MONTEVIDEANDO

Arte y Sociedad:
estudios urbanos



Montevideando
Arte y Sociedad: estudios urbanos

Compilación de artículos



Montevideando
Arte y Sociedad: estudios urbanos

Compilación de artículos

Facultad de Artes

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Montevideando

Arte y Sociedad:
estudios urbanos
Compilación de artículos

Montevideu, n. 1,
agosto. 2026,
128 páginas.

Equipe editorial:
MANUEL JULIÁN ATENCIA ALVIZ / BRUNO FEDERICO BALCON OTERO / ANA MARIA CAMPANELLA ICASURIAGA / MARIELA LAURA DENEGRIS / ZULMA BEATRIZ GIMENEZ DIAZ / ANA MAGDALENA LEITE PEYRALLO / ELBIO ANDRES MILANO MENDEZ / ELISA MUSSO PALADINO / SANTIAGO FEDERICO PIÑEYRUA GALLERO / GERARDO DAMIAN PODHAJNY / EDUARDO SGANGA ESPAÑA

Diseño de tapa:
Gerardo Damián Podhajny

Maquetación:
Santiago Federico Piñeyrúa Gallero

Referências adicionais: espanõl/Uruguai;
MACV/Udelar

Meio de divulgação:
Impresso e mídia eletrônica;
ISBN: 978-9915-44-503-8



Índice

Introducción 11

Carta–entrevista
a Ernesto Vila 15

Montevideo,
21 de agosto de 2025 19

Relevamiento
circular 25

Barrio Sur: Gentrificación
y arquitectura del paisaje cultural 35

Escucha Radical
Escucha del Barrio Sur 43

Estudio de lindes 47

Laboratorios en contexto:
tiempo, lugar y memoria 81

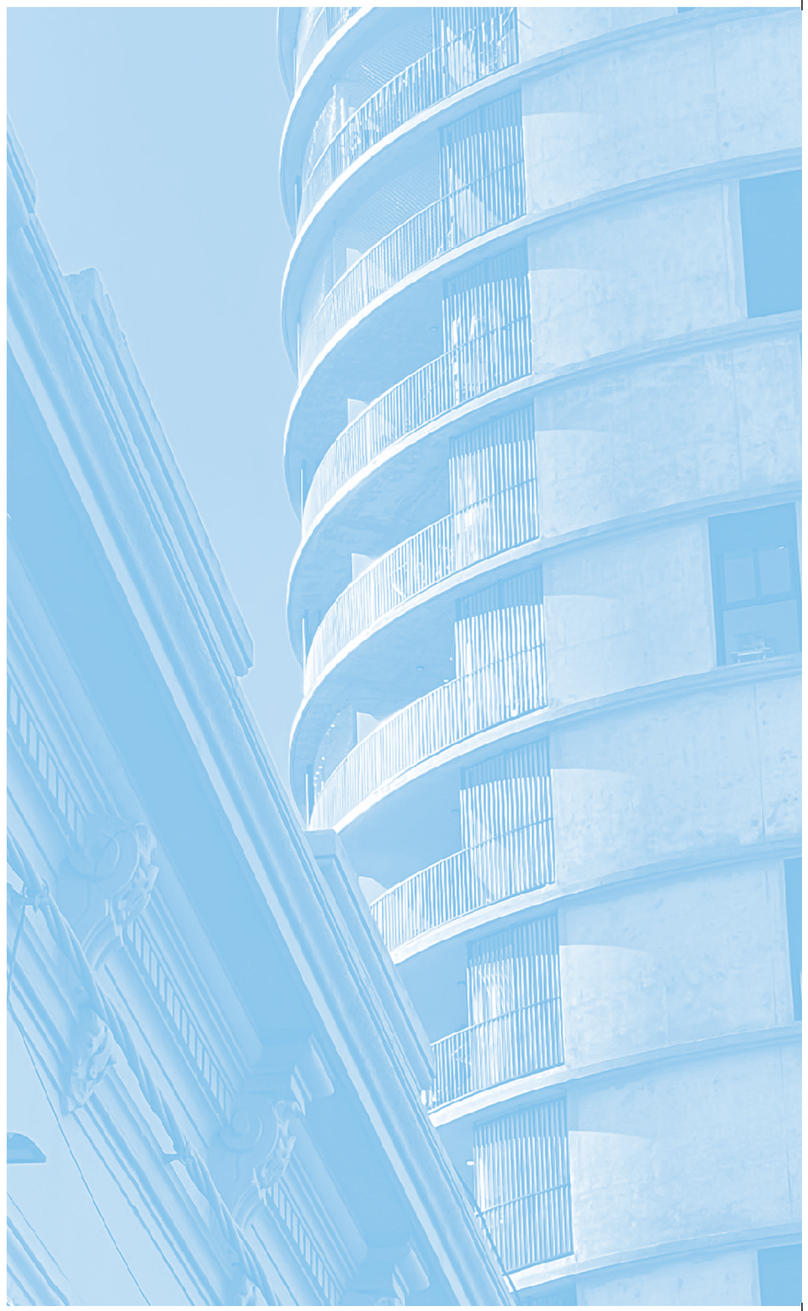
Entre lo muerto y lo vivo:
anatomía urbana de un límite 85

Ser público
nunca fue tan fácil 95

Ecología gráfica y memoria urbana:
una pesquisa desde el desplazamiento 99

Cabe el alma
en el Barrio Sur 111





Introducción

3 4 ° 5 4 ' 3 8 " S 5 6 ° 1 1 ' 2 7 " O

Esta publicación reúne textos reflexivos, ensayos visuales, narrativas de proceso y otras formas de escrita. Son miradas elaboradas desde la experiencia de cada participante y de sus intereses de investigación. Son resultantes del Curso Arte y Sociedad: estudios urbanos de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes de la Udelar, donde hemos buscado relacionar y discutir prácticas artísticas en la interfaz con la ciudad, la arquitectura y lo urbano, contemplando distintos enfoques y puntos de vista.

Entre el 18 y el 22 de agosto de 2025 trabajamos juntos en la Casa de Posgrados de la Facultad de Arquitectura de la Udelar. Yo venía de Brasil trayendo conmigo referenciales artísticos y lecturas para compartir con el grupo. En estos días que hemos estado juntos, hemos alternado los estudios de caso — Almarcegui, Romero, Colomer, entre otros — con indicaciones de lectura — Perec, Careri, Ardenne, Smithson — y nos hemos acercado igualmente a los temas de distintas investigaciones de los participantes. Una lectura en especial me acompañaba en esta semana, *Páramo Beach. Conversaciones con Ernesto Vila*, de Clio E. Bugel. Este libro me ha permitido conocer más del camino de ese artista montevideano y me ha dado pistas para abordar la ciudad de Montevideo desde un barrio. Vila se refería a su barrio de infancia como una geografía afectiva, un lugar de encuentro con amigos. "El barrio está metido en todo", decía él, aludiendo a la experiencia a la vez real y ficcional que se imponía al ejercicio de su memoria.

Propuse reservar un tiempo para realizar un *Laboratorio en contexto*, que consistió en salir a caminar "en el espacio de una mañana", parafraseando a Georges Perec, abriéndonos para sentir, escuchar, ver y reconocer juntos un barrio. Elegimos caminar por el barrio Sur.

En la mañana del 21 de agosto de 2025, en un día de cielo azul y sol, nos encontramos en la Plaza Medellín. Tardamos un tiempo en la peatonal Curuguaty, bordeada de fachadas de coloración suave, algunas cubiertas por escritas anónimas o pinturas murales, otras adornadas por microjardines con macetas y verde en medio de la ciudad de piedra.

Algunos participantes habían contribuido con proposiciones para el grupo mientras nos desplazábamos. Entramos barrio adentro dejando atrás oficinas antiguas y comercios, no sin hacer paradas para encontrar un lugar para dejar "un desperdicio", una basura encontrada, limpia y clasificada por Gerardo, que sería devuelta a la ciudad. Una pequeña provocación al peatón que se iba poniendo en los huecos de los muros, árboles y piedras. Zulma distribuyó un material moldeable que utilizaba para extraer marcas de distintas superficies y que funcionaba como un tapón cuyas impresiones de "huellas de un barrio" iban siendo trasladadas a un soporte en papel.

Yo llevaba unos dispositivos reflexivos de color que utilizo en el proyecto "Cabe a Alma", con los cuales propuse colectar miradas del barrio, en un ejercicio de retrovisión que resultó en un conjunto de imágenes fotográficas alteradas del entorno. ¡Qué momento inolvidable contornar el imponente Gasómetro 6, escondido detrás de un muro, frente a la calle Carlos Gardel, entre Julio Herrera y Obes, y caminar por Río Negro hasta llegar a la Plaza Barrio Sur!

Hicimos dos paradas para realizar los ejercicios de escucha radical propuestos por Magdalena, que nos invitó a mantenernos juntos y atentos para escuchar los sonidos del ambiente, y apuntar los ruidos de vehículos, autos y motos, de los pasantes y de los pájaros, entramados con el rumor del Río de la Plata, que nuestros ojos cerrados no permitían ver, pero presentíamos su presencia. La lectura posterior tomó caminos performáticos ya que reuníamos nuestras voces en el espacio público.

Todos tomaban su tiempo para observar, sacar fotos y hacer apuntes. Estábamos presentes en el caminar, conversando, y a la vez habitados por nuestras inquietaciones y pesquisas.

Al final de aquella mañana nos sorprendió la noticia del fallecimiento de Ernesto Vila. Yo, que quería conocerlo, pude despedirme de él de una manera inesperada, rodeado de su familia próxima y de unos pocos objetos e imágenes que le eran caros. En esta publicación, Gerardo endereza a Vila una carta-entrevista póstuma. Además, lanza algunas preguntas pues siente que tenían asuntos pendientes y que, en ausencia de Vila, él mismo se arriesga a contestar.

Pensar en movimiento, así nos propone Santiago en su texto *Ecología gráfica y memoria urbana*, donde destaca la riqueza de los escritos que encuentra en muros y fachadas del barrio Sur. Materialidades escritas, memoria urbana, signos de tiempos que sobreviven en sitios que albergan otras funciones. Tipos en topos, donde cohabita la "fauna tipográfica" en medio de las nuevas dinámicas sociales.



Atencia nos aproxima a las relaciones históricas y aspectos de la ocupación, gentrificación, arquitectura y el paisaje cultural del barrio Sur. Sitúa, identifica, reconoce y señaliza estos procesos a partir de las cicatrices y memorias y enuncia los conflictos de interés y tensiones encontrados en este barrio. Señala el candombe como la verdadera arquitectura que sostiene la movilización ciudadana en ese barrio y nos brinda con un guía de sitios de interés y referentes: Medio Mundo, Reus al Sur, Parque Mauá, nuevas y antiguas arquitecturas residenciales, el centro cultural y la casa del vecino, sede de participación ciudadana.

Les invito a leer la carta de Sganga, que nos cuenta que, al buscar los cuadros ticos del fútbol de Montevideo, encuentra a Laura, pintada en un rinconcito de una pared frente al Río de la Plata. Y descubre que la retratada en esa imagen es moradora del barrio Sur, jugadora de fútbol femenino desde los seis años y frecuentadora de un equipo mixto en la cancha del barrio. Su narrativa revela la existencia de una proliferación de ligas femeninas de fútbol en Uruguay.

Elbio Andrés nos trae una reflexión sobre el vacío que se esconde por detrás de los muros de un cementerio en medio de la ciudad. Territorio del invisible, terreno saturado de memorias y de huesos que se estratifican en una cuna de cal, y que forman, según él, "una ciudad dentro de una ciudad". Habla de la anatomía de un límite que inquieta por su condición de "umbral entre regímenes temporales incompatibles".

Otras proposiciones se suman, listadas de forma no lineal, y aportan posibilidades de pensar críticamente la ciudad desde los procesos creativos y las prácticas colectivas.

Así es la narrativa de *Nunca fue tan fácil*, performance con la cual Balcón reivindica un "no rostro", ya que nos hace pensar sobre el control excesivo de nuestros rostros bajo el constante monitoreo de la vigilancia en la ciudad.

Ana y su arco de hierro, a lo cual denomina *relevamiento circular*, propone un recorrido por las inmediaciones de su casa hasta el parque Rodó. La hemos seguido en una mañana fría y lluviosa, y en su ensayo visual y su texto ella despliega el concepto de *somestesia*, hito teórico central de investigación, de su sentir mediado por su cuerpo que produce imágenes-experiencias circulantes. Registros de imágenes que se despegan y se hunden en el terreno al caminar.

Mariela aporta un contraste, trayendo relatos y cartografías de las dinámicas barriales que desarrolla en Punta del Diablo, donde vive. ¿Por qué importa pensar lo urbano en una ciudad balnearia que crece y se transforma en ritmos estacionales? Se entiende ser fundamental mirar ese cotidiano, valorar las prácticas de atención, las conversaciones y los acuerdos construidos con vecinos, pues así se desarrollan las formas de ejercer la ciudadanía.

Seguro que hay mucho más que leer, ver y experimentar en esta ciudad.

Que esta publicación electrónica cumpla su función de vehículo de estas reflexiones situadas y de las experiencias a la vez fenomenológicas, contextuales y críticas. Que los contenidos hechos públicos aquí nos inciten a crear situaciones, pensar formas de vivir en común, y formas de cuestionar y construir futuro.

Maria Ivone dos Santos
Montevideo, 2026



PRIMERA PARTE

¿DÓNDE DÉJO MI BASURA?



EL jueves 20 de agosto nos juntamos 8 personas en la calle Curuguaty e Isla de Flores, a cada una le di un desperdicio, cosas que junto por la calle, intervenidos con Titulos que recicle del catálogo de otra muestra **"Basura en el Espacio"** La premisa es dejarla en el recorrido y despues estudiar que pasa.



MICRO EXPERI MENTOS

DEMOCRACHIP

#PONEMEJI SANDWICHITO

SE LES FUE LA MANO

EXCESO DE PLÁSTICO MSP

HERMENÉUTICA DE LA BASURA

Mapa de lugares tentativos donde quedaron las piezas



Piezas que formaron parte del experimento

La basura interior puede pensarse, siguiendo a autores como Mary Douglas (1966), Zygmunt Bauman(2005) y Óscar Calavia(2020), no solo como un desecho, sino como una categoría estructurante de las sociedades. Los ambientes sucios, cargados de residuos, **producen violencia**; de la misma manera en que pequeñas grietas o fragmentos pueden llevar al colapso de una gran obra, la basura se acumula primero de forma imperceptible en los huecos, se afirma, encastra y termina dando forma a un orden propio.

Douglas recordaba que lo impuro no existe en sí mismo, sino como aquello que **"no encaja" en un orden**, y que justamente por eso lo delimita. Algo similar ocurre con nuestras cargas internas: rencores, culpas, pensamientos repetitivos o identidades rígidas. No son solo restos inútiles, sino elementos que marcan fronteras y determinan lo que consideramos aceptable o posible.

Bauman, al hablar de la modernidad líquida, subraya que la basura es síntoma de riqueza y consumo, pero también espejo de los miedos colectivos. En un plano interior, la basura emocional y espiritual cumple un rol semejante: revela lo que reprimimos, lo que expulsamos de la conciencia para sostener cierta imagen de nosotros mismos. Así, la basura no es solo lo que sobra, sino lo que organiza —en negativo— nuestra identidad.

En esta línea, Calavia señala que la basura no debe pensarse únicamente como residuo, sino como **"una presencia que moldea, organiza y pone en crisis la vida social".** Esta idea resulta iluminadora si la trasladamos a la vida interior: lo estancado y lo rígido, aunque se vivan como cargas, forman parte del andamiaje desde el cual pensamos y actuamos.

Reconocerlo implica no solo buscar "tirar" esa basura, sino también preguntarnos qué función cumple y qué destino le damos. **¿Dónde dejamos nuestra basura interior? ¿Qué sucede después de dejarla? ¿Son nuestros rencores compostables, capaces de transformarse en abono, o permanecen infinitos, como el plástico, resistiendo todo proceso de degradación?**

COLAPSO

44%
de las especies de aves marinas ingieren plásticos
(Ross y Moore, 2007)

Formas de Myron Stout

Dibujos de E. Sganga

¿DONDE QUEDA? **¿DONDE TERMINA?** **¿DONDE ESTA AHORA?** **¿QUIEN SE LA LLEVA?**

PRÁCTICA DE INVESTIGACIÓN EN TERRITORIO

Carta–entrevista a Ernesto Vila

Postuma

GERARDO PODHAJNY

Querido Vila:

Recuerdo aquella vez en que el destino nos llevó a exponer juntos.

Tu obra eran unos espejos rotos en los que resultaba difícil mirarse y reconocerse; la mía consistía en que la gente rompiera botellas contra una pared que decía "ningún mérito", una frase que había tomado de alguna lectura zen. Éramos dos rompiendo, cada uno a su manera.

Nos hubiésemos reencontrado y hubiese sido hermoso. Veinte años después entendí que aquel encuentro no había sido una casualidad azarosa del destino. La siguiente vez que casi te vi — porque en realidad no te vi— estabas adentro de un ataúd. La verdad es que venía pensando en vos desde hacía un tiempo. Estabas en mi lista para una serie de entrevistas que vengo haciendo sobre el arte y la basura. Había pedido tu número a un par de contactos, pero todavía no lo habían conseguido.

