosing and arranging objects, not in the way we normally would, but in the way characters would. Walking in their shoes. Waiting for the moment when the lights and the camera turn on, as if it were a revelation, both alien and personal to us. Joyfully exploring the miracle of images. And, when the lights and the camera are turned off, and everything is silent again, there they stand: things, in their original dimension, devoid of their soul, like at the end of a party, in a way. And images, ready for the screen. And always looking forward to the next pair of shoes, the new character, motivation and reason along the same path. Reading, imagining and reflecting. Looking for clear and hidden connections. Walking in someone else's shoes, both awake and asleep. Hesitating and carefully choosing each color, fabric and piece of furniture. Being on set when light brings it to life. Praying for the camera to work its final magic. Deconstructing. Returning to real life. Stop serving the role of director, or character, lovingly becoming detached and attached. Closing the eyes and visualizing the film that was not shot, and the other one. Looking forward to the premiere. And doing it over and over again, for 30 years. I. O

Olmedo. Maldonado, Uruguay, 1961 - iolmedoster@gmail.com

FILM COSTUME DESIGN

Alejandra Rosasco and Lucía Mangado

September - November 2016

In this exhibition, we aim at disclosing the process of creation of the costume design for the motion picture *"Artigas: La Redota"* by César Charlone, research, characters' sketches and real costumes. The costume designer is linked to the artistic aspect of a film, and the role is developed when trying to bring characters to life. It is crucial to know about costume design and be acquainted with the historical apparel, which, when applied to the dramatic concept and to the language of film art constitutes the costume itself. We should be able to develop a system that enables the audience to understand the film and characters not only by the initial impression made, but also by the signs issued by the characters' acts and evolution, considering also the film's context and atmosphere. In *"Artigas: La Redota"*, costume design is one of the key elements in the construction of the historical setting, through the characters that bring the story to life. Some of

the frames of the film show the action solely through the performance of actors and extras, devoid of props or other scenery that might indicate the time in which it is set, thus, costume design assumes a leading role.

The profile of each character was conceived carefully when choosing textures, fabrics, accessories, elements of age, deportment, and historical accuracy. Our research began in October, 2008. Since then, we read books and stories, explored public and private libraries, talked to historians, drew sketches and planned the aesthetics, assembled itemizations, budgets and fact sheets, and manufactured more than 2500 garments, until September, 2009, when the shooting began. Here, we show part of that process. A. R.

Rosasco. Montevideo, Uruguay, 1969 - salvavestuario@gmail.com
www.alejandrarosasco.com

STOP MOTION IN SPECIAL EFFECTS

Pablo Turcatti

September - November 2016

The animation technique known as 'stop motion' was used at the outset of film production by masterminds like Willis O'Brien, with the purpose of bringing to life the dinosaurs of *The Lost World* (1925), and, later, to create a classic fantasy film, *King Kong* (1933). Later came his protégé, Ray Harryhausen, thanks to whom we enjoyed matinée afternoons for more than three decades. Through his magical films, we got lost in the worlds of *Arabian Nights* and discovered extraterrestrial creatures, until his last film, *Clash of the Titans* (1981). Harryhausen was the only one working the wizardry that nowadays constitutes the work of thousands of people, who have turned this magical creation into an industrial product.

Towards the end of the seventies, the creation of Star Wars (1977) revolutionized the industry. George Lucas and his industrial *Lights and Magic* were the magicians throughout the eighties and nineties who created Jurassic Park (1993), another key movie in the history of special effects, consolidating computer-generated animation as the ultimate tool with which it was possible to obtain extremely realistic dinosaurs. After this film, stop motion ceased to be used for FX (special effects) and started to be considered a technique whereby the desired effect was too noticeable in comparison with 3D, the aim of which has always been to be lifelike. Twenty-four years have gone by, and some things have evolved. Digital technology and the invention of digital camera have made working with stop motion

much easier. Current software has simplified the processes involved. I intend to portray the use of handcrafted elements (mock-ups), animated using stop motion combined with modern technology, which enables us to easily include many elements in a single frame, and obtain tailor-made, artistic results. This approach brings us closer to the true nature of mankind and its ability to generate art and magic using hand-made resources, bestowing special effects with a distinctive quality. *P. T.*

Turcatti. Montevideo, Uruguay, 1963 - pturcatti@gmail.com

PEOPLE WHO LOOK AT PEOPLE WHO LOOK AT PEOPLE WHO LOOK AT PEOPLE AND SO FORTH

Paula Villalba and Cecilia Bello

September - November 2016

This work heralds *Feria de atracciones* ("Fun Fair"), where we pay homage to ominosity. It is a small installation dealing with concepts associated with the still unpremiered movie *Ojos de Madera* ("Wooden Eyes") by Roberto Suárez.

We build a space, indefinite, gloomy and festive, within which the textures of the walls of our film succeed each other in time, dialoging, spiritually in their decay and formally in the scale of greys of the film.

Three black boxes, cubes provided with peekholes set at the same height as the spectator's eyes, contain scale miniature old classic cinemas, those of monumental architecture, today almost extinct.

The mini-stalls will be partially occupied by Victor (our protagonist) children. Some Victors will look at the movie and others will look in the direction of the peekhole, turning their back to the projection and asking questions to the audience.

The glow contains this frozen action.

Each box/cinema gathers scenes under the following central themes; HOUSE, CIRCUS, STREET. There is a fragmentary spirit in this succession of mute scenes that only barely speak and repeat themselves in a loop.

People Who Look At People Who... seeks to create a tension between extreme curiosity and the inability to see.

A private show of an unusual play.

Once again, the glow contains us. *P. V.*

Villalba. Montevideo, Uruguay, 1972. Bello. Montevideo, Uruguay, 1984 mundoconstruido@gmail.com - www.paulavillalba.com.uy

WE AND THE CINEMA / ... AND THE SOUND

Daniel Yafalian

September - November 2016

I believe each movie is a specific world that generates and needs its own sound landscape.

This landscape includes the tone of voice of the characters, their steps, the sounds that result from their actions, the sound of the city, the cars, the planes, the dogs, the television sets or anything that, from a drama perspective, would be of interest to us. There are also internal voices of the characters and established conventions that seem natural to us, violins that are played while a couple is kissing, drums before the battle, the voice of a man telling us what happens to him or what will happen to him, animals who talk, and others.

Unlike reality, and since this landscape is many times made "sound by sound", we can silence what we want to silence. It would be nice to be able to lower the volume of the neighbor's dog, or of the jackhammer used for fixing the street, to be able to change the volume of the voices during family lunches or social meetings. Well, the sound mixing studio is a place where that is possible. Unfortunately, the cinema seldom gives us a chance to hear the dialogs, the animals, the tones of voice and the music from Latin America, and less still of Uruguay. The stadiums of Hollywood movies do not show many southern lapwings taking care of their nests.

From a random selection of environments, effects, and dialogs already built and mixed for a number of Uruguayan movies, I made a new movie mixing all that stuff. In this new movie, everything has been made without the boundaries that image usually imposes on us. It is, at the same time, a manifestation of gratitude for those films and to their directors, and a representation of the way in which those sounds echoed within me and which of them continue to resonate. It is amusing to mix scenes, situations, dialogs and to take them out of context, to place steps in the ocean or seals at the corner of 18 and Ejido. This exhibition displayed six separate and re-edited premises: environments (channels 1 and 2), specific effects (3), Foley (4) and dialogs (channels 5 and 6).

