

MARZO 2024

COTUTOR: MAGISTER, ARQUITECTO MARCELO ROUX

TUTOR: DOCTOR, ARQUITECTO, LUIS OREGGIONI

MAESTRANDO: ANDRÉS SANTÁNGELO

BITÁCORA DE CREACIÓN DE UN MONUMENTO.

ESA ESCULTURA, ESE LUGAR

ESA ESCULTURA, ESE LUGAR

BITÁCORA DE CREACIÓN DE UN MONUMENTO.

MAESTRANDO: ANDRÉS SANTÁNGELO

TUTOR: DOCTOR, ARQUITECTO, LUIS OREGGIONI

COTUTOR: MAGISTER, ARQUITECTO MARCELO ROUX

MARZO 2024

“Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar”.

Martín Heidegger / El arte y el espacio

Agradecimientos

Resumen

Capítulo -00: advertencia

- 00.01: collage
- 00.02: layers
- 00.03: irreversible
- 00.04: social

Capítulo 00: mi escultura

- 00.01: taller
- 00.02: vereda
- 00.03: calle
- 00.04: plaza

Capítulo 01: marco

- 01.01: objeto
- 01.02: problemática
- 01.03: episteme
- 01.04: investigación
- 01.05: autoetnográfico
- 01.06: postproducción

Capítulo 02: esa escultura

- 02.01: vertical
- 02.02: amuleto
- 02.03: expandido
- 02.04: no
- 02.05: audiencia
- 02.06: antecedentes
 - 02.06.00: Artigas, monumento ecuestre y mausoleo
 - 02.06.01: Monumento cósmico
 - 02.06.02: Base del mundo
 - 02.06.03: Lápiz labial (ascendente) en Caterpillar Tracks
 - 02.06.04: Kilómetro de tierra vertical
 - 02.06.05: 7000 robles
 - 02.06.06: Monumento contra el fascismo
 - 02.06.07: Figuras públicas
 - 02.06.08: Monumento

Capítulo 03: ese lugar

03.01: extensión

03.02: earth

03.03: barrio

03.04: plaza

03.05: museo

03.06: invisible

03.07: activaciones

03.07.01: cemento

03.07.02: fibras

03.07.03: madera

03.07.04: barro

03.08: enterrado

Capítulo 04: bitácora

04.01: inconcluso

04.02: flashback

04.03: cultivo

04.04: inverso

04.05: ritual

04.06: expuesto

04.07: epílogo

Bibliografía

Registro / imágenes

AGRADECIMIENTOS:

A una red visible de confianza y afecto.

Al Taller Seveso, a Ángelo, a Carlos, a Daniel y a Gonzalo. A la generosidad docente de estos tutores, gracias Lucho, gracias Marcelo. A mis compañeros y docentes de la primera cohorte de la Maestría en Arte y Cultura Visual. A Melissa Ardanche. A Niria Bentos. A Santiago Dieste.

A quienes lo hicieron posible.

Ángelo Bogni
Antonella Martínez
Antonella Serrats
Eduardo Ferrer
Guadalupe Pérez
Yuliana Quirque.

A quienes participaron en este estudio.

Vecinas y vecinos:

Esperanza Cardozo, Fernanda Fernández,
Isabel Zárate, Krishna Leguizamón, Lilián Carlo,
Mateo Bertolino, Mónica Pastorino, Niria
Bentos, Ruben (Pochito) Figueredo y Victoria
Perera.

Estudiantes:

Antonella Martínez, Facundo Pérez, Flavio
Morán, Juan Martín, Martín Huerta, Nancy
Lanusse, Patricia Rangel, Rodrigo Gropp,
Roque Di Belo, Santiago Correa y Yuliana
Quirque.

Docentes:

Ángelo Bogni, Daniel Izaguirre, Gonzalo
Antúnez, Guadalupe Pérez.

RESUMEN:

Esa escultura, ese lugar / bitácora de creación de un monumento es un trabajo de creación centrado en el estudio de la intersección entre lo escultórico, lo monumental y lo comunitario. El lugar donde se despliega es Cabaña Anaya en el departamento de Montevideo y reúne a vecinos del barrio con estudiantes y docentes del Taller Seveso de la Facultad de Artes de la Universidad de la República. Se desarrollan proyectos de extensión universitaria a partir de 2019 que tangencialmente se aproximan al tema y en 2023 se programan cuatro activaciones matérico/conceptuales que proponen reflexionar sobre la noción de monumento en relación al barrio produciendo una intervención en el espacio público barrial. A partir del contacto con el barrio, su historia y su gente, este trabajo de creación transita por una emoción espacial desplegada por lo visible y lo enterrado. Se analizan ejemplos de intervenciones espaciales que trabajan con esta tensión conceptual y se recogen aportes teóricos que alimentan en este sentido la reflexión y la acción.

Palabras clave:

Arte / Espacio público / Monumento /
Escultura / Creación / Extensión universitaria

Hidden Architecture, Superstudio, 1970.

Foto: Giulio Boem, 1970.

f1.



-00.00: ADVERTENCIA

-00.01: Collage

Comparten el texto dando cuenta de esta investigación: definiciones, opiniones de teóricos, de artistas y de vecinos, referencias a obras de la historia del arte, fechas, cronologías, imágenes, esquemas, momentos de desbaste, de reparación, de detalle y de licuadora salvaje. Hay orden y hay caos. Hay ideas encontradas en la edición de un video o preparando morteros de arena y cemento. Hay poesía, cinta adhesiva, afilados y normas de escritura. Hay imágenes que aparecen sin que fueran vistas jamás. En este formato que adopta el texto de la tesis, conviven y suman: temporalidades distintas y reflexiones de diverso orden; pero todas ellas son las que juntas como en un collage dan cuenta de este proceso de reflexión y acción artística.

-00.02: Layers

Este texto es resultado de una negociación (o una lucha) entre modos de entender, pensar, mirar y reflexionar. Es una batalla de todos contra todos en busca de un resultado que no deje de condensar las múltiples capas que lo conforman. Están los códigos de un trabajo

-00.00: ADVERTENCIA

académico dialogando fuertemente con los procedimientos propios de la práctica artística, con el trabajo de escultor, con procesos personales y con la subjetividad de quien está a cargo de este estudio.

-00.03: Irreversible

La escultura como resultado físico de la talla directa está contenida en el volumen desde el comienzo. En el bloque está presente todo lo que constituirá la obra. Esto alimenta la fantasía del control total. En la intersección del campo del arte y el lenguaje de la escultura aparece la pérdida de control. La escultura no es una sola cosa o una cosa cerrada antes de comenzar. Sería una acción y un diálogo entre lo buscado y lo encontrado en los estados intermedios. Hasta tomar una última decisión.

Los procesos de talla directa se relacionan indefectiblemente con lo irreversible. Esto contiene dos lógicas propias: postergación y simultaneidad.

Lo que se quita de un bloque de madera o de piedra o de poliestireno expandido no vuelve al bloque original, de esta manera aparecen estados intermedios del trabajo, entre el

-00.00: ADVERTENCIA

bloque y quien quita materia. Estados imprevistos, no buscados, que se incorporan o redireccionan o enriquecen la obra.

Cada paso es irreversible. Antes de cada paso se toma una decisión, si faltan datos se posterga la acción hasta que impida las operaciones que siguen. Se debe evaluar qué decisión no compromete el resultado y permite avanzar hacia el objetivo. Aunque resultado, avanzar y objetivo sean presupuestos a veces indeseables en el campo del arte.

La simultaneidad tiene que ver con los cambios de frente. Atacar varios frentes a la vez, suspendiendo uno u otro intermitentemente en función de las postergaciones que llegan a un límite de datos que impide avanzar. Se ataca otro punto, otro problema, otro encuentro, otro frente del mismo bloque. Los estados intermedios de un frente aportan datos para la toma de decisiones de otro frente.

Esto forma parte de una deconstrucción de la propia subjetividad y de reconocer modos de referir el abordaje del conocimiento a las prácticas en las que uno se desempeña, en este sentido se relaciona con el contenido de la conferencia de Deleuze: ¿Qué es el acto de creación?

-00.00: ADVERTENCIA

Si quieren, a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión, así es como no puedo decir: “tengo una idea en general”. En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía. (Deleuze, 1987, min. 2:29).

Pensar en esculturas, pensar formas, se vuelve una forma de pensar.

-00.04: Social

Estas lógicas derivadas de procedimientos técnicos operan en este estudio. Despliegan herramientas y modos de abordar un problema donde lo irreversible cobra sentido cuando se avanza en caminos poco explorados (para un escultor), donde el conocimiento surge a medida que se desarrolla la práctica. Esta es una manera de entender desde la escultura un proyecto de carácter colaborativo, donde la incertidumbre de lo que acontece en el territorio con otros es grande, con cada otro y

-00.00: ADVERTENCIA

cada paso, cada actividad, forma parte del vínculo necesario. Lo que sucede es parte e insumo obligado de lo que sigue. Joseph Beuys elabora el concepto de escultura social, de una acción sobre la materia que trasciende los límites del lenguaje y afecta a la sociedad integrada a un contexto.

Capítulo 00: MI ESCULTURA

00: MI ESCULTURA

Este estudio es también la oportunidad de detenerse y revisar, reelaborar y proyectar ideas, sensaciones, e intuiciones que encontraron en el marco de esta producción escrita y del desarrollo del trabajo en el barrio, un tiempo, una dedicación y un cuidado. A continuación se presentan cuatro momentos que dan cuenta de la inquietud que impulsa este estudio y de un enfoque propio de una práctica de la escultura. Experiencias vividas en primera persona en relación a la escultura en el espacio público.

00.01: TALLER



Nieva conservaba en el taller los vaciados en yeso presentados en varios concursos públicos para monumentos que serían emplazados en Montevideo. Es el caso del monumento a Manuel Oribe (1974), a Juan Antonio Lavalleja (1982) y a Washington Beltrán (1992). Algunos de estos concursos se declararon desiertos (lo mismo que sucedió con el “Monumento a Batlle” en el que J. Oteiza fue finalista /1958-1959). El jurado los declara desiertos y un tiempo después se asignan directamente a quien se encarga de las versiones que hoy vemos en la ciudad (el de Batlle nunca se concretó, queda “la colina vacía” como una imagen monumental de lo que pudo ser). Conserva sólo el retrato de tamaño natural que solían solicitar las bases de los concursos de este tipo. Un dato de la realidad que suma una capa de posibilidad / imposibilidad en la lectura de la monumentalía montevideana que afecta directamente este estudio.

00.01: TALLER

Nota: Nieva fue docente de quien está a cargo de este estudio entre 1986 y 1999.

Javier Nieva, Madrid 1915 - Montevideo 1999.

Foto de Rogelio Osorio, 1990.

f2.



00.02: VEREDA



La Galería de arte “Marte Upmarket”, situada en el barrio Ciudad Vieja en Montevideo, en el 1468 de la calle Colón, expone en la vereda del local dos obras: “No sea paloma” y “Top”, esculturas cargadas de poesía y de retórica introspectiva en madera de ciprés, de dimensiones cercanas a los dos metros de altura, que permiten ese emplazamiento semi-público. En ese contexto se hace una entrevista al director de la galería, Gustavo Tabares para el programa “El Monitor plástico”, el hombre tras la videocámara encendida (Pincho Casanova) antes de entrar a la galería dialoga con la señora que cuida coches en la cuadra y a propósito de las esculturas comentan:

- ¿le gustan?

-Están bonitos, están bárbaros.

Yo cada vez que paso le toco la cabecita a ver si me dan suerte... Me dieron...

- ¿Le dieron suerte ya?

-Y por lo menos, cuido “más mejor” los coches, la gente me da más. (Casanova, 2006).

Nada volvió a ser igual a partir de ese día.

00.02: VEREDA

Top - No sea paloma, Andrés Santángelo, 2003

Capturas de pantalla del sitio web de "El Monitor Plástico", programa emitido 03 / 10 / 2006.

f3.



00.03: CALLE



Con el impulso de la consolidación de la Licenciatura diversificada de escultura y volumen en el espacio del entonces Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, se propone el emplazamiento temporal en el espacio público de una serie de esculturas de estudiantes y docentes. El primer emplazamiento es en el año 2005 sobre 18 de julio en la cuadra de la actual Facultad de Artes. El segundo en la peatonal Sarandí, en 2006. Los aspectos pedagógicos, técnicos y logísticos fueron una experiencia única y enriquecedora. En ambas oportunidades, pero con mayor importancia en la segunda, los días siguientes al emplazamiento se comunicaron roturas, faltantes de partes, agresiones diversas y la desaparición de una obra más portable. Este es otro momento que suma una capa de información sobre la relación de estas esculturas con la ciudadanía, que da cuenta de una complejidad mayor de lo que implica la noción de lugar y la relación con el contexto. Aparece una dimensión política (polis) en la intervención del espacio público.

00.03: CALLE

Nota: “Niña” es rescatada por la policía de un intento de hurto y es llevada a la seccional primera.

Camino de esculturas / Niña, Andrés Santángelo, 2006.

Foto: Archivo Unidad de extensión de la Facultad de Artes / Udelar 2006

f4.



00.04: PLAZA



Javier Maderuelo en el capítulo “Lugares para un arte público” menciona leyes que se implementan en Francia, Alemania y Estados Unidos en la década del 60 donde se decreta el destino de un porcentaje del presupuesto de los edificios públicos a obras de arte (Maderuelo, 2008).

“Sin embargo, estos monumentos surgidos de un inexpresivo decreto del uno por ciento carecen de función y contenido. . . El principal problema desde el punto de vista artístico ha consistido en superar esta alienación y conseguir que los artistas sean capaces de articular respuestas realmente urbanas, es decir, que sean capaces de generar un arte público y, por otro lado, conseguir que los ciudadanos se acostumbren a convivir con el arte actual. . . Con estos propósitos surge en 1977 en la ciudad alemana de Münster la idea de un encuentro de escultores actuales. . . La propuesta de las autoridades de Münster partía de la evidencia de que el monumento en la actualidad ya no sirve y de que la escultura definitivamente ha perdido su carácter conmemorativo. Sin embargo, el arte y la escultura en particular,

00.04: PLAZA

tienen, sin duda alguna, un sitio en la ciudad y este sitio deben ocuparlo.”

(Maderuelo, 2008 pp.223, 224)

. . . se decretó que un uno por ciento del presupuesto total de los edificios públicos debía destinarse al encargo de obras de arte ligadas a su construcción; . . . Sin embargo, estos monumentos surgidos de un inexpresivo decreto del uno por ciento carecen de función y contenido . . . El principal problema desde el punto de vista artístico ha consistido en superar esta alienación y conseguir que los artistas sean capaces de articular respuestas realmente urbanas, es decir, que sean capaces de generar un arte público y, por otro lado, conseguir que los ciudadanos se acostumbren a convivir con el arte actual. ... Con estos propósitos surge en 1977 en la ciudad alemana de Münster la idea de un encuentro de escultores actuales* . . . La propuesta de las autoridades de Münster partía de la evidencia de que el monumento en la actualidad ya no sirve y de que la escultura definitivamente ha perdido su carácter

00.04: PLAZA

conmemorativo. Sin embargo, el arte, y la escultura en particular, tienen, sin duda alguna, un sitio en la ciudad y este sitio deben ocuparlo. (Maderuelo, 2008, pp. 223-224)

La escultura “Gogo / Chill Out” (2014) es el primer premio de la última edición del concurso de esculturas de WTC Montevideo. En la ceremonia de entrega de premios, frente a autoridades empresariales y gubernamentales presentes se plantea como una modalidad de replicar iniciativas de este tipo, la intención de recuperar la ley que promovía la incorporación de obras de artistas en la construcción de edificios públicos. En principio la iniciativa tuvo aceptación. Sin embargo nunca se confirmó la existencia de esta ley, salvo por una ordenanza en desuso que establecía un porcentaje del costo total en la construcción de escuelas públicas: “En la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el 5% en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales” (Ley N° 9921 23/05/1940, Artículo 7).

En el curso de maestría “¿What on White?” de los profesores Luis Oreggioni, Marcelo Roux y Marta Bogéa, se toma el blanco como metáfora

00.04: PLAZA

de lo público. Se reconoce el blanco como referencia común de lo público en la cartografía que busca a partir del s xv reconstruir la forma de la antigua ciudad de Roma y se cita la siguiente reflexión: “Si el blanco y el negro se mezclan, se ablandan y se unen de mil maneras, ¿no hay blanco o negro?” (Pope, 1733, citado en Oreggioni, 2019, p.1). El espacio público, naturalizado como un espacio de convivencia entre arte y ciudadanía, en la ciudad contemporánea asume matices de conflicto, ya lo público no es la representación de lo colectivo, la institucionalidad y la democracia si no que lo público es un espacio de conflicto. “El blanco, conjuga en estos mapas, todo aquello que deja de ser forma y materia de la ciudad alguna vez construida y deviene en el motor de fuerzas que la naturaliza. El blanco resulta en definitiva la posibilidad del más amplio campo de operaciones desde donde poner en crisis la realidad.”(Oreggioni, 2019, p.1)

00.04: PLAZA

Nota: “Gogo / Chill Out” se ha convertido en un punto de encuentro para las personas que frecuentan el lugar.

Gogo / Chill Out, Andrés Santángelo, 2014. World Trade Center, Montevideo, Uruguay.
Foto del autor.

f5.



Capítulo 01: MARCO

01.01: OBJETO



Aparece en el entramado urbano un elemento que no responde a las lógicas funcionales de circulación o equipamiento. Aparece como en cualquier plaza de cualquier pueblo del mundo, un elemento elevado y perenne, o enterrado y perenne, una constante en las fotos del turismo. Algo como una referencia, un lugar de encuentro, un blanco de agresiones, un prócer, un héroe, una mujer con una antorcha o un obelisco. ¿Qué valores, qué cargas simbólicas se depositan en estas configuraciones espaciales no funcionales?

Se trata de indagar en la discusión y estudiar el proceso creativo de una intervención espacial con carácter de monumento, en un emplazamiento determinado teniendo en cuenta que sea un lugar en el que no hay concentración de expresiones del arte en el espacio público. Para el caso de Montevideo esta situación se da principalmente en la periferia del departamento. La condición es que la obra parta del estudio de la relación con el lugar y con las personas de ese lugar. De esta manera la idea de monumento será desarmada, resignificada y puesta en común para esta acción puntual.

¿Por qué ese monumento sería el indicado para ese lugar? ¿Cuáles son las variables que están en juego a la hora de crear, de pensar una

01.01: OBJETO

intervención en el espacio público? Podemos enunciar el origen de esta investigación, en la percepción de una ciudad que transita un proceso de cambio en lo que respecta al emplazamiento de obra escultórica en el espacio público.

La modalidad de trabajo sobre esta problemática se presenta como un camino atravesado por la creación para estudiar el aporte desde el arte al concepto contemporáneo de monumento en relación a una comunidad.

01.01: OBJETO

Fotograma y parlamento final del film **El planeta de los simios**, Franklin J. Schaffner, 1968.

Captura de pantalla de <https://www.youtube.com/watch?v=Xx3RHqJa6HQ>

f6.

"Oh my God. I'm back. I'm home. All the time, it was... We finally really did it. You Maniacs!! You blew it up!!! Ah, damn you!!! God damn you all to hell!!!"



01.02: PROBLEMÁTICA



¿Cuál es la génesis de un monumento? ¿A quién representa? ¿Por qué en ese lugar? según Maderuelo, estas parecen preguntas que a lo largo de la historia se responden en términos de poder y de propiedad (2008). Careri opina que en el origen de la transformación del espacio por acción humana, son los hitos que despliegan recorridos (2013). Hoy la ciudad nos pertenece en la medida que la habitamos y transformamos. El porcentaje de la población mundial que vive en ciudades va en aumento y este crecimiento se da en las periferias, muchas veces en detrimento de la calidad de vida y del sentido de pertenencia. Desde la óptica de quien trabaja con la escultura como lenguaje interesa en particular una intervención de una escala y alcance conceptual tal que permita que ésta se relacione con el espacio público. Es una situación diferente a la de los ámbitos naturalizados del arte (el museo, la galería), aparece la relación de la obra escultórica con la ciudad y la comunidad que la habita de una manera directa.

La monumentalidad de los estados nación nos ha llevado al estado actual de situación donde la mirada contemporánea del arte encuentra objeciones ideológicas, de género, de imposición cultural, etc.

El escultor Claes Oldenburg plantea desde su

01.02: PROBLEMÁTICA

práctica artística una nueva idea de monumento que considera que éste trata de lo propio complejo del lugar, “Los monumentos, como los dibujos, son el archivo condensado de las condiciones” (en Maderuelo, 2008, p.199)

01.02: PROBLEMÁTICA

Nota: Con la población urbana existente que continúa creciendo de forma natural gracias al aumento de las tasas de natalidad, particularmente en los países con menor ingreso, se estima que la población urbana crezca del 56% del total global en 2021 al 68% para 2050. Las ciudades continuarán creciendo y el futuro de la humanidad es indudablemente urbano. La urbanización continúa siendo una poderosa mega tendencia del siglo 21. (Sharif, 2022).

Hurto, Gustavo Jauge, 2023.

Foto: Gustavo Jauge

f7.



01.03: EPISTEME



Sobre la idea de producción de conocimiento, se toma como referencia la siguiente noción de abordaje:

No se trataría de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentaría sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; ... , las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. (Foucault, 2005. p.7)

La reflexión es a propósito de la investigación científica como modelo preponderante. ¿En qué consiste la esencia de la investigación?, se pregunta Heidegger. La idea de un proceder anticipador aparece como un concepto incómodo a la hora de plantearse una investigación en arte. “La Estética de Baumgarten atribuye a la experiencia del arte el carácter de conocimiento confuso por ser

01.03: EPISTEME

atributo de la sensibilidad” (Baliño, 2007, p.38).

Se ve entonces una naturaleza otra del conocimiento científico a lo que entendemos como la experiencia del arte. “Lo singular, lo raro, lo simple, en definitiva, lo grande de la historia nunca es algo que se entiende de por sí y por eso mismo siempre permanece inexplicable” (Heidegger, 1958, p.4). Se identifica esta enumeración de lo inexplicable, con lo propio del arte y por tanto con el objeto de una investigación de este tipo. Se entiende adecuado el aporte de la citada noción de Foucault sobre el campo epistemológico y las condiciones de posibilidad en el conocimiento empírico.

La intención relacional y el proyecto indeterminado aparecen como alternativa a la modalidad proyectual como prefiguración en la ansiedad por la verdad. Se entiende la tensión en las prácticas relacionales donde no se conoce la configuración final de la obra hasta que ésta se manifiesta en la relación colectiva del que muestra con el que mira (Bourriaud, 2008.) y en el proyecto indeterminado en el sentido de dejarlo abierto y “mantener la coherencia interna entre las cosas que encontramos y las que creamos entre las que ocurren y las que hacemos que ocurran, el

01.03: EPISTEME

descubrimiento constante de un orden escondido que vemos surgir bajo nuestros ojos y bajo nuestros pies, la posibilidad de construir un sentido y una historia-ruta que sea coherente y compartida” (Careri, 2013, 165). “El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse.” (Bourriaud, 2008, p. 73). Se entiende entonces la modernidad como un marco de acción proyectual cerrado, se trata de cuestionarlo y verlo como tal, para situarnos en una contemporaneidad que exige otra mirada.

01.04 INVESTIGACIÓN



Esta investigación se inscribe en la línea de “Creación en Arte y Poéticas Visuales” prevista en el reglamento de la Maestría en Arte y Cultura Visual. Se entiende el cometido de este trabajo en un marco general de producción de conocimiento.

En la charla inaugural de la primera edición de la Maestría en Arte y Cultura Visual, Fernando Hernández-Hernández (2019) hace mención a las diferentes modalidades de investigación en relación al arte: la investigación creativa, la investigación artística, la investigación sobre imágenes y la investigación basada en las artes; y se hace particular mención a la casi insignificante producción en la modalidad de investigación creativa y artística en el mundo académico contemporáneo. Esto lo atribuye a la relativamente reciente incorporación de las escuelas de arte a las universidades y la transformación de estas en facultades de artes con las correspondientes exigencias formales de evaluación de los aspectos relacionados a la enseñanza, la investigación y gestión y en el caso de la Udelar la extensión.

En particular en el caso de la investigación, Hernández describe la problemática de aquellos que transitan estos cambios de un saber o conocimiento relativo a una disciplina o lenguaje tanto en las Artes Visuales como en

01.04 INVESTIGACIÓN

las Artes Vivas y desarrolla algunas pautas de cómo contribuir a lo que se inscribe dentro de las prácticas artísticas como una investigación. Diferencia una modalidad de investigación sobre las artes y una de investigación desde las artes o desde las prácticas artísticas. La primera sería la que toma como objeto de estudio la obra de artistas desde la óptica de las humanidades o las ciencias sociales. La segunda sería la que nos compete en el sentido de la creación como investigación y señala dos aspectos que se desarrollan: Por un lado la idea de una investigación que puede ser la producción de obra, en la que se da cuenta de los procesos que implica, se “asume que la investigación es un proceso transparente, lo que hace posible que otros investigadores puedan contrastar y aprender del camino seguido. Algo que no ocurre si sólo se presenta un resultado” (Hernández, 2006, p.21) y por otra parte “En el caso de la formación de los artistas (visuales, musicales, corporales), la investigación estaría presente como búsqueda de su propio lenguaje artístico, así como de las nuevas relaciones con su entorno. La obra se manifiesta como respuesta de los datos observados y de los que da cuenta en la propia investigación”. (p.22).

01.05: AUTOETNOGRÁFICO



El encuadre de esta investigación implica en su origen prácticas colaborativas en relación a una idea de monumento como intervención que responde a una comunidad particular. Parte de ideas e inquietudes de un escultor que invita a participar en un proceso de creación colectiva y a la vez se implica en un proceso de trabajo que tiene que ver con la investigación autoetnográfica y performativa, donde se considera que el investigador es también sujeto de la investigación.

Es por ello que en la investigación performativa de carácter auto etnográfico texto y cuerpo se redefinen, las fronteras entre uno y otro se borran. El cuerpo y la subjetividad del investigador se reconocen como parte integrante y destacada del proceso de investigación. . . borrando las distancias entre personal y social, uno mismo y los otros, revaluando la dialéctica entre la subjetividad y la cultura. (Hernández, 2006, p31).

Hay un cuerpo en acción en un lugar al que no pertenece, un cuerpo propio y un cuerpo de obra que se dispone a experimentar un proceso de sumar y redefinir en función de unas prácticas colectivas.

01.05: AUTOETNOGRÁFICO

De esta manera la intención del performance y de la escritura performativa, señala Vidiella (2005) "sería hacernos repensar sobre nuestras posiciones. . . colapsando las fronteras entre artista-obra de arte; artista-espectador y obra-espectador. La relación entre artista, sujeto y público nos anima a pensar sobre los métodos a través de los cuales fabricamos historias e historias del arte". (En Hernández, 2006, p. 31)

01.06: POSTPRODUCCIÓN



Bourriaud y Giunta desarrollan la idea del trabajo a partir de imágenes y obras del pasado como estrategia de las prácticas del arte contemporáneo. Bourriaud toma la imagen de un DJ que crea a partir de obras musicales de otros:

Desde comienzos de los años noventa (1990), un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. . . insertan su propio trabajo en el de otros, contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. (Bourriaud, 2009, pp.7, 8). . . La pregunta artística ya no es: ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien: ¿qué se puede hacer con? (p.13).