Te quería preguntar sobre tu basura; tu basura quizás fue la dictadura. Cuando yo nací

vos hacía dos años que estabas preso. El destino quiso que solo nos cruzáramos aquella noche. Pero hoy, con ayuda de la tecnología, puedo imaginar que te encuentro de nuevo. Podríamos estar hablando frente a un cuadro de Blanes y ahí empezaría a preguntarte:

—¿Cómo es tu relación con la basura?
—La basura nunca fue un desecho para mí. Siempre la vi como un territorio de hallazgos, como una cantera de memorias. En los papeles rotos, en los cartones, en los vidrios que otros tiran, aparece una verdad que la pintura sola no alcanza a decir.

Cuando estuve preso, era lo único que tenía a mano: pedacitos de cartón, cajetillas de cigarro, papeles que circulaban. Allí aprendí que lo humilde, lo roto, lo que la sociedad desecha, guarda una fuerza enorme. Son vestigios que hablan, cargados de tiempo, de huellas, de historias invisibles.

Yo nunca vi basura, vi materia viva. Y al trabajar con esos restos sentí que la obra se volvía más honesta, más cerca de la vida misma. Tal vez por eso siempre tuve esa relación: no de desprecio, sino de respeto. Porque en lo descartado late todavía la posibilidad de otra forma, otra lectura, otra belleza.

—¿Y el arte parece experimentar mucho con lo descartado?
—Sí, claro. El arte siempre se ha acercado a lo que queda al margen, a lo que no entra

en los órdenes oficiales. En mi caso, lo descartado nunca fue solo un material, sino también un símbolo: lo que la sociedad expulsa, lo que no quiere ver. Trabajar con eso es casi un gesto político. Te obliga a mirar lo roto, lo usado, lo olvidado. Y ahí está la potencia del arte: transformar aquello que parece no tener valor en un lenguaje sensible.

Lo interesante es que cada trozo de cartón o de papel ya trae una historia que no inventé yo: fue doblado, pisado, escrito, usado por otros. Yo solo lo pongo a dialogar, lo enmarco en otra relación. El arte, entonces, no hace magia con lo descartado: lo escucha.

En el fondo, el artista comparte con la basura esa condición de residuo de su tiempo. Somos también testigos que se arrastran con las marcas de lo vivido, y desde ahí tratamos de hacer visible lo que normalmente se oculta.

—¿Cómo empezaste a hacer arte?
—Yo empecé como muchos de mi generación: con lápiz, con óleo, con las formas más tradicionales de aprender a mirar. Fui al Taller Torres García, y allí entendí que el arte no era simplemente pintar bien, sino construir un

lenguaje. Aprendí la disciplina del oficio, pero también la libertad de pensar que cada obra debía tener una ética.

Después, lo que me empujó fue la vida misma. El arte se fue volviendo inseparable de mis circunstancias: el trabajo colectivo en el Taller Montevideo, la militancia, la cárcel. En prisión, sin pinceles ni lienzos, tuve que aprender a hacer con lo que había. Allí confirmé que el arte no depende de la técnica ni del lujo, sino de la necesidad de expresarse.

Así empecé: buscando una forma de darle cuerpo a lo que sentía y veía. Con papeles, con maderas, con restos. Más que una decisión, fue una urgencia. El arte me salió al cruce como una manera de sobrevivir, de no perder la memoria, de no resignarme al silencio.

—¿Te acordás de aquella vez que expusimos juntos en Interferencias en el sistema?
—Sí, claro que me acuerdo. En aquel tiempo todo era interferencia: el arte, la política, la vida. Y esa muestra tenía ese aire de colisión, de cosas que se cruzaban a pesar de que el sistema quisiera ordenar, callar o tapar.

3 4 º 5 4 ' 3 8 " s 5 6 º 1 1 ' 2 7 " o

Me acuerdo de tu obra también, y de cómo resonaba con la mía sin proponérselo. Lo que a mí me interesaba en esa exposición era justamente eso: que cada pieza fuese como un ruido dentro de la máquina, un desvío. Lo descartado, lo roto, los vidrios, los cartones, se volvían señales de vida en medio de tanto discurso oficial.

Lo sentí como un encuentro importante, aunque tal vez en aquel momento no hablamos demasiado. Pero esas obras, juntas, decían algo más fuerte que cualquiera de nosotros dos solos. Y al fin y al cabo, de eso se trata: de que el arte produzca esas interferencias, que hagan visible lo que normalmente se oculta.

—Contame alguna anécdota de creación con basura.
—Sí, te cuento una.

En la cárcel, a veces conseguía los envoltorios de cigarrillos. Eran mi tesoro. Los guardaba, los alisaba con paciencia, como si fueran láminas de oro. Con esos papeles armaba pequeños collages. Había que ser muy cuidadoso, porque cualquier cosa “extra” en la celda podía ser sospechosa. Entonces trabajaba de memoria, casi a escondidas, y cada recorte era como un gesto de libertad.

SEGUNDA PARTE

¿DÓNDE DÉJO MI BASURA?

Resentimientos con fecha de vencimiento infinita.

En 1978, David Nash talló una gran esfera de madera de roble rojo y la dejó caer en un arroyo de Gales. A partir de ahí, la pieza quedó entregada al movimiento del agua: bajaba con las lluvias, quedaba varada en las sequías, desaparecía durante años y reaparecía en distintos lugares del valle o incluso en la costa. Lo importante es que Nash no controló el destino de la obra: la pieza no estaba en un museo ni en un pedestal, sino expuesta a fuerzas naturales, al azar y al tiempo. Durante décadas, él la buscó, la filmó, la fotografió, pero nunca la volvió a encerrar.

MICRO PLASTICOS

A la semana salí a buscar las piezas. Encontré tres, curiosamente bastante juntas, en la esquina de Río Negro y Carlos Gardel. Una casa abandonada llamó la atención de los performers y tres piezas quedaron allí. Las otras no pude encontrarlas. Cada semana volví a ver cómo estaban. En la tercera ya no quedaba ninguna: ni siquiera la palita de helado que había quedado incrustada en la pared. Con seguridad, algún humano debió haberlas retirado, quizás movido por la curiosidad.



Pienso que lo mismo debió pasar con la pieza 6, que está en la rama de un árbol, aunque algunos vientos fuertes también podrían haberla tirado.



Pensé en hacer un museo en esa esquina, pero me di cuenta de que, más que museo, esa esquina es un taller abierto. La rápida desaparición de las piezas en el cruce de Río Negro y Carlos Gardel muestra que, en el espacio urbano, ningún objeto está realmente abandonado: entra en una cadena de miradas, decisiones y acciones que nadie controla, pero que podríamos considerar como una creación colectiva inconsciente. El hecho de que incluso la palita de helado incrustada haya sido retirada sugiere que hubo una lectura —mínima pero efectiva— de esas formas como algo singular. Lo que empezó como un experimento con restos terminó evidenciando que la ciudad no solo genera basura: también la selecciona, la reapropia y la hace circular.

Cosas que puedo encontrar tiradas en las calles de mi barrio: chicles, puchos, pajitas, caca de perro, polvillo de los plátanos, cartones, envases de cartón, botellas de plástico, latas de aluminio, encendedores, bolsas de nylon, vidrios, cajas de cigarros. Casi todas cosas que están en el supermercado. En las veredas de mi barrio, la cadena de consumo se escribe hacia atrás: lo que el supermercado promete como novedad, la calle lo devuelve como resto. La basura dibuja un mapa de lo que compramos, fumamos, comemos y dejamos caer. Entre el polvillo de los plátanos y el envoltorio de cartón no hay frontera clara: el árbol y el supermercado comparten suelo. La ciudad es el taller donde esos materiales se mezclan, se pisan, se pegan a las suelas y cambian de estatuto.

La basura pasea por la ciudad mucha sale de los contenedores, hurgadores más viento, generan una combinacion perfecta para que la basura pueda desplegarse en tornados golepandose contra toda la ciudad.

La basura pasea por la ciudad. Esta claro que no se queda quieta. Mucha sale de los contenedores: hurgadores y viento generan una combinación perfecta para que los restos se desplieguen en pequeños tornados, golpeándose contra veredas, árboles, autos y fachadas. Así, lo que parecía quedar “adentro” del contenedor vuelve a entrar en circulación, dibujando otra vez su presencia sobre toda la ciudad.

Lo que podemos concluir es que, en este taller ciudadano, todo está en movimiento: la ciudad está atravesada por ríos de basura que corren por las calles y los autos los aplastan, igual que a los sapos y a las palomas.

¿Que podemos pensar sobre el final de las piezas?.
Un día, algún organismo de limpieza detecta los restos, los barre y se los lleva a un vertedero. Ese sería, en apariencia, el “final” de las piezas: dejan de estar en la esquina, dejan de ser rastro visible en el barrio y pasan a mezclarse con toneladas de otros residuos. Pierden toda singularidad material: ya no son “pieza 3” o “palita incrustada en la pared”, son un fragmento más en una montaña indiferenciada de basura.

Podemos pensar que este es el destino de la mayoría de las piezas: el ciclo completo de su existencia urbana termina cuando ingresan al sistema formal de residuos. Sin embargo, incluso ese final es parte de la obra. No porque quede algo visible, sino porque confirma que el gesto funcionó. Las piezas se activaron, circularon, fueron vistas, desplazadas, removidas, y finalmente absorbidas por el flujo anónimo de la basura.

El arte no terminó cuando la pieza desapareció, sino que la desaparición es parte de su biografía. Ahí, lejos de la esquina, la pieza sigue formando parte del paisaje que este proyecto quiso tocar: el de las cosas que sobran, que ruedan, que cambian de nombre y que no están donde deberían.

CLASIFICACIÓN





Montevideo, 21 de agosto de 2025

EDUARDO SGANGA

Hoy realizamos una caminata por el Barrio Sur con el curso de *Arte y Sociedad: estudios urbanos*, de la Maestría en Arte y Cultura Visual. A lo largo de un mismo recorrido, cada integrante del grupo propuso su mirada sobre la ciudad desde la perspectiva de sus proyectos e investigaciones artísticas. En mi caso, la observación estuvo orientada a identificar manifestaciones de la cultura visual vinculadas a los denominados *cuadros chicos* del fútbol uruguayo, aquellas instituciones del fútbol profesional que no son Nacional ni Peñarol, los denominados clubes grandes. Aquí el objetivo es visibilizar otros personajes y narrar historias por fuera del relato hegemónico del fútbol.

En la previa sospechaba que no iba a encontrar nada significativo. El Barrio Sur no es un territorio que se relacione directamente con ningún club de fútbol profesional, sino que se identifica más bien con clubes de básquetbol y comparsas de candombe. Al llegar al punto de encuentro, en la plaza Medellín, me encontré con pintadas Peñarol y Nacional, que parecían confirmar mis sospechas. Buscar manifestaciones de la cultura visual de los cuadros chicos entre tanta pintada manya y bolso es, en cierto modo, como buscar tréboles de cuatro hojas.

Hasta en un momento pensé desplazar la mirada hacia los cuadros de básquetbol. Pero entre Atenas y Welcome se repite una lógica binaria de rivalidad y odio similar a la que se da entre los clubes grandes del fútbol uruguayo. Sin embargo, insistí con la idea inicial y, en ese intento, comencé a encontrar algunos gestos pequeños vinculados a un par de cuadros chicos.

Apareció un River grafiteado junto a sus alas rojas, aquellas que el Olimpia Football Club usaba en el pecho de sus camisetas. Olimpia fue uno de los dos clubes de la Ciudad Vieja que se fusionaron para dar origen al River Plate uruguayo; el otro fue el Club Atlético Capurro, del cual se tomó la camiseta a bandas rojas y blancas.

Me interesa resaltar que este graffiti se ubica en un rinconcito de un muro mirando al Río de la Plata, reflejando, en un cuadro de fútbol (el Club Atlético River Plate), la importancia de un río en la vida de la sociedad montevideana.

Escuché dos veces la palabra Rampla. Sospecho que en ambos casos se trató de una confusión o una asociación espontánea con la palabra *rambla*. Aún así me alegra que otro club chico, aunque sea por error, sea nombrado y esté presente: en este caso, Rampla Juniors Fútbol Club.

Parado en la esquina de la Rambla y Paraguay, con sólo dos tréboles encontrados (uno de ellos bastante forzado, quizás incluso inventado), confirmé mis sospechas iniciales. Dejando de lado la mirada en los clubes profesionales, pero sin perder el foco en el objetivo principal, apareció frente a mí la cancha del Sur 2000, un club de baby fútbol de la Liga Palermo, perteneciente a la Organización Nacional de Fútbol Infantil (ONFI).
Se trata de una superficie de tierra con aproximadamente cincuenta metros de largo por treinta y cuatro de ancho. Una red plástica delimita parcialmente el perímetro de juego, permitiendo el ingreso a cualquier persona. El campo presenta claros desniveles de terreno, algunos pocos espacios con algo de pasto y dos arcos de metal con red. Reparo especialmente en este último detalle: quizás se trate solo de un recaudo para evitar que la pelota termine en la rambla, pero, aunque cualquier futbolero tenga el don de imaginar un arco en casi cualquier lugar, la presencia concreta de un arco con red en el espacio público es un gesto que se valora.

¿Cuánto habla de una sociedad que un espacio público, ubicado en la principal avenida costera del país y justo frente al Río de la Plata, sea destinado a un club de fútbol infantil?

Al terminar la caminata, luego de despedirme del grupo, me acerqué a otro espacio lindero a la plaza Medellín, donde habíamos iniciado y finalizado el recorrido. Allí me llamó la atención un mural ubicado en el Centro Juvenil Bien Al Sur. Sobre un fondo de colores planos se representaba a una persona vestida con la indumentaria de la selección uruguaya de espaldas, con el dorsal número 4.

En un primer momento no se me ocurrió que esa figura pudiera representar a otra persona que no fuera Ronald Araújo, actual jugador del Fútbol Club Barcelona (España), quien utiliza ese dorsal en la selección. A pesar de ser un futbolista de reconocimiento internacional, me resultaba llamativo que tuviera un mural en ese lugar, considerando que es oriundo del departamento de Artigas, al norte del país. Paolo Montero fue otro jugador histórico que también utilizó el dorsal número 4 en la selección du-

3 4 º 5 4 / 3 8 º s 5 6 º 1 1 / 2 7 º o



rante los años noventa y principios de los dos mil, pero no coincidían ni el color de piel ni el corte de pelo.

Al acercarme, advertí que el nombre en la camiseta decía Laura. Saqué una foto y me retiré. Al llegar a mi casa busqué información.

Laura es Carina *Laura* Felipe, actual jugadora de la selección femenina uruguaya, quien utiliza el dorsal número 4. Según relata la propia jugadora, su nombre oficial se debe a un error de registro:

> Mis padres **querían ponerme Laura y me llamaron Laura** hasta los cinco años, y en ese momento se enteraron de que **no me llamaba Laura**, que **me llamaba Carina**. No sabemos si me lo eligió una enfermera, si se equivocaron, qué habrá pasado.
>
> CARINA "LAURA" FELIPE

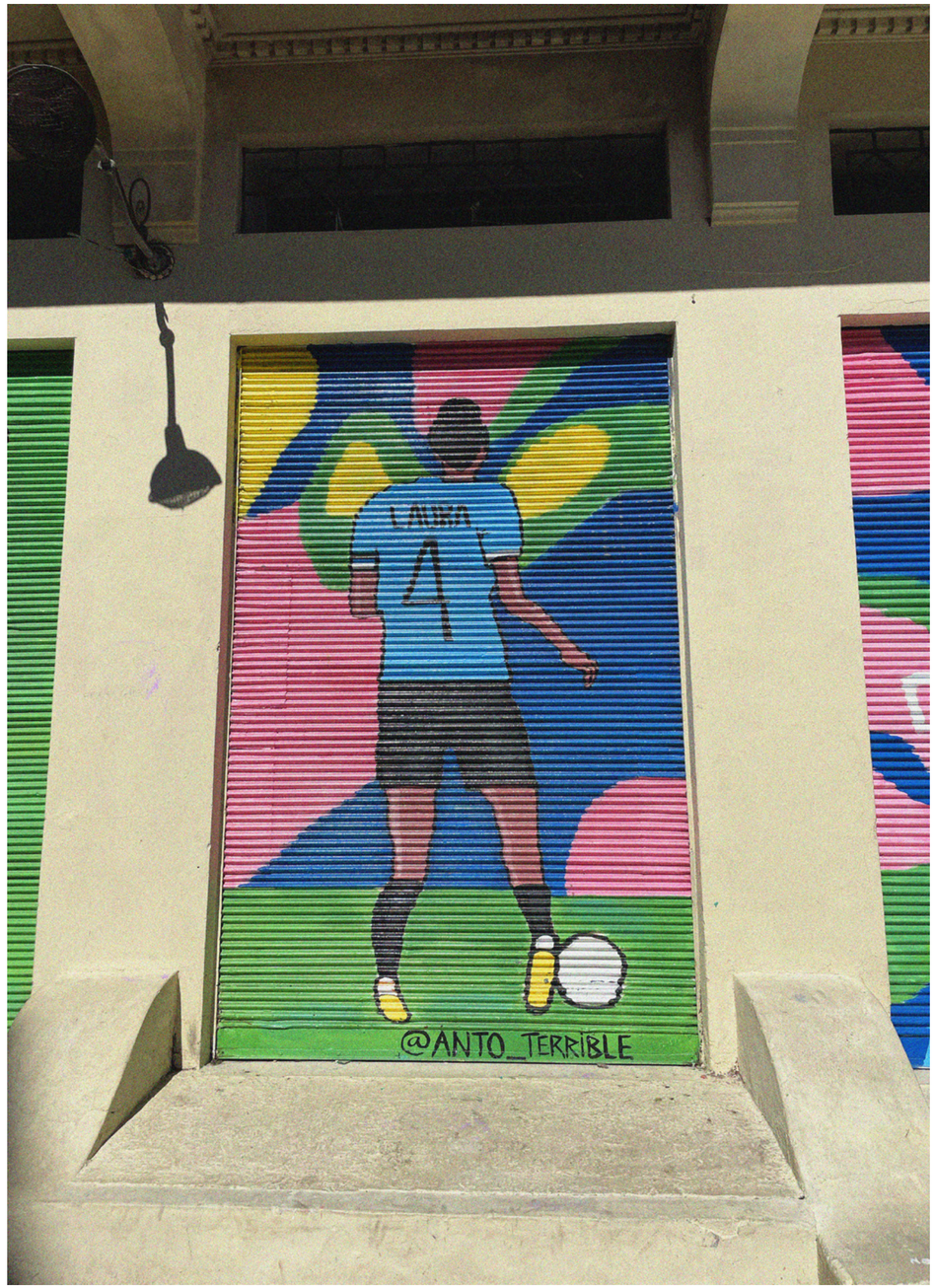
Hoy el nombre Laura acompaña el dorsal número 4 de la selección. Tiene 27 años y es jugadora del Club Atlético Belgrano de Córdoba (Argentina), con trayectoria por varios clubes de Argentina, México y Uruguay. Actualmente integra el plantel que compite por un lugar en la Copa Mundial de Fútbol Femenino que se disputará en Brasil en 2027.

