



La Biennale di Venezia

59. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Persona

Persona

Gerardo Goldwasser

Bienal de Venecia	59.^a Exposición Internacional de Arte	Participación Nacional	Pabellón de Uruguay
<i>Venice Biennale</i>	<i>59th Venice Biennale International</i>	<i>Participation National</i>	<i>Uruguay Pavilion</i>
La Biennale di Venezia	59. Esposizione Internazionale d'Arte	Partecipazioni Nazionali	Padiglione Uruguay

Autoridades	Presidencia de la República Oriental del Uruguay	Ministerio de Relaciones Exteriores	Ministerio de Educación y Cultura
	Presidente Luis Lacalle Pou	Ministro de Relaciones Exteriores Francisco Bustillo Bonasso	Ministro de Educación y Cultura Pablo da Silveira
		Director General para Asuntos Culturales Pablo Scheiner	Subsecretaria de Educación y Cultura Ana Ribeiro
		Embajador del Uruguay en Italia Ricardo Varela	Director General de Secretaría Pablo Landoni Couture
		Cónsul Honorario del Uruguay en Venecia Claudio Scarpa	Directora Nacional de Cultura Mariana Wainstein

Organizan**Instituto Nacional
de Artes Visuales**

Coordinadora
Silvana Bergson

Equipo de Gestión
Cecilia Bertolini
Mercedes Bustelo
Mariana Cabrera
María Frick
Rosanna Lavarello
Lucía Lin
Verónica Mieres
Maximiliano Sánchez
Eduardo Mateo

Administración
Irene Buquet

**Departamento de
Internacionalización
de la Cultura Uruguaya**

Coordinador
Facundo de Almeida

Equipo de Gestión
Victoria Contartese
Natalia Mamberto
Natalia Silva
Lucía Pérez Pacheco

**Comisión Nacional
de Artes Visuales**

Ignacio Iturria
Ángel Kalenberg
Leonardo Noguez
Ricardo Pascale
Luisa Pedrouzo
Emma Sanguinetti

Patrocinan

Associação Anna Laura
Magma
Galería Herlitzka + Faria
Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry
Fundación Itaú
Fundación Ama Amoedo

Persona

Artista

Gerardo Goldwasser

Curadores

Laura Malosetti Costa

Pablo Uribe

Comisaria

Silvana Bergson

Cultura uruguaya: arte, diplomacia y valores

Francisco Bustillo Bonasso

Ministro de Relaciones Exteriores

El Plan Estratégico de Política Exterior 2020-2025 del Ministerio de Relaciones Exteriores establece como uno de sus objetivos la elaboración –en conjunto con las autoridades nacionales competentes– de una serie de acciones tendientes al posicionamiento internacional de los principales exponentes culturales nacionales, así como a la promoción de la cultura uruguaya.

En tal sentido, la participación del Ministerio de Relaciones Exteriores en el proyecto que representará a Uruguay en la 59.^a Bienal de Venecia debe interpretarse como fruto de un trabajo interinstitucional estratégico en materia cultural entre la Dirección General para Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Embajada de Uruguay en Italia, el Consulado de Uruguay en Venecia y el Ministerio de Educación y Cultura (Dirección Nacional de Cultura e Instituto Nacional de Artes Visuales).

La pandemia de covid-19 tuvo un gran impacto en el sector cultural a escala global. Para Uruguay, ello significó la cancelación o postergación de una amplia gama de actividades internacionales de diversas disciplinas artísticas que, debido a su prestigio, ofrecían una excelente oportunidad para mostrar al mundo las creaciones de los agentes culturales nacionales. Así, la realización de una nueva edición de la Bienal es también una oportunidad para que el Ministerio de Relaciones Exteriores continúe impulsando sus acciones de diplomacia cultural.

El Uruguay puede sentirse orgulloso del proyecto que nos representará. *Persona*, de Gerardo Goldwasser, no solo aspira a transmitir los conceptos artísticos propuestos por la curaduría de la Bienal, sino también a promover una perspectiva humanista, que se encuentra en sintonía con el espíritu del quehacer cultural nacional. El hecho de que el Uruguay sea uno de los pocos países con pabellón propio en los jardines de la Bienal permite que el sentido

humanista del proyecto adquiera una visibilidad mucho mayor.

Mostrar lo mejor de la cultura uruguaya al mundo es una forma de promover las industrias culturales nacionales y de coadyuvar a la inserción internacional del país. El Ministerio de Relaciones Exteriores se congratula de poder realizar su aporte para que la propuesta que nos representará en esta edición esté acorde con los propósitos, los ideales y los altos estándares de calidad que son característicos de la internacionalización de la cultura uruguaya.

Materialidad e historia

Pablo da Silveira

Ministro de Educación y Cultura de Uruguay

En un mundo cada día más inclinado a lo virtual, Gerardo Goldwasser nos propone un retorno al corazón de la materialidad. El suyo es un universo de texturas, de volúmenes que se adueñan del espacio, de huellas que se recortan en la tela. Todo es corpóreo y a la vez sutil. Ni siquiera hay colores violentos que secuestren nuestra atención. Lo que hay más bien es una invitación a escuchar una materia que nos susurra.

En un mundo que rinde culto al instante, Goldwasser dialoga con su historia personal, con el pasado de su familia, con la identidad de la sociedad a la que pertenece. En su obra hay introspección y a la vez exploración de un legado que nos permite construir sentido.

La sociedad uruguaya (la sociedad en la que nació y a la que representa Goldwasser) es un experimento radical de inmigración y convivencia. A esa porción de tierra relativamente pequeña y apenas poblada llegaron, en diferentes épocas, españoles que soñaban con *hacer la América*, comunidades guaraníicas que circulaban en la región, africanos traídos como esclavos, portugueses de las Azores, italianos que escapaban de la pobreza, descendientes de hugonotes, judíos perseguidos, rusos expulsados por los zares, menonitas que se negaban a ser soldados, anarquistas más o menos violentos, armenios golpeados por las matanzas, milicianos derrotados en la Guerra Civil Española, sobrevivientes de campos de concentración y exterminio de toda Europa. Hoy, quienes llegan son cubanos y venezolanos que escapan del miedo y el hambre, junto con otras gentes que se sienten atraídas por una tierra de tolerancia y libertad.

La sociedad uruguaya contemporánea no puede entenderse sin considerar el aporte de estas corrientes de inmigración, sumadas a otras que no he nombrado. Cada una de ellas trajo sus creencias, sus formas de vida,

su arte, sus historias. También trajeron sus saberes, porque entre ellos había agricultores, constructores, lavanderas, herreros, carpinteros, modistas, comerciantes, músicos, peluqueros, sastres.

Gerardo Goldwasser hace arte a partir de una combinación específica de esta clase de antecedentes. Allí están presentes el judaísmo, el arte de la sastrería transmitido de generación en generación, los campos de concentración, la incorporación a una sociedad que ha logrado construir un particular modelo de convivencia en la diversidad.

La obra de Goldwasser es profundamente uruguaya, y por eso es profundamente cosmopolita. Es además una obra que se construye con los materiales y técnicas de un sastre. No solo nos invita a mirarla, sino también a recorrerla con la punta de los dedos. En medio de tantas estridencias, es pura materialidad e historia.

Las costuras de nuestra esencia

Mariana Wainstein

Directora Nacional de Cultura

La cultura ha sido históricamente la forma en que nuestro país ha estado presente en el mundo, representándonos a todos sin distinciones, en todas las épocas y circunstancias geopolíticas. Así, artistas, obras, lugares y costumbres provenientes de nuestra amable geografía alcanzan notoriedad en diferentes y lejanos puntos del planeta.

La Bienal de Venecia es una de las principales vitrinas para el arte en el mundo, y Uruguay es uno de los tres países latinoamericanos que tienen un pabellón propio en estos preciados jardines visitados por miles y miles de personas. Para el Estado uruguayo y para la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura es un enorme privilegio contar con este espacio, al que queremos y debemos mantener con cuidado por la importancia que reviste para nuestro país y para todos nuestros ciudadanos, quienes en cada Bienal están representados por un proyecto a la altura del evento, previa convocatoria y selección de artistas que luego le dan vida con los contenidos y los significados de sus obras.

En la 59.^a Bienal de Venecia 2022 nos representa el proyecto *Persona*, de Gerardo Goldwasser, una reflexión crítica que deconstruye un aspecto básico y a la vez complejo de la humanidad: los modos de cubrir y exhibir los cuerpos en la ambigüedad de disciplinarlos o distinguirlos. *Persona* es una mirada del mundo que nos interpela en estos tiempos de pandemia, cuando vemos claramente la fragilidad humana y vivimos y soportamos disciplinas, normas y protocolos planetarios que hacen más visibles las fronteras. Con esta obra Goldwasser nos pone la realidad en blanco y negro, ayudándonos a entender la importancia del color y, por sobre todas las cosas, de la libertad.

Descontamos que Uruguay será uno de los países destacados por la responsabilidad,

la sensibilidad y el compromiso de cada uno de los que han estado involucrados para que el país pueda estar presente con *Persona* en una de las muestras de arte más importantes del mundo. A todos, simplemente, ¡gracias!

Una reflexión sobre la condición humana

Silvana Bergson

Coordinadora del Instituto Nacional de Artes Visuales

Comisaria del envío de Uruguay a la 59.^a Bienal de Venecia

Desde su inauguración, en 1895, la Bienal de Venecia es un evento obligado en el calendario del mundo del arte y el circuito mundial de bienales y exhibiciones de arte contemporáneo. Es, además, el único que mantiene la estructura de representación mediante pabellones nacionales, entre los que se encuentra, desde 1960, el Pabellón de Uruguay.

En cada edición, la presencia de Uruguay en la Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia es iniciativa del Ministerio de Educación y Cultura, en colaboración con el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de Italia en Montevideo. La Dirección Nacional de Cultura, a través del Instituto Nacional de Artes Visuales y el Departamento de Internacionalización de la Cultura Uruguaya, organiza el envío oficial y designa la delegación –curador, comisario y artista– que representa al país.

Para la 59.^a edición, titulada *La leche del sueño*, el envío uruguayo fue seleccionado mediante una convocatoria pública que apuntó a mantener la excelencia de los contenidos artísticos y curatoriales, considerando al mismo tiempo la necesidad de cumplir con los plazos y requisitos establecidos para la exhibición. Por eso se añadió una primera instancia de selección, cuyo objetivo fue analizar las propuestas expositivas en términos de su viabilidad técnica y presupuestal. Posteriormente, la Comisión Nacional de Artes Visuales estudió en profundidad los aspectos conceptuales y los elementos formales y técnicos de las propuestas artísticas y curatoriales declaradas viables, y remitió dos de ellas a la directora nacional de Cultura para su designación final.

En este proceso, realizado en estrecha colaboración y compromiso con todos los actores involucrados, fue seleccionado el proyecto *Persona*, presentado por Gerardo Goldwasser y la dupla curatorial conformada

por Pablo Uribe y Laura Malossetti Costa. Esta instalación, que promueve la reflexión crítica sobre la condición humana, está en consonancia con la propuesta curatorial de la 59.^a Bienal de Venecia y representa a una generación de artistas uruguayos que han venido desarrollando una obra consistente a lo largo de los últimos años.

Es destacable que todas las etapas de este trabajo han sido estimulantes, desafiantes y de gran colaboración. A fin de cuentas, de eso se trata esta bienal: de generar encuentro, diálogo, de estimular la reflexión y el intercambio. Por ello estamos dedicados y comprometidos a potenciar y apoyar el enorme trabajo y la creatividad sensible y auténtica de nuestro artista Gerardo Goldwasser y su equipo.

*Comparto esta exposición con Anna Laura Petlik Fischer,
una lucecita siempre brillando.*

Persona

59.ª Bienal de Venecia
Pabellón de Uruguay
Abril de 2022
www.persona.com.uy

Edición

Laura Malosetti Costa
Pablo Uribe

Textos

Laura Malosetti Costa
Pablo Uribe
Alejandra Villasmil

Diseño

i+D Diseño

Traducción al inglés

Piotr Kozak
Katherine Goldman

Traducción al italiano

Riccardo Boglione

Corrección de estilo

Maqui Dutto

Fotografía

Rafael Lejtregger

Montaje

Niklaus Strobel

Impresión y encuadernación

Editoria Grafica Colombo
Via Roma, 87
23868 Valmadrera, Lecco
Italia

Deposito legale presso
Biblioteca Nazionale di Firenze
Biblioteca Nazionale di ROMA
Archivio della produzione editoriale presso
la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano
Biblioteca civica di Lecco

Instituto Nacional de Artes Visuales

Arenal Grande 1930
Tel.: (+598) 2924 9345
artesvisuales.dnc@mec.gub.uy

ISBN: 978-9974-36-444-8

Tabla de contenido

24.	La cultura del vestir Laura Malosetti Costa Pablo Uribe
28.	Despiece de <i>Persona</i>
45.	Estudio
72.	Gerardo Goldwasser: <i>Persona</i> Por Alejandra Villasmil
81.	<i>Persona</i>
97.	Catálogo
118.	Biografías
125.	English
165.	Italiano
204.	Agradecimientos

La cultura del vestir

Laura Malosetti Costa

Pablo Uribe

Negro cuento de la mujer blanca

La mujer blanca se vistió de negro.
Todito negro y negro hasta sus mismas
pijamas y su jabón.
Negros y negros, todas sus cosas
como la noche, como el carbón.
Pero
cuando lloró aquella mujer
sus lágrimas eran azules
y verdes como los
periquitos.
Lloró mucho la mujer
y tocaba la flauta.
La
mujer
blanca
vestida de
negro
llorando
y
tocando
su
flauta.

Leche del sueño. Leonora Carrington

Desde el Uruguay, la obra de Gerardo Goldwasser propone en Venecia y para todo el mundo una reflexión crítica que pone en escena un aspecto tan básico como complejo de las sociedades humanas: los modos de cubrir y exhibir los cuerpos, de disciplinarlos y también de distinguirlos. El asunto que plantea su obra refiere a las maneras en que cada ser humano se percibe como persona construyendo su apariencia, su modo de entrar en escena cada uno de los días de su vida. La etimología del concepto remite al teatro clásico: ‘máscara de actor’ sería su significado primero. Esa máscara está en el origen de la cultura del vestir.

La instalación, que abarca todo el espacio del pabellón uruguayo, plantea —deconstruyéndola— la tensión dramática implícita en la dinámica de mirar y dejarse mirar que realiza cada ser humano que se

pone en escena cada día, de cada persona que establece una red de vínculos a partir de su propia apariencia, de sus modos de aparecer frente a sí misma y frente a los demás con su cuerpo completado y normatizado por las prendas que cubren su desnudez.

No es el humano el único animal que adapta su apariencia a sus necesidades vitales (de engaño, de seducción, de cacería de víctimas, de defensa), pero es el que más rápida y eficazmente lo hace, merced a las prendas con que la completa, la disfraza y la encubre con diferentes propósitos. Esa tensión, en primer lugar, se plantea en términos de uniformidad y distinción: la dinámica de la industria de la moda, que desde la primera modernidad tuvo su epicentro en Venecia, como puente entre la Europa moderna y el Oriente, es puesta en evidencia por Goldwasser en su antítesis más incómoda: la industria que procuró eliminar diferencias en función de una voluntad de dominio y sumisión total a normas autoritarias absolutas.

El placer sensual de las telas y sus cualidades visuales, táctiles, hasta sonoras (el roce de las sedas, la suavidad de las pieles, el brillo de los colores), que provenientes del Oriente fantástico llegaban a Venecia y fascinaron a la cultura europea, están ausentes por completo en la obra de Goldwasser. No hay colores allí, ni signos de distinción: hay moldes, medidas, aprovechamiento riguroso de los recursos disponibles para sostener un orden rígido preestablecido con el propósito de producir uniformidad.

La estandarización de las medidas corporales, que desde el siglo XIX implicó la popularización de diseños antes reservados a las elites más privilegiadas, es desplegada aquí en su versión más extrema, como instrumento de disolución de las individualidades subjetivas. Goldwasser heredó de su abuelo un manual de sastrería para el diseño de uniformes

militares, sinónimo de obediencia estricta a las normas y renuncia a las expresiones individuales en la apariencia personal, y a partir de allí deconstruye este problema central de las culturas modernas.

Su historia personal es el punto de partida de una historia del mundo. Su propuesta abarca la historia cultural europea desde una perspectiva crítica y a la vez íntima: es hijo y nieto de sastres; su abuelo fue un judío alemán –sobreviviente del campo de exterminio de Buchenwald– que salvó su vida gracias a su oficio y así pudo huir al Uruguay.

Instrumentos para medir, patrones, espejos, aprovechamiento inteligente de cada centímetro de tela para la producción en serie son puestos en escena por el artista sin una sola nota de color, sin distinciones ni pretensiones de belleza, con una presencia arrolladora en las gigantescas bobinas de tela negra. Un gran cilindro de proporciones monumentales compuesto por tres bobinas de paño, que encierran en su interior cientos de patrones de sastrería diseñados para cubrir el cuerpo de un *hombre medio*.

Una larga serie de mangas izquierdas ocupa íntegramente una pared de la sala, proponiendo –con notable sutileza– una alusión crítica a la voluntad de dominio absoluto implícita no solo en el diseño de los uniformes, sino también en el saludo de las multitudes nazis uniformizadas.

El público completa la obra. Primero, como invitado a verse a sí mismo (y a evaluar su apariencia) en el espejo ubicado a la entrada del pabellón; después, sometiéndose a la singular experiencia de sentir la abrumadora presencia de la ausencia de color.

Las toneladas de paño en las bobinas de corte, las filas de mangas, los instrumentos de medir, los moldes de sastrería ordenando cada resquicio aparecen como una negra pesadilla que dialoga con la *Leche del sueño* que Leonora Carrington imaginó a mediados

del siglo xx, sometida también ella a aquella presión intolerable y uniformadora sobre la libertad de los cuerpos y las personas.

Estamos aquí frente a los restos de un gigantesco naufragio: el del proyecto de someter todas las voluntades humanas, todas las individualidades que componen nuestra especie, a un orden rígido preestablecido, a una identidad fija y coherente, a una maquinización radical de lo humano visible en los gestos, en el corte y el disciplinamiento de los cabellos, pero sobre todo en los uniformes que fueron obligados a vestir no solo los militares, sino también trabajadores de las industrias, personal de servicio, choferes, ordenanzas, escolares; todos, sin excepción.

No es Goldwasser el primero ni el único que ha pensado en la sastrería como instrumento de uniformización. Pensemos en *Filzanzug* ('Traje de fieltro'), de Joseph Beuys, o en la vestimenta gris de los integrantes de *American Utopia*, último proyecto del músico David Byrne. La deconstrucción de Goldwasser plantea en cambio cuestiones nuevas en términos de roles de género vinculados a la moda y a los oficios. Fueron mujeres las costureras que trabajaron para hombres diseñadores por siglos, y fueron mujeres las destinatarias, las principales consumidoras y los baluartes de esa industria, que se basó en el concepto de *distinción*. Pero los efectos de la lógica de dominio del patriarcado afectaron también a millones de hombres, que se vieron sujetos a normas precisas y discriminadoras. La creatividad presente en los vestidos que diseñó Leonora Carrington en sus pinturas estuvo vedada para ellos: soldados, obreros, oficinistas pobres, cocineros y tantos otros.

En un nuevo contexto de crisis mundial pospandemia, de peligro de extinción de nuestra especie –que es la única capaz de extinguir a todas las demás, de extinguirlo todo–, esta instalación nos enfrenta a proyectos, pasados

y presentes, que buscan transformar a los seres humanos en máquinas infalibles, puntuales, ordenadas, obedientes, constructoras y a la vez destructoras de todo aquello que no es útil o disciplinable. El escenario planetario se ha vuelto aún más complejo; los residuos de la industria de la moda contaminan los mares, y los millones de operarias y operarios digitales e industriales ya no usan uniformes; se hallan diseminados en los rincones más lejanos de los centros de la cultura hegemónica y viven en condiciones que los condenan a existencias cada vez más distantes de los productos que generan.

Persona, de Gerardo Goldwasser, invita a hacer historia. Invita a mirar críticamente el presente y a imaginar nuevas formas de ser persona en un futuro que se percibe amenazado por nuevas tecnologías uniformadoras y destructivas. Invita también a reflexionar sobre el aspecto más oscuro de la cultura del vestir y, en el mismo gesto, a imaginar modos nuevos, creativos, de instalarse como persona en un contexto de crisis en que la mecanización y las nuevas tecnologías se vuelven cada vez más deshumanizantes, más uniformadoras sobre supuestos de aprovechamiento «eficaz» de todo lo que nos rodea y nos involucra. A mirar y a pensar sobre la representación de los cuerpos y sus metamorfosis, sobre las dudas que impregnan las ciencias, las artes y los mitos de nuestro tiempo, sobre los vínculos destructivos e inestables de la especie humana con toda otra forma de vida, en blanco y negro, como en aquel manual anónimo de sastrería que Goldwasser heredó de su abuelo, sin datos de edición.

Despiece de *Persona*

A

abstracción geométrica. Surgió a partir de los años veinte como una reacción frente al excesivo subjetivismo de los artistas figurativos, en un intento por distanciarse de lo puramente emocional. Heredera del suprematismo y del neoplasticismo, la abstracción geométrica se caracterizó por el uso de formas regulares. Con gran economía de recursos y cuidadas estructuras elaboradas sobre principios racionales, aspiraba a alcanzar la universalidad, eliminando todo rastro autorreferencial.

aprovechamiento máximo. En sastrería, la premisa de «máximo rendimiento, mínimo desperdicio» se sigue a rajatabla mediante la distribución racional de los juegos de patrones que conforman una prenda. Al diagramar las mesas de corte, los moldes se disponen cuidadosamente uno al lado del otro, en una especie de *horror vacui*, donde el desperdicio más pequeño es considerado un error.

ascetismo. Es la doctrina filosófica o religiosa que busca purificar el espíritu por medio de la negación de los placeres materiales.

B

Boss, Hugo. El modisto alemán Hugo Ferdinand Boss creó su taller de confección en Metzingen en 1923, en plena República de Weimar, dedicado fundamentalmente al rubro de indumentaria de trabajo, deporte y lluvia. El pequeño negocio no iba demasiado bien y en 1931 Boss decidió darle un giro radical. Se afilió al Partido Nacionalsocialista con el número

508.889. A partir de entonces se dedicaría *full time* a confeccionar uniformes para las tropas nazis bajo el eslogan «Uniformes con la licencia del Reich». La empresa llegó a tener 300 personas en plantilla, la mayoría judíos procedentes de los campos de concentración.

Buchenwald. Fue uno de los primeros y más grandes campos de concentración en territorio alemán. Estuvo en funcionamiento desde 1937 hasta abril de 1945 en la colina de Ettersberg, cerca de la ciudad de Weimar. Para la conmemoración del 50.º aniversario de su liberación, los artistas alemanes Horst Hoheisel y Andreas Knitz crearon uno de sus *antimonumentos* o *monumentos negativos*: a la entrada del campo instalaron a ras del suelo, a la intemperie, una placa de metal en la que grabaron la lista de las nacionalidades de las víctimas. La placa es calentada día y noche, verano e invierno, a la temperatura corporal humana: 37 grados Celsius. Los visitantes se arrodillan en el suelo y sienten el calor del monumento con sus propias manos.

C

cajón de sastre. La expresión *cajón de sastre* tiene su origen en el espacio que habitualmente los sastres tenían a mano bajo su mesa para arrojar allí todo tipo de implementos de su trabajo cotidiano: hilos, agujas, dedales, etcétera. El diccionario de la Real Academia Española registra dos usos metafóricos en el lenguaje coloquial: «Conjunto de cosas diversas y desordenadas» y «Persona que tiene en su imaginación gran cantidad de ideas desordenadas y confusas».

Así tituló Mauricio Rosencof su serie de artículos periodísticos reunidos en un libro publicado en 2005, en un gesto que alude a esos significados pero, sobre todo —explícitamente—, es un homenaje a su padre, con quien se inició en el oficio de sastre desde la infancia: «Mi viejo era sastre. Él decía “de-sastre”. En cambio yo, a mi hija niña, le explicaba que él era el famoso sastrecillo valiente». Isaac Rosenkopf había nacido en Polonia y emigrado al Uruguay en 1931, huyendo del avance del antisemitismo en Europa. Mauricio Rosencof fue dirigente del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros); es uno de los nueve rehenes torturados y mantenidos en cautiverio por la dictadura militar uruguaya desde 1972 hasta 1985.

canon. El concepto de *canon* (que deriva de la palabra griega *kanon*) designa una serie de normas que regulan los parámetros de comportamiento, de autoridad y de belleza ideales. Se establece a partir de una dinámica de inclusión/exclusión. Tiene la pretensión de ser inamovible, aunque cambia constantemente y es objeto de disputas. Si bien su origen es religioso (el conjunto de escrituras consideradas sagradas, naturalmente reveladas), siempre ha estado controlado por quienes ocuparon una posición de poder. Desde el feminismo, Griselda Pollock propone diferenciar el canon de la historia del arte que estableció un panteón casi sagrado de «grandes maestros»: deconstruir las bases de su estructura mítica trabajando *a contrapelo*, en vez de procurar incluir a las y los que, desde su misma concepción, excluye.

cilindro de Ciro. Pieza cilíndrica de arcilla cocida que contiene los decretos proclamados por el rey persa Ciro el Grande luego de la conquista de Babilonia, en el año 539 a. C. En él, el nuevo rey, además de legitimar su conquista, libera a los esclavos, declara la libertad de culto y establece la igualdad racial. Hallado en 1879 en las ruinas de Babilonia en Mesopotamia, actual Iraq, el cilindro de Ciro es considerado la primera declaración de los derechos humanos.

costurera. De manera profesional o como labor doméstica, el oficio de costurera ha sido por más de dos siglos un importante instrumento de ascenso social para mujeres, hombres y niños de los estratos más bajos de las sociedades, como sostén de los grupos familiares y herramienta de trabajo (rentado o no) de las mujeres. ¿Cuánto cuesta estar bien vestidos? Esa pregunta, infrecuente en los estudios sobre moda y vestimenta, se hace María Isabel Baldasarre en su aguda reflexión sobre los significados del vestir en la Buenos Aires de entresiglos. «Estar bien vestido era ser honesto, confiable, buena persona...», y para eso —sobre todo en las clases populares— las costureras fueron agentes decisivas, aunque pocas veces mencionadas como tales.

Cragg, Tony. Escultor británico nacido en Liverpool en 1949. En una búsqueda constante por encontrar nuevas relaciones entre las personas y el mundo material, realizó sus primeros trabajos utilizando simples técnicas como el amontonamiento, la partición o el aplastamiento de materiales. Su trabajo no imita la naturaleza ni la forma como nos vemos, sino que se ocupa de por qué nos vemos como nos vemos.

cultura del vestir. En las sociedades modernas, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX, el abaratamiento y la difusión del «buen vestir» (antes reservado a las elites aristocráticas) generó un fenómeno que ha sido caracterizado como sistema de moda por estudios teóricos contemporáneos como los de Valerie Steele. La estandarización de las medidas corporales, la invención y difusión de las máquinas de coser, el surgimiento de grandes tiendas departamentales, la publicidad en los medios gráficos, todo ello contribuyó a una enorme difusión de la moda y la retórica del valor de lo nuevo, así como a la paradójica popularidad del consumo de modas «exclusivas». La adhesión planetaria a los parámetros de la moda europea significó un proceso tanto modernizador como normalizador, en el que la forma de vestir contribuyó a la construcción y exhibición de los cuerpos según normas precisas de diferenciación sexual y comportamientos de género y clase, asegurando la reproducción de un orden social rígidamente normatizado.

D

dedal. Nora Hochbaum, directora del Parque de la Memoria en Buenos Aires, recuerda que sus abuelos Salmen y Rebeca emigraron de Polonia a Buenos Aires en 1935 con dos hijos pequeños: Moisés e Isaac, de nueve y seis años. El abuelo Salmen fue sastre y sus hijos aprendieron desde chicos el oficio. Ambos hijos cosían desde su infancia y especialmente hacían pantalones. Como típica familia de inmigrantes judíos, decidieron que un hijo estudiaría. El destino de «mi hijo

el doctor» fue para Isaac, el padre de Nora, que tardó once años en terminar la facultad, ya que mientras tanto seguía cosiendo y ayudando a su hermano en el taller familiar del barrio de La Paternal, que había crecido y tenía relativo éxito. El abuelo Salmen había muerto muy joven, a los 45 años, de una apendicitis. Isaac se especializó en ginecología y obstetricia y decidió inventar e implementar en sus operaciones un dedal quirúrgico, ya que no podía empujar la aguja sin dedal.

desnudo. El cuerpo humano, masculino y femenino, material y espiritual, espacio de vida y de muerte, soporte del intelecto y de las pasiones, ocupó un lugar central en las artes desde siempre, o al menos desde Apeles, en la cultura que aprendimos a reconocer como occidental. El desnudo femenino, sobre todo, fue y es sinónimo de las bellas artes. Considerado el punto más alto del oficio de pintores y escultores, objeto de batallas y debates (tal vez los más intensos), el desnudo se sostuvo como un género decisivo de la actividad artística al menos hasta comienzos del siglo XX. Sobre el cuerpo desnudo se trazaron una y otra vez las fronteras, siempre imprecisas, pero también tajantes, entre lo decoroso y lo obsceno. Y se transformó en la fortaleza más intensamente asediada por los artistas de vanguardia en el XIX. Ellos trabajaron en la zona de riesgo, dibujaron pelos donde no se debía, registraron poses que transgredían normas no dichas y desafiaron las convenciones con las que –en palabras de Sir Kenneth Clark– se viste un cuerpo desvestido para transformarlo en desnudo. O en *nudo* –apelando al italiano, la lengua madre del arte–. Las batallas de Courbet y Manet en París se volvieron canónicas en la historia

del arte moderno, pero hubo muchas otras dentro y fuera de Europa; por ejemplo, Eduardo Sívori con su *Despertar de la criada* en la Argentina. El desnudo artístico invita a nuevas reflexiones en un mundo superpoblado de cuerpos espectaculares manipulados por el artificio tecnológico y la cirugía estética, en exposición constante desde las vidrieras comerciales, los medios audiovisuales y la publicidad.

Y de pronto, lo esperado:
algo azul trepa la cima.
Son todos los mamelucos
que corren como la brisa,
y salen de todas partes
y se acaba la mentira
y van o mueren cantando,
cada cual tasa su vida.

F

dictadura militar. Forma de gobierno autoritario en el cual las instituciones ejecutivas, legislativas y judiciales son controladas por las fuerzas armadas, lo que impide el ejercicio democrático de sus ciudadanos. Una de las características comunes a los gobiernos militares es la institucionalización del estado de emergencia, mediante el cual se eliminan todas las garantías jurídicas (derechos civiles, políticos e incluso sociales) que protegen a las personas contra el abuso del Estado.

E

El hombre del mameluco. En 1969 José Carbajal, *el Sabalero*, editaba su primer larga duración, titulado *Canto popular*, nombre que años más tarde, a mediados de los ochenta, definiría al movimiento conformado por músicos nucleados alrededor de ritmos de clara raíz folclórica, la canción de protesta y una férrea oposición a la dictadura militar. «El hombre del mameluco», penúltimo tema del disco, evoca el universo de las luchas obreras en la fábrica textil de Juan Lacaze, su pueblo natal.

Filzanzug. Traje de dos piezas compuesto por un saco y un pantalón de fieltro crudo gris producido por el artista alemán Joseph Beuys en 1970. Realizado a la medida de su propio cuerpo —en una edición múltiple—, destaca la importancia y las propiedades aislantes del material como parte integral del concepto de la obra.

fracaso sudamericano. *A story of deception* fue el nombre que dio Francis Alÿs a los resultados de su proyecto realizado entre 2003 y 2006 con Olivier Debrouse y Rafael Ortega, que consistió en recorrer las llanuras sudamericanas (Pampa y Patagonia) siguiendo los pasos de las narraciones del siglo XIX sobre cazadores errantes que perseguían a los ñandúes caminando grandes distancias. No encontró ñandúes. La obra —una recopilación de escritos, documentos, fotos y algunos dibujos— se exhibió en el MALBA de Buenos Aires, pero la pieza central de esa exhibición fue una fascinante película en 16 mm, un *loop* silencioso de dos minutos grabados desde un automóvil en movimiento a lo largo de una carretera sin fin. Un espejismo provocado por el calor desdibuja el horizonte y se desvanece en cuanto el espectador se acerca, una y otra vez. Esta obra, quizás la más severa de sus metáforas

sobre la inutilidad del esfuerzo humano, abrió y dio nombre a su exposición retrospectiva en la Tate Modern de Londres en 2010 y en el MoMA en 2011. *A story of deception* fue traducida al español como *Historia de un desengaño*, pero *deception* no significa exactamente ‘desengaño’, sino ‘engaño’ (ilusión) y también ‘decepción’ (desilusión). Tal vez encontró allí una metáfora mayor: un fracaso sublime. El engaño puede pensarse como un *topos* relacionado con la percepción de aquellas llanuras sudamericanas por los primeros viajeros europeos. Engaño, miedo, inquietud.

G

geometría. En 1849 Ramón Arnau y Corbera publicó el *Prontuario teórico-práctico de sastrería basado en reglas fijas*, donde se incluyen nociones de geometría, conceptos generales y directivas precisas para confeccionar trajes: «La tela sobre la cual debe cortarse una pieza es para el artista una pizarra en donde su ojo trazará y resolverá una porción de problemas que deben conducirle a la exactitud».

género. Categoría identitaria alrededor de la cual se organizan parámetros de comportamiento, apariencia y sensibilidad de cada persona. Desde fines del siglo xx el concepto de *género* ha sido adoptado por los movimientos feministas para desnaturalizar las diferencias atribuidas a los sexos e insistir en la cualidad fundamentalmente social y relacional de esas distinciones. Joan Scott propone considerarlo como una forma primaria de relaciones significantes de poder.