01.06: POSTPRODUCCIÓN

Giunta (2014) por su parte se pregunta “¿cuándo comienza el arte contemporáneo?” y entiende que entre otras, la reutilización de obras del pasado, es una de las características propias de éste. “Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente” (Giunta, 2014, p.33)

01.06: POSTPRODUCCIÓN

Fotograma del film The Square (2017) dirigida por Ruben Östlund.

Postproducción.

Captura de pantalla: <https://www.youtube.com/watch?v=L4nD0hUZbN0>

f8.



Capítulo 02: ESA ESCULTURA

02.01 VERTICAL



“La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas.”(Heidegger, 2012, p.29)

La escultura como plástica, es parte del lugar. Ese artefacto tridimensional que se apoya o se hunde, que interviene el territorio, comparte escenario con las personas y forma parte de la vida de la comunidad y de su construcción simbólica. Desde el paleolítico los menhires son referencias en un territorio natural, vacío de intervención humana, estos también formaron parte de la construcción de un universo simbólico. La formalización vertical en la extensión del paisaje predominantemente horizontal y su característica pétreo monolítica hace necesario el máximo esfuerzo colectivo para su posicionamiento y emplazamiento. Esto da cuenta de un modo de habitar y de una presencia máxima con los máximos recursos disponibles.

02.01 VERTICAL

Nota: Menhir de Perda Irocca / Cerdeña, Italia Mencionado por Careri / Conferencia "Careri en Montevideo", 2023.

Menhir.

Foto: Google Maps. Menhir Corte Noa / Laconi, Italia.

f9.



02.02: AMULETO



Herbert Read desarrolla en el capítulo “El monumento y el amuleto” de “El arte de la escultura” el encadenamiento histórico de la escultura como lenguaje y busca los orígenes de su independencia como tal. Describe más allá de las consideraciones que se hacen en diferentes períodos históricos sobre las diferencias entre los distintos lenguajes de las artes una experiencia sensorial original relacionada a la solidez de la forma, “claramente distinguida por la percepción como una sensación escultórica.” (Read, 1994, p.30)

Identifica en el monumento, “que era originariamente un objeto sólido esculpido. . . y en el amuleto, un pequeño talismán portado por el individuo como protección contra el mal o como garantía de fertilidad, los orígenes de este lenguaje. . . viene al caso mantener al monumento y al amuleto en categorías estéticas separadas, pero el arte específico de la escultura cobra existencia en algún lugar entre estos dos extremos como método de crear un objeto con la independencia del amuleto y el efecto del monumento.” (p.31). Plantea también que el monumento es un antepasado común de la arquitectura y la escultura y que esta unidad originaria (el monumento) no se puede considerar “como

02.02: AMULETO

esencialmente arquitectónica o esencialmente escultórica” (p.31)

Read considera el monumento como una síntesis donde se pueden encontrar los orígenes de la arquitectura y de la escultura y entiende que la modernidad construye una nueva síntesis de estos lenguajes. Se toma entonces este concepto de monumento como insumo para este estudio que trata de un abordaje en un contexto contemporáneo del arte donde las categorías y lenguajes tienen límites difusos.

02.02: AMULETO

Nota: El amuleto como tipología o formato tridimensional se presenta desde el paleolítico dentro del arte portable, la función de estos objetos es incierta y se caracterizan por ser fácilmente trasladables. Se identifica este formato portable tridimensional con los Gogos. No superan los 3 cm en su dimensión máxima y son utilizados para un juego que se remonta a la Grecia antigua en el que originalmente se utilizaban nudillos de oveja. Con dinámicas similares a los juegos de tabas, canicas o pallana, comparten una fascinación táctil que desarrolla motricidad fina, precisión o puntería.

Termino 25.

Foto: Gogos / Crazy bones coleccionables. Descargada de:
<https://www.ebay.com/itm/364627035229>

f10.



02.03: EXPANDIDO



Rosalind Krauss publica en 1979 “La escultura en el campo expandido” y también se detiene en la idea de monumento en relación a esta indefinición de la escultura.

Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna. . . Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado de uso de ese lugar. . . A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento” (Krauss 2002, pp.63, 64).

Menciona dos ejemplos de obras de Rodin como fracaso de esta lógica: “Las puertas del infierno” (1880) y el “Monumento a Balzac” (1891). Atribuye el fracaso al hecho de que hay varias copias de estas obras y ninguna se encuentra en su emplazamiento original, otorgando a la relación con el lugar un aspecto definitorio del monumento. Considera que a

02.03 EXPANDIDO

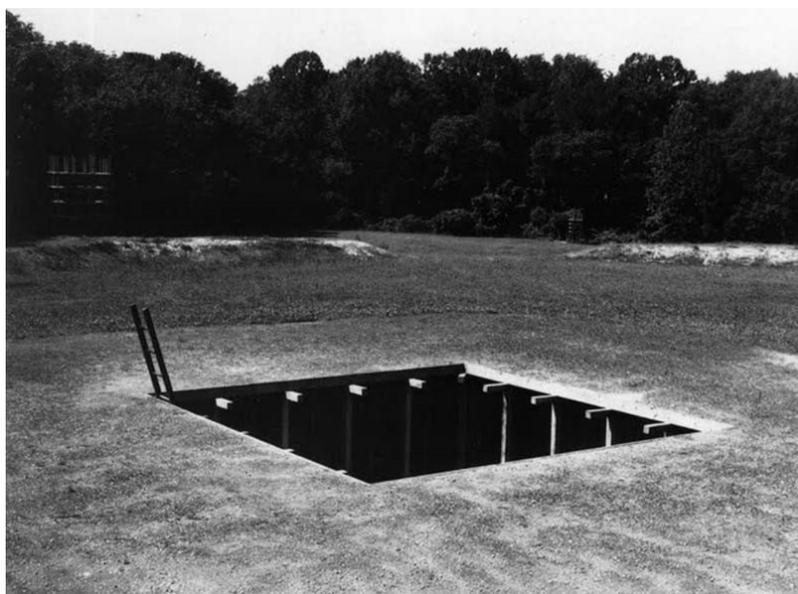
partir de estas obras se cruza el umbral de la lógica del monumento “y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa. . . Una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar.” (p.64).

02.03 EXPANDIDO

Perimeters / Pavilions / Decoys, Mary Miss, 1977-1978. Roslyn, NY, USA.

Foto: en Kastner, J. (2005). p. 105.

f11.



02.04: NO



Krauss resume la condición negativa del monumento en la idea de la escultura como no-arquitectura y no-paisaje llevándola a un esquema matemático/lingüístico de mayor complejidad donde aparecen relaciones multidireccionales que conforman el campo expandido que caracteriza una producción artística posmoderna (no niega este término) en la que se inscribe la obra de finales de los 60 de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Walter DeMaria, Sol LeWitt, Bruce Nauman entre otros.

Como podemos ver, la escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. (Krauss, p.68).

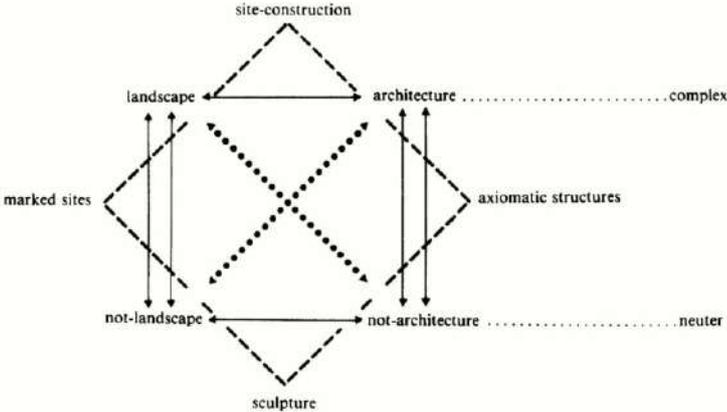
Queda planteada entonces la pregunta por esta intersección entre la escultura y el monumento, donde la relación con el lugar sería relevante y donde paisaje y arquitectura forman parte de un campo donde la categoría modernista de la escultura queda suspendida.

02.04: NO

La escultura en el campo expandido, Rosalind Krauss, 1979.

En Krauss, 2002.

f12.



02.05: AUDIENCIA



Con respecto al abordaje de la problemática del monumento en un contexto contemporáneo señala Hal Foster:

“Hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura. Esta crisis del dominio público se refleja en todas partes, la escultura pública no es más que un ejemplo, en donde las opciones parecen desde luego muy lamentables [...]. Hay excepciones a esta regla: la obra de Claes Oldenburg, la de Richard Serra y, yo creo, la de Christo. (Foster, 1983, p.14, citado en Maderuelo. 2008, p.194)

Sobre el arte público Maderuelo entiende que:

Con la disolución de la lógica del monumento (en esto coincide con Krauss) y con el progresivo deterioro del ambiente urbano, el espacio público se ha ido tornando inhóspito en muchas ciudades. En esta situación, algunos artistas, desde los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y de su entronización en los museos, intentando

02.05: AUDIENCIA

acceder con su obra al dominio público,
a la calle, los parques y los jardines
(p.219).

Este intento de acceder o afectar directamente a una comunidad es otra de las variables que problematiza este estudio, aquella “llegada directa a una audiencia no exclusiva” que Thomas Hirschhorn propone en su esquema “Spectre of evaluation” (f. xx). Aparece en el estudio la idea del arte más allá de los ámbitos de legitimación, como una investigación desde la práctica artística que llega directamente a los otros, recogiendo esta modalidad de trabajo en torno a la creación de monumentos.

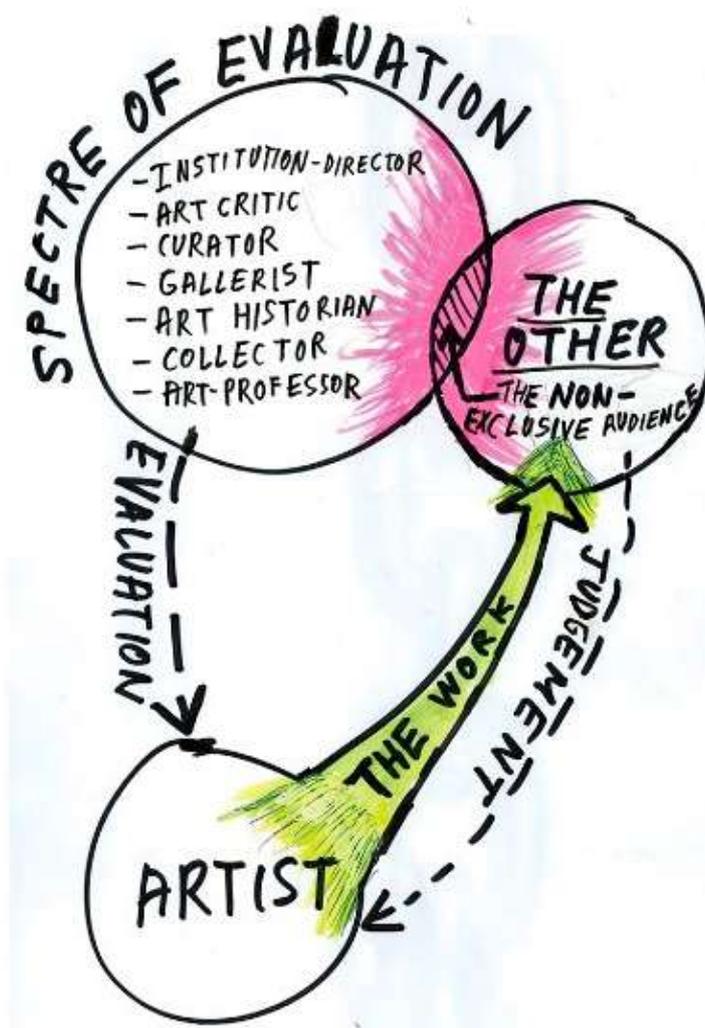
02.05: AUDIENCIA

Nota: "1 hombre = 1 hombre / 1 humano = 1 intelectual / energía sí, calidad no / más es siempre más / Intercambio de regalos" (tomado de Foster, 2017, p.137).

Spectrum of Evaluation, Thomas Hirschhorn 2008-2010. Colección privada

Descargada de <http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/>

f13.



02.06: ANTECEDENTES



Aquí se presenta una serie de obras con carácter monumental emplazadas en el espacio público tomadas de las narrativas que construyen una de las posibles historias del arte occidental en relación a la idea de monumento y su intersección con la escultura en el espacio público.

Seleccionadas por sus estrategias conceptuales o su relación con la noción de lugar que constituyen, están ordenadas cronológicamente y comentadas en su dimensión de insumo para este estudio de creación. Lo monumental visible y lo monumental enterrado hilvanan estos ejemplos.

02.06.00: ARTIGAS, ESCULTURA ECUESTRE Y MAUSOLEO

ÁNGELO ZANELLI ESCULTOR

LUCAS RÍOS DEMALDE Y ALEJANDRO MORÓN ARQUITECTOS

1923/1977 MONTEVIDEO, URUGUAY



En 1923 se inaugura el monumento ecuestre de Artigas en la Plaza Independencia y en 1977 se inaugura el Mausoleo. Esta es la configuración espacial actual de la plaza. Pasó más de un siglo desde una primera idea de homenajear a Artigas con un monumento en ese lugar hasta la situación actual que presenta la escultura y el mausoleo. No se hace un llamado a concurso si no dos. El primero durante el gobierno de Santos que no es construido y el segundo con Batlle y Ordoñez como presidente es el que gana Zanelli. Para este concurso se encarga a Juan Zorrilla de San Martín una memoria que sirva de pauta para crear la imagen de Artigas. Se publica en 1910, se titula “La epopeya de Artigas” y es una narrativa que antecede a la concepción de la imagen del monumento. Los restos de Artigas fallecido en Paraguay vuelven al país en 1955 y están en la Catedral de Montevideo, luego en el Panteón Nacional y en el cuerpo de Blandengues hasta ser trasladados a su ubicación actual. En 1974, durante la dictadura cívico-militar se decreta la construcción de un mausoleo debajo del monumento ecuestre, para alojar los restos de Artigas y se inaugura en 1977. El proyecto está a cargo de los Arquitectos Ríos y Morón.

02.06.00: ARTIGAS, ESCULTURA ECUESTRE Y MAUSOLEO

ÁNGELO ZANELLI ESCULTOR

LUCAS RÍOS DEMALDE Y ALEJANDRO MORÓN ARQUITECTOS

1923/1977 MONTEVIDEO, URUGUAY

-

Hoy asistimos a un gesto espacial monumental: la representación del prócer elevada, visible, y los restos debajo de la superficie, enterrados. Una tensión vertical conceptual sugerente, una lectura que re-direcciona lo que sucede en ese lugar. Una realidad tridimensional construida por lo real/representado y lo real/sepultado. El prócer triunfante a caballo expuesto diez veces más alto que el horizonte peatonal y los restos dentro de una urna protegida por un cubo de acrílico en un recinto cerrado subterráneo, inaccesible, custodiado. Lo visible se impone y lo enterrado propone otro estado espacial. A partir de esta intervención este lugar se expande hacia abajo. Se revela una potencia construida por lo visible y lo enterrado que compone un estímulo espacial relacionado directamente con la sensibilidad escultórica que inspira este proyecto.

02.06.00: ARTIGAS, ESCULTURA ECUESTRE Y MAUSOLEO ÁNGELO ZANELLI ESCULTOR LUCAS RÍOS DEMALDE Y ALEJANDRO MORÓN ARQUITECTOS 1923/1977 MONTEVIDEO, URUGUAY

Inauguración de la escultura ecuestre de Artigas (1923).

Inauguración del Mausoleo de Artigas (1977).

Fotos: archivo en línea del CDF

f14.



02.06.00: ARTIGAS, ESCULTURA ECUESTRE Y MAUSOLEO
ÁNGELO ZANELLI ESCULTOR
LUCAS RÍOS DEMALDE Y ALEJANDRO MORÓN ARQUITECTOS
1923/1977 MONTEVIDEO, URUGUAY

Nota: Esta reflexión parte del estudio del caso Plaza Independencia, monumento y mausoleo, en el curso de la Maestría en Arte y Cultura Visual, Arte y sociedad / Estudios Urbanos, de las Profesoras Ana Arnaiz y María Ivone de los Santos. Cien años después el "56° Premio Nacional de Artes Visuales" otorga el Primer Premio a "El otro prócer" de Diego Velazco. Fotografía digital + montaje en postproducción, que sustituye la escultura de Zanelli por la de Ferrari. En el catálogo del Premio el jurado y el artista se expresan de la siguiente manera sobre la obra:

Consideramos que la obra es destacable porque la imagen resultante, más que una ficción, representa una profunda y compleja revisión histórica, urbanística, artística y de las producciones iconográficas institucionales del Uruguay. . . La

02.06.00: ARTIGAS, ESCULTURA ECUESTRE Y MAUSOLEO

ÁNGELO ZANELLI ESCULTOR

LUCAS RÍOS DEMALDE Y ALEJANDRO MORÓN ARQUITECTOS

1923/1977 MONTEVIDEO, URUGUAY

fotografía revisa los proyectos que no se realizaron como una forma de volver sobre el repertorio inconcluso de la historia, sobre aquellos proyectos del pasado que instalarían un diálogo diferente entre la cristalización monumental de los héroes y el contacto con la ciudadanía en el espacio público. (Anselmi, 2014, p.19)

En el segundo llamado a concurso internacional (1913) para la construcción de una escultura homenaje a José Gervasio Artigas en la principal plaza del país, (...) quedaron finalistas las propuestas del uruguayo Juan Manuel Ferrari y el italiano Ángel Zanelli. Este último fue el elegido por una comisión para emplazar el monumento que hasta hoy vemos en la Plaza Independencia, pieza escultórica que se destaca por su majestuosidad y excelente realización. La estética de la pieza responde más a un Emperador del Renacimiento italiano entrando en Roma, que a un caudillo paisano en su caballo criollo y desde ahí surgen estos cuestionamientos: ¿qué hubiera pasado con nuestra construcción simbólica nacional si el monumento emplazado hubiera sido el proyecto de Juan Manuel Ferrari? ¿Cuántas iconografías tenemos que no se ajustan a la realidad pero que así las necesitamos? ¿Por qué el hombre desde sus comienzos necesitó la imagen simbólica de alguien superior? (Velazco, 2014, p.26)

El otro prócer, Diego Velazco, 2014.

Descargada de: <https://www.diegovelazco.com/premios.php>

f15.



02.06.01 MONUMENTO CÓSMICO

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

1937 / S.34°54' - W.56°9', MONTEVIDEO, URUGUAY



Una cronología:

___.07.1937: comienzan las obras.

15.09.1937: firma del documento para depositar en la inauguración no oficial.

16.09.1937: enterramiento del documento dentro de una cápsula de metal.

22.08.1939: carta de Joaquín Torres García a Rosa Acle.

Mi monumento cósmico está terminado. Ya sale agua del caño y la gente bebe. Ya es real. Y han hecho una plazuela delante con piedras y pastito. Y ya está el monolito con la leyenda Inti y la mesa con los signos astronómicos. También plantaron un árbol al lado. El 25 se inaugura. (Torres, 1937, en Gilmet, 2011, p.109)

___.1974: traslado al museo nacional, a los 100 años del nacimiento del artista.

___.1989: proyecto de traslado dentro del jardín hacia el eje de simetría del enjardinado del predio frontal del Museo Nacional de Artes Visuales. Construcción de una réplica de prueba, en bloques de hormigón revocados

02.06.01 MONUMENTO CÓSMICO

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

1937 / S.34°54' - W.56°9', MONTEVIDEO, URUGUAY

que permanece hasta 2009. (Tomado de Gilmet, 2011, p.109)

-

Espacio / Tiempo

Las coordenadas S.34° 54' W.56°9' delimitan un rectángulo en la ciudad en el que están comprendidos los dos emplazamientos que ha tenido el monumento hasta hoy.

Trasladar un monumento moderno concebido para un lugar, con vocación universal, con una visión cósmica, parece ser un error. Trasladarlo desde su emplazamiento original a un ámbito museal es una contradicción con el espíritu de este artista y de esta obra.

Lo visible trasladado, girado, cercado, duplicado, conservado, museificado. En el lugar queda el árbol y se supone la cápsula de metal con el documento enterrado. Cultivo, enterramiento, fundación, sepultura, donde no

llega el sol al que se refiere la inscripción grabada en el granito de la estela:

El sol —Inti— el antiguo padre del continente preside todo lo que vive sobre la tierra, en el aire, en el agua y en la conciencia de los hombres. Que la ley de unidad que representa y que junta a estas piedras sea también nuestra regla y que nos junte para vivir en armonía.

02.06.01 MONUMENTO CÓSMICO

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

1937 / S.34°54' - W.56°9', MONTEVIDEO, URUGUAY

Nota 1: El 15 de setiembre de 1937 los integrantes de la Asociación de Arte Constructivo se reunieron para firmar un manifiesto solemne que habría de ser enterrado en los cimientos del Monumento Cósmico del Parque Rodó. Esta obra fue realizada por Joaquín Torres García con el apoyo de la AAC, y es el único monumento público del artista que se puede ver en Montevideo. Realizado en granito rosa, fue colocado sobre la calle Julio Herrera y Reissig, al lado de donde hoy se encuentran las canchas de tenis de la Plaza de Deportes N° 3. El 16 de setiembre los integrantes de la Asociación colocaron el documento, firmado el día anterior, en una cápsula de metal y luego la enterraron donde se iba a erigir el monumento. Allí quedó el manifiesto como mensaje a las futuras generaciones, un tesoro oculto esperando para ser descubierto. En 1974, al cumplirse el centenario del nacimiento del artista, y en el marco de la gran exposición realizada en el MNAV, el monumento fue cambiado de lugar y nada se sabe de la cápsula ni del mensaje que contenía. En un gesto de musealización del arte, contrario al espíritu que Torres García pretendía para sus obras públicas, el Monumento Cósmico fue llevado al jardín del Museo Nacional de Artes Visuales, lugar reservado al arte pero sin la inmersión en la ciudad que el artista imaginó para esta obra. Al realizar el traslado no se respetó la orientación de la obra respecto del sol y de los astros, lo que además de las implicaciones simbólicas y conceptuales que tiene, le negó el sol rasante que la iluminaba bellamente. Tampoco se reprodujo adecuadamente el entorno del monumento a modo de plazuela, no se respetaron las ubicaciones espaciales de los diversos elementos de dicho entorno, y por la fuente nunca volvió a manar el agua. (Museo Torres García / Facebook Oficial, 15/9/2022).

02.06.01 MONUMENTO CÓSMICO

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

1937 / S.34°54' - W.56°9', MONTEVIDEO, URUGUAY

Nota 2: En el archivo de la Intendencia Departamental de Montevideo se ha encontrado un plano del Parque Rodó original en tela, dibujado a tinta, fechado en diciembre de 1939, titulado: Parque Rodó Planta General en el cual aparece dibujado el Monumento Cósmico en su emplazamiento original en el parque, sobre la Av. Julio Herrera y Reissig y la confluencia de los pasajes Jerónimo Zolesi y Federico Renom, figurando en las referencias en la categoría de «Monumentos», con el N° 64 designado como Fuente Simbólica. Es el nombre dado por la Intendencia Departamental al monumento torresgarciano. La ubicación coincide exactamente con la fotografía del Monumento Cósmico en su inauguración (Goñi. 2019, p.75).

Nota 3: En el sitio web del museo nacional de artes visuales dos links llevan a un mismo lugar:

<https://mnav.gub.uy/cms.php?o=5131> y

<http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=ni:5131>

N° de Inventario: 5131

Título: Monumento cósmico

Artista: Joaquín Torres García (1874-1949)

Técnica: Granito rosado

Medidas: 300 x 560 x 45 cm

Realizado: 1939

Ubicación: Museo Nacional de Artes Visuales

Exhibición: Jardín

Inauguración del Monumento cósmico, Joaquín Torres García, 1939.

Foto: Archivo Museo Torres García, 1939.

f16.

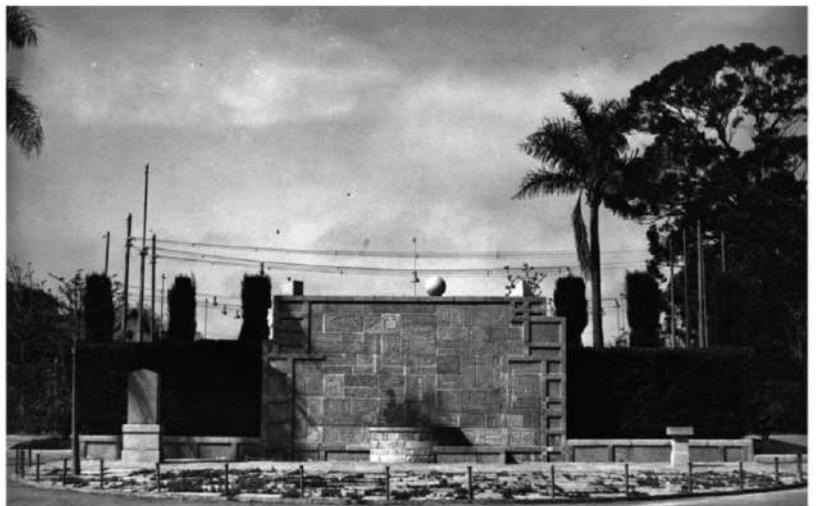


FIGURA 4 | Colección Museo Torres García. Fotografía del Monumento Cósmico en su inauguración, 1939.

02.06.02: BASE DEL MUNDO

PIERO MANZONI

1961 / HERNING, DINAMARCA



La operación de Manzoni apela a la idea de base (socle, plinth, basamento, pedestal, peana, podio) y la invierte. Todo lo que es, queda sobre este dispositivo. El recurso que utiliza es el giro en las letras. “Socle du monde” es la tercera de las bases mágicas y convierte al mundo en obra de arte, las dos primeras convertían en arte todo lo que estuviera sobre ellas.

-

“La base del mundo”, vuelve al mundo entero monumento de sí y lo invierte en un sentido total. Así como vuelve centro este lugar de emplazamiento. ¿En qué lugar es / está “La base del mundo”? Esta intervención re-direcciona la noción de lugar en un sentido global. Con recursos mínimos desarma las estructuras centro / periferia, arriba / abajo, dentro / fuera.

La cuarta línea del texto “Hommage a Galileo”, es enorme. Pone en diálogo arte y ciencia de un modo monumental. La obra de Manzoni homenajea a quien supuso un cambio de paradigma en su aporte al método científico y discute el modelo geocéntrico, en una operación propia del arte contemporáneo a mediados del siglo que destruye la lógica del monumento.

02.06.02: BASE DEL MUNDO

PIERO MANZONI

1961 / HERNING, DINAMARCA

Nota: Abjurar + Eppur si muove (Y sin embargo se mueve).
La base mágica n° 4 podría estar situada en Cabaña Anaya, Montevideo, Uruguay y convertir este lugar en un centro del mundo.