Laura comenzó jugando en baby fútbol con varones, situación que ella define como consecuencia de un "desconocimiento de la existencia del fútbol femenino, que no se veía en ningún lado a las mujeres jugando al fútbol". Los torneos organizados por ONFI comenzaron a ser mixtos desde el año 2005, permitiendo la participación conjunta de niños y niñas desde los 3 a los 13 años de edad. En la actualidad también existen ligas exclusivamente para niñas en las categorías sub-9, sub11 y sub13.

El fútbol femenino ha experimentado un crecimiento sostenido en los últimos años. Según datos aportados por ONFI, 57 de las 67 ligas participan hoy en los torneos nacionales de selecciones femeninas, y el registro de niñas aumentó un 176% entre 2020 y 2024.

Laura es del Barrio Sur. A los seis años comenzó a jugar en Sur 2000, el club de baby fútbol del barrio. A pocos metros de esa cancha se encuentra hoy un mural que la homenajea.

Inicié el recorrido en busca de gestos de la cultura visual vinculados a clubes chicos del fútbol uruguayo que me aportaran a mi investigación sobre narrativas no hegemónicas. No encontré manifestaciones claras asociadas a clubes chicos profesionales, pero la caminata y la mirada desplegada me permitieron conocer y conectar otras historias. Tal vez encontré un trébol, aunque con una forma distinta a la que esperaba.







EDUARDO SGANGA
Montevideo,
21 de agosto de 2025



Relevamiento circular

ANA CAMPANELLA

La propuesta a desarrollar durante la maestría busca explorar el concepto de somestesia, mencionado por Michel Onfray (2016) en su libro *El cosmos: una ontología materialista*, el cual hace referencia a la sensibilidad del cuerpo y a la experiencia de estar en el mundo. (p 31) frente a la "dictadura del trabajo productivo" (p 21) y nos recuerda que, "a pesar de nuestra obsesión por el control y la productividad, somos un pedazo de la naturaleza. Esta conexión nos debería inspirar humildad y respeto, pero en su lugar, a menudo nos olvidamos de ello, sumidos en la rutina y el ritmo frenético de la vida moderna." (p12)

Esta idea lleva a pensar en cómo, atrapados en el ritmo vertiginoso de la vida actual, fuimos perdiendo parte de esa sensibilidad que nos unía a nuestro entorno. Ya no seguimos los tiempos de la naturaleza, sino los de una sociedad que nos empuja a ir siempre más rápido. Y en ese apuro, se nos escapa la posibilidad de reconectar con lo que realmente somos.

El concepto de somestesia, entendida como la percepción del cuerpo en sí mismo, abre un campo fértil para repensar la experiencia estética desde lo encarnado. No se trata solo de un sentir fisiológico, sino de una forma de conocimiento que subvierte la hegemonía del pensamiento lógico-verbal.

Tal como reflexiona Byung-Chul Han en *No-cosas: quiebres del mundo de hoy*, el dominio del mundo digital ha desplazado nuestra percepción del mundo real; ya no habitamos la tierra y el cielo, sino Google Earth y la nube. Esta desconexión nos aleja de nuestras raíces y nos sumerge en una realidad virtual que puede distorsionar nuestra comprensión del mundo que nos rodea.

La lógica de la inmediatez, el apuro por responder un mensaje, la ansiedad por la productividad, produce una forma de vida donde el tiempo deviene recurso. Frente a esto, ralentizarse se vuelve un acto político.

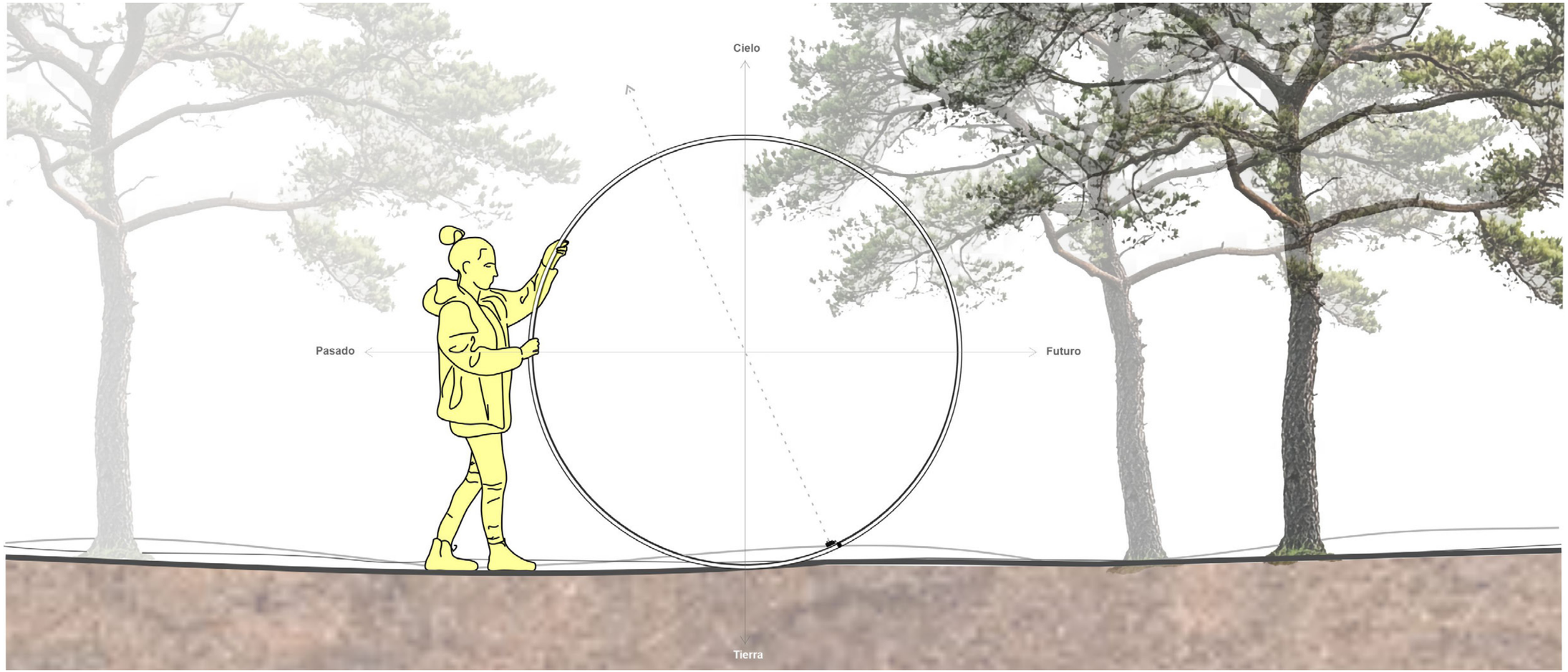
Esta investigación busca reflexionar, desde una perspectiva poética, sobre cómo las lógicas del capital: productividad, velocidad, virtualidad, han erosionado nuestra capacidad de mantener una relación sensible y encarnada con la Tierra.

En este contexto, se llevaran a cabo diferentes ensayos en distintos lugares, realizando un registro audiovisual mediante un "relevamiento circular", a través de una cámara que funciona como un nodo perceptivo. Esta se encuentra colocada dentro de un aro de hierro de 2,2 m de diámetro, a medida que voy caminando, se traza un movimiento que dibuja círculos en el espacio, captando el suelo, el cielo, el pasado y el futuro. Este gesto cíclico sugiere una relación íntima entre tiempo y espacio, donde cada vuelta de la cámara abre una nueva perspectiva, integrando lo tangible con lo simbólico y lo perceptivo con lo poético, y proponiendo una forma de atención que invita a reaprender a estar en el mundo desde el giro, la lentitud y la escucha.

Este proyecto y el libro *Especies de espacios*, de Georges Perec, se inscriben en una inquietud compartida: la forma en que el cuerpo percibe, habita y produce sentido en relación con el espacio, desplazando la mirada de lo abstracto y lo dado hacia una experiencia situada y encarnada. Perec parte de una crítica al espacio concebido como una entidad neutra, transparente o meramente geométrica, y propone reaprender a mirarlo a partir de los espacios cotidianos que habitamos. Desde la escala mínima, la cama, la habitación hasta el territorio urbano y el mundo, su escritura activa una atención que vuelve extraño lo familiar y visible aquello que suele pasar inadvertido.

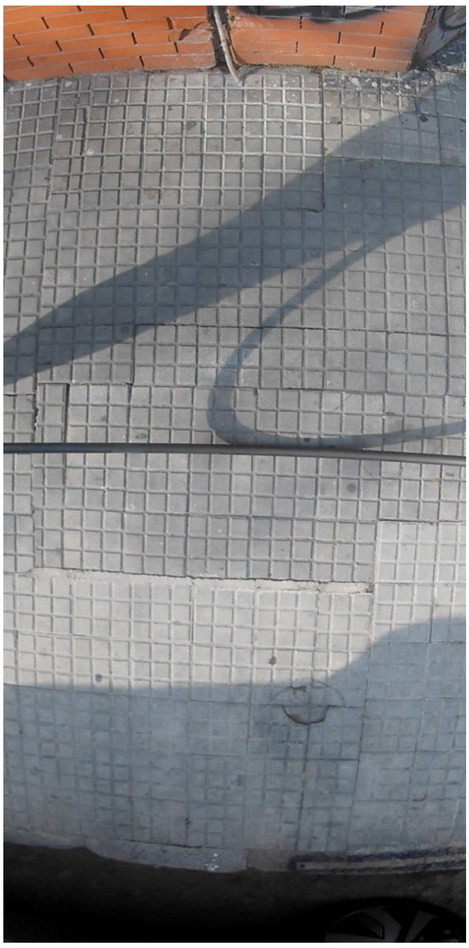
En Relevamiento circular, esta crítica se profundiza desde la somestesia: el espacio deja de funcionar como un marco externo para convertirse en una experiencia sensible que se construye en la relación entre cuerpo y el espacio. Allí donde Perec propone observar, enumerar y describir, propongo sentir, recorrer y experimentar. El énfasis se desplaza del registro analítico a una percepción corporal que se activa en el movimiento, el ritmo y la presencia.

Asimismo, Perec plantea una ética de la atención basada en detenerse en lo infraordinario para hacerlo emerger como experiencia significativa. Este gesto encuentra un eco directo en mi investigación, donde el cuerpo se dispone a una escucha sensible del entorno, recuperando modos de percepción desplazados por la lógica moderna, productivista y acelerada. Se trata, en ambos casos, de interrumpir la automatización de la mirada y abrir un tiempo distinto para percibir.


Cielo
Pasado
Futuro
Tierra


CONECTADA
PROSEGUR
2286
228

















Barrio Sur: Gentrificación y arquitectura del paisaje cultural

JULIAN ATENCIA

El Barrio Sur de Montevideo es un enclave urbano que entrelaza la riqueza histórica y cultural con la evolución arquitectónica de la ciudad. Todo ello en el marco de complejos procesos de gentrificación. La identidad del barrio se ha forjado con el paso del tiempo y continúa transformándose, atrayendo a locales y forasteros por su autenticidad y su innegable patrimonio.

En el umbral del año 2026, Barrio Sur constituye uno de los laboratorios urbanos más complejos y vibrantes de Montevideo. No es meramente una circunscripción administrativa; es un palimpsesto arquitectónico donde se inscriben, borran y reescriben las tensiones fundamentales de la historia uruguaya: la herencia colonial, la diáspora afrodescendiente, la modernización autoritaria y, más recientemente, la regeneración patrimonial bajo la presión del capital inmobiliario global.

Situado al sur de la Avenida 18 de Julio y delimitado por la costa del Río de la Plata, este enclave ha funcionado históricamente como el margen productivo y residencial de las clases trabajadoras, absorbiendo a inmigrantes europeos y a la comunidad afrouruguaya tras la abolición de la esclavitud.

La identidad de Barrio Sur es inseparable de su demografía fundacional. Tras la abolición de la esclavitud en 1842, la comunidad afrouruguaya transformó los extramuros de la ciudad. Grandes caserones abandonados y estructuras de inquilinato se convirtieron en conventillos: máquinas sociales de introversión radical donde, en patios de alta densidad y celebraciones conocidas como “tangos” o “tambos”, se gestó el candombe.

La arquitectura de estos espacios, como el emblemático Mediomundo (Zelmar Michelini 1080) o Reus al Sur (Ansina), obligaba a la convivencia. El patio no era solo un pozo de aire; era cocina, lavadero y escenario ritual. Sin embargo, la dictadura cívico-militar (1973-1985) infligió un trauma urbano irreversible. Bajo una lógica racista de “saneamiento”, en 1978 y 1979 se desalojó a sus habitantes y se demolieron estos templos comunitarios.

Hoy, esos vacíos urbanos son cicatrices de memoria. El solar de Zelmar Michelini 1080 no es un hueco; es un espacio de reivindicación señalado en los mapeos de la Afrodescendencia Resiliente.

En el umbral de 2026, la morfología del barrio está mutando bajo el Plan Especial de Ordenación y Recuperación Urbana del Barrio Sur (PEBS). Impera el fenómeno del “fachadismo”: modernizar interiores preservando la cáscara histórica. Si bien mantiene la identidad visual, a menudo privatiza los antiguos patios sociales, reduciéndolos a meros pozos de aire técnicos.

Paralelamente, la intervención estatal a través de la Agencia Nacional de Vivienda (ANV) y la inversión privada han acelerado el ritmo de la construcción nueva en la zona:

Inserción en la trama: Proyectos como el de Isla de Flores 1763 introducen una escala media y un lenguaje contemporáneo en pleno “corredor del candombe”.

Reciclaje tipológico: Ejemplos virtuosos, como el de San Salvador 1888, demuestran que es posible densificar sin demoler, reciclando estructuras existentes y respetando los techos de bovedilla y los patios internos.

Aunque estas viviendas se etiquetan de “interés social”, la realidad del mercado marca una tensión: los precios atraen a una clase media joven y profesional, pero siguen siendo prohibitivos para los residentes históricos de bajos ingresos, quienes se ven obligados a vender sus propiedades debido al cambio de dinámicas socioeconómicas.

Sin embargo, al recorrer calles como Isla de Flores o San Salvador, el visitante se encuentra con un intento de continuidad escenográfica: fachadas del siglo XIX restauradas que esconden al interior dinámicas habitacionales nuevas. Es el contraste entre la arquitectura de vivienda tradicional y la moderna, junto a cada vez menos espacios vacíos y nuevos espacios públicos.

La palabra “gentrificación” resuena con fuerza en las asambleas vecinales. La ubicación privilegiada del barrio ha atraído cafés de especialidad, espacios de coworking y nuevos vecinos, generando un desplazamiento gradual de la población tradicional.

El epicentro reciente de este conflicto fue el Dique Mauá. La propuesta de privatizar este patrimonio industrial para una terminal de ferris y torres residenciales encontró una férrea resistencia vecinal bajo la consigna de defender el espacio público. Esta lucha dio frutos tangibles: en diciembre de 2025 se inauguró el Parque Mauá. Lo que iba a ser un enclave privatizado se transformó, gracias a la movilización ciudadana, en un pulmón verde frente al mar, dotado de mobiliario urbano de calidad y abierto a todos, reafirmando que el borde costero es un derecho y no un privilegio.

No obstante, la alerta persiste: los planes para una terminal portuaria siguen en la agenda de inversores para el periodo 2026-2030.

