

**Mario Sagradini**

La ley del embudo

Biennale Arte 2017

URUGUAY · GIARDINI





la Biennale di Venezia

57. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte



**Mario Sagradini**

La ley del embudo

URUGUAY

**Biennale Arte 2017**

cultura



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES  
REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

## **MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**

### **María Julia Muñoz**

*Ministra de Educación y Cultura*

### **Edith Moraes**

*Subsecretaria de Educación y Cultura*

### **Ana Gabriela González Gargano**

*Directora General de Secretaría*

### **Sergio Mautone**

*Director Nacional de Cultura*

### **Begoña Ojeda**

*Directora de Programas Culturales*

## **MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES**

### **Rodolfo Nin Novoa**

*Ministro de Relaciones Exteriores*

### **José Luis Cancela**

*Subsecretario de Relaciones Exteriores*

### **Bernardo Greiver**

*Director General de Secretaría*

### **Omar Mesa**

*Director General para Asuntos Culturales*

### **Gastón Lasarte**

*Embajador de Uruguay en Italia*

## **Comisión Nacional de Artes Visuales**

Enrique Aguerre

Cristina Bausero

Eduardo Cardozo

Ricardo Pascale

Inés Moreno

Claudia Anselmi

## **Asociación de amigos del Pabellón Venecia:**

Ricardo Pascale

Luis Zino

Cristina Bausero

Germán Vecino

## **Agradecimientos**

Enrique Aguerre

Flia. Bonandini

*Pincho* Casanova

Gabriela Chifflet

Silvia Irrazábal

Ricardo Pascale

Luis Mardones

Soledad Martínez

Macarena Montañez

Ricardo Pascale

Alejandro Sequeira

Andreas Zigon

**Alejandro Denes**

*Comisario*

**Gabriel Peluffo Linari**

*Curador*

Equipo de Artes Visuales  
en Uruguay

**Verónica Herszhorn**

**Cecilia Bertolini**

**Maximiliano Sánchez**

Equipo de Comunicación  
Dirección Nacional de Cultura

**Darío Maucione**

**Alejandra Souza**

Diseño gráfico

**Alejandro Sequeira**

Fotografías

**Gianni Franchellucci /**

**Studio Immagine3**

[Páginas: 9, 21–29, 31,  
51, 53, 59, 65, 73, 76–77, 177.]

**Gustavo Castagnello**

[Páginas: 49, 119, 146–147.]

**Sandra Moretto**

[Página: 19, 53.]

**Tabaré Ravecca**

[Página: 91.]

**Francisco Sanguñedo**

[Página: 87.]

Corrección

**Mariana Roa**

**Laura Zavala**

Traducción

**Mariana Roa e Inés Trabal** (inglés)

**Inés Paysé y Ricardo Boglione** (italiano)

**Alicia Migdal**

Apoyo producción Venecia

**Mayte Loyarte**

Coordinación de prensa en Italia

**Roberto Begnini /**

**Studio Begnini**

Asesor técnico en carpintería

**Oscar Inderkum** (uv)

Realización en carpintería

**Bruno Boz** (π)

Arquitecto colaborador

**Jorge Di Pólito**

Imagen digital

**Gustavo Sureda**

Colaboradores en Venecia

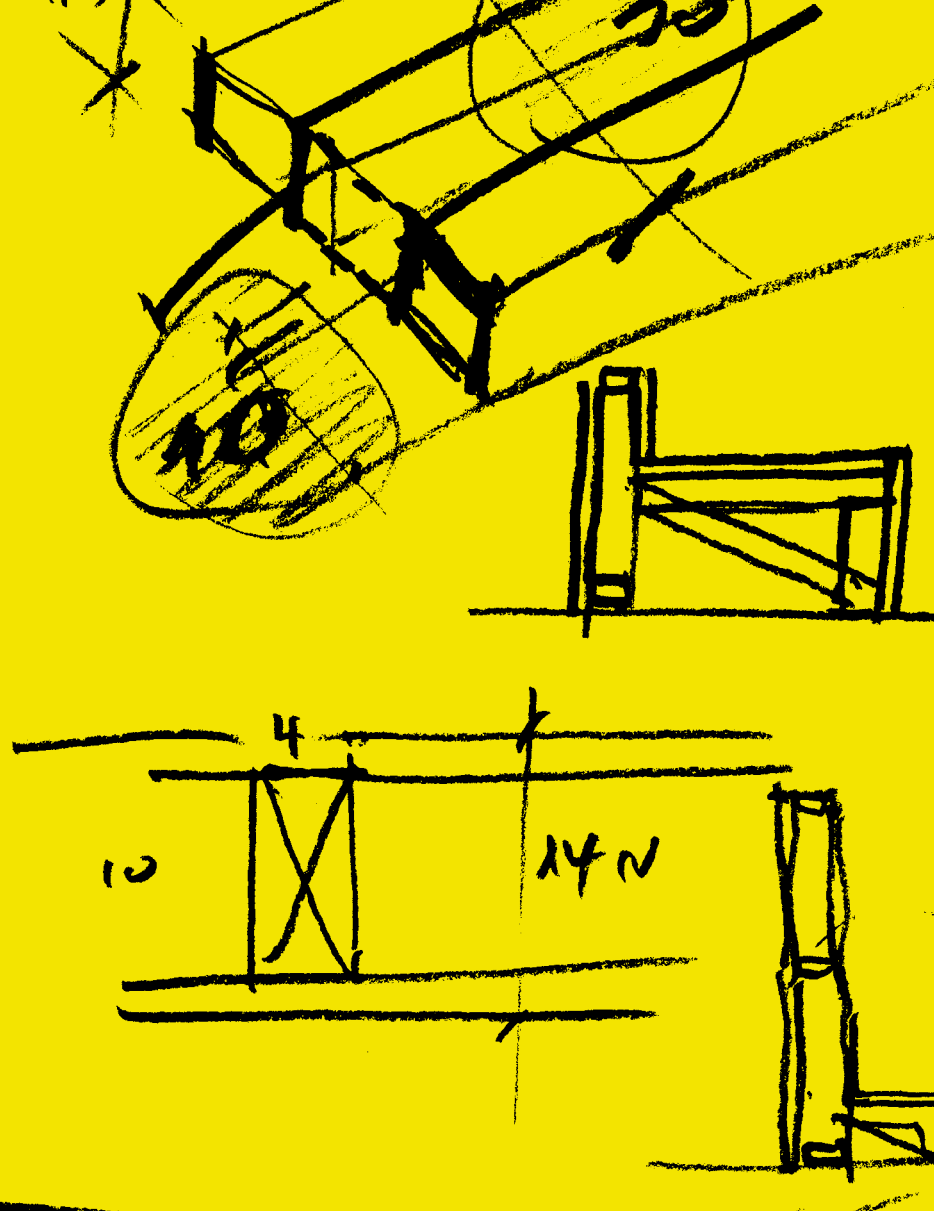
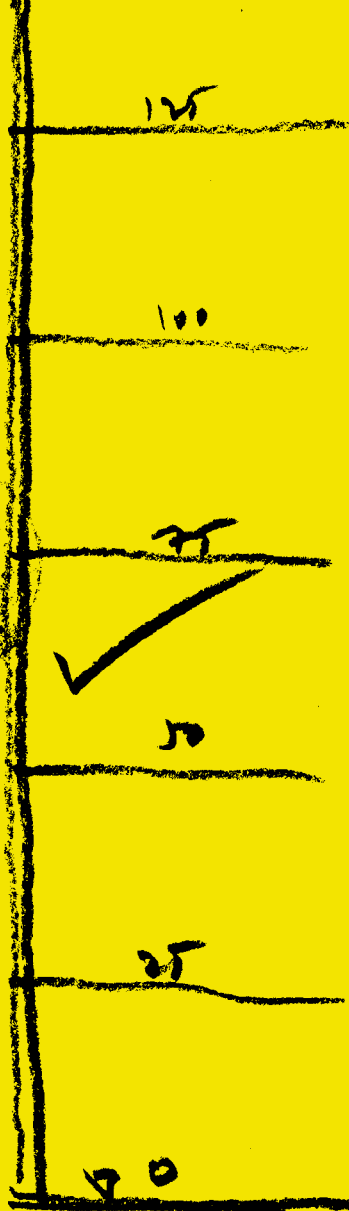
**Flia. Bonandini**

**María Gloria Giammattei**

**Carlo Grippò**

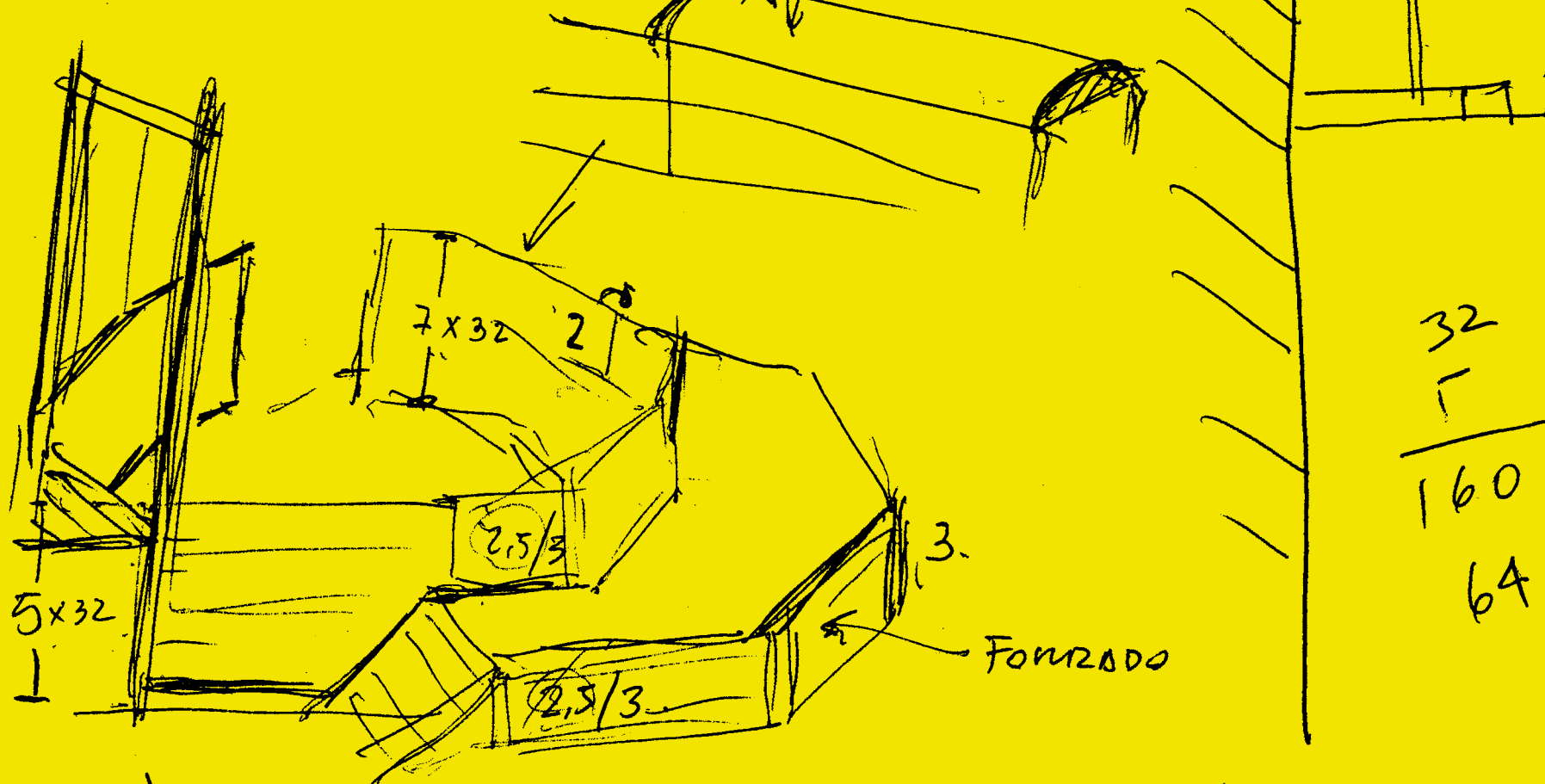
**Andreas Zigon**

8 faldas  
2,5 x 2,5



Arq. Jorge Di Pólito  
Detalles de embudo, 2015  
Lápiz sobre papel  
30 x 24 cm





32  
┌  
160  
64



postes 18 cm  
eucalypt

Ing. Agr. Carlos Guinovart  
Detalles de embudo, 2015  
Tinta sobre papel  
30 x 24 cm

PÁGINA SIGUIENTE

**Mario Sagradini**  
La ley del embudo  
Pabellón Uruguay  
Venecia, 2017  
Embudo en madera  
340 x 600 x 600 cm





## Dra. María Julia Muñóz

Ministra dell'Educazione e della Cultura / Ministra de Educación y Cultura / Minister of Education and Culture

### INQUIETANTE APPARECCHIO

Ancora una volta Venezia, come dal 1895. La città ritrattata *ad infinitum*, da ogni tipo di artista e scrittore —i cui segreti, celati dietro le sue maschere, intuì assai sagacemente il filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel nei suoi brevi saggi su città italiane\*— torna ad accogliere la più famosa delle biennali d'arte, dove l'Uruguay possiede il proprio Padiglione dal 1960.

Si è molto discusso d'arte in tempi di globalizzazione e ipermodernità e il ruolo di biennali e fiere d'arte non è stato risparmiato dalle controversie che animano questo agitato campo di battaglia.

Laddove alcuni vedono l'opportunità di vivere e godere di un'esperienza estetica intensa, altri ne denunciano la resa alla società dello spettacolo, propria di quel declino culturale che è, a loro giudizio, la nota dominante della

### INQUIETANTE ARTEFACTO

Otra vez Venecia, como desde 1895. La ciudad retratada *ad infinitum* por toda suerte de artistas y escritores —y cuyos secretos, ocultos detrás de sus máscaras, intuyó con sagacidad sin par el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel en sus breves ensayos sobre ciudades italianas\*— vuelve a acoger a la más famosa de las bienales de arte en la que Uruguay tiene su Pabellón desde 1960

Mucho se ha tematizado sobre el arte en tiempos de globalización e hipermodernidad y el papel de las bienales y las ferias de arte no ha estado ausente de las controversias que se libran en ese agitado campo de batalla.

Allí donde algunos encuentran oportunidad de vivir y disfrutar de una intensa experiencia estética otros denuncian la entrega a la sociedad del espectáculo connatural al declive cultural que, a su juicio, es nota dominante

### UNSETTLING ARTIFACT

One again Venice, as has been the case since 1895. The city portrayed *ad infinitum* by all sorts of artists and writers —and whose secrets hidden behind its masks were keenly intuited in a unique manner by the German philosopher and sociologist Georg Simmel in his short essays on Italian cities\*— newly receives the most famous of art biennials in which Uruguay has its Pavilion since 1960.

Much has been elaborated on the theme of art in an era of globalization and hypermodernity, and the role of art biennials and fairs has not been want of controversy in this agitated battlefield.

Where some find an occasion to live and enjoy an intense aesthetic experience, others denounce the stooping down to the society of the spectacle that is part and parcel of the cultural decline which, according to their

contemporaneità. Controversie più interminabili che incomplete e che devono essere ben accette poiché conformano il paesaggio plurale e variopinto della libertà e diversità nel campo del pensiero!

Ad ogni modo lì sta Venezia, offrendoci di nuovo un'opportunità unica di mostrare uno degli aspetti più luminosi dell'Uruguay, mentre cresciamo respirando nuovi venti, freschi e creativi, da cui sempre si impara. Un paese, come il nostro, che conta con figure del calibro di Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Rafael Barradas o Joaquín Torres García —il quale fra l'ottobre del 2015 e il febbraio del 2016, con grande orgoglio degli uruguaiani, ci ha introdotti nel MoMA con la mostra *The Arcadian Modern*— ha nelle arti visive uno dei suoi storici punti di forza e deve trovare la maniera, come scommessa nazionale, di convertirle in carta di presentazione del paese.

Qui, in questa 57<sup>a</sup> edizione della Biennale di Venezia, a rappresentare l'Uruguay arriva uno dei suoi migliori artisti degli ultimi decenni: Mario Sagradini, una presenza rilevante nella mappa dell'arte visiva del paese, con

de la contemporaneidad. ¡Controversias más interminables que inconclusas y que deben ser bienvenidas pues conforman el paisaje plural y variopinto de la libertad y de la diversidad en el campo del pensamiento!

Lo cierto es que allí está Venecia, ofreciéndonos, de nuevo, una oportunidad única de exhibir uno de los lados más luminosos del Uruguay, mientras crecemos respirando otros aires, también frescos y creativos de los que siempre se aprende. Un país, como el nuestro, que cuenta en su historia con figuras de la talla de Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Rafael Barradas o Joaquín Torres García que —desde octubre de 2015 a febrero de 2016, para orgullo de los uruguayos— nos instaló en el MoMA bajo el título de *The Arcadian Modern*, tiene en sus artes visuales una de sus fortalezas históricas y debe definir una manera, a modo de apuesta nacional, de convertir las en una gran carta de presentación del país.

Aquí, en esta 57 edición de la Bienal de Venecia, representando al Uruguay llega otro de sus más grandes artistas de las últimas décadas: Mario Sagradini, una presencia relevante en el mapa de las artes visuales de nuestro

opinion, is the dominant note of contemporary life. Controversies that are more interminable than inconclusive, and ought to be welcome as they inform the plural and multifarious landscape of freedom and diversity in the realm of thought!

The truth is that Venice is here once again, offering us a unique opportunity to exhibit one of the brightest aspects of Uruguay, while we grow breathing other airs, likewise fresh and creative from which it is always possible to learn. A country such as ours, that includes in its history figures as significant as Juan Manuel Blanes, Pedro Figari, Rafael Barradas or Joaquín Torres García, and that filled us Uruguayans with pride when —from October 2015 to February 2016— the MoMA installed us in an exhibition called *The Arcadian Modern*, counts its visual arts among its historical strengths, and must define a manner, by way of commitment at national level, to transform them into a grand introductory card for the country.

Here, in this 57th edition of the Venice Biennale, and representing Uruguay, we present another of our major artists in the past decades: Mario Sagradini, a relevant figure in the visual

una carriera solida e gravitante, costruttore di un'arte sottile e intelligente che riesce, con le sue opere, a trasformarci in spettatori attivi, in dialogo con la storia e la cultura. Una conversazione transdisciplinare in cui, di passaggio, irrompe un dettaglio che, alla fine, diviene metonimia e, come tale, è capace di far luce su un'epoca intera, un contesto, una *Weltanschauung*, aiutando a capire, pur essendo qualcosa di più, processi, culture, mentalità che altrimenti sarebbero rimasti completamente negati, occulti, inintelligibili. Un «collezionista di frammenti», per usare un titolo che gli appartiene. È bene pensare a questa *Legge dell'imbuto* che arriva a Venezia e far dialogare le sue oscure connotazioni, le sue risonanze sinistre con i concetti di Giorgio Agamben sui campi di concentramento come paradigma biopolitico della modernità. Entrambi, questo imbuto d'uso agricolo e le camere a gas, apparecchi o dispositivi figli della ragione illuminista, così come lo sono la Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino del 1789 o la Dichiarazione dei Diritti Umani del 1948 ed ogni tipo di proclama contro la crudeltà.

país, de trayectoria sostenida y gravitante, constructor de un arte sutil e inteligente que logra, desde su obra, convertirnos en participantes activos en diálogo con la historia y con la cultura. Una conversación transdisciplinaria en la que, al pasar, irrumpe un detalle que a la postre deviene en metonimia y, en tanto tal, es capaz de arrojar luz sobre una época entera, un contexto, una *weltanschauung*, ayudando a comprender, aunque sea algo más, procesos, culturas, mentalidades que, de otra suerte, nos hubieran resultado por completo vedados, oscuros, ininteligibles. Un «coleccionista de fragmentos», para usar un título que le pertenece. Es del caso pensar en esta *Ley del Embudo* que llega a Venecia y relacionar sus oscuras connotaciones, de siniestras resonancias con aquellas conceptualizaciones de Giorgio Agamben sobre los campos de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno. En todo caso son ambos, este embudo de uso agropecuario o las cámaras de gas, artefactos o dispositivos hijos de la razón ilustrada como también lo son la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 o la Declaración Universal de los

arts map of our country, with a longstanding and influential trajectory, builder of a subtle and intelligent art who by means of his work manages to transform us into active participants in a dialogue with history and culture. A transdisciplinary conversation that, in passing, allows for the appearance of a detail that in the end becomes metonymy and, as such, can throw light on a whole epoch, context or *weltanschauung*, and contribute to make us understand, even if it be only a wee bit, what would otherwise be totally forbidden, obscure and unintelligible to us. A “collector of fragments”, to use a name to which he is entitled. We must reflect upon this *Ley del Embudo* (*Law of the Funnel*) that reaches Venice, and relate with its dark connotations, uncannily echoing Giorgio Agamben's conceptualizations on concentration camps as a biopolitical paradigm of modernity. In any case, both the funnel used to work with livestock and the gas chambers are artifacts or devices born from illustrated reason as are the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen in 1789 or the Universal Declaration of Human Rights in 1948, or any statement against cruelty. In *Century of Lights*, Alejo Car-

Ne *Il secolo dei Lumi*, Alejo Carpentier espone poeticamente questa contraddizione inerente alla Modernità attraverso l'immagine di una imbarcazione che si avvicina alle Americhe e che proviene dalla Francia rivoluzionaria portandosi dietro i pamphlet della Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino per propagare idee nuove... e la ghigliottina. Ci mancava altro!... Per tagliare la testa a tutti quelli che non sono d'accordo con queste idee nuove che proclamano così sacri diritti, garanzie e libertà per tutti. In effetti, le ghigliottine spuntano nel dispositivo che Sagradini ha (ri)creato per questa *Legge dell'imbuto*. Che fu inventato per il bestiame, ma furono forse trattati meglio i prigionieri dei campi di concentramento anch'essi selezionati, classificati e condotti al macello? Lo sono oggi i migranti? Lo siamo, *mutatis mutandis*, noi cittadini sottomessi a meccanismi di vigilanza e controllo dalle grandi multinazionali della tecnologia, dell'informazione e della comunicazione che sanno tutto dei nostri interessi, gusti e piaceri (e che pure permettono, se il caso lo richiede, che ci si classifichi e manovri), essendosi

Derechos Humanos de 1948 o toda suerte de proclama contra la crueldad. En *El Siglo de las Luces*, Alejo Carpentier expone poéticamente esta contradicción inherente a la Modernidad con aquella imagen de la embarcación que se acerca a las Américas proveniente de Francia revolucionaria y trae consigo panfletos impresos con la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano a efectos de propagar las nuevas ideas... y la guillotina, ¡faltaba más!... para cortar la cabeza de todo aquel que no esté de acuerdo con esas nuevas ideas que proclaman tan sagrados derechos, garantías y libertades para todos. Por cierto, las guillotinas asoman en el dispositivo que Sagradini ha (re)creado para esta *Ley del Embudo*. Que fue perfeccionado para el ganado, pero ¿eran acaso tratados de mejor manera los prisioneros en los campos de concentración, también seleccionados, clasificados y conducidos a un matadero? ¿Lo son hoy los migrantes? ¿Lo somos, *mutatis mutandis*, los ciudadanos sometidos a mecanismos de vigilancia y control a través de las grandes corporaciones de las tecnologías de la información y las comunicaciones que conocen todo de nuestros

carpentier poetically deploys this contradiction inherent to modernity with the image of the vessel approaching the Americas that comes from a revolutionary France bringing with it printed pamphlets with the Universal Declaration of the Rights of Man and the Citizen in order to disseminate the new ideas... together with the guillotine, needless to say!... to cut the heads of all those who didn't agree with those new ideas proclaiming such sacred rights, guarantees and liberties for all. Indeed, the guillotines surface in the device Sagradini has (re)created for this *Ley del Embudo*. Of course it was devised for cattle, but what about the prisoners in the concentration camps, likewise selected, classified and conducted to slaughter? Were they treated better? What about migrants today? *Mutatis mutandis*, having given up the right to privacy, are we, as citizens subject to surveillance and control by the large information technology and communication corporations that know everything about our interests, tastes and likes (and that, when necessary, also allow us to be classified and guided)?

All Mario Sagradini's oeuvre, his whole career, has entailed a sharp vision of identity, of

prodotta una rinuncia concreta al diritto alla privacy?

L'intera opera di Sagradini, in ogni fase della sua carriera, ha sempre implicato un'acuta indagine sull'identità, sugli spazi urbani e rurali; una riflessione profonda sulle connessioni e interazioni fra le arti visive e le altre espressioni artistiche, in special modo la letteratura e, naturalmente, sulla fragilità intrinseca alla condizione umana esposta al potere e alla morte, la cruda esposizione a un abbandono assoluto.

Ci rallegro e ci riempio d'orgoglio sapere che centinaia di migliaia di visitatori, e ancor di più, forse milioni attraverso internet, riusciranno ad apprezzare l'opera di Mario Sagradini esposta a Venezia e saranno esortati a riflettere, provocati dalla perspicace interpellanza dell'artista. ■

\* *Roma, Florencia, Venecia*, Georg Simmel, Gedisa Editorial, mayo de 2007.

intereses, gustos y aficiones (y que también permiten, llegado el caso, que seamos clasificados y guiados) habiéndose producido una renuncia de hecho al derecho a la privacidad?

La obra íntegra de Mario Sagradini, en su entera trayectoria, ha traído consigo una aguda mirada sobre la identidad, sobre los espacios urbanos y rurales así como una reflexión profunda sobre las conexiones e interacciones entre las artes visuales y otras expresiones artísticas, especialmente la literatura y, por supuesto, sobre la fragilidad inherente a la humana condición expuesta al poder y la muerte, la cruda exposición a un desamparo raigal.

Nos alegra y nos llena de orgullo saber que cientos de miles de visitantes, y muchos más, tal vez millones a través de internet, lograrán apreciar la obra de Mario Sagradini expuesta en Venecia y se verán movidos a reflexionar provocados por la perspicaz interpelación del artista. ■

\* *Roma, Florencia, Venecia*, Georg Simmel, Gedisa Editorial, mayo de 2007.

urban and rural spaces, together with a deep reflection on the connections and interactions between the visual arts and other artistic expressions, especially literature and, indeed, on the frailty inherent to the human condition when exposed to power and death, the crude exposure to a deep-rooted helplessness.

We are happy and proud to know that hundreds of thousands of visitors, and many more, perhaps millions through the Internet, will be able to appreciate the work of Mario Sagradini on exhibit in Venice, and driven to reflect by the insightful interpellation of the artist. ■

\* *Roma, Florencia, Venecia*, Georg Simmel, Gedisa Editorial, mayo de 2007.





## Prof. Sergio Mautone

*Direttore Nazionale di Cultura / Director Nacional de Cultura / Minister of Education and Culture*

### VIVA ARTE VIVA IN URUGUAY

Viva Arte Viva! Con questo titolo, Christine Macel, curatrice generale della 57ª Mostra Internazionale d'Arte, la rispettata e centenaria Biennale di Venezia, convoca artisti e curatori di tutto il mondo con un'esclamazione, un grido appassionato per l'arte e la posizione dell'artista.

Macel intende l'arte come «testimonianza di quanto di più prezioso ci converte in esseri umani», riferendosi al ruolo dell'arte e degli artisti nel mondo nel quale ci troviamo a vivere, dove contraddizioni e conflitti possono (e devono) trovare risposte a partire dallo sguardo critico, impegnato e creativo della cultura, intesa come piattaforma catalizzatrice e fiduciosa dell'umanità.

Il pensiero contemporaneo trova senza dubbio nelle arti e, particolarmente, nelle arti visive spazi immensi d'astrazione e di propo-

### VIVA ARTE VIVA EN URUGUAY

¡Viva Arte Viva! Bajo esta consigna, Christine Macel, curadora general de la 57ª Exhibición Internacional de Arte, la respetada y centenaria Bienal de Venecia, convoca a artistas y curadores de todo el orbe mediante una exclamación, un grito apasionado por el arte y la posición del artista.

Macel entiende al arte como «testigo de lo más valioso que nos convierte en seres humanos»<sup>1</sup> refiriendo al papel del arte y los artistas en este mundo que nos toca vivir, donde contradicciones y conflictos pueden (y deben) encontrar respuestas desde la mirada crítica, comprometida y creativa de la cultura como plataforma catalizadora y esperanzadora de la humanidad.

El pensamiento contemporáneo sin duda encuentra en las artes y, en particular, en las artes visuales inmensos espacios de abstracción y propuesta que deben tender sus puentes con la sociedad del conocimiento, la sociedad de la información y los ciudadanos. Suscribimos entonces esta convocatoria que propone: «El

### VIVA ARTE VIVA IN URUGUAY

Viva Arte Viva: It is with this motto that Christine Macel, Director of the 57th International Art Exhibition, the well-respected and centenary Venice Biennale, has summoned artists and curators from all over the world using an exclamation, a passionate outcry for art and the state of the artist.

Macel speaks of an art that “bears witness to the most precious part of what makes us human”<sup>1</sup>, and makes reference to the role of art and artists in this world we have to live in, where contradictions and conflicts can (and should) be responded to through the critical, committed and creative stance of culture as a catalyst and hopeful platform for humankind.

Contemporary thought undoubtedly finds in the arts, and more specifically in the visual arts, immense fields of abstraction and proposals that should serve to build bridges

ste che devono gettare ponti verso la società della conoscenza, la società dell'informazione e i cittadini. Appoggiamo quindi l'appello che propone: «il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista appaiono dunque cruciali nell'insieme dei dibattiti contemporanei. È grazie alle individualità che si disegna il mondo di domani, un mondo dai contorni incerti, di cui gli artisti meglio degli altri intuiscono la direzione».<sup>2</sup> *La legge dell'imbuto* di Mario Sagradini, l'opera che l'Uruguay invia a questo incontro mondiale delle arti visive, è un esempio perfetto del contributo delle arti al pensiero contemporaneo. Sagradini propone uno sguardo critico al sistema della giustizia ricreando un dispositivo utilizzato nelle nostre campagne per l'attività agricola che, grazie alle associazioni che solo gli artisti realizzano, si converte in una metafora sensibile e riflessiva nel nuovo contesto, un cubo bianco nello spazio dei Giardini, e si trasforma così in un contributo peculiare al dibattito globale di oggi.

Il mondo delle biennali e dell'arte contemporanea si associa alla ricerca implacabile della novità, dell'artista giovane e nuovo, di nuove

papel, la voz y la responsabilidad de los artistas son más cruciales que nunca en el marco de los debates contemporáneos. Es en y a través de estas iniciativas individuales que el mundo de mañana toma forma, algo —ciertamente incierto— que los artistas mejor intuyen más a menudo que otros».<sup>2</sup>

El envío de Uruguay a este encuentro mundial de las artes visuales, la obra del artista Mario Sagradini titulada *La Ley del embudo*, es una acertada muestra de la contribución de las artes al pensamiento contemporáneo. Sagradini propone una mirada crítica al sistema de justicia recreando un dispositivo utilizado en nuestro campo para la actividad pecuaria el cual, en esas conexiones que solo los artistas realizan, convierte en una metáfora sensible y reflexiva que en su nuevo contexto, un cubo blanco en el espacio de *Giardini*, se transforma en un peculiar aporte al debate global actual.

El mundo de las bienales y el arte contemporáneo se asocia con la búsqueda implacable de lo nuevo, el nuevo joven artista; nuevas técnicas y tecnologías; lo nuevo de lo nuevo, podemos decir que las artes visuales contemporáneas son una muestra de la vanguardia de lo nuevo en el mundo sin pecar de redundantes. Pero últimamente hemos visto que la búsqueda

towards the knowledge and information societies and towards citizens. We therefore share the view according to which: “The role, the voice and the responsibility of the artist are more crucial than ever before within the framework of contemporary debates. It is in and through these individual initiatives that the world of tomorrow takes shape, which though surely uncertain, is often best intuited by artists than others”.<sup>2</sup>

Uruguay's participation in this global visual arts meeting with the work of artist Mario Sagradini called “*La Ley del embudo*” (*The Law of the Funnel*), is a successful example of the contribution of the arts to contemporary thought. Recreating a device used in our countryside to work with livestock, Sagradini proposes a critical view of the judicial system and, through the sort of connections that only artists establish, transforms it into a new sensitive and reflexive metaphor that in its new context, a white cube in the *Giardini* space, serves as a distinctive contribution to the current global debate.

The world of biennials and contemporary art is associated with the implacable search for

tecniche e tecnologie, la novità della novità, possiamo affermare che le arti visive contemporanee sono una mostra dell'avanguardia della novità del mondo, senza rischio di essere ridondanti. Ultimamente però si è visto come la ricerca nel passato, la rivalorizzazione degli archivi, degli usi e dei fatti sia la novità più nuova. Sagradini, definito da Gabriel Peluffo Linari come artista etnografo, la pratica da molto tempo e, senza voler etichettare l'artista, la sua mostra retrospettiva *Vademecum*<sup>3</sup> ci ha permesso di transitare, lungo la sua estesa carriera, attraverso questo dialogo di incontri con la memoria, la storia e la cultura.

Accompagnare questa rappresentazione nazionale alla 57<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte risulta doppiamente grato a questa Amministrazione, giacché si realizza in pieno processo di creazione dell'Istituto Nazionale delle Arti Visive. Questa nuova istituzione della Direzione Nazionale di Cultura raccoglie le domande e proposte del settore legato alle Arti Visive, collezionate nelle consulte del 2016 promosse dal Piano Nazionale di Cultura. L'INAV avrà fra i suoi scopi l'appoggio alla creazione, ricerca e



*Arq. Andreas Žigon, Mario Sagradini  
Meduno, 2017.*

en el pasado, la revalorización de los archivos, las costumbres y los hechos es lo nuevo de lo nuevo. Sagradini, definido como *artista etnógrafo* por Gabriel Peluffo Linari, lo practica desde hace mucho y, sin querer etiquetar al artista, su muestra antológica *Vademecum*<sup>3</sup> nos permitió recorrer a lo largo de su extensa trayectoria este diálogo de encuentros con la memoria, la historia y la cultura.

what is new: young new artist, new techniques and technologies, what is new in the new. Without being redundant, we could even say that contemporary visual art displays the avant-garde of what is new in the world. We have nevertheless observed that the search for the past, the reappraisal of archives, customs and facts is the newest novelty. Sagradini, defined as artist ethnographer by Gabriel Peluffo Linari, has been practicing this for long years and, although we do not wish to label the artist, his anthological exhibition *Vademécum*<sup>3</sup> enabled us to visit his encounters with memory, history and culture along his extensive career.

