

caiana

Laura Malosetti Costa

Universidad de San Martín – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

El artista como hombre orquesta: Pablo Uribe y los oficios del arte

El artista como hombre orquesta: Pablo Uribe y los oficios del arte

Laura Malosetti Costa

Universidad de San Martín - Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas, Argentina

¿Pueden los estudios de pigmentos, las atribuciones, las falsificaciones, el diseño de montaje, las restauraciones (de cuadros de la reserva de los museos y hasta de los propios museos), los catálogos, la tipografía de los catálogos, la custodia de las salas de un museo, verse y pensarse como obras de arte?¹

A lo largo de su trayectoria el artista uruguayo Pablo Uribe se ha dedicado sistemáticamente a una reflexión crítica de todos los oficios, los roles, los sobreentendidos y complicidades que instalan una obra de arte en un museo, sostienen su valor y atraen (en el mejor de los casos) la atención pública. Los roles del artista y el curador están hace ya tiempo en debate y disputa en el mundo del arte contemporáneo. El crecimiento exponencial de la figura del/la curador/a como “cuidador” (según su etimología más antigua), organizador/a, intérprete, juez, traductor/a, mediador/a –en fin– entre artistas, instituciones públicas o privadas y públicos exclusivos o masivos, ha sido objeto de innumerables debates y –por supuesto– de obras de arte, en un diálogo filosófico que ha llegado incluso al cine.²

Entre agosto de 2018 y marzo de 2019, con la curaduría de Carlos Capelán, producción de Maru Vidal y la complicidad de muchos: autoridades, expertos, restauradores, críticos, curadores, poetas, payadores y novelistas, artistas visuales, escultores, pintores y grabadores, cineastas, diseñadores gráficos, conductores de automóviles, biólogos, entrenadores de animales y hasta falsificadores de obras de arte, Pablo Uribe produjo una ocupación (en el sentido

político) del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) del Uruguay, en principio temporaria, pero con una capacidad reflexiva y transformadora que sospecho trascendente: *Aquí soñó Blanes Viale* (ASBV).³



Figura 1. Vista de la planta baja del MNAV con los pilares de Clorindo Testa nuevamente a la vista, la obra *Mono* en el suelo y detrás un fragmento de la obra *Croma IX*.

Manipulado por Uribe y sus cómplices, el MNAV se volvió una gran invitación a la reflexión crítica acerca de (entre otros muchos asuntos) la institución museística y las obras y valores que custodia. Era imprescindible detenerse un buen rato para observar, pensar, leer. La propuesta –a primera vista riesgosa– aparece como un cruce sutil de enfoques teóricos, de saberes y de oficios largamente divorciados de las estrategias expositivas.

Desde hace ya varios años se viene instalando en museos de ciencias, de historia, e incluso de arte, una tendencia a suplir con nuevos dispositivos y tecnologías las “viejas” piezas del patrimonio para dirigirse a un público al que se supone hay que atraer como a moscas, acostumbrado a una cultura de pantallas y sobrealimentado de imágenes evanescentes y livianas. Uribe tomó el camino opuesto: el patrimonio y el museo mismo fue exhibido resignificado y puesto en crisis bajo una mirada nueva, una crisis de la que resultó revitalizado.

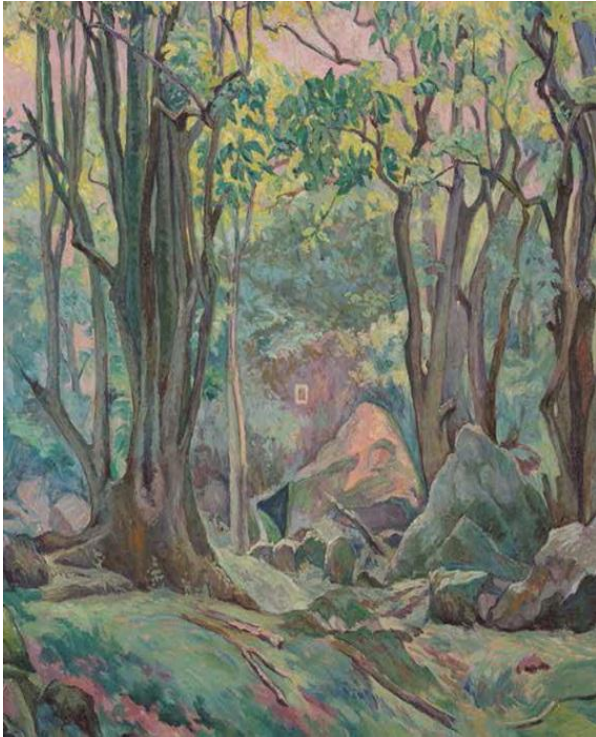


Figura 2. Alberto Dura, *Aquí soñó Blanes Viale*, 1939, óleo sobre tela, 90 × 81 cm. MNAV Inv.1972.