34°54'38"S 56°11'27"O



En Barrio Sur, el arte no se encierra en galerías; se derrama sobre los muros y las aceras, convirtiendo el espacio público en un libro de historia visual. La peatonal Curuguaty, conocida popularmente como la "peatonal del candombe", es el epicentro de esta narrativa gráfica. Allí, los murales no son mera decoración, sino actos de resistencia que relatan el desalojo, celebran a las figuras del carnaval y mantienen viva la iconografía afrodescendiente.

Este impulso por el arte urbano se ha institucionalizado en eventos como el "Paseo Sur y Palermo", que cada agosto promueve la intervención artística callejera junto a la economía local. El barrio se entiende a sí mismo como un escenario: las calles no son solo para transitar, sino para estar. La vereda es la extensión del living y las esquinas son puntos de encuentro intergeneracional.

A pesar de los andamios, los cambios demográficos y la presión inmobiliaria, el corazón de Barrio Sur sigue latiendo fuerte. El candombe, patrimonio inmaterial de la humanidad, es la verdadera arquitectura que sostiene al barrio.

De cara al 2027, el desafío de Barrio Sur será gestionar las tensiones de su propio éxito. La modernización es inevitable, pero su valor último residirá en su capacidad de seguir siendo, contra todo pronóstico, un barrio de puertas abiertas y patios sonoros, donde la memoria de figuras como Fernando "Lobo" Núñez —célebre luthier, músico y guardián imprescindible de la tradición del tambor— siga resonando en cada esquina.

Guía de Sitios de Interés
Para recorrer la historia y el presente del barrio, se destacan los puntos clave mencionados:

Mediomundo (Zelmar Michelini 1080): Histórico conventillo y templo del candombe, desalojado en 1978. Su solar vacío es hoy un símbolo de resistencia y memoria afrodescendiente.

Reus al Sur (Ansina): Conjunto habitacional patrimonial diseñado por Luigi Andreoni. Aunque sufrió demoliciones parciales en 1979, sigue siendo un referente cultural y arquitectónico.

Parque Mauá (Rambla Sur): Antiguo predio industrial del Dique Mauá, recuperado y reabierto en diciembre de 2025 como espacio público verde frente al mar tras la movilización vecinal.

Isla de Flores 1763: Ejemplo de la nueva arquitectura residencial impulsada por la ANV, que inserta un lenguaje contemporáneo y mayor densidad en el tejido histórico.

San Salvador 1888: Modelo de reciclaje tipológico que preserva la estructura original de bovedillas y patios, adaptándola a viviendas modernas tipo dúplex.
C**entro Cultural LA CALENDA:** Espacio clave para la cultura afrouruguaya; alberga el Museo del Candombe y ofrece talleres de luthería y danza.

Casa del Vecino (Zelmar Michelini 993): Sede de participación ciudadana y gestión cultural local, organizadora de eventos barriales y exposiciones.

Peatonal Curuguaty: Conocida como la "Peatonal del Candombe", esta calle funciona como un museo a cielo abierto con murales históricos y es escenario natural de las comparsas.

Este artículo se basa en información de:

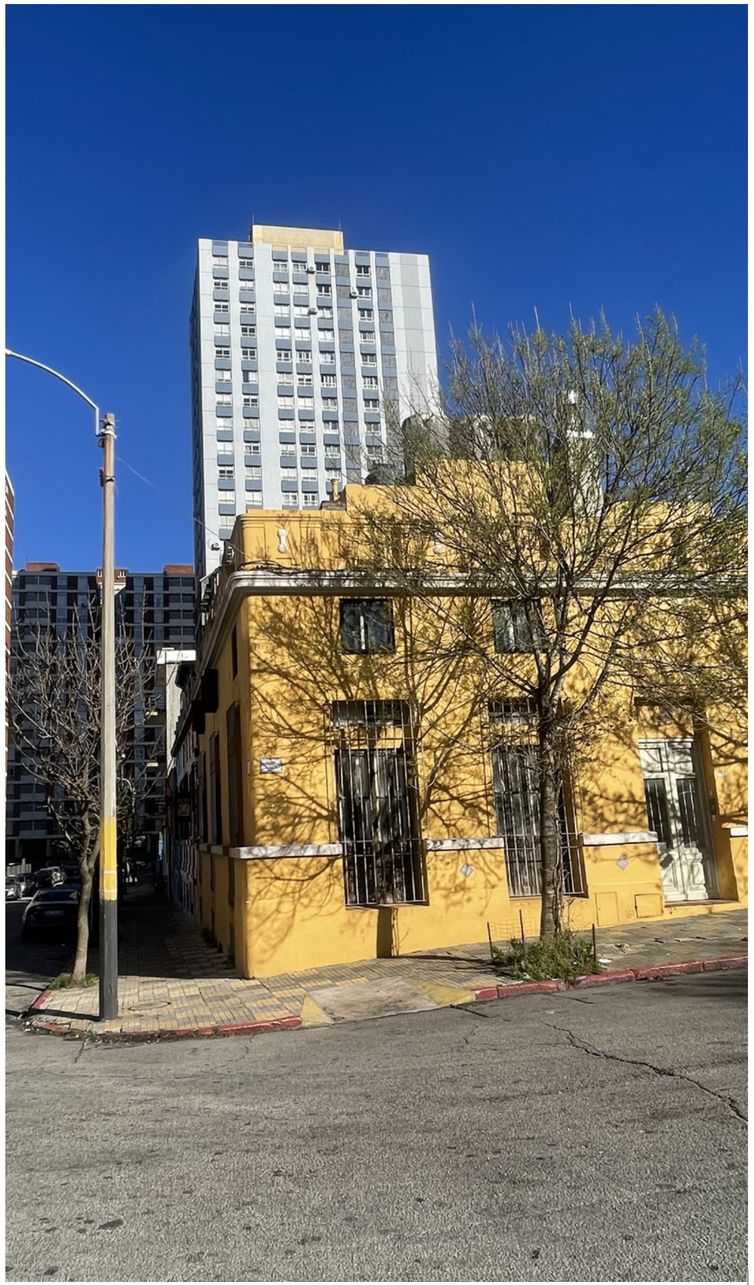
AGENCIA NACIONAL DE VIVIENDA (ANV). (2025). *Proyectos de Recuperación Urbana y Vivienda Social en Barrio Sur; Arquitectura en Evolución: Memorias, Conflictos y Regeneración Urbana en Barrio Sur* (2025-2027).

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO. (2025). *Plan Especial de Ordenación y Recuperación Urbana del Barrio Sur* (PEBS); Normativa Departamental. Programa de Gobierno Departamental 2025-2030.

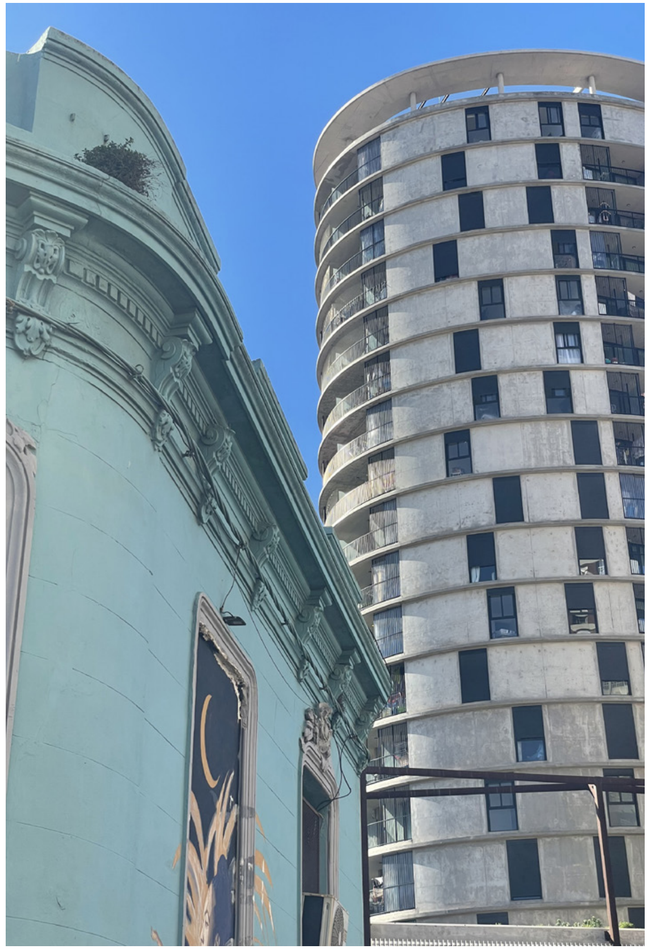
UNESCO. (2009). *El Candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria. Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*.

COLECTIVO "POR LA RAMBLA SUR". (2024-2025). I*nformes y comunicados sobre el proyecto Dique Mauá*.

MUNICIPIO B. *MAPEO DE LA AFRODESCENDENCIA RESILIENTE Y SITIOS DE MEMORIA.*



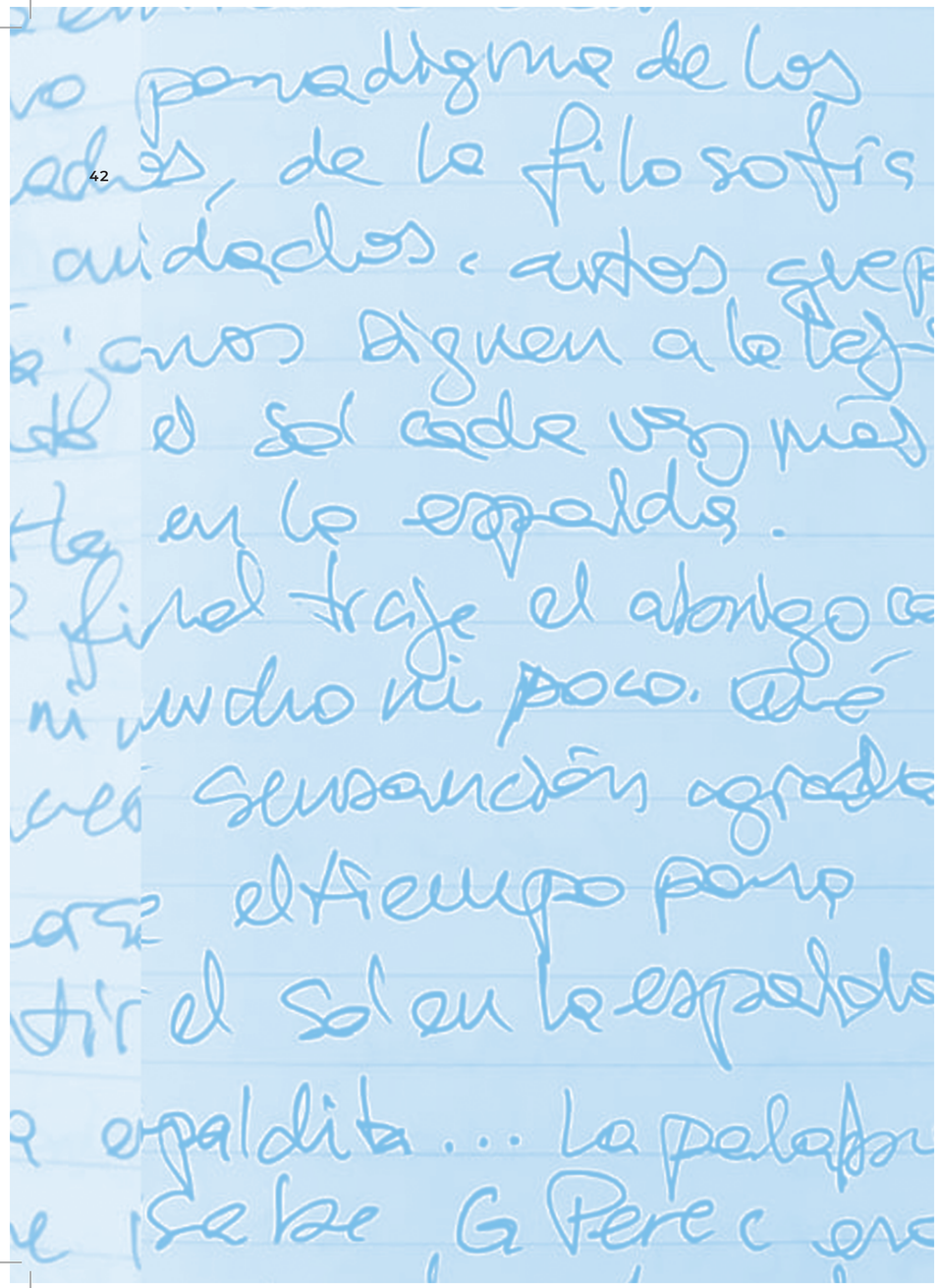
34°54'38"S 56°11'27"O








MOVIMIENTO
26 DE MARZO



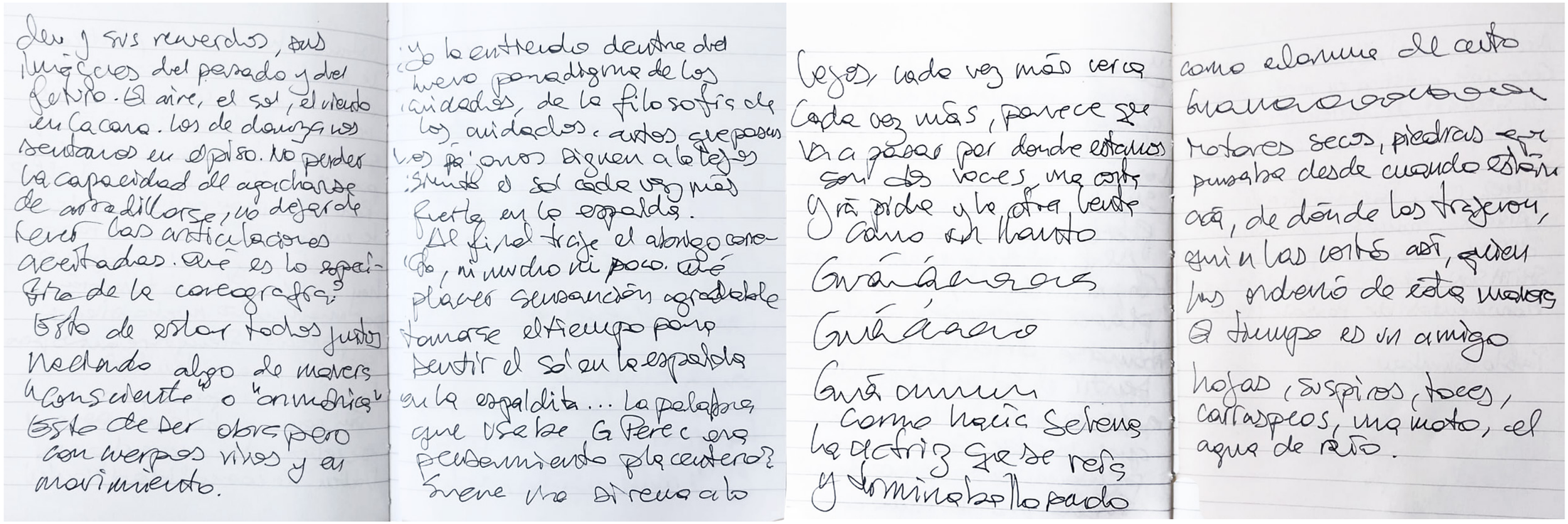
Escucha Radical
Escucha del Barrio Sur

MAGDALENA LEITE

Estamos haciendo la práctica de la escucha por segunda vez con el grupo de la maestría. Quizás hay que revisar los 10 minutos? Es algo que viene de Juan Domínguez. Cage propuso 4' 33'', es más escuchable? Pero no se pasa el límite en el que te entregás a la escucha. Pasa una moto, hay muchos pájaros, hay mucho silencio también, por momentos mucho silencio me parece. Siempre autos, siempre pájaros también. Las cotorras que no paran. Son como un bálsamo para el esqueleto. Me encuentro con Valen de casualidad, Montevideo y sus recuerdos, sus imágenes del pasado y del futuro. El aire, el sol, el viento en su cara. Los de danza se sientan en el piso. No pierden la capacidad de agacharse y arrodillarse, no dejar de tener las articulaciones aceitadas. ¿Qué es lo específico de la coreografía? Esto de estar todos juntos, haciendo algo de manera consciente o armónica. Esto de ser obra, pero con cuerpos vivos y en movimiento. Yo lo entiendo dentro del nuevo paradigma de los cuidados, de la filosofía de los cuidados, autos que pasan, los pájaros suenan a lo lejos, el sol cada vez más fuerte en la espalda. Al final traje el abrigo correcto, ni mucho ni poco. Qué placer sensación agradable tomarse el tiempo para sentir el sol en la espalda, en la espaldita... ¿La palabra que usaba Georges Perec era pensamiento placentero? Suena una sirena a lo lejos, cada vez más cerca, cada vez más, parece que va a pasar por donde estamos, son dos voces, una corta y una rápida y la otra lenta como un llanto.

Guáuauauauauau
Guáuauauauauau
Guáuauauauauau
Como hacía Selena, la actriz, que se reía y terminaba llorando.
Como alarma de auto.
Guáuauauauauau

Motores secos, piedras que pensaba desde cuándo están acá, de dónde las trajeron, quién las cortó así, quién las ordenó de esta manera. El tiempo es un amigo. Hojas, suspiros, toses, carraspeos, una moto, el agua del río.



dev y sus recuerdos, sus imágenes del pasado y del futuro. El aire, el sol, el viento en la cara. Los de danza nos sentamos en el piso. No perder la capacidad de agacharse de arrodillarse, no dejar de tener las articulaciones aceitadas. Qué es lo específico de la coreografía? Esto de estar todos juntos haciendo algo de manera consciente o "armónica" Esto de ser obra para con cuerpos vivos y en movimiento.