Socle du monde, Piero Manzoni, 1961

Foto descargada de: <https://historia-arte.com/obras/base-del-mundo>

f17.



02.06.03: LÁPIZ LABIAL (ASCENDENTE) EN CATERPILLAR TRACKS

CLAES OLDENBURG

1969 / NEW HAVEN, CONNECTICUT, USA



Maderuelo (2008) desarrolla la aproximación de Claes Oldenburg a la problemática del monumento, lo menciona como el primero de los escultores contemporáneos en recuperar y renovar la escala monumental con su obra “Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks” (1969). Oldenburg es uno de los pioneros del Pop Art estadounidense. Esta obra temprana conjuga dos características que desarrolla a lo largo de toda su obra, el cambio de escala de objetos de uso cotidiano y la escultura blanda. En este caso una torre que es un lápiz labial que sube o baja, sobre una plataforma de ruedas de tanque militar o maquinaria de construcción que posibilita o sugiere el desplazamiento. Estableciendo un diálogo por contraste con la idea establecida de monumento.

-
Oldenburg se plantea en términos de Condiciones la génesis de las obras de emplazamiento público recuperando de esta manera la relación de la escultura con el lugar.

Mi obra no trata de la gente, del pasado o del presente o de objetos. Trata de las condiciones. Mi obra trata de la ciudad

02.06.03: LÁPIZ LABIAL (ASCENDENTE) EN CATERPILLAR TRACKS

CLAES OLDENBURG

1969 / NEW HAVEN, CONNECTICUT, USA

como naturaleza, como fuerzas, pero éstas incluyen (de una manera realista) todas las fuerzas, tanto las humanas como las no humanas, las animadas como las inanimadas, las visibles como las invisibles, las imaginarias, como las palpables, en un momento dado. Los monumentos, como los dibujos, son el archivo condensado de las condiciones. (Oldenburg, 1980, p.8, citado en Maderuelo, 2008, p.199)

02.06.03: LÁPIZ LABIAL (ASCENDENTE) EN CATERPILLAR TRACKS
CLAES OLDENBURG
1969 / NEW HAVEN, CONNECTICUT, USA

Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks, Claes Oldenburg, 1969.

Foto: en Maderuello, 2008, p.195.

f18.



02.06.04: KILÓMETRO DE TIERRA VERTICAL

WALTER DE MARÍA

1977 / KASSEL, ALEMANIA



La intervención que utiliza ingeniería y maquinaria pesada, entierra mil metros lineales de barra de bronce en el marco de la Documenta 6 en la ciudad de Kassel. Walter De María es uno de los artistas que protagoniza el Land Art y materializa en esta obra al igual que en el “Campo de relámpagos” operaciones que interpelan una percepción de escala que desborda lo habitual y cuestiona o expande los límites del arte.

-

Una operación abstracta que condensa la potencia de lo invisible y pone en escena la confianza en lo narrado, documentado. Antecede ejemplos donde, en lo que no se ve está la potencia de la intervención. La misma materia con la que se funden los monumentos de la Grecia clásica expresada en un círculo a nivel de suelo de 5 centímetros de diámetro por un kilómetro de alto, enterrado. De María fue alumno de John Cage y parece encontrar con esta obra una metáfora del silencio. El silencio como una utopía. Un silencio monumental. Un menhir contemporáneo, un resultado máximo con los máximos recursos disponibles.

02.06.04: KILÓMETRO DE TIERRA VERTICAL

WALTER DE MARÍA

1977 / KASSEL, ALEMANIA

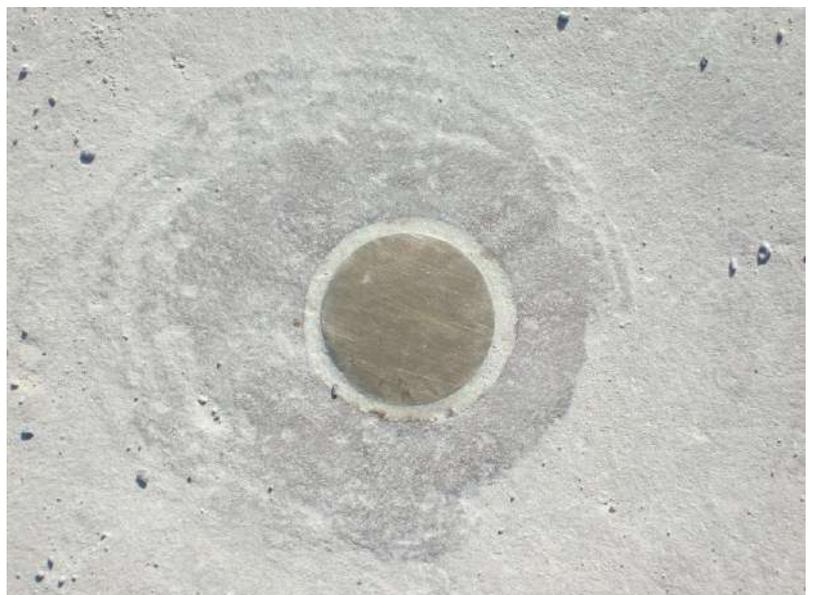
Nota: “Vertical Earth Kilometer, que es realmente invisible, por más que se haya convertido en el monumento más visitado de la ciudad de Kassel” (Maderuelo, 2008. p.202).

Para la realización de Vertical Earth Kilometer, De María contrató los servicios de una compañía petrolera texana, que fue la que perforó el largo agujero atravesando seis capas geológicas de terreno. Una vez hecho el hueco, el artista fue atornillando las barras entre sí e introduciéndolas hasta rellenarlo. El proyecto, todo hay que decirlo, levantó cierta polémica porque el coste ascendió a setecientos cincuenta mil marcos (casi dos millones de euros al cambio actual) y supuso dos meses y medio de ruidosos trabajos en medio de una zona pública. (Álvarez, 2016).

Vertical Earth Kilometer, Walter De María, 1977.

Foto descargada de: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Vertical_Earth_Kilometer

f19.



02.06.05: 7000 ROBLES

JOSEPH BEUYS

1982 / KASSEL, ALEMANIA



En 1972 Beuys participa de la Documenta 5 discutiendo con los visitantes durante los tres meses que dura la exposición, montando la Oficina para la Democracia Directa. (Estos diálogos están registrados en el libro. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista de Clara Bodermann, 1995). Diez días después es despedido de la Kunstakademie Düsseldorf (Bishop, 2019, C. p.385)

En 1977 para la Documenta 6 Beuys organiza el proyecto 100 días de la Universidad Internacional Libre. Este consistió en “Trece talleres interdisciplinarios abiertos al público, que incluyeron a sindicalistas, abogados, economistas, políticos, periodistas, trabajadores comunitarios, educadores y sociólogos hablando junto a actores, músicos y artistas jóvenes; prefigurando una corriente importante de actividades artísticas y curatoriales recientes.” (p.386-, 387)

En 1982 Beuys presenta en la Documenta 7, 7000 robles. El proyecto condensa y pone en territorio el concepto de escultura social. La intervención durante la Documenta comienza con el desembarco de los 7000 piques de basalto en la plaza frente al museo sede de la exposición. La acción consiste en plantar, distribuidos en la ciudad, los 7000 árboles y junto a cada planta una de las piedras.

02.06.05: 7000 ROBLES JOSEPH BEUYS 1982 / KASSEL, ALEMANIA

-

Beuys performa la acción, pone el cuerpo. Aquí enterrar es plantar. Mineral / vegetal, la piedra y el árbol aparecen como testigos de lo vivo y lo eterno, conjugando los procesos de crecimiento / inmutabilidad con la variable tiempo. El proyecto se desarrolla durante 5 años y termina en la Documenta 8 un año después de la muerte de Beuys.

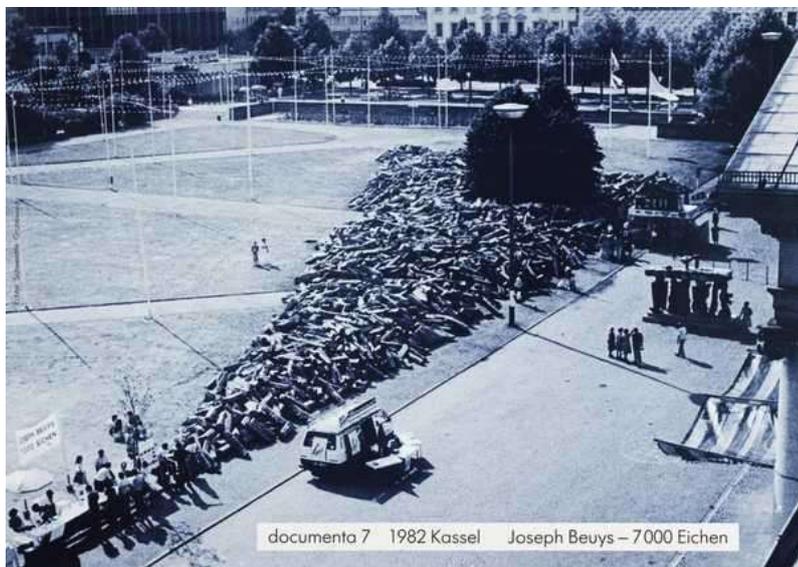
02.06.05: 7000 ROBLES JOSEPH BEUYS 1982 / KASSEL, ALEMANIA

Nota: La *escultura social* unió las ideas idealistas de Joseph Beuys sobre una sociedad utópica con su práctica estética. Creía que la vida es una escultura social que todos ayudan a darle forma. (...) Muchas de las esculturas sociales de Beuys tenían preocupaciones políticas y ambientales. 7000 Oaks comenzó en 1982 como un proyecto de cinco años para plantar 7000 árboles en Kassel, Alemania. Planteó muchas preguntas sobre la planificación urbana, el futuro del medio ambiente y las estructuras sociales. (Tate Gallery, 2023).

7000 Robles, Joseph Beuys, 1982.

Foto: descargada de Tate Gallery: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/social-sculpture>

f20.



02.06.06: MONUMENTO CONTRA EL FASCISMO

MONUMENTO CONTRA EL FASCISMO, LA GUERRA Y LA VIOLENCIA Y A FAVOR DE LA PAZ Y LOS DERECHOS HUMANOS

JOCHEN GERZ Y ESTHER SHALEV

1986-1993 / HARBURG, ALEMANIA



Hoy se puede ver solo la tapa de 1 metro x 1 metro de la columna que se elevaba los doce metros que caracterizan la construcción promedio de la ciudad. La torre de metal laminada en plomo fue grabada con punzones o grafitada por la gente del lugar convocada por medio de volantes. Escribieron sus pensamientos sobre la guerra. Se instala un mecanismo para que el monumento se hunda de a poco, a razón de dos metros por año.

-

Desde 1993 la torre está enterrada, desarmando la lógica de la imposición del obelisco, expande hacia abajo la intervención. El desnivel de la locación permite acceder a un recinto donde se puede ver el último tramo de la columna, en una situación interior, arqueológica. En una situación espacial que recuerda el "Poema enterrado" (1959) de Ferreira Gullar. "Rejuvenezca" también se puede entender como una opinión contra el fascismo, la guerra y la violencia y a favor de la paz y los derechos humanos.

[https://www.shalev-](https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/)

[gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/](https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/)

02.06.06: MONUMENTO CONTRA EL FASCISMO

MONUMENTO CONTRA EL FASCISMO, LA GUERRA Y LA VIOLENCIA Y A FAVOR DE LA PAZ Y LOS DERECHOS HUMANOS

JOCHEN GERZ Y ESTHER SHALEV

1986-1993 / HARBURG, ALEMANIA

Nota: Algún día habrá desaparecido por completo y el sitio del monumento de Harburg contra el fascismo estará vacío. A la larga, somos nosotros mismos los que podemos levantarnos contra la injusticia. (Shalev, 1994). Fragmento del texto traducido a 7 idiomas que invitaba a los vecinos a escribir sus nombres en la torre.

Los vecinos escriben sus pensamientos sobre la guerra. No todos son en contra; un militar le metió nueve tiros como toda opinión. Al tiempo, alguien descubrió que sus carteles habían desaparecido e hizo la denuncia a la Municipalidad. Allí le contestaron que era natural, ya que el pilar estaba preparado para hundirse en la tierra. Un viejito al que le habían matado a toda su familia se ofreció a reescribir su frase antibélica todas las veces que hiciera falta. Pero también preguntó: « ¿Qué pasará cuando ya no esté?». «Habrá que decirla», contestó Gerz. (Nielsen, 2008).

Monumento contra el fascismo, Jochen Gerz y Esther Shalev, 1986-1993.

Foto descargada de: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>

f21.



02.06.07: FIGURAS PÚBLICAS

Do Ho Suh

1998 / Brookling, NY, USA



La intervención consiste en emplazar en el parque una base monumental esperable pero vacía. Una base esperable pero no estática. El bronce también esperable no está sobre la base si no debajo, cientos de figuras humanas pequeñas sostienen este pedestal.

-

Lo público anónimo. Este monumento desarma y vuelve a armar en altura, sin giro, el sentido base-escultura, marco-obra, multitud-liderazgo y le otorga protagonismo al suelo que pasa a ser el apoyo directo de las figuras.

Suelo + escultura + base + vacío.

“Figuras públicas”, pensado para desplazarse por el parque, podría estar un día al sol y al otro cerca de un árbol. Es el caso de un lugar de encuentro nómada, que despliega una poética sobre el lugar que cada uno ocupa en la sociedad y en el mundo.

02.06.07: FIGURAS PÚBLICAS

Do Ho Suh

1998 / Brookling, NY, USA

Nota: Los últimos años Do Ho Suh ha desarrollado trabajos sobre la idea del monumento invertido. El audiovisual animado “Monumento invertido / Plaza, 2022” y “Monumento invertido”, escultura transparente construida con la técnica característica de la formalización de gran parte de su trabajo. A partir de planos transparentes la base permite ver dentro una figura invertida cuya cabeza apoya en el mismo suelo que la base. (Do Ho Suh, 2022).

Public figures, Do Ho Suh, 1998.

Foto descargada de White hot magazine:

<https://whitehotmagazine.com/articles/ho-suh-from-sculpture-film/4436>

f22.



02.06.08: MONUMENTO

RACHEL WHITEREAD

2001 / FOURTH PLINTH, TRAFALGAR SQUARE, LONDRES, UK



Trafalgar Square es el Km 0 de la ciudad de Londres.

El cuarto plinto es una de cuatro bases resultado del diseño de la plaza terminada en 1844. Tres de estas bases están ocupadas por esculturas de bronce. El nombre original de la plaza, William IV es el del monarca cuyo retrato ecuestre ocuparía el basamento vacío.

A partir de 1999 “The Fourth Plinth Project” primero y “The fourth Plinth Comission” hasta hoy, propone esculturas de artistas contemporáneos para ser emplazadas temporalmente en este lugar. Son 14 los proyectos que se presentan y ya está elegido el próximo.

“Monument” de Rachel Whiteread es el tercero de estos ejemplos y el último de la primera curaduría que propone que el público elija una de tres propuestas para ser emplazada de forma definitiva. (Tomado de Goodwin, 2022)

-

Whiteread trabaja con el espacio entre, realiza calcos de aires ocluidos por lo construido funcional y presenta las superficies que estuvieron en contacto con estos aires interiores. Por defecto el procedimiento Whiteread debería colar una materia líquida que se vuelva sólida ocupando toda la

02.06.08: MONUMENTO

RACHEL WHITEREAD

2001 / FOURTH PLINTH, TRAFALGAR SQUARE, LONDRES, UK

atmósfera. En el caso de “Monument” las superficies de la base monumental quedan encapsuladas por su propia forma colocada invertida (a lo Manzoni) sobre la base que jamás fue destino de una sola cosa. Un lugar que aun estando vacío es un centro del mundo o el centro de un mundo

02.06.08: MONUMENTO

RACHEL WHITEREAD

2001 / FOURTH PLINTH, TRAFALGAR SQUARE, LONDRES, UK

Nota: "Rachel Whiteread pide el fin de las esculturas del cuarto pedestal de Trafalgar Square". (Titular en "The Guardian" 19.01.2023).

Monument, Rachel Whiteread, 2003.

Foto: descargada de <https://artuk.org/discover/stories/the-fourth-plinth-in-traffic-square-cutting-edge-sculpture-in-the-heart-of-london>

f23.



02.06.08: MONUMENTO

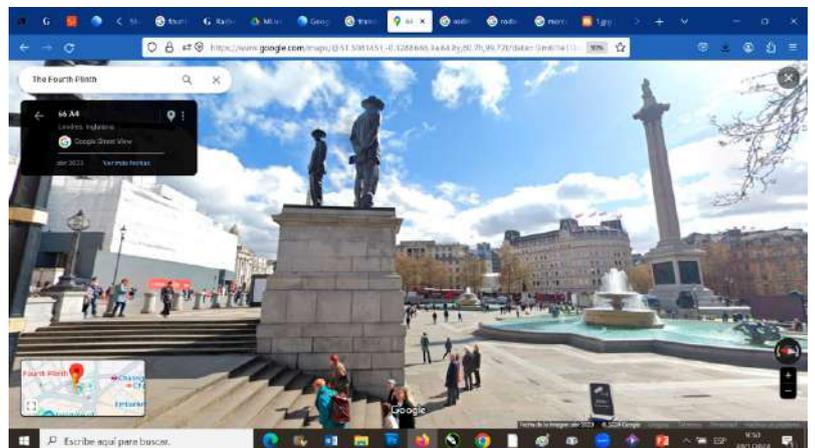
RACHEL WHITEREAD

2001 / FOURTH PLINTH, TRAFALGAR SQUARE, LONDRES, UK

Nota: Recorriendo la Trafalgar Square en Street View de Google Maps hoy se ven, según la ubicación, **The End** de Phillipson Heather, 2020 o **Antelope** de Kambalu Samson, 2022 alternativamente. (situación cuántica)

Captura de pantalla de google Street View, Trafalgar Square, 2024.

f24.



Capítulo 03: ESE LUGAR

03.01: EXTENSIÓN



Este trabajo, con vocación de acción en el territorio vinculado a una comunidad, se visualiza con menos ansiedades cuando se identifica una alternativa real, un caso posible, con datos ciertos y problemáticas propias y particulares.

Por ello es que definir el lugar en el que desarrollar este proyecto de investigación es un punto relevante, en la medida que es la más protagónica de las variables a desplegar. Se toma contacto con el lugar a partir de la participación en el proyecto de extensión universitaria del IENBA llamado “EsteOeste”, a cargo de la Prof. Ana Laura López de la Torre, que se implementa en la zona oeste del departamento de Montevideo en coordinación con la IM y APEX. El territorio está inscrito en el municipio A y nucleado por el programa denominado “Corredor Cultural” tomando como eje la avenida Luis Batlle Berres. El primer acercamiento se ordena de cara al Corso de carnaval barrial de Paso de la Arena del 2019 y desde la Facultad se trabaja en cinco barrios: Barrio Juntos, Nuevo Sarandí, Mailhos, Paurú y La vía y Cabaña Anaya. Este último es el lugar y la comunidad donde comienza el trabajo para este estudio. Se trabaja desde el año 2019 alimentado el vínculo con el barrio a través de sucesivos

03.01: EXTENSIÓN

proyectos de extensión universitaria, tangentes a la problemática que plantea el concepto de monumento, todos están centrados en el espacio público barrial como centro de interés, con características y abordajes diversos. Lo común a estos proyectos está en alimentar una autopercepción positiva como comunidad barrial y contribuir a fortalecer el vínculo de esta entre sí y con el territorio.

Actividades desarrolladas desde 2019

2019 / “EsteOeste” Participación en el Corso barrial del Paso de la Arena

2020 / Covid 19, se mantiene el vínculo sin actividad presencial.

2021 / Pintura mural exterior, Salón de la Comisión Fomento

2022 / “Museo Cabaña Anaya”

2023 / “4 activaciones” Tesis de Maestría “Esa escultura, ese lugar / Bitácora de creación de un monumento”

2003 / “Herbario Mural”, pintura mural exterior, Salón de la Comisión Fomento

03.01: EXTENSIÓN

Final del curso

Foto: Guadalupe Pérez (2020).

f25.



03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W

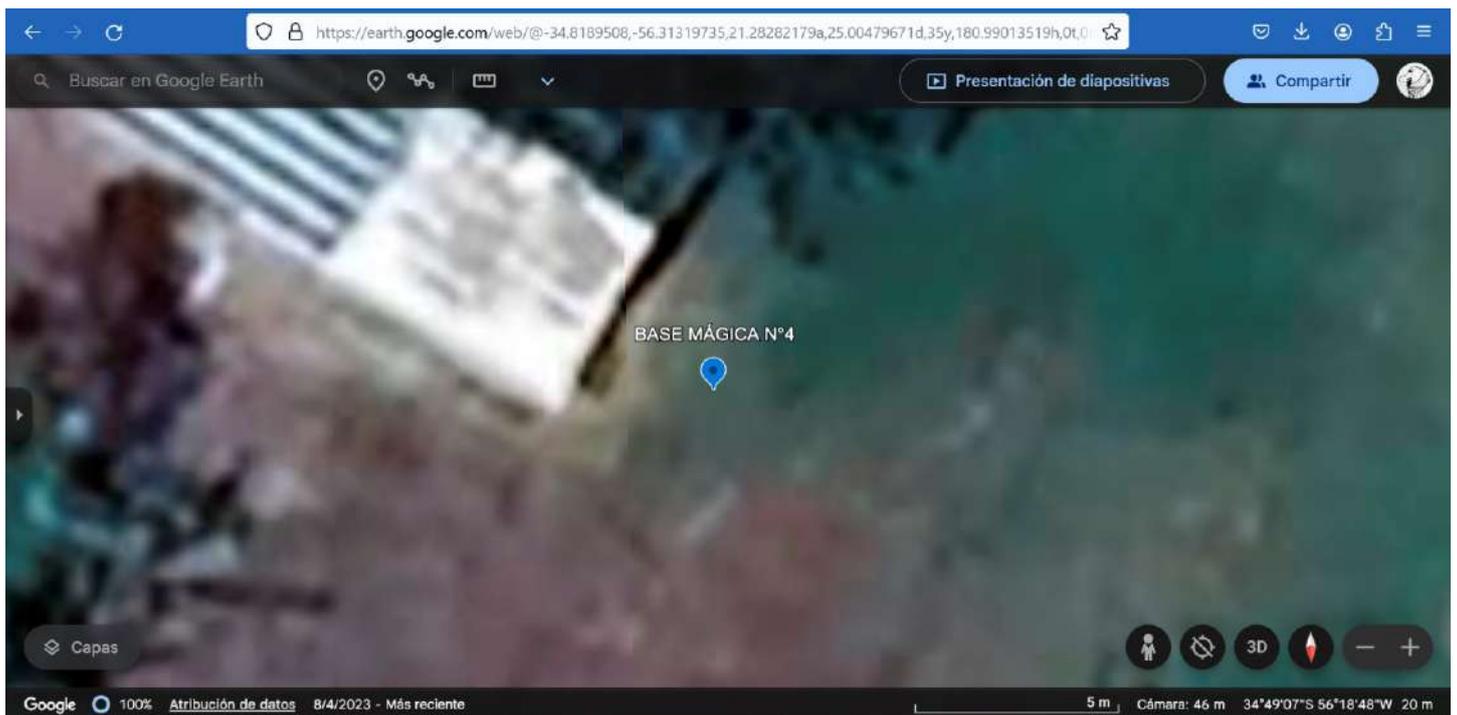


Imágenes 0 a 28 tomadas de Google Earth para pc.

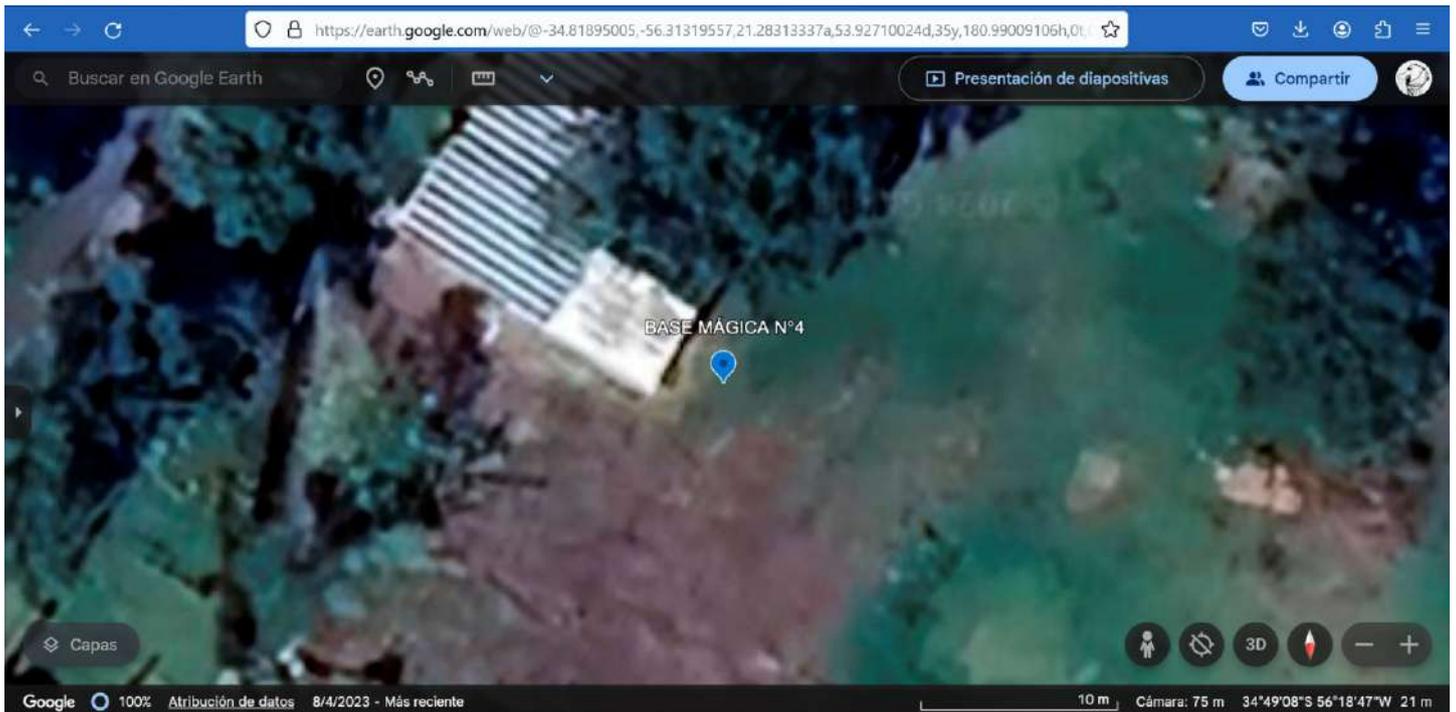
La distancia de altitud de la cámara para las capturas de pantalla está determinada por progresión geométrica áurea desde el acercamiento máximo que permite la aplicación al Predio de la Comisión Fomento de Cabaña Anaya (46 metros sobre el nivel del mar) hasta que se ve la esfera del planeta.