Accompanying this national representation at the 57<sup>th</sup> International Art Exhibition is two times special for the current Administration, as we do so in the framework of the creation process of the National Visual Arts Institute (INAV, Instituto Nacional de Artes Visuales). This new institutionality within the Dirección Nacional de Cultura (National Culture Board) gathers demands and proposals received from the Visual Arts sector among the consultations we encouraged in 2016 when working towards the creation of a National

promozione delle Arti Visive uruguaiane, per cui anche dal nostro paese possiamo dire Viva Arte Viva! ■

Acompañar esta representación nacional en la 57.<sup>a</sup> Exhibición Internacional de Arte es doblemente especial para esta Administración ya que lo hacemos en el marco del proceso de creación del Instituto Nacional de Artes Visuales. Esta nueva institucionalidad dentro de la Dirección Nacional de Cultura recoge demandas y propuestas del sector Artes Visuales dentro de las consultas que en 2016 promovimos hacia un Plan Nacional de Cultura. El INAV tendrá entre sus cometidos el apoyo a la creación, la investigación y la promoción de las Artes Visuales del Uruguay por lo que también desde nuestro país podemos decir ¡Viva Arte Viva! ■

Culture Plan. Among its missions the INAV shall include the support of creation and research together with the promotion of the Visual Arts from Uruguay so that in our country we shall also be able to say: ¡Viva Arte Viva! ■

1 Christine Macel, 2016.

2 *Ídem.*

3 *Vademécum*, mostra retrospettiva di Mario Sagradini, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2016.

1 Christine Macel, 2016.

2 *Ídem.*

3 *Vademécum*, muestra antológica de Mario Sagradini Museo Nacional de Artes Visuales, 2016.

1 Christine Macel, 2016.

2 *Ídem.*

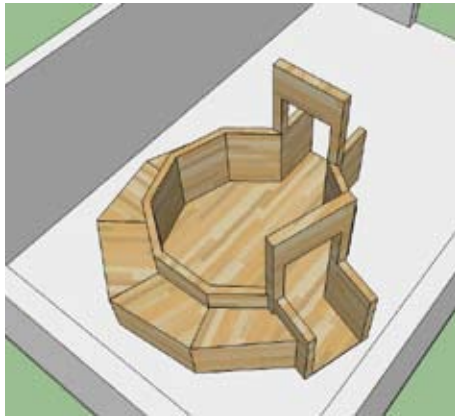
3 *Vademécum*, anthological exhibition devoted to Mario Sagradini at the Museo Nacional de Artes Visuales (National Visual Arts Museum), 2016.



















*Bruno Boz, Mario Sagradini  
Pabellón Uruguay, Venecia.*





33 **El fantasma y su réplica**

Gabriel Peluffo Linari

63 **Anima Arte**

Lucía Sagradini

79 **El historiador**

Luis Camnitzer



PROYECTOS

95 **Aerocarril** (Taller con Muntadas)

98 **Isla** (Playa Mansa en Malvín)

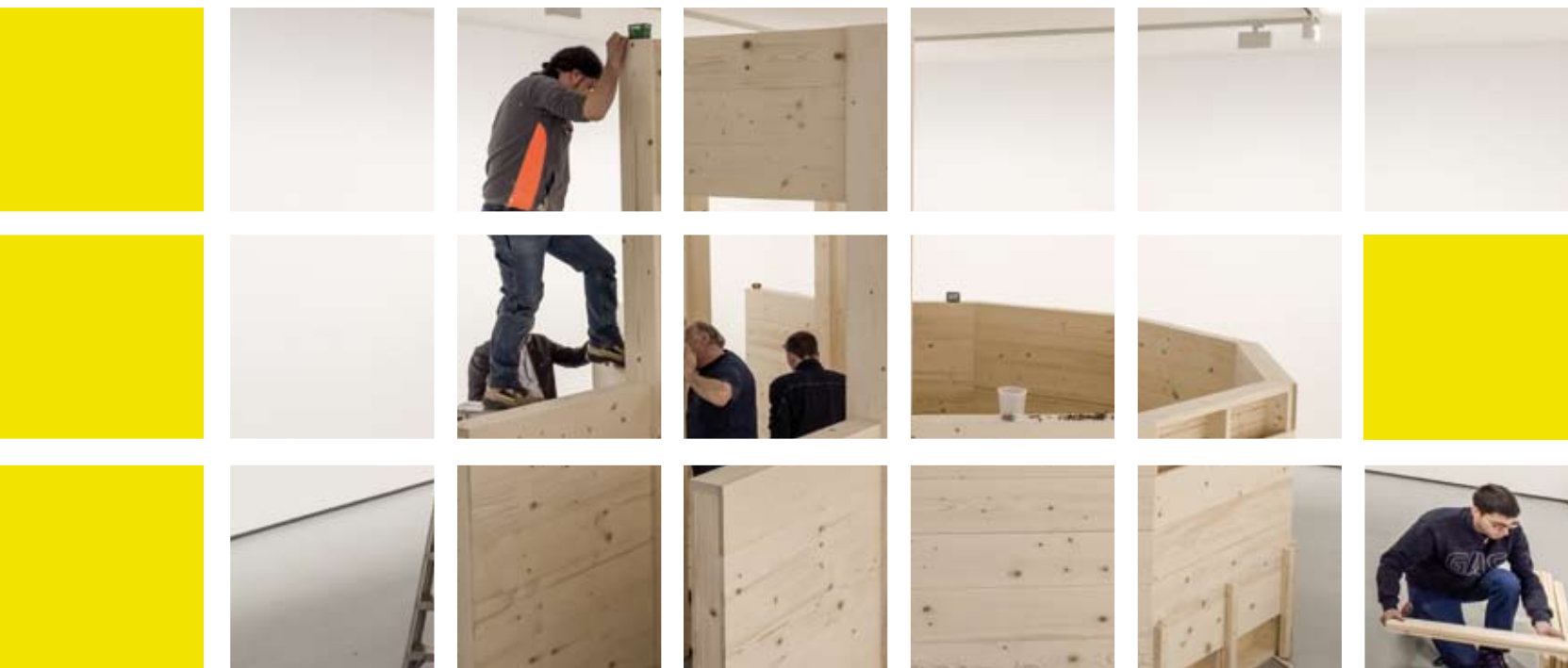
TEXTOS

107 **Artxwords**  
Mario Sagradini

111 **Sopa de letras**  
Mario Sagradini

OBRAS

120



ENTREVISTAS

- 151 **Alsace Magazine (Radio FR3 Alsace)**  
Estrasburgo, 1982
- 154 **Los vitales y agudos frutos de un país**  
A&D, *El País*, 1996

- 157 **El arte de un «canalla»**  
La Mirada Implacable, 1999
- 165 **¿Y?**  
La Mirada Implacable, 2008

- 170 **Curriculum vitae / Agradecimientos M. S.**
- 183 **Bibliografía**





## Gabriel Peluffo Linari

Curatore / Curador / Curator

### IL FANTASMA E LA SUA REPLICA

In merito a *La legge dell'imbuto*, installazione di Mario Sagradini alla 57.<sup>a</sup> Biennale di Venezia

I.

Inizia la sua carriera come artista e studente di architettura in Uruguay a metà degli anni '60, Mario Sagradini ha sviluppato il suo lavoro nel campo dell'arte contemporanea, assumendo particolare rilevanza partire dagli anni novanta in avanti. In primo luogo, per essere stato un pioniere nell'affrontare questioni di identità nazionale, dimostrando una vicinanza emotiva e una finezza satirica quando questo problema divenne una delle preoccupazioni sostanziali che attraversavano il mondo culturale nella regione. In secondo luogo, per essersi dedicato, grazie alle sue opere e al suo carisma persona-

### EL FANTASMA Y SU RÉPLICA

Acerca de *La ley del embudo*, instalación de Mario Sagradini en la 57.<sup>a</sup> Bienal de Venecia

I.

Habiéndose iniciado en Uruguay como artista y estudiante de arquitectura a mediados de la década de 1960, Mario Sagradini desarrolló un trabajo en el campo del arte contemporáneo que fue adquiriendo peculiar relevancia a partir de los años noventa. En primer lugar por haber sido pionero en el abordaje de cuestiones relativas a la identidad nacional demostrando cercanía afectiva y sutileza satírica cuando esa problemática constituía una de las preocupaciones sustantivas que recorrían el campo cultural en la región. En segundo lugar por haberse perfilado, debido a su obra

### THE GHOST AND HIS REPLICA

About *La ley del embudo* (*The law of the Funnel*), an installation by Mario Sagradini at the 57<sup>th</sup> Venice Biennale

I.

Having started in Uruguay as an artist and a student of architecture in the mid-1960s, Mario Sagradini developed his work in the field of contemporary art, which became increasingly known from the nineties onwards. Firstly, because he was a pioneer in addressing issues related to national identity, showing affective closeness and satirical subtlety when this problem constituted one of the substantial concerns that appeared in the cultural field in the region. Secondly, for becoming an attractive and new reference for the promotion of emerging young artists in the nineties, due

le, come punto di riferimento senza precedenti nella promozione di giovani artisti emergenti negli anni novanta, e in terzo luogo, per aver coltivato fino ad oggi una maniera singolare di approcciarsi e interpretare quella facoltà creatrice di significato che chiamiamo *arte*, curiosando negli interstizi della storia e della vita quotidiana. La raccolta di piccoli oggetti e immagini (di solito di tipo autobiografico), la diffidenza non ostentata che porta a scoprire il punto inaspettato in cui si rompe la logica del reale (l'incontro con il dettaglio rivelatore), la riconfigurazione poetica della memoria (la restituzione di un'aura ad immagini destinate all'oblio), la deriva nel mondo delle parole e delle cose per utilizzare gli artefatti come testi e i testi come artefatti, sono, tra gli altri temi, i segni distintivi della sua alleanza personale con le pratiche del «vivere bene l'arte».

Le installazioni realizzate a partire dagli anni '90 possiedono una componente allegorica, in qualche modo collegata alla trasmissione sia concettuale che surrealista, attraverso la quale l'artista mette alla prova il suo senso del *logos* nel regno del *ludus*, getta uno sguardo

y carisma personal, como referente para las promociones de artistas jóvenes emergentes, y en tercer lugar por haber cultivado hasta hoy una singular manera de entender y de ejercer esa facultad creadora de sentido que llamamos *arte*, hurgando en los intersticios de la historia y la vida cotidiana. El coleccionismo de pequeños objetos y de imágenes (en general de corte autobiográfico); la suspicacia sin alardes para descubrir el punto inesperado en el que se quiebra la lógica de lo real (el encuentro con el detalle revelador); la reconfiguración poética de la memoria (la devolución del aura a imágenes camino del olvido); la deriva en el mundo de las palabras y las cosas para utilizar los artefactos como textos y los textos como artefactos, son, entre otros asuntos, signos distintivos de su pacto personal con las prácticas del «buen vivir en el arte».

Las instalaciones que realizó desde la década de los años noventa poseen una componente alegórica —de alguna manera vinculable al legado tanto conceptual como surrealista— mediante la cual el artista pone a prueba su sentido del *logos* en el reino del *ludus*, proyecta su mirada irónica en el reino del absurdo, propo-

to his work and personal charisma. And, third, for having cultivated a unique way of understanding and exercising that ability of creating meaning that we call *art*, digging into the interstices of history and everyday life. The collection of small objects and images (in general, autobiographical), the suspicion without boasting to discover the unexpected point in which the logic of reality breaks (the encounter with the disclosing detail), the poetic reconfiguration of memory (the return of the aura to images that are about to be forgotten), the wandering through the world of words and things to use artifacts as texts and texts as artifacts are, among other things, distinctive signs of his personal covenant with practices of “good living in art”.

The installations made since the 1990s have an allegorical component —somehow linked to the legacy both conceptual and surrealist— through which the artist tests his sense of the *logos* in the realm of *ludus*, projects his ironic look into the realm of the absurd, proposes fortuitous encounters in the realm of antagonism and applies the principle of interference in the realm of the foreseeable:

Corrales para ganado  
Uruguay, 1917- 1918

Archivo Asociación Rural del Uruguay (ARU)



**Sagadini tratta con empático humor temas e íconos de la cultura popular y explora puntualmente ciertos elementos de la tradición local, urbana y rural, incluyendo al paisaje como territorio cultural, como naturaleza «antropologizada».**

ironico al mondo dell'assurdo, propone incontri fortuiti nel regno della contrarietà e applica il principio di ingerenza nella sfera del prevedibile: interferire l'intelligibilità immediata di spazi e cose, postulare la necessità di una lettura differente, inappropriata, non avvezza, obbligare a porsi domande quando ci si aspettava solo certezze.

Tratta con umore empatico argomenti e icone della cultura popolare ed esplora alcuni elementi puntuali della tradizione locale, urbana e rurale, tra cui il paesaggio come territorio culturale, come natura antropizzata. Molto spesso ricorre all'utilizzo di oggetti di

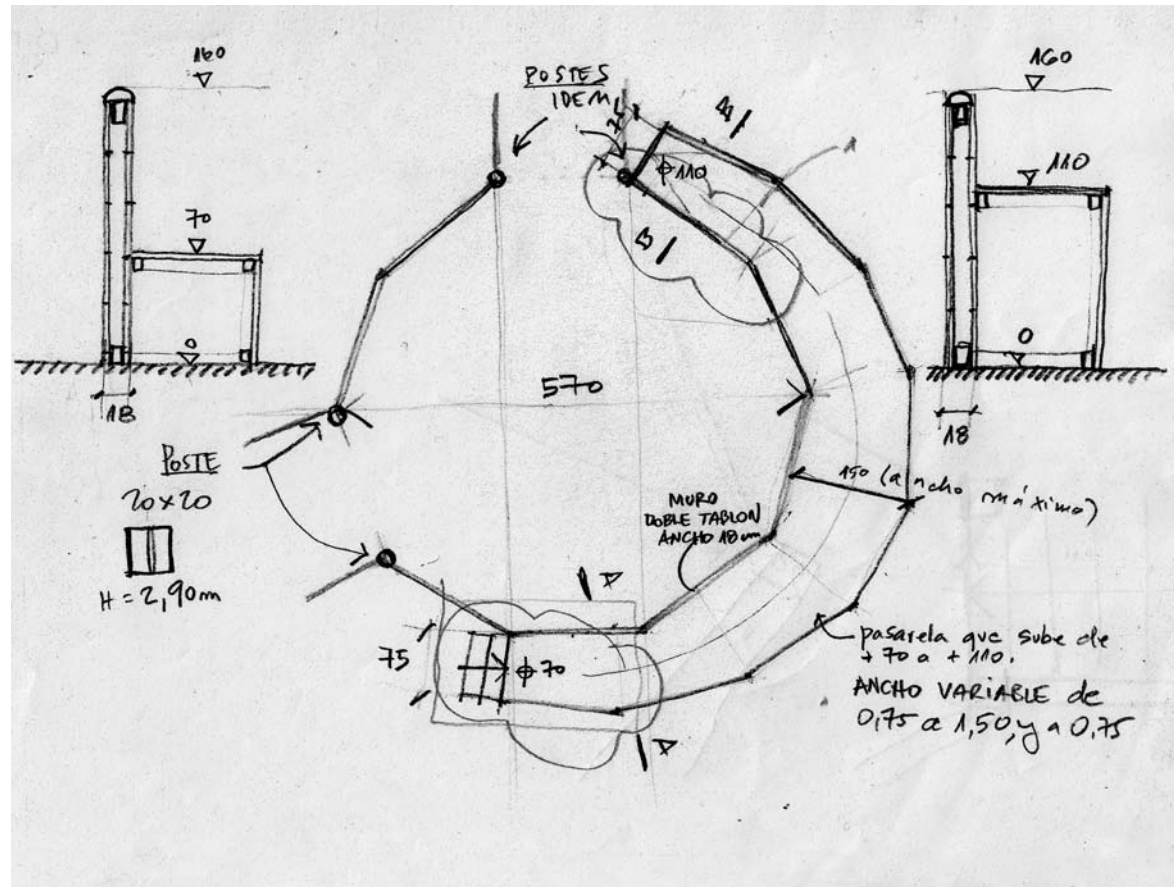
ne encuentros fortuitos en el reino de lo antagónico y aplica el principio de interferencia en el reino de lo previsible: interferir la inteligibilidad inmediata de los espacios y las cosas; postular la necesidad de una lectura extraña, inapropiada, deshabituada; obligar a desentrañar únicamente interrogantes donde eran esperables las certezas.

Trata con empático humor temas e íconos de la cultura popular y explora puntualmente ciertos elementos de la tradición local, urbana y rural, incluyendo al paisaje como territorio cultural, como naturaleza «antropologizada». Es muy frecuente que recurra a objetos usados

to interfere with the immediate intelligibility of spaces and things, to propose the need for a strange, inappropriate, abandoned reading, to obligate to unravel questions only where certainties were expected.

He deals with topics and icons of popular culture, with empathetic humour and specifically explores certain elements of local, urban and rural tradition, including landscape as the cultural territory, as an "anthropologized" nature. It is very frequent that he resorts to objects used in daily tasks to nourish his symbolic devices. For this reason, I have considered it pertinent to apply to this author, in general, the motto of

Arq. Jorge Di Pólito,  
 Mario Sagradini  
 Replanteo de embudo del 1900  
 Dibujo a lápiz  
 sobre papel, 2015  
 Autor: Arq. Jorge Di Pólito  
 24 x 30 cm



uso quotidiano per nutrire i suoi dispositivi simbolici, ragione per la quale ho ritenuto opportuno applicare a questo autore, in generale, l'appellativo di «artista-etnografo». Questo senza nulla togliere che, lavorando spesso con l'impostazione etnografica, lo fa anche, egoisticamente, con frammenti significativi della storia, in modo che attraverso pratiche artistiche ravviva alternativamente (o contemporaneamente) l'artista storico e l'artista antropologo.

C'è una lunga tradizione, oggigiorno discussa, della «ideologia del testo» che persiste nella cosiddetta «nuova antropologia» e altri approcci disciplinari delle scienze umane, che rende le pratiche culturali e le forme materiali che generano (quelle che nutrono il campo dell'etnografia come scienza descrittiva) possano essere lette non solo come testi decodificabili, ma anche come enunciati estetici. Questo approccio all'arte, alla storia e all'etnografia porta a molti equivoci.

Hal Foster<sup>1</sup> si chiede se un tale approccio potrebbe contribuire ad una idealizzazione o falsa attribuzione con la quale l'antropologo si

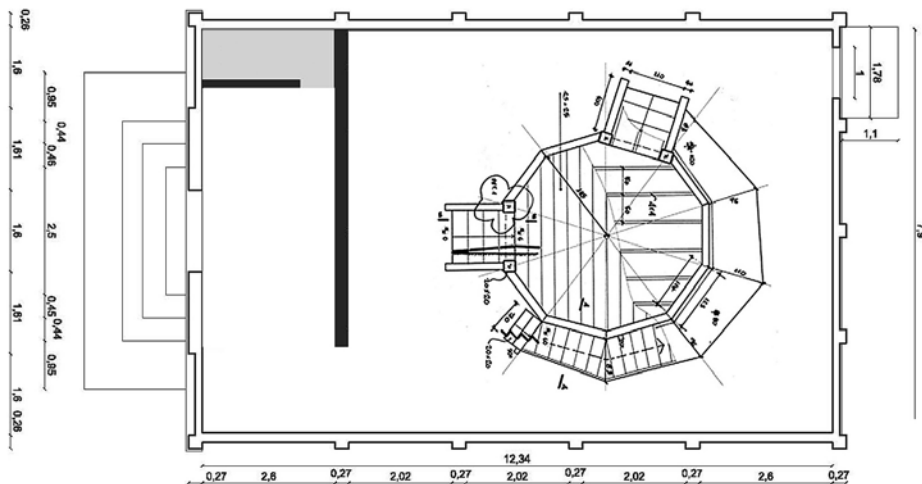
en tareas cotidianas para nutrir sus dispositivos simbólicos, razón por la cual he considerado pertinente aplicar a este autor, de manera general, el mote de «artista-etnógrafo». Dicho esto sin desmedro de que, al trabajar a menudo con el hallazgo etnográfico, lo hace también, interesadamente, con fragmentos significativos de la historia, de modo que a través de las prácticas de arte hace resurgir alternativamente (o simultáneamente) al artista historiador y al artista antropólogo.

Hay una larga y hoy discutida tradición de la «ideología del texto» que persiste en la llamada «nueva antropología» y en otros abordajes disciplinares de las ciencias humanas, lo que hace que las prácticas culturales y las formas materiales que ellas generan (las que nutren el campo de la etnografía en tanto ciencia descriptiva) puedan ser leídas no solamente como textos decodificables, sino además como enunciados estéticos. Este acercamiento de arte, historia y etnografía, da lugar a no pocos malentendidos. Hal Foster<sup>1</sup> se pregunta si tal acercamiento podría estar contribuyendo a una idealización o falsa atribución mediante la cual el antropólogo se arrogaría las facultades

“artist-ethnographer”. I mention this, without prejudice to the fact that, often, when working with the ethnographic find, he also works, with interest, with significant fragments of the Uruguayan history. Thus, through the practices of art, the historian and the anthropologist reappear alternately (or simultaneously).

There is a nowadays controversial longstanding tradition of the “ideology of the text” that persists in the so-called “new anthropology” and other disciplinary approaches to the human sciences, which makes that cultural practices and the material forms that they generate (which nourish the ethnography field as a descriptive science) can be read not only as decodable texts, but also as aesthetic statements. This art, history and ethnography approach gives rise to several misunderstandings. Hal Foster<sup>1</sup> wonders whether such an approach might be contributing to an idealization or false attribution by which the anthropologist would claim the abilities of an artistic interpreter of the cultural text. He also proposes the same question reversed, to wonder if the artist would not be tempted to construct his own image like that of an ethnographer determined to give aes-

**Mario Sagradini**  
*La ley del embudo*  
 Planta general, 2016  
 Pabellón Uruguay  
 Bienal de Venecia



arrogerebbe la facoltà di interprete artistico del testo culturale. La stessa questione si presenta anche invertita, chiedendosi se l'artista non stia tentando di costruire la propria immagine come un etnografo determinato a dare estetica al testo antropologico culturale, o tentato a considerarsi uno storico il cui discorso si svilupperebbe principalmente attraverso il linguaggio simbolico, con l'inclinazione a mi-

de un intérprete artístico del texto cultural. La misma cuestión también la propone invertida, para preguntarse si el artista no estaría tentando a construir su propia imagen como la de un etnógrafo empecinado en «estetizar» el texto antropológico de la cultura, o tentado a considerarse un historiador cuyo discurso se desarrollaría predominantemente en lenguaje simbólico, con inclinación a micro-narrativas

thetic to the anthropological text of culture, or tempted to consider himself a historian whose speech would develop predominantly in a symbolic language, leaning towards differential or self-referential, expressionist, existentialist or surrealist micro-narratives.

Within this framework, I intend to address some reflections on the art piece that Sagradini is going to present at the 57<sup>th</sup> Venice Biennale,



cro-narrazioni differenziali o autoreferenziali, espressioniste, esistenzialiste o surreali.

In questo quadro ho intenzione di affrontare alcune riflessioni rispetto all'opera che Sagradini presenta alla 57<sup>a</sup> Biennale di Venezia, costituita da un recinto per il bestiame chiamato «imbuto» (o *forcing pen*) utilizzato in passato per compiti rurali nel Rio de la Plata, che l'artista ricostruisce a partire da una fotografia sbiadita e scura, quasi illeggibile.

Avendo la sua origine nel lavoro inerente all'allevamento, questo artefatto —esposto ora con il titolo *La legge dell'imbuto*<sup>2</sup>— ostenta un posto legittimo negli archivi descrittivi delle arti descrittive e dell'etnografia popolare rurale. La sua trasposizione artistica comporta, in una certa misura, un modo per «ritornare al surrealismo etnografico», come proponeva James Clifford<sup>3</sup> — per favorire la cancellazione di una netta divisione tra la sfera dell'arte e l'etnografia. Mi fermerò in quest'ultimo punto cercando di problematizzare, intorno ad esso, la suggestiva frase di Hal Foster, secondo la quale «la svolta etnografica dell'arte contemporanea è guidato dagli sviluppi verificatisi

diferenciales o autorreferenciales, expresionistas, existencialistas o surreales.

Dentro de este marco pretendo abordar algunas reflexiones sobre la pieza que Sagradini presenta en la 57<sup>a</sup> Bienal de Venecia, consistente en una forma de corral para ganado llamado *embudo* («*forcing pen*») utilizado antiguamente en las faenas rurales del Río de la Plata, que el artista reconstruye a partir de una fotografía desvanecida y oscura, al borde de lo ilegible.

Por tener su origen en labores pecuarias, este artefacto —expuesto ahora con el rótulo *La ley del embudo*<sup>2</sup>— ostenta un legítimo lugar en los archivos descriptivos de la imaginaria y la etnografía popular rural. Su puesta en situación de arte implica, hasta cierto punto, una manera de «regresar al surrealismo etnográfico» —como lo proponía James Clifford<sup>3</sup>— propiciando la cancelación de una división tajante entre el campo del arte y el de la etnografía. Me detendré en este último asunto buscando problematizar, en torno al caso, la sugerente frase de Hal Foster según la cual «el giro etnográfico en el arte contemporáneo es impulsado por los desarrollos habidos

consisting in a cattle forcing pen shape called “funnel”, used in rural activities in the Rio de la Plata, which the artist has reconstructed from a barely visible faded and dark photograph.

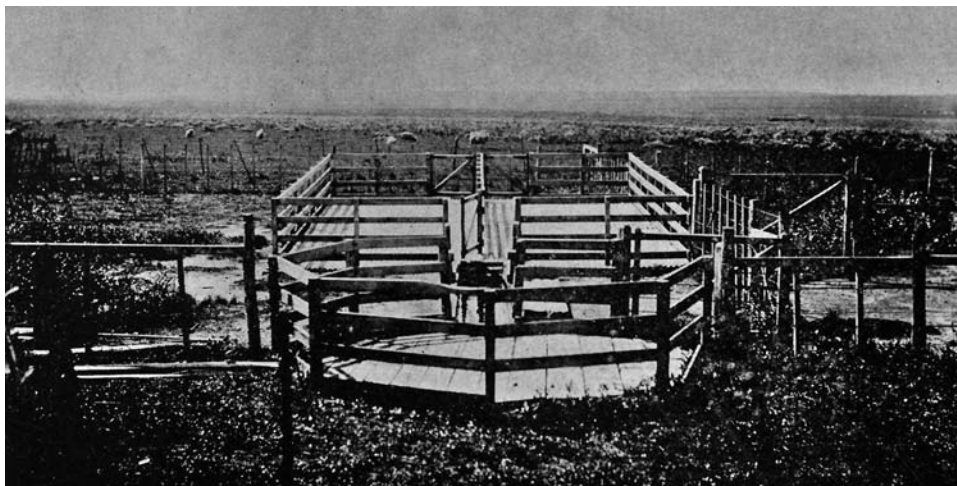
Due to its origin in livestock work, this artifact —now exposed under the title *La ley del embudo*<sup>2</sup>— has a legitimate place in the descriptive archives of rural popular ethnography and imagery. Putting it into an art situation implies, to a certain extent, a way of “returning to ethnographic surrealism” —as James Clifford<sup>3</sup> proposed— by fostering the cancellation of a sharp division between the field of art and that of ethnography. I will dwell on this last issue, about the case, trying to question Hal Foster's suggestive phrase, according to which “the ethnographic shift in contemporary art is driven by developments in the minimalist genealogy of art over the last thirty years”<sup>4</sup> (1988).

## II.

Firstly, Sagradini's work should be distinguished from the minimalist heritage, since the latter tends to conceive an object which, by being identical to itself, is stripped of any historicity, contrary to the determined adherence that this

Baño para ganado  
Uruguay, 1917- 1918

ARU



nella genealogia minimalista dell'arte nel corso degli ultimi trent'anni»<sup>4</sup> (1988).

II .

In primo luogo, si dovrebbero individuare i lavori di Sagradini con influenza minimalista per il solo fatto che quest'ultima tende a concepire un oggetto che, identico a se stesso, è spogliato di tutto la storicità, in contrasto

en la genealogía minimalista del arte durante los últimos treinta años»<sup>4</sup> (1988).

II .

En primer lugar habría que deslindar la obra de Sagradini de la herencia minimalista por el solo hecho de que esta última tiende a concebir un objeto que, por idéntico a sí mismo, está despojado de toda historicidad, contrariamente a

artist proposes about the historical and social contents implicit in his system of images. Secondly, *La ley del embudo* is not a tautological object, it is not "only what is seen", as a minimalist orthodox clause<sup>5</sup> expresses, since its structural articulations are not capricious; on the contrary, they suggest obedience to a hidden functional logic. Although the object does not refuse the remote antecedents that

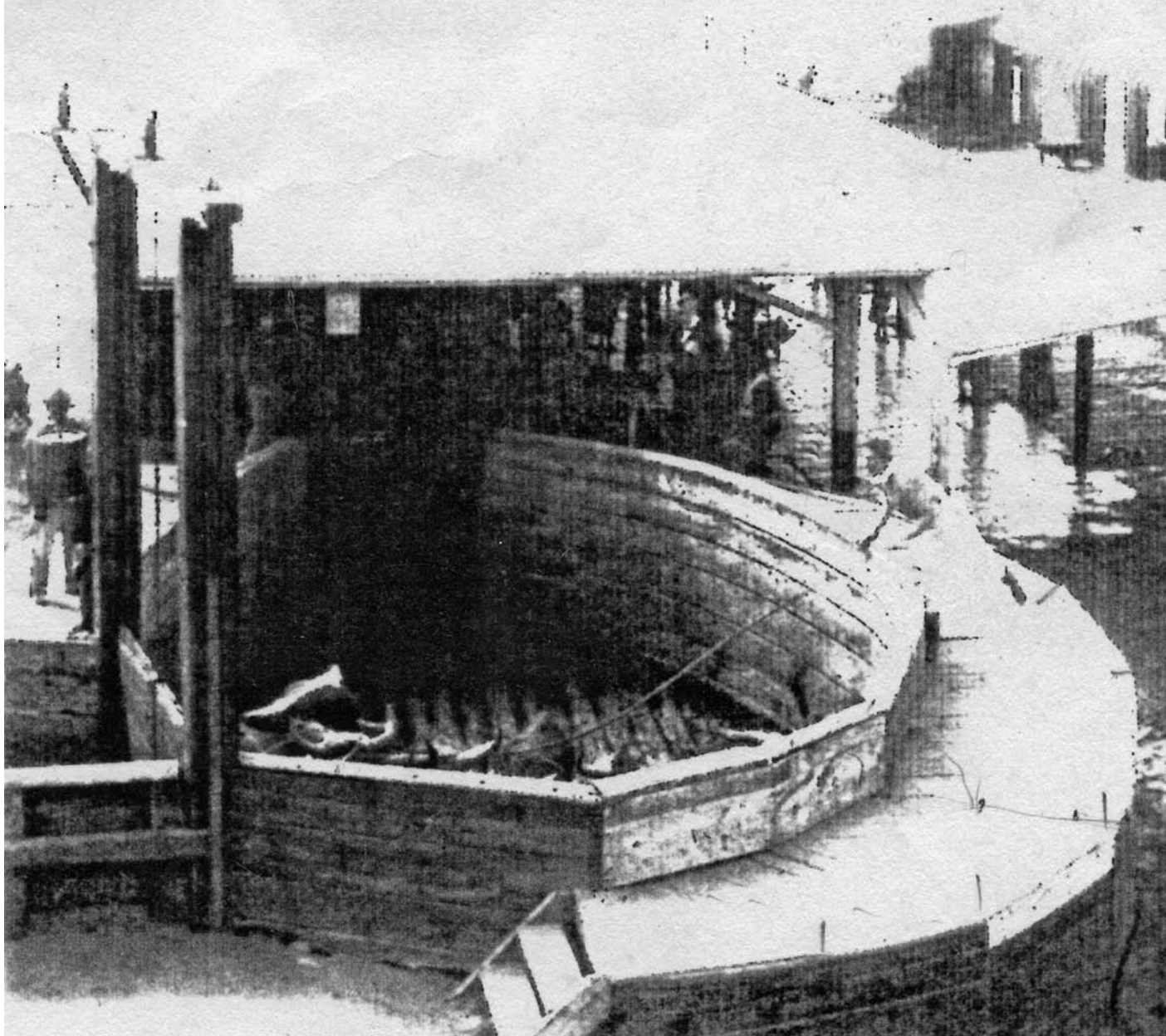
con la decisione che questo artista manifesta rispetto ai contenuti storici e sociali impliciti nel suo sistema di immagini. In secondo luogo, *La legge dell'imbuto* non è un oggetto tautologico, non si limita ad essere «solo ciò che si vede» come recita una condizione minimalista ortodossa<sup>5</sup>, perché i loro giunti strutturali non risultano capricciosi; al contrario, suggeriscono obbedienza a una logica funzionale occulta. Nonostante l'oggetto non rinunci ai remoti precedenti che ne modellarono la forma, nemmeno li enuncia. Suggerisce l'esistenza di una storia che lo spiega, però non lo incarna. Mentre si installa nello spazio con assoluta autonomia, non è fine a se stessa, ma è lo schermo dietro il quale ha luogo il potere inquietante del non dichiarato a prima vista. Da qui nasce la possibilità di uno sguardo che si spinge ad esplorare l'oscurità metaforica delle sue latenze immaginarie. Ha la forma di un luogo per determinati corpi, ma si espone senza. Estratto da ogni contesto si presenta come una cella vuota, come scenario illusorio che ha perso la memoria che si aspetta di essere ora sostituita dalla presenza

la decisa adhesión que este artista predica respecto a los contenidos históricos y sociales implícitos en su sistema imaginal. En segundo lugar *La ley del embudo* no es un objeto tautológico, no se limita a ser «solo lo que se ve» como reza una cláusula minimalista clásica<sup>5</sup>, ya que sus articulaciones estructurales no resultan caprichosas, muy por el contrario, sugieren obediencia a una lógica funcional oculta. Si bien el objeto no renuncia a los antecedentes remotos que modelaron su forma, tampoco los enuncia. Sugiere la existencia de una historia que lo explica, pero no la encarna. Si bien se instala en el espacio con absoluta autonomía, ella no se agota en sí misma, sino que es la pantalla detrás de la cual se dirime el poder inquietante de lo no declarado a primera vista. De allí surge la posibilidad de una mirada que puja para explorar la oscuridad metafórica de sus latencias imaginarias. Tiene la forma de un lugar para determinados cuerpos, pero se exhibe sin ellos. Extraído de todo contexto se ofrece como celda vacía, como escenario fantasmático cuya memoria perdida espera ser sustituida ahora por la presencia de otros cuerpos capaces de ocuparlo. Lo que aquí se

shaped it, neither does it state them. It suggests the existence of a history that explains it, but does not embody it. Although it is installed in the space with absolute autonomy, it does not wear itself out, it is the screen behind which the disturbing power of the invisible at first sight is settled. Hence, the possibility arises that a look struggles to explore the metaphorical darkness of its imaginary latencies. It has the form of a place thought for certain bodies, but is exhibited without them. Out of all contexts, it is offered as an empty cell, as a phantasmagorical scenario whose lost memory hopes to be replaced now by the presence of other bodies capable of occupying it. What is proposed here is not the tautological indifference to the identical to itself (as in Donald Judd's<sup>6</sup> "specific objects"), but the exploratory attitude of a contingent fact that must be experienced in space and time. That is to say, something a little closer to what Robert Morris<sup>7</sup> already suggested in his precise distance from the most orthodox minimalist genealogy.