Green tea. Pintura realizada por Leonora Carrington poco después de su llegada a Nueva York, en 1941. Conocida también como *La dame ovale*, representa una imponente figura femenina envuelta en una manta negra y blanca, con una diadema (símbolo del poder real y de soberanía) sobre la cabeza y ubicada en el centro de un círculo mágico, fuera de un jardín amurallado.

H

hijo de sastre. Roberto Jacoby, artista argentino de notable y persistente trayectoria conceptual y crítica desde los años sesenta —con acciones como *Mao y Perón un solo corazón* (con Oscar Masotta en el Central Park de Nueva York en 1967) y *Tucumán arde* (en 1968)— hasta hoy —su retrospectiva *El deseo nace del derrumbe* (en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2011)—, recuerda así su experiencia como hijo de sastre: «Con decir *hijo de sastre* ya se entiende gran parte de mi vida. Mi padre estudió la carrera de cortador en Ámsterdam durante tres años, luego de exilarse oportunamente de Alemania y antes de llegar a la Argentina. Gracias a ese saber práctico pudo conseguir trabajo antes que su padre, ingeniero químico que terminó vendiendo pigmentos industriales. Mi madre era modista, otro oficio extinguido hace tiempo. Parece inventado, pero las planchas se calentaban a carbón, con el peligro de arruinar las telas o incendiar todo el taller, donde también vivíamos. En los primeros cincuenta mi padre comenzó a estudiar dibujo para bocetar figurines. Como me gustaba dibujar historietas, me mandó a su mismo profesor, un anciano que sacudía con su bastón cuando no copiábamos bien

los frisos de yeso o las calas frescas. Hoy miro esas acuarelas y no puedo creer que las hubiera pintado yo a los nueve o diez años. Fue un camino sin retorno hacia el intangible mundo del arte».

hombre medio. La idea de *hombre promedio* (*l'homme moyen*), elaborada por el astrónomo, matemático y naturalista belga Adolphe Quetelet (1796-1874), es el resultado de la articulación de una serie de causas físicas, morales e intelectuales que se mantienen constantes en determinados momentos históricos y en determinados lugares geográficos, de modo tal que existen diferentes *hombres tipo* o patrones para diferentes sociedades. Esta aparente variabilidad del tipo remitía, para Quetelet, a una única certeza: la de la existencia de una completa regularidad y constancia en la repetición de los más variados hechos sociales. Quetelet se propuso explicar esa regularidad a partir de la observación no solo de las formas físicas —como altura, peso, tamaño del tórax—, sino también de comportamientos tales como el crimen, los homicidios, el suicidio y la locura.

I

imagen. Las imágenes visuales son artefactos complejos, polisémicos, irreductibles a cualquier discurso. Tienen un cuerpo propio y siempre remiten a una emoción, a veces no vinculada de modo evidente con sus significados. En 1969 Harun Farocki filmó *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*), un potente alegato contra el uso del napalm en la guerra de Vietnam. Según Farocki, se necesitaba una manera de mostrar que excediese

la victimización y lograra generar una reflexión en el espectador, sin que ello se volviese algo abstracto; evadir la exposición documental de la violencia, contraponiendo otra imagen. En una escena capital, luego de leer el testimonio de Thai Binh Dan ante el Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra de Estocolmo, Farocki toma un cigarrillo encendido con la mano derecha y lo apaga sobre su antebrazo izquierdo. Voz en *off*: «Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1700 grados».

Iriarte, Alfredo. Artista uruguayo residente en el barrio de la Boca, en Buenos Aires. Actor, titiritero, murguista, escenógrafo, payaso, tallista, fundamentalmente realizador de máscaras, ampliamente reconocido en el Río de la Plata y en el mundo por las agudas y sensibles caracterizaciones que personifica en sus máscaras. Colabora desde hace décadas en el teatro vocacional Catalinas Sur en Buenos Aires y con la murga uruguaya Agarrate Catalina. *Persona. Es preciso aparentar lo real*: así se titula el documental realizado en 2017 por Delfina Romero Feldman que recoge las ideas y enseñanzas de este maestro de la simulación. «Muchas veces lo que pasa con el juego de la máscara —dice allí— es que el que se piensa que está oculto se revela. La máscara revela quién sos, cómo sos, qué hacés».

J

jeans. Los pantalones confeccionados en serie con una tela rústica y fuerte llamada denim o mezclilla (*blue jeans* en inglés, *vaqueros* en español) fueron inventados para uso de trabajadores mineros en 1871

por Jacob Davis y Levi Strauss & Co. Adoptados como moda adolescente desde la década de 1950, son todavía hoy la prenda más popular del mundo. También son una de las principales causas de contaminación ambiental. En todo su ciclo de vida un solo pantalón de denim utiliza alrededor de 11.500 litros de agua, genera 32 kilogramos de dióxido de carbono y 10 de colorantes y químicos, lo que multiplicado por las más de 1.000 millones de unidades de estas prendas que se fabrican cada año en el mundo daría como resultado unos 11.500 millones de litros de H₂O, 32.000 kilogramos de CO₂ y 10.000 de colorantes. Esos datos surgen de un conocido estudio de la Agencia de Medioambiente y Control de Energía de Francia (Ademe), realizado a un solo pantalón fabricado en tejido denim de 666 gramos, hecho con un metro y medio cuadrado de tela, que tiene un ciclo de vida de cuatro años y que se lava cada tres usos.

K

Kamataka. Estado del suroeste de la India donde las grandes empresas multinacionales de la industria textil occidental han instalado sus fábricas de confección de prendas de vestir. Las marcas más caras y exitosas del mundo de la moda construyeron allí sus talleres para pagar salarios paupérrimos –inferiores al salario mínimo de la India, de 417 rupias (menos de 5 euros) por mes– a casi medio millón de trabajadoras y trabajadores textiles que viven en condiciones de extrema miseria, según un informe del Worker Rights Consortium, con sede en Washington D. C.

L

Leche del sueño. Cuaderno de trabajo compuesto por cuentos y dibujos realizados por Leonora Carrington a mediados de los años cincuenta que la artista leía a sus hijos por las noches. Feminista de la primera hora y representante indiscutida del movimiento surrealista internacional, el título del libro parecería aludir a dos acciones vitales concretas: alimentar y hacer dormir.

M

manuales de sastrería. El artista alemán Christoph Weiditz realizó en 1529 una serie de dibujos a pluma, coloreados a mano con acuarela, temple y tintas metálicas de oro y plata, en los que el traje es el objeto de estudio. En ellos recogió de forma precisa las prendas y los accesorios que conformaban los modos de vestir en las distintas regiones europeas. Conocidos como *códices de trajes* o *Trachtenbuch*, se conservan en Núremberg, en el Museo Nacional Germano, con la signatura Hs. 22474. Cincuenta años después y a lo largo de casi un siglo y medio, se publicaron en España los primeros siete tratados de sastrería, bajo el título genérico *Geometría y traza*. El primer manual de esta serie fue publicado por Juan de Alcega en Madrid en 1580, y el último por Juan de Albayceta en 1720.

máscara palladiana. La basílica de Vicenza es un edificio renacentista situado en la piazza dei Signori, concebido originalmente como sede del gobierno. Una parte se destruyó en el siglo XVI, y en 1549 el consejo de la ciudad designó a Andrea Palladio para reconstruirla.

En un movimiento maestro y como forma de reforzar la estructura existente, Palladio añadió una *loggia* de mármol, conformada por arcos sobre columnas, que rodea el antiguo edificio y oculta así el diseño gótico original.

medidas. Los primeros sastres desarrollaron sistemas complejos para medir los cuerpos, secretos de taller que se transmitían de maestros a aprendices. En el siglo XVIII los sastres comenzaron a crear sistemas de corte. En 1769 François-Alexandre-Pierre Garsault incluyó en su manual de sastrería *Art du tailleur* la tira de papel que utilizaba para tomar medidas hasta que se introdujo en Francia el sistema métrico, en 1795. A la cinta métrica se sumaron luego el compás, la regla y el papel de calco para producir sistemas de medición que se usaron durante todo el siglo XIX. Estos sistemas, en combinación con la invención de la máquina de coser, en 1790, cambiaron la industria textil para siempre. Los uniformes militares tuvieron que hacerse en grandes cantidades, por lo que la industria de la confección aprendió a ser efectiva y eficiente en la producción en masa. Pronto siguieron el mismo camino los fabricantes de ropa civil y surgieron así las prendas en serie RTW (*ready to wear*). En aquel entonces también se abrieron los primeros grandes almacenes o tiendas por departamentos, donde había sastres que trabajaban las 24 horas. La sastrería hecha a medida, sin embargo, siguió siendo la preferida de cualquiera que pudiera permitírsela, y se volvió un signo de distinción y poder económico. El atractivo del traje a medida sigue siendo el mismo: una prenda única para cada persona.

mémoire collective. En 1925, el sociólogo francés Maurice Halbwachs creaba las bases de una sociología de la memoria y gestaba el término *memoria colectiva*, producto de la doble relación entre el individuo —que recuerda al colocarse en el punto de vista de su grupo social— y el grupo social —que construye interactivamente una memoria solo puesta de manifiesto en las memorias individuales—. Según el investigador Gabriel Peluffo Linari, «Desde entonces, esta idea ha pasado por múltiples versiones e interpretaciones en el campo de las ciencias sociales y de las prácticas políticas, pero en general se ha tendido a reconocer que la memoria social es una construcción de determinados grupos de poder y, por lo tanto, no conforma una entidad constituida de una vez para siempre, sino en un permanente proceso de transformación y reconstitución que pone de manifiesto los usos de la memoria, es decir, las intervenciones realizadas sobre ciertos recuerdos del pasado colectivo, de manera de construir con ellos un modelo de memoria útil para los grupos que pugnan por lograr la hegemonía».

moda. El fenómeno de la moda como un sistema de significados que involucran la construcción de la apariencia, el seguimiento de tendencias y —paradójicamente— la distinción como componente fundamental ha merecido en las últimas décadas una extraordinaria atención de las más diversas disciplinas. En 1967 Roland Barthes publicó *Sistema de moda*, a partir de una investigación que llevó a cabo entre 1957 y 1963 analizando los discursos e imágenes sobre la moda en publicaciones periódicas (lo que llamó «moda escrita») desde una perspectiva semiológica. Desde 1997 se publica la revista especializada *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body &*

Culture (Routledge), entre muchas otras publicaciones dedicadas a los estudios de moda a partir de perspectivas históricas, sociológicas y antropológicas, de estudios del teatro y el cine, de la literatura y la cultura visual. En Buenos Aires, Marcelo Marino dirige la colección Estudios de Moda de la editorial Ampersand, que ha publicado y traducido una serie de importantes títulos y define así su campo de estudio: «[...] los aspectos materiales de la moda, las prácticas del vestir y sus sociabilidades, las relaciones con el cuerpo, con la sexualidad, con la política y su diálogo con la cultura visual y el ámbito literario».

Morandi, Giorgio. Pintor nacido en Bolonia en 1890. Tras alejarse de los movimientos de vanguardia, encontró en los objetos que lo rodeaban el hilo conductor de una poética absolutamente personal, silenciosa y en apariencia inmóvil, recorrida por sutiles cambios de luz y mínimas variaciones de color. Con el paso de los años, fue tendiendo a una progresiva reducción de los temas y a una extrema depuración técnica, la pincelada suave y el uso del blanco de titanio, para concluir en una pintura casi abstracta. En una austera entrevista para *Voice of America* en 1955, afirmó: «Creo que no hay nada más surrealista, nada más abstracto, que lo real».

N

Negro cuento de la mujer blanca. Texto breve acerca de una mujer cuyo paulatino cambio de atuendo al vestido de luto provoca que lllore lágrimas de colores vivos, en una frase donde cada palabra ocupa una línea, a la manera de un caligrama. Escrito por Leonora Carrington, c. 1950, integra el volumen de cuentos *Leche del sueño*.

No (1). Idea Vilariño (1920-2009) publicó en 1980 una serie de poemas breves escritos a lo largo de su vida, bajo el enigmático título *No*. Muchos creyeron que era una evolución hacia la negación y el silencio, pero la propia Idea veía en él la lucha entre dos pulsiones vitales. El apego a la vida estaría justamente en «Decir no», que puede leerse en el primer verso del primer poema, que abre el libro de la edición príncipe.

No (2). El plebiscito de 1980 —conocido popularmente con el nombre de *voto por el No*— se llevó a cabo en Uruguay el 30 de noviembre, convocado por el gobierno militar con el objetivo de modificar la Constitución y, de cierta forma, legitimar la dictadura. El proyecto fue rechazado por la población por un 56 % de los votos y desencadenó el posterior proceso de apertura democrática.

Ñ

ñandú. Clasificado por Linneo en 1758 como *Rhea americana*, el ñandú es el ave de mayor tamaño de América. Es un ave corredora que no puede volar. Llamó poderosamente la atención de los primeros conquistadores europeos, quienes la confundieron con el avestruz africano. También les llamó la atención el modo como se los capturaba: persiguiéndolos incansablemente hasta que cayeran exhaustos. Sus plumas son grises y negras. Se las usó tradicionalmente para hacer plumeros, pero es de suponer que hayan sido las que vestían los pueblos indígenas, aun cuando en las ilustraciones de los siglos XIX y XX fue habitual presentarlos con plumas multicolores, poco frecuentes en el Uruguay. Un ejemplo de esto es

la imagen de Tabaré que durante buena parte del siglo xx ilustró las tapas de los cuadernos escolares.

O

oficio. Los oficios han sostenido a la especie humana desde sus comienzos; la caza, la pesca y las labores agrícolas son los más antiguos. Todos ellos involucran tanto habilidades y esfuerzo físico como creatividad mental y actitudes comunitarias. Su caracterización social y valoración han ido variando a lo largo de la historia, aunque tradicionalmente han sido subestimados en relación con otras actividades intelectuales y artísticas por cuanto se vinculan con el trabajo físico y la habilidad manual. Esta cuestión está en el centro de la reflexión de Richard Sennett en *El artesano* (Barcelona, Anagrama, 2009), donde discute falsas líneas divisorias que las sociedades occidentales trazaron entre mano y cabeza, práctica y teoría, artesano y artista.

ópera. El vestuario es un componente fundamental del espectáculo operístico: su función creativa radica en caracterizar a los personajes en el lugar y la época del melodrama, enfatizar sus caracteres y tornarlos inconfundibles vistos de lejos. A lo largo de su historia, grandes artistas han realizado esos diseños y hoy muchos teatros de ópera no solo conservan talleres de vestuario propios, sino que han abierto museos con los trajes y vestidos más destacados. Desde sus comienzos, en el siglo xvii, la ciudad de Venecia fue un centro fundamental de creación y difusión de la ópera, primero en las fiestas y recepciones de palacios como el Mocenigo, donde Monteverdi estrenó sus primeras

composiciones (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* y *Proserpina rapita*). La primera sala destinada al teatro musical con entrada de pago fue el Teatro San Cassiano, en Venecia, en 1637. Pronto se inauguraron 16 salas más y Venecia se volvió la ciudad de la ópera por excelencia. En 1790 se inauguró La Fenice, el teatro donde se estrenaron las más importantes óperas hasta 1836, cuando lo destruyó un incendio. Reconstruido dos veces (el último incendio fue en 1987), sigue siendo una de las salas más importantes de ópera del mundo. En las décadas finales del siglo xix y primeras del xx, la interacción entre literatura, artes visuales y música en la construcción de grandes audiencias o comunidades imaginarias a partir del melodrama operístico tuvo un importante rol en los relatos fundacionales de las naciones americanas. Es el caso de *Tabaré*, el poema de Juan Zorrilla de San Martín, una pieza fundamental de la educación sentimental en el Uruguay desde el siglo xix, que dio lugar a cuatro óperas, no solo en su país de origen, sino también en Argentina, México y España.

pensamiento único. En enero de 1995 Ignacio Ramonet publicó en *Le Monde Diplomatique* un célebre editorial en el que aludía críticamente al paisaje ideológico posterior a la caída del muro de Berlín. Según Ramonet, el economicismo neoliberal se había erigido en el pensamiento hegemónico y monopolizaba todos los foros académicos e intelectuales. El término alcanzó gran difusión en la izquierda y en los movimientos antiglobalización, que encontraron en él una forma de concentrar en una sola expresión el conjunto de sobreentendidos, paradigmas y supuestos que impedían el debate ideológico.

persona. Del latín *persōna*, ‘máscara usada por un actor’. Al parecer, el vocablo tiene su origen en el verbo *personare*, que significa ‘sonar’ o ‘hacer sonar’ ‘a través de’ (*per*), y hace referencia a amplificar la voz de un actor a través de una bocina bucal presente en las máscaras empleadas en el teatro griego. El concepto de *persona* expresa lo singular de cada individuo de la especie humana; designa a un ser concreto, tanto en sus aspectos físicos como psíquicos, para definir así su carácter único e irrepetible.

proporción. Es la relación de correspondencia entre las partes y el todo. Desde la Antigüedad se identificó una proporción *divina*, perfecta, tanto en las formas naturales como en las creaciones humanas: el número de oro o proporción áurea, que Euclides definió como la que resulta «cuando la recta entera es al segmento mayor como el segmento mayor es al segmento menor». Desde entonces ha sido objeto de todo tipo de especulaciones matemáticas y estéticas. Se encuentra en la base del universalismo constructivo de Joaquín Torres García.

Q

Querini Stampalia, Fondazione. Fue creada en Venecia en 1869 por voluntad del conde Giovanni –último descendiente de Querini Stampalia–, con el objetivo de fomentar la producción cultural basada en el estudio de su propio patrimonio histórico y museográfico. Su imponente biblioteca cuenta con más de 350.000 volúmenes, entre obras antiguas y libros modernos. Allí se conserva el manuscrito original de *Il libro del sarto*, único antecedente conocido de la serie de tratados de sastrería publicados

en España hacia 1580. Fechado entre 1548 y 1579, *El libro del sastre* es una obra excepcional elaborada por dos generaciones de sastres de Milán; una colección de láminas y grabados iluminados a color que representan patrones y figurines masculinos y femeninos, utilizados como cuadernos de trabajo.

R

recordar. *Amarcord* (1973), escrita y dirigida por Federico Fellini, con guion del propio Fellini y Tonino Guerra, es una película francoitaliana rodada en la Rímini natal del director. En la lengua románica propia de la región, *a m'arcòrd*, significa ‘io mi ricordo’ (‘me acuerdo’). Es una película sobre la memoria en la Italia fascista de los años treinta, sobre lo que hay de universal en lo particular, sobre cómo los recuerdos de una sola persona pueden convertirse en memoria colectiva y universal.

renuncia. «No hay lugar para el arte cuando civiles están muriendo bajo el fuego de los misiles, cuando los ciudadanos de Ucrania se esconden en refugios, cuando manifestantes rusos están siendo silenciados», expresó el curador Raimundas Malašauskas, junto con los artistas rusos Alexandra Sukhareva y Kirill Savchenkov, en su carta de renuncia a representar a su país en la 59.^a Bienal de Venecia.

S

sastre. El oficio de sastre (del latín *sartor*, ‘quien repara o arregla prendas de vestir’) nació en la Edad Media en el ámbito militar, cuando surgió la necesidad de cortar

y coser prendas de lino ajustadas al cuerpo para que los soldados llevaran a las batallas debajo de la cota de malla. Desde el siglo xii el gremio de los sastres (*taylors* en inglés, palabra derivada del verbo francés *tailler*, ‘cortar’) fue una de las corporaciones más poderosas en las ciudades europeas, con estricta exclusión de mujeres costureras. Sin embargo, las tradiciones de casi todas las culturas antiguas atribuyen a las mujeres la creación del arte de hilar, tejer y coser las telas. Las diosas Isis en Egipto, Aracne entre los lidios, Minerva en Grecia, la esposa de Manco Capac, el primer hijo del Sol en el imperio Inca, se veneraron como sus inventoras, y han sido mayoritariamente mujeres costureras quienes se ocuparon, durante mucho tiempo esclavizadas, de hilar, tejer y confeccionar prendas de vestir para ambos sexos. Han sido también las mujeres las principales destinatarias de las prendas de lujo y la industria de la moda desde el siglo xix.

T

Tabaré. Es un poema trágico escrito por el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín a lo largo de más de diez años fuera de su país, entre Chile y Argentina. Publicado por primera vez en 1888, fue reeditado y traducido innumerables veces, tanto en América como en Europa. Aunque es una pieza fundante de la *educación sentimental* de la problemática identidad nacional del Uruguay, su extraordinaria e inmediata recepción americana y europea la ubican mucho más allá de los límites de la nación uruguaya. Las primeras ediciones de *Tabaré* no llevaron ilustraciones en su interior, pero sí en su lujosa tapa, donde aparecía

desnudo y solo, atravesado por la espada del conquistador, con el arco y las flechas a su lado, caracterizado como indio americano mediante un tocado de plumas en un paisaje con palmeras (inequívoco elemento americano). Allí y en todas las imágenes e ilustraciones posteriores, Tabaré aparece como mártir solitario de una raza extinta, simbolizada visualmente en su desnudez y en un improbable penacho de colores. La portada plantea una *lamentatio* en la que el poeta invita al lector a condolerse de un personaje que solamente él y la naturaleza lloran.

testigo. La figura del testigo significa una garantía de verdad, aun cuando se refiera a materiales que se colocan en lugares estratégicos para medir daños o resistencia de las estructuras edilicias. Es también quien ofrece testimonio de algo que presenció, que vivió, que escuchó, con honestidad y conocimiento. La figura del testigo es fundamental para que un crimen alcance estado público e imprescindible para reparar el trauma de las víctimas.

traje gris. David Byrne, líder de la mítica banda estadounidense Talking Heads, fue entrevistado a mediados de 2014 por la revista *Time*. Consultado sobre el uso del icónico «traje grande» utilizado en las presentaciones en vivo de *Stop making sense* (1984), respondió que pensó en los trajes como una forma de contrabandear ideas radicales bajo la apariencia de conservadurismo. En su último proyecto, *American utopia* (2017), construido con una estética minimalista, retoma el planteo, pero con un enfoque más pragmático: los trajes eran simplemente la forma más fácil de asegurar que todos en el escenario se vieran parecidos. Para Byrne, «la creatividad es lo que crece a través de las grietas de un entorno controlado».

U

uniform(iz)ación. Uniformar es volver iguales o equivalentes todas las partes de un conjunto, eliminar las diferencias, homogeneizar. En el ámbito escolar, el uso de uniformes contribuye a disimular diferencias de clase y condición social en favor de brindar igualdad de oportunidades. En los ejércitos, sirve para que los soldados se reconozcan en batalla como pertenecientes a un conjunto y dejen de lado sus sentimientos en favor de la obediencia o la adhesión a una causa común. En las fábricas, protege la economía de operarios y empresarios al eliminar distracciones y evitar el desgaste de la vestimenta personal. Los uniformes transforman a las personas en elementos de un conjunto que las abarca y excede, cuyo diseño no les pertenece.

V

vestuario. Conjunto de prendas que construye un sentido, ya sea el estilo propio de una persona o bien una caracterización de época y lugar para una producción cinematográfica o teatral. El término, fundamental en el mundo del espectáculo y las artes audiovisuales, está indisolublemente unido a la construcción de las personas (o personajes). También se llama así a la habitación donde se llevan a cabo esas transformaciones de apariencia para integrarse a un espectáculo, para adquirir o cambiar prendas, o bien para vestir uniformes en eventos deportivos o militares.

Viento del Uruguay. En 1989, el documentalista suizo Bruno Soldini realizó la película *Vento dell'Uruguay*, basada en el libro *Los albañiles de Los Tapes*, del escritor uruguayo Juan José Morosoli (1899-1957). Según Juan Carlos Onetti, «La raíz del libro estaba en la infancia de Morosoli. Su padre, emigrado suizo que había buscado en el paisaje minuano la prolongación de las montañas de su patria, era de profesión constructor y estuvo dirigiendo las obras del cementerio de Los Tapes». La soledad del hombre de campo, el poder aplastante del paisaje y los oficios en extinción son algunos de sus temas principales.

violencia. Georges Didi-Huberman escribió en 2010 el «enorme» ensayo *Cómo abrir los ojos*, donde reflexiona sobre la responsabilidad ética en el uso de las imágenes: «Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles)».

W

Whisky (2004). Película uruguaya dirigida por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll que pone en escena el oficio de la confección mecánica, repetitiva y tradicional de prendas de vestir estandarizadas (medias) en la historia del reencuentro de los dos hermanos Koller, hijos de un emigrado judío polaco en Montevideo. Ambos heredaron el oficio del padre, pero uno de ellos quedó a cargo del taller familiar y el otro emigró a Brasil.

Se reúnen en el aniversario de la muerte de la madre y se regalan medias uno al otro. Con un humor teñido de melancolía, el film construye una estética de la repetición y la tristeza de un oficio heredado y a punto de volverse obsoleto, como la vieja maquinaria que se pone en funcionamiento cada mañana.

X

xxl. Sigla que significa *extra extra large* en inglés y que se ha popularizado en todas las lenguas para indicar proporciones corporales extraordinariamente grandes en relación con el *hombre medio* que tomaron como patrón los manuales de sastrería para confeccionar sus modelos en serie. En las últimas décadas también ha sido adoptado de un modo crítico por algunos grupos de música hip hop, publicaciones y films.

Y

yute. Es una fibra resistente, similar al lino y al cáñamo, que se extrae de arbustos que crecen sobre todo en la India y Bangladesh (*Corchorus capsularis* y *Corchorus olitorius*). Desde la antigüedad se usó en la indumentaria, sobre todo para elaborar las suelas de las sandalias, por su ligereza y resistencia. Si bien es habitual verlo en sogas y embalajes, en el Uruguay se utiliza desde el siglo **xix** en la suela de las alpargatas, un calzado fresco y liviano que comenzó siendo prenda infaltable de los trabajadores rurales y se volvió moda en el siglo **xx**. Introducido por trabajadores vascos, hoy es reivindicado como un material ecológico natural y atractivo por grandes marcas que lo emplean en calzado y prendas de lujo.

Z

zurdo. Poco más del 10 % de la población mundial nace con una lateralidad diferente de la mayoría, con mayor habilidad y tendencia al uso de la parte izquierda de su cuerpo. Aún se desconocen las causas de esa dominancia del hemisferio derecho del cerebro en una proporción de la humanidad que se mantiene bastante estable a lo largo del tiempo. Históricamente los zurdos fueron estigmatizados y discriminados; hasta tiempos muy recientes se los obligó a escribir con la mano derecha y les estuvo vedado el ejercicio de muchas actividades y profesiones. Desde la Antigüedad la izquierda (sinistra) fue el lado oscuro, el del mal, el error, el pecado y el infierno. Aún hoy existen grandes dificultades para las personas zurdas, derivadas de que los objetos, instrumentos y herramientas se diseñan para diestros. El adjetivo *zurdo* se ha usado siempre despectivamente, incluso para definir la militancia en partidos de izquierda.

Estudio
Studio
Officina





















































Gerardo Goldwasser:
Persona

Por Alejandra Villasmil

El trabajo de Gerardo Goldwasser siempre ha estado vinculado a la memoria y al poder. Un primer acercamiento a esta conexión tiene que ver con la traumática experiencia de su abuelo, sobreviviente de un campo de concentración para judíos que tuvo que trabajar haciendo uniformes para los nazis. Su padre y su tío, también sastres, han nutrido de igual modo su experimentación artística. Desde aquí, desde lo autobiográfico, la obra de Goldwasser encuentra afinidad con otras tantas historias colectivas de dolor, opresión y fragilidad.

Conceptos históricos y actuales como distopía y biopolítica, extractivismo y explotación laboral, o el vaivén entre tolerancia e intolerancia en el que nos sumimos como especie humana —y como planeta—, articulan el discurso estético y conceptual de este artista, que para la confección de sus obras acude a patrones, telas monocromas y herramientas propias de la sastrería, en clara relación con su historial familiar.

Escarba a su paso en otras micropolíticas, como la ética en el uso de uniformes o las dudosas prácticas de la industria del vestido y de la moda. Con poesía y una vulnerabilidad y desesperanza subyacentes, los trabajos textiles de Goldwasser, más que envolvernos como una suerte de manto protector, nos acercan al trauma de la violencia desde todos sus matices.

Goldwasser viene elaborando desde hace años una profunda crítica sobre la sociedad de control, mediante una visualidad austera y un discurso casi existencialista. Pareciera preguntarnos cuándo despertaremos de este mal sueño (antropocéntrico) que nos extermina de a poco, cómo nos recuperaremos de la inoculación de normas y estilos de vida que atentan contra nuestra propia existencia en el mundo.

Persona, su propuesta para esta Bienal de Venecia, se despliega en el Pabellón Uruguayo a través de diversos dispositivos de exhibición que guardan relación con el recorrido de

su producción artística. Estos imponentes objetos, algunos de corte interactivo, traducen sofisticadamente sus agudas observaciones sobre el adoctrinamiento de los cuerpos y las mentes en todo tiempo y espacio.

En esta entrevista nos ofrece su mirada, en perspectiva y hacia el futuro, de los asuntos apremiantes que tejen su obra.

—Su historia personal es el punto de partida de una historia del mundo. *Con esta frase del equipo curatorial quisiera comenzar esta conversación, porque ella traduce muy bien el fluir de tu producción artística y cómo esta dialoga con las historias de autoritarismo y control sistemático de los últimos siglos, en Venecia y Europa en general. ¿Cómo podemos trazar, de manera sucinta, la transición desde tus obras iniciales hasta lo que presentas en la 59.ª Bienal de Venecia?*

—Haciendo memoria, por los años noventa el taller de sastrería de mi familia estaba integrado básicamente por mi tío y mi padre, trabajando juntos. En aquellos tiempos mi interés por involucrarme en conocer el oficio de la sastrería crecía. También entendí que los proyectos de arte pasarían a ser un trabajo colectivo, entre todos, porque muchas de mis inquietudes se dirigían a formular preguntas, a observar los procedimientos de confección. Mi padre «diseñaba» una indumentaria y mi tío, digamos, la armaba. Entremedio surgían múltiples situaciones de reconocimiento de materiales, de posibilidades de resultados muy diversos, a pesar de que los caminos eran cortar un molde de papel, marcar siluetas en tiza sobre tela, hacer cortes, y de allí a la confección, máquina mediante.

En todas estas situaciones y en otras surgían propuestas, y se conversaba mucho. En el llamado a la Bienal hubo un trabajo colectivo en otro plano, con Laura Malosetti y Pablo Uribe como curadores. Retomé una convivencia de reflexiones, pruebas, definir conceptos, ensayos

de materiales y cosas que no salieron. Esta podría ser una primera aproximación entre mis trabajos iniciales y la obra de la Bienal.

—¿Podrías contarnos cómo ha sido el proceso de desarrollo de esta propuesta para la Bienal de Venecia?

—Con relación al equipo, recibí hace nueve meses una llamada de Pablo Uribe para saber si me interesaría que él fuese el curador para el llamado a la Bienal. ¡Una alegría! Por supuesto, acepté, y posteriormente se incorporó Laura Malosetti a la dupla curatorial. Los intercambios fueron muy buenos para mí, porque tanto Pablo como Laura tenían experiencias en la Bienal. Pablo había participado como artista en ediciones anteriores y Laura había sido jurado del llamado al envío argentino, también en ediciones pasadas.

Fue importante contar con esa experiencia acumulada de ambos; ordenó bastante la estructura posible del proyecto. Pablo conoce mi trabajo desde hace mucho tiempo, como yo el suyo (admiro su trabajo desde hace años), y con Laura fue una experiencia de encontrarnos por primera vez. Sintonía absoluta desde el primer día. También integran el equipo el arquitecto Pedro Livni, Nicolás Branca en el diseño del catálogo y la comunicación, y Agustín Piña en la realización de los *renders*.

En cuanto a la propuesta artística, nos interesó concentrar el objetivo de la exposición en un diálogo entre obras vinculadas a la sastrería dentro de mi repertorio, incorporando la producción de una nueva instalación para el pabellón de Uruguay y la participación del público.

Esta exposición comprende obras vinculadas a la sastrería: *El saludo*, una instalación de 85 mangas izquierdas confeccionadas, que se expuso por primera vez en 2010 en el Museo Blanes de Montevideo

y fue adaptada para el espacio del pabellón; *Medidas rígidas*, una pequeña regla de madera con sectores barnizados apoyada en el piso y la pared, y *Mesa de corte*, una nueva instalación de tres bobinas de gran escala de fieltro negro y moldes de entretela en su exterior e interior. *Medidas directas* está compuesta por un *pallet* de madera en el piso y un espejo en la pared que invita a contemplar la apariencia de quien se anime a subirse.

—¿Cómo se articula conceptualmente y cómo se fue desplegando en las piezas que la conforman?

—La articulación estuvo en la selección y producción de obras que tuvieran una visualidad móvil; es decir, se trata de objetos instalados, estáticos, pero si los observas tienen como una energía interna, un aspecto que te da la sensación de un proceso que está muy presente. Lucen como obras «finalizadas», pero admitirían variantes en su estructura.

Otra forma de explicar esta articulación es haber puesto énfasis en los procesos intermedios de la sastrería como estructura constructiva de la instalación. Los criterios de repetición, seriado, están presentes y contribuyen de manera natural a poder ver esa «energía latente» interna. En definitiva, se trata de alternar y validar en las instalaciones estos procedimientos artísticos. Estas características me han interesado siempre en mis obras.

Otro aspecto tomado en cuenta fue el color, ausente en la exposición. Considero que las nociones de medida, de actos de medir, no necesitan del color para ser aplicados. El color quedaría integrado a la exposición de manera efímera con la presencia del público de a ratos; una presencia del color a partir de la vestimenta del público, que naturalmente se incorpora a la exposición por un tiempo mínimo durante la visita y desaparece cuando la gente se retira. Otra decisión tomada fue

dar la posibilidad al público de encontrarse con materiales que habitualmente conoce en vestimenta, como el paño o el fieltro, y ver dispositivos con significados.