Se dialoga con el film "Powers Of Ten" del estudio de arquitectos Eames (1977), en el que el zoom in / zoom out se detiene en las potencias de diez del alejamiento / acercamiento de la toma aérea. Comienza con una escena de pic-nic sobre el césped que se aleja hasta poner en cuadro todo el universo conocido y volviendo hasta la imágenes microscópicas y paisajes atómicos. Siempre marcando la relación de distancia en potencias de 10.

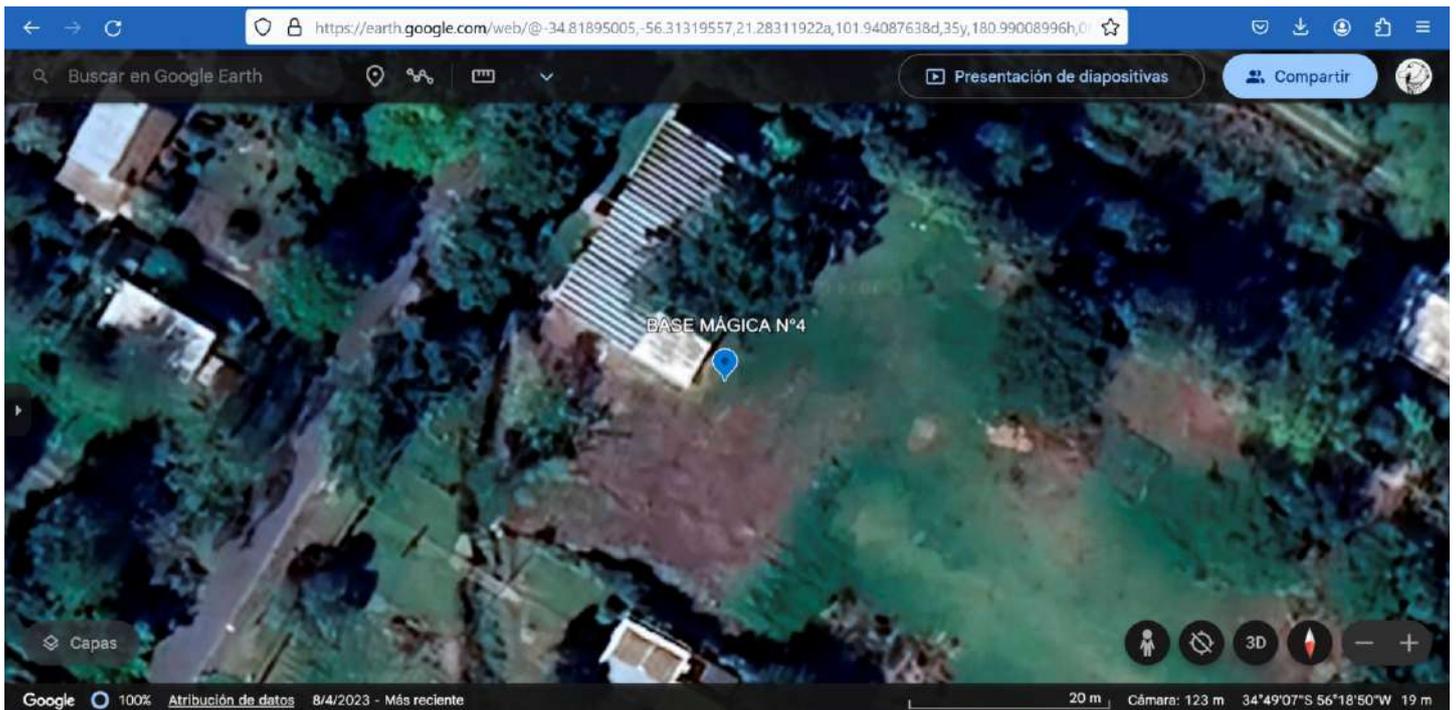
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



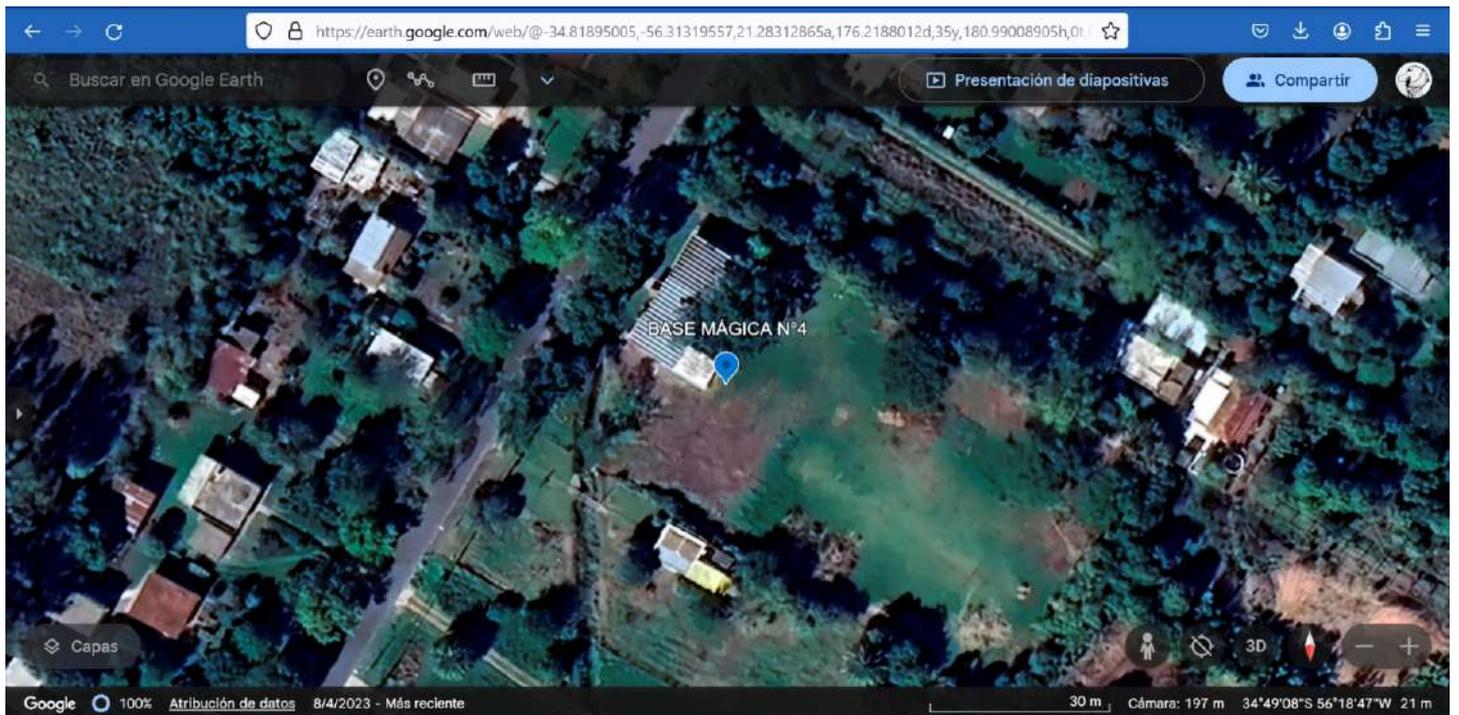
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



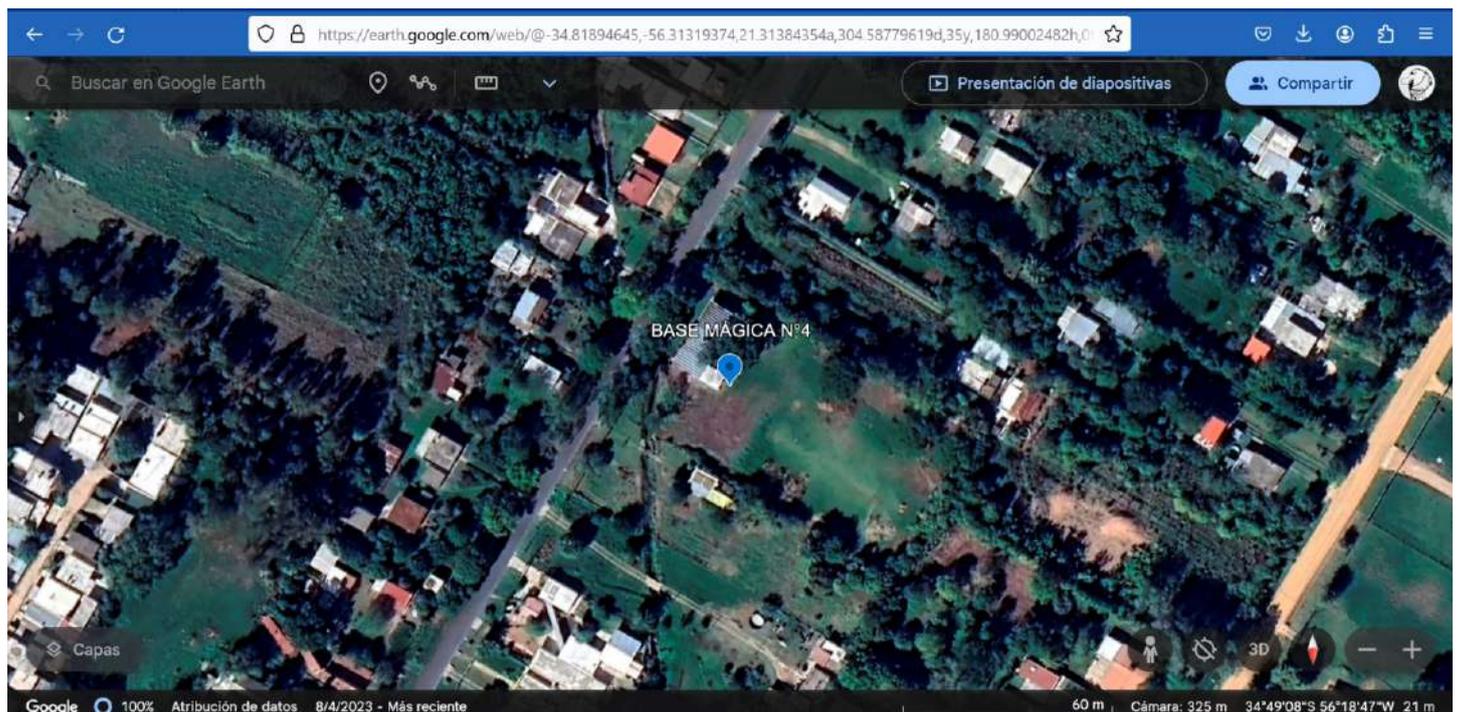
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



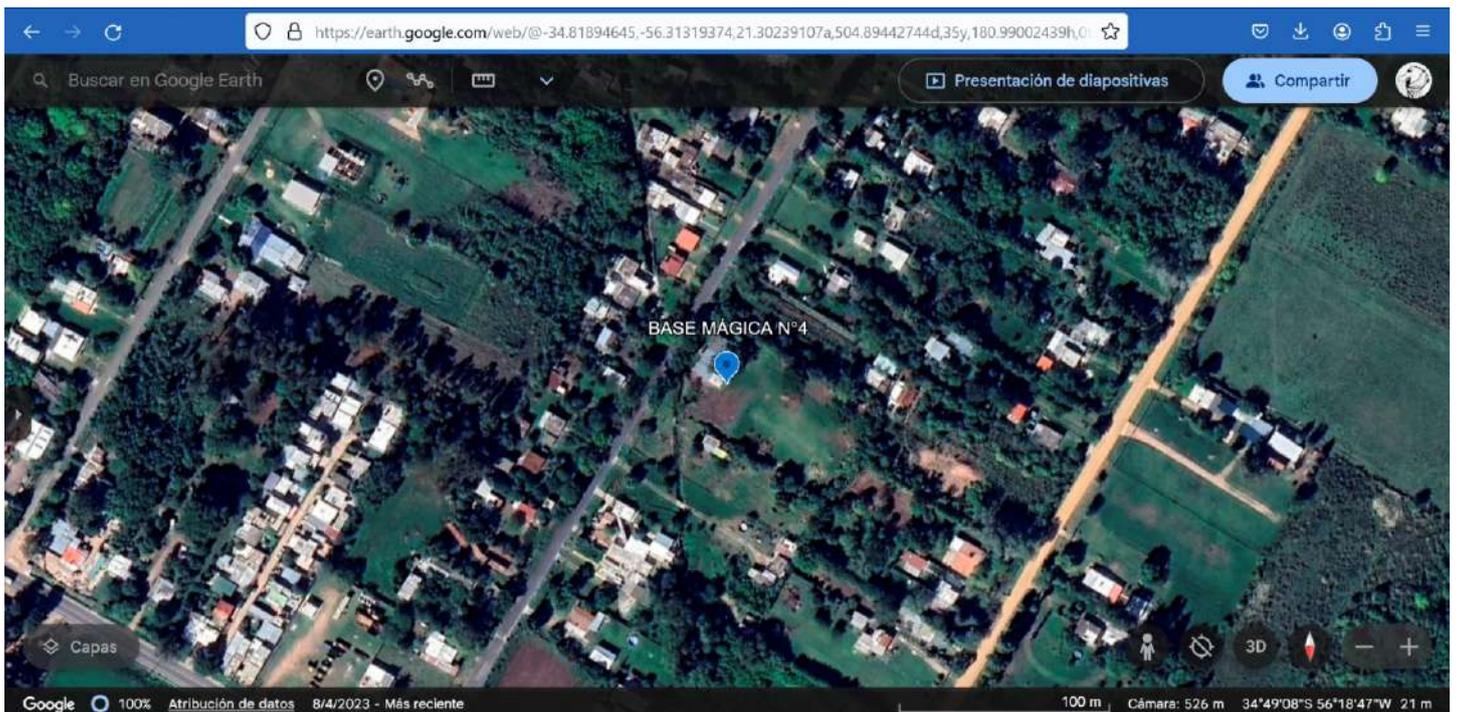
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



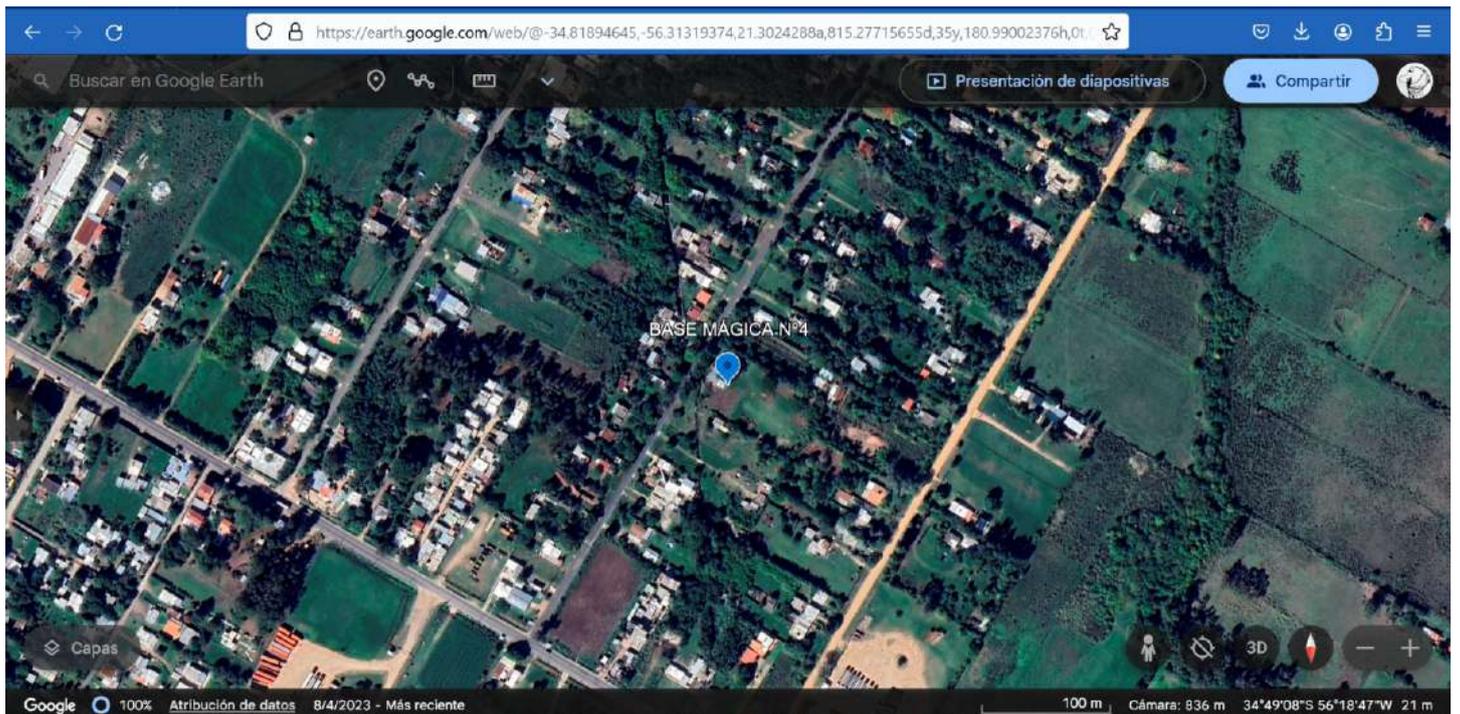
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



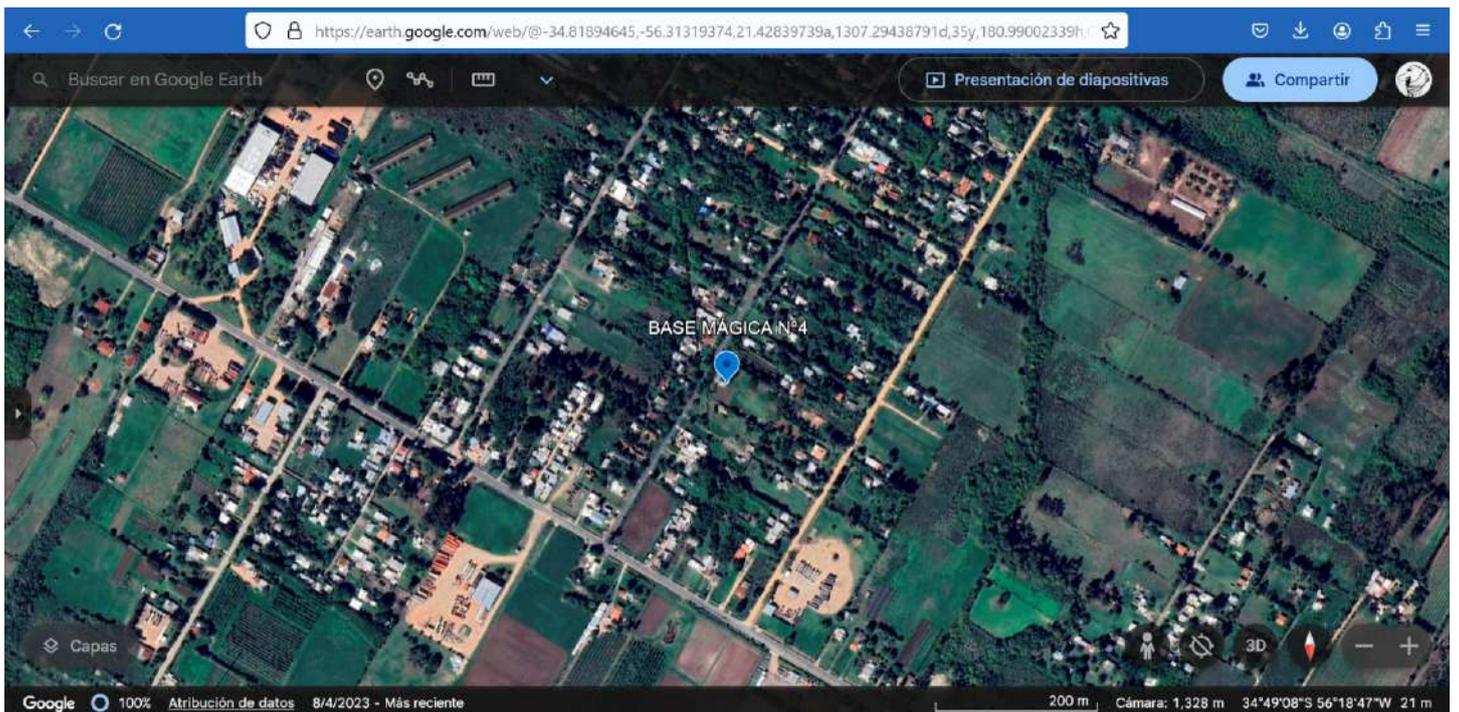
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



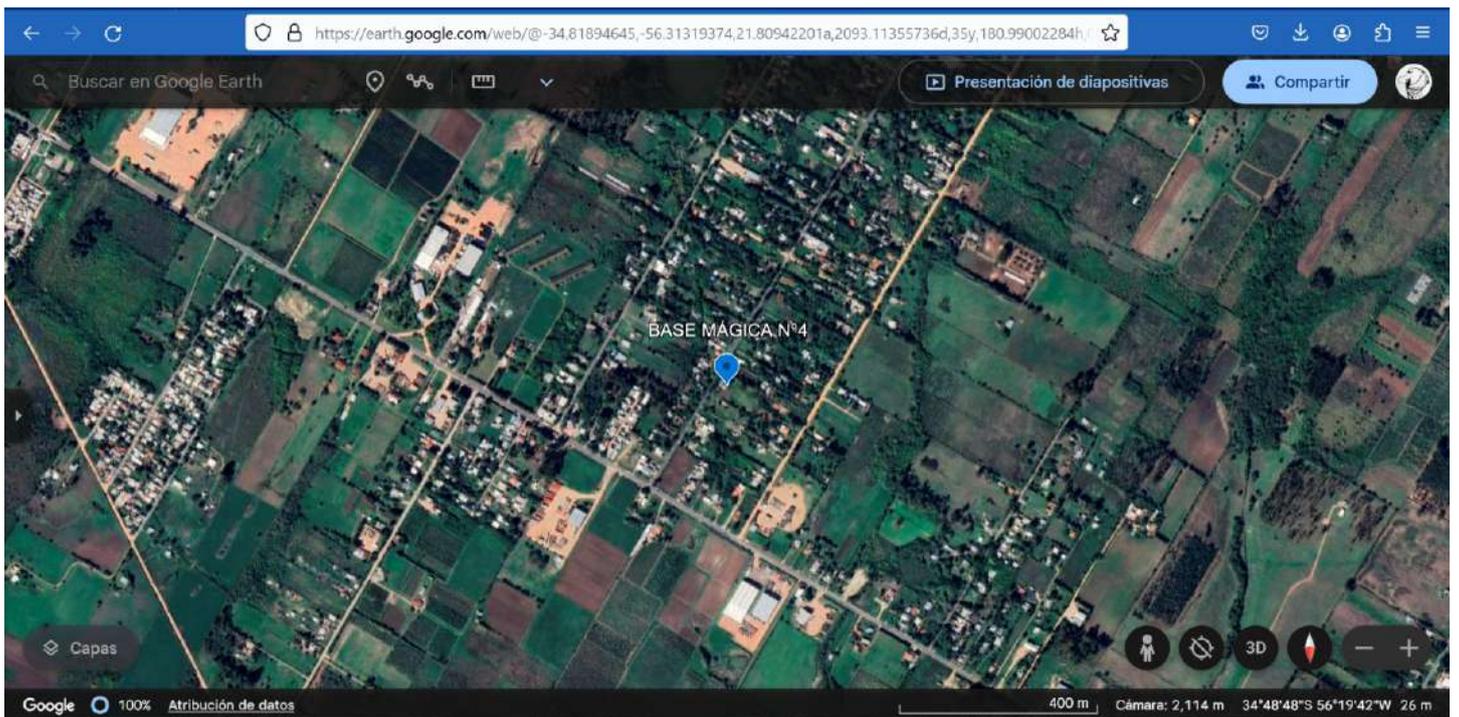
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



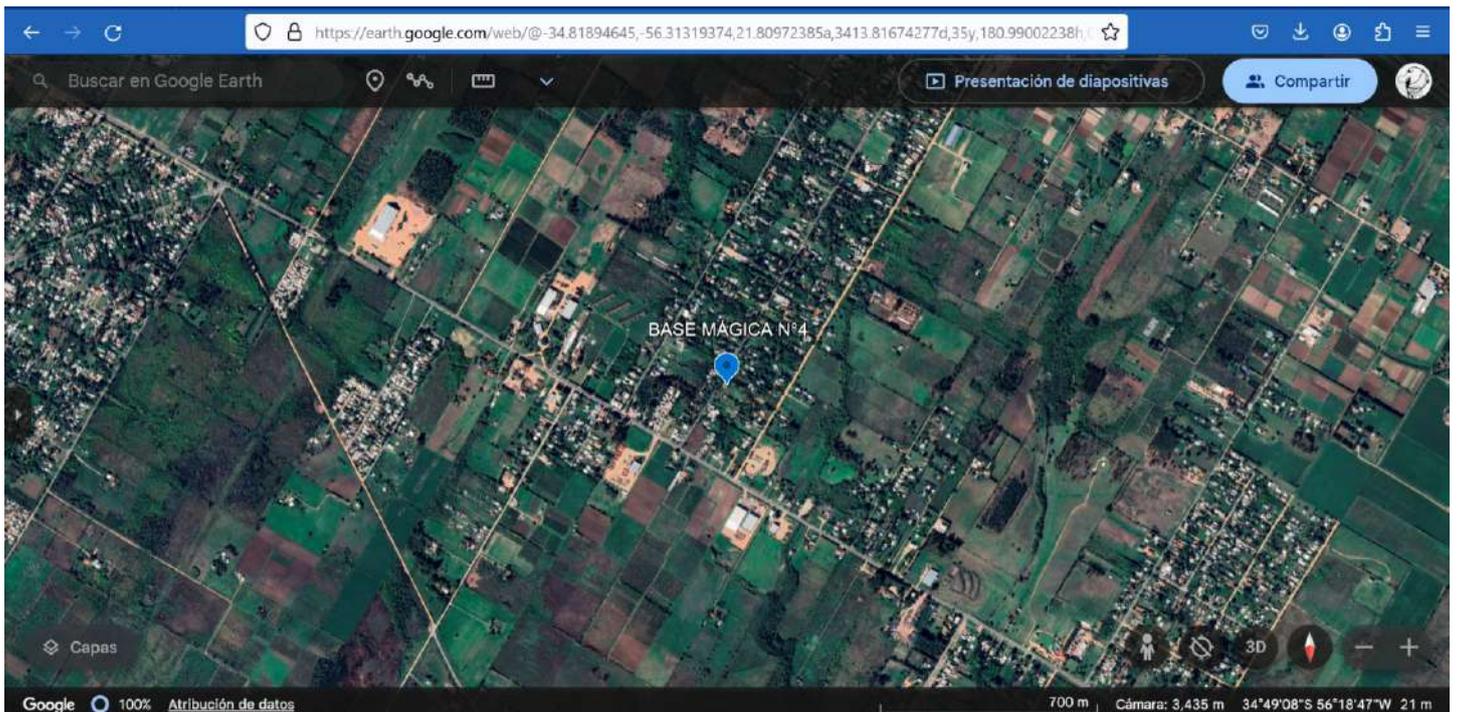
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



