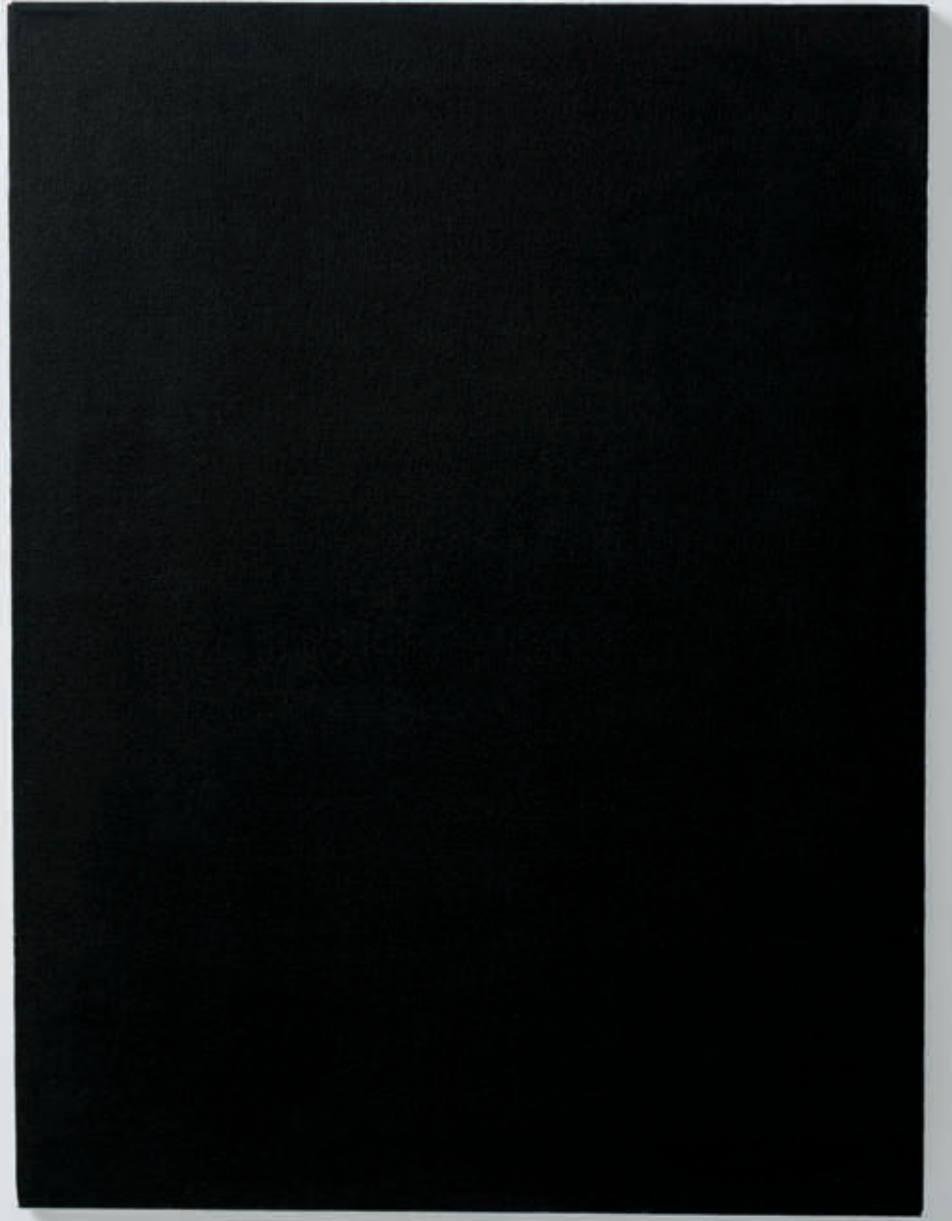


Premio Figari 2016 Pablo Uribe



Premio Figari 2016



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaria
Edith Moraes

Directora General
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

MUSEO FIGARI

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Adriana Gallo
Paula Perna

Gestión de público
Paola Puentes

Archivo
Lucía Draper

Monitor de sala
Juan Manuel Sánchez

Conservación
Alicia Barreto

BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

Presidente
Mario Bergara

Vicepresidente
Jorge Gamarra

Director
Washington Ribeiro

Secretaria General
Elizabeth Oria

Premio Figari 2016

Pablo Uribe

Agradecimientos:

Quiero agradecer especialmente a todos quienes a lo largo de estos años han colaborado y acompañado la realización de los distintos proyectos. Todos han sido muy importantes y de una generosidad sin límites.

Gracias a Mechtild Endhardt, Waldo Carrillo, Lucía Garibaldi y Fabrizio Rossi, actores fundamentales de dos de las obras presentes en la exhibición del Museo Figari.

A Laura Malosetti Costa, Inés Bortagaray, Riccardo Boglione, Nicolás Branca, Rafael Lejtregger, Juan Odriozola, Pablo Azzarini y Horacio Mosca, por el cuidado y la dedicación en la confección de este libro. A los autores de las reseñas del catálogo que aquí se incluyen, por permitir el uso de extractos de sus trabajos críticos.

Al Banco Central, al Ministerio de Educación y Cultura y al Museo Figari por tan importante reconocimiento.

A mis hijos, Joaquín y Ernestina.

Publicado en ocasión del XXI Premio Figari
Diciembre de 2016
Montevideo, Uruguay

Curaduría: Laura Malosetti Costa
Montaje: Nicolás Infanzón

Diseño: i+D Diseño
Edición de textos: Inés Bortagaray
Corrección: Pablo Azzarini
Impresión: Gráfica Mosca

ISBN: 978-9974-36-334-2
Depósito legal: 370955

MUSEO FIGARI
Juan Carlos Gómez 1427
Montevideo, Uruguay
www.museofigari.gub.uy

PORTADA:

Croma V, 2016
[José Pedro Costigliolo, *Formas en amarillo, negro, rojo y azul*]
Acrílico sobre tela
4 piezas. 61 x 46 cm c/u
[Detalle]

Índice

- 11** Premio Figari 2016.
Mario Bergara
- 13** Una trayectoria contundente.
María Julia Muñoz
- 15** *Arte grande en modo pensamiento.*
Luis Mardones
- 17** Continuidad de un legado.
Pablo Thiago Rocca
- 21** Pablo Uribe (...)
Laura Malosetti Costa
- 97** Catálogo de obras: 1996-2016
- 129** Biografía
- 137** Bibliografía

Premio Figari 2016

Este año el Banco Central ratifica su compromiso con el Premio Figari al poner en relieve la obra de Pablo Uribe, un artista que mediante la significación logra despertar sensaciones muy diversas en el espectador, como solo pueden lograrlo los creadores destacados.

Esta es la razón del lugar que le otorgó el prestigioso jurado que, año tras año, realiza un minucioso análisis de las expresiones artísticas más variadas.

En este contexto, Pablo Uribe da testimonio concreto de la proyección y legado del Premio Figari como reconocimiento ya legitimado por la cultura uruguaya.

Mario Bergara
Presidente
Banco Central del Uruguay

Una trayectoria contundente

Una nueva edición del Premio Figari nos vuelve a convocar a la reflexión respecto de la importancia que este tipo de herramientas tiene a la hora de diseñar políticas de estímulo para el desarrollo de las artes visuales.

Se trata de una de las más potentes tradiciones artísticas de nuestro país, como lo vino a recordar, en tiempos recientes, la presencia de la obra de Joaquín Torres García en el MoMA.

Importa por el desarrollo espiritual, por la potencialidad emancipatoria que el arte tiene en términos de crecimiento humano, y también por las posibilidades que abre al posicionamiento internacional de un país pequeño en población y territorio, en la era de la sociedad del conocimiento, las economías creativas y la creciente prevalencia del capital simbólico. El arte guarda relación con cada una de esas notas que constituyen señas distintivas de la época.

Este premio es una muy feliz iniciativa puesta en marcha desde 1995 por el Banco Central, instaurando una tradición que lo honra y que, lejos de cualquier reduccionismo empobrecedor, hace que la institución que actúa como autoridad monetaria emita un mensaje claro que expresa cuánto importan el arte y la cultura para obtener un desarrollo armónico del país y el bienestar de sus ciudadanos.

Pablo Uribe ha sido el artista seleccionado, y es una muy merecida distinción que viene a reconocer una trayectoria contundente, plena en realizaciones que nos han invitado a la reflexión y al disfrute durante los últimos treinta años.

Uribe lleva a cabo un ejercicio de revisión de la iconografía nacional, medita sobre el arte, sobre su misión y sus trampas, y convoca a pensar sobre las bases mismas de nuestra identidad, moviéndonos de la comodidad muelle que traen consigo los símbolos consensuados y establecidos, hacia una zona de agitación de las ideas que siempre es necesaria, y que lo es, especialmente, en el Uruguay de nuestros días.

Dra. María Julia Muñoz
Ministra de Educación y Cultura

Arte grande en *modo pensamiento*

¿Qué mueve a Pablo Uribe a crear sus obras? ¿En pos de qué propósito, con qué objeto, buscando qué respuestas ha incursionado en tan diversos proyectos tras los que es posible, sin embargo, encontrar líneas de continuidad mantenidas con tenaz persistencia? ¿Para qué ha entrecruzado lenguajes provocando encuentros insospechados? ¿Con qué fin ha organizado un conjunto de significantes a lo largo de una trayectoria de singular gravitación?

Acercarse a una respuesta a esas interrogantes puede ofrecernos alguna clave a la hora de ensayar hermenéuticas que nos permitan una más perspicaz aproximación a la obra de este artista mayor que ha aportado una obra decisiva a las artes visuales del Uruguay de las últimas décadas.

Destaca, en el itinerario artístico de Uribe, una reflexión consistente sobre el arte, sobre sus mecanismos, sus dispositivos y lenguajes, sobre los procesos múltiples que conllevan su creación y recreación, sobre las interpretaciones, las infinitas lecturas y relecturas que siguen incrementando un caudal creativo que deviene así incesante.

Con especial atención, Uribe se pregunta acerca de los montajes y construcciones con que se presenta y exhibe el arte y sobre las miradas que determinan la gramática que organiza la obra, a veces tanto o más que el autor que la creó, según las convencionales conceptualizaciones de uso. «Me interesa la mirada del editor», ha explicado Uribe en alguna entrevista. Debe aprovecharse, entonces, la clave revelada por un artista que habla poco pero dice mucho en las escuetas palabras que pronuncia.

El curador colombiano José Roca ha sintetizado en forma insuperable uno de los rasgos sobresalientes del universo artístico uribiano: «El teatro de Uribe no reclama del espectador una suspensión de la incredulidad, sino una afirmación de la plena conciencia».

La lúcida recomendación de Coleridge se ve, de esta suerte, radicalmente invertida en el universo artístico de Pablo Uribe, quien parece empeñado en despertar la incredulidad más que en suspenderla.

La autoría, la creación, la curaduría, la producción, el coleccionismo, la sala de exposiciones, los museos, la museografía, las difusas fronteras

que les separan, todo ello aparece revisado en el itinerario artístico de Uribe. Joan Corominas registra lo siguiente en su *Diccionario Crítico Etimológico castellano e hispánico* sobre el origen de la palabra «autor»: del latín *auctor*, creador, autor, «fuente histórica», «instigador, promotor», derivado de *augere*: «aumentar, hacer progresar». Esta idea de «autor» relacionada con las acepciones de «aumentar, agrandar o mejorar» es muy cercana al cuestionamiento que Uribe lanza, siempre a través de sutiles metáforas, al propio concepto de autoría.

La tensión entre tradición e innovación, por un lado, y la revisión (respetuosa e iconoclasta a un tiempo) de las iconografías nacionales, desde Juan Manuel Blanes hasta el acto del Obelisco de 1983, por el otro, conforman capítulos centrales de su *iter* creativo.

Todo puesto en cuestión e interpelado. El suyo es, en un sentido amplio, un arte legatario del pensamiento de aquellos que Paul Ricoeur describiera como los maestros de la sospecha.

Porque hay desmontaje o desconstrucción toda vez que Uribe pone en evidencia distorsiones inducidas de las formas de ver. Las naderías que observadas a fondo encierran misterios, las repeticiones *ad infinitum*, la experiencia laberíntica, el arte dentro del arte, la intertextualidad, el juego de roles de representar y ser representado, la *mise en abîme*, la reflexión sobre el lenguaje y el metalenguaje, la revelación del artificio (al estilo del extrañamiento brechtiano que vuelve evidente la ficción y que recuerda la naturaleza del arte, que imita o representa a la vida sin ser la vida), todo ello está expuesto y al servicio de un arte sugestivo que desde su austeridad logra desencadenar inmensas resonancias connotativas. Cervantes y Borges ensayaron de manera magistral, en el campo de las letras, juegos de semejante tenor, dejando una huella memorable. De allí el desafiante enredo: 500 años después de la muerte del español y a 30 años del fallecimiento del argentino subsisten apasionantes controversias acerca de si el autor del Quijote fue Cervantes, Cide Hamete Benengeli o el borgiano Pierre Menard. La autoría, objeto de controversia. Uribe, bien acompañado.

Pablo Uribe es también heredero de otras tradiciones: estamos ante un artista que provoca encuentros entre las disciplinas artísticas y obtiene así fertilizaciones cruzadas: la arquitectura, el teatro, la música, la literatura, los libros, el cine, son abordados por su arte. Aunque se acerca a ellos sin petulancias teóricas o doctrinarias.

Uribe busca y logra enfrentarnos a los misterios cotidianos, aunque de esa experiencia no emerja una verdad pura y revelada. Solo fragmentos de verdad. Apenas fragmentos. El artista sabe que todo lo que puede ser enunciado está desprovisto de importancia.

Luis Mardones
Asesor del Ministerio de Educación y Cultura

Continuidad de un legado

El Museo Figari se enorgullece de abrir sus puertas a la vigesimoprimer edición del Premio Figari, que otorga el Banco Central del Uruguay.

Un prestigioso jurado integrado por Diana Mines, Ricardo Pascale y Alfredo Torres confirió el Premio Figari 2016 al artista Pablo Uribe, de reconocida trayectoria nacional e internacional. Por otra parte, y como hecho a destacar, el artista premiado ha concebido, en acuerdo con la curadora Laura Malosetti Costa, una exposición especialmente adaptada a las instalaciones del museo.

La obra de Pablo Uribe se nos ofrece como una reflexión sobre los problemas contemporáneos de la representación. Lo real y lo especular, la copia y el simil, la autoría y lo auténtico, el artificio y la simulación, conocen intersticios por donde la mirada de Uribe se aventura. Por esa fisura significativa el artista interpela la realidad –las realidades–, generando nuevos hechos estéticos que nos sorprenden por su gran poder de inventiva y por su rigor formal.

Una vez más, por séptimo año consecutivo, el museo renueva su compromiso institucional con la cultura y las artes visuales al vincular el legado figurario con la producción artística contemporánea de excelencia.

Pablo Thiago Rocca
Director del Museo Figari



Pablo Uribe (...)

Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.

Juan Carlos Onetti, *El pozo*, 1939.

La ilustración de tapa de la primera edición de *El pozo*, de Onetti (su primera novela publicada en Montevideo apenas un par de meses después de la invasión nazi a Polonia), llevaba la firma de Picasso. Un guiño deslumbrante de desparpajo en un libro con un destino poco frecuente en los de su clase: editorial inexistente con nombre inventado *ad hoc*, impresión barata en papel ordinario, tirada pequeña, fracaso de ventas, redescubrimiento tardío de la edición casi completa en un depósito. Sigue siendo un misterio quién es el autor de esa imagen apócrifa de un hombre de aspecto cadavérico y mirada alucinada. Ese objeto, ese gesto del autor y sus cómplices, ha sido recuperado por Pablo Uribe potenciando la poética onettiana desde la perspectiva de un lector agudo que, además, conoce bien de cerca el oficio de hacer libros. En *Mono* (2011) multiplica esa tapa ya mítica en un centenar de serigrafías, cada una de ellas única, para adaptarse a diferentes formatos de libros en blanco («monos», en la jerga de los diseñadores gráficos). En su comentario crítico, Riccardo Bogliione señala además una cita literaria de *El pozo* en este nombre: la «cabezota de mono» de Lázaro. Este gesto de Uribe se inscribe en sus líneas más agudas y sostenidas de reflexión crítica: el diálogo desestabilizador con los mitos de origen (*El pozo* como punto de partida de la literatura moderna de Uruguay), la discusión del estatuto del autor y su aura mítica, la celebración entre filosófica y divertida del fraude y la falsificación en pequeña escala,

Páginas anteriores:
Identikit, 2012-2016
Políptico
Medidas variables

Foto: Rafael Lejtregger

el desbaratamiento desordenador de los lenguajes y convenciones de las representaciones visuales y verbales.

Pablo es un frecuentador experto de la feria de Tristán Narvaja, una cantera preciosa de muchos hallazgos más o menos azarosos, una de las joyas más preciadas de la mítica Montevideo para bibliófilos y coleccionistas de cosas raras. Allí podría haberse encontrado con la edición príncipe de *El pozo* entre decenas de miles de libros con historias parecidas pero sin final feliz. De hecho, varias de sus obras tienen origen en esa forma montevideana de flaneurismo nostálgico y siempre un poco esperanzado de buscadores de tesoros escondidos. *Paisaje*, por ejemplo, una instalación de 2012 en la que despliega 60 libros nativistas que tienen en su título elementos evocativos del ambiente rural, se fue construyendo en largos recorridos por las librerías y puestos de libros viejos.

El paisaje uruguayo, una de las constantes obsesiones en la obra de Pablo, está allí transpuesto en un complejo sistema de signos que resulta en una imagen mental única en cada uno de sus espectadores. Como en las antiguas artes de la memoria, la tapa de cada libro evoca (a quienes lo leyeron y lo recuerdan) descripciones y climas literarios que tal vez le despertaron sentimientos que vuelven (o no) más o menos frágiles o difusos. El conjunto habilita también a imaginar el paisaje descrito en libros que no fueron leídos, a partir de su título, del diseño de su tapa, pero también quien quisiera podía hojearlos y aventurarse en su interior. *Paisaje* requiere de sus espectadores un recorrido demorado en forma de evocación literaria, una situación inestable entre contemplación y lectura. Hay tantas obras diferentes ahí como espectadores-lectores que las recorran y evoken (o no) sus propias imaginaciones disparadas por un universo de autores que va desde Bartolomé Hidalgo hasta Javier de Viana, Eduardo Enrique Hudson, José Morosoli, Julio C. Da Rosa, Enrique Amorim, Serafín J. García, Yamandú Rodríguez y otros creadores de libros que han alimentado por generaciones la *curricula* escolar de los uruguayos.

La cuestión del paisaje ya había sido abordada por él unos años antes, en 2006, cuando fue invitado por el Museo Blanes a realizar una instalación como artista-curador con obras de la colección. La exposición se llamó *Entre dos luces*.

Su elección no fue arbitraria: el paisaje aparece como uno de los géneros más «naturales» de la pintura: el artista que planta su caballete frente a la naturaleza y se deja llevar por su influjo para entrar en la modernidad y sacudirse el peso de las convenciones. Este ha sido el relato mítico del arte moderno, la gesta de los impresionistas fue narrada en estos términos y llegó a pensarse en su pintura como «sin estilo», casi como una empatía del pintor con las fuerzas de la naturaleza. Uribe eligió trabajar con una serie de cuadros que señalan el momento preciso en que aquella modernidad de la pintura era aprendida en los talleres europeos y resignificada por los artistas uruguayos. También era comprada por

coleccionistas uruguayos, y en ese ir y venir de artistas y de cuadros se sentaban las bases –siempre problemáticas– de una «pintura nacional». Ese momento se ubica con bastante precisión entre dos luces también en el tiempo: entre el final del siglo XIX y el comienzo del XX. Fueron aquellas unas décadas en las que la pintura al óleo reinaba indiscutida en el centro de la escena artística internacional, a la vez que los artistas plásticos embarcados en la aventura de la modernidad comenzaban a desmontar pieza por pieza las convenciones y saberes sobre los que se asentaba su antiguo oficio (desde las reglas de la perspectiva y el claroscuro hasta la técnica, los materiales y el soporte).

Entre dos luces es el título de una obra de Juan Manuel Blanes en la que el pintor del siglo XIX también jugó con una serie de ambigüedades en la relación entre las palabras del título y la imagen. Blanes pintó (probablemente en su taller europeo, durante su segundo viaje) un paisaje en el que representa con un fuerte poder evocativo la peculiaridad de la luz en la campiña uruguaya, atrapada en la hora en que el sol todavía ilumina a ras de suelo en pugna con las tinieblas de la noche. Pero, además, en el centro de ese paisaje pintó un gaucho en una extraña pose: en el acto de montar, tal vez, o desmontar, él y su caballo dan la espalda al espectador, alejándose hacia el fondo de ese espacio ilusorio que abre la ventana de la pintura. El gaucho vuelve su rostro y parece despedirse. Es el gaucho en retirada, entre dos luces: también la de la barbarie que él simbolizaba y la de la civilización en cuyo avance inexorable y necesario creía el pintor.

