



**UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y
GESTIÓN CULTURAL EN EL MUNDO HISPÁNICO**

TESIS DOCTORAL

**"LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN URUGUAY (1955-1975):
DESDE LA CONTRAPOSICIÓN FIGURACIÓN - ABSTRACCIÓN
HASTA LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE"**

AUTOR: DIDIER CALVAR AGRELO

2015

Imagen de tapa: Alamán, Agustín. *Diálogos*. Técnicas combinadas. 1963.



UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
Sevilla

PROGRAMA DE DOCTORADO Y DIPLOMA DE ESTUDIOS AVANZADOS

Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico

Curso 2013-2015

**“LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS EN URUGUAY (1955- 1975):
DESDE LA CONTRAPOSICION FIGURACION-ABSTRACCION HASTA LA
DESMATERIALIZACION DEL ARTE”**

DIDIER CALVAR AGRELO

Dr. Francisco Ollero Lobato
DIRECTOR

Dr. William Rey Ashfield
CO-DIRECTOR

Año 2015

ÍNDICE

I INTRODUCCION	6
II MARCO HISTÓRICO.....	9
III FUNDAMENTACION	15
IV OBJETIVOS.....	20
V ANTECEDENTES Y FUENTES.....	23
VI ESTADO ACTUAL DEL CONOCIMIENTO SOBRE EL TEMA.....	25
VII MARCO TEÓRICO.....	26
VIII HIPÓTESIS.....	35
CAPÍTULO 1.....	38
LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL SUBCONTINENTE AMERICANO EN UN MUNDO BIPOLAR...	38
CAPÍTULO 2.....	63
URDUMBRES Y CONTRADICCIONES PLANTEADAS SOBRE LA IDENTIDAD URUGUAYA Y LATINOAMERICANA.....	63
2.1 REEDICIONES DEL COSMOPOLITISMO VS. LATINOAMERICANISMO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.	77
2.2 EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD, ARTE Y COMPROMISO SOCIAL COMO PREMISA.....	87
CAPÍTULO 3.....	97
LOS DEBATES ESTÉTICOS EN EL CAMPO DE BATALLA	97
3.1 VISIONES DE LOS CRÍTICOS LOCALES SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	107
3.3.2 VISIONES DE CRÍTICOS EXTRANJEROS.....	114
3.3.3 INFLUENCIAS DE CORRIENTES EXTRANJERAS.....	127
3.4 POLÉMICAS.....	137
3.4.1 EPISODIO DEL XX SALÓN NACIONAL DE 1956.	139
3.4.2 POLÉMICA ENTORNO A MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ.....	161
3.4.3 POLÉMICA SOBRE ALBERTO BURRI: LAS ARPILLERAS Y LA “HIGIENE” NACIONAL DEL ARTE	170
3.4.4 GREMIOS, ARTE Y POLÍTICA: ¡ARTISTAS DEL URUGUAY, AGREMIAOS!	183
3.4.4.1 REVOLUCIÓN SUBTERRÁNEA: EPISODIO DEL SUBTE MUNICIPAL.....	185
3.5 LA TIBIA MORDAZA DE LA CENSURA EN LA PREDICTADURA	194
CAPÍTULO 4.....	196
CONSIGNA: LUCHEMOS POR LA INTEGRACIÓN, LA SENSIBILIZACIÓN Y LA POPULARIZACIÓN DEL ARTE	196
4.1 APROXIMACIÓN AL PÚBLICO.....	196
4.2 FERIA DE ARTES PLÁSTICAS	198

4.3 FERIA NACIONAL DE LIBROS Y GRABADOS.....	204
4.5 LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA EN SUS PUBLICACIONES	205
4.6 EXPERIMENTACION COLECTIVA Y RELACIÓN CON EL ESPECTADOR.....	206
CAPÍTULO 5.....	215
EL DESARROLLO DE LAS DIVERSAS VERTIENTES DE LA CREACIÓN	215
5.1. EL TEATRO COMO EXPERIMENTO	215
5.2 LA ARDUA TAREA DE HACER CINE EN EL URUGUAY, MIRANDO HACIA EL CONTINENTE	220
5.3 TENUES INICIOS DE LA TELEVISIÓN EN EL URUGUAY	227
5.4 EL TAPICISMO	229
5.5 LA NUEVA CERÁMICA	230
5.6 DOS DÉCADAS EN LA ARQUITECTURA (1955-1975)	233
5.7 PONGAMOS EL ARTE AL ALCANCE DE TODOS: EL GRABADO EN URUGUAY	245
ALGUNOS EXPONENTES DEL GRABADO	258
MARÍA CARMEN PORTELA (1898- Buenos Aires - 1984).....	258
MIGUEL BRESCIANO (1937-Montevideo-1979)	258
ANTONIO FRASCONI (Buenos Aires- 1919 -- Nueva York-2013).....	260
NELBIA ROMERO (Durazno- 1938 -Montevideo-2015)	261
CARLOS FOSSATTI (Paysandú - 1928-Toulouse - 1991).....	262
LEONILDA GONZÁLEZ (Colonia- 1923-)	262
HEBER ROLANDI (1936-).....	264
5.8 BREVE APUNTE SOBRE LA GRÁFICA	265
5.9 NUEVAS TENDENCIAS EN LA ESCULTURA.....	266
ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA NUEVA ESCULTURA.....	270
GERMÁN CABRERA (Las Piedras, Canelones - 1903- Montevideo-1990).....	270
SALUSTIANO PINTOS (Yerbal Patos (Río Grande del Sur, Brasil) 1905- Montevideo-1975)	
.....	272
WILFREDO DÍAZ VALDÉS (Treinta y Tres- 1932)	273
EDUARDO DÍAZ YEPES (Madrid – 1910 – Montevideo - 1978).....	273
NERSES OUNANIAN (1924-Isla de Samos, Grecia - Montevideo-1957)	275
HUGO NANTES (1932- San José – 2009)	275
CAPÍTULO 6.....	282
ATENDAMOS LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS: REFORMULEMOS LOS PLANES DE ESTUDIO	282
6.1 EL ESTADO SE ENCARGA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA.....	285
6.1.1 REPENSEMOS LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES (ENBA)	285

6.1.2 LOS PRIVADOS CONTRIBUYEN.....	296
6.1.2.1 ARTE Y EMPRESAS	298
CAPÍTULO 7.....	300
LOS ESCENARIOS DE LA EXHIBICIÓN ARTÍSTICA Y SU DIFUSIÓN	300
7.1 ÁMBITOS PRIVADOS DE EXHIBICIÓN	301
7.1.1 EL INSTITUTO GENERAL ELECTRIC (IGE).....	301
7.1.2 OTRAS PLATAFORMAS DE EXHIBICIÓN.....	324
7.2 ÁMBITOS OFICIALES DE EXHIBICIÓN Y ENVÍOS A CERTÁMENES	327
7.2.1 LA COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES.....	332
7.2.2 SALÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS	338
7.2.3 SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS (MONTEVIDEO)	343
7.2.4 SALÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS DEL INTERIOR	345
7.2.5 SALÓN DE ARTE LIBRE DE PINTORES NEGROS.....	347
7.2.6 CONCURSOS, CERTÁMENES Y BIENALES INTERNACIONALES	348
7.2.6.1 BIENAL DE SAN PABLO (BRASIL)	350
7.2.6.2 BIENAL DE VENECIA.....	362
7.2.6.3 BIENAL HISPANOAMERICANA DE BARCELONA (1955)	364
7.2.6.4 BIENAL IBEROAMERICANA DE ARTE EN MONTEVIDEO (1970)	366
7.2.6.5 BIENAL DE ESCULTURA DEL PARQUE ROOSEVELT (Uruguay,1969)	368
7.2.6.6 BIENAL DE PUNTA DEL ESTE (URUGUAY).....	371
7.2.7 BREVE APUNTE SOBRE EL MERCADO ARTÍSTICO	375
CAPÍTULO 8.....	378
TENDENCIAS REPRESENTATIVAS DE LA RENOVACIÓN DEL PANORAMA ARTÍSTICO URUGUAYO ENTRE 1955 A 1975.....	378
8.1 GEOMETRISMO, CONCRETISMO Y OP	378
JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO (1902- Montevideo -1985).....	386
MARÍA FREIRE (1917- Montevideo- 2015)	396
MIGUEL ÁNGEL PAREJA (1908 – Montevideo - 1984)	400
AMALIA NIETO (1907-Montevideo-2003)	400
GUY COLOMBO (1937-1995).....	403
ACERCAMIENTOS AL ARTE ÓPTICO	404
ÓSCAR JORGE CARABALLO (1941- Montevideo - 2014).....	404
ENRIQUE MEDINA RAMELA (1935 –Montevideo -)	405
8.2 INFORMALISMO	409

ALGUNOS REPRESENTANTES DEL INFORMALISMO EN URUGUAY	418
NEDER COSTA (1915- Montevideo - 1974).....	418
LEOPOLDO NÓVOA (Salcedo, Pontevedra – 1919 - París - 2012)	418
JUAN VENTAYOL (1915 – Montevideo - 1971).....	424
AMÉRICO SPÓSITO (1924 - Montevideo – 2005)	426
JOSEARTIGAS (JOSÉ) GAMARRA (1934- Tacuarembó-)	428
GUISCARDO AMÉNDOLA (1906 - Montevideo - 1972).....	430
WASHINGTON BARCALA (1920 Montevideo- 1993- Madrid).....	430
MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ (1921, Solís de Mataojo, Lavalleja – 2001 – Montevideo)...	432
ALFREDO TESTONI (1919 – Montevideo - 2003)	441
RÓMULO AGUERRE (1919- Montevideo -2002).....	457
JOSÉ CÚNEO PERINETTI (1887- Montevideo- 1977- Bonn).....	458
HILDA LÓPEZ (1922 - Montevideo – 1996).....	464
VICENTE MARTÍN (1911- Buenos Aires – 1998 – Montevideo).....	465
CARLITOS SGARBI (1953 – París -)	466
ANDRÉS MONTANI (1918 - Minas, Lavalleja – 1999 - Montevideo).....	467
JULIO VERDIÉ (1900 – Montevideo – 1988)	467
HANS PLATSCHEK (1923 – Berlín – 2000 – Hamburgo)	468
LINO DINETTO (1927- Padua, Italia -)	468
AGUSTÍN ALAMÁN (1921- Tabernas de Isuela, Huesca – 1995 – Madrid)	469
8.3 LA ESCUELA DEL SUR	477
ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA ESCUELA DEL SUR	485
JOSÉ GURVICH (1927 - Jieznas, Lituania – 1974 – Montevideo)	485
JONIO MONTIEL (Catania, Italia – 1924 –Montevideo - 1986).....	489
GONZALO FONSECA (1922- Montevideo- 1997- Seravezza, Italia)	489
MARIO LORIETO (1919 – Montevideo – 2003).....	491
8.4 ¿POP URUGUAYO?.....	495
ERNESTO CRISTIANI (1928 – Montevideo- 1991).....	500
RUISDAEL SUÁREZ (1929 - Montevideo- 2004)	502
CARLOS PALLEIRO (1945- Montevideo-).....	505
8.5 EL DIBUJAZO	509
ALGUNOS REPRESENTANTES DE <i>EL DIBUJAZO</i>	512
HAROLDO GONZÁLEZ (1941- Montevideo -).....	512
HERMENEGILDO SÁBAT (1931 – Montevideo -).....	514

8.6 LAS VETAS EXPRESIONISTAS	520
JORGE PÁEZ VILARÓ (1922 - Montevideo - 1994)	520
CARLOS PÁEZ VILARÓ (1923- Montevideo- 2014- Pta. Ballena, Maldonado)	524
ANHELO HERNÁNDEZ (1922 - Montevideo - 2010).....	532
8.7 INGENUISTAS	535
“CABRERITA” (Javiel Raúl Cabrera) (1919 – Montevideo – Sta. Lucía, Canelones, 1992)..	536
ALFREDO “LUCHO” MAURENTE (1910 - San Carlos, Maldonado – 1975).....	538
GUILLERMO VITALE (1907- Montevideo – 1992)	540
8.8 LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE: LOS HAPPENINGS	542
TERESA VILA (1931- Montevideo - 2009)	548
8.9 ARTE CORREO Y PERFORMANCE	556
CLEMENTE PADÍN (1939 - Lascano, Rocha -)	557
8.10 TENDENCIAS DE LA SURREALIDAD	566
ALGUNOS EXPONENTES DE LAS VETAS SURREALISTAS	569
MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ (1921- Solís de Mataojo, Lavalleja- 2003 Montevideo)	569
LUIS ALBERTO SOLARI (1918 - Fray Bentos, Río Negro – 1993 – Montevideo)	570
JORGE DAMIANI (1931 - Nervi, Génova, Italia-).....	577
CLAREL NEME (1926, Rivera – 2004- Montevideo).....	581
HUGO LONGA (1934 – Salto – Montevideo - 1990)	582
8.11 ARTE CONCEPTUAL.....	587
LUIS CAMNITZER (1937 - Lübeck, Alemania -).....	589
ERNESTO VILA (1936 - Montevideo-)	598
NELSON RAMOS (1932 - Dolores, Soriano – 2006 – Montevideo).....	600
8.12 ARTE Y CIENCIA.....	607
REFLEXIONES FINALES	609
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES ÉDITAS.....	623
PRENSA DE MONTEVIDEO	629
RELEVAMIENTO DE BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	630
ANEXOS	631
ÍNDICE DE FIGURAS	685

I INTRODUCCION

“El Arte es un mediador de lo inexplicable, por eso parece locura querer mediatizarlo a través de la palabra. Pero al hacer esfuerzo en este sentido, la inteligencia obtiene más de un beneficio que, a su vez, revierte en provecho de las fuerzas actuantes”.

Wolfgang von Goethe.

En el presente documento planteamos una investigación centrada en las actividades artísticas que se desarrollaron en Uruguay entre 1955-1975.

Nos limitaremos a este período, pero estableciendo el foco en los años de la década de 1960, la cual se extiende en coincidencias coyunturales desde la mitad de la década anterior y logra sobrepasar el advenimiento de la dictadura militar¹, hasta que ésta logre consolidarse en su afán represivo.

Si bien entendemos que se trata de una división arbitraria, ya que de hecho el proceso de pérdida de las libertades públicas se inicia antes, con el denominado "pachecato"², mientras que la represión cultural organizada institucionalmente comienza con posterioridad al golpe de estado de 1973; la misma revela su utilidad a la hora de acotar el universo de temáticas a estudiar.

De modo que asumiremos el análisis de un período que, en términos reales, abarca alrededor de veinte años y significa un cambio en las prácticas artísticas locales.

Las investigaciones que se han realizado al respecto no acaban de ofrecer un panorama abarcativo sobre las corrientes estéticas que se desplegaron en la época, sino por el contrario, los trabajos puntuales suelen focalizarse sobre las individualidades de los actores del medio artístico uruguayo, sin establecer demasiados trayectos generales de las tendencias en discordia.

Somos conscientes que ésta opción puede aparecer como excesivamente ambiciosa en sus objetivos, pero creemos que cumpliría con una instancia de análisis global de las corrientes en pugna que llenaría un importante vacío historiográfico.

Se trata asimismo de un espacio temporal de crucial importancia para el desarrollo de la cultura uruguaya, debido a que se genera en el período de crisis que se suscitó luego de la bonanza económica aportada por la Guerra de Corea hasta el afianzamiento represivo de la dictadura militar iniciada en 1973.

Frente a la actual situación de frialdad que despierta la militancia política y sindical, en la que campea la visión de un mundo globalizado dominado por ideales depositados en el éxito económico, podemos inferir que dentro del imaginario uruguayo las dos décadas que ocupó nuestra investigación resultan de particular interés como experiencia única en nuestra historia, en lo que se refiere a valores de solidaridad, interés por las utopías, en ocasiones con un norte muy incierto, pero que propendían hacia la creación de una sociedad más justa, y se manifestaban con enorme efervescencia política, proyectada dinámicamente sobre el quehacer cultural.