El MNAV es, sin duda, una institución bastante plástica, elástica, dentro del proverbial conservadurismo de la institucionalidad uruguaya (dicho esto en el mejor sentido de la palabra). El Uruguay aparece en el mapa americano como un país de instituciones sólidas, y predecibles. El Museo Nacional de Artes Visuales no. Ha cambiado de nombre tres veces en su breve existencia, se mantuvo cerrado por largos períodos, ha tenido a menudo artistas agudamente críticos a su frente y tomado riesgos, incluso vaciando completamente sus salas para exhibir obras contemporáneas.⁴ Como en 2007, cuando se instaló *Cruceiro do Sul* de Cildo Meireles con toda la potencia de su centímetro cúbico para el Encuentro Regional de Arte.⁵ En fin... no ostenta una tradición de apariencia inamovible. Tal vez es tan sólida la institucionalidad del Uruguay que puede permitirse una intervención tan polémica de su museo mayor como ésta sin temor a que su director vuele por los aires.

Los Museos Nacionales de Bellas Artes están en la mira de Uribe. Las ciudades se gentrifican, reciben cada vez más turistas que evalúan y comparan sus monumentos, sus tesoros artísticos y –por supuesto– el acervo

de sus museos mayores. Las estrategias de exhibición y conservación de las piezas se discuten y renuevan, los guiones museográficos se someten (a veces) a intensos debates, los criterios de restauración son objeto de discusiones científicas con resultados cada vez más precisos y espectaculares. La catalogación razonada se ha vuelto un instrumento normativo con pautas internacionales y –sobre todo– la historia del arte ha visto, en los últimos treinta años en nuestra región, venirse abajo todo un sistema de certezas heredadas que han sido sometidas a crítica desde diferentes perspectivas teóricas e historiográficas.

Todo esto estuvo implicado en la gran ocupación del MNAV por Pablo Uribe, que significó no sólo un nuevo (aunque transitorio) montaje de obras de la colección –en su mayoría obras guardadas en la reserva y pocas veces o nunca vistas– junto a obras e instalaciones del propio artista/curador, sino también importantes intervenciones (aunque transitorias) en el edificio y su entorno.

Aquí soñó Blanes Viale fue una exposición con muchísimas implicancias más o menos veladas; algunas obras nos plantean la duda de si fueron dejadas allí *ex profeso* o resultan de una predisposición en que nos colocaba el artista con sus gestos y guiños sutiles, entrecruzados, superpuestos.

Para empezar: ¿dónde soñó Blanes Viale? En su texto Carlos Capelán piensa este título como un no lugar, un descolocamiento. ¿Será en Uruguay o en Mallorca? Tal vez el mismo Capelán, quien se define como “curador blando” de la exposición de Uribe, como tantos uruguayos (incluyendo a quien escribe estas líneas) vive en ese descolocamiento desde Lund, Suecia, donde firma su texto curatorial.

El único dato irrefutable es la fecha del cuadro de Alberto Dura en la colección del MNAV que lleva ese título, y que abría la exposición recibiendo a los visitantes: *Aquí soñó Blanes Viale* es una obra de 1939, cuando todo empezaba a derrumbarse en la guerra más devastadora de la historia humana. Es ese el año, también, en que un par de meses después de la invasión nazi a Polonia, Juan Carlos Onetti publicaba su

primera novela en Montevideo: *El Pozo*, sin ningún éxito, una tirada barata de editorial inventada que no se vendió, en cuya tapa figuraba la firma apócrifa de Picasso en el dibujo de un amigo. Un gesto que Pablo Uribe multiplicó en sus *Monos* (2011), en múltiples formatos y con el interior en blanco, que se agruparon nuevamente en esta exposición en torno a una columna del MNAV. (Figs. 1, 2)