Yo lo entiendo dentro del nuevo paradigma de los cuidados, de la filosofía de los cuidados. antes que pasos los pájaros siguen a los tejos Siento el sol cada vez más fuerte en la espalda. Al final traje el abrigo para no, mi cuerpo mi poco. Qué placer sensación agradable tomarse el tiempo para sentir el sol en la espalda en la espaldita... La palabra que usaba G Perec era pensamiento placentero? Viene una dirección a lo

lejos, cada vez más cerca cada vez más, parece que va a pasar por donde estamos son dos voces, una más y más pide y la otra vende como en el llanto

Guárdame

Guárdame

Guárdame

Guárdame como hacía Selena la actriz que se reía y dominaba lo pasado

como el ruido de cada

motores secos, piedras en pisadas desde cuando están acá, de dónde los trajeron, quién las contó así, quién las ordenó de esta manera El tiempo es un amigo

hojas, suspiros, toses, carraspeos, una moto, el agua de río.

MAGDALENA LEITE



Estudio de lindes

MARIELA DENEGRIS

La palabra *lira* tiene raíces indoeurpeas (*leis- surco*). De allí derivan los verbos latinos como *liro* (arar, seguir la línea recta) y *deliro* (romper los surcos, salirse de la línea).



Capa1
Cartografía poética

Punta del Diablo es un pueblo de líneas, surcos y derrames. Su pendiente topográfica invita a estos elementos a reunirse en un linde neurálgico, entre la playa y el mar. No hay metáfora. O sí, pero esta se construye en una segunda instancia. Hablamos de materialidades: líneas, que arrastran balastro en su pendiente depositando manchas amarronadas en la arena. Surcos, que transportan una mezcla turbia de agua y basura por sus declinaciones. Derrames, de coliformes que se mezclan con el agua salada del océano.

A su vez, estas topografías están hechas y transitadas por otros cuerpos. En ellas se producen encuentros. Se traman sensaciones, percepciones y afectos que imprimen su carácter particular al entorno. Surcos -huellas- que dan cuenta, como cristalizaciones expresivas, que hay un andar compartido. Un habitar, no exento de tensiones, que deja su marca transindividual. Derrames, de sentidos trastocados que ponen en tensión el cotidiano y los mecanismos de naturalización perceptiva.

Jo que volia
Que m'enterressin
Entre la platja
Ai, qui ho diria
I el firmament (I el firmament

Capa 2
Cartografía *turística*

Punta del Diablo es un pueblo de aproximadamente 3000 habitantes que viven de forma permanente. Comenzó siendo un rancherio de unas 10 familias de pescadores a mediados del siglo XX, para transformarse en un balneario turístico en la década del 80, explotando en ese rubro hacia principios de los años 2000; y crecer sostenidamente hasta la actualidad.

La inversión inmobiliaria y el turismo dan cuenta de esta transformación. En un día de enero o carnaval pueden llegar al pueblo 25 mil turistas. Los datos se pueden encontrar, con mínimas variantes, en cualquier búsqueda de google. palabras clave: pueblo, bohemio, pesca artesanal, agreste, sustentable, deportes acuáticos, naturaleza, turismo, etc, etc, etc...

3 4 º 5 4 · 3 8 · s 5 6 º 1 1 · 2 7 º o

Capa 3
Cartografía perceptiva

Desde el año 2017, en el marco de un curso de Educación Permanente del CURE Udelar, un grupo de vecinas y vecinos comenzaron a juntarse para mapear el lugar que habitaban. La propuesta convocaba a explorar el entorno a través de metodologías sensoperceptivas.

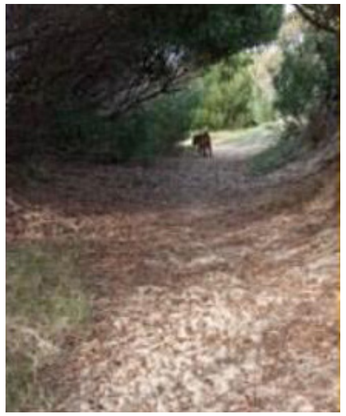
Se tomó el cuerpo como materia prima sensible en el que, a través de los sentidos, se va construyendo el Sentido. A medida que fue avanzando el proceso, se realizaron protocolos de caminatas individuales y colectivas con consignas precisas. Las preguntas guías rondaban acerca de los criterios de visibilidad: qué podemos ver, qué damos por naturalizado, qué otras visibilidades son posibles.

Esto nos llevó a preguntarnos cuáles son nuestros rangos perceptivos- no solo visuales- y qué metodologías artísticas nos permiten trastocarlos, aumentarlos, focalizarlos, borronearlos, crear nuevas visibilidades y nuevas narrativas. Salirse de la lira, delirarse para pensar otros posibles.





















Capa 4
Cartografía sensitiva

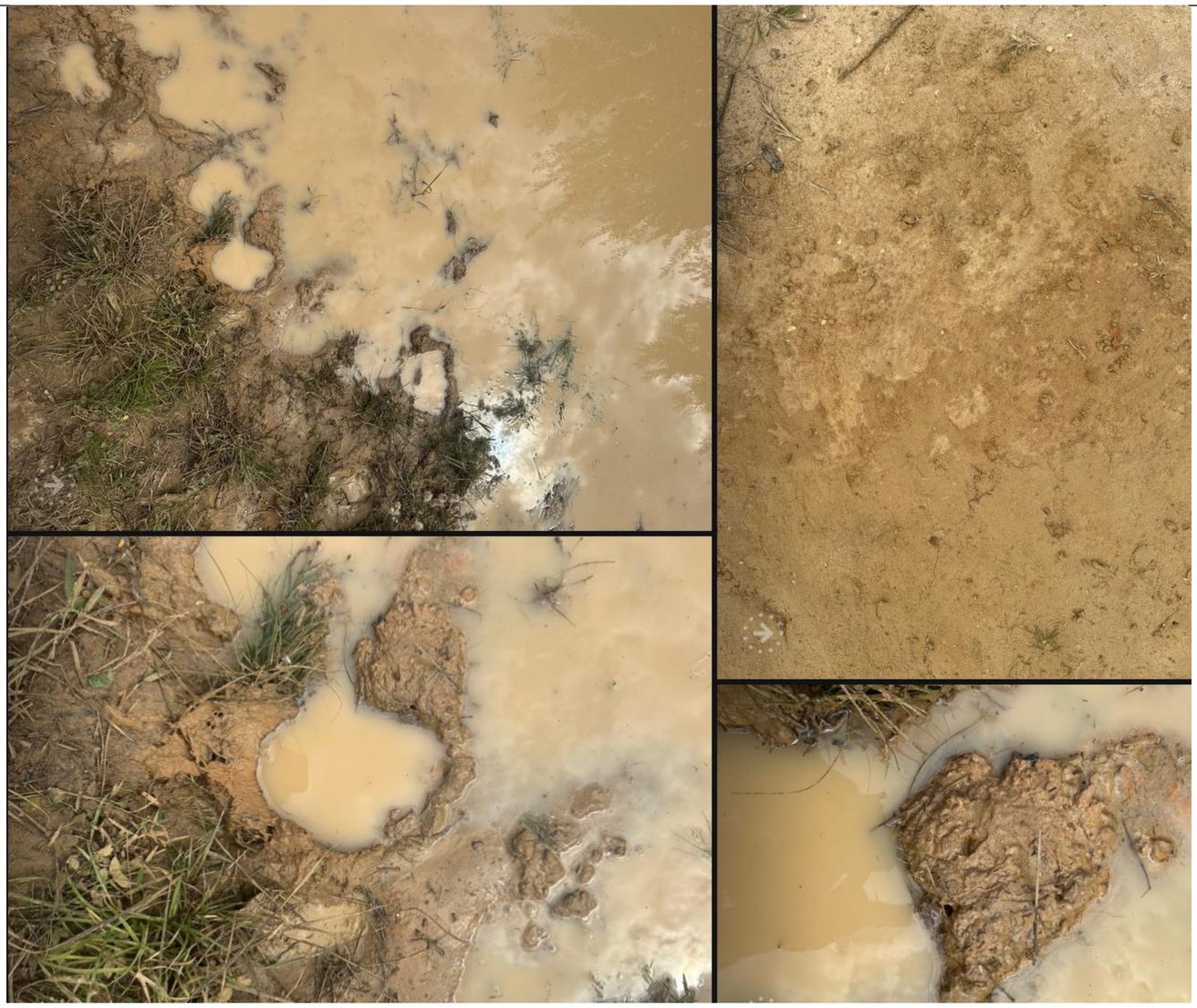
Estas dinámicas construyeron narrativas literarias, plástico-visuales, desplazamientos corporales colectivos, donde se habilitó la pregunta sobre cuáles son nuestras formas de habitar este ecotono costero.

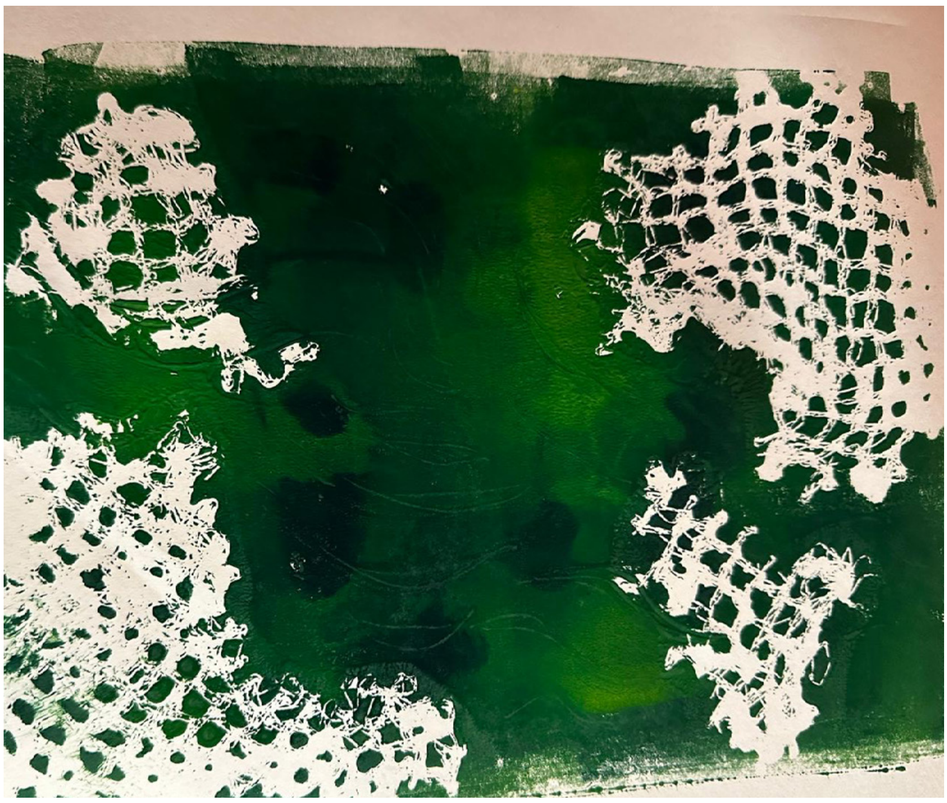
La experiencia y registros colectivos se fueron registrando a través de los años: mapeos sonoros, contactografías de relieves, dibujos de figuración invertida como relevamiento del paisaje. Registro de la paleta local del pueblo. Recortes de sentido a partir de registros orales aleatorios. Criterios de clasificación de diversas materialidades. Elaboración de metáforas espaciales a partir de accidentes geográficos de la historia del pueblo. Registro de espacios públicos y circuitos emocionales. Superposición de recorridos en mapeos de transparencias, bitácoras de paisajes, entre otros.

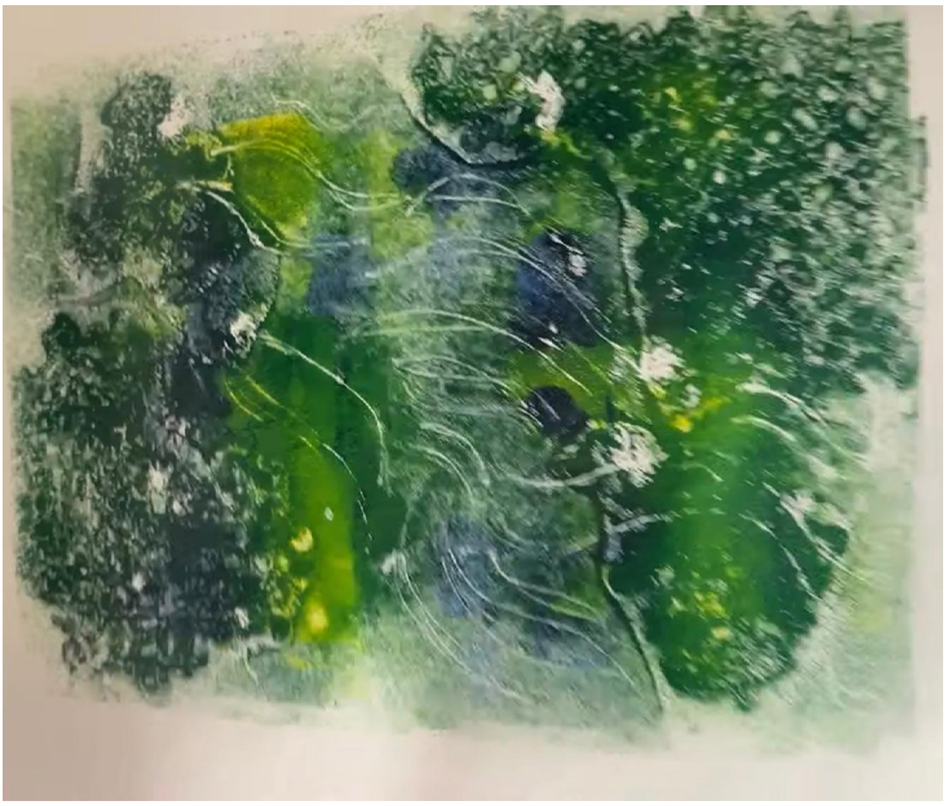
¿Cuál es el olor de Punta del Diablo? ¿Cuál es su paleta local? ¿Cómo es su movilidad?, ¿qué dibujos hacen sus disposiciones materiales?, ¿cuál es la textualidad del pueblo?, ¿cómo y sobre qué soportes surgen las imágenes, palabras, enunciados, que se crean?

Se recopilaron registros fotográficos, audiovisuales, dibujos, croquis, audios, narraciones. El desafío se presentó al momento de explicitar bajo qué condiciones exploramos el entorno que habitamos. y cómo expresar esas impresiones vividas a nivel colectivo.









Capa 5
Cartografía estética
o ecopolitica de los afectos

A medida que transcurrían los encuentros surgió la noción de relacionalidad. Nuestro estar en el territorio es en relación, ¿dónde terminan o comienzan nuestras percepciones? Los límites se iban desdibujando y las distinciones sujeto- objeto, naturaleza-cultura, individual-colectivo se fueron tensando a partir de estos ejercicios perceptivos poniendo en cuestión dónde termina un cuerpo y comienza el entorno.

Arriesgamos algunas ideas a partir de la experiencia:

En nuestro presente la hegemonía de lo visual, no se da tanto por el estatus que damos a la imagen -en cuanto cultura creadora de las mismas- sino por las formas en la que transitamos nuestros entornos y creamos territorios. Si la percepción visual tiene una jerarquía por sobre las otras formas perceptivas es porque construye un cierto modo de espacialidad en la que se ordenan cuerpos y territorios bajo un mecanismo que captura una normatividad construida a partir de jerarquías perceptivas. Lo olfativo, lo táctil, lo auditivo, y hasta el gusto, se subordinan a estas maneras de espacialización visual donde el tiempo y el devenir se cristalizan en imágenes estáticas que nos permiten de alguna manera controlar el territorio, ordenar el lugar, clasificarlo, aprenderlo, dominarlo. Hacer un mapa es tranquilizador, trazar liras, delimitar. En ese control sobre el territorio el sujeto se escinde del mismo, vuelve a la materialidad un recurso, digno de ser consumido.

En nuestro pueblo, que late en invierno y explota en verano, no solo somos testigos de este extractivismo material sino de formas más sutiles -que nos atraviesan como comunidad.

Hablamos de un extractivismo de la sensibilidad. Las consecuencias: cuerpos escindidos del territorio con la pretensión ilusoria de ser discontinuos, de no saberse ecodependientes. Un proceso artístico comunitario cuya base es la exploración de diversas narrativas expresivas permite que, a medida que se transite la experiencia, se vayan incorporando herramientas fundamentales para una comprensión integral del problema y del contexto.

Poder compartir y reflexionar sumergidos en estos procesos (donde se movilizan afectos sensibilidades e ideas) vuelve posible la visibilización de ciertas problemáticas porque abre los canales perceptivos que construyen sentido. Al trastocar el cotidiano perceptivo, estas metodologías trabajan con distintos puntos de vista, ambivalencias, contradicciones, sensibilidades, enriqueciendo la complejidad de lo real, sin reducirla a sistemas lógicos, coherentes o estandarizados.