Pablo eligió cuidadosamente del acervo del Museo Blanes una serie de obras que también se hallaban «entre dos luces»: la del siglo XIX y la del XX, la europea y la uruguaya. Las desordenó, las superpuso, las despojó de sus etiquetas clasificatorias y puso a los espectadores en el incómodo lugar de mirar sin guía esa serie de pequeños y grandes paisajes que bien podían ser de algún lugar de Francia, Italia o de Salto o Tacuarembó. Desnudaba así la serie de convenciones que los artistas desplegaron a la hora de pintar un paisaje. Puso también en crisis las certezas de una identidad nacional en aquellas construcciones visuales que a menudo se celebraron por su «verdad» o empatía con ciertos caracteres típicamente locales. La ilusión de «realidad», el carácter de «ventana» de esos paisajes aparece problematizado en las reflexiones que Uribe puso en escena. De diferentes modos desenmascara su esencia de artificio, contraría el límite del marco, discute una supuesta «correspondencia» con una realidad fuera de ellos. El vacío en el centro del último tramo de su instalación, *La fenêtre ouverte*, llevaba a un punto de tensión la relación entre lo mostrado y lo oculto, lo visible e invisible de toda representación. Mostrar implica también ocultar. Y también, como en un juego de cajas chinas, hay cuadros dentro de los cuadros, y cuadros nuevos que se forman con fragmentos de otros, o memorias de otros cuadros en esos fragmentos.

Tal vez fue Blanes el punto de partida inspirador de esta instalación: sus gauchos y escenas del campo uruguayo fueron pintados, casi todos ellos, en Florencia. De hecho, como veremos un poco más adelante, ya hacía varios años que Uribe venía dialogando con su obra.

Otra aproximación –esta vez dialogando con la cartografía– a la cuestión del paisaje aparece en su *Carta de marear*, de 2009, una obra en la que pone nuevamente en juego su amor por los libros y su fisicidad, su saber respecto de las técnicas de impresión y su obsesión por la transposición de lenguajes. El río Uruguay se despliega allí en una serie de nueve libros, teñido de rojo sangre (la violencia se inmiscuye subrepticamente) en fragmentos y puntos de vista que pueden modificarse aleatoriamente según la manipulación de los espectadores. *Carta de marear*, exhibida en la V Bienal Vento Sul, de Curitiba, Brasil, fue comparada con acierto por Sylvia Werneck con el *Libro de arena*, de Jorge Luis Borges, como un «libro de agua» con posibilidades infinitas.

Mencionemos finalmente dos videoinstalaciones en relación con sus aproximaciones a la cuestión del paisaje: *Atardecer*, de ese mismo año 2009, y *Luna con dormilones* (2012). *Atardecer*, que formó parte del envío uruguayo a la 53ª Bienal de Venecia, es un doble retrato de un hombre extraordinario, a quien Pablo vio una vez en la televisión y le tomó bastante tiempo encontrar. Se trata de un biólogo del departamento de Treinta y Tres que desarrolló la rara habilidad de imitar con mucha precisión el sonido de los animales de su tierra. Dos proyecciones enfrentadas representan el día y la noche. En una, el hombre, serio y perfectamente trajeado, recrea el sonido de los animales e insectos de la noche, y en la otra los que se oyen de día. Se produce una disociación entre lo que se ve y se escucha en términos genéricos: vemos retratos y escuchamos paisajes. El resultado es bello y perturbador.

Luna con dormilones tiene como protagonista a Nubel Cisneros, un conocido meteorólogo que suele anunciar el pronóstico por televisión. Con su entonación seria de divulgador científico, el hombre describe meteorológicamente el cuadro de José Cuneo que evoca el nombre de la obra, que en ningún momento se ve. De a poco el espectador va deduciendo que la descripción refiere a esa pintura. Se trata, en realidad, de un cuadro hablado, narrado por alguien para quien esa luna inmensa y las nubes que la rodean tienen un significado preciso y alejado de la percepción vulgar, pero que de a poco se ocupa de los colores y los elementos compositivos con el mismo tono seudocientífico. Esta obra se inscribe no solo en las reflexiones de nuestro artista respecto del paisaje y los géneros tradicionales sino también en su trabajo sistemático con el corpus canónico de la pintura uruguaya.

En 2011 Uribe retoma el rol de artista-curador que había desplegado en el Museo Blanes en 2006 agregándole una dimensión nueva: la de coleccionista, para trastocar el orden lógico de autores, estilos, valores

y certezas de *connaissanceur*. En *Juan cree que el sol es una estrella*, que Uribe presenta como un políptico *work in progress* comenzado en 2011, expone una serie de obras sobre papel como su colección propia, aclarando que las adquiere a bajo precio, en general en la feria de Tristán Narvaja (otra vez...). Como observa en su texto crítico Verónica Cordeiro, el título mismo ya produce un desorden lógico: *sabemos* que el sol es una estrella (o creemos saberlo), pero Juan cree. El conjunto resulta un desafío francamente desconcertante. Otra vez, también, cada uno de nosotros, espectadores, nos vemos empujados a una tarea crítica ardua: el cómodo ejercicio de mirar, recurrir al catálogo guardado en la memoria, atribuir y enseguida recurrir a la cédula museográfica para evaluar si nuestra intuición fue acertada o no, se ve contrariado. Hay en el conjunto firmas tan improbables como aquella de Picasso en la tapa de *El pozo*, otras raras, apenas dudosas, difíciles de discernir, y algunos dibujos que tal vez resulten verdaderos hallazgos de tesoros recuperados del olvido. Caemos entonces, una vez más, en la trampa del Pablo Uribe artista transfigurado ahora no solo en curador sino también en coleccionista, tratando de descubrir la mano de Cabrerita, de Barradas o de Nelson Ramos, o la falsificación, el plagio, la copia en cada una de esas pequeñas obras sobre papel. No parece haber un proyecto preciso en el coleccionismo de Uribe, simplemente elige y adquiere en el mercado callejero aquellas obras que lo interpelan y cuyo precio le parece justo y accesible. Él es Juan, y cree. El problema es nuestro, él invita a mirar de otro modo.

Uribe se ubica como *deus ex machina* de las situaciones que crea para ofrecer, cada vez, oportunidades para reflexionar, imaginar, reír con algunos señalamientos y problemas que persigue desde hace años y que encara desde diversos ángulos. Uno de ellos es, sin duda, la cuestión de la tradición nacional uruguaya, sus íconos y emblemas anclados en el siglo XIX. Así, su diálogo con el «pintor de la patria» Juan Manuel Blanes ha dado lugar a algunas de las obras con que inauguraba el segundo milenio, como *Historia #006* (2000), o el tríptico *Prueba de cielo* (2001), obra esta última con la que Pablo obtuvo ese año el Gran Premio Nacional de Artes Visuales. Esas dos obras constituyen mosaicos de serigrafías monocromas sobre cola vinílica en los que el artista proponía un efecto casi radiográfico en su aproximación analítica, una suerte de transposición fantasmática de elementos de la imagen icónica de los gauchos florentinos de Blanes con sus poses de modelo de atelier europeo y sus trajes típicos, que enseguida comenzaría a trabajar desde otros lugares performáticos: *Proyecto Vestidor* (2002-2003) y *Alegoría*, 2004).

Proyecto Vestidor es una videoinstalación en la que, en un ámbito perfectamente neutro donde hay un perchero con ropas de gaucho, sucesivos actores entran en escena, se desvisten para vestir esas ropas y posar como algunos de los «gauchitos» pintados por Blanes. Uribe apela

con estas obras a la memoria y la cultura visual de sus espectadores, hay sucesivas capas de sentido según cuál sea el conocimiento que el espectador posea de esa iconografía blaniana que –no está de más señalarlo– ha poblado abundantemente toda la bibliografía escolar uruguaya. En su texto sobre esta obra, Graciela Taquini observaba con agudeza: «Obviamente Uribe posee un mayor grado de conciencia y un menor grado de certezas. [...] Uno afirma, el otro cuestiona». La transposición de la gestualidad decimonónica de aquellos pequeños óleos al lenguaje actoral de jóvenes del siglo XXI pone en evidencia su anacronismo y a la vez su persistencia en la memoria colectiva como piezas de un imaginario tradicional.

Otra obra emblemática de Juan Manuel Blanes, el *Juramento de los treinta y tres orientales* (1878), tempranamente incorporada a la construcción de la imagen de Uruguay como nación independiente y unificada, ya había sido objeto de un sutil pero preciso señalamiento crítico por parte de Pablo Uribe en una instalación apenas perceptible que integró la exposición *Marcas oficiales*, en el Centro de Exposiciones Subte: *Alegoría*, 2004. El actor principal de esa obra era un guardia de sala que debía permanecer custodiando el pequeño boceto –perteneciente al Museo Histórico Nacional– de la tela inmensa, sentado en una silla en forma permanente bajo él. De este modo Uribe señalaba, en la figura del guardia, el rol de las instituciones públicas en la preservación de aquellas imágenes como lugares de la memoria colectiva de sucesivas generaciones de uruguayos.

En 2007, en ocasión del Encuentro Regional de Arte en Montevideo, colocó en lo alto de la fachada del Museo Blanes, ligeramente inclinados como ángeles protectores del público que ingresaba a esa antigua casona de estilo italianizante, a dos caciques charrúas: *Dos coronas*, se llamó esa instalación de dos esculturas, *Zapicán* y *Abayubá*, copias de las realizadas por Nicanor y Juan Luis, los dos hijos de Blanes, cuyo sojuzgamiento a la voluntad paterna y trágico final probablemente Pablo también tuvo en mente al elegirlos y colocarlos allí pintados de negro. Como observa Roberto Amigo, con esa operación Uribe planteaba la reversión simbólica del violento proceso del exterminio de los charrúas, proponiendo un diálogo crítico con la historia que se narraba en el interior del museo.

En sus videoinstalaciones Pablo recurre a menudo a otros (como en el caso del guardia de sala) para que actúen sus señalamientos, proposiciones y transposiciones subversivas de los lenguajes y las representaciones tradicionalmente aceptados como «naturales». En 2006, por ejemplo, en ocasión del décimo aniversario de la reapertura del teatro Florencio Sánchez, en la calle Grecia, único e histórico centro cultural del barrio del Cerro, en Montevideo, Uribe invitó a vecinos de la zona –el público habitual de la sala, cuyo rol tradicional (como en todos los teatros) ha sido siempre aplaudir desde la butaca a los actores en escena– a subir

al escenario y saludar. Cada uno de ellos adoptó una actitud distinta: algunos saludaron como actores, otros aplaudieron desde el escenario, algunos disfrutaron ese momento de protagonismo, otros se mostraron tímidos. Pero esos personajes imprescindibles de toda actividad teatral tuvieron por una vez, en esa obra, un lugar diferente, luminoso.

Otra operación desordenadora de roles realizó Uribe en *Air discurso* (2012). En esa videoinstalación invitó a cinco muy conocidos actores de la escena teatral uruguaya –Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina y Walter Reyno– a declamar la proclama histórica de noviembre de 1983, que señaló el comienzo del fin de la más larga y cruel dictadura que sufrió Uruguay (de 1973 a 1985). Leída en su momento por el actor de la Comedia Nacional Alberto Candéu, casi sin ademanes, con la gravedad y dramatismo de aquel momento crucial, la proclama adquiere en la performance de cada uno de esos intérpretes un carácter diferente, nuevo. Mario Sagradini señala la ironía de Pablo al llamar a su obra *Air discurso*, vinculándola al *Air guitar*: «contemporáneas simulaciones de guitarristas o solos de guitarras del mundo fundamentalmente rockero, anexando a su obra mundos lejanos al histórico-político-militante».

En esta misma línea de simulacros performáticos, y retomando su flaneurismo por Tristán Narvaja, Uribe realizó en 2014-2015 *The song remains the same*. En la feria escuchó al chinchinero chileno residente en Montevideo Waldo Carrillo. Los chinchineros son una especie de hombres orquesta que realizan un arte difícilísimo de coordinación de toques de bombo, platillos y redoblante, que llevan a la espalda y tocan por las calles. Pablo lo invitó a grabar el solo de batería más famoso del mundo del rock, primero en todos los *rankings* de popularidad: el de John Bonham en la canción «Moby Dick», de la banda inglesa Led Zeppelin, que fue lanzada en el álbum *The song remains the same* en 1969. El simulacro es perfecto: vemos al chinchinero tocar y escuchamos a Bonham, pero esto solo se hace evidente al final, cuando escuchamos los *riffs* de las guitarras que no están allí. Led Zeppelin, señala Uribe, suspicaz, es la banda que más juicios ha tenido por plagio.

Esta obra se inscribe en una reflexión más amplia a nivel regional y su vínculo con la escena global en su obra reciente. Invitado en 2013 por el Museo de Arte Moderno de San Pablo a trabajar en un proyecto con su colección, en la línea del realizado en el Museo Blanes en 2006, Uribe hizo una intervención que llevó el título (abstracto) *Superposição de quadrados*. Allí trabajó con la tradición modernista de pintura abstracta, que tiene un lugar destacado en la colección del museo, superponiendo planos de color a las obras del acervo seleccionadas por él y dispuestas en forma de marco en los accesos. El efecto asfixiante de la superposición del montaje aparece como un señalamiento acerca de la propia historia y tradición del museo en relación con el arte no figurativo y su capacidad

de clausurar el relato ficcional, pero también, como observa al respecto Lisette Lagnado, «acaba iluminando también sobre la poca visibilidad del acervo y las restricciones de espacio de su reserva técnica». *Superposição de quadrados* parece también el punto de partida para las reflexiones más recientes de Uribe respecto de la tensión que las vanguardias históricas del siglo XX produjeron en su vínculo con el público. Podría pensarse en Kasimir Malevich como el interlocutor o el referente más directo de ese diálogo.

La operación que realiza Pablo en su proyecto *Croma* (2015-2016) es de una radicalidad inédita en su obra, aun cuando retoma el diálogo con la tradición pictórica de Uruguay: el referente iconográfico desaparece para ser evocado en planos de color que descomponen analíticamente un cierto clima cromático de una serie de obras del pasado. Él declara que busca «conformar un mapa cromático plano –y a escala real– de la tradición pictórica uruguaya». Pero tal vez siempre está buscando otra cosa: un universo mínimo de espectadores con la suficiente paciencia y sapiencia como para decodificar y disfrutar sus propuestas, que siempre tienen un trasfondo de risa filosófica. En *Croma*, la sucesión perfecta de rectángulos de colores perfectamente lisos y perfectamente logrados merced a la ciencia de la restauración evoca una pintura figurativa del pasado nacional uruguayo: de Cuneo, Laborde, Costigliolo o María Freire. El espectador enfrenta una serie de desafíos. Como en *Juan cree que el sol es una estrella*, el espectador debe creerle a Uribe para transformarse en su cómplice: no tiene ante sí la pintura evocada por el título, no puede comprobar la exactitud de la cita cromática, ni siquiera puede evaluar el modo de pintar esos rectángulos cromáticos por parte del artista, porque no lo ha hecho él: encargó a una restauradora profesional alemana, Mechtild Endhardt, la preparación del color exacto y el cubrimiento de las telas sin que ni una sola pincelada se haga evidente. Parecería que hubiera en esta serie la pretensión seudocientífica de un despojamiento total de emociones, al menos eso pretende el artista, aunque él ha elegido cuáles de los muchos colores desplegados en cada cuadro de referencia se aislarán para maximizarse, ¿no hay acaso alguna subjetividad allí, en esa elección? Él se ríe y comenta que algunos han creído (equivocadamente) que «finalmente Uribe se decidió a pintar».

Puede decirse que la obra de Pablo Uribe se encuentra en una perfecta sintonía con la *mainstream* artística contemporánea teorizada por sus grandes referentes occidentales. Recupera y construye archivos oscuros e inquietantes, recurre al simulacro, la copia, la transposición o el silencio para producir incertidumbre respecto de la figura del autor. Emancipa al espectador haciéndolo partícipe de sus creaciones, lo enfrenta a lo indecible y le exige un rol cada vez más activo. Ideas que campean en la escena artística contemporánea aparecen como trasfondo o sostén de

operaciones estéticas que viene realizando desde hace ya veinte años en relación con la historia y las tradiciones de Uruguay.

Sin embargo, él se declara poco interesado en teorías estéticas, es más bien un lector de literatura, del presente y del pasado. Creo que es un lector muy atento a la interacción con las palabras que su obra reclama para crear (o recrear) comunidades de sentires y de pensamientos.

En ese sentido, su diálogo con el siglo XIX es crucial: se detiene en el momento en que las imágenes, las palabras y los sonidos fueron pensados como piezas en la construcción de una comunidad nacional. Entonces desnaturaliza todo, somete los lugares comunes a un examen crítico demoleedor y nos lanza esos fragmentos a la cara. Diferentes momentos, diferentes piezas, han ido componiendo su obra: de Blanes a Onetti, desde la gesta de los 33 orientales hasta la proclama de 1983. Los pone en diálogo con las grandes tradiciones de la pintura europea: desde la escuela paisajística de Barbizon hasta la abstracción de las vanguardias del siglo XX.

Recorre los lugares comunes de la «uruguayidad» como burlándose, como poniendo incómodo al espectador que no comprende, pero invitándolo a sumarse a un gesto uruguayo por excelencia: la ironía. Una ironía trabajada a lo largo de dos siglos, un sentimiento de superioridad disfrazado de severa austeridad (en los gestos, las costumbres, los ritos cotidianos) que tal vez Uribe siente que está en riesgo de perderse, de la mano del espectáculo global.

Tal vez él sea un adalid de una identidad nacional que sostiene solapada, graciosamente, su inútil superioridad entre dos poderosos gigantes regionales.

Despliega acertijos y desafía a sus públicos. Esos acertijos no tienen fondo, algunos permanecen indescifrables incluso para el escritor-crítico-curador que Pablo convoca cada vez para brindarle explicaciones y escuchar interpretaciones, para volverlo intermediario o traductor o médium. Sin embargo Pablo Uribe no deja nunca de pensar en el diálogo capaz de crear comunidades de nuevos espectadores cómplices, lejos de ello, en diciembre ha planeado una exposición en el pequeño pueblo donde reside largas temporadas y tiene su estudio: el Paraje Zunín, en el departamento de Colonia. Le preocupa que sus vecinos no conozcan su obra, exhibida en general en Montevideo y en bienales y exposiciones de grandes ciudades del mundo. Entonces seleccionó algunas de sus videoinstalaciones y convocó a los alumnos de sexto año de la escuela del pueblo para dialogar con ellos, conversar sobre sus obras, escucharlos e invitarlos a oficiar de guías de la exposición para los vecinos.

Uribe es un artista filósofo. No resulta sencillo transformarse en su público. Es necesario en general ser uruguayo o al menos conocer bien el arte y la cultura orientales.

Aun así, el más reciente de sus proyectos *Croma* requiere no solo eso sino también tener muy presentes, en la cabeza y en el ojo, algunas obras emblemáticas de la historia del arte de Uruguay. Hay en *Croma*, sobre todo, una operación intelectual compleja. Es el resultado de años de trabajo y reflexión sobre los símbolos nacionales uruguayos, sus tradiciones, su pintura, los géneros del siglo XIX, la relación con las vanguardias internacionales en el XX, etcétera. *Croma* representa un grado extremo de esas líneas de búsqueda, la llegada a un punto máximo de abstracción de aquel pasado evocado, transpuesto, discutido de muchas otras maneras en sus obras anteriores. En *Croma* el simulacro no resulta evidente, no hay falsedades a descubrir y hasta retacea a sus seguidores históricos el placer de seguir el hilo de su ironía. Cada uno de esos monocromos tiene un largo proceso tras de sí que no se ve. Es, justamente, como esa clave de color –croma– que se ubica detrás de un actor como un espacio vacante, destinado a ser sustituido por una imagen o escena vinculada con la acción o el discurso del actor en primer plano. Parece que no hay casi nada, solo un color del pasado traído al presente con precisión quirúrgica.

Aquí, detrás nuestro no hay un gaucho, ni dos gauchos, ni treinta y tres gauchos.

Laura Malosetti Costa
Octubre de 2016

Laura Malsoetti Costa nació en Montevideo, es doctora en historia del arte (UBA), académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, investigadora principal del CONICET - Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) en la Universidad Nacional de San Martín, donde también es docente. Ha escrito numerosos libros y artículos sobre arte de Argentina, Uruguay y otras regiones de Latinoamérica.

