



CAMPOS DE MARTE

héctor solari

# CAMPOS DE MARTE

héctorsolari

**AGRADECIMIENTOS**  
**ACKNOWLEDGMENTS**

**Cristina Bausero, Eckehard  
Binas, Bianca & Christoph  
Deutsch, Christine Gruber, Roman  
Lewandowski, Carmen Mehnert,  
Martín Mendizábal, Dorte & Bernd  
Miebach, Bodo Rau, Thomas Schütt,  
Ana Solari, Sabine Stenzel,  
Claudia Stenzel-Velezmoro,  
Valentina Torrado & Stefan Blaas  
y Cecilia Vignolo**

**Intendencia  
de Montevideo**

**INTENDENTE**

Christian Di Candia

**SECRETARIO GENERAL**

Fernando Nopitsch

**DEPARTAMENTO DE CULTURA**

**DIRECTORA**

Mgtr. Mariana Percovich

**DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS**

**DIRECTOR**

Federico Penino

**ADMINISTRACIÓN**

Laura Ameal

**SERVICIO DE COORDINACIÓN**

**DE MUSEOS, SALAS DE**

**EXPOSICIÓN Y ESPACIOS**

**DE DIVULGACIÓN**

**DIRECTORA**

Araceli Paleo

**MUNICIPIO C**

**ALCALDESA**

Susana Rodríguez

**Museo Juan  
Manuel Blanes**

**DIRECTORA**

Cristina Bausero

**ASISTENTES DE DIRECCIÓN**

Ana Fazakas

Sofía Acone

**JEFA DE ADMINISTRACIÓN**

Estela Mieres

**ADMINISTRACIÓN**

Andrea Sabelin

**DOCENTES**

Laura Ferreira

Laura Tohero

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN**

Claudia Barra

Leire Escudero

Marcos Delgado

Natalia Boero

Nilda Mila

**HISTORIADORA**

Elisa Pérez Buchelli

**Asociación  
de Amigos del  
Museo Blanes**

**COORDINADOR**

Jorge Ferreira

**MANTENIMIENTO Y MONTAJE**

Juan Manuel Costigliolo

Freddy Sander

José Fernández

**ASISTENTES DE SALA**

Sandra Delgado

Roberto Guido

Javier Reinaldo

Marisol Rodríguez

Macarena Melgar

Belén Ramírez

**SEGURIDAD**

Abelardo Cerrudo

Héctor Sedrés

**PRESIDENTA**

Mariela Blanco

**VICEPRESIDENTA**

Florencia Escobar

**SECRETARIA**

Jimena Silva Sapriza

**TESORERA**

Susana Guarnerio

**TIENDITA DEL MUSEO**

Mauricio García



Montevideo  
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES  
Intendencia de Montevideo



museo  
BLANES  
Asociación de Amigos  
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

# ÍNDICE

- |           |   |            |   |
|-----------|---|------------|---|
| <b>8</b>  | <b>PRÓLOGO</b><br>Cristina Bausero                                | <b>72</b>  | <b>SYNC</b>   |
| <b>10</b> | <b>CAMPOS DE MARTE</b>  | <b>76</b>  | <b>EURÍDICE</b>   |
| <b>11</b> | <b>CAMPOS DE MARTE</b><br>Christine Gruber                        | <b>80</b>  | <b>DIESESEITS</b>   |
| <b>19</b> | <b>LOS CAMPOS DE MARTE<br/>DE HÉCTOR SOLARI</b><br>Jorge La Ferla | <b>81</b>  | <b>ASÍ COMO EL MUNDO CONDUCE<br/>A UN DELIRANTE ESTADO DE COSAS,<br/>NOSOTROS DEBEMOS CONDUCIR<br/>(LENTAMENTE) A UN PUNTO DE<br/>VISTA DELIRANTE</b> |
| <b>32</b> | <b>TÉ EN KABUL</b>  | <b>90</b>  | <b>TEREUS Y FILOMELA</b>  |
| <b>33</b> | <b>TÉ EN KABUL</b><br>Cecilia Vignolo                             | <b>91</b>  | <b>METAMORFOSIS, LIBRO VI</b><br>Ovidio   |
| <b>46</b> | <b>MIRANDO LA GUERRA</b>  | <b>94</b>  | <b>CONVERSANDO CON HÉCTOR<br/>SOLARI SOBRE CAMPOS DE MARTE</b><br>Ana Solari  |
| <b>47</b> | <b>LA BATALLA DE KOBANE</b>                                       | <b>104</b> | <b>SOBRE LA CONTINUIDAD<br/>DE LA OBRA DE HÉTOR SOLARI</b><br>Roman Lewandowski   |
| <b>54</b> | <b>APUNTES SOBRE<br/>MIRANDO A LA GUERRA</b><br>Ana Solari        | <b>106</b> | <b>EL ARGUMENTO<br/>DEL CERCO DE ESPINAS</b><br>Eckehard Binas  |
| <b>56</b> | <b>PAISAJES DESPUÉS<br/>DE LA BATALLA</b>                         | <b>116</b> | <b>BIOGRAFÍA DE HÉCTOR SOLARI</b>   |
| <b>60</b> | <b>LA MERIENDA</b>  | <b>122</b> | <b>BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES</b>  |
| <b>61</b> | <b>METAMORFOSIS, LIBRO V</b><br>Ovidio                            | <b>124</b> | <b>LISTA DE OBRAS</b>   |
| <b>64</b> | <b>EL ENCARGO / LA MISIÓN</b><br>Heiner Müller                    |            |   |
| <b>68</b> | <b>COERPER</b>  |            |   |

## REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA

Cristina Bausero

1. Blade Runner, dirección Ridley Scott, EEUU - Hong Kong, 1982, con guión de Hampton Fancher y David Webb Peoples, basados en la novela de Philip Dick.

2. Durán, J. (2019). *La muerte en el cine. 50 películas sobre el deceso*, *Filmografías Esenciales*. Barcelona: Editorial UOC.

La obra de Héctor Solari mantiene desde hace muchos años una relación muy importante con el contexto de la violencia mundial. Son preocupaciones del artista, las guerras en los distintos puntos del planeta, las guerras en Medio Oriente, los atentados en distintos lugares del mundo, la dictadura uruguaya, su país de nacimiento, de los años 70 del siglo pasado, y también la situación de inequidad de la mujer en tanto objeto sexual. En esta muestra en el Museo Blanes, bajo el nombre de *Campos de Marte*, el artista selecciona siete de sus últimas obras producidas en Alemania y presenta tres nuevas especialmente creadas para el Museo Juan Manuel Blanes.

Son las batallas interminables de la humanidad que aparecen y vuelven a aparecer en el mundo plástico de Héctor Solari. En sus dibujos, videos, coreografías e instalaciones, el tema es persistente, porque los derechos de los hombres son elementales.

Esta exposición *Campos de Marte* recoge varias de las propuestas de Solari en los últimos años y las denomina de esta forma, en tanto los campos de Marte son los espacios donde los ejércitos se ejercitan, recuperan y descansan (por primera vez así denominados durante la República Romana, estando ubicados al norte de la muralla serviana). Entre las obras que se revisan están *Té en Kabul*, *Mirando la guerra*, *La merienda*, *Coerper*, *SYNC*, *Euridice*, *Diesseits*. Nuevas son: *Campos de Marte*, *Paisajes después de la batalla* y *Tereus y Filomela*.

La violencia es representada por Héctor Solari a través de sus dibujos en blanco y negro (pastel y goma de borrar sobre papel), dibujos vinculados a un expresionismo que manifiestan el sentir del artista y su impotencia, o, su situación de bienestar, injusta y privilegiada en comparación con los que padecen estos horrores. Los dibujos con juegos de luces y sombras duras recrean o refieren, sin ser explícitos, las cárceles de la dictadura uruguaya, vacías; allí donde hubo presos, el individuo no aparece, aparecen los espacios de reclusión, una relación directa con los acontecimientos ocurridos en aquellos años oscuros (*Libertad*, 2010). El artista se refiere a un mundo dramático

representado también por fotografías y videos en blanco y negro de ciudades destruidas (*Catastrofes, Montevideo arde*, 2002). En *Té en Kabul* o *Mirando la guerra* (2010, 2015) aparecen seres anónimos, muchas veces de espaldas, quietos, seres que están allí, seres sufrientes de esas guerras que Solari representa. En el caso de *Coerper*, la coreografía presenta los cuerpos de los bailarines contorneándose de forma dolorosa. En *SYNC* o en *Diesseits*, la escenografía construida en una paleta de colores fríos, me recuerdan a las atmósferas de *Blade Runner*; aquí Solari completa esa mirada sobre nuestra sociedad, sobre la humanidad en guerra, distópica, injusta, colapsada, deteriorada o contaminada. Es el mundo futuro apocalíptico<sup>1</sup> de *Blade Runner* que representa esa atmósfera tal como la obra de Solari y "... que explora otras convenciones como la mujer fatal...".<sup>2</sup> En *La Merienda*, las "Barbies", perfectas, que nos hablan sobre un mundo de mujeres bellas, literalmente de plástico, podrían completar esta referencia a *Blade Runner*, un paralelismo de esas y esos esclavos, ellas esclavas de un mundo misógino y patriarcal. Solari nos muestra esta atmósfera de una humanidad violenta y en decadencia en contraste con el mundo colorido de las "Barbies", contraste estético con aquellos que el artista construye y expone en las otras representaciones. Estas mujeres que son una referencia a un modelo de mujer pervertido, se ven manipuladas por el artista hasta el horror, así como los replicantes se ven manipulados por el hombre en *Blade Runner*.

*Diesseits*, una instalación inmersiva que trabaja con videos y sonidos, induce la participación del público, y reconstruye paisajes en la medida que moviliza un elemento que es iluminado, así como las paredes, por los proyectores que muestran estas imágenes.

Héctor Solari presenta una obra comprometida con los derechos humanos, una obra que ciertamente nos atrapa estéticamente y nos hace reflexionar, que genera una sinergia de dolor que no ignoramos, una estética de la represión, de la guerra y el sufrimiento que aparecen expuestos en cada uno de esos *Paisajes después de la batalla*.

## REPRESENTATIONS OF VIOLENCE

Cristina Bausero

1. Blade Runner, directed by Ridley Scott, USA - Hong Kong, 1982, with script by Hampton Fancher and David Webb Peoples, based on the novel by Philip Dick.

2. Durán, J. (2019). *La muerte en el cine. 50 películas sobre el deceso*, *Filmografías Esenciales*. Barcelona: Editorial UOC.

Héctor Solari's work has maintained for many years a very significant relationship with the global context of violence. The artist is concerned with the phenomenon in different parts of the planet: the wars in the Middle East, attacks in different parts of the world, the dictatorship in Uruguay, his home country, in the '70s of the last century, and also the situation of inequality of women considered as sexual objects. In this exhibition at the Museo Blanes, under the name of *Campos de Marte*, the artist selects seven of his last works produced in Germany and presents three new ones especially created for the Museo Juan Manuel Blanes.

The endless battles of humanity appear and reappear in Héctor Solari's plastic world. In his drawings, videos, choreographies and installations, the theme is persistent, because human rights are fundamental.

*Campos de Marte* gathers several of Solari's propositions in recent years, and the name responds to the fields of Mars as the spaces where armies drilled, recovered and rested (so called for the first time during the Roman Republic, when they were located north of the Servian wall). Among the works revisited are *Té en Kabul* (Tea in Kabul), *Mirando la guerra* (Watching the War), *La merienda* (Barbie's Meal), *Coerper*, *SYNC*, *Euridice* (Eurydice), *Diesseits*. The new ones are *Campos de Marte* (Fields of Mars), *Paisajes después de la batalla* (Landscapes after the Battle) and *Tereus y Filomela* (Tereus and Philomela).

Héctor Solari represents violence through his black and white drawings (in pastel and eraser on paper), which are linked to an expressionism that manifests the artist's feeling and his powerlessness, or, what he considers his unfair and privileged well-being when compared to those who suffer these horrors. Drawings with plays of light and hard shadows recreate or refer, without being explicit, to the now empty prisons of the Uruguayan dictatorship; where there used to be prisoners, the individual is not featured; the spaces of seclusion appear instead, in a direct reference to the events that transpired in those dark years (*Libertad*, 2010). The artist refers to a torn world in his

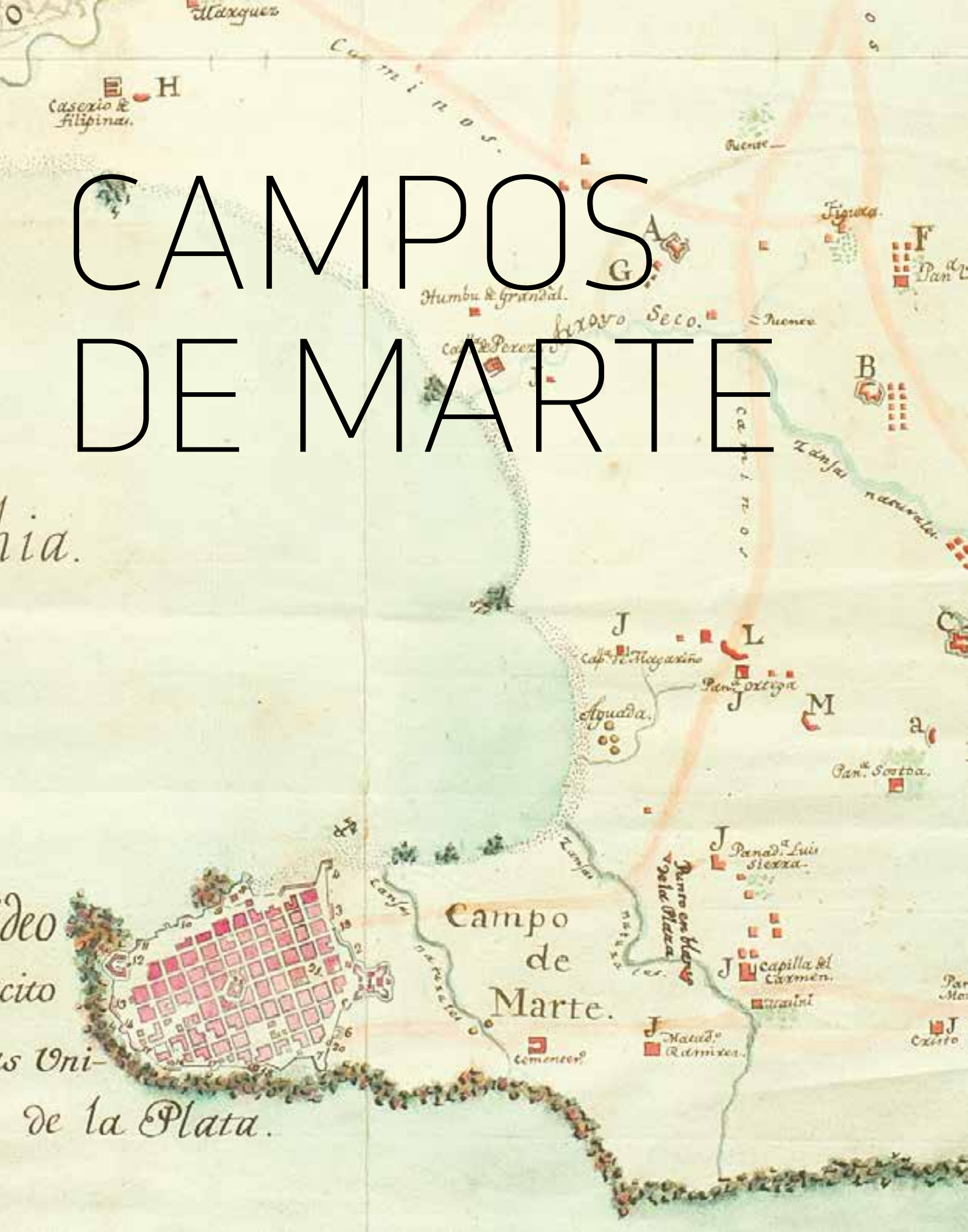
representations in black and white photographs and videos of destroyed cities (*Catástrofes, Montevideo arde*, 2002). In *Té en Kabul* or *Mirando la guerra* (2010, 2015) anonymous beings appear, often seen from behind, motionless, suffering beings from those wars that Solari represents. In the case of *Coerper*, the choreography presents dancers contorting their bodies in a painful way. In *SYNC* or in *Diesseits*, the scenery, built in a palette of cool colors, calls to mind the atmosphere in *Blade Runner*<sup>1</sup>; here Solari rounds out his take on our society, on humanity at war, a dystopian, unfair, collapsed, deteriorated or contaminated world. *Blade Runner's* apocalyptic future represents that atmosphere just as Solari's work and "... explores other conventions such as the femme fatal...".<sup>2</sup> The perfect Barbies in *La Merienda* tell us about a world of beautiful, literally plastic women, bringing this reference to *Blade Runner* full circle, in a parallel to those men and women slaves in a misogynist and patriarchal world. Solari portrays this atmosphere of a violent and decaying humanity in contrast to the colorful world of the Barbies. He provides an aesthetic contrast with the realities that the artist builds and exposes in the other representations. These women, a reference to a perverted woman model, are manipulated by the artist to the level of horror, just as the *replicants* are manipulated by humans in *Blade Runner*.

*Diesseits*, an immersive installation that includes videos and sounds, invites public participation while reconstructing landscapes as it moves an element that is illuminated by the images projected on it and the walls.

Héctor Solari's oeuvre is committed to human rights, appealing to us aesthetically and making us reflect, generating a synergy of pain that we cannot ignore, the aesthetics of repression, war and suffering that are displayed in each of those landscapes after the battle.



# CAMPOS DE MARTE



## CAMPOS DE MARTE

Christine Gruber | 2019

### La Batalla de las Imágenes

La guerra no acontece en los Campos de Marte de Héctor Solari. Sus campos de Marte son estepas, las batallas lejanas, aunque sean parte de la especie humana.

Como en un esquema estratégico, vemos dibujos, postales de arte, títulos escritos colocados sobre una superficie roja. Presentimientos oscuros humean de los negros dibujos, atravesados por líneas, postes y caños dirigidos dispuestos sobre tanques; superficie dividida en cielo y tierra, la tierra, en este contexto, se imagina erosionada como resultado de la dinámica endógena de las batallas, campos arados para las guerras venideras. Campos de Marte activados.

Vemos a los actores de este plan en las postales de museos: los conquistadores, los luchadores, los vencedores, el dolor, los caballos, las armas. Héctor Solari escribe los títulos de las imágenes y eventos, globales y locales, en tarjetas postales en un orden arbitrario, ya que todos significan lo mismo: no se puede escapar de la deriva - y tampoco de la voluntad humana.

Disfrutamos del Kahva.<sup>1</sup>

### Los 33 Orientales

Los orientales de Héctor Solari operan en Oriente Medio y no son héroes. Tampoco son imágenes, sino movimientos, vibraciones entre los conceptos y los mitos de los que provienen.

Iconos en cartas postales: imágenes manejables, recuerdos de obras maestras, arbitrarias y creadas para servir a la historia. Las imágenes se ennoblecen convirtiéndose en conceptos que pueden ser entendidos en todas partes. Los eventos son intercambiables, el arte no. En estos Campos de Marte, en un país muy lejano, los bellos héroes y víctimas del gran mundo están pinchados sobre el presente, junto a ellos los títulos parecen temblar, dibujados pictóricamente como el staccato de los acontecimientos, escritura, palabra y dibujo al mismo tiempo. La Batalla de Waterloo, el Grito de Gloria, San Sebastián: en la mirada irónica, los músculos brillan.

Nos atragantamos –con– Té en Kabul.

1. Café en árabe.

**FIELDS OF MARS**

Christine Gruber | 2019

**The Battle of Images**

The war does not happen on Héctor Solari's Field of Mars. His Fields of Mars are steppes, battles far away, even if they are part of the human species.

As in a strategic scheme, we see drawings, art postcards, written titles placed on a red surface. Dark premonitions smoke from the black drawings, crossed by lines, poles and directed pipes arranged on tanks; surface divided into heaven and earth, the earth, in this context, pictures itself eroded as a result of the endogenous dynamics of battles, plowed fields for the wars to come. Mars fields activated.

We see the actors in this scheme on museum's postcards: the conquerors, the fighters, the victors, the pain, the horses, the weapons. Héctor Solari writes the titles of the images and events, global and local, on postcards in an arbitrary order, since they all mean the same thing: you can't escape drift – and you can't escape human will either. We enjoy the Kahva.<sup>1</sup>

**The 33 Orientals**

Héctor Solari's Orientals operate in the Middle East and are not heroes. They are not images, but movements, vibrations between the concepts and the myths from which they come.

Icons in postcards: small-scale images, memories of masterpieces, arbitrary, and created to serve History. The images are rised by becoming concepts that can be understood everywhere. Events are interchangeable, art is not.

In these Fields of Mars, in a very distant country, the beautiful heroes and victims of the great world are prickled on the present, and next to them the titles seem to tremble, drawn pictorially as the staccato of events, writing, word and drawing at the same time. The Battle of Waterloo, The Cry of Glory, Saint Sebastian: in the ironic gaze, the muscles shine.

We choked –with– Tea in Kabul.

LEON DEVORANDO UN ESCLAVO

LA BATALLA DE LAS PIEDRAS

LA COONTE Y SUS HIJOS

EL RAPTO DE LAS SIBINAS

LA BATALLA DE WATERLOO

JUDITH DECAPITA A HOLOFERNES

EL GRITO DE GLORIA

LA GUERRA GRANDE

LA RENDICION DE BREDA

EL TORJO DEL BELVEDERE

<sup>1</sup>. Coffee in Arabic





DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN

DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN

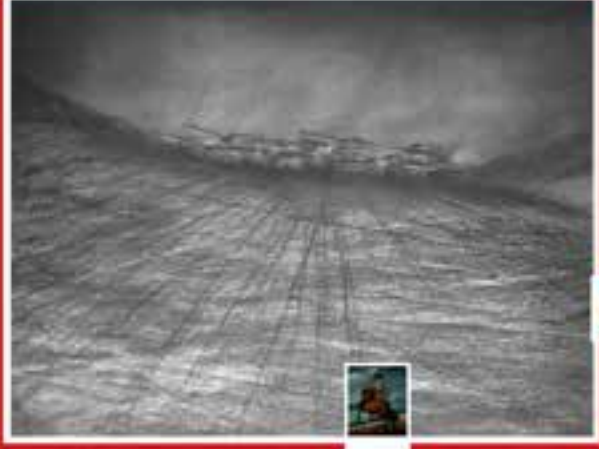


DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN

DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN



DE  
MARTIN  
MARTIN

DE  
MARTIN  
MARTIN





# LOS CAMPOS DE MARTE DE HÉCTOR SOLARI

Jorge La Ferla

1. "El Ingeniero Juan Alberto Capurro proyecta en 1870 una villa palladiana para el Dr. Juan Bautista Raffo, propietario del predio. El edificio es desde 1975 Monumento Histórico Nacional y testimonio vivo de aquellas villas de fines del siglo XIX." <http://blanes.montevideo.gub.uy/museo>

2. En ese momento *Catástrofes Libertad* (2004) ofrecía una posición divergente, ética y política, y proponía con sutileza otra lectura de esa memoria reciente del Uruguay. Sutil y muy diversa a la saga de largometrajes que vienen tratando el tema, por ejemplo *Doce años*.

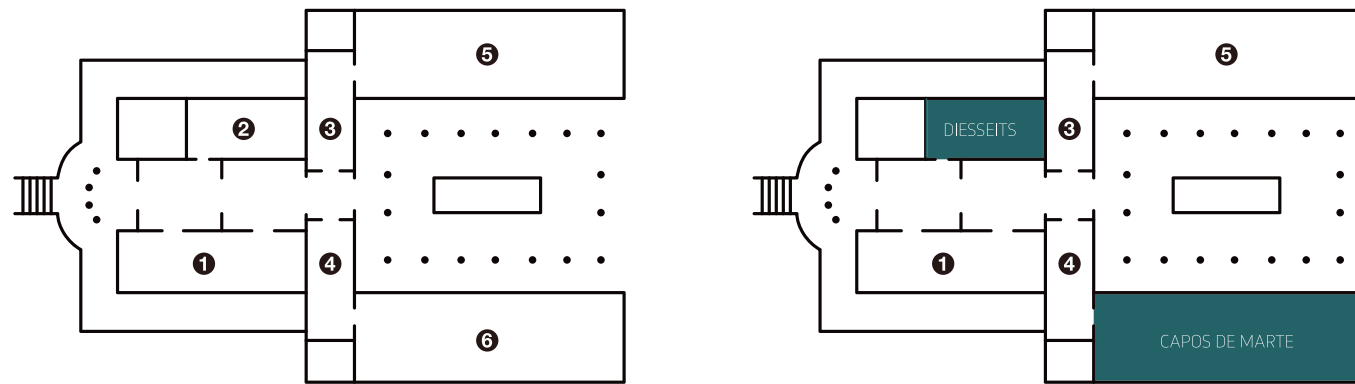
**Videos de una exposición en el Museo Blanes.** *Campos de Marte* pone en escena una visión crítica del mundo contemporáneo. Esta muestra de video de Héctor Solari es en un museo de arte creado en el S. XX en el suntuoso predio construido en 1870<sup>1</sup> en el barrio Prado, alejado del circuito habitual de los museos del Centro de Montevideo. Notable extrañeza, un artista uruguayo residente desde hace décadas en Alemania, cuya muestra de audiovisual tecnológico se instala en un espacio museístico vinculado a los tiempos modernos. Su formación de arquitecto, vinculado a las artes escénicas y particularmente la danza contemporánea, sitúa a Solari en un lugar particular del arte contemporáneo. Esta exposición remite a regiones lejanas, en apariencia exóticas, cuyas representaciones nos refieren un mundo contemporáneo en conflicto. Las obras exponen un malestar en el arte que hacen referencia a una serie de textos sobre guerras, invasiones, apropiaciones, como una memoria sobre la condición del hombre en su relación con el otro en vínculo con las máquinas de guerra y el propio cuerpo. Una diversidad nacional e ideológica que determina cuestionamientos a partir de un relato enfocado en la imagen técnica sobre cuerpos y máquinas. Es el acto de escritura audiovisual a través de sus variadas materialidades, dispositivos y lenguajes, que van construyendo la narrativa propia de Solari. El dibujo, la fotografía, la imagen video, encuentran su puesta en escena en la práctica de la instalación y el video expuestos en el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo.

**I. Cuerpos y máquinas.** Los videos dispuestos en la Sala Freire responden a una serie de cuadros electrónicos, cuyas estaciones exponen trayectos a través de ejes temáticos vinculados a la acción del hombre contra el hombre. La representación del cuerpo humano, los usos de la tecnología, el deterioro del entorno natural, son parte de una reflexión que incluye los usos del video como ensayo sobre la contemporaneidad. En su momento, fue el tema de la historia reciente, cuando Solari repasaba una memoria sobre la acción de la dictadura militar en el Uruguay, en la reconstrucción del siniestro espacio de cautiverio de la prisión Libertad en Montevideo<sup>2</sup>. Ahora es la visión crítica de un entorno globalizado que no cumple con las promesas de un mundo mejor.