Paso a enumerar todas las operaciones que he logrado identificar –aunque no descarto que haya muchas otras que no alcancé a advertir– en esa exposición que Carlos Capelán, en su texto curatorial, califica como “el curioso encuentro entre un museo que omite su voz institucional y consiente en dejar que le reordenen, con un artista cuya subjetividad personal e incluso su agenda están casi ocultas y que propone «su» versión (una, «otra») de ese mismo museo”.⁶

1.- Para empezar, Uribe aborda la cuestión arte/arquitectura. Durante siglos la “madre de todas las artes” estuvo íntimamente vinculada con el ejercicio y el aprendizaje de las “bellas artes”. Hoy hay un divorcio bastante innegable entre ambas actividades, aun cuando algunos arquitectos construyen museos como volúmenes escultóricos. Clorindo Testa (Benevento 1923-Buenos Aires 2013), sin embargo, el gran arquitecto argentino que diseñó la decisiva reforma que le dio su aspecto actual al MNAV, fue también artista visual.

La gran proeza de esta exposición de Pablo fue recuperar la dimensión estética estructural del edificio diseñado por Testa, que había quedado oculta, fragmentada, desdibujada por sucesivas intervenciones como mamparas, tabiques, divisiones, dispositivos para no videntes, etc. Y estableció un diálogo con cada aspecto de esa obra arquitectónica: desde restituir los colores de la fachada hasta rehabilitar escaleras y liberar espacios para dejar visibles los grandes pilares que se desplegaban en la planta baja como un ejército de atlantes sosteniendo el primer piso. Las *bow windows* que se abrían rítmicamente como fuentes de iluminación y eventuales sitios de descanso en el primer piso, que en algún momento se tabicaron para lograr más muros para las exhibiciones, no fueron abiertas nuevamente.

El artista como hombre orquesta: Pablo Uribe y los oficios del arte... / Laura Malosetti Costa

Pero Uribe señaló su ocultamiento: evocadas *in situ* en la bellísima obra de Javier Bassi⁷ que reproduce la sala 5 en forma de jaula de pájaros con sus comederos (las *bow windows*), que Pablo ubicó estratégicamente exenta, suspendida del techo.



Figura 3. Pablo Uribe, *Accidente*, 2015-2018, acción en la acera de Tomás Giribaldi compuesta por dieciocho automóviles estacionados, medidas variables.

A partir de los grandes pilares de la planta baja, que nuestro artista/curador interpreta como formas de Atlantes, el estudio Animal diseñó la tipografía *Testa* que se presenta en el catálogo. Clorindo estaría contento.

Pero además hubo un “derrame” urbano de esa sacudida fuerte en el MNAV: un indicio de que allí estaba ocurriendo algo inédito. El día de la inauguración dieciocho automovilistas estacionaron sus coches frente al museo ordenados según sus colores en secuencia cromática, en un acontecimiento efímero de apariencia casual. Gabriel Peluffo comenta esa *performance* en el libro-catálogo (donde esa acción efímera perdura en el registro fotográfico) como “un simulacro de *ready made*, [...] que cumplió la función de una advertencia sobre el modelo extensivo y contaminante del orden ideográfico al cual el visitante estaba siendo convocado”.⁸ (Fig. 3, 4)

2.- En segundo lugar, Uribe somete a crítica un importante rol de los museos públicos en relación con el público y –de un modo tal vez menos evidente– con el mercado privado de arte: la cuestión de la garantía de “autenticidad” de sus colecciones. Pone en evidencia –y a la vez en entredicho– la sacralización de las piezas del museo como garantía de estar viendo originales únicos y

verdaderos. Esto es algo que aparece en varias zonas de la exposición, sobre todo con gran agudeza en *Juan cree que el Sol es una estrella* (versión 2018), instalación en la que exhibe obras sobre papel del MNAV de artistas como Petrona Viera, Pedro Figari, etc. mezcladas con las ¿pequeñas obras de colecciones privadas o falsificaciones? de esos mismos artistas que compra en la feria de Tristán Narvaja a precios módicos en sus excursiones domingueras, en un conjunto a primera vista indiscernible. ASBV incluyó también copias de obras encargadas a falsificadores.⁹ Casi indiscernibles, original y falsa, una junto a la otra. Pero además la exposición rescató de la reserva del museo obras que evidencian prácticas muy habituales de los talleres y academias de arte: varios artistas copiando el mismo modelo, retratos mutuos de amigos artistas y críticos, incluso paisajes del mismo sitio hechos en épocas diferentes con resultados casi idénticos llamando la atención sobre la “cocina”, los talleres, la sociedad de los artistas.