It was possible to interact with these premises in an interface similar to the one used in the sound mixing studio; it was possible to change intensities, to silence some and to listen to the result as it changed, or simply to enjoy whatever could be heard at that time; the idea was to experiment and begin to pay attention to a very important element of the cinematographic experience that many times goes unnoticed. *D. Y.*

Programming, design and preparation of the interface: Marco and Juan Pablo Colasso. www.mcolasso.com - www.headbrothers.com
Made from fragments of the following Uruguayan movies: *Las toninas van al este*, Gonzalo Delgado, Verónica Perrotta, 2016; *El Apóstata*, Federico Veiroj, 2014; *Los enemigos del dolor*, Arauco Hernández, 2014; *Avant*, Juan Álvarez Neme, 2014; *Manual del Macho Alfa*, Guillermo Kloetzer, 2014; *Tanta Agua*, Ana Guevara, Leticia Jorge, 2013; *Rincón de Darwin*, Diego Fernández, 2013; 3, Pablo Stoll, 2012; *Flacas Vacas*, Santiago Svirsky, 2012; *La Vida Útil*, Federico Veiroj, 2010; *Hiroshima*, Pablo Stoll, 2009; *Gigante*, Adrian Biniez, 2009; *Ruido*, Marcelo Bertalmio, 2005; *Whisky*, Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, 2004; *El viaje hacia el mar*, Guillermo Casanova, 2003; *25 Watts*, Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, 2000; *Los días con Ana*, Marcelo Bertalmio, 1998. **Yafalian**. Montevideo, Uruguay, 1974 yafa.post@gmail.com - www.yafalian.com

GODMOTHER JUANA, WORK IN PROGRESS

Alvaro Zunini

September - November 2016

Two brothers ride a horse cart amidst a society that looks at them with indifference and is not willing to compose anything. The horse, a symbol of freedom on the National Coat of Arms, marches slowly and looks denigrated, is both a slave and a voiceless being.

This animated short film tells the drama of two scavenger brothers on a special day in their lives. An experience involving consumption of magic mushrooms is the excuse to open a fantastic world contrasting with reality. Juana de Ibarbourou incarnates a sort of fairy godmother who arrives as light and blessing to two unfortunate lives, yet she disappears as fast as she arrived, as is always the case when we find a \$ 1,000 bill.

This project began in mid-2012 and is currently in the process of being completed. It will include approximately 5 thousand drawings with a final duration of 10 to 15 minutes, involving traditional animation techniques and hand-made drawings, but also contemporary 3-D animation techniques. This exhibition displays some of the illustrations used as sketches, as well as the design of characters, storyboard, audiovisual advances of collections and wide shots.

In 2013, this project was accepted by the Cultural Incentive Fund, but is currently being developed as an independent film project without sponsorship. *A. Z.*

Zunini. Salto, Uruguay, 1977 - tatozunini@hotmail.com
www.alvarozunini.com

Individual Projects

ZWISCHEN (IN THE MIDDLE OF)

María José Ambrois

June - August 2016

An undulating structure hangs at 1.40-meter distance from the floor. The top is made of soil and grass and the bottom is made of white satin, which is sown with red wool to the top (i.e., the grass). The entire floor of the room is covered with soil. At the same time, this soil is entirely covered with white satin. From the entrance we can only see the satin. To come in, the shoes must be taken off. The humidity of the soil on the feet goes through the satin, and the strong smell of the soil and the grass invades the space as the visitor steps in.

Zwischen is a German word which can be translated as: *between or in the middle of*. I developed this work while living in three very different cities: Berlin, Río de Janeiro and Montevideo.

I have been working with biodegradable pieces for four years. These pieces live and die, and they change throughout time, since they are made of natural materials. In contrast to EAC's past (a former prison, panopticon) one of the proposals of this work is the loss of control resulting from natural materials. These materials enable the work to attain autonomy: the grass may live or not. What I wish is that the work's own metabolism marks its life time, that the work's potential lies in the work's vital cycles. The other side of this work is made from white satin, a delicate fabric that can remain intact for long periods. Satin is a fabric with many centuries of history, requiring complex manufacturing and refining processes and, therefore, a metaphor of comfort and welfare. That is to say; on the one hand, my loss of control, referred to the natural part of the works; on the other hand, the satin remains intact.

Through the act of sowing, I am able to join both materials. This merge of both materials that I undertake cannot be

seen as an act of equality, since each material retains its own character; what interests me is the concept of supplementarity which enables parities to attain a balance and coexist.

Sowing allows a work's different parts to retain their interdependence and, at the same time, to be assembled into a larger whole.

Finally, once the work has been created and displayed, I propose the visitor to decide whether to participate or not. The works created from natural materials have a peculiarity and that is that eventually such works develop on their own, literally grow and, in this way, lead to an event that is only possible with the spectator's participation, if the spectator wishes to step in.

This work cannot be stored or filed in an archive, it dies, and it is through the visitor's experience that it is endorsed and transformed into art. *M. J. A.*

Ambrois. Montevideo, Uruguay, 1988 - mjambrois@gmail.com
www.mariajoseambrois.com

INTERIOR COURTYARD

Loreto Buttazzoni

March - May 2017

Interior Courtyard is an installation comprising hundreds of porcelain-vitrified crochet fabrics that virtually comprise the interior courtyard of the old Santa Clara Convent of Bogotá. In this work, I intend to bring together ideas related to voluntary and involuntary seclusion, where there is a sole freedom left: that of imagination, which, even within a body under custody, can ignite a fair degree of free will. Within this supervised and panopticon space¹, the activity or actions define a sense of time that has stopped in the outer world, but not in the inner world.

The structure of *Interior Courtyard* has been crafted with hundreds of porcelain-vitrified crochet fabrics to give shape to objects and records of an activity that is virtually extinct in the contemporary world: crochet knitting. This craft, rooted in the European, Arab and American world, contains the keys of a past era and an approximation to a past female universe. The power of bringing them back to life allows to create connections with the contemporary experience, enabling the possibility of questioning our way of living and existing.

1. "El ojo del poder", Interview with Michel Foucault, in Bentham, Jeremías: "El Panóptico", Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Translated by Julia Varela and Fernando Álvarez-Uría

The fabrics were knit by a group of women from a popular neighborhood of the Metropolitan region of Santiago de Chile, who gather once a week downtown. In every meeting, stories, dreams and pains intertwine with the knitting process. *L. B.*

Buttazzoni. Santiago de Chile, Chile - LoretoButtazzoni@gmail.com
www.loretoButtazzoni.cl

RIVER

Pablo Conde

March - May 2016

This intervention strategy enables and forces me to work directly with the identity and the symbolic weight of the prison space, and, specifically, the Panopticon.

The river and the river image are part of several of my works as a permanent framework of our history, both as origin and witness of history.

In this case, the river invades and floods the prison, while also surrounding it. The dark and murky water blurs the boundaries between what has already occurred and what is still to be seen.

The river moves forward and floods everything with the possibility of uncovering hidden stories, or triggering renewal. *P. C.*

Special participation in this project: Fabrizio Bogado in 3D animation and video mapping. Conde. Montevideo, Uruguay, 1960 - condor12@adinet.com.uy - www.facebook.com/elcondearte?ref=hl

IMAGINARY DIALOGS. POSTMODERNITY

David LaChapelle

June - August 2016

Imaginary Dialogs circuit, by David LaChapelle

From its beginnings, Fundación Unión has sought to create partnerships with other cultural institutions. This has been the foundation's strong policy and there is no doubt that this foundation has allowed us to accomplish our most valuable projects, both in terms of exhibitions and educational proposals. This particularly solitary undertaking has also been an endless source of education. Apart from being crucial years for the institution—for many different reasons—the years 2015 and 2016 finally became, par excellence, a time for partnerships and alliances.