Esta experiencia de sensibilización colectiva nos aportó herramientas significativas para pensar el **diseño** comunitario. El desafío; la construcción de imágenes que expresen estas capas y esta fuerte racionalidad. Cómo hacer para que el mapeo no se clausure en un mapa. Cómo expresar los lindes, los mixtos, los híbridos y su transcurrir.

El trabajo sigue su proceso. El grupo de vecinas y vecinos se sigue juntando.




2005

3 4 º 5 4 · 3 8 · s 5 5 6 · 1 1 · 2 7 · o



3 4 ° 5 4 ' 3 8 " S 5 6 ° 1 1 ' 2 7 " O




MUCHA POLICÍA Y POCA DIVERSIÓN
SUR


Autonomía y diseño
La realización de lo comunal
MANUAL DE MAPEO COLECTIVO





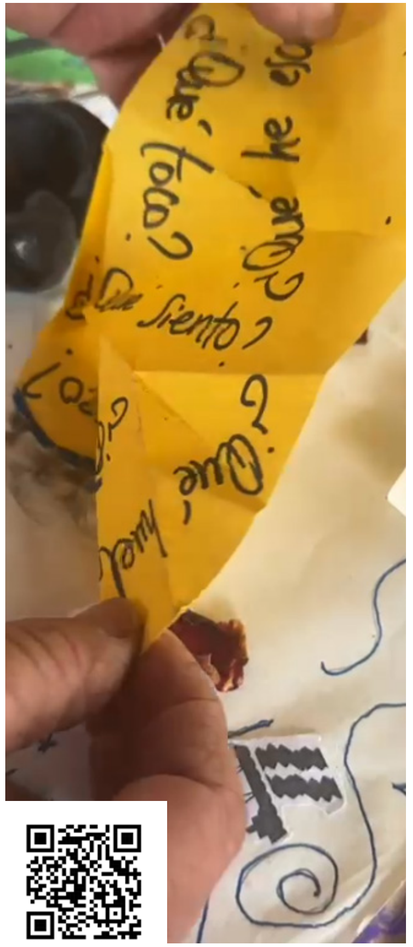
3 4 º 5 4 · 3 8 º s 5 6 º 1 1 · 2 7 º o

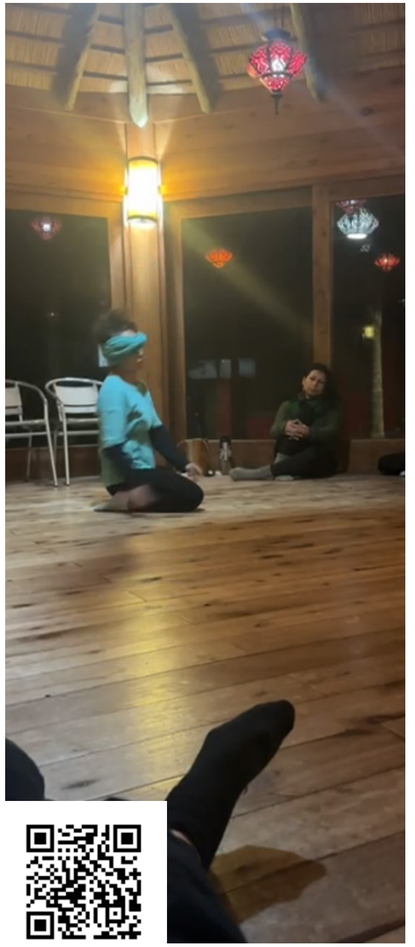














Laboratorios en contexto: tiempo, lugar y memoria

ZULMA GIMÉNEZ

En el marco del seminario Arte y sociedad: estudios urbanos, realizamos un recorrido colectivo por el Barrio Sur de Montevideo, coordinado por la profesora Maria Ivone dos Santos. La experiencia se planteó como una exploración situada de los vínculos entre arte, espacio urbano y prácticas colectivas, a partir de acciones desarrolladas directamente en el territorio.

El punto de encuentro fue la plaza Carlos Gardel. Allí, la docente nos entregó placas acrílicas de distintos colores —rojo, azul y naranja— que funcionaron como filtros para observar y registrar el entorno. La consigna consistía en recorrer el barrio utilizando estas placas como mediadoras entre la mirada y el espacio, entendiendo la imagen no solo como registro visual, sino como experiencia. Esta propuesta se inscribe en la noción de arte contextual desarrollada por Paul Ardenne (2006), en tanto prácticas que surgen del lugar y de la implicación de quienes lo habitan y lo recorren.

Durante el trayecto, se fueron incorporando distintas acciones. Gerardo, cuyo proyecto aborda la problemática de los desechos, llevó un recipiente con pequeños residuos plásticos. Cada participante debía elegir uno de estos fragmentos y situarlo en algún punto del barrio para luego registrarlo fotográficamente. En mi caso, el objeto asignado fue una cuchara de helado titulada El precio de la gravedad (73 × 57 × 13 mm). El gesto evocaba el trabajo de Robert Smithson (1967), quien resignificó restos industriales y elementos banales al integrarlos al paisaje urbano. De manera similar, estos objetos mínimos adquirieron una dimensión poética y crítica al ser reubicados en el contexto del Barrio Sur.

Más adelante, Ana Magdalena propuso un ejercicio de “escritura radical”. Durante diez minutos permanecimos en silencio, atentos a los sonidos del entorno, y luego escribimos de forma automática durante el mismo lapso de tiempo. Esta práctica, cercana a la invitación de Georges Perec (1974) a atender lo cotidiano, permitió traducir los ritmos del barrio en textos subjetivos, poniendo en primer plano aquello que suele quedar fuera de la atención habitual.

Mi aporte consistió en un trabajo de registro de texturas urbanas mediante el uso de masilla tipo plastilina y almohadillas de sellos. A través de la toma de huellas de distintas superficies y objetos del recorrido, se generaron impresiones que quedaron reunidas en un cuaderno. A esta propuesta la denominé Huella colectiva, ya que condensó una experiencia compartida de apropiación de las marcas que la ciudad —y quienes la habitan— dejan en el espacio. En este sentido, y siguiendo a Careri (2002), quien concibe el andar como una práctica estética, el desplazamiento por el barrio y la recolección de sus huellas se constituyeron como parte central de la obra.

El Barrio Sur funcionó como un escenario cargado de historia y significados. Su identidad cultural, atravesada por la resistencia y la herencia afro-uruguaya, estuvo presente a lo largo de todo el recorrido. Caminar por sus calles permitió pensar el espacio urbano como memoria viva y relato compartido, en los términos que plantea Bugel (2009). Las prácticas realizadas no solo dialogaron con esa memoria colectiva, sino que también contribuyeron a generar nuevas lecturas y narrativas desde el presente.


HUELLA COLECTIVA
TEATRO NAL DEL CANDOMBE
Legado Histórico
Herencia Africana
Visión y comunidad
Expresión Artística Diversidad cultural
TIERRA DE ZAPALLOS
WAWATY
CARLOS GARDEL
MÚSICA
DANZA
Tradición
costumbres
GRIETA DE UNA PARED
Ritmo
Identidad
orgullo
CANDADO
Preservación
de la Historia
CENTRO DE REFERENCIA
LGBTTI+
REJAS
Resistencia
Supervivencia
IDENTIDAD
Reconocimiento y visibilidad
CALLE PARAGUAY



Entre lo muerto y lo vivo: anatomía urbana de un límite

ANDRÉS MILANO

Vivir frente a un muro define una condición barrial.
Un muro ancho, de entrañas invisibles: carne podrida, huesos, pelos, uñas y dientes; gusanos que reptan en la oscuridad. Una frontera espesa, gris y vieja, alta, erguida muy por encima de la mirada, saturada de cadáveres y huecos: un nido racional y silencioso. Esa muralla traza la línea entre lo muerto y lo vivo: un recinto invisible desde el barrio. En la calle, a un lado, la mole porosa y profunda; al otro, las casas y sus fachadas, otro muro más delgado, perforado, habitado por cuerpos que respiran. Hacia el norte, un umbral irrumpe con pompa en la barrera, ofreciendo paso y vínculo con la ciudad. Hacia el sur, un talud verde, anómalo y anodino, se inclina hacia el río, mirándolo con indiferencia.

Sin embargo, aquello que se presenta como masa opaca y límite absoluto no es más que un apilamiento sistemático de nichos. El muro se revela, entonces, como una arquitectura repetitiva de cavidades normalizadas: huecos integrados en una edificación de hileras superpuestas sobre rasante, reguladas por la normativa vigente. Cada nicho responde a una medida precisa —0,90 metros de ancho, 0,75 metros de altura y 2,60 metros de profundidad—, reduciendo el cuerpo a una dimensión estándar y el conjunto a una lógica de orden, acumulación y control.

Modos de habitar el nicho según el Digesto Departamental de Montevideo:

Artículo R.1386.1.— Previo a toda inhumación, el piso del nicho será cubierto en toda su extensión con una capa de cal a fin de evitar que los fluidos que son producto de materia orgánica en descomposición propicien la aparición y reproducción de insectos.

Artículo R.1386.2.— Seguidamente al depósito del cuerpo en el nicho, su tapa será debidamente sellada con productos siliconados, enduido, plástico, contratapa o cualquier otro dispositivo que garantice su hermeticidad, evitando la salida de gases y la entrada y salida de vectores. Las empresas o instituciones titulares de nichos colectivos podrán adoptar medidas alternativas que aseguren su hermeticidad, previa aprobación de la Intendencia de Montevideo.

Pero, para quien habita frente a un cementerio, el paisaje se manifiesta como una repetición inmóvil: un muro continuo, homogéneo, sin relieves ni variaciones, que se extiende a lo largo de toda la cuadra. La mirada, obligada a recorrer siempre la misma superficie, se enfrenta a una uniformidad que no concede resquicios. No hay ventanas, ni puertas, ni señales de actividad; solo un límite opaco que disuelve cualquier noción de cambio. Esa inmutabilidad convierte el horizonte en una presencia absoluta, donde el tiempo parece coagularse y la percepción cotidiana se amolda a una monotonía pétrea, como si el muro no solo delimitara el cementerio, sino también el campo de lo visible. En cierta medida, remite a la muerte como presencia constante, a esa figura persistente de la parca inscripta en la experiencia cotidiana del hombre a lo largo de su vida (Morin, 1951/2003).

Esa familiaridad persistente no es inocua. En este sentido, el muro activa una condición de extrañeza que puede leerse a la luz de lo que Sigmund Freud (1919/2011) define como lo siniestro (das Unheimliche). No se trata de lo desconocido ni de lo ajeno, sino de una presencia excesivamente familiar: un muro que se ve a diario, que acompaña el recorrido habitual y estructura el paisaje barrial. Esa familiaridad se vuelve perturbadora en tanto el muro alberga aquello que la ciudad tiende a reprimir: la muerte, la descomposición del cuerpo, el tiempo suspendido. Lo que debía permanecer oculto se manifiesta sin mostrarse, produciendo una incomodidad persistente y silenciosa. El muro no exhibe la muerte, pero la recuerda de manera constante; no la hace visible, pero la vuelve presente. Así, lo siniestro no irrumpe como acontecimiento excepcional, sino que se sedimenta como condición latente del habitar cotidiano. A diferencia de lo propuesto por el imaginario del cine de terror, la extrañeza no proviene del interior del cementerio, sino de su borde urbano.

Existe, además, en el muro una condición temporal específica: el recinto funerario, otrora satélite extramuros de la ciudad amurallada, ha quedado hoy como un quiste o enclave que la ciudad ha intentado fagocitar. Sin embargo, el muro permanece, cerrando el recinto y resistiendo su completa absorción. Como dispositivo espacial y simbólico, fija un adentro y un afuera, separando no solo cuerpos y usos, sino también tiempos (Ponasso, 2019). Desde esta perspectiva, el cementerio puede leerse como una heterotopía en el sentido foucaultiano: un espacio otro, real y localizado, regido por lógicas distintas a las del tejido urbano ordinario (Foucault, 1967/2008).



El muro no solo lo separa de la ciudad, sino que establece un umbral entre regímenes temporales incompatibles. Mientras la ciudad se organiza en torno a la circulación y la productividad, el cementerio concentra la detención y la permanencia. Esta condición no se manifiesta únicamente en el interior del recinto, sino que se proyecta hacia el espacio público a través de su borde, exponiendo la coexistencia forzada de tiempos disímiles y afectando la relación del barrio con ese límite.

En la deriva urbana, al bordear el muro y recorrer sus alrededores inmediatos, este se revela como el límite de un espacio percibido como vacío, aun cuando esté saturado de cuerpos y memoria. El cementerio puede entenderse como una ciudad dentro de la ciudad; sin embargo, la psicogeografía que produce no es la de la vitalidad urbana, sino la de la suspensión. Desde el extramuros, el trazado interno resulta ilegible: el muro clausura toda posibilidad de recomposición mental del espacio intramuros. No hay referencias, ni continuidad urbana, ni relato espacial posible. El recinto se manifiesta así como un ámbito difuso y extraño, regido por una temporalidad otra, ajena a la lógica urbana que lo rodea.

Esta vacuidad no es neutra. En el habitar cotidiano del barrio, el muro impone una experiencia de monotonía y clausura: una cuadra sin variaciones, sin acontecimientos, sin intercambio. El paisaje se vuelve homogéneo y repetitivo, negando toda relación visual y simbólica con lo que ocurre del otro lado. El muro no solo separa la vida de la muerte, sino que empobrece la experiencia urbana, produciendo un borde inerte que interrumpe la continuidad del tejido barrial y afecta la percepción, el recorrido y la apropiación del espacio público.

¿Será posible conquistar ese espacio público perdido? ¿Es posible parasitar el muro sin anular su condición funeraria? ¿Puede ese límite opaco convertirse en un umbral activo? ¿Es viable introducir en él prácticas mínimas, temporales o reversibles que reactiven la experiencia urbana sin borrar la memoria que contiene?

Bibliografía:

FREUD, S. (2001). Lo siniestro (J. L. Etcheverry, Trad.). E*n Obras completas (Vol. XVII, pp. 215–252).* Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919)

FOUCAULT, M. (2008). *De los espacios otros. En Estudios sobre biopolítica (pp. 39–58).* Paidós. (Trabajo original publicado en 1967)

MORIN, E. (2003). *El hombre y la muerte (R. Alcalde, Trad.).* Kairós. (Trabajo original publicado en 1951)

PONASSO ALEMANY, L. (2019.). E*l lenguaje del silencio : el Cementerio Central como expresión discursiva y reflejo de la cultura montevideana*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Información y Comunicación



34º54'38"S 56º11'27"O





3 4 º 5 4 ‹ 3 8 ˚ s 5 6 ª 1 1 ‹ 2 7 ˚ o





Ser público nunca fue tan fácil

BRUNO BALCON

Los límites entre lo privado, lo íntimo y lo público son constantemente violados, ignorados y hasta tensionados, ya sea por nosotros mismos o por agentes externos. Pero ¿qué discursos son los que facilitan —o incluso justifican— esta incapacidad para establecer y sostener esos límites?

El discurso securitista es claramente responsable de una parte central de esta crisis de los límites, aunque difícilmente sea el único. En nombre de la seguridad, de la prevención y del control, se naturalizan dispositivos de vigilancia que transforman la experiencia cotidiana del espacio público.

Diversos espacios de Montevideo, así como del interior del país, están siendo monitoreados de forma constante por cámaras de vigilancia, algunas de ellas incluso accesibles al público. De este modo, todos pasamos a formar parte de imágenes que circulan en múltiples plataformas. Habitamos espacios públicos que, a su vez, son transmitidos, archivados y reproducidos. Pero aun así, ¿somos todos sujetos públicos del mismo modo?

Si bien todos formamos parte de esos espacios comunes, no todos los habitamos de la misma manera. No todos somos igualmente visibles, igualmente legibles ni igualmente reconocidos. La exposición no se distribuye de forma equitativa.

En este sentido, el rostro ocupa un lugar central. No solo forma parte de una de las zonas más sensibles y receptivas del cuerpo, sino que funciona como una de las principales vías de acceso a la condición de sujeto público. El rostro nos expone al otro. Nos vuelve identificables, reconocibles, clasificables.

Nuestro rostro deja de ser únicamente parte de nuestra materialidad para convertirse en una representación condensada de nuestra singularidad. Todos tenemos un rostro, pero no todos los rostros parecen ser igual de públicos, igual de expresivos o igual de reconocidos. Algunos rostros circulan, otros se borran; algunos se fijan en la memoria, otros permanecen anónimos.

Esto se vuelve evidente en la forma en que ocupamos el espacio urbano, y especialmente las zonas de tránsito. Los rostros se cruzan, pero no se fijan. Aparecen y desaparecen sin dejar huella.

A partir de estas tensiones, en esta performance me pregunto: **¿qué sucede si nos despojamos del rostro?**

No necesariamente despojarse como negación absoluta, sino como posibilidad: un rostro estético, un rostro deformado, un rostro tapado. Un desplazamiento del rostro como garantía de identidad.

Una experiencia sensible de un no-rostro.