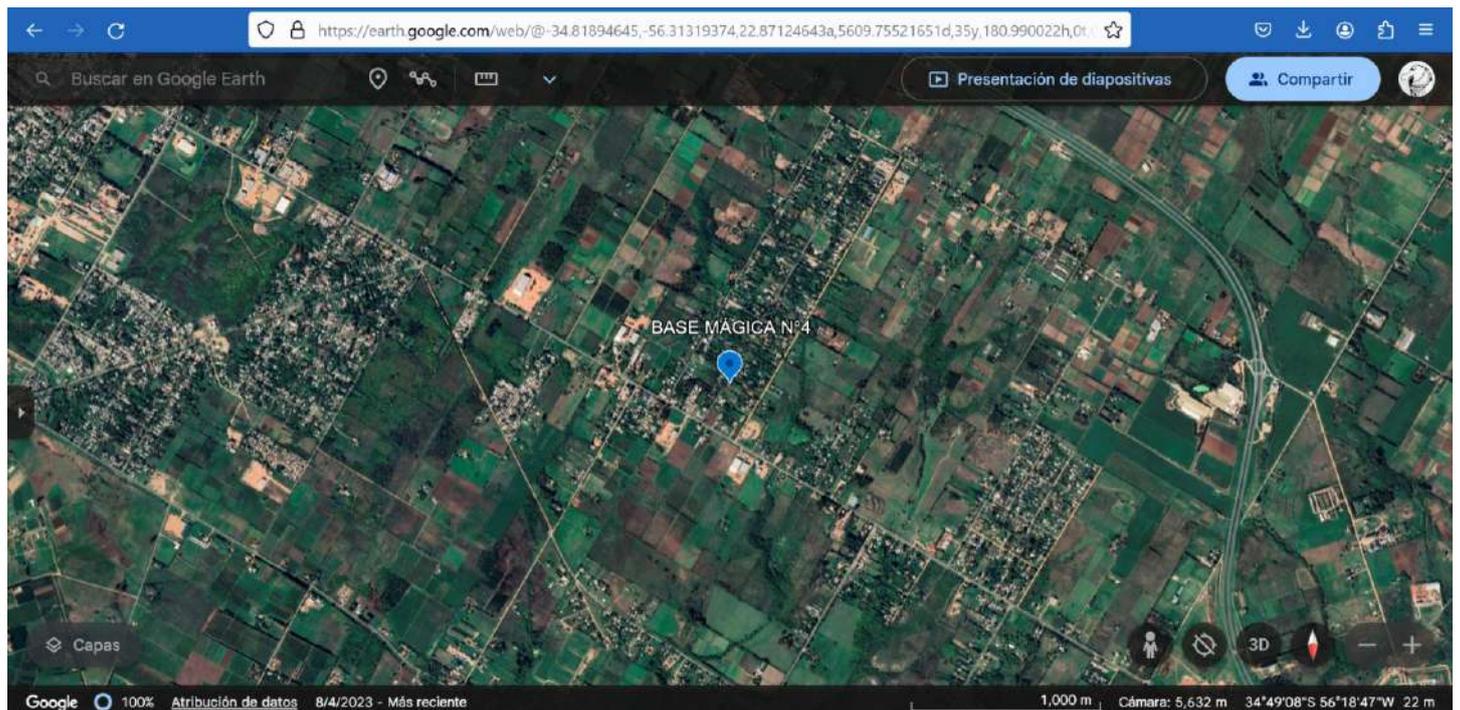
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



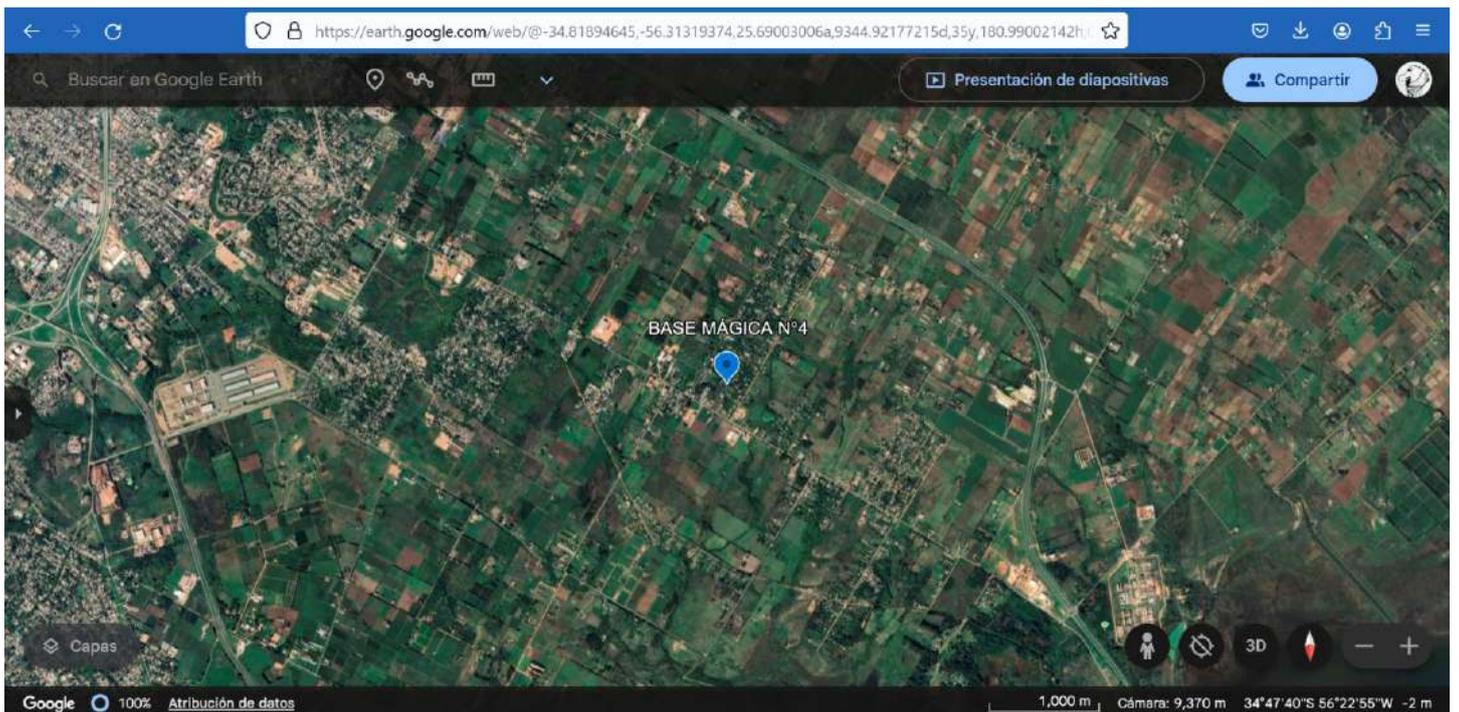
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



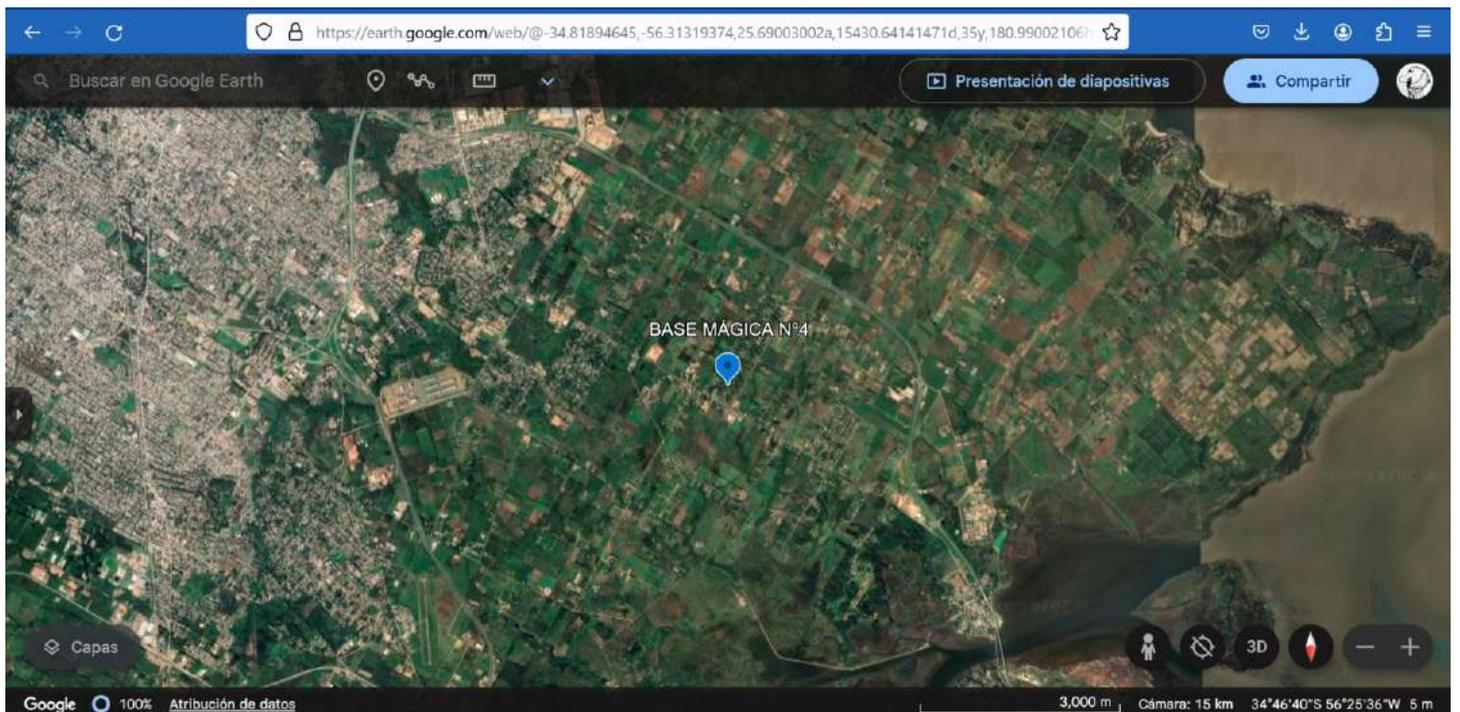
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



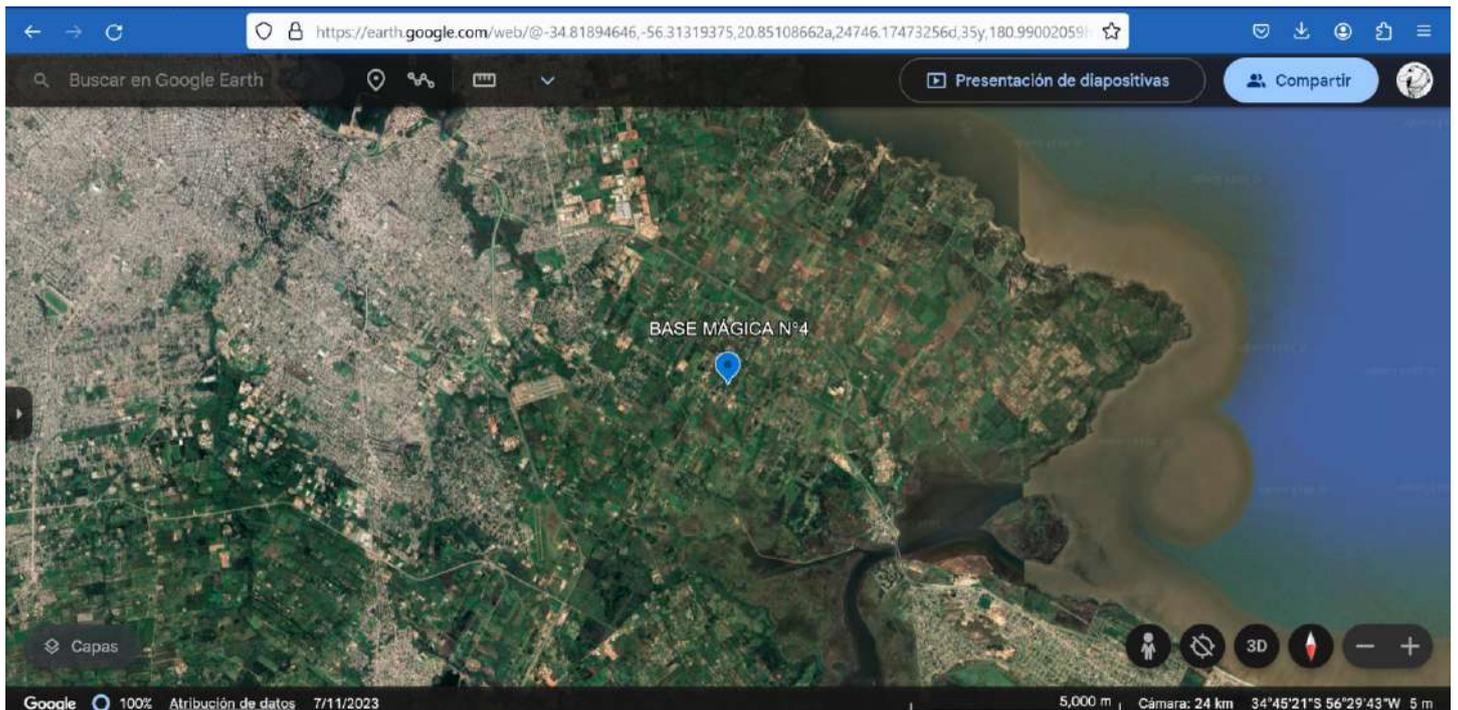
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



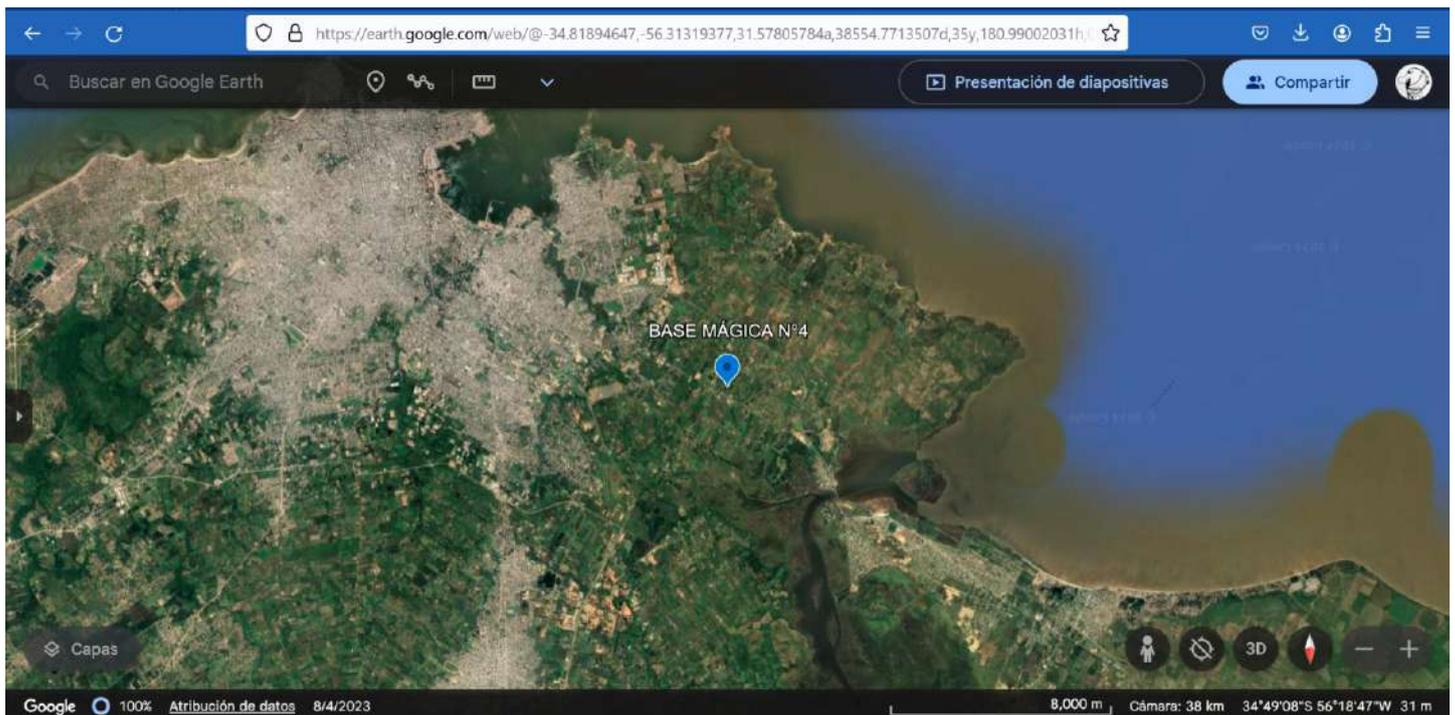
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



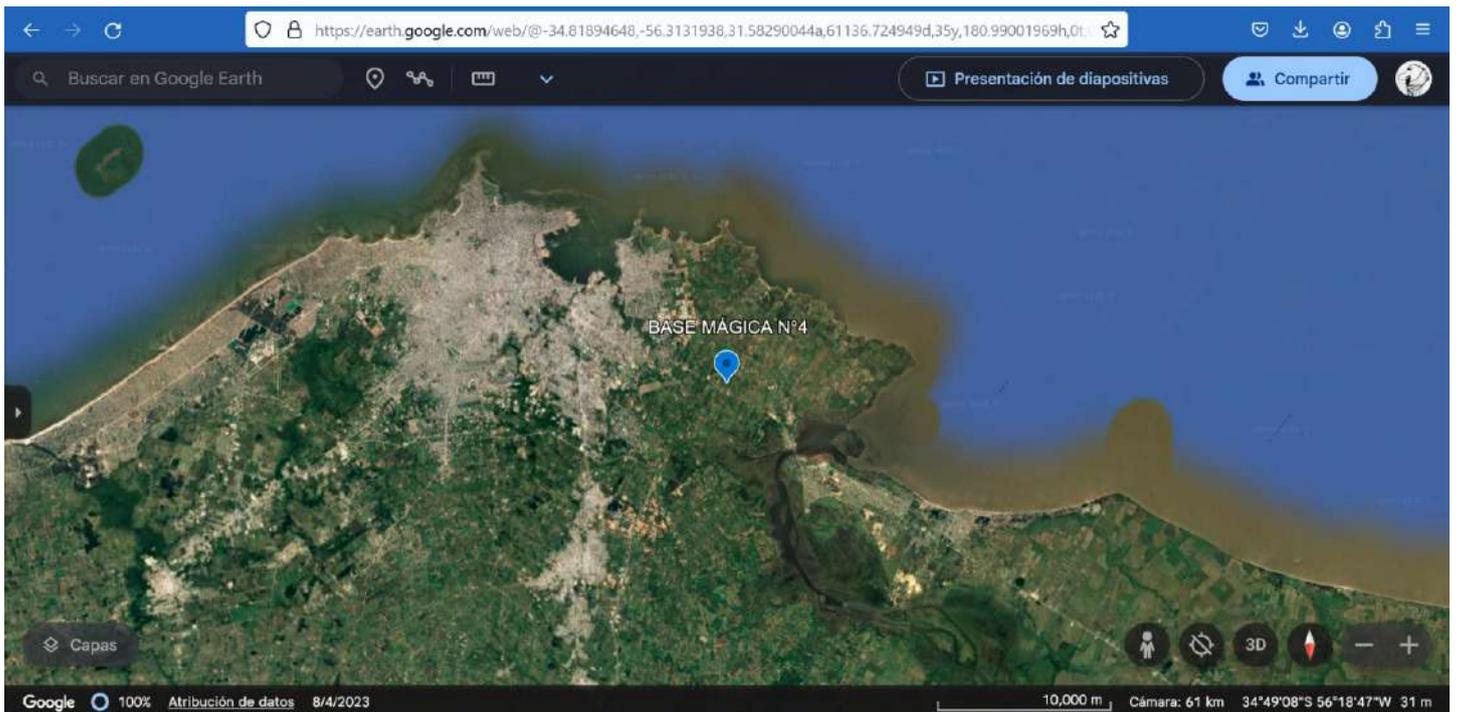
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



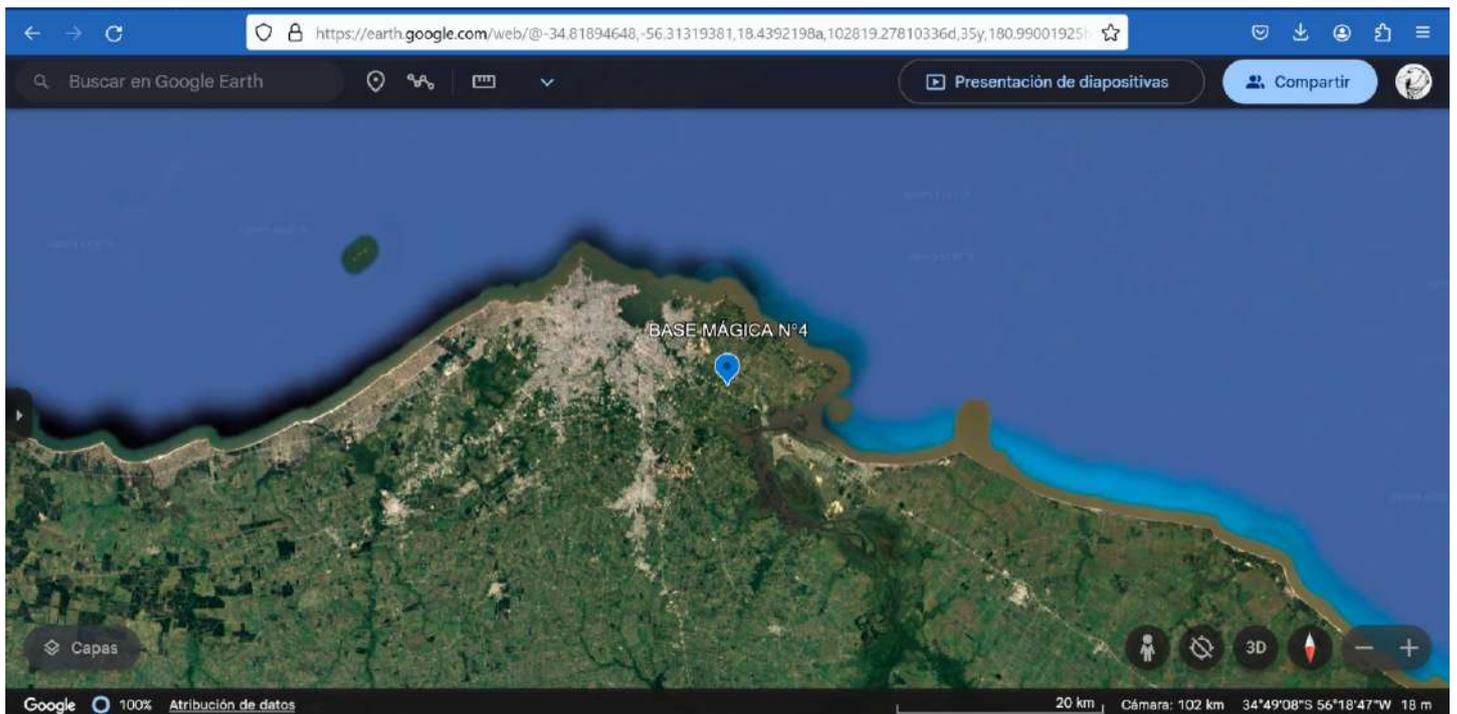
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



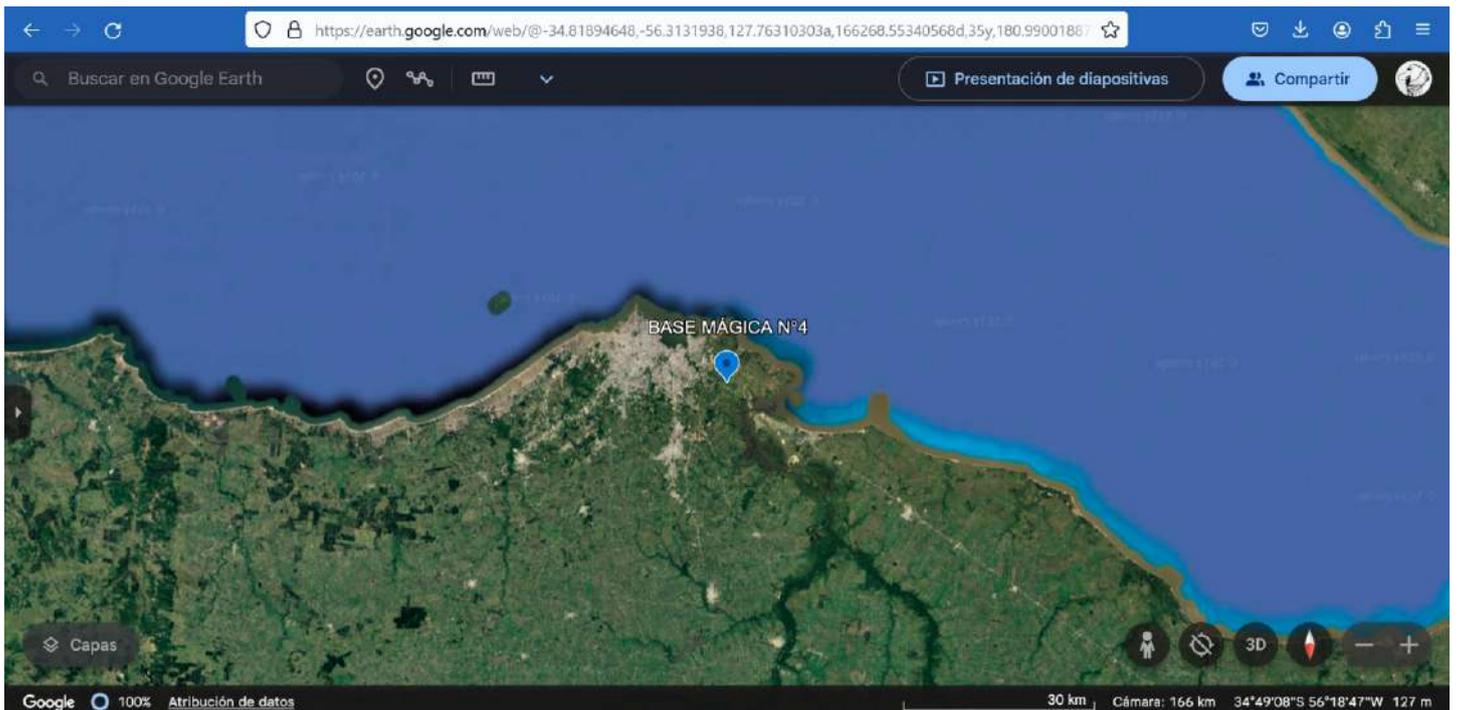
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