In June 2015, during the organization of one of the most

important exhibitions for Fundación Unión, the foundation had an unexpected opportunity to organize a large exhibition of the American artist David LaChapelle. A powerful selection of almost one hundred works of this artist was on display at the Contemporary Art Museum (MAC) of Santiago de Chile. Thus, Ingrid Barajas, from *212 Productions* (United States), producer and personal friend of the artist, thought about taking this exhibition to Latin America and, through Vanessa Sarmiento, her contact in Uruguay, the idea finally reached Fundación Unión. An idea which, despite eliciting an immediate positive response, from the beginning implied a basic problem: lack of space. It was definitely impossible to accommodate that number of works (considering their average sizes) in the halls of the foundation's building. This impossibility gave rise to the *Imaginary Dialogs* circuit as a solution to the problem and as a perfect excuse for working again with the Photography Center and with AGADU and the EAC for the first time.

Imaginary Dialogs, conceived as a circuit of four exhibitions: *Contemporaneidad* ("Contemporaneity"), *Posmodernidad* ("Postmodernism"), *Símbolos de Inmortalidad* ("Symbols of Immortality") and *Iluminación* ("Illumination"), each a proposal in itself. It was under the curatorship of Abel González (MX / *212 Productions*) and was displayed at four different institutions in Montevideo: CdF - Photography Center (*Contemporaneidad*), EAC - Contemporary Art Space (*Posmodernidad*), AGADU - Uruguayan Authors' General Association (*Símbolos de Inmortalidad*) and Fundación Unión (*Iluminación*).

Posmodernism at EAC

A lot has been said about beauty and color in David LaChapelle's work and this aspect, among others, is addressed by national photographer Marcelo Isarrualde in his review for Fundación Unión's catalog, entitled *La fascinación por el color* ("Fascination with Color").

"(...) I distinctly remember when I received *La Chapelleland* as a present and then I bought *Hotel La Chapelle*. Both books fascinated me; I discovered a photographer who used color in a unique way, with bright different-tone colors, excessive, glamorous, extravagant universes, full of sensuality and fantasy. (...)"

"(...) Light and beauty are a constant in his work (...)"

I believe so and this is reflected on each exhibition. However, beyond the particular qualities of the artist's work, one of the beautiful aspects of this circuit was that the pieces looked really well in each of the assigned locations. I believe this is especially the case in *Posmodernism*, displayed at the EAC. Before entering the premises, the wall facing the street shows an enormous Pietà, embodied by Courtney Love, who holds the lifeless body of an alleged Kurt Cobain. The urge to

go inside and see what is beyond that wall is instant.

The works *Abel*, *Deborah* and *Dillah*, from the *Awakened* series, greet us floating in the entrance hall, anticipating the spirit of the rest of the exhibition which, nevertheless, has its variations. Bright and super-saturated images such as *Seismic Shift* and *The Morning After* seem ideally contained in the contiguous room, an illuminated, white and—at the same time—oppressive area. Nevertheless, the highest point of the tour is certainly experienced with *Deluge*, at the far end of the room. With its seven-meter width and a video that shows the creative process, this work—which allegedly represents a significant change in the artistic approach of David LaChapelle—uses a topic that traverses almost all known mythologies and had a visible effect on the public since the opening day. The landscape of a great flood, the naked, stripped bodies, combining classical expressions of pain and despair, with decadent postmodernist grimaces and a sky reminiscent of El Greco's skies, compose a scene between Baroque and Renaissance, without ceasing to be—considering technique and details—contemporary. Maybe this is what caused general fascination, apart from the fact that this is a photograph (and not a painting), and—undoubtedly—its size. The dimensions of *Deluge* probably contributed to the amazement of spectators.

On the other hand, and despite a certain prudish mistrust, the provocation that is implicit throughout *Posmodernism* provoked no moralistic commotion (at least, none we know of). Fascination and awe, not only at the work but at the artist himself, were more powerful emotions. In this sense—that of awe and provocation—*Contemporaneity*, displayed at the CdF, also provokes a similar reaction. Both *Symbols of Immortality* and *Illumination*, displayed at AGADU and Fundación Unión respectively, have a different spirit and show us other traits of David LaChapelle.

The *Imaginary Dialogs* experience

Beyond the importance of the artist, and the fact that large-scale events with international stars like this one are seldom seen—it is clear that David LaChapelle belongs to this category, since a large part of his work traverses and draws from the fame of the individuals he portrays—it was particularly interesting to observe and reflect upon what an event like this was able to mobilize, as well as how and why. This reflection provides more questions than answers, but also establishes some convictions. When a significant number of people are drawn to exhibitions in a time marked by empty exhibition halls and lack of visitors (except in the case of openings, with almost always the same people), one cannot refrain from asking why this does not happen on other occasions, with other high-quality proposals, whether local or foreign. Notwithstanding the irreproachable

work and his occasional (and pertinent) attempts to depart from commercial trends, LaChapelle is an international pop artist, a *mainstream* artist. Perhaps that is the answer to the question. But will this same public visit our country's museums and exhibition halls again? Is anything being done to ensure that they will? Is there a genuine interest in bringing a broader segment of the population to our halls and museums? How do the press, the institutions and, finally, the public value local cultural activity? Many other questions arose, which are not the focus of this text, but which, nonetheless, should be considered.

Similarly, the experience was particularly educational for knowing and understanding our local culture, its institutional idiosyncrasy and, also, its limitations. To carry out an event of these characteristics is definitely something titanic. Apart from the costs of bringing works from other countries, another problem is the lack of clear procedures and no solutions to relatively simple problems, which can finally become big obstacles. Not only are the conditions not appropriate yet but, in addition, we need to create these conditions as we evolve. We need faith that we are going to be able to accomplish this, because without clear conditions there can be no certainty. Is this logical? I'd say no. I believe these joint efforts (which in this case did not request funds, but channeled alternatives instead), should be promoted and supported, thus facilitating the options. The bureaucracy that contributes nothing, that only hinders and renders processes more difficult, should be rethought, eradicated.

In any case, these were days of enthusiasm. Halls were particularly alive, visited by all kinds of public, including those individuals who rarely venture into a museum's exhibition hall. Whatever the reasons, this is always something good. And there is always the illusion that they will come back to see other proposals, that they will discover an interesting universe.

The coordination of this circuit was probably the biggest challenge I have ever faced. A challenge that I am grateful for, since, once I survived, with a positive balance, I was left with a lesson learned and the feeling of gratefulness. Gratefulness to the institutions that had faith in this project and to their great teams, to the producers, who undertook this project even if it was not highly profitable, and, particularly, to the artist, who delivered an open and free speech at AGADU's hall, after the exhibition ended, to the executive producers, who worked hard for over a year, to the National Museum of Visual Arts, for its readiness to host a conference which, unfortunately and due to unexpected circumstances, could not take place, to the different brands that supported the event, and to all the people directly or indirectly involved, who were patient and

expected the best.

To conclude, the experience has left behind a great driving force and, despite the obstacles, the desire to repeat it.

We cannot ask for more. *Alicia Pérez*. General Direction and Coordination Area of Fundación Unión

IN THE IMAGE AND LIKENESS

Leho De Sosa

December 2016 - March 2017

I believe all things that form us and constitute us make us unique. At the same time, we have a common structure, which crowds us together, packs us into a mass, and makes us act like a large entity, sometimes as a thinking entity, and sometimes less so.

Contemporaneity, *social inter-net-working*, religious virtualism and *red-carpetist commonsumerism* leave us apparently free to choose, believe, see and make, though fragile as paper, ready to be printed on, malleable, with the capacity to fly and be crushed, to wrap and to begin the fire.