¹La dictadura militar se extendió en Uruguay de 1973 a 1984.

²Período de gobierno autoritario, ejercido por el Presidente Jorge Pacheco Areco entre 1967 y 1972.

A pesar de que se viviese en una cultura no informatizada, existían interesantes nexos fermentales con otros sitios del mundo y sus movimientos artísticos, que ubicaban al país en un lugar de privilegio con respecto a otros del área latinoamericana.

Uruguay y Argentina a través de institutos culturales como el General Electric en Montevideo, o el Di Tella en Buenos Aires, procuraron una proyección en foros internacionales, avalada por jurados de certámenes conformados con lo más granado de las celebridades del ambiente artístico, a saber: Pierre Restany, Clement Greenberg, James Sweeney, Giulio Carlo Argan, Paul Mills, Donald R. Goodall, entre otros.

En el mismo período los concursos internacionales latinoamericanos buscaron igual legitimación, y los podemos comprobar en las Bienales de Arte de Coltejer en Colombia, en las cuales contaron para sus jurados con popes del arte del momento: Argan, Aguilera Cerni, Cirici Pellicer, J. C. Lambert o Lawrence Alloway.

Nuestra propuesta apunta a completar las investigaciones iniciadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República respecto a este período, en el coloquio denominado "Aquellos años 60. Aproximación desde los 90" (1997), organizado por el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), en el que se buscó una aproximación más vinculada con lo histórico, a la que se sumaron algunos acentos culturales.

Asimismo, entran dentro de estas investigaciones previas los estudios históricos llevados a cabo por Vania Markarian en *El 68 Uruguayo. El movimiento estudiantil, entre molotov y música beat* (Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2012)

Nos parece de especial interés conseguir sistematizar investigaciones parciales en un corpus global que permita una comprensión panorámica de la cultura uruguaya, al contar con información sobre los diversos movimientos artísticos de los '60, un período que no se ha estudiado con la suficiente profundidad, aunque concita el interés de los círculos académicos.

Nos ocuparemos en particular de las artes visuales y la arquitectura en lo directamente relacionado con ellas, y muy tangencialmente de las letras y del espectáculo, con el fin de determinar ciertas originalidades que se puedan detectar en el medio uruguayo, así como las transferencias de corrientes artísticas provenientes de Europa y Norteamérica en el ámbito local. También intentamos explorar posibles ausencias, a los efectos de divisar sus causas y consecuencias,

Para ello nos basaremos en premisas de corte sociológico, histórico, estético, e ideológico. A modo de ejemplo: cuando analizamos la influencia del pop en el Uruguay, hemos notado ciertas diferencias en su manifestación respecto a las surgidas en el ámbito regional. Procuramos determinar las causas, sus implicaciones estéticas, la relación con nuestra sociedad de consumo diferente a la del primer mundo, y la coyuntura histórica que le sirvió como marco.

Resulta imprescindible considerar que la economía del país en un período de estancamiento produce cambios fundamentales en la manera de vivir la producción cultural en general, y la artística en particular.

La coyuntura internacional -desfavorable para Uruguay- desarrolló una conciencia de pertenencia a un país periférico dentro del contexto latinoamericano, que se decantó por la reivindicación de su "latinoamericanidad". Por parte de otros actores culturales se detecta un firme deseo de integrarse a la palestra artística internacional, invocando presupuestos de tipo desarrollista, que procuraban mirarse en el espejo primermundista desde diversos ángulos: para algunos con una mirada globalizadora, y para otros desde cierta inferioridad con resabios evolucionistas que aspiraban a acortar las distancias del "retraso".

Nos planteamos también analizar si efectivamente la particular composición étnica del país generó un sentimiento europeísta diferenciador, primando el factor que Borges calificó (respecto a los bonaerenses) de "exiliados europeos" y Onetti observó como una conducta de "descendiente de los barcos", o simplemente primó el espíritu modernizador.

II MARCO HISTÓRICO

En el escenario de los hechos se percibe una dinámica política y cultural que se gesta en los años precedentes a los años 60, ya que previamente se habían desarrollado movimientos estudiantiles que resultaron removedores en la cultura nacional.

La generación de ésta década presentaba una gran diferencia con la anterior, en la medida que resultó intensamente cuestionadora de la sociedad que le tocaba vivir. Mientras que la generación de los '50, por el contrario, se hallaba más integrada a la propuesta de sus mayores, según observa la historiadora Esther Ruiz ³, la de los años sesenta se presenta con mayores cuestionamientos .

La cultura adolescente que había hecho eclosión en esos mismos años en EE.UU., generó poca incidencia en la juventud uruguaya de la época.

El comportamiento de los jóvenes de los '50, su forma de vestir, los lugares que frecuentaban para divertirse, diferían poco de los hábitos que cultivaban sus padres.

Recién al final de la década se puede percibir una tímida adhesión al rock que ya, por otra parte, había conquistado a varios sectores de la juventud en el Norte del continente, rompiendo parcialmente la tradición de música típica (tango, milonga) y jazz, que concitaban las preferencias dominantes en el Uruguay de la segunda posguerra mundial.

Esta nueva música comienza a despertar críticas de determinados sectores de la sociedad.

Según Esther Ruiz⁴ "Rock around the clock " de Elvis Presley, proyectaba la imagen de joven díscolo de James Dean, al igual que las novelas de Françoise Sagan, representaban a la juventud "diferente" del país.

En el mundo estudiantil sin embargo se producen en los años cincuenta cambios significativos en la Facultad de Arquitectura, propiciando un nuevo plan de estudios, así como la aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad de la República (1958) que garantizó la autonomía y el cogobierno de los diversos órdenes dentro de esa casa de estudios (docentes, estudiantes y egresados), modificando la participación de los jóvenes en los destinos de la educación.

Interesa asimismo señalar los cambios perpetrados en el sistema educativo, en la medida de que se produce un aumento en el número de adolescentes que accedían a la enseñanza secundaria.

Cabe considerar la situación de un Uruguay que en lo que a la formación de sus jóvenes se refiere, acoge las expectativas de progreso de los inmigrantes de décadas anteriores. Los padres, en su mayoría, habían logrado apenas terminar la educación primaria, sin embargo fueron ellos quienes promovieron la formación secundaria y terciaria de sus hijos como perspectiva futura de movilidad social. Éste factor actuará como motor de cambio en las pautas culturales del momento.

³BARRÁN, JOSÉ PEDRO, *Historia de la Sensibilidad en Uruguay*, "Ser Militante en los '60", Esther Ruiz, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 2008, p.

⁴Ibídem

El inicio de la década de los años '60 prometía aún una situación desahogada a través del empleo público y dentro del esquema clientelista de los partidos políticos. Según diferentes historiadores uruguayos nos encontramos frente a los últimos estertores del Uruguay neobatllista, de certezas brindadas por el Estado de Bienestar.

El sociólogo Aldo Solari explica en 1964 la situación del ciudadano uruguayo frente a la maquinaria del Estado, y las contradicciones que hipotecaban la modernización y eficiencia del mismo en el mundo contemporáneo. “/.../ La eficacia y la racionalización que es uno de sus aspectos, son indispensables para el advenimiento pleno de una sociedad moderna. /.../” según Solari⁵.

Solari ya percibe claramente las dificultades del uruguayo para aceptar los cambios necesarios que implicasen ciertos riesgos de reforma del statu quo.

Esta característica influirá indudablemente sobre el mundo artístico, en el cual primará la moderación respecto a la concreción de las transformaciones, “más allá de la profusa agitación verbal”⁶.

Solari califica al Uruguay de país ambiguo, un sitio “de medias tintas, “cuyas tasas de analfabetismo, de natalidad, de mortalidad, etc., se aproximan más a las de los países plenamente desarrollados que a los países de América Latina”. Esta marginalidad dentro de su contexto promueve la confusión con una supuesta superioridad respecto al resto de América Latina, según el sociólogo.”

Efectivamente la modernización de principios de siglo permitió que el país resolviera satisfactoriamente la integración de una importante masa de inmigrantes que llegaron a lo largo de un siglo (1850 -1950).

Debido al momento crítico que se experimentó una vez acabada la prosperidad cosechada por las ventas durante la guerra de Corea, los uruguayos optaron por un cambio político en 1958: luego de décadas de triunfo del Partido Colorado, vence el Partido Nacional, y busca alianza con un sector ultraconservador: el Ruralismo de Benito Nardone, que llamaba a la lucha sin cuartel contra el comunismo, a través de la CX4 Radio Rural.⁷

Se produce de esta manera el inicio de la rotación de partidos en el ejercicio del poder, al cual se había resistido el partido de gobierno desde el siglo XIX.

En 1961 el 21,3 % de la población activa estaba conformada por empleados públicos, muchos de los cuales no reunían las condiciones requeridas para ejercer el cargo que ocupaban, pero gracias a la colocación propiciada por los gestores - con exitosos fines electoralistas- resultaba un paliativo del desempleo creciente, aunque sólo fuese a cambio de los bajos salarios que podía ofrecer un Estado en situación de desfinanciamiento.

⁵SOLARI, ALDO E. “Las estructuras sociales y su posible evolución”, *Marcha*, 5/6/64, pp. 11 y 12.

⁶Ibíd.

⁷Benito Nardone (1906-1964) Presidente del Consejo Nacional de Gobierno entre 1960 y 1961, luego de pasar por los Partidos Colorado y Nacional fundó en 1951 la Liga Federal de Acción Ruralista, de carácter conservador y populista. En 1958 fue reclutado por Howard Hunt como colaborador de la CIA. Se alió al Partido Nacional y consiguió presidir el Consejo Nacional de Gobierno.

La estructura familiar clánica mediterránea había propiciado un gran sentido de solidaridad entre pares, que Esther Ruiz atribuye mayormente a la estructura social creada por el mismo Uruguay batllista⁸.

En cuanto a la economía, el Uruguay del '60 vive una situación especial en lo productivo, caracterizada por un estancamiento generado por la política de beneficiar al sector agroexportador por parte del gobierno del sector conservador del Partido Nacional, con el apoyo del Ruralismo, y en detrimento del sector industrial.

El brote inflacionario y la carta de intención con el FMI provocan un sentimiento de inestabilidad económica y de dependencia dentro del imaginario colectivo.

Tras el triunfo del Partido Colorado, luego de las elecciones de 1966 y la prematura muerte del presidente Gestido, se produce el marcado fin del Uruguay estable. De allí en más, el camino se hallará signado por la política fondomonetarista, la cual traerá consigo una mayor influencia financiera externa, junto al posterior endeudamiento del país.

El capitalismo central, después de la experiencia cubana, intentará afinar más aún los controles sobre la dependencia latinoamericana, y este hecho influirá posteriormente en nuestra realidad.

La población, por su parte, comenzará a vivir el desencanto de los políticos, a los cuales ve como personajes que se aprovechan de la función pública para enriquecerse o para abusar de privilegios.⁹

Los críticos años '60 comportaron tensiones sociales, huelgas cada vez más frecuentes, fábricas ocupadas y enfrentamientos directos con la policía¹⁰.

Desde el poder se pretendió desacreditar a los movimientos sociales que procurasen reivindicaciones de derechos.

El macartismo tardío comenzó a dar los primeros resultados en el Uruguay de la intolerancia, a través de la clasificación de las personas según un esquema ideológico limitado al estereotipo fácil: "facho", "bolche" o "tupa", cambiando - en parte - las reglas de juego del Uruguay liberal.¹¹

El proceso anticomunista de la Guerra Fría se extiende a cualquier organización que cuestione el estado de las cosas.

La alianza del herrerismo con un sector conservador como el Ruralismo promueve el fantasma del "peligro rojo" y desmonta el Uruguay que había surgido del neobatllismo de Batlle Berres.

⁸Ibídem

⁹No en vano para las elecciones de 1971 se presentaron como candidatos tres militares por los tres partidos principales, aunque no todos representaron sectores mayoritarios dentro de los mismos: Gral. Seregni (Frente Amplio), Gral. Ribas (Partido Colorado) y Gral. Aguerrondo (Partido Nacional).

¹⁰El movimiento sindical se va gestando como una fuerza peligrosa para los sectores conservadores desde 1957, año en el que los obreros de frigoríficos bregan por una unidad sindical, que se concreta con la formación de la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) en 1964. En el llamado Congreso del Pueblo de ese año se delinearán algunas políticas sindicales que buscan contrarrestar el Estado autoritario que se impone a los trabajadores.

¹¹Se referían a los "fachos" quienes demostraban una inclinación derechista o ultraderechista, "bolches" a quienes fuesen del Partido Comunista, aunque a veces se hacía extensivo a cualquier izquierdista, y "tupa", a quienes apoyaban la guerrilla urbana del Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros.

Se multiplican en la prensa las denuncias de infiltración comunista en la Universidad y en los sindicatos, creando un campo fértil para la demonización.

A su vez dentro del Partido Comunista y algunos otros sectores de la izquierda se vive una permanente obsesión por detectar agentes de la CIA entre las personas que no compartían sus puntos de vista.

El desencanto político propició que desde 1959, el semanario *Marcha* bregara por la formación de un frente político que agrupara a disidentes de los partidos tradicionales y de la izquierda, ya que el Partido Nacional había sufrido dos corrimientos hacia ésta: el de Enrique Erro desde el Herrerismo y el de Ariel Collazo desde la UBD.

La formación de una tercera fuerza no contaba en la década de los '60 con todos los apoyos que tendrá a principios de los '70. Se deberá esperar hasta 1971 cuando maduren las propuestas del Partido Demócrata Cristiano del año 1968 y se forme un frente opositor a los partidos tradicionales, denominado Frente Amplio.

En 1964 se produce un hecho singular: muchos uruguayos se sentirán huérfanos de líderes políticos de diferentes sectores partidarios, debido a que coincidentemente y en ese año, mueren Benito Nardone, Luis Batlle Berres y Daniel Fernández Crespo; produciéndose entonces un vacío de personalidades carismáticas que tendrá como consecuencia un marcado giro hacia el presidencialismo, con el fin de llenar ese hueco de necesidad de autoridades legitimadas. El régimen presidencialista se consagrará en la reforma constitucional de 1966 en sustitución del sistema colegiado de gobierno.

Los movimientos sociales recibieron con simpatía las marchas del sindicato de cañeros del Uruguay: UTAA. Se dirigieron a pie hacia Montevideo - desde el rincón más alejado de la capital, el departamento de Artigas - en diferentes años: 1962, 1965, 1968 y 1971 gritando la consigna: "Por la tierra y con Sendic".¹²

El clima de desilusión, de agotamiento de soluciones por la vía electoral, como lo experimentaban algunos actores, produjo finalmente el surgimiento de una guerrilla urbana dirigida por un líder que había estado en íntimo contacto con los cañeros de Artigas: Raúl Sendic.

La lucha armada ya se había planteado como vía desde los inicios de la década de 1960 con propuestas de sectores del Partido Socialista que cuestionaban la línea moderada y parlamentaria de Emilio Frugoni, por grupos más afines a Vivián Trías¹³, quienes buscaban un perfil más revolucionario del socialismo.

A mediados de esa misma década la bandera de la estrategia armada va a ser tomada por el Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros.

Los secuestros y asaltos a bancos para proveerse de fondos operativos, colocarán a Uruguay en el centro de la atención mundial, y coadyuvará para que el gobierno norteamericano colaborase con el uruguayo, con el propósito de ejercer la tarea

¹²A la mayoría de ellos se les pagaba con bonos que canjeaban en la cantina del establecimiento donde trabajaban. La descripción de los horarios y las condiciones de trabajo produjeron un enorme sentimiento de solidaridad por parte de los obreros e intelectuales del país que los consideraron como un modelo a seguir de reivindicaciones por el trabajo digno.

¹³Vivián Trías, político e historiador uruguayo que mantuvo una línea de socialista revolucionario, distanciada de la del líder del Partido Socialista del Uruguay: Emilio Frugoni.

represiva para acabar con los guerrilleros. El telón de fondo de éste nuevo escenario lo construirá el temor hacia un efecto dominó en el continente, que pudiese emular a la revolución cubana en América del Sur, luego de las peripecias de la crisis de los misiles.