Figura 4. Pablo Uribe, *Accidente*, 2015-2018, acción en la acera de Tomás Giribaldi compuesta por dieciocho automóviles estacionados, medidas variables.

3.- Otra operación museográfica del artista fue poner en escena la figura del restaurador, el oficio que enfrenta la paradoja de que cuanto más invisible es su intervención mejores son sus resultados. En su serie *Croma* (2016-2018) “descompone” en planos lisos la paleta cromática de cuadros de la colección mediante saberes que son requeridos para el *tratteggio* que ha sustituido a los repintes antiguos. Las sucesiones de rectángulos de colores perfectamente lisos de

Croma evocan pinturas figurativas del pasado nacional uruguayo, entre ellos el *Retrato de Pombo* por Ernesto Laborde (*Croma VII*, 2016-2018), un *Autorretrato* de José Pedro Costigliolo (*Croma IX*, 2017) o el *Gaucha sur fond orange* de Miguel Ángel Pareja (*Croma IV*, 2016). Exhibe además los cuadernos de pruebas de su cómplice en estas obras: la restauradora Matilde Endhardt y pone a la vista sus métodos y procesos como operaciones artísticas despojadas de su utilidad práctica. Pero además, Uribe pone en juego los cruces entre restauro y falsificación restaurando... una vaca. La vaca se llama Ellsworth Kelly, fue retocada por Uribe (con la complicidad de su cuidador) para que se vea como una auténtica y perfecta ejemplar de raza Galloway (falsa) en su videoinstalación *Campo de Color*. (Fig. 5)



Figura 5. Pablo Uribe, *Campo de color*, 2018, video monocal de 5 minutos, medidas variables. Fotografía: Carlos “Chino” Pazos.

4.- El artista discute los relatos unilineales y evolutivos de la historia del arte a partir de la evocación crítica de las disputas de escuela entre constructivismo y planismo en los años treinta, una disputa canónica en la historia del arte uruguayo. Esto aparecía de muchos modos en distintos sectores del museo, pero tal vez el efecto más logrado fue la gran instalación que ocupaba casi íntegra uno de los muros en doble altura del MNAV: *Círculo y Cuadrado* (463 x 463 cm.), con el ciclo completo de diez *Lunas* de José Cúneo formando un cuadrado: la figura que permite a Uribe evocar su controversia con Joaquín Torres García y evocar la influyente publicación constructivista en el título, como una suerte de provocación historiográfica.

5.- Discute también los conceptos de original y copia en la escultura, invirtiendo el proceso del original modelado en yeso y su posterior fundición en bronce. Sus seis *Hostesses* son calcos en yeso de un original en bronce de Bernabé Michelena.¹⁰ Esa joven está allí en bronce y luego su fantasma blanco aparece aquí y allá, señalando diferentes aspectos de la exposición, como una guía amable que invita al visitante a detenerse y mirar con ella. **(Fig. 6)**



Figura 6. Pablo Uribe, *Hostesses*, 2018, calcos en yeso, 165 x 42 x 59 cm.

6.- Somete a crítica la cuestión de los géneros en relación con las identidades nacionales. En particular, el género paisaje. Ya lo había hecho con notable eficacia en su exposición *Entre dos luces* en el Museo Blanes (2006), asunto largamente trabajado a lo largo de su carrera.¹¹ ¿Hay una impronta que otorgue un carácter indiscutiblemente “nacional” a un paisaje? Uribe demuestra que no. Reúne numerosos paisajes uruguayos y europeos alineados por sus horizontes, logrando una extraordinaria uniformidad.¹²

Sin embargo su montaje propone además otras reflexiones, que podrían cruzarse con la historia social del arte: el consumo burgués, la llegada de esos paisajes de pequeño formato al museo, las modas, la dinámica de centros y periferias en el primer tramo del siglo XX, además de la coincidencia del punto de vista que unifica la posición de los horizontes en su montaje. Discute también forma y función, la jerarquía de los géneros en relación con sus formatos, el destino y los modos de ver pequeños paisajes pintados al óleo o la acuarela en diferentes momentos y geografías, asuntos sobre los que largamente han escrito Ernst Gombrich, Svetlana Alpers, Michael Baxandall, John Berger, entre otros. El montaje de Pablo toca sutilmente todos estos temas, los expone y los deja abiertos a la reflexión. **(Fig. 7)**