There are two aspects combined in this proposal: on the one hand the format of architectural constitution and on the other the

Embudo  
para ganado  
Uruguay, circa 1910  
Foto de prensa, s/d



di altri corpi in grado di occuparlo. Ciò che qui viene proposto non è l'indifferenza tautologica del uguale a se stesso (come negli «oggetti specifici,» di Donald Judd<sup>6</sup>) ma l'atteggiamento esplorativo di un fatto contingente che deve essere sperimentato nello spazio e nel tempo, vale a dire, qualcosa di un po' più vicino a quanto già affrontato da Robert Morris<sup>7</sup> nel suo distanziarsi millimetrico dalla genealogia minimalista più ortodossa.

Ci sono due aspetti coniugati in questa proposta: da una parte il formato architettonico e dall'altra la vocazione teatrale dell'installazione. Il primo è dovuto alla funzione originale del «imbuto» in base al quale presenta porte, accessi, recinzioni, rivestimenti e altri meccanismi che danno al tutto una configurazione adeguata alla scala umana e vicina al linguaggio architettonico. Il secondo dipende dalle condizioni di installazione, dalla sua concezione scenografica, che invita i visitatori a discutere collettivamente con l'artefatto per colmare la barriera virtuale imposta dallo spettacolo.

Queste caratteristiche conferiscono all'opera una ragione storica e una funzione attuale

propone no es la indiferencia tautológica ante *lo igual a sí mismo* (como en los «objetos específicos» de Donald Judd<sup>6</sup>), sino la actitud exploratoria de un hecho contingente que debe ser *experimentado* en el espacio y en el tiempo, es decir, algo un poco más cercano a lo que ya planteaba Robert Morris<sup>7</sup> en su milimétrico alejamiento de la genealogía minimalista más ortodoxa.

Hay dos aspectos conjugados en esta propuesta: por un lado el formato de complejidad arquitectónica y por otro la vocación teatral de la instalación. El primero obedece a la función original del «embudo», en virtud de la cual posee portales, accesos, breches, paramentos y otros dispositivos que otorgan al conjunto una configuración apropiada a la escala humana y cercana al lenguaje de la arquitectura. El segundo es tributario de las condiciones de montaje, de su concepción escenográfica, que invita al visitante a dialogar corporalmente con el artefacto para franquear la barrera virtual que impone el espectáculo.

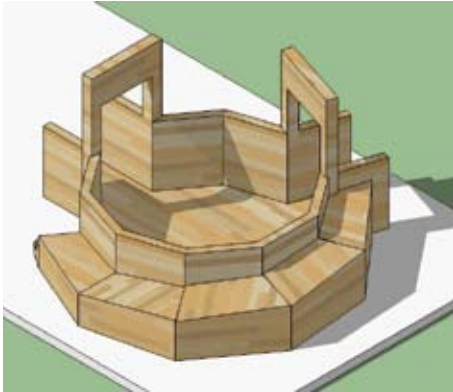
Tales características otorgan a la obra una razón histórica y una función actual dispuesta al juego de los significados, lo cual la separa

theatrical vocation of the installation. The first one obeys the original function of the “funnel”, by virtue of which it includes portals, access gates, cattle chutes, walls, and other devices that give the whole a configuration appropriate to human scale and close to architecture language.

The second one is a consequence of the assembly conditions and its scenography conception, which invites the visitor to engage in a physical dialogue with the artifact to cross the virtual barrier imposed by the sight.

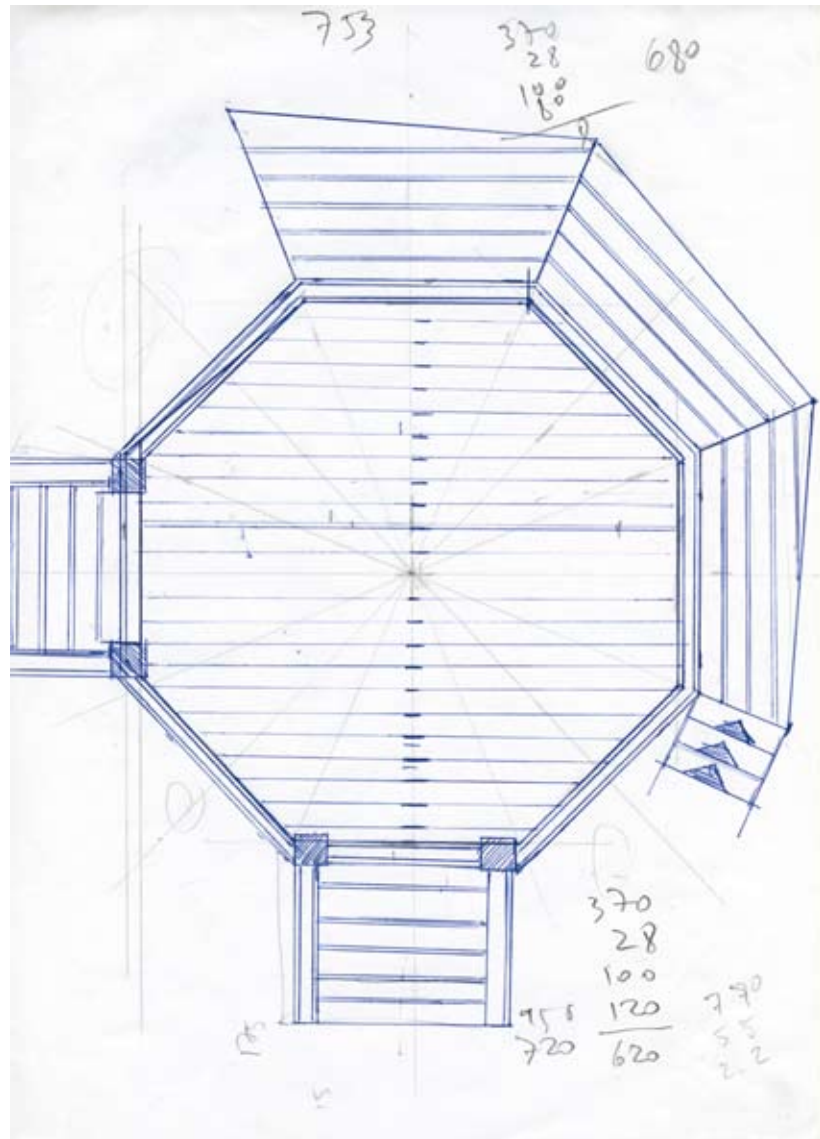
Such characteristics give the work a historical reason and a current function prepared to the game of meanings, which separates it from the classical minimalist drift. It also separates, but for different reasons, from the large wooden constructions made by *Los Carpinteros*<sup>8</sup>, rich in purely formalist ingenious games, if not subject (more recently) to relational art scripts within the framework of market architecture.

This piece shows a discreet formal boast, as well as an ethic support: on one hand, it is liable to the most diverse readings without disturbing its identity as an ethnographic object, and, on the other, it preserves its historical thickness



Estudio para Pabellón de Uruguay, 2016

Imagen digital: Arq. Gustavo Sureda



**Oscar Inderkum**

Planta de estudio, 2017

Tinta sobre papel

30 x 24 cm

disposte al gioco dei significati, che la separa dalla deriva minimalista classica. Si distingue inoltre, anche se per altri motivi, dalle grandi costruzioni in legno di *Los Carpinteros*<sup>8</sup> ricchi di giochi ingegnosi puramente formalistici, quando non soggetti (più recentemente) a copioni di arte relazionale all'interno del mercato architettura.

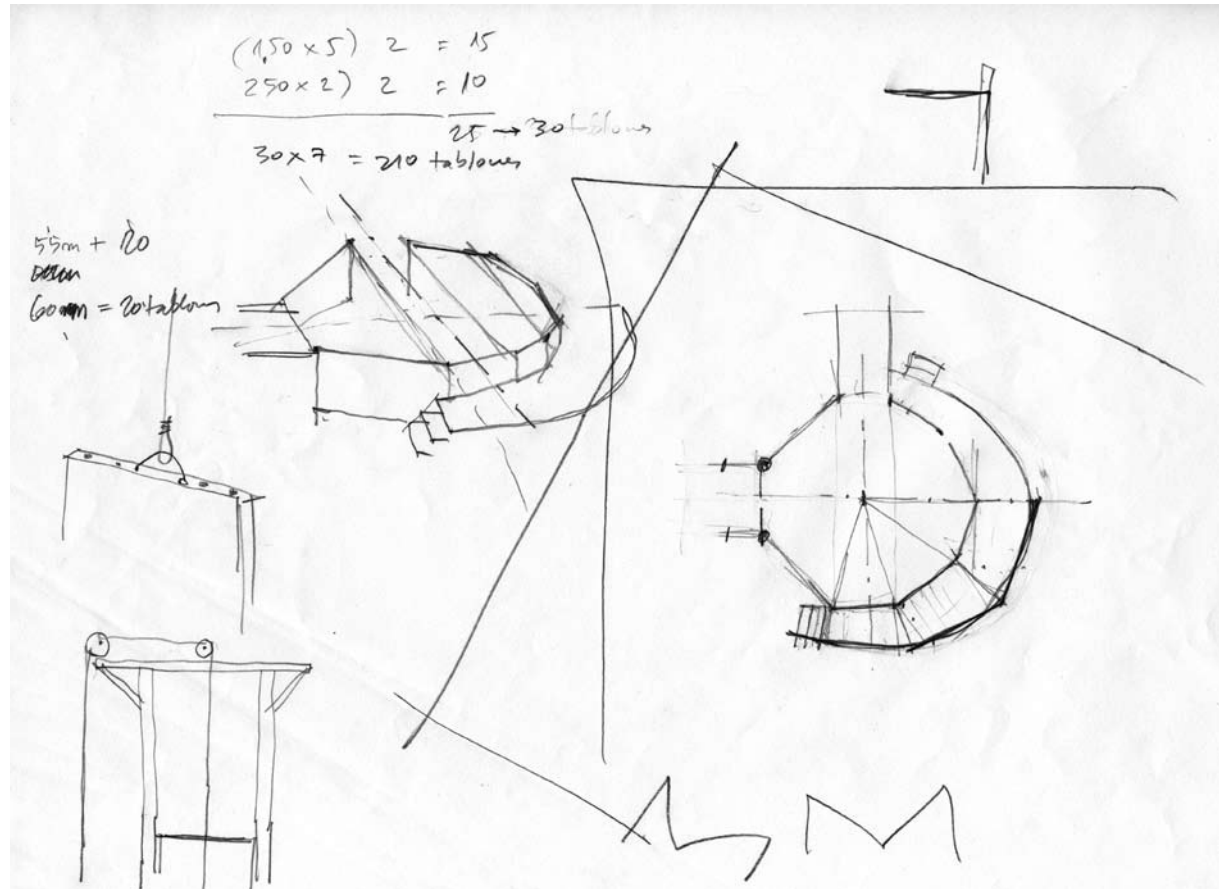
Il pezzo, così come presenta una discreta presunzione formale, denota anche il sostegno di etica: da un lato, è interpretabile attraverso le più diverse letture senza venir disturbata nella sua identità di oggetto etnografico, e d'altra parte, al conservare segretamente il suo spessore storico data la fedeltà allo schema morfologico originale. La presenza di tale volontà formale esplicita, accompagnata da un'etica radicata in una storia e un'identità culturale, permette a quest'opera di essere un esempio dei due modelli, in una certa misura contraddittori, di cui l'arte e l'antropologia si son serviti. In primo luogo, dal momento che questa volontà di forma ferrea implica una sospensione di significato, lasciando l'artefatto nudo, totalmente in balia degli elementi se-

de la deriva minimalista clásica. También se aparta, aunque por otros motivos, de las grandes construcciones en madera de *Los Carpinteros*<sup>8</sup>, ricas en juegos ingeniosos puramente formalistas, cuando no sujetos (más recientemente) a guiones de arte relacional en el marco de una arquitectura de mercado.

Así como la pieza exhibe una discreta jactancia formal también denota el respaldo de una ética: por un lado al ser pasible de las más diversas lecturas sin perturbar su identidad de objeto etnográfico, y, por otro, al preservar secretamente su espesor histórico mediante la fidelidad al esquema morfológico original. La presencia de esa voluntad formal explícita acompañada de una ética sustentada en una historia y en una identidad cultural, hace que esta obra sea partícipe de los dos modelos (en cierta medida contradictorios) en los que el arte y la antropología han abrevado. En primer lugar, dado que aquella imperativa voluntad de forma implica una suspensión de los significados dejando al artefacto desnudo, en la más absoluta intemperie semántica, la obra participa del primero de aquellos dos modelos: el del giro lingüístico y estructuralista

through fidelity to the original morphological diagram. The presence of this explicit formal will, accompanied by an ethic based on a history and a cultural identity, allows this work to participate in the two (to some extent contradictory) models by which art and anthropology have been nourished. Firstly, since this imperative formal will implies a suspension of meanings, leaving the artifact naked in the most absolute semantic vulnerability, the work participates in the first of these two models: that of the linguistic and structural turn that occurred in the sixties, which proclaims the autonomy and sovereignty of the text as such, out of its circumstances. Secondly, since it responds to an ethic aligned with the exhumation of the past and identity problems, the work participates in the second model, which proclaims the adherence to context and historicity references. Due to its similarity with this second aesthetic and epistemological model, *La ley del embudo* breaks with the theoretical presumptions of minimalism.

On the other hand, if zoomorphic or anthropomorphic reminiscences can be found implied in the appearance of this piece, they do not pay tribute to the unity, simplicity and



**Mario Sagradini**  
La ley del embudo

Arq. **Jorge Di Pólito**  
Boceto de estudio, 2015  
Lápiz sobre papel  
20 x 27 cm



mantici, l'opera si sottopone al primo di questi due modelli: quello dell'orientazione linguistica e strutturalista prodotto negli anni '60, che predica l'autonomia e la sovranità del testo in quanto tale, estirpato delle circostanze. Poi, rispondendo ad un'etica allineata con l'esumazione del passato e con problemi d'identità, partecipa al secondo modello, che predica la soggezione a riferimenti di contesto e storicità. A causa della sua affinità con questo secondo modello estetico ed epistemologico *La legge dell'imbuto* rompe con i presupposti teorici del minimalismo.

Inoltre, se l'aspetto di questo lavoro può dare reminiscenze zoomorfe o antropomorfe, queste non rendono omaggio a l'unità, la semplicità e la simmetria del volume come sosteneva Michael Fried<sup>9</sup> in merito al presunto antropomorfismo minimalista. Al contrario, sarebbero derivati da una forma asimmetrica, articolata e organica, in cui il decagono regolare centrale dà coerenza formale mentre sostiene la dinamica chiaramente leggibile del totale, in dialogo con il corpo e la statura umana. L'oggetto viene offerto quindi non solo

producido en los años sesenta, que predica la autonomía y soberanía del texto como tal, extirpado de su circunstancia. Seguidamente, por responder a una ética alineada con la exhumación del pasado y con problemáticas de identidad, participa del segundo modelo, que predica la sujeción a referentes de contexto y de historicidad. Por su afinidad con este segundo modelo estético y epistemológico *La ley del embudo* rompe con los presupuestos teóricos del minimalismo.

Por otra parte, si en el aspecto de esta pieza pueden encontrarse implícitas reminiscencias zoomórficas o antropomórficas, ellas no rinden tributo a la unidad, simpleza y simetría del volumen como argumentaba Michael Fried<sup>9</sup> respecto al presunto antropomorfismo minimal. Por el contrario, serían derivadas de una forma asimétrica, articulada y orgánica, en la que el decágono regular central otorga consistencia formal al tiempo que sostiene la dinámica claramente legible del conjunto, en diálogo con el cuerpo y la estatura humana. El objeto se ofrece así no solamente como testimonio mudo de antiguos menesteres (en principio ignorados por el visitante), sino que,

symmetry of volume, as Michael Fried<sup>9</sup> stated about the presumed minimalist anthropomorphism. On the contrary, they would be derived from an asymmetric, articulated and organic form, in which the central regular decagon gives formal consistency while maintaining the clearly readable dynamics of the whole, in dialogue with human body and height. The object is thus offered, not only as a mute testimony of old (at the beginning, ignored by the visitor) things, but also, mainly as a place for the visual, corporal and haptic experience of form and space in the present time. This intentional crossing of different temporalities, recalls a phrase by W. Benjamin included in *El libro de los pasajes* (*The book of passages*):

An image is that in which the Then and the Now come together in a flash of lightning [...]. If the relation of the present to the past is purely temporal and continuous, the relation of the Then to the Now is dialectical: it is not something that develops, but a broken image.

Further on, the explanatory power of this paragraph may be better appreciated when we consider the artifact as a “choppy” image



**Mario Sagradini**  
Sin título, 2015

Embudo en madera  
320 x 850 x 850 cm  
Museo Nacional de Artes Visuales, MVD, 2016

come testimonianza muta di antiche occupazioni, inizialmente ignorate dal visitatore, ma è offerto principalmente come luogo di esperienza visiva, fisica e tattile della forma e dello spazio nel tempo presente. In questo incrocio intenzionale di temporalità differenti merita menzionare la frase di W. Benjamin in *I «passages»* di Parigi:

Un'immagine è quel che il Passato si riunisce al Oggi in un lampo [...]. Se il rapporto della presente con il passato è puramente temporale, continuo, il rapporto del Passato con l'Oggi è dialettica: non è qualcosa che si sviluppa, ma un'immagine non a fuoco.

Successivamente si potrà forse apprezzare meglio la potenza esplicativa di questo paragrafo, quando si considererà l'opera come un'immagine non a fuoco tra il vecchio originale e la replica attuale.

Una storia che ripercorre più di cento anni di lavoro rurale uruguayano è racchiusa metonimicamente in questo artefatto e si trasferisce ad un continente che non fa eccezione nell'applicazione della legge che dà nome all'opera; ancora meno in un momento critico per i paesi

antes que nada, se ofrece como un lugar para la experiencia visual, corporal y háptica de la forma y del espacio en tiempo presente. Este cruce intencional de temporalidades diferentes amerita traer a colación cierta frase de W. Benjamin en *El libro de los Pasajes*:

Una imagen es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago [...]. Si la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino que es una imagen entrecortada.

Más adelante tal vez se aprecie mejor el poder explicativo de este párrafo, cuando consideremos al artefacto como una imagen «entrecortada» a medio camino entre el original antiguo y la réplica actual.

Una historia que abarca más de cien años del trabajo rural uruguayo se encierra metonimicamente en este artefacto y se trasladada a un continente que no es excepción en la aplicación de la ley que da nombre a la obra; menos aún en un momento crítico para los países deudores y para los miles de refugiados. Sin embargo, en el diálogo de objeto y enuncia-

halfway between the old original and the current replica.

A history that encompasses more than a hundred years of Uruguayan rural labor is metonymically enclosed in this artifact and is transferred to a continent that is no exception in the application of the law that gives name to the work; especially at a critical time for debtor countries and refugee groups. However, in the dialogue between object and statement established by *La ley del embudo*, there is no direct allusion to particular situations: the enigma of form dominates any contempt of verbal allegory, although it imposes itself as a metaphor of power, as long as it keeps in its ancestors a political machine destined to decide the final fate of bodies. Contrary to the use of language in minimalist tautology, which reinforces what is seen and known (as with the words box, cube, empty, clear, glass, in the "5 cubes of glass" by Joseph Kosuth), the phrase *La ley del embudo* constitutes a displacement of the image with respect to the verb, an affirmation of the significant misunderstanding on the apparent certainty that governs the visible.



debitori e i gruppi di rifugiati. Senza dubbio, nel dialogo di oggetto e enunciato che mette in gioco *La legge dell'imbuto*, non è anticipato alcun riferimento diretto a situazioni particolari: l'enigma della forma domina ogni disprezzo di allegoria verbale, anche se si impone come metafora del potere, nella misura in cui conserva nei loro antenati una macchina politica destinata a decidere il destino dei loro corpi. Contrariamente all'uso del linguaggio nella tautologia minimalista, che rafforza il visto e conosciuto (come succede con le parole scatola, cubo, vuoto, chiaro, contenitore, nei «cinque cubi di cristallo» di Joseph Kosuth), il termine *La legge dell'imbuto* costituisce uno spostamento dell'immagine rispetto al verbo, un'affermazione dell'errore trascendentale rispetto alla certezza apparente che governa il visibile.

### III .

Come già è stato detto, in questa opera non può essere ignorata la condizione teatrale (che Michael Fried considerava «anti-arte»), in quanto le sue dimensioni e il montaggio chiudono deliberatamente la proverbiale trasparenza del cubo bianco museografico, con

do que pone en juego *La ley del embudo*, no está prefigurada ninguna alusión directa a situaciones particulares: el enigma de la forma domina cualquier desacato de la alegoría verbal, aunque se impone como *metáfora del poder*, en la medida que guarda en sus ancestros una máquina política destinada a decidir el destino de los cuerpos. Contrariamente al uso del lenguaje en la tautología minimalista, que viene a reforzar lo visto y consabido (como sucede con las palabras *caja, cubo, vacío, claro, recipiente*, en los «5 cubos de cristal» de Joseph Kosuth), el término *La ley del embudo* constituye un desplazamiento de la imagen con respecto al verbo, una afirmación del equívoco trascendental sobre la certeza aparente que rige lo visible.

### III .

Como ya fue dicho, no es posible desconocer en esta obra una *condición teatral* (esa que Michael Fried consideraba «anti-arte») ya que sus dimensiones y montaje clausuran deliberadamente la proverbiale transparencia del cubo blanco museográfico mediante la prepotencia de un objeto que ocupa y obli-

### III .

As already mentioned, it is not possible to ignore a theatrical condition in this work (that which Michael Fried considered “anti-art”), since its dimensions and assembly deliberately close off the proverbial transparency of the white museographic cube, through the arrogance of an object that occupies and visually obliterates the container space. Thus, certain requirements governing museum distances are intentionally transgressed in favor of the theatricality of an artifact that reproduces its prison contraction in the space around it, since it is architecture within architecture. Such an artifact is, simultaneously, protagonist and stage, and, at the same time, it arrogates the right to administrate the *time* that paths and looks take, which is a theatrical vector in the strict sense.

Its inert presence, despite adjusting to human height, exerts a formal and scale friction against the architectural “wrapping” of the pavilion, strong enough for us to recognize in it a monumental aspiration which at the same time insinuates a mysterious and ritual character. This last aspect raises the suspicion, among others, of being before a container suitable for sacri-



l'arroganza di un oggetto che occupa e ostruisce visivamente lo spazio che lo contiene. Così, alcune caratteristiche che regolano le distanze all'interno dei musei sono intenzionalmente violate a favore della teatralità di un oggetto che riproduce la restrizione carceraria nello spazio che la circonda, perché si tratta di un'architettura all'interno di un'altra architettura. Tale oggetto è allo stesso tempo protagonista e scenario del suo stesso protagonismo, mentre si appropria dell'amministrazione del *tempo* che sommerge i percorsi e i punti di vista, un vettore propriamente teatrale.

La sua presenza inerte, pur essendo conforme alla statura umana, esercita un attrito formale e di scala contro il «contenitore» architettonico del padiglione, abbastanza forte da permettere di riconoscere in essa un'aspirazione monumentale che insinua, al tempo stesso, un aspetto misterioso e rituale. Quest'ultima particolarità insinua anche il sospetto di essere di fronte ad un contenitore atto a funzioni sacrificali: uno spazio con due aperture (una d'entrata e l'altra d'uscita) che opera selettivamente su tutti coloro che

tera visualmente al espacio contenedor. De este modo ciertos requisitos que rigen las distancias museográficas son intencionalmente transgredidos a favor de la teatralidad de un artefacto que reproduce su contracción carcelaria en el espacio que le rodea, ya que se trata de una arquitectura dentro de otra arquitectura. Tal artefacto es, simultáneamente, protagonista y escenario de su protagonismo, a la vez que se arroga la administración del *tiempo* que insumen los trayectos y las miradas, un vector propiamente teatral.

Su presencia inerte, a pesar de ajustarse a la estatura humana, ejerce una fricción formal y de escala contra el «envoltorio» arquitectónico del pabellón lo suficientemente fuerte como para que reconozcamos en ella una aspiración monumental que insinúa, al mismo tiempo, un carácter misterioso y ritual. Este último aspecto habilita la sospecha, entre otras, de estar ante un contenedor apto para funciones sacrificiales: una cámara con dos aberturas (una de admisión y otra de emisión) que opera selectivamente sobre todos aquellos que se encuentran bajo leyes clasificatorias y discriminatorias. El decágono del espacio

ficial functions: a chamber with two openings (one of admission and one of release) that operates selectively on all those who are under classification and discriminatory laws. The central space decagon has its most disturbing indicators in two high guillotine-like portals that crown the exit gates. The whole piece suggests that there is something we need to know, something that is beyond the simple and exotic object of wood, something spectral and invisible to the eye. This disturbing dimension is part of a fatal poetics that tends to put the nature of the artifact on the edge of the sinister.

However, it does not exhibit the dark clues that would correspond to the hidden nature of its history. It is not made up of gray, worn, beaten and bloody woods. On the contrary, it shows a neat youthful nakedness, a clear woodwork of refined appearance. This apparently paradoxical fact deserves a final reflection.

First, let us admit that Sagradini does not exhume a piece in which history would be incarnated as a palimpsest, with traces of use and adversities accumulated over time. In the case of *La ley del embudo*, the replica is the ghost of the original; the geometric model

sono sotto un potere classificatorio e discriminatorio. Il decagono dello spazio centrale presenta indizi più inquietanti, con due alti portoni che coronano l'apertura verso l'esterno a mo' di ghigliottina: tutto ciò intensifica la convinzione che c'è qualcosa che non sappiamo, qualcosa che va oltre il semplice ed esotico oggetto di legno, qualcosa di spettrale che si nasconde allo sguardo. Tale dimensione inquietante è parte di una poetica fatale che tende a mettere al margine del sinistro la natura del manufatto.

Tuttavia, questo non mostra gli oscuri indizi che sarebbero naturalmente conformi alla sua storia celata. Il manufatto non è costituito da legni grigi e usurati, contusi e insanguinati. Al contrario, si presenta con una linda nudità giovanile, con una rivestitura chiara di aspetto raffinato. Questo fatto, apparentemente paradossale, merita un'ultima riflessione.

In primo luogo, dobbiamo ammettere che Sagradini non riesuma un pezzo in cui la storia è incarnata come un palinsesto con tracce d'uso e disgrazie accumulate nel tempo. Nel caso de *La legge dell'imbuto* la repli-

central tiene sus indicadores más inquietantes en dos altos portales que coronan el vínculo con el exterior a modo de guillotinas, todo lo cual encierra la convicción de que hay algo que nos falta conocer, algo que está más allá del simple y exótico objeto de madera, algo espectral que se niega a la mirada. Esa dimensión inquietante es parte de una poética fatal que tiende a poner al borde de lo siniestro la índole del artefacto.

Sin embargo, este no exhibe los oscuros indicios que corresponderían a la naturaleza oculta de su historia. No está conformado por maderas grises y gastadas, golpeadas y ensangrentadas. Por el contrario, se presenta con una pulcra desnudez juvenil, con un claro maderaje de depurado aspecto. Este hecho, aparentemente paradójico, amerita una última reflexión.

En primer lugar, admitamos que Sagradini no exhuma una pieza en la cual la historia estaría encarnada como un palimpsesto con las huellas del uso y de las adversidades acumuladas en el tiempo. En el caso de *La ley del embudo* la réplica es el fantasma del original; el modelo geométrico que la sustenta admite

that supports it admits replicability *ad infinitum*, since originality does not lie in each particular object but in its matrix conception, in the formal (mental) model extracted from a blurred photographic image.

Sagradini does not exhibit the ruin generated by history, but the archetype that gave rise to a history. In this piece there is an intellectual work of archaeological exhumation, not of an object, but of its image. Thus, from the moment that the image reacquires physical corporality in an artifact, it appears as a "newborn" that invokes a history but does not contain it, a circumstance that is repeated in every replica.

Lacan has contributed to forge this notion of creation in art related to *repetition*<sup>10</sup>, implying the presence of something that intermittently begins to exist again, something that behaves like an absolute novelty in each emergency; every repetition is a revelation. Without attempting to explore this matter philosophically, let us say that Kierkegaard<sup>11</sup> already separated on one hand the *repetition* and on the other the *Platonic remission*, arguing that in the former the repeated object



ca è il fantasma dell'originale; il suo modello geometrico ne permette la replicabilità *ad infinitum*, dal momento che l'originalità non risiede in ogni oggetto particolare, ma nella sua concezione primordiale, nel modello formale (mentale) estratto da una immagine fotografica sfocata.

Sagradini non espone la rovina generata dalla storia, ma l'archetipo che ha portato a quella storia. Qui vi è un lavoro intellettuale di esumazione archeologica, ma non più un oggetto, ma della sua immagine. Così che dal momento in cui questa immagine torna ad avere una corporalità fisica in un manufatto, questo appare come un «neonato» che richiama una storia che non contiene, circostanza che ripete ciascuna delle repliche.

Lacan ha contribuito a forgiare questa nozione di creazione in arte legata alla *ripetizione*<sup>10</sup> in quanto comporta la presenza di qualcosa che ad intermittenza torna ad esistere, qualcosa che in ciascuna delle sue apparizioni si comporta come novità assoluta; ogni ripetizione è una rivelazione. Senza pretendere di esplorare filosoficamente questo

la replicabilità *ad infinitum*, ya que la originalidad no reside en cada objeto particular sino en su concepción matricial, en el modelo formal (mental) extraído de una borrosa imagen fotográfica.

Sagradini no expone la ruina generada por la historia, sino el arquetipo que dio lugar a una historia. Hay en esto un trabajo intelectual de exhumación arqueológica, pero ya no de un objeto, sino de su imagen. De modo tal que, desde el momento que esa imagen vuelve a adquirir corporalidad física en un artefacto, este aparece como un «recién nacido» que invoca una historia pero no la contiene, circunstancia que se repite en cada una de las réplicas.

Lacan ha contribuido a forjar esta noción de la creación en el arte vinculada a la *repetición*<sup>10</sup> en tanto implica la presencia de algo que intermitentemente comienza a existir de nuevo, algo que en cada una de sus emergencias se comporta como novedad absoluta; cada repetición es una revelación. Sin pretender explorar filosóficamente este asunto, digamos que ya Kierkegaard<sup>11</sup> separaba por un lado la *repetición* y por otro la *remisión platónica*, argumentando que en la primera el ob-

is part of the idea that generates it, while in the second one the physical object refers to an idea located elsewhere, within the order of the significant. The idea of *repetition as rebirth*, which overlooks the loss of the aura in the technical reproducibility proposed by Benjamin, is applicable to the present case. In *El Sofista (The Sophist)*, Plato distinguishes between the *art of making* and the *art of finding* or *fishing* (the latter is strictly applicable in the case of Sagradini), but we cannot ignore that there is a symbiosis between the two ways of “making art”, since the artist does what is necessary to be able to find.

Let's go back to *La ley del embudo*: here the artist is not the one who creates by searching, but the one who finds by selecting. On the one hand, the object is selected through a photograph as the appropriate representation of an idea, and on the other, that idea selects among the many possible ways of presenting the object, the one that best suits its symbolic potentialities.