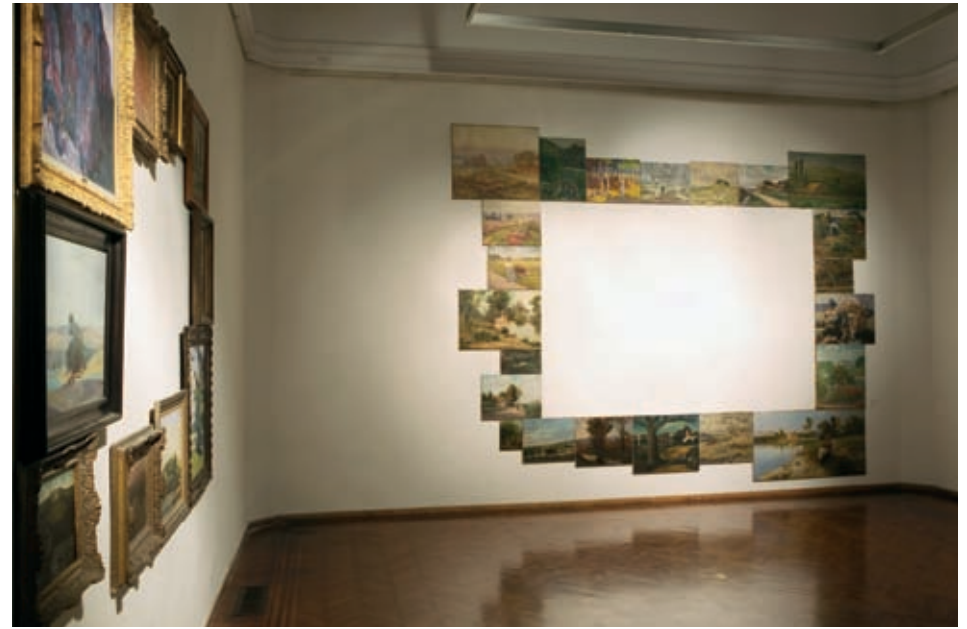


Mono, 2011
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Dimensiones variables



Paisaje, 2012
Instalación
[60 libros nativistas]
Medidas variables

Foto: Rafael Lejtregger



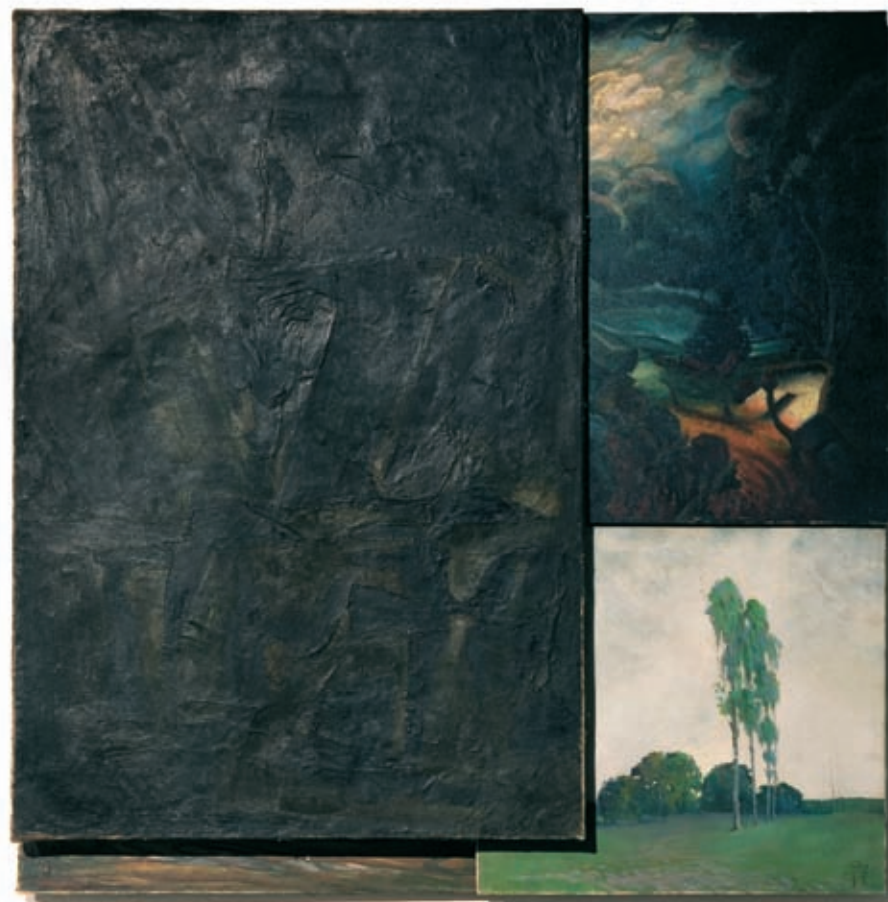
Entre dos luces, 2006
Vista de la instalación en el Museo Blanes
Montevideo, Uruguay

Foto: Rafael Lejtregger



La condición humana, 2006
Intervención «site specific»
170 x 170 cm

Foto: Rafael Lejtregger



La destrucción del paisaje, 2006
Intervención «site specific»
170 x 170 cm

Foto: Rafael Lejtregger



La fenêtre ouverte, 2006
Intervención «site specific»
525 x 400 cm
[Detalle]

La condición humana, 2006
Intervención «site specific»
170 x 170 cm
[Detalle]

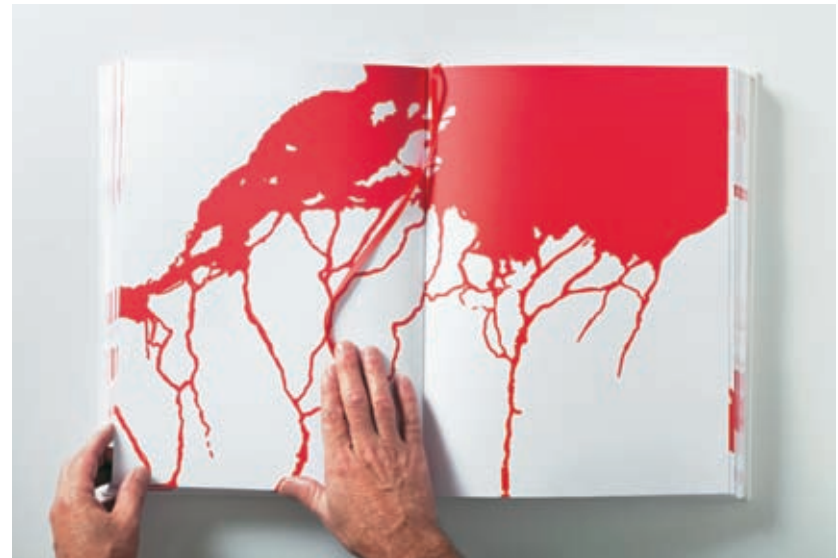
Foto: Rafael Lejtregger



Carta de marear, 2009
Impresión offset sobre papel
Edición de 3 colecciones de 9 ejemplares cada una
Medidas variables

Foto: Rafael Lejtregger



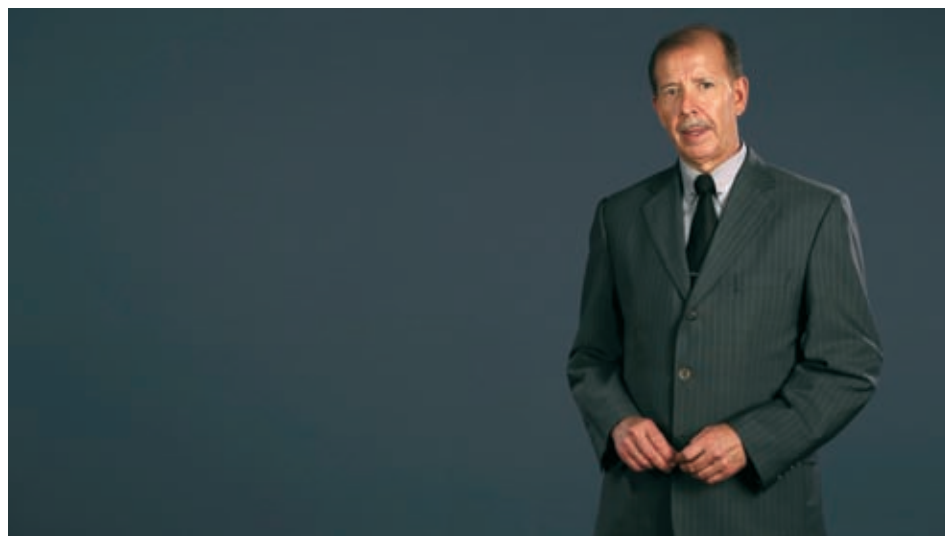


Atardecer, 2009
Videoinstalación
2 canales, 16 minutos
Medidas variables

Foto: Rafael Lejtregger







Luna con dormilones, 2012
Video monocanal
5 minutos, 10 segundos + loop
Medidas variables

Foto: Pablo Abdala







Juan cree que el sol es una estrella, 2011-2016
Técnica mixta
Políptico
Medidas variables

Foto: Rafael Lejtregger



Dos coronas, 2007
Intervención «site specific»
Dimensiones variables

Foto: Valentina Bolatti





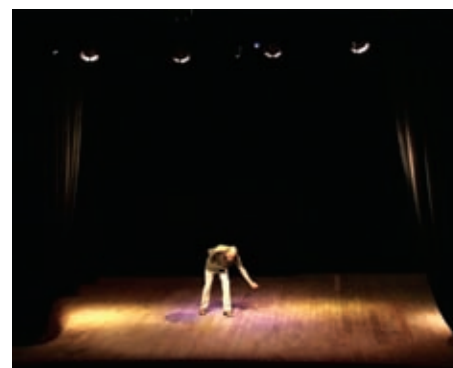
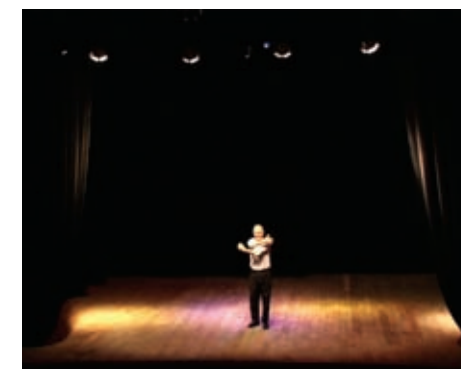
Coleção/Collection, 2008
215 serigrafías sobre catálogo institucional del
Museo de Arte Contemporáneo (MAC USP), San Pablo, Brasil.
28,5 x 28,5 cm (cerrado)
Edición: 1/1

Foto: Rafael Lejtregger





Saludos, 2006
Video monocal, 9 minutos
Dimensiones variables





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

Foto: Rafael Lejtregger







The song remains the same, 2014-2015
Video monocal, 4 minutos, 44 segundos
Medidas variables

Foto: Lucía Garibaldi







Superposição de quadrados, 2013
Intervención «site specific» con obras del acervo
del Museo de Arte Moderno (MAM), San Pablo, Brasil.
350 x 1267 cm
[Detalle]

Foto: Edouard Fraipont

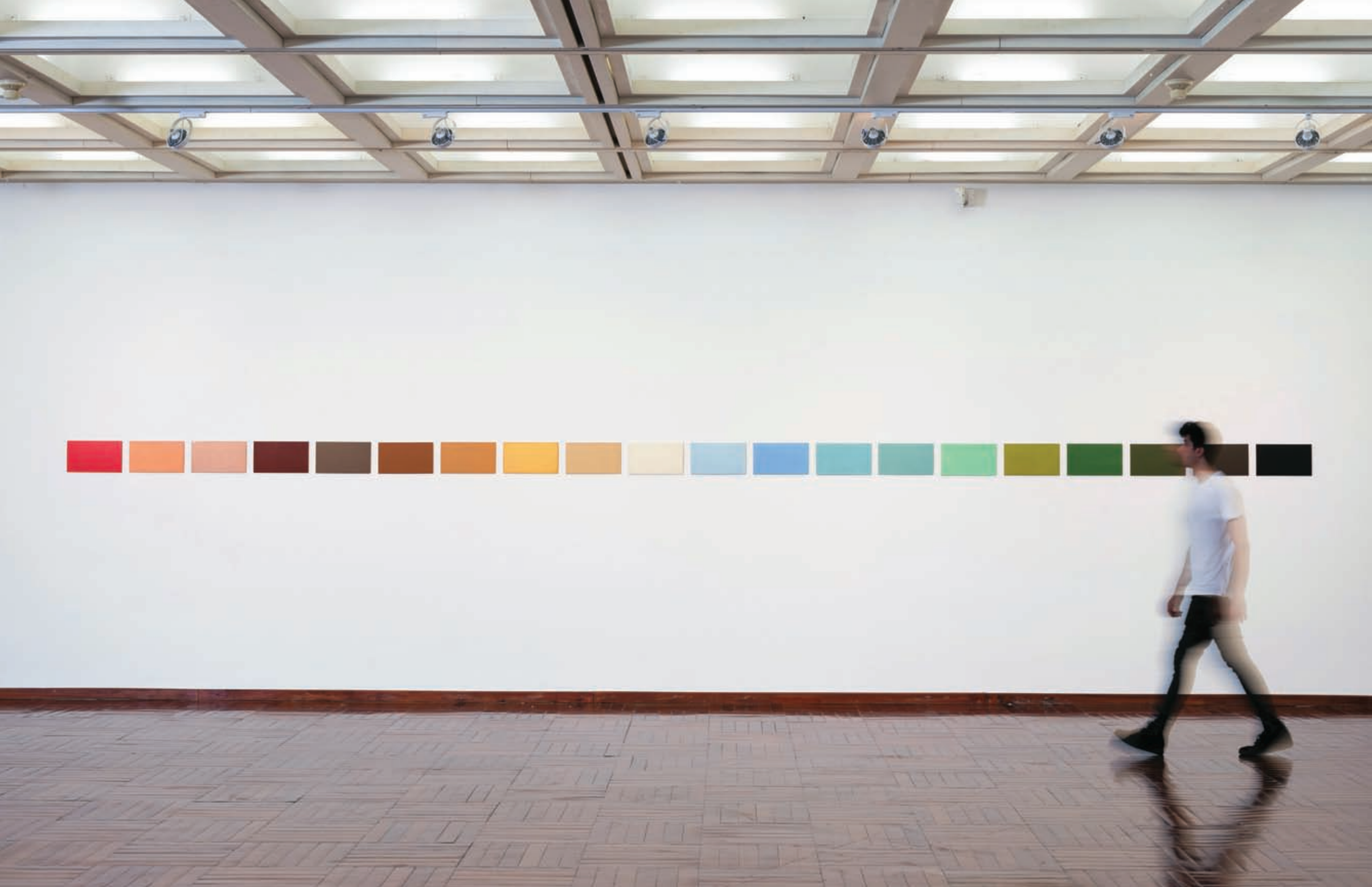






Croma I, 2016
[Nicanor Blanes, *Bella Vista*]
Óleo sobre cartón entelado
20 piezas
20 x 36 cm c/u

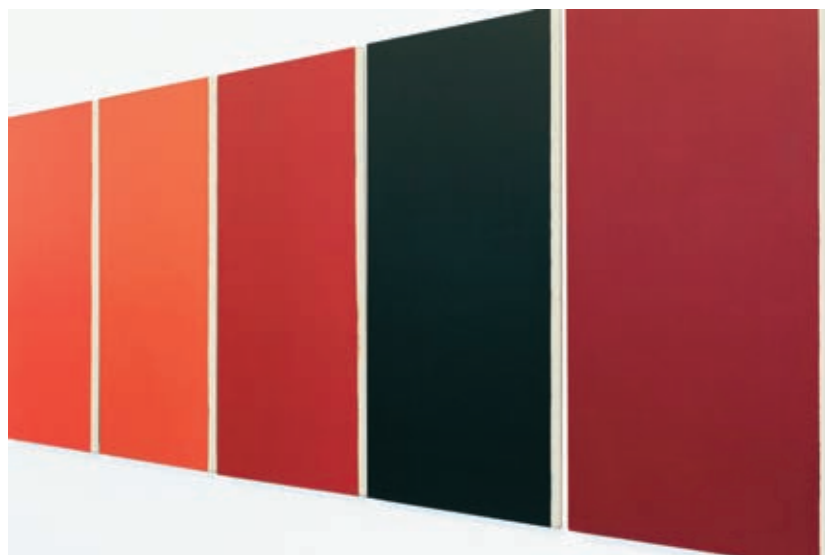
Foto: Rafael Lejtregger



Croma IV, 2016
[Miguel Ángel Pareja, *Gaucho sur fond orange*]
Óleo sobre tela
10 piezas
59,5 x 44,5 cm c/u

Foto: Rafael Lejtregger





Croma III, 2016
[María Freire, Córdoba 70-145]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 x 68 cm c/u

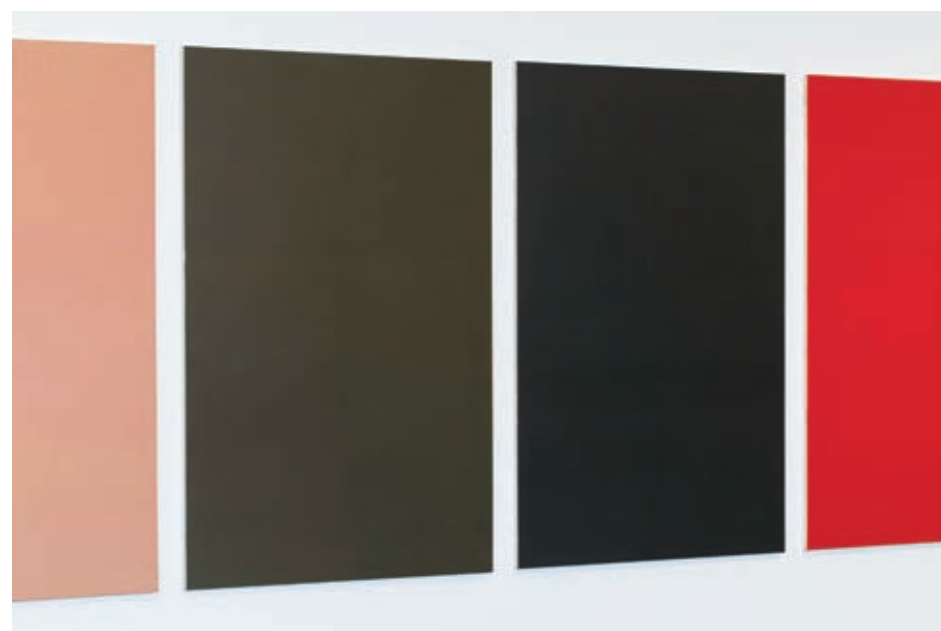
Foto: Rafael Lejtregger





Croma VII, 2016
[Guillermo Laborde, *Retrato de Pombo*]
Óleo sobre tela
10 piezas
169 x 110 cm c/u

Foto: Rafael Lejtregger





Catálogo de obras 1996-2016

Textos de:

Hugo Achugar

Enrique Aguerre

Roberto Amigo

Patricia Bentancur

Riccardo Boglione

Inés Bortagaray

Verónica Cordeiro

Nelson Di Maggio

Jacqueline Lacasa

Lisette Lagnado

Gabriel Peluffo Linari

José Roca

Mario Sagradini

Graciela Taquini

Santiago Tavella

Alfredo Torres

Sylvia Werneck

Edición: Inés Bortagaray

01

Domingo
1996



De una manera extremadamente sutil, Pablo Uribe se apropia de una imagen cualquiera y eso es pretexto para su personal *poema sucio*. Su propuesta artística, difícil de encasillar, crece a partir de «esa materia humilde y humillada».

Para producir esa luz, sobre una docena, poco más, poco menos, de grandes hojas blancas, centra un pequeño paisaje hogareño obsesivamente repetido: un hombre sentado en un sillón, solo, con la pesarosa sustancia que adquiere la soledad de los domingos.

A su manera, Uribe trastoca las constancias de lo posible mediante la estrategia del misterio. Esos hombres sentados, la soledad de esos purgatorios perpetuamente domingueros, es poblada con la espesura del misterio. Frente a esa voluntad consumada es inconducente cualquier disección analítica.

En lo que contemplamos —hacia nuestro exterior o hacia nuestro interior— está solicitándonos superar la neutralidad de la expectación pasiva para involucrarnos como oficiantes en la consagración de los misterios cotidianos.

AT

02

Universal es el pollo que crece entre un cerco de estacas
1996

El título se desprende de un texto de Ferreira Gullar (poeta y crítico de arte brasileño, redactor del manifiesto «Neoconcreto»): «No hay ninguna poética universal: universal es la poesía, la vida misma. Universal es Bizuza, cuya voz se borró con su garganta deshecha hace años en el fondo de la tierra. Universal es la quinta de la casa, llena de plantas, estallando verde en el día *maranhense*, lejos de París, de Londres, de Moscú. El pollo que nace y muere allí, entre los cercados de palos. El olor del gallinero, la noche que pasa arrastrando billones de astros sobre nuestra vida de poca duración».

Los recuerdos de domingos muestran aquí a un señor de lentes oscuros, vestido con esmero, sentado en el centro de un sofá. En esta versión de Uribe, el *poema sucio* nos muestra al hombre universal, que esta vez nos mira a la luz de un domingo que pretende ser cualquiera.

La fábula gravita en los cruces: la estampa, el hombre, su mirada, el título, la alianza peculiar con que este video acompaña la instalación *Domingo*.

IB



En la Bibliografía (páginas 137 a 144) se indican con un asterisco (*) las referencias bibliográficas utilizadas como base para varios de los textos que forman parte del Catálogo. En algunos casos los textos fueron editados para poder incorporarse en estas páginas. Para esta publicación se escribieron especialmente las reseñas firmadas por Inés Bortagaray y Riccardo Boglione (excepto el texto para la obra *Mono*, que data de 2011).

03

Iguales
1999



Con un despojamiento que roza el ascetismo minimalista, adecuado a las dimensiones de las salas y a la trayectoria de Uribe, hay una apuesta a los equívocos de la mirada condicionada por los medios masivos de comunicación.

Siguiendo una investigación anterior, ahora ampliada y enriquecida, Uribe entrecruza varios lenguajes: obra plana con sesenta monocopias sobre sellador de fotografías domésticas, tres proyectores de diapositivas, videos con cuatro monitores y un espacio sonoro.

He aquí el retrato, la persona, el paisaje, la identidad, a través de primeros planos de imágenes fijas y diluidas, la uniformidad escondida que solicita la percepción detenida del visitante, el esfuerzo mínimo de atención para descubrir lo singular en el conjunto.

Como sucede con los quince testimonios de personas de diferentes nacionalidades hablando lenguas propias, en ese nomadismo cultural que caracteriza la globalización actual, es la máquina de la visión que se pone en marcha en una propuesta que, en su aparente sencillez, pone en evidencia una densidad comunicativa de singular sugestión.

NDM

04

Iguales (Once)
1999

La idea recuerda a las luchas internas de Yákov Petróvich Goliadkin, personaje de *El doble*, la novela de Fiódor Dostoyevski, o el argumento de *Dead ringers*, película de David Cronenberg que contaba la historia de dos gemelos (interpretados ambos por Jeremy Irons) y el drama de una identidad inseparable.

Dos personas (gemelas) se observan y giran sobre su propio eje: el video de Pablo Uribe muestra a dos personas iguales que parecen proponer el juego «encuentre las siete diferencias» (o dónde recala lo particular y dónde el universo duplicado).