La sala Freire del Museo Blanes consiste en un cubo blanco propiamente dicho según la categoría espacial del arte contemporáneo. Aquí es donde se instala una serie de obras que resignifican este particular espacio en que la luz y la imagen de las pantallas digitales resultan un proceso de iluminación desde el interior de los aparatos. Un dispositivo diferente, en efecto y forma, a la proyección frontal. Esta escena expositiva combina la luz natural incidente del techo de la sala con la imagen tiempo de los monitores. Dos tramas, la cenital sectorizando la luz incidente del exterior y la imagen técnica. El contraluz y la imagen tiempo electrónica forman el marco escénico y espacial. Una decisión significativa, pues suele ser común pensar en el *black out* como lugar común para exponer video, lo que no es el caso de este montaje que concierta ambas fuentes







Imágenes de la planta del museo como tal y de la muestra, además de las obras y su esquema proyectual expositivo

de luz. El conjunto despliega una visión retrospectiva de la obra de Solari a partir de siete videos, algunos de los que se volvieron a editar para esta exposición. Si bien se trata de los mismos archivos, se modifica el significado según la pieza haya sido originalmente para pantalla o instalativa, al ser exhibidas en este conjunto en sala, para un visitante al que se le propone movimiento de mirada, cuerpo y pensamiento.

Podemos considerar *SYNC* (página 72), *COERPER* (página 68), *La Merienda* (página 60) y *Eurídice* (página 76) como el grupo de obras que pone en escena incisivas miradas sobre el cuerpo humano en su forma y en las maneras posibles de representarlo. El epicentro de los tres cuadros de *SYNC* es la acción performática de un actor que se mueve entre dos cuadros. La articulación del movimiento de los objetos tecnológicos, en su versión video, parece que conmemora el legendario recurso del *deus ex machina* del teatro griego. La obra escénica original queda en el desencuadre y reformula el diseño espacial de la pieza original, una instalación de tres canales. Es el montaje de la máquina orgánica humana con la artificial creada por el hombre, que recuerda el sueño de los autómatas del siglo XVIII. Los artilugios de la representación teatral, una tecnología casi divina, aportaba en el escenario otros cuerpos mecánicos y se fue derivando a lo largo del tiempo en otros aparatos que pudiesen mimetizar, reemplazar, trascender el cuerpo humano. Un organismo, cuyo devenir existencial es su deterioro orgánico y funcionamiento limitado que anteceden al final irreversible. Estos vínculos del cuerpo con la tecnología que trata *SYNC* contienen otras secuelas. Es *Coerper* que trata sobre las incisiones de un organismo herido en

que las cicatrices son resultado de intervenciones y obligaciones que marcan la cartografía del hombre en el único testimonio material de la existencia, es decir, su propio cuerpo. *Coerper* también es parte del conjunto de obras que se inician en el dibujo, que luego es grabado por la cámara, en este caso, para un diseño ilustrado del cuerpo. El trazo manual deriva en icono técnico, y así es como lo quirográfico deriva de imagen técnica a maquinica como resultado de la tensión hombre – artefacto, problemática recurrente en la obra de Solari.

En la distinguida mesa de *La Merienda*, se planta otro cuerpo contemporáneo, el de Barbie, la muñeca de marca por excelencia, a esta altura un mito que remite al *branding* de los juguetes infantiles. Un objeto fetiche post transicional, que responde a valores sociales y raciales, todo un hito del mercado por su masividad y por los valores que contiene y transmite. La aparente banalidad de las muñecas se contrasta con su inclusión en la ambientación de la fina mesa preparada para la ceremonia de un té europeo. La porcelana y los cubiertos de noble metal son las derivaciones de este contraste entre la marca del plástico y la tradición. El montaje visual de cámara se releva en la lectura de los textos de Ovidio y de Heiner Müller. Este intertexto crítico, obscuro y ominoso, abisma con su retórica el inocente cuerpo de *Barbie* en los placeres de la carne y enajena su figura y sus funciones<sup>3</sup>. Un corrimiento significativo de un mundo infantil bello a partir del montaje de los textos leídos que agregan densidad y remiten a una visión crítica del mito del hombre, del cuerpo y sus representaciones.

*Eurídice* continúa las búsquedas de Solari, en que se

3. Otro caso de referencia es *Barbie también puede estar triste*, corto de Albertina Carri, Argentina, 2001, en que también se aparta de las convenciones de la animación, y rompe el mito de inocencia y labilidad del ícono preferido de las niñas, y desarrolla una trama que ironiza sobre funciones pornográficas entre Barbie, Ken y un tercer personaje transgénero.

4. La invasión soviética, la creación de las milicias talibanas, la incursión de la coalición de las fuerzas occidentales, el caos y el desmembramiento reinantes, forman parte de una guerra lejana y desconocida. A menudo llegan los informes de atrocidades cotidianas que provienen de esta nación fragmentada, y de su ciudad capital, invadida por tropas extranjeras desde hace décadas.

5. Es de notar que no abundan en América Latina obras cuyo tema se concentre en esas regiones o conflictos bélicos mundiales. Podemos citar la serie de fotografías, videos e instalación *Caballos de Goethe*, del brasileño Arthur Omar, cuyo origen son registros in situ tomados en Afganistán en 2002. Si bien esos registros no tratan sobre la guerra directamente, se refieren a esas invasiones a partir de lecturas antropológicas de las justas entre jinetes del talibán en las montañas del norte del país. Nos referimos a la puesta que tuvo lugar en Buenos Aires en 2016 <http://edbim.com.ar/memoria/cineexpandido-eje.php?data=133-133-133>



combinan danza, texto y video, reunidos para el espacio teatral. Para el caso, la reminiscencia a la historia de Orfeo y Eurídice, pero cuya visión del mito opera entre la belleza del cuerpo femenino y extraños paisajes. Originalmente, la pieza fue concebida para un espectáculo coreográfico en su convivencia en tiempo real con bailarines en escena. El inicio con la *performer* en ralentí y su reflejo en el vidrio dan forma a un cuadro estetizante que se continúa por los áridos paisajes donde ocurre la tragedia. Estas imágenes hápticas, en su textura y abstracción, refieren a la escena de los periplos de Orfeo en su búsqueda infructuosa de su amante, acciones que no se ven y que quedan en el fuera de campo. En esta nueva edición del video, queda la conjunción de la trama visual en video con el texto original. El sonido acompasado comenta la tragedia de los personajes, de los cuerpos de carne y mármol, como retórica de la imagen electrónica. Esta obra, realizada originalmente para

una performance escénica, ahora es expuesta autónomamente como un video danza propiamente dicho.

## II. Noticias de la guerra

*Té en Kabul* (página 32), siendo parte de esta serie, marca una línea de fuerza como otro conjunto temático en la obra de Solari. La imagen de base proviene de los dibujos registrados por la cámara que luego es editada en algo que resulta en una animación, pero en un tempo lento y pausado, diverso al vértigo de la clásica animación cuadro por cuadro. Asimismo, es radical la diferencia con la manera televisión y su mecanismo de conversión en espectáculo de las noticias. El conflicto bélico, en este caso en Asia del Sur, es mediatizado en extremo, y responde a la ideología de los medios masivos que representan los intereses del poder. La presencia continua de estas guerras lejanas en la labor periodística es parte de un paisaje mediático. El televidente observa entretenido imágenes de conflictos bélicos, por ejemplo de la compleja trama de la guerra en Afganistán, de la que no sabe demasiado.<sup>4</sup>

Esta vez no es la merienda con las muñecas sobre la mesa, sino el té en la capital de una nación ocupada, con un gobierno provisional en que los buenos pueden ser los malos, y estos los que se presentan como el bien. Ante la falta de imágenes de un país colapsado, estos dibujos son los que proponen un imaginario y una visión que sugiere dudas sobre lo que acontece. Lo peor no se ve, pero es vislumbrado por el trazo de imágenes quirográficas que se refieren a una región en guerra. El método de reconstrucción de los hechos a los que remite la obra de Solari es elocuente y opera como crítica a un mundo en conflicto y a las maneras en que los medios producen noticias y las hacen circular.<sup>5</sup>



6. El cine de ficción y ciertas vertientes del documental ofrecen un remanido tratamiento sobre estos largos conflictos en Oriente Medio que reafirma visiones maniqueístas. Notables excepciones son el video arte *11 de septiembre* de la videoartista chilena Claudia Aravena (2002). Otro caso notable es el film *Essential Killing* de Jerzy Skolimovski (2008), largometraje que propone una mirada crítica sobre las maneras de ver al otro. Se trata de una crítica feroz a todos los actores de la historia, y a las instancias en que el relato tradicional presenta estos conflictos con un punto de vista del espectáculo.

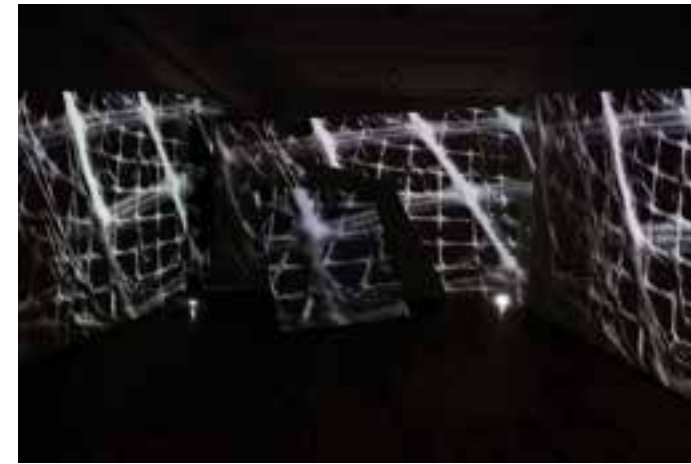


Es en esta línea que *Mirando la guerra* (página 46) trata sobre esos conflictos bélicos en esa región del mundo, siempre sobre la base del dibujo, que llevan, esta vez, a fuerzas blindadas que atraviesan superficies desérticas. Hay un imaginario revisitado, asociado al cine de largometraje, como las ficciones alrededor de los cuerpos de los tanques de la Segunda Guerra Mundial. Paisajes diversos como lo fue la batalla de Stalingrado, en el mundo blanco del invierno soviético, o las del desierto del norte árabe de África. El periodismo, y luego el cine, generaron otros imaginarios propios de estas batallas. *Mirando la guerra* recuerda las ficciones en torno de las incursiones del mariscal Rommel por la arena del desierto. La escena parece la misma, pero es la alegoría de un tiempo presente. Ahora los tanques son modernos, manejados por un sistema computarizado, y saben que están siendo observados a simple vista por los habitantes de las dunas. Las máquinas de Occidente invaden el desierto de Oriente y, si bien las noticias sobre la guerra figuran en la sección de noticias internacionales, son escasas las imágenes directas sobre estas incursiones violentas. Esta mediatización de conflictos lejanos se caracteriza por la falta de análisis en que la distancia es una excusa poco creíble y consiste en una deuda con el análisis eludida por los medios globales. Las barbaries habituales de estas guerras son siempre imaginables y la falta de imágenes reivindica el recurso de algunos periódicos a la ilustración cuando tienen acceso a sucesos que no se pueden mostrar en imágenes de cámara.<sup>6</sup> Son las tramas que operan en estas obras, la del grabado, reconvertido en imagen video, entre la óptica y lo háptico, y en su paso entre imágenes, del dibujo y el video, en que se vislumbran detalles, siluetas, desencuadres ominosos.

Por su parte, *Paisajes después de la batalla* (página 56)

es una pieza creada especialmente para esta muestra, que retoma esta temática y es parte de la serie sobre lo bélico que amplía la visión de las máquinas de guerra en los paisajes desérticos de Oriente a su incidencia depredadora en la naturaleza de nuestro planeta. La elocuencia del dibujo releva una crítica a los sucesos de la guerra y a la pérdida de confianza en las imágenes de cámara, en sus dudosos testimonios de una verdad nunca mostrada. El trazo de la mano y su captura en cámara revelan reconstrucciones verídicas de un fuera de campo ominoso sobre la guerra. Estas obras presentadas bajo la forma monocal canal recuerdan *Catástrofes Libertad* en que Solari reconstruía un lugar y los tiempos de plomo de la dictadura en uno de los lugares de cautiverio, como el penal Libertad en Montevideo, donde se produjeron todo tipo atrocidades. Nuevamente está el recurso de la trama original de la pluma, y el dibujo y el grabado están en el origen de una memoria de registros sobre el horror. Ahora, en tiempos de democracia, este conjunto testimonia sobre guerras extrañas, cuyas noticias llegan a través de los medios, que funcionan a partir de su lenguaje de espectáculo. Estas siete piezas de video son parte de una narrativa opuesta sobre un mundo contemporáneo en que los conflictos territoriales, las usurpaciones y la violencia expanden sus efectos al planeta. El deterioro del hábitat natural es consecuencia de estas guerras. Es el video, en sus procesos de manipulación, que transfigura la retórica de los medios masivos. Solari desarma las noticias y su efecto de espectáculo. Es la medida de corta duración de los videos, que reafirma la sintagmática del sin fin, el *loop* es la medida del tiempo continuo y expositivo de cada obra.

Una mención aparte merece la obra *Campos de Marte* (página 10) que se sitúa entre *La Merienda* (página 60) y *Paisaje después de la batalla*. Las postales de museos, los dibujos, los



textos y su tipografía, el mapa, proponen una cartografía que resalta un diseño vinculado a lo gráfico. La disposición en el muro propone una puesta en página que nos remite a un híbrido entre una práctica asociada al libro de artista y al diseño editorial. Es la trama de estas obras en papel intervenido, que dialogan y pausan la serie de los videos. Esta vez las disquisiciones sobre la guerra, la intolerancia, las invasiones, los saqueos, forman parte de un mapa que no necesita de la imagen electrónica, y su elocuencia destaca la efectividad del diseño gráfico. Es significativo ver marcada la zona, "Campos de Marte", sobre el antiguo trazado del mapa de Montevideo, pues recuerda las primeras cartografías de la última y fatal incursión de Juan Díaz de Solís en la costa oriental del río. Un campo de batalla en que el conquistador fue aniquilado sin piedad, y que constituye un hecho sangriento fundacional en la historia del Río de la Plata. Serían cinco siglos de cartografías sobre campos de guerra en que se dirimen situaciones de horror y gloria en la batalla, la estrategia de exterminio del otro y la belleza de la justa. Algo que se aplica a estos nuevos *Campos de Marte* que dirime la obra de Solari en el Museo Blanes, otro espacio de batalla que confronta las fuerzas del campo del arte.

*Campos de Marte* está instalada en dos salas no continuas del museo, con un intermedio en *Filomela* (página 90) que se despliega en una de las paredes entre ambas salas. Se trata de una intervención en carbonilla y pastel. El nombre Tereus, con manchas negras y un rojo de sangre, figura en un lado del lienzo junto a la inscripción tipográfica, *Filomela*. La referencia al texto de Ovidio y los hechos referidos de la violación y mutilación de Filomela por su cuñado Tereus, provienen de los textos de Karl Philipp Moritz, *La huella de la belleza* (S. XVIII), una alegoría que contextualiza



los extremos posibles de la representación y sus límites, entre la violencia en el cuerpo y las maneras de representarlos en la escena del arte. Es lo que plantea precisamente la intervención como una ética de la creación vinculada al mito, el amor y la destrucción, *leitmotiv* en la obra de Solari. Se trata de otra incisión quirográfica en el cuerpo de los hombres y la piel del Museo; es el entreacto y la frontera que señala *Filomela* entre las dos salas de *Campo de Marte*.

**III. Aquí y allá.** *Diesseits* (página 80) se despliega en la sala Dumas Oroño del Museo Blanes. Se trata de una instalación propiamente dicha, pues ofrece una experiencia inmersiva que hace a la esencia de la práctica de la instalación. *Diesseits* es una obra aparte, en todo el sentido de la palabra, para empezar, por su distancia física y autonomía con el conjunto de las ocho piezas de la sala Blanes. En este caso, el movimiento del espectador se sumerge en una experiencia de percepción en tiempo y espacio en que se pierden las referencias. Es la inmersión del visitante en una zona desconocida donde se pierde la noción del lugar real. Las paredes de imágenes proyectadas y el sonido envolvente incentivan el extrañamiento. Es en el desplazamiento que se va cargando la información sensorial en que las coordenadas físicas reales se vuelven ilusorias. El techo, el piso, las paredes con las proyecciones, son el hábitat escénico que propone *Diesseits*. El deambular por este cubo de imágenes, proyectadas y en fuga sobre las paredes, presenta límites físicos y de mirada confusos. El diseño de la escena, con los cinco proyectores y los haces lumínicos, es el terreno a recorrer físicamente con los sentidos de una experiencia intramuros; al perderse las coordenadas de ubicación, se disparan otros imaginarios. Inmerso en cuerpo y percepción, el visitante va generando una imagen

7. Alfred Barr, fundador y director del MoMA, viaja y conoce de cerca ambas experiencias, y fue esta institución una de las primeras que incorpora la imagen maquina en sus actividades y colecciones, a partir de 1935, con la creación de su departamento de cine. Luego vendrían la fotografía y el video.

8. Ver "SODRE. El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental", *ISMO ISMO ISMO. Cine experimental en América Latina*, Lerner, Jesse y Piazza Luciano (eds.) (2017). University of California Press.

9. Ver Dinamarca, Hernán *El video en América Latina. Actor innovador del Espacio Audiovisual*. (1990). CEMA, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo; Casas, Ricardo; Dacosta, Graciela. *Diez años de video uruguayo*. (1996). GEGA, Montevideo; *La condición video. 25 años de videoarte en el Uruguay*; Centro Cultural de España, Montevideo, 2007.

10. Es el mismo caso para el cine experimental uruguayo de un derrotero trascendente. Fue de referencia la investigación y exposición *INTERSTICIOS. Cuerpos políticos, estrategias conceptualistas y experimentalismos cinematográficos*. (2019). Elisa Pérez Buchelli /May Puchet/Ángela López Ruiz. Guillermo Zabaleta, Centro Cultural de España, Montevideo.

mental en el devenir de las tramas circundantes, las vistas urbanas, el sonido procesado de un aparente cotidiano. Una lectura y experiencia que cambian cada vez que se entra y circula por este espacio ficticio e indefinible desplegado en una caverna en que la instalación se dispone en todo su sustento conceptual.

**IV. El audiovisual en el museo.** La obra de Solari a lo largo de estas últimas décadas muestra diversos recorridos, que van del dibujo y la imagen analógica a la digital, en que la exhibición en sala y la instalación establecen la escena expandida de una obra gráfica y en video que se despliega en esta exposición. Es de destacar la incursión de la imagen técnica en el museo, que vincula esta exposición con el concepto de la muestra que aconteció durante el mismo año, *El mundo entero es una Bauhaus* en el Museo Blanes. Aquel despliegue objetual, de archivos, diseños y maquetas, fue la documentación expuesta de la escuela alemana que incorporó visionariamente la imagen técnica en su práctica de arte y diseño. Fue entre Berlín y Moscú, junto a la experiencia memorable de *Vkhutemas*, en que estos movimientos innovadores consideraron a finales de la tercera década del S. XX a la fotografía, el diseño y el cine como parte de una praxis comprensiva. Si bien la televisión no existía como tal, la imagen electrónica luego sería parte de esta saga, tanto como el multimedia en el que el video es uno de sus nexos. Es en el ámbito museístico que se exponen estos vínculos históricos que surgieron hace un siglo en Europa.<sup>7</sup>

Solari es parte de la historia del videoarte en el Uru-

guay, el movimiento que ha marcado el arte contemporáneo en el país y a nivel internacional, y continúa el antecedente que señaló en su momento el cine experimental uruguayo<sup>8</sup>. Desde sus inicios a comienzos de los años 80<sup>9</sup>, hasta el momento actual, son numerosos los autores y las obras que han formado este repertorio notable. Varios de aquellos pioneros continúan produciendo al día de hoy, ya sea video, otros haciendo cine, otros ocupándose de la gestión cultural. De hecho, fue el video el que se destacó frente a una escasa producción de un cine de largometraje y televisión durante el período de la dictadura y en los primeros años de la democracia. La presencia del videoarte uruguayo en encuentros, festivales, ciclos en salas y espacios de arte en ámbitos nacionales e internacionales, ha marcado tres décadas de un derrotero que se destaca por la independencia productiva y la experimentación a ultranza<sup>10</sup>. Solari es parte de este movimiento de las artes audiovisuales experimentales, cuya obra reivindica y afirma esos principios en tiempos en que la homogeneidad digital ha amalgamado los soportes analógicos. Si bien ya es complejo hablar con propiedad de cine experimental o videoarte, sigue existiendo una producción de materialidades combinadas. Frente al auspicioso crecimiento del cine de largometraje en Uruguay, también en soporte digital, estos antecedentes del audiovisual experimental, bajo la forma de duraciones breves en su práctica monocanal y en el dispositivo de la instalación, siguen destacándose como expresiones formalmente originales y críticas ideológicamente, en sus lecturas incisivas sobre un mundo contemporáneo en crisis. Es el caso de esta exposición de Héctor Solari.

# HÉCTOR SOLARI'S FIELDS OF MARS

Jorge La Ferla

1. "Engineer Juan Alberto Capurro designed in 1870 a Palladian villa for Dr. Juan Bautista Raffo, owner of the property. The building has been a National Historic Monument since 1975 and is living testimony of the villas of the late nineteenth century." <http://blanes.montevideo.gub.uy/museo>

2. At that time, *Catástrofes Libertad* (Libertad Catastrophes) (2004) offered a divergent, ethical and political position, and subtly proposed another reading of that recent memory of Uruguay. Subtle and very different from the saga of feature films that have been dealing with the subject, for example *Doce años* (Twelve years).

**Videos of an exhibition at the Blanes Museum.** *Campos de Marte* (Fields of Mars) stages a critical view of the contemporary world. This video exhibition by Héctor Solari is held in an art museum created in the 20th century in a sumptuous estate built in 1870<sup>1</sup> in the Prado neighborhood, away from the usual museum circuit in the center of Montevideo. A notable oddity, a Uruguayan artist who has been living in Germany for decades holds his technological audiovisual exhibition in a museum space associated with modernity. His background in architecture studies and his relation to the performing arts, particularly contemporary dance, place Solari in a unique position within modern art. This exhibition alludes to distant, apparently exotic regions whose representations bring to light a conflict-ridden world. The works convey in art an unease that echoes a series of texts about wars, invasions and appropriations, like a memory about the condition of mankind and the relationship between individuals and war machines and the body itself. A national and ideological diversity brings about a questioning that focuses on the technical image of bodies and machines. It is the act of audiovisual writing through its varied materialities, devices and languages which builds Solari's own narrative. Drawing, photography and video are staged through the practice of installation and screening deployed in the Museo Juan Manuel Blanes in Montevideo.

**I. Bodies and machines.** The videos arranged in the Freire Room correspond to a series of electronic images, whose stations establish paths through thematic lines related to the action of man against man. The representation of the human body, the uses of technology, the deteriora-

tion of the natural environment are all part of a reflection that includes the use of video as an essay on contemporaneity. Some time ago, the subject was recent history, as Solari reviewed a report on the action of the military dictatorship in Uruguay, with a reconstruction of the ominous space of captivity in the Libertad prison in Montevideo<sup>2</sup>. Now, the subject has become the critical vision of a globalized society that has not fulfilled its promises of a better world.

The Freire room of the Blanes Museum consists of a white cube according to the spatial category of contemporary art. The series of works installed here re-signify this particular space as the light and the image of the digital screens act as a lighting system from inside the monitors. It is a different device, in effect and shape, to frontal projection. This exhibition scene combines the natural incident light from the ceiling of the room with the time-image of the monitors. Two weaves, one from the zenith sectorizing the incident light from outside and the technical image, the backlight and the electronic time-image form the scenic and spatial framework. A significant decision, as *black out* is the common resource in video exhibits, but not the case of this montage that combines both light sources. The entire assembly displays a retrospective view of Solari's work based on seven videos, some of which were re-edited for this exhibition. Although the files are the same, the meaning is modified when displayed in this room, depending on whether the piece was originally for a screen or installation, as the visitor is allowed movement of gaze, body and thought.

We may consider *SYNC* (page 72), *COERPER* (page 68), *La Merienda* (page 60) and *Euridice* (page 76) as the group





3. Another case in point is *Barbie también puede estar triste*, a short film by Albertina Carri, Argentina, 2001, in which she also departs from the conventions of animation, and breaks the myth of innocence and lability of the girls' favorite icon, developing an ironic plot about pornographic actions between Barbie, Ken and a third transgender character.

of works that stages incisive gazes at the human body form and the possible ways of representing it. The epicenter of the three SYNC frames is the performance of an actor that moves between two frames. The articulation of the movement of technological objects, in their video version, seems to commemorate the legendary Greek theater resource of *deus ex machina*. The original scenic work remains misframed and reformulates the space design of the original piece, a three-channel installation. It is the assembly of the organic human machine with the artificial man-made one, recalling the automaton fantasies of the 18<sup>th</sup> century. The contraptions of theatrical performance, a nearly divine technology, eventually gave rise to mechanical bodies on stage, and this eventually evolved into other devices that could mimic, replace, transcend the human body, an organism whose existential evolution is its organic deterioration and increasingly limited functioning that precede the irreversible end. These connections of the body with technology addressed in SYNC have sequels. It is *Coerper* that deals with the incisions in an injured organism where the scars are the result of interventions and oblations that shape a map of man in the only material testimony of existence, that is, his own body. *Coerper* is also part of the set of works that begin with a drawing, which is then recorded by the camera, in this case, for an illustrated design. The manual stroke becomes a technical icon, and this is how the chirographic derives from a technical image to a machine as a result of the man-artifact tension, a recurring problem in Solari's work.

At the fancy table in *La Merienda*, a different contemporary body is planted, that of Barbie, the quintessential doll turned into a myth, in a wink to the branding phenomenon in children's toys. A post-transitional fetish object, which responds to social and racial values, a milestone in the market for its massiveness and for the values it contains and conveys. The apparent banality of the doll

is contrasted with its inclusion in the setting of the fine table prepared for a European tea ceremony. Porcelain and fine metal cutlery are the expressions of this contrast between the plastic brand and tradition. The visual set up of the camera is contextualized by reading of the texts by Ovid and Heiner Müller. This critical, obscene and ominous intertext, sinks with its rhetoric the innocent body of *Barbie* into the pleasures of the flesh alienating its figure and its role<sup>3</sup>. A significant shift from a beautiful children's world, due to the addition of voice-over texts that add density and convey a critical view of the myth of man, the body and its representations.

*Eurídice* continues Solari's searches, in which dance, text and video are combined for the theater space. For that matter, it is reminiscent of the story of Orpheus and Eurydice, but its vision of the myth operates between the beauty of the female body and strange landscapes. Originally, the piece was conceived for a choreographic show with dancers on stage in real time. The start with the idle performer and her reflection in the glass forms an aesthetic image that continues through the arid landscapes where the tragedy occurs. These haptic images, in their texture and abstraction, refer to the scene of Orpheus' journeys in his fruitless search for his lover, actions that are not seen and are left out screen. In this new edition of the video, what remains is the conjunction of the visual video plot with the original text. The accompanying sound offers comments about the tragedy of the characters, of the flesh and marble bodies, as rhetoric of the electronic image. This work, originally created for a stage performance, is now exhibited autonomously as a dance video.

## II. War News

*Té en Kabul* (Tea in Kabul, page 32), part of this series, marks a line of force as another theme in Solari's work.

4. The Soviet invasion, the creation of the Taliban militias, the incursion of the coalition of Western forces, the reigning chaos and dismemberment, are part of a distant and unknown war. There are often reports of everyday atrocities that come from this fragmented nation, and from its capital city, invaded by foreign troops for decades.

5. It should be noted that works whose theme is concentrated in these regions or in world war conflicts are not abundant in Latin America. We can cite the series of photographs, videos and installation *Caballos de Goethe*, by the Brazilian Arthur Omar, based on in situ images taken in Afghanistan in 2002. Although these records do not deal with war directly, they refer to those invasions from anthropological readings of the jousts among Taliban riders in the mountains of the north of the country. We are referring to the staging that took place in Buenos Aires in 2016 <http://edbim.com.ar/memoria/cineexpandido-eje.php?data=133-133-133>

6. Fiction and certain aspects of documentary cinema offer a timeworn treatment of these long conflicts in the Middle East reaffirming Maniqueist views. A notable exception is the art video *11 de septiembre* by Chilean video artist Claudia Aravena (2002). Another noteworthy example is *Essential Killing*, a film by Jerzy Skolimovski (2008), which offers a critical look at the ways of seeing the other. This is a fierce criticism of all the actors of history, and the instances in which the traditional history presents these conflicts with a show-like perspective.