Tampoco la guerrilla en Uruguay constituyó un fenómeno aislado, sino una respuesta común a varios países del subcontinente americano.

Paulatinamente los militares uruguayos irán asumiendo cada vez más parcelas de poder, hasta desembocar en la singular situación en la que un grupo de jefes, solicitase la potestad de designar al gabinete ministerial.

Para algunos historiadores como Magdalena Broquetas la escalada de violencia política comenzó tempranamente y desde la derecha, a través de la formación de grupos parapoliciales que desencadenaron una guerra abierta al activismo estudiantil.

Un pilar de esta tesis lo constituye el episodio del asesinato de Arbelio Ramírez, el 17 de agosto de 1961, a la salida de una conferencia ofrecida por Ernesto "Che" Guevara en el Paraninfo de la Universidad de la República en Montevideo. El mismo sirvió para múltiples especulaciones respecto a si el verdadero objetivo había sido en realidad Ramírez o el propio Guevara. Al igual que el intento de asalto armado a esa misma universidad, protagonizado por el grupo ultraderechista Movimiento Estudiantil para la Defensa de la Libertad, dos meses después del episodio del asesinato de Ramírez.

La situación de tensión se enmarcaba dentro de un estado crítico para las clases populares. Muchos grupos de especuladores producían una seria carestía e inflación, ahondando aún más el clima pesimista y de descontento generalizado. La circunstancia abonaba la radicalización con expectativas de conseguir un cambio utópico a través de la lucha armada.

El empeoramiento de la distribución de la riqueza quiebra el Uruguay del consenso produciéndose el fin de lo que antes se percibía como un país solidario e integrado.

La situación mundial y latinoamericana en particular, no va a ser tampoco demasiado halagüeña, ya que se irá experimentando el fenómeno de la duplicación de la población en el continente- desde la mitad del siglo hasta 1975 - el cual no se acompañará con los debidos cambios sociales. En casi toda el área tercermundista se aumentarán los gastos militares, a la vez que desciende el PNB y la inversión en educación, arribando a la escandalosa cifra de reducción del 50 % en el área de la salud.

Durante la mitad de la década de 1960 comienzan en Uruguay las grandes oleadas de huelgas de los servicios públicos, razón por la cual, el gobierno del Gral. Gestido decide en 1967 implantar las llamadas Medidas Prontas de Seguridad, cuya vigencia continuará en los períodos de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry. Estos decretos restringían la libertad de prensa y acabaron derivando en la captura de la dirigencia de la única central obrera existente - la CNT- con el propósito de controlar la fuerza del sindicalismo en el país.

La vivencia de seguridad experimentada por los uruguayos de los años '50 se acabará, no sólo por medio del desempleo, la congelación de salarios, la inflación, los rumores de golpe militar, sino por los ecos de posibles invasiones limítrofes desde

Brasil, país que percibía no solamente como peligrosa la guerrilla urbana tupamara sino que había experimentado el secuestro de su cónsul general en Montevideo.

Paralelamente tiene lugar un fenómeno de emigración masiva de egresados de la Universidad de la República. El sociólogo César Aguiar afirma que el 14,4 % de los egresados universitarios de la década emigra, provocando un trastorno a la inversión estatal para la educación, ya que ésta será volcada a la formación de profesionales "de exportación".¹⁴

En 1971 se suscitó el caso de los primeros civiles que resultaron juzgados por la justicia militar, provocando un resquebrajamiento del tradicional estado de derecho que había prevalecido en el país.

A finales del mismo año, en los comicios electorales nacionales, el candidato declarado como perdedor: Wilson Ferreira Aldunate -del Partido Nacional- denunció la desaparición de urnas de votación, afirmando que se había producido fraude en los comicios.

En 1972 los militares capturan la denominada " Cárcel del Pueblo", el sitio en el cual los tupamaros albergaban a los rehenes de sus secuestros. De tal manera que quedan liberados el banquero Frick Davies, y Ulises Pereyra Reverbel, dirigente del Partido Colorado - próximo al Presidente de la República - y presidente de la empresa estatal de teléfonos y energía eléctrica (UTE).

Este hecho provoca el ocaso del movimiento guerrillero, invalidando la explicación oficial de la dictadura, de que el golpe de estado de 1973 se produjo por el acoso de la guerrilla urbana.

El enfrentamiento militares - parlamento adquiere visos inusitados con el procesamiento del dirigente histórico del partido de gobierno: Jorge Batlle, y con la publicación de la lista de militares beneficiados con la importación de coches sin impuestos.

El clima de desencanto era de tal magnitud, que el conocido hacendado y político conservador, Alberto Gallinal, reclamaba "vencer el descreimiento".

A nuestro juicio, es importante tener en cuenta este marco político y económico del Uruguay del período, cuyos movimientos artísticos pensamos abordar, en el entendido de que nos proporciona algunas claves fundamentales a la hora de analizar la coyuntura histórica del ámbito en el cual se desarrolló, para luego determinar en qué medida esos hechos influyeron sobre el proceso de producción creativa.

¹⁴ AGUIAR, CÉSAR, *Uruguay: País de emigración*, Temas del Siglo XX, nº 27, EBO, Montevideo, 1985, p. 24

III FUNDAMENTACION

Hemos mencionado en la introducción el particular interés que reviste para la actividad académica el completar investigaciones sobre estas dos décadas, labor cumplida por diversas unidades, en especial el CEIU, el Departamento de Historia del Uruguay, así como el de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República y el trabajo de críticos y curadores que abordaron autores y exposiciones retrospectivas de artistas del momento.

Como expresamos anteriormente la elección del tema se focaliza en la producción artística, en la que ocasionalmente se aborda el contexto político y económico del Uruguay de los años sesenta, pero no es de forma alguna nuestro objetivo central.

El fundamento radicaría en la necesidad de elaborar un modelo de investigación que apunte a buscar los elementos relevantes que ejercieron influencias determinantes en las relaciones entre la producción artística, las influencias externas sobre los antecedentes, así como sobre las producciones posteriores. Nos interesa igualmente el análisis de las obras más significativas, los comitentes o la ausencia de estos, las consecuencias del magro mercado artístico, la aceptación o rechazo de éstas obras por el público, las técnicas más difundidas, el perfil biográfico de algunos de sus productores, y los elementos del mismo que pudiesen haber incidido en la consecución de las obras, así como los temas abarcados.

En particular nos detendremos en las permeabilidades que existieron en las transferencias culturales producidas por los contactos establecidos por los productores del arte con los centros emisores metropolitanos, así como con sus pares regionales.

Los mecanismos que acendrarón esa porosidad a través de becas, viajes de estudio, certámenes, relaciones epistolares, difusión de medios como revistas y periódicos, documentales, etc.

Todo ello con el fin de establecer originalidades y supuestos modélicos emblemáticos.

Dentro de la apreciación del período como “edad de oro”, queremos puntualizar que nuestro propósito apunta a poder determinar qué características irrepetibles ofrecieron esas décadas, para conseguir aparecer a los ojos del uruguayo de hoy como idealizables o míticas, para intentar contextualizarlas de la forma más objetiva posible, restándoles el aura otorgada por una generación que aún cuenta con protagonistas vivos. Un buen número de los actores decanos de la cultura actual, vivieron su juventud en éste período, y han transmitido a las generaciones posteriores su especial afecto por estos años cruciales, razón por la cual consideramos que es necesario una revisión de muchos de los conceptos que se han manejado hasta el momento.

La tónica general se encontró signada por el enfrentamiento producido entre quienes entendían el arte con un sentido de autorreferencialidad y aquellos que creyeron en la exigencia de compromiso social entre el creador y la realidad, resultando fundamental establecer la manera en la que reaccionaron los artistas frente a ambos imperativos; a los efectos de evaluar el desarrollo de la creación personal dentro de las tendencias ambientales imperantes.

Pretendemos conocer de qué forma el artista resuelve su cosmos particular en relación al medio en que le toca vivir, teniendo en cuenta que, en general, el creador

demuestra especial interés en captar los mensajes sensibles provenientes de la red colectiva, a la vez que indagar en los procedimientos artísticos aplicados, con el propósito de plasmar las intenciones en su obra.

Nos interesa particularmente analizar aquellas manifestaciones provenientes del extranjero que experimentaron una aceptación inmediata por su estrecha conexión con las necesidades del momento, aunque tal vez no les hubiera sido sencillo traspasar el umbral de la legitimación en el tiempo que nos hemos trazado investigar, sino que resultaron ser integradas en plazos mayores debido a rasgos idiosincráticos.

Corresponde explorar en qué medida se impusieron ciertos dogmatismos dominantes a la hora de ejercer la producción creativa, determinar si el artista consiguió eludir los cánones que se le pretendieron exigir - desde ciertos discursos oficiales y desde la óptica de sus pares - de manera satisfactoria.

El entusiasmo por el cambio que se percibe en el período que nos convoca, produjo, sin lugar a duda, un afán de experimentación que lo distingue de otros momentos, tanto anteriores como posteriores del devenir artístico en el país.

Particularmente se distingue por importantes cambios respecto a la etapa anterior, extremadamente dominada por la profunda huella de la Escuela del Sur, fundada por Joaquín Torres García, y de la etapa posterior, durante el período dictatorial ya afirmado en sus premisas, en el cual el arte se vio involucrado en la encrucijada de practicar la entrelínea.

El hecho de que el arte suele revestir frecuentemente un carácter revulsivo sobre la sociedad del momento, genera la antipatía del poder, salvo el que funge como oficialista, que se caracteriza en general por ser domesticado y obsecuente. En el caso uruguayo el Estado se encuentra en pleno período de cuestionamiento como el principal organizador de los certámenes nacionales y los envíos al extranjero. Ésta característica se erigirá como un elemento esencial de fricción entre el "establishment" y los productores de la contemporaneidad artística.

Nos interesa adentrarnos en corrientes y grupos cuestionadores que producen rupturas con la tradición, del estilo del Movimiento de Arte No Figurativo, "La Cantero", "Grupo 8", y otras experiencias colectivas relacionadas con la desmaterialización del arte que detallaremos más adelante.

La abstracción se presentará como uno de los principales Caballos de Troya de la tradición en las dos décadas a estudiar.

Nos abstendremos de analizar aquellos artistas que se mantuvieron fieles a las ideas academicistas o aceptaron la modernidad hasta el advenimiento del posimpresionismo, el cubismo y el movimiento Planista. Comenzaremos a focalizarnos en la ruptura ejercida por la abstracción geométrica y continuaremos recorriendo las diferentes propuestas que se sostuvieron hasta 1975.

Indagaremos en las opiniones de los críticos y escasos historiadores del arte con los que contó el Uruguay del momento.

Y detallaremos algunos exponentes de las corrientes, sus trayectorias y obras más significativas

Analizaremos cómo se dirimen los premios de salones reconocidos como el Salón Nacional, el Municipal, el del Interior, el *Blanes* del Banco de la República, amén de las selecciones para concursos en el extranjero: Bienales de San Pablo, Venecia, Córdoba y Medellín, entre otras.

De igual manera estudiaremos el caso de los participantes que no hubiesen sido excluidos ex profeso de esas instancias debido a las corrientes artísticas que representaban, aunque ofrecieran trabajos de calidad, con el fin de determinar las contradicciones entre los cánones del gusto dominante en los jurados y el de los artistas que hubieran quedado injustamente relegados de los galardones oficiales.

Resultaría importante, aunque dificultoso de establecer, si existieron realmente artistas que trabajaron en función a las demandas de los salones o pensando exclusivamente en el gusto del público, dentro de las tendencias que pudiesen cosechar mayor aceptación, pues estas concesiones nos aclararían muchas claves del éxito, así como de las preferencias de los jurados, informándonos sobre los valores estéticos prevalentes y los cambios que se van operando en el gusto de los uruguayos y en los legitimadores del arte a través de las dos décadas.

Como dijimos antes, pretendemos comenzar analizando la relación figuración - abstracción en el período mencionado, pero partiendo de la premisa de que muchos de los figurativos no eran en realidad rechazados por los no figurativos, sino que más bien resultaban admirados por aquellos por su labor previa. Concomitantemente hemos detectado ciertas figuras a las que se les permitió un mayor grado de osadía, una vez que ya se habían granjeado el respeto del público como artistas cabales.

Dentro del figurativismo convengamos que no solamente trabajaban los viejos maestros y personas de otras especialidades que bregaban por la tradición, sino que los propios artistas del movimiento renovador denominado "El Dibujazo" decidieron expresarse a través de esa modalidad.

En el ámbito de la abstracción, muchos creadores se habían iniciado en la figuración y se decantaron posteriormente por lo abstracto. Otros sin embargo, incurrieron directamente en el campo de la abstracción, así como también existieron artistas que demostraron movimientos pendulares entre la figuración y la abstracción a lo largo de sus carreras.

Es posible detectar la existencia, tanto en el horizonte pictórico, como escultórico-de cultores de la abstracción geométrica y lo concreto, así como quienes prefirieron volcarse hacia el grupo de los informalistas.

A éste grupo informalista le vamos a dedicar un espacio más destacado, debido a que pensamos que son los abanderados de la ruptura con respecto a varios presupuestos considerados sagrados por el arte que podríamos llamar "mainstream".

La mera focalización sobre la incidencia del Informalismo europeo, en particular el español y el francés en el Uruguay nos hubiera ofrecido material suficiente para la elaboración de un trabajo de tesis, pero optamos por el abordaje panorámico debido a la necesidad historiográfica que detectamos en nuestro medio sobre el período que nos convoca.

Hemos hallado asimismo cierta influencia del medio uruguayo sobre autores extranjeros radicados en el país de forma permanente o temporal, hecho sobre el que focalizaremos más adelante en nuestro análisis.

Nos parece un nodo central determinar la influencia de corrientes internacionales relevantes, como es caso del pop o los happenings, que incidieron más en la región que en el caso uruguayo, y en el que se percibe que en verdad fueron muy escasos los autores que se sintieron motivados por esta tendencia.

Los trabajos emprendidos por artistas como Ernesto Cristiani o Ruisdael Suárez, nos cuestionan seriamente la aplicación de ciertas categorías que se han empleado frecuentemente de forma algo ligera para poder encasillarlos dentro de corrientes internacionales, como exponentes sindicados dentro del pop nacional, intentaremos por lo tanto, relativizar éste tipo de clasificaciones en algunos casos particulares.

Independientemente de los análisis estéticos, nos hubiera interesado un estudio de las ventas a través de galeristas, porque nos hubiese proporcionado un rico panorama del gusto, y del éxito económico de algunos autores en un mercado de por sí muy reducido como para lograr vivir de la actividad artística; pero lamentablemente no nos ha sido posible ahondar en éste campo.

Finalmente, nos habíamos planteado establecer la influencia de todos estos artistas sobre las generaciones posteriores, pero tampoco nos fue posible profundizar en esta área.

El hecho mencionado más arriba de que algunos protagonistas y actores culturales del período estén aún con vida, pocos aún en actividad, nos permite afirmar que ha sido una investigación que se imponía como perentoria, con el fin de recabar información de testigos directos, resultando valiosa a instancias de recoger testimonios de primera mano, habiendo aplicado en ella, las técnicas de oralidad que evitan, con el transcurso del tiempo, la pérdida de los testimonios significativos.

Nos ocuparemos fundamentalmente de la recepción por parte de la crítica respecto a las manifestaciones plásticas, prestando particular atención a las repercusiones que tuvieron en la sociedad con el propósito de determinar el grado de elitismo o popularidad alcanzados por las mismas.

Para llevar a cabo nuestra labor resultó invaluable el archivo de prensa con el que cuenta el Museo Nacional de Artes Visuales, encargado a la empresa Argos.