Ya emergía en *Once*, en 1999, esta inquietud sobre las luces y sombras de la duplicidad, idea que brota y sigue floreciendo en *Atardecer* (el doblaje de la naturaleza, el calco en un mapa sonoro, pero además el actor ante sí mismo, por obra del montaje).

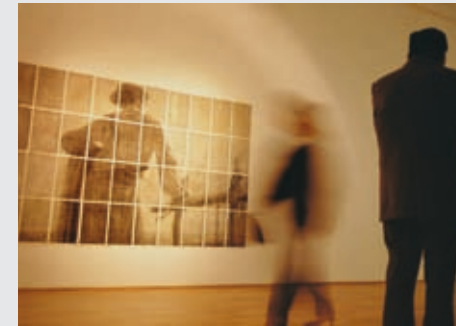
La imagen y su reflejo, lo que es singular y único, conceptos que bordan la filigrana íntima del trabajo de Pablo Uribe, se ven clonados en la luna de un espejo.

IB



05

Historia
2000



En esta serie de monocopias sobre cola vinílica los protagonistas son *Los gauchitos* de Juan Manuel Blanes. Los detalles de esta serie de fines del siglo XIX adquieren en esta obra de Pablo Uribe, cien años después, una trama, una ampliación y una impresión múltiple que borran los trazos originales de la pintura.

Aparecen, entonces, la mancha, las líneas compositivas, una gramática visual, a partir de estas pinturas que han configurado nuestra manera de pensar y percibir la imagen del gaucho (paradójicamente, no embarrado por las faenas rurales, bárbaro o reacio a la pose, sino festivo, pulcro y sereno, delante de la inmensidad de los campos) que Blanes retrató durante sus estadias en Italia.

Los íconos fundacionales de una cultura emergente se miran acá como antepasados. Con el estudio y la reelaboración de la iconografía de Blanes (que retomará en su *Proyecto Vestidor*, varios años después), Uribe hilvana una reflexión sobre el travestismo cultural y la traslación de modelos.

IB

06

Prueba de cielo
2001

El juego es el de la apropiación o el eco. En series como *Croma*, quince años más tarde, Pablo Uribe va a sustraer de obras de arte ajenas el color. Aquí el motivo «expropiado» es la figuración: la serie de gauchos de Juan Manuel Blanes. En la conversación que Uribe establece con Blanes estos gauchos se han desplazado desde aquel universo florido y bucólico que representaba a nuestro gaucho — «civilizado» éste hasta volverse lírico, alumbrado por un espíritu apacible y hasta romántico— para posarse — a modo de cita— en la revisión. En efecto, en *Prueba de cielo* el cuadro elige contar lo que está inmediatamente arriba de los rostros (ataviados con vincha o con sombrero), como si se ilustrara su cosmos o su medio ambiente. El cielo (sepia, gris, blanco, rasgado, en jirones) se impone ante nuestros ojos y nos habla de presagios, tribulaciones, o acaso de una próxima extinción.

Hay un eco sangriento en las estampas (serigrafías sobre cola vinílica) de este tríptico de Uribe, que ganó el Gran Premio del 49 Salón Nacional de Artes Visuales en Uruguay.

IB



Pie de foto
2001



¿Qué es una fotografía sino una imagen producida —física, mágicamente— por la luz? Pablo Uribe trabaja con dos fotografías y con algo más. Trabaja con la palabra. La proyección de la imagen sobre la palabra, de la palabra sobre la imagen; es decir, trabaja con el espacio construido a partir de la proyección de la luz en el aire.

Trabajo conceptual, el de Pablo Uribe es también un discurso o un metadiscurso sobre el propio ejercicio de la memoria. ¿Qué recordamos cuando miramos una fotografía? ¿Qué nos atrae de ese instante de la historia —individual, familiar, colectiva, social— atrapado en una fotografía? Pero también es una crítica o una reflexión política e intelectual sobre la memoriosa práctica contemporánea.

Uribe intenta, si no contestar ¿por qué algunos estamos en Uruguay tan obsesivos con el pasado y con la memoria?, al menos provocar la reflexión sobre este hecho.

Contrasta la contemporánea obsesión por la memoria con la mirada hacia el futuro en décadas pasadas. La memoria del aire o la memoria de la luz implica de hecho una deconstrucción del ejercicio de la memoria.

O mejor, un cuestionamiento al ejercicio actual de algunos (muchos de nosotros, algunos de nosotros) por el pasado. Es posible que haya una variante etaria que incida en la propuesta de Uribe —uno de los más jóvenes, si no el más joven de los artistas convocados—, pero creo que no, que no es esa la clave.

La memoria o el ejercicio de la memoria no reconoce nacionalidades, edades, géneros ni clases. Todos practicamos el oficio de la memoria. Lo que Uribe plantea es una convocatoria a la imaginación. No la imaginación de la memoria en el sentido de no ser necesariamente fuente de verdad, sino una convocatoria o un llamado a imaginar el futuro.

En ese sentido, quizás la desmaterialización de la proyección, el desmontaje del pasado y/o de la memoria que realiza Uribe trabajando aire, luz, ilusión óptica, no sea una forma de afirmar una supuesta «memoria de la luz/el aire» sino, por el contrario, de indicar que la memoria es aire, ilusión óptica, proyección.

Precisamente, lo que Uribe realiza es una «proyección». Una proyección de esos íconos de la memoria que son las fotografías para provocar/convocar/estimular otra «proyección»; ese otro sentido que mira hacia adelante y no hacia atrás; es decir, una suerte de «memoria *para* el futuro».

HA

La idea no es mala
2002



En la proyección, Pablo Uribe, presunto crítico o director de cine, describe una película, o a un director que en un primerísimo primer plano habla de una película que «no es demasiado original». En su parlamento menciona a Velázquez, a Fellini, a Kiarostami.

El plano se abre cuando Osvaldo Cibils interviene para dirigir al director, matizando sus críticas con la frase «La idea no es mala». Nicolás Branca llega para rezongar a Cibils por su pésima actitud durante su aparición y dirige al director que a su vez está dirigiendo al director. En un primer plano, Santiago Tavella (un testigo, un espectador) pasa delante de la cámara observando el cuadro. Detrás de la cámara, registra el *loop* Matías Bervejillo.

El ciclo se repite una y otra vez, en un aparente *sinfín*. Todos los participantes en este juego laberíntico (de la ficción dentro de la ficción, la cita dentro de la cita) son, a su vez, artistas, que en la obra representan actores, directores, espectadores, en un espacio (el Subte montevideano) que sirve para la puesta en escena y es a la vez la sala de proyección de la obra.



«A Uribe le interesa la replicación. Representar y ser representado. En esta obra concebida *in situ* recurre a un concepto un tanto neobarroco. En el espacio propio de la exposición recrea una perspectiva infinita en abismo, un *sinfín* de cajas chinas, como cuando se enfrentan dos espejos. Si bien se conocería su origen: el espacio expositivo, éste queda cuestionado», apuntaba la curadora argentina Graciela Taquini.

Nosotros, atrapados en el metalenguaje, asistimos a un simulacro continuo, con ligeros cambios en los diálogos, con el cruce de los personajes en escena, con la apertura del plano que va revelando, en cada paso, un secreto que es un mantra: esto es un artificio, es decir, el resultado de hacer arte.

IB

Proyecto Vestidor 2002-2003

En esta videoinstalación Pablo Uribe representa un dispositivo para vestirse. Desde el título, propone una idea de proyecto, de trabajo progresivo en una pared que cala electrónicamente y cuyo espacio virtual dialoga constantemente con el espacio expositivo.

En una serialidad y una temporalidad que podrían prolongarse eternamente, un conjunto de personas comunes realiza una *performance* para la cámara. Penetran en el espacio *in* de la pantalla, se desvisten, se personifican y posan desdramatizadamente.

Una suerte de «detrás de la escena» y de «representación» que conviven en un espacio blanco e ilimitado, solo señalado por un perchero con ropa y accesorios colgados. Puro artificio. Como por arte de magia estas personas se transmutan en personajes.

Una vez lograda la pose a pedido del autor, simulan iconografías de gauchos de Juan Manuel Blanes, consagrado como el «pintor de la patria» por la historia oficial, a quien se considera fundador del arte uruguayo, un artista académico que a mediados de siglo XIX desde Florencia creaba paisanos pulcros, mansos y blancos frente a un paisaje siempre idealizado.

Desde la recepción el espectador se convierte alternativamente en un *voyeur* que observa cómo se desnudan para luego compartir el guiño cómplice de la cita artística, en caso de que posea un saber enciclopédico, o simplemente gozar con la transformación y el «como si».

Uribe juega con el tiempo, no solo con el pasado romántico y el presente posmoderno, sino con el antes y el después. Propone una ambigüedad, un juego dialéctico entre verdad, mentira, presentación y representación, fundar y refundar, vida y arte, realismo e idealización, entre lo banal y lo sublime.



Obviamente Uribe posee un mayor grado de conciencia y un menor grado de certezas que Blanes. Mientras uno creaba las bases para el arte y la historia de Uruguay, otro revela el engaño, muestra el revés de la trama. Uno afirma, el otro cuestiona.

En el juego de fondo y figura Blanes imprimía el horizonte de un paisaje quizás más pampeano que el oriental de cuchillas. Un paisaje que no había sido pintado en *plain air* sino en el amnésico recuerdo europeo. El horizonte, un *tropo* del arte latinoamericano, ha sido históricamente el eje del encuentro virtual y del equilibrio entre el cielo y la tierra.

Para Uribe solo existe la dimensión humana. Parecería que no hay lugar, que no hay territorio, no hay adentro, no hay afuera, solo un escenario intermedio de pura ficción.

GT

Sin título 2003



Existe una clara ambivalencia en la propuesta ofrecida por Pablo Uribe en la exposición del Instituto Goethe, a treinta años del inicio de la dictadura en Uruguay. Por un lado, las alusiones que se desprenden de la instalación o de ese gran objeto instalado. Por otro, todo lo que la apropiación del objeto y su traslado suponen. El creador casi no interviene en su presentación, apenas si decide el encuadre, la selección del fragmento, lo limpia y lo consagra. Consagración que, ante todo, implica una asunción afectiva.

El acto de rescatar una parcela física olvidada supone una compensación de la memoria. Porque esa parcela proviene de un edificio y de un barrio que fueron actores esenciales en los acontecimientos que siguieron al golpe de Estado. El primer valor, entonces, tiene que ver con el gesto de apropiación en sí, con el rescate y el traslado, y con su consagración. El segundo se vincula con los alcances de la metáfora, entendida como circunstancia del pasado que actúa como catalizador del presente. Esa especie de mampara,



de separador, divide el espacio de manera tajante. La retícula de viejas maderas impide la visión, carece de vidrios. Han sido reemplazados por chapas de lata que acumularon capas de pintura hasta exhibir su decrepita policromía.

La puerta no conduce a ningún lado, tan solo permite acceder a un perturbador silencio espacial. Esa clausura define pertenencia con el hecho histórico concreto y busca aludir a las resonancias que aún provocan una inagotable vigilia temporal.

AT

Alegoría, 2004

Pablo Uribe juega en su *Alegoría, 2004* con varios elementos que representan al Estado visualmente. El más claro es el boceto de Juan Manuel Blanes de *El juramento de los treinta y tres orientales*, una de las obras pictóricas más vinculadas a la idea oficial de lo nacional, reproducida ininidad de veces en textos escolares, publicaciones oficiales y hasta el sistema monetario.

Pero el propio espacio museístico en el que se exhibe la obra es de propiedad pública, y quien custodia la obra es a su vez un funcionario. Por otra parte, según Uribe, «el boceto es la idea anterior a la producción del cuadro. Al exponer el boceto no vemos el ícono, sino una referencia al ícono. No nos es permitido observar el cuadro de proporciones monumentales, sino el proceso de elaboración del cuadro, el pequeño estudio preliminar, sus ideas principales. En consecuencia, el guardia de sala sentado de espaldas al cuadro no custodia la obra, sino las ideas contenidas en ella». De esta forma llama la atención sobre el aspecto más conceptual presente en la obra de Blanes, enmascarado detrás del seductor lenguaje académico decimonónico.

Este punto no es menor, dado que en la obra de Blanes en general, y en esta en particular, hay un juego muy rico y estructurado de elementos simbólicos y conceptuales. Tal vez los elementos simbólicos presentes más comentados sean los que lo vinculan con la masonería; pero, dejando de lado lo anecdótico, lo que parece más destacable es que este juego simbólico tiene una estructura muy contundente, está estructurado como lenguaje, con la autonomía que esto implica.

ST



Saludos

2006

Las imágenes provenientes de cualesquiera de las pantallas que nos rodean han perdido veracidad, ya no son creíbles y se nos presentan como parte de un fluir continuo que se pierde sin la menor trascendencia ni el más mínimo interés. Es muy difícil en este contexto para un artista contemporáneo concretar con éxito la compleja operación simbólica de producir imágenes verdaderas.

Pablo Uribe viene trabajando hace tiempo —entre otras cosas— en el desmontaje de ciertos mecanismos audiovisuales legitimados por la industria del entretenimiento, como son el lenguaje televisivo o el videográfico, para ofrecernos la posibilidad de ingresar al *backstage* de la sociedad espectacular y permitir a través de este acceso una reflexión sobre nuestros roles en cuanto actores y espectadores.

En el video *La idea no es mala*, de 2002, presentado en el marco de la exposición *Trampas 02*, en el Subte municipal, nos encontrábamos con diversos personajes en *loop* —Osvaldo Cibils, Nicolás Branca y al propio Uribe— que al tratar de concretar una «obra» —en este caso un video— volvían difuso el límite que existe entre lo simulado y lo revelado, al presentar el propio mecanismo representacional como actor protagonista.

Otro ejemplo en este sentido podría ser *Proyecto Vestidor*, exhibido como instalación de video en el espacio +Cubo del Centro Cultural de España en 2005. La obra también ponía al descubierto

—esta vez en el formato *casting*— la producción de diferentes arquetipos que configuran nuestra identidad nacional.

En *Saludos*, un video realizado para celebrar el 10° aniversario del Teatro Florencio Sánchez, a partir de aperturas y cierres de telón vemos



desfilan frente a nosotros individualmente y entre aplausos a diferentes vecinos de la barriada del Cerro, donde se encuentra el teatro. Al final de los saludos se encuentran todos y reciben juntos una ovación cerrada.

Ya no son los actores que saludan al público, sino el propio público (todos nosotros) quienes festejamos tanto la existencia del Teatro Florencio Sánchez como la integración de los propios vecinos en una pieza de teatro inexistente, que es reemplazada por la participación activa de toda una comunidad.

En esta acción simple y necesaria, la de recuperar el protagonismo como sociedad, Uribe produce imágenes despojadas de cualquier artificio y que se nos revelan como verdaderas.

EA

El nadador 2006

Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada hasta las lluvias de su infancia, que a las tardes crecían entre sus piernas salpicadas como alto y limpio pajonal que aislaba las casonas y desde sus paredes celestes se ensanchaba.

Son ésas las líneas del poeta argentino Héctor Viel Temperley que hablan, como en una letanía, de este nadador que dialoga, en el universo ficcional de las referencias y los cruces voluntarios e involuntarios, con «El nadador», cuento de John Cheever.

En este proyecto de Pablo Uribe para el Pabellón de Barcelona, diseñado por Ludwig Mies van der Rohe (museo donde la obra es el propio pabellón), el escenario es un estanque mayor. En la propuesta de Uribe, el estanque se transforma en piscina. En dos ángulos diametralmente opuestos del estanque, dos escalerillas cromadas, adaptadas a la profundidad del espacio (un espejo de agua muy poco profundo), simulan una vía de ingreso o de salida para el aventurero imaginario.

El cloro despide un olor fuerte. El visitante lo siente: durante la intervención se vuelcan en el estanque, cada día, diez litros de cloro líquido. Además de ver en este estanque una piscina, *sentimos* la piscina. Y casi por ósmosis, presentimos al nadador.

El estanque está, además, repleto de cantos rodados. Las piedras, bajo el agua transparente, parecen tapiar un espacio más profundo, como si además el lugar fuera una piscina, y como si la piscina hubiera sido rellenada



por las piedras. Los materiales murmuran su verdad. La arquitectura racionalista, como la piscina, dice, un poco más alto, una frase sobre la continuidad de los espacios: es la propia construcción la que aquí se emplea para subvertir su lectura, desdoblar su interpretación en otra. La concepción es dinámica, como dinámico es el equilibrio de esta arquitectura: la transparencia del agua refleja una verdad que ante el movimiento se quiebra y que es frágil, imperfecta y mutable; los planos de flotación hablan de la fluidez infinita del espacio.

Acaso el nadador encarna una alegoría del arquitecto moderno (y su universo ascético), y la desinfección clorada sugiera que estamos ante un método certero de eliminación de lo superfluo.

IB

Entre dos luces 2006

En la fundamentación de su proyecto, Uribe se refiere al concepto de paisaje pictórico asociado a la idea de «ventana», algo muy propio de los orígenes de este género en el Renacimiento temprano. Sin embargo, el diálogo de llenos, vacíos, desplazamientos, yuxtaposiciones y contrastes dentro de la ley de ortogonalidad con que juega este artista, al realizar el montaje de las pinturas, reformula la noción de cuadro-ventana para afirmar, en cambio, el concepto de frontalidad y de «plano pictórico» en términos de color y superficie.

El fantasma de Mondrian recorre la sala. Un Mondrian que ha sido despojado de su purismo visual —basado en los típicos planos de color puro—, para incorporar en cambio a su composición ortogonal asimétrica los contenidos bastardos del *collage* (integrado por fragmentos de representaciones figurativas diversas), un recurso narrativo ajeno al purismo racionalista propio de aquel artista holandés.

Tales controversias potencian la intervención de Uribe como un acto de manipulación de obras, y como un cuestionamiento a los valores de «coherencia» y radicalismo doctrinario divulgados por las vanguardias geométricas del modernismo. Se trata de un montaje que autolegitima la convivencia de criterios estéticos que habrían sido considerados antagónicos e imposibles de conjugar, por ejemplo, en la doctrina neoplástica de 1920.

Gracias al predominio visual de los grandes «bloques» o conjuntos de cuadros, Uribe logra construir, mediante seis núcleos severamente diseñados, un nuevo paisaje tridimensional de carácter museográfico, alterando la perspectiva y los itinerarios de miradas habitualmente convocadas por una pintura al óleo de «paisaje». La ventana funciona aquí como marco geométrico



que impone límites a la mirada, pero que además condiciona todo el proceso compositivo del artista desde «fuera» hacia «adentro».

Si bien Uribe adopta este procedimiento centrípeto, de algún modo también lo pervierte, especialmente en el diálogo que se produce entre el rectángulo interior vacío de *La fenêtre ouverte* y el idéntico rectángulo exterior de *Entre dos luces*, como si este último se hubiera desprendido del primero, aunque dejando dentro de él otro interior vacío de bordes irregulares que podría pensarse como una guiñada (en negativo) al concepto de «marco recortado» que el artista compatriota Rhod Rothfuss sostuvo y llevó a la práctica en su pintura desde 1944.

En síntesis, en esta intervención Uribe logra manipular el cuadro de paisaje de tal manera que su conjunto pasa a convertirse en un mapa cromático plano. Lo único que se ve por la ventana es la ventana: una tan variada como estructurada cartografía pictórica.

GPL

Dos coronas
2007

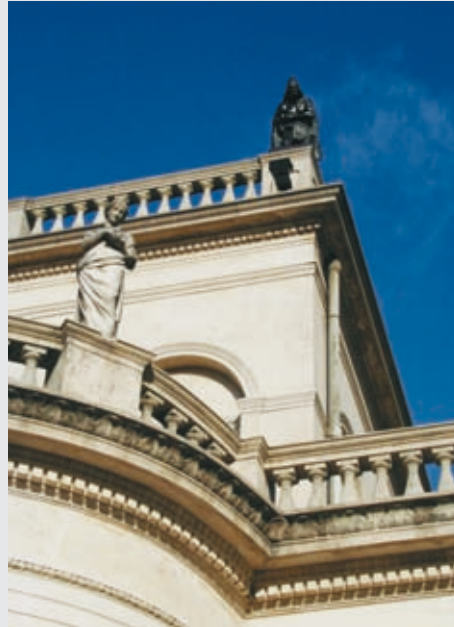
La instalación *Dos coronas*, del artista uruguayo Pablo Uribe, parte del acto de apropiación y reubicación de dos copias escultóricas de Juan Luis y Nicanor Blanes. Estos artistas se formaron en el taller pictórico de su padre, Juan Manuel Blanes, y completaron sus estudios técnicos —a los que sumaron la escultura— en Florencia en el último tercio del siglo XIX.

Pablo Uribe, al ubicar ambas esculturas en la última balaustrada del Museo Blanes, modifica la tradición cultural del edificio europeizante al generar un contraste vigoroso con las esculturas alegóricas femeninas pertenecientes al programa decorativo de éste. Ese contraste se potencia por la pintura negra que recubre las obras instaladas por el artista, recurso que permite una visión nocturna fantasmagórica: iluminadas desde abajo, se mimetizan con la luz de la noche.

La resignificación no se produce solo por el cambio de contexto de los modelos escultóricos sino, principalmente, por la carga ideológica que porta la representación de éstos: el cacique Zapicán y su sobrino Abayubá; la primera, obra de Nicanor, y la segunda, de Juan Luis. Así, las imágenes de los principales jefes charrúas dominan el panorama visual, vigilantes desde lo alto.

De esta manera, Uribe obliga a quien ingresa al museo a transitar bajo la presencia de las efigies de los caciques charrúas, revirtiendo simbólicamente el proceso de su exterminio.