The base image comes from drawings recorded by the camera which are then edited into what results in an animation, but in a slow and leisurely tempo, different from the vertigo of classic frame-by-frame animation. Likewise, there is a radical difference with the television mode and its mechanism to convert news into a show. The war, in this case in South Asia, is extremely mediated, and responds to the ideology of the mass media that represent the interests of the power elite. The continued presence of these distant wars in journalistic work is part of a media landscape. The viewer observes entertaining images of war conflicts such as the complex plot of the war in Afghanistan, about which they do not know much.<sup>4</sup>

This time it is not about the snack with dolls at the table, but tea in the capital of an occupied nation, with a provisional government in which the goodies may be the baddies, and the latter may present themselves as the good. In the absence of images of a collapsed country, these drawings propose an imagery and a vision that brings what is happening into question. The worst is not seen, but it is glimpsed by the tracing of chirographic images that represent a region at war. The method of reconstruction of the facts referred in Solari's work is eloquent and operates as a criticism of a world in conflict and the ways in which the media produce and circulate news.<sup>5</sup>

It is along this line that *Mirando la guerra* (Regarding the war, page 46) deals with the armed conflicts in that region of the world, always on the basis of drawing, which shows, this time, armored forces that cross desert surfaces. There is a revisited imagery, associated with feature films, such as fictions around the bodies of World War II tanks. There are various landscapes, such as the battle of Stalingrad, in the white world of the Soviet winter, or those of the desert of northern Arab Africa. Journalism, and then cinema, generated other imagery of these battles. *Mirando la guerra* recalls the fictions around the

incursions of Marshal Rommel through the desert sand. The scene looks the same, but it is the allegory of a present time. Now the tanks are modern, managed by a computerized system, and they are being observed by the dune inhabitants. The machines of the West invade the desert of the East and, although news about the war appear in the international news section, there are few direct images of these violent incursions. This media representation of distant conflicts is characterized by the lack of analysis for which remoteness is hardly a believable excuse. The barbarism of these wars is always imaginable and the lack of images justifies the use of illustration by some newspapers when they have access to events that cannot be shown in camera images.<sup>6</sup> These are the weaves that operate in these works, that of recording, reconverted into video image, between optics and the haptic image, and in their passage between images, that of drawing and video, in which details and silhouettes are glimpsed in ominous misframings.

In turn, *Paisajes después de la batalla* (Landscapes after the Battle, page 56) is a piece created especially for this exhibition, which resumes the theme about war and is a part of the series, expanding the vision of war machines in the desert landscapes of the East to its predatory incidence in the nature of our planet. The eloquence of the drawing conveys a criticism of the events of the war and a loss of confidence in camera images and their doubtful testimonies of an ever-hidden truth. The hand-drawn strokes and their capture on camera reveal true reconstructions of an ominous out-of-field about the war. These works in the single-channel format recall *Catástrofes Libertad* in which Solari rebuilt a site and the violent times of the dictatorship in one of the places of captivity, the Libertad prison in Montevideo, where all kinds of atrocities were committed. Once more there is the resource of the original pen strokes, and drawing and recording are at



7. Alfred Barr, founder and director of MoMA, travels and knows both experiences closely, and his institution was one of the first to incorporate the machinic image in its activities and collections, starting in 1935, with the creation of its film department . Later would come photography and video.

the source of a collection of recountings about the horror. Now, in times of democracy, this work testifies about foreign wars in the news that reach us through the media, which operate using their show business language. These seven videos are part of a contrasting narrative about a contemporary world in which territorial conflicts, usurpations and violence expand their effects to the planet. The deterioration of the natural habitat is a consequence of these wars. It is the video, in its manipulation processes, that transfigures the rhetoric of the mass media, as Solari disassembles the news and their show-like effect. The short duration of the videos reaffirms the syntagmatics of the endless loop; it is the measure of the continuous and expositive time of each work.

The work *Campos de Marte* (Fields of Mars, page 10), located between *La Merienda* and *Paisaje después de la batalla*. deserves special mention. The museum postcards, the drawings, the texts and their typography, the map, all pro-pound a cartography that underscores a relation to graphic art. The distribution on the wall hints of a page layout that is a hybrid between an artist's book and editorial design. It is the plot of these works on intervened paper, which establishes a dialogue with and puts a pause to the video series. This time, the disquisitions about war, intolerance, invasions, looting, are all part of a map that does not need the electronic image, and its eloquence highlights the effectiveness of the graphic design. It is significant to see the area marked "Campos de Marte" on the old map of Montevideo, as it recalls the first cartographies of Juan Díaz de Solís' last and fatal incursion on the east coast of the river. A battlefield in which the conqueror was annihilated mercilessly, and that constitutes a bloody founding fact in the history of the Río de la Plata. There would be five centuries of cartographies about war fields in which horror and glory have been settled in battle. The strategy of extermination of the other and the beauty of the joust apply to these new *Campos de Marte* that Solari's work unravels at

the Blanes Museum, another battle field where the forces of the art space are confronted.

*Campos de Marte* is installed in two non-adjacent rooms of the museum, with *Filomela* (page 90) as a break that unfolds on one of the walls between both rooms. It is an intervention in charcoal and pastel. The name Tereus, with black and blood red spots, appears on one side of the canvas next to the typographic inscription, *Filomela*. The reference to the text by Ovid and the facts of Philomela's rape and mutilation by her brother-in-law Tereus, come from the texts by Karl Philipp Moritz, *On the Formative Imitation of Beauty*, (18<sup>th</sup> century), an allegory that contextualizes the possible extremes of representation and the limits between violence in the body and its representation in the art scene. That is precisely what the intervention posits as ethics of creation related to myth, love and destruction, a *leitmotiv* in Solari's work. This is another chirographic incision in the body of men and the skin of the Museum: the entrance and the boundary marked by *Filomela* between the two rooms of *Campos de Marte*.

### III. Here and there.

*Diesseits* (page 80) is displayed in the Dumas Oroño room. It is a true installation in essence, as it offers an immersive experience. *Diesseits* is a separate work in every sense of the word, first of all, due to its physical distance and autonomy with all eight pieces of the Blanes room. In this case, the viewer's movement is immersed in an experience of perception in time and space where references become lost. The walls covered in projected images and the surrounding sound further the estrangement. The movement loads the sensory information by which the actual physical coordinates become illusory. The ceiling, the floor, the walls covered with the projections are the scenic habitat proposed by *Diesseits*. Wandering around this cube of images, projected on and fleeing the walls, one is presented with confusing physical and visual lim-

8. See "SODRE. El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental", ISMO ISMO ISMO. Cine experimental en América Latina, Lerner, Jesse y Piazza Luciano (eds.) (2017). University of California Press.

9. See Dinamarca, Hernán El video en América Latina. Actor innovador del Espacio Audiovisual. (1990). CEMA, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo; Casas, Ricardo; Dacosta, Graciela. Diez años de video uruguayo. (1996). GEGA, Montevideo; La condición video. 25 años de videoarte en el Uruguay; Centro Cultural de España, Montevideo, 2007.

10. Such is the case for Uruguayan experimental cinema with a transcendental future. A reference point is the research and exhibition INTERSTICIOS. Cuerpos políticos, estrategias conceptualistas y experimentalismos cinematográficos. (2019). Elisa Pérez Buchelli /May Puchet/ Ángela López Ruiz. Guillermo Zabaleta, Centro Cultural de España, Montevideo.

its. The design of the scene, with the five projectors and the light beams, is the terrain to be physically travelled with the senses in an intramural experience; when the location coordinates are lost, other imaginary ones are triggered. Immersed in body and perception, the visitor starts generating a mental image with the evolution of the surrounding weaves, urban views, the processed sound of an apparently everyday setting. The interpretation and experience change every time you enter and circulate through this fictitious and undefinable space deployed in a cave where the installation is set up on the entire conceptual support.

### IV. The audiovisual in the museum.

Solari's work throughout these last decades has followed various paths, ranging from drawing and analogue image to digital media, in which room exhibition and installation establish the expanded scene of graphic and video work that unfolds in this current show. The incursion of the technical image in the museum is noteworthy, since it links this exhibition conceptually with *El mundo entero es una Bauhaus*, also held this year in the Blanes Museum. In it, an objectual display of archives, designs and models exhibited the documentation of the German school that far-sightedly incorporated the technical image in its practice of art and design. It was between Berlin and Moscow, together with the memorable experience of *Vkhutemas*, where these innovative movements deemed photography, design and cinema as part of a comprehensive praxis at the end of the third decade of the 20<sup>th</sup> century. Although television did not exist as such, the electronic image would later be part of this saga, as well as multimedia of which video is one of the links. It is in the museum environment that these historical connections are exhibited, which emerged a century ago in Europe.<sup>7</sup>

Solari is part of the history of video art in Uruguay, a movement that has marked contemporary art both in the country and internationally, and continues the path that

experimental Uruguayan cinema started some time ago.<sup>8</sup> From its beginnings in the early 80s<sup>9</sup>, until the present time, there have been numerous authors and works that have been part of this remarkable repertoire. Several of those pioneers continue to produce today, be it video, movies, or dealing with cultural management. In fact, it was video that stood out in the face of the poor production of feature films and television during the dictatorship and in the early years of democracy. The presence of Uruguayan video art in meetings, festivals, theaters and art spaces, both nationally and internationally, has reached three decades of an evolution that stands out for its productive independence and all-out experimentation.<sup>10</sup> Solari is part of this movement of experimental audiovisual arts, whose work claims and affirms those principles at a time when digital homogeneity has amalgamated analogue media. Although it is complex to speak knowledgeably about experimental cinema or video art, there is still a production of combined materialities. Faced with the auspicious growth of feature film in Uruguay, also in digital support, this background of experimental audiovisuals, in the form of short single-channel practices and the installation resource, continue to stand out as formally original and ideologically critical expressions, with their incisive readings about a contemporary world in crisis. Such is the case of this exhibition by Héctor Solari.

# TÉ EN KABUL

TÉ EN KABUL | 2010 - 2019 | Video monocanal | 11' 50" | Dibujos, cámara, edición y sonido: Héctor Solari | Dibujos: pastel sobre papel, medidas variables

## TÉ EN KABUL

Cecilia Vignolo | 2010

Dibujos: El paisaje hecho polvo. El paisaje explotado, esfumado: persiste la conmoción del suelo volando, creíble, impresionante. Como un animal (como un animal dibujás, dibujás un animal incorpóreo de polvo, un animal que se mueve rápido, inaprensible). El territorio sin cuerpo, sujeto omitido a fuerza de tanques de guerra en un campo de batalla que, en ausencia de referencia de la escala humana, podría ser el tablero de un juego de niños. La escala finalmente es develada por la figura de una persona, cubierta de pies a cabeza, presumiblemente una mujer que camina, mientras otra observa desde lejos, al final, el polverío que dejan los tanques en el aire, y las huellas.

Libro, croquis, apuntes, script dibujado: de un desarrollo visual, de texturas, encuadres y secuencias inagotables, el libro es la obra. ¿Pretende ser algo así como un paratexto? Es el registro del proceso de concepción, desarrollo, libretado, diagramado, bocetado, investigación, marco, recopilación de imágenes, ideas. Adquiere una tensión dramática que es la de una novela. Tiene ritmo, y el lenguaje es muy seductor. Es rico, variado, es una obra fresca, sin

pretensiones, honesta. El libro mantiene una estética más refinada aun que los propios dibujos. Es un libro que hasta por estar ubicado en un lugar no central adquiere relevancia. Está a un costado, pero es el costado más importante.

Video: eficazmente hilado por el sonido, refinado en su textura, el paisaje sonoro colabora en la construcción dramática de la historia.

El guion de *Té en Kabul* es de una estructura que, sin sostener en pie el tempo durante todo el video, no es inocente. Está bien resuelto; una pretensión desmedida en medio de un bombardeo. Las imágenes en sí, cada dibujo, tienen suficiente carga dramática como para que los *travellings* internos no sean necesarios, pero el autor desconfía de la posibilidad (autoritaria) de una mirada total, de los planos largos. No hay tiempo para contemplar, ni para la placidez complaciente de una cámara fija y de una sospechosa posibilidad objetiva, de que un director tenga incidencia o control narrativo sobre la construcción de la realidad. Transmite una sensación incómoda de no estar

nunca en lugar apropiado, de querer siempre estar acercándose más, o a algún otro lado, moverse de un detalle al otro, ofreciendo al espectador una experiencia de subjetividad desestabilizadora; impone la idea de que siempre estamos viendo una mínima parte de la historia para perdernos el todo.

El tiempo y el plano están planteados inicialmente en una forma más amplia, y después nos damos cuenta de que estamos demasiado cerca o demasiado lejos, esos primeros planos, primerísimos primeros planos, que reparan en el entramado de las texturas de papel, cuando las texturas más interesantes las hizo el que dibuja, en los matices y en los esfumados. Pero el realizador es más periodístico y no repara en ese aspecto, no se conmueve por el oficio del artista, no. Es una producción descarnada, hecha por otro que no dibuja, que no se pega a los paisajes ni a los climas que hizo el que dibuja. Éste es un video del realizador que somete con violencia a los paisajes, los destroza y los hace volar por el aire, otra vez.



**TEA IN KABUL**

Cecilia Vignolo | 2010

Drawings: The landscape made dust. The landscape exploded, vanished: the commotion of the flying, credible, impressive soil persists. Like an animal (like an animal you draw, you draw a disembodied animal of dust, an animal that moves fast, untraceable). Territory without a body, subject omitted by force of war tanks on a battlefield that, in absence of human scale reference, could be the board of a children's game. The scale is finally revealed by the figure of a person, covered from head to toe, presumably a woman who walks, while another observes from afar, at the end, the dust left by the tanks in the air, and the footprints.

Book, sketch, notes, drawn script: from visual development, textures, framing and inexhaustible sequences, the book is the work. Is it meant to be something like a paratext? It is the record of the process of conception, development, scripting, diagramming, sketching, research, framework, image collection, ideas. It acquires a dramatic tension that is that of a novel. It has rhythm, and

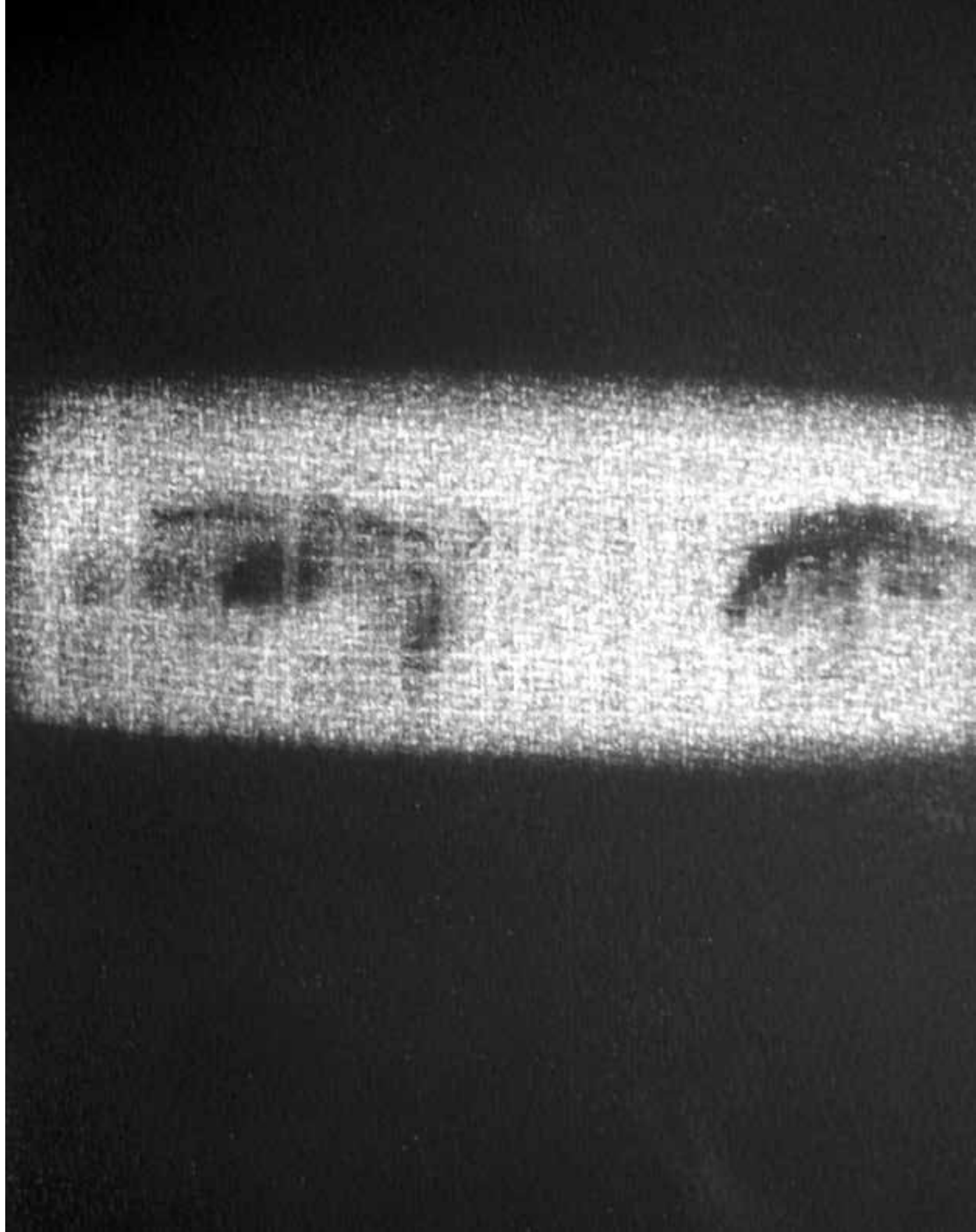
the language is very seductive. It is rich, varied, it is a fresh, unpretentious, honest work. The book maintains an aesthetic that is even more refined than the drawings themselves. It is a book that for even being located in a non-central place acquires relevance. It is on the side, but it is the most important side.

Video: Efficiently spun by sound, refined in texture, the soundscape collaborates in the dramatic construction of the story.

The script for Tea in Kabul is of a structure that without holding the tempo throughout the video, is not innocent. It is well resolved: an excessive pretension in the middle of a bombardment. The images themselves, each drawing, have enough dramatic load so that the internal travellings are not necessary, but the author distrusts the possibility (authoritative) of a total look, of the long shots. There is no time to contemplate, nor for the complacent placidity of a fixed camera and a suspicious objective possibility, of a director having impact or narrative control over

the construction of reality. It conveys an uncomfortable feeling of never being in an appropriate place, of always wanting to be closer, or somewhere else, moving from one detail to the other, offering the viewer an experience of destabilizing subjectivity; It imposes the idea that we are always seeing a tiny part of the story to miss the whole.

The time and the plane are initially presented in a wider way, and then we realize that we are too close or too far away, those close-ups, very close-ups, which repair in the fabric of paper textures, when the most interesting textures were those made by the drawer, in the shades and in the faded. But the director is more journalistic and does not repair in that aspect, he is not moved by the artist's job, no. It is a denudated production, made by another who does not draw, who does not stick to the landscapes or the climates made by the one who draws. This is a video of the artist who violently subjects the landscapes, destroys them and blows them up, again.







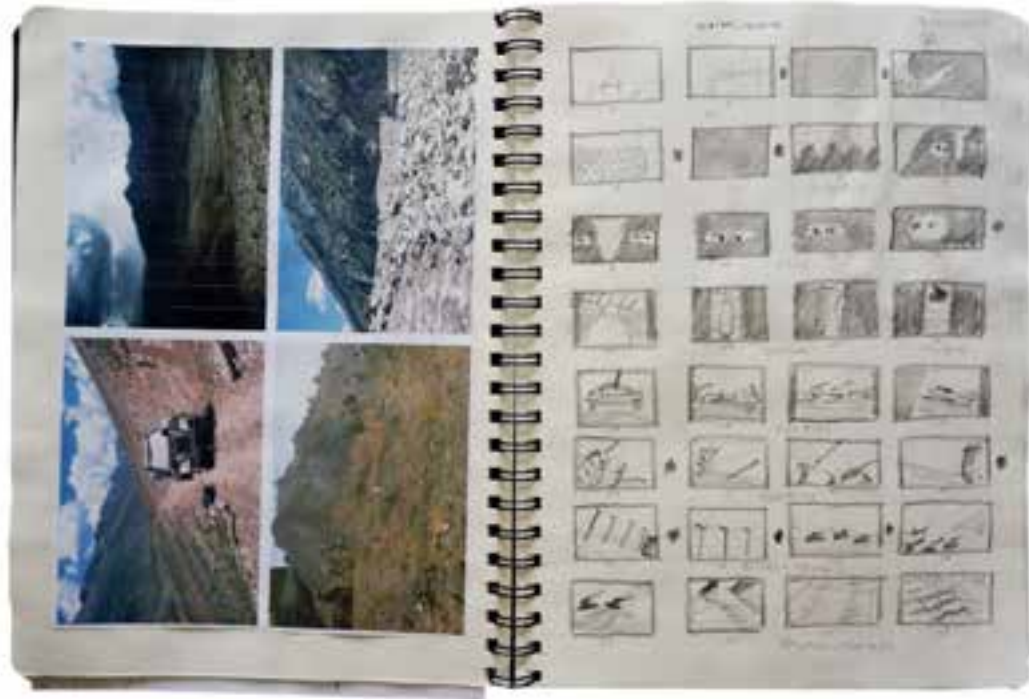














# MIRANDO LA GUERRA

MIRANDO LA GUERRA | 2015 - 2019 | Video monocanal | 8' 53" | Dibujos, cámara, edición y sonido: Héctor Solari  
Dibujos: Pastel sobre papel, lápiz sobre papel, medidas variables

## LA BATALLA DE KOBANE

La batalla de Kobane es una de las más emblemáticas de la guerra en Siria, en la que los kurdos —“uno de los grupos rebeldes que quizás tengan más aceptación mundial” (Ricalde Mansilla, 2016, pág. 53)— salen victoriosos al enfrentar al Estado Islámico en esa ciudad. A principio de 2014, cuando el Estado Islámico invade la ciudad, cerca de 300 mil kurdos huyen a Turquía, pero Turquía, que persigue sus propios intereses en la guerra en Siria, no permite que miembros de las Unidades de Protección Popular (YPG) crucen la frontera turca para ir a defender Kobane, y los reprime con gas lacrimógeno y cañones de agua.

La respuesta a la invasión del Estado Islámico es la alianza del Ejército Libre de Siria y las Unidades de Protección Popular del Kurdistán sirio. En enero de 2015, las Unidades de Protección Popular y la agrupación militar formada por los Peshmerga recapturan la ciudad, y obligan al Estado Islámico a retirarse de la zona. En febrero de ese mismo año, el ejército kurdo recupera la ciudad.

Fuente: José P. Ricalde Mansilla, 2016, *Análisis geopolítico del conflicto y las alternativas de solución*, Universidad de Valencia, trabajo final de Máster.

## THE BATTLE OF KOBANE

The battle of Kobane is one of the most emblematic of the war in Syria, in which the Kurds —“one of the rebel groups that may have more worldwide acceptance” (Ricalde Mansilla, 2016, p. 53)— emerged victorious before the Islamic State in that city.

At the beginning of 2014, when the Islamic State invaded the city, about 300 thousand Kurds fled to Turkey, but this country, which pursues its own interests in the war in Syria, did not allow members of the Popular Protection Units (YPG) to cross the Turkish border to go to defend Kobane, and repressed them with tear gas and water cannons.

The response to the invasion of the Islamic State was the alliance between the Free Army of Syria and the Popular Protection Units of Syrian Kurdistan. In January 2015, the Popular Protection Units and the military group formed by the Peshmerga recaptured the city, and forced the Islamic State to withdraw from the area. In February of that year, the Kurdish army recovered the city.

Source: José P. Ricalde Mansilla, 2016, *Análisis geopolítico del conflicto y las alternativas de solución*, Universidad de Valencia, final Master's project.



REGARDING THE WAR











## APUNTES SOBRE MIRANDO LA GUERRA

Ana Solari

Mirando la guerra enfrenta al espectador con la atrocidad de los tanques que llegan —sabe que llegarán, indefectiblemente—, y no puede dejar de observar esa lenta marcha junto a las figuras —víctimas— que también lo hacen desde esa altura. Esa doble calidad de ver dos veces: a través de sus ojos y de los de las víctimas, en secuencias lentas que van perfilando la barbarie, es lo que quizá exprese el horror de una guerra: la indefensión.

Solari es capaz de plantear una estética de la destrucción, tanto a escala humana, como a escala deshumanizada. Hablar de humanizar la guerra recuerda a Judith Butler, cuando reflexiona sobre la invisibilidad de las víctimas, de la ausencia de rostros, de nombres, de rasgos que las hacen hu-

manas, como el espectador, que asiste al proceso aterrador de anomia que supone, siempre, una guerra.

En ese sentido, este trabajo es un desafío al intelecto y a la sensibilidad del espectador: cada vez que se embelesa con la belleza de un torso, o se cuestiona acerca de una espalda entre sombras, el tránsito lento e inevitable de los tanques en el desierto, y los ruidos de la destrucción, le recordarán que la guerra es hecha por seres humanos que destruyen a otros seres humanos, y qué quizá es algo que podría evitarse. En definitiva, esta obra de Solari llama a reflexionar sobre las posibilidades reales que tiene la paz en un mundo que parece haber hecho de la guerra un instrumento de persuasión absoluto.

## NOTES ABOUT REGARDING THE WAR

Ana Solari

Regarding the war confronts the spectator with the atrocity of arriving tanks —he knows that they will arrive, unfailingly— and cannot fail to observe that slow march with the figures —victims— who also do so from that height. That double quality of seeing twice: through his eyes and those of the victims, in slow sequences that outline the barbarity, is what perhaps expresses the horror of a war: helplessness. Solari is able to pose an aesthetic of destruction, both on a human and on a dehumanized scale. Talking about humanizing war reminds Judith Butler, when she reflects on the invisibility of the victims, the absence of faces, names, traits that make them human, such as the viewer, who attends the terrifying process of anomie that always

implies a war. In that sense, this work is a challenge to the intellect and sensitivity of the viewer: every time he is enchanted by the beauty of a torso, or questions about a back in shadows, the slow and inevitable transit of tanks in the desert, and the noise of destruction, will remind you that war is made by human beings who destroy other human beings, and that perhaps it is something that could be avoided. In short, this work by Solari calls for reflection on the real possibilities of peace in a world that seems to have made war an instrument of absolute persuasion.



# PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA

PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA | 2019 | Video monocanal | Loop 5' | Dibujos y edición: Héctor Solari | Dibujos: Pastel sobre papel, lápiz sobre papel, medidas variables  
Sonido: Tobias Herz Hallbauer











# LA MERIENDA

LA MERIENDA | 2015 - 2019 | Video monocanal | 8' 43" | Edición y sonido: Héctor Solari | Voz: Valentina Torrado

## METAMORFOSIS

Libro v, 74-127: Perseo y Fineo  
Publio Ovidio Nasón

He aquí que el sienita Forbas, nacido de Metión, y el libio Anfimedonte, ávidos de comenzar la lucha, habían caído resbalando sobre la tierra humedecida de sangre; una espada les impide levantarse, que hiere a uno en su costado y traspasa la garganta de Forbas. Al actórida Érito, armado con un hacha bifronte, Perseo no lo busca con su espada, sino que lo golpea con una enorme crátera; Érito vomita roja sangre, y cayendo hacia atrás, golpea la tierra con su moribunda cabeza. Después abate a Polidegmon, nacido de la sangre de Semíramis, y al caucáseo Ábaris y al Esperquionida Liceto, a Hélice intonso, y a Flegias y a Clito y camina sobre montones de moribundos.