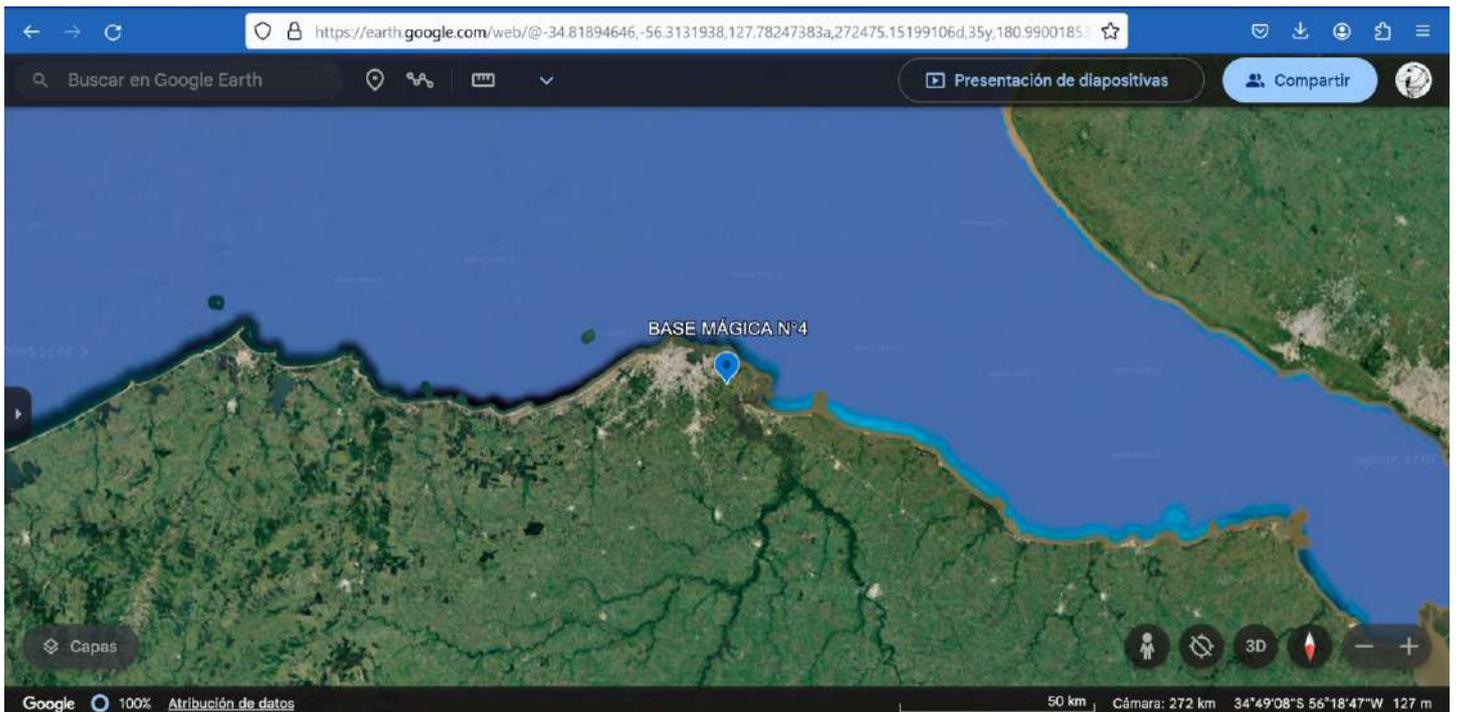
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



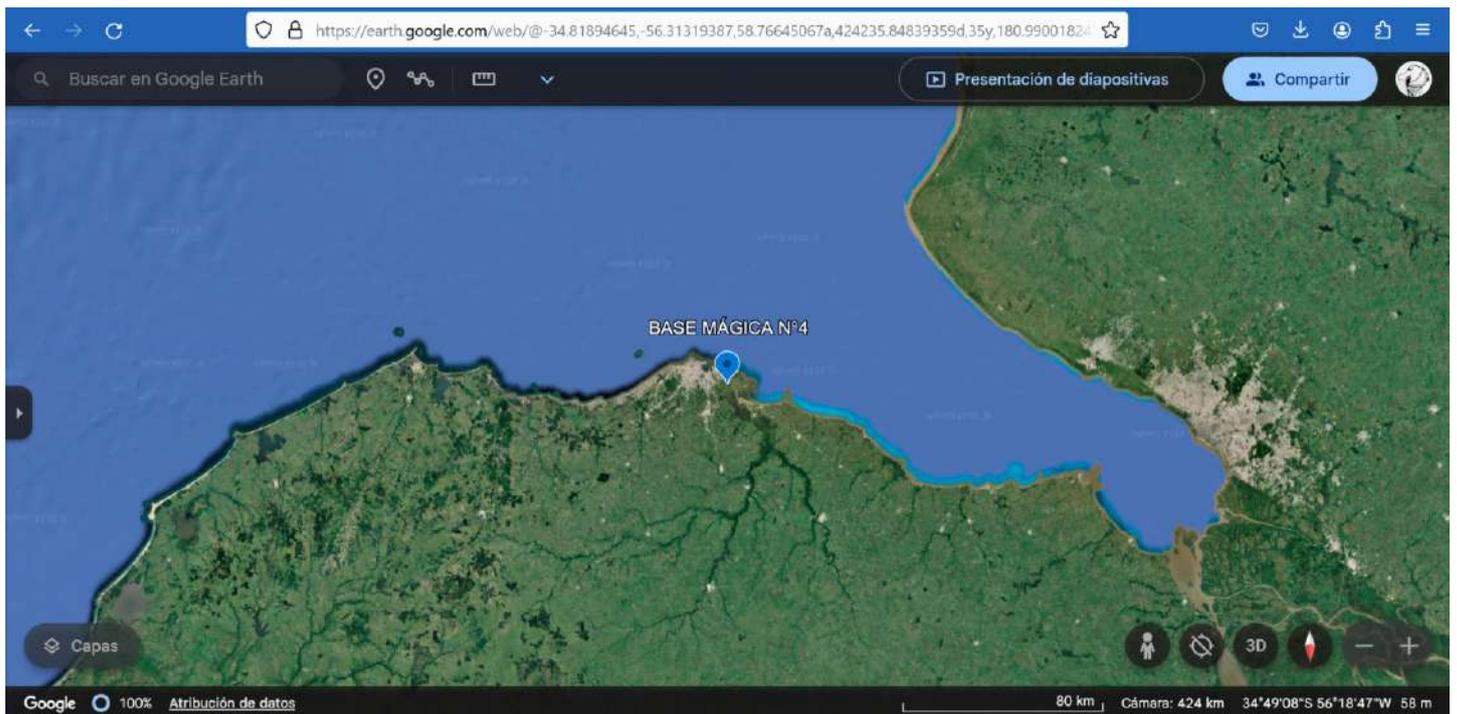
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



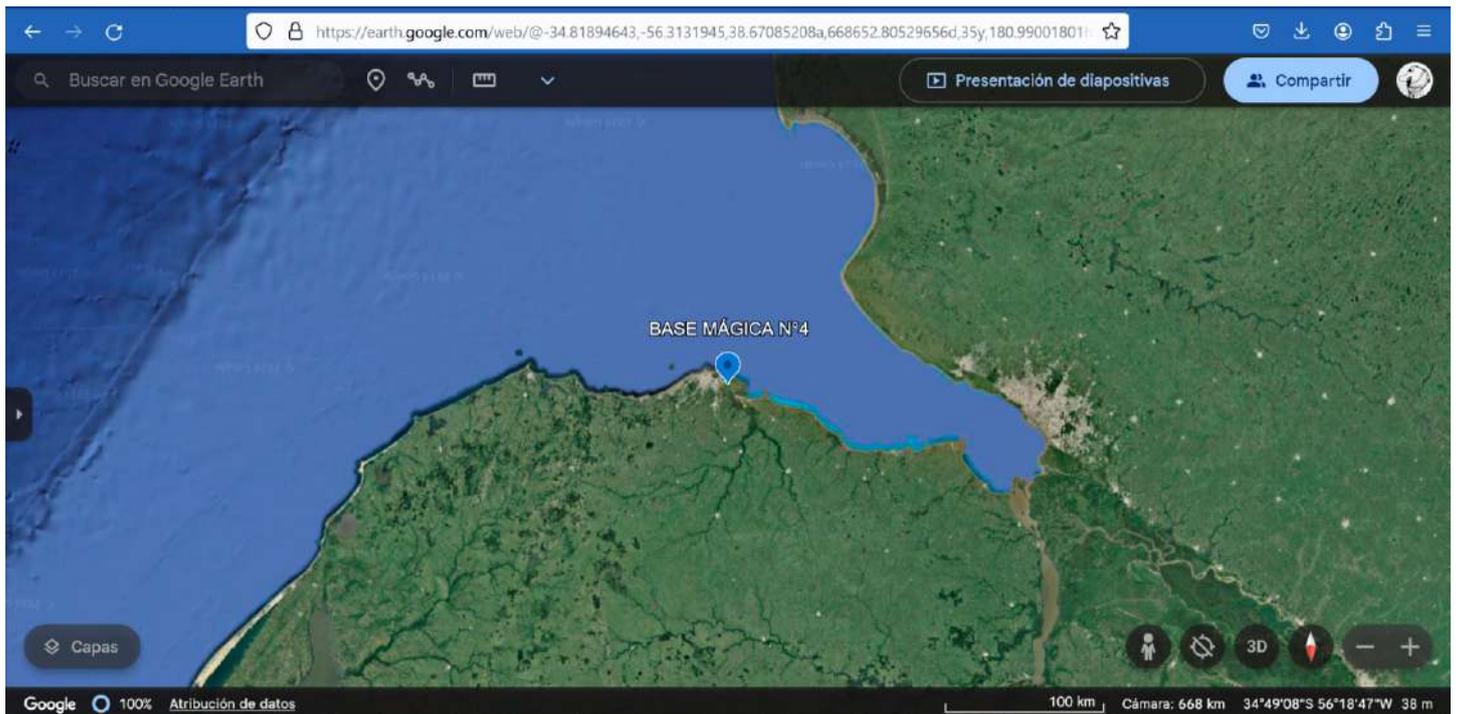
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



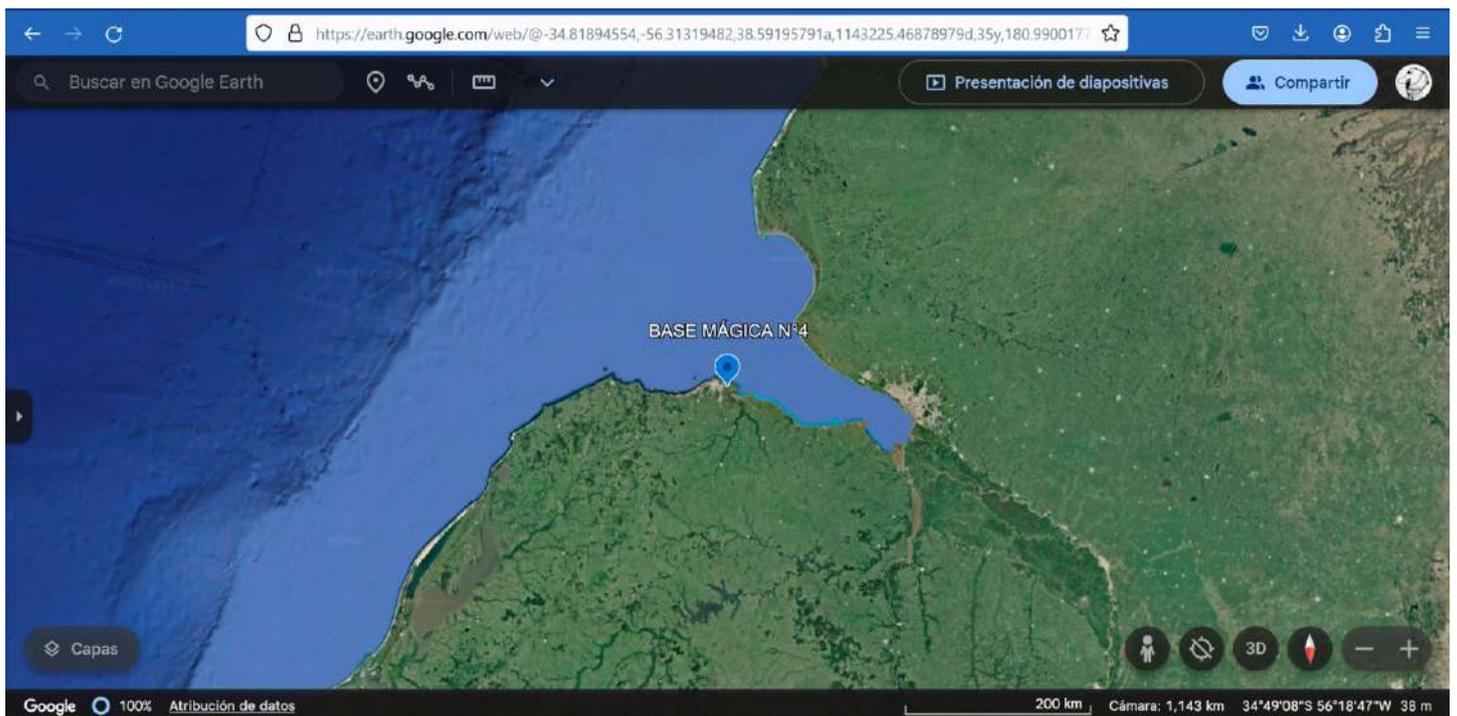
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



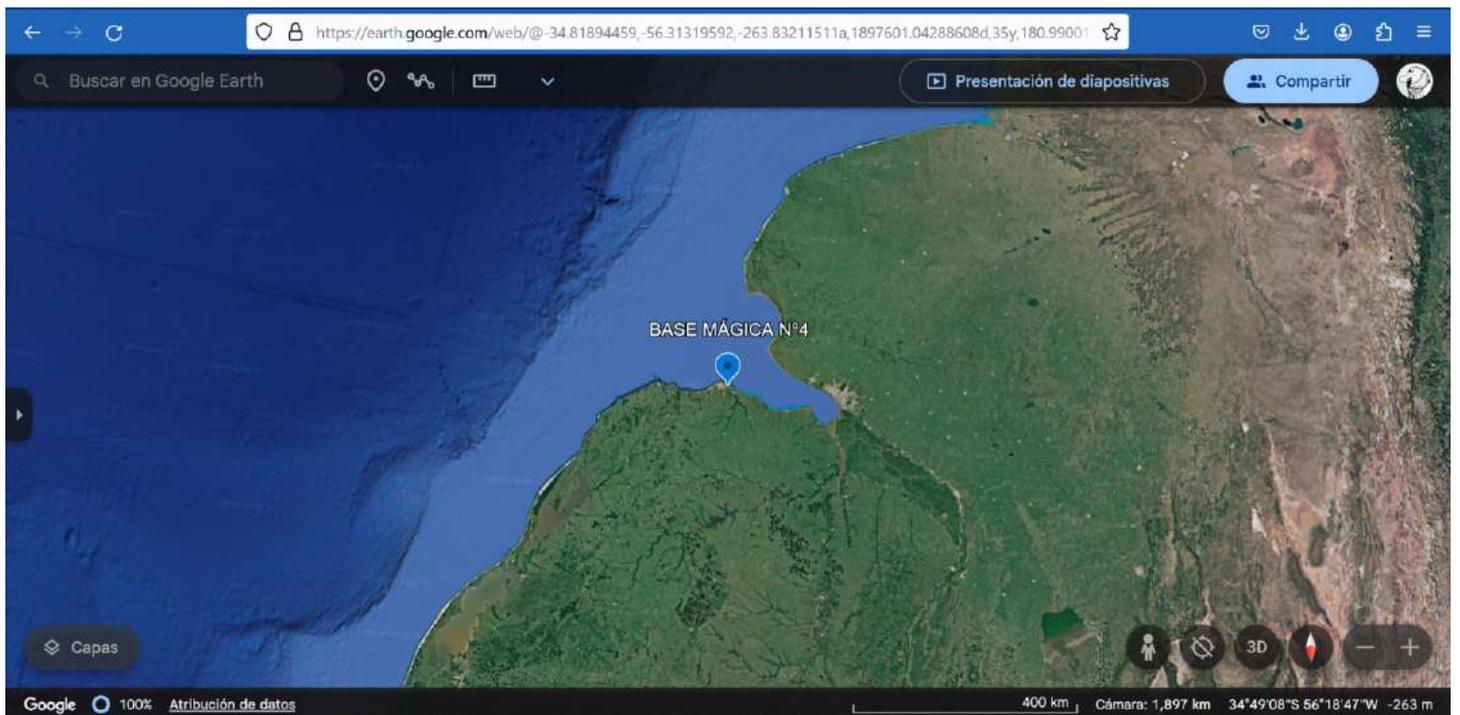
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



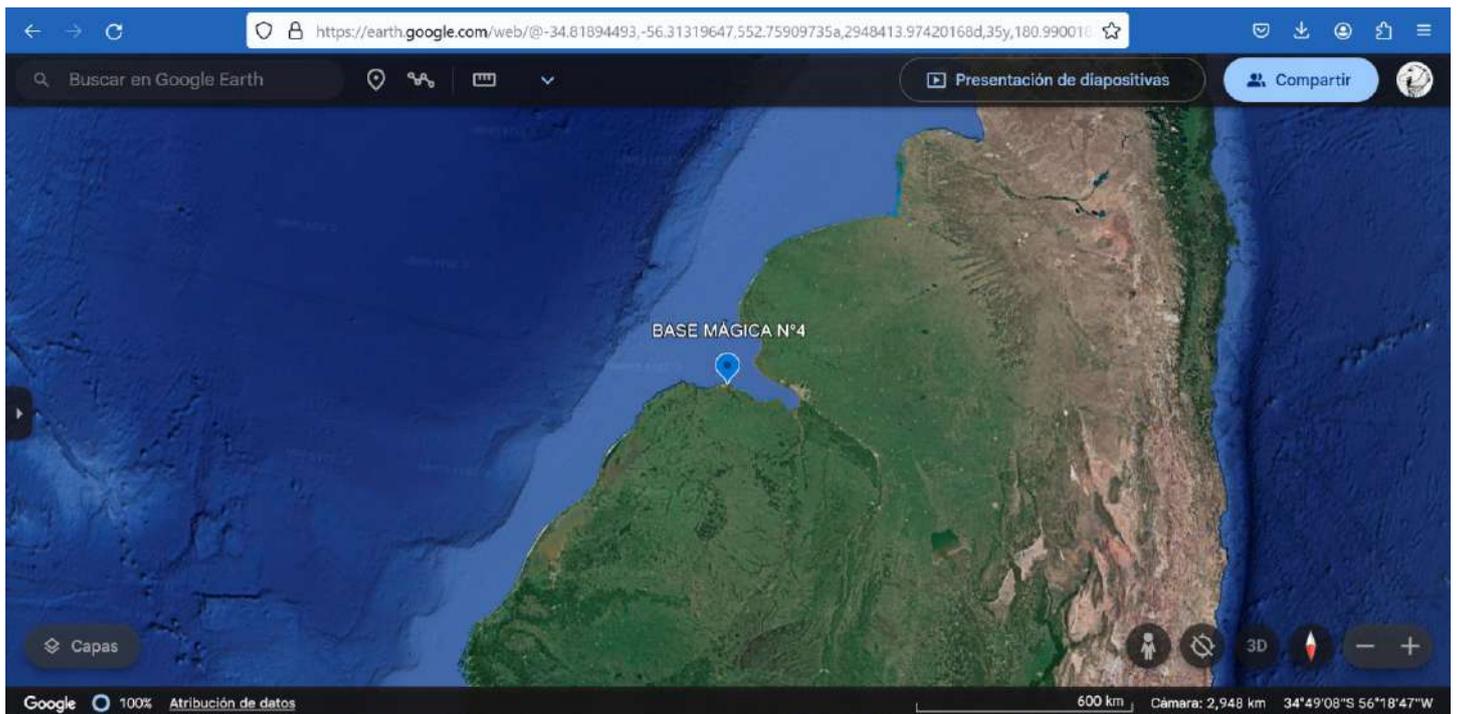
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



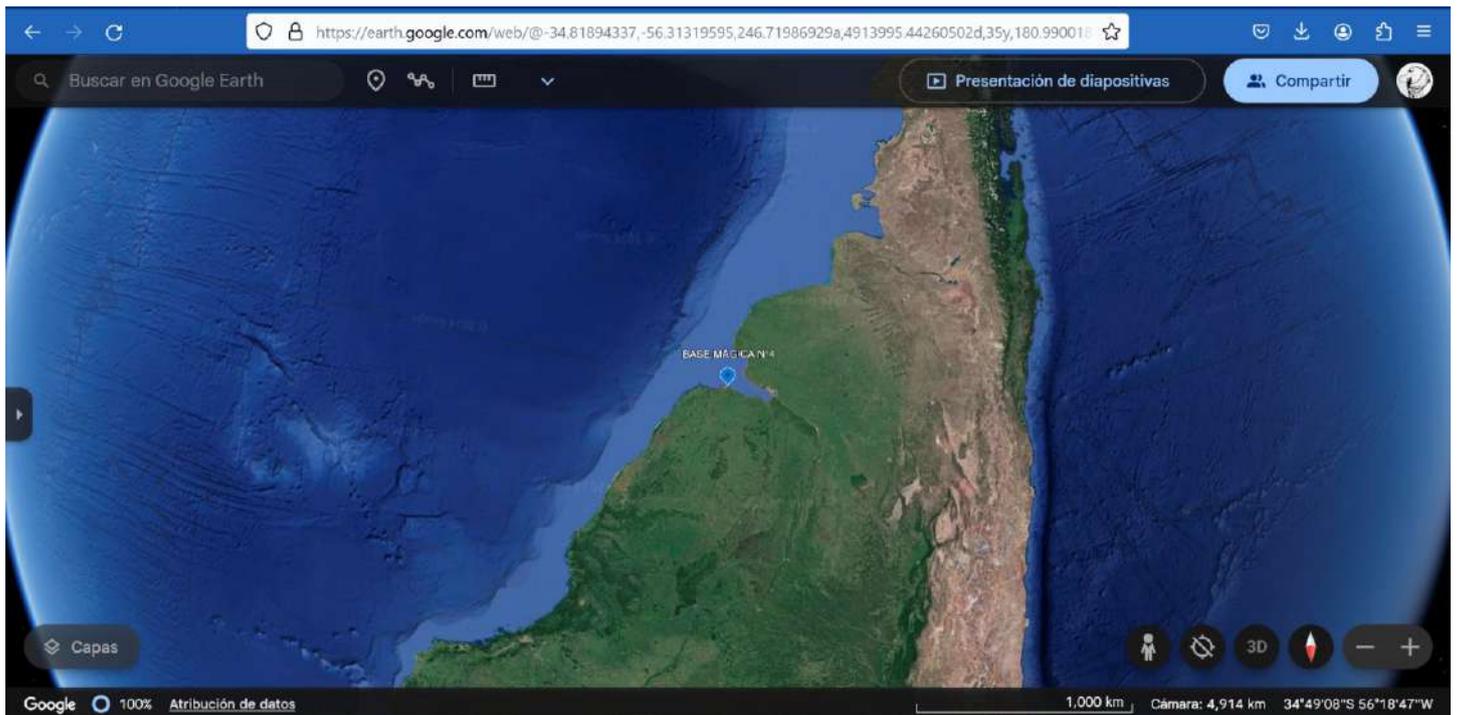
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



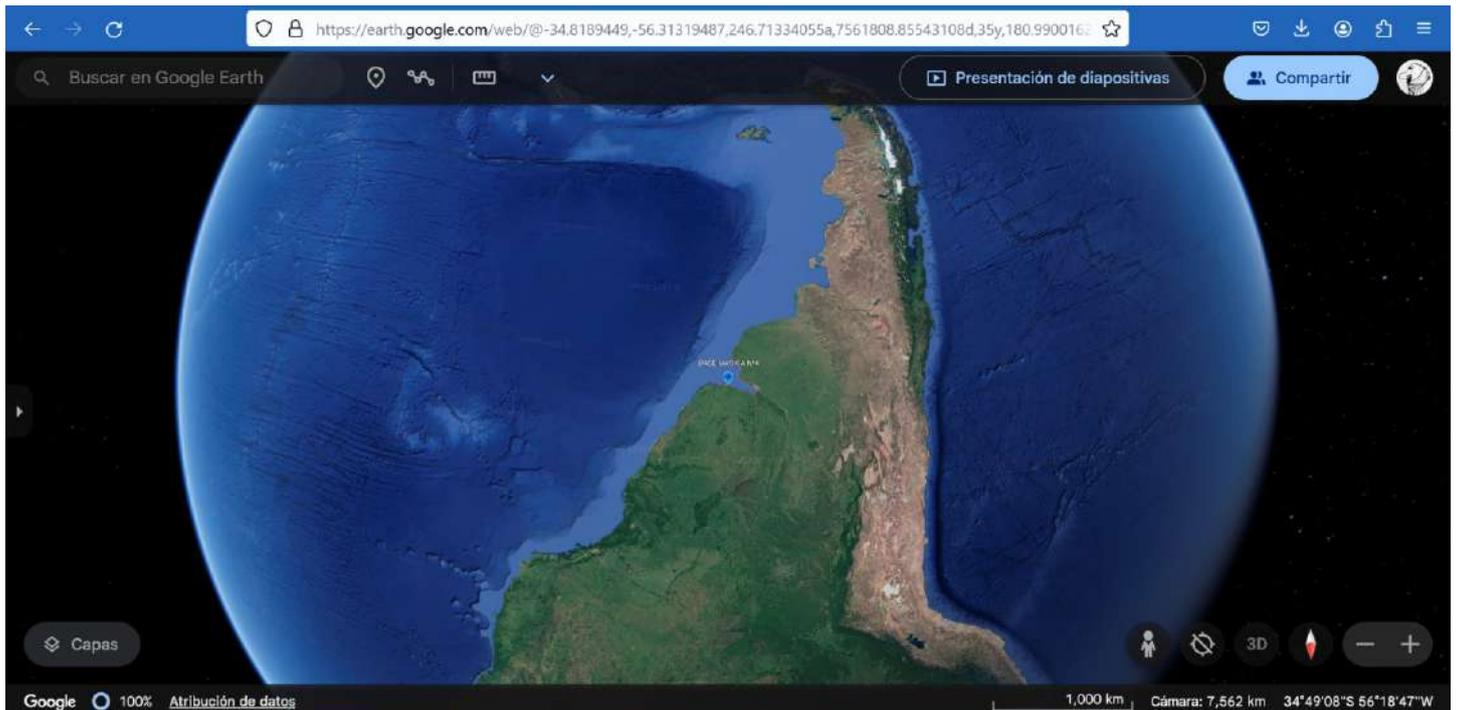
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