RA



Yo soy aquél
2007

Pablo Uribe realiza su trabajo a partir de la obra *Yo soy aquél*, de Orestes Acquarone, el busto de un gaucho cuya mirada le permite entablar un diálogo con la historia. Uribe realiza una figura cuerpo a tierra, derrumbada y a la intemperie, como un busto que, separado de su contexto, parece desnaturalizado de su eje corporal. La geografía del museo parece albergar su imagen desde otro lugar, el de un personaje escapado del acervo.

Un cuerpo yace en la puerta de acceso a la sala de exhibición de *Nuevas Vías de Acceso II* (Museo Nacional de Artes Visuales). El artista hace visible la existencia del ser en el espacio museístico. ¿Quién es el paisano? ¿Quién es el extranjero? ¿Cuáles son las vías de acceso?

La escultura blanda y el bronce buscan conformar una obra de «apacible serenidad y calma dolorosa», al decir del propio Acquarone, en un esfuerzo por preservar la religiosidad presente en la trayectoria del escultor.

La obra de Uribe plantea el límite de las certezas como espacio crítico en la producción artística y, por qué no, en la vida misma.

JL



Transcripción
2008



En el marco de la exposición *Informe de campo*, del artista chileno Nicolás Franco Guzmán, Pablo Uribe asistió, durante 2008 y junto a otros varios artistas, a una clínica con el curador Justo Pastor Mellado en el Museo Blanes, en Montevideo. Cada uno de los integrantes acompañaría la muestra de Franco Guzmán con una exposición creada en el transcurso de la clínica.

Uribe expuso la transcripción textual del intercambio que tuvo lugar en cada una de las sesiones. El texto, formateado en Times Roman 12/15, impreso en un centenar de hojas A4, se montó en línea en una de las paredes de la sala. La transcripción da cuenta de qué clase de discusión se ha generado en el encuentro, sí, pero también nos abre una ventana a una memoria que además de glosar los intercambios, se erige en tanto obra de arte. «El artista es mucho más manipulador de signos que productor de objetos», apuntaba Lucía Sagradini en una reseña sobre la muestra *Location: Uruguay* (2012). A modo de recordatorio, esta noción ayuda a leer una obra de un artista que pone en escena la cuestión de la autoría: ¿quién es el autor?, o también ¿qué significa serlo?

IB

Coleção/Collection 2008

Fenomenología del catálogo. Publicación que forma parte, a esta altura, con ligereza y gracia —presencia discreta, pero concluyente— del discurso y de la vivencia del arte contemporáneo: espejo, extensión, retención, apéndice, cristalización, testimonio fiel pese a, o gracias a, su congénita infidelidad.

Condenado, como toda reproducción, a una deficiencia innata con respecto a su sujeto y a la vez dotado de un *surplus* textual, documental, investigativo, circulatorio que el sujeto en sí no puede contener en su materialidad. Única huella concreta de una exposición, de una bienal u otro evento perecedero, e incluso, en los casos más trágicos, de una institución cuando ya esta se ha desvanecido, el catálogo propone de ella una narrativa, caprichosa en su cientificidad, pero precisa en su ineluctable inequidad.

Como todo buen museo, también el mítico Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo publicó en 2003, a través de la editorial Comunique, un tomo que desplegaba su colección, irradiando el eclecticismo y la calidad del núcleo de sus secciones mayores. Especie de abultado pasaporte de la institución, el libro da cuenta de una pequeña parte de las 10.000 obras que posee, tratando de ser testigo de una de las más imponentes colecciones de Latinoamérica.

Pablo Uribe, con sagaz movida, opera sobre el objeto catálogo —en una copia única, revés de su naturaleza serial de libro impreso—, y por ende sobre el sujeto museo, interviniendo todas y cada una de sus reproducciones de obras con un proceso de cobertura. Las 215 fotos —que congregan a Umberto Boccioni y Tarsila do Amaral, Cândido Portinari y Paul Klee, entre otros— son ofuscadas por una capa serigráfica roja semitransparente que, aplicada

a mano con gran esmero técnico, coincide perfectamente con las imágenes del libro. En vez de ocultar el contenido, como pasa por ejemplo en su otra pieza *Doblepensar*, el manto de tinta aquí homogeneiza inexorablemente las piezas, tornándolas imágenes fantasmales, pero sin hacerles perder su fisonomía.

A través de ese abuso milimétrico del rojo, que la institución MAC ha elegido como color para (re)presentarse comercial y socialmente a nivel gráfico y publicitario, *Coleção/Collection* por un lado hace friccionar la carga simbólico-histórica de dicho color —siempre abocado a representaciones pasionales: sangre, alerta, sexo, comunismo, etcétera— con su prosaico empleo puramente decorativo, y, por el otro, hace prorrumpir, con un resultado visual desconcertante, los peligros de la domesticación y del automático poder incluyente/excluyente de la oficialidad, valores inherentes a la idea misma de museo.

RB



Doblepensar 2008

En 1925 Halbwachs creaba las bases de una sociología de la memoria y gestaba el término «memoria colectiva», producto de la doble relación entre el individuo, que recuerda al colocarse en el punto de vista de su grupo social, y el grupo social, que construye interactivamente una memoria solo puesta de manifiesto en las memorias individuales.

Desde entonces esta idea ha pasado por múltiples versiones e interpretaciones en el campo de las ciencias sociales y de las prácticas políticas, pero en general se ha tendido a reconocer que la memoria social es una construcción de determinados grupos de poder y, por lo tanto, no conforma una entidad constituida de una vez para siempre, sino que es un permanente proceso de transformación y reconstitución que pone de manifiesto los *usos de la memoria*, es decir, las intervenciones realizadas sobre ciertos recuerdos del pasado colectivo, de manera de construir con ellos un modelo de memoria útil para los grupos que pugnan por lograr la hegemonía. Parafraseando a Pierre Nora: lo que cuenta es el tipo de relación con el pasado, expresado en la manera como el presente utiliza y reconstruye ese pasado a partir de ciertos referentes.

La serie de serigrafías *Doblepensar* de Pablo Uribe, basadas en imágenes de la campaña electoral a favor de la reforma constitucional propuesta por la dictadura militar uruguaya en 1980, plantea el problema de los usos de la memoria a través de un desdoblamiento que adquiere, en esta obra, más de un sentido.

En primer lugar, se trata de reproducciones de periódicos de 1980 cuyas imágenes hacían referencia a sucesos sociales y a íconos políticos que habían tenido plena repercusión diez años antes, lo que marca un primer



desdoblamiento temporal: esos registros de periódicos no son la imagen «objetiva» del pasado colectivo, sino apenas fragmentos usados para reconstruirlo desde la mirada del poder, en el mismo instante en que lo invoca para deplorarlo.

En segundo lugar, a este primer desdoblamiento se agrega el de la mirada que propone Pablo Uribe, volviendo a construir un determinado pasado a partir de sus ruinas históricas, y asumiendo un sitio de poder al transformar el sentido de aquellos mensajes ya sea enfatizando ciertas imágenes, dificultando la lectura de los textos o seleccionando los encuadres.

Mediante las operaciones de encubrimiento y de recorte fotoserigráfico, Uribe no solamente crea un espacio de ambigüedad semántica para esa memoria colectiva, sino que reivindica el aura histórica de esos registros al hacerlos pasar del archivo de prensa al contexto de un museo de arte. Con lo cual no dejan de ser imágenes de archivo ni de invocar —junto al gesto político que las generó en 1980— la frase que encierra el sentido selectivo de la memoria social: «no hay que olvidar».

GPL

Carta de marear 2009

En su cuento «El libro de arena», Jorge Luis Borges es abordado por un hombre misterioso que le vende un libro fantástico, cuyas páginas nunca son vistas de la misma manera dos veces. Cada vez que es abierto, el volumen se muestra en un punto diferente, siendo imposible saber dónde comienza y dónde termina. Dentro de él se esconden infinitas posibilidades; la atracción que el libro genera se relaciona directamente con el deseo de controlarlo, descifrarlo o contenerlo.

Carta de marear, trabajo realizado especialmente para la quinta edición de la Bienal Vento Sul (Curitiba, Brasil, 2009), acata la propuesta de «mapas alterados» explorando el universo de las variaciones de un modo similar al cuento de Borges. La instalación está compuesta por nueve libros iguales abiertos en páginas diferentes, dispuestos uno al lado del otro, que exhiben en su conjunto el trazado del río Uruguay. En la tapa de cada uno aparece estampada la rosa de los vientos, indicando la dirección correcta de lectura del río —una información casi inútil ya que, dependiendo de la manera en que el espectador manipule sus páginas, se irán formando otras cartografías ficticias, nuevos ríos imaginarios.

El fetiche de controlar esos nuevos flujos de agua demanda nuestra atención y exige que se pase algún tiempo allí, disfrutando de la coautoría que el artista ofrece al visitante al permitirle crear alternativas a la exhibición original. Un aspecto adicional ofrece la impresión en rojo vivo, que trae a la mente la imagen de la corriente sanguínea. Sangre y agua son ambos elementos del cuerpo humano, así como vital es el río que en su recorrido pasa por tres países.

Este juego entre realidad y ficción también está detrás de la videoinstalación *Atardecer*, trabajo que Pablo Uribe exhibió en la 53ª Bienal de Venecia. En ella, un hombre es filmado en traje



formal, con una iluminación diagonal que recuerda las obras renacentistas, mientras imita sonidos de animales locales que pueden ser escuchados en la noche. Una proyección contigua muestra al mismo hombre emitiendo sonidos de otros animales que se manifiestan durante el día. Es como si el espejo fallase y el «doble» se rebelase no reproduciendo fielmente el original, que a su vez tampoco es verdadero, ya que los animales son evocados por la voz entrenada de un actor. Aquí, como en *Carta de marear*, la figura del hombre aparece por detrás controlando la naturaleza. Es él quien estudia, mapea y clasifica.

Como advirtió Antoni Muntadas, «la percepción requiere participación»; una sofisticada elaboración está presente en los trabajos de Uribe, sea cual fuese su objeto de análisis. Es siempre necesario lanzar sobre ellos una mirada atenta pues nada es superfluo o casual, por el contrario, abre un espacio para diversas capas de significación.

SW

Atardecer 2009

En sus proyectos, Pablo Uribe se dedica al estudio de la representación de artistas uruguayos del siglo XIX y XX; en la mayoría de los casos se trata de un análisis que responde a la observación crítica de los hechos presentados como reales y absolutos. Pero la obra de Uribe es, ante todo, una revisión de la pintura y su función de representación. Habilita un espacio que permite ampliar la finalidad primigenia de la pintura destinada a «perpetuar» a los seres y al paisaje, ese registro del entorno como vía de posible entendimiento y capacidad de «dominio», y profundiza en la lectura de los dos grandes temas de la pintura tradicional: retrato y paisajismo.

Uribe entiende al retrato como a una herramienta antropológica que nos permite revisar los vínculos para pensar el presente, y al paisaje como un espacio habitado, como un ámbito sensorial donde la imagen se completa a partir de sus connotaciones sensibles: la idea del sonido, la temperatura, los aromas que recupera la memoria. Ese espacio también se edifica con las múltiples variantes, combinaciones y efectos psicológicos de aquellas connotaciones: el miedo, la paz, el ensueño, el amor, el dolor.

Atardecer es, sobre todos los matices clasificatorios posibles, una pieza sonora, experimental, inquietante y extremadamente sofisticada en su concepción y proceso. También es la propuesta de una inteligente relación temporal. Esta nueva pieza de Uribe profundiza y densifica trabajos anteriores, como *Entre dos luces*, donde el artista cuestiona conceptos culturales como propiedad o autoría. Desdibuja también los bordes entre curador y artista, al apropiarse de obras ya existentes para promover, con intervenciones «mínimas», una revisión de «lo dado».

Atardecer es una obra que densifica y potencializa el objetivo central de los trabajos



de Uribe; es una *performance* dentro de una *performance*, un bucle que vuelve sobre la representación y la complejiza. Una intención de realidad que parte de la imposibilidad de veracidad, desde el momento en que el espectador reconoce que es una representación casi operística.

Tal vez es por eso que, si bien esta es una pieza sonora, la inclusión de la imagen deja al descubierto el mecanismo de invención, de reproducción, y habilita de esa manera un espacio para reflexionar sobre la idea del doble en la búsqueda de la identidad.

PB

Guía de sala 2010

Pablo Uribe ha construido, en el interior de la sala cordobesa, *El panal* (proyecto para ¡Afuera!, Arte en Espacios Públicos, Argentina), una plataforma transitable que replica el método constructivo de los pasajes auxiliares usados habitualmente en el espacio público, cuando el pavimento peatonal está obstaculizado por reformas. Las hojas de las cuatro puertas de la sala, así como las correspondientes celosías, se han retirado.

Todas las aberturas, clasificadas, se exhiben apoyadas contra las paredes, como partes de una obra en demolición. El piso está pulido y plastificado. El resto de la sala, entretanto, permanece en su estado natural: pintura de paredes, techo, lambriz, iluminación.

Todas las aberturas, clasificadas, se exhiben apoyadas contra las paredes, como partes de una obra en demolición. El piso está pulido y plastificado. El resto de la sala, entretanto, permanece en su estado natural: pintura de paredes, techo, lambriz, iluminación.

El visitante ingresa a través de rampas que «invaden» discretamente las salas contiguas. Mediante una operación simple —que modifica levemente la línea de horizonte del espectador, a la vez que reserva y resguarda el pavimento original— se logra que el público detenga la mirada en el propio espacio expositivo. Es el edificio el objeto mismo de exhibición.

En la frontera entre las verdades y las ficciones, esta obra propone un mapa sobre lo verosímil. Conocemos el paisaje urbano intervenido (el pasadizo aledaño al edificio en construcción, la invitación a desplazarnos hacia un corredor que nos salva de los peligros e incomodidades de una obra en proceso). Pero aquí el paisaje parece modificado, desplazado hacia el interior de la sala, para que nos reencontremos con las particularidades del espacio, para que atendamos las partes por el todo. El ejercicio de distorsión recuerda *Close-up*, largometraje del cineasta iraní Abbas Kiarostami, una mezcla de documental y ficción que habla de un fanático del cine que finge ser



otra persona y nos lleva a preguntarnos qué es la identidad, sino el deseo y la apropiación.

El corrimiento es leve, uno se pregunta cómo es posible trazar una línea tan fina entre la ficción y lo real. Uno intuye que, quizá, haya en las costuras de lo verosímil (aquello que tiene apariencia de verdadero), en los pliegues del concepto —que Uribe ausculta con sutileza en este trabajo— un inicio de respuesta.

IB

Juan cree que el sol es una estrella 2011-2016

En este trabajo, la marca del autor se presenta inconfundiblemente en la singularidad de la ausencia (plástica) de Uribe, y esto a su vez está irónicamente evocado por este alguien anónimo que se llama «Juan». El artista se apropia de obras de otros «sujetos», les otorga un nuevo contexto al reunirlos formando una colección, y a ésta le provee un título de obra firmada por un autor que nada tiene que ver con la autoría (desconocida) de las obras singulares que componen la suya.

Si los Barradas, Cabrerita, Costigliolo, Ramos, etcétera, son evidencias de plagio, *Juan cree que el sol es una estrella* es un doble del plagio, reafirma el concepto del plagio en la historia del arte, por medio de un gesto igualmente transgresor, el apropiacionismo. Luego, Uribe se apropia del plagio y le otorga autenticidad al insertarlo en el espacio oficial de la obra de arte: la galería.

Si volvemos a confiar en nuestra mirada, comenzamos a discernir el hecho de que esta agrupación está constituida por obras disímiles, no solamente en cuanto a técnica, estilo y contenido plástico e icónico, sino en relación con el estatuto del plagio. Pero todas comparten un vínculo idéntico entre imagen y texto: independientemente de la intención desconocida de cada autor, todas están firmadas por un destacado artista uruguayo. Ésta evidentemente constituyó la primera directriz en la selección de Uribe. La segunda: verosimilitud. La provocación de dirimir entre verdadero y falso está en la esencia de la paradoja, sucintamente evocada a través de la proposición lógica, instaurando un acertijo desde el cual no encontramos salida.

Estas son obras que en algún momento fueron declaradas insignificantes por el juicio de alguien, al punto de aterrizar sobre un paño viejo apoyado en una de las tantas calles de la histórica feria



montevideana, ni más ni menos que la venta de una fruta, un incienso o una lámpara vieja. El artista aprecia su valor estético, la proximidad con posibles estudios auténticos de maestros de la pintura uruguaya, y crea una situación que representa la ambigüedad de esa posibilidad. Las obras que componen la colección de Uribe no pueden volver a ser lo que aún no estamos seguros de que puedan haber sido, porque ahora forman parte elemental de otra obra.

Pablo Uribe confronta al espectador. Abre un espacio que perfora el muro divisorio entre obra de arte y su vida eternamente póstuma: la obra no es hasta que es vista. ¿Y qué vemos? Una colección (verdadera) que presenta un homenaje (con toda su ironía) a la historia del arte uruguayo (verdadero o «falso»).

En última instancia, nos quedamos con la paradoja final: creer, en realidad, no importa. Lo que importa aquí es mirar un conjunto de obras supuestamente falsas para volver a aprender a mirar el arte.

VC

Mono
2011

Los escasos libros que aparecen, perezosamente, en *El pozo* son todos anónimos, la claustrofóbica dimensión del cuento no permite fichar lecturas, no hay lugar para la descripción detallada de estos u otros vehículos culturales, apenas emerge la referencia a diarios (anónimos) «tostados de sol». Son libros en blanco.

La fuerza que *El pozo* emanó moldeando la literatura sucesiva reside también en la desnuda fisicidad de aquellos 500 ejemplares que la imprenta Stella, bajo el nombre de Ediciones Signo (que escondía la iniciativa de Juan Cunha, con ayudas de Casto Canel), largó al mercado en diciembre de 1939. Su destino en la praxis comercial y de lectura, y su «aire inconformista, confuso, adolescente, irremisiblemente ingenuo y equivocado, pero lleno de vida y arte» se reflejan en su sublime pobreza: dos colores y formato pequeño para 99 páginas de «papel de envolver fideos», según el famélico recuerdo de María Inés Silva Vila.

Las formas, Uribe las transita todas: libros finitos y gordos, grandes y chiquitos, tapa dura y tapa blanda, libritos y libracos. Agota, por multiplicación, las posibilidades mecánicas de las imprentas, y muestra la imposibilidad de repetición y tal vez el colapso histórico de su embajada, traduciendo el original en monos, que son los volúmenes en blanco con páginas de muestra que enseñan la forma general de un libro y que las imprentas usan como prototipos.

Monos de imitación: tropo gozoso para una carátula que luce otro doble marrado, un dibujo firmado Picasso, según algunos obra de Canel y según otros de Onetti, que se apropia, escapándose de los derechos de autor, del sello del inalcanzable artista español. La tapa disminuye y agranda, siguiendo los distintos formatos de los libros —en las decenas de

ejemplares que llenan el espacio expositivo— ese torpe retrato masculino. En su mueca repetida, apilada o desparramada, reverbera aun más la riqueza del título uribiano.

Una vez más, como en sus mejores piezas precedentes, Uribe opera una astuta e impecable hiperresignificación. Estos volúmenes-simulacros nuevos, prístinos, casi virginales, no dejan de recordar las pilas de libros estandarizados e inútiles que llenan las librerías globalizadas: solo la tapa que los encierra les prohíbe malvendarse a esa vocación hacia la nada.

Mono niega el verbo al «origen de las nuevas letras uruguayas», pero adapta su conmovedor *packaging* a todo tipo de libros: el lenguaje, aparentemente evaporado, reaparece en su encarnación más pura, la dura dialéctica contenedor/contenido. Uribe pasa, finalmente, del «manifiesto de una extraña, contradictoria *vita nova*» a la lúcida y controlada resemantización del mismo, admirable y quizá única forma de inteliguentsia *nova*.

RB



Air discurso
2012



Cinco grandes proyecciones son enfrentadas en la gran sala donde cinco grandes del teatro uruguayo y de su historia revisitan y reproponen la proclama de noviembre de 1983, la del acto del Obelisco, síntesis de la voluntad democrática de ciudadanos y partidos políticos bajo dictadura. Ese clamor popular y pieza histórica, en la voz del actor de la Comedia Nacional Alberto Candéu —que poco se movió detrás del atril, solo su mano, casi siempre la derecha, y su voz (o vozarrón) vehiculizaron su sistema comunicativo ante miles y miles—, en *Air discurso* de Pablo Uribe tiene revisiones mudas con el cuerpo entero de Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno, quienes se vuelven repertorios libres y diferenciados entre sí, de interpretaciones desde la praxis y la experiencia teatral, desde la memoria histórica —colectiva— o desde recuerdos individuales.

Uribe vincula el título de su instalación *Air discurso* con *Air guitar*, contemporáneas simulaciones de guitarristas o solos de guitarras del mundo fundamentalmente rockero, anexando a su obra mundos lejanos al histórico-político-militante, el que para este caso fotográficamente se expresó en el llamado *Río de libertad* con la



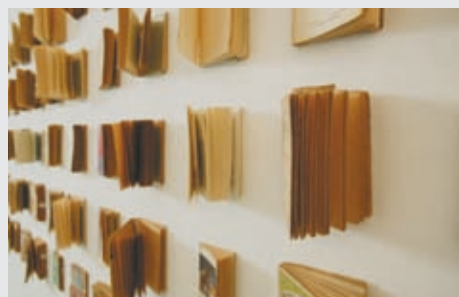
reconocida imagen de Pepe Plá —la multitud entre árboles, rugiente de aplausos, vítores y subrayados estentóreos, fuera del campo auditivo en esa foto, claro está.