It might be said —as a touch of humor— that Sagradini is the fisherman skilled in the art of unexpected, rhetorically timely acquisi-

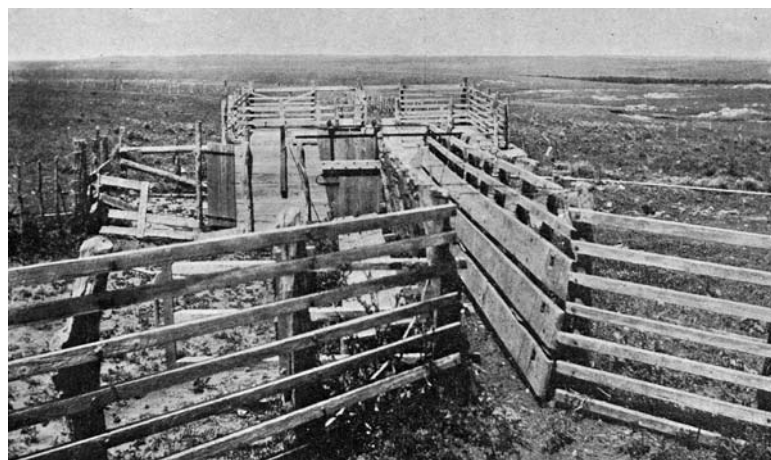
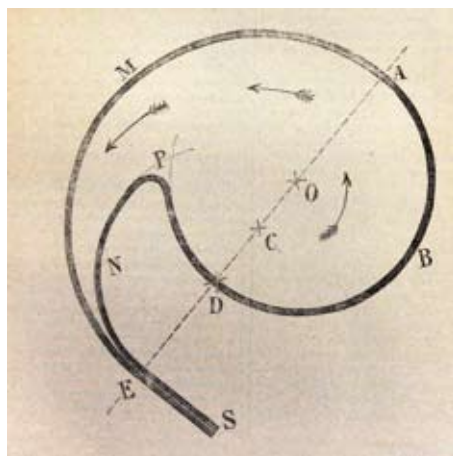
**Carlos A. Arcena**

Proyecto para manga  
de tres centros, 1886

Revista de la ARU

Foto (derecha):  
Bretes y baños  
para ganado,  
1917-1918

ARU



tema, diciamo che già Kierkegaard<sup>11</sup> separava da una parte la *ripetizione* e l'altra il *rinvio platonico*, sostenendo che nel primo l'oggetto che si ripete è parte dell'idea che esso genera, mentre nel secondo l'oggetto fisico si riferisce ad un'Idea situata altrove, nell'ordine del trascendente.

L'idea di *ripetizione come rinascita*, che domina la perdita di aura nella riproducibilità

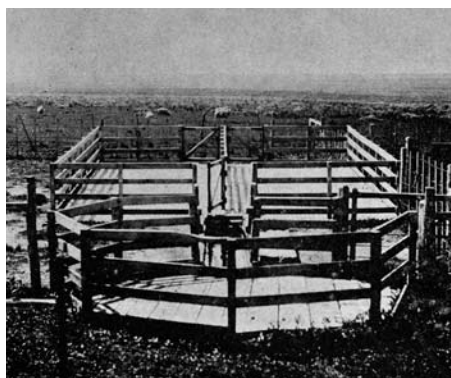
jeto que se repite forma parte de la idea que lo genera, mientras que en la segunda el objeto físico remite a una Idea ubicada en otro lugar, dentro del orden de lo trascendente. La idea de *repetición como renacimiento*, que pasa por alto la pérdida del aura en la reproducibilidad técnica planteada por Benjamin, es aplicable al caso que nos ocupa. En *El Sofista*, Platón distingue entre *arte de hacer* y *arte de*

tions, for which he never stops searching between writing and the visual object, by sewing up languages from various sources. For this reason, he would not be able to forgive me if I do not include here, as a post data, a text by Jose Hernandez extracted from *El gaucho Martín Fierro*, prose in verse written in 1872 by that outstanding literary anthropologist of Río de la Plata rural life, who I suppose had no

tecnica sollevata da Benjamin, è applicabile in questo caso. Nel *Sofista*, Platone distingue tra *l'arte di fare* e *l'arte di trovare* o di afferare (quest'ultima rigorosamente valida nel caso di Sagradini), ma non possiamo evitare di pensare che ci sia una simbiosi tra i due modi di «fare arte» perché l'artista fa quello che deve, per trovare.

Torniamo a *La legge dell'imbuto*: qui l'artista non è colui che crea cercando, ma colui che trova selezionando. Da un lato, l'oggetto viene selezionato attraverso una fotografia come rappresentante appropriato di un'idea, e dall'altra parte, quella idea seleziona tra le possibilità messe in gioco dall'oggetto, quella che meglio si adatti al suo potenziale simbolico.

Si potrebbe dire, per essere ironici, che Sagradini è l'esploratore esperto nell'arte dei ritrovamenti inaspettati, retoricamente opportuni, per quello che continua a tracciare solchi tra la scrittura e l'oggetto visuale, rammentando linguaggi di diversa provenienza. Per questo motivo non sarebbe in grado di perdonarmi se non includessi, come un post scriptum, un testo di José Hernández estratto



*encontrar* o de pescar (este último de estricta vigencia en el caso de Sagradini), pero no podemos dejar de pensar que hay una simbiosis entre ambas maneras de «hacer arte», ya que el artista hace lo que necesita hacer para poder encontrar.

Volvamos a *La ley del embudo*: aquí el artista no es *el que crea buscando*, sino el que *encuentra seleccionando*. Por un lado el objeto es seleccionado a través de una fotografía como el adecuado representante de una idea, y por otro, esa idea selecciona entre las posibles puestas en obra del objeto, aquella que más se adecúa a sus potencialidades simbólicas.

news about Solon, Plutarch and Anacarsis the Scythian:

*There are plenty of learned Professors,  
and, I do not doubt they know a lot,  
but I am a rough man,  
and although I don't understand  
/much of this  
every day I can see  
they apply the law of the funnel. ■*

da *El gaucho Martín Fierro*, poema in versi scritto nel 1872 da quel preminente antropologo letterario rioplatense che, immagino, mancava di notizie circa Solon, Plutarco e Anacharsis il sciita:

*Hay muchos que son doctores,  
y de su ciencia no dudo,  
mas yo que soy hombre rudo,  
y aunque de esto poco entiendo  
diariamente estoy viendo  
que aplican la del embudo. ■*

Podría decirse —como nota de humor— que Sagradini es el pescador experto en el arte de las adquisiciones inesperadas, retóricamente oportunas, para lo que no deja de hurgar entre la escritura y el objeto visual zureciendo lenguajes de diversas procedencias. Por esta razón él no sería capaz de perdonarme si no incluyo aquí, a modo de postdata, un texto de José Hernández extraído de *El Gaucho Martín Fierro*, prosa en verso escrita en 1872 por ese destacado antropólogo literario de la vida rural rioplatense que supongo carecía de noticias acerca de Solón, de Plutarco y de Anacarsis el escita:

*Hay muchos que son doctores,  
y de su ciencia no dudo,  
mas yo que soy hombre rudo,  
y aunque de esto poco entiendo  
diariamente estoy viendo  
que aplican la del embudo. ■*



## APPUNTI

- 1 Foster, Hal (ed. or. 2001): *L'artista come etnografo. In Il ritorno del reale*, 2006, Postmedia books edizioni.
- 2 La legge dell'imbuto è un'espressione popolare utilizzata in molti paesi per indicare la disuguaglianza sociale nell'applicazione della giustizia e del diritto: «La ley del embudo: lo estrecho para muchos y lo ancho para pocos» (La legge dell'imbuto: la parte stretta per molti e la parte larga per pochi).
- 3 Clifford, James: *Dilemas de la cultura*. Gedisa, Barcelona, 1995, p.28. Ed.Or. 1988. I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX, 1993, Bollati Boringhieri. Clifford insiste con la necessità di tornare al «surrealismo etnografico» degli anni venti per rompere la divisione tra le discipline artistiche e l'etnografia, divisione che, secondo lui, «limita il potere analitico di quest'ultima e la vocazione sovversiva delle prime».
- 4 Foster, Hal (ed. or. 2001): *L'artista come etnografo. In Il ritorno del reale*, 2006, Postmedia books edizioni.
- 5 Mi riferisco a *What you see is what you see*, la celebre risposta di Frank Stella a una domanda del critico Bruce Glaser rispetto al vicolo cieco della pittura (1964).

## NOTAS

- 1 Foster, Hal: *El artista como etnógrafo*. El retorno de lo real. Ediciones Akal, 2001, pág 185.
- 2 *La ley del embudo* es una expresión popular utilizada en muchos países para designar la desigualdad social en la aplicación de la justicia y el derecho: «La ley del embudo: lo estrecho para muchos y lo ancho para pocos».
- 3 Clifford, James: *Dilemas de la cultura*. Gedisa, Barcelona, 1995. Pág. 28. Primera edición en inglés: 1988. Clifford insiste en la necesidad de volver al «surrealismo etnográfico» de los años veinte para romper la división disciplinaria entre arte y etnografía, división que, según él, «restringe el poder analítico de esta última y la vocación subversiva del primero».
- 4 Foster, Hal: *El artista como etnógrafo*. El retorno de lo real. Ediciones Akal, 2001, pág 188.
- 5 Me refiero a *what you see is what you see*, la célebre respuesta de Frank Stella a una pregunta del crítico Bruce Glaser sobre el callejón sin salida de la pintura (1964).
- 6 Judd, Donald: *Objetos específicos. Escritos de Artistas-1960/1970*. Glória Ferreira and Cecília Cotrim Compiladores. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2006. La primera versión de este

## NOTES

- 1 Foster, Hal (2001): *The artist as an ethnographer*. In *El retorno de lo real* (The return of the real) (p. 185). Madrid: Akal Editions.
- 2 The law of the funnel is a popular phrase used in many countries to refer to the social inequity of the legal system, in the application of law and justice: "The law of the funnel: the width for the few, the narrow for the many".
- 3 Clifford, James (1995): *Dilemas de la cultura*, p. 28. Barcelona: Gedisa. [First edition in English: 1988]. Clifford insists on the need to return to the "ethnographic surrealism" of the 1920s to break the disciplinary division between art and ethnography, a division which, according to him, "restricts the analytical power of the latter and the subversive vocation of the former."
- 4 Foster, Hal (2001): *El artista como etnógrafo*. In *El retorno de lo real* (p. 185). Madrid: Akal Editions.
- 5 I refer to «What you see is what you see», Frank Stella's famous response to a question by the critic Bruce Glaser about the dead end of painting (1964).
- 6 Judd, Donald (1965): *Specific objects*. In *Writings of Artists - 1960/1970*.

- 6 Judd, Donald (ed. or. 1965): «Specific Objects». In *Complete Writings 1959-1975*, Prof the Nova Scotia, 2005.
- 7 Morris, Robert J. (1995): «Notas sobre escultura». In *Revista de Occidente*, 165, pp. 93-101.
- 8 *Los Carpinteros* è il nome di un collettivo artistico fondato nel 1992 a La Avana, Cuba. Ne fanno parte Marco Antonio Castillo Valdés, Dagoberto Rodríguez Sánchez e Alexandre Jesús Arrechea Zambrano. Attualmente svolgono gran parte del loro lavoro in Spagna.
- 9 Fried, Michael (1967): *Art and Objecthood*.
- 10 Umérez, Osvaldo (1992): «La compulsión a la repetición en Lacan. Seminarios II y XI». In *Puntuaciones freudianas de Lacan: Acerca de 'Más allá del principio de placer'*. Cosentino, J.C., Rabinovich, D.S. (Compiladores). Buenos Aires: Ed. Manantial. [N.d.T. non tradotto in italiano]
- 11 Kierkegaard, Sören (1996): *La ripetizione*, Rizzoli.
- texto en inglés: Donald Judd: *Specific Objects* (1965).
- 7 Morris, Robert J.: «Notas sobre escultura». *Revista de Occidente*, N.º 165, 1995, págs. 93-101.
- 8 *Los Carpinteros* es el nombre de un colectivo artístico fundado en 1992 en La Habana, Cuba. Lo integran Marco Antonio Castillo Valdes, Dagoberto Rodríguez Sánchez y Alexandre Jesús Arrechea Zambrano. Actualmente desarrollan gran parte de su trabajo en España.
- 9 Fried, Michael: *Arte y objetualidad*. Revista Escáner cultural N°147, mayo 2012. En Internet: <http://revista.escaner.cl/node/6187>. Versión original: Michael Fried: *Art and Objecthood*. 1967.
- 10 Umérez, Osvaldo: «La compulsión a la repetición en Lacan. Seminarios II y XI». *Puntuaciones freudianas de Lacan: Acerca de 'Más allá del principio de placer'*. Compiladores: J.C. Cosentino y D.S. Rabinovich. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.
- 11 Kierkegaard, Sören: *La repetición*. Alianza editorial. 2009.
- Ferreira, Gloria; Cotrim, Cecilia (Compilers), Zahar, Jorge (Editor). Rio de Janeiro, 2006. [First version of this text in English: Judd, Donald (1965): *Specific Objects*].
- 7 Morris, Robert J. (1995): «Notas sobre escultura». In *Revista de Occidente*, 165, pages 93-101. [Original version: Morris, Robert (1966). Notes on Sculpture. Artforums].
- 8 *Los Carpinteros* is the name of an artistic group founded in 1992 in Havana, Cuba, integrated by Marco Antonio Castillo Valdés, Dagoberto Rodríguez Sánchez and Alexandre Jesús Arrechea Zambrano. Currently, they develop much of their work in Spain.
- 9 Fried, Michael (2012): *Arte y objetualidad*. In *Cultural Scanner*, 147. Retrieved from: <[revista.escaner.cl/node/6187](http://revista.escaner.cl/node/6187)>. [Original version: Fried, Michael (1967: *Art and Objecthood*)]
- 10 Umérez, Osvaldo (1992): "The compulsion to repetition in Lacan. Seminars II and XI". In *Freudian Punctuations of Lacan: About "Más allá del principio de placer"* (Beyond the principle of pleasure). Cosentino, J.C., Rabinovich, D.S. (Compilers). Buenos Aires: Manantial Publishers.
- 11 Kierkegaard, Sören (2009): *La repetición (The repetition)*. Alianza Publishers.



## Lucía Sagradini

### ANIMA ARTE

*In memoria di Daniel Arasse*

Descritto come un etnografo da Gabriel Peluffo Linari e come storico da Luis Camnitzer, Mario Sagradini è un artista che si serve dell'arte come di una "grafía" per costruire non solamente forme, ma anche intercettazioni di esperienze, riscatti di racconti, di frammenti impercettibili, che provengono da qualsiasi tipo di orizzonte: dalla cultura popolare, dalla cultura erudita o artistica. Attraverso un suo gesto, propone, sempre, una memoria diversa, un modo di dare vita a ciò che vuole stare lì, morto o dimenticato dalla cultura ufficiale. Mario Sagradini è invitato ad una prestigiosa biennale d'arte, quella di Venezia 2017: Viva arte viva!, un tema ricco di vibrazioni e di energia entusiasta, che respinge gli spiriti negativi e sceglie la vita. E per il quale lui propone

### ANIMA ARTE

*En memoria de Daniel Arasse*

Descritto come etnógrafo por Gabriel Peluffo Linari y como historiador por Luis Camnitzer, Mario Sagradini es un artista que se sirve del arte como de una "grafía" para construir no solamente formas sino captaciones de experiencias, rescates de relatos, de fragmentos imperceptibles que provienen de todo tipo de horizontes: de la cultura popular, de la cultura erudita o artística, pero que, por su gesto propone, siempre, una memoria diferente, una manera de dar vida a lo que tiende a estar ahí, muerto u olvidado en la cultura oficial. Mario Sagradini es invitado a una bienal de arte prestigiosa, la de Venecia 2017: Viva arte viva!, un tema lleno de vibraciones y de energía entusiasta, que expulsa los malos espíritus y que elige la vida. Y en la cual él propone una

### ANIMA ARTE

*In memory of Daniel Arasse*

Described as an ethnographer by Gabriel Peluffo Linari and as a historian by Luis Camnitzer, Mario Sagradini is an artist who uses art as "graphical symbols" to construct not only forms but also experiences, stories, imperceptible fragments captured from all kinds of sources: popular culture, erudite or artistic culture, but through his gesture he always proposes a different memory, a way of giving life to what is usually there, dead or forgotten by the official culture. Mario Sagradini has been invited to a prestigious art biennial, Venice 2017: Viva arte viva!, a topic full of vibrations and enthusiastic energy that expels evil spirits and chooses life. In this exhibition he proposes an installation called La ley del embudo (The law of the funnel) in the Uruguayan Pavilion.



un'installazione chiamata *La legge dell'imbuto*, nel padiglione uruguayano.

*La legge dell'imbuto*, titolo misterioso, ricorda un frammento di un testo mitico argentino, *El gaucho Martín Fierro* di José Hernández e, con il suo potere evocativo, accompagna e sostiene la presenza di una costruzione a forma di arena, appartenente alla cultura popolare, quella campestre, sottilmente modificata dall'artista e che suscita l'immaginazione degli spettatori, urbani, colti e probabilmente per la maggior parte europei. Si trova qui una prima tensione, una prima stranezza. Questo *ex situ* di una costruzione in legno proveniente da una zona marginale della cultura, con la sua discreta e perturbante evocazione della ghigliottina, risale anche alle origini di una cultura latina e *a priori* lontana, quella dei gauchos, uomini che attraversavano vaste distese di terra, a cavallo, accompagnati da animali e percepiti come uomini liberi. Che strano in una biennale d'arte come quella di Venezia, questa sensazione allo stesso tempo di vicinanza e lontananza.

E' una forma estratta dalla cultura "agraria", una costruzione in legno, uno spazio

instalación llamada *La ley del embudo en el Pabellón Uruguayo*.

*La ley del embudo*, título misterioso, recuerda un fragmento de un texto mítico argentino, *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, título que con su poder evocador acompaña y sostiene la presencia de una construcción en forma de arena, extraída de la cultura "popular", la del campo, sutilmente modificada por el artista y que suscita la imaginación de espectadores, urbanos, cultos y tal vez mayoritariamente europeos. Hay aquí una primera tensión, una primera extrañeza. Este *ex situ* de una construcción en madera que viene de una zona marginal de la cultura, con su discreta y perturbadora evocación de la guillotina, remonta también a los orígenes de una cultura latina y *a priori* lejana, la de los gauchos, hombres que atravesaban vastas extensiones de tierra, a caballo, acompañados de animales y percibidos como hombres libres. Qué extraño, en una bienal de arte como la de Venecia, esta sensación de cercanía y lejanía al mismo tiempo.

Es una forma extraída de una cultura "agraria", una construcción en madera, un espacio

*La ley del embudo*, a mysterious title, recalls a fragment of a mythical Argentine text, *El gaucho Martín Fierro* by José Hernández, a title that with its evocative power accompanies and sustains the presence of a construction in the form of an arena, extracted from popular culture "that of the countryside, subtly modified by the artist which arouses the imagination of urban, cultured and perhaps mostly European spectators. There is a first tension here, a first strangeness. This *ex situ* of a wood construction that comes from a marginal zone of culture, with its discreet and disturbing evocation of the guillotine, also goes back to the origins of an *a priori* distant Latin culture, that of the gauchos: men who used to cross vast extensions of land on horseback, accompanied by animals and considered as free men. What a strange feeling of closeness and remoteness at the same time, in a biennial of art like that of Venice.

The piece is a form extracted from "rural" culture, a construction in wood, a circular space, to which, in their origin, animals were brought in and out and they were selected and manipulated. It also refers to guillotine by



circolare, nel quale, originariamente, si facevano entrare e uscire gli animali, dove venivano selezionati e manipolati. Una forma che allude anche alla ghigliottina con i suoi pilastri ristretti, dominati da un grande rettangolo, che incorniciano l'entrata e l'uscita dell'arena e lasciano intravedere il fantasma di quella costruzione, più antica e con un passato più oscuro. L'apertura verso lo spazio circolare, ricalca la silhouette di quella costruzione, quella macchina della morte e terrore che è stata la ghigliottina, una costruzione che trasforma il "guardare" in espressione di paura. Così, nel mezzo di un evento dedicato alla vita, questo intreccio di forme fa intravedere la morte come punto parossistico al quale la vita ci conduce.

Tramite questa costruzione si espone la nozione di passaggio e di movimento: lo spettatore può stare all'interno dell'arena o dominarla, salendo la piccola scala che porta ad una passerella che circonda lo spazio circolare. Si moltiplicano dunque i punti di vista: dentro o fuori, intorno al recinto o al di sopra di esso. Il visitatore può occupare

circular, al que, en su origen se hacía entrar y salir a los animales, donde se los seleccionaba y se los manipulaba, y que también remite a la guillotina por los pilares estrechos, dominados por un gran rectángulo, que encuadran la entrada y la salida de la arena y dejan planear el fantasma de otra construcción, más antigua y de pasado más sombrío. La apertura hacia el espacio circular perfila la silueta de esta otra construcción, la de la máquina de muerte y de terror que fue la guillotina, una construcción que transforma el «mirar» en expresión de pavor. Así, en medio de un paseo dedicado a la vida, este entrecruzamiento de formas hace surgir la muerte como punto paroxístico al que la vida nos conduce.

En la construcción se expone la noción de pasaje y de movimiento: el paseante puede de manera sucesiva estar en la arena o dominarla, subiendo la pequeña escalera que lleva a una pasarela que rodea el espacio circular. Se multiplican entonces los puntos de vista: adentro, afuera, a lo largo del recinto o por encima de él. El visitante puede ocupar diferentes espacios y experimentar diferentes lugares, sucesivamente como persona o animal.

the narrow pillars, dominated by a large rectangle, which frame the entrance and exit of the arena and let the ghost of another older construction, of a darker past, wander about. The opening to the circular space outlines the silhouette of this other construction, that of the machine of death and terror that was the guillotine, a construction that transforms the "look" into an expression of dread. Thus, in the midst of a walk dedicated to life, this crossing of forms makes death to emerge as a paroxysmal point to which life leads us.

The notion of passage and movement is exposed in this construction: the walker can successively be in the arena or dominate it, climbing a small staircase leading to a walkway that surrounds the circular space. Then the points of view multiply: inside, outside, along the enclosure or above it. The visitor can occupy different spaces and experience different places, successively as a person or animal. This construction brings together, separating them, the combined aspects and —why not— paradoxes of the human condition. The artist offers the experience of animality by establishing a differentiation; the human be-

**The notion of passage and movement is exposed in this construction: the walker can successively be in the arena or dominate it, climbing a small staircase leading to a walkway that surrounds the circular space. Then the points of view multiply: inside, outside, along the enclosure or above it. The visitor can occupy different spaces and experience different places, successively as a person or animal.**

diversi spazi e sperimentare diversi luoghi, prima come persona e poi dal punto di vista dell'animale. La costruzione riunisce, separandoli, i versanti combinati e —perché no— paradossali della condizione umana. L'artista offre l'esperienza dell'animalità stabilendo una dualità; l'uomo costruttore di forme elaborate, di forme per organizzare, per uccidere, ma anche l'uomo prigioniero

La construcción reúne, separándolas, las vertientes combinadas y —por qué no— paradójales de la condición humana. El artista ofrece la experiencia de la animalidad estableciendo la diferenciación; lo humano constructor de formas elaboradas, de formas para organizar, para matar, pero también, lo humano prisionero de una condición animal cada vez más negada por las sociedades modernas. Es una

ing as a constructor of elaborate forms, forms to organize, to kill, but also, the human being prisoner of an animal condition increasingly denied by modern societies. This construction bears a double relationship between human beings and life, in a time of ultra-modernity that seems to create the illusion that there would be only entities and no human beings. The artist extracts a construction from the

di una condizione animale sempre più negata dalle società moderne. E' una costruzione portatrice della doppia relazione dell'essere umano con la vita, in un'epoca di ultramodernità che sembra creare l'illusione che non ci siano altro che enti invece di esseri.

Estrarre dallo spazio popolare della campagna una costruzione per ricordare l'animale che dunque siamo, unendoci e separandoci in uno stesso gesto paradossale. Quello dell'artista. Un artista animale. Proiettato tanto verso la *tekné* quanto verso la vita.

Questo doppio movimento si potenzia nella presenza della costruzione, dato che l'installazione è anche una costruzione di distanze. Bisogna pensare le distanze come nell'universo agrario dal quale essa è stata estratta: a quale distanza deve stare la costruzione dall'edificio nel quale si trova? Dove si costruisce? E da qui un'altra domanda: a quale distanza ci teniamo da questa condizione animale? *Anima* racchiude l'idea di vita e di animale. A che distanza dalla vita ci troviamo? Come si pone il visitatore rispetto a questa situazione paradossale che ci

costrucción portadora de una doble relación del ser humano con la vida, en un tiempo de ultra-modernidad que parece crear la ilusión de que no habría más que entes y no seres. Extraer del espacio popular del campo una construcción para recordar al "animal que entonces somos", mezclándonos y separándonos en un mismo gesto paradójal. El del artista. Un artista animal. Volcado tanto a la *tekné* como a la vida.

Ese doble movimiento se redobra en la presencia de la construcción, ya que la instalación es también una construcción de distancias. Hay que pensar las distancias, como en el universo agrario del que ha sido extraída: ¿a qué distancia tiene que estar la construcción del edificio en el que está? ¿dónde se levanta? De rebote, la pregunta: ¿a qué distancia nos mantenemos de esta condición animal? *Anima* concentra la idea de vida y de animal. ¿A qué distancia de la vida estamos? ¿Cómo se sitúa cada visitante en esa situación paradójal que nos acapara? La instalación, construcción de interrogantes donde la vida se entrecruza con la muerte. Ver se transforma en el sobreentendido de lo que no podemos ver, captu-

popular space of the countryside to remember the "animal that we are", mixing and separating us in the same paradoxical gesture. The artist's gesture, an animal artist, dedicated to both *tekné* and life.

That double movement is redoubled in the construction presence, since the installation is also a construction of distances. We must think of distances, as in the rural universe from which it has been extracted: how far should the construction be from the building where it is? Where should it be built? An indirect question arises: How far should we keep from this animal condition? *Anima* concentrates the idea of life and animal. How far from life are we? Where is each visitor positioned in that paradoxical situation that captures us? The installation is a construction of questions where life is intertwined with death. Seeing becomes the understanding of what we cannot see or capture, that instant in which we experience the end. In *La ley del embudo* what also occurs is that something invisible, something not said is showed, and put into thought. It is not a matter of shaking that man or that woman who looks, but of inciting him or her, by the route and the

**Questo doppio movimento si potenzia nella presenza della costruzione, dato che l'installazione è anche una costruzione di distanze. Bisogna pensare le distanze come nell'universo agrario dal quale essa è stata estratta: a quale distanza deve stare la costruzione dall'edificio nel quale si trova? Dove si costruisce? E da qui un'altra domanda: a quale distanza ci teniamo da questa condizione animale?**

afferra? L'installazione, costruzione di interrogativi dove la vita si incontra con la morte. Vedere si trasforma nel sottinteso di ciò che non possiamo vedere, catturare; questo istante nel quale si fa l'esperienza della fine. Nell'opera *La legge dell'imbuto* ciò che è in gioco è anche una "messa in presenza", una "messa in pensiero" di qualcosa d'invisibile, di qualcosa che non è detto.

rar, ese instante en el que se hace la experiencia del fin. En *La ley del embudo* lo que está en juego es también una puesta en presencia, una puesta en pensamiento de algo invisible, de algo no dicho. No se trata de sacudir a aquel o aquella que mira, sino de incitarlo, por el recorrido y el deambular a experimentar pensamientos que están en el hueco, en los vacíos y ausencias y que están tan presentes

wandering to experience thoughts that are in the gap, in the voids and absences and that are as present as the construction itself. A strange assembly of the animal condition made by the construction, the *tekné*: to make the first energy arise using what denies it.

The human condition is subject to laws and the echo of the lines of *Martin Fierro* insists on the moment when the law, this human con-

Non si tratta di scuotere colui o colei che guarda, ma d'incitarlo, durante il percorso, a sperimentare i pensieri che si trovano nella cavità, nei vuoti, nelle assenze e che sono tanto presenti quanto la stessa costruzione. Strano montaggio dell'animale realizzato dalla costruzione, la *tekné*: far sorgere l'energia originaria utilizzando ciò che la nega.

La condizione umana è sottomessa a leggi e l'eco dei versi del *Martín Fierro* insiste sul momento in cui la legge, questa costruzione umana che organizza la società, è anche ciò che costruisce l'inequità. Qui siamo tutti nell'imbuto, tutti passiamo attraverso la sua esperienza, ma un'esperienza che ci permette di sentire i limiti della vita, della nostra vita, e l'implacabile ingiustizia che si abbatte su di noi, sulla vita. "La legge è una ragnatela" dicono i versi del *Martín Fierro* nello stesso Canto, riprendendo la citazione che il poeta della Banda Oriental, Bartolomé Hidalgo, fa delle parole di Anacarsis: un modo per dire che i grandi se la cavano mentre i poveri soffrono. La ghigliottina era una forma che si ereggeva nelle piazze come stendardo della

come la propria costruzione. Extraño montaje de lo animal realizado por la construcción, la *tekné*: hacer surgir la energía primera utilizando lo que la niega.

La condición humana está sometida a leyes y el eco de los versos de *Martín Fierro* insiste en el momento cuando la ley, esta construcción humana que organiza lo social, es también lo que construye la inequidad. Acá estamos todos en el embudo, todos pasamos por su experiencia, pero una experiencia que nos permite sentir los límites de la vida, de nuestra vida, y la implacable injusticia que se abate sobre nosotros, sobre la vida. "La ley es una tela de araña" dicen los versos de *Martín Fierro* en el mismo Canto, retomando la cita que el poeta de la Banda Oriental, Bartolomé Hidalgo, realiza de las palabras de Anacarsis: una manera de decir que los grandes se las arreglan mientras los pobres la sufren. La guillotina era una forma que planeaba en las plazas como estandarte de la tiranía. Metáfora del cuerpo político. La forma, instalada en el corazón del pabellón, acapara el espacio, lo organiza, y es la marca de la Ley o de la injusticia de la Ley. La construcción reina en

struction that organizes the social life, is also what builds the inequality. Here we are all in the funnel; we all go through this experience, but an experience that allows us to feel the limits of life, of our life, and the implacable injustice that falls on us, on life. "The law is a spider's web" say *Martín Fierro's* verses in the same Canto, recalling the quotation that Bartolomé Hidalgo, Uruguayan poet, makes of the words of Anacarsis: a way of saying that the powerful ones cope with while the poor suffer. The guillotine was a form that appeared in the squares as a banner of tyranny. It is a metaphor of the politic body. The form, installed in the pavilion heart, monopolizes the space, organizes it, and is the mark of the Law or the injustice of the Law. The construction reigns in the center of the space and also shows a strange relation of proportion and light: it is spectacular. The mixture of silence in the wandering and the echoes produced by the noise of the steps accentuates the surface, participates in its monumental and vibrant character; it opens imperceptibly over its tragic aspect. The presence of those who come to discover the installation completes it, since they are who give life to it, that is, they turn it perishable. This



Fotomontaje Castagnello-Guidotti-Peluffo Linari



tirannia. Metafora del corpo politico. La forma, installata nel cuore del padiglione, occupa lo spazio, lo organizza e rappresenta il segno della legge o dell'ingiustizia della legge. La costruzione regna nel centro dello spazio e si apre anche a una strana relazione di proporzione e di luce: è spettacolare. L'unione del silenzio con l'eco dei passi dei visitatori accentua la superficie, partecipa al suo carattere monumentale e vibrante; si apre impercettibilmente sul suo aspetto tragico. La presenza di coloro che vengono a scoprire l'installazione la completa, dato che sono loro stessi che le danno vita, cioè la rendono mortale. Questo spettacolo della legge o della sua "ingiustizia" che può toccare tutti è sottolineato dall'eco lontano della macchina, la ghigliottina. Uno strumento che ha avuto anche una funzione paradossale, quella di macchina della morte e di strumento politico fondatore della Repubblica. Questa ambivalenza dell'oggetto e della cosa vista che si innalza nel padiglione uruguayano offre all'esperienza il suo carattere perturbante, la sua dimensione paradossale, ambiva-

el centro del espacio y se abre también a una extraña relación de proporción y de luz: es espectacular. La mezcla del silencio en el deambular y de los ecos producidos por el ruido de los pasos acentúa la superficie, participa en su carácter monumental y vibrante; se abre imperceptiblemente sobre su aspecto trágico. La presencia de quienes vienen a descubrir la instalación la completa, ya que son ellos los que la hacen vivir, es decir, la vuelven precedera. Este espectáculo de la Ley o de su "injusticia" que puede tocar a cada uno se acentúa por el eco lejano de la máquina, la guillotina. Un instrumento que ha tenido también una función paradójica, el de máquina de muerte y de instrumento político fundador de la República. Esta ambivalencia del objeto y de la cosa vista que planea en el Pabellón Uruguayo proporciona a la experiencia su carácter perturbador, su dimensión paradójica, ambivalente: los mensajes contradictorios que el arte y el artista llevan y transmiten. Si en el Pabellón Uruguayo este año hay una grafía, un historiador o un etnógrafo, entonces es sin duda la grafía de un artista que  *eligió lo pequeño pero también lo perturbador*, a través de la construc-

spectacle of the Law or its "injustice" that can move each visitor is accentuated by the distant echo of the machine, the guillotine. An instrument that has also had a paradoxical function: that of death machine and that of political instrument for the Republic foundation. This ambivalence of the object and the spectacle seen in the Uruguayan Pavilion gives the experience a disturbing character, a paradoxical and ambivalent dimension: the contradictory messages that art and artist carry and transmit. If in the Uruguayan Pavilion this year there is a graphic symbol, a historian or an ethnographer, then it is certainly the graphic symbol of an artist who  *chose the small but also the disturbing*, through the construction of a negative and paradoxical dialectic. It is a thought that can neither be plain nor unique, which preserves its distances and manifests the impossibility of coherence and the refusal to adhere to the unique or to the unit, to the unfair.