—Tu trabajo, y esta propuesta en particular, parte de una realidad compleja, que es tanto autobiográfica como histórica y actual, y, por tanto, perturbadora al pensarnos como humanidad: la violencia ejercida sobre los cuerpos. Esta es perpetrada no solo por regímenes políticos autoritarios; también por otros mecanismos de control que la ejercen de maneras más sutiles (imperceptibles por la conciencia colectiva), como el incentivo al consumo, la publicidad, la moda y la tecnología. ¿Cuál es tu lectura de la sociedad de control, desde tu experiencia personal hasta lo que ella implica en nuestro cotidiano?

—El control siempre ha existido. En el mundo en que vivimos hay estrategias muy refinadas para hacernos creer que no hay control, pero siempre lo hay. Hay escenarios asociados al control que funcionan como la máscara de este. Existe como un tema de escala o, digamos, presencia de estos escenarios: se presentan violentamente visibles, pero son desorientadores. Lo que ocurre es que, cuando existen situaciones en las que hay un desborde de violencia, allí la máscara cae. O sencillamente no está. En estos escenarios, por ejemplo, del consumo, hay un control para que la máscara se mantenga y sea la cara visible, aceptable, hasta compartible. Hoy día se decide qué países reciben la vacuna para la covid antes que otros, por nombrar nuestro cotidiano.

—Quisiera abordar las conexiones que se establecen entre tu propuesta para la Bienal y el concepto curatorial The Milk of Dreams, de la curadora de la exhibición internacional, Cecilia Alemani. Sin duda, tu obra se inserta en el discurso de esta edición en cuanto lidia, de forma muy poética, con la normatividad y el condicionamiento impuestos por los sistemas políticos y productivos

imperantes. Como humanidad, querámoslo o no, adoptamos (y nos adaptamos a) un modo de convivencia antropocéntrico, un modelo creado y padecido por nosotros mismos que ya no se sostiene más. Por suerte, hay un despertar de la conciencia colectiva respecto a ello, y lo vemos cada vez más en el arte. ¿Cómo la creación artística puede incidir en esta realidad distópica que perfila Alemani?

—Bueno, el arte tiene uno de los objetivos más interesantes para mí, tal vez el más potente, que es la transmisión de conocimientos; Luis Camnitzer lo ha manifestado muchas veces. Si entendemos esto, que puede sonar un poco cerrado en una frase, y lo abrimos a que los conocimientos se disparan a múltiples intereses que nos preocupan, veo allí un camino de estudio, con muchas posibilidades de incidencia.

Los dispositivos artísticos ayudan a poner en cuestión las cosas. También lo hace a veces el arte contemporáneo, al presentar obras, por ejemplo, donde un sistema de «comparación de cosas u objetos» deja una conclusión importante. Eso es muy bueno. Me parece que les abre las puertas a las personas expresándose con elementos sencillos o complejos de fácil acceso, cargados de significados, y desmitifica la figura del «artista inalcanzable» por dominar una técnica específica.

La propuesta de Alemani se hace más interesante al haber elegido a Leonora Carrington, una artista surrealista, como escenario inspirador. Es decir, los artistas participantes en la Bienal podemos interactuar con una pintura de Leonora, donde se ven sus intereses artísticos plasmados pictóricamente, y perfectamente establecer relatos diversos y convivir. Eso me parece superinteresante...

Respondiendo más directamente a tu pregunta sobre nuestra conexión con la propuesta, eso que comentabas al comienzo en relación con cuestiones de normatividad, hemos coincidido con Laura y Pablo en que estas

características de mi trabajo eran fuertes puntos de contacto con el tema de la Bienal y decidimos activarlos, potenciarlos. Lo interesante es que esta activación se instrumentó teniendo en cuenta decisiones concretas, como la escala y el espacio, manteniendo los significados de estas obras.

—Persona, como se titula tu proyecto, es también una de las entradas del glosario que nutre esta publicación. Remite tanto a esa máscara que portamos como individuos en sociedad, lo que se traduce en apariencia, como a la potencialidad de ser únicos, de ser personas. ¿Cómo, desde el arte, se puede lidiar con esta contradicción, entre la autenticidad y el ser únicos, y lo que «debemos» hacer, lo que otros esperan de nosotros?

—Bueno, también el arte me interesa porque desestabiliza las cosas que están supuestamente firmes, o establecidas. Tal vez somos únicos para algunas cosas y no tan únicos para otras. En estos meses de preparación del proyecto me di cuenta de muchas cosas muy lindas, muy conmovedoras. Por herencia familiar estoy usando todas las herramientas de la sastrería que pertenecieron a mi abuelo y posteriormente a mi tío y a mi padre. Encuentro pequeños apuntes, sectores en las tijeras de corte protegidos para no lastimarse las manos, cosas que anotamos juntos...; en fin, muchas cosas. Y te confieso que por momentos paré de trabajar y me encontré recordando todos nuestros proyectos, extrañándolos mucho. También empecé a darme cuenta, mientras armábamos un prototipo de la instalación en Montevideo, mirando las fotos de registro de esa etapa, de que mis manos y mis pies son muy parecidos a los de mi padre. No somos tan únicos.

—Qué lindo eso, porque habla de la herencia desde lo familiar y lo afectivo. Y aquí te propongo un enlace con la cultura del vestir. Presentas tu obra en Venecia, la capital de la moda durante siglos, e indudablemente Italia se mantiene como uno

de los países de mayor producción y consumo de alta moda. La moda es cultura (y la alta costura es definitivamente artística), pero también es mercado, consumo y símbolo de estatus social. Una industria creativa que dictamina ciertos patrones de ser y ser vistos. Como en la historia de tu abuelo, o del diseño de uniformes militares, la moda lleva implícita una renuncia a las expresiones individuales en la apariencia personal. Y esto no es nada inocente, porque al uniformar los cuerpos uniformas (disciplinas) las mentes. Desde esta perspectiva, ¿qué aspectos de la historia de la indumentaria, del uniforme y de la industria de la moda se han ido filtrando en tu trabajo?

—Creo que la utilización de los patrones de sastrería, metafóricamente, me da la posibilidad de hablar de las personas. Los sectores del cuerpo que a distancia se perciben en estas siluetas de moldes para mí hablan por igual de hombres y mujeres. A pesar de que los tamaños de los moldes tienen una diferencia en la instalación, al observarlos a cualquier distancia se perciben del mismo tamaño.

Por nombrar otro aspecto vinculado a mi trabajo, encuentro un ejercicio permanente de composición, de agrupamiento, de coherencia en los recursos de materiales que desde la sastrería se pueden aplicar a una obra. En definitiva, es un tema de espacio del molde en la obra. Este espacio por momentos me interesa plantearlo como existente, pero puede verse como una ausencia.

El proyecto de todos estos años ha sido la utilización de estos patrones para hacer visible el cruce de tres escenarios: la sastrería, el arte y la violencia. En los manuales de sastrería que he venido estudiando, los capítulos dedicados a los uniformes te llevan a visualizar y reflexionar temas de violencia de una forma muy directa. Sin embargo, en otros capítulos del manual dedicados a oficios diversos he podido ver cómo los moldes se han adaptado a los tiempos de cambio

de las sociedades. Tal vez esté equivocado, pero noto que los uniformes, en su diseño de molde, no han cambiado mucho. Tal vez hay aquí también un punto de contacto con tu pregunta anterior sobre el control.

—Más allá del aplanamiento de subjetividades que traen la moda y la militarización, encontramos otras esferas sociales en las que el uniforme, como prenda, se ha empleado para instrumentalizar el consenso grupal, la identidad única, la «igualdad». Trabajadores de industrias, personal de servicio, cocineros, choferes, escolares deben usar uniforme, pero existe una rebeldía latente entre quienes reciben esa orden. En Chile, por ejemplo, la ley que regula el trabajo de las empleadas domésticas (llamadas asesoras del hogar) prohíbe al empleador o empleadora obligar al uso de uniforme. En este sentido, ¿crees que hay avances?

—Me alegro de saber que en Chile ocurre esto. La vestimenta que cumple la función de uniforme es muy particular, lleva significados incorporados. Entre esos significados hay algunos que uno acepta más naturalmente. Por ejemplo, cuando comencé mis estudios de arte pasé por talleres de grabado, donde los procedimientos y el manejo de materiales (las tintas y otros) podían ensuciar tu ropa. Allí las túnicas para protegerte las sentís lógicas, cómodas. Pero obligar a vestir con una túnica a una persona (que la mayoría de las veces es mujer) para hacer notar a los demás que tenés servicio doméstico o darles a entender que alguien te sirve todo el día es otra cosa. Hay una combinación nefasta de destrato y discriminación que genera grietas sociales.

—Tu trabajo está muy vinculado a la industrialización, que, dada su producción en serie, ha recurrido a la mecanización y, más recientemente, a las tecnologías

de punta aplicadas a esa mecanización, y estas son deshumanizantes, en cuanto prescinden cada vez más de la mano de obra y perpetúan la explotación desde el punto de vista de los derechos laborales. Las máximas de «optimización de los mecanismos productivos» y «aprovechamiento eficaz» del modelo neoliberal son disfrazadas vía programas de responsabilidad social. ¿Cómo escapar a esta, digámosle, trampa?

—No sé si podremos escapar mucho.

Voy a poner un ejemplo, recordando a mi familia y su oficio. En los últimos tiempos han desaparecido los talleres de sastrería, por esto que comentas: ser productivos y atender a la masividad, y sustituir personas por máquinas. Sin embargo, yo recuerdo a mi abuelo terminando una solapa a mano sabiendo que ese trabajo debía ser así, que indudablemente era mejor. Los trajes hechos en aquel tiempo, comparándolos con los industrializados... La diferencia es notoria.

Me parece que es algo que cambió para menos y será difícil retomar los procedimientos de aquellos saberes de gran valor que implicaban involucrarse con el trabajo desde otros lugares, como el placer de hacer algo bien hecho. En Uruguay todo ese cariño puesto en el trabajo manual y sus resultados de calidad lo trajeron principalmente los inmigrantes. No solo pasó en la sastrería; se nota en muchos escenarios... En la arquitectura, por nombrar otros. Y estos inmigrantes ya no están, ya no está la gente que defendía con argumentos sólidos de experiencia y afecto todo esto. Las nuevas generaciones, salvo excepciones, piensan distinto.

Es un tema que abarca cuestiones culturales muy fuertes. Sabemos que en otros lugares se siguen defendiendo estos valores a pesar del paso de tiempo y sus cambios. Creo que hay una vuelta a valorar desde hace tiempo los discos de vinilo, ¿no?

—Sí, y en el mundo textil y de la moda también se están poniendo en valor ciertas tradiciones ancestrales, aunque a veces eso ha implicado la apropiación cultural y prácticas cocreativas dudosas. Es un asunto complejo. Pero vamos a las obras que presentas en Venecia. Veo Mesa de corte (2022) como un comentario a esa noción de aprovechamiento máximo, también incorporada al glosario de esta publicación: «En sastrería [...] se sigue a rajatabla la premisa de “máximo rendimiento, mínimo desperdicio” [...] El mínimo desperdicio es considerado un error». Se podría elaborar una paradoja en esto del aprovechamiento máximo: por un lado, hay que aprovechar al máximo los recursos por razones ecológicas, evidentemente, pero también está la cuestión humana, aprovechar al máximo el recurso humano... Además, varios estudios demuestran que la industria de la moda es uno de los principales contribuyentes a las emisiones de gases de efecto invernadero y, por lo tanto, al calentamiento global.

—Sobre Mesa de corte te podría comentar poniéndome un rato de cada lado del mostrador; es decir, sensaciones que tuve cuando la pensé para la Bienal y cómo me imaginé que el público podría recibirla. Este proyecto nace, como te comenté, de observar y valorar los procesos constructivos intermedios de sastrería como posibles obras de arte. Las mesas de corte son obviamente objetos que se entienden de forma horizontal, como cualquier mesa; llevan encima una cantidad de moldes que son ubicados estratégicamente para aprovechar la materia prima. Si pudiéramos verlas desde arriba, me recuerdan por momentos (esto es muy personal) a los planos de una ciudad. Algunos moldes podrían representar sectores como barrios, y los espacios entre moldes podrían representar calles, avenidas, etcétera. Personalmente, creo que la sastrería tiene muchos puntos de contacto con la arquitectura, y no solo por esto. Hasta aquí esta observación

podría vincular oficios, aprovechamiento, personas, ciudades, etcétera. O sea, desde la inspiración de una mesa de corte hasta la sala de la Bienal, primer lado del mostrador.

Desde el segundo lado del mostrador busqué resolver cómo imagino las reacciones del público: personas entrando al pabellón observan tres bobinas de gran escala donde una cantidad de mesas de moldes de entretela son arrolladas y quedan atrapadas, apenas visibles en los cantos de la bobina. Tres bobinas dispuestas como se ubican en las usinas, una a continuación de la otra, dejando un pequeño espacio entre ellas para que uno pueda pasar.

—También en el glosario de esta publicación se incluye la biografía de Hugo Ferdinand Boss, el famoso modisto alemán que en 1923 creó su taller de confección en Metzingen, en plena República de Weimar, y que para capitalizar su producción comenzó a confeccionar «uniformes con la licencia del Reich» para las tropas del Partido Nacionalsocialista. La empresa llegó a tener 300 personas en plantilla, la mayoría judíos procedentes de los campos de concentración. Salvando distancias, esto me evoca las décadas de explotación laboral de las grandes marcas de ropa y calzado. Tu obra aborda esto de la ética del trabajo. ¿Podrías comentar sobre tu pieza El saludo (2010-2022) y su alusión tanto a las prácticas laborales en la confección de los uniformes militares como al saludo de las multitudes nazis uniformadas?

—Creo que El saludo, una obra que quiero mucho, involucra varias cosas, o intento que sucedan. Tiene como punto de partida otra obra con el mismo título, una serie de fotografías de 1 m × 1 m en las que mi tío fue protagonista. Para concebir estas imágenes, registramos algunas posiciones del cuerpo cuando se toman las medidas para confeccionar un traje, y el brazo es protagonista. Me di

cuenta de que las diferentes posiciones del brazo para la tomadura de medidas podían convertirse, desde la sastrería, en una ridiculización de los saludos del régimen. Hay imágenes en que la posición del brazo aparece hacia la izquierda de manera horizontal (a diferencia de al frente y con el brazo rígido derecho), y hay otras en que el brazo parece ser de alguien con una discapacidad. En la instalación de 85 mangas, confeccionadas y colgadas con alfileres, existe la presencia de las mangas y la ausencia de la persona. Tal vez representan el resultado de una producción en serie, en la que vemos cada día que las personas no cuentan.

—Dos de las industrias sobre las que pivota tu trabajo, la militar y la de la moda, han estado históricamente bajo el dominio masculino (y blanco). Son las mujeres las diseñadoras y costureras que trabajan para diseñadores hombres, y son ellas, paradójicamente, las destinatarias y principales consumidoras de los artículos de moda. La industria militar, incluido el segmento de la confección de uniformes, es también esencialmente masculina. ¿Son los roles de género un asunto en el que has trabajado o quisieras investigar?

—Siento que en todos estos años mi trabajo, al haberse presentado con relación a la violencia y sus vinculaciones a lo masculino, de alguna manera (tal vez sea insuficiente para otros) ha estado hablando de una desigualdad en el género también. Cuando se insiste de un solo lado queda el otro abandonado, agredido. Respeto profundamente los movimientos sin vueltas, claros, orientadores y que proponen cambios impostergables.

—En Medidas directas (2022), como decíamos, invitas al público a subir a un pequeño estrado y mirarse frente al espejo. Una acción simple y cotidiana, implicada sin embargo con la psicología de la imagen, aquella que queremos

proyectar: apariencia y autoimagen. Quien se refleja en el espejo busca una aprobación externa (en la gran mayoría de los casos). ¿Adónde quieres llegar con este nuevo trabajo y por qué su título?

—Sí, es verdad, es un trabajo simple y cotidiano. Creo que pensé cosas más modestas en cuanto a qué quería decir. Las pruebas en la sastrería relacionan a las personas con los espejos. El sastre utiliza el espejo para «comprobar» ajustes, y una cosa interesante es hacer girar a la persona para descubrir lo que no se veía del otro lado.

Respecto a la instalación en la Bienal, el *pallet* tiene la característica de ser un objeto cotidiano, de acceso fácil y precio módico, que levanta otro objeto y lo ubica en otro lugar. El proyecto se llama *Persona*, y pensé que cualquiera que suba al *pallet* cumpliría con nuestro sueño artístico de aparecer como alguien especial, una *persona* especial. Creo que todas y todos los somos. Su título, para mí, implica las múltiples medidas que pueden comprobarse en lo visual en una obra cuando una, uno, es la obra.

—Por último, no puedo dejar de preguntarte por la experiencia de mostrar tu trabajo en la Bienal de Arte de Venecia, acariciar esta idea de conectar con otros públicos y, claro, lo que eso implica para ti como artista y para el Uruguay. ¿Cómo has vivido todo este proceso, desde la concepción del proyecto hasta su presentación?

—Bueno, tuve muchas sensaciones. Sobre lo que me preguntas del proceso, en primer lugar, siempre entendí que los llamados, los concursos, son a riesgo cien por ciento. Siempre espero un resultado positivo como una sorpresa y nunca como un escenario de otras características. Luego, al conocer la noticia, con el equipo que formamos y que trabajó nueve meses en el proyecto, tuvimos una gran alegría. Porque realmente fue un esfuerzo grande, de todos.

Persona
Person
Persona















Mesa de corte, 2022
18 bobinas de paño negro
18 reels of black cloth
18 bobine di stoffa nera
270 × 540 × 330 cm





Misure dirette, 2022

Performance con sastre Demis Marin

Performance with tailor Demis Marin

Performance con il sarto Demis Marin





El saludo, 2010-2022

50 mangas confeccionadas en paño

50 cloth sleeves

50 maniche confezionate in panno

70 × 600 cm









Medidas rígidas, 2014

Madera y barniz

Wood and varnish

Legno e vernice

150 × 2 × 0,8 cm

Páginas 94-95:

Medidas directas, 2022

Espejo y palet

Mirror and pallet

Specchio e pallet

230 × 120 × 80 cm

Catálogo
Catalogue
Catalogue

Sin título, 1999

Patrones de fieltro negro y escalones de hierro

Patterns of black felt and iron stairs

Modelli di feltro nero e gradini di ferro

180 × 70 × 15 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Cortes, 2000

Tinta y papel cortado

Ink and cut paper

Inchiostro e carta tagliata

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gerardo Goldwasser



Intemperie, 2001

Carpa en PVC y patrones de paño
PVC tent and cloth patterns
Tenda in PVC e modelli di panno
140 × 200 × 200 cm
Foto: Ricardo Mesa



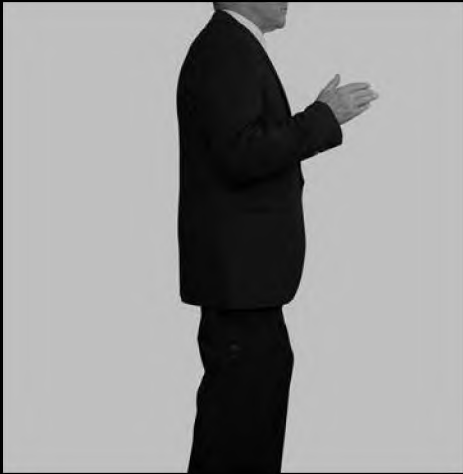
Homenaje a Akira Kurosawa, 2001

Patrones de fieltro negro y prisma de madera
Patterns of black felt and wooden prism
Modelli di feltro nero e prisma di legno
200 × 30 × 30 cm
Foto: Rafael Lejtregger



El saludo, 2000-2017
Impresión en plóter
8 piezas
Print on plotter
8 pieces
Stampa con plotter
8 elementi
100 × 100 cm
Foto: Alfonso de Béjar





Sin título, 2001

Patrones de paño

Patterns of black felt and iron stairs

Modelli di panno

140 × 70 × 5 cm

Foto: Ricardo Mesa



Por si las moscas, 2003

Cortinas de plástico en ventana

Plastic curtains on window

Tende di plastica sulla finestra

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Rafael Lejtregger



Sin título, 2004

Colchoneta en PVC, patrones de paño
y entretela

PVC mat, cloth patterns and interfacing

Materassino in PVC, modelli di panno
e interfodera

150 × 70 × 5 cm

Foto: Rafael Lejtregger



Sin título, 2004

Colchoneta en PVC, patrones de paño
y entretela

PVC mat, cloth patterns and interfacing

Materassino in PVC, modelli di panno
e interfodera

150 × 70 × 5 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Sin título, 2006

Moldes de cartón e hilo de empaque negro

Cardboard and thread molds black packaging

Stampi in cartone e filo confezione nera

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gustavo Castagnello



Canto rodado, 2007

Monocopia sobre rollo de papel

Serie de 9

Monocopy on a roll of paper

Series of 9

Monotipo su rotolo di carta

Serie di 9

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Nicolás Branca



Sin título, 2008

Impresión digital sobre libretas de papel blanco

Digital printing on notebooks white paper

Stampa digitale su quaderni carta bianca

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gustavo Castagnello



Sin título, 2008

Impresión digital y cortes sobre cinta de rollo de papel

Digital printing and cuts on paper roll tape

Stampa digitale e tagli su nastro in rotolo di carta

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gerardo Goldwasser



Siempre, 2008

Letras de cemento

Cement letters

Lettere di cemento

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gerardo Goldwasser



Encimados, 2010

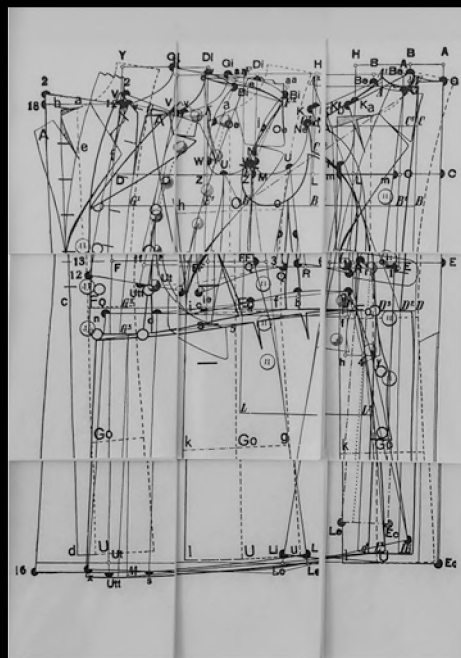
Tinta sobre papel plegado y superpuesto

Ink on folded and overlapped paper

Inchiostro su carta piegata e sovrapposta

90 × 64 cm

Foto: Irina Raffo



Encimados, 2010

Tinta sobre papel plegado y superpuesto

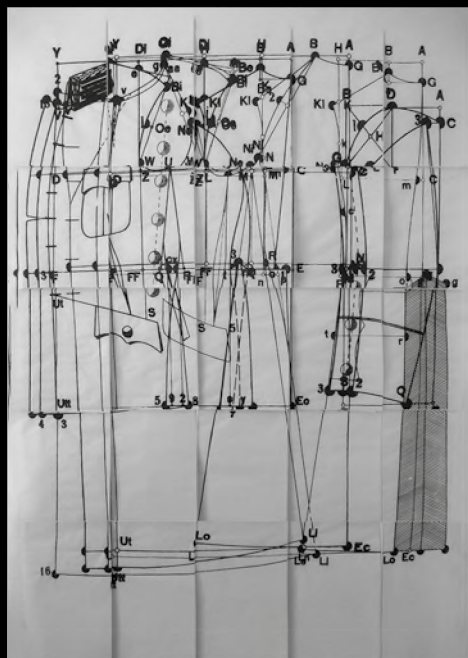
Ink on folded and overlapped paper

Inchiostro su carta piegata e sovrapposta

90 × 64 cm

100 × 150 cm

Foto: Irina Raffo



Sin título, 2011

Tinta, fieltro, textos, bolsas de plástico

y broches de metal

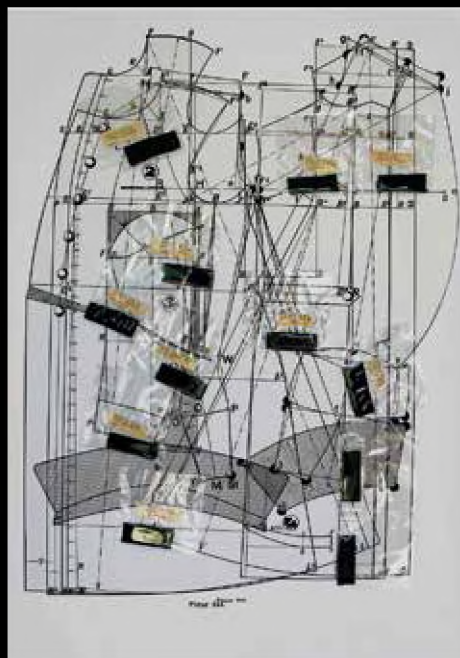
Ink, felt, texts, plastic bags, and metal clips

Inchiostro, feltro, testi, borse di plastica

e bottoni a pressione

100 × 70 cm

Foto: Gustavo Castagnello



Blanco móvil, 2010

Moldes de pantalón en paño

Cloth trouser templates

Modelli per pantaloni di panno

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Gerardo Goldwasser



El saludo, 2010-2022

85 mangas confeccionadas en paño

85 cloth sleeves

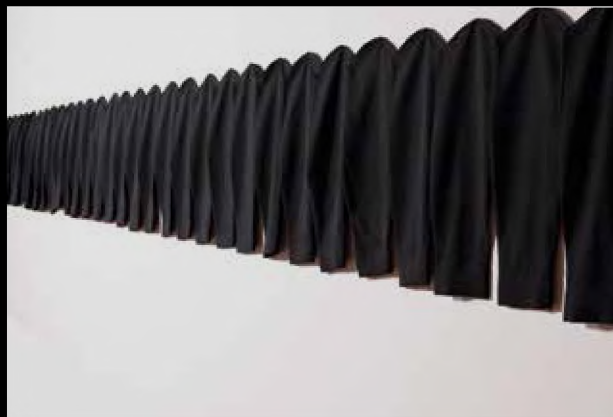
85 maniche confezionate in panno

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Rafael Lejtregger



Medidas rígidas, 2014

Madera y barniz

Wood and varnish

Legno e vernice

100 cm

Foto: Gustavo Castagnello



Reply, 2013

Instalación de video y espejos

Video and mirror installation

Installazione di video e specchi

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Bienal de Panamá



Marcados (01), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (02), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (03), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (04), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (05), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (06), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (07), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Marcados (08), 2016-2017

Marcas sobre papel

Marks on paper

Incisioni su carta

121 × 80 cm

Foto: Eduardo Baldizán



Medidas irregulares, 2016

Madera e imanes

Wood and magnets

Legno e calamite

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Eduardo Baldizán



Medidas rígidas, 2014

Madera y goma tensada

Wood and pulled rubber

Legno e gomma

180 cm

Foto: Gustavo Castagnello



Medidas irregulares, 2018

Madera e imanes

Wood and magnets

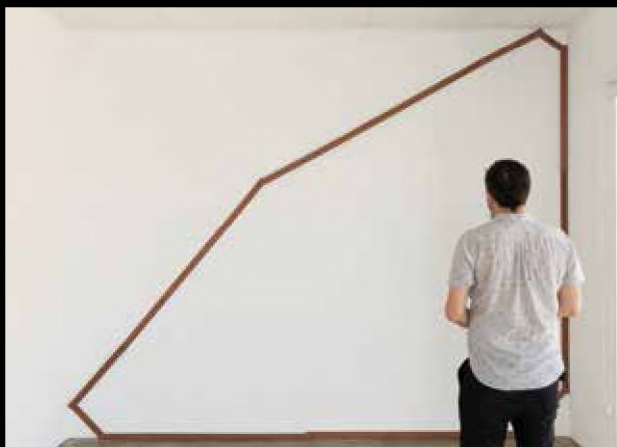
Legno e calamite

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Rafael Lejtregger



Medidas regulares, 2018

Madera e imanes

Wood and magnets

Legno e calamite

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Rafael Lejtregger



Círculo, 2017

20 burletes de fieltro y arena

8 m diámetro

20 felt weather strips and sand

8 m diameter

20 paraspifferi di feltro e sabbia

8 m di diametro

Foto: Rafael Lejtregger



Pasaje, 2021

Instalación de madera y alambre

Wood and wire installation

Installazione in legno e filo

Medidas variables

Variable measures

Misure variabili

Foto: Rafael Lejtregger



Gerardo Goldwasser
(Montevideo, 1961)



Vive y trabaja en Uruguay. Estudió en el Centro de Expresión Artística, dirigido por Nelson Ramos, elaboración del papel con Laurence Baker y grabado en metal con David Finkbeiner.

Es profesor adjunto de la Licenciatura en Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.

Desde 1985 ha expuesto individual y colectivamente en Uruguay, Argentina, Colombia, Brasil, Cuba, Francia, Estados Unidos, España, Panamá y Ecuador.

En 1992 realizó una residencia artística en Nueva York, tras obtener la Beca Bienarte III, otorgada por la Alianza Uruguay-Estados Unidos, y en 1996, una residencia en Nantes, en el Atelier Internationale du Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC) des Pays de la Loire, por haber ganado el Premio Paul Cézanne.

Obtuvo la beca Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) Justino Zavala Muniz y los Fondos Concursables para la Cultura, ambas del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay (2014 y 2015).

Obtuvo la beca Fundación Pollock-Krasner (Nueva York, 2001), el segundo premio en la II Bienal de Grabado del Mercosur, Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2000), el Premio Paul Cézanne (1997) y el Gran Premio Bienarte III, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1990-1992).

En 1998 fue invitado al taller de Ediciones Arte Dos Gráfico, en Bogotá, para el proyecto del libro de poemas y grabados *18 artistas y poetas latinoamericanos judíos*, de la Asociación Venezolana-Israelita.

Recibió diversos premios en artes visuales. En 1989, el primer premio en la Cuarta Muestra Nacional de Artes Plásticas Coca Cola-Pluna, Montevideo, y el primer premio en el Encuentro Internacional del Cómic, Badalona. En 1994, el primer premio Paul Cézanne, de la Embajada de Francia en el Uruguay. En 1999, el primer premio en proyectos del 51.º Salón Municipal de Artes

Visuales, de la Intendencia de Montevideo. En el año 2000, el segundo premio en la II Bienal de Grabado del Mercosur, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

En 2001 obtuvo la beca Fundación Pollock-Krasner de Nueva York. En 2002 y 2003 se le otorgó el primer premio del 50.º y 51.º Salón Nacional de Artes Visuales del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En 2014 y 2015 fue seleccionado para la beca Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) Justino Zavala Muniz y en los Fondos Concursables para la Cultura, ambos del Ministerio de Educación y Cultura.

Representó a Uruguay en 1997 en la VI Bienal de La Habana y en la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre; en 2000, en la II Bienal de Grabado del Mercosur, Buenos Aires; en 2007, en la IX Bienal Internacional de Cuenca; en 2013, en la I Bienal Internacional de Arte de Panamá.

Participó en las ferias de arte contemporáneo Arco, Madrid (Galería Herlitzka + Faría); EsteArte, Punta del Este (Galería Herlitzka + Faría); Pinta, Miami (Galería La Pecera); Arco, Espacio Cutting Edge, Madrid (Galería Sur); ArteBA, Buenos Aires (Galería del Paseo); ArtBo, Bogotá (Galería Dabbah Torrejón); Arteaméricas, Miami (Galería Varelli).

Su obra integra las siguientes colecciones de arte: Marión y Jorge Helft, Fundación San Telmo, (Buenos Aires), Erwin Epfinger (Buenos Aires), Gustavo Goyen (París), Fundación ArteBA (Buenos Aires), Arte Dos Gráfico (Bogotá), Museo Sefaradí de Caracas, Rodolfo Fischer (San Pablo), Pluna (Montevideo), Intendencia Municipal de Montevideo, Banco de Seguros del Estado (Montevideo).

Exposiciones individuales

- 2022 La Biennale di Venezia.
59. Esposizione Internazionale d'Arte.
Partecipazione Nazionale.
- 2021 *Pasaje*, 8 y medio, proyecto de Pedro Livni, Montevideo, Uruguay.
- 2017 *Vaivén*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
- 2014 Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay.
- 2011 *Blanco móvil*, Centro Cultural Dodecá, Montevideo, Uruguay.
- 2010 *Repeat me*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.
- 2003 *Por si las moscas*, Unión Latina, Centro Cultural Lapido, Montevideo, Uruguay.
- 2000 Gerardo Goldwasser, Centro Cultural Casa Mojana, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Montevideo, Uruguay.
- 1991 Gerardo Goldwasser, Alianza Cultural Uruguay Estados Unidos, Montevideo, Uruguay.
- 1985 Gerardo Goldwasser, Instituto Goethe, Montevideo, Uruguay.

Exposiciones colectivas

- 2021 *Pensamiento material*, Universidad Tsinghua, Beijing, China.
Sala medida, Gerardo Goldwasser - Pablo Uribe, Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay.
- 2016 *Panorama del arte contemporáneo en el Uruguay*, Subte Municipal de Exposiciones, Montevideo.
- 2016 *El sistema de los otros*, Gerardo Goldwasser - Pablo Uribe, Galería del Paseo, Manantiales, Uruguay.
- 2014 *Tan ilustrados como...*, Museo Zorrilla, Montevideo, Uruguay.
- 2012 *Locación: Uruguay*, Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini, Pablo Uribe, Álvaro Zinno, Galería Cecilia Caballero, Buenos Aires, Argentina.
- 2008 Galería Dabbah Torrejón, Buenos Aires, Argentina.
El último libro, participación en el llamado abierto a colaboraciones. Proyecto de Luis Camnitzer, Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina.
Shoa, memoria y legado, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
- 2007 VI Salón de Dibujo de Santo Domingo, Galería Arawak, Santo Domingo, República Dominicana.
Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini.
IX Bienal Internacional de Cuenca, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
- 2002 *El Viaje*, Museo Judío de Florida, Miami, EUA.
- 2001 *Homenaje a Akira Kurosawa*, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Montevideo, Uruguay.
- 2000 II Bienal de Grabado del Mercosur, ArteBA 2000, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.
10 grabadores uruguayos, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.
oro 2000, Interferencias, Facultad de

Arquitectura, Universidad de la República,
Montevideo, Uruguay.