Los redactores de la proclama del 83 fueron los políticos Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre. En pocos años ellos se convertirían en vicepresidentes de la República en los gobiernos colorado (1985-1989) y blanco (1990-1994), en ese orden cronológico. Ahora, treinta años más tarde, la afónica instalación de Pablo Uribe los convierte en *libretistas*: el dúo Tarigo-Aguirre y la trama del texto sirve a los actores casi como una vuelta a la *Commedia dell'Arte*, gracias a otro cambio invisible: Candéu pasa a su vez, de *protagonista* (1983) a *apuntador* (2012).

La comunicación no verbal, en este caso, está subrayada o comentada —más allá de lo físico/gestual— por los sonidos ambientales, fundamentalmente, y en primer plano por las respectivas respiraciones de los cinco artistas, que las utilizan expresivamente y no sólo para sobrevivir a los 29 minutos de duración.

MS

Paisaje
2012



Según los manuales, el «nativismo» fue nuestra vanguardia autóctona, un puñado de escritores que en los años veinte expresaron lo rural con fórmulas literarias alejadas de las habituales. Uribe en *Paisaje* emplea «nativista» trascendiendo ese límite y expandiéndolo a la enorme *poiesis* nacional ligada al campo.

Organiza así un mosaico cuyas sesenta grandes y precarias telas son «libros nativistas» de autores locales, directamente pegados a la pared. El escaparate-cuadro que resulta de esta composición, donde se codean escritores y épocas disímiles, unidos simplemente por su devoción a un ambiente —evocador de lo tradicional, inmutable, arcaico, pero también de lo natural, originario, salvaje—, logra alterar lo que se entiende comúnmente por paisaje.

Los títulos de los libros casi agotan todo el campo semántico de la campaña, las imágenes de las tapas recorren transtemporalmente sus interpretaciones gráficas: el resultado es un aturdidor panorama que se interroga sobre su contenido (el peso de lo silvestre en la cultura uruguaya) y la forma de contenerlo (una bibliografía explotada visualmente).

RB

Identikit
2012-2016

A partir de los rasgos fundamentales, aunque no necesariamente más comunes en su plena combinación, del paisaje bucólico «contaminado» —el árbol, el río, el camino y la casa—, Uribe va acumulando, hace años y en un proyecto de búsqueda sin fin, *peintures trouvés* de vistas agrestes. Gracias a cuadros comprados en ferias y remates, desconociendo sus autorías y solamente en virtud de la presencia de todos los elementos mencionados, el artista va constituyendo un acervo de imágenes ficticiamente arquetípicas que buscan empatía con el almacén mnemónico del espectador.

Reverso de la tarea policíaca de reconocimiento por *identikit*, la colección de Uribe descansa sobre el solo conocimiento, común, de la pintura de paisaje: trasciende estilos, épocas, técnicas, dimensiones y obviamente calidad, para constituir un repertorio cambiante, pero igual a sí mismo, de la idea de representación casi fabulística del campo. *Identikit* explota magistralmente la imposibilidad de ubicar geográficamente lo que las imágenes muestran y la aparente contradicción de sentirlo totalmente familiar, incorporado.

RB



Luna con dormilones
2012

El meteorólogo mediático Núbel Cisneros con su notoria placidez y precisión se mueve, canónicamente, como en cualquiera de sus emisiones, de un lado a otro de la pantalla, gesticulando frente a un fondo gris, neutro. Los elementos puestos en escena obligan al espectador a pensar en un pronóstico del tiempo, pero «ciego», privado del mapa y consecuentemente del lugar.

El texto que el locutor va diciendo con perfecta soltura se desvía paulatinamente de la aséptica enumeración de fenómenos atmosféricos, del inventario de los movimientos celestes, de una descripción climática proyectada al futuro —todo en su jerga más estricta—, hacia la descripción de una representación visual —cementada en una escritura cargada retóricamente, finamente repleta— de algo existente.

Una borrascosa écfrasis, finalmente, toma forma, volcada por necesidad al pasado de su objeto, de lo que plasma verbalmente. Negado el enganche visual, a través de enunciados resuenan así los ecos de una célebre pintura de José Cuneo de 1944, *Luna con dormilones*, uno de sus típicos paisajes campestres y nocturnos, iluminados por una luna tan brillante y amarillenta, que parece a su vez metamorfosearse en sol.

Así, a medida que las palabras de Cisneros, escritas por Inés Bortagaray, se engolfan y liberan —alternando vocabularios científicamente fríos y análisis creativamente ardientes—, el viaje mental a través del óleo de Cuneo se espesa, reconstruye su propia genealogía, que es la de la misma pintura moderna uruguaya, y la obra de Uribe se va configurando como péndulo en puntiagudo periplo.

En efecto, los cinco minutos de video oscilan cultos —y con ellos los espectadores— entre



polos que no logran estabilizarse: embebidos de lenguaje técnico trasudan expresividad; estructurados sobre la exactitud lingüística se descomponen en vaguedad; incrustados de términos álgidos se derriten en calurosos viajes imaginativos.

Así el público, felizmente atrapado en este cortocircuito, baraja mentalmente todo: la ciencia espectacularizada de la televisión, el espectáculo vuelto vehículo de cultura, la censura visual como ampliación de otros sentidos, el abultamiento de la fantasía frente al vacío, la dialéctica entre lo rutinario y lo excepcional, la palabra como fuerza insinuante y el juego sobre el *tempus* que habitamos histórica y climáticamente.

RB

Mapa 2013

En el trabajo de Pablo Uribe hay una referencia constante a la pintura del siglo XIX, en particular a sus dos géneros dominantes: el retrato y el paisaje. En la instalación *Entre dos luces* (2006), realizada en el Museo Blanes de Montevideo, Uribe asume el rol del curador o conservador de museo, reorganizando las pinturas de paisaje en las salas de esta institución dedicada a la obra de uno de los grandes pintores uruguayos.

Uribe seleccionó una serie de pinturas de la colección con las cuales conformó grandes «cuadros» siguiendo diferentes configuraciones. Uno de ellos es un vacío delimitado por los bordes de los marcos de las pinturas seleccionadas; en otro son las pinturas mismas las que componen un gran paisaje, efecto logrado tras un paciente trabajo de selección y ajuste en el cual lograba la continuidad de las masas de tierra y cielo. Uribe cuestiona la autoría y juega con los códigos que definen no solo los géneros de la pintura, sino la función misma del artista.

El trabajo más reciente de Uribe tiene que ver con la puesta en escena teatral; a menudo la trama narrativa parte de las historias propias de un lugar, y los actores son personas directamente relacionadas con él.

En *Atardecer* (2009), un actor imita los ruidos de animales diurnos y nocturnos. O quizás sería más exacto decir que recita el parlamento de la naturaleza. El desfase entre la imagen del actor, vestido con atuendo formal urbano, y el sonido, que asociamos con el bosque o la selva, le confiere a esta instalación un carácter desconcertante.

En *Saludos* (2006), performance colectiva realizada en un teatro, los actores se presentan uno a uno en el escenario, saludando al público. En realidad se trata de los habitantes del barrio en donde está el teatro. El espectador toma



conciencia de su doble exterioridad (fuera de la trama de la ficción y ajeno al lugar), al ser interpelado por un cuerpo social que afirma su existencia desde lo real irrumpiendo en el mundo de la representación. El teatro de Uribe no reclama del espectador una suspensión de la incredulidad, sino una afirmación de la plena conciencia.

Para LARA, Uribe convocó a los voceadores de la Terminal de Transportes de Honda, quienes uno a uno van gritando los nombres de las poblaciones a las cuales van los buses, así como la distancia en kilómetros desde la ciudad de Honda.

El video a dos canales *Mapa* (2013) conforma una cartografía imaginada a partir de la narración de los lugares, en una referencia sutil a los relatos de viajeros en tierras americanas, uno de los géneros literarios que acompañaron la pintura de paisaje en las épocas del (re) descubrimiento (científico) del territorio.

JR

Superposição de quadrados 2013

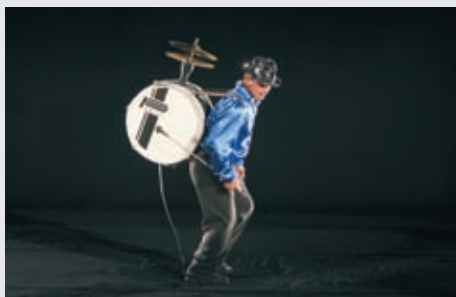
En 2006 Pablo Uribe tomó el espacio del Museo Blanes de Montevideo y extrajo de su reserva técnica una importante colección de pinturas de paisajes. *Entre dos luces* resultó en un montaje construido a partir de superposiciones de telas, a la manera de un DJ que se apropia apenas de surcos de vinilos. El crítico Gabriel Peluffo resaltó en ese gesto una capacidad reflexiva que va más allá de la historia del arte al colocar la narrativa museológica en cuestión. Uribe deconstruyó el espacio simbólico responsable por el mito de la «genialidad» del individuo.

En el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Uribe adoptó el mismo dispositivo, pero esta vez evidencia la abstracción, tendencia que llamó su atención cuando fue invitado a analizar el acervo. ¿Dónde comienza y termina la voluntad abstractizante? Con grandes planos de color, que más confunden que explicitan el pasaje de lo moderno a lo contemporáneo, Uribe trae de vuelta uno de los capítulos de la historia de una institución inaugurada oficialmente con la muestra *Do figurativismo ao abstracionismo*, de León Degand. El efecto de la superposición del montaje acaba iluminando también sobre la poca visibilidad del acervo y las restricciones de espacio de su reserva técnica.

LL



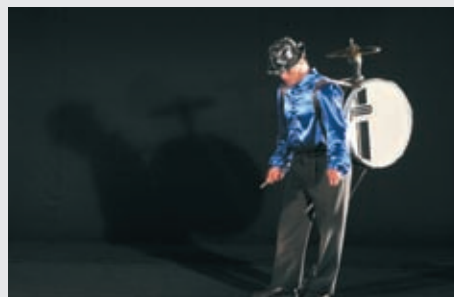
The song remains the same
2014-2015



En la proyección, un músico callejero se desplaza, con su bombo atado a la espalda, hasta el centro del cuadro. Es ahí donde comienza su ejecución: un doblaje exacto y virtuosísimo del legendario solo de batería de John Bonham en «Moby Dick», canción instrumental de la banda inglesa Led Zeppelin (1969), lanzada en el álbum *The song remains the same* [La canción sigue siendo la misma]. Este solo, que varias revistas especializadas han consignado como el más célebre de todos los de la historia del rock, se escucha mientras en una acrobática *performance* el músico callejero sigue al pie de la letra los ademanes de la percusión infinita de Bonham.

La coreografía recuerda otra obra de Uribe —*Air discurso*—, que también jugaba con la simulación y cierta clase de impostura. Aquí y ahora, el músico Waldo Carrillo (un chinchinero: músico popular en Perú, Chile y Bolivia) hace de cuenta que toca el complejo solo de Led Zeppelin, imitando los movimientos con un instrumental precario, cargando en la espalda un bombo a modo de curioso caparazón.

Asistimos, a lo largo de estos casi cinco minutos, a lo que suponemos es un baile folclórico tradicional, a un trance que



—imaginamos— evoca una raíz andina. Solo lo vemos a él, bailando, tocando el bombo con unas varas de mimbre, tironeando de la cuerda que lleva atada en el zapato y que por reflejo golpea los platillos, entrando en trance, viviendo el cénit del trance, emergiendo del trance, observándonos mientras el tema original se asoma —encarnado en los *riffs* de las guitarras, en diálogo con la percusión— para hacer un guiño y mostrarnos el elixir o el final del camino que hasta entonces ha guiado al actor.

El engaño, los pliegues y dobleces de la cita, la ofrenda y el homenaje, la duda sobre la veracidad, el calco, las conjeturas, las ficciones y sus bucles aparecen como padres, madres, tutores y parientes más o menos próximos de esta máquina (una familia graciosa y sugerente, con contradicciones).

La representación del arte y sus atisbos se canta, también, en esta canción, que sigue siendo la misma.

IB

Croma
2015

A partir del análisis del uso del color en la pintura uruguaya, Pablo Uribe construye una nueva metodología de investigación que es, a su vez, el proceso constructivo de la propia obra. Vuelve a dialogar así con la historia de la pintura, interés recurrente en su obra desde 2006.

Pinturas de Costigliolo, Torres García, Petrona Viera, José Cuneo, Miguel Ángel Pareja, entre otros, son diseccionadas cromáticamente generando nuevas composiciones geométrico-abstractas. «Un intento inútil», como dice el artista, «de sistematizar, inventariar y catalogar el color en la pintura uruguaya». Apoyándose sobre otro recurso recurrente —la ironía y la paradoja—, cuestiona la falsa dicotomía entre la figuración y la abstracción. Mediante la apropiación del color, esta serie serigráfica es una cita a la historia del arte.

La producción de objetos (de arte) no es más que una excusa, y una (bella) consecuencia, para pensar el propio oficio y —a la luz de su significado histórico— los cuestionamientos y sistemas de la actualidad.

VC



Pie de entrada
2012-2016



Moviéndose suavemente, el actor Ruben Yáñez escucha con auriculares invisibles la grabación de la proclama del Obelisco de 1983, así como veintinueve años antes la había escuchado por radio desde su exilio en España.

Silenciadas para quien mira, las frases de su colega Alberto Candéau lo dejan solo en la pantalla, mientras «comenta» el discurso con gestos y expresiones mínimas. Pablo Uribe y Georgina Torello asocian a aquella interpretación minimalista unos intertítulos, en estilo cine silente, con las palabras puntuales —puntos de quiebre entre concentración y exaltación— que aquel día enardecieron al público: su júbilo, reclamando democracia, es la única banda sonora.

Como los «pies» en un texto teatral, estas palabras disparadoras dejan re-actuar hoy a los asistentes de aquel momento histórico su papel fundamental: Yáñez, que no estaba acá, ahora está, mudo; el público vuelve y, solicitado, levanta solitario su voz. El acto político, reformulado a través de un selecto diccionario y una partitura de ovaciones, remacha, bajo nueva luz, su desgarradora urgencia.

RB

Croma 2016

Croma es, a nivel epitelial, la inexorable constitución de una suerte de súper paleta nacional: gracias a la obra de la restauradora Mechtild Endhardt –quien trabaja con los cuadros originales– el «comitente» Uribe hace copiar y transponer los colores de una serie de pinturas del canon uruguayo a lienzos monocromos de gran tamaño. El resultado, sorpresivamente, parece subvertir aquella supuesta cromofobia nuestra que cierta crítica ha etiquetado como la hegemónica «paleta baja» oriental.

En segunda instancia Uribe urde una estrategia de revisión de los procesos pictóricos. Por un lado, prima la supresión del gesto, de la pincelada, en pos de una glacial apreciación colorista, que parece un capcioso guiño al minimalismo; por el otro, promueve una dilatación en sentido espacial, matemáticamente blindada, de un original, negado a la vista e irreconocible, pero absolutamente necesario para la existencia misma de la pieza.

Con *Croma* Uribe parece cortar, definitivamente, el nudo gordiano desafiado en otras obras que lidian con cuestiones clave del arte contemporáneo: el autor que no trabaja directamente su material y que no deja de ser autor, la tensión entre homenaje y apropiación, ocultamiento y revelación. Pero también cuestiones de realismo, autonomía del medio, fin de la representación: si la monocromía se pudo leer como una manera de resolver pugnas entre facciones ideológicamente cargadísimas –figuración–abstracción, línea–color– y si, dada su inevitable y crucial repetitividad, parecía haberse secado como solución pictórica, esta serie la hidrata generosamente, inyectándole, incluso, algo de adrenalina. Resuelve que lo que aparece como forma de abstracción radical es, en la mayoría de los casos, estrictamente



dependiente de la figuración, y que la figuración incuba en sí y siempre –especie de inconsciente dormido y pronto a despertar– una dosis de abstracción. Cuando reformula cuadros que ya son abstractos los descompone ulteriormente, los re–abstractiza, haciendo siempre triunfar una salubre desjeraquización del color: cada uno en las telas de Uribe ocupa la misma superficie, subrayando su indispensabilidad originaria. La serie se sostiene también por el rigor de la investigación: como testimonio de esto, Uribe exhibe también la bitácora de trabajo de Endhardt, un cuaderno con sus infinitas pruebas de color. En sus páginas se acumulan los errores, los caminos abandonados, en una palabra romántica lo «humano» necesario para llegar a la altanera e impoluta distribución del acrílico u óleo sobre las telas finales.

La entera operación de *Croma* se configura así como una de las más estimulantes reflexiones sobre la pintura de los últimos tiempos, y no solo en el ámbito nacional: asombroso, y sintomático, que surja de un artista que no es, *stricto sensu*, un pintor.

RB

Lista de ilustraciones

- 01. Domingo**, 1996
Monocopia sobre papel offset
Medidas variables
- 02. Universal es el pollo que crece entre un cerco de estacas**, 1996
Video monocanal
6 min + loop
VHS (Pal)
- 03. Iguales**, 1998-1999
Videoinstalación
20 testimonios de 3 min c/u
VHS (Pal)
Foto: Fabián Oliver
- 04. Iguales (Once)**, 1999
Video monocanal
3 min 20 s + loop
8 mm (NTSC)
- 05. Historia**, 2000
[Variaciones sobre Blanes]
Monocopia sobre cola vinílica
40 piezas
260 x 170 cm
Foto: Jorge Martin
- 06. Prueba de cielo**, 2001
[Variaciones sobre Blanes]
Tríptico
Serigrafía sobre cola vinílica
90 x 50 cm
Foto: Rafael Lejtregger
- 07. Pie de foto**, 2001
Proyección de *slides* sobre textos impresos en la pared
Medidas variables
- 08. La idea no es mala**, 2002
Video monocanal
20 min
Mini DV
- 09. Proyecto Vestidor**, 2002-2003
Videoinstalación
3 canales, 53 min
Medidas variables
Foto: Jorge Martin
- 10. Sin título**, 2003
Instalación «site specific»
Madera y chapa
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 11. Alegoría**, 2004, 2004
Guardia de sala; silla, y esquicio realizado por Juan Manuel Blanes para el *Juramento de los treinta y tres orientales*
70 x 150 x 70 cm
Foto: Rafael Lejtregger
- 12. Saludos**, 2006
Video monocanal, 9 min
Medidas variables
- 13. Entre dos Luces**, 2006
Intervención «site specific» con obras del acervo del Museo Blanes, Montevideo
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 14. El nadador**, 2006
Intervención «site specific»
Dos escalerillas cromadas, cloro líquido
Medidas variables
[Proyecto no realizado]
- 15. Dos coronas**, 2007
Intervención «site specific»
Medidas variables
Foto: Valentina Bolatti
- 16. Yo soy aquél**, 2007
Bronce de Orestes Acquarone y ropa
190 x 50 x 65 cm
Foto: Valentina Bolatti

- 17. Transcripción, 2008**
Impresión láser sobre 100 hojas
DIN A4
2.200 x 21 cm
Foto: Valentina Bolatti
- 18. Coleção/Collection, 2008**
215 serigrafías sobre catálogo institucional
del Museo de Arte Contemporáneo,
San Pablo
28,5 x 28,5 cm (cerrado)
Foto: Rafael Lejtregger
- 19. Doblepensar, 2008**
Serigrafía sobre papel offset
Medidas variables
Foto: Sergio Guerini
- 20. Carta de marear, 2009**
Impresión offset sobre papel
Edición de 3 colecciones
de 9 ejemplares cada una
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 21. Atardecer, 2009**
Videoinstalación, 2 canales, 16 min
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 22. Guía de sala, 2010**
Instalación «site specific»
Pulido y plastificado de pisos, tablas
de encofrado y clavos
Medidas variables
- 23. Juan cree que el sol es una estrella,
2011-2016**
Políptico
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 24. Mono, 2011**
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Medidas variables
Foto: Guillermo Sierra
- 25. Air discurso, 2012**
Videoinstalación, 5 canales, 29 min
Medidas variables
Foto: Lucía Garibaldi

- 26. Luna con dormilones, 2012**
Video monocal
5 min 15 s + loop
Medidas variables
- 27. Paisaje, 2012**
Instalación
[60 libros nativistas]
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 28. Identikit, 2012-2016**
Políptico
[Work in progress]
Medidas variables
Foto: Rafael Lejtregger
- 29. Mapa, 2013**
Videoinstalación
2 canales, 11 min 23 s
Medidas variables
- 30. Superposição de quadrados, 2013**
Intervención «site specific» con obras
del acervo del Museo de Arte Moderno,
San Pablo
Medidas variables
Foto: Edouard Fraipont
- 31. The song remains the same, 2014-2015**
Video monocal, 4 min 44 s
Medidas variables
Foto: Lucía Garibaldi
- 32. Croma, 2015**
[Miguel Ángel Pareja. Formas sobre fondo rojo]
Serigrafía sobre papel
25 x 35 cm
Foto: Lucía Garibaldi
- 33. Pie de entrada, 2012-2016**
[En colaboración con Georgina Torello]
Video monocal, 29 min
Medidas variables
Foto: Lucía Garibaldi
- 34. Croma, 2016**
[M. Freire, Córdoba 70-145]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 x 360 cm
Foto: Rafael Lejtregger

Biografía

Pablo Uribe vive y trabaja entre Paraje Zunín y Montevideo. Estudió arquitectura en la Universidad de la República y artes visuales con Guillermo Fernández. Participó de diversos talleres, entre los que se destacan: *Intervenciones urbanas*, dirigido por Antoni Muntadas (España); *Teoría de la imagen*, a cargo de Vincent Delpeux (Francia); *Taller de video*, dictado por Marcel Odenbach (Alemania); *Informe de campo*, clínica a cargo de Justo Pastor Mellado (Chile).

Ha realizado diecinueve exposiciones individuales y participado en más de setenta muestras colectivas en Uruguay, Perú, Brasil, Argentina, México, Suecia, Venezuela, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos.