The time built by the artist Mario Sagradini is a time that opens the Pavilion of Uruguay to a discussion in which the secret sources of life and the living are intertwined: death, which we will never be able to capture, the tragedy of

lente: i messaggi contraddittori che l'arte e l'artista portano e trasmettono. Se nel padiglione uruguayano quest'anno c'è una grafia, uno storico o un etnografo, allora è senza dubbio la grafia di un artista che ha scelto il *piccolo* ma anche il *perturbante*, attraverso la costruzione di una dialettica negativa, paradossale. Un pensiero che non può essere né uniforme, né unico, che preserva le sue distanze e manifesta l'impossibilità della coerenza e il rifiuto di piegarsi all'unicità o all'unità. All'iniquo.

Il tempo costruito dall'artista Mario Sagradini è un tempo che apre il padiglione uruguayano a una discussione nella quale si intrecciano le fonti segrete della vita e del vivo: la morte, che non potremo mai catturare, la tragedia di una storia, per esempio quella delle dittature latinoamericane e l'impossibilità di vedere: ciò che resterà sempre fuori dallo sguardo di ognuno di noi; nonostante tutti gli sguardi, tutti i tentativi di catturare l'istante. L'istante dell'arrivo della morte sarà sempre qualcosa che sfugge allo sguardo. Ed è prendendo le distanze, gra-



**ción de una dialéctica negativa, paradójal. Un pensamiento que no puede ser ni liso ni único, que preserva sus distancias y manifiesta la imposibilidad de la coherencia y el rechazo de legarse a lo único o a la unidad. A lo inicuo.**

**El tiempo construido por el artista Mario Sagradini es un tiempo que abre el Pabellón del Uruguay a una discusión en la cual se entreveran las fuentes secretas de la vida y de**

a history, for example, that of Latin American dictatorships and the impossibility of seeing: that which will always remain outside the eyes of each one of us; in spite of all the glances, of all the attempts to capture the moment. The moment of the arrival of death will always be something that will escape the glance. And it is by putting a distance, thanks to a wood construction, with the help of the carpenter, with

zie ad una costruzione in legno, con l'aiuto della mano del falegname, con la forma che diventa astratta, che si gioca qui, a Venezia, la materializzazione nello spazio di un pensiero del vedere e la sua impossibilità, un pensiero del vivere ed il suo fallimento, che si gioca negli spazi vuoti della forma. Il pensiero di sapersi solo e tra gli uomini. ■

lo vivo: la muerte, que nunca podremos capturar, la tragedia de una historia, por ejemplo la de las dictaduras latinoamericanas y la imposibilidad de ver: aquello que permanecerá siempre fuera de la mirada de cada uno de nosotros; a pesar de todas las miradas, de todas las tentativas de captar el instante. El instante de la llegada de la muerte será siempre algo que escapará a la mirada. Y es por una puesta en distancia, gracias a una construcción en madera, con la ayuda de la mano del carpintero, con la forma que se vuelve abstracta, donde se juega acá, en Venecia, la puesta en el espacio de un pensamiento del ver y su imposibilidad, un pensamiento del vivir y su fracaso, que se juega en los espacios vacíos de la forma. El pensamiento de saberse solo y entre los hombres. ■

Traducción: **Alicia Migdal**.

the form that becomes abstract, that here, in Venice, a thought of seeing and its impossibility, a thought of living and its failure, is shown in the space and plays in the empty spaces of the form. It is the thought of knowing oneself alone among human beings. ■

## REFERENCIAS

- Arasse, Daniel (1987): *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris: Champs Flammarion.
- Didi-Huberman, Georges (2006): *Le danseur des solitudes*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2006): *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilée.
- Peluffo Linari, Gabriel (2016): *Mario Sagradini: el artista como etnógrafo (Mario Sagradini: the artist as an ethnographer)*. In *Mario Sagradini Vademecum*. Montevideo: MNAV, 2016.

Embudo metálico  
prefabricado, 2016  
Captura de pantalla  
de página de internet, s/d





Arriba, de izquierda a derecha:  
Luigi Mario, Giorgio Comisso, Gianluca Bravin,  
Arq. Sandra Moretto, Michele Bidoli.  
Abajo, de izquierda a derecha: Roberto Beacco,  
Mario Sagradini, Bruno Boz, Arq. Andreas Zigon.





## Luis Camnitzer

### LO STORICO

Durante quasi mezzo secolo di amicizia con Sagradini, una delle sue missioni fallite è stata quella di aiutarlo ad accettare la sua vera vocazione e scrivere una «Storia dell'Uruguay» come avrebbe dovuto essere scritta. Questo sarebbe stato, seguendo l'esempio delle «letterature minori» di Gilles Deleuze e Felix Guattari, un esempio di «piccola storia», che invece di raccontare grandi battaglie e cataclismi d'impatto egemonico, si dedica umilmente a descrivere piccoli eventi che passano inosservati, che vengono letti come sintomi di fenomeni più importanti. La rilevanza di queste storie minori è la percezione della società che generano.

Sagradini mi aprì gli occhi quando, ad esempio, mi fece notare il fatto che le camicie rosse dei garibaldini vennero pensate ricalcando i grembiuli da macellaio che erano in

### EL HISTORIADOR

Durante casi medio siglo de amistad con Sagradini, una de las misiones fallidas fue lograr que este asumiera su verdadera vocación y escribiera una «Historia del Uruguay» tal como esta debería haber sido escrita. Ello hubiera sido, siguiendo el ejemplo de las «literaturas menores» de Gilles Deleuze y Felix Guattari, un ejemplo de «pequeña historia», la cual en lugar de recoger grandes batallas y cataclismos con un impacto hegemónico se dedica en forma más humilde a registrar pequeños eventos desapercibidos, los cuales son leídos como síntomas de aquello más importante. Lo relevante de estas historias menores es la imagen comunitaria que estas generan.

Sagradini me abrió los ojos con datos tales como, por ejemplo, el hecho de que las camisas rojas del ejército de Garibaldi fueron diseñadas de acuerdo con los delantales de

### THE HISTORIAN

During almost half a century of friendship with Sagradini, one of the failed missions was to get him to assume his true vocation and stimulate him to write the "History of Uruguay" as it should have been written. It would have been, following the example of the "minor literatures" of Gilles Deleuze and Felix Guattari, an example of a "short history" which, instead of collecting great battles and cataclysms with an hegemonic impact, is more humbly dedicated to recording small unnoticed events, which are read as symptoms of what is most important. The relevance of these minor histories is the community image they generate.

Sagradini opened my eyes with data such as, for example, the fact that Garibaldi's army red shirts were designed according to the aprons of the butchers he had seen during his stay in Uruguay, or that, at certain point, two of



uso in Uruguay, o che in un dato momento, entrambi i campanari di Notre Dame, a Parigi, erano uruguaiani.

L'osservazione di ciò che a livello mondiale sembra banale, ma ha conseguenze inaspettate, rivela che il Conte di Lautréamont trascorse più di metà della vita nel suo paese nativo, l'Uruguay, prima di ispirare il surrealismo in Europa; che il grattacielo, la cui curvatura della facciata di vetro ha causato lo scioglimento di una Bentley, è stato progettato da un architetto uruguaiano; e infine, che l'Uruguay non è la Svizzera del Sud America, semmai la Svizzera è l'Uruguay dell'Europa, dato che copiò le sue leggi progressiste con mezzo secolo di ritardo rispetto all'Uruguay.

Dell'Uruguay si può anche dire che si tratta di un paese che non si sarebbe mai definito tale, fino a quando Lord Ponsonby lo progettò nel 1828, con la funzione di fare da cuscinetto tra l'Argentina e il Brasile. Il successo fu talmente grande che, per ragioni simili, due anni più tardi lo stesso Lord Ponsonby aiutò a progettare il Belgio, paese che, quindi, non esisterebbe senza il precedente uruguaiano.

los carniceros que viera durante su estadía en Uruguay, o que en un momento dado, ambos compañeros de Notre Dame en París eran uruguayos.

La óptica de lo que en el campo mundial parece trivial pero que tiene consecuencias inesperadas revela que el Conde de Lautréamont pasó más de la mitad de su vida en su Uruguay natal antes de inspirar el surrealismo en Europa, que el primer Bentley derretido por el sol lo fue gracias a la concentración de rayos ocasionada por la curvatura de la fachada de vidrio de un rascacielos diseñado por un arquitecto uruguayo y que Uruguay no es la Suiza de América sino que Suiza es el Uruguay de Europa, ya que Suiza copió sus leyes progresistas con medio siglo de atraso.

De Uruguay, además, se puede decir que es un país que no quiso serlo hasta que Lord Ponsonby lo diseñó en 1828 como un tapón entre lo que sería Argentina y Brasil. Su éxito fue tal que, con intenciones similares, dos años después Ponsonby ayudó a diseñar Bélgica, país que obviamente no existiría sin el precedente uruguayo.

En esta visión particular de la historia, o en el caso concreto de la visión de Sagradini, es la colección de símbolos y anécdotas lo que permite

the bell operators in the Notre Dame cathedral in Paris, were Uruguayan.

The view of what in the world seems trivial but has unexpected consequences reveals that the Count of Lautréamont spent more than half of his life in his native country, Uruguay, before inspiring surrealism in Europe; that the first Bentley melted by the sun was melted thanks to the concentration of rays caused by the curvature of the glass facade of a skyscraper designed by an Uruguayan architect, and that Uruguay is not the Switzerland of America, but Switzerland is the Uruguay of Europe, since Switzerland copied Uruguay's progressive laws half a century late.

About Uruguay, in addition, we can say that it is a country that did not want to be a country until Lord Ponsonby designed it in 1828 as a plug between what later on would be Argentina and Brazil. His success was such that, with similar intentions, two years later Ponsonby helped to design Belgium, a country that obviously would not exist without Uruguay's precedent.

In this particular vision of history, or in the specific case of Sagradini's vision, it is the collection of symbols and anecdotes that allows



Mario Sagradini y Peter Tempesta  
Laguna del Sauce, 1962



Joseph Beuys y otros,  
Düsseldorf, 1973

Con questa particolare visione della storia, o in questo caso, dal punto di vista di Sagradini è la raccolta di simboli e aneddoti che permette di costruire la storia, invece di offrirla come una narrazione chiusa. La storia cessa di essere un dogma al servizio di uno sciovinismo indottrinante per diventare di dominio pubblico. C'è un processo di demitizzazione del pensiero storico dominante, il quale permette una nuova mitizzazione flessibile, caotica, involontaria e alimentata da una nostalgia collettiva. È un processo basato su fatti di scarso rilievo. Sagradini una volta disse che il suo primo approccio con il cinema fu attraverso l'osservazione del solco lasciato sull'acqua dalla barca che da bambino lo portava a Buenos Aires.

Un altro artista uruguayano, Marco Maggi (che ha rappresentato l'Uruguay nella precedente Biennale) dice che la sua arte si dedica all'insignificante. Maggi dedica il suo tempo a scoprire le possibilità aperte dal realizzare piccoli tagli su fogli di carta e che lo avvicinano a un infinito che svanisce nella sua vastità.

construir la historia en lugar de ofrecerla como una narración cerrada. La historia deja de ser un dogma al servicio de un chovinismo adoctrinador para pasar al dominio colectivo. Hay un proceso de desmitificación del diseño histórico oficialista, lo cual permite una nueva mitificación flexible, caótica, involuntaria e informada por una nostalgia creada colectivamente. Es una mitificación basada en lo insignificante. Sagradini mencionó una vez que su primer contacto con la cinematografía consistió en observar el surco que dejaba en el agua el barco que de niño lo llevaba a Buenos Aires.

Otro artista uruguayo, Marco Maggi (quien representó al Uruguay en la Bienal precedente) habla de su propio arte como dedicado a la insignificancia. Maggi dedica su tiempo a descubrir las posibilidades que se abren al realizar pequeños cortes en hojas de papel y que lo acercan a un infinito que desaparece en su propia cantidad.

Sgradini, en cambio, busca pequeños tajos en la historia local y los magnifica para que desde su insignificancia se conviertan en símbolos con dimensiones históricas. Una foto quintuple de su abuela alrededor de una mesa, tomada

us to construct history instead of offering it as a closed narration. History stops being a dogma in the service of an indoctrinating chauvinism, and passes to the collective domain. There is a process of demythification of the official historical design, which allows a new flexible, chaotic, involuntary mythification and informed by a collectively created nostalgia. This mythification is based on the insignificant. Sagradini once mentioned that his first contact with cinematography consisted in observing as a child the furrow that the ship that took him to Buenos Aires left in the water when he was a child.

Another Uruguayan artist, Marco Maggi (who represented Uruguay at the previous Biennial) speaks of his own art as dedicated to insignificance. Maggi dedicates his time to discover the possibilities that are opened by making small cuts on sheets of paper and bring him closer to an infinity that disappears in its own quantity.

Sgradini, on the other hand, looks for small cuts in local history and magnifies them so that from their insignificance they become symbols with historical dimensions. A quintuple photo of his grandmother around a table, taken be-



*Mi abuela antes de 1911*, Fotografía La Hormiga, Montevideo



Marcel Duchamp, 1917

Sagradini, invece, cerca piccoli spacchi nella storia locale e li eleva dalla loro insignificanza per diventare simboli di dimensioni storiche. Una foto quintupla di sua nonna intorno a un tavolo, scattata prima del 1911, precede la simile e famosa foto di Marcel Duchamp del 1917. Una vecchia foto dello stesso Sagradini con un amico in una barca appare accanto a una analoga che mostra

antes de 1911 precede la famosa foto similar de Marcel Duchamp de 1917. Una vieja foto del propio Sagradini junto con un amigo en un bote crece al lado de una foto similar e intercambiable que muestra a Joseph Beuys con sus amigos en el Rin bordeando Düsseldorf once años después en una canoa canadiense similar. Las fotos, expuestas modestamente en su reciente muestra antológica en el Museo Nacional de

fore 1911 precedes the famous similar photo of Marcel Duchamp of 1917. An old photo of Sagradini himself with a friend in a boat grows next to a similar and interchangeable photo that shows Joseph Beuys eleven years later in a similar Canadian canoe with his friends on the Rhine bordering Düsseldorf. The photos, modestly exhibited in his recent anthological exhibition at the National Museum of Visual Arts

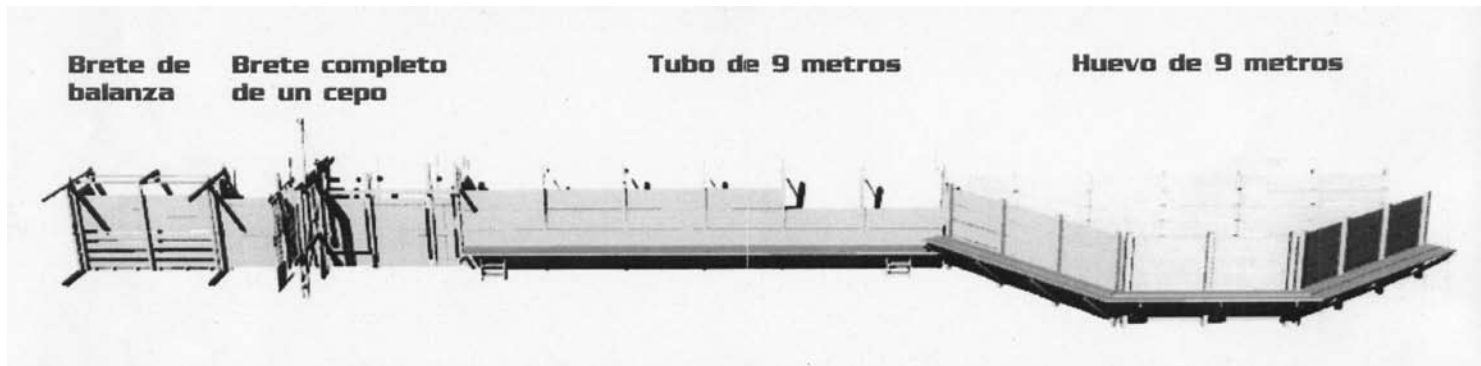
Joseph Beuys con i suoi amici sul Reno nei dintorni di Düsseldorf undici anni più tardi, in una canoa canadese simile. Le foto, esposte modestamente nella sua recente mostra antologica al Museo Nazionale di Arti Visuali di Montevideo, sono emblematiche della sua carriera e tali opere non sono riprodotte nel libro o nel catalogo che accompagna la mostra. L'insignificante e il significativo si fondono nell'arbitrarietà dell'uso del potere. Per ottenere la fusione nell'opera di Sagradini la storia si estende indiscriminatamente con l'uso dell'autobiografia, un uso che sottolinea ulteriormente la nostalgia, la miscela dell'insignificante con il significativo e l'arbitrarietà delle attribuzioni che decidono qual è quale. La proposta, quindi, è raggiungere un'appropriazione del processo storico, smontare la prospettiva egemonica e riposizionare il processo dove avrebbe sempre dovuto essere: il piano orizzontale in cui si accumulano le nostre storie e le nostre opinioni, e in tal modo ottenere una narrazione che ci rappresenti tutti, non che riproduca solamente una struttura di potere.

Artes Visuales de Montevideo, son emblemáticas de su trayectoria y las obras, típicamente, no están reproducidas en el libro o en el catálogo que acompaña la exposición. Lo insignificante y lo significativo se fusionan en la arbitrariedad del uso del poder. Para lograr la fusión en la obra de Sagradini la historia se amplía indiscriminadamente con el uso de la autobiografía, un uso que también subraya la nostalgia, la mezcla de lo insignificante con lo significativo y la arbitrariedad de las atribuciones que deciden cuál de ellos es cuál. La propuesta, entonces, es lograr una apropiación del proceso histórico, desmontar la óptica hegemónica y reubicar el proceso donde siempre debería haber estado: el plano horizontal en el cual se acumulan nuestras historias y nuestras opiniones, y con ello lograr una narración que nos representa a todos y no solamente a una estructura de poder.

La obra *La ley del embudo* que presenta Sagradini en Venecia es minimalista, con un cierto tufo emitido por el monumentalismo de Richard Serra y otros artistas exitosos en el mercado hegemónico. Pero no. La asociación se desmorona cuando se entiende mejor la pieza. El «embudo» es la reconstrucción de

in Montevideo, are emblematic of his career and the works are, typically, not reproduced in the book or in the catalog accompanying the exhibition. The insignificant and the meaningful are merged into the arbitrariness of the use of power. In order to achieve fusion in Sagradini's work, history expands indiscriminately with the use of the autobiography, something that also outstands underlines nostalgia, the mixture of the insignificant with the meaningful and the arbitrariness of the attributions that decide which of them is which. The proposal, then, is to achieve an appropriation of the historical process, to dismantle the hegemonic perspective and to relocate the process where it should always have been: the horizontal plane in which our histories and our opinions accumulate, and thus, to achieve a narration that represents us all and not just a power structure.

*La ley del embudo* (*The law of the funnel*), the work that Sagradini presents in Venice, is minimalist, with a certain stink odor emitted by the monumentalism of Richard Serra and other successful artists in the hegemonic market. But no: the association collapses when once the piece is better understood. The "fun-



Material prefabricado  
para ganado, años 90  
Folleto de Agroventas, s/f



L'opera *La legge dell'imbuto* che presenta Sagradini a Venezia è minimalista, che richiama alla mente il monumentalismo di Richard Serra e altri artisti di successo nel mercato predominante. Invece no. L'associazione si sgretola quando si comprende meglio il l'opera. L'imbuto è la ricostruzione di una struttura utilizzata per guidare e selezionare il bestiame, per il trasporto ai mattatoi, sulla base di un disegno del 1900. Un luogo comune nel settore dell'allevamento, l'analogia più vicina si ritrova nell'accurata progettazione che venne fatta per le camere a gas durante il periodo del nazionalsocialismo tedesco. L'efficienza richiede condizioni molto precise, continuamente perfezionate. Un recente studio aggiunge specifiche che erano in origine solo un vago prodotto della pratica. Avvicinandosi all'imbuto, i bovini si muovono meglio in percorsi curvi invece che rettilinei. Le pareti del passaggio devono essere semplici, non devono fornire distrazioni visive causate dalle chiusure dei recinti, o dalle ombre degli operatori o degli altri animali. Le curve di 90° sono percepite

una struttura utilizzata para guiar y seleccionar ganado para el transporte hacia los frigoríficos, basada en un diseño de 1900. Un lugar común en la industria ganadera, la analogía más cercana se encuentra en el diseño cuidadoso que fuera utilizado para las cámaras de gas durante la época del nacionalsocialismo alemán. La eficiencia requiere condiciones muy precisas, continuamente refinadas. Un estudio reciente agrega especificaciones que originalmente habían sido solamente un producto vago de la práctica. Aproximándose al embudo, el ganado se mueve mejor en trayectos curvos que en rectos. Las paredes del trayecto tienen que ser simples, sin ofrecer distracciones visuales, ni las propias de los cerramientos, ni las generadas por las sombras de los cuidadores o del resto del ganado. Los ángulos de 90° son percibidos como callejones sin salida y detienen el flujo y la velocidad de la circulación, por lo tanto, los cambios de dirección deben ser suaves. Los corredores deben ser lo suficientemente estrechos para mantener el ganado en una fila. El cuidador debe posicionarse en un ángulo de entre 40 a 60 grados detrás del hombro de cada unidad.

nel" is the reconstruction of a structure used to guide and select cattle to be transported to the slaughterhouse, based on a 1900 design. A common place in the livestock industry, the closest analogy lies in the careful design that was used for gas chambers during the period of German National Socialism. Efficiency requires very precise, continuously refined conditions. A recent study adds specifications that had originally only been a vague product of practice. When getting closer to the funnel, the cattle move better in curved paths than in straight ones. The walls of the path have to be simple without offering visual distractions, neither the ones of the enclosures, nor the ones generated by the shadows of the caretakers or the rest of the cattle. 90° angles are perceived as dead ends and stop the flow and speed of the circulation, therefore, changes in direction must be smooth. Alleys should be narrow enough to keep cattle in a row. The caretaker should be positioned at an angle of 40–60 degrees behind the shoulder of each unit. The floor must have enough roughness to avoid hesitations and stumbling, both of the cattle and the caretakers. In the funnel, the gates faced by the cattle can-



Construcción de embudo  
para MNAV, 2016

Carpintería: Oscar Inderkum (Montevideo)

**Per ottenere la fusione nell'opera di Sagradini la storia si estende indiscriminatamente con l'uso dell'autobiografia, un uso che sottolinea ulteriormente la nostalgia, la miscela dell'insignificante con il significativo e l'arbitrarietà delle attribuzioni che decidono qual è quale.**

come vicoli ciechi e compromettono il flusso e la velocità del transito, di conseguenza, i cambiamenti di direzione devono essere dolci. I passaggi devono essere abbastanza stretti da mantenere il bestiame in fila. L'operatore deve essere posizionato con un angolo compreso tra I 40 e I 60 gradi dietro la spalla dell'animale. Il pavimento deve essere abbastanza irregolare, per evitare

El piso debe tener suficiente aspereza para evitar las vacilaciones y los traspies, tanto del ganado como de los cuidadores. En el embudo, los portones enfrentados por el ganado no pueden tener superficies sólidas sino que deben estar contruidos con barras espaciadas, a los efectos de que el ganado mantenga su posición y no sienta que se encuentra frente a un muro. Si el embudo requiere un trayecto li-

not have solid surfaces but must be constructed with spaced bars, so that the cattle maintain their position and do not feel that they are facing a wall. If the funnel requires a linear path, one of the walls must create an angle of 30 degrees towards the outlet.<sup>1</sup>

In 1981 Sagradini interviewed Juan Alberto Schiaffino, the soccer player who scored the victory goal at Maracana stadium, which in



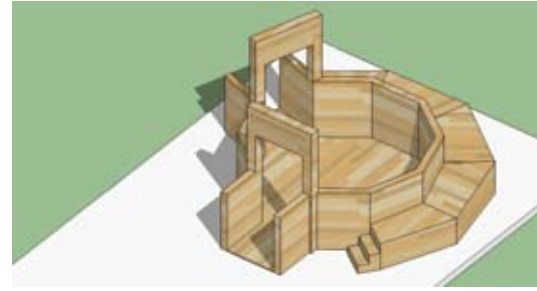
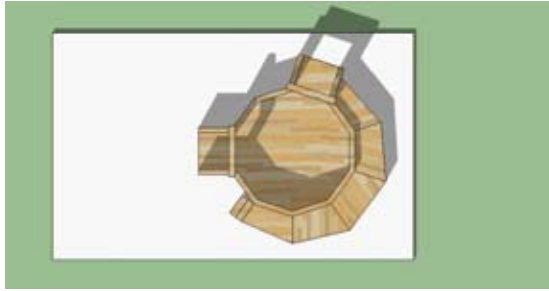
esitazioni e passi falsi, sia del bestiame che degli operatori. Nell'imbuto, le porte affrontate da bestiame non possono avere superfici solide ma devono essere costruite con barre distanziate, secondo la quale il bestiame a mantenere la sua posizione e si sente che è di fronte a un muro. Se l'imbuto richiede un percorso lineare, una parete dovrebbe creare un angolo di 30 gradi verso l'uscita. Nell'imbuto, le porte che si trovano di fronte agli animali non possono essere piene ma devono essere costituite da barre distanziate, con lo scopo di far mantenere ai bovini la loro posizione, non sentendosi di fronte ad un muro. Se l'imbuto richiede un percorso lineare, una delle pareti deve creare un angolo di 30 gradi verso l'uscita.<sup>1</sup>

Nel 1981 Sagradini intervistò Juan Alberto Schiaffino, autore del gol che consegnò la vittoria della Coppa del Mondo all'Uruguay, nello stadio Maracanà, nel 1950. Il tentativo, non del tutto riuscito, era applicare al mondo dell'arte le dichiarazioni di Schiaffino rispetto al calcio. Nella *La legge dell'imbuto* c'è un tentativo di trasposizione simile, questa volta riuscito.

neal, una de las paredes debe crear un ángulo de 30 grados hacia la salida.<sup>1</sup>

En 1981 Sagradini entrevistó a Juan Alberto Schiaffino, el autor del gol de la victoria en el estadio de Maracanà, que en 1950 le dio la copa mundial al Uruguay. El intento, no del todo exitoso, fue transportar las declaraciones de Schiaffino del mundo del fútbol al mundo del arte. En *La ley del embudo* hay un intento similar (logrado) de transposición. El embudo, traído al espacio artístico, pierde su propia historia para integrarse a la del que visita la exposición. Lo que empieza como una reconstrucción y podría ser entendido como la ilustración de una profesión ajena, en este espacio se convierte en una experiencia. El embudo deja de ser una metáfora narrativa para convertirse en un espacio metafórico experimentable y por lo tanto, en este caso, amenazante. Lo que inicialmente parece un ejercicio formalista y estético inocente, es literalmente una presentación de la antesala de un matadero. Para que estos puedan funcionar correctamente (como antesala y como matadero) se requiere la eliminación de la casualidad. En el proceso de la obra de Sagradini —una acumulación que Gabriel Peluffo, al

1950 gave the world cup to Uruguay. His attempt, not entirely successful, was to transport Schiaffino's statements from the world of football to the world of art. In *La ley del embudo* there is a similar transposition attempt (in this case achieved). The funnel, brought to the artistic space, loses its own history to be part of the life of the visitor of the exhibition. What begins as a reconstruction and could be understood as the illustration of somebody else's profession, in this space becomes an experience. The funnel ceases to be a narrative metaphor to become an experimental metaphorical and therefore, in this case, threatening space. What initially seems an innocent formalist and aesthetic exercise is literally a presentation of the anteroom of a slaughterhouse. In order for them to function properly (as an anteroom and slaughterhouse), the elimination of chance is required. In the process of Sagradini's work —an accumulation that Gabriel Peluffo, writing about Sagradini's work, calls "ethnographic", a mixture of personal and collective experiences with casual gossip and nostalgic walks— chance creates the



Estudios para Pabellón de Uruguay, 2016

Imagen digital:  
Arq. Gustavo Sureda

**El embudo, traído al espacio artístico, pierde su propia historia para integrarse a la del que visita la exposición. Lo que empieza como una reconstrucción y podría ser entendido como la ilustración de una profesión ajena, en este espacio se convierte en una experiencia. El embudo deja de ser una metáfora narrativa para convertirse en un espacio metafórico experimentable y por lo tanto, en este caso, amenazante.**

L'imbuto, portato nello spazio artistico, perde la sua storia per entrare a far parte di quella del visitatore della mostra. Quello che inizia come una ricostruzione e potrebbe venir interpretato come un esempio di una professione estranea al visitatore, in questo spazio diventa un'esperienza. L'imbuto smette di essere una metafora narrativa, per diventare uno spazio metaforico vivibile e quindi, in questo caso,

escribir sobre la obra de Sagradini, llama «etno-gráfica», esa mezcla de experiencias personales y colectivas con el chisme casual y los paseos nostálgicos— la casualidad crea los cimientos de lo que está por suceder. Pero, en un desarrollo de autocorrección, esa misma casualidad se va anulando hasta desaparecer. Lo que resulta entonces es un retrato social donde cada trazo aparentemente aleatorio, a veces arbitrario y

foundations of what is about to happen. But, in a development of self-correction, that same chance is progressively annulled until it disappears. The result then is a social portrait where each trace, apparently at random, sometimes arbitrary, and perhaps without its own significance, line becomes indispensable to draw an identity that was previously elusive and incomprehensible.

minaccioso. Quello che inizialmente sembra un esercizio formalista ed estetico innocente, è letteralmente la presentazione dell'anticamera di un macello. Per fare in modo che questi possano funzionare correttamente (come anticamera e come mattatoio) è necessario eliminare la casualità. Nelle intenzioni dell'opera —un crescendo che Gabriel Peluffo, descrivendo il lavoro di Sagradini, ha chiamato «etnografico», quel mix di esperienze personali e collettive con il tono di chiacchiere casuali e le passeggiate nostalgiche— crea le basi per ciò che sta per accadere. Ma, in un moto di rigore, quella stessa casualità va annullandosi fino a scomparire. Quello che emerge, quindi, è un ritratto sociale dove ogni tratto apparentemente aleatorio, a volte arbitrario e forse senza un significato recondito, diventa imperativo, indispensabile per disegnare un'identità fino a quel momento inafferrabile e incomprensibile.

Forse c'è un parallelo tra l'Uruguay e Sagradini: il paese che non si sarebbe mai definito tale, ha uno storico che si rifiuta di essere considerato come tale. ■

quizás sin significación propia, se convierte en imprescindible para dibujar una identidad hasta entonces elusiva e incomprensible.

Quizás haya un paralelo entre Uruguay y Sagradini: el país que no quiso serlo tiene un historiador que se niega a asumirse como tal. ■

Perhaps there is a parallel between Uruguay and Sagradini: the country that did not want to be a country has a historian who refuses to assume himself as such. ■

## NOTA

- 1 Simon Turner, "Recommendations for the Design of New, Safe and Efficient Cattle Handling Systems", SAC, 2004.

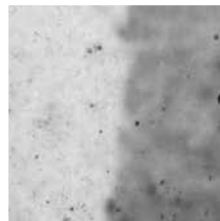
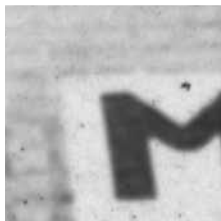
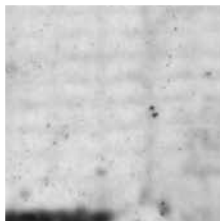
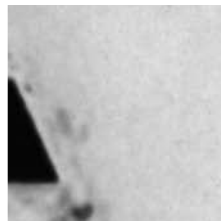
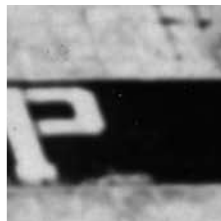
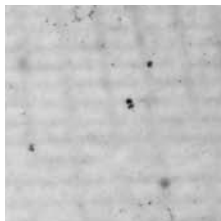


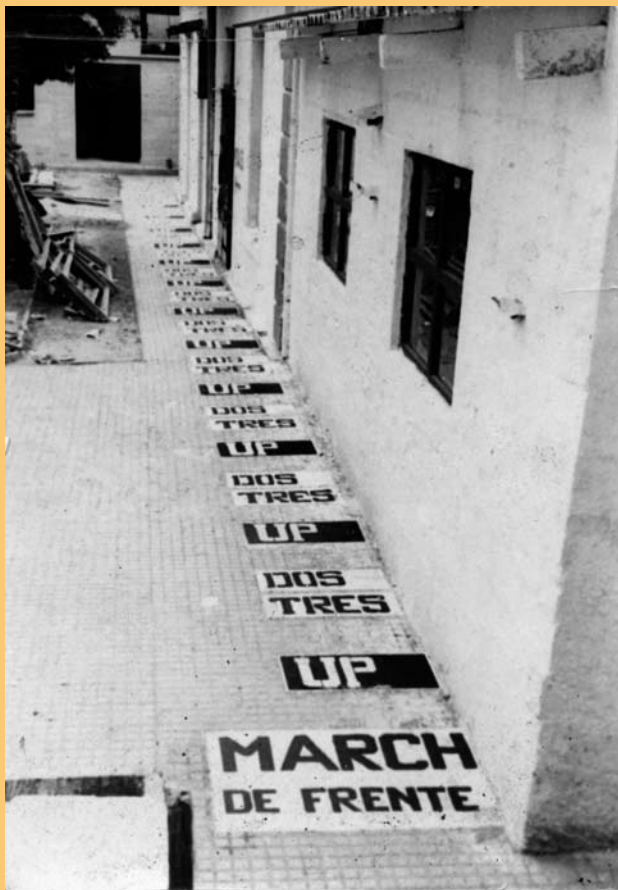
Establecimiento  
Los cardenales,  
Florida, Uruguay, 2016

progetti / proyectos / projects



- 94 **De Frente March**
- 95 **Aerocarril** (Taller con Muntadas)
- 98 **Isla** (Playa Mansa en Malvín)
- 101 Proyecto radio *El Espectador*
- 102 **Collective fragments**





**Elbio Ferrario, Mario Sagradini**

Prototipo reducido de proyecto,  
Campaña de sensibilización ENBA,  
1969 (no aceptado)

Serigrafía sobre papel  
Medidas variables

Foto: Mario Sagradini



Aerocarril, 1998  
 Proyecto para taller  
 con Antoni Muntadas, MNAV  
 (no realizado)

**TALLER CON MUNTADAS**  
 Proyecto Mario Sagradini

Título: probablemente no tenga título (en discusión)

-Por la costa de Montevideo, a través de la Rambla, los días laborables circula una caravana de autos y buses que entra y sale de la ciudad, comunicando dormitorios y trabajos.