En ASBV Uribe aborda también esta cuestión en el caso de las marinas a partir de la inversión del sentido común, no sólo en el título de la instalación (la tormenta que vendrá después de la calma), sino también en el montaje: en el ángulo de dos muros, tocando sus bordes, para señalar la centralidad que ese género tuvo en el Río de la Plata en la segunda mitad del siglo XIX.¹³ El interés, el prestigio de las marinas en torno a las cuales se produjeron las primeras polémicas y discusiones sobre el arte moderno y su capacidad de conmover a un público nuevo (Edoardo De Martino, Juan Manuel Blanes, Manuel Larravide, Martín Malharro) con naufragios terribles, mares encrespados y batallas, mares en calma y amaneceres luminosos volvieron a escena desde el fondo de la reserva. Es preciso desnaturalizar esos viejos cuadros al óleo en las paredes del museo, nos dice Uribe. No esconderlos ni dejarlos morir de desidia y descuido en las reservas. Sacarlos e iluminarlos con nueva luz, para que puedan transformarse en una invitación a pensar, a conocer más, a mirar de cerca y disfrutar la *techné* de los viejos pintores.

7.- En este sentido, nuestro artista somete a examen de diversas maneras la cuestión de la exhibición de obras de la reserva de los museos. Un tema que nos preocupa a todos, historiadores del arte, directores de museos, curadores, no tanto a los artistas: Un promedio de entre el 70 y el 80% del acervo de los grandes museos permanece invisible en los sótanos y reservas. Esto es inevitable. Se recurre a estrategias diversas: desde el “redescubrimiento” de autores del pasado hasta exhibiciones temáticas, de tono más warburgiano o más estrictamente historicista, que permiten exponer obras que nunca se vieron o que fueron exhibidas muy pocas

veces. Los Centenarios y Bicentenarios fueron ocasiones extraordinarias para este tipo de exhibiciones. El MNAV hizo una exposición de los cien años de su historia en 2011. ASBV podría pensarse en diálogo con aquella exposición. En diálogo, en realidad, con toda la historiografía del arte, que en Montevideo se discute y se enseña poco.



Figura 7. Pablo Uribe, *La Flor de Coleridge*, 2016-2018, (izq.) y *256 colores con alineación superior y reserva de bow windows*, 2018 (fragmento).

8.- Desde un punto de vista diferente, y citando *La Flor de Coleridge* de Borges, Uribe vuelve sobre la idea de una historia del arte “sin nombres” como la que proponía Heinrich Wölfflin a principios del siglo XX.¹⁴ Este asunto está presente también en *Continuidad de los parques* (2018), obra en la que, como explica el libro catálogo, tomando como punto de partida el cuento del escritor argentino Julio Cortázar, “en el cual se unen dos historias con un mismo final, se superponen y continúan dos versiones de un mismo paisaje realizadas por los artistas uruguayos Gilberto Bellini y Carmelo Rivello, con dos únicas variaciones permitidas: el punto de vista y la temperatura del color.”¹⁵ Borges y Cortázar, otro par disociado en las historias de la literatura, son citados para expresar la misma idea...

9.- Palabra e imagen, tema largamente debatido desde la Antigüedad hasta las neurociencias (y en la historia del arte desde

Aby Warburg hasta W. J.T. Mitchell) es otro asunto puesto en escena por Pablo. Su diálogo con Juan Manuel Blanes podría ser motivo de una larga reflexión. Desde el trozo de pared que dejó “intacto” porque hay allí tres imágenes icónicas del siglo XIX, que no necesitan palabras ni montajes para concitar la atención de todo visitante del museo una y otra vez: *Un episodio de la Fiebre Amarilla*, *La Paraguaya* y el retrato de Carlota Ferreira, hasta su construcción en el primer piso de otros tres cuadros de Blanes (*El Rodeo*, *Carreta* y uno de los *Tres Chiripás*) con una disposición en el muro de portadas de libros nativistas encontrados en ferias y librerías de viejo, cuyos títulos evocan los diferentes elementos de las pinturas.¹⁶