I propose a look into our picture card album, influenced by Japanese contemporary art, Murakami's *Superflat* and the Peter Pan syndrome of post-dictatorship generations, toy collecting by nerd boys and 30-year old Lolitas. Ideas of my memories at the age of five, when the dictatorship period was coming to an end, the development of image-applied technology, the millennials' vision and their relationship with the world.

The Uruguayan neo-pop culture is a myriad of varied and packed personalities, influenced since the 80s by technology and the entertainment industry. It runs without logic, sometimes it gets carried away and sometimes it laughs.

I have fun thinking about everyone as die-cast three-dimension figures with a printed exterior that gives each of us an apparently different design, but which cannot cover our true form, square-shaped and somewhat naïve.

All the works are based on the same three-dimension design. The small sculptures are made on printed paper, with a digitally-generated image, and are hand-assembled. The large sculpture, the Yellow Titan, has the same form and design as the list winning the 1989 referendum. This event is considered the traumatic event of our post-dictatorship culture and the way of addressing art so far.

The concept arises from the albums and the collectable die-cast dolls from the eighties and their similarity to the current vinyl toys and paper crafts that can be bought online and downloaded.

Graphic templates are created on a virtual plan (imagined), conceived from the beginning to be molded, folded, arranged and provided with volume (what is rational, tangible and similar).

Each with a different design, inspired by personalities from the domains of popular art and culture, different types of people walking on the street, cartoon characters, sportspeople and abstractions. *L. D. S.*

De Sosa. Montevideo, Uruguay, 1979 - www.lehodesosa.tv
Instagram: @lehodesosa

NOVUS

Rita Fischer

March - May 2017

What is new once the remains are dismantled?

To go back in time and find the vicissitudes of color, the changes in letters and architecture that fluctuate between the transparent, the translucent and the opaque. To generate a poetic cartography of the uses of space, build a plastic memory of what has been inhabited and demolished. To chisel simulation as a dimension of vitality, seeking to understand the present time, from the hurricane-like vision of what once was there and is still noticeable: the rest as a map, as a specific relationship between signs, time and the subject, with being and with doing.

Rita Fischer goes back in time and makes the forms of linear narrative clash, by resorting to temporary and landscape-based questioning: to look into the past with amazed eyes and symbolize catastrophe. To inhabit the prison and the house, starting with dismantling the walls, to look for its history, questioning the ideas of causality and progress without departing from a poetic speech that questions the way in which we choose to portray ourselves: how we become a landscape in the memory of others, how we condense time. The past stops as lightning, the wall pieces are exactly the findings turned into memory and flashing with lightning in the present by a plastic action: that of painting, which surges from the plane and emerges in the corporality of space: an installation. To own a memory and turn it into the driving force that models an unusual, dystopic geography.

The landscape in Novus is not a physical place, but a series of ideas, myths, sensations and feelings developed in a certain space; it is not what lies ahead, but what can be seen from a certain perspective, a dislocation of the modes of vision and strategies of visualness; the landscape develops a complex network capable of creating a texture on what has appeared; a speech that, without resorting to taxonomy, seeks to make

history about "what has occurred", fictionalizing how the landscape has been inhabited and simulated; yesterday as a silent ghost, as "what eats and what is eaten"; a double wall: content and container.

Novus is an open and ambiguous installation; the ambiguity lies in the impossibility of pure image, since it is accessed through the incarnation of its opening, the plastic gesture enables us to understand the processes related to duration and permanence of image as memory and reminder, both an instant and eternity. *Lourdes Silva*

Fischer. Young, Uruguay, 1972 - fischerita@gmail.com
www.ritafischer.org

1. Didi-Huberman, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, 1, Santander, Shangrila, 2015.

STILL THEM

Guillermo García Cruz

June - August 2016

The main idea of this project is to provoke a dialog through the artistic intervention of the invitations to my most important exhibition, which took place in Washington, D.C. The goal is to encourage reflection about artists' visibility and the influence of contemporary art celebrities in the work of new artists, creating a bond that challenges distance or closeness between these two extremes, in a world where role models have a strong presence, and the pursuit of fame and visibility is a recurrent theme in the development of many artists of my generation.

What changes after an exhibition abroad, with a new audience and new interactions? What changes happen both internally and externally? These questions came to my mind after my experience in the US. What happens when we feel that we have not produced what we expected to produce? The fear of not being, of not leaving behind a transcendent, meaningful legacy bounces back. The term "immanence" reappears, but, this time, applied to my personal work. That is why I undertook this project, modifying the sole tangible element left from that exhibition: the invitations, which I had carefully stored. My former work dealt with what exists but is invisible, using oil painted portraits, and aimed at representing a work that remains concealed forever, a broad concept, meant to be subject to interpretation according to each personal experience. But, in this case, the project became more personal. Research brought me face to face with my fear of carrying out an activity that will never be seen or considered meaningful. It is a way of showing myself, but under the

shadow of others. It also considers the ambiguity that arises when something is concealed, the will to see what lies behind, what is being concealed. That is why I introduced this double game, where, perhaps, we must be invisible in order to become visible. *G. G. C.*

García Cruz. Montevideo, Uruguay, 1988 - guillegarciacruz@gmail.com
www.garciacruzart.com

CONCRETE ANIMISM

Camilo Guinot

September 2016 - octubre 2017

Without wood, everything made by humanity would have another shape.

The first human beings probably used branches as tools to explore their surroundings. Successive combinations with other elements, sustained evolution of skills and techniques—added to the development of language—increased the knowledge of human beings about themselves and the world, in constant dialectics between reason and imagination, always next to mankind evolution.

The process of discovering and learning implies ignorance. What we see around us is composed of non-human forms and other forms produced by civilization, which, related to each other in infinite ways, account for the complexity and multiplicity of these concrete, intangible or symbolic interconnections.

What is seen comes from what is not seen.

I understand a sculpture not as an object, but as an action moving materials from one place to another looking for meaning. Just like the act of thinking.

Concrete Animism is a formal essay that explores human production and nature through forms and processes that combine control and fate, planning and evolution, construction modes, urban dynamics and time. It is a sculpture installation with limited existence, made with branches collected after pruning of street trees by the city's authorities.

From an anthropocentric perspective, when the branches are cut off, they simultaneously become "waste". This piece pauses that pre-established course.

Any system of beliefs is relative.

Incorporating the implications of the pruning of street trees by the city's authorities to the process enables a dialog involving variables alien to the art field, such as legislation, subtle modes of violence, systems of beliefs, which reflect how we perceive and relate to our environment as a society. In this case, branches were collected, moved and gathered in a specific geographical point by our team in charge of producing

and redefining material, and were symbolically taken as a constructive pattern, as an element representing transition and as a chronological physical unit. Once accumulated and placed in a certain place, time became tangible.

From the material and structural point of view, the shape and the surface of a piece are the same thing. The construction method and process lies in plain sight. Nothing is hidden. There is no trick. The form placed outside is exposed to environmental conditions. It allows us to see through it, to wander through it and to be simultaneously inside and outside, suggesting a spatial, physical and scale relationship with the spectator/visitor.

At the end of the exhibition, the structure was dismantled and its parts resumed their predetermined fate of branches pruned by the city's authorities. *C. G.*

Guinot. Buenos Aires, Argentina, 1970 - camiloguinot@gmail.com
abstractioninaction.com/artists/camilo-guinot

AWAY FROM IT ALL

Damián Linossi

March - May 2017

Even today, visualizing this type of project entails the particular ability of an individual to make his view of the world prevail over a certain notion of contemporary and Western freedom. Certainly, expressing that today everyone is free is an ambiguous affirmation, to say the least.