-De mañana entran para trabajar; de tarde, entre 18 y 30 horas a 19 y 30, aprox., el flujo del transporte es en sentido inverso.

-En esa hora del comienzo del anochecer en otoño o invierno (según la planificación general del Taller) el Proyecto consiste en

En el Barrio Malvin, donde desde los 50 hasta los 80 existiera una construcción inconclusa de un llamado AEROCARRIL, que luego fue destruido,

se propone colocar desde dos puntos de la costa (uno, el emplazamiento que tenía la torre en tierra; otro un promontorio rocoso que limita Malvin con Buceo) dos reflectores del Ejército que, desde esas posiciones, durante 30 minutos o 1 hora, tres o cuatro días en la misma semana (lunes, miércoles, viernes, domingo) rastrearían, desde la costa, cruzando sus haces en la isla de enfrente (Isla de las Gaviotas, a 700 metros) donde se emplazaba la segunda torre del AEROCARRIL. Estos reflectores, además de ser trazados por el agua hasta la Isla, en la misma se elevarían SOLO hasta la altura que tenía esa torre, en su ubicación anterior.

-Cada reflector (supongo) tendrá una dotación de al menos cuatro soldados (?) que pudieran ser interpelados por paseantes curiosos. La única respuesta que podrían dar será un volante impreso con texto del tipo **OBRA DE ARTE-Mario Sagradini**, o similares, sin más información, salvo las institucionales.

OBVIAMENTE, TODO SERÁ DOCUMENTADO (FOTOGRAFÍA, VIDEO)





1



2



3



4

1, 2, 3 y 5

*Aerocarri*, Playa Mansa, Malvín, 1956

Fotos: Mario Sagradini

4

*Aerocarri*, Playa Mansa, Malvín, 1959

5



DE MARIO SAGRADINI  
PARA: DIRECTOR DEL DEP. DE CULTURA  
DE GONZALO CACAMBULA  
(SIN 2 PAGINAS)

1

Dirección de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Proyecto  
para una obra en la Playa Mansa de Malvin.  
Mario Sagradini

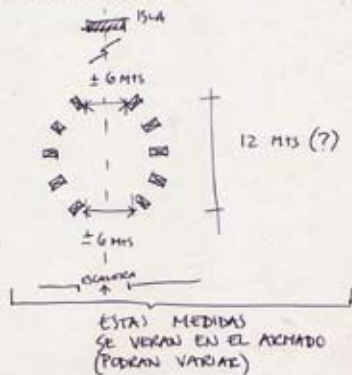
Se trata de realizar, en el periodo previo a la colocación de las casillas de guardavidas en las diferentes playas de Montevideo, una instalación de las mismas en la playa Mansa de Malvin.

En un área enfrentada a la escalera mas cercana a la calle Rimac, se propone colocar en circulo diez casillas de guardavidas, en un eje imaginario que uniria la escalera con la Isla de las Gaviotas.

Además del tiempo de colocación, estas permanecerían desde un sábado (supuesta inauguración) al lunes de la semana siguiente (ocho días).

Además de la posible difusión, se colocaría cercano a la escalera y a la altura de la rambla un cartel informativo (aprox. 1,2 x 0,5 m)

→ El titulo aún no está definido.



Isla, 1998

Proyecto para la Intendencia  
Municipal de Montevideo  
(no realizado)

Casilla de Guardavidas, Playa Ramírez

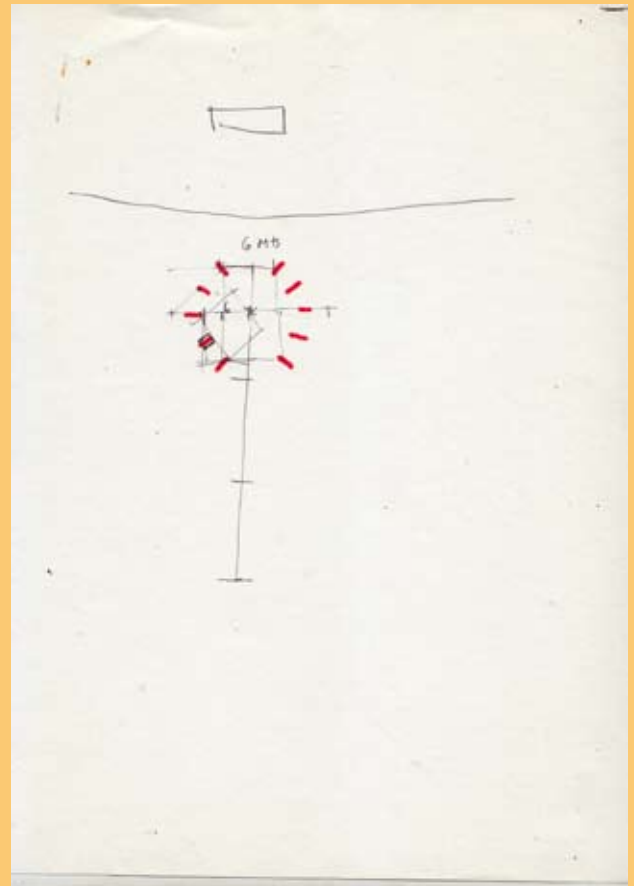
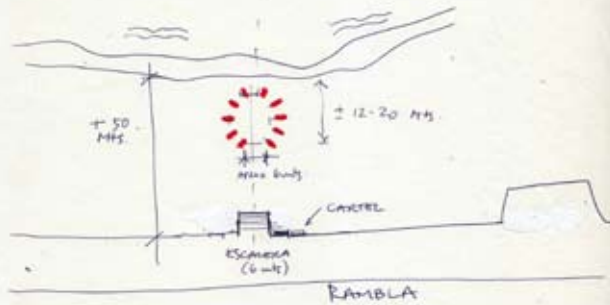
Foto: Mario Sagradini

PLAYA MANSA/MALWIN  
DE H. SAGRADINI  
FINCA DE G. CARAMBOLA.

PAG. 2

→ TITULO POSIBLE: ISLA

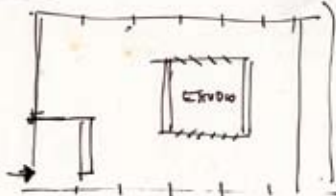
ISLA de  
LAS GAVIOTAS





# RADIO

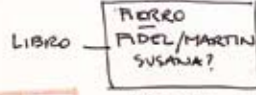
ADENTRO



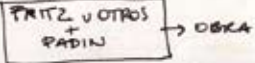
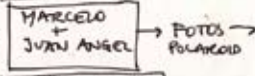
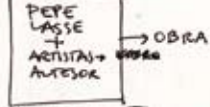
- CARLOS GUINOVARI - SAUTO
- OSYRIS SANTOS - RIVERA
- TOLA INVERNIZZI - PIRIATROS

dos etapas

SPONSOR

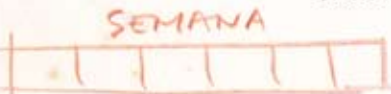


CAPELAN - OBRA



dos etapas

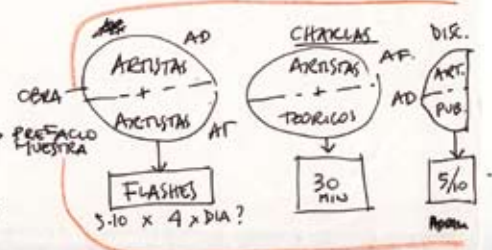
SPONSOR HUESTRA



98

# AFUERA

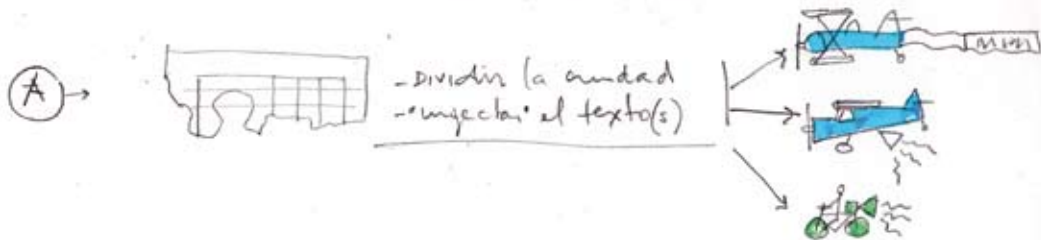
- ISABELE BOENNER - CANADA
- LUIS CAMUITZER CAROLINO - New York
- ALIA TISCORNIA - New York
- FRITZ HENSEY - AUSTIN
- ETHEL SHIFFON - SAN ANTONIO
- EUBIQUE TICERO - AUSTIN
- MEXICO
- CARLOS CAPELAN - COSTA RICA
- CARMEN PRIETO - PARIS
- PEPE VIÑALES - MARINO
- LASSE SODERBERG
- YAMANDU CANOSA - BARCELONA
- MARCELO ISARQUALDE - BARC.
- ALFONSO DE BEJAR - MEXICO
- PANCHITO - PARIS



Proyecto aniversario para radio El Espectador, 1998 (no realizado)

III

## Collecting fragments

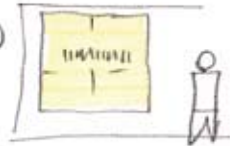


(B)

IDEM

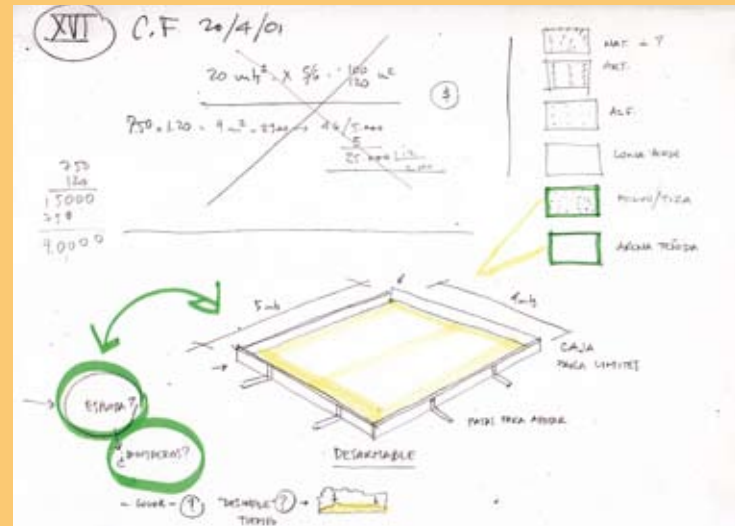
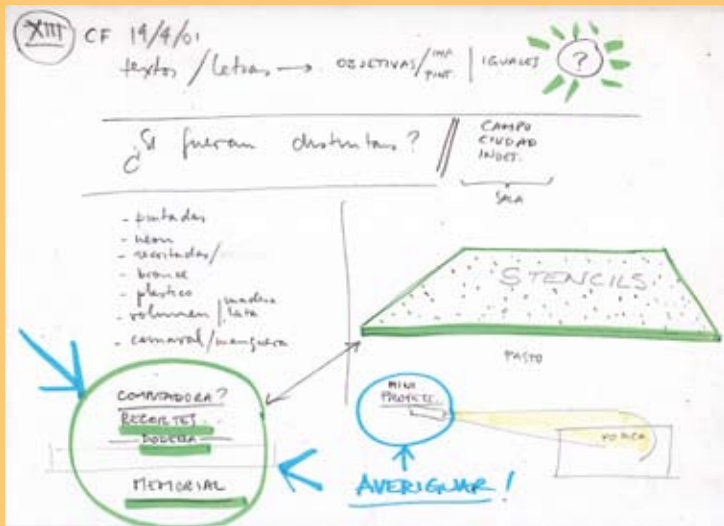
\*IMPRIMIR\* el texto(s)

- papel pesado
- stencil
- ¡rodaderas! / adhesivos



(C)

EN DIARIO  $\left\{ \begin{array}{l} \text{vend. muy chico?} \\ \text{"falso" / muy caro} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{muestras} \\ \text{x puerta} \end{array} \right.$



Collecting fragments, 2001  
 Apuntes para proyectos,  
 Villa Serbelloni, Lago di Como  
 (no realizado)



Testi / Textos / Texts



107 **Artxwords**  
Mario Sagradini

111 **Sopa de letras**  
Mario Sagradini



Senior Rockefeller Fellow in the Huntington Art Gallery

Mario Scaramuzza

will present a lecture on his work

ART x WORDS





## ARTXWORDS (Fragmento)

Mario Sagradini

Ustedes no van a ver mis obras de arte.

Solo verán una serie de dispositivos que documentan obras hechas por mí, lo que es completamente diferente y por tanto distorsionante de la obra verdadera.

Correrá el tiempo delante de cada imagen plana, pero de forma estática y forzada desde un único punto de vista.

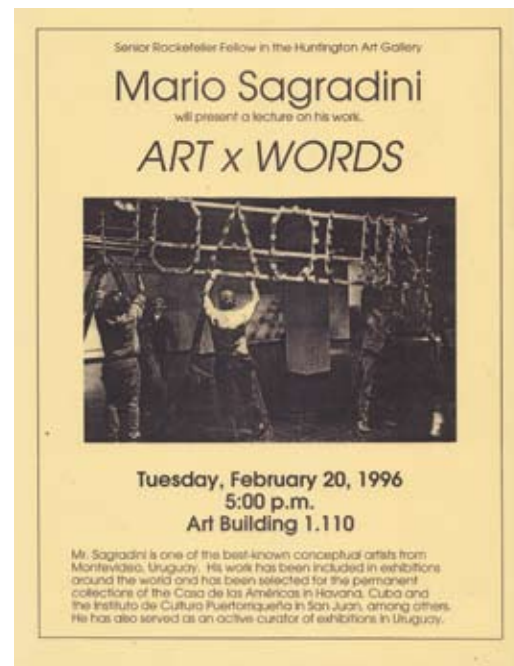
La relación será fundamentalmente visual, sin posibilidades de tocar o de olfatear.

No podrán optar por distintas posiciones desplazándose por el espacio, usando el tiempo de forma más dinámica y autónoma.

No tengo el derecho de mantenerme callado, y mis palabras podrán ser usadas en mi contra, o mejor dicho en contra del silencio de la propia obra, sesgando interpretaciones y—o reduciéndolas, con grave daño a la ambigüedad y a la retroalimentación.

Con el mayor respeto por mis colegas de las tribus indias, en esta situación me siento un jíbaro reductor de cabezas.

Este acto dentro del sistema del arte, desplazará su centro, de la obra en sí misma, a la historia del arte, de la que Uds. forman parte, pero que pone en situación incómoda a quien opta por lenguajes predominantemente (subrayo PREDOMINANTE-MENTE) no verbales y de códigos móviles de auto-construcción.



(II)

La experiencia directa CON la obra es insustituible Y el tráfico intenso en múltiples direcciones, niveles y calidades no lo deseo como una expresión narcisista (SOLO) sino por la posibilidad de participación en un entorno inconmensurable, pero AÚN formado de estas micro situaciones, entre tantas otras.

Un día mi hijo, minúsculo y sonriéndose en el ascensor, me dijo: «¿Se dará cuenta el mundo que distinto sería sin mí?»

(III)

El recorrido de lo individual al colectivo, a través de la obra, no se refiere a sus aspectos físicos o materiales, sino a sus conexiones invisibles.

Una obra no se hace con otra obra, un cuadro no se hace con otro cuadro, un texto no se hace con otro texto.

(IV)

Uruguay es un pequeño país de poco más de tres millones de habitantes.

La historia oficial para la nueva nación desde 1830 y su necesidad de un imaginario fundante y funcional creó una estética del blanco o negro, de la visión dividida a la mitad: Libertad o Muerte, Patria o Colonia, Ciudad o Campaña, Capital o Interior, Blancos o Colorados, Peñarol o Nacional, abstractos o figurativos, pintura o instalación.

El mismo gran escritor uruguayo dice primero «¿Qué hay detrás de nosotros? Nada. Un gaucho, dos gauchos, ¡treinta y tres gauchos!», luego más tarde dirá «Gardel es lo mejor que le pudo pasar a la cultura uruguaya». De la nada al todo.

(V)

Este pendular a veces inoperante tiene sus aspectos positivos, los relativos a ese mecanismo: las cosas y las ideas pueden moverse. Siempre hubo algo detrás de nosotros: indios, inmi-

grantes europeos, inmigrantes forzados africanos y sus respectivos patrimonios culturales de siglos y siglos que debieron reciclarse en la llamada «Tierra Purpúrea» de W. Hudson.

De esa posible movilidad en el nuevo contexto (geográfico e histórico) se produjeron hibridaciones potentes que han dado un particular perfil al proceso cultural uruguayo, dentro y fuera de fronteras.

Si internacionalmente puede despertar sonrisas condescendientes o sospechas de chauvinismo la declaración de protagonismo uruguayo en la fundación del tango, del surrealismo, de la abstracción, del latinoamericanismo en arte o arquitectura, etc., etc., es de todos modos un patrimonio comprobable y actuante, más allá de las crisis económicas, acompañando nuestra historia.

Buen ejemplo de lo que quiero decir son ciertos aspectos de la dictadura militar uruguaya entre 1973 y 1984: era una dictadura **colectiva** y decidía por **votación** entre el grupo de generales gobernantes y cuando quiso legalizarse institucionalmente, llamó a un plebiscito popular. ¡Fue la primera dictadura en «caer» democráticamente!

(...) ■



## SOPA DE LETRAS

Mario Sagradini

Ponencia de Mario Sagradini en el Centro de Artistas Plásticos (CAP). Montevideo, 1998.

Buen Día. Ante todo quiero advertir que algunas de las cosas que diré ya fueron dichas, de modo que puede haber ciertas repeticiones o superposiciones. Pienso referirme a algo que puede incluirse dentro de la serie de títulos como «Arte en Uruguay» o «Centro y periferias». Aunque no es específicamente eso, limita con esos temas.

El título que quiero ponerle a esta charla, a pesar de que no está escrito y que para muchos puede sonar banal, sería algo así como «Sopa de letras». En el sentido de esa sensación que uno tiene cuando letras sueltas se juntan para formar palabras y de pronto con un golpe de cuchara casual se desarman y se entrevén cosas o no.

Quiero comenzar con algún comentario sobre cosas bastante lejanas que ya se mencionaron acá como, por ejemplo, esa especie de organización del saber que dice que hay un «arte rupestre», un «arte griego», un arte de distintas procedencias, rotulados, etiquetados y demás. En realidad cuando uno ve o escarba por ahí se da cuenta de que es una etiqueta colocada muy posteriormente a las acciones que concluyeron en esas producciones culturales, en esa cultura material. Es decir, la «pintura rupestre» estaba concebida para cosas muy precisas, llamémosle rituales, mágicas o como queramos llamarlas, y su concepción como arte es muy posterior, cuando empieza a organizarse un conocimiento en torno a la noción de arte hace doscientos cincuenta o trescientos años, recién en el 1700, pero de alguna manera hay una nomenclatura que lo considera «arte». Lo mismo pasa con el «arte griego». No se llamaba «arte», se llamaba de otra manera, tenía otro objetivo y otra nominación: techné, según Aristóteles. Esas etiquetas se van armando y atribuyendo a sistemas de producción que de pronto son los comienzos de algo que luego evoluciona de otra manera. Casi todas las producciones que después son «artísticas» comienzan siendo una respuesta a las necesidades más básicas: el alimento, la vestimenta, el teatro o los mimos, que surgen al querer cazar animales reproduciendo sus movimientos. Esas rotulaciones de arte rupestre o arte no sé cuál, encierran además una intención. Y es sobre eso que quiero hablar.



Yo viví muchos años en Italia, en Florencia, y cuando venían extranjeros o también italianos de otras regiones, salíamos a caminar, a hablar de la ciudad y al ir recorriendo les decía «esto es tal cosa, esto es tal otra». En los recorridos a mí me parecía interesante pasar por el Duomo, porque es muy nítido, y decirles: «bueno, esto es el Duomo de Florencia, un muy interesante ejemplo de arte precolombino». Las reacciones eran muy particulares, y uno veía por las respuestas que «arte precolombino» tenía determinadas implicancias, que ese rótulo obedecía a un proceso detrás del cual había un autor, y que ese autor no era ingenuo o aséptico. Ningún italiano ponía cara de «¡qué bien! ¡Arte precolombino!». Todos se quejaban, discutían, y yo les decía: «Escuchen, esto es Arnolfo di Cambio, mil doscientos y pico, Colón es mil cuatrocientos y pico, obviamente es precolombino», y los tipos no sabían cómo rearmar eso, porque lo precolombino era para ellos en América Latina, y era precolombino porque la etiqueta la pusieron los que tenían que ver con el viaje de Colón. Entonces, el arte viabiliza una cantidad de otros efectos, una cantidad de otros intereses, una cantidad de otros beneficios o provechos para los cuales el hecho de que el Duomo sea precolombino no es coherente.

Precolombino en Italia implica otra direccionalidad de la titulación y empieza a ser la referencia América Latina.

En esa época había en Florencia —y conversábamos también de estas cosas— un escultor argentino que estaba en la Academia y no recuerdo ahora todos los detalles, pero me contaba cómo en los cursos que allí se impartían todo lo que era latinoamericano —o precolombino— no tenía la característica de «arte». Es decir: el rupestre es arte, el griego es arte, pero lo precolombino, lo inca, lo maya, o lo azteca, no son arte porque no corresponde, y no estoy discutiendo si está bien o está mal, estoy planteando el mecanismo de etiquetado, y en realidad hay cantidad de ejemplos.

Hay un libro muy interesante de César Paternosto —un pintor argentino que está en Nueva York— que habla sobre la arquitectura inca con capítulos enteros donde pone cantidad de

**[...] el rupestre es arte, el griego es arte, pero lo precolombino, lo inca, lo maya, o lo azteca, no son arte porque no corresponde, y no estoy discutiendo si está bien o está mal, estoy planteando el mecanismo de etiquetado, y en realidad hay cantidad de ejemplos. [...] Si uno ve, lee los libros de arte uruguayo y si uno habla sobre lo que es arte uruguayo, se da cuenta de que nosotros, implícita o explícitamente, tenemos una definición de arte que es una importación tradicional.**

textos europeos de los comienzos del siglo veinte —cuando se empiezan a descubrir y estudiar ruinas incaicas— y hay algunos fantásticos, donde se dice: «lo que hicieron los incas en tal o cual región de Perú o de Bolivia no es arquitectura porque es obvio que no puede serlo, ya que no tienen un Partenón o un Coliseo», y ponen todos los modelos en los que se basó la historia de la arquitectura en otras latitudes. Quiere decir que las clasificaciones y las etiquetas llevan en sí mismas una manera de organizar el pensamiento y la producción de bienes culturales.

Hace un tiempo atrás estuve en Salta, en un encuentro de libros de artista en el que había gente de todas partes y había una mesa redonda sobre la copla. Salta es una de las cunas de la copla. Había un salteño, un académico salteño de extracción bien popular, que hizo toda una historia de la copla en función de la herencia española y de la producción de un arte autóctono local. En esa misma mesa había un indio salteño, de la montaña de Salta, que tenía treinta y pocos años y era la primera vez que iba a la ciudad de Salta. Él se definió como un habitante de la «otra» Salta, la marginal y desconocida. Dijo que la primera cosa que tenía que decir era

que ellos, que son los que produjeron históricamente la copla desde la llegada de los españoles, no concebían eso como arte. Ellos no sabían lo que era, ya que en su comunidad –una montaña con tantas personas y tantos siglos de antigüedad– el concepto «arte» no existía. Hacían eso porque era parte de la vida. O sea que de entrada descartó todo lo que se conversara acerca del arte de la copla. Era copla y punto. No existía la noción de arte. Todo esto es un poco el marco dentro del cual yo quería plantear mis dudas acerca de cómo se titula o cómo se encuadra el arte en Uruguay. Cuando digo esto no me refiero a los artistas, sino a la manera de legitimar determinadas cosas en Uruguay.

Si uno ve, lee los libros de arte uruguayo y si uno habla sobre lo que es arte uruguayo, se da cuenta de que nosotros, implícita o explícitamente, tenemos una definición de arte que es una importación tradicional. Qué es el arte en Uruguay se ve un poco en ese mecanismo del que recién estaba hablando acerca del etiquetado. Yo no sé nada de mitología, pero una vez leí algo que creo es el Lecho de Procasto, en el que los individuos o bien eran estirados para que alcanzaran las medidas de ese lecho, o bien eran mutilados para que entraran en él. Y me da la sensación —sin entrar a juzgar si está bien o mal— que el etiquetado en algunos casos se estira como en esa leyenda para llegar al arte rupestre y en otros casos se acorta para que no quepa en él, por ejemplo el «arte incaico» o la producción incaica.

En el caso uruguayo, que es lo que me interesa plantear, ese lecho sirve, entre otras cosas, para que nosotros tengamos ordenada la historia linealmente desde los primeros viajeros hasta nuestros días sin que haya ningún alargue o acortamiento, como podría ser esa especie de robo o descontextualización histórica que se hace con las producciones de bienes indígenas. Esta es una situación que se da en el arte, en el mundo del arte, y se da también en la historia de este país. En realidad Uruguay todavía está descubriéndose a sí mismo, sistemáticamente diría, desde los años sesenta, o desde los años cincuenta, con toda una promoción de nuevos historiadores. Yo me formé en una escuela primaria en la que decían que aquí no

hubo indios, que era un territorio de paso, sin ninguna cultura estable. Ahora, por el trabajo de antropología, de humanidades o lo que fuere, aparecen cerritos de indios, aparecen pictografías en las piedras y aparecen una cantidad de cosas, ejemplos o reliquias, o datos o trazas de que algo distinto a lo que nos dijeron estuvo pasando o pasó. Si eran charrúas, si eran guaraníes, si eran cuatrocientos, si eran mil, si eran diez mil, etc. Lo cierto de todo esto es que ese funcionamiento del arte se inserta en ese otro funcionamiento de la historia del Uruguay que todavía está por descubrirse. Creo que a grosso modo puede decirse que Uruguay no es conocido en su cabal dimensión histórica, geográfica, geológica, o artística. Con lo cual no digo que no haya intentos en ese sentido, pero cualquier país, incluso los limítrofes al nuestro, conoce más su realidad que Uruguay, siempre atado a esquemas importados.

Hay por lo menos dos etiquetas que a mi entender son discutibles: Primero: Qué es el arte en Uruguay. Porque siempre lo referimos a definiciones, modelos y demás que importamos, bien o mal. Eso no quiere decir desconocer que tenemos toda una composición social de aluvión y de transferencia o de trasplante de conductas y modelos europeos por vías indirectas de la inmigración. Hablo ahora también de la producción teórica, intelectual. Creo que en Uruguay hubo experiencias autóctonas que contradicen esa otra manera de encarar las cosas. Si revisamos vamos a encontrar muchos artistas que redefinieron o definieron cosas en función de realidades universales y locales a la vez. No voy a decir nombres, porque vamos a caer otra vez en Joaquín [Torres García] y otros más. Creo que no tenemos conciencia de eso porque la historiografía, la investigación en Uruguay es muy deficitaria. No hay un aparato teórico, investigativo, adecuado a nivel universitario. En la Facultad de Humanidades no existen investigadores de arte nacional como debería haberlo y como hay en otros lados. Es extraño, porque el Uruguay tiene el Instituto de Historia de la Arquitectura más viejo del continente, que creó modelos para toda América Latina. Sin embargo, teniendo una producción artística tan fuerte como tiene nuestro país, no existe una institución que investigue y teorice sobre su

historia. Esto creo que incide en el etiquetado e incide en la producción, porque yo creo que no hay producción artística sin producción teórica —la haga quien la haga. El artista sin duda, pero también la confrontación con el medio, con otros cuerpos teóricos e historiográficos. A pesar de que se puedan reír, yo quiero recordar que Uruguay, por ejemplo, ha tenido una serie de personajes vinculados al desarrollo del fútbol local que fueron teorizando, definiendo y planteando la idea del fútbol como arte. Pero eso no entra en ninguna parte de nuestra historia. Es decir, Ondino Viera de los años '30, Schiaffino en los años '50, que han definido el área del fútbol como un área del arte latinoamericano en términos muy serios como lo hacía Ondino Viera. Eso pasa también con jugadores ya más modernos y más metidos en la estructura del espectáculo, aunque no por eso debemos pensar que sean deshonestos, como Zico, Sócrates, etc. Esto, más allá de que pueda parecer ridículo es —como otros ejemplos que hay en Uruguay, populares y no— una de las tantas cuestiones que podrían plantearse. En otras palabras: tenemos que definir el arte uruguayo como lo que se parece o está dentro del lecho de la etiqueta puesta por tal o cual centro, por tal o cual área de producción masiva y económicamente pesada. ¿O podemos arrogarnos una mayor libertad?

Segundo: hay otra etiqueta que se usa y que se usó muy seguido, que es la de la vanguardia. Arte de vanguardia. Volviendo a pequeños ejemplos como el de Florencia, estuve una vez en una reunión, un seminario de curadores latinoamericanos y norteamericanos, y me sentí como sapo de otro pozo porque un artista que se mezcle en eso no está bien visto y no tiene la misma voz que un curador profesional —es obvio que la aceptación termina al borde de la profesión. En esa reunión se planteaba discutir el tema de la vanguardia y toda la discusión giró en torno a si la vanguardia se definía o se debía estudiar a partir no me acuerdo ahora de qué libro de los años sesenta de autor norteamericano. Yo dije que a mi entender el concepto de vanguardia en arte es muy anterior, definido por los propios artistas en relación a hechos militares. Es una producción intelectual si se quiere de los manifiestos de la época de la Pri-

mera Guerra Mundial. Allí se definía vanguardia, retaguardia, lucha de trincheras –y no sé qué más–, lo cual pasa a los movimientos culturales y a grupos que no solo eran artísticamente combativos, sino además muy politizados. Casi todos relacionados con partidos políticos. Entonces dije que me parecía que al estudiar la vanguardia de los sesenta —se estaba hablando de conceptos teóricos del '64 en adelante— era poner la bandera de nacimiento en un área equivocada, en un momento equivocado. Ese mecanismo es un mecanismo de apropiación, de descontextualización, que lleva ya no solo a un error histórico o teórico, sino que lleva también a consecuencias culturales y económicas dentro del campo del arte. Porque ¿quiénes son los que tienen el copyright? Para ese seminario el copyright estaba, nacía, en ese momento. Y de ahí en adelante se armaba la historia. A mí me parece que si uno ve qué quiso decir en otros lados «arte de vanguardia», incluso revisando el proceso en Uruguay, uno puede llegar a la conclusión de que hay una contradicción. En esa reunión se planteaba el arte de vanguardia como un arte de ruptura, como un arte «transgresor», un arte militante que conquista nuevos horizontes y nuevas situaciones para la producción artística y cultural. Pero si uno ve cómo se aplica o cómo se aplicaba esa etiqueta en Uruguay, nos encontraríamos con que cuando se hablaba de «arte de vanguardia» se hablaba, en realidad, de «sintonía de arte». ¿Qué es, o que fue, vanguardia en Uruguay? Lo que más se parece a modelos establecidos. Es decir, una contradicción con la definición de vanguardia como ruptura. Lo que en este país se ha planteado sistemáticamente como vanguardia es lo que debería llamarse una sintonía. Si nos sintonizamos. Con las variantes del caso, porque las ondas vienen distorsionadas con el tiempo y con la distancia, y además porque cada uno hace sus propias variantes o mutaciones. Lo que los no-artistas definían como vanguardia en Uruguay era un proceso de sintonía. Si nos parecemos al expresionismo abstracto, por ejemplo, según las épocas y los modelos, éramos abstracto-expresionistas. Mientras tanto, las verdaderas vanguardias en Uruguay –que no pasaban por esas sintonías– no eran consideradas, quedaban marginadas de la opinión crítica. Así también

el nombre de Uruguay tenía, en la escuela a la que yo iba, una traducción lingüística inventada. Un día a Zorrilla de San Martín se le ocurrió que Uruguay significaba en guaraní «Río de los pájaros pintados». Y eso es mentira, es una invención poética, no es una traducción del guaraní. Y como eso se decía arte es tal cosa y vanguardia tal otra. Estamos viviendo ficciones tras ficciones y, de alguna manera, uno de los problemas tocados ayer respecto al mercado, es que nosotros los artistas estamos siendo instrumentalizados —o parasitados— de una manera negativa y complicada. Plantear estos temas de la etiqueta o la nomenclatura es simplemente a efectos de plantear algunas preocupaciones que de pronto no son más que preocupaciones personales, aunque los cambios de fondo solamente pueden ser colectivos y de largo plazo.