- 1999 *El Viaje*, Museo de Arte Contemporáneo de
Caracas Sofía Imbert, Caracas, Venezuela.
- 1996 *Les Instantanés*, Gilles Barbier - Gerardo
Goldwasser, Fondo Regional de Arte
Contemporáneo, Pays de la Loire, Nantes,
Francia.
- 1994 *VentoSul*, 2.^a Muestra de Artes Visuales,
Integración del Cono Sur, envío uruguayo,
Librería Pública de la Ciudad, Cascabel,
Brasil.
- 1991 *Konst från Uruguay*, 8 artistas uruguayos,
galería Skâne-Konst, Malmö, Suecia.
- 1990 Premio de Arte Chandón, Museo de Arte
Decorativo de Buenos Aires, Argentina.
Viento, Abel Rezzano, Alfonso de Béjar,
Gerardo Goldwasser, Palacio Municipal,
Instituto de Cooperación Iberoamericana
de Montevideo, Uruguay.
Premio Paul Cézanne 1990, Museo
Nacional de Artes Visuales, Montevideo,
Uruguay.
- 1989 Cuarta Muestra de Artes Plásticas de
Artistas Jóvenes, Cabildo de Montevideo,
Uruguay.
Sección Uruguay, Selección de lo mejor
de 1989, AICA (Asociación Internacional de
Críticos de Arte), Centro Municipal
de Exposiciones, Montevideo, Uruguay.
- 1988 Arte Internacional por Uruguay,
Pinacoteca del Estado, San Pablo, Brasil.

Laura Malosetti Costa
(Montevideo, 1956)

Radicada en la Argentina desde 1974, es especialista en arte y cultura visual latinoamericana del siglo XIX. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, integra la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina y es investigadora principal del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET). Actualmente es decana de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad de San Martín, donde ha sido profesora de Arte Argentino y Latinoamericano y de Teoría e Historiografía del Arte.

Es autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte uruguayo y latinoamericano, y ha sido curadora de exposiciones en museos nacionales e internacionales, entre ellas: *Primeros modernos en Buenos Aires* (MNBA, Buenos Aires, 2007), *Pampa, ciudad y suburbio* (Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007), *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario* (Museo Castagnino, Rosario, 2012), *Collivadino. Buenos Aires en construcción* (MNBA, Buenos Aires, 2013), *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX* (MNBA, Buenos Aires, 2014), *La protesta* (Hospicio Cabañas, Guadalajara, 2015), *Ernesto de la Cárcova* (MNBA, Buenos Aires, 2017), *Tabaré cosmopolita* (Museo Zorrilla, Montevideo, 2018) y *Pintores en tiempos de la Independencia* (Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2019).



Pablo Uribe
(Montevideo, 1962)



Vive y trabaja en Uruguay. Estudió arquitectura en la Universidad de la República y artes visuales con Guillermo Fernández. Ha realizado veinticinco exposiciones individuales y participado en más de noventa muestras colectivas en Uruguay, Perú, Brasil, Argentina, México, Suecia, Venezuela, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos.

En el año 2001 el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó el Gran Premio Nacional de Artes Visuales por el tríptico *Prueba de cielo*, y en 2009 representó a Uruguay en la 53.^a Bienal de Venecia con la videoinstalación *Atardecer*.

Fue invitado al II Festival de Arte Multimedia en Belfort (Francia), al Intermodem Intermedia Festival en el MODEM Art Centre de Debrecen (Hungria), a la residencia del Latin American Roaming Art (LARA) en Colombia, y al 33.º Panorama da Arte Brasileira en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (Brasil).

En 2016 recibió el XXI Premio Figari, máximo galardón otorgado por el Banco Central del Uruguay en reconocimiento a la trayectoria.

En 2018 realizó la exposición *Aquí soñó Blanes Viale*, donde trabajó con más de trescientas obras del acervo del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, que ocuparon todas las salas del museo.

Uruguayan culture: art, diplomacy and values

Francisco Bustillo Bonasso
Foreign Affairs Minister

The 2020-2025 Foreign Policy Strategic Plan developed by the Foreign Affairs Ministry establishes as one of its objectives the design – in collaboration with the relevant national officials – of a series of actions meant to position Uruguay's main cultural figures and its culture in general on the international stage.

The Foreign Affairs Ministry's participation in the project that will represent Uruguay at the 59th Venice Biennale should thus be interpreted as the result of strategic inter-institutional work on cultural topics between the ministry's General Directorate for Cultural Affairs, the Embassy of Uruguay in Italy, the Uruguayan Consulate in Venice, and the Ministry of Education and Culture (National Directorate of Culture and National Institute of Visual Arts).

The COVID-19 pandemic had a major impact on the cultural sector at the global level. For Uruguay, it meant cancelling or postponing a wide range of international activities for numerous artistic disciplines which would have provided an excellent opportunity to show the world national cultural agents' creations due to their prestige. As such, this year's International Art Exhibition is also an opportunity for the Foreign Affairs Ministry to continue to promote its cultural diplomacy actions.

Uruguay can be proud of the project that will represent us. Gerardo Goldwasser's *Persona* does not only seek to transmit the artistic concepts proposed by the Biennale's curators. It also offers a humanistic perspective that aligns with the spirit of national cultural work. The fact that Uruguay is one of the just a few countries with its own pavilion in the Biennale Gardens makes the project's humanist meaning even more visible.

Showcasing the best aspects of Uruguayan culture at the international level is a way to promote national cultural industries and to contribute to the country's international integration. The Foreign Affairs Ministry is

proud to contribute to ensuring that the proposal that will represent us at this Biennale aligns with the purposes, ideals and high-quality standards that are characteristic of the internationalisation of Uruguayan culture.

Materiality and history

Pablo da Silveira

Minister of Education and Culture of Uruguay

In a world that increasingly leans towards the digital, Gerardo Goldwasser proposes a return to the heart of materiality. His is a universe of textures and volumes that own the space, of traces that are cut in the cloth. Everything is at once corporeal and subtle. There aren't even violent colours to capture our attention. Rather, there is an invitation to listen to a material that whispers to us.

In a world that worships the instant, Goldwasser maintains a dialogue with his personal history, with his family history, with the identity of the society to which he belongs. His work includes introspection and exploration of a legacy that allows us to build meaning.

Uruguayan society (the society Goldwasser was born into and represents) is a radical experiment with immigration and coexistence. That relatively small and barely populated piece of land was reached in different eras by Spaniards who dreamed of "building America", Guaraní communities that circulated in the region, Africans brought as slaves, Portuguese from the Azores, Italians escaping poverty, descendants of Huguenots, persecuted Jews, Russians expelled by czars, Mennonites who refused to be soldiers, more or less violent anarchists, Armenian immigrants beaten down by the killings, militiamen defeated in the Spanish Civil War, and survivors of concentration camps and extermination from all over Europe. Today, those who arrive are Cubans and Venezuelans escaping fear and hunger and others who are attracted by a land of tolerance and freedom.

Contemporary Uruguayan society cannot be understood without considering the contribution of these immigration flows along with others we haven't named. Each of them brought their beliefs, ways of life, art, and histories. They also brought their knowledge, because among them were farmers, builders, laundresses, blacksmiths, carpenters, seamstresses, merchants, musicians, hairdressers, and tailors.

Gerardo Goldwasser makes art based on a specific combination of this sort of background material. It includes Judaism, the art of tailoring passed down from generation to generation, concentration camps, and joining a society that has managed to build a specific model of coexistence in diversity.

Goldwasser's work is profoundly Uruguayan and as such it is profoundly cosmopolitan. It is also work that is built with the materials and techniques of a tailor. It doesn't just invite us to look at it. It invites us to explore it with our fingertips. Amid so much shrillness, it is pure materiality and history.

The seams of our essence

Mariana Wainstein

National Director of Culture

Culture has historically been the way in which our country has had a presence in the world, representing us all without distinctions during every period and geopolitical circumstance. Artists, pieces, locations, and customs from our gentle geography have achieved acclaim in different, far-flung points of the globe.

The Venice Biennale is one of the main showcases for art in the world, and Uruguay is one of the three Latin American countries that has its own pavilion in these treasured gardens, which are seen by hundreds and thousands of people. For the Uruguayan State and the National Culture Directorate of the Ministry of Education and Culture (MEC), it is an enormous privilege to have this space, which we wish to and must maintain with the care that it deserves given the importance that it has for our country and for each of our citizens. Our people are represented at each Biennale by a project that meets the standards of this event. A competition is held to select the artists who will then give life to the contents and meanings of their works.

In 2022, we are represented by the project *Persona* by Gerardo Goldwasser at the 59th Venice Biennale. This is a critical reflection that deconstructs a basic and yet complex aspect of humanity: modes of covering and exhibiting bodies in the ambiguity of disciplining or distinguishing them. *Persona* is a perspective on the world that interpolates us amid the pandemic, in which we clearly see human fragility and live and endure strict global disciplines, regulations and protocols that make borders even more visible. With this piece, Goldwasser shows us reality in black and white, helping us to understand the importance of colour and, above all else, freedom.

We imagine that Uruguay will be one of the countries recognised for the responsibility, sensitivity, and commitment of everyone who has been involved in presenting *Persona* on behalf of our nation at one of the world's most important art exhibitions. I would simply like to say thank you to all of them!

A reflection about the human condition

Silvana Bergson

Coordinator of the National Institute for Visual Arts

Commissioner of Uruguay's submission

to the 59th Venice Biennale International

Since it was founded in 1895, the Venice Biennale has been a key event on the global art calendar and circuit of contemporary art biennales and exhibits. It is also the only one that maintains the structure of representation through national pavilions, which have included that of Uruguay since 1960.

Each year, Uruguay's presence at the Venice Biennale International Art Exhibit is undertaken by the Ministry of Education and Culture in collaboration with the Ministry of Foreign Relations and Italian Embassy in Montevideo. Through its National Visual Arts Institute and Department of Internationalisation of Uruguayan Culture, the National Culture Directorate organises the official contribution and delegation - curator, trustee, and artist - that represents the country.

For the 59th edition of the event, titled *The Milk of Dreams*, the Uruguayan contribution was selected through a public competition that sought to maintain the excellence of the artistic and curatorial content while considering the need to meet the deadlines and requirements set for the exhibition. In view of this, an initial selection stage was added to analyse the proposals for exhibits in terms of their technical and budgetary viability. Next, the National Commission of Visual Arts undertook an in-depth study of the conceptual aspects and formal and technical elements of the artistic and curatorial proposals that had been identified as viable, submitting two to the National Culture Directorate for a final decision.

Through this process, which was conducted in close collaboration and with a great commitment on the part of all of those involved, the project *Persona* submitted by Gerardo Goldwasser and the curatorial team comprised of Pablo Uribe and Laura Malosetti was selected. This installation, which encourages critical reflection on the human condition, aligns with the curatorial proposal of the 59th Venice Biennale and represents a generation

of Uruguayan artists that have been developing consistent work in the past few years.

It is noteworthy that every stage of this work has been stimulating, challenging, and marked by a high level of collaboration. At the end of the day, that is what the Biennale is about: creating opportunities for coming together and dialogue and encouraging reflection and exchange. In view of this, we are dedicated and committed to amplifying and supporting the enormous work and sensitive and authentic creativity of our artist, Gerardo Goldwasser, and his team.

The culture of dressing

Laura Malosetti Costa

Pablo Uribe

The Black Story of the White Woman

A white woman wore black.
Black with black. She had black pyjamas
and black soap.
All her things were black
Black as night. Black as coal.
But
When the woman cried,
her tears were blue
and green
like little parrots.
The woman cried
a lot and she played the flute.
The
White
Woman
Dressed in
Black
Crying
and
playing
her
flute.

The milk of dreams - Leonora Carrington

From Uruguay, Gerardo Goldwasser's work proposes in Venice and around the world a critical reflection that stages an aspect as basic and complex of human societies as ways of covering and exhibiting bodies, disciplining, and distinguishing them. The subject that his work addresses is the ways in which each human being is perceived of as a *persona*, constructing their appearance, their way of walking on stage every day of their life: the etymology of the concept refers to classic theatre, the 'actor's mask' would be its first meaning. That mask is at the origin of *the culture of dressing*.

The installation, which covers the entire Uruguayan pavilion, posits – through deconstruction – the dramatic tension implicit in the dynamic of watching and letting oneself be watched that every human being stages every

day, of each *persona* that establishes a network of connections based on their own appearance, their modes of appearing before themselves and others with their body completed and regulated by clothes that cover their nudity.

Humans are not the only animals that adapt their appearance to their vital needs (trickery, seduction, hunting victims, defence), but they are the ones that do so most quickly and effectively at the mercy of the articles of clothing that they use to complete, disguise and cover themselves for different purposes. That tension is first posited in terms of uniformity and distinction: the dynamic of the fashion industry, which has had Venice as its epicentre since the dawn of modernity as a bridge between modern Europe and the Orient. This is unveiled by Goldwasser in its most uncomfortable antithesis: the industry that managed to eliminate differences based on a will of domination and total submission to absolute authoritarian rules.

The sensual pleasure of fabrics and visual, tactile, and even sonorous qualities (the friction of silks, the smoothness of furs, the shimmer of the colours) which – from the fantastic Orient – came to Venice and dazzled European culture are completely absent from Goldwasser's work. There are no colours there, nor signs of distinction: there are templates, measures, rigorous use of the available resources to sustain a rigid pre-established order with the purpose of producing uniformity.

The standardisation of corporeal measurements which signified the popularisation of designs that had been reserved for the most privileged elites since the 19th century is deployed in its most extreme version here as an instrument of dissolution of subjective individualities. Goldwasser inherited a tailor's manual from his grandfather for the design of military uniforms, a synonym for strict obedience to the rules and renunciation of the individual expressions of personal appearance.

And from there he deconstructs this central problem of modern cultures.

His personal story is the point of departure of a history of the world. His proposal covers European cultural history from a critical and intimate perspective. He is the child and grandchild of tailors. His grandfather was a German Jew – a survivor of the Buchenwald death camp – whose life was saved because of his profession, which allowed him to escape to Uruguay.

Measuring tools, patterns, mirrors, the intelligent use of every centimetre of cloth for mass production are presented by the artist without a single note of colour, without distinctions or pretensions of beauty, with an overwhelming presence in the giant spools of black cloth. A cylinder of monumental proportions comprised of three spools of cloth that enclose hundreds of tailor patterns designed to cover the body of the “average man.”

A long series of left sleeves occupy an entire wall, proposing – with notable subtlety – a critical allusion to the will of absolute domination implicit in the design of uniforms and the salute of uniformed Nazi multitudes.

The audience completes the piece. We are first invited to look at ourselves (and assess our appearance) in the mirror located at the entrance to the pavilion. Next, we are subjected to the singular experience of feeling the overwhelming presence of the absence of colour.

The tons of cloth on the cutting spools, the rows of sleeves, the measuring tools, the tailor’s templates organising every loophole appear as a black dream that enters into conversation with *The Milk of Dreams* that Leonora Carrington imagined in the mid-20th century. She was also subjected to that intolerable pressure to accept uniformity over the freedom of bodies and people.

We have before us the remains of a giant shipwreck: that of the project of subjecting

all human wills, all of the individualities that comprise our species, to a pre-established rigid order, a fixed and coherent identity, a radical machination of the human visible in the gestures, in the cut and disciplining of hair, but especially in the uniforms that they were forced to wear. This is not limited to soldiers, but includes industry workers, service staff, drivers, ordinances, students – everyone, without exception.

Goldwasser is not the first or only person to think about tailoring as a tool of uniformity. We think of *Filzanzug* (Felt suit) or the grey clothing of the members of *America Utopia*, musician David Byrne’s latest music project. Goldwasser’s deconstruction poses new questions in terms of gender roles related to fashion and professions. Women were the seamstresses who worked for male designers for centuries, and women were the recipients of their wares, the main consumers and bastions of that industry, which was based on the concept of *distinction*. But the effects of the logic of the domination of the patriarchy impacted millions of men, who were subject to precise and discriminatory rules. The creativity in the dresses that Leonora Carrington designed in her paintings was prohibited for them: soldiers, workers, poor office employees, cooks, and so many others.

In a new context of post-pandemic global crisis, of the risk of extinction of our species – which is the only one that is capable of extinguishing all the rest, of extinguishing it all –, this installation confronts us with projects, pasts, and presents that seek to turn humans into infallible, punctual, orderly, obedient, constructive machines that are at the same time destructive of everything that cannot be utilised or disciplined. The planetary scene has become even more complex. The fashion industry’s waste pollutes the oceans, and millions of digital and industrial operators no longer wear uniforms. They are scattered across the most far-flung corners of the centres

of hegemonic culture and live in conditions that condemn them to existences that are increasingly more distant from the products they make.

Gerardo Goldwasser's *Persona* invites us to make history. It invites us to critically view the present and imagine new forms of being a person in a future that is perceived as threatened by new destructive technologies that impose uniformity. It invites us to reflect on the darkest aspect of the culture of dressing and the very gesture of imagining new and creative fashions and installing oneself as a person in a context of crisis in mechanisation and new technologies. These are seen as becoming increasingly dehumanising, more closely connected to uniformity under suppositions of the "effective" use of everything that surrounds and involves us. It invites us to look at and think through the representation of bodies and their metamorphoses; the questions that impregnate the sciences, arts, and myths of our time; and the destructive and unstable connections between the human species and every other life form in black and white and in that anonymous tailor's manual that Goldwasser inherited from his grandfather with no publication information.

A

asceticism. The philosophical or religious doctrine that seeks to purify the spirit through the denial of material pleasures.

average man. The idea of the average man (*l'homme moyen*) developed by Belgian astronomer, mathematician, and naturalist Adolphe Quetelet (1796-1874) is the result of the articulation of a series of physical, moral, and intellectual causes that remain constant at specific moments in history and in certain geographic locations. Consequently, he stated that there are different typical men or patterns for different societies. This apparent variability suggested a unique certainty to Quetelet: that of the existence of a complete regularity and constancy in the repetition of the most varied social occurrences. Quetelet proposed explaining that regularity based on the observation of not only physical forms – such as height, weight, and thorax size – but also behaviours such as crime, murder, suicide, and madness.

B

Boss, Hugo. The German dressmaker Hugo Ferdinand Boss founded his workshop in Metzingen in 1923, in the midst of the Weimar Republic. He mainly focused on the professional, athletics, and rainwear aspects of apparel. When his small business met with limited success, Boss decided to radically change it in 1931. He joined the Nazi Party under member number 508.889 and focused full time on making uniforms for Nazi troops under the slogan “Uniforms licensed by the Reich.” The company eventually had 300 employees, most of them Jews from concentration camps.

Buchenwald. One of the first and largest concentration camps in Germany. It was operational from 1937 to April 1945 on Ettersberg Hill near the city of Weimar. To commemorate the 50th anniversary of its liberation, German Artists Horst Hoheisel and Andreas Knitz created one of their *anti-monuments or negative monuments*. They installed a metal plaque at ground level at the entrance to the camp that bore the list of the victims' nationalities. The plaque is warmed to 37 degrees Celsius, the temperature of the human body, day and night year-round. Visitors can kneel before it and feel its warmth with their hands.

C

cajón de sastre (tailor's drawer). The expression *cajón de sastre* has its origins in the space that tailors generally have under their table that allows them to store all sorts of tools, such as thread, needles, and thimbles. The Real Academia Española lists two metaphoric uses of the term in daily language: “A diverse and disorganised set of things” and “A person who has a large number of disorganised and confused ideas in their imagination.” (Our translation.) Mauricio Rosencof used the term *Cajón de sastre* as the title of his series of journal articles in his 2005 book in a gesture that alludes to those meanings and – explicitly – serves as an homage to his father, with whom he began to work as a tailor as a child: “My old man was a tailor/*sastre* He called himself a disaster/*de-sastre*. However, I described him to my small daughter as the famous brave little tailor from Grimm's tale.” Isaac Rosenkopf

was born in Poland and emigrated to Uruguay in 1931, anticipating the spread of anti-Semitism in Europe. Mauricio Rosencof was a leader of the National Liberation Movement (Tupamaros). He was one of the nine detainees considered hostages, tortured and incarcerated by the Uruguayan military dictatorship from 1972 to 1985.

canon. The concept of *canon* (derived from the Greek word *kanon*) designates a series of rules that regulate the parameters of behaviour, authority, and beauty ideals. It is based on a dynamic of inclusion/exclusion. It seeks to be immobile, though it constantly changes and is disputed. While its origins are religious (the set of writings considered sacred, naturally revealed), it always has been controlled by those who held a position of power. From a feminist perspective, Griselda Pollock proposes differentiating the art history canon that established an almost sacred pantheon of “great masters,” deconstructing the foundations of its mythic structure by working *against the grain* instead of trying to include those excluded by its very conception.

Cragg, Tony. British sculptor born in Liverpool in 1949. Constantly seeking out new relationships between people and the material world, Cragg created his first pieces using simple techniques such as piling, splitting, or crushing materials. His work does not imitate nature or the way we see ourselves. Rather, it focuses on why we see ourselves the way we do.

D

dictatorship, military. Form of authoritarian government in which the executive, legislative, and judicial institutions are controlled by the armed forces, which prevents the people from engaging in the exercise of democracy. One of the common characteristics of military governments is the institutionalisation of the state of emergency, which is used to eliminate all judicial guarantees (civil, political, and even social rights) that protect individuals from abuse by the State.

E

El hombre del mameluco. In 1969, José Carbajal, “El Sabalero,” published his first vinyl LP record entitled *Canto popular*. Years later, in the mid-1980s, the name would define the movement of musicians organised around folk rhythms, protest songs, and a strong opposition to the dictatorship. “El hombre del mameluco,” the second to last song on the album, evokes the universe of workers’ struggles in the textile factory in Juan Lacaze, his hometown.

And suddenly, the expected:
something blue climbs to the top.
They are all overalls
that run like the wind,
and come from all parts
and the lie is over
and they go or die singing,
each assessing their life.

F

fashion. The phenomenon of fashion as a system of meanings that involve the creation of appearance, following trends, and – paradoxically – distinction as a fundamental component has received an extraordinary amount of attention from the most diverse disciplines in the past few decades. In 1967, Roland Barthes published *The Fashion System* based on research conducted between 1957 and 1963 that involved the analysis of discourses and images related to fashion in periodicals (which he called written fashion) from a semiotic perspective. The academic journal *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* (Routledge) was first published in 1997. It joined many other publications dedicated to the study of fashion from historical, sociological, and anthropological perspectives, as well as those of theatre studies, film, literature, and visual culture. In Buenos Aires, Marcelo Marino, director of the Fashion Studies collection at Editorial Ampersand, which had published and translated a series of important books, defines his field of study as follows: “... the material aspects of fashion, practices related to dressing, and their sociabilities, the relationships with the body, with sexuality, with politics and their dialogue with visual and literary culture.” (Our translation.)

fashion culture. In modern societies, particularly after the mid-19th century, the drop in prices and dissemination of “dressing well” (which had been reserved for the aristocratic elite) created a phenomenon that has been described as the system of fashion by contemporary

theorists like Valerie Steele. The standardisation of body measurements, invention, and dissemination of sewing machines, emergence of major department stores, and publicity in the graphic media all contributed to making fashion more accessible. Thus, the value of the new emerged at the same time as the paradoxical popularity of “exclusive” fashion. The global accession to European fashion trends involved a modernising and normalising process. From then on, dressing contributed to the construction and exhibition of bodies based on precise rules of sexual differentiation and gender and class behaviours, ensuring the reproduction of a rigidly normalised social order.

Filzanzug. Two-piece suit comprised of a jacket and grey raw felt trousers made by German artist Joseph Beuys in 1970. Made to fit his own body – in multiple editions –, it highlights the importance and properties of the materials as an integral part of the concept of the piece.

G

geometry. In 1849, Ramón Arnau y Cobera published the *Prontuario teórico-práctico de sastrería basado en reglas fijas* (Manual of theoretical-practical tailoring based on fixed rules), which included notions of geometry, general concepts, and specific directions for making suits: “The cloth on which a piece is to be cut is for the artist a blackboard in which his eye will trace and set a portion of the problems that should lead him to precision.” (Our translation.)

geometric abstraction. This concept emerged after the 1920s as a reaction to the excessive subjectivism of figurative artists, employed by avant-garde artists in an attempt to distance themselves from the purely emotional. Heir of suprematism and neoplasticism, geometric abstraction was characterised by the use of regular shapes. Using a great economy of resources and careful structures developed on the basis of rational principles, it aspired to achieve universality, eliminating all self-referential traces.

gender. Identity category around which parameters of each person's behaviour, appearance, and sensibility are organised. Since the late 20th century, the concept has been taken up by feminist movements to remould the differences attributed to the sexes and insist on the fundamentally social and relational quality of those distinctions. Joan Scott proposes considering it a primary form of power relationships.

Green tea. Painting by Leonora Carrington created soon after she arrived in New York in 1941. Also known as *La dame ovale*, it presents an imposing feminine figure wrapped in a black and white blanket with a tiara (symbol of royal power and sovereignty) on her head. She is at the centre of a magical circle outside of a walled garden.

grey suit. David Byrne, the leader of the legendary US band Talking Heads, was interviewed by *Time* magazine in mid-2014. Asked about the use of the iconic grey suit that he wore in live shows during the *Stop Making Sense* (1984) tour, he said that he thought of the suits as a form

of contraband of radical ideas under the appearance of conservatism. In his last project, *American Utopia* (2017), which was built with a minimalist aesthetic, he revisited the approach but used a more pragmatic strategy: the suits were simply the easiest way to ensure that everyone on the stage looked similar. For Byrne, "creativity is what grows up through the cracks of a controlled environment."

I

image. Visual images are complex, polysemic artifacts that cannot be reduced to any discourse. They have their own body and always refer to an emotion, which is sometimes not linked in a clear way to their meanings. In 1969, Harun Farocki filmed *Fuego inextinguible* (*Nicht loschbares Feuer*, *Inextinguishable Fire*), a potent argument against the use of napalm during the Vietnam War. Farocki believed that he needed an approach that would go beyond victimisation and encourage the spectator to reflect without it becoming abstract; avoiding documentary presentation of violence, presenting an opposing image. In one key scene, after reading the testimony presented by Thai Binh Dan to the International War Crimes Court in Stockholm, Farocki extinguishes the lit cigarette he is holding with his right hand in his left forearm. Voice-over: "A cigarette burns at 200 degrees. Napalm burns at 1,700 degrees."

Iriarte, Alfredo. Uruguayan artist who lives in the La Boca neighbourhood of Buenos Aires. He is an actor, puppeteer, *murga* practitioner, clown, sculptor and mainly mask maker widely known in the Río de la Plata area and around the world for the

sharp, sensitive characterisations that his masks offer. Over the decades he has continued working in the vocational theatre Catalinas Sur in Buenos Aires and with the Uruguayan *murga* Agarrate Catalina, among other groups. *Persona. Es preciso aparentar lo real* is the title of the 2017 documentary film by Delfina Romero Feldman, which takes up the ideas and teachings of this master of simulation. “Often, masks reveal what is thought to be hidden. The mask reveals who you are, what you’re like, and what you do.”

J

jeans. Mass-produced trousers made of rustic, resistant fabric called denim (jeans in English, *vaqueros* in Spanish). They were invented for use in mining work in 1871 by Jacob Davis and Levi Strauss & Co. Teen fashion adopted them in the 1950s, and they remain the world’s most popular garment. They are also one of the main causes of environmental pollution. Throughout its life cycle, a single pair of jeans uses around 11,500 litres of water, generates 32 kilograms of carbon dioxide and 10 of dyes and chemicals. If we multiply that by the over 1 billion units made each year around the world, we get 11.5 billion litres of water, 32,000 kg of CO₂ and 10,000 kilos of dyes. These data come from a famous study conducted by France’s Environmental and Energy Control Agency (Ademe) on a single pair of denim jeans weighing 666 grams made using 1.5 square metres of cloth, which has a life cycle of four years and is washed every three times it is worn.

jute. A strong fibre similar to linen and hemp that is extracted from shrubs that are especially common in India and Bangladesh (*Corchorus capsularis* and *Corchorus olitorius*). It has been used to make clothing since Antiquity, especially for the soles of sandals because of its light weight and sturdiness. It is common to see this material used in ropes and packaging. In Uruguay it has been used since the 19th century for the soles of espadrilles, a light, warm-weather shoe that was a must for rural workers and became fashionable in the 20th century. Originally introduced by Basque workers, today it is recognised as a natural, attractive ecological material by major brands, which use it in footwear and luxury items.

K

Karnataka. State in south-eastern India where major multinational textile companies have installed factories to make clothing. The world’s most expensive and successful brands built their workshops there so that they could pay paltry wages – lower than India’s minimum wage of 417 rupees (less than 5 Euros) per month – to nearly 500,000 workers who live in extreme poverty according to a report by the Washington-based Worker Rights Consortium.

M

measures. The first tailors developed complex systems for measuring bodies. These workshop secrets were passed down from master to apprentice. In the 18th century, tailors began to create cutting systems. François-Alexandre-Pierre Garsault

included the sheet of paper that was used to take measures in his tailor's manual *Art du tailleur*. This was used until the metric system was introduced in France in 1795. In addition to the metric tape, the pattern, ruler, and tracing paper were employed to produce measuring systems throughout the 19th century. These systems, along with the invention of the sewing machine in 1790, changed the textile industry forever. Military uniforms had to be made in large quantities, so the sewing industry learned to be effective and efficient in mass production. Soon civil clothing manufacturers emerged along with ready-to-wear pieces. This was also the period in which the first major department stores opened. They had tailors on staff 24 hours a day. However, tailor-made clothing continued to be preferred by those with the means to acquire it and became a sign of distinction and wealth. The attractiveness of the tailor-made suit continued to be the same: a unique piece for each person.

mémoire collective. In 1925, French sociologist Maurice Halbwachs created the foundations of a sociology of memory and coined the term 'collective memory,' a product of the dual relationship between the individual – who remembers based on the perspective of his or her social group – and the social group – which interactively builds a memory that is only manifested in individual memories. According to researcher Gabriel Peluffo Linari, since then, there have been several versions and interpretations of the idea in the social sciences and political practices. However, and overall, there has been a tendency to recognise that social memory is a construction of certain

groups with power and thus does not comprise an entity built once to remain the same forever. Rather, it involves an ongoing process of transformation and reconstitution that reveals the uses of memory, that is, the interventions made on certain memories of the collective past in order to use them to build a useful model of memory for groups that struggle to achieve hegemony. (Our translation.)

Morandi, Giorgio. Painter born in Bologna in 1890. After moving away from avant-garde movements, he found the thread that connected an absolutely personal, silent, and apparently immobile poetics in the objects that surrounded him. This included subtle shifts in light and minimal variations in colour. Over the years, he tended to progressively reduce the topics he covered and engaged in an extreme technical filtration, focusing on soft brush strokes and the use of titanium white, concluding with a nearly abstract painting. In an austere interview with *The Voice of America* in 1955, he said: "I believe that there is nothing more surrealist or abstract than the real." (Our translation.)

N

No (I). In 1980, Idea Vilariño (1920-2009) published a series of brief poems written over the course of her life under the enigmatic title *No*. Many people believed it was an evolution towards negation and silence, but Idea herself saw in it the struggle between two vital forces. Attachment to life would lie precisely in "Saying no," which can be read in the first verse of the first poem, which opens the book in the original edition.

No (2). In 1980, a plebiscite – popularly known as the *No vote* – was held in Uruguay on 30th of November. It was organised by the military government in order to modify the Constitution and, to a certain extent, legitimise the dictatorship. The project was rejected by 56% of voters and led to the subsequent process of democratic opening.

nude. The human body, masculine and feminine, material and spiritual, space of life and death, foundation of the intellect and its passions, has always played a central role in the arts, at least since Apelles, in the culture that we learned to recognise as Western. The feminine nude was and is synonymous with the fine arts. Considering the highest point of the profession of painters and sculptors, the object of battles and (perhaps the most intense) debates, the nude was held up as a decisive genre of artistic activity until at least the early 20th century. Always imprecise but also categorical borders between the decorous and the obscene were traced over and over again on the naked body. It became the fort that was most intensely besieged by avant-garde artists in the 19th century. They worked in the space of risk, drawing hair where they shouldn't have, recording poses that transgressed unspoken rules and challenging the conventions with which – in the words of Sir Kenneth Clark – an unclothed body is dressed to turn it into a nude. Or into a *nudo*, in Italian, the mother tongue of art. The battles of Courbet and Manet in Paris became canonical in the history of modern art, but there were many others within and beyond Europe. For example, Eduardo Sívori engaged in this struggle with his *Despertar de la criada* in Argentina. The artistic nude invites us to engage in new reflections in a world

overpopulated by spectacular bodies manipulated by technological artifice and aesthetic surgery in a constant exhibition deployed in shop windows, the audio-visual media and marketing.

Ñ

ñandú. Classified by Linneo in 1758 as *Rhea americana*, the ñandú or Greater rhea is the largest bird in the Americas. It is a flightless running bird. The first European conquerors were fascinated by it, as they confused it with the African ostrich. They were also intrigued by the approach used to capture ñandús: by chasing them until they fell to the ground, exhausted. The birds have grey and black feathers. They were traditionally used to make feather dusters, but one would assume that indigenous communities used them for clothing. Interestingly, 19th and 20th century drawings show them with multi-coloured feathers, which are uncommon in Uruguay. For example, Tabaré's image, which was used on the covers of school notebooks for much of the 20th century, depicts them in that manner.