El mismo cuenta con algunas lagunas importantes que hemos debido solventar con el trabajo de biblioteca y hemeroteca, así como hemos aprovechado enormemente de la digitalización online que han realizado los impulsores del sitio Periódicas Uruguay, vinculados a la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República.

En nuestra investigación nos basaremos asimismo en catálogos de exposiciones, de salones nacionales y municipales, bienales regionales como las de San Pablo, Córdoba, Punta del Este, Montevideo, y en galerías privadas.

No hemos conseguido llegar a todos ellos, pero sí agradecemos el trabajo realizado por los funcionarios técnicos del Museo Nacional de Artes Visuales, que digitalizaron y colocaron en la página principal del mismo los catálogos de los Salones Nacionales desde 1937 hasta el presente.

Hemos conseguido entrevistar a lo largo de éste largo período de recolección de información a protagonistas de la época cuya incidencia en espacios dedicados al arte es incontestable, tales como Ángel Kalenberg por su vinculación al entonces Museo Nacional de Bellas Artes, luego denominado de Artes Plásticas, el Salón Nacional y al Instituto General Electric, a María Luisa Torrens del Centro de Artes y Letras del diario *El País*, a personas vinculadas a la Feria del Libro y el Grabado, y las Ferias de Arte en la Plaza Libertad, a Clemente Padín por su participación en acciones como Arte Correo y revistas como "Los huevos de Oro". Críticos que tuvieron una opinión influyente como la mencionada María Luisa Torrens, Nelson Di Maggio, Alfredo Torres, y Jorge Abbondanza.

También personas vinculadas a la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la crítica teatral, a las actividades cinematográficas como Martínez Carril en la Cinemateca Uruguay, y otros operadores vinculados a galerías de arte de la época, como Enrique Gómez y su Galería U, Quela Rovira de la Galería Losada, así como personas relacionadas con el Club de Grabado de Montevideo

IV OBJETIVOS

Los objetivos que nos hemos trazado para la ejecución de nuestro trabajo e intentamos abordar son los siguientes:

- 1) Identificar las circunstancias coyunturales del período que ofrecieron relevancia suficiente en la producción artística
- 2) Señalar los acontecimientos políticos, económicos, sociales y culturales que marcaron a los actores y pudieron incidir en la producción de temáticas, títulos, elementos experimentales o modalidades de técnicas.
- 3) Estudiar la generación de los años '50 y la pervivencia de características distintivas en el lapso que nos ocupa.
- 4) Determinar si las corrientes artísticas internacionales incidieron inmediatamente sobre las locales, llevaron cierto tiempo o si directamente se prescindió de algunas de ellas de manera voluntaria o involuntaria. Indagar asimismo las razones que causaron tal efecto.
- 5) Detectar transferencias que hayan sido luego reelaboradas localmente.
- 6) Estudiar los contactos establecidos entre los creadores nacionales y extranjeros a través de las becas de viajes, iniciativas particulares de formación fuera del país, y la permeabilidad que existió en estos intercambios.
- 7) Indagar las influencias ejercidas sobre los artistas a través de las publicaciones.
- 8) Describir cómo se desarrolló la actividad artística plástica en Uruguay entre 1955 y 1975, los actores, los medios expresivos utilizados, los canales de difusión y la repercusión alcanzada.
- 9) Evaluar el peso del Taller Torres García, su concepto de abstracción, y la evolución de sus planteamientos a través de la Escuela del Sur.
- 10) Explorar las ambigüedades que se consideraron respecto al tema identitario latinoamericano, a luz de la escasez de precisiones sobre el alcance del término.
- 11) Explicar los alcances de cierta terminología empleada en la época: cosmopolitismo, epigonalidad, etc.
- 12) Registrar y comentar los debates estéticos entre modernidad y tradición desarrollados a través de los medios de comunicación., revelando incluso posibles posturas enfrentadas dentro de la propia modernidad.
- 13) Analizar el papel que debía desempeñar el artista en la sociedad de acuerdo a las diferentes posturas ideológicas en pugna.
- 14) Detectar la existencia de locales donde se realizaron manifestaciones artísticas alternativas.
- 15) Evaluar la valoración de las obras realizada por los legitimadores del arte del momento a través del trabajo crítico que haya sido publicado en prensa y textos de catálogos, con el propósito de intentar reexaminar las consideraciones

vertidas a la luz de la distancia temporal que nos ubica en otra perspectiva histórica en la actualidad, y nos permite emplear otros criterios de juicio.

16) Explorar la evolución de los espacios de exhibición oficial, su funcionamiento y trascendencia en un medio en el cual se dependía de las premiaciones, no solamente por la dotación económica, sino por el prestigio labrado a través de ellas. En particular indagar sobre la conformación de los jurados.

17) Describir las campañas de sensibilización visual de la Escuela Nacional de Bellas Artes y su presunta incidencia en el medio artístico.

18) Detectar la incidencia del espíritu transgresor en diversas manifestaciones de la cultura, y medir su impacto dentro de los límites que la idiosincrasia local podía permitir.

19) Determinar en qué grado existió hostilidad hacia el artista innovador desde la crítica, las instituciones oficiales, así como por parte de sus pares.

20) Analizar el auge de la artesanía y el papel que ella jugó en el marco del intento de popularización del arte, en especial la conexión con la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) a través de las ventas populares.

21) Determinar la incidencia de la Feria Nacional de Libros y Grabados, así como otros lugares de exhibición y venta de artesanías, tomándole el pulso al grado de aceptación de las mismas dentro de los cenáculos del arte.

22) Describir las actividades propendientes a difundir la idea de la necesaria popularización del arte, a través de actividades como el Club del Grabado de Montevideo, y analizar la importancia de esta técnica en el país, sus actividades de enseñanza para los socios y su incidencia en el medio.

23) Establecer las raíces, desarrollo, e influencia posterior del movimiento de artistas llamado el "Dibujazo" determinando vínculos temáticos e indagando respecto a sus planes de popularización del arte y su traducción al grabado.

24) Analizar la incidencia de los certámenes internacionales y las opciones que realizaba la Comisión Nacional de Bellas Artes para determinar los envíos que representasen al país a las bienales de San Pablo, Venecia, Córdoba, etc., en el entendido que nos ilustran sobre las posibles diferencias que podían existir entre la imagen internacional a proyectar y el criterio aplicado internamente para las premiaciones en los salones.

25) Establecer las incidencias de los nuevos planes de formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República

26) Estudiar los talleres e institutos privados de formación artística

27) Describir la actividad ejercida por el Instituto General Electric como plataforma esencial de la aceptación de las últimas tendencias en un medio reacio a recibir novedades demasiado osadas.

28) Determinar las interacciones que existieron entre las diferentes disciplinas artísticas en el medio a lo largo del período.

29) Detectar las razones de la escasa incidencia de las tendencias próximas al realismo socialista y el rechazo a un arte panfletario.

30) Indagar los efectos de estos movimientos en el período del silenciamiento sobre el análisis de la realidad impuesto por la censura dictatorial y el complejo mecanismo de la entrelínea, analizando continuidades y discontinuidades en el discurso.

31) Estudiar las diferencias de las manifestaciones derivadas de la desmaterialización del arte con respecto a otras de la región

32) Analizar el papel de la revistas "underground" (*Los huevos de plata*, 1965-69; *Ovum 10*, 1969 -75) dentro de los círculos alternativos.

33) Describir las actividades gremiales de los artistas en el período,

34) Explorar la tendencia a la formación de colectivos de artistas.

35) Detectar los cambios que se irán produciendo en esas dos décadas en los salones oficiales de arte, galerías privadas y bienales regionales, a la vez que eventuales influencias experimentadas por los becarios uruguayos en los países extranjeros y su aporte al medio local luego de su retorno.

36) Analizar la creciente influencia de los grupos de pintura informalista española, particularmente los de Dau Al Set y El Paso, junto a los contenidos expresionistas re-elaborados por los autores nacionales.

37) Establecer el grado de intercambio de influencias experimentadas por los extranjeros afincados en nuestro territorio.

38) Analizar los aportes locales al happening a través de las acciones de diferentes artistas.

39) Explorar el prestigio del experimentalismo aplicado a las artes visuales.

40) Ilustrar las vertientes del arte que se desarrollaron en el medio con ejemplos de artistas representativos de las mismas, escogiendo sólo unos pocos para analizar algunas de sus obras.

41) Releva el uso de los diferentes soportes, como la tela, la plancha de grabado, la pared, etc., estableciendo cuáles caracterizaron a algunos artistas. Describiendo algunos materiales y técnicas utilizadas por éstos.

V ANTECEDENTES Y FUENTES

En la historiografía del arte uruguayo no figuran publicaciones específicas sobre el tema, con excepción de publicaciones generales que mencionan a artistas de este período, a saber: "Las artes plásticas en el Uruguay" de J.P. Argul, que no llega a cubrir el período en toda la extensión, nos sirve como referencia para los antecedentes y en particular los capítulos XVIII y XXVI que tratan de muchos de los artistas que nos interesan, aunque aplicando un marco teórico que acaba aportando más una lista de nombres que ponderaciones sobre las ideas estéticas adoptadas.

Al igual que la reciente reedición y ampliación de *Historia de la Pintura Uruguaya* de Gabriel Peluffo, que modifica el criterio de Argul y aventura conjeturas de orden estético, pero se extiende apenas hasta 1960, en su tomo II "Representaciones de la Modernidad (1930-1960).

"Las Artes Plásticas en el Uruguay" de García Esteban, se hace referencia a varios de los artistas del momento, pero en una etapa muy inicial de sus actuaciones, cuando se refiere a los más jóvenes, y del mismo autor "Artes plásticas en el Uruguay del siglo XX" rico en reflexiones teóricas pero que apenas menciona en el final los cambios que se produjeron en los lenguajes plásticos que nos convocan.

El Capítulo de la *Enciclopedia Uruguaya* "El Arte Nuevo" de Nelson Di Maggio, se ofrece escuetamente un panorama muy general del arte nacional de la década en que fue publicado. Éste autor recientemente publicó en 2012 su "Diccionario Crítico del Arte Uruguayo" que nos ha servido para confirmar o descartar algunos datos recabados, pero no pretende la profundización sobre corrientes, sino que basa su episteme sobre la personalidad creadora y atisba algunos análisis muy escuetamente.

Hemos recurrido también a *Arte Uruguayo y otros* de Ángel Kalenberg, que contiene la opinión calificada de quien fuera protagonista privilegiado de los nuevos espacios de exposición otorgados a los artistas, y a su vez realizara curadurías fundamentales en el período a estudiar. Algunos de sus artículos nos han sido de utilidad, así como sus otras obras publicadas: *Artes Visuales del Uruguay: de la Piedra a la Computadora* y los fascículos que publicó en el diario *El País*, titulados "Arte Uruguayo: de los Maestros a Nuestros Días".

Hemos manejado igualmente *Plásticos del Uruguay* publicado por bibliotecólogos en 1975. El estudio contiene mayormente datos biográficos y título de obras, aunque hemos hallado algunos errores de información respecto a los datos sobre los artistas.

La artesanía en el Uruguay de C. Arigón et al. nos ha aportado escasa información sobre el fenómeno artesanal aterrizado en el país, ya que abunda en generalidades teóricas y bastante menos en la incidencia de esta especialidad en el proceso creativo del Uruguay.

En cualquiera de estas obras el tratamiento que se le da a la temática le falta desarrollo suficiente y se transforman en lecturas que apuntan a la difusión.

En algunos casos como Argul y García Esteban adolecen de la mencionada perspectiva de tiempo que permita elaborar cierto tipo de juicios sobre los movimientos.

Exceptuando las obras de Arigón y de Peluffo, las demás se refieren a reflexiones contemporáneas a la actuación de los artistas, escritas en los mismos años 60, y se limitan casi a enumerar actores, careciendo - en la mayoría de los casos- de un nivel de profundidad de análisis, por la propia extensión limitada que se le concedió al período, o por falta de perspectiva histórica para juzgar la evolución de las líneas estéticas.

Diferentes fuentes escritas y orales nos han servido para arrojar luz sobre los acontecimientos a estudiar, aunque debido a la ausencia de publicaciones panorámicas específicas, reiteramos que han sido las periodísticas las que nos han aportado los mayores elementos útiles.

Se procuró una sistematización de fuentes a partir de los artículos de prensa existentes en medios como el semanario *Marcha*, la revista *Mundo Uruguayo* o los diarios montevideanos *El País*, *El Día*, *Acción*, *La Mañana*, *El Diario*, *La Tribuna Popular*, *El Plata*, *El Debate*, *Ya*, y *El Bien Público* .

En cuanto a las técnicas de oralidad, elaboramos diferentes cuestionarios tipo, de acuerdo a las diferentes áreas, para entregar a los entrevistados con antelación.

Las décadas que concitan nuestro interés han sido tratadas por historiadores, sociólogos, y psicólogos, pero apenas mencionadas en libros específicos de Historia del Arte, a no ser a través del trabajo individual de algunos artistas en ciertos catálogos o críticas periodísticas.

Precisamente en lo que a la crítica se refiere, apuntaremos a la de profesionales que por su experiencia y capacidad de detección del valor de movimientos e individualidades nos lograron transmitir su impresión contemporánea de forma que consideramos más acertada, a saber: Pablo Mañé Garzón, Celina Rolleri, Ernesto Heine, Luis Camnitzer y Fernando García Esteban en el semanario *Marcha*, Nelson Di Maggio en el diario *Acción* y el semanario *Marcha*, María Freire en el diario *Acción*, María Luisa Torrens desde el diario *El País* y Eduardo Vernazza en los diarios *La Mañana* y *El Diario*.

VI ESTADO ACTUAL DEL CONOCIMIENTO SOBRE EL TEMA

En 1997 el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación organizó unas jornadas llamadas "Aquellos Años '60" donde diferentes protagonistas de la época realizaron ponencias y en las que por la parte artística expusieron los críticos Alfredo Torres y Olga Larnaudie.

El CEIU a su vez ha hecho una acumulación documental y de testimonios orales que se encuentra inédita.

Gerardo Caetano, Juan Rial, José Pedro Rilla, Romeo Pérez, José Luis Castagnola, etc realizaron trabajos de investigación en "El Uruguay de nuestro tiempo 1958-1983" del CLAEH, abarcando diferentes aspectos de la realidad del país, incluyendo los aspectos culturales.

La profesora Esther Ruiz colaboró con un capítulo en el tercer tomo de "Historias de la Vida Privada en el Uruguay"- coordinado por el Profesor José Pedro Barrán- titulado "Ser militantes en los '60" donde se describe el ambiente reinante y posturas diferentes frente al compromiso en un Uruguay con consciencia de vísperas de cambio.

Vania Markarian en su reciente publicación *El 68 Uruguayo. El movimiento estudiantil, entre molotov y música beat* (Montevideo, 2012) persigue algunos objetivos similares, aunque realiza un abordaje con mayor apoyatura política para acercarse a 1968.

Alfredo Alpini realizó una investigación sobre el movimiento contracultural en esos años en la que hace hincapié en la producción de revistas underground.

En el campo de la arquitectura hemos recogido investigaciones realizadas por William Rey Ashfield en su trabajo *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)* y de José Pedro Margenat en sus dos tomos de *Tiempos Modernos*.

Pero una apreciación global sobre la producción artística en el período, como pretende éste trabajo, no se ha realizado hasta el momento. En entrevistas a diferentes críticos se reconoce que esta temática constituye todavía una asignatura pendiente de la historiografía del arte nacional.

VII MARCO TEÓRICO

Cabe señalar la especificidad de la Historia del Arte, que aunque participe de la vocación interdisciplinaria de todas las Ciencias Sociales, posee una base estética y creativa que va más allá de su vertiente histórica. Por lo que nos cabe establecer cierta delimitación de campos a la hora de fijar las coordenadas del perfil de investigación aplicado.

En la función de historiadores del arte nos cabe procurar liberarnos de prejuicios personales y de los valores de nuestra realidad para adaptarnos a los valores de la realidad estudiada, aplicando códigos de desciframiento diferentes en casos que han merecido tratamientos distintos, y hemos aspirado a la mayor objetividad posible, de modo que hemos intentado sofrenar preferencias personales y subjetivas, que restasen valor científico a la investigación.