Pero hablé tanto que al final no llegué a la conclusión a la que quería llegar que es la siguiente: la etiqueta propia, la etiqueta que yo le pondría al arte uruguayo de vanguardia, es la de un «arte conformista». O sea que yo, en definitiva, lo que quiero hacer es un arte conformista, un arte en el que se vea que yo estoy conforme de ser artista latinoamericano, de ser artista rioplatense, de ser uruguayo y, si se quiere, hasta malvinense. La etiqueta de la vanguardia debería de ser, en realidad, una etiqueta de conformidad. ■





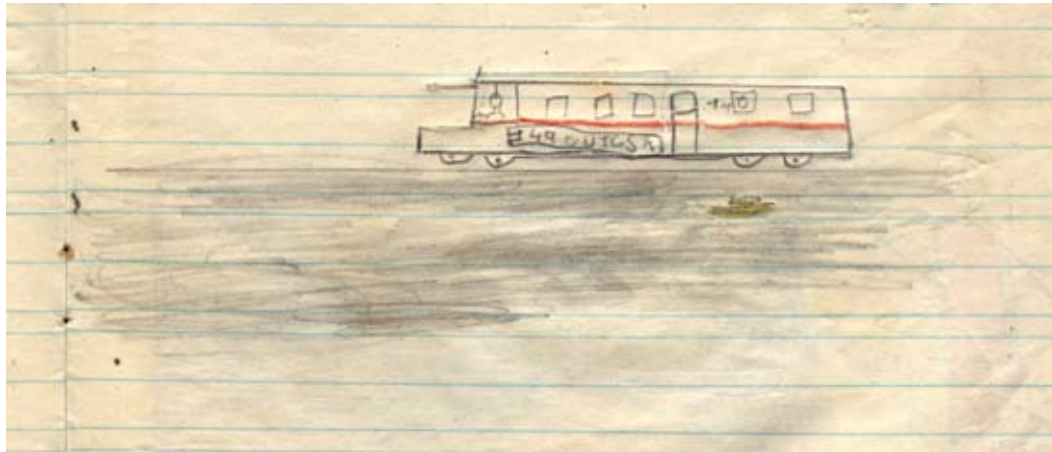
opera d'arte / obras / artworks



22 **Obras**







Cuadernos de clase  
1º y 2 años ,  
Escuela Venezuela, 1953-1954



Sin título, 1981  
Fotocopia transferida  
y tintas fotográficas  
50 x 35 cm



*Sin título*, 1980  
Fotograbado y tintas  
para fotografía  
35 x 50 cm



*Sin título*, 1981  
Fotograbado y tintas  
para fotografía  
35 x 50 cm

*Sin título*, 1980  
Fotograbado y tintas  
para fotografía  
50 x 35 cm



*Sin título*, 1981  
Fotocopia transferida y tintas para  
fotografía  
50 x 35 cm



*Sin título*, 1981  
Fotocopias transferidas e intervenidas  
Materiales diversos  
33 x 24 cm





*Gardel-Mona*

Foto: Gustavo Castagnello



*Quefebril lamirada*, 1985 (fragmento)  
Acrílico con aerógrafo sobre papel  
125 x 400 cm  
Foto: Gustavo Castagnello





*de las series de la Entonación*

*Nacional, 1987-1988*

Fotografías b&n

57 x 32 cm

Foto: Álvaro Zinno



PÁGINA SIGUIENTE

*RODELU, 1989 (fragmento)*

Acrílico con aerógrafo sobre papel, puntales de construcción, afiches electorales impresos

Medidas variables

Foto: Mario Sagradini





PÁGINA ANTERIOR

Profesor de taller de arte MEC  
Museo Agustín Araujo, Treinta y Tres, 1989

Foto: Mario Sagradini

*Made in Uruguay, 1990-1991*  
(fragmento)

Mesa del Café Sorocabana,  
tepe de pasto y objetos varios

Medidas variables  
Foto: Mario Sagradini





*Made in Uruguay, 1990-1991*  
(fragmento)  
Mesa del Café Sorocabana,  
tepe de pasto y objetos varios  
Medidas variables

Foto: Juan Ángel Urruzola

PÁGINA SIGUIENTE

*Made in Uruguay, 1990-1991*  
Mesas del Café Sorocabana,  
tepes de pasto y objetos varios  
Medidas variables  
Arboretum Lussich, 1991

Foto: Mario Sagradini





*Las sorpresitas*, 1994  
Objetos y materiales diversos  
250 x 800 x 500 cm  
V Bienal de La Habana, 1994  
Foto: Mario Sagradini

PÁGINA SIGUIENTE

*Frutos del país*, 1994  
Luminarias de colores,  
secuenciador  
Medidas variables, Subte  
Foto: Mario Sagradini

MONDO

MONDO

ERMA

LA  
VALLE

CARION







POA (adentro), 1997  
Objetos varios  
1000 x 600 cm  
I Bienal del Mercosur, 1997,  
Porto Alegre

Foto: Mario Sagradini

*The Purple Land /  
La tierra purpúrea*, 1998  
Objetos varios  
Medidas variables  
Mexic-Arte Museum, TX



M. Kohen, R. Otero, R. Dodera,  
M. Sagradini, D. López de Haro, P. Frontini  
*Memorial en recordación  
de los detenidos desaparecidos,  
1999-2001*  
Parque Vaz Ferreira,  
Cerro de Montevideo  
Foto: Philippe Rouault



*Jardin des plantes, París, 2002*

Foto: Marie France Schuler





*transmigra, La*, 2006  
Dos mil ladrillos, 16 agendas y textos murales  
Medidas variables  
Bienal de Pontevedra, 2006



*Onda tras onda*, 2013  
Objetos varios  
340 x 500 x 800 cm  
Bienal del Sur en Panamá, 2013  
Foto: Jorge Soto







Mario Sagradini, artist

Camera + edition: Gabriel Cabrera  
SUBTE Coordinator: Rulfo (Raúl Álvarez)

SUBTE Exhibition Center, Intendencia de Montevideo

**Mario Sagradini, artist**

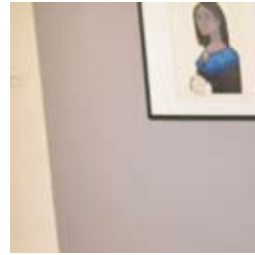
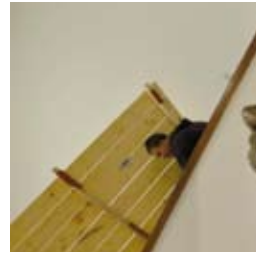
Video para Progetto

Pratiche d'Artista

la Biennale di Venezia 2017

Viva Arte Viva

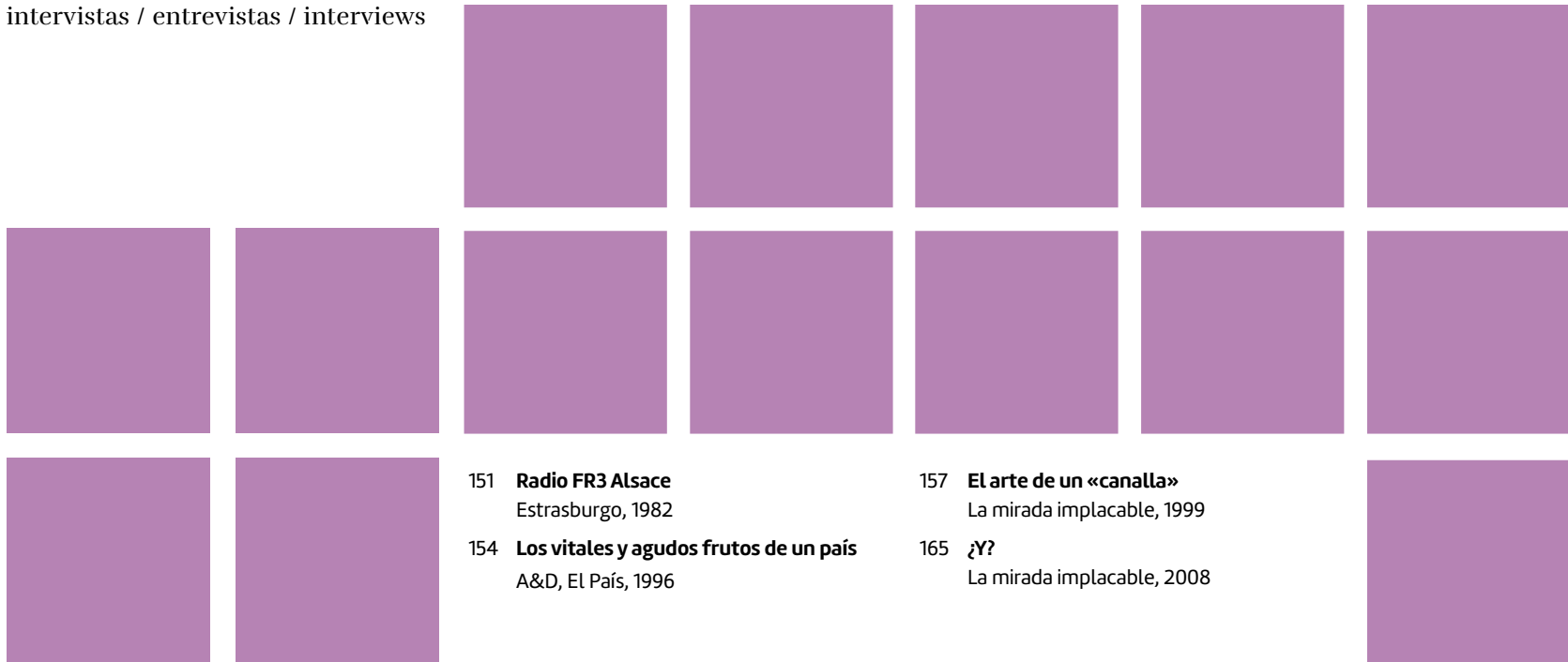
Duración: 3' 10"





MNAV, 2016.

entrevistas / entrevistas / interviews

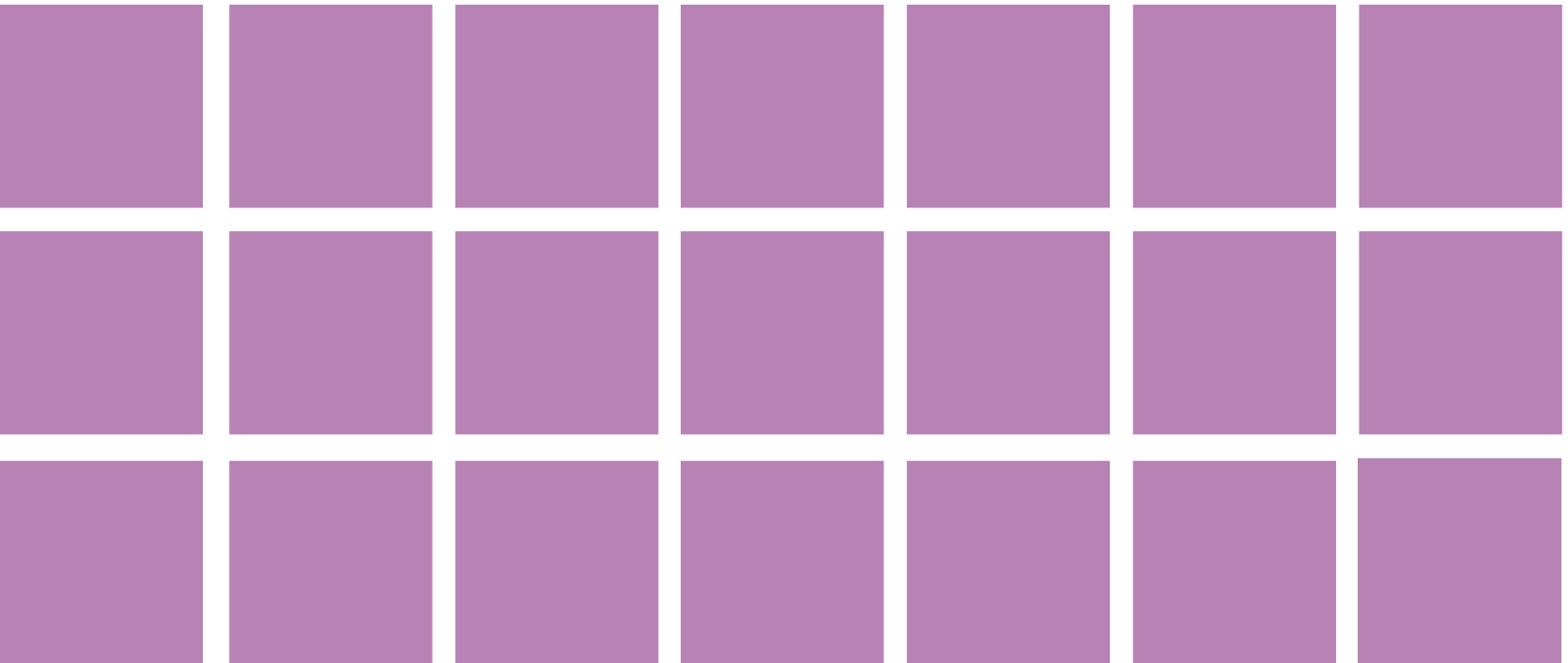


151 **Radio FR3 Alsace**  
Estrasburgo, 1982

154 **Los vitales y agudos frutos de un país**  
A&D, El País, 1996

157 **El arte de un «canalla»**  
La mirada implacable, 1999

165 **¿Y?**  
La mirada implacable, 2008





ENTREVISTA · RADIO FR3 ALSACE

## ALSACE MAGAZINE

Estrasburgo, sábado 12 de junio de 1982

—Buen día, buen día, 11 horas 30 minutos, es Michele Buhr para *Alsace Magazine*.  
(...)

—En esta revista, hoy recibo a Ned Rival por su libro editado por Perrin: «Retif de la Bretonne o los amores pervertidos». Estará también André Ramager por la «Ruta del vino» que se abre hoy en Alsacia. La «Ruta del tabaco», quise decir, lapsus revelador.

Y luego recibiré también a muchos artistas que exponen actualmente en el Palacio de la Música y de los Congresos en el marco de «Arte sin fronteras».

Mario Sagradini expone actualmente en la Galería ADIRE una exposición que se inauguró ayer: el título de esta expo es «Album de figurines» (Álbum de figuritas).  
(...)

**Michele Buhr:** —Actualmente en Estrasburgo un señor hace revivir en la Galería ADIRE al equipo uruguayo de fútbol que obtuvo la Copa del Mundo 1950. Yo no estoy muy calificada para hablar de fútbol pero creo que esta exposición en la ADIRE es verdaderamente interesante para descubrir. Mario Sagradini ha venido a presentarla. Usted se queda unos días en Estrasburgo. ¿Puede explicar un poco lo que hace? Vive habitualmente en Florencia y traza un poco la vida de un equipo de fútbol. Creo que es un momento importante para hablar, presentar esta exposición.



Michele Buhr y Mario Sagradini,  
radio FR3 Alsace, Estrasburgo,  
12 de junio 1982

Foto: Marie France Schuler



**Mario Sagradini:** —Si. No es solamente una exposición sobre el fútbol uruguayo de los años 50 sino también que yo quería hacer algo un poco más vasto, hablar de una época más que de jugadores, una época que ha quedado muy marcada en la memoria de generaciones y generaciones de gente en Uruguay por motivos económicos y motivos culturales. Que ha cambiado mucho luego de diez o veinte años debido a transformaciones muy profundas que han hecho olvidar cosas muy positivas de esa época, es decir la democracia, la alegría de vivir, para caer en una situación política muy negra, donde la memoria de todo ese pasado toma una importancia muy particular, que quizás no sea fácil de comprender para un francés, un alsaciano.

**M. B.:** —¿En todo caso usted espera que por vía de la pintura, de la fotografía, por la vía de lo que usted ha compuesto, vamos a poder ser sensibles a esa memoria popular y vamos a poder ser sensibles a la belleza, en definitiva, porque es el fruto de un trabajo artístico en esta exposición?

**M. S.:** —Evidentemente. No es un trabajo político, quizás no me expliqué bien. Esta historia que ensayo contar es un trabajo artístico basado sobretodo en imágenes fijas, digamos fotografías, imágenes de diarios, imágenes de revistas, que son también la base de la formación de un mundo imaginario de toda una cantidad de generaciones pasadas que no tenían la televisión delante suyo, que han formado su concepción del mundo, digamos, con imágenes fijas. Tampoco con la televisión color con control remoto como la que yo tengo en Florencia, con la que puedo hacer mi propio montaje de imágenes con una velocidad muy diferente a la que yo podía tener para ver la foto de un diario o de un afiche.

**M. B.:** —Mario Sagradini: ¿cómo hace usted estas telas que presenta actualmente en la Galería ADIRE?

**M. S.:** —Hay telas que son hechas sobre la base de diapositivas color, ensayando una intervención manual sobre las mismas con acrílicos y otros materiales.

Hay fotocopias Xerox, o de otras marcas normales, que son trabajadas con pintura o bien acuarelas o productos que remueven la tinta. Hay también grabados que han sido luego coloreados con productos

para la coloración de fotografías, los antiguos colores que utilizaban los fotógrafos de países subdesarrollados.

Hay también collages que hicieron mis hijos, con figuritas de hoy, con una tecnología muy diferente para la imagen con cuatricromías muy perfectas, como son todas las figuritas de fútbol que hay en Europa.

**M. B.:** —Ha dicho que usted quiere presentar una expresión viva de la memoria popular de su país. En los hechos es un poco reportero, periodista y ante todo un artista. ¿Es que finalmente tiene la intención de recuperar así, de ese modo, otros eventos de la actualidad para hacer su obra?

**M. S.:** —Otros eventos de la realidad estarán allí a nivel de la televisión. Pusimos dos televisores para pasar, en casetes ya registrados, viejos partidos de la Alsacia, o bien para pasar partidos de fútbol (en directo) del Campeonato Mundial de España, para mostrar un contraste bien grande entre las antiguas imágenes, los cuadros, los grabados, y la imagen coloreada muy dinámica de la televisión de hoy, esa que llega por satélite a millones y millones de personas en todo el mundo. Que no era el caso de los años 50, sea en el Uruguay, sea en...

**M. B.:** —Entonces usted estará por algunos días en Estrasburgo para presentar esta exposición. ¿Es importante para el artista explicar a la gente que va a ir a ver la muestra qué es lo que usted quiso hacer o será preferible dejar a la gente pensar lo que quiera?

**M. S.:** —Yo prefiero que no sea con una explicación verbal o escrita, sino solamente con una aproximación directa sobre las obras.

**M. B.:** —Entonces nos vamos a callar, vamos simplemente a recordar que en ADIRE hay una exposición «Album de figurines», con la firma de Mario Sagradini. La ADIRE está en la calle del Observatorio No 3, y por más información, hay un teléfono: 61 16 94. ■

# Los vitales y agudos frutos de un país

Por **Fernando Beramendi**

**D**esde sus memorcopias del archivo Sagradini, que febril lamurada, *made in Uruguay*, o su más reciente *Frutos del país*, Sagradini ha sido —tal vez sin proponérselo— un incisivo relator de nuestra época y de la historia desde una perspectiva diferente a la tradicional y prestigiosa. Hace unos años, realiza junto a su labor de investigación, curadorías de diferentes exposiciones.

—¿Cómo se plantean estos dos campos de actividad?

—En realidad no hay mucha diferencia entre lo que hago como artista y lo que hago como investigador o curador de arte. Como artista, en el pasado como estudiante de Bellas Artes o Arquitectura. En Bellas Artes lo que más se hacía era un tipo de abstracción supuestamente respetuosa de la bidimensionalidad, del plano, etc., etc. En el fondo era un verso. Era otra suerte de academia distinta de las anteriores, como la realista.

Viviendo afuera, repensando esa experiencia anterior, me dediqué a otro tipo de obra, más vinculada a la memoria, a ciertos aspectos hasta de barrio, no sólo de mi historia personal, sino con ciertas pautas antropológicas uruguayas, montevidenses y hasta malvinenses.

En cierto modo fueron más fértiles ciertas relaciones con amigos en el barrio que me parecieron a la distancia muy inteligentes y capaces, que las propuestas que había recibido en la Escuela de Bellas Artes que te metía en la cabeza un montón de esquemas. Más allá de que la enseñanza con Miguel Pareja te hacía aprender cosas positivas, como el uso del color.

El haber vivido mucho tiempo en Buenos Aires —mi padre era músico del Teatro Colón— y luego en Europa entre 1976 y 1985 me permitió ver el Uruguay desde afuera, aunque también lo veía de adentro. Ya eso era así cuando estudié en Bellas Artes por lo cual tenía una visión más amplia de las artes que el lavado de cerebro que allí me metieron. Estar en Europa me permitió comparar eso con las charlas de mis amigos de barrio, que ya en los años 50 y 60 proponían cosas muy interesantes.

Estando en Italia trasasé las propuestas formales y me vinculé a una visión más antropológica, afectiva, histórica, cultural, que engloba a fenómenos que pueden ser tan comunicativos como un rojo o un amarillo.

Ahí, en Italia, empecé a hacer fotogramados con la serie de los generales, después se fue derivando hacia los mitos culturales —

el fútbol, carnaval, Gardel— en los años 80. En ese momento era algo más elemental.

Luego, al volver al Uruguay vi que uno de los déficits o problemáticas que tiene el área de las artes plásticas es en las investigaciones, no hay revistas y el artista puede sentirse como un diável del aire, sin mucho a lo que afirmarse. Y eso pasa por creer que uno está inventando la pólvora sin saber que al vez otros la inventaron en la década del 30 o el 40. Naturalmente, cuando pensás que las cosas vividas colectivamente pueden ser parte de una propuesta artística descubrís que en nues-

tra historia hay grandes agujeros negros los cuales es interesante averiguar. Esto empezó con un trabajo de investigación —que nunca terminé— sobre los tablados del Carnaval en la Facultad de Arquitectura. Allí salieron otras puntas para investigar y hacer exposiciones sobre temas históricos y artísticos míos y de otra gente.

Luego Gabriel Peluffo abrió las puertas del Blanes para realizar las curadorías. Empecé con la de OMBU (Permitin Hon-ton). Algunas de las siguientes exposiciones tuvieron que ver con las investigaciones que yo venía realizando como la de los Madf uruguayos que fue lo que me permitió ganarme la boca.

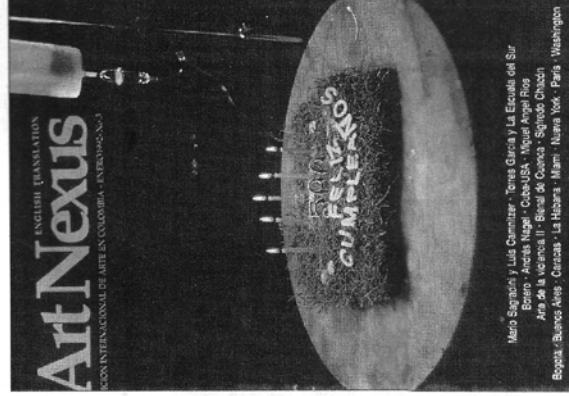
No creo que una obra de arte deba limitarse en cuanto a técnicas. No sé por qué se es más artista si sólo se pinta al óleo y sólo se esculpe el granito. Ni tampoco creo que haya limitarse en el uso de materias primas que sirven para contar cosas o despertar inquietudes.

Tal vez esto responda al período en que yo llegué a estas conclusiones, en plena dictadura, donde las cosas no se podían decir claramente. Cuando yo hacía la serie de los generales me di cuenta que aquí no la iba a poder exponer nunca y por eso me dediqué a hacer cosas sobre fútbol y por allí se abrió una puerta para otros sentimientos.

Me parece que el Uruguay es un país “joven” que tiene un gran desprecio por su historia anterior. Sabemos muy poco del pasado, del subsuelo. Entonces ahí aparece mi interés en esos aspectos y Gardel y Schiaffino pasan a ser objetos de investigación. Ahora creo también que eso tuvo su momento.

Por ejemplo el año pasado mucha de la publicidad de la televisión estuvo basada en la memoria y la nostalgia, en el recuerdo y casi transformó en un lugar común pensar en el pasado. Una especie de repliegue y de no pensar en lo que puede pasar mañana. Creo que está medio agotado.

Mi mirada no es nostálgica ni autocomplaciente. Es mostrar sin dar soluciones. En “Made in Uruguay” yo mostraba un país



Mario Sagradini y Luis Comentar - Jones Garcia y La Escuela del Sur - Ezeiza - Andrés Nagel - Cuba-USA - Miguel Angel Pogg - Año de la victoria II - Bival de Coacoar - Sigfredo Chacón - Bogalá - Buenos Aires - Caracas - La Habana - Miami - Nueva York - París - Washington



en el CTE. Ni muerto ni sano. Pero la respuesta final no la doy yo. En los últimos tiempos estoy mirando más hacia adelante.

La última instalación en el Sudest: "Frutos del país", con las bocas con los nombres de los pintores muertos, tenía que ver con el pasado pero era más actual".

**—¿Vivís en el político?**

—Yo no creo que la gente haga la obra para el mismo porque por algo no se guardan los cuadros en los baños de cada casa. Hay lo que a mí me gusta. Me divierte como loco pensando en lo que puede pasar. Una muestra de hacer algo es tener en cuenta los puntos de contacto con el resto de la gente.

Yo no me planteo diferencias en el uso de técnicas ni en el lugar donde se muestra a las obras. Sea en el Museo Blassini o en un sótano. Y eso es pensar en el receptor. No es que yo me centre en mi abstracción del mundo. Las formas y los lugares de presentar las cosas también cuentan.

**—¿Y qué pasó con esos murales uruguayos en el exterior?**

—En los lugares donde expuse, Italia, Venezuela, La Habana, creo que esos murales "uruguayos" funcionaron muy bien. Pero que no es exclusivamente uruguayo. Intento de utilizar sistemas productivos uruguayos, elaborados por *L'antrement* o incluso con los figuritas de los platos pero esas referencias uruguayas tienen que ver con otros lugares.

**—¿Había aún una escritura más vinculada de nuestros historial?**  
—Claro, por eso hago diferencia entre mi plátano como investigador y como creador. Porque yo, al investigar sobre Blassini estoy también resolviendo problemas míos, que pueden explicar las vanguardias uruguayas de los 40 o de los 60.

Mi trabajo tiene varias puntas. Por un lado es un homenaje a los que están bajo tierra en todo sentido, marginados de la historia. Y por otro lado como artista tengo la inquietud de saber si hay tradiciones, si hay continuidad.

**—Y, ¿dónde hay?**

—Creo que sí, que la hay. Un sueño mío es hacer un libro sobre el supuesto arte conceptual uruguayo, que no es un invento de los últimos diez años. Hay aspectos que tienen que ver con el humor uruguayo. Lo que pasa es que acá no se hacen investigaciones, ni se vinculan cosas que pasan. A mí me influyó más LINES, la página salió en EL PNS que después fue revista que otros medios. Y allí hablan cosas ya en 1959 que eran conceptuales en lo gráfico y en el contenido, o *Telecolumpio* en la televisión

**—¿Cómo trabajás como creador?**

—Prefiero trabajar sobre obra de gente disidente, porque en Montevideo se confunden mucho las cosas. Y además contribuí a rescatar a figuras y le evité los conflictos de intereses. Aquí es necesario crear una base común para ubicar y ubicarnos. Uno aquí no sabe lo que pasó en los 40 o 50. Más allá de Torres García. Los libros son pocos y costosos. Te falta que recién ahora, con la aparición de Rafael Pereda, de Alicia Haber, de Gabriel Peñafiel, empieza a haber textos que pueden servir como referencias. Deberían crearse condiciones para algo más estructurado. Lo ves en el exterior, cualquier país latinoamericano tiene trabajos publicados, no es sólo un tema de dinero sino de proyecto cultural. Y eso es una dificultad para los creadores.

**—¿Cómo ves el mercado de las artes plásticas en Uruguay?**

—Aquí no existe un mercado de las artes plásticas. No es simplemente vender cuadros. Un mercado forma parte de un sistema estructural, entre los cuales se cuenta la compra y la venta de obra. Los galeristas dicen que el mercado existe y que ellos son los que mantienen el arte uruguayo. Si tú hicieras una encuesta entre los visitantes de cierto nivel podría apreciarse que lo que se ve en las galerías les acerca más a un libro de revistas que a una verdadera galería de arte. Son sólo libros de sala de cosas pintadas. Los galeristas no se juegan en una coherencia por una propuesta estética. Lo más elaborado es lo que se relaciona con los pintores famosos muertos.

**FICHA TECNICA:**

Mario Saguado (1946)  
Estadía en **MEFERA** (Buenos Aires), en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura. Colaborador del Centro Productor **GAUMATO** (Montevideo, 1970)  
Grabado en el **Sudest** *Comunicare-Diverte* en Lacro y con **Soldan Jorayzaya** en *Plástica*, Italia.

*Profesor y creador de las muestras: (MIR) (Museo Blassini), (MAGAGNY) (Chalibid), (FERROS) (Foto de Este), (FRICHO) & (TRAVONE) (Museo Blassini), (GOTTFREDO) (SABRIBILLA) (Chalibid).*

Numerosas muestras personales y colectivas en Uruguay y en el extranjero. *Hay obras suyas en Museo de Arte, Puerto Rico, Cuba, Montevideo y Solís.*

Desde su regreso al país ha realizado las muestras personales:

- 1985 **QUEFERRIL**
- LAMBADA (ALANZA FRANCÉS)**
- 1989 **RODELU ALIANZA CULTURAL (URUGUAYEE.U.)**
- 1990 **PIERRES (INS-TITUTO NACIONAL DEL LIBRO)**
- 1991 **MADE IN URUGUAY** Con L. Cambiño-MARINO BLANES)
- 1992 **MADE IN URUGUAY** (Buenos Aires)
- 1993 **INTERFERES** (Fotografía-GALERIA CENATEC)
- 1994 **FRUTOS DEL PAIS** (SEBTE MUNICIPIO)



ENTREVISTA · LA MIRADA IMPLACABLE, 1999

## EL ARTE DE UN «CANALLA»

Mario Sagradini nació en Montevideo en 1946, pero vivió parte de su infancia y adolescencia en Buenos Aires. Allí tomó contacto con la actividad plástica y realizó sus primeros estudios artísticos. Cuando la familia volvió a establecerse en Montevideo, Sagradini continuó su formación en la Facultad de Arquitectura y en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes (E.N.B.A.). El sistema de enseñanza de esta última institución se presentaba entonces como algo experimental y anti-académico. Sin embargo, la experiencia argentina le había aportado al joven Sagradini una cierta perspectiva crítica a través de la cual la pedagogía de la E.N.B.A. le resultaba tan cerrada y académica como lo que pretendía cuestionar.

Pero no es sino hasta mucho más tarde, cuando los años de la dictadura lo obligan a emigrar, que Sagradini comienza a sentar las bases de su obra actual. Ya establecido en Florencia como impresor de grabado en metal, hace un balance de toda su trayectoria anterior y encuentra que ciertas experiencias, en apariencia menores, como por ejemplo las relaciones con amigos de su barrio, habían sido más fértiles que las enseñanzas recibidas en la E.N.B.A. A partir de entonces empieza a dejar atrás las propuestas formales para vincularse a una visión más antropológica, afectiva, histórica y cultural que engloba a fenómenos «que pueden ser tan comunicativos como un rojo o un amarillo».

En Italia realiza los fotograbados con la serie que él llama «de los Generales», pero cuando se da cuenta que no va a poder mostrarlos en el Uruguay de la dictadura su trabajo

La mirada implacable,  
página web creada  
por Sergio Altesor



toma otro rumbo. Es así que los años 80' lo encuentran trabajando con un tipo de obra relacionada con los mitos culturales populares: el fútbol, el carnaval, Gardel. Paradójicamente, el tema de los grandes futbolistas uruguayos del pasado encuentra una conexión directa con el público italiano. Figuras como Schiaffino o Petrone habían sido tan importantes en Italia como en Uruguay. La conclusión de Sagradini es que «...muchas veces, lo que nosotros consideramos que es autártico y desconocido, resulta que tiene conexiones universales».

### **Más allá de lo iconográfico**

De una forma aparentemente casual, Sagradini comienza a deslizarse hacia una obra que va más allá de lo visual, en donde la recolección, no sólo de imágenes sino también de testimonios escritos y de otro tipo de información, conforman el espectro de una actividad de investigación por donde encausa cada vez con más frecuencia su trabajo.

En el año 1982 realiza una exposición en Florencia (Album di figurine, Studio Inquadrature 33) donde, aparte de los grabados y otras imágenes sobre los temas de Gardel, el fútbol y el carnaval, agrega frases sacadas del contexto cultural uruguayo (de Carlos Maggi y otros autores) en forma de etiquetas pegadas sobre la pared. En el catálogo de la exposición hay una entrevista a Schiaffino en donde Carlos Magnone le pregunta su opinión sobre la tarea de Sagradini de llevar el tema del fútbol a una galería de arte, con lo cual el Pepe (Schiaffino) se declara muy conforme. La muestra incluyó también una performance en la que un actor personificaba a un mítico director técnico italiano que daba una conferencia. Parte del discurso del conferencista era el poema Polirritmo Dinámico, dedicado al futbolista uruguayo de los años 20' Isabelino Gradín.

Fue escrito por Parra del Riego en Uruguay y tenía todo un vigor futurista que sonaba bárbaro en la traducción al italiano que hizo Martha Canfield. Un dato no poco importante es que el futurismo surgió en la misma Florencia. O sea que en esa muestra se cerraban muchos círculos.

—¿Es eso la universalidad o la globalización?

—Lo que veías ahí era que la universalidad o la globalización es una construcción porque vos podés proponer que Gradín o que Schiaffino, que supuestamente para los uruguayos pueden ser demasiado locales, tengan una vigencia y una posibilidad de ser difundidos más allá del barrio. La conclusión es que lo global se compone de lo local. Si no, pasa a ser una manera de penetración o de homogeneización.

—*Algunos artistas afirman lo contrario: que lo local se compone de lo global. ¿Te parece equivocado?*

—La globalidad como sistema democrático de reconocimiento e integración me parece bien (aunque pueda sonar ingenuo); ahora, como sistema exclusivo de importación de patrones, como alucinan algunos, no. ¿Para qué quiero la Gran Manzana si acá está Durazno?