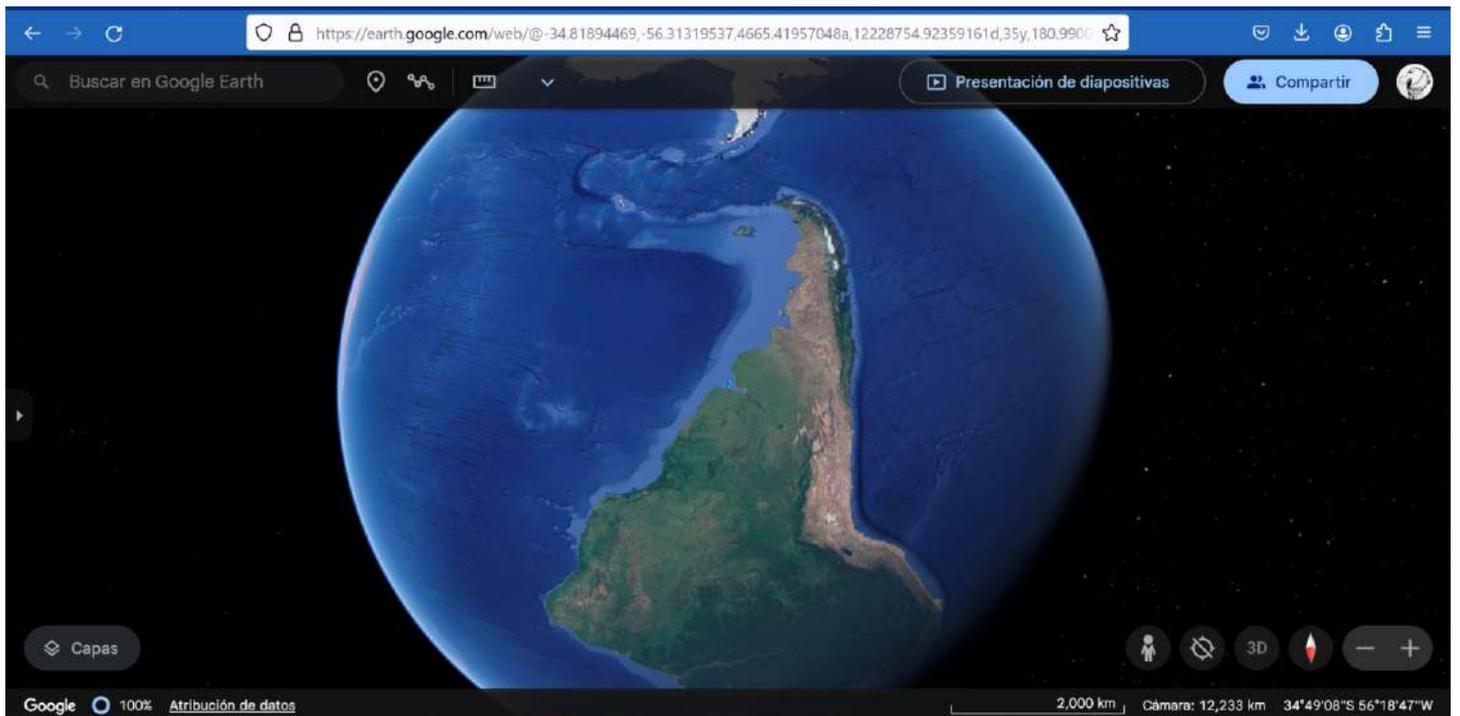
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



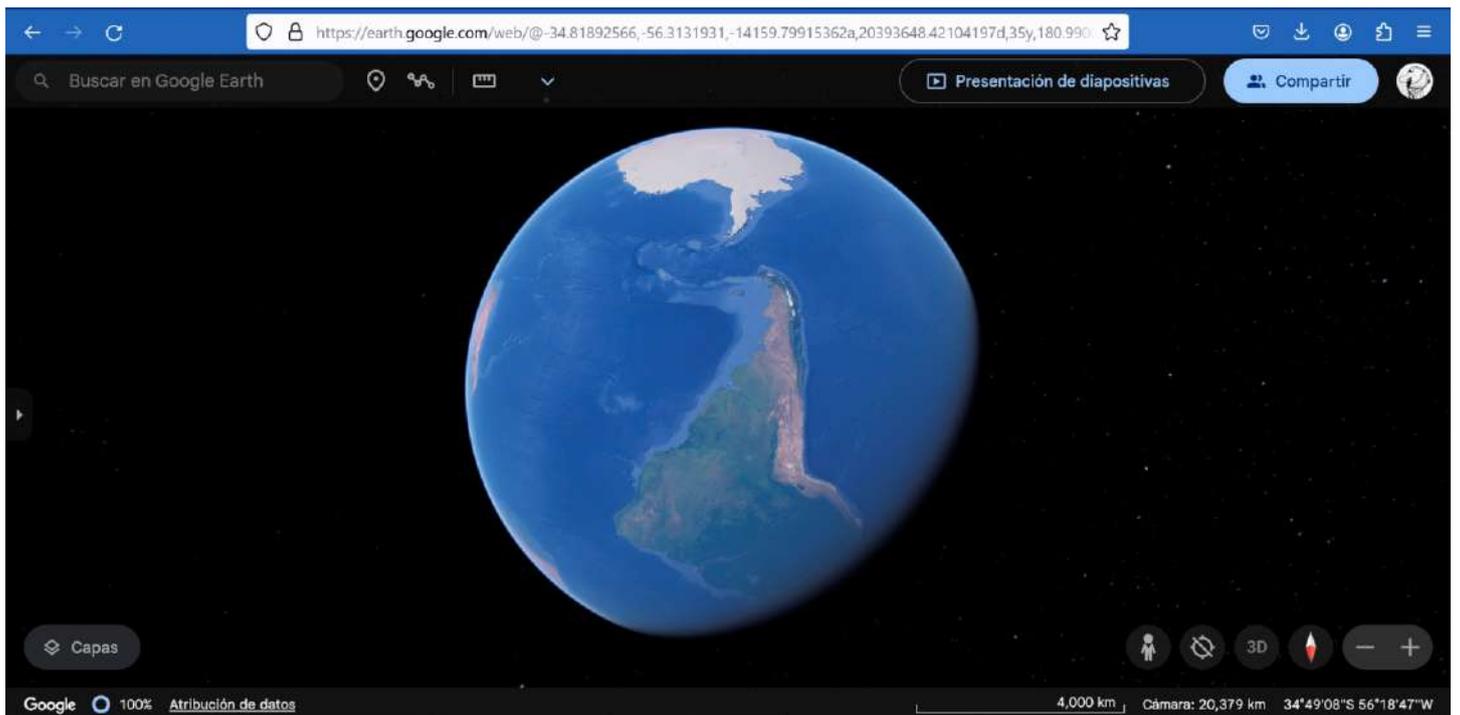
03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



03.02: EARTH / 34°49'08"S 56°18'47"W



03.03: BARRIO



El barrio Cabaña Anaya, cercano a la zona del Paso de la Arena cuenta con características que coinciden con los requerimientos que se plantean para el desarrollo de la investigación propuesta en el marco de la tesis de maestría. Cumple claramente con la condición periférica respecto de la ciudad y la ausencia de expresiones de las artes visuales en el espacio público, en particular la presencia de esculturas y su intersección con la condición monumental. Funciona una comisión barrial fuerte en gestión y dedicación, y el vínculo positivo que se construye con ésta y con los vecinos en general es un punto de partida rico para desarrollar esta investigación. Se toma contacto con una comunidad diversa y heterogénea, con problemáticas que fueron haciéndose evidentes en la marcha del proceso de trabajo, con interés en las propuestas que se hacen y con una participación, en la primera actividad, cuyo eje son los niños y en consecuencia los adultos que se acercan con ellos. En este primer proyecto de trabajo en el barrio se toma contacto con una trama densa de las relaciones entre vecinos, instituciones, actores del trabajo en el territorio y referentes barriales como articuladores de todas estas capas. También con algunas características de las políticas culturales, de un entramado que

03.03: BARRIO

tiene textura, de una realidad que aún en la situación periférica y en algún caso de ciertas carencias, la cultura y la pertenencia a la cultura se presentan con cierta obviedad naturalizada. Las actividades culturales se encuentran en referencia al “corso” barrial, a los talleres de percusión, a los nombres de las calles, a la historia del barrio, al espacio público equipado. La posibilidad de meditar sobre el habitar aparece en estas cosas.

03.03: BARRIO

Busto de Artigas y Predio de la Comisión Fomento.

Foto: del autor, 2023.

f26.



03.04: PLAZA



Hoy el barrio cuenta con un salón barrial amplio y frecuentado por los vecinos con un predio verde detrás, con equipamiento de ejercicio al aire libre y cancha de fútbol. Este espacio verde funciona como plaza pública en un barrio que no la tiene.

“En un artículo de prensa del año 1989 los vecinos. . . comenzaban a prepararse para instalarse en un predio donado en el que soñaban construir un salón para uso de la comisión de vecinos y actividades sociales y deportivas. Hoy es una realidad tangible y gran parte de la vida barrial acontece en este lugar” (Museo Cabaña Anaya, 2022, p.4).

El fraccionamiento original de 1925 hecho por Francisco Piria responde a la especulación inmobiliaria y no considera en el trazado un espacio público de ningún tipo. Todos los terrenos se ponen a la venta incluyendo los dos predios diferenciados en sus dimensiones con construcciones de fines del S XIX: la infraestructura del establecimiento de cría de caballos que da nombre al barrio y la casa quinta propiedad del dueño de la estancia original que hoy pertenece al club Liverpool.

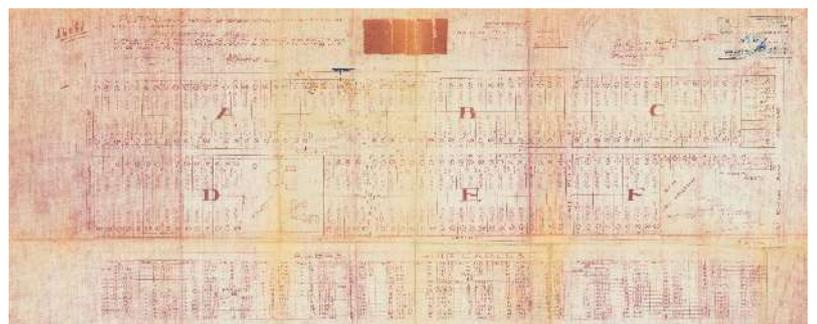
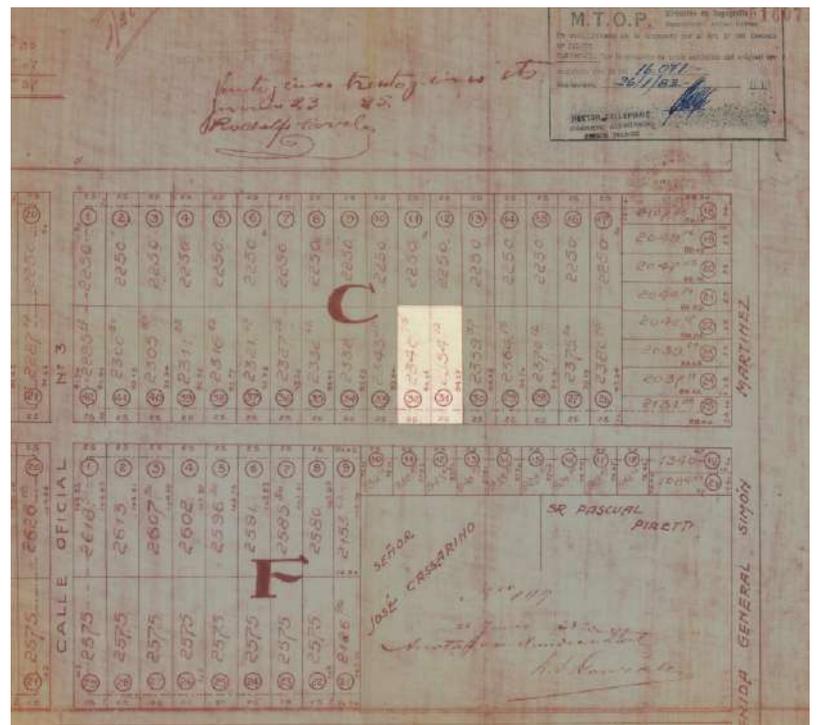
03.04: PLAZA

Nota: Imagen del plano original de Fracción de terreno en Cabaña Anaya mensurada y subdividida en el mes de abril de 1925. Solares loteados en base a una grilla de padrones rectangulares que varían sus dimensiones de 25 x 89 m. a 25 x 103 m., los más profundos llegan a 107 m., orientados de sureste a noroeste, superpuestos a la topología del terreno con dos cañadas que los atraviesan. Desde la Avda. Luis Batlle Berres (Avda. Gral. Simón Marnez) al Camino Manuel Flores (Camino Cardeza), se desarrollan seis manzanas perpendiculares, con tres calles longitudinales de 1740 m: Camino Anaya (Camino Vecinal), Lomas de Zamora (Calle Oficial N°1) y Curuzú Cuatiá (Calle Oficial N°2); y dos transversales, paralelas a la Avenida: Mauricio Llamas (Calle Oficial N°3) y Mario Pérez (Calle Oficial N°4). (Taller Seveso, 2022).

Plano original de fracción de los predios de Cabaña Anaya (1925).

Foto: Escaneo del plano, propiedad de Niria (Integrante de la comisión Fomento Cabaña Anaya).

f27.



03.05: MUSEO



Este es el territorio que recibe el presente de esta propuesta de investigación y la profundización en la aproximación a este lugar se da a través del proyecto “Museo Cabaña Anaya”. Se plantea como actividad curricular optativa para los estudiantes del Taller Seveso de Facultad de Artes.

Los vecinos conectan de una manera directa y positiva con la idea de museo, lo entienden rápidamente como algo relevante y participan a través de entrevistas o aportando documentos, fotografías, planos, objetos, sobre todo relatos. A esto se suma la mirada de los estudiantes que participan expresada en relevamientos fotográficos de las recorridas. Lo valioso que tiene el barrio fue la manera más clara que encontramos para comunicar el objetivo del museo a vecinos y estudiantes.

Este proyecto se traduce en un catálogo producido para dar forma material a este museo que no tiene una condición material en sí mismo (local, acervo) y reúne en la publicación lo valioso que tiene el barrio. Se accedió de esta manera a las condiciones que describe Claes Oldenburg, uno de los escultores contemporáneos que ha trabajado en la creación de una nueva idea de monumento. Las condiciones como la esencia del lugar. Las distancias, la presencia del verde,

03.05: MUSEO

los relatos de glorias futboleras, el ingreso a la sede en desuso del Club Atlético Espartaco, la memoria de la fábrica de peines que funcionó en los galpones de las caballerizas, la entrevista a inmigrantes cubanos que viven en el barrio, todo esto aparece de alguna manera reflejado en el catálogo del museo.

La presentación del catálogo del museo sucede en el marco de una celebración barrial con muestra de talleres y danzas folclóricas. Se entrega a los vecinos que asisten y grupos de estudiantes lo reparten casa por casa.

El catálogo se divide en secciones que presentan lo valioso del barrio:

Flora / Comunidad / Arquitectura / Fútbol / Piria

03.05: MUSEO

Tapa catálogo / Museo Cabaña Anaya, Ángelo Bogni (2022)

f28.



03.06: INVISIBLE



La idea de trabajar con lo visible y lo enterrado surge en relación a la configuración / tensión espacial de la Plaza Independencia con el monumento y el mausoleo, la representación visible del prócer y sus restos debajo de la superficie. Esta imagen vuelve a aparecer en el barrio Cabaña Anaya. En el Predio de la Comisión Fomento, espacio público elegido para desarrollar la intervención, existe un busto de Artigas que se ve emplazado lejano desde la calle. Sobre una base que fue de ladrillos, muy deteriorado es lo que queda visible de la gestión de solicitud de un centro educativo para pre-escolares cuando se concretó la donación del predio a la Comisión Fomento, en el año 1989.

El busto visible y la piedra fundamental del futuro edificio enterrada. Lo más parecido a un monumento. Lo más alejado también. Solo en el relato está la piedra fundamental y solo está esa piedra de lo que supone origen. Queda en el aire lo visible y la tensión con lo enterrado. Condensa en su condición narrada más sentido monumental esta idea no visible de lo que pudo ser, que ese busto repetido al cansancio, ya volteado y vuelto a levantar por el deber ciudadano o por inercia.

Esto afecta fuertemente la idea de la creación de un monumento barrial y da lugar a una

03.06: INVISIBLE

intervención que dialoga con la piedra fundamental como una red subterránea de sentido.

La periferia es en función de un centro, se está alejado. Por definición se mira hacia el centro y se espera de él. Este estudio de la escultura y su condición monumental no pretenden modificar esto sino poner en consideración este diálogo. Simplemente se ve como un cruce de intereses que pongan en relación el arte y el sentido de habitar en el recorrido de otra lógica, una que queremos conocer.

En este sentido se toma como referencia “Le socle du Monde” de Piero Manzoni de 1961 y se propone a la Comisión barrial activar esta obra en el Predio de la Comisión Fomento. Cuatro activaciones que toman como eje de sentido la obra de Manzoni en un ejercicio de postproducción que toma su potencia de lugar. Se desplaza a este barrio la base del resto del mundo. Se toma sin hacerla visible y se visibiliza narrada como génesis de la esencia de la intervención.

La propuesta de trabajo en torno a la idea de un monumento barrial está dada por encuentros con vecinos y estudiantes de la Facultad de Artes en los que se parte de premisas que abordan aspectos conceptuales y matéricos que desarrollan una reflexión - acción sobre la relación: Monumento / Territorio / Comunidad.

03.06: INVISIBLE

Homenaje al Prócer.

Foto: Archivo personal de Ruben Figueredo (Pochito, vecino fundador de la Comisión Fomento Cabaña Anaya).

f29.



03.07: ACTIVACIONES



En el estudio de esta situación a partir de los antecedentes mencionados y considerando aspectos teóricos propios de la carga que acompaña la idea de monumento (aspectos simbólicos, formales, ideológicos) la opción por la construcción de una escultura con carácter de monumento en un sentido lineal no es posible, se abre la posibilidad de indagar en una aproximación contemporánea de acción y reflexión (intervención) sobre este tema. El emplazamiento de monumentos en la ciudad caracterizado por términos de imposición y de propuesta cerrada cuyo riesgo de redundar en dinámicas transitadas por la lógica up-down, se vuelven contradictorias con la intención procesual de este trabajo colaborativo. También se contradice con la realidad barrial donde el emplazamiento de una escultura de gran tamaño y el estudio de su condición monumental no aparece dentro de las inquietudes naturales y requerimientos manifestados por la comunidad; que sí se muestra interesada en participar de las actividades propuestas de reflexión matérica y conceptual en torno a la piedra fundamental enterrada y la idea de monumento. Se decide centrar la intervención en un hacer conjunto entre el proyecto académico y la comunidad, inscripto en la estética relacional y

03.07: ACTIVACIONES

la lógica del encuentro de saberes

extensionistas, que permite el acceso a las condiciones que menciona Oldenburg.

A partir de esto se implementan reuniones de trabajo y reflexión con vecinos y estudiantes.

Se preparan previamente a cada activación los materiales y herramientas necesarios para que el contacto con la escultura como proceso y los temas que se proponen tengan sentido en sí mismos. Un sentido como experiencia. Un sentido vivido.

De la obra tomada como referencia, de la "Base del mundo" de Piero Manzoni, se abstraen sus cuatro vértices como traza. Se eligen estos cuatro puntos como referencias geométricas de la operación. En cada vértice virtual será enterrado lo que surja en cada encuentro.

Cuatro activaciones que se condensan en materia, cargada de sentido colectivo. Cuatro disparadores formalizados, dialogando con la materia escogida que yacen bajo tierra, piedra fundamental de un futuro posible y de un presente fugaz, en diálogo con la piedra fundamental origen de la historia de este lugar.

Estas cuatro reuniones, taller de discusión y creación en torno al lugar, la materia, la escultura y la idea de monumento son la intervención. Este lugar es afectado de esta manera invisible como lo fue en su momento

03.07: ACTIVACIONES

por la piedra fundamental.

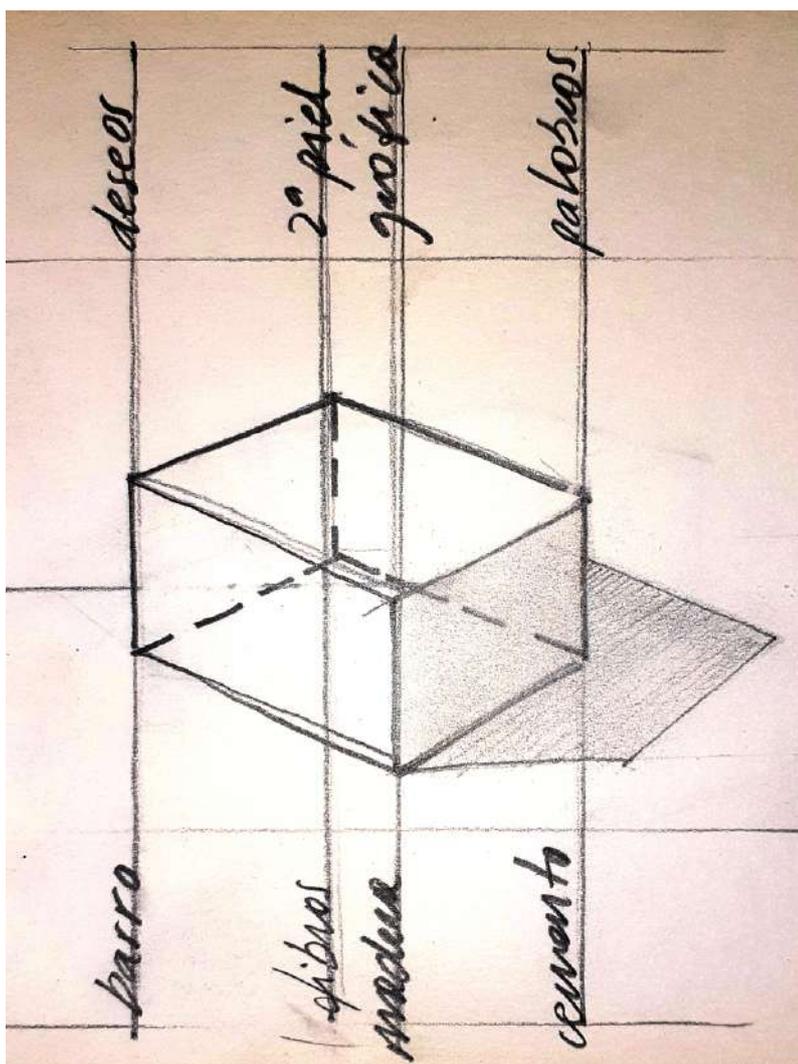
La elección de la paleta matérica para estas activaciones sigue un criterio de integración al suelo (biodegradable) o de no contaminación (inerte). Materias de manipulación intuitiva o que están presentes en el saber común. La elección se desmarca de la discusión por los materiales nobles o los de una tradición escultórica heredada. La utilización del barro, el cemento, las fibras de origen vegetal y la madera ofrecen estas características y serán el punto de partida de cada encuentro.

03.07: ACTIVACIONES

Base mágica n° 4 (2023).

Boceto, grafito sobre papel. Del autor.

f30.



03.07.01: CEMENTO (11/11, 10:00 A 13:00)

PALABRAS

Este encuentro trata de poner en palabras lo que define al barrio. Conceptos que refieren a la relación de los participantes con ese lugar. La propuesta de trabajo es en cemento por moldeado. Se construirán adoquines que en una de las caras tendrán en relieve las palabras que surjan del encuentro.

La técnica del llenado con mortero de cemento de uso común en nuestro medio nos pone en contacto con la lógica positivo / negativo.

Queda hacia afuera lo que se trabajó quitando material. El cemento trae también la idea de lo duradero, lo permanente, que relacionado a estas palabras carga de sentido la elección de las mismas.

Se dispone de moldes de madera como cajones sin fondo para la fabricación de estos prismas que estarán apoyados en una plancha de arcilla en la que se talla la palabra en alto o bajo relieve.

03.07.01: CEMENTO (11/11, 10:00 A 13:00)

Cemento.

Foto: Antonella Martínez (2023)

f31.



03.07.02: FIBRAS

(18/11, 10:00 A 13:00)

SEGUNDA PIEL

En este encuentro se propone intervenir el busto de Artigas instalado en el predio y que presenta una cabeza de aproximadamente dos veces el tamaño natural construida en fibra de vidrio, en muy mal estado de conservación.

La transformación del aspecto será efímera con materiales maleables biodegradables de origen vegetal como: ramas, hojas, flores, cañas, telas de arpillera o cáñamo, sisal, etc. El barrio está caracterizado fuertemente por la presencia vegetal.

La referencia es en esencia iconoclasta, con el objetivo de provocar una transformación simbólica y vívida del héroe, que haga posible una reflexión colectiva sobre este tema propio de la idea de monumento.

La técnica, intuitiva, se relaciona con la confección de indumentaria o accesorios.

Plantillas y moldes serán necesarios para intervenir este volumen / cuerpo particular.

03.06.02: FIBRAS

(18/11, 10:00 A 13:00)

Fibras.

Foto: Antonella Martínez, (2023).

f32.



03.07.03: MADERA

(25/11, 10:00 A 13:00)

GRÁFICA

La propuesta es grabar (tallando) sobre tablas de madera imágenes de plantas tomadas del catálogo del Museo Cabaña Anaya. Se sacan copias gráficas sobre papel que los participantes podrán conservar y los tacos grabados de madera serán enterrados. Estas matrices perdidas conectan con la idea de copia y original. Ponen en consideración este aspecto propio del aura de la producción artística que desarrolla Benjamín.

Se cuenta para esta tarea con tablas de madera de cedro rosa, gubias apropiadas para la talla y contrabancos para apoyar las tablas, así como con el apoyo de docentes y estudiantes del área de técnicas históricas gráficas para la impresión de copias en papel de estos grabados.

La referencia tiene que ver con el grabado en madera como recurso primario de reproducción de imágenes y una estética marcada por lo expresivo (materia / trazo).

03.07.03: MADERA (25/11, 10:00 A 13:00)

Gráfica.

Foto: Antonella Martínez, (2023).

f33



03.07.04: BARRO

(2/12, 16:00 A 18:00)

DESEOS

Se propone trabajar en arcilla a partir de los deseos para el barrio. Deseos relativos al equipamiento o infraestructura pública. Se trata de centrar la reflexión / acción en una dimensión colectiva, de empatía con los deseos de los otros.

Este procedimiento de modelado, de carácter intuitivo, de construcción por adición de materia, ofrece la posibilidad de ver cambios rápidos y pone en diálogo fluido ideas y formas. Ideas propias de lo formal y una formalización sencilla de las ideas.

Se dispondrá de arcilla y bases de madera para trabajar así como de herramientas simples para el modelado.

03.06.04: BARRO

(2/12, 16:00 A 18:00)

Barro.

Foto: Antonella Martínez, (2023).

f34.



03.08: ENTERRADO



El destino de alojar infraestructura institucional pública para el barrio, fue en su momento, condición determinante para la donación del terreno a la Comisión Fomento de Cabaña Anaya. La ceremonia de inauguración del busto de Artigas y el tubo de metal enterrado con el documento del nada se sabe es una acción en sí misma que logra su objetivo.