Nuestra norte ha sido romper el falso tópico de que "todo en arte es subjetivo", sabiendo que la cuestión de valoración cualitativa de las obras es especialmente resbaladiza, en tanto los paradigmas de juicio resultan cambiantes y relativos a la época en cuestión, debido a que con frecuencia presentan una indudable variabilidad y aplicación de acuerdo al objeto de estudio y al enfoque metodológico adoptado al que se refieran. Lo cual no equivale a decir que no existan criterios aceptablemente objetivos y susceptibles de cierta generalización que se hayan podido instrumentar para la labor que nos hemos planteado, sino que permanentemente hemos considerado esa meta.

Partimos de la premisa de que el conocimiento científico es aquel que tiende a la comprensión racional y objetiva de una zona de la realidad, y cada una de éstas requiere un modo específico de ese conocimiento racional.

La orientación que entendemos adecuada es la aspiración de reconstruir la realidad histórica estudiada lo más fiel y objetivamente posible, con el propósito de demostrar que la historia del arte es una disciplina científica, como las otras ciencias humanas y sociales, hecho que no parece estar bien asumido por aquellos sectores de la sociedad que recogen esta idea con recelo y resentimiento, debido no sólo a un concepto restringido de la ciencia, sino a un desconocimiento de lo que es el fenómeno artístico. En particular el estudio de la historia del arte del Uruguay, que no ofrece especialización alguna en el medio, ni cuenta con una cátedra permanente que se imparta en los ámbitos públicos o privados, con excepción de la Historia de la Arquitectura Nacional en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, presenta serias carencias a la hora de realizar trabajos de investigación en éste campo.

En éste, nuestro trabajo, el capítulo de las interpretaciones y valoraciones es el que tal vez pueda conducirnos a mayores subjetividades, particularmente en el arte contemporáneo, cuyas condiciones de producción y de interpretación no son extrapolables al arte de otras épocas. Así como el abordaje del arte local requiere una lectura más atenta que la de la simple epigonalidad al que se le ha pretendido someter.

Concebimos la historia del arte como disciplina autónoma, no como un mero apéndice de la historia general ni de la estética, como frecuentemente se la ha entendido en el medio nacional.

El historiador del arte, si bien debe actuar fundamentalmente como un historiador, debe focalizarse en los hechos artísticos, cuya peculiar naturaleza y dinámica introducen elementos tan específicos, que confieren a la disciplina una marcada personalidad propia.

La Historia del Arte, en tanto que ciencia interdisciplinaria, exige que su objeto de estudio, sus objetivos y sus métodos se nutran de áreas de conocimiento de otras muchas ramas del saber: historia, filosofía, antropología, religión, mitología, etc.

La amplitud y diversidad de conocimientos necesarios pone de manifiesto la importancia y la complejidad de la realidad que se nos plantea como objeto de estudio.

El arte resulta una necesidad social y como consigna Fischer, si fuera algo superfluo y contingente, habría sociedades y épocas históricas en las que no existiría este tipo de producción cultural. Si bien el concepto de "arte" es inexistente en muchas culturas, sus manifestaciones estéticas presentan importantes analogías con lo que se considera "arte" en nuestra tradición cultural occidental, y según ésta categoría nos referiremos en el trabajo.

Creemos asimismo que las profecías posmodernas de la muerte del arte resultan una falacia mayúscula, si se entiende en su acepción más apocalíptica y no como una forma de abordaje del fenómeno artístico que se halle sujeta a los cambios de la contingencia.

El arte no desaparecerá a menos que desaparezca la sociedad. Podrán desaparecer algunas actividades y ser sustituidas por otras, o simplemente perder su función social, del mismo modo que pueden surgir nuevos lenguajes artísticos a partir de ciertos descubrimientos técnicos, de los que hay abundantes ejemplos en los últimos 150 años (fotografía, cartel, cómic, cine, arte digital, etc.). Puede haber desapariciones o innovaciones parciales, pero todo parece indicar que la historia del arte continuará siempre y cuando continúe la historia.

Estas puntualizaciones se vuelven necesarias si tenemos en cuenta que la disciplina en sí, cuenta con pocos especialistas en el Uruguay, situándose principalmente como auxiliar de la Historia, y alimentándola con el aporte de críticos, historiadores, artistas plásticos, arquitectos, que careciendo de una formación especializada, se han interesado por la investigación en tanto autodidactas.

Nuestro interés como integrantes de la Cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación es que con el nuevo plan que se implementará en breve se incorpore a esa casa de estudios un programa permanente de Historia del Arte Uruguayo.

En lo que a los métodos de aproximación al hecho artístico hemos considerado diferentes enfoques que nos han servido para establecer una suerte de marco teórico.

El método biográfico, es decir el que aporta datos relevantes de la vida de los artistas a través de la evaluación de sus experiencias vitales que se conisgan relacionar con su producción.

H. Taine en su *Filosofía del arte* (1865) manifiesta que para la comprensión de una obra es imprescindible estudiarla en relación con su momento histórico, por lo cual tendremos en cuenta el contexto en que desarrollaron los movimientos artísticos que nos interesa investigar, así como las obras y sus aspectos formales.

Consideramos asimismo de gran importancia el estudio de los valores formales sin disociarlos de su función, condicionada por las circunstancias históricas. En lo que a los aspectos formales se refiere, debemos consignar las nuevas técnicas y los nuevos materiales empleados. Las cualidades estéticas y estilísticas - en exclusiva - resultan una limitación analítica, ya que no es posible comprender y explicar de modo global la naturaleza y función de la obra de arte, sus propias formas, sus significados, ni su evolución histórica por la mera enumeración de las mismas, aunque siempre las consideraremos dentro de nuestro objeto de estudio.

La iconología, cuyo principal objetivo es indagar en el significado de las imágenes, a las cuales considera como documentos de una cultura, interesándose por los temas y sus contenidos, no es precisamente el método que mejor se adapta al arte contemporáneo, pero no lo descartaremos para obras o autores puntuales en la que resulte pertinente.¹⁵

Abordamos también aproximaciones psicológicas, la psicología del arte considera la obra de arte básicamente como un reflejo del carácter y del espíritu del artista y de sus circunstancias personales, siguiendo fundamentalmente ideas de Huyghe, reflejadas en obras monográficas de autores.¹⁶

Hemos hallado poco objeto de estudio que merezca la aplicabilidad del psicoanálisis, en particular algunas relacionadas con la surrealidad en la que aventuramos algunas interpretaciones en la que se puede detectar cierta influencia del mismo.

Incurrimos en algunas aproximaciones de la percepción visual basándonos en la psicología de la Gestalt en cuanto a juzgar ciertas composiciones desde el punto de vista más formal, próximas a la geometría y el op.

Siguiendo el principio de no descartar ninguna de las vertientes que nos pudiesen aportar elementos de juicio para las obras y tendencias que nos ocupan.

También nos ha servido como herramienta metodológica crucial la sociología del arte, al permitirnos interrelacionar fenómenos que pertenecen a diversos niveles de la realidad social: hechos económicos, políticos, culturales, etc., e incursionar en el campo del proceso de producción, distribución y recepción de las obras de arte (proceso en el que actúan los marchantes, galerías, críticos y coleccionistas).

Reviste especial interés el cliente que encarga la obra y la ideología del grupo social al que pertenece. En la sociología del arte se pueden detectar enfoques

¹⁵Panofsky es el historiador del arte paradigmático de esta corriente y es el que establece en *El Significado en las Artes Visuales* (Alianza, Madrid, 1979) en el capítulo "Iconografía e Iconología : Introducción al estudio del arte del Renacimiento, en el cual ilustra con ejemplos como "El nacimiento de Venus" de Botticelli (1482) tres pasos o niveles a seguir: preiconográfico, iconográfico e iconológico. Esto no se trata de un corsé fijo, pues ni el propio Panofsky lo sigue al pie de la letra, pero sí lo consideramos una herramienta metodológica que se puede flexibilizar y con la que podemos contar como auxiliar.

¹⁶ Ejemplos de ello lo constituyen *Van Gogh* o *Gauguin*, editadas en castellano por Daimón (Madrid) en 1966

explícitamente marxistas y otros que no lo son, pero la ideología marxista es la más frecuente entre los sociólogos del arte a los que pudimos recurrir.

Este punto de vista también se ha aplicado a la estética (Plejanov, Lukács, Fischer, Della Volpe, Morawsky) y a la historia del arte (Antal, Kligender, Hauser, Hadjinicolaou). En relación a la historia del arte, el enfoque marxista destaca sobre todo los factores materiales e ideológicos que condicionan la producción, configuración y evolución de las obras de arte a lo largo de la historia, lo que nos resultó de vital importancia, aunque a raíz del reduccionismo interpretativo que nos ofrecen, hemos estimado su aplicabilidad sólo para contados casos relacionados con arte y política.

La lingüística nos asistió igualmente con elementos para el análisis, a través del estructuralismo, posestructuralismo y la semiótica.

El estructuralismo, en la medida que parte de la base de que ciertas realidades forman un conjunto estructurado, y que conociendo los elementos y la organización de los mismos, se puede llegar a conocer la naturaleza y funcionamiento de la realidad estudiada, nos ha permitido establecer ciertas relaciones entre elementos constitutivos de algunas obras que fundamentalmente se relacionan en nuestro trabajo con el conceptualismo.

Hemos intentado localizar esas reglas no aparentes- con la correspondiente dificultad para hallarlas- a partir de las cuales se explican ciertos aspectos, es decir, que para el desciframiento de ciertas obras, hemos intentado explorar las posibles reglas que hicieran inteligible el fenómeno estudiado.

El método estructuralista que fue originalmente aplicado por Eco a los fenómenos de comunicación artística, en general sufre de cierta rigidez y esquematismo para poder adaptarse y explicar de manera adecuada realidades dinámicas y complejas, aunque nos interesa para el análisis comparativo de reglas de organización y funcionamiento de determinadas realidades.

Por más crítica que se le haya realizado a la semiótica por trasponer el modelo de análisis lingüístico al arte en general, nos resulta importante analizar las obras a partir de sus respectivas relaciones internas.

En cuanto a las relaciones establecidas entre centro-periferia, nos ha resultado de suma utilidad las corrientes antropológicas vinculadas con la transferencias culturales que florecieron en la mitad de la década de 1980, basadas en las investigaciones de Michel Espagne y Michael Werner, particularmente referidas a las relaciones culturales franco-alemanas¹⁷. Del mismo modo nos hemos servido de conceptos como el hibridismo elaborados por Néstor García Canclini¹⁸, la noción de Peter Burke¹⁹ en cuanto a intercambios culturales en ese proceso interconectado, así como también hemos tenido en cuenta estimaciones sobre cultura e imperialismo llevadas a cabo por Edward Said²⁰.

¹⁷ ESPAGNE, MICHEL, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, París, 1999.

¹⁸ GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Sobre Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

¹⁹ BURKE, PETER, *Hibridismo Cultural*, Akal, Madrid, 2010.

²⁰ SAID, EDWARD, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1993

En el entendido que los intercambios culturales que se producen entre centro y periferia son caminos bidireccionales, originando modificaciones recíprocas, resemántizándose y generando nuevas ideas y producciones originales a partir de las reelaboraciones, hemos procurado revisar algunos conceptos relacionados con la mera imposición unilateral desde la metrópoli. La proyección del pasado en el presente a través de prácticas, valores, significados y resignificados, nos proporcionaron enfoques que traspasan las meras relaciones de poder de colonizador sobre el colonizado, para transformarse en relaciones de influencia recíproca, aunque no hayamos dejado de considerar sus asimetrías.

El criterio de “histoire croisée”, elaborado por Michael Werner²¹ nos ha brindado pautas con las que hemos conseguido problematizar la interacción entre actores del Primer y Tercer Mundo, en cuanto a trashumancia cultural que se produjo entre Uruguay y los centros decisores como un fenómeno de porosidad.

La globalización y sus contaminaciones nos sirvieron para acercarnos al fenómeno de las identidades, la redefinición de la conciencia de lo propio y la otredad, en referencia a los estudios llevados a cabo por el discurso poscolonialista, con conceptos de liberación y búsqueda de autonomía.

Nos hemos visto de ésta manera obligados a repensar conceptos de lugar, territorio, identidad nacional, herramientas de socialización, que incidieron sobre los productores del arte, los mediadores, los receptores y los legitimadores, en un espacio de fluidez en las relaciones interculturales.

La transculturalidad desde la posmodernidad, y los conceptos más lábiles que analiza Bauman en su *Modernidad Líquida*, nos permitió contrastar imaginarios del período a estudiar con el fin de establecer diferencias con la actualidad

Debimos situarnos en definiciones de cultura como una construcción social de prácticas, representaciones, lugares, costumbres de una sociedad específica, y las formas arraigadas que otorgan un sentido social compartido en la forma de elaborar cosmovisiones, para descubrir las continuidades y discontinuidades con el presente

En lo que a heurística se refiere, nos basamos en documentación de hemeroteca de la Biblioteca Nacional, el archivo de prensa del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), particularmente las críticas artísticas de los periódicos mencionados y sus suplementos culturales, debido a la gravitación de sus críticos en la formación de opinión general sobre las corrientes artísticas que ofrecieron mayor pregnancia en el Uruguay, para utilizar un término caro a Louis Marin.

Los catálogos y fichas de artistas que conserva la biblioteca del MNAV han significado asimismo insumos altamente esclarecedores.

Recurrimos a fuentes literarias de la generación beat, películas que influyeron sobre la mentalidad, fuentes historiográficas que describían los acontecimientos políticos y la situación del momento, documentos escritos que revelaron las posiciones estéticas, monografías sobre autores aparecidas en la prensa del período, cartas abiertas, manifiestos artísticos que se pronunciaron sobre diversos temas, y como hemos expresado anteriormente, entrevistas a los protagonistas del quehacer artístico,

²¹ WERNER MICHAEL, ZIMMERMANN, BÉNÉDICTE, *De la comparaison a l'Histoire Croisée*, Seuil, París, 2004.

catálogos de salones nacionales, bienales nacionales e internacionales, catálogos de exposiciones, y hechos culturales que puedan haber influido en la producción artística..

Por lo expuesto más arriba creímos imprescindible estudiar los fenómenos culturales que se desarrollaron en esas circunstancias históricas y analizar los valores estéticos presentes en las diversas técnicas artísticas, que no sólo se refiriesen a las llamadas artes plásticas y la arquitectura, sino a las del espectáculo, debido a que éstas afectan al fenómeno del happening y la performance.

Fue preciso definir en nuestra investigación ciertos conceptos aplicados para el período, como el de contracultura, que nos permitió determinar si en algunos aspectos no se aprovechaba meramente la debilidad preexistente en el discurso oficial, con el fin de hegemonizar los espacios culturales con un discurso de contestación, que en definitiva ya estaba presente en todo el corpus social.

El movimiento contestatario que se desarrolló en esas dos décadas presentó características particulares por sus debilidades teóricas, errores ideológicos y posiciones confusas, que creemos producto de la ignorancia del acontecer histórico y de la voluntad de permanecer al margen de una sociedad, que a la postre, termina integrándolos por falta de claridad ideológica.

En el caso de los sectores más puramente marxistas se vislumbra una mayor coherencia con las premisas trazadas y por la propia estructura rígida de los partidos que los agrupaban, este fenómeno los dotaba de una mayor organización, y con modelos más claros, que se ubicaban en el bloque socialista internacional del momento, aunque con ciertos matices que debieron zanjar para ser más aceptables en el ámbito local.

Para muchos actores culturales, fuera de proyectos bien definidos, éste disenso con lo establecido, significó una cuestión personal, y resultó un importante motor de motivación que satisficiera la necesidad de sentirse vivos y en actitud de lucha, como el medio exigía en su momento.