Fineo, no osando atacarlo cuerpo a cuerpo, le arroja una jabalina con la cual, errando, alcanza a Ida, que en vano no participaba en esa guerra, y que no pertenecía a ninguno de los dos partidos. Él vigila con ojos torvos al inclemente Fineo: «Visto que debo tomar partido», dice, «recibe Fineo el enemigo que tú has hecho y paga con esta herida la herida». Y ya cuando iba a devolver el dardo sacado de su herida, cayó desplomado sobre sus miembros, falto de sangre. Odites, el primer hombre después del rey cefeno, es muerto por la espada de Clímeno; a Protoénor lo abate Hipseo, a Hipseo el Lincida. El anciano Ematión, amante de lo justo y temeroso de los dioses, puesto que sus años le impiden combatir, lucha hablando, y maldice las armas; a él, abrazado con temblorosas palmas a los altares, lo decapita Cromis. Cae la cabeza al fuego sagrado, y allí su

casi exánime lengua deja salir palabras execratorias y en medio de los fuegos expira su aliento. Después de eso, los gemelos Broteas y Amón, con los puños invictos -si con los puños pudieran vencerse las espadas- murieron por mano de Fineo, y de Ceres el sacerdote Ámpico, velado en sus sienes por la blanquecina cinta. Tú también Lampétida, que no debiste ser tomado para estos servicios, sino quien la cítara al par de la voz movías, encargado habías sido de celebrar cantando los manjares y la fiesta. Mientras que lejos, retirado y sosteniendo el plectro no belicoso, Pétalo le dice, burlándose: «A los estigios manes cántales», y en la sien izquierda le clavó su punta; cayó, y con dedos moribundos él vuelve a tocar las cuerdas de la lira y por azar hace nacer un triste verso. Licormas no deja que haya caído impunemente: arrebatando del poste derecho la robusta tranca, la estrella contra los huesos de la cerviz de su enemigo, que se derrumba como un novillo inmolido. El cinifio Pélates intenta también arrancar la tranca del lado izquierdo de la puerta: intentándolo, su derecha es atravesada por la lanza del marmárida Córito y con el leño se queda prendido; allí sujeto, Abante lo hiere en el costado, y él no se derrumba, sino que cuelga del poste que su mano retiene mientras muere.

Versión en prosa de Héctor Solari basada en la traducción al español de Ana Pérez Vega (Biblioteca Virtual Universal, 2003) y al alemán de Michael von Albrecht (Stuttgart, 2010)



# METAMORPHOSIS

Book v, 74-127: Perseus and Fineo

Publio Ovidio Nasón

Behold, the Syenite Forbas, born of Methyon, and the Libyan Amphiente, eager to begin the struggle, had fallen slipping on the earth moistened with blood; a sword prevents them from getting up, injuring one on their side and pierces Forbas' throat. The actorid Erito, armed with a bifronted axe, Perseus does not seek him with his sword, but hits him with an enormous crater; Erito vomits red blood, and falling backwards, hits the ground with his dying head. Then he shoots down Polidegmon, born of Semiramis' blood, and the Caucasian Abaris and the Esperquionida Liceto, hairless Helice, and Flegias and Clito and walks on heaps of dying people.

Fineo, not daring to attack melee, throws a javelin with which, erring, he reaches Ida, who in vain did not participate in that war, and who did not belong to either party. He watches the inclement Fineo with crooked eyes: "Since I must take sides," he says, "receive Fineo the enemy you have made and pay with this wound the wound". And when he was about to return the dart pulled from his wound, he fell on his limbs, lacking blood. Odites, the first man after the cephene king, is killed by the sword of Climene; Hipseus beats Protoenor, Lincida beats Hipseus. The old Emmation, lover of the just and fearful of the gods, since his years prevent him from fighting, he fights speaking, and cursing weapons; embraced with trembling palms to the altars, he is beheaded by Cromis. His head falls into sacred fire, and there his almost lifeless tongue lets out execratorial words and in the midst of the fires

his breath expires. After that, the twins Broteas and Amon, with undefeated fists -if swords could be defeated with fists - died by the hand of Fineo, and of Ceres, Ampico the priest, veiled in his temples by the whitish ribbon. You too, Lampétida, who should not have been taken for these services, who zither to the pair of the moving voice, had been in charge of celebrating by singing the delicacies and the feast. While far away, withdrawn and holding the non-warlike plectrum, Petalo says to him, mockingly: "Sing to the stigmas manes", and in the left temple he nailed his tip; he fell, and with dying fingers he touches again the strings of the lyre and by chance makes a sad verse born. Licorms does not let him fall with impunity: by snatching from the right post the robust lock, the star against the bones of the neck of his enemy, which collapses like an immolated steer. Pelates also tries to pull the lock from the left side of the door: trying, his right is pierced by the spear of the marmarian Corito and with the log he stays on; there holding, Abante injures him on the side, and he does not collapse, but hangs from the post that his hand holds while he dies.

Prose version by Hector Solari based on the Spanish translation of Ana Pérez Vega (Biblioteca Virtual Universal, 2003) and German translation by Michael von Albrecht (Stuttgart, 2010)



# EL ENCARGO/LA MISIÓN

Heiner Müller

El pequeño Víctor jugó a la revolución. Ahora vuelve a casa al regazo de la familia. Al hogar de papá con el cráneo carcomido. Al hogar de mamá con su olor a flores podridas. Te hiciste daño, pequeño Víctor. Acércate y muestra tus heridas. No me conoces más. No tienes que estar asustado, pequeño Víctor. No delante de mí. No ante tu primer amor. A quien engañaste con la revolución, la segunda manchada de sangre. Con la que has estado rodando en la cuneta durante diez años en compañía de la chusma. O en los depósitos de cadáveres, donde la revolución cuenta su botín. Huelo su perfume de mierda, lágrimas, pequeño Víctor. La querías tanto. Oh, Debuissou. Te lo dije, ella es una puta. La serpiente con la vulva sangrienta. La esclavitud es una ley de la naturaleza, tan antigua como la humanidad. Por qué debería detenerse delante de ella. Mira mis esclavos y los tuyos, nuestra propiedad. Toda su vida han sido animales. Por qué porque está escrito sobre un papel en Francia, deberían ser humanos. Difícil de leer de tanta sangre que fluyó por la esclavitud aquí en tu y mi hermosa Jamaica. Te contaré una historia: en Barbados, el propietario de una plantación fue asesinado dos meses después de la abolición de la esclavitud. Vinieron a él, los liberados. Estaban de rodillas como en la iglesia. Y sabes lo que querían. De vuelta a la seguridad de la esclavitud. Este es el ser humano: su primer hogar es la madre, una prisión. Aquí ella se muestra, la patria, aquí él bosteza, el regazo de la familia. Di una palabra si quieres regresar y ella te mete, la idiota, la madre eterna. Al pobre hombre de Barbados no le fue tan bien. Lo golpearon con palos, sus ya-no-más-esclavos, como a un perro rabioso, porque no

los sacó de la fría primavera de su libertad bajo el amado látigo. Te gusta la historia, ciudadano Debuissou. La libertad vive en la espalda de los esclavos, la igualdad bajo el hacha. Quieres ser mi esclavo, pequeño Víctor, me amas. Estos son los labios que te han besado. Ellos recuerdan tu piel, Víctor Debuissou. Estos son los pechos que te calentaron, pequeño Víctor. No han olvidado ni tu boca ni tus manos. Esta es la piel que ha bebido tu sudor, esa es el regazo que recibió tu semilla que quema mi corazón. Ves la llama azul. Sabes cómo atrapan a los esclavos fugitivos en Cuba. Los cazan con sabuesos.

Y así quiero recuperar, Ciudadano Debuissou, lo que tu ramera la revolución me robó, mi propiedad. Con los dientes de mis perros quiero morder de tu manchada carne el rastro de mis lágrimas, de mi sudor, de mis gritos de lujuria. Quiero cortar con los cuchillos de sus garras tu pelaje para coser mi vestido de novia. Traducir tu aliento, que sabe a los cuerpos muertos de los reyes, al lenguaje del tormento que les pertenece a los esclavos. Quiero comer tu sexo y dar a luz a un tigre que devora el momento en que los relojes golpean mi corazón vacío, a través del cual pasan las lluvias de las gotas. Quiero darte esta puta como regalo, pequeño Víctor, para que puedas llenarla con tu semen podrido. Y antes de eso, quiero que la azoten para que se mezclen las sangres de ustedes. Me amas, Debuissou. No debes dejar sola a una mujer.

Müller, Heiner: *Der Auftrag*, pág. 56-58. Stuttgart, 1988  
Traducción del alemán Héctor Solari

# THE TASK/THE MISSION

Heiner Müller

Little Victor played revolution. Now he's coming home to the family lap. Dad's home with a gnawed skull. To Mom's home with its smell of rotten flowers. You hurt yourself, little Victor. Come over here and show your wounds. You don't know me anymore. You don't have to be scared, little Victor. Not in front of me. Not in the face of your first love. Whom you cheated with the revolution, the second bloodstained. The one you've been rolling in the gutter with for ten years in the company of the rabble. Or in the morgue, where the revolution counts its loot. I smell her fucking perfume, tears, little Victor. You loved her so much. Oh, Debuissou. I told you, she's a whore. The snake with the bloody vulva. Slavery is a law of nature, as old as humanity. Why should it stop in front of her. Look at my slaves and yours, our property. All their lives they have been animals. Why because it is written on paper in France they should be human. Hard to read from so much blood that flowed through slavery here in your and my beautiful Jamaica. I'll tell you a story: in Barbados, the owner of a plantation was killed two months after the abolition of slavery. The released came to him. They were on their knees like in church. And you know what they wanted. Back to the safety of slavery. This is the human being: his first home is the mother, a prison. Here she is shown, the homeland, here he yawns, the lap of the family. Say a word if you want to come back and she puts you, the idiot, the eternal mother. The poor man from Barbados didn't do so well. They beat him with sticks, his already-no-more-slaves, like a rabid dog, because he did not take them out of the cold spring of their freedom under the

beloved whip. Do you like history, citizen Debuissou. Freedom lives on the back of slaves, equality under the axe. You want to be my slave, little Victor, you love me. These are the lips that have kissed you. They remember your skin, Victor Debuissou. These are the breasts that warmed you up, little Victor. They haven't forgotten your mouth or your hands. This is the skin that has drunk your sweat, that's the lap that received your seed that burns my heart. Do you see the blue flame. Do you know how they catch runaway slaves in Cuba. They hunt them with hounds.

And so I want to recover, Citizen Debuissou, what your whore the revolution stole from me, my property. With the teeth of my dogs I want to bite from your stained flesh the trace of my tears, of my sweat, of my cries of lust. I want to cut your fur with the knives from their claws to sew my wedding dress. Translate your breath, which tastes like the dead bodies of kings, to the language of torment that belongs to slaves. I want to eat your sex and give birth to a tiger that devours the moment the clocks hit my empty heart, through which the rains of the drops pass. I want to give you this whore as a present, little Victor, so you can fill it with your rotten semen. And before that, I want you to whip her so that your bloods can be mixed. You love me, Debuissou. You must not leave a woman alone.

Müller, Heiner: *Der Auftrag*, pag. 56-58. Stuttgart, 1988







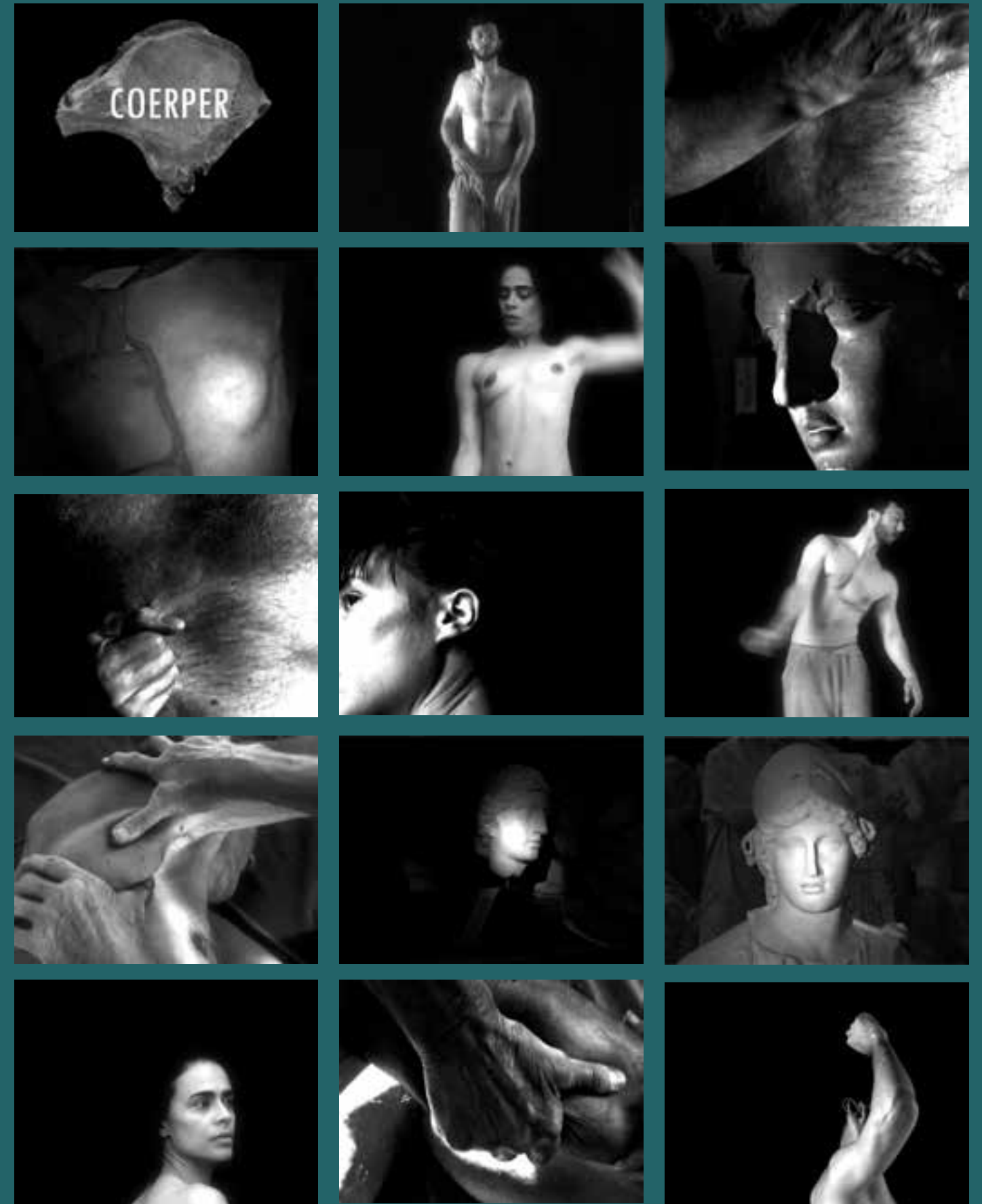
# COERPER



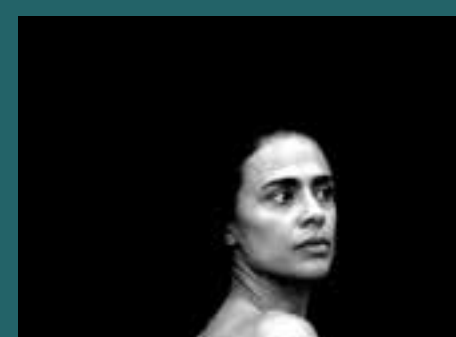
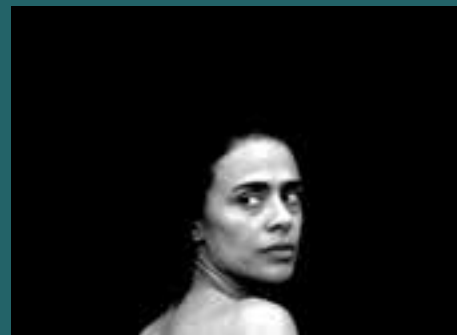
**COERPER** | 2014 - 2015 | Loop 7' 23" | Vídeo monocanal; 4:3

Cuerpos: Brigel Gjoka, Héctor Solari, Helena Fernandino, Wagner Moreira, Ariel Bertola, Laura Keil,

Johanna Dreessen, Peter Dreessen | Esculturas: torsos y bustos | Cámara, edición y sonido: Héctor Solari | Asistente de cámara: Jessica Zürchner









# SYNC



SYNC | 2014 | Loop 3' | Originalmente video instalación, 3 canales; 16:9 | Sonido: Mark Polscher | Danza: Brigel Gjoka











# EURÍDICE

EURÍDICE | 2014 | Loop | 10' 10" | Video monocanal; 16:9 | Cámara y edición: Héctor Solari | Danza: Verena Wilhelm  
 Sonido: Walburga Walde (Voz), Matthias Mayr (Cello, voz)

## EURÍDICE

Cuentan las leyendas que Eurídice, una ninfa de Tracia, conoce a Orfeo, hijo de Apolo, de quien se decía que cuando tañía su lira acompañándola del canto maravilloso que le enseñara su madre Calíope, acudían los pájaros del cielo, los peces de las aguas, los animales de la selva, e incluso los árboles y rocas, para escuchar tan celestiales sonos. Eurídice y Orfeo se enamoran. El día de su boda, el pastor Aristeo, envidioso de Orfeo, intenta violar a Eurídice. Esta consigue escapar, pero en su huida es mordida por una víbora cuyo veneno le provoca la muerte. Orfeo, desesperado, decide buscarla en los Infiernos. A la orilla de la laguna Estigia le pide a Caronte que lo cruce en su barca, pero este se niega. Orfeo tañe su lira y seduce así a Caronte, quien accede a cruzarlo en su barca. Consigue convencer de modo similar al mastín Cerbero, guardián de los Infiernos, llegando frente al Hades, dios del lugar. Orfeo le pide de ver a Eurídice, y Hades, embelesado con su canto, se lo permite bajo una condición: hasta no llegar al mundo de los vivos, Orfeo no debe darse vuelta para mirar a su esposa. Si bien Orfeo así lo promete, no puede contener su impaciencia, y en camino de retorno se da vuelta para observar el rostro de la persona amada. Eurídice le es inmediatamente arrebatada y debe retornar, convertida nuevamente en un espíritu, al mundo de las sombras por la eternidad. Orfeo, sin esperanzas, vaga por el mundo con su lira. Un día encuentra a las Ménades, mujeres seguidoras del dios Dionisio, quienes le piden que cante para ellas. Orfeo, que se había prometido no mirar nunca jamás una mujer, se niega a hacerlo. Las Ménades, ofendidas, lo descuartizan.



## EURYDICE

Legend has it that Eurydice, a nymph from Thrace, meets Orpheus, son of Apollo, who was said that when he played his lyre accompanied by the marvellous song taught to him by his mother Calliope, the birds of the sky, the fish of the waters, the animals of the jungle, and even the trees and rocks, came to listen to such heavenly sounds. Eurydice and Orpheus fall in love. On their wedding day, shepherd Aristeus envious of Orpheus, attempts to rape Eurydice. She manages to escape, but on her run she is bitten by a snake whose poison causes her death. Orpheus, desperate, decides to look for her in Hell. On the shore of the Styx river he asks Charon to cross him in his boat, but he refuses. Orpheus plays his lyre and seduces Charon, who finally agrees to cross him in his boat. He manages to convince the Mastiff Cerberus, guardian of hell, in a similar way, arriving at Hades, god of the place. Orpheus asks him to see Eurydice, and Hades, enraptured with his singing, allows him under one condition: until he reaches the world of the living, Orpheus must not turn to look at his wife. While Orpheus promises, he cannot contain his impatience, and on the way back, he turns to observe the face of his beloved. Eurydice is immediately snatched and must return, again turned into a spirit, to the world of shadows for eternity. Orpheus, hopeless, wanders the world with his lyre. One day he meets the Maenads, women followers of the god Dionysius, who ask him to sing for them. Orpheus, who had promised never to look at a woman, refuses to do so. The Maenads, offended, dismembered him.



# DIESESSEITS

DIESESSEITS | 2010 - 2016 - 2019 | Loop 15' 23" | Video Instalación inmersiva, 5 canales, 4:3 | Edición y sonido: Héctor Solari

(SINCE THE WORLD DRIVES TO A DELIRIOUS STATE OF THINGS, WE MUST DRIVE (SLOWLY) TO A DELIROUS POINT OF VIEW)

81

## ASÍ COMO EL MUNDO CONDUCE A UN DELIRANTE ESTADO DE COSAS, NOSOTROS DEBEMOS CONDUCIR (LENTAMENTE) A UN PUNTO DE VISTA DELIRANTE

(Jean Baudrillard)

Carmen Mehnert

Sombrías. Las obras de Héctor Solari son sombrías y, sin embargo, irradian optimismo de una manera que no es nada europea. En sus obras se mezclan fuerzas opuestas: la melancolía y la duda, pero también la esperanza y la utopía. O como dijo el poeta uruguayo Mario Benedetti: el pesimista es un optimista bien informado. En mi opinión, esto se aplica al artista uruguayo Héctor Solari.

La historia de su patria y la influencia de una dictadura militar de larga duración, que sumió al país en una fase oscura de su desarrollo político y social, así como su exilio en Europa, han dejado su huella en su obra artística. Se reconoce en ella la melancolía y lo somnoliento de su ciudad natal Montevideo, el caos y la búsqueda del equilibrio en un nuevo país y el movimiento constante también refleja la vida del artista.

La violencia es un tema constante en la obra de Héctor, y siempre la encuentro ambigua en sus dibujos, bocetos y videos. Las imágenes que crea son como la caja de Pandora: desencadenan asociaciones tan diversas como telarañas, desequilibrio, poesía, caos, silencio y vértigo. Se reconoce en ellas la mano del arquitecto, la representación de la profundidad, la comprensión del espacio y el tiempo. Me encantan sus cambios de blanco y negro a color, especialmente el color azul, que siempre me recuerda la hora azul y la calma antes de la tormenta. Incluso después de más de 30 años en Europa y Alemania, Héctor ha conservado afortunadamente su humor y su veta irónica latinoamericana, que es particularmente evidente en sus bocetos. Sus obras reflejan una vida entre dos mundos, entre dos identidades. Mundos paralelos.

En la instalación inmersiva de video y sonido "Diesseits", que desarrolló junto con los artistas visuales Irene Pätzug y Valentin Hertweck para HELLERAU en Dresde, y que he visitado varias veces, una enorme pared móvil recorre la sala en un trayecto fijo. Tanto la pared móvil

como el piso y las cuatro paredes de la sala están iluminadas con imágenes de video de Héctor. Sus videos son excesivos, generan una confusión de los sentidos y un sentimiento de desorientación situando al espectador en un estado de inestabilidad. El movimiento de la pared refleja las secuencias del video desde ángulos siempre nuevos y contribuye a acentuar esta demanda excesiva. Pareciera que estuviéramos perdiendo terreno. Al mismo tiempo, sin embargo, también sirve como un punto fijo, como un posicionamiento, como una referencia. La obra nos desafía como espectadores a cuestionar constantemente nuestro propio posicionamiento, nuestros criterios espaciales, nuestro punto de vista. El resultado es un "espacio completamente diferente", una "sitio ninguno", una heterotopía en el sentido de Foucault, que es capaz de unir varios espacios incompatibles en un mismo lugar y relacionarlos entre sí. Un espacio como una especie de nave, un pedazo de espacio oscilante, un lugar sin lugar, que vive de si mismo, que es autónomo. Un espacio de ilusión por excelencia.

Estas y otras obras de video de Héctor desarrollan una succión de la que difícilmente nos podemos escapar. Todo fluye, todo está en movimiento. Una sensación de tensión que nos impulsa. La sensación que nos queda es la de volver a nuestra vida cotidiana como un Otro transformado. "El principal interés en la vida y en el trabajo es convertirse en alguien distinto al que se era en el comienzo", dice Michel Foucault. Tiene razón.

Espero que este sentimiento también se haga realidad entre los visitantes de la exposición de Héctor Solari.

Nota: La instalación presentada en el Museo Juan Manuel Blanes es la segunda versión, presentada en 2016 en el Museo de Artes Aplicadas Grassi en Leipzig, que difiere de la primera en la sustitución del panel automóvil por un panel a ser movido por el espectador. Carmen Mehnert se refiere en su texto a la primera versión.



# SINCE THE WORLD DRIVES TO A DELIRIOUS STATE OF THINGS, WE MUST DRIVE (SLOWLY) TO A DELIROUS POINT OF VIEW

(Jean Baudrillard)

Carmen Mehnert

Glum Héctor Solari's works are gloomy and yet they radiate optimism in a way that is not at all European. Opposite forces are mixed in his works: melancholy and uncertainty, but also hope and utopia. Or as said by Uruguayan poet Mario Benedetti: "a pessimist is a well-informed optimist." In my opinion, this applies to Uruguayan artist Héctor Solari.

The history of his homeland and the influence of a long military dictatorship, which plunged the country into a dark phase in terms of political and social development, and his subsequent exile in Europe, have all left their mark on his artistic work. It is characterized by the melancholy and sleepiness of his Montevideo hometown, the chaos and the search for balance in a new country, and the constant movement also dictated by an artist's life.

Violence is a constant theme of Héctor's work, and I always find it ambiguously in his drawings, sketches and videos. The images he creates are like a Pandora's box: they trigger associations as diverse as cobwebs: imbalance, poetry, chaos, silence and vertigo. One can perceive in them the hand of the architect, the representation of depth, the understanding of space and time. I love his changes from black and white to color, especially blue, which always reminds me of the "blue hour" and the calm before the storm. Even after more than 30 years in Europe and Germany, Héctor has fortunately retained his Latin American humor and ironic streak, which is particularly evident in his sketches. His works reflect a life between two worlds, between two identities: parallel worlds.