Away from it all is a display comprising three video installations where four people going through situations of imposition appear: the imperative pleonasm of a man, a woman during an interrogation, and another woman immersed in a tune. *El incendio de los árboles de las Hespérides* ("The Burning of the Trees of the Hesperides"), *La adopción de la vigilia* ("The Adoption of Insomnia"), and *Él decidió, obviamente ella no lo sabe* ("He Decided, She Obviously Doesn't Know") are pieces that gradually become inalterable, where the involuntary nature of certain situations is highlighted.

I believe this work does not match such view of the world. I look for a certain strangeness of fiction in real things. Just like in *El incendio de los árboles de las Hespérides* ("The Burning of the Trees of the Hesperides"), the shots emerge from documenting a performance. At *La adopción de la vigilia* ("The Adoption of Insomnia"), the sound of the song "*Where are you, my general?*" comes from a document recorded in Pyongyang. There is no dominant speech, only the experience of bewilderment. All three situations have something in common. Something flows with the nature

of internal value in these works: the adopted actions, fear of their return, and self-guilt. How do we consider the oppression of an absent subject as a value? How can we show freedom as an obsolete idea against the notion of who we are expected to be and justice? Even here, the construction of a story is accessory. Everything focuses on creating a situation. Fiction is a driving force behind the proliferation of our thoughts. Even these persons try to identify with the abandonment involved with destruction. The point is to try to hold oneself anywhere, as long as self-isolation is protected. Away from it all. *D. L.*

Linossi. Córdoba, Argentina, 1985 - odapuma@hotmail.com
www.damianlinossi.com

SANTA ROSA STORM (2002-2017)

Brian Mackern

March - May 2017

"*Be not afraid, the isle is full of noises.*"

This installation includes the different approaches and changes suffered by the *Santa Rosa Storm*² project, developed during the last 15 years. Initially conceived as sound art and within the framework of the different sound and visual interfaces that characterize the artist's style, this series related to the most emblematic storm of our region begins in 2002, the year of the worst social and economic crisis in the history of this country³. The ominous, the threatening and the uncontrollable surrounded our everyday lives, just like the Santa Rosa storm, with previous signs of announcement. A recording of radio-related noises and interferences generated by the proximity of the storm in several radiofrequencies becomes information of this threat. Many creative layers have overlapped since the initial approximation: research about radio communication, popular belief, noise and its diverse readings and the inversion of its sense, the spectator as a trigger for events in a specific space, the records of "urban fossils" from the storm and,

1. *The Tempest* / Act 3, Scene II William Shakespeare

2. *El Temporal de Santa Rosa*, Brian Mackern. https://www.academia.edu/29194957/Temporal_de_Santa_Rosa_-_Brian_Mackern_Art%C3%ADculo_2016 - <https://portalseer.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/17888>

3. *Crisis bancaria en Uruguay*, 2002. https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_bancaria_de_2002_en_Uruguay

especially, the role played by Saint Rose of Lima⁴, patron saint of the Americas and the Philippines, the first canonized South American woman and her implications for our continent.

The Santa Rosa Storm has manifested in many forms during these 15 years and has affected more than 30 cities throughout the world. *B. M.*

Mackern. Mercedes, Uruguay, 1962 - 34556w@gmail.com - temporal.uy

4. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Ramón Mujica Puntilla. <http://books.openedition.org/cecmca/2303?lang=es>

PROTOCOL

Diego Masi

March - May 2016

This work involving images, mechanics and sound is based on the social categorization and the intention behind establishing protocol acts in an orderly way to be processed by the different actors involved.

The strike of a hammer in this installation operates as a synonym of deconstructive violence.

The sound arising from the impact on the wall is captured by vibration microphones. Through the microphones, the percussion of the hammer is transformed and amplified. The hammer is a tool with a high symbolic value, also regularly used as a political symbol. On the other side of the room, there is a cement mixer. This tool is usually considered to be constructive. It is turned on as a person passes by and generates a different, contrasting sound effect. Both tools are linked by rubber cables, insulation materials and elastics along the room, and one is responsible for the movement of the other.

Protocol reflects on construction and destruction. Through sound effects, this work conveys a message and transmits data from the perspective of the recipient of ideas. In other words, it intends to analyze if we can change our habits and move towards a more contemplative state.

The Marxist imprint is present in this work and thought, but with indexical hints of evolution. The awareness of the audience allows us to search through thought for a renewal of independent ideas fostering new concepts.

Technology leads to recording, to the complicity of the audience, the development of devices to capture this reality and the creation of a language with its own narrative. *D. M.*

Masi. Montevideo, Uruguay, 1965 - diegomasi@hotmail.com
www.diegomasi.blogspot.com

THE UNTITLED WORK

Gerardo Podhajny

March - May 2017

LOST: The Untitled Work

Since the appearance of the 20th century vanguards, works' titles became detached from works themselves, while turning into a sort of complement, development, game, or, in some cases, becoming the work itself.

Studies concerning works' titles have been carried out especially in the field of literature, where there are many well-known anecdotes about methodology and book names. For instance, *Mad Toy*, by Roberto Arlt, was initially entitled *Swine Life*.

Baudelaire wanted *The Flowers of Evil* to be entitled *The Lesbians*. Some writers start their novel with the title. Ernest Hemingway used to make a list of titles after writing a book, and, based on that list, he discarded names until reaching the appropriate one. Milan Kundera said that any of his books could be entitled *The Unbearable Lightness of Being*, as this title covers a number of recurrent topics in his works. Umberto Eco wrote a chapter of the book *Postscript to The Name of the Rose* describing how he came up with the title; the purpose was to provide the reader with a framework of reference through the symbol of the rose, but, at the same time, try to prevent readers from tying up loose ends in a book that was, in the end, a murder mystery novel set in the 18th century.

Titles adapt to media-playing means; for instance, *Blade Runner* is based on a novel by Philip K. Dick, entitled *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

Clearly, book and film titles might also be related to marketing and editorial reasons, which are often alien to artists. Roberto Bolaño was told that *The Shit Storm* was not a good heading, so he changed it to *The Savage Detectives*. Carmen Boullosa's editor pointedly refused to use the title *The Fart of the Ghost* for the book that was finally entitled *The Ghost and the Poet*.

The Untitled Work is a collection of 57 titles of works. It intends to explore the history of art until the present day, covering all title originations in the world until our own cultural activity.

It is a personal collection, but it intends to bring the public closer to this aspect of the work. *G. P.*

Web references: *Con título*, Rodrigo Fresán http://www.revistadossier.cl/detalle.php?BD=dossier_textos&id_dos=44&pag= - *El título de una obra y su significado* (Umberto Eco) By Brenda Yenerich <http://escritoresdepinamar.com/el-titulo-de-una-obra-y-su-significado-umberto-eco/> - Podhajny. Montevideo, Uruguay, 1976 - coexistencia@gmail.com

EVOLUTION

Nicolás Radano

December 2016 - March 2017

Evolution is a display project including works creating a record of time progression; pictures that, literally, evolve throughout time.