El final, que desemboca en la dictadura militar, implicó la caída en un profundo sentimiento de frustración y desilusión, al ver que si bien quedaron encendidos algunos focos de resistencia, la mayoría de la población se vio silenciada o demostró cierta apatía para conjurar el miedo que perpetraba el régimen autoritario.

Desde el "insilio", como se le ha llamado al grupo opositor al gobierno desde dentro, de una manera asordinada, se vivieron con cierto ardor y entusiasmo, los sueños de las futuras posibilidades de libertad que podrían cristalizarse en el momento que se recuperase la democracia.

Lo mismo sucedió con los movimientos que desde el extranjero, intentaron llamar la atención sobre la situación uruguaya.²²

Los movimientos contraculturales de las dos décadas a estudiar pasaron por la historia de la cultura contemporánea dejando hondas huellas. Se trató de un cambio

²²La política de asesinato de líderes que podían ofrecer alguna reapertura, como los de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz en Buenos Aires, el exilio de Wilson Ferreira Aldunate, o el encarcelamiento del Gral. Liber Seregni, trajeron espesos aires pesimistas sobre ese futuro promisorio.

importante, de una explosión incontrolada de posiciones idealistas, casi románticas, y voluntaristas.

Para algunos significa la última referencia de disenso activo, y por ende se suelen extraer conclusiones pesimistas sobre la posibilidad de cambiar el *statu quo* actual en la era de la globalización, razón por la cual se ven esas décadas a través de una lente que percibe el momento como un período de anticonvencionalismo, que lo convierte en acreedor de sentimientos nostálgicos de la utopía perdida.

En una visión histórica más amplia, podemos afirmar que resultó un período de actividad contestataria desde diferentes ángulos, que se vivió con excesivo triunfalismo, a veces dotado de un dogmatismo que dejó pocos márgenes para asimilar el posterior vacío o realizar alguna autocrítica.

Reconocemos que muchos planteos han estado cargados de superficialidad, y es bueno analizarlos más profundamente, pues la divulgación de esa forma conduciría a estrategias erráticas. Se torna impostergable ofrecer claves importantes para la problematización que redunde en un mejor análisis de nuestra realidad actual y el origen de ciertos parámetros culturales.

Evitamos enfoques de tipo hegeliano para analizar el período de estos veinte años, en la medida que no coincidimos con la afirmación de que haya habido una evolución de tipo biológico, en una suerte de camino de nacimiento hacia la decadencia al estilo D'Ors, que bien podría haberse desprendido del retroceso de libertades que significó la dictadura.

Más bien podría interpretarse como extremo opuesto el periodo de oro que se generó a mediados de los años sesenta, con una actividad pico al final de esa década, que posteriormente muestra su declive hacia la consolidación del gobierno autoritario.

En lo que se refiere a los autores que guiaron nuestra metodología, y que hemos mencionado anteriormente, nos interesa extendernos en algunas puntualizaciones aclaratorias. Excluimos el paradigma de la genialidad, aunque procuramos una evaluación de la calidad de las obras de acuerdo a ciertos parámetros culturales en las que pretendieron gravitar.

Admitimos cierta influencia del esquema estilístico, aunque hayamos intentado rehuir de las rigideces formalistas que pudieran utilizar Wölfflin (1864-1945)²³ o Focillon (1881-1943)²⁴ en su momento, a pesar de que comúnmente se las haya aplicado a diferentes épocas de la Historia del Arte.

En varias oportunidades, como podría referirse al caso del Informalismo, con su veta de abstracción, se ha recurrido a herramientas que fueron básicamente implementadas por el formalismo.

Empleamos igualmente métodos que se aproximan a Vasari²⁵ en la consideración de la personalidad creadora, sin fijarnos metas deterministas al respecto, y sin atender la lógica del genio aislado que opera en su discurso.

²³ WOLFFLIN, HEINRICH, *Renacimiento y Barroco*, Paidós Ibérica, Madrid, 1986.

²⁴ FOCILLON, HENRI, *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983.

²⁵ VASARI, GIORGIO, *La vida de los más excelentes arquitectos pintores y escultores: De Cimabue hasta nuestros días*, Tecnos, Madrid, 1983

La búsqueda de documentación realizada podría encuadrarse en el empirismo iniciado en el siglo XIX en cuanto a la aplicación del método inductivo para aproximarnos al fenómeno artístico.

Consultamos a galeristas como Enrique Gómez y Quela Rovira, en relación a sus opiniones técnicas y experticia respecto al termómetro que medía el éxito de ciertas vertientes, así como el de autenticación de algunas obras, siguiendo las ideas al respecto que manejaba Giovanni Morelli (1816-1891)²⁶, con el fin de establecer precisiones en relación a ciertos autores.

Hemos mencionado ya la importancia de la historia cultural que se plantean Burckhardt²⁷ o Riegl²⁸, términos como “espíritu del tiempo” (Zeitgeist), el cual ha dominado diferentes reflexiones que se llevan a cabo en este trabajo.

Otro faro que hemos tenido en cuenta ha sido la metodología de Paul Frankl (1889-1963)²⁹ y Gombrich (1909-2001)³⁰ en el entendido que el arte refleja cierta sociedad, y sobre él influye la filosofía, religión y política, razón por la cual el arte lo vinculamos directamente con la historia de las ideas.

El punto de partida de Roger Fry³¹ en lo que a concepto de ruptura se refiere, aunque él lo aplique a los albores de la modernidad, nos ha permitido simplemente entenderlo como pivote de cambio, no en la extensión más formalista de su teoría.

Como ya hemos expresado, la combinación entre lo estilístico e iconográfico de Panofsky nos ha guiado en el análisis de pocas obras, pero no podíamos dejarla tampoco fuera de consideración.

En lo que se refiere a la función social del arte hemos contado con la ayuda del enfoque de Arnold Hauser (1892-1978)³² en la medida que contribuye a comprender el contexto de la producción en relación con las ideologías.

El estudio del “campo artístico” desarrollado por Bourdieu³³ en su aplicación sociológica determinó asimismo diversos enfoques del trabajo.

Las corrientes estructuralistas y posestructuralistas de origen francés, en las que se ha cuestionado la relevancia del autor o manejado el concepto de deconstrucción a la hora de la interpretación, son por demás importantes para su aplicación en relación a obras concretas en las que nos hemos detenido a analizar, y en las cuales hemos arriesgado cierta recreación interpretativa de cuño propio, como puede haber sucedido en obras de Testoni.

El uso de la semiótica- para desentrañar algunas de las imágenes con las que nos hemos cruzado - ha significado una herramienta determinante para obtener resultados que consideramos aceptables para el desciframiento hermenéutico planteado.

²⁶ MORELLI, GIOVANNI, *Della Pittura Italiana Studii storico critici*, Galería Doria Pamphili, Roma, 1897.

²⁷ BURCKHARDT, JACOB, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid, 2004.

²⁸ RIEGL, ALOIS, *Historical Grammar of the Visual Arts*, MIT, Boston, 2003.

²⁹ FRANKL, PAUL, *Gothic Architecture*, Pelican History of Art, Harmondsworth, Londres, 1962.

³⁰ GOMBRICH, ERNST, *Los usos de las imágenes: Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, 1983.

³¹ FRY, ROGER, *Cézanne, A Study of his Development*, Londres, 1927.

³² HAUSER, ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Labor, Barcelona, 1983.

³³ BOURDIEU, PIERRE, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, Buenos Aires, 2002.

En referencia a algunos autores nos ha servido el análisis del discurso concebido por Foucault en nuestro afán de interpretar las palabras de los artistas en las entrevistas que elegimos entre los materiales hallados.

Los estudios poscoloniales nos han dado igualmente pautas para determinar algunos aspectos relacionados con la identidad latinoamericana en relación a los centros metropolitanos de producción artística.

En suma, el rigor y sistematización que debe dominar la historia del arte nos conduce a la aplicación de ciertos aspectos metodológicos, que no necesariamente son iguales en todos los planteamientos.

Proponemos un enfoque amplio dentro de los métodos mencionados, que nos hemos propuesto utilizar para historiar y analizar las corrientes y las obras de arte, debido a que opinamos que ninguno de ellos se halla libre de limitaciones e insuficiencias; ninguno abarca ni agota la complejidad y diversidad de aspectos inherentes y derivados de las manifestaciones artísticas, y todos ellos están ligados a unas particulares condiciones socioculturales, sometidos a los cambios de estas condiciones. Por tanto hallamos en cada uno un valor que debe relativizarse, imposibilitando su utilización como herramientas únicas.

Partimos de la base de que la historia del arte debe buscar una explicación lo más global, y completa posible, en relación a la producción y los procesos artísticos.

Para ello, se hace perentoria una aproximación interdisciplinar, integrando contenidos y puntos de vista diversos, que propendan a mostrar en las corrientes y en las obras obtenidas, toda su riqueza y complejidad.

VIII HIPÓTESIS

La producción cultural uruguaya se desarrolló - en ambas décadas de estudio - a través de innumerables polémicas sobre el papel del artista en esa "inminente revolución" cultural y política que se hallaba en gestación. La certeza de que la creación artística no debía ponerse al servicio del esnobismo y la frivolidad, constituyó la tónica dominante en muchos de estos debates.

No todos los sectores, sin embargo, entendieron que el papel del artista debía acercarse a la postura de Brecht, respecto a operar sobre la conciencia crítica sobre el mundo que les ha tocado vivir, y por ende, concibieron la autonomía del arte respecto a la sociedad en la posición más próxima a la que podía sostener Clement Greenberg, respecto al formalismo interpretativo.

La situación secundaria asignada al artista y al arte en ese proceso de cambio social es lo que ha provocado la carencia actual de estudios formales en Historia del Arte en nuestros medios académicos.

Los enormes "agujeros negros" que se visualizan en esta disciplina en nuestro país, reflejan el escaso interés que han despertado las manifestaciones artísticas tanto en esos medios como en los canales oficiales de transmisión de la cultura.

Nos interesó establecer las causas conducentes al hecho de que en el período abordado se produjera una extraordinaria avidez por aprender de los maestros, de las polémicas entre creadores y críticos, en un momento donde no existía la concepción de que el conocimiento era aprehensible a través de las autopistas de la información cibernética, sino a través de la transmisión directa.

Sin computadoras ni globalización, como lo hemos expresado en la fundamentación, el Uruguay contaba con contactos internacionales muchos más valiosos que en la actualidad, léase el Instituto Di Tella en Buenos Aires que nos proveía de visitantes invitados de primer orden, así como el padrinazgo del profesor argentino e historiador del arte, Jorge Romero Brest, que nos conectaba con muchos de los productores artísticos del Río de la Plata y el extranjero. Su personalidad, podemos afirmar que llena parcialmente el espacio de imagen de culto que deja la muerte de Torres García a finales de la década de 1940.

Otro punto que encontramos interesante indagar fue el desmedido afán de trascendencia que se planteaba esa época, la cual producía una visión bastante esquemática de los modelos válidos, como sucedía asimismo en el campo político. Es significativa la facilidad con la que se produjo el etiquetado de los artistas que se adscribían a las tendencias en pugna.

Uno de los puntos importantes radica en la división tajante y trasnochada entre "figurativos" y "abstractos", que en realidad no se correspondía directamente con esas denominaciones.

La admiración o denostación de ciertos modelos consagrados no resultó, sin embargo, ser privativa de estas décadas. Ni siquiera la diferenciación con los modelos centrales, ya que desde Figari se planteaba una identidad autóctona. Y así cuando se procuraron estéticas derivativas, como el impresionismo, se buscaron escenarios locales que le imprimieron un matiz de diferencia, como sucedió con los paisajes de

pintores como Blanes Viale o Beretta, en ellos vemos claramente la reelaboración local de una corriente importada.

Nos interesó, especialmente, establecer las relaciones entre la mayor atención a la actividad artística y el acercamiento a todos los sectores de la población con el propósito de conseguir una mayor aceptación de lo nuevo.

Se produce un claro acercamiento a la abstracción como paradigma de esta novedad y a tendencias que se vinculan con la desmaterialización del arte a través de la acción, cuando se avanza hacia la década de 1970.

Los debates que se generaron en el medio a partir de las innovaciones, se desplegaron desde diferentes ángulos, por un lado, los que las entendieron como una aberración hacia el canon, y por otro, como destemplada evasión esnobista frente a las exigencias de compromiso social de los intelectuales respecto a la contingencia de los tiempos.

Para algunos de ellos, el artista plástico se encontraba más aislado de la realidad circundante que el escritor, por lo cual existía una mayor tolerancia sobre su conducta que se les ocurría a algunos como menos volcada a reflejar la coyuntura y más próxima a la tesis del "arte por el arte".

Debemos tener en cuenta la difusión limitada de la obra de estos artistas plásticos, razón por la cual no resultaba tan esencial su actividad, como sí lo conformaba la literatura y la música.

Igualmente en lo que al cartelismo y muralismo se refiere, la participación de los artistas debía cumplir un papel diferente al artista que se presentaba a un salón nacional, municipal o bienal internacional.

La lectura que corresponde a estas circunstancias se relaciona con las visiones elitistas o populares del papel del arte en la sociedad.³⁴

En lo privado, muchos autores trabajaron desde sus talleres, y desde ellos levantaron banderas en contra de la oficialidad, así como otros apoyaron denodadamente el *statu quo*.

Reivindicando el papel autonómico del arte, se desacataban medidas gremiales, participando en exposiciones boicoteadas, debido a que no les interesaba la postura militante de muchos de sus colegas.

La situación uruguaya ofrece algunas particularidades, pero no deja de hallarse inmersa dentro de una realidad latinoamericana que ofrece aristas comunes a las de sus vecinos.

La mentada internacionalización del arte condujo a diversos creadores a producir comúnmente de acuerdo a las corrientes internacionales que se desarrollaron en los países occidentales.

Las ideas de experimentación, sensibilización y efecto esclarecedor del arte dominan el panorama general.

³⁴En ámbitos como el de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se insistía en el total compromiso y el acercamiento a la gente en experiencias como las pintadas murales en el Barrio Reus al Sur y en ventas populares de los productos de la Escuela en la Explanada de la Universidad.

De acuerdo al tamaño y peso cultural que el país podía tener el concierto mundial debemos admitir que su producción artística se puede catalogar de fecunda y variada.

Demuestra una estrecha conexión con los centros de producción mundial en sus intercambios.

Le dedicamos especial atención al Informalismo, porque pensamos que es la primera brecha abierta hacia la aceptación de ciertos presupuestos que va a establecer la contemporaneidad, el movimiento que podía haber generado mayores resistencias, acaba pasando la prueba de la aceptabilidad de forma razonablemente exitosa para la época y el espíritu más conservador de cierta crítica tradicional.

Las apuestas que realiza el país para conferirle un nicho de destaque al fenómeno artístico no es quizás lo suficientemente valorada por los actores, pero en cuanto a participación en eventos internacionales y la recepción de muestras y jurados de excelente nivel demuestran que se intensificó la actividad artística en el período.

El Estado no se podrá erigir como único articulador del arte, ya que sobresale la actuación de los privados con el propósito de patrocinar ese campo.

CAPÍTULO 1

LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL SUBCONTINENTE AMERICANO EN UN MUNDO BIPOLAR

“Aún en la literatura y en el arte, nadie que se proponga ser original va a ser original; mientras que si simplemente tratas de contar la verdad (sin importarte un bledo cuántas veces se haya contado antes), nueve veces sobre diez, te convertirás en original sin haberlo notado”.

C. S. Lewis.

Las manifestaciones artísticas desarrolladas en el Uruguay entre 1955 y 1975 transitaron por diferentes caminos en los que se podría definir como escenarios en disputa, basculando entre dos posiciones: 1) la aceptación de una forma artística que se ubicara en consonancia con el panorama artístico internacional, mayormente proveniente de los centros difusores occidentales: Europa y EE.UU., a los que puede agregarse la región más cercana: Argentina y Brasil y 2) las vertientes más conservadoras, que partían de una visión del arte más próxima a la estética romántica e impresionista del siglo XIX, aunque aceptando la consagración de la ruptura cubista y geométrica.