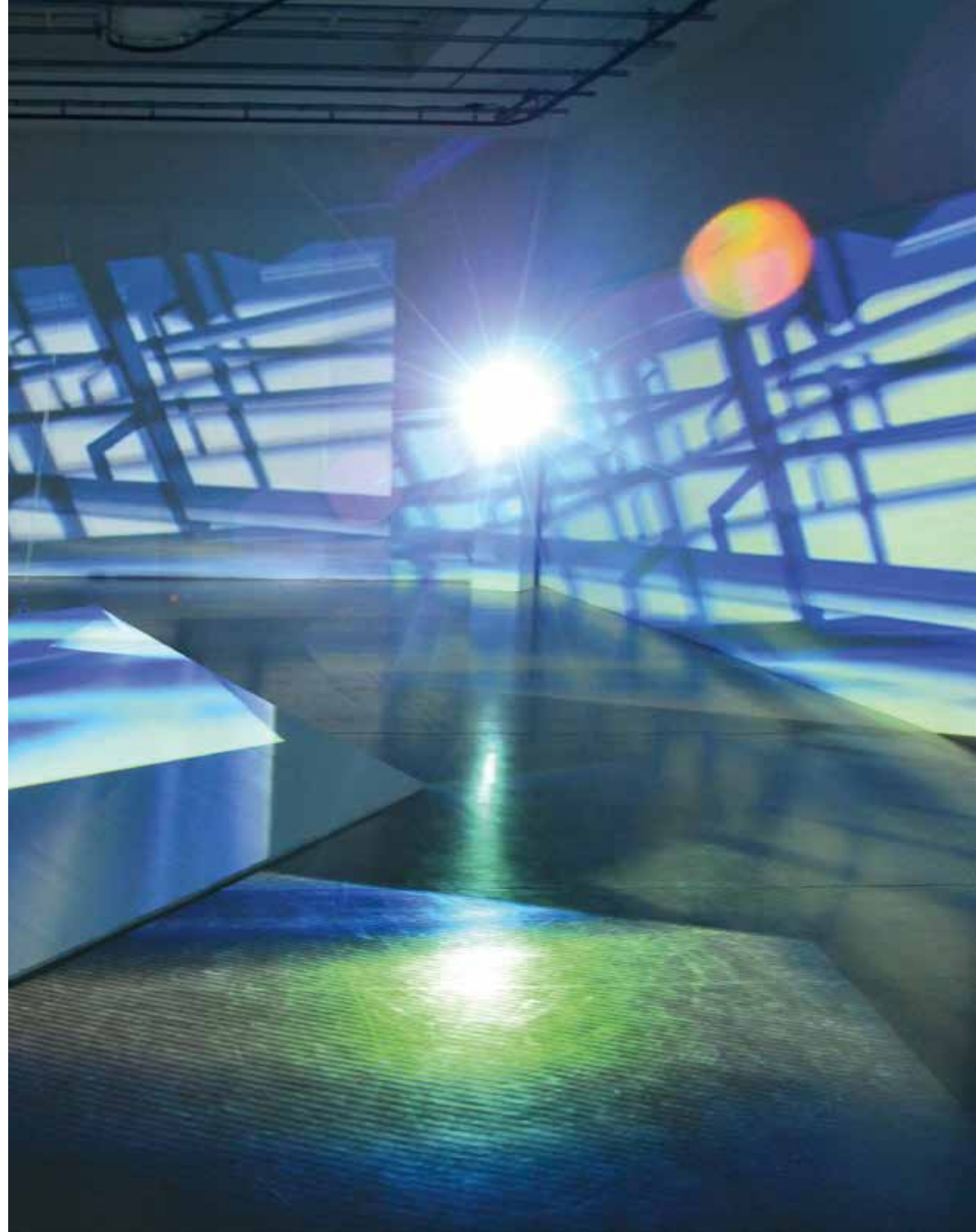
In the immersive video and sound installation "Dies-seits", which he created together with visual artists Irene Pätzug and Valentin Hertweck for HELLERAU in Dresden, and which I have visited several times, a huge mobile wall travels the room on a fixed route. Both the mobile wall

and the floor and the four walls of the room are illuminated with video images by Hector. His videos are excessive, they generate a confusion of the senses and a feeling of disorientation that drives the viewer to a state of instability. The movement of the wall reflects the sequences of the video from ever-changing angles and contributes to accentuate this excessive demand. It makes us feel like we are losing ground. At the same time, however, it also serves as a fixed point, as a positioning reference. The work challenges us in our role as spectators to constantly question our own positioning, our spatial criteria, our point of view. The result is a "completely different space", a "non-site", a heterotopia in Foucault's sense, which can join several incompatible spaces in one place and relating them to each other. A space akin to a ship, a fragment of oscillating space, a place without a place, that lives on its own, that is autonomous: a space of illusion par excellence.

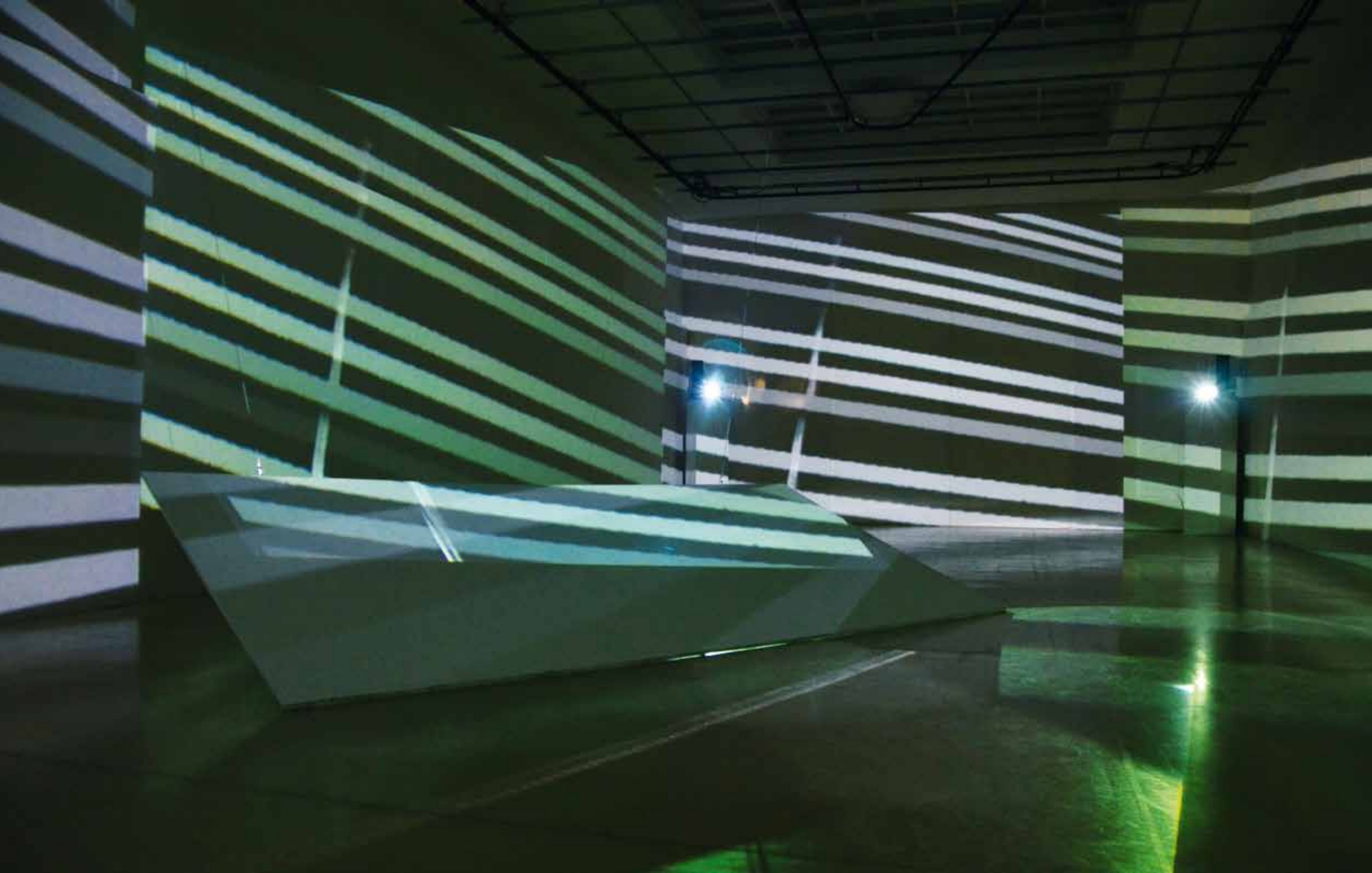
These and other video works by Héctor develop a suction from which we can hardly escape. Everything flows, everything is in motion. There's a feeling of tension that drives us. We are left with the feeling of returning to our daily lives as a transformed Other. "The main interest in life and work is to become someone else that you were not in the beginning," says Michel Foucault. He is right.

I hope this feeling will also come true for the visitors of Héctor Solari's exhibition.

Note: The installation exhibited at the Juan Manuel Blanes Museum is a second version, also presented in 2016 at the Grassi Museum of Applied Arts in Leipzig, which differs from the first in the replacement of the self-moving panel with a panel to be moved by the viewers. Carmen Mehnert refers in her text to the first version.

















TEREUS

# TEREUS Y FILOMELA

TEREUS Y FILOMELA | 2019 | Dibujo, 400 x 100 cm | Pastel y sangre sobre tela y pastel sobre la pared

## METAMORFOSIS

Libro vi, versos 549-563

Tereus, Procne y Filomela

Publio Ovidio Nasón

Tales cosas aumentan la ira del fiero Tereo

y, no menor que ésta, su miedo.

Acuciado por ambos motivos,

de su vaina libera la espada de la que estaba ceñido

y tomando a Filomela por el pelo y doblando los brazos tras su espalda,

la obliga a padecer cadenas.

Ya ella le ofrece su garganta – había concebido esperanza de muerte al ver la espada.

Él con una tenaza coge su lengua, que indignada no cesaba de invocar al padre,

Y se la corta con la espada: la raíz aún tiembla,

la lengua yace y murmura sobre la tierra negra de sangre.

Y así como la cola de una culebra mutilada suele saltar,

ésta palpita y al morir busca los pies de su dueña.

Después de este crimen – apenas me atrevería a creerlo – se cuenta

que a menudo Tereo por su lujuria volvió a abusar del lacerado cuerpo.

# METAMORPHOSIS

Book vi, verses 549-563

Tereus, Procne and Philomela

Nason Publio Ovidio

Tereus' anger was stirred by these words, and his fear also. Goaded by both, he freed the sword from its sheath by his side, and seizing Philomela's hair gathered it together, to use as a tie, to tether her arms behind her back. Philomela, seeing the sword, and hoping only for death, offered up her throat. But he severed her tongue with his savage blade, holding it with pincers, as she struggled to speak in her indignation, calling out her father's name repeatedly. Her tongue's root was left quivering, while the rest of it lay on the dark soil, vibrating and trembling, and, as though it were the tail of a mutilated snake moving, it writhed, as if, in dying, it was searching for some sign of her. They say (though I scarcely dare credit it) that even after this crime, he still assailed her wounded body, repeatedly, in his lust.





# CONVERSANDO CON HÉCTOR SOLARI SOBRE CAMPOS DE MARTE

Ana Solari

**Ana Solari:** Entiendo que has reunido un conjunto de obras –de diverso formato, producción y soportes– que se engloban en el tema *violencia*, bajo el título *Campo de Marte*. Sin embargo, y conociendo tu obra, noto que hay algunos trabajos ausentes. Haciendo un arco temático, y a la luz del actual mundo contemporáneo, asolado por múltiples expresiones de violencia y agresión al ser humano, a la humanidad, al planeta en su conjunto, ¿qué te llevó a no incluir, por ejemplo, *Libertad*, por un lado, y *Viudas y Huérfanos del Siglo XX*, por el otro? Las dos incluyen una carga fuerte de violencia, un mostrar sus alcances, sus ramificaciones. Entonces, ¿cómo se define una retrospectiva? ¿Cuál es su basamento artístico, filosófico, político?

**Héctor Solari:** Esta muestra no es una retrospectiva, sino más bien un repaso de mis trabajos de los últimos diez años, a lo que se le agregan dos o tres obras nuevas, es decir, de 2019. Una retrospectiva la entiendo yo como un repaso de toda la obra de un artista. Una muestra que, partiendo de un resultado final en el presente, sugiere un desarrollo. Algo que en definitiva va en contra de lo que entendemos por Arte Contemporáneo, que no cree en el desarrollo y solo puede vivir en un presente continuo.

Resumiendo: esta muestra exhibe obras de los últimos diez años, dado que fue en 2010 cuando expuse por última vez en Montevideo: el video *Libertad* en el Museo de la Memoria y el video *Té en Kabul*, junto a los dibujos que forman parte del proyecto, en Dodecá.

A la vez, es a partir de *Té en Kabul* que cambié la estética del movimiento de la cámara y trabajar con fotos de mis dibujos, por un lado, y por otro comencé a trabajar más intensivamente con

bailarines y coreógrafas de danza contemporánea. Me interesaba más mostrar entonces ese desarrollo, ese camino aún abierto, que hacer una retrospectiva real, que significaría que ya llegué a una meta. De modo que *Campos de Marte* es una muestra de los últimos diez años, más que una retrospectiva.

En primera instancia, quiero compartir con Montevideo mis últimos trabajos; en segundo lugar, porque sin mostrar las obras producidas desde el 2010 se vuelve difícil entender dónde estoy parado hoy. En tercer lugar, la invitación la recibí en diciembre del pasado año. Jamás se me hubiera ocurrido pensar en “llenar” las salas del Museo Juan Manuel Blanes con el trabajo de un corto año.

**A. S.:** ¿Se agota el tema *violencia*?

**H. S.:** Se agota tan poco como la violencia en sí. Es un fenómeno que, a mi entender, aún no se explica, y que irrumpe en la vida de cualquiera sin haber sido invitado. Existen tantas diversas formas de violencia: violencia doméstica, de género, sexual, del lenguaje, en la escuela, en las oficinas. Violencia social producida por el sistema turbocapitalista. Son estas violencias más o menos visibles, que tocan a unos y, a otros, no. La violencia generada por la guerra les toca a todos: la población civil es violentada, los soldados son violentados, los pobres son violentados, incluso los ricos: si no inventan una estrategia inteligente, también son afectados por esa violencia bélica. Y siempre y en todos lados las mujeres y los niños son las víctimas más evidentes, los más expuestos.

**A. S.:** Campos de Marte es explícito en relación con la guerra, Marte es el Dios de la Guerra, en el Olim-

po romano. ¿Qué te hace interesarte en esa práctica humana de orígenes lejanos y que no solo no ha menguado, sino que cada vez es más especializada y más cruenta?

**H. S.:** Menos que la guerra en sí me interesa su representación. Como en el tema del sexo y su representación: puede ser una documentación, o se convierte en un trabajo de puro erotismo o es pura pornografía. Me interesa cuando la representación de la guerra o de la violencia pasa a ser una estetización, cuando se torna insoportable, cuando es aún legible. Dónde se encuentran los límites de su representación, ya sea en imágenes o en palabras. La violencia es en mi obra, en definitiva, una excusa para investigar los límites de las representaciones. O al menos, así lo entiendo yo.

**A. S.:** En *Topología de la violencia*, su autor, el filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han, hace algunas afirmaciones que me retrotrajeron a *Campos de Marte*. Por ejemplo, que la manifestación de la violencia establece una relación bipolar entre el yo y el otro, entre amigo y enemigo, y distingue la violencia sangrienta de la violencia interior. Repasando el catálogo de la exposición –no deja de ser un libro que se “lee” en forma analógica, el lector no puede evitar buscar un hilo narrador que relacione las partes con el todo, y es posible identificarlas. Esas partes pueden leerse a la luz de la *Topología de la violencia* (por supuesto también a la luz de Foucault o de Benjamin), pero en todo caso es claro que la violencia siempre está asociada al poder, bien que lo conquiste, lo mantenga o lo requiera para existir.

**H. S.:** En relación con tu mención a *Topología de la violencia*, hay que agregar que Byung-Chul Han critica en ese libro a Foucault, que en un determinado momento afirma la existencia de la violencia sin estar asociada con el poder. Por cierto, al final de su obra Foucault duda de su propia afirmación, y según el filósofo coreano, es su muerte prematura lo que explica que no haya profundizado en ese tema.

El jurista alemán Carl Schmitt, por su lado, define al otro como el enemigo, niega la posibilidad de tener amigos (salvo uno) y por lo tanto introduce la violencia como una cuestión independiente del poder.

**A. S.:** Sí, la filosofía se ha ocupado mucho de los vínculos violencia-poder-enemigo-el otro. Y “leí” *Campos de Marte* a la luz de la *Topología*. En *Campos de Marte*, la presencia del poder no es explícita, pero necesaria y excluyente. Encuentro tres “capítulos” en cómo organizaste las obras.

Entiendo que hay una *Introducción*, que se abre con el mapa de la Bahía de Montevideo, donde, a la derecha, se ve la definición del campo de Marte (sitio de las batallas), y que incluye diversas representaciones de la materialización de la violencia: León devorando a un esclavo, La Batalla de Las Piedras, Laocoonte y sus hijos, El rapto de las Sabinas, La Batalla de Waterloo, Judith decapita a Holofernes, El Grito de Gloria, La Guerra Grande, La rendición de Breda y El torso de Belvedere.

Aquí resalta, por un lado, el lugar que le diste a nuestro país, en su etapa fundante (signada por la violencia de las guerras), y, por el otro, la ausencia de Alemania, de la Primera o de la Segunda Guerra Mundiales, teniendo en cuenta tu interés por esos períodos en particular, y por tu vínculo estrecho con ese país.

**H. S.:** La exposición es en el Museo Juan Manuel Blanes, donde se encuentra lo principal de la obra de este pintor uruguayo, cuyo valor, a mi entender, es el de haberle dado un rostro a los mitos generativos de nuestro país: los héroes nacionales, las batallas, los gauchos, las indiadas etc.... Los mitos generacionales están siempre asociados a momentos de violencia, momentos en que un orden establecido es sustituido por uno nuevo (de ahí, entre otras razones, la idea de Walter Benjamin de que la violencia siempre existe).

*Campos de Marte* es el puente entre mi “uruguayez” y mi identidad actual, mestiza en el sentido de mezclada, en parte indefinida. En ese contexto, no encontré las dos primeras guerras mundiales de interés para lo que quería expresar.

**A. S.:** Interesante expresión “identidad mestiza”. Se relaciona, de algún modo, con lo fundante de nuestro país, con “nuestros padres inmigrantes”, a la vez que con esa violencia de la que habla Benjamin. Entonces, *Campos de Marte* puede leerse como el camino a esa “mestización”. Y encuentro un recorrido narrativo, que comienza con el título y la *Introducción*: el primer capítulo, al que denomino *Guerra*, reúne dos trabajos que particularmente me gustan e interesan (o viceversa), porque hay un voyeur que se expone a las imágenes para que el espectador las reciba, es el intermediario. *Té en Kabul* y *Mirando la guerra* son emblemáticos, porque más allá de la violencia del siglo XX y del XXI, hay hitos que marcan la línea del tiempo.

En este capítulo incluyo a *Paisajes después de la batalla*, trabajo en el que llama la atención la inclusión de las águilas y otras aves, en medio del bombardeo implacable sobre bosques de coníferas y valles. En todo caso, puede interpretarse que después de la batalla (el énfasis está puesto en el paisaje y no en los combatientes, víctimas o victimarios) lo que persiste es la destrucción o la violencia contra

la naturaleza. Es interesante, también, que señale que ese (lo que el espectador) paisaje es lo que se ve *después* de la batalla, supuestamente una vez que ha finalizado. Sin embargo, el propio video niega su título, o incluye lo que a veces se da eufemísticamente en llamar “daños colaterales”, en este caso la naturaleza, cuna del hombre. El video –las cosas se mueven– insiste en realidad en que la batalla no termina donde uno cree que termina, sino que, en otro plano, continúa. La reiteración de las imágenes y la banda de sonido que machaca una y otra vez, remite a un *Loop*, a algo que no tiene fin.

**H. S.:** En *Paisajes después de la Batalla*, tal como lo indica su título, quería referirme más exclusivamente al daño producido sobre la naturaleza (excluyendo aquí al ser humano). Napalm sobre la selva de Vietnam, los bosques arrasados en Europa sobre todo durante la guerra de trincheras de 1914, la primera guerra “técnica”, los pozos de agua contaminados, las vacas desolladas, los peces muertos en los ríos envenenados, las aves sin nidos ni escondites, los insectos sin flores ni arbustos donde vivir.

Hay una contradicción en el video: muestro más los momentos anteriores y durante la destrucción del paisaje que el paisaje destruido (por lo menos a nivel de cantidad de imágenes). Coherentemente debería terminar con una imagen negra o blanca, según uno imagina las cosas. Pero sí, es cierto, esa destrucción no termina nunca, es un *Loop* infinito. O al menos un *Loop* que durará lo que aún aguante la naturaleza.

**A. S.:** Da escalofríos pensar el futuro en términos de *Loop*...

**H. S.:** En *Té en Kabul* las víctimas son las mujeres, en *Mirando la Guerra* es la población civil (en este caso particular, de la ciudad de Kobane, en Siria), en *Paisajes* es la naturaleza.

**A. S.:** Las víctimas de las que hablabas antes. Me recuerda aquellos versos “tú no pediste la guerra, madre tierra, yo lo sé”, del cantante uruguayo Alfredo Zitarrosa. Claro que no se refería a “esta” guerra, pero es aplicable. Y víctimas en sentido explícito es lo que encuentro en el segundo capítulo, que resulta de particular interés por su “aparente” anacronismo. Por un lado, *La merienda*, con una Barbie transformada, violenta, y los textos que elegiste: *Metamorfosis V*, de Ovidio, y el fragmento de Heiner Müller. Qué te hizo pensar en Ovidio es algo que me gustaría que explicaras, más allá de la descripción de la matanza, que termina pareciendo una lista de acciones, sin compasión ni lamentos, y, en el caso de Müller, la destrucción de la figura femenina como contenedor bondadoso y tolerante, la revolución (femenino) no deja de ser un acto en que el poder enfrenta al poder con violencia (violencia necesaria y justificada para ambos bandos, y de las consecuencias parece no acordarse nadie). En este capítulo se insertan varios videos, en los que el cuerpo humano es central. ¿Quizá quieres recordarnos que en definitiva la violencia siempre comienza y termina expresándose a través de individualidades, independientemente de que pueda ser una decisión y acción colectivas? En el fondo – y en el frente, también– lo que hay son personas que la ejercen.

**H. S.:** Curiosamente el video *La Merienda* (en alemán en el original *La comida de Barbie*) surge en el marco de otro trabajo de video producido para escena en una coreografía de los artistas brasileros Helena Fernandino y Wagner Moreira, cuyo tema era la violencia de la incomunicación, en donde, en escena, aparecía la bendita muñeca más vendida del mundo. Independiente del contenido de la obra de danza, me interesó aquí nuevamente investigar los límites de representación de la crueldad.

A Ovidio lo había leído, demasiado tarde tal vez, hacía muy poco tiempo, a raíz de mis estudios de los filósofos alemanes del siglo XVIII Johann Joachim Winkelmann y Karl Philipp Moritz. El texto de Heiner Müller me fue propuesto por la dramaturga de la pieza de danza arriba citada, Carmen Mehnert. Justamente de Ovidio (y no solo en este texto en particular, sino en toda *La Metamorfosis*) me interesó el sinfín de la violencia, sin quejido ni lástima, sobre todo de la violencia a la mujer: violaciones, torturas, mutilaciones. *La Metamorfosis* se puede llegar a leer como una letanía, como una repetición sin fin de barbaridades cometidas por seres humanos, semidioses y dioses. Y eso, sin poder dejar de disfrutar el lenguaje: Ovidio es un maestro en acercarse a ese límite del que hablo, a ese límite de la representación, en el que de este lado resultaría un recuento banal, y del otro lado, una pornografía sádica. Karl Philipp Moritz desarrolla su teoría sobre la belleza a partir de una lectura de Ovidio en un texto muy interesante: *Die Signatur des Schönen (La Huella de la Belleza)*.

Con Heiner Müller, en ese sentido, me pasó algo similar. Su lenguaje es explosivo, algo que te explota en la cara, incontenible, su lenguaje, no solo lo narrado, es de una desmesurada violencia, crueldad, acidez. Los otros videos apuntan a la representación del cuerpo como carne, carne que puede ser lacerada, automatizada, enviada a los infiernos. Es la objetivación del sujeto, tal como en el fondo sucede con un ser en la guerra. Más se habla de cuantas perdidas se han tenido y menos de cuantas personas han muerto. El poder escrito en el cuerpo del vasallo es el poder marcado a fuego en su carne.

**A. S.:** El tercer capítulo de *Campos de Marte* es el que llamo *Trama*. *Diesseits* –en su doble acepción: (del alemán) “de este lado”, “este mundo”– es el gran contenedor de la violencia en todas sus formas. Y el autor parece estar adentro – quizá–



# A CONVERSATION WITH HÉCTOR SOLARI ABOUT CAMPOS DE MARTE (FIELDS OF MARS)

Ana Solari

**Ana Solari:** I understand that you have gathered a set of works of different formats, production and supports that are included in the *violence* theme, under the title *Campos de Marte*. However, and knowing your work, I notice that some works are absent. If you consider a thematic arc, in light of today's contemporary world, ravaged by multiple expressions of violence and aggression against human beings, humanity, the planet as a whole, what led you to not include, for example, *Libertad*, (Freedom) on the one hand, and *Viudas y Huérfanos del Siglo XX* (Widows and Orphans of the 20th Century), on the other? Both include a strong load of violence, they show its scope, its ramifications. So how do you define a retrospective? What is its artistic, philosophical, political foundation?

**Héctor Solari:** This exhibition is not a retrospective, but rather a recap of my work of the last ten years, to which two or three new works are added, that is, from 2019. I understand a retrospective as a look back to the entire life's work of an artist. It is a show that, based on a final result in the present, suggests a development. Something that ultimately goes against what we understand by Contemporary Art, which does not believe in development and can only exist in a continuous present.

In sum: this exhibition includes works from the last ten years, since it was in 2010 when I last exhibited in Montevideo: the video *Libertad* in the Museum of Memory and the video *Té en Kabul* (Tea in Kabul), together with drawings that are part of the project, in Dodecá.

At the same time, it is from *Té en Kabul* that I changed the aesthetics of the camera movement and started to work with photos of my drawings, on the one hand, and on the other I began to work more intensely with contemporary dancers and

y el espectador del lado de afuera, o exactamente al revés, y nos hemos dejado llevar por la fascinación morbosa – como saben algunos cineastas del género *gore*– que invariablemente ejerce el espectáculo de la violencia, hasta quedar encerrados en esas mallas metálicas. En todo caso, no hay persona –no hay sujeto–, salvo el sujeto que construyó el andamiaje, los engranajes y que produce los sonidos mecánicos, metálicos. Entonces, ¿qué es violencia? ¿Cuál es la posviolencia? ¿Es la historia sin fin, como lo plantea *Paisaje después de la batalla*?

**H. S.:** En *Diesseits* es el espectador quién está adentro, el autor ya dejó el lugar del crimen hace tiempo. No va a ser tan tonto de quedarse allí para que lo atrapen con las manos en la masa.

La versión que presento en el Museo Juan Manuel Blanes difiere en algo del original presentado en Hellerau, Dresden: allí existía un panel colgante móvil, creado y técnicamente ideado por los artistas berlineses Irene Pätzug y Valentin Hertweck, que se movía por la sala impulsado por un motor eléctrico y colgado de rieles. El público debía continuamente evitarlo, era un panel grande y pesado, lo que le impedía concentrarse en el espacio, y provocaba su movimiento continuo en ese espacio. Se generaba una suerte de desequilibrio, se perdían las coordenadas espaciales. En el Blanes sustituyo, tal como ya lo hice en el Museo Grassi en Leipzig, esa pared de movimiento autónomo por un panel sobre ruedas que el público mismo puede mover. En ese sentido, la instalación se ha vuelto más participativa.

La posviolencia ya pasó, es lo que imaginamos que iba a suceder a partir de la Guerra de Irak, una guerra dirigida desde lejos, con muy pocas víctimas humanas inocentes, tan solo con algunos desgraciados daños colaterales que todos íbamos a perdonar. En parte lo es, pero hace ya varios años que hemos

vuelto a la guerra tradicional, sangrienta, aplanadora, completamente destructiva. No se ha convertido en el War Game que nos habían prometido.

**A. S.:** Los teóricos de la polemología se refieren a las guerras de cuarta generación, que no por eso son menos cruentas o violentas. En relación con tu trabajo como artista, ¿podrás desembarazarte del tema o ya has aceptado que forma parte de ti y de tu manera de ver el mundo? ¿Qué sigue a continuación? ¿Qué se ha vuelto objeto de tu interés, de tu aflicción?