The pieces are made with fire and ethyl alcohol on thermal paper. The color, tone and saturation are influenced by the progression of time and the influence of the environment. The purpose of this project is to create, for each picture, a temporary and sensitive record in relation to the physical place where such picture is displayed, through a symbiotic relationship between the work's formal materials, the place and time of the display. It is a transformation that renders the relationship between the work and the place visible. It reveals the humidity, the heat and the light of the atmosphere, while also revealing the differences between each work in terms of recording their evolution in different sites. *N. R.*

Radano. Buenos Aires, Argentina, 1981 - nicolasradano@hotmail.com

THE STRANGE CASE OF THE GARDENER

Federico Ruiz Santesteban

Curatorship

Fernando Sicco

June - August 2016

The intention of the artist/father of encouraging the illusion of his gardener/son through the development of sensitivity and the discovery of possibilities is the first level of implication of the author in his project. Based on this, we have worked together to take it one step further, towards a broader project addressed as an installation for the public, which may lead the audience to rediscover the capacity for astonishment and the attitude towards magic. Photographic processing using vegetable formats, with no additives, through pure photosensitivity, is used by Ruiz to symbolically "reveal" a simple and naïve narrative that seeks to highlight the lapse of time and constitutes by itself an invitation to play the game. In his own words: *"We planned a space where certain events are displayed. Such events can only be understood as a matter of faith. The project is inspired in tales of pagan visions and in stories of revelations with religious hints. In this context, the audience turns into a pilgrim arriving at a magic event. An audience that accepts*

the terms and shows the courage required to play the game without pondering on how to do it.

John Herschel's explorations based on photosensitive pigments found in nature in the 19th century inspired Ruiz. He is the same man who invented the cyanotype, among other things. Another, more contemporary source of inspiration, were the works of the British artistic duo Ackroyd & Harvey, with their vast grass areas, retaining images in a process that highlights the ephemeral nature of art, due to the very nature of the chosen vegetable format. Another direct reference in terms of applied technique is Vietnamese artist Binh Danh, who printed vegetable leaves to reproduce mainly historical pictures to refer to war elements inherent to the troubled past of Southeast Asia. In Ruiz's project, it is not some hurtful past what returns in the natural format of leaves, but a sort of chronicle of personal growth, strongly tinted with biographical and emotional aspects, offered to the audience's look as if an astounding pseudoscientific finding. After all, there is a lot more going on in a garden than meets the eye. *F. R. S*

Ruiz Santesteban. Montevideo, Uruguay, 1980 - arg.ruizsantesteban@gmail.com - www.federuizsantesteban.com

BREAKING SILENCE

Pedro Tyler

June - August 2016

This proposal arose as a personal reflection on the current meaning of the EAC: what the EAC means today after being a prison for so many years.

Whenever I visited the EAC, apart from my interest in the different exhibitions, I was always fascinated by the building, the silence imposed by a whole cultural space such as this one, in contrast to what it must have been like before, as a prison, with a crowd coexisting in small areas. This led to the expression "breaking silence", since, after this building became mainly a silent area, its silence broke somehow the sounds generated by the people living inside (both detainees and guards).

Thus, I tried to create a dialog between sound and silence, referring to the past and to the present of this prison, as well as to the current reality of a museum that, despite being a quiet place compared to a prison, is still a living space and not just an area of silence and devastation, as it was the case when it was uninhabited, considering the museum an area for contemplation, as well as for action.

Deriva ("Drift"). A sculpture made of metallic measuring tapes used as links of a chain. These chains are arranged to form a

"hanging chandelier", moved by an electric engine in circles on the floor and generating a permanent hissing sound. *Resistir siempre* ("Resist Always"). This video records my actions within the EAC's yard, by means of a stainless steel bar with a metallic measuring tape. I begin to shake the bar slowly and the tape draws the curves that I trace with my arm in the air. Initially, the movements remind us of those of a rhythmic gymnastics ribbon. As time goes by, the speed increases: shakes and oscillations convey a feeling of urgency or danger, both for the spectator and for the person performing the action. The movement and the sound are now those of a shiny whip. A crack of the whip can be heard when the tip of the measuring tape breaks the sound barrier and then explodes. This sound invades the space of the former yard, a place of exercise and rest, and also of control, punishment and, in some cases, execution. Each explosion rips up the tape, which breaks in the air in small pieces until it is completely destroyed.

Chains and whips: two symbols burdened with negative connotations. Even the measuring tape, a symbol of Reason, has its place here, standardizing and restricting the space of the detainees, of their bodies. However, neither work is static, maybe as a metaphor that when a human being's body is locked up the only space for freedom is imagination. The mind and the dreams can always escape. *P. T.*

Tyler. Montevideo, Uruguay, 1975 - pedrotyler@hotmail.com www.pedrotyler.com

Collective Projects

BARCELONA

Bondi

Artist

Marcela Abal, Christian Bouvier, Christian Clark, Juan Pablo Colasso, Marco Colasso, Fabrizio Devoto, Diego Ernst, Pablo Gindel, Tatjana Kudinova, Álvaro Larrosa and Tomás Laurenzo

December 2016 - March 2017

Barcelona, a metal, electronic structure, LEDs, *software*, audio system, computer, is an interactive installation that proposes an esthetic exploration of the interaction with contemporary technology. In the current context of technological media superabundance, *Barcelona* is offered as an opportunity for reflection where the interest is not only in an esthetic proposal, but also in the artistic appropriation and redefinition of technological production. The work consists of an almost two-meter high Pentakis dodecahedron, the edges of which can be lit up from independent sources, thus generating changing light patterns. The installation proposes two simultaneous and orthogonal dialogs. First, *Barcelona* converses with its immediate surroundings: it is capable of perceiving movement and sound generated around it, visually reacting to these stimuli. A second dialog is created by the incorporation of remote visitors. Indeed, *Barcelona* includes web and cell phone interfaces that allow to see the piece and interact with it regardless of the person's geographical location. The piece is thus unfolded into three supplementary roles: interactive installation, vehicle of abstract communication between local and remote visitors, and, finally, a visual performance instrument. Indeed, *Barcelona* offers interfaces allowing direct control by the artists. This results in audiovisual performances capable of involving several artists simultaneously, even from different geographical areas. The work is supplemented by a sound design that is reproduced in a manner consistent with light

patterns. In this way, sound and light dialectically explore the esthetic universe of the work.

Barcelona's hardware is the creation of the artists and its functional components are all visible and contribute to the final esthetic proposal. This proposal explicitly uses technology and is built on the political meaning of this artistic appropriation. *Barcelona* exists in this appropriation, in the artistic claim of technological appropriation that brings us far from the passive consumer's pre-defined role. *Barcelona* enables the construction of an indigenous artistic language that is nurtured by the technological dimension without surrendering its esthetic intent. *B.*

Bondi. info@bondi.cc - bondi.cc

WHITE, SMOOTH, EVEN BACKGROUND

Luciana Damiani and Sol Prado

June - August 2016

"An immigrant is not someone who has changed place, someone who was there before and who is here now, but someone who is already gone, but still has not been able to arrive. He is in a sort of intermediate limbo, moving in its center, but never actually arriving, in permanent instability, even though he is not travelling."

Delgado, Manuel, *The symbolic role of the immigrant*. Barcelona, Spain, Conference, 2013.

White, Smooth, Even Background is a video installation based on the encounter of both artists during their time in Spain as immigrants.

In the videos, Luciana Damiani and Sol Prado read a dialog on e-mails about their transient status as immigrants while both are emigrating from Spain to Latin America, between October 2015 and May 2016.

During the exchange of letters and the submission of this project upon the EAC invitation, certain differences began to arise regarding how to address the piece and different points of view arose at the time of naming themselves as immigrants, as well as fears of disclosure of the subtle discussion between them.

This still ongoing project is an attempt to sustain a collective effort that coexists with paradox and with the intuition of absence, within a permanent change of context.

From the point of view of performance, the contradictory act of providing a biographical voice to the passport-size photo subjectivizes the body represented in the document, rendering the concept of identity and territory more complex, giving a political perspective to such individual's privileges and limitations with respect to other subjects, as well as to the pragmatic impossibilities the individual suffers to

develop in a sustainable way in a foreign country.

The temporary extension of a static image provides a qualitative dimension of time and an out-of-time density to the photographic instant.

This gesture of "taking the floor" implies listening to one's own voice and, at the same time, listening to someone else's voice, whereby the artist is at the same time affecting and affected by speech.