O

opera. Clothing is a fundamental component of opera. Its creative function lies in positioning the characters in the place and time of the melodrama, emphasising their characters, and making them stand out from afar. Throughout history, great artists have created opera costumes. Today, many opera houses have their own costume workshops and have also opened museums featuring the most notable suits and dresses. Since it was founded in the

17th century, Venice was an important centre of operatic creation and dissemination, first in the parties and receptions at palaces such as Mocenigo, where Monteverdi premiered his first compositions, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* and *Proserpina rapita*. The first room set aside for musical theatre with paid entrance was Venice's Teatro San Cassiano, which opened in 1637. Sixteen more soon opened, and Venice became the main city for opera. The year 1790 saw the opening of Le Fenice, the theatre where the most important operas would premiere until 1836, when it was destroyed by fire. It was rebuilt twice (the last fire was in 1987) and continues to be one of the most important opera houses in the world today. In the late 19th century and early 20th century, interaction between literature, the visual arts, and music in the construction of large audiences or imaginary communities based on operatic melodrama played a key role in the founding narratives of American nations. That is the case of *Tabaré*, the poem by Juan Zorrilla de San Martín, a fundamental piece in sentimental education in Uruguay since the 19th century. It inspired four operas not only in its country of origin, but also Argentina, Mexico, and Spain.

optimum use. In tailoring, the premise of “optimal use, minimal waste” strictly follows the rational distribution of the sets of patterns that comprise an article of clothing. When cutting tables are designed, the templates are carefully placed next to each other in a sort of *horror vacui* in which the smallest amount of waste is considered an error.

P

Palladian mask. The Basilica Palladiana is a Renaissance building in the central Piazza della Signoria. It was originally conceived of as the seat of government. Part of it was destroyed in the 16th century, and the city council appointed Andrea Palladio to rebuild it in 1549. In a masterful move and in order to reinforce the existing structure, Palladio added a marble *loggia* comprised of arches on top of columns that surrounds the old building, thus hiding the original Gothic design.

persona. From the Latin *persōna*, meaning ‘mask used by an actor.’ The word seems to have its origins in the verb *personare*, which means ‘to dream’ or ‘to make dream’ and ‘through’ (*per*), and refers to amplifying the actor’s voice through a mouthpiece that was included in the masks used in Greek theatre. The concept of a *persona* expresses the singularity of each individual human, designating a specific being in terms of both their physical and psychic aspects in order to define their unique and unrepeatable character.

proportion. The relationship of correspondence between the parts and the whole. Since Antiquity, a divine proportion was identified in both natural forms and human creations: the golden ratio, which Euclid defined as what results when the entire line is to the largest segment as the largest segment is to the smallest segment. Since then, it has been the subject of all kinds of mathematical and aesthetic speculations. It is found at the foundation of Joaquín Torres García’s constructive universalism.

Q

Querini Stampalia, Fondazione. Created in Venice in 1869 at the request of Count Giovanni – the last descendant of Querini Stampalia –, it was meant to encourage cultural production based on the study of its own historic and museographic heritage. Its imposing library includes over 350,000 volumes, including both antique and modern books. For example, its collection includes the original manuscript of *Il libro del sarto*, the only known evidence of the series of tailoring treatises published in Spain around 1580. Dated between 1548 and 1579, it is an exceptional piece written by two generations of tailors in Milan. It includes plates and engravings illuminated in colour that represent masculine and feminine patterns and figures. They were used as workbooks.

R

remember. Federico Fellini's 1973 film *Amarcord* is a Franco-Italian production written by Fellini himself and Tonino Guerra that was filmed in the director's hometown of Rimini. In the region's unique Romanic language, *a m'arcòrd*, means 'io mi ricordo' ('I remember'). It is a film about memory in fascist Italy of the 1930s. It features the universal in the specific, addressing how a single person's memories can become a collective and universal memory.

resignation. "There is no place for art when civilians are dying under missile fire, when Ukrainian citizens are hiding in shelters, when Russian protesters are being silenced," declared the curator Raimundas Malašauskas alongside Russian

artists Alexandra Sukhareva and Kirill Savchenkov in his letter of resignation to represent his country at the 59th Venice Art Biennale.

S

seamstress (*costurera*). Whether practiced professionally or in the home, the role of seamstress has been an important tool for social ascent of women, men, and children from the lowest social strata for more than two centuries. It has provided sustenance to family groups and afforded women tools (rented or otherwise) that allowed them to work. What does it cost to dress well? That question, which is rare in studies on clothing and fashion, was posed by María Isabel Baldasarre in her keen reflections on the meanings of dressing in turn of the century Buenos Aires. "Being well dressed meant being honest, reliable, a good person..." (our translation). Seamstresses were key agents of this process – especially among the lower classes –, though they are seldom mentioned as such.

South American failure. Francis Alijs named the results of his project, which he developed between 2003 and 2006 with Olivier Debrouse and Rafael Ortega, *A Story of Deception*. It involved travelling through the South American plains and Patagonia following the steps of 19th century narrations about errant hunters who walked great distances in pursuit of the *ñandú* (Rhea bird). He never found them. The piece – a collection of documents, photographs and drawings – was exhibited at the Museum of Latin American Art (MALBA) in Buenos Aires, but the centre of the exhibit was a fascinating 16 mm film that consisted of a silent

two-minute loop recorded from a moving car along an endless highway. An illusion generated by heat dissolves the horizon, which disappears over and over again each time the spectator approaches it. This piece, which may be the most severe of his metaphors on the uselessness of human effort, opened and provided the name for his retrospective exhibit at the Tate Modern in London in 2010 and the MoMA in 2011. *A Story of Deception* was translated to Spanish as *Historia de un desengaño*, but “*deception*” does not precisely translate to ‘*desengaño*.’ Rather, it means ‘*engaño*’ (illusion) and also ‘*decepción*’ (disillusion). He may have found a larger metaphor there: a sublime failure. Deception can be considered a *topos* related to how the first European travellers perceived those South American plains. Deception, fear, worry.

T

Tabaré. Tragic poem written by Uruguayan Juan Zorrilla de San Martín during the ten years he spent in Chile and Argentina. It was first published in 1888 and was then republished and translated innumerable times in both the Americas and Europe. Although it is a founding piece of *sentimental education* on national identity in Uruguay, its extraordinary and immediate reception in the Americas and Europe place it beyond the limits of the Uruguayan nation. The first editions of *Tabaré* were not illustrated but did have a luxurious cover featuring the character nude and alone, pierced by the sword of the conqueror, his bow and arrows by his side. He is associated with the indigenous peoples of the Americas because of his feather headdress and is depicted on a landscape of palm trees (an unmistakable

American element). There and in all subsequent images and illustrations, Tabaré appears as a solitary martyr of an extinct race, visually symbolised by his nudity and in an improbable plume of colours. The cover proposes a *lamentatio* in which the poet invites the reader to share in the pain of a character mourned only by him and nature.

tailor. The trade of tailor (from the Latin *sartor*, ‘a person who repairs or arranges clothing’) emerged in the Middle Ages in the military field, when the need to cut and sew tight linen clothing for soldiers to wear in battle under their coat of mail emerged. Since the 12th century, the tailors’ guild (derived from the French verb *tailler*, ‘to cut’) was one of the most powerful bodies in European cities, with strict exclusion of female seamstresses. However, the traditions of nearly every ancient culture attribute the creation of the art of spinning, weaving, and sewing cloths to women. The goddesses Isis in Egypt, Aracne among the Lydians and Minerva in Ancient Greece, and the wife of Manco Capac, the first son of the Sun in the Incan empire, were venerated as the inventors of the trade. Women, sometimes enslaved, were responsible for spinning, weaving, and sewing garments for both sexes for centuries. Women were also the main recipients of luxury clothing and the focus of the fashion industry since the 19th century.

tailor’s manuals. German artist Christoph Weiditz created in 1529 a series of pen drawings hand-coloured with watercolour, tempera, and gold and silver metallic inks. The subject of the piece was the suit. He precisely documented the pieces of clothing and accessories that were

in fashion in various European regions. Known as *suit codices* or *Tractenbuch*, they are conserved in Nuremberg at the National German Museum with the signature Hs. 22474. Fifty years later, and over the course of nearly 150 years, the first seven tailor's manuals were published in Spain under the generic title *Geometría y traza*. The first in this series was published by Juan de Alcega in Madrid in 1580. The last was published by Juan de Albayceta in 1720.

tailor's son (*hijo de sastre*). Roberto Jacoby, a notable Argentine artist with a persistent conceptual and critical trajectory dating back to the 1960s – with interventions such as *Mao y Perón un solo corazón* (with Oscar Masotta in New York's Central Park in 1967) and *Tucumán arde* (in 1968) –, continues to make art. His retrospective *El deseo nace del derrumbe* (at Madrid's Museo Reina Sofía in 2011) remembers his experience as a tailor's son: "Simply saying 'tailor's son' explains a large part of my life. My father studied cutting in Amsterdam for three years and then sought exile in Germany and later travelled on to Argentina. Thanks to that practical knowledge, he could find work before his father, a chemical engineer who ended up selling industrial dyes. My mother was a dressmaker, another profession that disappeared some time ago. It seems like something you'd make up, but they heated the irons using coal, which posed the risk of ruining the fabric or burning down the entire workshop, which was also our home. In the early 1950s, my father started to study drawing so that he could sketch figures. I liked to draw comic strips, so he sent me to his teacher, an old man who shook his cane when we didn't copy plaster friezes or

fresh limes properly. Today I look at those watercolours and I cannot believe that I painted them at age 9 or 10. It was a path of no return towards the intangible world of art." (Our translation.)

The Black Story of the White Woman. Brief text about a woman whose gradual change in mourning clothing causes her to cry vividly coloured tears in a sentence in which each word occupies a line, like a calligram. The piece was written by Leonora Carrington in 1950 and is part of the collection of short stories *Leche del sueño* (*The milk of dreams*).

The Cyrus cylinder. Baked clay cylindrical piece that contains the decrees proclaimed by the Persian king Cyrus the Great after Babylon was conquered in 539 BC. In it, the new king legitimated his conquest, freed the slaves, declared freedom of worship, and established racial equality. Discovered in 1879 in the ruins of Babylon in Mesopotamia, now Iraq, the Cyrus cylinder is considered the first declaration of human rights.

The milk of dreams. Notebook comprised of stories and drawings made by Leonora Carrington in the mid-1950s. The artist read it to her children at night. This early feminist and unquestioned representative of the international surrealist movement chose a title that seemed to allude to two specific vital actions: feeding children and getting them ready for bed.

thimble. Nora Hochbaum, the Director of the Parque de la Memoria in Buenos Aires, recalls that her grandparents, Salmen and Rebeca, emigrated from Poland to Buenos Aires in 1935 with their

two small children, Moisés and Isaac, aged nine and six. Their grandfather, Salmen, was a tailor, and his children learned the trade from a young age. Both children began sewing as children and focused on making trousers. Like a typical family of Jewish immigrants, they decided that one son would study. Nora's father, Isaac, was to become a doctor, though it took him 11 years to complete the programme because he continued to sew and assist his brother in the family workshop in the La Paternal neighbourhood, as it had grown to be relatively successful. Salmen died very young of appendicitis at the age of 45. Isaac specialised in gynaecology and obstetrics and decided to invent a surgical thimble, which he used in his operations, to push the needle. His method became well recognised.

trade. The trades have sustained humankind since the beginning. The oldest are hunting, fishing, and farming. All of them involve skills and physical strength, as well as mental creativity and community attitudes. Their social characterisation and appreciation have varied over time, though they have traditionally been underestimated in relation to other intellectual and artistic activities because they are linked to physical work and manual ability. This issue is at the centre of the reflections that Richard Sennett offers in *The Craftsman* (Yale University Press, 2008), where he discusses false dividing lines that Western societies traced between the hand and the head, practice and theory, the craftsman, the artisan and the artist.

U

uniform(is)ation. Uniforms are used to make all of the parts of a whole the same, or equivalent. They eliminate differences and homogenise. In the school environment, the use of uniforms contributes to hiding differences linked to class and social condition in order to provide equality of opportunities. In armies, they allow soldiers to recognise each other in battle and to leave aside their feelings, obey, and adhere to a shared cause. In factories, they protect the economy of operators and business owners by eliminating distractions and allowing workers to avoid wearing out their own clothing. Uniforms turn people into parts of a whole that encompasses and goes beyond them, and whose design does not belong to them.

unique thought (*pensamiento único*). In January 1995, Ignacio Ramonet published a celebrated editorial in *Le Monde Diplomatique* in which he criticised the ideological landscape following the fall of the Berlin Wall. According to Ramonet, neoliberal economics had become hegemonic and monopolised all academic and intellectual spaces. The term became widely known among the left and within anti-globalisation movements, which found it to concentrate a set of self-evident ideas, paradigms, and assumptions that stood as obstacles to ideological debate.

V

violence. Georges Didi-Huberman wrote the enormous essay *Cómo abrir los ojos* in 2010. In it, he reflects on the ethical use of images: "Elevating thought itself to

the level of anger (anger caused by all of the violence that exists in the world, that violence to which we refuse to be condemned). Elevating anger itself to the level of a task (the task of denouncing that violence with as much calm and intelligence as possible).”

(Our translation.)

W

Whisky (2004). This Uruguayan film directed by Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll focuses on the mechanical, repetitive, and traditional creation of standardised clothing in the story of the Koller brothers, the sons of a Polish-Jewish man who emigrated to Montevideo. They both inherit their father’s trade, but one got the family workshop of stockings and the other emigrated to Brazil. They meet up on the anniversary of their mother’s death and give each other stockings. Told with humour tinged with melancholy, the film builds an aesthetic of repetition and the sadness of a trade that was inherited and is about to become obsolete, like the old machinery that is set in motion each morning.

witness. The figure of the witness signifies a guarantee of truth, even though it refers to the materials placed in strategic places to measure damage to or the resistance of building structures. It also refers to the person who offers their testimony of something that they witnessed, lived, or heard [with honesty and knowledge. The figure of the witness is key for a crime to become public and is necessary for the healing of victims’ trauma.

wardrobe. A set of clothes that build a meaning, either in terms of the person’s unique style or the characterisation of a time and place for a theatre or film production. The term, which is fundamental in the world of the performing arts and audio-visual art, is inextricably linked to the construction of personas (or characters). The term is also used for the room in which those transformations in appearance are carried out before an actor joins a performance. It can be used to find or change clothing or to put on a uniform in the case of a sporting or military event.

Wind of Uruguay (*Viento del Uruguay*). In 1989, Swiss documentary filmmaker Bruno Solini made the film *Viento dell’Uruguay*, which is based on the book *Los albañiles de Los Tapes*, by Uruguayan writer Juan José Morosoli (1899-1957). According to Juan Carlos Onetti, the book is based on Morosoli’s childhood. His father, a Swiss émigré who had sought in the landscape of the Minuano hills the evocation of his country’s mountains, was a builder and directed the Los Tapes cemetery project. The loneliness of man, the overwhelming power of landscape, and the extinction of the trades are some of its main themes.

X

xxl. This acronym, which means ‘extra extra large’ in English, has become popular in all languages to refer to extraordinarily large body proportions as compared to the “average man,” which tailor’s manuals used to create based on standard models. Over the past few decades, it has also been used critically by hip-hop groups and in films and publications.

Z

***zurdo* (left-handed).** A little over 10% of the world's population is left-handed, meaning that they tend to use the left side of their body. The causes of the dominance of the right side of the brain in a proportion of humanity that remains stable over time are unknown. Historically, left-handed people faced stigma and discrimination. People were forced to write with their right hand until quite recently, and left-handed individuals were prohibited from engaging in many activities and professions. Since Antiquity, the left side was associated with the dark side, evil, error, sin, and Hell. Today left-handed people continue to face many difficulties because objects, instruments, and tools are designed for the right-handed. The Spanish word *zurdo* has been used in a derogatory manner, even to refer to members of left-wing political parties or those who hold such views.

Gerardo Goldwasser:
Persona

By Alejandra Villasmil

Gerardo Goldwasser's work has always been linked to memory and power. An initial consideration regarding this connection has to do with the traumatic experience of his grandfather, a survivor of a concentration camp for Jews, who was forced to work making Nazi uniforms. His father and uncle, also tailors, nurtured his artistic experimentation. From here, and from the autobiographical, Goldwasser's work encounters an affinity with so many other collective stories of pain, oppression and fragility.

Historical and current concepts such as dystopia and bio-politics, extractivism and labour exploitation, or the swing between tolerance and intolerance in which we as a human species – and as a planet – are immersed, inform the aesthetic and conceptual discourse of this artist, who uses patterns, monochrome fabrics and traditional tailoring tools, all clearly related to his family background, in his work.

Along the way, it also delves into other micro-politics, such as the ethics of the use of uniforms or the questionable practices of the clothing and fashion industry. With poetry and an underlying vulnerability and hopelessness, Goldwasser's textile works don't wrap us up in a protective blanket, but draw us closer to the trauma of violence with all its nuances.

For many years now, Goldwasser has been building a profound critique of the society of control, employing an austere viewpoint and an almost existentialist discourse. He seems to ask us when we will wake up from this (anthropocentric) nightmare that is gradually destroying us, how we will recover from the inoculation of norms and lifestyles that threaten our very existence in the world.

Persona, his proposal for this Biennale, is displayed in the Uruguayan pavilion through various exhibition devices that are related to the path of his artistic output. These imposing objects, some of which are

interactive, sophisticatedly translate his acute observations on the indoctrination of bodies and minds in all of time and space.

In the following interview, he offers us his perspective on the future of the pressing issues that his work weaves together.

–“His personal history is the starting point of a global history.” I would like to begin this conversation with this observation made by the curatorial team, as it is a very good interpretation of the flow of your artistic output and how it maintains a dialogue with the stories of authoritarianism and systematic control of recent centuries, both in Venice and Europe in general. How can we succinctly trace the transition from your early works to what you are presenting at the Venice Art Biennale now?

–Looking back to the 1990s, my family's tailoring workshop basically consisted of my uncle and father working together. That was when my interest in learning about the tailoring trade grew. I also understood that art projects would become a collective endeavour. Because many of my concerns were directed at asking questions and intensely observing the procedures involved in manufacturing. My father “designed” an outfit and my uncle, let's say, pieced it together. In between, multiple situations of recognition arose from the materials. They generated possibilities with very diverse results, despite the fact that the procedure followed was to cut a paper template, mark out a chalk outline on the fabric, make the cuts, and from there move to the machine stage. In all these situations and others, proposals arose where discussion took place. In the call for the Biennale, a collective work occurred on another dimension, with Laura and Pablo as curators. I returned to a coexistence of reflections, tests, defining concepts, testing materials and things that didn't work out. This could be a first approximation between my initial works and the work of the Biennale.

—Could you tell us about the process of developing this proposal for the Venice Biennale?

—Pablo Uribe contacted me nine months ago enquiring whether I'd be interested in him being the curator for the call for the Biennale. What joy! I accepted, of course, and Laura Malosetti later joined the curatorial duo. The exchanges were very good for me personally, because both Pablo and Laura had previous experience with the Biennale. Pablo took part in previous editions as an artist, and Laura had been a jury member for the call for the Argentine submission.

It was important to have that accumulated experience; it had a significant organisational impact on the possible structure of the project. Pablo has been familiar with my work for many years, and I am also familiar with his. (I've admired his work for years.) This was the first time I had met Laura. Absolute harmony from day one! The team also includes the architect Pedro Livni along with Nicolás Branca, who designed the catalogue and communication strategy, and Agustín Piña, who carried out the rendering.

In relation to the artistic proposal, we were interested in focusing the exhibition on a dialogue between works linked to tailoring within my repertoire and incorporating the production of a new installation for the Uruguay pavilion and public participation.

This exhibition includes works linked to tailoring: *El saludo* (The Salute) is an installation of 85 manufactured left-arm sleeves, which was exhibited for the first time in 2010 at the Blanes Museum in Montevideo and was adapted for the pavilion space; *Medidas rígidas* (Rigid Measurements), is a small wooden ruler with varnished areas resting on the floor and the wall; and *Mesa de corte* (The Cutting Table), is a new installation of three large-scale coils of black felt and interlining templates on the outside and inside.

Medidas directas (Direct Measurements), consists of a wooden pallet on the floor and a mirror on the wall that invites anyone who dares to climb on it to contemplate their appearance.

—How is the project conceptually articulated and how were the pieces displayed?

—We selected and produced works that had a mobile visuality, that is, they are installed, static objects, but if you observe them, they have an internal energy that gives you the sensation of a process that is very present. They look like “finished” works, albeit admitting variants in their structure.

Another way of explaining this is the emphasis placed on the intermediate processes of tailoring as a constructive structure of the installation. The criteria of serialised repetition are present and contribute in a natural form so as to be able to see that internal “latent energy.” In short, the idea was to alternate and validate these artistic procedures in the installation. These characteristics have always interested me in my works.

We also considered the absence of colour. I believe that the notions of measure, acts of measuring, don't need colour to be applied. Colour would be integrated into the exhibition in an ephemeral way with the presence of the public from time to time. There is colour. It comes from the clothes worn by the public, which is naturally incorporated into the exhibition for a brief time during their visit and disappears when people leave. We also decided to offer the public the opportunity to encounter materials that they usually know in clothing, such as cloth or felt, and observe devices that contain meanings.

—Your work, and this proposal in particular, is based on a complex reality that is autobiographical as well as historical and present day and, therefore, disturbing when we think of ourselves as humanity: the violence exerted

on bodies. This is perpetrated by authoritarian political regimes and by other control mechanisms inherent to such violence that are exercised in more subtle ways – or at least, they are imperceptible to the collective conscience –, such as the incentive to consumption, advertising, fashion and technology. Based on your personal experience, what is your reading of the society of control and what it implies in our daily lives?

–Control has always existed. In the world we live in, there are very sophisticated strategies for making us believe that there is no control, but there always is. There are situations associated with control that function as its mask. It exists as a matter of scale, or rather, the presence of these situations: they're violently visible, but are disorienting. When there are situations where there is an outburst of violence, the mask falls away. Or it just isn't there. For example, the act of consuming involves a form of control so that the mask stays in place and is the *visible face* that is acceptable, even shareable. Today, for example, it has been decided which countries receive the COVID vaccine before others, to name – as you mentioned – something from our daily lives.

–I'd like to talk about the connections between your proposal for the Biennale and the curatorial concept The Milk of Dreams by the curator of the international exhibition, Cecilia Alemani. Your work is undoubtedly part of the discourse of this edition, as it deals very poetically with the regulations and conditioning imposed by the prevailing political and productive systems. Whether we like it or not, humanity adopts – and adapts to – an anthropocentric mode of coexistence, a model that we created and under which we suffer that can no longer be sustained. Fortunately, there is an awakening of the collective conscience regarding this issue, and we see this more and more in art. So, how can artistic creation affect this dystopian reality outlined by Alemani?

–Art has one of the most interesting objectives for me, which is the transmission of knowledge. That may be art's most powerful objective (as Luis Camnitzer has stated many times). If we understand this aspect, which may sound a bit limited in a sentence, and we open it up so that knowledge is triggered by multiple interests that concern us, I can observe a path of study, with many possibilities of impact.

Artistic devices help us question things. So does contemporary art. For example, when we present works in which a system of “comparison of things or objects” leaves us with an important conclusion. That is very good. What I mean is that I believe that it opens doors for people to be able to express themselves with simple or complex elements that are easily accessible and loaded with meanings. And this demystifies the figure of the “unattainable artist” in terms of mastering a specific technique.

And with respect to Alemani's proposal, things have become more interesting by having chosen Leonora Carrington, a surrealist artist, as the inspiring setting. In other words, we can interact with a painting by Leonora, where her artistic interests are pictorially embodied, and the artists participating in the Biennale perfectly establish diverse narratives and coexist. I think that's really interesting...

Responding more directly to your question about our connection to the proposal and what you commented at the beginning of your question in relation to regulatory issues, Laura, Pablo and I have agreed that these characteristics of my work were robust points of contact with the topic of the Biennale, and we decided to activate them, and even enhance them. What's interesting is that this activation was implemented taking into account specific decisions such as scale and space while maintaining the meanings of these works.

—Persona, as your project is called, is also one of the entries in the Glossary that nurtures this publication. It refers both to the mask that we wear as individuals in society – which translates into appearance –, and to the potential to be unique, to be persons. How can one deal with this contradiction between authenticity and being unique in terms of art, and what we “should” do – or are called to do –, with respect to what others expect of us?

—Well, you know, art also interests me because it destabilises things that are supposedly firm or established. Perhaps we’re all unique in some things, and not so in others. During the months I spent preparing the project, I realized how many things were very agreeable and moving. Due to my family inheritance, I’m using all the tailoring tools that belonged to my grandfather and then to my uncle and father. I find small notes, parts of the cutting scissors that are protected so as not to hurt their hands, things that we wrote down together, in short, many things... And I do confess that at times I stopped working and found myself remembering all our projects, and missing them immensely. I also began to realize that while we were building a prototype of the installation in Montevideo, and looking at the photos registering that stage, my hands and feet are very similar to those of my father. Perhaps we’re not so unique

—That’s really lovely, because it refers to inheritance from the perspective of family and affection. And here I propose a link with the culture of clothing. You’re presenting your work in Venice, which has been the capital of fashion for centuries, and certainly Italy continues to be one of the countries with the highest production and consumption of high fashion. Fashion is culture – and haute couture is certainly artistic –, but it’s also a market and consumption, and a symbol of social status. A creative industry that dictates certain patterns of being and being seen. As in the story of your grandfather, or the

design of military uniforms, fashion implies a renunciation of individual expressions in terms of personal appearance. And this is bereft of innocence, because when you standardise bodies, you standardise – you discipline – people’s minds. From this perspective, what aspects of the history of clothing, uniforms and the fashion industry have filtered into your work?

—I believe that the use of tailoring patterns, metaphorically speaking, offers me the possibility to talk about people. The sectors of the body that are perceived from a distance in these silhouettes of templates speak to me equally of men and women. Although the sizes of the templates have a difference in the installation when viewed from any distance, they are perceived as the same size.

To mention another aspect linked to my work, I find a permanent exercise in composition, grouping and coherence in material resources, which from a tailoring perspective can be applied to a work. Or rather, it is a matter of the space of the template in the work. At times I’m interested in presenting this *space* as existing, but it can also be viewed as an absence.

Throughout the years, the project has been the use of these patterns to highlight the intersection of three scenarios: tailoring, art and violence. In the tailoring manuals that I’ve been studying, the chapters dedicated to uniforms lead you to visualise and reflect on issues of violence in a very direct way. Nevertheless, in the chapters on various trades, I’ve been able to see how the templates have adapted to societal shifts. Perhaps I’m wrong, but I do notice that the uniform templates haven’t changed that much. Perhaps here there’s also a point of contact with your previous question about control.

—Beyond the flattening of subjectivities that accompany fashion and militarisation, we find other social spheres where the uniform,

*as a garment, has been used to instrumentalise group consensus, unique identity and “equality.” Industrial workers, service personnel, cooks, chauffeurs and schoolchildren must all wear a uniform, but there’s a latent rebellion among those who are ordered to do so. In Chile, for example, the law that regulates the work of domestic workers – here referred to as *asesoras del hogar* (housekeepers) – prohibits employers from imposing a uniform. In this respect, do you think some progress has been made?*

—I’m glad to know that this is happening in Chile. Any clothing that can be used as a uniform is very unique, and has specific meanings. Those meanings include some that you accept more naturally. For example, when I was younger and started my art studies, I took part in printmaking workshops where material handling procedures could make your clothes dirty, such as with dyes and stuff like that. There you felt that the overalls to protect you had a sense, and were comfortable. However, making a person dress in an overall so as to make others notice that you have a domestic worker, which most of the time is a woman, or to make others realise that someone serves you all day, is something else. A nefarious combination of mistreatment and discrimination exists that generates social chasms.

—Your work is closely related to industrialisation, which, given its dimension of mass production, has resorted to mechanisation and, more recently, to state-of-the-art technologies applied to such mechanisation. And these are dehumanising, as they increasingly dispense with manual labour and perpetuate exploitation in terms of labour rights. The maxims of “optimisation of production mechanisms” and “the effective use” of the neoliberal model are concealed through social responsibility programmes. How can we escape this, shall we say, trap?

—I’m not sure if we can escape it that much. But here’s an example, remembering my family

and their trade. In recent years, tailoring workshops have been disappearing, which is why you mention being productive and catering to the masses, and replacing people with machines. However, I still remember my grandfather finishing a lapel by hand, as he believed that that’s how such a job should be done, that it was clearly better that way. And with respect to the suits made back then, compared to the industrialised ones made today... well, there’s a notable difference.

I really think that’s an issue that’s changed for the worse, and it will be difficult to go back to those working habits steeped in such valuable knowledge that implied working from another perspective, such as the pleasure of making something to a high level. In Uruguay, it was mainly immigrants who put all that care into manual labour and producing something of quality. And it didn’t just happen in the world of tailoring. It happened in lots of other fields, like architecture, and so on. But those immigrants are no more; there’s no one to defend that approach with robust arguments of experience and affection. And the new generations, bar a few exceptions, think differently.

It’s a subject that encompasses very significant cultural issues. We know that these values persist elsewhere despite the passage of time and its accompanying changes. People have started to appreciate vinyl records again, right?

—Yes, and in the world of textile and fashion, certain ancestral traditions are also being revalued, although sometimes this has involved cultural appropriation and dubious practices of co-creation. It’s a complex issue. But let’s return to the works you’re presenting in Venice. I see Mesa de corte (Cutting Table, 2022) as a comment on that notion of maximum use, which is also included in the Glossary of this publication: “In tailoring [...] the premise of ‘maximum output, minimum waste’ is strictly followed [...] Minimum waste is considered

erroneous. You could construct a paradox regarding this issue of maximum use: on the one hand, resources must be used to the maximum for clearly ecological reasons, but there's also the human question... to make the most of human resources... Moreover, various studies have highlighted how the fashion industry is one of the biggest contributors to greenhouse gas emissions and therefore global warming...

—I can talk to you about *Mesa de corte* placing myself briefly on each side of the counter.

That's to say, sensations I had when I thought about it for the biennale, and how I imagined that the public might react to it. This project arose, as I mentioned before, from observing and valuing these intermediate tailoring fabrication processes as possible works of art. Cutting tables are obviously objects that are *understood* horizontally, just like any table. They are laid out with a number of templates that are strategically located to take advantage of the raw material. If we could view them from above, they remind me at times – and this is very personal – of the plans of a city. Some templates could represent sectors such as neighbourhoods, and the spaces between them might represent streets, avenues, and places like that. Personally, I think that tailoring has many points of contact with architecture, and not only because of what I've mentioned. So far, this observation could be a link to trades, usage, people, cities, for example... That's to say, from the inspiration of a cutting table, to the biennale gallery, would be one side of the counter.

On the other side of the counter, I tried to puzzle out *what I imagined* the reactions of the public would be: people entering the pavilion observe three large-scale reels where a number of tables with rolled-up interlining templates, becoming trapped, barely visible, on the edges of the reels. Three reels arranged as they are located in the production lines, one after the

other, leaving a small space between each so that people can pass through.

—Also included in the Glossary of this publication is the biography of Hugo Ferdinand Boss, the famous German couturier who set up his tailoring workshop in 1923 in Metzingen, during the Weimar Republic, and who, in order to capitalise on his production, began to make “uniforms under license to the Reich” for the troops of the National Socialist Party. The company had a staff of 300, most of whom were Jews from concentration camps. Apart from the distances involved, this reminds me of the decades of labour exploitation by the big clothing and footwear brands. Your work addresses this labour ethic. Could you comment on your piece *El Saludo* (*The Salute*, 2010-2022) and its reference both to labour practices in the manufacture of military uniforms and to the salute made by crowds of uniformed Nazis?

—I think that *El Saludo* – a work that I'm very fond of – involves several things, or at least I try to make them happen. It also has as its starting point another work with the same title, a series of 1 m × 1 m photographs featuring my uncle. To conceive these images, we recorded some positions of the human body when the measurements were being taken to make a suit, and the arm is the protagonist. And I realised that the different positions of the arm for taking measurements could become, from the tailor's workshop, a ridicule of the salutes made by the regime. There are images where the arm is stretched out horizontally to the left (as opposed to straight ahead and with a stiff right arm), and there are others where the arm appears to be that of someone with a disability. The installation of 85 fabricated sleeves, which are hung with pins, offers the presence of the sleeves and the absence of the person. Perhaps they represent the result of a production run, where we can observe that people simply don't count.

—Two of the industries that your work revolves around, military and fashion, have historically been male (and white) dominated. Women are the designers and seamstresses working for male designers, and they are, paradoxically, the recipients and main consumers of fashion items. The military industry, including the uniform manufacturing sector, is also essentially male. Are gender roles an issue you've worked on or would like to research?

—I feel that during all these years of projects, and having presented my work in relation to violence and its links to the masculine, in some way (perhaps insufficient for others) it's also been referencing gender inequality. When you insist from just one side, the other side remains abandoned, attacked. I deeply respect the movements that don't change direction, which are clear, guiding and proposing changes that simply can't be put off.

—In Medidas directas (Direct Measurements, 2022), and as we mentioned before, you invite the public to go up to a small stage and look at themselves in front of the mirror. A simple and daily act, albeit involving the psychology of the image, the one we wish to project: appearance and self-image. Who is reflected in the mirror seeks external approval (in the vast majority of cases). Which direction do you wish to take with this new work, and why that title?