Pero tal vez es en *Luna con dormilones* (2012) donde las relaciones palabra/imagen, el poder evocador de las palabras, la *ekphrasis* antigua recupera toda su significación y su esplendor.¹⁷ *Luna con dormilones* tiene como protagonista a Nubel Cisneros, un conocido meteorólogo que solía anunciar el pronóstico por televisión. Con su entonación seria de divulgador científico, el hombre describe meteorológicamente el cuadro de José Cúneo que evoca el nombre de la obra, que en ningún momento se ve. De a poco el espectador va deduciendo que la descripción refiere a esa pintura. Se trata, en realidad, de un cuadro hablado, narrado por alguien para quien esa luna inmensa y las nubes que la rodean tiene un significado preciso y alejado de la percepción vulgar, pero que de a poco se ocupa de los colores y los elementos compositivos con el mismo tono pseudo científico. En este sentido, también debe mencionarse *Atardecer* (2009), una video instalación que formó parte del envío uruguayo a la 53^a Bienal de Venecia. Se trata de un doble retrato de un hombre extraordinario, a quien Pablo vio una vez en la televisión y le tomó bastante tiempo encontrar: un biólogo del departamento de Treinta y Tres que desarrolló la rara habilidad de imitar con mucha precisión el sonido de los animales de su tierra. Dos proyecciones enfrentadas representan el día y la noche. En una el hombre, serio y perfectamente trajeado, recrea el sonido de los animales e insectos de la noche, y en la otra los que se oyen de día. Se produce una disociación entre lo que se ve y se escucha en términos

genéricos: vemos retratos y escuchamos paisajes. El resultado es bello y perturbador.

10.- La muestra de Uribe habla también de la seguridad en los museos, de su responsabilidad en el cuidado del patrimonio, de un modo sutil y a la vez muy conmovedor. Exhibe en la pared de referencias un fragmento y un boceto del mural *Pax in Lucem* de Joaquín Torres García, una de las casi cien obras del artista y su taller incendiados en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en 1978. Y produce un ambiente visual y olfativo que remite a aquella obra y al taller de Torres en un tramo de escalera que se vuelve así una instalación constructivista en recuerdo de aquellos murales perdidos. El reciente incendio devastador en el Museo Nacional de Rio volvió a poner sobre el tapete las consecuencias tremendas del descuido de museos antiguos y la pérdida irreparable de miles piezas y fragmentos de historia y memoria. (Fig. 8)



Figura 8. Pablo Uribe, *Pax in lucem*, 2018, óleo sobre pared en caja de escaleras, dimensiones variables.

El montaje de ASBV está repleto de obras que jamás se vieron. Pero además son obras que no se verían si no estuvieran montadas del modo en que Pablo lo ha hecho.

Esa invitación a pensar permite ver de nuevo esas pinturas desvalorizadas por pequeñas, por banales, porque nuestra cultura visual es otra. Ellas necesitan ser pensadas de otro modo para poder ser vistas otra vez.

Creo que Pablo Uribe es una de las personas que más saben y más piensan la historia del

arte en el Uruguay, y lo acompañan en el catálogo tres cómplices extraordinarios. Hace ya muchos años que viene proponiendo diferentes aproximaciones a estas cosas.

Uribe desestabiliza el lugar del espectador, lo pone incómodo, le produce incertezas. Básicamente hace que nos cuestionemos el valor de lo que vemos. Valores artísticos, valores económicos (el valor del arte reside en la firma, dice Luis Camnitzer), el valor del mercado y las posibilidades de engañarlo, el supuesto rol del museo como guardián de la autenticidad y el valor de los artistas.

Podría argumentarse que la exposición de Pablo Uribe ha sido demasiado cerebral y enigmática para el visitante ocasional del museo. Yo estoy dispuesta a sostener exactamente lo contrario. Lo único que requería de cualquier espectador era tiempo: una visita apurada resultaba imposible. El MNAV imprimió una hoja de ruta extraordinaria, con comentarios que explicaban cada detalle de la exposición y el montaje, invitando a la reflexión compartida, a la risa cómplice, al asombro. Y si bien el libro-catálogo que la acompañó fue publicado sobre el cierre de la exposición, en razón de que necesariamente incluía numerosas fotos y registros de las salas de exposición transformadas, del montaje y de performances como la de los automóviles, hubo una publicación previa en forma de folletos de sala con los textos curatoriales de Carlos Capelán, Gabriel Peluffo y Riccardo Boglione.