**H. S.:** Desembarazarme... La naturaleza prevé que una mujer embarazada dé a luz a los nueve meses, más o menos. Mucho antes o mucho después es peligroso, tanto para la criatura, como para la mujer. En mi caso, nadie prevé nada, no tengo urgencia de desembarazarme, o, en otras palabras, voy pariendo en cuotas. Las nuevas obras que presento ahora (*Paisajes después de la Batalla*, *Tereus y Filomela*, *Campos de Marte*) no han modificado el centro de mi interés, tan solo son nuevas formas estéticas de representarlo, son también profundizaciones, nuevos puntos de vista, ampliaciones.

Mientras siga habiendo brutalidades contra la naturaleza, contra el ser humano, creo que seguiré enfrentándome con el tema.

Montevideo  
Hamburgo, setiembre 2019

choreographers. Actually, I was more interested in showing that development, that path still open, than in doing a real retrospective, which would mean that I have already reached a goal. So, *Campos de Marte* is an exhibition of the last ten years, rather than a retrospective.

Firstly, because I want to share my latest work with Montevideo; secondly, because without showing the works produced since 2010 it becomes difficult to understand where I stand today. Thirdly, I received the invitation in December of last year. It would never have occurred to me to “fill” the rooms of the Juan Manuel Blanes Museum with the work of one short year.

**A. S.:** Is the topic violence exhausted?

**H. S.:** It has exhausted as little as violence itself. It is a phenomenon that, in my opinion, is not yet explained, and which breaks into a person's life without having been invited. There are so many different forms of violence: domestic, gender, sexual, language, at school, office violence. It is social violence produced by the turbocapitalist system. It is this more or less visible violence that touches some and not others. The violence generated by the war touches everyone: the civilian population is violated, the soldiers are violated, the poor are violated, even the rich: if they do not invent an intelligent strategy, they are also affected by warlike violence. And always and everywhere women and children are the most obvious, the most exposed victims.

**A. S.:** *Campos de Marte* is explicit in relation to war; Mars is the God of War in the Roman Olympus. What makes you interested in that human practice of distant origins that not only has not dimin-

ished, but has become increasingly specialized and bloody?

**H. S.:** Actually, I'm not so interested in war as in its representation. As in the subject of sex and its representation: it can be a documentation, or it becomes a work of pure eroticism, or it is pure pornography. I am interested in the point when the representation of war or violence becomes an aestheticization, when it becomes unbearable, when it is still readable. Where the limits of its representation are found, either in images or in words. Violence in my work is, in short, an excuse to investigate the limits of representations. Or at least, that's how I understand it.

**A. S.:** In *Topology of violence*, its author, South Korean philosopher and essayist Byung-Chul Han, makes some claims that remind me of *Campos de Marte*. For example, that the manifestation of violence establishes a bipolar relationship between the self and the other, between friend and enemy, and he distinguishes bloody violence from internal violence. In reviewing the catalog of the exhibition—which is a book that is “read” in analogue form—the reader cannot avoid looking for a narrative thread that relates the parts to the whole, and it is possible to identify them. These parts can be read in the light of the *Topology of violence* (of course also in the light of Foucault or Benjamin), but in any case, it is clear that violence is always associated with power, whether it conquers, maintains or requires it to exist.

**H. S.:** In relation to your mention of *Topology of violence*, it should be added that Byung-Chul Han criticizes Foucault in that book, which at one point affirms the existence of violence not associated with power. Actually, at the end of his work,

Foucault questions his own statement, and according to the Korean philosopher, it is his premature death that explains why he did not delve into that subject.

German jurist Carl Schmitt, on the other hand, defines the other as the enemy, denies the possibility of having friends (except oneself) and therefore introduces violence as an issue independent of power.

**A. S.:** Yes, philosophy has dealt a lot with the links between violence-power-enemy-the other. And I “read” *Campos de Marte* in light of the *Topology*. In *Campos de Marte*, the presence of power is not explicit, but necessary and exclusive. I find three “chapters” in how you organized the works.

I understand that there is an *Introduction*, which opens with the map of the Bay of Montevideo, where, on the right, you can see the definition of the Campo de Marte (site of the battles), and that includes various representations of the materialization of the violence: a lion devouring a slave, the Battle of Las Piedras, Laocoonte and his children, The Rapture of the Sabines, The Battle of Waterloo, Judith beheads Holofernes, El Grito de Gloria, The Great War, The Surrender of Breda and The Torso of Belvedere.

What's striking here, on the one hand, is the place you have given our country, in its founding stage (marked by the violence of wars), and, on the other, the absence of Germany, the First or Second World Wars, especially considering your interest in those particular periods, and your close link with that country.

**H. S.:** The exhibition is in the Museo Juan Manuel Blanes, which houses the main works of this Uruguayan painter, whose value, in my opinion, is to have given a face to the generative myths of our country: the national heroes, the battles, gau-

chos, *indiadas*, etc. Generational myths are always associated with times of violence, times when an established order is replaced by a new one (hence, among other reasons, Walter Benjamin's idea that violence has always existed).

*Campos de Marte* is the bridge between my “Uruguayan” and my current, “*mestizo*” identity, in the sense of mixed, partly indefinite. In that context, I did not find the first two world wars relevant to what I wished to express.

**A. S.:** Interesting expression “*mestizo* identity”. It is related, in some way, with the foundation of our country, with “our immigrant parents”, as well as with the violence that Benjamin speaks of. So, *Campos de Marte* can be read as the path to that “miscegenation.” And I find a narrative journey, which begins with the title and the *Introduction*; the first chapter, which I call *Guerra*, brings together two works that I particularly like and find interesting (or vice versa), because there is a voyeur that is exposed to the images for the viewer to receive them. They are the intermediary. *Té en Kabul* and *Mirando la guerra* (Watching the war) are emblematic, because beyond the violence of the twentieth and twenty-first centuries, there are milestones that shape the timeline.

In this chapter I include *Paisajes después de la batalla* (Landscapes after the battle), a work that strikes for the inclusion of eagles and other birds, amid the relentless bombardment of coniferous forests and valleys. In any case, it can be interpreted that after the battle (the emphasis is placed on the landscape and not on the combatants, victims or perpetrators) what persists is destruction or violence against nature. It is interesting, too, to point out that this landscape is what is seen (by the viewer) *after* the battle, supposedly once it has ended. However, the video itself goes against its

title, or includes what is sometimes euphemistically called “collateral damage”, in this case nature, the cradle of mankind. The video—things move—really insists that the battle does not end where one thinks it ends, but it actually continues on another plane. The repetition of the images and the soundtrack that plays again and again, in a loop, suggesting something that has no end.

**H. S.:** In *Paisajes después de la batalla*, as its title indicates, I wanted to refer more exclusively to the damage caused to nature (excluding humans). Napalm over the rainforest of Vietnam, forests razed in Europe especially during the trench warfare of 1914, the first “technical” war: contaminated water wells, skinned cows, dead fish in poisoned rivers, birds without nests or hiding places, insects without flowers or shrubs to survive in.

There is a contradiction in the video: I show more about the previous moments and during the destruction of the landscape than the aftermath (at least in terms of quantity of images). For coherence's sake, it should end with a black or white image, depending on how one imagines things. But yes, it is true that destruction never ends, it is an infinite loop. Or at least a loop that will last for as long as nature endures.

**A. S.:** I find it chilling to think about the future in terms of a loop...

**H. S.:** In *Té en Kabul*, the victims are women, in *Mirando la Guerra*, it is the civilian population (in this particular case, from the city of Kobane, in Syria), in *Paisajes*, it is nature.

**A. S.:** The victims you talked about before. It reminds me of those verses “tú no pediste la guerra, madre tierra, yo lo sé”, by Uruguayan singer Al-



2. Translator's version: "you didn't ask for war, Mother Earth, I know".

fredo Zitarrosa. Of course, he was not referring to “this” war, but it is applicable. And victims in the explicit sense is what I find in the second chapter, which is of particular interest for its “apparent” anachronism. On the one hand, *La merienda*, (Barbie’s Meal) with a transformed, violent Barbie, and the texts you chose: *Metamorphosis 5*, by Ovid, and the fragment by Heiner Müller. I would like you to explain what made you think of Ovid, beyond the description of the massacre, which ends up looking like a list of actions, without compassion or regrets, and, in the case of Müller, the destruction of the female figure as a kind and tolerant container; the (feminine) revolution continues to be an action in which power confronts power with violence (necessary and justified violence according to both sides, but the consequences seem to be remembered by no one). This chapter includes several videos, in which the human body is the core element. Perhaps you wish to remind us that ultimately violence always begins and ends by expressing itself through individualities, regardless of whether it may be a collective decision and action? In the background —and in the front, too— there are people who exercise it.

**H. S.:** Curiously, the video *La Merienda* (in German in the original *Barbie’s meal*) was incepted within the framework of another video project produced for the stage in a choreography by Brazilian artists Helena Fernandino and Wagner Moreira, whose theme was the violence of solitary confinement, where the best-seller doll in the world appeared in the scene. Regardless of the content of the dance production, I was interested here once more in investigating the boundaries of the representation of cruelty.

I had read Ovid, too late perhaps, a short time earlier, in the context of my studies of 18th-century German philosophers Johann Joachim Winkelmann and Karl Philipp Moritz. The Heiner Müller text was proposed to me by the dramaturg of the dance piece mentioned above, Carmen Mehnert. Precisely from Ovid (and not only in this particular text, but throughout *The Metamorphosis*), I was interested in the endless cycle of violence, without complaints or pity, especially violence against women: rape, torture, mutilations. *The Metamorphosis* can be read as a litany, as an endless repetition of barbarities committed by human beings, demigods and gods. And all of that, without being able to stop enjoying the language: Ovid is a master of approaching that boundary I mention, a limit of representation which any further on this side would be a banal account, and on the other side, sadistic pornography. Karl Philipp Moritz develops his theory about beauty from a reading of Ovid in a very interesting text: *Die Signatur des Schönen* (The Signature of Beauty).

Something similar happened to me in that regard with Heiner Müller. His language is explosive; it feels like it explodes in your face, it is unstoppable; not only the account, but his language itself, holds excessive violence, cruelty, acidity. The other videos point to the representation of the body as flesh, flesh that can be lacerated, automated, sent to hell. It is the objectification of the subject, as it basically happens with a person in the war. There is more talk about how many losses there have been and less about how many people have died. The power written on the body of the vassal is the power marked by fire in their flesh.

**A. S.:** The third chapter of *Campos de Marte* is the one I call *Trama* (Plot). *Diesseits* —in its double

meaning (in German) of “on this side” and “this world”— is the great container of violence in all its forms. And the author seems to be inside —perhaps— and the viewer on the outside, or exactly the other way around, and we have been carried away by the morbid fascination —as some filmmakers of the gore genre know— that is invariably exercised by the spectacle of violence, until we are locked up in those metal meshes. In any case, there is no person —there is no subject— except for the subject who built the scaffolding, the gears and who produces the mechanical, metallic sounds. So, what is violence? Which is the post-violence? Is the endless story, as proposed by *Paisaje después de la batalla*?

**H. S.:** In *Diesseits* it is the spectator who is inside, the author has already left the scene of the crime long ago. He wouldn’t be so dumb as to stay there to get caught red-handed.

The version I present at the Museo Juan Manuel Blanes differs somewhat from the original exhibited in Hellerau, Dresden: there was a mobile hanging panel, created and technically devised by Berlin artists Irene Pätzug and Valentin Hertweck, which moved across the room driven by an electric motor and hung on rails. The public had to keep avoiding it; it was a large and heavy panel that prevented them from concentrating in one space and caused them to continuously move. It generated a sort of imbalance; space coordinates became lost. In the Blanes [museum], as I did in the Grassi Museum in Leipzig, I have replaced that autonomous movement wall by a panel on wheels that the public itself can move. In that sense, the installation has become more participatory.

Post-violence has already happened; it is what we had imagined was going to happen after the Iraq War, a war directed from afar, with very few

innocent human victims, with just some unfortunate collateral damage that we were all going to forgive. That is the case in part, but for several years, now we have returned to the traditional, bloody, crushing, completely destructive war. It has not become the War Game they had promised us.

**A. S.:** War studies theoreticians talk about fourth generation wars, which are no less bloody or violent for being so. In relation to your work as an artist, will you be able to get rid of the subject or have you already accepted that it is a part of you and of your way of seeing the world? What is next? What has become an object of your interest, of your concern?

**H. S.:** Unburdening... Nature provides for a pregnant woman to give birth at nine months or so. Much earlier or later it is dangerous, both for the child and for the woman. In my case, nobody foresees anything, I have no urgency to unburden, or, in other words, I am giving birth in installments. The new works that I’m presenting now (*Paisajes después de la Batalla, Tereus y Filomela, Campos de Marte*) have not modified my core interest, they are only new aesthetic ways of representing it; they are also insights, new points of view, extensions.

As long as there are brutalities against nature, against human beings, I believe that I will continue to address the issue.

Montevideo | Hamburg,  
September 2019

# SOBRE LA CONTINUIDAD DE LA OBRA DE HÉCTOR SOLARI

Roman Lewandowski

Los trabajos de video de Héctor Solari son, al mismo tiempo, una reflexión sobre el potencial de la imagen y el principio de la figuración. Interesante resulta que el autor no se limita solo a trabajar en el video, sino que interviene en su estructura interior, para vincularla con fotografías y dibujos, y crea, de este modo, una totalidad “collageada”.

Hay una clara línea de continuidad en su obra, que profundiza la búsqueda estética para continuar explorando los alcances del tema que lo obsesiona: la violencia en su forma más cruenta, es decir, la guerra. Solari proviene de una región una y otra vez azotada por violencia y guerras civiles, por militares y dictadores. Que esa realidad pertenezca a la conciencia europea se debe, entre otros, a la cantidad de escritores latinoamericanos que han alcanzado gran popularidad en el Viejo Continente. Por eso, la problemática de muerte y guerra – en el contexto de esa realidad algo exótica – así planteada, no es nada extraño. Para el peso y el rango de la obra de Solari, lo decisivo no es la temática que explora, sino la manera de aproximarse al problema que lo ocupa. Esto se refleja tanto a nivel del lenguaje, como de la interpretación. Es evidente que el autor del ciclo *Catastrophes* tiene profunda conciencia de los medios de comunicación, de sus dependencias y

limitaciones: asunto que subyace en todos sus trabajos y que representa un tercer nivel de análisis. De este modo, tema, estética y medios de comunicación forman un único discurso. Con su propuesta, Solari desafía al espectador a que comprenda – con la razón y la emoción – precisamente esta forma de plantear la realidad.

El fenómeno de la fotografía y del cine no son solo objeto de afirmación, sino impulso para una reflexión metalingüística y metavisual. Esto rige sobre todo para la fotografía, cuyo fundamento fenomenológico está basado en la connotación de la muerte y la nada. (R. Barthes: *La cámara lúcida*). De este modo, la temática escatológica de los videos del artista nos posibilita una doble visión. No debemos olvidar que la visión de Thanatos – aunque componente y potencia de la experiencia humana – no representa una perspectiva existencial, sino, sobre todo, mediática. La muerte pasó del centro a la periferia, al mundo de los marginados. Si bien, multiplicada, ha sido representada en películas, juegos de computadora o series documentales, es éste un exceso de naturaleza mediática y no estética. La repetibilidad de la muerte le quita su significado existencial, la vacía de contenido y drama.

# ON THE CONTINUITY OF HÉCTOR SOLARI'S WORK

Roman Lewandowski

Héctor Solari's video works are, at the same time, a reflection on the potential of the image and the principle of figuration. Interestingly, the author not only works on the video, but intervenes in its internal structure, to link it with photographs and drawings, and thus creates a whole “collage”.

There is a clear line of continuity in his work, which deepens the aesthetic quest to continue exploring the scope of the subject that haunts him: violence in its bloodiest form, that is, war. Solari comes from a region over and over again plagued by violence and civil wars, by military and dictators. That this reality belongs to European consciousness is due, among others, to the number of Latin American writers who have achieved great popularity in the Old Continent. Therefore, the problem of death and war – in the context of that somewhat exotic reality – thus posed, is not at all strange. For the weight and range of Solari's work, what is crucial is not the theme he explores, but how to approach the problem that occupies it. This is reflected both, in terms of language and interpretation. It is clear that the author of the *Catastrophes* cycle has deep awareness of the media, its dependencies and limitations: an issue that underlies all his work and represents a third level of

analysis. In this way, theme, aesthetics and media form a single discourse. With his proposal, Solari challenges the viewer to understand – with reason and emotion – precisely this way of posing reality.

The phenomenon of photography and film are not only the object of affirmation, but impetus for a meta-linguistic and metavisual reflection. This applies above all to photography, whose phenomenological foundation is based on the connotation of death and nothingness. (R. Barthes: *The Lucid Camera*). In this way, the escatological theme of the artist's videos allows us a double vision. We must not forget that Thanatos' vision – although a component and power of human experience – does not represent an existential perspective, but above all, media. Death went from the centre to the periphery, to the world of the marginalized. While, multiplied, it has been represented in films, computer games or documentary series, this is an excess of a media nature and not an aesthetic one. The repeatability of death takes away its existential meaning, and clears it of content and drama.



# EL ARGUMENTO DEL CERCO DE ESPINAS PARA HÉCTOR SOLARI

Eckehard Binas

Probablemente hayan pasado 10 años o más. Héctor y yo. Nos ocupamos de un grupo de estudiantes de Alemania. Una oportunidad única. Viajamos a España. Al puente entre Sudamérica y Europa. En primer lugar, Salamanca, la antigua Capital Europea de la Cultura 2002, que había hecho un gran esfuerzo por encontrar un equilibrio entre la identidad central española – la compacta y a finales de la Edad Media densamente construida ciudad – y una ciudad cosmopolita y moderna de pensadores: la universidad, fundada el año 1221 – y de paseantes: ¡la Plaza Mayor! Y sobre todo la ciudad de la integración entre el patrimonio cultural y el desarrollo en el siglo XX. Piedra arenisca; la exuberante figuración en los edificios históricos: la Catedral, la Casa de las Conchas. Pero también el arte contemporáneo actual, el más actual en el Centro de Arte Contemporáneo Da2 Domus Artium 2002 – ¡qué metáfora! – una antigua prisión que cuenta su historia. Pero ya mi primera pregunta sobre la “historia” provoca una historia: Salamanca se ve a sí misma como el lugar de la primera Declaración de los Derechos Humanos. El monje dominicano Bartolomé de Las Casas defendió los derechos naturales de los indios a la libertad, la igualdad, la propiedad y a la autodeterminación política y religiosa frente a los reclamos señoriales de la corona española y exigió la devolución de sus propiedades, su liberación de la esclavitud y su autodeterminación religiosa. ¡Eso fue en 1512!

Pero no era esto lo que yo quería contar. El uruguayo Héctor Solari es un discreto acompañante a través de quien se abren repentinamente nuevos mundos; unas pocas palabras son suficientes y nos encontramos en medio de la historia, en los muros sinuosos de un pasado a menudo débilmente iluminado, en el lugar donde su antorcha todavía brilla hoy. Y la mayoría de las veces brilla en

el corazón de las artes, que siguen siendo cualquier cosa menos estáticas. Héctor: un maestro que sabe cómo “abrir la caja de Pandora” en silencio. Detrás de ellas se revelan secretos. Por lo general, son de esos puntos débiles de los que el desarrollo del arte extrae sus energías. En Madrid tuvimos que ir necesariamente al Prado. Ya sabía yo que era mejor no abrirme camino entre los turistas para pararme solo frente a los cuadros. Una aventura y una increíble cantidad de información. Y luego Goya. El dicho “ya lo conozco “... está muy lejos de la verdad. Solo con Héctor, Goya se convierte en un pintor que penetra infaliblemente en los ángulos muertos de una época inestable en la que todo clamaba por cambio, en la que lo nuevo llegaba al mundo como drama y no como una actitud coqueta en la que la decadencia de la nobleza se traicionaba a sí misma en la línea fugaz de lo situacional.

¿Qué podía ser más natural que nombrar a Héctor Solari como curador de la candidatura de Görlitz a la Capital de la Cultura Europea 2010? Una ciudad con tesoros y prácticas artísticas y culturales igualmente ricas, abiertas y escondidas, esta vez en Alemania, donde Héctor vive desde hace 27 años y donde probablemente también se sentirá como en casa en algún momento. Aquí lo conocí, cuando nuestro viaje a España aún quedaba lejos. Dos entusiastas en un mismo lugar. Discutimos los temas más difíciles en público, en nuestro “café artístico”: ¿Cuán autónomo es o puede ser el arte cuando/si (¿) es utilizado? ¿Puede comunicar algo cuando su “lenguaje” se ha independizado en el espacio autorreferencial del establishment artístico burgués? ¿Es un “privilegio” único del arte avizorar el futuro en el tibio aliento del Zeitgeist? ¿Es su destino, su determinación, revelar la verdad a partir de su ambigüedad? ¿Es esto precisamente lo que solo se puede hacer a través

de una observación activa? Cuando tal actividad no surge, ¿permanece (al principio) silenciosa o críptica, y pierde su atractivo en refinamientos formales?

La ciudad sajona de Görlitz desarrolla un interés relativo por el arte, lo que resultó ser un incentivo. Una “Capital Cultural” debe convertirse en un lugar en que el arte supere límites y los trascienda. Esa misión había que llevarla a las calles y plazas; una constante exigencia misionera de la que un artista no puede abstenerse. Sobre todo, Héctor Solari, el arquitecto del espacio artístico abierto: ¿qué espacio público, qué disposición estructural, qué calma tensa, qué caldo de cultivo necesitamos, qué impulso sociocultural debemos dar, ¿qué crítica y qué burla estamos obligados a permitir, qué cooperación debemos aceptar o rechazar, ¿qué hacer concretamente para que las artes sean esenciales? ¿Qué no pueden decir ni la política ni la economía? ¿Qué es lo que solamente puede expresar el arte? ¿Cómo debería ser el arte para justificar nuestras esperanzas y nuestros temores? ¿Qué arte puede mostrar esta zona particular en la que vive lo real posible, quién puede invocar lo indecible que está atrapado en nuestro bárbaro y civilizador ser? Quién si no las artes exigen: ver, oír, oler, ¡sentir! aquí somos perfectamente imperfectos, ¡aquí mostramos lo sucedido como un augurio!

¿Qué más natural entonces que llevar esto a los seminarios y talleres de la universidad de la ciudad? Los estudiantes son codiciosos o no lo son. Esa curiosidad debe ser insaciable, y los maestros acompañar la adicción. Aquí Héctor fue y es el cauteloso que sabe conducir sin exagerar y sin dominar. Un profesor cuya máxima seguramente seguirá apareciendo muchos años después en los razonamientos de los alumnos, será aceptada, transformada y catapultada en la emergencia de su propio idioma, necesidades y

sensibilidad. Lo mucho y lo diferente, los acontecimientos, latentes o perturbadores, estallan como nuevos y propios. Tal como él mismo lo experimentó: antes de su partida y, después, también.

¿Por qué alguien así se iría a Europa, a Alemania? Lejos de Montevideo, al viejo mundo lleno de clichés, estéticas manieristas, vanguardias vanidosas. Pero también a “una escena” que apenas ha entendido nada sobre sus orígenes y su historia. Porque los “viejos” no quieren o no pueden decir nada – la guerra los ha dejado sin palabras. Pero los jóvenes sienten exactamente qué deben hacer “ESO” de manera muy diferente, ni menos ni más. Y aquí viene Héctor Solari, que quiere aprender a mostrar lo invisible de lo traumático, ¡qué quiere saber!, y ser capaz de hacerlo. Se pregunta qué instrumentos intervienen más eficazmente, qué composiciones e iconologías presentan de forma más precisa y clara y al menos de modo tan impresionante como lo que los Happenings y Fluxus han gritado, lo que para Luis Buñuel y Federico Fellini era oscuro, lo que Stockhausen y Nono resolvieron con sus escalas seriales. ¡Salvaje sí, pero no caótico! Lo indecible, lo invisible de lo traumático no sigue un orden metalógico, porque eso significaría que existe un código que permitiría decodificar la propuesta artística. Entonces, que no haya ese orden es sorprendente, y carece de una voluntad absoluta por el poder.

¿Pero cómo funciona eso? ¿Sabemos acaso qué imágenes y qué fantasmas habitan en nosotros, sabemos que el YO es una casa ocupada de múltiples formas? Halagador o inquietante, afirmativo o provocativo, ¿qué lugar debería ocupar en esta casa lo que nosotros ofrecemos con las más altas exigencias? El lugar del arte, ¡voilà! Debemos desordenar las estructuras y la evidencia seductora de nuestras imágenes internas primarias. Pero antes que nada

deben existir estas imágenes dentro de nosotros, aquellas que han saltado directamente del ojo al cerebro y permanecen allí - experiencia, habitualización. La mayoría de las veces ni siquiera las percibimos, no tenemos ninguna “percepción” de ellas, sino que ellas simplemente ocurren, aparentemente sin relevancia porque encajan bien en nuestras estructuras familiares; la percepción, vista, oído y olfato habituales.... ¡Sin embargo si el corte comienza aquí, entonces dolerá, todo lo anterior es caos y lo que viene después, metafísica!

A este motivo se le suma el que su país se vuelve insoportable a raíz de la dictadura militar y sus consecuencias. El miedo al ejercicio arbitrario del poder, que trae consigo una inesperada aunque previsible violencia física y mental. Aquí el espíritu desbordado solo puede reaccionar. La censura apenas deja un reducido campo de juego libre, y en él la imaginación artística se muere de sed. El futuro está detrás de una gruesa pared y el tiempo es siempre corto, y el martillo y el cincel ya no son ni juguetes ni herramientas.

¡Y ahí está Europa! Antes que nada, Europa. Europa es un mito, un mito doble, si la propia identidad lleva la huella del suroeste europeo. En ella centellea aún el París de 1789 y 1871, y el disparo de la Aurora de Petersburgo de 1917 y la Primavera de Praga del 68. Al mismo tiempo, las manifestaciones de los estudiantes en París, Roma y Berlín habían fomentado las esperanzas socialistas detrás de la cortina de hierro, sobre todo porque los trabajadores en Francia también se solidarizaban con ellas. Sin olvidar la muerte de Franco en España en 1975, hasta hoy un gran desafío democrático y cultural, y la Revolución de los Claveles en Portugal, que comenzó con un golpe militar y trajo consigo una constitución democrática. Y la Europa de los años ochenta seguía siendo la democracia de la prosperidad por excelencia; apenas había indicios de la fatiga que sufría el potencial de innovación, la expansión

de los mercados de Europa Oriental no estaba todavía en el cuadro de los estrategias de la expansión económica, y la creencia en las ventajas de una economía social de mercado seguía siendo inamovible. La riqueza no llevaba todavía la máscara de la aristocracia del dinero nuevo, que pone a la política a sus pies.

Las “mejores” condiciones para un nuevo comienzo, sobre todo porque las mentes más brillantes y sensibles, las más creativas y valientes se pueden encontrar aquí, en París, Roma, Luxemburgo, Liechtenstein, Hamburgo, Londres, Berlín... Lugares y ciudades donde el arte era todavía una cuestión evidente, donde el dinero para las artes no sentía todavía el gusto de la limosna, ni el del lujo, el dinero y el lujo que uno debe poder permitirse si quiere que el equilibrio de la sociedad se mantengan (aún). La razón de que sea una minoría la que pinte para bancos, hoteles y edificios gubernamentales se encuentra en la tradición de la historia positivista del arte y en la lógica (fatal) del negocio autorreferencial del arte.