### **La investigación**

Cuando Sagradini retorna a Uruguay, luego de acabada la dictadura, comprueba que una de las grandes carencias de las artes plásticas en ese país está en el área de la investigación. A una investigación sobre los tablados del carnaval uruguayo hecha en el ámbito de la Facultad de Arquitectura le siguen otros proyectos. Algunos lo llevan a realizar curadurías, como en el caso de Uricchio & Troncone (Museo Blanes) o Goffredo Sommovilla (Cabildo). En un contexto donde no existen revistas especializadas ni se desarrollan las investigaciones históricas, Sagradini considera que no hay diferencias entre lo que hace como artista y lo que hace como investigador o curador de arte. En una entrevista en *Arte y Diseño* (mayo de 1996) lo expresaba así: «Mi trabajo tiene varias puntas. Por un lado es un homenaje a los que están bajo tierra en todo sentido, marginados de la historia. Y por otro lado como artista tengo la inquietud de saber si hay tradiciones, si hay continuidad».

—*En esa entrevista también dijiste que en los últimos tiempos estabas mirando hacia delante. ¿Qué quiso decir con eso y cómo se ha traducido esa mirada hacia delante en tu trabajo?*

—En realidad esa mirada arranca ya con Las sorpresitas, la instalación hecha en el año 94 para la Bienal de La Habana. Después también en Frutos del país (Subte Municipal, 1994), una instalación que está basada



en una forma productiva del pasado, como son los carteles con lamparitas del carnaval. Si bien esos elementos son del pasado, en ciernes la propuesta apunta al futuro. Más que armar una memoria, como podía pasar con los mitos populares, presenta con elementos tradicionales nuestra situación actual. Ya en la muestra *Made in Uruguay* (Museo Blanes, con Luis Camnitzer, 1992) comenzaba a aparecer el tema del presente: aquellos pastizales sobre las mesas del Sorocabana, cada uno conteniendo elementos que podían ser considerados del pasado, pero el sistema de bolsas de suero que alimentaba o mantenía, como en un CTI, a esos elementos, te llevaba a un diagnóstico del presente. Era una situación ambigua, donde no sabías si eso iba a morir o a sobrevivir.

### **Sistemas productivos**

—*¿Podés decir algo de lo que estás haciendo ahora?*

—Se trata de un proyecto iniciado a partir de la beca Guggenheim —que recibí el año pasado— pero todavía no sé qué forma va a tomar. Estoy en la fase de recopilar la información con la cual después voy a realizar una obra. Busco elementos de trabajo desarrollados por los mismos productores, no tecnología importada ni industrial sino sistemas, herramientas u objetos de la cultura material que hay alrededor de cinco ramas diferentes de la producción rural uruguaya: carne, lana, leche, cítricos y arroz. Voy a revisar esas producciones y a registrar qué tecnologías creadas aquí se utilizan.

—*Se trata en otras palabras, de la búsqueda de un lenguaje...*

—Sí, o de elementos culturales que estén permeando la situación uruguaya. En algunos casos, como en *Made in Uruguay* o en *Las sorpresitas* había cosas que quizás no se veían mucho: todo el sistema de maderas de *Las sorpresitas* era una mezcla de estructuras torresgarcianas (sacadas de esa construcción cultural) con elementos inspirados en bretes para el ganado del campo uruguayo, y también elementos del sistema de construcción de albañilería comunes en Uruguay (baldes rojos con luces, nivel de manguera, etc., como usan aquí en las obras). O sea que eran cosas sacadas de los sistemas de trabajo tradicionales

y barajadas allí de otra manera. En Made in Uruguay la estructura de la obra estaba basada en el sistema constructivo planteado por Lautréamont: «(...) el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas.»

Hay artistas que eligen colores o formas y las recomponen; yo elijo sistemas productivos. El de Lautréamont para Made in Uruguay; el de Torres García, los ganaderos y los albañiles para Las sorpresitas y el del carnaval para Frutos del país (donde se usó hasta los portalámparas de porcelana del siglo XIX que están estibados en la Intendencia y que son preciosos). En este nuevo proyecto voy a hacer lo mismo: utilizar sistemas productivos existentes y vivos para la construcción de otra cosa.

### **Política cultural**

*—Vos fuiste director del Departamento de Artes Plásticas de la Dirección de Cultura del M.E.C. (Ministerio de Educación y Cultura) durante 3 años. ¿Cuál es la conclusión que sacaste de esa experiencia? Porque para un artista plástico de tus características...*

— ...eso es parte de la obra.

*—Claro, eso es parte de la obra y supuestamente un puesto que habrás visto con fruición por las posibilidades de desarrollar tus ideas. ¿Cómo fue la realidad?*

—Sigo pensando lo mismo que antes, que hay potencialidades enormes y trancas impresionantes. Las potencialidades enormes están dadas porque el Uruguay todavía está por aflorar y por conocerse en una cantidad de aspectos. Sin embargo, en la medida en que eso no pasa, hay cantidad de intenciones, de propuestas y de virtualidades que se pierden porque la gente se aburre, se frustra, se va. Y no me refiero a lo económico sino a que se reconozca que existen. Hay cantidad de gente que está perdida por ahí y no tiene ningún interlocutor. Te repito que no me refiero a dinero sino a comunicación. O sea que por un lado creo que siguen habiendo enormes capacidades que se pierden y por otro enormes trancas para que esas potencialidades afloren. Porque me parece que el problema fundamental es que en este país

(que es bastante politizado, a diferencia de otros) al aparato político en su globalidad –desde la derecha hasta la izquierda– no le interesa un cuerno, no le interesa para nada trabajar seriamente en términos de la cultura nacional.

—*¿Te parece que en el Uruguay no existe ninguna política cultural?*

—Exactamente. En la cultura política nacional, la política cultural no existe. Y cuando existe algún intento, el mismo queda encapsulado. El aparato político no ve la política cultural como una necesidad. La ve como una decoración o como una herramienta transitoria de proselitismo. Y entonces todo termina en esfuerzos aislados y voluntaristas, que es como se ha llevado todo hasta ahora. Y llega un momento en que empezás a pensar que las grandes instituciones privadas uruguayas son realmente heroicas. Por más críticas que se les pueda hacer, por ejemplo Cinemateca o el Museo de San José son instituciones que se basan en la voluntad benévola de personas privadas. Es algo, te repito, que va más allá del dinero: no me refiero a darle dinero a la cultura sino simplemente a aceptar ciertos mecanismos. El Uruguay debería tener una política cultural de Estado aceptada para lo cual es imprescindible el protagonismo del aparato político, y eso aquí no existe. No existe ni en la derecha, ni en la izquierda, ni en el centro. La cultura, entendida de la manera que quieras, no importa cuál, para la sociedad política uruguaya es simplemente un clavel en el ojal, no es algo estructural.

—*Quizás ese sea el gran desafío...*

— ...Para la sociedad en su conjunto, no sólo para los artistas. Ahora salen, por ejemplo, artículos en recordación de los 10 años de Mateo, libros sobre Gurvich, se hacen retrospectivas de Arzadum y homenajes... Son solamente aplausos y rituales recurrentes que nos hacen sentir mejor, pero que no inciden en el desarrollo cultural de la sociedad.

—*Para terminar tengo algo que se dice de vos...*

—¡Opa!

—Ayer mismo me dijo Ombú que sos un «canalla»... ¿Es cierto?

—Es totalmente cierto, soy hincha ferviente de Rosario Central y a los de Rosario Central nos dicen «canallas». Somos 5 grandes «canallas», ¿sabías?

—A ver...

—El Che Guevara, Alberto Olmedo, Fito Páez, Fontanarosa y yo. ■



¿Y?

Con Mario Sagradini, 9 años después

—¿Qué ha pasado con tu trabajo en todo este tiempo?

—O sea, ¿qué hice en este Tercer Milenio? Con gran orgullo profesional, formé parte de un equipo de seis (arquitectos, paisajistas, etc.) con el que ganamos el concurso que permitió construir el Memorial de los Desaparecidos, inaugurado en 2002 y por el que recibimos premios en la Bienal de Arquitectura de Quito, de San Pablo y de Miami.

Desde el 2000 trabajé con frases “robadas” por mí de la literatura uruguaya, las que coloqué en papeles y acciones (Villa Serbelloni, Lago di Como, 2001), en soportes móviles de madera (Arquitectura Uruguaya, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 2000) y pintadas en la calle (Collecting Fragments, Bienal del Mercosur, 2005 y Bienal de Cuenca, Ecuador, 2007). La versión para pintar con stenciles en las paradas de buses fue insólitamente prohibida por la Intendencia de Montevideo cuando expusimos el envío uruguayo a esa bienal en el Museo Nacional de Artes Visuales en noviembre del 2007. Así que se vio en Brasil y Ecuador, pero no en Uruguay.

Relacionado con esta línea de trabajo, estoy proponiendo, desde 2003, obras (textos con objetos en paneles o paredes) que concibo como “novelas de una pared”: en una colectiva en el Centro Cultural de España (Anónimo desaparecido, 2005), en la Bienal de Pontevedra (Las agendas del Sr. Ramos, 2006) y en la curaduría que realicé del pintor Alfredo De Simone (“Exilios en red / Perforando la pared”, 2006), etc.



En 2004 y 2005 hice dos intervenciones (o interferencias, como en el 2000 en la Facultad de Arquitectura) con material sonoro: en el Museo Nacional de Artes Visuales, “La Tierra Purpurea / The Purple Land”, con equipos de traducción simultánea para que la gente visitara la colección uruguaya con una banda sonora de 15 años de grabaciones telefónicas recogidas en mi contestador; al año siguiente, en los Días del Patrimonio, “Solé Solís”, con grabaciones de Carlos Solé, relator de fútbol, que se pasaban a las visitas guiadas en la Gran Sala del Teatro Solís.

Realicé desde 2003 presentaciones orales / verbales más que, más que charlas o conferencias, concibo como “obritas de arte” (no quiero bobear con palabras a la moda): la última fue el 31 de julio en un homenaje a Rhod Rothfuss (una iniciativa de Diego Foccacio), en que tuve que hablar a cientos de niños en la escuela Alemania (primaria).

De la beca Guggenheim, que te hablé hace 9 años, no pude concretar mi proyecto: una especie de instalación “bisagra” entre la costa y la tierra, en el puerto de Montevideo, que naufragó entre la burocracia. Tenía título y todo y algún día la materializaré: “Dialogos de los Máximos Sistemas”.

Como alternativa, gracias a la beca, realicé series de fotos de 1 x 1 metro, paisajes del Uruguay a los que agregué objetos, títulos y sentidos diversos: “Regional Norte / San Antonio” (de las áreas de una batalla del 1800, ganada por Garibaldi en Salto ); “Regional Este” (un recinto cerrado con 5 fotos y una maquina eléctrica que hace olas y rumores de mar), “Lux” ( con flores de vidrio, un título larguísimo escrito por mi hija Lucía y con imágenes “veladas”, de las áreas de Salsipuedes, donde en 1800 tiraron/sepultaron en sus espejos de agua a los indios charrúas asesinados y exterminados por Rivera). Etcétera, etcétera.

—¿En qué estás trabajando ahora?

—Lo actual es una muestra para octubre de este año en el Centro Cultural Dodeca, que se llama “Largometrajes (en Continuo)”. ¡Es que soy un cineasta frustrado!

—La última vez que hablamos fue hace 9 años. Desde entonces ha pasado mucha agua bajo los puentes. En ese tiempo tuvo lugar en Uruguay un cambio político importante. Algunos aseguran que el ascenso

*del Frente Amplio al gobierno trae consigo un nuevo paradigma histórico. En este nuevo contexto, ¿sigue vigente tu opinión lapidaria sobre la falta de una política cultural estructural del Estado uruguayo? ¿No existe en este gobierno de izquierda ninguna reflexión y práctica al respecto?*

—Antes que nada, quiero aclarar que sobre este tema opino como uno de los tantos que votó al Frente Amplio y por lo tanto al gobierno actual.

En mi opinión, ni a nivel de la Intendencia de Montevideo (más de la mitad de la población del país) ni a nivel nacional, con el Ministerio de Educación y Cultura, han aparecido políticas culturales ni menos satisfactorias. Y para peor, no parece que vaya a haber en el futuro cercano cambios profundos y positivos. Se sigue en la misma: a la cultura se la ve como un gasto.

Sin embargo, en los últimos meses hubo dos novedades: se nombró una nueva Ministra de Cultura, la Ingeniera María Simon, que ha realizado declaraciones sobre la cultura y el arte muy serias, positivas, demostrando que es un tema que la preocupa. (Aunque también debo decir que son sólo declaraciones, sin producción de cambios o alternativas que las acompañen, pero algo es algo).

La otra novedad: una conferencia del Ministro de Economía y futuro candidato a la Presidencia, Danilo Astori, en la que cambió el paradigma que tenía la izquierda gubernamental, que veía a la cultura simplemente como una variante económica. Astori propuso una visión más compleja y rica; definió la cultura con otros valores: antropológicos, de identidad, etc., etc. Un cambio en el discurso “economicista” anterior. Sintetizando: pronóstico reservado. ■





Malvín, 1951



Tarjeta, 1946



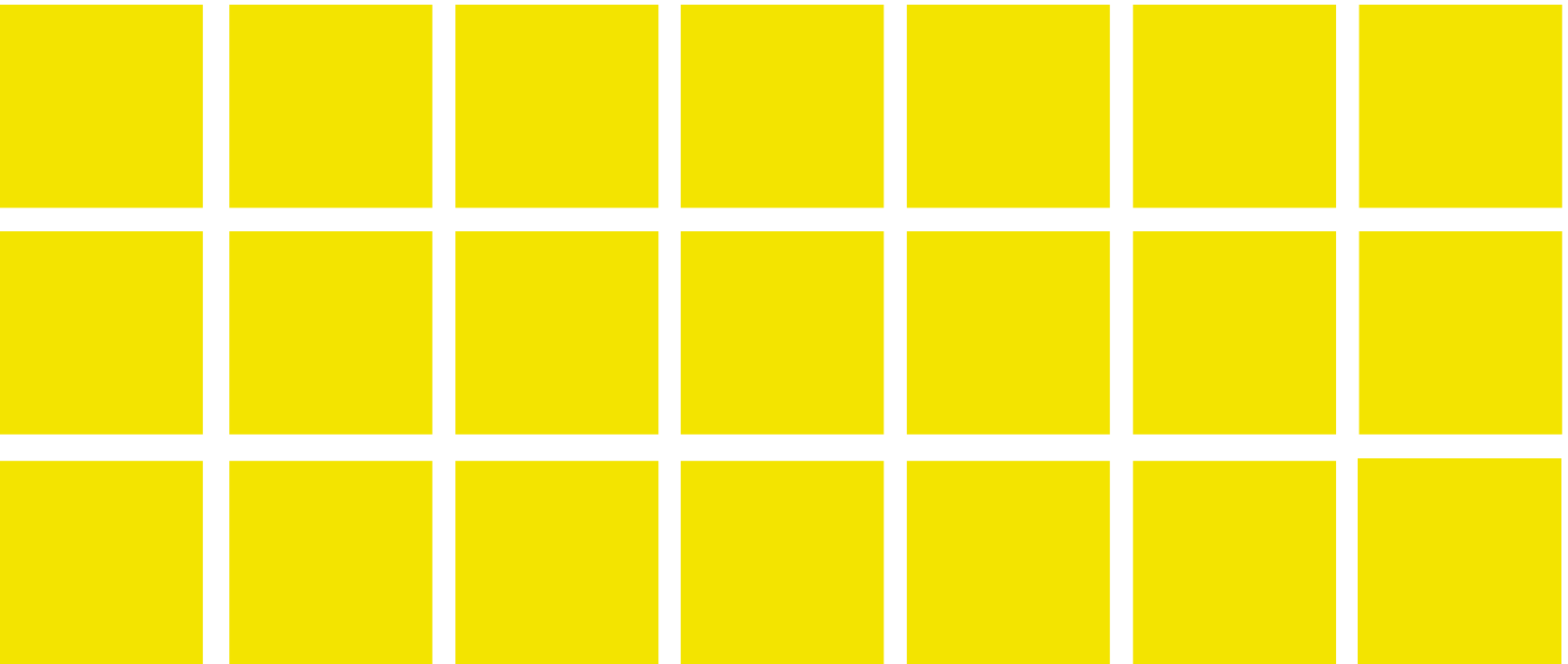
Raul Ceville, Mario Sagradini, Walter Sarfatti,  
Florenca, 1980



Raul Ceville, Mario Sagradini, Walter Sarfatti,  
Florenca, 1988

*curriculum vitae*

		173	<b>Alejandro Denes</b>			
		175	<b>Gabriel Peluffo Linari</b>			
		179	<b>Mario Sagradini</b>			





## Alejandro Denes

*Comisario*

Nato a Uruguay nel 1968, Alejandro Denes si è formato presso l'Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, istituzione nella quale è stato, in seguito, docente tra il 1998 e il 2008. Ha partecipato a commissioni nella Universidad de la República e ha rappresentato la stessa presso il Mercosur Educativo dal 2003 al 2008.

È stato supervisore dei musei del Banco de la República del Uruguay tra il 2010 e il 2014, facendosi carico delle acquisizioni dell'importante Collezione di opere d'arte moderna e di Costruttivismo.

È stato il coordinatore generale della sede della 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Bial de Montevideo. Dal 2015 è consigliere del Ministerio de Educación y Cultura. ■

Nacido en Uruguay, en 1968, Alejandro Denes se formó en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, institución en la que fue docente entre 1998 y 2008. Integró comisiones asesoras y jurados en la Universidad de la República y representó a esta institución en Mercosur Educativo desde 2003 al 2008. Fue supervisor de los museos del Banco de la República del Uruguay entre los años 2010 y 2014, encargándose durante ese período de la adquisición de su importante colección de obras de arte constructivo y moderno. Fue Coordinador General de la sede de la 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> Bial de Montevideo. Desde el año 2015 es asesor del Ministerio de Educación y Cultura. ■

With an academic background in Visual Arts at the Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) of Montevideo, institution where he was a teacher from 1998 to 2008, he integrated advisory commissions and jurors at the Universidad de la República and represented this institution at Mercosur Educativo from 2003 to 2008.

He supervised the museums of Banco de la República (Bank of Uruguay) between 2010 and 2014, being in charge during that period of the acquisition of its important constructive and modern art collection.

He was General Coordinator of the headquarters for the 1st and 2nd Bial de Montevideo. Since 2015 he is an advisor to the Ministry of Education and Culture. ■



## Gabriel Peluffo Linari

Curador

Nato a Montevideo, Uruguay, nel 1946, Gabriel Peluffo Linari, è laureato in Architettura presso l'Università della Repubblica dell'Uruguay ed è ricercatore indipendente in storia dell'arte nazionale e latinoamericana.

Ha pubblicato articoli in riviste specializzate ed è autore di diversi libri: *Historia de la pintura en Uruguay (Storia della pittura in Uruguay)*, *Pedro Figari: Arte e industria en el novecientos (Pedro Figari: arte e industria del Novecento)*, *El oficio de la ilusión (La funzione dell'illusione)*, *Torres García: Polémicas (Torres García: Contrasti)*, *Dislocacione. Ensayos sobre arte contemporáneo desde América Latina (Lussazioni. Saggi sull'arte contemporanea dell'America Latina)*, tra gli altri.

Partecipa a seminari e simposi condotti in Uruguay e all'estero dal 1985.

È stato curatore di mostre di arte moderna e contemporanea in Uruguay, Brasile, Argentina, Cile e Spagna.

Nació en Montevideo, Uruguay, en 1946, Gabriel Peluffo Linari es arquitecto egresado de la Universidad de la República (Uruguay) e investigador independiente en historia del arte nacional y latinoamericano.

Realiza publicaciones en revistas especializadas y es autor de varios libros: *Historia de la pintura en Uruguay*, *Pedro Figari: Arte e industria en el novecientos*, *El oficio de la ilusión*, *Torres García: Polémicas*, *Dislocaciones. Ensayos sobre arte contemporáneo desde América Latina*, entre otros.

Participa en seminarios y coloquios realizados en Uruguay y en el extranjero desde 1985.

Ha realizado curadurías de exposiciones de arte moderno y contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España.

Obtuvo la beca Guggenheim Foundation en 1995 y fue becario de Rockefeller Foundation como integrante de grupos de conferencias en Villa Serbelloni (Italia).

Born in Montevideo, Uruguay, in 1946, Gabriel Peluffo Linari is an architect graduated from the University of the Republic (Uruguay) and an independent national and Latin American art history researcher.

He writes for specialized magazines and is the author of several books: *History of Painting in Uruguay*, *Pedro Figari: Art and Industry in the Nineties*, *The Office of Illusion*, *Torres García: Polemics*, *Dislocations. Essays on contemporary art from Latin America*, among others.

He has been participating in seminars and colloquia held in Uruguay and abroad since 1985.

He has curated exhibitions of modern and contemporary art in Uruguay, Brazil, Argentina, Chile and Spain.

He received the Guggenheim Foundation fellowship in 1995 and was a fellow of the Rockefeller Foundation as a member of conference groups at Villa Serbelloni (Italy).



Ha ottenuto la borsa di studio della Fondazione Guggenheim nel 1995 così come la borsa di studio della Fondazione Rockefeller, prendendo parte ai gruppi di conferenze al Bellagio Center di Villa Serbelloni, sul Lago di Como. Ha vinto il Premio Nazionale alla Letteratura, per la categoria Saggistica, nel 1996 e nel 2001.

È membro accademico dell'Accademia Nazionale di Lettere dell'Uruguay e membro corrispondente dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires.

Ha diretto il Museo Juan Manuel Blanes di Montevideo tra il 1992 e il 2013. ■

**Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en la categoría «ensayo» en los años 1996 y 2001.**

**Es Académico de Número de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.**

**Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo entre 1992 y 2013. ■**

He was awarded the National Prize of Literature in the category “essay” in the years 1996 and 2001.

He is Full Member of the National Academy of Letters (Uruguay) and of the National Academy of Fine Arts of Buenos Aires.

He was Director of the Juan Manuel Blanes Museum of Montevideo between 1992 and 2013. ■



Pabellón Uruguay en Venecia, 2017.



Inauguración «Album de figurine»,  
Studio Inquadrature 33, Florencia, 1982

Arriba, de izquierda a derecha:  
Cosimo Sarfatti, Beppe Sidoti, Otto Radiccioni, Nino, Walter Sarfatti, Nicola Grifoni  
Abajo, de izquierda a derecha: Mario Sagradini, Franco Taverni, Sergio Ciulli



## Mario Sagradini

### Artista

Ha iniziato i suoi studi artistici presso l'associazione studentesca "Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes di Buenos Aires" (Argentina), che ha poi continuato presso la Scuola Nazionale di Belle Arti di Montevideo, città nella quale frequento anche la Facoltà di Architettura.

È stato cofondatore del "Centro Productor Gamma 70" a Montevideo nel 1969. Ha studiato e si è dedicato alla disciplina dell'incisione in Italia, dopo aver frequentato lo Studio Camnitzer-Porter di Lucca e lo Swietlan Kraczyna di Firenze. Nel suo laboratorio di Firenze (1978-1985) ha realizzato incisioni su metallo per vari artisti, tra i quali ricordiamo Marino Marini.

Ha insegnato presso la Scuola Nazionale di Belle Arti di Montevideo, nel Club di Incisione nella stessa città, nel Foto Club Uruguiano, nel Museo Agustín Araújo della città di Treinta y Tres (Uruguay), presso il Museo della città di San Jose (Uruguay), nello Studio Camnitzer di Lucca e nel suo laboratorio di Firenze.

Nel 1995 ha ricevuto la borsa di studio della Fondazione Rockefeller attraverso l'Università di

Nacido en Montevideo, Uruguay, en 1946, Mario Sagradini comenzó sus estudios de arte en la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes de Buenos Aires (Argentina) y los continuó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo, ciudad en la que cursó, además, estudios universitarios de arquitectura.

Fue cofundador del Centro Productor Gamma 70 en Montevideo (1969). Estudió y se dedicó al grabado en Italia, habiendo concurrido al Studio Camnitzer-Porter (Lucca) y al de Swietlan Kraczyna (Firencia). En su taller propio de Florencia (1978-1985) realizó impresiones de grabado en metal para diversos artistas (Marino Marini, etc.).

Fue docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo, en el Club de Grabado de la misma ciudad, en Foto Club Uruguayo, en el Museo Agustín Araújo de la ciudad de Treinta y Tres (Uruguay), en el Museo de la ciudad de San José (Uruguay), en Studio Camnitzer (Lucca, Italia) y en su propio taller de Florencia (Italia).

Born in Montevideo, Uruguay, in 1946, Mario Sagradini began his studies of art at the Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes de Buenos Aires (Institute of Students and Graduates of Fine Arts of Buenos Aires) (Argentina) and continued studying at the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) of Montevideo, where he also studied architecture at the University.

He co-founded the Gamma 70 Producer Centre in Montevideo (1969). He studied and worked as engraver in Italy, having attended Studio Camnitzer-Porter (Lucca) and Swietlan Kraczyna (Florence). In his own studio in Florence (1978-1985) he made prints of metal engraving for various artists (Marino Marini, etc.).

He was a teacher at the Escuela Nacional de Bellas Artes in Montevideo, the Club de Grabado (Engraving Club) of the same city, the Foto Club Uruguayo (Uruguayan Photo Club), the Museo Agustín Araújo (Agustín Araújo Museum) in the city of Treinta y Tres (Uruguay), the San José City Museum (Uruguay), Studio Camnitzer (Lucca, Italy) and at his own studio in Florence (Italy).

In 1995 he received the Rockefeller Foundation-University of Texas Fellowship in Austin and in 1999

Austin in Texas e nel 1999 la borsa di studio per gli artisti della Fondazione Guggenheim.

Tra il 1996 e il 1999 è stato direttore del Dipartimento di Arte Plastica della Direzione Nazionale di Cultura del Ministero di Educazione e Cultura dell'Uruguay.

Ha vinto il Primo Premio del Salón Nacional e del Salón Municipal dell'Uruguay.

Ha inoltre ottenuto, insieme agli Architetti Martha Kohen e Ruben Otero, l'Ingegnere Agronomo Rafael Dodera, Pablo Frontini e Diego López de Haro, il Primo Premio e la costruzione del *Memoriale ai Desaparecidos* a Montevideo, per il quale ha ricevuto numerosi premi nelle Biennali di Architettura americane di Quito, Ecuador; San Paolo, Brasile; Miami, Stati Uniti.

Nel 2001, per portare a termine un progetto artistico, ha risieduto al Bellagio Center della Fondazione Rockefeller, a Villa Serbelloni sul Lago di Como.

Nel 2006 ha ricevuto il Premio alla Carriera Figari concesso dalla Banca Centrale dell'Uruguay.

Tra il 2009 e il 2010 ha occupato la carica di direttore presso il Museo Nazionale di Arte Visuale di Montevideo.

È stato curatore di varie mostre a partire dal 1993, ha fatto parte di diverse giurie in concorsi d'arte, ha dato lezioni e conferenze circa l'arte incisoria

En 1995 recibió la beca Fundación Rockefeller-Universidad de Texas en Austin y en 1999 la beca de la Fundación Guggenheim para artistas.

Entre 1996 y 1999 se desempeñó como Director del Departamento de Artes Plásticas de la Dirección Nacional de Cultura (Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay).

Obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional y Salón Municipal del Uruguay.

Obtuvo, junto con los Arquitectos Martha Kohen y Ruben Otero, Ing. Agr. Rafael Dodera, Pablo Frontini y Diego López de Haro, el Primer Premio y construcción del *Memorial de los Desaparecidos* en Montevideo, por lo que recibió varios premios en Bienales americanas de Arquitectura (Quito, Ecuador; Sao Paulo, Brasil; Miami, Estados Unidos.)

En 2001 residió en Villa Serbelloni (Fundación Rockefeller, Lago di Como, Italia) para llevar a cabo un proyecto de arte.

En 2006 recibió el Premio Figari a la trayectoria artística otorgado por el Banco Central del Uruguay.

Entre 2009 y 2010 ejerció la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo).

the Guggenheim Foundation Fellowship for Artists.

Between 1996 and 1999 he was the Director of the Department of Plastic Arts of the National Board of Culture (Ministry of Education and Culture, Uruguay).

He was awarded the First Prize at the National Salon and Municipal Hall of Uruguay, being part of a team integrated by Architects Martha Kohen, Ruben Otero, Ing. Agr. Rafael Dodera, Pablo Frontini and Diego López de Haro.

Together with Architects Martha Kohen and Ruben Otero, he obtained the First Prize and construction of the *Memorial of the Missing* in Montevideo, and received several awards at the American Architecture Biennials (Quito, Ecuador, Sao Paulo, Brazil, Miami, USA .)

In 2001 he lived in Villa Serbelloni (Rockefeller Foundation, Lago di Como, Italy) to carry out an art project.

In 2006 he was awarded the Figari Prize for his artistic career, granted by the Central Bank of Uruguay.

Between 2009 and 2010 he was the Director of the Museo Nacional de Artes Visuales (National Museum of Visual Arts) (Montevideo).

He was curator of several exhibitions since 1993, he was a member of the jury in various art competitions, gave lectures and conferences on his specialty

in Uruguay e all'estero, ha inoltre partecipato alla Biennale Internazionale di Incisione di Bradford, in UK; a Cali, in Colombia; a San Juan, a Porto Rico; a Lubiana, in Slovenia; a Katowice e Cracovia, in Polonia; a Fredrikstad, in Norvegia e alla Biennale d'Arte di L'Avana, a Cuba; in Brasile; a Pontevedra, in Spagna; in Argentina; a Cuenca, in Ecuador; alla Biennale del Sud, a Panama.

Tra il 1981 e il 2016 ha realizzato oltre venti personali. ■

Fue curador de varias muestras desde 1993, integró jurados en diversos certámenes de arte, brindó charlas y conferencias sobre su especialidad en Uruguay y en el extranjero, participó en Bienales Internacionales de Grabado (Bradford, Inglaterra; Cali, Colombia; San Juan, Puerto Rico; Liubliana, Yugoslavia; Katowice y Cracovia, Polonia; Fredrikstad, Noruega) y en Bienales de Arte (La Habana, Cuba; Mercosur; Brasil; Pontevedra, España; Argentina; Cuenca, Ecuador; Bienal del Sur, Panamá).

Entre 1981 y 2016 realizó más de veinte exposiciones individuales. ■

in Uruguay and abroad, participated in International Engraving Biennials (Bradford, England, Cali, Colombia, San Juan, Puerto Rico, Ljubljana, Yugoslavia, Katowice and Krakow, Poland, Fredrikstad, Norway) and Art Biennials (Havana, Cuba, Mercosur, Brazil, Pontevedra, Spain, Argentina, Cuenca, Ecuador, Bienal del Sur, Panama).

Between 1981 and 2016 he presented more than twenty individual exhibitions. ■

## **AGRADECIMIENTOS M. S.**

Sergio Altésor, Graciela Álvez, Livia Baldi, Pat Binder + Gerhard Haupt, Flia. Bonandini, Bruno Boz, Gabriel Cabrera, Gustavo Castagnello, Adriano Cincotto, Jorge Di Pólito, Carlos Galante, María Gloria Giammattei, Dardo Grecco, Santiago Guidotti, Saly González, Carlo Grippo, Oscar Inderkum, Ariel Inzaurrealde, Marco Maggi, Alicia Migdal, Macarena Montañés + *Pincho* Casanova, Luis Mardones, Ricardo Pascale, Ignacio Porzecanski, Daniel Ramos, Andrés + Tabaré Ravecca, Rulfo, Francisco Sanguineto, Alejandro Schmidt, Alejandro Sequeira, Gustavo Sureda, Inés Trabal, Andreas Zigon + Sandra Moretto.



## BIBLIOGRAFÍA

- BANDRYMER, Sonia: *Arte activo. Catálogo digital de artistas visuales del Uruguay*. Dirección Nacional de Cultura, mec, Montevideo, 2012.
- CAETANO, Gerardo: *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus, 2005, pp. 440, 444, 449, 451, 453 y 457.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel: *Diccionario de la cultura uruguaya*, ed. ampliada y actualizada, Montevideo: Linardi y Risso, 2007.
- DI MAGGIO, Nelson: *Artes visuales en Uruguay: diccionario crítico*, Montevideo, 2013, p. 215.
- FARAONE, Roque, Blanca París, Juan Oddone y cols.: *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1985*, Montevideo: Universidad de la República, 1997, pp. 335 y 337.
- HOBBSAWM, E., N. Mandela, F. Mayor y cols.: *Universidad de la República: 150.º aniversario de su instalación*. Colección del Rectorado, Montevideo: Universidad de la República, 2000, p. 73.
- KALENBERG, Ángel: *Arte uruguayo y otros*, Montevideo: Galería Latina, 1990, pp. 205, 209.
- KALENBERG, Ángel: *Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora*, vol. II, Montevideo: Testoni Studios-Galería Latina, 2001, pp. 197, 199 y 203.
- PELUFFO LINARI, Gabriel: «Memoria, identidad y parricidio en el arte de los 90». *Nuestro Tiempo* 07 Artes visuales, pp. 30-32, 38, 40.
- PELUFFO LINARI, Gabriel: *Dislocaciones*, Montevideo: Yaugurú, 2015, p. 24.
- PELUFFO LINARI, Gabriel: *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo: Galería Latina, 1995, p. 146.
- RUBIANO CABALLERO, Germán: *Arte de América Latina: 1981-2000*, Washington DC: Banco Interamericano de Desarrollo, 2001, p. 60.
- SÁNCHEZ PRIETO, Margarita: «Memoria e identidad en el arte uruguayo de la postd-ictadura». II Encuentro Internacional sobre Arte Contemporáneo. Centro Wifredo Lam, La Habana, 1995, p. 35.
- SARTOR, Mario: *Arte latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*. Milano, Jaca Book Spa, 2003, pp. 295, 318.
- SULLIVAN, Edward J. (ed): *Latin American art in the twentieth century*. London, Phaidon, 1996, pp. 278, 280, 281.
- SULLIVAN, Edward (ed.): *Arte latinoamericano del siglo xx*. Madrid: Nerea, 2000, pp. 278, 281.
- S/f: 75<sup>th</sup>. *Anniversary record. The John Guggenheim Memorial Foundation 1925-2000*. New York, 2001, p. 296.