Acá hay una mancha es una performance realizada en el espacio público que busca experimentar una vivencia con un no-rostro, explorando la exposición, la anonimidad y la fricción entre visibilidad y borramiento. La acción se llevó a cabo en la zona peatonal Sarandí, inscribiéndose en un territorio de tránsito constante, vigilancia permanente y miradas fugaces.


rtka.
moda circular


SAN ROQUE



Ecología gráfica y memoria urbana: una pesquisa desde el desplazamiento

SANTIAGO PIÑEYRÚA

La pesquisa de las manifestaciones gráficas urbanas, entendidas como las manifestaciones a nivel de signos gráficos manifestados a través de cartelería, tipografías, lettering, graffiti, tags, etc., realizada en el Barrio Sur responde a la necesidad de comprender cómo los paisajes gráficos cotidianos participan en la construcción cultural, espacial y simbólica de la ciudad.

Esta gráfica situada —entendida como el conjunto de inscripciones formales e informales presentes en el espacio público— funciona como un indicador sensible de las dinámicas sociales que configuran el espacio público. En este sentido, la ciudad aparece como un espacio por el que se anuncian elementos desde la propia gráfica situada y esa capacidad expresiva permite leer procesos de apropiación, transformación y negociación del territorio.

En diálogo con esta perspectiva, la propuesta de Francesco Careri sobre el andar como práctica estética introduce una clave conceptual que permite profundizar en la relación entre territorio y significación. En este marco, el autor sostiene que "el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura" (Careri, 2009, p. 20), en esta cita el autor marca que el andar no se limita a una acción meramente física, sino que genera una experiencia de abordaje y apropiación del espacio, en la medida en que habilita nuevos recorridos y lecturas del territorio.

Los signos gráficos[1] presentes en el espacio introducen una forma de orden y de relación con el entorno. Desde esta perspectiva, la noción de espacio nómada resulta pertinente para leer esta ecología gráfica como un punto de referencia y de mapeo en sí mismo. Esto supone poder pensar que el territorio es continuamente "leído, memorizado y mapeado en su devenir" (Careri, 2009, p. 41), a partir de mapas provisorios que se construyen en función del desplazamiento del observador. En este marco, considero oportuno abordar la noción del concepto de *deriva*, donde esta es definida como un método experimental de exploración urbana que combina apertura al azar con reglas previamente establecidas.

Caminar deja de ser un acto puramente fortuito y se convierte en una herramienta crítica capaz de revelar las estructuras afectivas y simbólicas que organizan el espacio urbano, produciendo un conocimiento situado que no se apoya en mapas estables, sino en la experiencia vivida del desplazamiento.

Vinculado con lo anterior, la noción de ciudad inconsciente hace referencia a la organización del espacio que no está racionalizado, sino que se construye de forma vinculada a la interacción del individuo con el entorno y cómo este se modifica a través de este y por fuera de la propia lógica racionalizada del espacio y su construcción, aspecto que se vincula especialmente con el caminar. Este concepto alude a "territorios de nadie, difusos, perdidos entre áreas de urbanización dura [...] para experimentar con ellos" (Fariña, 2008, p. 1).

En este sentido y retomando la idea de mapeado desde un abordaje nómada, el hecho de recorrer un territorio permite trazar mapas basados meramente en el acto de caminar. La idea transurbancia, como la define Careri, es un recurso que mediante el simple acto de recorrer se pueden generar mapeado y cartografías ajenas a las normativas y pautas, es decir, un mapeado desde la mirada y la propia sensibilidad del usuario.

En el barrio, la gráfica situada opera precisamente como ese tipo de huella móvil, siendo esta efímera, cambiante, sensible a los ritmos y trayectorias cotidianas. Lejos de constituirse como marcas perpetuas en el sentido utilitario dentro del espacio sedentario, estas escrituras urbanas y uso de la tipografía estacionaria expresan formas de uso y de tránsito que se actualizan con el tiempo.

1 Cuando hablo de signo gráfico me refiero al representación de un signo propio del sistema de escriturar, es decir, la notación de un signo o conjunto de estos pertenecientes a un conjunto sistematizado de notación fonético-gráfico. En este sentido y trayendo a Francisco Calles (2015), una letra siempre remite al concepto abstracto correspondiente a este, es decir, la representación de la "a" siempre remite al concepto abstracto de la "a",y este proceso de asociación se da de forma indiferente de la forma que adopte. La forma visual de la letra "a" no solo remite al concepto de la letra, sino que su expresión plástica evoca el sonido de esta. De este modo, la letra se entiende como un artificio con dos vías de expresión: una gráfica y polimórfica, que admite múltiples formas como "a" o "A", y otra fonética, correspondiente al sonido que representa, condicionado por la lengua. En este sentido, la letra es un signo gráfico que no solo representa el lenguaje de manera visual y fonética, sino que también posee una dimensión simbólica: su forma, estructura y composición aportan significados que influyen en la interpretación del mensaje, más allá del contenido verbal. (pp. 33-34).



A diferencia de un relevamiento centrado exclusivamente en la dimensión patrimonial o archivística, este proyecto desplaza la mirada hacia la ecología gráfica viva y operante en el barrio y en el cómo operan en el espacio urbano. En el contexto del barrio, estos elementos revelan tensiones entre formas institucionales y no institucionales de comunicación, entre expresiones comerciales y comunitarias, entre gráficos estandarizados y recursos vernaculares. Son, en definitiva, marcas del tránsito, del uso y de las trayectorias que dan forma al lugar.

Los signos gráficos de antaño que conviven con la actual pueden entenderse, desde Francesco Careri, como manifestaciones de la ciudad inconsciente, ya que constituyen formas de escritura urbana, tanto planificada y comercial, como expresiones gràficas marcarias, que emergen del uso cotidiano y del caminar.

Estas capas de signos gráficos, tanto topográficos como gestuales —rótulos históricos, letras comerciales desgastadas y grafitis contemporáneos— configuran un palimpsesto urbano donde pasado y presente se superponen sin mediación del proyecto oficial del propio espacio. La cartografía, en el sentido propuesto por Francesco Careri, deja de ser una representación objetiva y normativa del territorio para convertirse en un dispositivo crítico capaz de registrar la ciudad inconsciente, es decir, una captura del espacio apropiado y de cómo se reconstruye desde lo gráfico a través de la atemporalidad de las huellas presentes en este lenguaje.

A través de mapas de recorridos, las huellas, escrituras urbanas y capas tipográficas —como grafitis y rótulos heredados— la cartografía y el propio andar traducen experiencias corporales y temporales en formas visibles. Construyendo una lectura del espacio basada en el caminar y en la percepción, más que en la planificación institucional, por ejemplo, el hecho de construir el recorrido desde la premisa de la pesquisa de signos gráficos genera que el propio desplazamiento por el espacio pautado se vea mutado en un andar propio y ajeno a lo tradicionalmente condicionado por el propio espacio, donde la mirada se absenta de dicho conteo y vira hacia otros aspectos del espacio recorrido.

Por eso me resulta elocuente la afirmación de que “andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje” (Careri, 2009, p. 20). Si caminar inaugura un modo de relacionarse estéticamente con el territorio, la gráfica situada prolonga esa relación en el plano visual y material, ya que transforma el espacio no sólo mediante el desplazamiento, sino a través de objetos-signo que sedimentan acciones colectivas y en el cómo se transita el espacio.

En este sentido, la ciudad se constituye tanto por su arquitectura como por estas capas gráficas espontáneas —escrituras gráficas sobre el entorno— que operan como microrrelatos del territorio. Siendo esta concebida como un espacio en constante movimiento y donde los conceptos de lo efímero e intermitente están presentes en el propio paisaje y vinculados, desde la propia práctica del andar, a la intervención gráfica y arbitraria propia del espacio urbano.

Donde la ocupación de este se percibe como una relación temporal y relacional con el espacio, en la que el sentido emerge de la práctica del recorrer más que de la permanencia del lugar. En este sentido, el andar bajo un enfoque nómada puede asumirse al “recorrido como [un] lugar simbólico donde se desarrolla la vida de la comunidad” (Careri, 2009, p. 42).

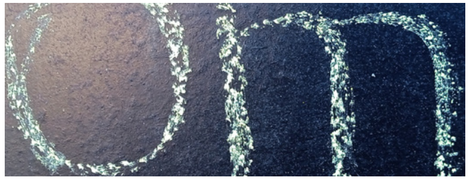
Desde la intervención gráfica y la propia fauna tipográfica atemporal de la urbanización, por la que estos vestigios —formales e informales— conviven de forma situada y surgen como huellas de la propia ciudad cambiante, más no de un espacio sedentario.

La pesquisa de la gráfica, desde los planteos anteriormente expuestos, se integra al campo de los estudios urbanos como una herramienta metodológica que combina observación situada, análisis visual y cartografía de signos. Al registrar la diversidad y materialidad de la gráfica barrial, se evidencia que el entorno urbano no se construye únicamente a través del urbanismo planificado, sino también mediante estas escrituras cotidianas que acompañan el andar y modelan la experiencia del habitar.

Donde estos grafismos y vestigio tipográfico atemporal sirve como una cartografía que excede los recorridos y referencias pautadas por la urbanización. a pesquisa tipográfica y de grafismos de letras en el barrio no se plantea como un relevamiento objetivo ni exhaustivo de formas, sino como una práctica situada de lectura del territorio.

Registrar el paisaje tipográfico/vernacular/gráfica gestual, en este sentido, caminar. Es el propio andar el que define qué aparece, qué se repite, qué se pierde y qué se vuelve significativo. Aludiendo a la idea de cartografía, el hecho de registrar la gráfica aplicada en el territorio permite generar un archivo sobre cómo se ha ido transformando y mutando el propio paisaje urbano de una zona particular y habla del propio ecosistema social que le atraviesa.

Partiendo de esta idea y abonando la idea de paisaje tipográfico, la idea de generar un archivo barrial “contribuye a preservar y registrar la memoria urbana y la sensibilización estética de una época, lo que permite brindar herramientas para la comprensión del presente y las tendencias a futuro” (Sandoval, s.f. ,p. 3) y permite visualizar la convivencia entre pasado y futuro desde un enfoque de la preservación de los signos ahí presentes.



El recorrido organiza la mirada, las tipografías, los rótulos y las inscripciones urbanas no se presentan como un conjunto homogéneo, sino como apariciones fragmentarias que se activan en determinados puntos del trayecto, donde algunas acompañan flujos cotidianos, mientras otras generan modificaciones e interrupciones en el propio espacio.

En términos metodológicos, la pesquisa se estructura a partir de recorridos a pie definidos de manera flexible, donde el caminar funciona simultáneamente como estrategia de observación, selección y registro. Durante estos desplazamientos se realiza un relevamiento visual de la gráfica situada mediante fotografía, anotaciones de campo y reconocimiento tipográfico, atendiendo a variables como localización, materialidad, estado de conservación, relación con el entorno arquitectónico y tipo de uso (comercial, comunitario, informal).

El recorrido no responde a una grilla previa ni a una lógica exhaustiva, sino que se configura como una deriva tipográfica, en la que el propio desplazamiento define qué signos aparecen, cuáles se repiten y cuáles desaparecen, construyendo una cartografía sensible basada en la experiencia situada del territorio.

Las grafías barriales operan como huellas del andar colectivo e inscriptas en el espacio por el que se articulan relaciones del entorno y con este: señala usos, marca trayectorias, fija presencias ,etc. Siendo a su vez huellas mutables que cambian, se superponen, desaparecen. Leídas desde una lógica nómada, las letras del barrio no funcionan como signos patrimoniales, sino como elementos móviles cuya significación depende del contexto, del tiempo y de la experiencia situada del observador.

A su vez, lo nómada en el sentido del territorio no se construye a partir de mapas cerrados, sino mediante recorridos que se reescriben continuamente. Las letras participan de este proceso al funcionar como una cartografía alternativa, inestable y sensible, que se activa al caminar y que revela capas afectivas y simbólicas invisibles para una lectura urbana planificada.

Es habitar el espacio de otro modo. La pesquisa se convierte así en una herramienta de conocimiento situado que articula desplazamiento, observación y análisis visual, permitiéndole comprender cómo estas escrituras urbanas participan en la producción cotidiana del espacio y en la construcción de una memoria social en permanente transformación.

En suma de lo anterior, esta investigación propone una lectura del barrio a través de su paisaje gráfico, entendiendo que la ciudad se narra tanto por sus edificios como por sus textos: cada tipografía, grafismo —en el la letra entendida como reproducción de un signo y un fonema— y cada cartel son fragmentos de una memoria social en transformación.

Desde estos abordajes, la pesquisa funciona como un dispositivo para interpretar el espacio urbano desde su dimensión comunicacional y estética, generando una cartografía desde la interacción de gráfica actual con los remanentes de otras épocas de un mismo espacio urbano, sensible y situada del habitar urbano.

En este sentido, registrar el paisaje de signos gráficos implica caminar el territorio de manera atenta, deteniéndose en determinadas inscripciones, volviendo sobre trayectos ya recorridos y estableciendo relaciones entre signos dispersos. Es el propio andar el que define qué aparece, qué se repite, qué se pierde y qué se vuelve significativo, transformando el registro en una práctica situada de lectura del espacio urbano.



Bibliografía

CALLES, F. (2015). Nota(cione)s letragráficas. Diseño en Síntesis. Reflexiones sobre la cultura del diseño ,No. 23/24. Universidad Autónoma Metropolitana,

CARERI, F. (2009). Walkscapes: Caminar como práctica estética. Giulio Einaudi Editore.

FARIÑA, J. (2008). Careri, el andar como práctica estética. El blog de José Fariña: Urbanismo, territorio y paisaje. https://elblog-defarina.blogspot.com/2008/05/francesco-careri-walkscapes-el-andar.html

SANDOVAL, L. (s. f.). Cartografía e identidad gráfica en Montevideo [Proyecto académico]. Instituto de Comunicación, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República. Orientador: Álvarez Pedrosian, E.










Edi de ells






El Diario
CENTRO BARRIAL
El Galpón de Barrio Sur



Cabe el alma en el Barrio Sur

MARIA IVONE DOS SANTOS

He estado organizando un archivo de mi práctica artística de donde destaco un conjunto de obras que he desarrollado desde 2012 y que parten de desplazamientos y experiencias en las que utilizo dispositivos reflectantes para captar imágenes. A "Cabe el Alma" lo defino como el encuentro con la imagen reflejada y la experiencia de fijación a través de la fotografía de un momento y circunstancia de aprehensión del mundo. En este proyecto, busco explorar los aspectos de la imagen, teniendo en cuenta las condiciones de captación y las superficies reflectantes. Me interesa que las imágenes producidas estén estrechamente vinculadas al proceso de captación — la búsqueda por los encuadres, la mano como índice de presencia, la alteración de los colores y las densidades cromáticas provienen de las cualidades de la superficie reflectora y de la luz ambiente —, sin posproducción. El título de cada imagen hace mención de lugar, día y hora de la captura de esa imagen.

Acercándome a las fotografías que se muestran en esas páginas, señalo que fueron tomadas en Montevideo, durante una caminata con los estudiantes del curso Arte y sociedad: estudios urbanos. Salimos de la Plaza Medellín, en el Barrio Sur, por Calle Curuguaty, encontramos el Gasómetro 6, ubicado frente a la Calle Carlos Gardel, entre Julio Herrera y Obes y Río Negro, y llegamos a la Plaza Barrio Sur. Al comienzo de la caminata, compartí con los participantes tres dispositivos reflectantes en los colores rojo, azul y naranja, de 15 x 10 cm, que integran la práctica experimental "Cabe el Alma".

Hay imágenes aquí que han pasado por mis manos y mirada, mientras que otras provienen de otros participantes. Fueron varias las manos y las miradas que recortaron los distintos aspectos del Barrio Sur de Montevideo, resultando en esa especie de caleidoscopio colectivo de la percepción ambiental del espacio urbano. Me gusta pensar en el espacio de aquella mañana, parafraseando a Georges Perec, cuando realizamos ese laboratorio de observación integrado a la metodología de enseñanza de la disciplina Arte: estudios urbanos. Sumadas a las referencias recogidas, los análisis que se pueden hacer de aquel barrio que hemos visitado juntos y los temas de interés planteados por los respectivos proyectos de investigación, compartimos en esas páginas imágenes resultantes de la delicada atención y del contacto con lo que vimos y sentimos juntos, imágenes modificadas por el soporte y fijadas por la fotografía, como experiencia compartida y situada.

Buscando circunstanciar mejor ese proceso, traigo algunos pasajes de un texto mío, "La imagen como experiencia: Cabe el alma" (2018, p. 35): "Si el espejo es seguidamente un instrumento de captura del paisaje por devolver la vista, también es un instrumento que revela una subjetividad atenta. De la misma manera, las fotografías que hago no son apenas las cosas ni solamente vistas, sino imágenes-pensamiento que reúnen en un mismo plano un conjunto de emociones, tanto plástica como conceptualmente, una vez que las imágenes se constituyen de un juego entre lo visual y lo sensible y de una dimensión crítica. La fotografía que coge una duración es, en mi proceso, el resultado de una tensión doblemente reflexiva, una vez que me involucra como sujeto en un tiempo y espacio preciso y es a través de ella que produzco una imagen-experiencia que crea un lugar. Una imagen que se revela inicialmente por la observación, en un espaciamiento determinado y por un modo lento de percibir y habitar el mundo". En otro pasaje (2018, pp. 46-47), destaco: "A través de ese proceso, busco entonces otra forma de elaborar mi pensamiento sobre las cuestiones ambientales, en una práctica más experimental y centrada en cuestiones de la percepción y de la imagen".