En el ámbito pictórico, éste “establishment” tradicionalista, podía permitirse al máximo llegar a consentir la mancha y la pincelada suelta del impresionismo y post impresionismo, las deformaciones de la imagen poscubista y cierta abstracción geométrica, pero se hallaba muy poco dispuesto a admitir los caminos que se habían abierto al arte desde la segunda posguerra.

En lo que a arquitectura se refiere, la modernidad había ganado su espacio con una marcada impronta racionalista y en línea con el Estilo Internacional, tanto en los ámbitos públicos como en los privados, procurando una integración con las artes plásticas en lo que a la decoración de edificios públicos y privados se refiere.

La escultura moderna logrará filtrarse más tímidamente en la estatuaria urbana y la conmemoración, en un país que prestó casi siempre culto fiel a la solemnidad, en el cual no se detectó un apartamiento sustancial de los convencionalismos neoclásicos, aunque se vislumbraron ciertas concesiones a la experimentación formal iniciada por Rodin en sus superficies delicuescentes.

La irrupción del detritus en escultura resultó más tardía, con importantes diferencias entre el material exhibido en galerías y salones, en relación con los artefactos adquirido por el Estado para ocupar el espacio del ornato público.

La pintura en el momento inicial se deslizará sobre discusiones en torno al debate Figuración versus Abstracción durante la década de 1950, mientras que en la siguiente, se le franqueará el paso a corrientes que incursionaron en el informalismo y a otras que abogaban por la recién nacida desmaterialización propugnada por las acciones.

El año de 1975 representa un quiebre en el estado de la cuestión de la cultura, en la medida que en el año siguiente se producirá un choque frontal hacia ella, promoviendo una eliminación radical de cualquier foco de sospecha opositora en todos los ámbitos relacionados con la educación y la intelectualidad.

En las manifestaciones artísticas, sin embargo, ya se perciben aceptaciones provenientes de la modernidad que no ofrecerán una marcha atrás, aunque en sí, la dictadura preferirá realizar monumentos de orden abstracto con el fin de decorar el paisaje urbano, a pesar de su consabida valorización mayor del típico monumento celebratorio patriótico de carácter figurativo y ampuloso, que tampoco estuvo ausente en el panorama urbano.

Algunos artículos periodísticos aparecidos en la mitad del período resumen de forma elocuente la percepción de algunos intelectuales, que a través del semanario montevideano *Marcha*, nos informaban en cuanto a cómo se veía el Uruguay en el contexto latinoamericano.

En la edición del 5 de enero de 1964 de ese semanario, se clarifica la postura de los sectores de izquierda en relación a las expectativas y necesidades de cambio en la realidad del país.

En particular referido a las dificultades idiosincráticas para operar cambios en la realidad, si consideramos la inclinación reinante hacia la moderación y su confianza en el respaldo brindado por el Estado³⁵.

El cronista del semanario *Marcha* ilustra una visión del país que coincidía con bastantes sectores de la izquierda respecto a los cambios que se tornaban urgentes con el fin de propiciar una nueva sociedad uruguaya.

En ese mismo periódico en la edición del 5 de junio de 1964 se aclaraban aún más puntos de la plataforma de modificaciones que se debían operar en la realidad del país.

Desde el singular sistema de gobierno colegiado que subsistía en el Uruguay, el cual obligaba a la negociación con la oposición, hasta aspectos más vinculados con lo idiosincrático.

Se transita por la crítica al sistema educativo gratuito, una controversia que difícilmente admitiría discusión al final de la década de 1960, o incluso en nuestros días³⁶.

Esa radiografía que pretende el periodista continúa en varios artículos del semanario, como “Nuestra población rural” en la que se da cuenta de las raíces de muchos de los males del momento, ancladas en el pasado colonial³⁷.

Diversos medios de comunicación describían ese Uruguay de las dos décadas que nos interesan definir, en particular en un artículo del mencionado semanario *Marcha* que nos brinda detalles sobre los bienes de consumo y la población de 1,2 millones de habitantes que albergaba la capital.³⁸

³⁵Ver Anexos (41) “¿A qué destino estamos llamados?”, *Marcha*, 5/1/64, págs. 11, 12, 13.

³⁶Ver Anexos (40) “Racionalización institucional para el desarrollo”, *Marcha*, 5/6/64 pp. 14 y 15.

³⁷Ver Anexos (42) “Nuestra población rural”, *Marcha*, 5/6/64.

³⁸“Los medios de comunicación en los próximos 25 años”, *Marcha*, 5 de junio de 1964, páginas 26 y 27.
“/.../ Nos impresionó en este aspecto la observación de un aviador, actualmente retirado, porque notó que la enorme pavimentación de calles realizada en la década del 20, prácticamente en el campo, se fue rellenando de viviendas en forma tal que dudaba de la exactitud del último censo /.../ La población de Montevideo, que en 1942 era de 745.000 debe ser mucho más de los 1.200.000 del último censo 1963. /.../ En 1944 había unos 26.000 automotores (1 por cada 30 habitantes) y en 1955 llegamos a 64.000 (1

El contexto latinoamericano se hallaba en plena efervescencia política y todos los cambios anunciados y propiciados se pueden leer desde la expectativa de una atmósfera pre- revolucionaria.

Se debe a ésta precisa razón que la potencia del norte temiese la diseminación de una revolución continental, que emulara a la cubana, y se esparciera en dominó por todo el territorio. Con el fin de evitar esta desgraciada circunstancia para los Estados Unidos se procuró ofrecer una ayuda que se canalizase hacia toda la región a través de la Alianza para el Progreso³⁹. La asistencia significó en la realidad una cantidad muy inferior a la prodigada por esa misma potencia al continente europeo durante la posguerra, pero sirvió para publicitar las buenas intenciones del gigante norteamericano sobre el desarrollo en el subcontinente.

El intercambio norteamericano con el Sur resultó excesivamente asimétrico, al punto que Kubitschek -desde Brasil- solicitaba un verdadero Plan Marshall para Latinoamérica, que nunca se logró concretar durante el predominio de la Alianza.

Dentro de esta coyuntura política la OEA, el BID y la CEPAL debían instrumentar los 20.000 millones de dólares que EE.UU. estaba dispuesto a ofrecer a sus aliados latinoamericanos, con el propósito de evitar una revolución de tipo marxista al estilo de la cubana, que muchos sectores regionales percibían como inevitable si no se intervenía oportunamente.

La crisis de los misiles de 1962 encendió una señal de alarma respecto a la posible expansión revolucionaria con asistencia soviética, inmiscuyendo a América Latina más activamente en una Guerra Fría que en sí ya demostraba picos de elevación de la temperatura ambiente.

En lo que al arte se refiere, el régimen cubano sin embargo demostró mucho mayor apertura que su par soviético, apenas desestalinizado. No se planteaba Castro un estilo oficial revolucionario, aunque simpatizara con el realismo socialista.

Tan es así que muchos de los carteles de la Cuba sesentista ofrecían múltiples concordancias estéticas con el pop norteamericano, aunque con temática muy diversa.

La impronta del realismo socialista convivirá en la isla caribeña con otras vertientes rechazadas desde Moscú, como el Pop Art o la abstracción.

El artista latinoamericano de izquierda se sentía identificado con un arte que defendiera la revolución cubana, así como cualquier tipo de manifestación de estética popular que expresara oposición a la guerra de Vietnam, y demostró hallarse más próximo a la flexibilidad cubana, que a la rigidez soviética.

cada 15 habitantes). La crisis económica de los últimos años ha reducido este crecimiento, pero en 1964 podemos estimar que pasamos los 70.000 /.../". Las interpretaciones históricas se hallan al servicio del análisis del neocolonialismo iniciado por el Imperio Británico, y en la segunda mitad del siglo XX el poder ejercido por la nueva potencia imperante: EE.UU.

³⁹Una especie de Plan Marshall, a través del cual EE.UU. invertiría 20 mil millones de dólares en la década de 1960 para América Latina. Se definió la estrategia en la Conferencia de Punta del Este (Uruguay) en 1961, en la que hasta ese momento participó Cuba, representada por Ernesto "Che" Guevara. El plan se extendió hasta 1970 y fue catalogado como un modo de injerencia en la región durante la Guerra Fría.

Desde EE. UU. Robert Wool en la presentación de la exposición "Magnet: New York" de setiembre de 1964 declaraba que Fidel Castro les había hecho prestar más atención al Sur⁴⁰.

Como todo imperio en la historia, EE.UU. sintió que además de defender sus intereses estratégicos en el continente, se encontraba investido de una misión civilizadora que debía cumplir cabalmente, dirigida a la transmisión de los valores capitalistas americanos como opuestos a los valores del marxismo soviético.

La idea subyacente en la política norteamericana hacia Latinoamérica se basaba en el hecho que con la modernización de la economía capitalista en el subcontinente, se arribaría a una prosperidad que lograrse evitar la expansión comunista provocada por la pobreza y la desigualdad reinantes. No veían desde Washington ninguna relación de causalidad entre un aspecto y el otro.

Se tornaba imprescindible entonces una política cultural que neutralizase la simpatía de los intelectuales latinoamericanos por el marxismo revolucionario y el Estado soviético.

Las actividades culturales de la década no pueden jamás separarse de las políticas culturales del mundo bipolar de la Guerra Fría, según analiza de forma exhaustiva en su ensayo Frances Stonor Saunders titulado *La CIA y la Guerra Fría Cultural*.

En lo que al arte se refiere Philip Dodd alegaba que la CIA había sido el mejor crítico de la época. Donald Jameson, de la agencia, había llegado a afirmar respecto al arte que se producía en los EE. UU: " nos dimos cuenta que era el arte que menos tenía que ver con el realismo socialista, el que lo hacía parecer más rígido".⁴¹

Por lo tanto, desde el Pentágono se propiciaba una política cultural que distinguiese un polo político del otro, en lo que atañe a las manifestaciones artísticas.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, se erigía como la institución estrella que diseñaba la política de actividades en éste campo. Su visión del arte moderno se hallaba asociada a la democracia en oposición al dirigismo del realismo socialista.

El presidente del Programa Internacional del MOMA, August Heckscher – en ocasión de la celebración del 25 aniversario del museo - declaraba que la obra que allí se conservaba, estaba "relacionada con la principal lucha de la era, la lucha de la libertad contra la tiranía. Sea bajo el fascismo, el comunismo, el arte moderno se destruye y se le expulsa".⁴²

Latinoamérica entera se verá influenciada por ésta política cultural apoyada por la CIA, la cual sostenía económicamente a organizaciones como el Congreso por la Libertad Cultural, iniciado en París en 1952, cuya misión comprendía el enfrentamiento con los intelectuales de izquierda.

⁴⁰STONOR SAUNDERS, FRANCES *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Ed. Debate, Madrid, 2013, p. 124.

⁴¹GIUNTA, ANDREA, *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 264.

⁴²STONOR SAUNDERS, FRANCES, op. cit. p. 123.

Bajo ésta política se financiaban diferentes exposiciones que propendían a la reafirmación de las tendencias abstractas, con elocuentes títulos como "Antagonismes" (1960).

Contaron con el patrocinio de fundaciones norteamericanas, que no solamente crearon premios para contrarrestar el *Casa de las Américas* de Cuba, sino que también otorgarán becas de estudios en EE.UU.

Su objetivo no recaía sólo en los ya "convertidos", sino en influir sobre sus coterráneos al regreso. De tal manera que se debía apuntar hacia los opositores, con la secreta esperanza de que viesan de cerca las bondades del sistema, y posteriormente se pudiesen convertir a la causa.

Desde la óptica actual, puede resultar una visión algo ingenua, pero que las autoridades norteamericanas de la época, valoraron como viable.

Rockefeller, líder de la Guerra Fría cultural, con el fin de contrarrestar la manipulación de los intelectuales de izquierda instrumentada por la Unión Soviética, procuró crear un fluido vínculo de intercambio entre EE. UU. y Latinoamérica. El hecho se percibe más claramente en 1966, cuando funda el Center for Interamerican Relations, presentando éste intercambio como un hecho simétrico.

El Presidente Eisenhower, las autoridades del MOMA y la OEA, que en su momento se llamaba Unión Panamericana (hasta cambiar su nombre por OEA con el Protocolo de Buenos Aires de 1967, concretado posteriormente en 1970) formaron una entente cultural continental con el propósito de difundir el "American way of life" como epítome de libertad, contrapuesto al autoritarismo soviético. El arte funcionó entonces como una plataforma esencial para sostener ese discurso.

La USIA (United States Information Agency) pretendía llevar anualmente dos exposiciones itinerantes a toda Latinoamérica, y otras dos latinoamericanas que se desplazaran por los EE. UU.

El Center for Interamerican Relations jugaba el papel de pivote de articulación cultural, política y económica, actuando desde la perfecta conciencia del carácter político que le competía al arte abstracto.

Paradojalmente los sectores más conservadores norteamericanos, como el diputado republicano por el Estado de Michigan, George Dondero, opinaban que el arte abstracto formaba parte de "una conspiración internacional para debilitar la moral americana/.../ ", y afirmaba que ".../el expresionismo abstracto pretende destruir por medio de la confusión de la mente".⁴³

En el caso Latinoamericano resultaba de vital importancia la influencia institucional del director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre, a favor de la abstracción. Éste jerarca calificaba al realismo como arte para turistas y realizaba incesantes esfuerzos con el propósito de promover exposiciones de arte latinoamericano en Washington.

Gómez Sicre - como cubano exiliado en EE.UU. - poseía credenciales suficientes para liderar la cruzada anti realismo socialista.

⁴³CHIPP, HERSCHEL B., *Teorías del Arte Contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995, p.528.

Actuará como editor responsable de la publicación del Boletín de Artes Visuales de la Unión Panamericana (1957-1973), transformándose en la figura principal en la organización como jefe de la Sección Artes Visuales de 1948 hasta 1976

Otra opinión calificada en éste sentido, resultó ser la de Clement Greenberg, quien en visita a Uruguay, ponía en un pedestal a Pollock y afirmaba que con la abstracción se había superado felizmente el realismo.

Uno de los principios aplicados se basaba en que el arte para ser bueno, no debía de tener más compromiso que con lo estrictamente artístico, fomentando de ésta manera el apoliticismo formalista. La conjunción arte – política era percibida entonces como una contaminación no deseable para los altos designios del arte.

El apoliticismo se transformará en sinónimo de expresión en libertad, y se pretenderá subrayar la diferencia sustancial que existía entre ésta posición y los condicionamientos exigidos por el realismo socialista.

Las inquietudes sociales se evaluaban - por parte de cierto tipo de crítica - como un demérito para el artista.

Angélica Bianchi se preguntaba en una línea similar, desde el diario *La Mañana*, que “cuando el arte se aparta de la belleza. Cuando deja de ser contemplativo y se mezcla en la acción o con las agitaciones sociales ¿continúa siendo arte y por lo tanto libre o no es tal sino una dependencia de la disociación artista- hombre, en el cual el hombre se vale del artista para defender inquietudes que en nada se refieren al arte puro?”.⁴⁴

Desde otro ángulo, algunos próximos a las visiones de izquierda entendían que aquella producción que se conectara más íntimamente con el arte internacional se transformaba en arte esnobista y superficial. Por esta vía se solía denigrar al cosmopolitismo del arte uruguayo.

Comentaba Mayling Carro Amorín en el diario izquierdista *De Frente*: “el universalismo en las artes es sinónimo de imperialismo”.⁴⁵

Principalmente se convocaba a trabajar en el marco de una estética que se hiciese comprensible a la generalidad de la gente, y no elitista, que encasillara al arte en las galerías o los museos, escasamente visitados por el pueblo llano.

La mayor politización en el campo artístico se producirá a finales de la década de 1960. Los boicots a los salones y la voluntad de llegar a un público mayor – fuera de los canales tradicionales – se había transformado en el *leit motiv* del momento.