This project finds its meeting point in the challenge of being able to continue talking and creating together, conceiving differences as the basis for some latent identity, in permanent transformation, never complete nor transparent. *L. D. and S. P.*

Sound: Riki Musso. Camera and edition: Ina López. Lighting: Juan Blanco. Special thanks to the Contemporary Art Foundation's team. **Damiani**. Montevideo, Uruguay, 1982 - damiani.luciana@gmail.com - www.lucianadamiani.com - **Prado**. Buenos Aires, Argentina, 1985 - solprado@gmail.com - www.solprado.com

FORWARD: EXTENDING THE TOOL

Curatorship and Production

Ariel Ireneo Chávez, Mano Leyrado and Luisa Tomatti

Participating artist

Cez Comerci, Luciano Foglia, Leandro Garber, Bas Horsting, Mano Leyrado, Emmanuel Pidré, Cecilia Rosso and Rox Vázquez

March - May 2016

Sixteen years before the start of the 21st Century, the vanguards, as a sign of modern times, seemed would be the ruling pattern for a long time. Almost two decades later, technological developments have accelerated the processes, creating global instant communication networks and multiple tools. In current times, we cannot keep referring to the liaison between art and technology as something new. *In Extending the Tool*, we aim at classifying the mechanisms used by electronic works. *Retrato de una niña sonriendo* ("Portrait of a Smiling Girl") by Emmanuel Pidré puts technology in the limelight because of the media through which the work materializes, with deep emotional impact, and a memory exercise through the deconstruction of the image of a child smiling in an apparently non-existing time that never fully disappears. In other occasions, technology is displayed in the work itself. In *Una y tres lluvias* ("One and Three Rains"), Mano Leyrado takes everyday appliances out of their usual context, thus assigning a new meaning to them. In this way, he engulfs us in the tautologic tension of conceptual art, providing a game of relationships between

the objects and their meaning, also showing the generative capacity that programming brings about and building a work in permanent progress. *Tres círculos en el espacio* ("Three Circles in Space"), by Cecilia Rosso, shows the tension between the material and the digital dimension, both intertwined in the work. The process of abstraction from reality, assisted by technology, creates an immersion that refers to kinetic art. Here, technology is dissociated from purpose, and functions specifically as a materialization tool. *Retratos* ("Portraits"), by Leandro Garber, is different in this sense. Here the format is meaningful, and clashes with the style of representation, which is anchored in a different historical moment, thus the strong anachronism. *SynBiosis* by Rox Vazquez and Cez Comerci invites us to explore an installation-object where technology is one of the resources playing a part in materialization. The display focuses on ideas related to technological development and its similarity with Natural Sciences.

Lastly, *Proxy by Proxy*, by Luciano Foglia, shows one of the most remarkable features of electronic technologies: interaction, whereby the artist introduces a non-linear story, that the audience can interpret subjectively, changing the traditional lopsided relationship between the artist and the audience.

Extending the Tool brings to life a composite of technologies taken by artists, different ways of using materials and texts in order to appeal to the audience. It is an experience designed to leave a lasting impression on the audience. *Mano Leyrado*

chavezariel@gmail.com - www.espacioforward.com.ar

DOLL GAME PROJECT

Artist

Ana Aristimuño, Cecilia Candia, María Fieseler-Roschat, Alejandra González Soca, Jacqueline Lacasa, Christiane Oppermann, Teresa Puppo, Anja Steckling, Elián Stolarsky, Ilka Theurich, Sofía Torres Kosiba and Yasemin Yilmaz

December 2016 - March 2017

Doll Game proposes a reflection comprising several lines of work developed from an initial core comprising five Uruguayan artists. The dialog between theoretical and visual framework implements a platform born in 2012 and which operates each time with different proposals and contexts. For this occasion, a collaborative effort is proposed with German and Argentinean artists with whom this core had developed previous exchanges. This project seeks to operate as a flowing place, where movement pivots between time, plots and territory. This generating bond manifests in physical and emotional

spaces where histories and paths converge from a dynamic and porous articulation. The intention is to propose a critical reflection on the conception of gender from an open multicultural environment. What is feminine, the limits and connections between personal and historical memory, between memory and fiction, operate as connective topics where research is conducted from the limit between fantasy and reality, implying different reading levels. The game as a space that opens the possibility to question, redefine and change, presenting itself as a place of resistance, subversion and emotional and loving encounter. The game as road to deeper places where forms of living and feeling are implied from constructions of subterranean spaces which become visible based on the processes from which we connect ourselves. The symbolic doll, toy, fetish, illusion, magical object, container of emotions, forms part of a collective and intimate memory with the potential of confronting us with primary areas of expectations, projections, findings and ritualization. Verónica Panella (2012) adds: "it is precisely this ambiguity, the inheritance and attraction involved in the choral nature of *Doll Game*, where what is personal inquires into the fate of collective bonds and a multiplicity of gazes rescues the original complexity of what we now see "only" as girls' games".

projectdollsgame.blogspot.com

A MINUTE OF FREEDOM

Gabriela Larrañaga, Ricardo Pons and Marcelo de la Fuente

March - May 2017

Audiovisual dialogue between Marcelo de la Fuente and Ricardo Pons

This project stems from the expression "Minute of Freedom", which is a pivotal element of Ricardo Pons' piece 325. The artist states, "...during our lives, we experience..." "...a special moment in which an instant reaction or choice, whether trivial or crucial, voluntary or involuntary, subject to some limitation, ends up deciding our fate..."

This statement highlights the relationship between temporality and freedom, and focuses on the issue of a moment of opportunity. Italian philosopher Giorgio Agamben analyzes the issue of temporality according to three Greek deities, Cronus, Aion and Kairos. "...Therefore, history is not, as the mainstream ideology wants us to believe, man's resignation to linear and constant time, but rather the liberation from chronology. The time-lapse of history is the Kairos in which man's inventiveness seizes a favorable

opportunity and decides to experience freedom..."¹ Ricardo Pons presents, on this occasion, an audiovisual piece about the Russian cosmonaut Yuri Gagarin, who, in the pivotal moment of his feat in space, was compelled to make a choice that, thankfully, saved his own life and configured his minute of freedom. In the same line as the hypothesis of collective work, Marcelo de la Fuente created a video, *6GDL* (Spanish acronym for 'Six Degrees of Freedom'), which refers to a body's freedom of movement in a three-dimensional space. The video was created using footage documenting the sinking of a British ship in Argentine waters during the South Atlantic Conflict. A zoom-in by de la Fuente (who participated directly in the conflict) pins down the dramatic moment. In this relationship between chronological time and timeline of the video, both the castaway and former soldier (current artist) converge. The latter is responsible for the artistic maneuver, a manifestation of his freedom. *Minute of Freedom*, which is screened at the EAC (incidentally, at the building of the former prison of Miguelete), is a new edition of platform of exchange, production and reflection between artists in *Dialogue in progress (Diálogo en Construcción)* by Gabriela Larrañaga, which has been taking place since 2011. On this occasion, it brings together Marcelo de la Fuente and Ricardo Pons. *Gabriela Larrañaga*

Larrañaga. Buenos Aires, Argentina, 1965 - gabriela.larraniaga@yahoo.com.ar - **Pons.** Buenos Aires, Argentina, 1960 - ponsrichard@gmail.com - **de la Fuente.** Buenos Aires, Argentina, 1962 - marcdelaFuente@gmail.com - minutodelibertad.blogspot.com

1. Agamben, G., *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 151

POST.COM

Curator
Carolina Lio

Participating artist
Yamile Calderón, Marcus Coates, Christian Niccoli, Cristina Núñez, Jennifer Rosa and Pilvi Takala