Europa y Alemania son al mismo tiempo una salida y un terreno minado, el mal menor y una gran esperanza. Aquí debe haber espacio para al menos tres cuestiones: Montevideo y lo que se puede recordar de ella, su mito; luego una modernidad democrática y su proyección idealizada. Y finalmente lo abierto, lo nuevo, lo propio. Como frente a una lámina de 3.000 años de Europa.... Pero incluso en Europa, un artista debe ganar dinero, y eso, en última instancia, solo se consigue en redes cuyos nodos se multipliquen. No está claro si la caída del Muro de Berlín, el fin de la confrontación de los sistemas, la superación del socialismo dictatorial y colonial, la expansión de las reglas de la economía social de mercado y sus principios competitivos y orientados al beneficio, no está claro entonces si estos cambios históricos, esta “pequeña” transformación, beneficiaron al artista Solari y a sus crecientes redes, o si trajo consigo más bien una confusión inicial, compleja

y agravante. Para muchos artistas del Este comenzaron tiempos difíciles: la desaparición del enemigo los obligó a activar competencias básicas, a concentrarse en las perspectivas futuras del capitalismo. Muchos no lo han logrado y otros están trabajando en profesiones que son completamente diferentes de las suyas. Para Héctor, sin embargo, se trató de un “golpe de suerte” emocionante y ambivalente. Material y eventos en abundancia. Las sombras de este desarrollo pronto se hacen evidentes, pues el “cambio político”<sup>1</sup> es también el regreso de una lucha dura y brutal, de la guerra sin máscara ni diplomacia. No es de extrañar, pues, que una serie de temas se le presenten más rápido de lo esperado.

El apasionado y prudente humanista Solari no puede escapar a sus temas centrales: sus obras lo muestran con vehemencia. En la Belleza deben aparecer la idea y el ideal, encontrar su realidad sensual en su tenso proceso de realización. Pero son otros los sujetos que se imponen: la violencia, la guerra, sus disposiciones estructurales, sobre todo las posibilidades y límites de la resistencia, el sufrimiento del cuerpo, las condiciones de su belleza incondicional. ¿Significa ahora que la guerra se vuelve abstracta, casi aséptica, que el Drone y el Joystick reemplazan la espada, que la diferencia entre guerra y juego se desdibuja, que el soldado ya no oye el estruendo, que la carne quemada ya no huele? Solari sabe exactamente que se trata de un fraude fatal y brutal, de un eufemístico truco fríamente calculado. Porque la gente sigue muriendo, sufriendo dolores insoportables, se destrazan hogares, camas, familias, biografías, tradiciones y culturas, se entrenan la paciencia y la apatía. Los ojos detrás de la densa cuadrícula del burka lo ven todo. Ojalá sepamos que sus ojos ya no se humedecen con lágrimas. La cercanía física de ambos, los tanques de guerra y el velo de la mujer, potencia la locura: la apropiación depredadora y asesina de lo femenino, su animalización.

Lejos de explicaciones religiosas, se plantean preguntas que revelan los caminos (y sus interdependencias) del desarrollo de la civilización, de las sociedades, de las tribus y de los clanes que viven en un estado permanente de emergencia de recursos y que parecen entender su expansión como la única posibilidad de supervivencia. No es por nada que hoy se habla de una “gran transformación” a nivel mundial. En las imágenes de Héctor Solari, que parecen volar hacia el espectador, se hace evidente la sutil belleza en la filigrana de la estructura del paisaje, del objeto y del acontecimiento. Al mismo tiempo, la observación de la guerra ilimitada nos deja sin aliento, y la totalidad de la imagen del acontecimiento solo puede hacerse visible como una estructura dramáticamente aumentada. La abstracción es medio y alivio a la vez.

Lo mismo ocurre con el cuerpo, su belleza y sus heridas, su movimiento y sus sobreexigencias, sus torturas. Las imágenes, sobre todo en su alineación, son un himno al hombre, a su perfección y a sus posibilidades. Pero ya en cada rotación, en cada tensión, aparece la amenaza; una demanda latente, pero urgente, de protegerlos, al cuerpo y al ser, de proteger su intimidad, porque solo así se puede explorar sin caer en la ocupación y la explotación. ¡Y luego las muñecas y sus interiores! ¿Nos reconocemos en ellos? ¿Qué es lo que abstraen y lo que enfocan, nos muestran lo esencial? ¡La muñeca, esta muñeca! Es la referencia simplificada al idilio, y este idilio es traición, porque silencia nuestra productividad, nuestro espíritu creativo; solo su superación da lugar al juego, incluso a un juego sin reglas. ¿Es la lujuria pura, la indulgencia sin sentido que se convierte aquí en símbolo de la pérdida de la moderación en la acción? ¿Es otra vez la reducción de lo femenino a la muñequita (!)? ¿Aparecen primero la perversión y el despilfarro en la transgresión de las prácticas trasnochadas o viceversa?



Nos encontramos frente a una gran variedad de obras cuyas estéticas, a primera vista, parecen difíciles de conciliar. Pero entonces un hilo conductor teje su camino a través de ellas: Montevideo, Kabul, el escenario y la danza y su meta-escenario en la imagen técnica, la muñeca y su dormitorio, el hombre y su exaltación como máquina emergente, el flotar y vacilar entre belleza y filosofía. ¿Puede filosofar el cuerpo? ¿Es el cuerpo congelado en piedra un argumento? La antigüedad estiliza e intensifica ambos (la escultura como un ataque a la percepción), quiere unificar y, sin embargo, separa durante dos mil años, por lo que las escaleras descienden en vez de subir (por ahora), como suele ser cuando es símbolo de una autotransgresión permanente, de un ascenso constante.

Y como en un emocionante thriller, la coda: no apéndice, más bien síntesis profética. Héctor Solari se ocupa una vez más de lo fundamental. ¿Se superará el hombre a sí mismo? Una imagen nietzscheana. El fin del cuerpo humano, su reproducción técnica, su sustitución orgánica, el organoide humano, la desaparición del hombre, su trabajo es sustituido, el robot produce - él sabe y puede ahora hacer “todo”. El hombre puede así retirarse a sus juegos desinteresados, a la invención de su metasentido, dado que incluso su raciocinio técnico puede ser reemplazado por la inteligencia artificial –con algo de suerte aún le queda su primer y último propósito. El excedente funcional de los autómatas sigue estando por ahora limitado a la corrección de errores. Una conclusión optimista. Sin embargo, todo podría desarrollarse distinto.

....

(Ay, y con especial amor miramos la filigrana de las estructuras universalmente multiplicadoras, que siempre nos rodean como un tejido, visibles o no. Protegen, pero también son afiladas como espejos rotos, como el cerco de espinas, que ha crecido densamente durante cien años.)

# THE ARGUMENT OF THE THORNY HEDGE FOR HÉCTOR SOLARI

Eckehard Binas

It has probably been 10 years or more. Hector and I were in charge of a group of students from Germany. It was a unique opportunity. We travelled to Spain, the bridge between South America and Europe. First of all, Salamanca, the European Capital of Culture 2002, which had made a great effort to find a balance between its core Spanish identity —the compact city built at the end of the Middle Ages— and a modern and cosmopolitan center for thinkers (the University, founded in 1221) and strollers (the Plaza Mayor!). And especially the city of integration of cultural heritage and development in the twentieth century. Sandstone: the lush figuration in historical buildings: the Cathedral, the Casa de las Conchas (House of Shells). But also, contemporary art, the most current at the Da2 Domus Artium Contemporary Art Center 2002, an old prison that tells its story —what a metaphor! But already my first question about “history” summons a story: Salamanca views itself as the place of the first Declaration of Human Rights. The Dominican monk Bartolomé de Las Casas defended the natural rights of Indians to freedom, equality, property and political and religious self-determination against the stately claims of the Spanish crown, and demanded the return of their property, their release from slavery and their religious self-determination. That was in 1512!

But this was not what I intended to write about. The Uruguayan Héctor Solari is a discreet companion through whom new worlds suddenly open; a few words are enough to send us to the middle of history, in the sinuous walls of an often dimly lit past, in the place where its torch still shines. And most of the time it shines in the heart of the arts, which remain anything but static. Héctor: a master at quietly “opening Pandora’s box”. Behind them secrets are revealed. In general, they are among those weak points from which the development of art

draws its energies. In Madrid we necessarily had to go to the Prado [museum]. I already knew that it was better not to wave my way among tourists to stand alone in front of the paintings. It was an adventure and an incredible amount of information. And then there was Goya. Saying “I already know it”... becomes far from the truth. It is only with Héctor that Goya becomes a painter who infallibly penetrates the dead angles of an unstable era, in which everything cried out for change, in which the new arrived in the world as a drama far from the flirtatious attitude in which the decay of nobility betrayed itself in the fleeting line of the situational.

What could be more natural than appointing Héctor Solari as curator of Görlitz’s candidacy for the Capital of European Culture 2010? A city with treasures, and equally rich cultural and artistic practices, both open and hidden, in this case in Germany, where he has lived for 27 years and where he will probably feel at home at some point. This is where I met him, when our trip to Spain was still remote. Two enthusiasts in one place. We would discuss the most difficult issues in public, in our “artistic café”: How autonomous can art be when it is used? Can it communicate something when its “language” has become independent in the self-referential space of the bourgeois artistic establishment? Is it a unique “privilege” of art to see the future in the warm breath of the Zeitgeist? Is it its destiny, its determination, to reveal the truth based on its ambiguity? And is this precisely what can only be done through active observation? When such activity does not arise, does it (at first) remain silent or cryptic, losing its appeal in formal refinements?

The Saxon city of Görlitz shows a relative interest in art, which turned out to be an incentive. A “Cultural Capital” must become a place where art exceeds limits and transcends them. That mission had to be taken to the

streets and squares; a constant missionary role that an artist cannot refrain from; especially, Héctor Solari, the architect of the open artistic space. What public space, what structural arrangement, what tense calm, what breeding ground do we need? What socio-cultural impulse should we give? What criticism and what mockery should we allow? What cooperation should we accept or reject? What do we have to do specifically so that the arts become essential? What can neither politics nor the economy say? What can only be expressed by art? What should art be like to justify our hopes and our fears? What art can show this particular area in which the possible reality lives? Who can invoke the unspeakable that is trapped in our barbaric and civilizing being? Who but the arts demand that we see, hear, smell, feel! Here we are perfectly imperfect; here we show what has happened as an omen!

What could be more natural than to take this to the seminars and workshops of the city's university? Students are either avid or they are not. That curiosity must be insatiable, and masters know to accompany the addiction. Here Héctor was and is still cautious as he knows how to lead without exaggeration and without dominating. He is a teacher whose maxims will surely continue to appear after many years in the students' reasoning and will be accepted, transformed and catapulted in the emergence of their own language, needs and sensitivity. The much and the different, the latent or disturbing events erupt as new and personal. As he himself experienced it: before his departure and later, as well.

Why would such a person leave for Europe, to Germany? Far from Montevideo, to the old world full of clichés, Mannerist aesthetics, vain avant-garde. But also, to "a scene" that has hardly understood anything about its origins and its history. Because the "elders" do not want or cannot say anything —war has left them speechless.

But young people feel exactly that they have to do "THAT" very differently, no more, no less. And here comes Héctor Solari, who wants to learn to show the invisible side of the traumatic, who wants to know! and to be able to do it. He wonders which instruments intervene most effectively, which compositions and iconologies represent most accurately and clearly, and at least as impressively as the Happenings and Fluxus shouted; what for Luis Buñuel and Federico Fellini was obscure; what Stockhausen and Nono resolved with their serial scales. It is wild, yes, but not chaotic! The unspeakable, the invisible in what is traumatic does not follow a metalogical order, because that would mean there is a code that would enable decoding the artistic proposition. So, the absence of that order is surprising and shows the lack of an absolute will (for power).

But how does that work? Do we even know what images and ghosts inhabit us? Do we know that the SELF is a house with multiple occupants? Flattering or disturbing, affirmative or provocative, what place should be occupied in this house by what we offer with the highest demands? The place of art, voila! We must upset the structures and the seductive evidence of our primary internal images. But first of all, these images must exist within us, those that have jumped directly from the eye to the brain and remain there —by experience, habitualization. Most of the time we do not even perceive them, we do not have any "perception" of them, but they simply occur, apparently without relevance because they fit well in our familiar structures; the usual perception, sight, hearing and smell .... But! If the cut starts here, then it will hurt; all that precedes it is chaos and the subsequent, metaphysics.

This is added to the fact that his country becomes intolerable due to the military dictatorship and its consequences. Fear of an arbitrary exercise of power, which brings physical violence and mental torment, unexpected

though predictable. Here the overwhelmed spirit can only react. Censorship leaves barely a small playground, and in it artistic imagination dries up. The future is behind a thick wall and time is always short, and the hammer and chisel are no longer toys or tools.

And Europe is there! First of all, it is Europe. Europe is a myth, a double myth if your own identity bears the mark of the European southwest. It still holds flashes of the Paris of 1789 and 1871 and the shot of the Dawn of Petersburg in 1917 and the Spring of Prague in '68. At the same time, student demonstrations in Paris, Rome and Berlin had fostered the socialist hopes behind the iron curtain, especially since workers in France showed solidarity with them. Not to mention the death of Franco in Spain in 1975, who continues to this day to be a great democratic and cultural challenge, and the Carnation Revolution in Portugal, which began with a military coup and brought with it a democratic constitution. And the Europe of the 1980s remained the democracy of prosperity par excellence; there was hardly any indication of the fatigue of the potential for innovation; the expansion of the markets of Eastern Europe was not yet in the picture of the strategists of economic growth, and the belief in the advantages of a social market economy remained immovable. Wealth was not yet wearing the mask of the aristocracy of new money, which holds politics at its feet.

They are the "best" conditions for a new beginning, especially since the brightest and most sensitive, the most creative and brave minds can be found here, in Paris, Rome, Luxembourg, Liechtenstein, Hamburg, London, Berlin... Places and cities where art was still a matter of course, where money for the arts did not yet have the taste of alms nor that of luxury, the money and the luxury that one should be able to afford if we wish for the balance of society to stay (still). The reason that a minor-

ity paints for banks, hotels and government buildings is found in the tradition of the positivist history of art and in the (fatal) logic of art's self-referential business.

Europe and Germany are both a way out and a minefield, the lesser evil and a great hope. Here there must be room for at least three aspects: Montevideo and what can be remembered of it, its myth; then a democratic modernity and its idealized projection. And finally, the open, the new, the owned. As if it were a 3,000-year-old image of Europe .... But even in Europe an artist needs to earn a living, and that, ultimately, is only achieved through networks with multiplying nodes. It is not clear whether the fall of the Berlin Wall, the end of the confrontation of the systems, the overcoming of dictatorial and colonial socialism, the expansion of the rules of the social market economy and its competitive and profit-oriented principles, it is not clear whether these historical changes, this "small" transformation, benefited Solari the artist and his growing networks, or whether they rather brought about an initial, complex and aggravating confusion. For many Eastern [European] artists, difficult times began: the disappearance of the enemy forced them to activate basic skills, to concentrate on the future perspectives of capitalism. Many have not succeeded at it and others are working in professions that are completely removed from their own. For Héctor, however, it was an exciting and ambivalent stroke of luck. Material and events in abundance. The shadows of this development soon became evident, as the political change (die Wende) was also the return of a hard and brutal struggle, of war without a mask or diplomacy. It is not surprising, then, that a series of themes appear before him faster than expected.

The passionate and prudent Solari the humanist cannot escape his core themes: his works show this vehemently. In Beauty, the idea and the ideal must appear, find

1. From German, political change, currently interpreted in Germany as the Fall of the Berlin Wall.



their sensual reality in its tense process of realization. But other subjects impose themselves: violence, war, its structural dispositions, especially the possibilities and limits of resistance, the suffering of the body, the conditions of its unconditional beauty. Does it now mean that war becomes abstract, almost aseptic, that the drone and the joystick replace the sword, that the difference between war and game is blurred, that the soldier no longer hears the rumble, that the burned flesh no longer smells? Solari knows exactly that it is a fatal and brutal fraud, a euphemistic and coldly calculated trick. Because people keep dying, suffering excruciating pain; homes, beds, families, biographies, traditions and cultures are destroyed, patience and apathy are trained. The eyes behind the dense burka grid see everything. Let us hope we get to learn that these eyes no longer shed tears. The physical closeness of both the war tanks and the veils of women, enhances madness: the predatory and murderous appropriation of the feminine, their animalization.

Far from religious explanations, questions arise that reveal the paths (and the interdependencies) of the development of civilization, societies, tribes and clans that live in a permanent state of emergency in terms of resources, and that seem to understand their expansion as the only chance of survival. It is not for nothing that today there is talk of a “great transformation” worldwide. In Héctor Solari’s images, which seem to fly towards the viewer, the subtle beauty is evident in the filigree structure of the landscape, the object and the event. At the same time, the witnessing of unlimited war leaves us breathless, and the entire image of the event can only be made visible as a dramatically augmented structure. Abstraction is both a medium and relief.

The same goes for the body, its beauty and its wounds, its movement and its overexertion, its tortures. Images, especially in their alignment, are a hymn to human be-

ings, their perfection and possibilities. But with every rotation, with every tension, the threat appears; a latent, but urgent, demand to protect it, the body and the being, to protect its privacy, because only in this way can it be explored without falling into occupation and exploitation. And then the dolls and their interiors! Do we recognize ourselves in them? What do they abstract and what do they focus on; are they showing us the essence? The doll, this doll! It is the simplified reference to idyll, and this idyll is treason, because it silences our productivity, our creative spirit; only overcoming it will give rise to play, albeit a game without rules. Is it pure lust, the senseless indulgence that here becomes a symbol of the loss of moderation in action? Is it again the reduction of the feminine to a doll(!)? Do perversion and profligacy appear first in the transgression of outmoded practices or vice versa?

We are facing a wide variety of works whose aesthetics, at first glance, seem difficult to reconcile. But then a conductive thread weaves its way through them: Montevideo, Kabul, the stage and the dance and its meta-stage in the technical image, the doll and its bedroom, humans and their exaltation as an emerging machine, floating and wavering between beauty and philosophy. Can the body philosophize? Is a body frozen in stone an argument? Antiquity stylizes and intensifies both (sculpture as an attack on perception), tries to unify and yet separates for two thousand years, so the stairs descend instead of climbing (for now), as it usually happens when they are a symbol of a permanent self-transgression, of constant ascent.

And as in an exciting thriller, the coda: not an appendix, rather a prophetic synthesis. Héctor Solari once again deals with the fundamentals. Will humans surpass themselves? A Nietzschean image. The end of the human body, its technical reproduction, its organic substitution, the human organoid, the disappearance of humans [as] their work is replaced, the robot produces —it knows and

can now do “everything”. Humans can thus retire to their selfless games, to the invention of their meta-significance, since even their technical reasoning can be replaced by artificial intelligence—with some luck they still have their first and ultimate purpose. The functional surplus of the automatons is still limited to the correction of errors. An optimistic conclusion. However, everything could unfold differently.

.....

(Oh, and with special love we look at the filigree of the universally multiplying structures, which always surround us as a fabric, whether visible or not. They protect, but they are also sharp as broken mirrors, like the fence of thorns, which has grown densely for a hundred years.)

# BIOGRAFÍA

HÉCTOR

SOLARI

Nace 1959 en Montevideo, Uruguay.  
Cursa estudios en la Facultad de Arquitectura de Montevideo y acude al taller de Guillermo Fernández.  
En Lucca, Italia, estudia grabado y fotograbado con David Finkbeiner y Luis Camnitzer.  
Emigra a Europa en 1987, donde reside en Francia (*Paris*), Suiza (*Bogn Scuol*) y Alemania (*Bayreuth, Bamberg, Görlitz y Dresde*).  
Actualmente vive en Hamburgo.



	<b>Exposiciones individuales</b> [selección]		<i>Performing Architecture</i> , Venecia, Italia
<b>2019</b>	<i>Campos de Marte</i> Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo [C]	<b>2017</b>	<i>The Appia Series</i> Hellerau, Dresde, Alemania
<b>2017</b>	SYNC Museo de Arte Moderno, Passau, Alemania	<b>2016</b>	<i>Diesseits</i> Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Alemania
<b>2015</b>	<i>Regarding the War</i> Galería Báltica de Arte Contemporáneo, Slupsk, Polonia		<i>Coerper</i> Festival Danca em Foco Río de Janeiro, Brasil
<b>2014</b>	SYNC Schlosskapelle, Neuburg am Inn, Alemania [C]		<i>La Merienda</i> Museum Moderner Kunst, Passau, Alemania
	<i>Tee in Kabul</i> Produzentengalerie Passau, Alemania	<b>2014</b>	<i>Regarding the War</i> Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo
<b>2012</b>	<i>Diesseits</i> [junto a Irene Pätzug y Valentin Hertweck]		<i>Nie Ja [Not I]</i> BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Polonia
	HELLERAU – Centro Europeo de Arte Dresde, Alemania	<b>2013</b>	<i>Waldweben</i> Lübben, Alemania
<b>2010</b>	<i>Té en Kabul</i> Centro Cultural Dodecá, Montevideo	<b>2010</b>	<i>In Between</i> Pécs, Hungría
	<i>Catástrofes Libertad</i> Museo de la Memoria, Montevideo		<i>Materiales para el Desastre</i> [con Carlos Fernández López] Mallorca, España
<b>2004</b>	<i>Catastrophes III</i> GCK, Galería Sektor I, Katowice, Polonia [C]	<b>2008 - 2009</b>	<i>Visionarios, Audiovisual en Latinoamérica</i> Museo Reina Sofía, Madrid, España; Itaú Cultural en Río de Janeiro, San Pablo, Belo Horizonte, Brasil; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
<b>2001</b>	<i>Catastrophes II</i> Centro Cultural Dodecá, Montevideo	<b>2008</b>	<i>War Games</i> Lenauhaus, Pecs, Hungría
	<i>Catástrofes y recuerdos</i> Kunstverein Bamberg, Alemania	<b>2007</b>	<i>La condición video – 25 años de videoarte en el Uruguay</i>
<b>2000</b>	<i>Alemania-Alemania</i> Pabellón Alemán, Expo 2000, Hannover, Alemania [C]		Centro Cultural de España, Montevideo [C], Centro Cultural de España, Córdoba, Argentina
<b>1999</b>	<i>Dibujos</i> SOB, Würzburg, Alemania	<b>2006</b>	<i>Plataforma - Preview</i> Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo
<b>1996</b>	<i>Madonna Santa</i> Galería für Zeitkunst, Bamberg, Alemania		<i>La caducidad de lo Bello</i> Stadthalle, Goerlitz, Alemania [C]
<b>1993</b>	<i>Visiones de la sordera</i> Alliance Francaise, Montevideo [C]	<b>2005</b>	<i>Brückenpark in Licht</i> Görlitz, Alemania
<b>1988</b>	<i>Zwischenzeit</i> Galería Papageno, Vaduz, Liechtenstein	<b>2004</b>	<i>Imaginäre Geschichten</i> Dom Kultury, Zgorzelec, Polonia [C]
<b>1983 - 1986</b>	Diversas exposiciones individuales en Montevideo		<i>Documenta Dokumentu - Documenta Sztuki</i> Fort Sztuki, Cracovia, Polonia
		<b>2003</b>	<i>Krieg I</i> Dom Kultury, Zgorzelec, Polonia
		<b>2002</b>	<i>Making a Living</i> Villa Concordia, Bamberg, Alemania
	<b>Exposiciones colectivas</b> [selección]	<b>2001</b>	<i>Nürnberg Nachrichten</i> Museo Germánico, Nurenberg, Alemania [C]
<b>2019</b>	<i>Before, fish were abundant</i> [con Valentina Torrado] Kunstquartier Bethanien, Berlín, Alemania	<b>2000</b>	<i>Gran muestra de arte Múnich 2000</i> Haus der Kunst, Múnich, Alemania [C]
<b>2018</b>	<i>APPI[A]PPIA</i> Bienal de Arquitectura en el marco del programa del Instituto Goethe		<i>Eremitage 2000</i> Bayreuth, Alemania [C]

<b>1999</b>	<i>La Villa Dessauer</i> Galería Villa Dessauer, Bamberg, Alemania [C]
	<i>Gran muestra de arte Múnich 1999</i> Haus der Kunst, Múnich, Alemania [C]
<b>1998</b>	<i>Sex Sells</i> Galería Villa Dessauer, Bamberg, Alemania
<b>1997 - 1998</b>	<i>Studio Camnitzer, 10 Años</i> exposición itinerante: Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina; Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo
<b>1995</b>	<i>Tres Tristes Tigres</i> [con Martín Mendizábal y Fidel Sclavo] Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo [C]
<b>1987</b>	<i>Uruguay, ses artistes à Paris</i> Maison de L'Amérique Latine, Paris, Francia [C]
	<i>Signos del Rin</i> Vaduz / Sevelen, Liechtenstein / Suiza [C]
<b>1983 - 1986</b>	Diversas exposiciones colectivas en Montevideo

#### Escenografías / Videos escenográficos / Proyectos Video-Danza

<b>2018</b>	<i>Whispering Widows</i> HELLERAU – Centro Europeo de Arte Dresde, Alemania
<b>2016</b>	<i>Orpheus denk[t]mal</i> [coreografía de Martina Moraso] Hellerau, Alemania
<b>2015</b>	<i>El perro andaluz</i> Deutsches Hygiene Museum Dresde, Alemania
	<i>Talk To Me</i> [coreografía de Wagner Moreira], Hellerau, Dresde, Alemania
<b>2011</b>	<i>Umbrales</i> [coreografía: Avatâra Ayuso] Hellerau, Dresde, Alemania
	<i>Fresko</i> [coreografía: Irene Schröder] Hellerau, Dresde, Alemania
<b>2009</b>	<i>projektOnetti</i> [concepto: Valentina Torrado] Instituto Cervantes, Berlín, Alemania
	<i>Outer Cold</i> [coreografía: Irene Schröder y Héctor Solari] semper kleine scene, Dresde, Alemania

<b>Performances</b>	
<b>1989</b>	<i>Una historia de domingo</i> , Centro Cultural Pfaeffikon, Suiza
<b>1988</b>	<i>Que la vie est belle</i> , Vaduz, Liechtenstein
<b>1987</b>	<i>Proceso-Procesión</i> , Vaduz / Sevelen, Liechtenstein / Suiza
<b>1986</b>	<i>Morir es fácil, hommage à Lautreamont</i> , Biblioteca Nacional de Montevideo
	<i>Sopa de letras</i> , Librería Linardi & Risso, Montevideo
<b>1985</b>	<i>Acto Fallido</i> , Intendencia de Montevideo

#### Bibliografía

<b>2016</b>	Andrew C. Rajca <i>Dissensual Subjects</i> , Illinois, EUA
<b>2013</b>	Nelson di Maggio <i>Artes visuales en Uruguay: Diccionario crítico</i> , Montevideo
<b>2010</b>	Museo de la Memoria [Ed.] Jorge la Ferla <i>Libertad</i>   Carlos Liscano <i>Libertad</i> , Montevideo
<b>2009</b>	Christine Gruber <i>Meldungen vom BBK-Oberfranken. 1996-2008</i> , Bamberg, Alemania
<b>2008</b>	Itaú Cultural [Ed.] <i>Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica</i> , San Pablo, Brasil
	Laura Baigorri [Ed.] <i>Video en Latinoamérica. Una historia crítica</i> , Madrid, España
<b>2007</b>	Centro Cultural Español [Ed.] <i>La condición Video</i> , Montevideo
<b>2004</b>	Roman Lewandowski <i>Catastrophes III</i> , Galerie Sektor I, Katowice, Polonia
	Kulturhistorisches Museum Görlitz [Ed.] <i>Imaginäre Geschichten</i> , Görlitz, Alemania
<b>2001</b>	Angel Kalemberg, Galería Latina [Ed.] <i>Artes Visuales del Uruguay</i> , Montevideo
<b>1990</b>	Angel Kalemberg, Galería Latina [Ed.] <i>Arte uruguayo y otras</i> , Montevideo

#### Actividades curatoriales y de jurado

[selección]

<b>2017</b>	<i>Reconstrucción del futuro</i> HELLERAU, Dresde, Alemania
<b>2016</b>	<i>Hermosamente caduco-Cuestión de gusto</i> Museo de Arte Moderno Wörlen, Passau, Alemania
<b>2015</b>	<i>Hermosamente caduco-Puentes</i> Capilla de Santa Anna, Passau, Alemania
<b>2014</b>	<i>Hermosamente caduco-Desbordes</i> Museo de Arte Moderno Wörlen, Passau, Alemania
<b>2013</b>	<i>Premio Victor Vasarely para Arte en el espacio público</i> Aix-en-Provence, Francia
	<i>Hermosamente caduco-Entre los horizontes</i>
<b>2012</b>	<i>Hermosamente caduco-Barroco y Neobarroco</i>
<b>2010</b>	<i>Premio Victor Vasarely para Arte en el espacio público</i> Pécs, Hungría
<b>2005 - 2006</b>	Curador del programa de exposiciones de la candidatura de la ciudad de Görlitz como Capital Cultural Europea
	<i>Proscritos-Perseguidos-Olvidados</i> Museo de Silesia, Görlitz, Alemania
	<i>La caducidad de la belleza</i> Stadthalle, Görlitz, Alemania
<b>1998 - 2004</b>	Miembro del jurado de la Asociación de Artistas Plásticos de Franconia Superior

De 2010 a 2019, Héctor Solari fue docente en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Zittau / Görlitz de las asignaturas Estética y Contradicciones en la gestión cultural contemporánea, así como en la Universidad Internacional de Dresde de la materia Historia del videoarte y en la Universidad de Danza Palucca en Dresde de la materia Danza y arquitectura.