El MNAV, por otra parte, organizó una profusa actividad de recorridos y visitas guiadas, en particular visitas guiadas para niños en dos horarios diarios a lo largo de enero y febrero de 2019, en las que ellos adquirirían a los pocos minutos un rol interesado y activo en el desciframiento de los múltiples enigmas, acertijos y bromas planteadas por el artista/curador/diseñador de su obra-museo.¹⁸

No es nueva esta preocupación de Uribe por el diálogo con las generaciones más jóvenes. No olvidaré nunca la visita guiada, con una notable explicación de su videoinstalación *Luna con dormilones* que escuché diciembre de 2016 en el Paraje Zunín (pequeña

localidad rural al norte de Nueva Helvecia, por ruta 53, en el departamento de Colonia), ofrecida a los visitantes de la exposición de Pablo Uribe por un grupo de niñas de la escuela rural vecina.¹⁹ Estamos frente a un artista de extraordinaria agudeza crítica a quien siempre preocupa e interesa mucho ser comprendido por los niños. Esto es muy importante.

En su reticencia radical a la expansión emotiva y la exhibición de unos supuestos impulsos creativos, Pablo Uribe demuestra, como señala con acierto Gabriel Peluffo en su texto para ASBV, que adhiere a aquel notable aserto de Juan Manuel Blanes respecto del arte como “cosa mental”. Pero su operación (mayor) con el arte, su historia y sus instituciones trasciende el gesto duchampiano. El gesto de Pablo es generoso aun con un público no especializado o neófito, es constructivo, propositivo. Asume los más diversos roles, como un hombre orquesta, o más bien como un director de orquesta, para montar una invitación a pensar de nuevos modos el arte y sus instituciones mezcladas con la vida y sus preocupaciones.

Notas

¹Parte de este texto fue la conferencia leída en el evento de *Finissage* junto a Gabriel Peluffo Linari y Riccardo Boglione, en el que se presentó el libro-catálogo de la exposición *Aquí Soñó Blanes Viale* de Pablo Uribe, el 1 de marzo de 2019 en el Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo – Uruguay. Esa conferencia: “Pablo está en los detalles”, fue la base del recorrido ofrecido al día siguiente para el público: “ASBV - El arte imaginando su historia”. También retomo algunas consideraciones publicadas en el catálogo del Premio Figari, de cuya exposición fui curadora en 2016.

²Una interesante recopilación de tales debates puede leerse en el sitio EVE (Espacio Visual Europa) MUSEOS E INNOVACION. Cfr. por ejemplo el artículo “Artista como curador, curador como artista”. Del 1º de noviembre de 2018. <https://evemuseografia.com/2018/11/01/artista-como-curador-curador-como-artista/?contact-form-id=78704&contact-form-sent=96062&contact-form-hash=e5a990e88afeb41bdfbd39bb90efe05800517c52&wpnonce=dac9d704bo#contact-form-78704> (consultado el 21.07.2020).

³*Aquí soñó Blanes Viale. Pablo Uribe*. MNAV, 8 de noviembre de 2018 al 5 de marzo de 2019. Montevideo, El libro-catálogo, realizado por estudio animal, puede verse on line: <https://www.estudioanimal.com/proyectos/asbv-b.php>. La tipografía *Testa*, creada para la ocasión por Santiago Uribe se inspira en los pilares diseñados como atlantes que sostenían el techo por Clorindo Testa. La app MNAVegante brindaba información escrita y sonora sobre las obras expuestas para que los visitantes pudieran descargarla y recorrer el museo. El proyecto fue desarrollado por estudiantes de fin de carrera de la Facultad de Ingeniería (Fing) de la Universidad de la República (Udelar).