—Yes, it's true, it's a simple and daily task. I think I thought more modest things about what to say. Tailoring fittings link people to mirrors. The tailor uses the mirror to "check" adjustments, and an interesting thing is to make the person turn around in order to discover what wasn't seen on the other side.

In relation to the Biennale installation, the pallet is an everyday object. It is easy and affordable to access, and it lifts up another object and places it in another place. The project is called *Persona*, and I thought that whoever climbs onto the pallet would fulfil

our artistic dream of appearing as someone special, a special *Persona*. Which I think we all are. For me, the title evokes the multiple measurements that can be verified visually in a work when one is the work oneself.

—Finally, I can't help but ask you about the experience of showing your work at the Venice Art Biennale, touching on this idea of connecting with other audiences and, of course, what that means for you as an artist and for Uruguay. How have you experienced this whole process, from the project's conception to its presentation?

—Well, I experienced many sensations. In regard to the process, firstly, I always understood that the calls, the competitions, are a 100% risk. I always see a positive result as a surprise, never anything else. When the team heard the news, we were so happy after working together for nine months on it. Because it really was a great effort, on everyone's part.

Gerardo Goldwasser
(Montevideo, 1961)

Studied at the Centro de Expresión Artística, under the direction of Nelson Ramos, including papermaking with Laurence Baker and metal engraving with David Finkbeiner.

He is an adjunct professor in the undergraduate programme in Visual Communication in the Department of Architecture, Design and City Planning at Universidad de la República.

In 2014 and 2015, respectively, he received a fellowship from the Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) [Stimulus Fund for Artistic Training and Creation], Justino Zavala Muniz and the Fondos Concursables para la Cultura [Competition Funds for Culture], both awarded by the Ministry for Education and Culture of Uruguay.

He was awarded a Pollock-Krasner Foundation fellowship, New York (2001); Second Prize in the Second Biennale in Printmaking of Mercosur; a grant from the Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, (2000); the Paul Cézanne Prize (1997) and the Third Bienarte Grand Prize; and a grant from the Uruguay-United States Cultural Alliance (1990-1992).

He won First Prize in the 51st National Visual Arts Salon Montevideo (2003); First Prize in the 50th National Visual Arts Salon Montevideo (2002); First Prize in the 51st Municipal Visual Arts Salon, Montevideo (1999); an Honorable Mention at the Museo de Arte Decorativo (Buenos Aires); First Prize in the Fourth National Coca Cola-Pluna Plastic Arts Show, Montevideo (1989); and First Prize in the International Comic-Strip Art Conference [Encuentro Internacional del Cómic], Badalona (1989).

Gerardo Goldwasser/He has had residencies at the Atelier International du Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC) des

Pays de la Loire, Nantes (1996), in New York (Bienarte Grant III) (1992), and in the studio of Ediciones Arte dos Gráfico, Bogotá, (1999); he also appeared in *El viaje*, a book publication of 18 Jewish Latin-American artists and poets, Asociación Venezolana-Israelita, Caracas.

He represented Uruguay in various visual arts biennales, most notable among them: the First International Art Biennale, Panama (2013); the Ninth Cuenca International Biennale (2007); the Second Mercosur Printmaking Biennale, Buenos Aires, (2000); the Sixth Havana Biennale (1997); and the First Mercosur Visual Arts Biennale, Porto Alegre (1997).

Since 1985 he has taken part in solo and group exhibitions in Uruguay, Argentina, Colombia, Brazil, Cuba, France, the United States, Spain, Panama and Ecuador.

Laura Malosetti Costa
(Montevideo, 1956)

Has been based in Argentina since 1974. She is a specialist in the 19th century art and visual culture of Latin America. Having earned a doctorate in the History of Art from Universidad de Buenos Aires, she is a member of Argentina's National Academy of Fine Arts, and is a head researcher [Investigadora Principal] of the National Council for Scientific and Technological Research [Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica - CONICET]. Laura/She is professor of Argentine and Latin American Art and of the Theory and Historiography of Art at Universidad de San Martín, and is currently Dean of the University's School of Art and Patrimony.

She is the author of various books and many articles on Uruguayan and Latin American art, and a curator of exhibitions at national and international museums. These include: *Primeros modernos en Buenos Aires* [Early Moderns in Buenos Aires] (MNBA, Buenos Aires 2007); *Pampa, ciudad y suburbio* [Pampa, City and Suburb] (Fundación OSDE Buenos Aires 2007); *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario* [Between-Centuries: The Cosmopolitan Impulse in Rosario] (Museo Castagnino Rosario 2012); *Collivadino. Buenos Aires en construcción* [Collivadino: Building Buenos Aires] (MNBA Buenos Aires 2013); *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX* [Fatal Allure: 19th century Erotic Imaginaries] (MNBA, Buenos Aires 2014); *La Protesta* [Protest] (Hospicio Cabañas, Guadalajara, Mexico 2015); *Ernesto de la Cárcova* (MNBA Buenos Aires 2017); *Tabaré Cosmopolita* [Cosmopolitan Tabaré] (Museo Zorrilla, Montevideo Uruguay, 2018); *Pintores en tiempos de la Independencia* [Painters in the Independence Era] (Museo Nacional de Colombia, 2019).

Pablo Uribe
(Montevideo, 1962)

Pablo Uribe (Montevideo, 1962) lives and works in Uruguay. He studied architecture at Universidad de la República and visual arts with Guillermo Fernández. He has had 25 solo exhibitions and taken part in over 90 group shows in Uruguay, Peru, Brazil, Argentina, Mexico, Sweden, Venezuela, Italy, France, Germany and the United States.

In 2001 the Ministry of Education and Culture awarded him the National Grand Prize in Visual Arts for the triptych *Prueba de cielo* [Heavenly Test]; and in 2009 he represented Uruguay at the 53rd Venice Biennale in Italy, with the video installation *Atardecer* [Dusk].

He was invited to the 2nd Multimedia Art Festival in Belfort, France; to the Intermodem Intermedia Festival at the Modern Art Centre, Debrecen, Hungary; to a residency at Latin American Roaming Art (LARA) in Colombia, and to the 33rd Panorama da Arte Brasileira at the Museo de Arte Moderno in São Paulo, Brazil.

In 2016 he received the 21st Figari Prize, the highest honour awarded by the Central Bank of Uruguay in recognition of the artist's entire career.

In 2018 he mounted the exhibition *Aquí soñó Blanes Viale* [Blanes Viale Dreamt Here], in which he included over 300 works from the holdings of the Museo Nacional de Artes Visuales.

Cultura uruguaiana: arte, diplomazia e valori

Francisco Bustillo Bonasso
Ministro degli Affari Esteri

Il Piano Strategico per la Politica Estera 2020-2025 del Ministero degli Affari Esteri pone tra i suoi obiettivi l'elaborazione, in coordinazione con le autorità nazionali competenti, di una serie di azioni volte al posizionamento internazionale dei principali esponenti culturali nazionali, oltre alla promozione della cultura uruguaiana.

In questo senso, la partecipazione del Ministero degli Affari Esteri al progetto che rappresenterà l'Uruguay alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, va interpretata come il risultato di un lavoro strategico interistituzionale sulle questioni culturali da parte della Direzione Generale degli Affari Culturali del Ministero degli Affari Esteri, dell'Ambasciata dell'Uruguay in Italia, del Consolato dell'Uruguay a Venezia e del Ministero dell'Istruzione e della Cultura (Direzione Nazionale di Cultura e Istituto Nazionale delle Arti Visive).

La pandemia di COVID-19 ha avuto un forte impatto sul settore culturale a livello globale. Per l'Uruguay ciò ha significato l'annullamento o il rinvio di un'ampia gamma di attività internazionali in varie discipline artistiche che, dato il loro prestigio, offrivano un'eccellente opportunità per mostrare al mondo le creazioni delle personalità culturali nazionali. Organizzare quindi una nuova edizione della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia è anche un'opportunità per il Ministero degli Affari Esteri di continuare a promuovere le sue azioni di diplomazia culturale.

L'Uruguay può essere orgoglioso del progetto che ci rappresenterà. *Persona* di Gerardo Goldwasser aspira non solo a trasmettere i concetti artistici proposti dalla curatela della biennale, ma anche a promuovere una prospettiva umanistica, in sintonia con lo spirito delle attività culturali nazionali. Il fatto che l'Uruguay sia uno dei pochi paesi con un proprio padiglione nei Giardini della Biennale permette che tale senso umanistico del progetto acquisisca una visibilità molto maggiore.

Mostrare il meglio della cultura uruguaiana al mondo è un modo per promuovere le industrie culturali nazionali e contribuire all'inserimento internazionale del paese. Il Ministero degli Affari Esteri è lieto di poter dare il proprio contributo affinché la proposta che ci rappresenterà in questa biennale corrisponda alle finalità, agli ideali e agli elevati standard di qualità che sono caratteristici dell'internazionalizzazione della cultura uruguaiana.

In un mondo sempre più incline al virtuale, Gerardo Goldwasser ci propone un ritorno al cuore della materialità. Il suo è un universo di trame, di volumi che si impossessano dello spazio, di tracce che si ritagliano sulla tela. Tutto è corporeo e allo stesso tempo sottile. Non ci sono nemmeno colori violenti che dirottino la nostra attenzione. Quello che c'è è piuttosto un invito ad ascoltare una materia che sussurra.

In un mondo che rende culto all'istante, Goldwasser dialoga con la sua storia personale, con il passato della sua famiglia, con l'identità della società a cui appartiene. Nel suo lavoro c'è introspezione e allo stesso tempo l'esplorazione di un'eredità che ci permette di capire.

La società uruguaiana (la società in cui è nato e che Goldwasser rappresenta) è un esperimento radicale di immigrazione e convivenza. In questa terra relativamente piccola e scarsamente popolata arrivarono, in epoche diverse, spagnoli che sognavano di «fare l'America», comunità guaraní che circolavano nella regione, africani portati come schiavi, portoghesi delle Azzorre, italiani sfuggiti alla povertà, discendenti degli ugonotti, ebrei perseguitati, russi espulsi dagli zar, mennoniti che si rifiutavano di fare i soldati, anarchici più o meno violenti, armeni reduci dei massacri, miliziani sconfitti nella guerra civile spagnola, sopravvissuti ai campi di concentramento e sterminio di tutta Europa. Oggi arrivano cubani e venezuelani in fuga dalla paura e dalla fame, insieme ad altre persone che si sentono attratte da una terra di tolleranza e libertà.

La società uruguaiana contemporanea non può essere capita senza considerare il contributo di queste correnti migratorie, sommate ad altre che non ho nominato. Ognuna ha portato le proprie convinzioni, i propri modi di vivere, la propria arte, le proprie storie. Portarono anche il loro sapere, perché tra loro c'erano contadini, muratori, lavandaie,

fabbri, falegnami, mercanti, musicisti, parrucchieri, sarte e sarti.

Gerardo Goldwasser fa arte a partire da una specifica combinazione di questi antecedenti. In essa si trovano l'ebraismo, l'arte della sartoria trasmessa di generazione in generazione, i campi di concentramento, l'incorporamento in una società che è riuscita a costruire un modello particolare di convivenza nella diversità.

L'opera di Goldwasser è profondamente uruguaiana, e per questo profondamente cosmopolita. È anche un'opera che si costruisce con i materiali e le tecniche di un sarto. Non solo ci invita a guardarla, ma anche a percorrerla con la punta delle dita. In mezzo a tanto frastuono, è pura materialità e storia.

La cultura, storicamente, è stata il modo in cui il nostro Paese è stato presente nel mondo, rappresentandoci tutti senza distinzioni, in ogni epoca e circostanza geopolitica. È così che artisti, opere, luoghi e costumi della nostra amabile geografia raggiungono la notorietà in punti diversi e lontani del pianeta.

La Biennale di Venezia è una delle principali vetrine d'arte del mondo, e l'Uruguay è uno dei tre paesi dell'America Latina che ha un proprio padiglione in questi preziosi giardini, visitati da migliaia e migliaia di persone. Per lo Stato uruguayano e per la Direzione Nazionale di Cultura del Ministero dell'Istruzione e della Cultura (MEC) è un enorme privilegio poter contare su questo spazio, che amiamo e che dobbiamo preservare con la cura che merita per l'importanza che riveste per il nostro paese e per ognuno dei nostri cittadini, che in ogni Biennale sono rappresentati da un progetto degno di questo evento, previo concorso e selezione di artisti che poi lo animano con i contenuti e i significati delle loro opere.

Alla 59. Biennale di Venezia 2022 ci rappresenta il progetto *Persona* di Gerardo Goldwasser, una riflessione critica che decostruisce un aspetto fondamentale e allo stesso tempo complesso dell'umanità, i modi di coprire e mostrare i corpi nel processo ambiguo di disciplinarli o distinguerli. *Persona* è uno sguardo del mondo che ci interpella in questi tempi di pandemia in cui vediamo chiaramente la fragilità umana e viviamo e sopportiamo regole rigide, norme e protocolli planetari che rendono i confini più visibili. Con questo lavoro Goldwasser ci propone la realtà in bianco e nero, aiutandoci a comprendere l'importanza del colore e, soprattutto, della libertà.

Sappiamo che l'Uruguay sarà uno dei paesi rilevanti grazie alla responsabilità, sensibilità e impegno di tutte le persone coinvolte affinché il nostro paese possa essere presente con *Persona* in una delle mostre d'arte più importanti del mondo. A tutti, semplicemente, grazie!

Una riflessione sulla condizione umana

Silvana Bergson

Coordinatrice dell'Istituto Nazionale delle Arti Visive

Commissaria della partecipazione dell'Uruguay alla

59. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia

Sin dalla sua inaugurazione nel 1895, la Biennale d'Arte di Venezia è un appuntamento imperdibile nel calendario mondiale dell'arte e nel circuito mondiale delle biennali e delle mostre d'arte contemporanea. È anche l'unico che mantiene la struttura di rappresentanza attraverso i padiglioni nazionali, tra i quali, dal 1960, vi è il Padiglione dell'Uruguay.

Per ogni edizione la presenza dell'Uruguay all'Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia è organizzata dal Ministero dell'Istruzione e della Cultura, in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e l'Ambasciata d'Italia a Montevideo. La Direzione Nazionale di Cultura, attraverso l'Istituto Nazionale delle Arti Visive e il Dipartimento per l'Internazionalizzazione della Cultura Uruguiana, organizza la presentazione ufficiale e designa la delegazione – curatore, commissario e artista – che rappresenta il paese.

Per la 59. edizione, intitolata «Il latte dei sogni», la proposta uruguiana è stata selezionata attraverso un bando pubblico che ha voluto mantenere l'eccellenza dei contenuti artistici e curatoriali considerando, al contempo, la necessità di rispettare scadenze e requisiti dell'esposizione. Per questo si è aggiunta una prima istanza di selezione, il cui obiettivo è stato quello di analizzare le proposte espositive in termini di realizzabilità, sia tecnica che economica. Successivamente, la Commissione Nazionale delle Arti Visive si è occupata di approfondire gli aspetti concettuali e gli elementi formali e tecnici delle proposte artistiche e curatoriali dichiarate valide, inviandone due alla Direttrice Nazionale di Cultura per la designazione definitiva.

In questo processo, svolto in stretta collaborazione e impegno con tutti i partecipanti, è stato selezionato il progetto *Persona*, presentato da Gerardo Goldwasser e dai due curatori Pablo Uribe e Laura Malosetti. Questa installazione, che stimola la riflessione critica sulla condizione umana, è in linea con

la proposta curatoriale della 59. Biennale d'Arte di Venezia e rappresenta una generazione di artisti uruguaiani che, negli ultimi anni, ha sviluppato un lavoro coerente.

Da sottolineare che tutte le fasi di questo lavoro sono state stimolanti, impegnative e frutto di una gran collaborazione. Alla fine dei conti, questo è La Biennale: generare incontri, dialogo, stimolare la riflessione e lo scambio. Per questo ci dedichiamo e ci impegniamo a promuovere e sostenere l'enorme lavoro e la creatività sensibile e autentica del nostro artista Gerardo Goldwasser e del suo *team*.

Storia nera della donna bianca

La donna bianca si vesti di nero.
Tutto nero e neri perfino il suo
pigiamia e sapone.

Nere e nere, tutte le sue cose
come la notte, come il carbone.

Ma

Quando pianse quella donna
le sue lacrime erano Blu
e verdi come i
pappagallini.

Pianse molto la donna
e suonava il flauto.

La

Donna

Bianca

Vestita di

Nero

Piangendo

e

suonando

il suo

flauto.

da *Il latte dei sogni*. Leonora Carrington.

Dall'Uruguay, il lavoro di Gerardo Goldwasser propone a Venezia, e per il mondo intero, una riflessione critica che mette in scena un aspetto tanto essenziale quanto complesso delle società umane: i modi di coprire ed esporre i corpi, di disciplinarli e anche di distinguerli. La questione che solleva si riferisce alle forme con cui ogni essere umano si percepisce come persona costruendo il suo aspetto, il suo modo di entrare in scena ogni giorno della sua vita. L'etimologia del concetto si riferisce al teatro classico: il suo primo significato è stato «maschera d'attore». Quella maschera è all'origine della cultura del vestire.

L'installazione, che comprende l'intero spazio del padiglione uruguayano, mette in gioco – decostruendola – la tensione drammatica implicita nella dinamica del guardare e del farsi guardare che ogni essere umano attiva al mettersi in scena ogni giorno,

ogni persona che stabilisce una rete di legami a partire dal suo aspetto, dai suoi modi di apparire davanti a sé stesso e davanti agli altri con il proprio corpo completato e omologato dai vestiti che coprono la sua nudità.

L'essere umano non è l'unico animale che adatta il suo aspetto ai propri bisogni vitali (inganno, seduzione, caccia, difesa), ma è quello che lo fa nel modo più rapido ed efficiente, grazie ai vestiti che lo completano, lo mascherano e lo coprono per gli scopi più diversi. Questa tensione, in primo luogo, si genera in termini di uniformità e distinzione: la dinamica dell'industria della moda, che ha avuto il suo epicentro a Venezia fin dalla prima modernità, come ponte tra l'Europa moderna e l'Oriente, è evidenziata da Goldwasser nella sua più scomoda antitesi: l'industria che ha cercato di eliminare le differenze per una volontà di dominio e di sottomissione totale a norme autoritarie assolute.

Il piacere sensuale dei tessuti e le loro qualità visive, tattili e pure sonore (il fruscio della seta, la morbidezza di certo cuoio, la brillantezza dei colori) che – provenendo dal fantastico Oriente – raggiunsero Venezia e affascinarono la cultura europea, sono del tutto assenti nell'opera di Goldwasser. Lì non ci sono colori né segni di distinzione: ci sono cartamodelli, misure, un uso rigoroso delle risorse disponibili per mantenere un ordine rigido, prestabilito, con il fine di produrre uniformità.

La standardizzazione delle misure corporali, che fin dall'Ottocento ha significato la popolarizzazione di disegni prima riservati solo alle élite più privilegiate, si presenta qui nella sua versione più estrema, come strumento di disfacimento delle individualità soggettive. Goldwasser ha ereditato dal nonno un manuale di sartoria per la creazione di divise militari: sinonimo di inflessibile rispetto delle norme e rinuncia

alle espressioni dell'individuo nell'aspetto personale. A partire da lì decostruisce questo problema centrale delle culture moderne.

La sua storia personale è il punto di partenza di una storia del mondo. La sua proposta comprende la storia culturale europea da una prospettiva critica e insieme intima: è figlio e nipote di sarti, suo nonno era un ebreo tedesco – sopravvissuto al campo di sterminio di Buchenwald – che si salvò la vita grazie alla sua professione, e fu così in grado di fuggire in Uruguay.

Strumenti di misura, modelli, specchi, uso intelligente di ogni centimetro di tessuto per la produzione in serie, sono messi in scena dall'artista senza una sola nota di colore, senza distinzioni o pretese di bellezza, con una poderosa presenza nelle gigantesche bobine di stoffa nera. Un grande cilindro, di proporzioni monumentali, composto da tre bobine di stoffa che racchiudono centinaia di modelli sartoriali atti a coprire il corpo di un «uomo medio».

Una lunga serie di maniche sinistre occupa completamente una parete della stanza, proponendo – con ragguardevole sottigliezza – un'allusione critica alla volontà di dominio assoluto implicita non solo nel disegno delle uniformi ma pure nel saluto delle folle naziste in divisa.

Il pubblico completa lo spettacolo. Dapprima invitato a guardarsi (e a valutare il proprio aspetto) nello specchio situato all'ingresso del padiglione, poi, costretto a vivere la singolare esperienza di sentire l'opprimente presenza dell'assenza di colore.

Le tonnellate di stoffa nelle bobine da taglio, le file di maniche, gli strumenti di misura, i cartamodelli che ordinano ogni angolo della sala, appaiono come un nero incubo che dialoga con *Il latte dei sogni* che Leonora Carrington ha immaginato, a metà del xx secolo, anch'essa sottoposta a quella pressione intollerabile

e standardizzante applicata alla libertà dei corpi e delle persone.

Qui siamo di fronte ai resti di un gigantesco naufragio: quello del progetto di soggiogare tutte le volontà umane, tutte le individualità che compongono la nostra specie a un ordine rigido e prestabilito, a un'identità fissa e coerente, a una *meccanizzazione* radicale dell'umano riconoscibile nei gesti, nel taglio e disciplinamento dei capelli, ma soprattutto nelle divise che erano costretti a indossare: non solo soldati, ma anche operai dell'industria, personale di servizio, autisti, ufficiali d'ordinanza, studenti, tutti, senza eccezioni.

Goldwasser non è certo il primo né l'unico che ha pensato alla sartoria come strumento di omologazione. Pensiamo al *Filzanzug* (completo di feltro) di Joseph Beuys, o agli abiti grigi dei membri di American Utopia, l'ultimo progetto del musicista David Byrne. Però la decostruzione di Goldwasser genera nuove domande in termini di ruoli di genere legati alla moda e ai mestieri. Le donne sono state le sarte che hanno lavorato, durante secoli, per stilisti uomini e sono state le donne le destinatarie, le principali consumatrici e i bastioni di questa industria, che si basava sul concetto di *distinzione*. Tuttavia gli effetti della logica di dominio del patriarcato hanno colpito anche milioni di uomini che sono stati assoggettati a regole precise e discriminatorie. La creatività presente negli abiti disegnati da Leonora Carrington nei suoi dipinti era loro vietata: soldati, operai, poveri impiegati, cuochi e tanti altri.

In un nuovo contesto di crisi mondiale post-pandemia, di pericolo d'estinzione della nostra specie – che è l'unica in grado di estinguere tutte le altre, di estinguere tutto –, questa installazione ci mette a confronto con progetti passati e presenti che cercano di trasformare gli esseri umani in macchine infallibili, puntuali, ordinate, obbedienti, costruttrici e allo stesso tempo distruttrici di tutto ciò che non è utile o addomesticabile.

Lo scenario planetario è diventato ancora più complesso, i rifiuti dell'industria della moda inquinano i mari e milioni di lavoratori digitali e industriali non indossano più divise, sono disseminati in angoli lontani dalla cultura egemonica e vivono in condizioni che li condannano ad esistenze sempre più distanti dai prodotti che generano.

Persona di Gerardo Goldwasser ci invita a fare la storia. Invita a guardare con occhio critico il presente e a immaginare nuovi modi di essere persona in un futuro che percepiamo minacciato dalle nuove tecnologie omologanti e distruttive. Invita inoltre a riflettere sull'aspetto più oscuro della cultura dell'abbigliamento e con lo stesso gesto a immaginare modi nuovi e creativi per inserirsi come persona in un contesto di crisi in cui la meccanizzazione e le nuove tecnologie diventano sempre più disumanizzanti, più omologanti sotto i presupposti di un uso «efficace» di tutto ciò che ci circonda e coinvolge. Invita a osservare e pensare alla rappresentazione dei corpi e alle loro metamorfosi, ai dubbi che permeano le scienze, le arti e i miti del nostro tempo, ai legami distruttivi e instabili della specie umana con tutte le altre forme di vita, in bianco e nero come in quell'anonimo manuale di sartoria che Goldwasser ha ereditato dal nonno, senza dati di edizione.

A

abito completo grigio. David Byrne, leader della leggendaria band statunitense Talking Heads, è stato intervistato a metà del 2014 dalla rivista *Time*. Alla domanda sull'uso dell'iconico «completo grande» utilizzato nelle esibizioni dal vivo di *Stop making sense* (1984), ha risposto che pensò agli abiti come un mezzo per contrabbandare idee radicali sotto le spoglie del conservatorismo. Nel suo ultimo progetto, *American Utopia* (2017), costruito con un'estetica minimalista, ha ripreso l'idea, ma con un approccio più pragmatico: i costumi erano semplicemente il modo più diretto per garantire che tutti sul palco si assomigliassero. Per Byrne «la creatività è ciò che cresce attraverso le crepe di un ambiente controllato».

ascetismo. È la dottrina filosofica o religiosa che cerca di purificare lo spirito attraverso la negazione dei piaceri materiali.

astrazione geometrica. Nasce negli anni Venti come reazione all'eccessivo soggettivismo degli artisti figurativi, nel tentativo di prendere le distanze dalla pura emotività. Erede del Suprematismo e del Neoplasticismo, l'astrazione geometrica si è caratterizzata per l'uso di forme regolari. Con grande economia di risorse e precise strutture elaborate su principi razionali, aspirava a raggiungere l'universalità, eliminando ogni traccia autoreferenziale.

B

Boss, Hugo. Lo stilista tedesco Hugo Ferdinand Boss creò il suo laboratorio di sartoria a Metzingen nel 1923, in piena Repubblica

di Weimar, dedicandosi principalmente all'abbigliamento da lavoro, sportivo e antipioggia. La piccola fabbrica non stava funzionando e nel 1931 Boss decise di invertire la rotta. Si iscrisse al Partito Nazionalsocialista con il numero 508.889. Da quel momento in poi si dedicherà a tempo pieno alla realizzazione di uniformi per le truppe naziste con lo slogan «Uniformi con licenza del Reich». L'azienda arrivò ad avere 300 dipendenti, la maggior parte ebrei provenienti dai campi di concentramento.

Buchenwald. Fu uno dei primi e più vasti campi di concentramento in territorio tedesco. Restò in funzione dal 1937 all'aprile 1945 sulla collina di Ettersberg, vicino alla città di Weimar. Per commemorare il 50. anniversario della sua liberazione, gli artisti tedeschi Horst Hoheisel e Andreas Knitz hanno realizzato uno dei loro *anti-monumenti* o *monumenti negativi*: hanno installato all'ingresso del campo una lastra metallica a livello del suolo, all'aperto, sulla quale hanno inciso l'elenco delle nazionalità delle vittime. La lastra viene riscaldata giorno e notte, estate e inverno, alla temperatura del corpo umano: 37 gradi Celsius. I visitatori si inginocchiano a terra e sentono il calore del monumento con le proprie mani.

C

canone. Il concetto di canone (che deriva dalla parola greca *kanon*) indica una serie di norme che regolano i parametri di comportamento, autorità e bellezza ideale. È stabilito da una dinamica di inclusione/esclusione. Ha la pretesa di essere immobile, anche se cambia continuamente ed è oggetto di controversie. Sebbene la

sua origine sia religiosa (l'insieme delle scritture considerate sacre, naturalmente rivelate), è sempre stato controllato da coloro che occupavano una posizione di potere. Con un approccio femminista, Griselda Pollock propone di modificare il canone della storia dell'arte che ha stabilito un *pantheon* quasi sacro di «grandi maestri»: decostruire le fondamenta della sua struttura mitica operando controcorrente, invece di cercare di includere uomini e donne che, per la sua stessa concezione, esclude.

cassetto del sarto. In spagnolo, l'espressione «cajón de sastre» [cassetto del sarto] trova la sua origine dallo spazio che i sarti di solito avevano a disposizione sotto il tavolo per riporvi tutti i tipi di attrezzi del loro lavoro quotidiano: fili, aghi, ditali, ecc. Il dizionario della Real Academia Española registra due usi metaforici nel linguaggio colloquiale: «un insieme di cose diverse e disordinate» e «persona che ha nella sua immaginazione un gran numero di idee disordinate e confuse». Mauricio Rosencof ha intitolato così una sua serie di articoli giornalistici raccolti in un libro pubblicato nel 2005, un gesto che allude a quei significati ma è soprattutto – esplicitamente – un omaggio al padre, con il quale apprese il mestiere di sarto sin dall'infanzia: «Mio padre era un sarto. Lui diceva «de-sastre» [di-sastro] Invece io, a mia figlia, spiegavo che lui era il celebre sartino coraggioso». Isaac Rosenkopf era nato in Polonia ed emigrato in Uruguay nel 1931, in fuga dall'avanzata dell'antisemitismo in Europa. Mauricio Rosencof è stato uno dei leader del Movimento di Liberazione Nazionale (Tupamaros) e uno dei nove ostaggi torturati e tenuti prigionieri dalla dittatura militare uruguaiana dal 1972 al 1985.

cilindro di Ciro. Manufatto cilindrico di argilla cotta che contiene i decreti proclamati dal re persiano Ciro il Grande dopo la conquista di Babilonia, nell'anno 539 a.C. Sul cilindro il nuovo re, oltre a legittimare la sua conquista, libera gli schiavi, dichiara la libertà di culto e stabilisce l'uguaglianza razziale. Trovato nel 1879 tra le rovine di Babilonia in Mesopotamia, l'attuale Iraq, il cilindro di Ciro è considerato la prima dichiarazione dei diritti umani.

costumi di scena. Un insieme di capi che costruisce un significato, che può essere lo stile di una persona o la caratterizzazione del tempo e del luogo di una produzione cinematografica o teatrale. Il termine, fondamentale nel mondo dello spettacolo e delle arti audiovisive, è indissolubilmente legato alla costruzione di persone (o personaggi). È anche il nome dato alla stanza in cui vengono effettuate queste trasformazioni del modo di apparire al fine di partecipare a uno spettacolo, per acquistare o cambiarsi abiti, o per indossare le divise in eventi sportivi o militari.¹

Cragg, Tony. Scultore britannico nato a Liverpool nel 1949. Alla costante ricerca di nuove relazioni tra le persone e il mondo materiale, realizzò le sue prime opere utilizzando tecniche semplici come l'accumulazione, la divisione o la frantumazione dei materiali. Il suo lavoro non imita la natura o il modo in cui ci vediamo, ma si occupa invece del perché ci vediamo nel modo in cui ci vediamo.

1 In spagnolo la parola «vestuario» significa sia «costume di scena» che «spogliatoio» (N. d. T.).

cultura del vestire. Nelle società moderne, soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento, la riduzione dei prezzi e la diffusione del «vestito buono» (precedentemente riservato alle élite aristocratiche) ha generato un fenomeno che è stato caratterizzato come sistema moda da studi teorici contemporanei come quello di Valerie Steele. La standardizzazione delle misure del corpo, l'invenzione e la diffusione delle macchine da cucire, la comparsa dei grandi magazzini, la pubblicità sulla carta stampata, hanno contribuito a un'enorme diffusione della moda e della retorica del valore del nuovo, nonché alla paradossale popolarità del consumo di mode «esclusive». L'adesione planetaria ai parametri della moda europea ha significato un processo di modernizzazione e normalizzazione in cui il modo di vestire ha contribuito alla costruzione e all'esibizione dei corpi secondo precise norme di differenziazione sessuale e comportamentale di genere e di classe, garantendo la riproduzione di un ordine sociale rigidamente uniformato.

D

ditale. Nora Hochbaum, direttrice del Parque de la Memoria a Buenos Aires, ricorda che i suoi nonni Salmen e Rebeca nel 1935 emigrarono dalla Polonia, verso Buenos Aires, con due bambini piccoli: Moisés e Isaac, di nove e sei anni. Nonno Salmen era un sarto e i suoi figli impararono il mestiere fin da piccoli. Entrambi i figli cucirono fin dall'infanzia specializzandosi nella confezione di pantaloni. Come nelle tipiche famiglie di immigrati ebrei, decisero che un figlio avrebbe studiato. La sorte di «mio

figlio il dottore»² toccò a Isaac, il padre di Nora, che ci mise undici anni per finire l'università, giacché nel frattempo continuava a cucire e ad aiutare il fratello nella sartoria di famiglia, nel quartiere La Paternal, che si era espansa e godeva di un certo successo. Nonno Salmen era morto giovane, all'età di 45 anni, di appendicite. Isaac si specializzò in ginecologia e ostetricia e decise di inventare e implementare un ditale chirurgico nelle sue operazioni perché non poteva spingere l'ago senza ditale.

dittatura militare. Forma di governo autoritario in cui le istituzioni esecutive, legislative e giudiziarie sono controllate dalle forze armate, impedendo l'esercizio democratico dei suoi cittadini. Una delle caratteristiche comuni ai governi militari è l'istituzionalizzazione dello stato d'emergenza, attraverso il quale vengono eliminate tutte le garanzie legali (diritti civili, politici e persino sociali) che tutelano le persone dagli abusi dello Stato.

E

«El hombre del mameluco» [l'uomo in tuta da lavoro]. Nel 1969 José Carbajal, el Sabalero, pubblicava il suo primo album intitolato *Canto popular*, nome che tempo

2 *M'hijo el doctor*, (1903) è il titolo di una *pièce* teatrale del drammaturgo uruguayano Florencio Sanchez (1875-1910) centrata sulla strategia di molte famiglie umili, spesso immigranti, di far studiare i figli all'università come strumento di mobilità sociale che avrebbe permesso alle nuove generazioni di godere di prestigio e di una vita economicamente stabile (N. d. T.).

dopo, a metà degli anni '80, definirà il movimento formato da musicisti raggruppati attorno a ritmi dalle chiare radici folk e alle canzoni di protesta e in forte opposizione alla dittatura militare. «El hombre del mameluco», la penultima traccia del disco, evoca l'universo delle lotte operaie nella fabbrica tessile di Juan Lacaze, sua città natale.