# BIOGRAPHY

HÉCTOR

SOLARI

**Born in Montevideo, Uruguay, in 1959. Studied at the School of Architecture in Montevideo and attended Guillermo Fernández's studio. In Lucca, Italy, he studied printmaking and photogravure with David Finkbeiner and Luis Camnitzer. Emigrated to Europe in 1987, where he lived in France (Paris), Switzerland (Bogn Scuol) and Germany (Bayreuth, Bamberg, Görlitz and Dresden). He currently lives in Hamburg.**

	<b>Collective Exhibitions</b> [selection]
<b>2019</b>	<i>Before, fish were abundant</i> [with Valentina Torrado] Kunstquartier Bethanien, Berlin, Germany
<b>2018</b>	<i>APPI [A] PPIA</i> Architecture Biennial under the Goethe Institute program <i>Performing Architecture</i> , Venice, Italy
<b>2017</b>	<i>The Appia Series</i> Hellerau, Dresden, Germany
<b>2016</b>	<i>Diesseits</i> Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Germany <i>Coerper</i> Danca em Foco Festival, Rio de Janeiro, Brazil <i>Barbie's Meal</i> Museum Moderner Kunst, Passau, Germany <i>Regarding the War</i> Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo
<b>2014</b>	<i>Nie Ja [Not I]</i> BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Poland
<b>2013</b>	<i>Waldweben</i> Lübben, Germany
<b>2012</b>	<i>Campos de Marte</i> Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo [C]
<b>2017</b>	<i>SYNC</i> Museum of Modern Art, Passau, Germany
<b>2015</b>	<i>Regarding the War</i> Baltic Gallery of Contemporary Art, Slupsk, Poland
<b>2014</b>	<i>SYNC</i> Schlosskapelle, Neuburg am Inn, Germany [C] <i>Tee in Kabul</i> Produzentengalerie Passau, Germany
<b>2012</b>	<i>Diesseits</i> [with Irene Pätzug and Valentin Hertweck] HELLERAU - European Center for the Arts Dresden, Germany
<b>2010</b>	<i>Té en Kabul</i> Centro Cultural Dodecá, Montevideo

<b>2010</b>	<i>In Between</i> Pécs, Hungary <i>Materiales para el Desastre</i> [with Carlos Fernández López] Mallorca, Spain
<b>2008 - 2009</b>	<i>Visionarios, Audiovisual en Latinoamérica</i> Museo Reina Sofia, Madrid, Spain; Itaú Cultural in Rio de Janeiro, Sao Paulo, Belo Horizonte, Brazil; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
<b>2008 2007</b>	<i>War Games</i> Lenauhaus, Pecs, Hungary <i>La condición video – 25 años de videoarte en el Uruguay</i> Centro Cultural de España, Montevideo [C], Centro Cultural de España, Córdoba, Argentina
<b>2006</b>	<i>Platforma - Preview</i> Ministry of Education and Culture, Montevideo <i>The Caducity of Beauty</i> Stadthalle, Goerlitz, Germany [C]
<b>2005 2004</b>	<i>Brückenpark in Licht</i> Görlitz, Germany <i>Imaginäre Geschichten</i> Dom Kultury, Zgorzelec, Poland [C] <i>Documenta Dokumentu - Documenta Sztuki</i> Fort Sztuki, Krakow, Poland
<b>2003 2002</b>	<i>Krieg I</i> Dom Kultury, Zgorzelec, Poland [C] <i>Making a Living</i> Villa Concordia, Bamberg, Germany
<b>2001</b>	<i>Nürnbergger Nachrichten</i> Germanic Museum, Nürnberg, Germany [C]
<b>2000</b>	<i>Great Art Exhibition Munich 2000</i> Haus der Kunst, Munich, Germany [C] <i>Eremitage 2000</i> Bayreuth, Germany [C]
<b>1999</b>	<i>The Villa Dessauer</i> Gallery Villa Dessauer, Bamberg, Germany [C] <i>Great Art Exhibition Munich 1999</i> Haus der Kunst, Munich, Germany [C]
<b>1998</b>	<i>Sex Sells</i> Gallery Villa Dessauer, Bamberg, Germany [C]
<b>1997 - 1998</b>	<i>Studio Camnitzer, 10 Años</i> traveling exhibition: Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina; Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo

<b>1995</b>	<i>Tres Tristes Tigres</i> [with Martín Mendizábal and Fidel Sclavo] Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo [C]
<b>1987</b>	<i>Uruguay, ses artistes à Paris</i> Maison de L'Amérique Latine, Paris, France [C] <i>Signs of the Rhine</i> Vaduz / Sevelen, Liechtenstein / Switzerland [C]
<b>1983 - 1986</b>	Several individual exhibitions in Montevideo
	<b>Scenographies / Scenographic Videos / Video-Dance Projects</b>
<b>2018</b>	<i>Whispering Widows</i> HELLERAU - European Center for the Arts Dresden, Germany
<b>2016</b>	<i>Orpheus den[k]t[ ]mal</i> [choreography: Martina Moraso] Hellerau, Germany
<b>2015</b>	<i>The Andalusian dog</i> Deutsches Hygiene Museum Dresden, Germany <i>Talk to Me</i> [choreography: Wagner Moreira], Hellerau, Dresden, Germany
<b>2011</b>	<i>Thresholds</i> [choreography: Avatâra Ayuso] Hellerau, Dresden, Germany <i>Fresco</i> [choreography: Irene Schröder] Hellerau, Dresden, Germany
<b>2009</b>	<i>projektOnetti</i> [concept: Valentina Torrado] Instituto Cervantes, Berlin, Germany <i>Outer Cold</i> [choreography: Irene Schröder and Héctor Solari] semper kleine szene, Dresden, Germany

## Performances

<b>1989</b>	<i>Una historia de domingo</i> , Pfaeffikon Cultural Center, Switzerland
<b>1988</b>	<i>Que la vie est belle</i> , Vaduz, Liechtenstein
<b>1987</b>	<i>Proceso-Procesión</i> , Vaduz / Sevelen, Liechtenstein / Switzerland
<b>1986</b>	<i>Morir es fácil, hommage à Lautreamont</i> , Biblioteca Nacional de Montevideo <i>Sopa de letras</i> , Librería Linardi & Risso, Montevideo

<b>1985</b>	<i>Acto Fallido</i> , Intendencia de Montevideo
	<b>Bibliography</b>
<b>2016</b>	Andrew C. Rajca <i>Dissensual Subjects</i> , Illinois, USA
<b>2013</b>	Nelson di Maggio <i>Artes visuales en Uruguay: Diccionario crítico</i> , Montevideo
<b>2010</b>	Museo de la Memoria [Ed.] Jorge la Ferla <i>Libertad</i>   Carlos Liscano <i>Libertad</i> , Montevideo
<b>2009</b>	Christine Gruber <i>Meldungen vom BBK-Oberfranken. 1996-2008</i> , Bamberg, Germany
<b>2008</b>	Itaú Cultural [Ed.] <i>Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica</i> , Sao Paulo, Brazil <i> Laura Baigorri [Ed.] Video en Latinoamérica. Una historia crítica</i> , Madrid, Spain
<b>2007</b>	Centro Cultural Español [Ed.] <i>La condición Video</i> , Montevideo
<b>2004</b>	Roman Lewandowski <i>Catastrophes III</i> , Galerie Sektor I, Katowice, Poland <i>Kulturhistorisches Museum Görlitz</i> [Ed.] <i>Imaginäre Geschichten</i> , Görlitz, Germany
<b>2001</b>	Angel Kalemborg, Galeria Latina [Ed.] <i>Artes Visuales del Uruguay</i> , Montevideo
<b>1990</b>	Angel Kalemborg, Galería Latina [Ed.] <i>Arte uruguayo y otros</i> , Montevideo

## Curatorial and Jury Activities

<b>2017</b>	<i>Reconstrucción del futuro</i> HELLERAU, Dresden, Germany
<b>2016</b>	<i>Hermosamente caduco-Cuestión de gusto</i> Wörlen Museum of Modern Art, Passau, Germany
<b>2015</b>	<i>Hermosamente caduco-Puentes</i> Capilla de Santa Anna, Passau, Germany
<b>2014</b>	<i>Hermosamente caduco-Desbordes</i> Wörlen Museum of Modern Art, Passau, Germany
<b>2013</b>	<i>Victor Vasarely Award for Art in a Public</i>

	<i>Space</i> , Aix-en-Provence, France <i>Hermosamente caduco-Entre los horizontes</i>
<b>2012</b>	<i>Hermosamente caduco-Barroco y Neobarroco</i>
<b>2010</b>	<i>Victor Vasarely Award for Art in a Public Space</i> , Pécs, Hungary
<b>2005 - 2006</b>	Curator of the exhibition programme of the candidacy of the city of Görlitz as European Cultural Capital <i>Proscritos-Perseguidos-Olvidados</i> Silesian Museum, Görlitz, Germany <i>La caducidad de la belleza</i> Stadthalle, Görlitz, Germany
<b>1998 - 2004</b>	Member of the jury of the Professional Association of Plastic Artists of Upper Franconia

From 2010 to 2019, Héctor Solari was a professor at the University of Applied Science in Zittau/Görlitz of the courses of Esthetics and Contradictions in contemporary cultural management, as well as at the Dresden International University in the subject of History of video art and at the Palucca University of Dance in Dresden in the subject Dance and architecture.

[C]: Catalog



# BIOGRAFÍA

## DE LOS AUTORES

**Cristina Bausero.** Arquitecta, diplomada en Investigación en proyecto. Directora del Museo Juan Manuel Blanes, Profesora Agregada del Departamento de Proyecto de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Fue directora de la Escuela de Cine Dodecá, es profesora de lenguaje cinematográfico y dirección de arte. Ejerce la profesión de arquitecta.

**Cristina Bausero.** Architect, Diploma in Project Research. Director of the Juan Manuel Blanes Museum, Associated Professor of the Department of Architecture Project of the Faculty of Architecture, Design and Urbanism of the University of the Republic, Montevideo, Uruguay. She was director of the Dodecá Film School, is a professor of cinematographic language and art direction. She works as an architect.

**Jorge La Ferla** es investigador y curador en artes audiovisuales. Ha curado muestras de cine, video, multimedia e instalaciones en América, Europa y Oriente. Es profesor de la Universidad del Cine y Jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires, y ha dictado seminarios y conferencias en Universidades de América y Europa. Es licenciado por la Universidad de Paris VIII y Master in Arts por la Universidad de Pittsburgh donde, además, es egresado del Programa Graduado del Center for Latin American Studies. Ha publicado libros en Argentina, Brasil y Colombia, además de numerosos textos sobre Media Art y Audiovisual Experimental. (www.academia.edu)

**Jorge La Ferla** is a researcher and curator in audiovisual arts. He has curated film, video, multimedia and installation exhibitions in America, Europe and Asia. La Ferla is professor at the Universidad del Cine and head of department at the Universidad de Buenos Aires, and has given classes and

conferences at various universities in America and Europe. He holds a degree from the University of Paris VIII and a Master of Arts from the University of Pittsburgh, where he also completed the Graduate Program of the Center for Latin American Studies. He has published books in Argentina, Brazil and Colombia, as well as numerous texts on Media Art and Experimental Audiovisuals. (www.academia.edu)

**Eckehard Binas,** nacido en 1955 en Berlín. De 1972 a 1975 fue marinero de la marina mercante de la República Democrática Alemana. Estudios de Ciencias Culturales, Musicología, Filosofía y Psicología en la Universidad Humboldt, Berlín. 1985 doctorado. Presidente de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Potsdam del 2013 al 2018.

**Eckehard Binas,** born in Berlin in 1955. From 1972 to 1975, he was a sailor in the merchant navy of the German Democratic Republic. Studied Cultural Sciences, Musicology, Philosophy and Psychology at Humboldt University, Berlin. 1985 PhD. President of the University of Applied Sciences of Potsdam from 2013 to 2018.

**Christine Gruber,** nacida 1954 en Alemania, estudió pintura, historia del arte y pedagogía artística en la Academia de Bellas Artes y en la Universidad Ludwig Maximilian de Múnich. De 1999 a 2008 fue vicepresidenta de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos de Alta Franconia. A partir de 1996 escribió artículos para catálogos de artistas, así como críticas y reseñas en diversas revistas. En 2008 publicó una documentación sobre la Asociación Profesional de Artistas Plásticos.

Como pintora recibió premios y becas de las ciudades de Múnich, Augsburgo, Bamberg y Bremerhaven.

**Christine Gruber,** born in Germany, studied painting, art history and artistic pedagogy at the Academy of Fine Arts and at the Ludwig Maximilian University in Munich. From 1999 to 2008 she was vice president of the Professional Association of Plastic Artists of Upper Franconia. Since 1996 she has written articles for artist catalogs,

as well as reviews in various magazines. In 2008, she published documentation on the Professional Association of Plastic Artists. As a painter she has received awards and scholarships from the cities of Munich, Augsburg, Bamberg and Bremerhaven.

**Roman Lewandowski,** crítico de arte y teórico, comisario. Profesor en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Academia de Bellas Artes de Katowice, y en la Facultad de Intermedia de la Academia de Bellas Artes de Cracovia. Autor de publicaciones en periódicos, libros y sitios web, y curador de más de cien exhibiciones. Su trabajo teórico se centra en la antropología de la identidad y la subjetividad, y su representación iconográfica en el arte contemporáneo.

**Roman Lewandowski,** art critic and theorist, commissioner. Professor in the Department of Theory and History of Art of the Fine Arts Academy in Katowice, and at the Fine Arts Academy in Kraków. Author of publications in newspapers, books and websites, and curator of more than one hundred exhibitions. His theoretical work focuses on the anthropology of identity and subjectivity, and its iconographic representation in contemporary art.

**Carmen Mehnert** nació en Lima, Perú, y tiene una Maestría en Ciencias Aplicadas del Teatro de la Universidad de Giessen, Alemania. Entre 1994 y 1999, fue directora de organización del Festival Internacional de Teatro de Verano de Hamburgo. En 2003 fundó junto con la coreógrafa Constanza Macras la compañía Dorkypark y desde entonces colabora como dramaturga en la mayoría de sus obras. De 2009 a 2018 fue directora del programa de artes escénicas en HELLERAU - Centro Europeo de las Artes Dresde. En 2019, fundó PLAN B - Agencia Creativa para las Artes Escénicas en Hamburgo.

**Carmen Mehnert** was born in Lima, Perú, and holds a Master's degree in Applied Theatre Science from the University of Giessen, Germany. Between 1994 and 1999, she was head of organization at the Internationale

Sommertheater Festival in Hamburg. In 2003, she co-founded the Dorkypark company with choreographer Constanza Macras and has collaborated since, as a dramaturge in most of her works. From 2009 to 2018 she was director of the Performing Arts program at HELLERAU – European Center for the Arts Dresden. In 2019, she founded PLAN B – Creative Agency for Performing Arts in Hamburg.

**Ana Solari,** nacida en Montevideo en 1957, escritora, docente en la Universidad ORT y doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado, entre otros, La revolución Ceibal. El sueño que cumplió diez años (Sudamericana, 2017); Los geranios (Hum, 2014); El señor Fischer (Alfaguara, 2011); El hombre quieto (Planeta, 2007); El collar de ámbar (Linnardi &Risso, 2005); Scottia (Alfaguara, 2000). Obtuvo las becas de la Fundación John S. Guggenheim (2000) y de la Fundación Rockefeller (Bellagio, 2004). Trabajó como periodista free lance para diferentes medios como Brecha, El País Cultural, La República y Cuadernos de Marcha, así como en programas de radio en El Espectador, Radio Nacional, Alfa FM, 1410 am Libre.

**Ana Solari,** born in Montevideo in 1957, writer, professor at ORT University and PhD in Communication from the National University of La Plata. She has published, among others, La revolución Ceibal; El sueño que cumplió diez años (Sudamericana, 2017); Los geranios (Hum, 2014); El señor Fischer (Alfaguara, 2011); El hombre quieto (Planeta, 2007); El collar de ámbar (Linnardi &Risso, 2005); Scottia (Alfaguara, 2000). She received scholarships from the John S. Guggenheim Foundation (2000) and the Rockefeller Foundation (Bellagio, 2004). She worked as a freelance journalist for different media such as Brecha, El País Cultural, La República and Cuadernos de Marcha, as well as in radio programs in El Espectador, Radio Nacional, Alfa FM, 1410 am Libre.

**Cecilia Vignolo,** artista nacida en Montevideo en 1971. Su obra integra colecciones públicas (Museo Nacional de

Artes Visuales) y privadas en Uruguay, Paraguay y Argentina. Ha representado a Uruguay en las Bienales de Porto Alegre, Pontevedra y Quito. Ha realizado diez exposiciones individuales y participado en unas 80 exposiciones colectivas y salones. En 2006 recibió el Premio Nacional de Artes Visuales. Vive y trabaja en Montevideo.

**Cecilia Vignolo,** artist born in Montevideo in 1971. Her work integrates public collections (National Museum of Visual Arts in Montevideo) as well as private collections in Uruguay, Paraguay and Argentina. She has represented Uruguay at the Biennale of Porto Alegre, Pontevedra and Quito. She has held ten individual exhibitions and participated in around 80 collective exhibitions. In 2006 she received the National Visual Arts Award. She lives and works in Montevideo.

## DE LOS COMPOSITORES

**Tobias Herzz Hallbauer,** nacido en 1974 en Dresde (Alemania), es un músico de teatro independiente que trabaja en el desarrollo y la realización de proyectos interdisciplinarios entre literatura, teatro y artes visuales. A partir de mediados de la década de los noventa comenzó a concentrarse en trabajos teatrales. Además de numerosas colaboraciones con coreógrafos, músicos, bailarines y actores, a partir de 2005 las artes visuales se han convertido en un nuevo foco de trabajo.

**Tobias Herzz Hallbauer,** born 1974 in Dresden (Germany), is a freelance theatre musician working on the development and realization of interdisciplinary projects between literature, theatre and visual arts. From the mid-1990's on, he focused on theatrical work. In addition to numerous collaborations with choreographers, musicians, dancers and actors, since 2005 visual arts have become a new focus of work.

El compositor y performer **Mark Polscher** estudió con Joe Mubare y Karlheinz Stockhausen. Su catálogo de obras incluye obras orquestales y corales, teatro musical y música de cámara, así como obras puramente electrónicas e instalaciones sonoras. A través de su larga trayectoria de trabajo teatral, también como director, muchas de sus obras fueron concebidas como música escénica para ser interpretadas de modo electroacústico.

Composer and performer **Mark Polscher** studied with Joe Mubare and Karlheinz Stockhausen. His catalogue of works includes orchestral and choral works, musical theatre and chamber music, as well as purely electronic pieces and sound installations. Through his long career of theatrical work, also as a director, many of his works were conceived as stage music to be performed electroacoustically.

## LISTA DE OBRAS

### DIBUJOS

#### TÉ EN KABUL | 2010

Dibujos. Pastel sobre papel.

Medidas variables:

17 dibujos — 65 × 50 cm

7 dibujos — 48 × 36 cm

16 dibujos — 40 × 30 cm

7 dibujos — 32 × 24 cm

1 cuaderno de dibujos y apuntes

#### MIRANDO LA GUERRA | 2015

Dibujos. Pastel sobre papel.

Lápiz sobre papel.

Medidas variables:

2 dibujos — 65 × 50 cm

4 dibujos — 65 × 38,5 cm

1 cuaderno de dibujos y apuntes

#### PAISAJES DESPUES

##### DE LA BATALLA | 2019

Dibujos. Pastel sobre papel.

Lápiz sobre papel.

Medidas variables:

5 dibujos — 65 × 50 cm

2 dibujos — 48 × 36 cm

3 dibujos — 32 × 24 cm

1 cuaderno de dibujos y apuntes

### INSTALACIONES

#### TEREUS Y FILOMELA | 2019

Pastel sobre pared.

Pastel y sangre sobre tela.

Apróx. 200 × 100 cm c/u

#### CAMPOS DE MARTE | 2019

Instalación con dibujos

[pastel sobre papel],

cartas postales, texto.

Tamaño variable:

4 dibujos — 65 × 50 cm

### VIDEOS

#### TÉ EN KABUL | 2010-2019

Loop 11' 50" | Blanco y negro

Vídeo monocal; 4:3

Dibujos, cámara, edición

y sonido: *Héctor Solari*

#### MIRANDO LA GUERRA | 2015-2018

Loop 8' 53" | Blanco y negro

Vídeo monocal; 16:9

Dibujos, cámara, edición

y sonido: *Héctor Solari*

#### PAISAJES DESPUÉS DE

##### LA BATALLA | 2019

Loop 5' | Blanco y negro

Vídeo monocal; 16:9

Dibujos y edición: *Héctor Solari*

Sonido: *Tobias Herzz Hallbauer*

#### LA MERIENDA | 2015 - 2019

Loop 8' 43" | Color

Vídeo monocal; 16:9

Edición y sonido: *Héctor Solari*

Voz: *Valentina Torrado*

#### COERPER | 2014 - 2015

Loop 7' 23" | Blanco y negro

Vídeo monocal; 4:3

Cuerpos: *Brigel Gjoka, Héctor Solari,*

*Helena Fernandino, Wagner Moreira,*

*Laura Keil, Ariel Bertola, Johanna*

*Dreessen, Peter Dreessen*

Esculturas: *torsos y bustos*

Cámara, edición y sonido: *Héctor Solari*

Asistente de cámara: *Jessica Züchner*

#### SYNC | 2014

Loop 3' | Color

Originalmente instalación vídeo,

3 canales; 16:9

Cámara y edición: Héctor Solari

Sonido: *Mark Polscher*

Danza: *Brigel Gjoka*

#### EURÍDICE | 2014

Loop 10' 10"

Vídeo monocal; 16:9

Cámara y edición: *Héctor Solari*

Danza: *Verena Wilhelm*

Sonido: *Walburga Walde (Voz), Matthias*

*Mayr (Cello, voz)*

### VIDEOINSTALACIÓN

#### DIESSEITS | 2010-2016-2019

Loop 15'23" | Color

Vídeo-instalación inmersiva,

5 canales; 4:3

Cámara, edición y sonido: *Héctor Solari*

## EXHIBITED WORKS

### DRAWINGS

#### TEA IN KABUL | 2010

Drawings. Pastel on paper. Variable

measurements:

17 drawings — 65 × 50 cm

7 drawings — 48 × 36 cm

16 drawings — 40 × 30 cm

7 drawings — 32 × 24 cm

1 notebook and sketches

#### REGARDING THE WAR | 2015

Drawings. Pastel on paper.

Pencil on paper.

Variable measurements:

2 drawings — 65 × 50 cm

4 drawings — 65 × 38,5 cm

1 notebook and sketches

#### LANDSCAPES AFTER THE BATTLE | 2019

Drawings. Pastel on paper.

Pencil on paper.

Variable measurements:

5 drawings — 65 × 50 cm

2 drawings — 48 × 36 cm

3 drawings — 32 × 24 cm

1 notebook and sketches

### INSTALLATIONS

#### TEREUS AND PHILOMELA | 2019

Pastel on wall.

Pastel and blood on canvas.

Approx. 200 × 100 cm each

#### FIELDS OF MARS | 2019

Installation with drawings [pastel on

paper], postcards, text.

Variable size

4 drawings — 65 × 50 cm

### VIDEOS

#### TEA IN KABUL | 2010-2019

Loop 11' 50" | Black and white

Monochannel video; 4:3

Drawings, camera, edition

and sound: *Héctor Solari*

#### REGARDING THE WAR | 2015-2018

Loop 8' 53" | Black and white

Monochannel video; 16:9

Drawings, camera, edition

and sound: *Héctor Solari*

#### LANDSCAPES AFTER

##### THE BATTLE | 2019

Loop 5' | Black and white

Monochannel video; 16:9

Drawings, edition: *Héctor Solari*

Sound: *Tobias Herzz Hallbauer*

#### THE FIVE O'CLOCK TEA | 2015 - 2019

Loop 8' 43" | Colour

Monochannel video; 16:9

Edition and sound: *Héctor Solari*

Voice: *Valentina Torrado*

### COERPER | 2014 - 2015

Loop 7' 23" | Black and white

Monochannel video; 4:3

Bodies: *Brigel Gjoka, Héctor Solari, Helena*

*Fernandino, Wagner Moreira, Ariel*

*Bertola, Laura Keil, Johanna Dreessen,*

*Peter Dreessen*

Sculptures: *torsos and busts*

Camera, edition and sound: *Héctor Solari*

Camera assistant: *Jessica Züchner*

#### SYNC | 2014

Loop 3' | Colour

Originally video installation,

3 channels; 16:9

Camera and edition: *Héctor Solari*

Sound: *Mark Polscher*

Dance: *Brigel Gjoka*

#### EURYDICE | 2014

Loop 10' 10"

Vídeo monocal; 16:9

Camera and edition: *Héctor Solari*

Dance: *Verena Wilhelm*

Sound: *Walburga Walde (Voice), Matthias*

*Mayr (Cello, voice)*

### VIDEO INSTALLATION

#### DIESSEITS | 2010-2016-2019

Loop 15' 23" | Colour

Immersive video installation,

5 channels; 4:3

Camera, edition and sound: *Héctor Solari*



**Octubre 2019****Diseño de Catálogo**

Andrés Ferrara

**Fotografía**

Héctor Solari (fotos obra)

Peter Fiebig (fotos Diesseits)

Adam Dreessen (fotos del artista  
y de Brigel Gjoka)**Corrección de estilo**

Ana Solari

**Traducción**

Adriana Butureira

Sofía Acone


**Impresión**

Mastergraf

**Depósito legal****ISBN**

978-9974-8708-4-0

Avda. Millán 4015  
CP 11700 Montevideo, Uruguay  
Tel. (598) 2336 7134  
museo.blanes@imm.gub.uy  
www.blanes.montevideo.gub.uy  
Facebook.com/museoblanes

 museoblanes



ISBN: 978-9974-8708-4-0



9 789974 870840





Montevideo  
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES  
Intendencia de Montevideo



Asociación de Amigos  
MUSEO JUAN MANUEL BLANES