December 2016 - March 2017

POST.COM is a curatorial project about postmodern communities (POSTmodern COMMunities). It comprises works by six artists and a selection of art works socially committed to the new forms of experience of the community in the post-modern era. According to Jean-François Lyotard in his book *The Postmodern Condition*, the postmodern society is the result of the end of humanity's "big narratives" (such as history's

linear process, the Illustration and Marxism, among others) and of the belief in transcendental and universal truths. Therefore, instead of one sole all-encompassing theory, postmodernists believe in a free and flowing multiplicity of theoretical points of view, facilitated by the new technologies and mass media. At the same time, they acknowledge that distrust for big narratives, which has been an essential part of modernism, leads the new society towards incredulity, skepticism and confusion. In order to avoid this consequence, Lyotard proposes that big narratives should give way to more modest and "localized" pieces, that can get rid of the big myths from the past, focusing instead on individual events and on micro-communities still able to produce a sense of "what is common." The six artists included in the project, whose approach is strongly related to the new media and the collaboration practices between artists and the public, create projects that represent new micro-community models. The models proposed are intentionally strange, vulnerable and unstable. Besides, *POST.COM* experiments with new forms of *display* and curatorship, promoting a dialog about the public's active participation (as author), throughout workshops leading to the production of participatory works of art. Certainly, the relationship between the public and the institutions has become, in the last years, a key issue, especially since, with the boom of new communications media, the museums face a larger, global and transnational field that, apart from defying the traditional authority of cultural institutions, generates a change in communication patterns, from one-to-many to many-to-many, i.e., an interactive form of communication, generated by users themselves. Since the beginning of the 90s, many artists have answered to this phenomenon developing a new approach (*Relational Aesthetic*), involving the new media in staging utopic micro-communities, where meaning is collectively prepared as a political microform of resistance to the alienation of capitalism. However, as alleged by Claire Bishop', these practices seem too frequent to be a result and an adjustment to the last stage of capitalism instead of an opposing force to it, since they involve a change from a product-based economy to a service-based economy, or to an experience-based economy with the purpose of replacing either products or services with personal experiences. In fact, what is surprisingly absent from most relational art works and what prevents them from being really politically engaged, is a component of "antagonism" or "agonism". Without this component, they fail to provoke a "vibrant agonistic debate instead of a relaxed dialog."²

1. Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, 110 (2004) 51-73

2. Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking The World Politically* (London - New York: Verso, 2013)

The effort to involve the public often relates more to a statistical analysis of the ethnic and political groups that must be represented in order to create consensus, than to a real effort to ensure people are more free and more aware within an art context.

POST.COM reflects on the relational art practices and the communities, encouraging alternative interaction models. The project does not seek to identify positive or negative models, but only "other models" that are not institutionalized and globalized and which are quite personal, abstract, shamanic and peculiar; sometimes, even controversial. The project is opened to different points of view and perspectives, proposing an antagonistic approach instead of a consensus line. *C. L.*

Lio. Cosenza, Italy, 1984 - carolina.lio@network.rca.ac.uk

TELOS (NO-TELL MOTELS)

Estudios Ninja

December 2016 - March 2017

Estudios Ninja was a creative, management and production project led by Cecilia Taybo and Guido Poloni from 2010 to 2016. Estudios Ninja purposely developed within the limits of the world of art and the world of design, between fantasy and reality, the possible and the impossible, the utopian and the pragmatic. It recovers outdated techniques, materials, practices and trades and combines them with new technologies. *Telos (No-Tell Motels)* was displayed at the EAC. It is a ninja project that introduces a personal analysis of the popular fantasy and symbolic construction of *telos (no-tell motels)* in the Argentine culture. These works are characterized by the ambiance and architectural configuration of "fantasies", in this case, customized with ninja ideas. *Telos (No-Tell Motels)* is a series of blind boxes with small cracks through which it is possible to discover rooms on the inside. These rooms are scale models built inside the boxes. The piece also has an outer keyboard, with which it is possible to turn the lights on or off and set in-room mechanisms into motion.

In Argentina, *telos (no-tell motels)* started their history during the 70s. They refer to room rental by turns. The rooms are usually classified thematically and offer the usual services of a place intended for sexual encounter, like TV channels with content, various illumination systems, stools, sofas, and sex furniture.

These rooms usually have diverse esthetics, such as space, hospital, Arabian, sadomasochistic, aquatic, among others. *N.*

Estudios ninja. Buenos Aires, Argentina, 2011 - estudiosninja.com.ar



Federico Ruiz Santesteban, *El extraño caso del jardinero*, 2016
Revelado fotográfico sobre hoja de rúcula, 2013



Nazareno Rodrigues, *Felicidade*, 2008
"Sala_Taller IV", EAC, 2016

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura
María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura
Edith Moraes

Director General de Secretaría
Ana Gabriela González

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Proyectos Culturales
Begoña Ojeda

ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Director
Fernando Sicco

Coordinación general
Ma. Eugenia Vidal

Asistencia de dirección
Claudia Müller

Gestión de públicos
Valeria Cabrera

Asistencia de gestión de públicos
Juan Pablo Campistrous

Gestión de sala y mediación
Bruno Grisi
Florencia Machin

Comunicación y gestión
de contenidos
Elena Téliz

Diseño gráfico, editorial y web
Federico Calzada

Multimedia, registro y archivo
Guillermo Sierra

Asesor en conservación
Vladimir Muhvich

COLECCIÓN EAC, VOLUMEN VI

Compilación
Fernando sicco

Gestión de contenidos
Elena Téliz

Corrección y Traducción
Inés Payssé Terra
Traductores Públicos Asociados

Diseño y armado
Federico Calzada

Fotografías y postproducción digital
Guillermo Sierra

Impresión
Imprimex

© 2018
ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Arenal Grande 1930
CP 11800 Montevideo, Uruguay
+598 2929 2066
info@eac.gub.uy
www.eac.gub.uy

ISSN: 2393-7513





Veronika Márquez. Performance realizada el día de la inauguración junto al grupo del Taller- laboratorio de performance "In Situ", EAC, 2017



Luis Bellagamba. Ilustración para el afiche de la película *Tanta Agua*, Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013
"Nosotros y el cine", EAC, 2016



Alejandra González Soca, *Pasen y vean*, 2016
"Juego de muñecas", EAC, 2016 - 2017



Jazmín Giordano, *Princesa Forever*, 2016
"Sala_Taller IV", EAC, 2016



Damián Linossi, *La adopción de la vigilia*, 2016
Fotograma de video
"Aparte de todo", EAC, 2017

El sexto volumen de nuestra Colección EAC dedica una parte muy importante de sus páginas a documentar la evolución del programa de residencias artísticas, primero y único a nivel oficial en nuestro país. Junto a la reseña de numerosas exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, publicamos también la del proyecto *Nosotros y el Cine*, una mirada inédita desde el arte hacia la trastienda del mundo cinematográfico. Una vez más, esta publicación construye memoria y documenta el tránsito del propio EAC y de los artistas que conforman su programación, como testimonio de un arte vivo, que siempre podrá ser revisitado y puesto en perspectiva para cobrar su auténtica dimensión.

A significant part of the sixth volume of our EAC collection is devoted to documenting the evolution of the artistic residencies program, the first and only official program of artistic residencies in our country. Along with a review of numerous exhibitions of national and foreign artists, we include the review of a project entitled *We and the Cinema*, an unprecedented look from art to the back room of the filmmaking world. Once again, this publication builds memory, while documenting the evolution of the EAC and the artists involved, as a testimony of living art, always capable of being revisited and put into perspective to acquire its true dimension.