Hélio Fervenza (2019, p. 494-496), en otro texto, plantea el concepto de "Lugar tenue", y habla sobre aspectos de la constitución de las imágenes de "Cabe el Alma": "La fotografía capta el momento en que las manos nos presentan la imagen fugaz y efímera surgiendo en la superficie pulida del acrílico. Nosotros vemos cómo se produce y vemos de manera diferente con ella: vemos cómo podemos ver de manera diferente. La imagen reflejada es uno de los términos en la relación que implica el acto de mostrar, el ambiente y la captación. [...] se coloca en relación con la imagen, el acto de producirla y de mostrarla (el dispositivo), así como el contexto de la producción de las imágenes (la del espejo y la de la fotografía). Son diferentes posiciones y lugares que se encuentran indicados y vinculados. [...] El lugar tenue no es solo aquel de la imagen sobre el espejo, sino también el de la vivencia momentánea de un espacio en el que se vinculan diferentes lugares, posiciones y localizaciones que la cámara capta en su incompletitud".



Bibliografía:

ARQUIVO MARIA IVONE DOS SANTOS. Website. Porto Alegre, c. 2022. Disponible en: www.arquivomariaivonedossantos.art

BUGEL, CLIO E. *Conversaciones con Ernesto Vila*. Montevideo: Editafac, 2009.

FERVENZA, HÉLIO. A série Cabe a Alma de Maria Ivone dos Santos: o lugar tênue. In: *X Congresso Criadores Sobre outras Obras – CSO'2019, 2019*, Lisboa. Dez anos depois: o X Congresso CSO'2019. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes / Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2019, v. 1, p. 490-497. Disponible en: https://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CSO2019.pdf. Consulta: 19 nov. 2025.

SANTOS, MARIA IVONE DOS. *A imagem como experiência: Cabe a Alma*. In: Resgate – Rev. Interdiscp. Cult., Campinas, v. 26, n. 2 [36], p. 31-48, jul./dez. 2018 – e-ISSN: 2178-3284. Disponible en: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8651073. Consulta: 19 nov. 2025.

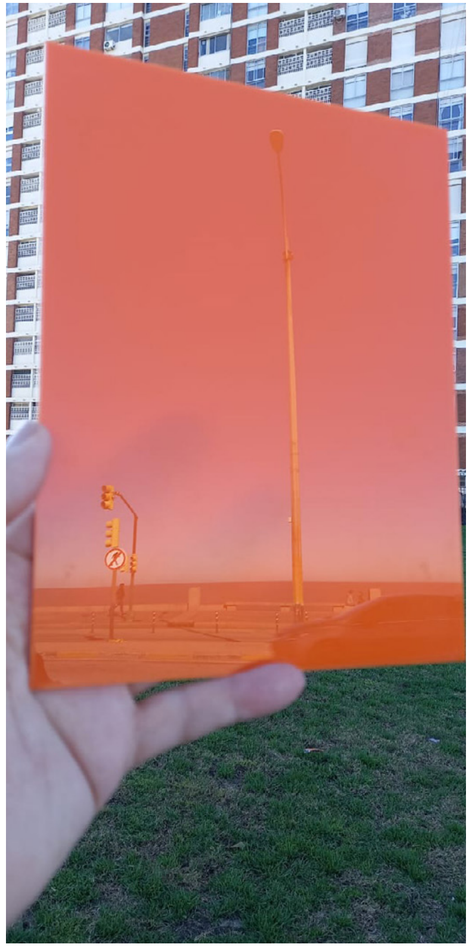
PEREC, GEORGES. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos. p. 21. Edición original: Espèces d'espaces. Éditions Galilée. Paris, 1974.



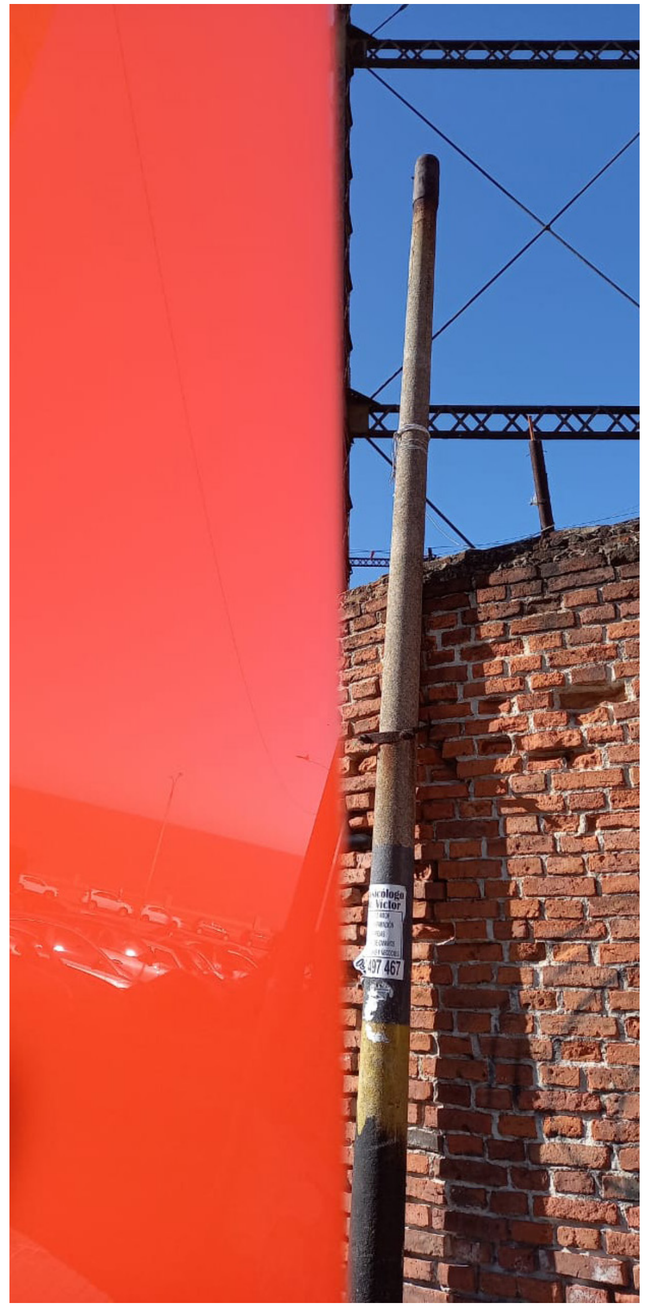










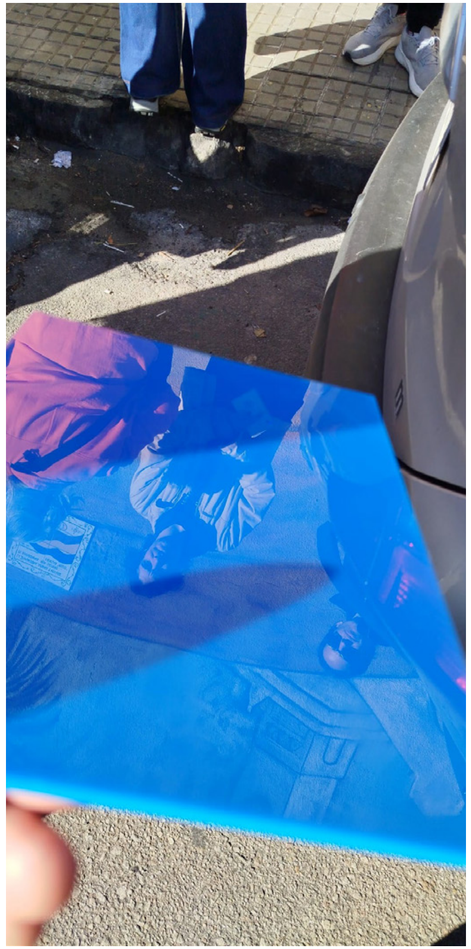

497 467

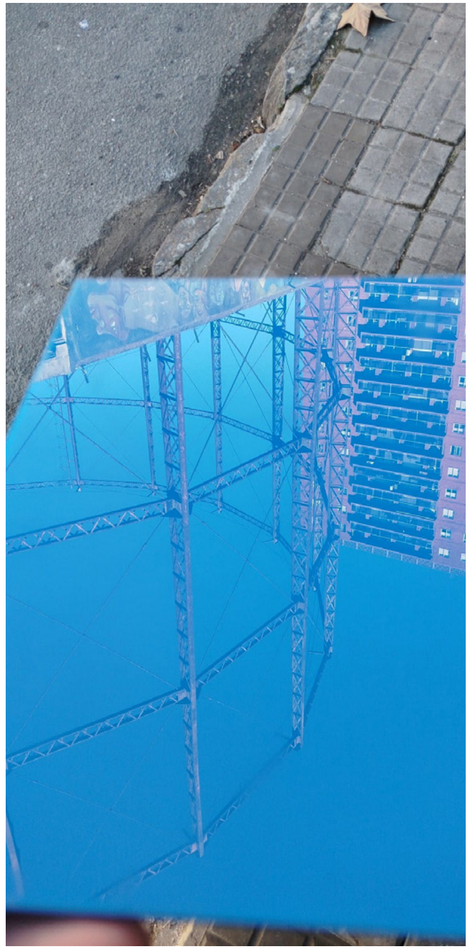


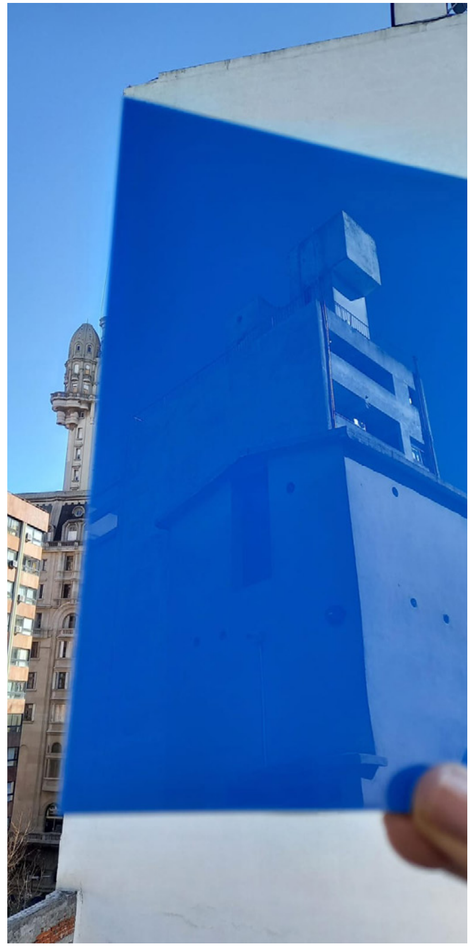






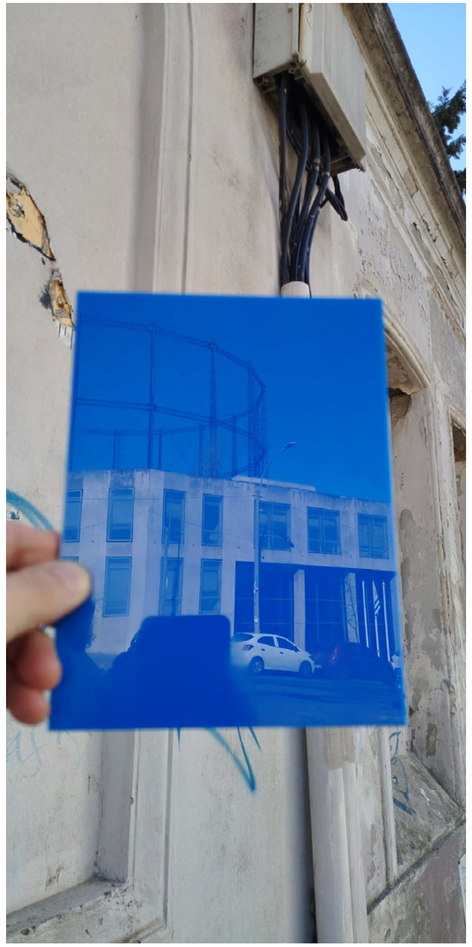
















Maria Ivone Dos Santos. Artista, licenciada por HEAR (antigua Escuela de Artes Decorativos) en Estrasburgo-Francia, en 1991. Completó su doctorado en Artes en la Universidad Paris I-Panthéon - Sorbonne en 2003. Desde 1998 es profesora e investigadora del Departamento de Artes Visuales y del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), en Porto Alegre, Brasil. Coordina desde 2002 el Programa FPES - Perdidos no Espacio (UFRGS), y desde 2004, el Grupo de investigación "Vehículos del Arte" (CNPQ). Actúa desde 2018 como profesora invitada a impartir en alternancia la disciplina Arte: estudios urbanos en la Maestría en Arte y Cultura Visual de Udelar, Uruguay.

En su práctica artística explora contextos urbanos a partir de los cuales desarrolla procesos de reconocimiento espacial. Utiliza la fotografía, el video y el texto y produce piezas gráficas articuladas a instalaciones, intervenciones urbanas
y publicaciones.

Zulma Giménez. Es Licenciada en Artes Plásticas y Visuales y docente del área de Artes Gráficas en la Facultad de Artes (Udelar). Desarrolla su práctica desde un marcado perfil extensionista, articulando diseño, territorio y derechos humanos a través de proyectos de codiseño y trabajo interdisciplinario. Actualmente cursa la Maestría en Artes y Cultura Visual, donde profundiza en cuestiones de género, identidad y exclusión social, articulando investigación teórica y producción visual.

Eduardo Sganga. Diseñador Textil-Indumentaria, ilustrador y dibujante. Fue parte de la selección oficial de la Bologna Children's Book Fair en 2020 y obtuvo el Premio Nacional de Ilustración en 2019. Es autor de diversos libros ilustrados de Literatura Infantil y Juvenil. Sus obras articulan la narrativa con elementos de la cultura visual y exploran imaginarios vinculados a la cultura popular, construyendo relatos que buscan poner en valor lo pequeño, lo afectivo y lo cotidiano.

Magdalena Leite. Coreógrafa, investiga en los límites y cruces entre la imagen en movimiento, el cuerpo en vivo y la escritura. Su obra *Escucha Radical* obtuvo el 1er Premio del 61° Premio Nacional de Artes Visuales del MEC. Su obra *Leviathan* fue seleccionada por Jérôme Bel para el festival Dañsfabrik en Brest, Francia. Se ha presentado en la Judson Church en NY, el Akbank Sanat en Estambul, el CA2M y el Museo Reina Sofía en Madrid, el MUAC en México, el EAC y el Subte de Montevideo, entre otros.

Gerardo Podhajny. Diseñador Industrial (FADU–Udelar, perfil Producto). Su tesis final, *Habitar la contradicción*, desarrolla un activismo de diseño en torno a los microplásticos. Integró colectivos como Traspuesto De Un Estudio Para Un Retrato Común y Hungry Artist Foundation. Recibió la beca "Justino Zabala Muniz" y ha expuesto en bienales y salones nacionales (Bienal del Mercosur y Bienal de Montevideo; Salón Nacional de Artes Visuales). Desarrolla obras que abordan la basura como materia y signo, explorando cómo lo descartado reconfigura prácticas, memorias y formas de vida.

Ana Campanella. Arquitecta (FADU–Udelar) y artista visual formada en la Fundación de Arte Contemporáneo. Su obra investiga el cruce entre arquitectura y cuerpo como territorio de experimentación sensible. Interesada en procesos situados, en la relación entre materialidad, espacio y experiencia corporal, desarrolla prácticas que articulan investigación, acción y poética visual.Desde 2002 participa en exposiciones individuales y colectivas en Uruguay y en el exterior. Recibió una mención honorífica en la 5ª Bienal Uaemex, México (2012), la beca FEFCA–MEC (2014) y el Fondo Concursable para la Cultura (2018 y 2021) entre otros.

Julian Atencia. Artista visual, diseñador gráfico e investigador. Maestro en Artes Visuales (BVA - ITM, 2020) y Diseñador Gráfico (AA - Pascual Bravo, 2010). Su tesis, La forma de las emociones, recibió mención honorífica por indagar en la fenomenología del gesto. Ha expuesto su obra en exposiciones colectivas en Latinoamérica y Europa. Su práctica vincula el neoexpresionismo y el Art Brut a través del dibujo expandido, el dibujo conceptual y el gesto automático. Actualmente, su línea de investigación explora el graffiti y las prácticas contracoloniales en el espacio urbano como procesos de construcción de identidad y memoria colectiva.

Santiago Piñeyrúa. Licenciado en Artes – Diseño Gráfico y docente en el Área de Artes Gráficas de la Facultad de Artes de la Udelar, en 6.º año de la Licenciatura en Artes – Diseño Gráfico, Producción Gráfica 2D I y II, y participo en los talleres de tipografía de la LDCV de FADU. Actualmente curso la Maestría en Arte y Cultura Visual, con énfasis en historia del arte y procesos de legitimación de la producción artística.

Se desempeña como diseñador gráfico independiente, especializado en diseño editorial analógico, digital e interactivo, con formación en esta especialización realizada en Argentina y México, y próximamente iniciará la Maestría en Medios Editoriales en la Universidad Nacional del Litoral.