En el año 2001 el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó el Gran Premio Nacional de Artes Visuales por el tríptico *Prueba de cielo*.

Representó a Uruguay en varias oportunidades, entre las que se destacan: 53ª Bienal de Venecia, Italia; ¡Afuera! Arte en Espacios Públicos, Córdoba, Argentina; II y IV Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, Brasil; II Bienal de Grabado de Buenos Aires, Argentina; VII Bienal de La Habana, Cuba; V Bienal Vento Sul, Curitiba, Brasil; y IX Bienal Internacional de Arte de La Paz, Bolivia.

Entre 2011 y 2013 integró la Comisión Nacional de Artes Visuales.

Fue invitado al II Festival de Arte Multimedia en Belfort, Francia; al Intermodem Intermedia Festival en el Modem Art Centre, Debrecen, Hungría; a la residencia de Latin American Roaming Art (LARA) en Colombia, al 33º Panorama da Arte Brasileira en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, y recientemente a la 12ª Bienal de Artes Mediales de Santiago de Chile.

En 2014 obtuvo la Beca de Creación Justino Zabala Muniz (FEFCA) del Ministerio de Educación y Cultura.

Bienales

- 2016** IX Bienal Internacional de Arte (SIART). La Paz, Bolivia
- 2015** 12ª Bienal de Artes Mediales Santiago, Chile
- 2013** 33º Panorama del Arte Brasileiro San Pablo, Brasil
- X Bienal de Salto Salto, Uruguay
- IV Bienal de Grabado de Lima Lima, Perú
- 2012** Primera Bienal de Montevideo Montevideo, Uruguay
- 2010** ¡Afuera! Arte en Espacios Públicos Córdoba, Argentina
- 2009** 53ª Bienal de Venecia Venecia, Italia
- V Bienal Vento Sul Curitiba, Brasil
- 2008** V Bienal Internacional de Estandartes Tijuana, México
- 2007** Encuentro Regional de Arte Montevideo, Uruguay
- 2003** IV Bienal del MERCOSUR Porto Alegre, Brasil
- 2000** VII Bienal de La Habana La Habana, Cuba
- II Bienal de Grabados Arte BA Buenos Aires, Argentina
- 1999** II Bienal del MERCOSUR Porto Alegre, Brasil

Exposiciones individuales

- 2016** *Fuera de campo*
Galpones de Paraje Zunín
Colonia, Uruguay
- Croma*
Galería del Paseo
Manantiales, Uruguay
- The song remains the same*
Espacio Innova
Punta del Este, Uruguay
- 2015** *Carta de marear*
Espacio Innova
Punta del Este, Uruguay
- 2014** *Mono*
Espacio de Arte Contemporáneo
Montevideo, Uruguay
- 2012** *Air discurso*
Centro de Exposiciones Subte
Montevideo, Uruguay
- Paisaje*
Centro Cultural Dodecá
Montevideo, Uruguay
- 2011** *Doblepensar*
Museo Blanes
Montevideo, Uruguay
- 2010** *Carta de marear*
Museo Nacional de Artes Visuales
Montevideo, Uruguay
- 2009** *Obra en sala*
Toll Gallery
Montevideo, Uruguay
- 2008** *Doblepensar*
Museo de Arte Contemporáneo
(MAC USP, Ibirapuera).
San Pablo, Brasil
- 2006** *Entre dos luces*
Museo Blanes
Montevideo, Uruguay
- Saludos*
Centro Cultural Florencio Sánchez
Montevideo, Uruguay
- 2005** *Proyecto Vestidor*
+Cubo. Centro Cultural de España
Montevideo, Uruguay
- 2003** *Paysage pour fond*
Galería Le Pavé dans la Mare
Besançon, Francia
- 2002** *Proyecto Vestidor*
Galería Pancho Fierro
Lima, Perú
- 1999** *Iguals*
Cabildo de Montevideo
Montevideo, Uruguay
- 1996** *Domingo*
Alianza Francesa de Montevideo
Montevideo, Uruguay
- 1990** *8 retratos sobre Laura*
Galería Cinemateca
Montevideo, Uruguay

Exposiciones colectivas

- 2016** *Panorama III. Sólido - Líquido - Gaseoso*. Centro de Exposiciones Subte. Montevideo, Uruguay
- IX Bienal Internacional de Arte (SIART). La Paz, Bolivia
- 56° Premio Nacional de Artes Visuales. Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay
- Blanes ocupado*. Museo Blanes Montevideo, Uruguay
- 500 años*. Museo San Fernando Maldonado, Uruguay
- Arte BA. Galería del Paseo Buenos Aires, Argentina
- 2015** 12ª Bienal de Artes Mediales Galería Macchina Santiago, Chile
- Festival Internacional de Videoarte (FIVA). Biblioteca Nacional Buenos Aires, Argentina
- Monteaudio 15. Entonación*
Escuela Universitaria de Música Montevideo, Uruguay
- Lima Photo 2015. Galería del Paseo Lima, Perú
- Este Arte. International Contemporary Art Fair Galería del Paseo Punta del Este, Uruguay
- 2014** *Tan ilustrados como...*
Museo Zorrilla Montevideo, Uruguay
- Discursos encontrados*. MACMO Montevideo, Uruguay
- Ronda de mujeres en New York*
Torre Hearst
Nueva York, Estados Unidos
- 2013** 33° Panorama del Arte Brasileiro Museo de Arte Moderno (MAM) San Pablo, Brasil
- Monteaudio 13: Inventario*. Festival Internacional de Arte Sonoro Montevideo, Uruguay
- X Bienal de Salto Salto, Uruguay
- IV Bienal de Grabado de Lima Galería Germán Krüger Espantoso Lima, Perú
- Sur Sul Arte
Semana de la Cultura Uruguaya
Porto Alegre, Brasil
- Arte BA
Galería del Paseo
Buenos Aires, Argentina
- Latin American Roaming Art. NC Arte Bogotá, Colombia
- Compañeros de viaje*
Fundación Alon
Buenos Aires, Argentina
- 2012** Primera Bienal de Montevideo Montevideo, Uruguay
- Location: Uruguay*
Galería Cecilia Caballero
Buenos Aires, Argentina

	<i>Arte Uruguay Hoy</i> Auditorio del SODRE Montevideo, Uruguay	V Bienal Internacional de Estandartes Centro Cultural Tijuana Tijuana, México	Anual Municipal de Artes Visuales Centro de Exposiciones Subte Montevideo, Uruguay	VII Bienal de La Habana La Habana, Cuba
	<i>El Monitor Plástico. Archivo</i> Centro de Exposiciones Subte Montevideo, Uruguay	<i>Borde Sur</i> Ministerio de Relaciones Exteriores Montevideo, Uruguay	<i>Marcas oficiales</i> Centro de Exposiciones Subte Montevideo, Uruguay	II Bienal de Grabados Arte BA Buenos Aires, Argentina
2011	Galería del Paseo Manantiales, Uruguay	<i>Informe de campo</i> Museo Blanes Montevideo, Uruguay	2003 IV Bienal del MERCOSUR Porto Alegre, Brasil	1999 II Bienal del MERCOSUR Porto Alegre, Brasil
	Internationales Festival für Aktuelle Klangkunst Trier, Alemania	<i>Nuevas vías de acceso 3</i> Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay	<i>Palabras silenciosas</i> Instituto Goethe de Montevideo Montevideo, Uruguay	II Salón del Banco Hipotecario Banco Hipotecario del Uruguay
	Arte BA. Galería del Paseo Buenos Aires, Argentina	2007 Encuentro Regional de Arte Museo Blanes Montevideo, Uruguay	<i>Préterito presente</i> Centro Cultural San Martín Buenos Aires, Argentina	1998 <i>Gráfica DAP</i> Centro Cultural MEC
2010	15 th Annual Los Angeles Art Show Los Ángeles, Estados Unidos	<i>Nuevas vías de acceso 2</i> Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay	2002 <i>Trampas 02</i> Centro Municipal de Exposiciones Montevideo, Uruguay	1997 Premio de Arte Joven Museo de Arte Americano de Maldonado
	MMX Open Art Venue Berlín, Alemania	<i>Nuevas vías de acceso 1</i> Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay	Premio Paul Cézanne Centro Municipal de Exposiciones Montevideo, Uruguay	<i>Suecia de ida y vuelta</i> Exposición de libros de artista Museo de Antropología, Uruguay
	<i>Partició_2.0. Fake</i> Modern and Contemporary Art Centre (MODEM) Debrecen, Hungría	Baf Week 2007 Buenos Aires. Argentina	2001 <i>El ejercicio de la memoria</i> Centro de Exposiciones Subte Montevideo, Uruguay	1996 Premio de Arte Joven Museo de Arte Americano de Maldonado
	¡Afuera! Arte en Espacios Públicos Córdoba, Argentina	20 th Instants Video Festival Marsella, Francia	<i>Bit Bang</i> Centro Cultural de España Lima, Perú	1994 Bienarte V Alianza Uruguay-Estados Unidos
2009	53 ^a Bienal de Venecia Venecia, Italia	<i>La condición video</i> Centro Cultural de España Montevideo, Uruguay	<i>Mayo uruguayo</i> Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) Buenos Aires, Argentina	1993 Premio Paul Cézanne Museo Juan Manuel Blanes
	V Bienal Vento Sul Curitiba, Brasil	2006 <i>3 curadores, 3 orillas</i> Alianza Francesa Mar del Plata, Argentina	<i>Interfaces/Update 2.0</i> Instituto Goethe de Montevideo Montevideo, Uruguay	1990 Primera Bienal de Artes Plásticas Automóvil Club del Uruguay
	<i>Borde Sur</i> Centro de Artesanía y Diseño de Lugo Galicia, España	2005 <i>Marcas oficiales</i> Centro Cultural Recoleta Buenos Aires, Argentina	49 ^o Salón Nacional de Artes Visuales Museo Nacional de Artes Visuales Montevideo, Uruguay	1989 IV Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes Centro Municipal de Exposiciones
	<i>Borde Sur</i> Museo do Pobo Galego Santiago de Compostela, España	2004 Premio Rioplatense de Artes Visuales. Palais de Glace Buenos Aires, Argentina	2000 <i>Bit Bang</i> Colección Engelman-Ost Montevideo, Uruguay	Premio de viaje a la Bienal de San Pablo Museo de Arte Contemporáneo.
2008	Intermodem Intermedia Festival Modern and Contemporary Art Centre (MODEM) Debrecen, Hungría			1988 Salón Municipal de Artes Plásticas Centro Municipal de Exposiciones
				1987 Premio Vincent van Gogh Galería Calle Entera

Premios

- 2013** Gran Premio
X Bienal de Salto, Salto
- 2002** Primer Premio
Premio Paul Cézanne. Embajada
de Francia, Montevideo
- 2001** Gran Premio
49° Premio Nacional de Artes Visuales
Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo
- 2000** Gran Premio
Premio de Arte Joven United Airlines
Museo de Arte Americano, Maldonado
- Mención Especial
Premio Paul Cézanne. Embajada
de Francia, Montevideo
- Mención Especial
II Bienal de Grabado del MERCOSUR
Arte BA, Buenos Aires
- 1999** Primer Premio
Banco Hipotecario del Uruguay
Montevideo
- 1997** Mención Honorífica
Premio de Arte Joven United Airlines
Museo de Arte Americano, Maldonado
- 1994** Mención de Honor
Bienarte V. Alianza Uruguay-Estados
Unidos, Montevideo
- 1993** Tercer Premio
Premio Paul Cézanne. Embajada
de Francia, Montevideo
- 1989** Mención Especial
Premio de Viaje a la Bienal de San Pablo
Instituto Cultural Uruguayo Brasileiro

Becas y residencias

- 2015** Fondo Concursable para la Cultura
Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo.
- 2014** Beca de Creación Justino Zabala Muniz
(FEFCA)
Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo
- 2012** Residencia Latin American Roaming
Art (LARA)
Honda, Tolima, Colombia
- Subvención a Proyectos expositivos
Centro de Exposiciones Subte
Montevideo
- 2003** Residencia galería *Le Pavé dans la Mare*
Besançon, Francia

Bibliografía

Libros y catálogos

- ABBONDANZA, Jorge. *8 retratos sobre Laura*. Galería Cinemateca. Montevideo, agosto de 1990.
- ACHUGAR, Hugo. *El ejercicio de la memoria*. Editorial DobleEmme, pp. 22-37. Montevideo, junio de 2001.*
- . *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Editorial Trilce. Montevideo, 2004.
- . *Tres artistas tres*. Catálogo del envío uruguayo a la 53ª Bienal de Venecia. Ministerio de Educación y Cultura, pp. 11-13. Montevideo, mayo de 2009.
- AGUERRE, Enrique. *Saludos*. Centro Cultural Florencio Sánchez. Montevideo, agosto de 2006.*
- . *La condición video: 25 años de videoarte en el Uruguay*. Centro Cultural de España. Montevideo, febrero de 2007.
- AMIGO, Roberto. *Memorias del Encuentro Regional de Arte*, volumen II, pp. 62-65. Edición Museo Blanes. Montevideo, 2009.*
- ANDACHT, Fernando. «Contrapunteando signos: de la proclama silenciada a las últimas palabras vociferadas», en *Museo* (revista del MACMO), vol. 1, n° 1, pp. 56-79. Montevideo, 2014.
- . «*Air Discorso*: cinco actores en un viaje silencioso contra la nostalgia», en *Cuadernos de historia*, vol. 13, pp. 196-204. Biblioteca Nacional. Montevideo, 2014.
- ÁLVAREZ, Raúl. *Nuevas vías de acceso III. Aproximación a los afectos*, pp. 12-19. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2008.
- BENTANCUR, Patricia. *El arte como proceso crítico*. Catálogo del envío uruguayo a la 53ª Bienal de Venecia, pp. 21-38. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, mayo de 2009.*
- ; Alfredo Torres. *Paesaggi Critici*. Catálogo General de la 53ª Biennale di Venezia, pp. 168-171. Marsilio Editori. Venecia, junio de 2009.
- BANDRYMER, Sonia. *Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay. Arte Activo*. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 2012.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. *Diccionario de la cultura uruguaya*. Linardi y Risso, p. 447. Montevideo, julio de 2007.
- CORDEIRO, Verónica. *Los sistemas de los otros*. Galería del Paseo. Enero de 2016.*
- DELGADO, Leandro. *Paisaje*. Centro Cultural Dodecá. Montevideo, octubre de 2012.
- . «Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan», en *Cuadernos de historia*, vol. 13, pp. 6-17. Biblioteca Nacional. Montevideo, 2014.
- DI MAGGIO, Nelson. *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, p. 245. Montevideo, 2013.
- GANDOLFO, Laura. *Location: Uruguay*. Galería Cecilia Caballero. Buenos Aires, junio de 2012.
- GRAU, María Eugenia. *Arte en Uruguay hoy*, pp. 13-16, 48-51. Montevideo, 2012.
- GUERRA, Sarah. *Location: Uruguay*. Galería Cecilia Caballero. Buenos Aires, junio de 2012.
- HUG, Alfons, Paz Guevara y Patricia Bentancur. *El gran sur*. Catálogo general de la I Bienal de Montevideo, pp. 234-237. Montevideo, marzo de 2013.
- KALENBERG, Ángel. Catálogo general de la II Bienal del MERCOSUR. Porto Alegre, septiembre de 1999.
- . *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*. Tomo II, pp. 193-194, 202, 213. Ediciones Galería Latina. Montevideo, septiembre de 2001.
- LACASA, Jacqueline. *Nuevas vías de acceso II*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2007.*
- LAGNADO, Lisette. *33º Panorama da Arte Brasileira*. Catálogo general, pp. 138-143. San Pablo, octubre de 2013.*
- LOYCHE, Rebecca. *One year Art Project MXX*, pp. 82-83. Berlín, 2011.
- MALOSSETTI COSTA, Laura. *Paisaje y ventanas en fuga*. Museo Blanes, abril de 2006.
- MOREIRA, Constanza. *Presencias y ausencias del «Río de libertad»*, pp. 32-37. Centro de Exposiciones Subte, agosto de 2012.
- PALAU, Marta. Catálogo general de la V Bienal Internacional de Estandartes, pp. 343-359. Tijuana, septiembre de 2008.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Revisitaciones*. Catálogo general de la IV Bienal del MERCOSUR, pp. 343-359. Porto Alegre, septiembre de 2003.
- . *Proyecto Vestidor*. Centro Cultural de España. Montevideo, mayo de 2005.
- . *El museo como paisaje*. Museo Blanes. Montevideo, abril de 2006.*
- . *Doblepensar*. Museo Blanes. Montevideo, mayo de 2011.*
- . «Artes visuales», en *Nuestro tiempo*, vol. 7, pp. 62-65. Montevideo, marzo de 2013.
- REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. *Superficies da memória*. Museo de Arte Contemporáneo (Ibirapuera). San Pablo, noviembre de 2008.
- ROCA, José. *Latin American Roaming Art 2012 (LARA)*, pp. 90-95. Bogotá, marzo de 2013.*
- SAGRADINI, Mario. *Después del silencio*, pp. 26-31. Centro de Exposiciones Subte, agosto de 2012.*
- SAGRADINI NEUMANN, Lucía. *Location: Uruguay*. Galería Cecilia Caballero, Buenos Aires, junio de 2012.
- TAVELLA, Santiago. *Marcas oficiales*. Centro Municipal de Exposiciones. Montevideo, 2004.*
- . *Marcas oficiales*. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, 2005.
- TAQUINI, Graciela. *Proyecto Vestidor*. Galería Pancho Fierro. Lima, 2002.*
- . *Trampas 02*. Centro Municipal de Exposiciones. Montevideo, 2002.
- . *Proyecto Vestidor*. Centro Cultural de España. Montevideo, mayo de 2005.
- TERRANOVA, Juan. *Adentro, una crónica de ¡Afuera!*, pp. 74, 80-134, 90. Centro Cultural de España en Córdoba. Córdoba, 2011.
- TORELLO, Georgina. *Tacitum vivit sub pectore vulnus*, pp. 20-25. Centro de Exposiciones Subte, agosto de 2012.
- TORRES, Alfredo. *Domingo*. Alianza Francesa, Montevideo, agosto de 1996.*
- . *Iguales*. Cabildo de Montevideo. Montevideo, 1999.
- . Catálogo de la VII Bienal de la Habana. Montevideo, octubre de 2000.
- . *Palabras silenciosas. A 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Instituto Goethe. Montevideo, junio de 2003.*
- . *Paisajes críticos o las incertidumbres de la mirada*. Catálogo del envío uruguayo a la 53ª Bienal de Venecia, pp. 41-56. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, mayo de 2009.
- TOMSICH, Francisco. «Palimpsestos. Escritos sobre arte contemporáneo uruguayo 1960-2006», en *Cuadernos de Arte Contemporáneo*, pp. 115-123. Montevideo, 2006.
- . «De qué se repite, cómo y por qué. Un panorama crítico», en *Museo* (revista del MACMO), vol. 1, n° 1, pp. 23-55. Montevideo, 2014.
- VERLICHAK, Victoria. *Compañeros de viaje*. Fundación Alon. Buenos Aires, febrero de 2013.
- WERNECK, Sylvia. *Superficies da memória*. Museo de Arte Contemporáneo (Ibirapuera). San Pablo, noviembre de 2008.
- . *Iguazú - Agua grande*. Catálogo general de la V Bienal de Curitiba. Instituto Paranaense de Arte. Curitiba, diciembre de 2009.*
- . *Carta de marear*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, mayo de 2010.
- . Catálogo general de la IV Bienal Internacional de Grabado ICPNA, pp. 32-33. Lima, agosto de 2013.