E all'improvviso, il previsto:
qualcosa di blu sale fino in cima.
sono tutte le tute da lavoro
che corrono come la brezza,
e vengono da ogni parte
e la bugia è finita
e vanno o muoiono cantando,
ciascuno valuta la propria vita.

F

fallimento sudamericano. *A story of deception* è stato il nome che Francis Alÿs diede ai risultati di un suo progetto realizzato tra il 2003 e il 2006 con Olivier Debrouse e Rafael Ortega e che consisteva nel visitare le pianure sudamericane (Pampa e Patagonia) percorrendo i passi delle narrazioni del XIX secolo sui cacciatori erranti che inseguivano i nandù camminando per grandi distanze. Non trovò nessun nandù. L'opera, una raccolta di scritti, documenti, foto e alcuni disegni, fu esposta al MALBA di Buenos Aires, ma l'elemento centrale di quella mostra era un affascinante film in 16 mm, un *loop* muto di due minuti registrato da un'auto in movimento lungo un'autostrada senza fine. Un miraggio causato dal calore offusca l'orizzonte e lo fa svanire a mano a mano che lo spettatore si avvicina, continuamente. Quest'opera, forse la più severa fra le metafore di Alÿs sull'inutilità dello sforzo umano, aprì e diede il nome

alla sua mostra retrospettiva alla Tate Modern di Londra nel 2010 e al MoMA nel 2011. *A story of deception* è stato tradotto in spagnolo come *Storia di una disillusione*, ma *deception* non significa esattamente 'disillusione', bensì 'inganno' (illusione) e anche 'delusione' (disillusione). Forse lì trovò una metafora più grande: un sublime fallimento. L'inganno può essere pensato come un *topos* relativo alla percezione, da parte dei primi viaggiatori europei, di quelle pianure sudamericane. Inganno, paura, inquietudine.

figlio di un sarto. Roberto Jacoby, artista argentino con una notevole e stabile carriera concettuale e critica dagli anni '60 – con azioni come *Mao y Perón un solo corazón* [Mao e Perón un solo cuore] (con Oscar Masotta al Central Park di New York nel 1967) e *Tucumán arde* (nel 1968) – ad oggi – la sua retrospettiva *El deseo nace del derrumbe* [Il desiderio nasce dal crollo] (al Museo Reina Sofía di Madrid nel 2011) –, ricorda così la sua esperienza di figlio di un sarto: «Dicendo figlio di un sarto, si capisce subito gran parte della mia vita. Dopo essersi opportunamente esiliato dalla Germania e prima di arrivare in Argentina, mio padre studiò per tre anni come tagliatore ad Amsterdam. Grazie a questa conoscenza pratica, riuscì a trovare lavoro prima di suo padre, un ingegnere chimico che finì per vendere pigmenti industriali. Mia madre era una sarta riparatrice, un'altra professione estinta da tempo. Sembra inventato, ma le piastre venivano riscaldate con il carbone, con il pericolo di rovinare i tessuti o di bruciare l'intero laboratorio, dove tra l'altro vivevamo. All'inizio degli anni Cinquanta mio padre iniziò a studiare disegno per realizzare bozzetti. Visto che a me piaceva disegnare fumetti, mi mandò dal suo stesso maestro, un vecchio che

scuoteva il bastone quando non copiavamo bene i fregi di gesso o le calle fresche. Oggi guardo quegli acquerelli e non posso credere di averli dipinti quando avevo nove o dieci anni. È stato un viaggio di non ritorno nel mondo immateriale dell'arte.

Filzanzug. Abito in due pezzi composto da giacca e pantaloni in feltro crudo grigio prodotto dall'artista tedesco Joseph Beuys nel 1970. Realizzato su misura per il proprio corpo – in edizione multipla –, sottolinea l'importanza e le proprietà isolanti del materiale come parte integrante del concetto di opera.

G

genere. Categoria identitaria attorno alla quale vengono organizzati i parametri di comportamento, aspetto e sensibilità di ogni persona. A partire dalla fine del xx secolo, il concetto di *genere* è stato adottato dai movimenti femministi per snaturare le differenze attribuite ai sessi e insistere sulla qualità fondamentale sociale e relazionale di queste distinzioni. Joan Scott propone di considerarla come una forma primaria di relazioni significative di potere.

geometria. Nel 1849 Ramón Arnau y Corbera pubblicò il *Manuale di sartoria teorico-pratico basato su regole fisse*, che include nozioni di geometria, concetti generali e precise linee guida per la realizzazione degli abiti: «Il tessuto su cui deve essere tagliato un abito è per l'artista una lavagna dove il suo occhio tratterà e risolverà una parte dei problemi che lo condurrà all'esattezza».

Green tea. Dipinto realizzato da Leonora Carrington poco dopo il suo arrivo a New York nel 1941. Conosciuto anche come *La dame ovale*, rappresenta un'imponente figura femminile avvolta in una coperta bianca e nera, con un diadema (simbolo del potere reale e della sovranità) sul capo e situata al centro di un cerchio magico, al di fuori di un giardino recintato.

I

immagine. Le immagini visive sono artefatti complessi, polisemici, irriducibili a qualsiasi discorso. Hanno un proprio corpo e rimandano sempre a un'emozione, a volte non legata manifestamente ai loro significati. Nel 1969 Harun Farocki girò *Fuoco inestinguibile* (*Nicht loschbares Feuer*), un potente richiamo contro l'uso del napalm nella guerra del Vietnam. Secondo Farocki era necessario trovare un modo di mostrare che trascendesse la vittimizzazione e riuscisse a generare una riflessione nello spettatore, senza diventare un qualcosa di astratto; eludere l'esposizione diretta della violenza, contrapponendovi un'altra immagine. In una scena cruciale, dopo aver letto la testimonianza di Thai Binh Dan davanti al Tribunale Internazionale per i Crimini di Guerra a Stoccolma, Farocki prende una sigaretta accesa con la mano destra e se la spegne sull'avambraccio sinistro. Voce fuori campo: «Una sigaretta brucia a 200 gradi. Il napalm brucia a 1700 gradi».

Iriarte, Alfredo. Artista uruguayano che vive nel quartiere La Boca, a Buenos Aires. Attore, burattinaio, *murguista*,³ scenografo, clown, intagliatore, soprattutto produttore di maschere, è ampiamente conosciuto nel Río de la Plata e nel mondo per le caratterizzazioni acute e sensibili che personifica nelle sue maschere. Ha collaborato per decenni con il teatro vocazionale Catalinas Sur di Buenos Aires e con la murga uruguayana Agarrate Catalina. *Persona. Es preciso aparentar lo real* [Persona. Si deve apparire reali]: questo il titolo del documentario realizzato nel 2017 da Delfina Romero Feldman che raccoglie le idee e gli insegnamenti di questo maestro della simulazione. «Molte volte quello che accade con il gioco della maschera – dice – è che ciò che uno pensa che sia nascosto si rivela. La maschera rivelachi sei, come sei, cosa fai».

iuta. È una fibra resistente, simile al lino e alla canapa, che viene estratta da arbusti che crescono principalmente in India e Bangladesh (*Corchorus capsularis* e *Corchorus olitorius*). Fin dall'antichità è stata utilizzata nell'abbigliamento, soprattutto per realizzare le suole dei sandali, data la sua leggerezza e resistenza. Nonostante sia comune vederla in corde e imballaggi, in Uruguay viene utilizzata fin dal XIX secolo per la suola delle espadrillas, una calzatura fresca e leggera nata come capo essenziale per i lavoratori rurali e divenuta di moda

nel XX secolo. Introdotta dai lavoratori baschi, oggi è rivendicata come materiale ecologico naturale e seducente dai grandi marchi che la utilizzano nelle calzature e nell'abbigliamento di lusso.

J

jeans. I pantaloni realizzati in serie con tessuto rustico e resistente chiamato denim o jeans (*blue jeans* in inglese, *vaqueros* in spagnolo) furono inventati nel 1871 da Jacob Davis e Levi Strauss & Co per essere usati dai minatori. Adottati come moda per adolescenti dal 1950, sono ancora oggi il capo più diffuso al mondo. Sono anche una delle principali cause di inquinamento ambientale. Nel suo intero ciclo di vita, un solo paio di pantaloni denim utilizza circa 11.500 litri d'acqua, genera 32 chili di anidride carbonica e 10 chili di coloranti e sostanze chimiche, numeri che moltiplicati per gli oltre 1.000 milioni di unità che vengono prodotte ogni anno nel mondo si tradurrebbero in circa 11.500 milioni di litri di H₂O, 32.000 chili di CO₂ e 10.000 di coloranti. Questi dati provengono da un noto studio dell'Agenzia Francese per il Controllo dell'Ambiente e dell'Energia (Ademe), condotto su un unico paio di pantaloni realizzati in tessuto denim da 666 grammi, prodotti con un metro e mezzo di tela, con un ciclo di vita di quattro anni e lavato ogni tre utilizzi.

K

³ La murga è una forma di teatro satirico di strada che coinvolge musica, danza e recitazione. Nacque in Uruguay agli inizi del XX secolo, nel contesto del carnevale, ed è stata recentemente introdotta in altri paesi sudamericani, soprattutto in Argentina (N. d. T.).

Kamataka. Stato nel sud-ovest dell'India dove le grandi multinazionali dell'industria tessile occidentale hanno aperto le loro fabbriche di produzione d'abbigliamento. I marchi più costosi e di successo del mondo della

moda hanno costruito lì i loro laboratori per pagare salari estremamente bassi – inferiori al salario minimo in India che è di 417 rupie (meno di 5 euro) al mese – a quasi mezzo milione di lavoratrici e lavoratori tessili che vivono in condizioni di miseria estrema, secondo un rapporto del Worker Right Consortium con sede a Washington, D.C.

L

Latte dei sogni. Quaderno di lavoro composto da storie e disegni realizzati da Leonora Carrington a metà degli anni Cinquanta che l'artista leggeva di notte ai suoi figli. Femminista della prima ora e rappresentante indiscussa del movimento surrealista internazionale, il titolo del libro sembra alludere a due azioni vitali concrete: alimentare e far addormentare.

M

mancino. Poco più del 10% della popolazione mondiale nasce con una lateralità diversa dalla maggioranza, con miglior capacità e tendenza ad utilizzare la parte sinistra del proprio corpo. Le cause di questo predominio dell'emisfero destro del cervello in una parte dell'umanità, fenomeno abbastanza stabile nel tempo, sono ancora sconosciute. Storicamente i mancini sono stati stigmatizzati e discriminati; fino a tempi molto recenti venivano costretti a scrivere con la mano destra e l'esercizio di molte attività e professioni era loro proibito. Fin dall'antichità il sinistro era il lato oscuro, quello del male, dell'errore, del peccato e dell'inferno. Ancora oggi ci sono grandi difficoltà per i mancini, derivate dal

fatto che oggetti, strumenti e attrezzi sono pensati per destrimani. L'aggettivo «zurdo» [mancino] è sempre stato usato in modo dispregiativo, anche per definire la militanza nei partiti di sinistra.

manuali di sartoria. Nel 1529 l'artista tedesco Christoph Weiditz realizzò una serie di disegni a penna, colorati a mano con acquarelli, tempera e inchiostri metallizzati oro e argento, in cui l'abito è l'oggetto di studio. Vi sono raccolti accuratamente i capi e gli accessori che costituivano i modi di vestire delle diverse regioni europee. Conosciuti come *Codici dei vestiti* o *Trachtenbuch*, sono conservati a Norimberga, nel Museo Nazionale Tedesco, con la segnatura Hs. 22474. Cinquant'anni dopo e nell'arco di quasi un secolo e mezzo, furono pubblicati in Spagna i primi sette trattati di sartoria sotto il titolo generico di *Geometría y traza* [geometria e modello]. Il primo manuale di questa serie fu pubblicato da Juan de Alcega a Madrid nel 1580 e l'ultimo da Juan de Albayceta nel 1720.

maschera palladiana. La Basilica di Vicenza è un edificio rinascimentale ubicato in Piazza dei Signori, originalmente concepito come sede del governo. Una parte dell'edificio fu distrutta nel XVI secolo e nel 1549 il consiglio cittadino incaricò Andrea Palladio di ricostruirla. Con magistrale mossa e per rafforzare la struttura esistente, Palladio aggiunse un loggiato marmoreo, formato da archi su colonne, che circonda l'antico edificio e nasconde così l'originario disegno gotico.

massimo utilizzo. Nella sartoria, il presupposto del «massimo rendimento, minimo spreco» è rigorosamente seguito attraverso la distribuzione razionale

delle serie di modelli che compongono un capo. Quando si disegnano i tavoli da taglio, i modelli vengono disposti con cura uno accanto all'altro, in una sorta di *horror vacui* dove anche il più piccolo spreco è considerato un errore.

mémoire collective. Nel 1925 il sociologo francese Maurice Halbwachs crea le basi per una sociologia della memoria e crea il termine *memoria collettiva*, prodotto della doppia relazione tra l'individuo – che ricorda collocandosi nel punto di vista del suo gruppo sociale – e il gruppo sociale – che costruisce interattivamente un ricordo palesato solo nei ricordi individuali –. Secondo il ricercatore Gabriel Peluffo Linari, «da allora, quest'idea ha attraversato molteplici versioni e interpretazioni nel campo delle scienze sociali e delle pratiche politiche, ma in generale c'è stata una tendenza a riconoscere che la memoria sociale è una costruzione di alcuni gruppi di potere e, quindi, non costituisce un'entità istituita una volta per sempre, bensì si trova in un processo permanente di trasformazione e ricostituzione che rivela gli usi della memoria, cioè gli interventi effettuati su alcuni ricordi del passato collettivo, al fine di costruirvi sopra un modello di memoria utile ai gruppi che lottano per raggiungere l'egemonia».

mestiere. I mestieri hanno sostenuto la specie umana sin dal suo inizio; la caccia, la pesca e il lavoro agricolo sono i più antichi. Tutti implicano abilità e sforzo fisico, nonché creatività mentale e disposizione comunitaria. La loro caratterizzazione sociale e il loro valore sono cambiati nel corso della storia, sebbene siano stati

tradizionalmente sottovalutati in comparazione con altre attività intellettuali e artistiche, dato il loro vincolo al lavoro fisico e alla manualità. Detta questione è al centro della riflessione di Richard Sennett nel suo *L'uomo artigiano* (Milano, Feltrinelli, 2008), dove esamina le false linee di divisione che le società occidentali hanno tracciato fra mano e testa, pratica e teoria, artigiano e artista.

misure. I primi sarti svilupparono complessi sistemi di misurazione dei corpi, segreti di laboratorio che si tramandavano da maestro ad apprendista. Nel XVIII secolo i sarti iniziarono a creare sistemi di taglio. Nel 1769 François-Alexandre-Pierre Garsault inserì nel suo manuale di sartoria *Art du tailleur* la striscia di carta con cui prendeva le misure fino a quando, nel 1795, si introdusse in Francia il sistema metrico. Al metro da sarto si sommarono il compasso, il righello e la carta da lucido per produrre sistemi di misura che furono utilizzati per tutto il XIX secolo. Questi sistemi, in combinazione con l'invenzione della macchina da cucire nel 1790, cambiarono per sempre l'industria tessile. Le uniformi militari dovevano essere realizzate in gran numero, quindi l'industria dell'abbigliamento imparò ad essere efficace ed efficiente nella produzione di massa. Furono presto seguiti da produttori di abbigliamento civile e nacquero così indumenti di serie RTW (*ready to wear*). In quel periodo furono aperti anche i primi grandi magazzini, dove c'erano sarti che lavoravano 24 ore su 24. La sartoria su misura, però, rimase la favorita da chiunque potesse permettersela, e divenne segno di distinzione e potere economico.

Il fascino dell'abito sartoriale rimane immutato: un capo unico per ogni persona.

moda. Il fenomeno della moda come sistema di significati che coinvolge la costruzione dell'apparenza, il seguire le tendenze e, paradossalmente, la distinzione come componente fondamentale, ha ricevuto negli ultimi decenni un'attenzione straordinaria da parte delle più diverse discipline. Nel 1967 Roland Barthes pubblicò *Sistema della moda* analizzando, a partire da una ricerca condotta tra il 1957 e il 1963, discorsi e immagini sulla moda nei periodici (quella che chiamava *moda scritta*), secondo una prospettiva semiologica. Dal 1997 si pubblica la rivista specializzata *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* (Routledge), una tra le tante pubblicazioni dedicate agli studi sulla moda da prospettive storiche, sociologiche e antropologiche, teatrali e cinematografiche, letterarie e di cultura visiva. A Buenos Aires, Marcelo Marino dirige la collezione Fashion Studies della casa editrice Ampersand, che ha pubblicato e tradotto una serie di titoli importanti e definisce così il suo campo di studio: «[...] gli aspetti materiali della moda, le pratiche del vestire e la sua socialità, le relazioni con il corpo, con la sessualità, con la politica e il suo dialogo con la cultura visiva e con l'ambito letterario».

Morandi, Giorgio. Pittore nato a Bologna nel 1890. Dopo essersi allontanato dai movimenti d'avanguardia, trovò negli oggetti che lo circondavano il *fil rouge* di una poetica assolutamente personale, silenziosa e apparentemente immobile, percorsa da sottili cambi di luce e minime

variazioni cromatiche. Col passare degli anni tese a una progressiva riduzione dei temi e ad un'estrema depurazione tecnica, pennellate morbide e uso del bianco titanio, arrivando ad una pittura quasi astratta. In un'austera intervista data a *Voice of America* nel 1955, dichiarò: «Penso che non ci sia nulla di più surreale, nulla di più astratto del reale».

N

Nandù. Classificato da Linneo nel 1758 come *Rhea americana*, il nandù è l'uccello più grande d'America. È un uccello corridore che non può volare. Impressionò molto i primi conquistatori europei che lo confusero con lo struzzo africano. Furono colpiti anche dal modo in cui venivano catturati: inseguendoli instancabilmente fino a sfinirli. Le sue piume sono grigie e nere. Sono usate tradizionalmente per fare piumini per spolverare, ma erano presumibilmente quelle indossate dalle popolazioni indigene, anche se nelle illustrazioni del XIX e XX secolo era comune presentarli con piume multicolori, rare in Uruguay. Un esempio è l'immagine di Tabaré che, per gran parte del XX secolo, ha illustrato le copertine dei quaderni di scuola uruguaiani.

Nera storia della donna bianca. Breve testo su una donna che si veste a lutto e il cui cambiamento d'abito le fa piangere lacrime dai colori vivaci, in una frase in cui ogni parola occupa una riga, alla maniera di un calligramma. Scritto da Leonora Carrington, c. 1950, fa parte del volume di racconti *Il latte dei sogni*.

No (1). Idea Vilariño (1920-2009) pubblicò nel 1980 una serie di brevi poesie scritte nel corso della sua vita sotto l'enigmatico titolo *No*. Molti crebbero che fosse un'evoluzione verso la negazione e il silenzio, ma Idea vi vedeva una lotta tra due pulsioni vitali. L'attaccamento alla vita risiederebbe proprio nel «dire no» che si legge nel primo verso della prima poesia, che apre la prima edizione.

No (2). Il plebiscito del 1980 – popolarmente noto come *voto del No* – si tenne in Uruguay a novembre di quell'anno e fu indetto dal governo militare con l'obiettivo di modificare la Costituzione e, in un certo modo, legittimare la dittatura. Il progetto di legge fu bocciato dalla popolazione con il 56 % dei voti e innescò il successivo processo di apertura democratica.

nudo. Il corpo umano, maschile e femminile, materiale e spirituale, spazio di vita e di morte, base dell'intelletto e delle passioni, ha da sempre, o per lo meno fin da Apelle, occupato un posto centrale nelle arti, in quella cultura che abbiamo imparato a riconoscere come occidentale. Il nudo femminile, soprattutto, era ed è sinonimo di belle arti. Considerato il punto più alto del mestiere di pittori e scultori, oggetto di battaglie e dibattiti (probabilmente fra i più vivaci), il nudo rimase un genere determinante dell'attività artistica almeno fino all'inizio del XX secolo. Sul corpo nudo si tracciarono ripetutamente i confini, sempre imprecisi, però netti, tra il decoroso e l'osceno. E si trasformò nella fortezza più intensamente assediata dagli artisti d'avanguardia dell'Ottocento. Furono loro che lavorarono in quella zona a rischio, disegnarono peli dove non dovevano esserci, registrarono pose che trasgredivano norme tacite e sfidarono le

convenzioni con cui, nelle parole di Sir Kenneth Clark, si veste un corpo svestito per trasformarlo in nudo. O in un *nudo*⁴ – facendo appello all'italiano, lingua madre dell'arte –. Le battaglie di Courbet e Manet a Parigi divennero canoniche nella storia dell'arte moderna, ma ve ne furono molte altre dentro e fuori d'Europa; per esempio, Eduardo Sívori con il suo *Despertar de la criada* [il risveglio della cameriera] in Argentina. Il nudo artistico invita a nuove riflessioni in un mondo sovraffollato di corpi spettacolari, manipolati da artifici tecnologici e chirurgia estetica, costantemente in mostra in vetrine commerciali, mezzi audiovisivi e pubblicità.

O

opera. I costumi sono una componente fondamentale dello spettacolo operistico: la loro funzione creativa risiede nel differenziare i personaggi secondo il luogo e il tempo del melodramma, enfatizzando le loro caratteristiche e rendendoli inconfondibili visti da lontano. Nel corso della sua storia, grandi artisti hanno realizzato questi disegni e oggi molti teatri d'opera non solo mantengono i propri laboratori di confezione dei costumi, ma hanno anche aperto musei con i costumi e gli abiti storici più notevoli. Fin dai suoi esordi, nel XVII secolo, la città di Venezia fu un centro fondamentale per la creazione e la diffusione dell'opera, in principio in occasione di feste e ricevimenti in palazzi come il Mocenigo, dove Monteverdi presentò in prima assoluta le sue prime

4 *Nudo* in spagnolo significa «nodo».

composizioni (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e *Proserpina rapita*). La prima sala dedicata al teatro musicale con biglietto a pagamento fu il Teatro San Cassiano, a Venezia, nel 1637. Ben presto furono inaugurate altre 16 sale e Venezia divenne la città dell'opera per eccellenza. Nel 1790 fu inaugurato La Fenice, il teatro dove vennero rappresentate le opere più importanti fino al 1836, quando fu distrutto da un incendio. Ricostruito due volte (l'ultimo incendio risale al 1987), rimane uno dei teatri d'opera più importanti del mondo. Fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, l'interazione tra letteratura, arti visive e musica nella costruzione di un vasto pubblico o di comunità immaginarie basate sul melodramma operistico ha svolto un ruolo importante nelle narrative della fondazione delle nazioni americane. È il caso di *Tabaré*, il poema di Juan Zorrilla de San Martín, fondamentale opera di educazione sentimentale in Uruguay dal XIX secolo, che ha dato origine a quattro opere, non solo nel suo paese, ma anche in Argentina, Messico e Spagna.

P

pensiero unico. Nel gennaio 1995 Ignacio Ramonet pubblicò un famoso editoriale su *Le Monde Diplomatique* in cui alludeva criticamente al panorama ideologico post caduta del muro di Berlino. Secondo Ramonet, l'economicismo neoliberista era diventato il pensiero egemonico e monopolizzava tutti i forum accademici e intellettuali. Il termine raggiunse una grande diffusione nella sinistra e nei movimenti anti-globalizzazione che vi trovarono un mezzo per riunire in un'unica espressione l'insieme di sottintesi, paradigmi e presupposti che impedivano il dibattito ideologico.

persona. Dal latino *persōna*, 'maschera indossata da un attore'. Apparentemente, la parola ha origine nel verbo *personare*, che significa 'suonare' o 'far suonare' 'attraverso' (per), e si riferisce all'amplificazione della voce dell'attore per mezzo di un boccaglio presente nelle maschere usate nel teatro greco. Il concetto di persona esprime l'unicità di ogni individuo della specie umana, designando un essere specifico, sia nei suoi aspetti fisici che psichici, definendone così il suo carattere unico e irripetibile.

proporzione. È la relazione di corrispondenza tra le parti e il tutto. Fin dall'antichità è stata identificata una proporzione *divina* e perfetta, sia nelle forme naturali che nelle creazioni umane: il numero aureo o sezione aurea, che per Euclide si ha «quando l'intera retta sta alla parte maggiore così come la maggiore sta alla minore». Da allora è stata oggetto di ogni tipo di speculazione matematica ed estetica. Si trova alla base dell'universalismo costruttivo di Joaquín Torres García.

Q

Querini Stampalia, Fondazione. Fondata a Venezia nel 1869 per volontà del conte Giovanni, ultimo discendente dei Querini Stampalia, con lo scopo di fomentare la produzione culturale basata sullo studio del proprio patrimonio storico e museografico. La sua imponente biblioteca conta più di 350.000 volumi, tra opere antiche e libri moderni. Vi è conservato il manoscritto originale de *Il libro del sarto*, unico antecedente conosciuto della serie di trattati di sartoria pubblicati in Spagna intorno al 1580. Datato tra il 1548 e il 1579,

Il libro del sarto è un'opera eccezionale elaborata da due generazioni di sarti milanesi; una collezione di tavole e stampe colorate a mano raffiguranti modelli e bozzetti maschili e femminili, usate come quaderni di lavoro.

R

ricordare. *Amarcord* (1973), scritto e diretto da Federico Fellini, con sceneggiatura dello stesso Fellini e Tonino Guerra, è un film franco-italiano girato nella natia Rimini del regista. Nella lingua romanza della regione, 'a m'arcòrd' significa 'io mi ricordo'. È un film sulla memoria nell'Italia fascista degli anni 30, su ciò che c'è di universale nel particolare, su come i ricordi di una sola persona possano trasformarsi in memoria collettiva e universale.

rinuncia. «Non c'è posto per l'arte quando i civili muoiono sotto il fuoco dei missili, quando i cittadini ucraini si nascondono nei rifugi, quando i manifestanti russi vengono messi a tacere», ha dichiarato il curatore Raimundas Malašauskas insieme agli artisti russi Alexandra Sukhareva e Kirill Savchenkov nella sua lettera di rinuncia a rappresentare il suo paese alla 59. Biennale d'Arte di Venezia.

S

sarta. Professionalmente o come lavoro domestico, il mestiere di sarta è stato per più di due secoli un importante strumento di promozione sociale per donne, uomini e bambini degli strati più bassi della società, come supporto per i nuclei familiari e

strumento di lavoro (sfruttato o meno) delle donne. Quanto costa essere ben vestiti? Questa domanda, poco frequente negli studi sulla moda e sull'abbigliamento, viene posta da María Isabel Baldasarre nella sua acuta riflessione sui significati del vestire a Buenos Aires tra il XIX e il XX secolo. «Essere ben vestito era essere onesto, degno di fiducia, una brava persona...» e per questo – specialmente nelle classi popolari – le sarte erano agenti determinanti, anche se raramente citate come tali.

sarto. Il mestiere del sarto (dal latino *sartor*, 'colui che ripara o rammenda gli abiti') nacque nel medioevo in ambito militare, quando sorse la necessità di tagliare e cucire abiti di lino attillati affinché i soldati li indossassero in battaglia, sotto le cotte di maglia. A partire dal XII secolo la corporazione dei sarti (*tailors* in inglese, parola derivata dal verbo francese *tailler*, 'tagliare') era una delle più potenti delle città europee, con la rigorosa esclusione delle donne sarte. Tuttavia, le tradizioni di quasi tutte le culture antiche attribuiscono alle donne la creazione dell'arte di filare, tessere e cucire i tessuti. Le dee Iside in Egitto, Aracne tra i Lidi, Minerva in Grecia, la moglie di Manco Capac, primo figlio del Sole, nell'impero Inca erano venerate come loro inventrici e sono state principalmente donne le sarte che, a lungo in schiavitù, si sono occupate di filare, tessere e confezionare abiti per entrambi i sessi. Dal XIX secolo in avanti le donne sono state anche le principali destinatarie di capi di abbigliamento di lusso e dell'industria della moda.

Tabaré. È un poema tragico scritto dall'uruguaiano Juan Zorrilla de San Martín durante più di dieci anni passati fuori dal suo paese, tra il Cile e l'Argentina. Pubblicato per la prima volta nel 1888, fu ristampato e tradotto innumerevoli volte sia in America che in Europa. Sebbene sia una pietra fondativa dell'*educazione sentimentale* della problematica identità nazionale dell'Uruguay, la sua straordinaria e immediata accoglienza americana ed europea lo colloca ben oltre i limiti della nazione uruguaiana. Le prime edizioni di *Tabaré* non avevano illustrazioni al loro interno, ma sfoggiavano una lussuosa copertina dove appariva l'eroe nudo e solo, trafitto dalla spada del conquistatore, con arco e frecce al fianco, rappresentato come un indiano d'America con un copricapo di piume in un paesaggio di palme (elemento americano inconfondibile). Lì e in tutte le immagini e illustrazioni successive, Tabaré appare come il martire solitario di una razza estinta, simbolizzata visivamente dalla sua nudità e da un improbabile copricapo colorato. La copertina provoca una *lamentatio* in cui il poeta invita il lettore a commiserare un personaggio che solo lui e la natura piangono.

testimone. La figura del testimone significa garanzia di verità, anche quando si fa riferimento a materiali collocati in luoghi strategici per misurare il danno o la resistenza delle strutture edilizie. È anche colui che offre testimonianza di qualcosa a cui ha assistito, che ha vissuto, che ha ascoltato, con onestà e consapevolezza. La figura del testimone è essenziale affinché un reato diventi di pubblico dominio ed essenziale per sanare il trauma delle vittime.

uniform(izz)azione. Uniformare è rendere uguali o equivalenti tutte le parti di un insieme, eliminare le differenze, omogeneizzare. Nell'ambiente scolastico l'uso delle uniformi aiuta a nascondere le differenze di classe e di *status* sociale favorendo l'uguaglianza e le pari opportunità. Negli eserciti si usa affinché i soldati si riconoscano in battaglia come appartenenti allo stesso gruppo e mettano da parte i propri sentimenti fomentando l'obbedienza o l'adesione a una causa comune. Nelle fabbriche, protegge l'economia di lavoratori e imprenditori eliminando le distrazioni ed evitando l'usura degli indumenti personali. Le uniformi trasformano le persone in elementi di un insieme che le racchiude e le supera e il cui disegno non gli appartiene.

uomo medio. L'idea di uomo medio (*l'homme moyen*), elaborata dall'astronomo, matematico e naturalista belga Adolphe Quetelet (1796-1874) è il risultato dell'articolazione di una serie di cause fisiche, morali e intellettuali che restano costanti in certi momenti storici e in certi luoghi geografici, in modo tale che esistono *uomini tipo* o modelli diversi a seconda delle diverse società. Questa apparente variabilità del tipo rimandava, secondo Quetelet, a un'unica certezza: quella dell'esistenza di una completa regolarità e costanza nella ripetizione dei più svariati fatti sociali. Quetelet si propose di spiegare questa regolarità tramite l'osservazione non solo delle forme fisiche — come l'altezza, il peso, le dimensioni del torace — ma anche di comportamenti come il delitto, l'omicidio, il suicidio e la follia.

V

***Viento del Uruguay* [vento dell'Uruguay].**

Nel 1989, il documentarista svizzero Bruno Soldini ha realizzato il film *Vento dell'Uruguay*, tratto dal libro *Los albañiles de Los Tapes* [i muratori de Los Tapes] dello scrittore uruguayano Juan José Morosoli (1899-1957). Secondo Juan Carlos Onetti «la radice del libro sta nell'infanzia di Morosoli. Suo padre, un emigrato svizzero che aveva cercato nel paesaggio di Minas l'estensione delle montagne della sua terra natale, era un muratore di professione e diresse i lavori del cimitero di Los Tapes». La solitudine dell'uomo di campagna, il prepotente potere del paesaggio e i mestieri in via di estinzione sono alcuni dei suoi temi principali.

violenza. Georges Didi-Huberman scrisse nel 2010 l'«enorme» saggio *Come aprire gli occhi*, dove riflette sulla responsabilità etica nell'uso delle immagini: «Alzare il proprio pensiero al livello della rabbia (la rabbia provocata da tutta la violenza che esiste nel mondo, quella violenza a cui ci rifiutiamo di essere condannati). Elevare la propria rabbia al livello di un compito (il compito di denunciare quella violenza nel modo più calmo e intelligente possibile)».

W

***Whisky* (2004).** Film uruguayano diretto da Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll che mette in scena il lavoro di sartoria meccanica, ripetitiva e tradizionale di capi standardizzati (calze) nel contesto della storia della riunione dei due fratelli Koller, figli di un ebreo polacco emigrato a Montevideo. Entrambi hanno ereditato il mestiere dal padre, ma uno dei due è

rimasto a capo del laboratorio familiare mentre l'altro è emigrato in Brasile. Si incontrano nell'anniversario della morte della madre e si regalano a vicenda delle calze. Con un umorismo venato di malinconia, il film costruisce un'estetica della ripetizione e la tristezza di un mestiere ereditato, sul punto di diventare obsoleto come i vecchi macchinari che vengono accesi ogni mattina.

X

XXL. Acronimo che in inglese significa extra extra large e che è diventato popolare in tutte le lingue per indicare proporzioni corporee straordinariamente grandi in relazione all'«uomo medio» che i manuali di sartoria hanno preso a modello per realizzare i loro abiti seriali. Negli ultimi decenni è stato adottato in modo critico anche da alcuni gruppi musicali hip hop, pubblicazioni e film.

Il lavoro di Gerardo Goldwasser è sempre stato legato alla memoria e al potere. Un primo approccio a questo legame ha a che fare con l'esperienza traumatica del nonno sopravvissuto a un campo di concentramento per ebrei, che dovette lavorare confezionando divise per i nazisti. Suo padre e suo zio, anche loro sarti, hanno alimentato in egual misura la sua sperimentazione artistica. Da qui, dall'autobiografico, l'opera di Goldwasser trova affinità con tante altre storie collettive di dolore, oppressione e fragilità.