Lo enterrado toma carácter de lugar, aloja la piedra fundamental que hizo posible la propiedad de este predio para el barrio. De la misma manera los pozos que guardan los objetos testigo de las cuatro activaciones / vértices de la “base del mundo”, son en sí mismos la intervención monumental buscada y no están en ese lugar sino que son el lugar. Se integran así a la red de sentido subterráneo que relaciona la piedra fundamental bajo el busto de Artigas con los cuatro pozos de esta intervención. En ésta red podemos reconocer los cimientos del salón de la Comisión Fomento, las raíces de los árboles, el tramo no visible de los palos de los arcos de fútbol y entenderla como una traza de futuras acciones. Se toma como una red de sentido enterrado que se expande y se relaciona con lo que sucede en la Plaza Independencia con la escultura ecuestre y el mausoleo de Artigas, con el montaje instalativo en la sala de

03.08: ENTERRADO

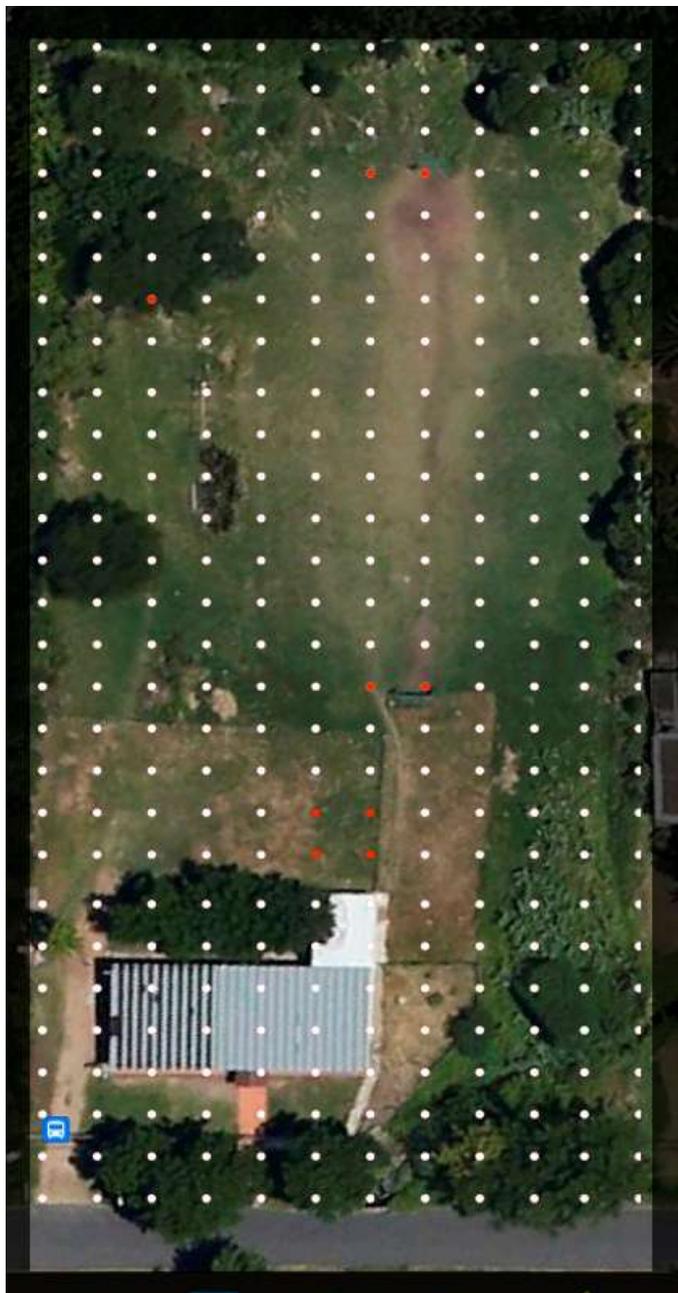
exposiciones de la Facultad de Artes y con los ejemplos mencionados como antecedentes donde la estrategia poética interviene el suelo hacia abajo. Y donde el sitio específico de la intervención trasciende el predio de la Comisión Fomento, el Barrio Cabaña Anaya, la ciudad de Montevideo, el Continente Americano y dialoga así con un espacio / tiempo expandido.

03.08: ENTERRADO

Red de sentido subterráneo / Predio de la Comisión Fomento.

Fotomontaje: Foto aérea + grilla de puntos, (2023).

f35.



Capítulo 04: BITÁCORA

04.01: INCONCLUSO



En estas páginas se da cuenta de lo que acontece hasta que se tapa el pozo en la tierra: simultáneamente un final y un comienzo. El proceso de trabajo que se desarrolló en el barrio con el Museo Cabaña Anaya y con las activaciones construye en cada etapa el momento final. A su vez alimenta la idea de que lo construido es también el principio de algo. Queda documentada la investigación y el desarrollo y podrá ser narrada por quienes participamos de este estudio de intervención y reflexión colectiva sobre la idea de monumento. La escultura es lo dialogado, descubierto, pensado y materializado y también lo que suceda en el futuro de ese lugar.

Entiendo que la escultura tiene algo para aportar desde el contacto con la materia, una cuestión de experiencia sensible con la materia, una experiencia táctil. Herir, modelar, atar, tallar, oler, elegir, recolectar, conversar, estar, estar ahí, en torno a una mesa, o recorriendo el lugar. Pensando qué palabras definen al barrio. Qué cuestiones de la infraestructura necesita el barrio. Tomando contacto con ese busto naturalizado como parte del paisaje, abriendo una mirada diferente. Contando a los vecinos que no saben

04.01: INCONCLUSO

que está la piedra fundamental allí enterrada, preguntando a los vecinos que estuvieron ese día en el año 89 qué saben del tubo de metal enterrado, qué decía ese documento.

Preguntando qué es lo valioso del barrio, recibiendo palabras de orgullo de la historia de un tiempo que no vuelve, del ahora, de los problemas del ahora, de la comunicación, del compromiso, de la participación, horas.

¿Cómo opera en el espacio – tiempo esta intervención invisible a esta comunidad y a este lugar? Considerando la idea de Heidegger de “reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar” (2012, p. 27)

Heidegger culmina este ensayo, “El arte y el espacio” citando a Goethe: “No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad” (Goethe, 1948, p. 557, en Heidegger, 2012, p. 33)

04.02: FLASHBACK



Tengo por delante cuatro actividades con vecinos y estudiantes en el barrio Cabaña Anaya, preparo los materiales necesarios y las herramientas, preparo una premisa narrada de lo que vamos a hacer, trato de vincular los intereses de estudio sobre el monumento con lo que sucede en ese barrio, trato de imaginar prefigurar lo que va a suceder sabiendo que en realidad nadie lo sabe.

No sé cuántos van a ir, no sé si van los mismos de la vez anterior. No sé qué estudiantes podrán tomarse ese tiempo para ir hasta el Paso de la Arena, Rodrigo va en la bicicleta desde Malvín norte, no le puedo fallar. Estudiantes trabajando para el proyecto sacando fotos o participando como uno más, como invitados a un lugar que ya conocen, que recorrieron en el proyecto del Museo Cabaña Anaya, que hacen que todo esto tenga un sentido pedagógico también, ese es el tono de la previa.

“El texto auto-etnográfico emerge de la experiencia corporeizada del investigador, que continuamente reconoce e interpreta los residuos que la cultura inscribe en su subjetividad.

(Hernández, 2006, p31).

¿Cómo opera esta investigación en “la búsqueda de un lenguaje propio y las nuevas relaciones con el entorno. . . borrando las distancias entre personal y social, uno mismo y los otros, revaluando la dialéctica entre la subjetividad y la cultura”? (p.31)

04.02: FLASHBACK

Auto cargado.

Foto del autor, (2023).

f36.



04.03: CULTIVO



La máquina que perfora es de uso agrícola, de un productor vecino, es una herramienta de uso común en la construcción de invernáculos y otras tareas de chacra.

Antes de empezar con la serie de activaciones y de comentar la cuestión de la piedra fundamental, se plantea a los participantes que se va a enterrar todo lo que se haga de manera de no generar una expectativa de resultados o de apego con lo que se está haciendo y poner la condición del desprendimiento de esos testigos materiales de las actividades. Esto marca un tono colectivo diferente, que suma una capa de proyección y de preparación para algo, ese algo termina siendo ese momento vuelto ritual, esa cuestión preparada y buscada en un sentido colectivo. Sin decirlo, cada uno en algún momento se hizo una idea de lo que iba a suceder. Se genera cierta complicidad entre los presentes, únicos portadores del relato (además de este escrito) de lo que sucedió en ese lugar: Una intervención discreta, íntima, cuyos testigos somos los que estuvimos en ese momento en ese lugar. Este cultivo se configura como una intervención que cierra y despliega una dimensión de futuro.

04.03: CULTIVO

Pozo n° 2.

Foto: Antonella Martínez.

f37.



04.04: INVERSO



La referencia narrada de la obra de Manzioni (*Le socle du monde*, 1961) y la idea de desplazamiento de un centro del mundo es un momento mágico que despierta en quienes participan una emoción particular. Nos podemos poner de acuerdo un día, un momento y que el centro de este mundo esté en ese lugar.

“La base del mundo” hackea el orden arriba-abajo, centro-periférico, todo-nada a partir de mínimos recursos. El orden por defecto es dominante, por un momento se altera ese orden, de manera fugaz. Se desarma, descoloca y provoca un extrañamiento que permite por un instante invertir el sentido esperado y ponerlo en evidencia.

04.04: INVERSO

Socle du Monde (al derecho).

Foto: descargada de: <https://www.santiagodemolina.com/2017/05/el-pedestal-del-mundo.html> (2024).

f38.



04.05: RITUAL



Cuando estamos en torno a las cuatro perforaciones con los elementos en medio se configura una ronda espontánea y un silencio. Esta experiencia sólo puede ser consecuencia de las horas compartidas durante las activaciones en ese lugar. Las palabras elegidas; los deseos modelados en barro; el momento de transformación y atención particular sobre el busto de Artigas; los grabados en madera, huella, herramienta y copias gráficas que conservan los vecinos; todo eso apareció en el momento de tomar con las manos los objetos testigo enterrarlos y tapparlos.

El estado particular vivido en Cabaña Anaya recuerda lo que describe Bishop en torno a su participación en el Festival Bijlmer – Spinoza, que desarrolla Hirschhorn en 2009, quien al asistir al lugar por segundo día consecutivo y vivir nuevamente la experiencia se dio cuenta de que el punto no estaba en la superposición de acciones que sucedían (teatro, taller de body art para niños, conferencia de filosofía, performances) “sino en la experiencia compartida en la que varios sectores diferentes de la sociedad se reunían. No necesitabas seguir el contenido, solo darte un espacio silencioso y meditativo y usar ese tiempo para ponderar todo lo que viniese a la mente”

04.05: RITUAL

(Bishop, 2019, p.412). Esta reunión de personas, “en torno a una serie de objetos meditativos que nunca eran lo que parecían ser realmente” (p.414) son para ella la médula del festival.

04.05: RITUAL

Ritual.

Foto: Antonella Martínez, (2023).

f39.



04.06: EXPUESTO



Expuesto. En evidencia. Ser observado. Estar en la mira.

En palabras de Bourriaud (2008): “el que muestra y el que mira”

¿Qué? / Lo mínimo.

¿Cómo? / Invertido, inmersivo.

¿Quiénes? / Todas y todos, de lejos.

¿Dónde? / Allá y acá.

En Cabaña Anaya está la intervención en el Predio de la Comisión Fomento, invisible. En la Sala de exposiciones de la Facultad de Artes (marco institucional de este estudio) está el montaje que hace pública esta investigación. Cuatro dispositivos expuestos, una acción y una acción recíproca:

-El audiovisual proyectado invertido y en doble faz, muestra la intervención del suelo en tiempo real. La máquina perfora el suelo verde, en el centro los objetos testigo de las horas compartidas, se entierran, se tapan y vuelve a comenzar.

-La réplica de “La base del mundo” de Piero Manzoni post producida, donde se puede leer:

Base mágica n° 4 de Cabaña Anaya -2023-

Usted está en la base de un mundo.

-El poema de Paul Auster (Notas de un cuaderno de ejercicios, 1967)

04.06: EXPUESTO

-La bitácora de esta investigación:

0 / Comienzo: octubre 2019

1/ Muestra (estado 1): 26 / 2 / 2024 (sala de exposiciones de la Facultad de Artes)

2/

3/ Defensa: 18 / 3 / 2024 (Salón de la Comisión Fomento de Cabaña Anaya)

4/ Muestra (estado 2): 21 / 03 / 2024

La acción lleva un estudio desde las artes (“The Work”) a “una audiencia no exclusiva de una manera directa” (Hirschhorn, 2010) y construye una instancia en la que los vecinos que participaron comparten el espacio expositivo institucional como creadores.

La acción recíproca lleva la instancia de Defensa de la tesis al barrio donde se desarrolla el proyecto, los vecinos reciben en Cabaña Anaya, desplazado, al “espectro de evaluación” (Hirschhorn, 2010). Un encuentro de los vecinos con el mundo académico. En esta acción recíproca se completa el esquema Hirschhorn con la intersección de dos de los conjuntos que componen el diagrama de Venn: el “espectro de evaluación” (que contiene lo representado por lo institucional) y “los otros” (los vecinos del barrio portadores de la experiencia y del “judgement”); relacionados en

04.06: EXPUESTO

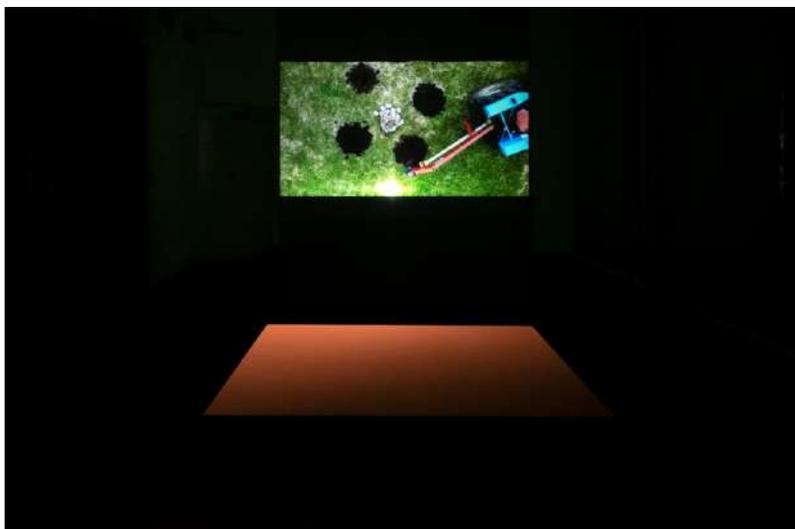
esta intersección denominada “la audiencia no exclusiva” a la que pertenecen los elementos de ambos conjuntos. “Juicio”, “Evaluación” y “El trabajo” son los vectores vinculantes y direccionados con el tercer conjunto representado por “El artista”.

04.06: EXPUESTO

Videoinstalación: **Esa escultura, ese lugar.** 26 / 2 / 2024.

Foto: Yuliana Quirque, (2023).

f40.



04.06: EXPUESTO

1

El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo.

2

El mundo es mi idea. Yo soy el mundo. El mundo es tu idea. Tú eres el mundo. Mi mundo y tu mundo no son el mismo.

3

No hay más mundo que el mundo humano.
(Por humano entiendo todo lo que puede ser visto, oído, pensado e imaginado.)

4

El mundo no tiene existencia objetiva. Existe sólo en la medida en que somos capaces de percibirlo. Y nuestras percepciones son necesariamente limitadas. Lo que significa que el mundo tiene un límite, que se detiene en algún sitio. Pero dónde se detiene para mí no es necesariamente donde se detiene para ti.

(Paul Auster, Notas de un cuaderno de ejercicios, 1967)

04.07: EPÍLOGO



Este estudio toma como referencia la obra de Hirschhorn, centrando su actitud artística frente al trabajo colaborativo y su idea renovadora del monumento como tema, pero encuentra una modalidad y metodología de intervención que atiende al contexto de este lugar y esta comunidad en particular. Toma también lo que plantea Oldenburg en cuanto al monumento como el archivo condensado las condiciones y encuentra en el proyecto de Museo de Cabaña Anaya y en las activaciones una consideración de la Condiciones expandida y abierta. Si el monumento es el “archivo condensado de la condiciones” (Oldenburg, en Maderuelo, 2008, p.199), el monumento practicado en Cabaña Anaya ¿no abre otro registro de sentido en tanto fuerza condiciones para su producción (palabra, piel, gráfica deseos) y en tanto descrea del archivo como acumulación cerrada de cosas?

Si esa escultura, ese lugar se ubica en un sitio específico, ¿la bitácora de creación de un monumento no desplaza el espacio concreto, no lo expande a otros puntos de la ciudad o lo refiere a una red abstracta de referencias lejanas? Este sería el sitio específico de esta tesis. Esa escultura, ese lugar: un monumento desplegado y comprimido espacial y temporalmente.

04.07: EPÍLOGO

Esa escultura, ese lugar, permanece en la memoria de un grupo de personas (Los otros, espectro de evaluación, artista) que son el lugar o que formaron parte de éste durante las horas dedicadas a una dimensión del arte en construcción. Una dimensión que se construye en la intersección de la escultura, lo monumental, el lugar, las personas que participamos y el trabajo académico. Esa escultura, ese lugar se constituye como una bitácora abierta que da cuenta de un estudio que parte de preguntas fundamentales en un pensamiento desde el lenguaje de la escultura y ve en el monumento una configuración tridimensional que condensa cuestiones centrales del arte. En el comienzo aparecen planteadas inquietudes generales, no situadas: ¿Cuál es la génesis de un monumento? ¿A quién representa? ¿Por qué en ese lugar? ¿Por qué ese monumento sería el indicado para ese lugar? ¿Cuáles son las variables que están en juego a la hora de crear, de pensar una intervención en el espacio público? Durante el estudio estas preguntas fueron encontrando capas de posibilidad, respuestas formales y acciones que toman y son parte del espacio público donde se despliega, de la comunidad y también de una sensibilidad escultórica propia en relación a estos intereses y a la búsqueda de

04.07: EPÍLOGO

un lenguaje artístico y de una modalidad de investigación desde las artes que abre un camino personal. Estas preguntas revisadas con un nuevo sentido, plantean nuevas preguntas a partir de este estudio: ¿Cuáles son los monumentos contemporáneos? ¿Necesitamos monumentos?

Esta intervención también podría llamarse Esa escultura, ese lugar / Bitácora de creación de un Monumento contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Anselmi, C. Giunta, A. Sagradini, M. (2014).

Catálogo del 56° Premio Nacional de Artes

Visuales, José Gamarra)

<https://mnav.gub.uy/catpdf/psn2014.pdf>

Álvarez, J. (2016). LBV, Magazine cultural

independiente.

[https://www.labrujulaverde.com/2016/06/la-](https://www.labrujulaverde.com/2016/06/la-obra-de-arte-mas-alta-del-mundo-mide-un-kilometro-y-esta-bajo-tierra)

obra-de-arte-mas-alta-del-mundo-mide-un-

kilometro-y-esta-bajo-tierra, por Jorge

Álvarez 16 Jun, 2016

Argul, P. (1958). Pintura y Escultura del

Uruguay, Historia Crítica. Imprenta Nacional.

Arnaiz, A. Elorriaga, J. Laka, X. Moreno, J.

(2009). La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto

Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez

1956-1964.

Auster, P. (2012). Poesía completa. Planeta

Buenos Aires.

Baliño, N. (2007). Cuerpo Marginal: ensayos

sobre las prácticas estéticas contemporáneas.

UDELAR

Benjamin, W. (2021). La obra de arte en la

época de su reproductibilidad técnica. FLASH.

Bishop, C. (2006) El arte de la instalación y su

herencia. Las instalaciones en la colección del

IVAM Instituto Valencia a art moderna. P.81-89

Bishop, C. (2019). Infiernos artificiales / Arte

participativo y políticas de la espectaduría.

Bishop, C. (2018). Museología radical: o, ¿qué

es " contemporáneo" en los museos de arte

contemporáneo?

Bodermann, C. (1995). Joseph Beuys. Cada

BIBLIOGRAFÍA

hombre, un artista. Visar distribuciones SA. La
balsa de la medusa.
Bourriaud, N. (2008). Estética Relacional.
Adriana Hidalgo Editora.
Bourriaud, N. (2009). Postproducción. Adriana
Hidalgo Editora.
Careri, F. (2013). Walkscapes: el andar como
práctica estética. Editorial Gustavo Gili.
Careri, F. (2023). Conferencia: Careri en
Montevideo. FADU UdelaR. 9 / 11 / 2023.
Casanova, P. (2006).
[https://www.elmonitorplastico.com/programa/
03-10-2006](https://www.elmonitorplastico.com/programa/03-10-2006)
Deleuze, G. (1987) Conferencia: ¿Qué es el
acto de creación? En:
[https://www.facebook.com/watch/?v=1594356
847392658](https://www.facebook.com/watch/?v=1594356847392658)
Do Ho Suh. (2022). Perfil de Instagram /
dohosuhstudio:
<https://www.instagram.com/dohosuhstudio/>
Dempsey, A. (2009). El arte como destino.
Naturart, S.A. (Blume)
Eames, Ch y R. (1977). En
[https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDju
y0](https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDju)
Foster, H. (2017). Malos nuevos tiempos: Arte,
crítica, emergencia. Akal.
Foucault, M. (2005). Las palabras y las cosas:
una arqueología de las ciencias humanas. Siglo
xxi.
Gilmet, H. (2011). Siete ensayos sobre el
paisaje. Ediciones Universitarias.
Giunta, A. 2014, ¿Cuándo empieza el arte

BIBLIOGRAFÍA

contemporáneo? Fundación arteBA

Goñi, A. (2019). Un viaje desde la ciudad sin

nombre a la fuente simbólica: las cartografías

de ciudad del universalismo constructivo en

Uruguay, 1930-1950. Arquisur Revista v. 9, n16:

68-81.

Goodwin, K. (2022) El cuarto plinto en Trafalgar

Square. En:

[https://artuk.org/discover/stories/the-fourth-](https://artuk.org/discover/stories/the-fourth-plinth-in-traffic-square-cutting-edge-sculpture-in-the-heart-of-london)

[plinth-in-traffic-square-cutting-edge-](https://artuk.org/discover/stories/the-fourth-plinth-in-traffic-square-cutting-edge-sculpture-in-the-heart-of-london)

[sculpture-in-the-heart-of-london](https://artuk.org/discover/stories/the-fourth-plinth-in-traffic-square-cutting-edge-sculpture-in-the-heart-of-london)

Heidegger, M. & de Reyna, A. W. (1958). La

época de la imagen del mundo. Anales de la

Universidad de Chile.

Heidegger, M. (2012). El arte y el espacio: Die

Kunst und der Raum. Herder Editorial.

Hernández-Hernández, F. (2019) Charla

inaugural de la primera edición de la Maestría

en Arte y Cultura Visual (19 de abril de

/4/2019) Facultad de Artes / UdelaR.

Hernández-Hernández, F. (2006). Bases para un

debate sobre investigación artística. Secretaría

general técnica. España.

Hirschhorn, T. (2015). Gramsci Monument. Dia

Art Foundation London: Koenig Books

Hojman, M. (2017). Arte y espacio público en

Montevideo (1959-1973): intercambios

rioplatenses en un contexto latinoamericano

en crisis. Tesis de maestría. Colibrí Udelar.

Intendencia Municipal de Montevideo. (1976).

Estatuas y monumentos de Montevideo.

BIBLIOGRAFÍA

Servicio de publicaciones.

Kastner, J. (2005). Land art y arte

medioambiental. Phaidon

Koolhaas, R. (2016). Acerca de la ciudad.

Editorial Gustavo Gili.

Krauss, R. (2002). La escultura en el campo

expandido. La posmodernidad, 59-74.

Laddaga, R. (2006). Estética de la emergencia.

Adriana Hidalgo.

Ley N° 9921. Fecha 23/05/1940. Promulgado

por: Ministerio de instrucción pública y

previsión social. En:

[https://www.impo.com.uy/bases/leyes-](https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/9921-1940/7)

[originales/9921-1940/7](https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/9921-1940/7)

Maderuelo, J. (2008). La idea de espacio en la

arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-

1989. Akal.

Matía, P., Blanch, E., de la Cuadra, C., de Arriba,

P., de las Casas, J. y Gutiérrez, J. L. (2006).

Conceptos fundamentales del lenguaje

escultórico. (Vol. 2) Ediciones AKAL.

Matía, P., Blanch, E., de la Cuadra, C., de Arriba,

P., de las Casas, J. y Gutiérrez, J. L. (2009).

Procedimientos y materiales en la obra

escultórica (Vol. 6). Ediciones AKAL.

Nielsen, G. (7 / 12 / 2008). Todo está escrito en

la memoria. Radar de Página 12. En:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplemen>

[tos/radar/9-4977-2008-12-07.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplemen)

Oreggioni, L., Roux, M., Bogéa, M. (2019)

Programa del curso ¿What on White? De la

Maestría en Arte y Cultura visual: en

BIBLIOGRAFÍA

https://www.artes.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2024/02/Segundo_Semestre_Programa_Prcticas_de_Creacin_What_on_White_Operaciones_sobre_el_blanco_como_metfora_de_lo_pblico.pdf

Read, H. (1994). El arte de la escultura. Eme.

Rosenthal, M. (2014). Joseph Beuys: obras

1955-1985. Fundación Proa.

Santángelo, A. (2012) Proyecto Espacio Abierto, video:

[https://www.youtube.com/watch?v=D0Q-](https://www.youtube.com/watch?v=D0Q-HFLfhFw)

HFLfhFw

Sharif, M.M. (2022) Informe ONU población

urbana. En:

[https://unfccc.int/es/news/onu-habitat-lanza-](https://unfccc.int/es/news/onu-habitat-lanza-el-informe-mundial-de-las-ciudades-2022)

el-informe-mundial-de-las-ciudades-2022

Shalev, E. (1994). Web de la Artista:

[https://www.shalev-](https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/)

gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/

The Guardian. (2023). Periódico londinense on

line. En:

[https://www.theguardian.com/artanddesign/2](https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/jan/19/rachel-whiteread-calls-for-end-to-traffic-square-fourth-plinth-sculptures)

023/jan/19/rachel-whiteread-calls-for-end-to-

trafalgar-square-fourth-plinth-sculptures

Taller Seveso. (2022). Museo cabaña Anaya.

Unidad de extensión, Facultad de artes /

UdelaR

Taller Seveso. (2022). Taller Seveso en el medio.

Unidad de extensión, Facultad de artes /

UdelaR.

Torres García Museo. (2022). Facebook oficial

MTG:

BIBLIOGRAFÍA

https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1722577454745156&id=185108681825382&m_entstream_source=permalink&locale=hi_IN&paipv=0&eav=AfZdl4x8CV0POoRro03UEEuM6JVBeWdkCCGcHI36luJi3KeuVcEenzFUptiQ83qp_mA&_rdr (Museo torres García Facebook oficial 15/9/2022)

REGISTRO:

Las imágenes de las activaciones son fotografías de Antonella Martinez y Yuliana Quirque.

Las imágenes de la exposición son fotografías de Yuliana Quirque.

Las imágenes del proyecto del Museo Cabaña Anaya, del proyecto mural Herbario Mural y del Proyecto Este Oeste / Corso Barrial del Paso de la Arena: están tomadas del archivo fotográfico del Taller Seveso de la Facultad de Artes de la Universidad de la República.