Prensa

- ABBONDANZA, Jorge. «Uribe en Cinemateca», en *El País*, Montevideo, 1990.
- . «Diecinueve artistas plásticos. Una celebración para el arte», en *El País*, Segunda Sección, p. 5. Montevideo, 25 de agosto de 2001.
- . «El 49° Salón Nacional. Por amor al arte», en *El País*, Segunda Sección, p. 1. Montevideo, 24 de agosto de 2001.
- . «En el Subte municipal. El jardín de los lenguajes», en *El País*, Segunda Sección, p. 3. Montevideo, 26 de junio de 2001.
- . «Obras maestras del arte uruguayo», en *El País*, Tercera Sección, p. 3. Montevideo, 18 de julio de 2004.
- ALMADA, Adriana. «IV Bial del MERCOSUR. Panorama americano», en *ABC Color*. Asunción, 23 de noviembre de 2003.
- ALONSO, Rodrigo. «Hacia una desdefinición del videoarte», en *ISEA Newsletter*, n° 100. Buenos Aires, abril de 2005.
- ALTESOR, Sergio. «Arte joven uruguayo: entre la soledad y la dispersión», en *El País Cultural*, n° 401. Montevideo, 8 de julio de 1997.
- . «Bial de Maldonado. La hora de las fotos», en *Brecha*, p. 22. Montevideo, 25 de febrero de 2000.
- ANETT, Kiss. «Nemzetközi intermédia kiállítás a Modemben», en *Rébusz*. Debrecen, 8 de mayo de 2010.
- BAREA, Carlos; Christoff, Daniel; Raviolo, Pablo. «Atrévase a soñar», en revista *Trazo*, n° 21. Montevideo, 1989.
- BARDESIO, Miguel; García, Leonel. «El arte regional se abre camino», en *El País*. Montevideo, 30 de septiembre de 2003.
- BATEMAN, Henry. «34° 53' 0" S - 56° 10' 0" W», en *Artslant*. Los Ángeles, 25 de enero de 2010.
- BERTHET, Marcela. «La torre, Cézanne y Flanagan», en *Búsqueda*. Montevideo, 4 de noviembre de 1993.
- . «Premio United en el MAAM. Espejo del arte joven», en *Búsqueda*, Montevideo, 22 de febrero de 1996.
- . «Premio United Airlines. Un registro del arte joven uruguayo», en *Búsqueda*. Montevideo, 1997.
- . «En el Museo de Artes Visuales. Grabadores sin cincel», en *Búsqueda*, p. 54. Montevideo, 23 de noviembre de 2000.
- . «Recordar es necesario», en *Búsqueda*, p. 37. Montevideo, 14 de junio de 2001.
- . «Se inaugura el 49° Salón Nacional de Artes Visuales», en *Búsqueda*, p. 40. Montevideo, 23 de agosto de 2001.
- BANDRYMER, Sonia. «Pasado y presente de la educación en los museos de arte uruguayos», en *Documentos*, pp. 22-23. Conaculta, México DF, 2008.
- BICKERS, Patricia; Le Feuvre, Lisa. «53rd Venice Biennale», en *Art Monthly*, n° 328, p. 19. Londres, julio-agosto de 2009.
- BOGLIONE, Riccardo. «Venecia, Uruguay», en *La Diaria*, p. 8. Montevideo, 14 de agosto de 2009.
- . «Agua de papel», en *La Diaria*, p. 7. Montevideo, 27 de julio de 2010.
- . «Arte y geopolítica en 1000 páginas», en *La Diaria*, p. 6. Montevideo, 28 de abril de 2010.
- . «Caras del poder», en *La Diaria*, p. 6. Montevideo, 17 de mayo de 2011.
- . «Monitoreo al monitor», en *La Diaria*, p. 35. Montevideo, 20 de marzo de 2012.
- . «Artes visuales: de la Bial como escaparate», en *La Diaria*, p. 12. Montevideo, 22 de marzo de 2013.
- . «MACMO. Con cimientos, sin paredes», en *La Diaria*, p. 15. Montevideo, 12 de junio de 2014.
- BRIA, Ginevra. «Biennale 2009. Partecipazioni nazionali. Area latinoamericana», en *Exibart*. Florencia, 30 de junio de 2009.
- CALTIERI, Marco. «Diseño gráfico en el mundo y sus confines», en revista *Posdata*, pp. 63-66. Montevideo, 7 de noviembre de 1997.
- CERUTTI, Erica. «33° Panorama da Arte Brasileira, São Paulo», en *Taste*. San Pablo, 2 de octubre de 2013.
- COSTA PEUSER, Marcela. «Compañeros de viaje», en *Arte Online*. Buenos Aires, 9 de abril de 2013.
- . «Poéticas latinoamericanas», en revista *Noticias*. Buenos Aires, 22 de mayo de 2013.
- CSILLA, Kele. «Gondolat-jel», en *Deol*. Debrecen, 15 de marzo de 2008.
- DE ARTEAGA, Alicia. «Utopías construidas y destruidas», en *La Nación*. Buenos Aires, 13 de junio de 2009.
- DI MAGGIO, Nelson. «Premio a San Pablo del ICUB», en *Guía del Ocio*. Montevideo, 1989.
- . «Novedades y revisiones», en *La República*. Montevideo, 27 de agosto de 1990.
- . «Inauguraciones de la semana», en *La República*. Montevideo, 5 de agosto de 1996.
- . «Siempre en domingo», en *Guía del Ocio*, agosto de 1996.
- . «Novedades», en *La República*. Montevideo, 1997.
- . «Adiós a la temporada», en *Guía del Ocio*. Montevideo, 1997.
- . «Artes plásticas», en *La República*. Montevideo, 17 de febrero de 1997.
- . «Dos inauguraciones importantes», en *La República*. Montevideo, 5 de julio de 1999.
- . «Recorrido por las salas», en *La República*. Montevideo, 2 de agosto de 1999.
- . «Los equívocos de la mirada», en *Guía del Ocio*, p. 30. Montevideo, 1999.*
- . «II Bial del MERCOSUR. Plásticos uruguayos seleccionados», en *La República*, p. 42. Montevideo, 17 de agosto de 1999.
- . «Inauguraron la II Bial de Porto Alegre», en *La República*, p. 37. Montevideo, 7 de noviembre de 1999.
- . «II Bial del MERCOSUR. Predominio de instalaciones y ciberarte», en *La República*, p. 36. Montevideo, 12 de diciembre de 1999.
- . «La Habana: UNESCO reconoce la VII Bial», en *La República*. Montevideo, 1999.
- . «Balance de temporada», en *La República*, p. 22. Montevideo, 27 de diciembre de 1999.
- . «Nuevas técnicas y austeridad expresiva», en *Guía del Ocio*, p. 23. Montevideo, 2000.
- . «Videoarte y gráfica digital en el Goethe», en *La República*, p. 32. Montevideo, 24 de abril de 2001.
- . «Los premios del Salón Nacional», en *La República*, pp. 34-35. Montevideo, 27 de agosto de 2001.
- . «Guía del 49° Salón Nacional de Artes Visuales», en *La República*, pp. 34-35. Montevideo, 10 de septiembre de 2001.
- . «Dos exposiciones de buen nivel», en *La República*, pp. 38-39. Montevideo, 3 de junio de 2002.
- . «Arte: *Bit Bang*, colectiva digital», en *Guía del Ocio*. Montevideo, 2002.
- . «Una semana movida», en *La República*, p. 21. Montevideo, 24 de abril de 2006.
- . «Arte. Instalaciones y artesanías», en *La República*, p. 20. Montevideo, 15 de mayo de 2006.
- . «ERA 3. Grandes ambiciones modestos resultados», en *La República*, pp. 34-35. Montevideo, 17 de septiembre de 2008.
- . «Carlos Capelán y Pablo Uribe. Dos uruguayos en la V Bial Ventosul», en *La República*, p. 33. Montevideo, 3 de agosto de 2009.
- . «Pablo Uribe en la V Bial Ventosul», en *La República*, p. 32. Montevideo, 12 de octubre de 2009.
- . «V Bial de Curitiba. Ríos de comunicación alterados», en *La República*, pp. 32-33. Montevideo, 28 de septiembre de 2009.
- . «Al fin retorna la calidad», en *La República*, pp. 18-19. Montevideo, 12 de julio de 2010.
- . «La feria de vanidades», en *La República*. Montevideo, 30 de marzo de 2013.
- DUBRA, Adela. «Pablo Uribe: ganador del Gran Premio del Salón Nacional de Artes Visuales», en revista *Galería*, pp. 36-37. Montevideo, 30 de agosto de 2001.
- . «Salón Nacional de Artes Visuales. El regreso de un gran premio», en revista *Galería*, pp. 34-36. Montevideo, 30 de agosto de 2001.
- ESCRIBANO, Pedro. «Gauchos de Pablo Uribe», en *La República*, p. 24. Lima, 6 de agosto de 2002.
- FISCHLER, Viviana. «Abrakadabra», en revista *Ramona*. Buenos Aires, julio de 2012.
- GAFFOGLIO, Loreley. «Gallery Nights ilumina el cielo de Punta del Este», en *La Nación*, p. 20. Buenos Aires, 3 de enero de 2016.
- GIOIA, Mario. «Acontece Bial. Panorama», en *Harper's Bazaar*, p. 108-109. San Pablo, septiembre de 2013.
- GUZMÁN, María Eugenia. «Viaje por un túnel inacabado», en *El Observador*, p. 12. Montevideo, 3 de junio de 2006.
- HABER, Alicia. «Salón Nacional de Artes Visuales. Despliegue de talentos», en *El País*. Montevideo, 13 de septiembre de 2001.
- . «Proyecto cultural. Trampas 02», en *El País*. Montevideo, 2002.

- . «Celebración del arte del Sur», en *El País*. Montevideo, 22 de octubre de 2003.
- . «Un arte visto desde la agudeza analítica», en *El País*, Tercera Sección, p. 4. Montevideo, 23 de agosto de 2005.
- . «Pablo Uribe, ironía, simulacro, ficción», en *El País*, Segunda Sección. Montevideo, 7 de marzo de 2009.
- HERNÁNDEZ, Soledad. «Museo virtual», en revista *Tres*. Montevideo. 1996.
- . «Uribe en la Alianza Francesa. El dominio de los domingos», en revista *Tres*. Montevideo, 9 de agosto de 1996.
- ISRAEL, Sergio. «Entre el mercado y el diseño», en *El País Cultural*. Montevideo, 10 de enero de 1997.
- KNIGHT, Christopher. «Critic's Notebook. The L.A. Art Show», en *Los Angeles Times*. Los Ángeles, 22 de enero de 2010.
- KEKENA, Corvalán. «Compañeros de viaje, en Fundación Alon», en *Leedor*. Buenos Aires, 26 de marzo de 2013.
- LANGLEIB, Macarena. «Reeditan un concurso plástico imprescindible», en *El Observador*, Cultura, pp. 2-3. Montevideo, 21 de agosto de 2001.
- . «Manuales para desmontar», en *Lento*, n° 34, p. 82. Montevideo, enero de 2016.
- LAGNADO, Lisette. «Curadora fala sobre o Panorama da Arte Brasileira», en *Folha de São Paulo*. San Pablo, 7 de octubre de 2012.
- LARNAUDIE, Olga. «Nuevos pintores y caminos», en *Brecha*. Montevideo, 14 de septiembre de 1990.
- LAUDANNO, Claudia. «Encuentro de arte en Montevideo ERA 2007», en *Art Nexus*, n° 67. Medellín, 13 de febrero de 2008.
- LOPES, Jonas. «Panorama da Arte Brasileira», en *Veja SP*. San Pablo, noviembre de 2013.
- MALOSETTI COSTA, Laura. «Artes de excluir, artes de incluir», en revista *Todavía*, n° 13. Buenos Aires, abril de 2006.
- MANEKER, Marion. «Highlights of the LA Art Show», en *Art Market Monitor*. Los Ángeles, 25 de enero de 2010.
- MARTÍNEZ QUIJANO, Ana. «Arte rioplatense de exportación», en *Ámbito Financiero*, n° 5573. Buenos Aires, 2 de febrero de 2016.
- MOLINA TAMACAS, Carmen. «Vanguardia oriental en la City», en *El Observador*. Montevideo, 8 de abril de 2014.
- MORENO, Inés. «Apropiación nueva de paisajes viejos», en *La Diaria*, p. 5. Montevideo, 7 de junio de 2006.
- MOLAS, Verónica. «Luz, sonido y espacio», en *Últimas Noticias*. Córdoba, 16 de octubre de 2010.
- MOYANO, Fernanda. «53ª Bienal de Arte de Venecia», en *Planeta Latinoamérica*. Italia, 15 de junio de 2009.
- MUÑOZ, Carlos. «57º Premio Nacional de Artes Visuales. La mano que mece la cuna», en *Búsqueda*, p. 36. Montevideo, 8 de septiembre de 2016.
- . «Air Discurso, de Pablo Uribe, en el Subte. Dígalo con mímica», en *Búsqueda*, p. 37. Montevideo, 6 de septiembre de 2012.
- NEVES, Manuel. «VII Bienal de la Habana. Nos habíamos amado tanto», en *Brecha*, pp. 24-25. Montevideo, 16 de marzo de 2001.
- . «Bessio, Burgos, Uribe. El paisaje de los acontecimientos», en *Brecha*, p. 29. Montevideo, 21 de agosto de 2009.
- PAREJA NORBIATO, Luciana. «Nova Arquitetura», en revista *Select*. San Pablo, 5 de octubre de 2013.
- PANELLA, Verónica. «Fugaz permanencia», en *Brecha*, pp. 22-23. Montevideo, 23 de marzo de 2016.
- . «X Bienal de Salto. Entre la descentralización, la memoria y el debate», en *Brecha*, pp. 28-29. Montevideo, 29 de noviembre de 2013.
- PANERAI, Sibilla. «Bentornata biennale», en *ArtKey*. Italia, 12 de junio de 2009.
- PÉREZ DIEZ, Gustavo. «La Bienal de Artes Mediales marca un punto y aparte en el calendario chileno», en *Arteinformado*. Barcelona, 7 de octubre de 2015.
- PETERS, Lisa. «Charlotte Park's Paintings. Singled Out in the Los Angeles Times», en *Spanierman Gallery. An American Art Blog*. Los Ángeles, 29 de enero de 2010.
- PEVERONI, Gabriel. «Teoría y práctica del color», en *Caras y Caretas*. 4 de noviembre de 2016.
- POMONIS, Mary Anna. «Sometimes I live in Aspen. I am all over the world», en *Artlurker*. Los Ángeles, 1 de febrero de 2010.
- PORLEY, Carolina. «57º Premio Nacional de Artes Visuales. Sintonías», en *Brecha*, pp. 20-21. Montevideo, 9 de septiembre de 2016.
- PRIETO, Patricia. «LA Art Show tiene a Uruguay de invitado», en *La Opinión*. Los Ángeles, 20 de enero de 2010.
- R.V. «Meanwhile in Montevideo», en *Art in América*, p. 86. Octubre de 2001.
- REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. «Arqueologías contemporáneas en la IV Bienal del MERCOSUR», en *Art Nexus*, n° 51. Medellín, 2003.
- REYES, Carlos. «Obras para cambiar el paisaje», en *El País*, Tercera Sección, p. 1. Montevideo, 9 de agosto de 2000.
- ROCCA, Pablo Thiago. «El regreso del Salón Nacional. De excesos y ambigüedades», en *Brecha*, p. 13. Montevideo, 21 de septiembre de 2001.
- . «Tiempo perdido, tiempo recuperado. Geografía de la memoria», en *Brecha*, pp. 12-13. Montevideo, 13 de julio de 2001.
- . «Colectiva 30 años del golpe. Cicatrices», en *Brecha*, El Ocho, p. 7. Montevideo, 4 de julio de 2003.
- . «IV Bienal de Arte del MERCOSUR. Arte e inversiones», en *Brecha*, pp. 26-27. Montevideo, 21 de noviembre de 2003.
- RODRÍGUEZ DALVARD, Dominique. «LARA. Honda trópica», en *Diners*. Bogotá, 27 de marzo de 2013.
- ROUBAUD, Elisa. «Cultura en institutos», en *El País*. Montevideo, 1996.
- . «Itinerario montevidiano», en *El País*, Segunda Sección, p. 3. Montevideo, 29 de julio de 1999.
- . «Museo de Artes Visuales. Diez grabadores», en *El País*, Segunda Sección, p. 3. Montevideo, 1 de noviembre de 2000.
- ROUX, Luis. «La Ronda de mujeres llegó a Manhattan», en *El Observador*. Montevideo, 8 de abril de 2014.
- SANGUINETTI, Emma. «Encuentro en la Banda Oriental», en *La Nación*, Suplemento ADN. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2007.
- S/f. «Uruguayos por el mundo», en *Búsqueda*. Montevideo, 2000.
- S/f. «Pluralidad de lenguajes y participantes de calidad», en *Búsqueda*, p. 40. Montevideo, 30 de agosto de 2001.
- S/f. «Salón Nacional. El gran premio fue para el cielo», en *El Observador*. Montevideo, agosto de 2001.
- S/f. «Premio Cézanne: Uribe y Pittaluga», en *Búsqueda*, p. 44. Montevideo, 21 de noviembre de 2002.
- S/f. «Sobre las progresiones artísticas», en *Página 12*. Buenos Aires, 3 de mayo de 2003.
- S/f. «Marcas oficiales. Una revisión de los símbolos patrios», en *El País*, Segunda Sección, p. 2. Montevideo, 18 de agosto de 2004.
- S/f. «Arts & Culture», en *Maltastar.com*, 21 de noviembre de 2009.
- S/f. «En direct de la Biennale de Venise», en *Airclair*, 16 de septiembre de 2009.
- S/f. «Big Kisses, Bird Calls, and Puppy Dogs», en *Fine Arts LA*. Los Ángeles, 26 de enero de 2010.
- S/f. «Los Angeles Art Show 2010: More than eye-candy», en *Artfix Daily*. Los Ángeles, 28 de enero de 2010.
- S/f. «Una bienal que debe mejorar», en *El Observador*. Montevideo, 27 de marzo de 2013.
- S/f. «Tiempo para el arte viajero latinoamericano», en *Arteria*, n° 37, pp. 4-5. Bogotá, marzo de 2013.
- S/f. «Ficciones de latinoamericanos», en *Ámbito Financiero*. Buenos Aires, 24 de abril de 2013.
- S/f. «Más allá del grabado», en *Diario 16*. Lima, 27 de mayo de 2013.
- S/f. «Sede do MAM-SP é tema do 33º Panorama da Arte Brasileira», en *Blouin Artinfo*. San Pablo, 16 de septiembre de 2013.
- S/f. «Inspire Art», en *Elite traveler*, n° 1, pp. 100-106. Enero-febrero de 2015.
- S/f. «La montaña invertida. Hablar en lenguas», en *Artishock*. Santiago de Chile, 12 de noviembre de 2015.
- S/f. «Diálogo entre el color y la historia», en revista *Galería*, n° 788, pp. 48-50. Montevideo, 11 de febrero de 2016.
- SINCHE LÓPEZ, Tomacini. «Lima se convertirá en una "pizarra" abierta», en *Arq*. Lima, 20 de agosto de 2014.
- SMITH, Graciela. «Compañeros de viaje», en revista *Magenta*. Buenos Aires, 24 de abril de 2013.
- SORAGGI, Bruno. «Curadores comentan obras em exposições no parque Ibirapuera», en *Guia Folha*. San Pablo, 4 de octubre de 2013.
- TAVARES, Gustavo. «Siete artistas uruguayos en Los Ángeles», en *NIU Book*. Montevideo, enero de 2010.
- TORRES, Alfredo. «Buena selección», en *Brecha*. Montevideo, 1994.
- . «Premio United Airlines. Narraciones sutiles», en revista *Posdata*. Montevideo, 16 de febrero de 1996.
- . «Las estrategias del misterio», en revista *Posdata*. Montevideo, 16 de agosto de 1996.

- . «Balance de arte 96. Un año de imágenes», en revista *Posdata*. Montevideo, 3 de enero de 1997.
- . «Todas las imágenes», en revista *Posdata*. Montevideo, 28 de febrero de 1997.
- . «Grabadores uruguayos», en *Brecha*. Montevideo, 2000.
- . «Premio Paul Cézanne 2002. Rigor y diversidad», en *Brecha*, El Ocho, p. 3. Montevideo, 13 de diciembre de 2002.
- . «En el Subte municipal. Marcas como huellas, como señales», en *Brecha*, El Ocho, p. 3. Montevideo, 20 de agosto de 2004.
- . «El Salón, perdón, el anual municipal», en *Brecha*, pp. 26-27. Montevideo, 14 de enero de 2005.
- . «A propósito de *Entre dos luces*. Ventanas de incertidumbre», en *Brecha*, El Ocho, p. 3. Montevideo, 9 de junio de 2006.
- . «Sembrar la memoria», en *Brecha*, p. 23. Montevideo, 27 de junio de 2008.
- . «53 Bienal de Venecia. La fiesta renovada», en *Brecha*, pp. 28-29. Montevideo, 21 de agosto de 2009.
- . «X Bienal de Salto. Ni blanco ni negro, más bien gris», en *Brecha*, pp. 26-27. Montevideo, 25 de octubre de 2013.
- TORRES BACIGALUPE, Javiera. «Liderazgo celeste», en *La Diaria*. Montevideo, septiembre de 2012.
- TRINIDAD, Adriana; Cortés, Sandra. «Montevideo Capital Cultural», en *Brecha*. Montevideo, 23 de agosto de 1996.
- TRIVELLI, Carlo. «Proyecto Vestidor. El cuento de la identidad», en *El Comercio*, p. 14. Lima, 27 de julio de 2002.
- VERLICHAK, Victoria. «Encuentros cercanos», en revista *Noticias*, n° 1509. Buenos Aires, 26 de noviembre de 2005.
- . «Bienal de Venecia 2009. Construir mundos», en *Arte al Día*, n° 128. Buenos Aires, julio de 2009.
- . «Bienal de Venecia 2009. Lejos de la crisis», en *El País Cultural*, n° 1038, pp. 6-7. Montevideo, 16 de octubre de 2009.
- . «Ritmos urbanos», en revista *Noticias*, p. 24. Buenos Aires, 24 de octubre de 2010.
- . «Buenos vecinos», en revista *Noticias*, p. 18. Buenos Aires, 21 de julio de 2012.
- . «Noticias de arte. Bienal de Montevideo», en revista *Noticias*. Buenos Aires, 2012.
- . «Bienal de Montevideo. Estreno de lujo en la otra orilla», en revista *Noticias*, pp. 64-68. Buenos Aires, 15 de diciembre de 2012.
- . «I Bienal de Montevideo», en *Art Nexus*, pp. 132-134. Bogotá, febrero de 2013.
- . «Experiencias artísticas en la playa», en revista *Noticias*, n° 2042. Buenos Aires, 13 de febrero de 2016.
- V. R. A. «De mezclas, identidades y juegos», en *El Peruano*, p. 24. Lima, 30 de julio de 2002.
- VIDAL, Daniel. «Festival multimedia en Belfort. Interferencias», en *S/D*, pp. 36-37. Montevideo, 2000.
- VELÁSQUEZ, Kelly. «Deslumbra la Bienal de Arte de Venecia (III)», en *Diario Río Negro*. Río Negro, 5 de septiembre de 2009.
- VILLARO, Julia. «Cómo viajar por Latinoamérica sin salir del centro», en *Clarín*, p. 37. Buenos Aires, 16 de abril de 2013.
- ZACHARÍAS, María Paula. «Video y fotografía», en revista *La Nación*, p. 10. Buenos Aires, 28 de abril de 2013.