Concetti storici e attuali come distopia e biopolitica, «estrattivismo» e sfruttamento del lavoro, o l'oscillazione fra tolleranza e intolleranza in cui ci muoviamo come specie umana – e come pianeta –, articolano il discorso estetico e concettuale di questo artista che per la produzione delle sue opere utilizza modelli, tessuti monocromi e strumenti tipici della sartoria, in chiaro dialogo con la sua storia familiare.

Si fa strada verso altre micro politiche, come l'etica nell'uso delle uniformi le dubbiose pratiche dell'industria dell'abbigliamento e della moda. Con poesia e una vulnerabilità e disperazione implicite, le opere tessili di Goldwasser, piuttosto che avvolgerci come una sorta di coperta protettiva, ci avvicinano al trauma della violenza in tutte le sue sfumature.

Sono anni che Goldwasser elabora una profonda critica alla società del controllo attraverso una visualità austera e un discorso quasi esistenzialista. Sembra domandarci quando ci sveglieremo da questo brutto sogno (antropocentrico) che a poco a poco ci stermina e come ci riprenderemo dall'innesto di norme e stili di vita che minacciano la nostra stessa esistenza nel mondo.

Persona, la sua proposta per questa Biennale, si articola nel Padiglione uruguayano attraverso diversi dispositivi espositivi legati al percorso della sua produzione artistica. Questi

imponenti oggetti, alcuni dei quali interattivi, traducono sofisticatamente le sue acute osservazioni sull'indottrinamento dei corpi e delle menti in ogni tempo e spazio.

In questa intervista ci offre la sua visione, in prospettiva e verso il futuro, delle urgenti questioni che formano la trama il suo lavoro.

—*«La sua storia personale è il punto di partenza di una storia del mondo.» Vorrei iniziare questa conversazione con questa frase dei curatori, perché traduce alla perfezione il fluire della tua produzione artistica e il modo in cui questa dialoga con le storie di autoritarismo e controllo sistematico degli ultimi secoli, a Venezia e in Europa in generale. Come possiamo tracciare, brevemente, la transizione fra i tuoi lavori iniziali e quello che presenti alla Biennale di Venezia?*

—Guardando indietro agli anni '90, il laboratorio di sartoria della mia famiglia era composto fondamentalmente da mio zio e mio padre, che lavoravano insieme. A quei tempi crebbe il mio interesse per l'apprendimento del mestiere di sarto. Capii anche che i miei progetti artistici sarebbero diventati un'opera collettiva, fatta da tutti. Perché molte delle mie preoccupazioni si concretizzavano nel fare domande, nell'osservare le procedure di confezione. Mio padre «disegnava» un vestito e mio zio, diciamo, lo realizzava. Durante il processo emergevano diverse situazioni, il riconoscimento dei materiali, la possibilità di ottenere risultati molto diversi nonostante il percorso fosse tagliare un cartamodello, segnare le sagome con il gesso sul tessuto, eseguire i tagli fino alla lavorazione a macchina. In tutte queste situazioni e in altre, comparivano proposte, si discuteva molto. Nel concorso per la partecipazione alla Biennale si è svolto un lavoro collettivo, ma su un altro piano, con Laura e Pablo come curatori. Ho ritrovato una convivenza di riflessioni, prove, definizioni di concetti, sperimentazioni con i materiali e cose che alla fine non funzionavano. Questa potrebbe

essere una prima approssimazione tra i miei lavori iniziali e il lavoro della Biennale.

–*Puoi dirci come è nata e si è sviluppata questa proposta per la Biennale di Venezia?*

–Per quel che riguarda il *team*, nove mesi fa ho ricevuto una telefonata da Pablo Uribe che mi chiedeva se fossi stato interessato ad avere lui come curatore per presentarmi al concorso per la Biennale. Ero contentissimo! Naturalmente ho accettato, successivamente si è unita al *team* Laura Malosetti. Gli scambi sono stati molto positivi a livello personale perché sia Pablo che Laura avevano precedenti esperienze alla Biennale. Pablo come artista in una edizione antecedente e Laura come membro della giuria di alcune presentazioni argentine.

È stato importante contare sull'esperienza accumulata di entrambi, ha dato un ordine alla possibile struttura del progetto. Pablo conosce il mio lavoro da molti anni come io conosco il suo (e lo ammiro da anni), con Laura è stata un'esperienza nuova, il primo incontro. Sintonia assoluta fin dal primo giorno. Fanno parte del team anche l'architetto Pedro Livni, Nicolás Branca per il disegno del catalogo e la comunicazione e Agustín Piña per i *rendering*.

In relazione alla proposta artistica, ci interessava concentrare l'obiettivo dell'esposizione su un dialogo tra opere legate alla sartoria all'interno del mio repertorio, introducendo la produzione di una nuova installazione per il padiglione dell'Uruguay e la partecipazione del pubblico.

L'esposizione comprende opere legate alla sartoria: *El saludo* [il saluto], un'installazione di 85 maniche sinistre confezionate, che è stata esposta per la prima volta nel 2010 al Museo Blanes di Montevideo, e che è stata adattata allo spazio del padiglione; *Medidas rígidas* [misure rigide], un piccolo righello in legno con sezioni verniciate appoggiato al pavimento e al muro; *Mesa de corte* [tavolo da taglio], una nuova

installazione di tre grandi bobine di feltro nero e modelli per fodera all'esterno e all'interno.

Medidas directas [misure dirette], composto da un pallet di legno, per terra, e da uno specchio a parete che invita a osservare il proprio aspetto a chi osi salirci sopra.

–*Come si articola concettualmente e come si è sviluppata negli elementi che lo compongono?*

–L'articolazione si è data nella selezione e produzione di opere che avessero una visuale mobile, cioè sono oggetti montati, statici, ma se li osservi possiedono una sorta di energia interna, un aspetto che ti dà la sensazione di un processo che è molto presente. Sembrano opere «finite» ma ammetterebbero varianti nella loro struttura.

Un altro modo per spiegare questa articolazione è quello di aver enfatizzato i processi intermedi della sartoria come struttura costruttiva dell'installazione. I criteri della ripetizione, della serialità, sono presenti e contribuiscono in modo naturale al poter vedere quell'«energia latente» interna. In definitiva, alternare e convalidare nelle installazioni queste procedure artistiche. Queste caratteristiche mi hanno sempre interessato nei miei lavori.

Un altro aspetto preso in considerazione è stato il livello di colore assente nell'esposizione. Ritengo che le nozioni di misura, dell'atto di misurare, non abbiano bisogno del colore per essere applicate. Il colore verrebbe integrato nella mostra in maniera *effimera*, grazie alla presenza, saltuaria, del pubblico. Una presenza del colore che passa per l'abbigliamento del pubblico, che si ingloba per un tempo minimo, naturalmente, alla mostra durante la visita e scompare quando le persone se ne vanno. Un'altra decisione presa è stata quella di dare al pubblico la possibilità di incontrarsi con materiali che generalmente gli sono familiari nell'abbigliamento, come il panno o il feltro, e vederli come dispositivi con significato.

Il tuo lavoro, e questa proposta in particolare, parte da una realtà complessa, sia autobiografica che storica ed attuale e, quindi, inquietante quando ci pensiamo come umanità: la violenza esercitata sui corpi. Perpetrata non solo da regimi politici autoritari, ma anche da altri meccanismi di controllo che gli sono inerenti, ed esercitata nei modi più subdoli – o almeno impercettibili alla coscienza collettiva –, come l'incentivo al consumo, la pubblicità, la moda e la tecnologia. Qual è la tua lettura della *società del controllo*, dalla tua esperienza personale a ciò che essa implica nel quotidiano?

Il controllo è sempre esistito. Nel mondo in cui viviamo ci sono strategie molto sofisticate per farci credere che non c'è controllo, ma c'è sempre. Ci sono scenari associati al controllo che fungono da maschera dello stesso. Esiste una questione di scala o, per così dire, di presenza di questi scenari: si presentano violentemente visibili, ma disorientano. Ciò che accade è che quando si producono situazioni in cui c'è un eccesso di violenza cade la maschera. O semplicemente la maschera non c'è. In certi scenari, per esempio, di consumo, c'è un controllo affinché la maschera si mantenga e sia il *volto visibile*, accettabile, addirittura condivisibile. Oggi, ad esempio, si decide quali paesi ricevono per primi il vaccino contro il COVID rispetto ad altri, giusto per menzionare – come dici tu – la nostra quotidianità.

–Vorrei analizzare le connessioni che si stabiliscono fra la tua proposta per la Biennale e il concetto The Milk of Dreams della curatrice della mostra internazionale, Cecilia Alemani. Indubbiamente il tuo lavoro si inserisce nel discorso di questa edizione in quanto tratta, in maniera molto poetica, delle regole e dei condizionamenti imposti dai sistemi politici e produttivi imperanti. Come umanità, che ci piaccia o no, adottiamo – e ci adattiamo – a una modalità di convivenza antropocentrica, un modello creato, e patito, da noi stessi e che

non regge più. Per fortuna c'è un risveglio della coscienza collettiva a riguardo, e lo vediamo sempre più nell'arte. In che modo la creazione artistica può incidere su questa realtà distopica delineata da Alemani?

–Beh, l'arte ha in sé uno degli obiettivi per me più interessanti, che è la trasmissione della conoscenza, forse il più potente (Luis Camnitzer lo ha affermato ripetutamente). Se capiamo questo, che può suonare un po' chiuso in una sola frase, e lo apriamo affinché la conoscenza si dirami verso molteplici interessi che ci riguardano, vedo lì un percorso di studio con molte possibilità di incidenza.

I dispositivi artistici aiutano a mettere in discussione le cose. Così fa l'arte contemporanea a volte, quando presenta opere, ad esempio, dove un sistema di «confronto fra cose o oggetti» genera una conclusione importante. Questo è ottimo. Voglio dire, mi pare che apra le porte alle persone per potersi esprimere attraverso elementi semplici o complessi, facilmente accessibili, carichi di significato. E demistificare la figura dell'«artista irraggiungibile» per saper padroneggiare una tecnica specifica.

E con la proposta di Alemani le cose si fanno più interessanti avendo scelto Leonora Carrington, artista surrealista, come scenario ispiratore. Insomma, possiamo interagire con un dipinto di Leonora, dove si apprezzano i suoi interessi artistici incarnati pittoricamente, e gli artisti che partecipano alla Biennale possono perfettamente convivere e creare racconti diversi. Mi sembra molto interessante...

Rispondendo in modo più diretto alla tua domanda sul collegamento del nostro lavoro con la proposta, e per ciò che dici all'inizio della tua domanda in relazione a questioni di normatività, ci siamo messi d'accordo, con Laura e Pablo, che queste caratteristiche del mio lavoro fossero punti di contatto forti con il tema della Biennale, e abbiamo deciso di attivarli, potenziarli. La cosa più interessante è che

questa attivazione si è generata tenendo conto di decisioni specifiche come la scala e lo spazio, mantenendo i significati di queste opere.

—Persona, *come è intitolato il tuo progetto, è anche una delle voci nel Glossario che nutre questa pubblicazione. Si riferisce sia a quella maschera che indossiamo come individui nella società — che si traduce in apparenza —, sia alla potenzialità di essere unici, di essere persone. Come si può, dal punto di vista dell'arte, affrontare questa contraddizione, tra autenticità ed essere unici e ciò che «dovremmo» fare — o siamo interpellati a fare —, ciò che gli altri si aspettano da noi?*

—Allora, l'arte mi interessa anche perché destabilizza cose che si suppone siano fisse, o consolidate. Forse siamo unici in alcune cose, ma non così unici in altre. In questi mesi di preparazione del progetto ho scoperto cose molto belle, molto commoventi. Per eredità di famiglia sto utilizzando tutti gli strumenti di sartoria appartenuti a mio nonno e poi a mio zio e mio padre. Trovo brevi appunti, parti delle forbici da taglio protette per non ferirsi le mani, cose che abbiamo scritto insieme, insomma tante cose... E ti confesso che a volte ho smesso di lavorare e mi sono trovato a ricordare tutti i nostri progetti, che mi mancano molto. Ho anche iniziato a rendermi conto, mentre stavamo costruendo un prototipo dell'installazione a Montevideo e guardando le foto-registro di quella tappa, che le mie mani e i miei piedi sono molto simili a quelli di mio padre. Non siamo così unici.

—*Questo è bello perché parla di eredità dal punto di vista familiare e affettivo. E qui ti propongo una connessione con la cultura del vestire. Presenti il tuo lavoro a Venezia, capitale della moda per secoli, e senza dubbio l'Italia resta uno dei paesi con la più alta produzione e consumo di alta moda. La moda è cultura — e l'alta moda è sicuramente artistica —, ma è anche mercato,*

consumo e simbolo di status sociale. Un'industria creativa che detta determinati modi d'essere e d'essere visti. Come nella storia di tuo nonno, o del disegno delle divise militari, la moda presuppone implicitamente una rinuncia alle espressioni individuali nell'aspetto personale. E questo non è affatto innocente, perché quando standardizzi i corpi, standardizzi — e disciplini — le menti. Quali aspetti della storia dell'abbigliamento, delle divise e dell'industria della moda sono filtrati nel tuo lavoro, in questa prospettiva?

—Credo che l'uso di cartamodelli sartoriali, metaforicamente, mi dia la possibilità di parlare delle persone. I settori del corpo che, a distanza, si percepiscono in queste sagome di cartamodelli parlano, per me, sia di uomini che di donne. Sebbene le dimensioni dei modelli presentino differenze, nell'installazione e viste da distanze diverse vengono percepite della stessa misura.

Per citare un altro aspetto legato al mio lavoro, trovo un esercizio permanente di composizione, raggruppamento, coerenza nelle risorse materiali che dalla sartoria si possono applicare a un'opera. Insomma, si tratta dello *spazio* del modello nell'opera. A volte mi interessa presentare questo spazio come esistente, ma può essere visto come un'assenza.

Il progetto di tutti questi anni è stato l'uso di questi modelli per rendere visibile la confluenza di tre scenari: sartoria, arte e violenza. Nei manuali di sartoria che ho studiato i capitoli dedicati alle divise inducono a visualizzare e riflettere sui temi della violenza in modo molto diretto. Tuttavia, in altri capitoli del manuale dedicati ad altre professioni ho potuto constatare come i modelli si siano adattati ai cambiamenti delle società. Forse mi sbaglio, ma noto che le divise, nel disegno dei modelli, non sono cambiate molto. Forse qui c'è anche un punto di contatto con la tua precedente domanda sul controllo.

Al di là dell'appiattimento delle soggettività portato dalla moda e dalla militarizzazione, troviamo altre sfere sociali in cui l'uniforme, come indumento, è stata adoperata per strumentalizzare il consenso di gruppo, l'identità unica, l'«uguaglianza». Operai dell'industria, personale di servizio, cuochi, autisti, scolari devono indossare un'uniforme, ma esiste una ribellione latente tra coloro a cui viene ordinato di farlo. In Cile, ad esempio, la legge che regola il lavoro delle collaboratrici domestiche – qui chiamate «asesoras del hogar» [consulenti della casa] – vieta al datore di lavoro di far indossare l'uniforme. In questo senso secondo te ci sono progressi?

Mi fa piacere sapere che in Cile stia accadendo questo. Il capo d'abbigliamento che svolge la funzione di uniforme è molto particolare, ha dei significati incorporati. All'interno di questi significati ce ne sono alcuni che accetti in modo più naturale. Ad esempio, quando ero più giovane, durante i miei studi artistici, ho frequentato laboratori di incisione in cui le procedure di manipolazione dei materiali potevano sporcare i tuoi vestiti, gli inchiostri, ecc. Lì i camici di protezione sono comodi, hanno una loro logica. Però far indossare un'uniforme a una persona per far notare agli altri che hai il servizio domestico, e che la maggior parte delle volte è una donna, o per far capire agli altri che qualcuno ti serve tutto il giorno, è un'altra cosa. Esiste una combinazione nefasta di umiliazione e discriminazione che genera spaccature sociali.

—Il tuo lavoro è strettamente legato all'industrializzazione che, data la sua produzione di massa, ha fatto ricorso alla meccanizzazione e, più recentemente, alle tecnologie d'avanguardia applicate a tale meccanizzazione, che sono disumanizzanti giacché sempre più spesso rinunciano alla mano d'opera e perpetuano lo sfruttamento dal punto di vista dei diritti del lavoro. Le

massime dell'«ottimizzazione dei meccanismi di produzione» e dello «sfruttamento efficiente» del modello neoliberista sono dissimulate attraverso programmi di responsabilità sociale. Come sfuggire a questa, diciamo, trappola?

—Non so ne potremo sfuggire. Faccio un esempio ricordando la mia famiglia e il loro mestiere. Negli ultimi tempi i laboratori di sartoria sono scomparsi, proprio per quello che dicevi: essere produttivo, soddisfare la massa, e sostituire le persone con le macchine. Ricordo però mio nonno che finiva un bavero a mano sapendo che questo lavoro doveva essere fatto così, che così veniva meglio senza dubbio. I completi fatti allora, confrontandoli con quelli industrializzati... la differenza si nota.

Mi sembra che sia un tema che è peggiorato e sarà difficile riprendere le procedure di quelle conoscenze di grande valore che implicavano un coinvolgimento diverso con il lavoro, come il piacere che si prova nel realizzare qualcosa di ben fatto. In Uruguay, tutto quell'amore messo nel lavoro manuale, per avere risultati di qualità, è stato portato soprattutto dagli immigrati. Non è successo solo nella sartoria, si vede in molte altre manifestazioni... in architettura, per esempio. E questi immigrati non ci sono più, non ci sono più le persone che difendevano queste idee con argomentazioni solide, in base a esperienza e affetto. E le nuove generazioni, con poche eccezioni, la pensano diversamente.

È un argomento che abbraccia questioni culturali molto forti. Sappiamo che in altri luoghi questi valori continuano ad essere difesi nonostante il passare del tempo e i mutamenti. Penso che ci sia stata una rivalorizzazione dei dischi in vinile da un bel po', vero?

—Sì, e anche nel mondo tessile e della moda vengono valorizzate alcune tradizioni ancestrali, anche se a volte ciò ha implicato l'appropriazione culturale e pratiche co-creative sospettose. È un argomento complesso. Ma parliamo delle

opere che presenti a Venezia. Leggo Mesa de corte (2022) come un commento a quell'idea di «massimo rendimento e minimo spreco», inclusa anche nel glossario di questa pubblicazione: «Nella sartoria [...] si segue rigorosamente il presupposto di “massimo rendimento, minimo spreco” [...] Il minimo spreco è considerato un errore». Si potrebbe formulare un paradosso con questo «massimo rendimento»: da un lato, evidentemente le risorse devono essere utilizzate al massimo per ragioni ecologiche, ma c'è anche la questione umana... per sfruttare al meglio le risorse umane... Inoltre diversi studi dimostrano che l'industria della moda è una delle principali fonti di emissioni di gas serra e quindi contribuisce al riscaldamento globale...

–Potrei parlarti di *Mesa de corte* stando, per un po', nei due ruoli. Vale a dire, le sensazioni che ho avuto quando l'ho pensata per la Biennale, e come ho immaginato che potesse riceverla il pubblico. Questo progetto nasce, come accennavo prima, dall'osservazione e dalla valorizzazione di questi processi costruttivi sartoriali intermedi come possibili opere d'arte. I tavoli da taglio sono ovviamente oggetti che si intendono orizzontalmente, come qualsiasi tavolo; contengono una serie di modelli posizionati strategicamente per sfruttare la materia prima. Potendoli vedere dall'alto ricordano a volte – ma questo è molto personale – i piani di una città. Alcuni modelli potrebbero rappresentare settori come quartieri e gli spazi tra i modelli potrebbero rappresentare strade, viali, ecc. Personalmente penso che la sartoria abbia molti punti di contatto con l'architettura, e non solo per questo. Fin qui questa osservazione potrebbe collegare mestieri, usi, persone, città, ecc... Cioè, dall'ispirazione di un tavolo da taglio al padiglione della Biennale, questo parlando di uno dei ruoli.

Nell'altro ruolo, ho cercato di determinare come *immaginavo* le reazioni del pubblico: le persone che entrano nel padiglione osservano

tre bobine di grandi dimensioni dove sono arrotolati una serie di modelli di interfodera, intrappolati, appena visibili sui bordi della bobina. Tre bobine sistemate come nelle centrali elettriche, una dopo l'altra, lasciando un piccolo spazio tra loro, in modo che uno ci possa passare in mezzo.

–Nel glossario di questa pubblicazione è inclusa anche la biografia di Hugo Ferdinand Boss, il famoso stilista tedesco che creò il suo atelier nel 1923, a Metzingen, nel pieno della Repubblica di Weimar, e che, per capitalizzare la sua produzione, cominciò a fare «divise con il permesso del Reich» per le truppe del Partito Nazionalsocialista. L'azienda arrivò ad avere 300 dipendenti, la maggior parte ebrei provenienti dai campi di concentramento. Pur con tutte le differenze del caso, mi ricorda i decenni di sfruttamento lavorativo delle grandi marche d'abbigliamento e di calzature. Il tuo lavoro affronta il tema dell'etica del lavoro. Potresti commentare il tuo pezzo *El saludo [il saluto] (2010-2022)* e la sua allusione sia alle procedure di lavoro nella realizzazione di uniformi militari sia al saluto delle masse naziste in uniforme?

–Penso che *El saludo* – un'opera che amo molto – abbia a che vedere con diverse cose, o spero che sia così. Ha come punto di partenza un'altra opera dallo stesso titolo, una serie di fotografie di 1 m x 1 m in cui mio zio era il protagonista. Per elaborare queste immagini registrammo alcune posizioni del corpo quando si prendono le misure per realizzare un abito, dove il braccio è il protagonista. Mi resi conto che le diverse posizioni del braccio quando si prendono le misure potevano diventare, dal punto di vista sartoriale, una ridicolizzazione dei saluti del regime. Ci sono immagini in cui la posizione del braccio appare orizzontalmente a sinistra (diversamente da quella di fronte e con il braccio destro teso), e ce ne sono altre in cui il braccio sembra essere quello di una persona disabile. Nell'installazione con 85 maniche

confezionate e appese con spilli, c'è la presenza delle maniche e l'assenza della persona. Forse rappresentano il risultato di una produzione in serie dove vediamo ogni giorno che le persone non contano.

—Due dei settori su cui ruota il tuo lavoro, quello militare e quello della moda, sono stati storicamente dominati da uomini (bianchi). Sono le donne le disegnatrici e le sarte che lavorano per gli stilisti maschi e sono, paradossalmente, anche le destinatarie e le principali consumatrici degli articoli di moda. Anche l'industria militare, compreso il segmento manifatturiero delle uniformi, è essenzialmente maschile. I ruoli di genere sono un problema su cui hai lavorato o vorresti indagare?

—Sento che in tutti questi anni di progetti, avendo presentato il mio lavoro in relazione alla violenza e al suo legame con il «maschile», in qualche modo (forse non è sufficiente per alcuni) ho parlato anche della disuguaglianza di genere. Quando si insiste su un solo lato, rimane l'altro, abbandonato, aggredito. Rispetto profondamente i movimenti diretti, chiari, che orientano e propongono cambiamenti che non possono essere posticipati.

—In Medidas directas (2022), come accennato prima, inviti il pubblico a salire su un piccolo palco e guardarsi davanti allo specchio. Un'azione semplice e quotidiana, eppure legata alla psicologia dell'immagine, quella che vogliamo proiettare: l'apparenza e l'immagine di sé. Chi si riflette nello specchio cerca un'approvazione esterna (nella stragrande maggioranza dei casi). Cosa vuoi dire con questo nuovo lavoro e perché il suo titolo?

—Sì, è vero, è un lavoro semplice e quotidiano. Credo di aver pensato cose più modeste rispetto a ciò che volevo dire. Le prove di sartoria collegano le persone agli specchi. Il sarto usa lo specchio per «controllare» le modifiche da fare, e una cosa interessante è far girare

la persona per scoprire cosa non si vedeva dall'altra parte.

In relazione all'installazione della Biennale, il pallet ha la caratteristica di essere un oggetto di uso quotidiano, economico e di facile accesso, che solleva un oggetto e lo colloca in un altro luogo. Il progetto si chiama *Persona*, e ho pensato che chiunque fosse salito sul pallet avrebbe realizzato il nostro sogno artistico di farlo o farla apparire speciale, una *Persona* speciale. Penso che tutte e tutti lo siamo. Il suo titolo, per me, implica le molteplici misure che possono verificarsi visivamente in un'opera quando una, uno, è l'opera.

—Per concludere, non posso fare a meno di chiederti dell'esperienza di mostrare il tuo lavoro alla Biennale d'Arte di Venezia, quest'accarezzare l'idea di entrare in contatto con altri pubblici e, ovviamente, sapere cosa implica questo per te come artista e per l'Uruguay. Come hai vissuto questo processo, dall'ideazione del progetto alla sua presentazione?

—Beh, ho provato molte sensazioni. Riguardo a quel che mi chiedi sul processo, in primo luogo so da sempre che i concorsi sono rischiosi al 100%. Un risultato positivo è sempre una sorpresa, mai uno scenario con altre caratteristiche. Poi, avuta la notizia, io e il team che abbiamo formato e che ha lavorato per nove mesi al progetto, eravamo contentissimi. Perché è stato davvero un grande sforzo da parte di tutti.

Gerardo Goldwasser
(Montevideo, 1961)

Ha studiato presso il Centro d'Espressione Artistica diretto da Nelson Ramos; fabbricazione della carta con Laurence Baker e incisione su metallo con David Finkbeiner.

È professore associato del Corso di Laurea in Comunicazione Visiva della Facoltà di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università della Repubblica, Uruguay.

Ha ottenuto il Fondo per lo Stimolo alla Formazione e alla Creazione Artistica (FEFCA) Justino Zavala Muníz e il Fondo per Concorso per la Cultura, entrambi del Ministero dell'Istruzione e della Cultura (2014 e 2015).

Ha ricevuto la borsa di studio della Pollock-Krasner Foundation, New York (2001); il Secondo Premio alla II Biennale di Incisione del Mercosur; il Fondo Nazionale per le Arti, Buenos Aires (2000); il Premio Paul Cézanne (1997) e il Gran Premio Bienarte III, della Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (1990-1992).

Ha ricevuto il Primo Premio al 51. Salone Nazionale delle Arti Visive, Montevideo (2003); il Primo Premio al 50. Salone Nazionale delle Arti Visive, Montevideo (2002); il Primo Premio al 51. Salone Municipale delle Arti Visive, Montevideo (1999); una menzione speciale al Museo d'Arte Decorativa (Buenos Aires); il Primo Premio alla Quarta Mostra Nazionale di Arti Plastiche Coca Cola-Pluna, Montevideo (1989) e il Primo Premio all'Incontro Internazionale di Fumetti, Badalona (1989).

Ha partecipato a residenze nell'Atelier Internationale du Fond Regional d'Art Contemporain (FRAC) des Pays de la Loire, Nantes (1996); a New York (Bienarte III Grant, 1992) e nel workshop Ediciones Arte dos Gráfico, Bogotá (1999), nell'Associazione Venezuelano-Israelita, Caracas per l'edizione

del libro *El viaje* [il viaggio], 18 artisti e poeti ebrei latinoamericani.

Ha rappresentato l'Uruguay in diverse biennali di arti visive, tra le quali spiccano: I Biennale d'Arte Internazionale di Panama (2013); IX Biennale Internazionale di Cuenca (2007); II Biennale di Incisione del Mercosur, Buenos Aires (2000); VI Biennale dell'Avana (1997) e I Biennale di Arti Visive del Mercosur, Porto Alegre (1997).

Ha partecipato alle fiere Pinta, Miami (2018); ArteBA, Buenos Aires, Galería del Paseo, (2013, 2015); ArtBo, Bogotá, Colombia, Galleria Dabbah Torrejon (2008); Arteamericas, Miami, Galleria Varelli (2007); Arco, Madrid, Galleria Sud, Cutting Edge Space (2000).

Dal 1985 espone individualmente e collettivamente in Uruguay, Argentina, Colombia, Brasile, Cuba, Francia, Stati Uniti, Spagna, Panama ed Ecuador.

Laura Malosetti Costa
(Montevideo, 1956)

Vive in Argentina dal 1974. Specialista in arte e cultura visiva latinoamericana del XIX secolo. Dottoressa in Storia dell'Arte presso l'Università di Buenos Aires, è membro dell'Accademia Nazionale di Belle Arti dell'Argentina, Ricercatrice Principale del Consiglio Nazionale per la Ricerca Scientifica e Tecnologica (CONICET). Professoressa di Arte Argentina e Latinoamericana e di Teoria e Storiografia dell'Arte all'Università di San Martín, è attualmente Preside della Scuola d'Arte e Patrimonio di tale Università.

È autrice di numerosi libri e numerosi articoli sull'arte uruguaiana e latinoamericana e curatrice di mostre in musei nazionali e internazionali. Tra queste: *Primeros modernos en Buenos Aires* [Primi moderni a Buenos Aires] (MNBA, Buenos Aires, 2007); *Pampa, ciudad y suburbio* [Pampa, città e periferia] (Fondazione OSDE Buenos Aires, 2007); *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario* [Fra due secoli. L'impulso cosmopolita a Rosario] (Museo Castagnino Rosario 2012); *Collivadino. Buenos Aires en construcción* [Collivadino. Buenos Aires in costruzione] (MNBA Buenos Aires 2013); *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX* [La seduzione fatale. Immaginari erotici del XIX secolo] (MNBA, Buenos Aires 2014); *La Protesta* (Hospicio Cabañas, Guadalajara, Messico, 2015); *Ernesto de la Cárceva* (MNBA Buenos Aires, 2017), *Tabaré Cosmopolita* (Museo Zorrilla, Montevideo Uruguay, 2018) e *Pintores en tiempos de la Independencia* [Pittori ai tempi dell'Indipendenza] (Museo Nazionale della Colombia, 2019).

Pablo Uribe
(Montevideo, 1962)

Vive e lavora in Uruguay. Ha studiato architettura all'Università della Repubblica e arti visive con Guillermo Fernández. Ha realizzato venticinque mostre personali e partecipato a più di novanta mostre collettive in Uruguay, Perù, Brasile, Argentina, Messico, Svezia, Venezuela, Italia, Francia, Germania e Stati Uniti.

Nel 2001 il Ministero dell'Istruzione e della Cultura gli ha conferito il Gran Premio Nazionale per le Arti Visive per il trittico *Prueba de cielo* [prova di cielo]; e nel 2009 ha rappresentato l'Uruguay alla 53. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia con la video-installazione *Atardecer* [tramonto].

È stato invitato al II Festival di Arte Multimediale di Belfort, Francia; all'Intermodem Intermedia Festival presso il Modern Art Centre, Debrecen, Ungheria (2010); alla residenza di Latin American Roaming Art (LARA) in Colombia (2012) e al 33. Panorama da Arte Brasileira del Museo di Arte Moderna di San Paolo, Brasile (2013).

Ha ricevuto il XXI Premio Figari (2016), il più importante premio per un artista uruguaiano, assegnato dalla Banca Centrale dell'Uruguay in riconoscimento della sua carriera.

Nel 2018 ha realizzato l'esposizione *Aquí soñó Blanes Viale* [qui sognò Blanes Viale] per la quale ha lavorato con più di 300 opere della collezione del Museo Nazionale delle Arti Visive di Montevideo, occupando tutte le sale del museo.

Un agradecimiento muy especial a Rodolfo Fischer y Claudia Petlik Fischer

A very special thank you to Rodolfo Fischer and Claudia Petlik Fischer

Un ringraziamento speciale a Rodolfo Fischer e Claudia Petlik Fischer

Agradecimiento especial*Special thanks*

Ringraziamenti speciali

Alejandra Villasmil
Alex Saúl
Gabriel Peluffo Linari
Hugo Achugar
Ivo Mesquita
Mauro Herlitzka
Nicolás Branca
Paz Lucero
Pedro Livni

Agradecimientos*Acknowledgements*

Ringraziamenti

Agustín Piña
Ángel Kalenberg
Antoni Muntadas
Álvaro Ahunchain
Ana Livni
Ana Longoni
Bárbara Guarducci
Carina Strata
Elaiza Pozzi
Elena Caja
Elianne Litwin
Emma Sanguinetti
Ernestina Uribe
Federico Goldwasser
Héctor Solari
Isabel Bortagaray
Ignacio Iturria
Jonas Bergstein
Juan Carlos Landabure
Juan Lo Bianco
Juan Odriozola
Karina Fischel
Leonardo Noguez
Luisa Pedrouzo

Marcelo Goldwasser
Marcos Villalba
Marisel Touriño
Marión Kopel
Martín Goldwasser
Martina Idiarte
Martín Tisnés
María Simón
Miguel Zwiebach
Miriam Hojman
Mike Fischel
Niklaus Strobel
Nora Hochbaum
Paolo Rosso
Piero Atchugarry
Rafael Lejtregger
Ricardo Pascale
Roberto Jacoby
Segismundo de Vajay
Silvia Casaretto
Equipo docente de Sintaxis
y Lenguajes Visuales
(FADU, Udelar)

Organiza

Organize

Organizza

Patrocina

Sponsor

Sponsor



Ministerio
de Relaciones
Exteriores
URUGUAY

Dirección General
para Asuntos
Culturales

Embajada
de Uruguay
en Italia



Ministerio
de Educación
y Cultura
URUGUAY



Dirección Nacional
de Cultura

INAV

INSTITUTO
NACIONAL DE
ARTES VISUALES

Departamento
de Internacionalización
de la Cultura Uruguaya



ASSOCIAÇÃO
ANNA LAURA

magma

HERLITZKA + FARIA

M A C A MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
ATCHUGARRY



FUNDACIÓN AMA AMOEDO