⁴Creado en diciembre de 1911 con el nombre de Museo de Bellas Artes, ocupó primero el ala izquierda del Teatro Solís. Se trasladó al año siguiente a un edificio del siglo XIX destinado a Pabellón de Higiene, en el sitio que ocupa actualmente, en el Parque Rodó de Montevideo. Estuvo cerrado en numerosas ocasiones para refacciones, siempre insuficientes, en particular en un lapso de casi once años entre 1952 y 1962. La última y sustancial reforma del edificio estuvo a cargo del arquitecto argentino Clorindo Testa en la década de 1970. Luego se llamó Museo Nacional de Artes Plásticas y finalmente Museo Nacional de

Artes Visuales. La Dirección del Museo fue ejercida desde su fundación por el pintor Domingo Laporte (1910-1928), luego por el pintor Ernesto Laroche (1928-1940), el escultor José Luis Zorrilla de San Martín (1940-1961), el arquitecto Alberto Muñoz del Campo (1961-1969), por el profesor y crítico de arte Ángel Kalenberg (1969-2007), por la Lic. Jacqueline Lacasa (2007-2009), por el artista Mario Sagradini (2009-2010) y a partir de setiembre de 2010 a la actualidad por el artista Enrique Aguerre.

<http://mnav.gub.uy/cms.php?id=historia> (consultado el 8 de agosto de 2020).

⁵ La obra de Meireles formó parte de la exposición *La cuadratura del cono / border jam*, curada por Gerardo Mosquera. Cfr. Gabriel Peluffo Linari (coord.) *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo, 2007*. Vol. 4 *Arte en Tránsito*, pp. 42-63.

⁶ Carlos Capelán, “El museo como sujeto y paraje”, en: *Aquí soñó Blanes Viales, cit.* p. 69.

⁷ Javier Bassi: *Sala 5*, 2011, madera y alambre 34 x 84 x 7 cm. Col. Part.

⁸ Gabriel Peluffo Linari, “Disparidad y consonancia. Digresiones acerca de *Aquí soñó Blanes Viale, de Pablo Uribe*”. En: *Aquí soñó Blanes Viales, cit.* p. 77.

⁹ *Doble de riesgo*, 2018. Dos pinturas comisionadas a un falsificador. Óleo sobre tela 61 x 50 cm cada una.

¹⁰ Bernabé Michelena, *Figura de joven*, c. 1942, bronce, 160 x 42 x 59 cm, MNAV (Inv. 1041).

¹¹ Cfr. Laura Malosetti Costa, “Paisaje y ventanas en fuga” *Entre dos luces*. Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo, mayo – junio de 2006. [Catálogo]

¹² *256 colores con alineación superior y reserva de bow windows*, 2018. Instalación, 179 x 3767 cm.

¹³ Pablo Uribe, *Luego de la calma vendrá la tormenta*, 2018, Instalación, medidas variables.

¹⁴ *La flor de Coleridge*, 2016-2018. Dos óleos superpuestos, 108 x 96 cm.

¹⁵ *Continuidad de los parques I*, 2018. Dos óleos superpuestos, 120 x 97 x 5 cm. *ASBV, cit.* p. 305.

¹⁶ *Estudio*, 2012-2018. Instalación. Selección de libros nativistas. Medidas variables.

¹⁷ *Luna con dormilones*, 2012. Video monocal. 5:15 minutos, medidas variables.

¹⁸ El programa de actividades que acompañaron la exposición puede verse en el sitio <http://mnav.gub.uy/m.php?id=actividades&x=uri> [be2018](http://mnav.gub.uy/m.php?id=actividades&x=uri) (última consulta: 24/05/2020).

¹⁹ En diciembre de 2016 Pablo Uribe organizó una exposición en el pequeño pueblo donde reside largas temporadas y tiene su estudio: el paraje Zunín, en el departamento de Colonia. Le preocupaba que sus vecinos no conocieran su obra, exhibida en general en Montevideo y en bienales y exposiciones en otras grandes ciudades del mundo. Seleccionó algunas de sus videoinstalaciones y convocó a los alumnos de 6º año de la escuela del pueblo para dialogar con ellos, conversar sobre sus obras, escucharlos e invitarlos a oficiarse de guías de la exposición para los vecinos. Todo terminó con un gran asado a beneficio de la escuela con una concurrencia que viajó desde Montevideo, Buenos Aires y otras ciudades, que incluyó curadores, directores de museos y hasta el Ministro de Cultura del Uruguay. Cfr. <https://brecha.com.uy/lejana-cercania/> (consultado el 12 de agosto de 2020).

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Malosetti Costa, Laura; “El artista como hombre orquesta: Pablo Uribe y los oficios del arte”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°17 | Segundo semestre 2020, pp.100-108.

URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=382&vol=17

Fecha de recepción: 13 de agosto de 2020.
Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2020.