En determinados sectores la tónica dominante discurrió por el lado de la exigencia de compromiso – por parte de los artistas e intelectuales – con la situación imperante. Por compromiso se entendía una toma de posición activa con vistas a transformar esa compleja realidad.

Los latinoamericanos izquierdistas no concordaban en general con el realismo socialista, salvo sectores más próximos a los partidos comunistas pro-soviéticos, sino que primordialmente buscaban otras vías alternativas para reflejar ese mentado compromiso.

⁴⁴BIANCHI, ÁNGELA, *La Mañana*, 8/6/70.

⁴⁵M.C.A., *De Frente*, Montevideo, 7/4/70.

Jesualdo Sosa, el intelectual uruguayo miembro del partido comunista, llamaba a éste debate “la querrela del realismo”.⁴⁶

Desde un semanario de izquierdas como *Marcha*, se le ofrecía espacio a Mañé Garzón, un crítico que veía, con la distancia que podemos tener desde la actualidad, el fenómeno del realismo socialista soviético. Mañé Garzón analizaba claramente la estética soviética como academicista y señalaba que no todos los países que se encontraban bajo su égida acataban los lineamientos que partían desde Moscú.⁴⁷

En muchos países de la región se continuaba reivindicando el muralismo como acercamiento al público, por el poder narrativo monumental y la facilidad con la que se sacaba el arte a la calle, con el fin de ser exhibido en los edificios públicos.

Para quienes teorizaban desde la propia praxis, como Ricardo Carpani, el arte debía ser específicamente revolucionario en lo temático. No así para su compatriota argentino Luis Felipe Noé, para quien el compromiso consistía, en encontrar un lenguaje nacional y de vanguardia, más que el mandato estricto de poner el arte al servicio de la política.

La autonomía del arte se instaló como un típico tema de debate después de la segunda mitad de la década del sesenta.

Así como el escándalo audaz de los happenings se manifestó de manera atenuada en Montevideo, de la misma forma, el arte combativo de barricada se convirtió en otro ausente, nada en el país logró compararse con la violencia visual lograda por *Tucumán Arte*, o *Experiencias 68* en la otra orilla del Río de la Plata, aunque en el 68 la situación se tornara cada vez más turbulenta, y la exigencia del medio respecto a que el artista tomara partido fuese mayor aún y condujese a la creación de colectivos de artistas reivindicativos.

Uno de estos grupos lo constituyó Toledo Chico (1966), integrado por Eduardo Amestoy, Joaquín Aroztegui, Ramón Carballal, Raúl López Cortés, Jorge Nelson, en general, alumnos de Carlos Prevosti, colectivo que no llegó tampoco a plasmar un conceptualismo militante con incidencia similar a la del mencionado experimento argentino radicado en Buenos Aires y Rosario.

⁴⁶Mencionado por Gabriel Peluffo en Catálogo “Anhelos Hernández, de antes y durante”, sin indicación de pág.

⁴⁷MAÑÉ GARZÓN, P. “Plástica. Sensibilizar la forma”, *Marcha*, 29/7/66, Nº 1314 – página 26 “Grabadores soviéticos

“/.../ En la URSS se vive actualmente el reinado de la academia /.../ Los países occidentales han sepultado sus academias; de modo que hoy es imposible para ellos articular un auténtico y valedero arte contemporáneo. La gran creación artística es, desde el Romanticismo, una gran cruzada renovadora que tiene por blanco las formas esclerosadas. Si éstas se suprimen, la cruzada pierde su objeto; e incluso se transforma ella misma en academia. /.../ En Occidente cuyas grandes ferias de arte muestran ni más ni menos que el arte oficial: un arte que no puede reaccionar contra nada. /.../ El inconformismo ha pasado así a constituirse en una forma del conformismo.

Se podrían, en ocasión de esta muestra de grabados soviéticos, reanudar la vieja e inconducente controversia de la validez del arte social, término absurdo porque todo arte es social /.../ La Unión Soviética, en cambio parece considerar que el arte es más social en la medida en que deja de ser arte para transformarse en instrumento político. Otros países socialistas, a empezar por Polonia, no comparten felizmente esa posición y comprenden que el arte sólo puede resultar del sentido de su propia autonomía. /.../ La URSS /.../ puede propiciar la gran reacción antiacadémica de la que se nutre todo arte con vigencia.”

Cabe señalar que a las artes plásticas, no se les exigió el mismo grado de compromiso que a la literatura o la música, quienes respondieron con celeridad al llamado – no sólo en el Uruguay- sino en toda América Latina. Tanto al escritor como al músico se les adjudicó un papel más influyente que al artista plástico en la ardua tarea de despertar conciencias.

El artista latinoamericano de izquierdas, como hemos expresado, se solía sentir identificado con la revolución cubana y con la oposición a la guerra de Vietnam. Éste detalle queda de manifiesto en las entrevistas, aunque luego no se tradujese en la temática de sus obras.

En lo que se refiere al arte político, lo que se puede vincular más directamente con una protesta temática es la estética de los muros, con presencia del realismo socialista, en imágenes icónicas de las revoluciones rusa y cubana, pintadas de forma casi anónima. Sin una presencia formal en los circuitos artísticos.

Una excepción puede constituir una vista de Italia de Anheló Hernández en la que una figura de una escultura clásica ostentaba el puño en alto en un paisaje casi metafísico.

Algunos críticos también coincidieron en interpretar alusiones de forma muy sutil al tema político en grabados y dibujos, como *Las Novias Revolucionarias* de Leonilda González, en los rostros demacrados de Ernesto Cristiani o la propia serie sobre Vietnam de Teresa Vila.

Como ya se mencionó anteriormente, tampoco los sectores de izquierda opinaron unánimemente sobre el realismo socialista como un avance en la poética artística, sino que con más frecuencia rechazaron sus premisas academicistas de tipo conservador.

Ariel Badano desde el periódico *El Popular* - medio de prensa del Partido Comunista del Uruguay - defendía el arte de la URSS y negaba que allí se registraran persecuciones por motivos estéticos. Ángel Rama le contestó la aseveración desde el semanario *Marcha*, poniendo el ejemplo del escultor Neisvestny, cuya obra abstracta era calificada por Kruschév de bazofia.⁴⁸

Badano en su artículo estima que “el realismo socialista es sinónimo de gran calidad artística /.../ cabe agregar que no es lo mismo un país capitalista como el nuestro, donde es más explicable la existencia de distintas concepciones estéticas, es más explicable que artistas progresistas cultiven el arte abstracto; y un país como la URSS donde se construye el comunismo, y las corrientes artepuristas, formalistas, abstractas, constituyen un anacronismo”⁴⁹

No resulta muy clara la argumentación de Ariel Badano, en cuanto a qué se refiere con que el comunismo y la abstracción no resultan compatibles.

Rama asume que el comentario de Badano convierte a los pintores abstractos de Uruguay en “indirectos siervos del capitalismo”.⁵⁰

El crítico ironiza que si en países como Yugoslavia, Polonia o Cuba, donde se cultiva el arte abstracto sin restricciones, serán “ejemplos de organización capitalista”.

⁴⁸RAMA, ÁNGEL, *Marcha*, 19/04/63 N° 1152.

⁴⁹Diario *El Popular*, 11/4/62.

⁵⁰RAMA, ÁNGEL, *Marcha*, 19/04/63 N° 1152.

Continúa en la cita a Badano, cuando éste afirma de una forma algo ingenua y dogmática que “El marxismo-leninismo tiene la verdad de su parte y no necesita de medidas administrativas en materia ideológica para conquistar conciencias /.../ En la URSS nadie es perseguido por sus ideas filosóficas, religiosas, estéticas/.../”⁵¹

Rama aclara que sus críticas no lo llevan a “pensar que la situación del artista sea mucho mejor en los países de occidente”⁵²

Estos sectores más conservadores prosoviéticos fueron los mismos que en Cuba le quisieron imponer a Fidel Castro una política similar de represión hacia la abstracción en la isla, pero él les contestó: “Y cuando Jrusov en el Manège de Moscú critica la pintura abstracta, los satélites, aquí, me piden que prohíba la pintura abstracta. Y yo les digo que nuestros enemigos aquí son el capitalismo y el imperialismo, no los pintores abstractos”.⁵³

Marta Traba en una entrevista opina que consiste en un “ error común pensar que la gente de izquierda, la que quiere hacer cambios fundamentales en nuestros infelices países, que quiere hacer la revolución, como queremos hacerla nosotros, tiene que pintar a los líderes con antorchas en las manos y madres erguidas apretando a su hijo contra el pecho. Yo creo que cuando uno es revolucionario tiene que ser consecuente con esa idea .La revolución en la pintura en México es José Luis Cuevas, es Felguérez, es Vicente Rojo. Y toda la gente que está luchando, ese es el cambio, y la peor reacción es el mural del PRI pintado por un ilustrador desconocido: Eppens, que hizo algo verdaderamente monstruoso”⁵⁴

Muchos artistas, como ya dijimos, se mantienen en la práctica casi aislados de la realidad circundante y participan en exposiciones boicoteadas, no interesándose la postura política militante.

El compromiso de algunos pasaba sólo por renovar la propuesta artística para llegar a un público mayor y para otros por el sólo hecho de contribuir a la renovación en sí, sin pensar en la difusión y asimilación popular de su creación.

A pesar de la mayor inclinación del Río de la Plata hacia Europa, y las resistencias que cosechaba la imagen de EE.UU. luego de las invasiones de Panamá (1964) y Sto. Domingo (1965), aún puede decirse que éste país gozaba de una imagen de lugar pujante, portador de desarrollo y valores de modernidad para muchísimos artistas.

Será especialmente la Crisis de los Misiles entre Cuba, la URSS y EE.UU. (1962) la que creará una inflexión en la política norteamericana hacia Latinoamérica.

Además de esas invasiones que se van produciendo por parte de EE.UU. en territorio latinoamericano, en aquellos países donde triunfen gobiernos calificados como peligrosos para los intereses norteamericanos, el prestigio del vecino del norte se verá profundamente dañado por su actuación en Vietnam.

⁵¹Diario *El Popular*, 11/4/62.

⁵²Ibídem

⁵³RAMA, ÁNGEL, *Marcha*, 19/04/63 N° 1152.

⁵⁴Recuperado 13.1.14 *Marta Traba en línea*

El dominio de la política norteamericana en el territorio donde ejerce su primacía, produce represalias sobre quienes no se avengan a apoyar las aventuras más antipáticas, como la intervención en el sudeste asiático⁵⁵.

Algunos empresarios intelectuales norteamericanos – como los Rockefeller – concibieron la posibilidad de esparcir a través de los contenidos culturales una “sana” influencia de los valores norteamericanos, con el firme propósito de incidir más allá de la política y la economía. Las fundaciones y la legislación Fullbright – Hays, facilitaron becas de estudios para latinoamericanos, incluso abiertas a algunos intelectuales con cierta veta crítica hacia la política de los EE.UU., con el objetivo y la esperanza ya mencionadas, de que tal vez pudiesen convertirse.

La Fundación Rockefeller creará por tanto una red de becas para difundir el Expresionismo Abstracto, “arte oficial” del gobierno estadounidense.

Esta política propició tanto el envío de exposiciones de artistas norteamericanos a Latinoamérica, así como también significó un ámbito de recepción de latinoamericanos para que consiguiesen exponer su obra en EE.UU. y si resultaban aceptados, podían abrigar esperanzas de triunfar en Nueva York: la nueva Meca.

La efervescencia desplegada en el continente latinoamericano con fines políticos, despertó asimismo un cierto interés y preocupación dentro del país norteño, por conocer mejor lo que sucedía en el sur. Este interés se profundizará a medida que va avanzando la década y explotan las protestas en las universidades estadounidenses, tanto de las establecidas, como de las Free Universities, las cuales se solidarizaban con el padecimiento de la neocolonización en Latinoamérica.

Andrea Giunta cita a Kennedy, quien claramente expresó “Nosotros no queremos que la vida artística e intelectual sea usada como un arma en la batalla de la Guerra Fría, pero sentimos que ésta es una parte esencial del espíritu democrático/.../ El artista necesariamente debe ser un hombre libre/.../”.⁵⁶

El concepto de libertad se evaluaba siempre en contraposición al condicionamiento del creador intelectual que se entendía primaba en la URSS, dentro del marco compulsivo de producir de acuerdo a la estética del realismo socialista del Estado.

La realidad era sin embargo más compleja, debido a que una vez consolidada la desestalinización veremos mayor flexibilidad hacia el arte en el Estado soviético, y se presentaban artistas abstractos a las muestras internacionales.

Los regímenes autoritarios, como el ruso y el franquista, procuraron también un cambio de imagen hacia lo internacional, aunque oficialmente no buscasen estimular ese tipo de arte.

⁵⁵En 1971 cuando Miss Universo, la brasileña Lucía Petterie, se niega a llevar a cabo una gira por Vietnam, debido a que implica que deba visitar a las tropas norteamericanas, se le amonesta, despojándola de algunos privilegios y bajo la amenaza de que se podía ir más lejos aún, quitándole el título por la afrenta hacia el país más poderoso de Occidente.

En detalles que pueden parecer tan nimios, como el certamen de Miss Universo, está presente el enfrentamiento de las potencias en disputa durante la Guerra Fría.

⁵⁶Giunta, Andrea, “Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 251.

Para Clement Greenberg y otros críticos estadounidenses, el artista debía de ser apoyado por un mecenas, al estilo de como había sucedido en el Renacimiento, es por esta misma razón que frecuentemente se utilizaba el ejemplo de Miguel Angel y la Capilla Sixtina.

En un país en que la actividad del Estado como mecenas se hallaba presente en mucho menor escala de la que puede detectarse en los países europeos, se convertía en imprescindible el apoyo y auspicio de la actividad privada.

De hecho los grandes museos estadounidenses se encuentran aún en la actualidad en manos de fundaciones, sin más participación estatal que la exoneración de impuestos.

Las multinacionales apoyan a estas fundaciones y proveen una serie de becas y certámenes para el desarrollo del arte.

Giunta comenta que el comunicador británico Philip Dodd sostiene que la CIA actuó como el mejor crítico de arte de la época, a través de las opciones escogidas en aras de apoyar determinados movimientos artísticos.⁵⁷

Donald Jameson - perteneciente a la agencia- llegó a opinar en relación al identitario expresionismo abstracto norteamericano lo siguiente: “nos dimos cuenta que era el arte que menos tenía que ver con el realismo socialista, el que lo hacía parecer más rígido”, incluso él mismo en broma privada, afirmaba que lo había inventado la propia CIA.⁵⁸

Eva Cockcroft escribe un artículo publicado en *Art Forum* en su edición de junio 1974 titulado: “Expresionismo Abstracto, arma de la Guerra Fría”, e inaugura el debate sobre el tema. En su artículo demuestra el propósito que tenía el gobierno norteamericano de atraer a los intelectuales europeos, extremadamente influidos por el triunfalismo soviético de la posguerra y la afiliación de muchos artistas célebres, como Picasso, al Partido Comunista Francés.

En el MOMA neoyorquino, actuaba el conde austriaco René d' Harnoncourt, coleccionista, curador y marchante de arte, quien elaboraba la política de actividades culturales desde la dirección. Este hombre concitaba suficientes credenciales para terciar con Latinoamérica a través de su vínculo con México, donde había residido con anterioridad. Poseía un notable conocimiento del mundo del arte, y había asumido la dirección del museo en 1949. Su visión respecto al arte moderno lo motivó a asociarlo a la democracia occidental y por ende, opuesto al comunismo.

René d Harnoncourt fungió también como asesor artístico de Nelson Rockefeller.

Cockcroft sostiene en su nota que la mayoría de los artistas se resistieron a reconocer que el arte podía ser utilizado políticamente, y hasta que pudiese ser otro “commodity” cultural. Asume que en general no trabajaron de acuerdo a ciertas pautas del mercado o de la influencia política que su estética pudiera granjearles.

Sin embargo, el gobierno norteamericano e instituciones como el MOMA, se encargaron de elaborar una estrategia cultural que acabó convirtiéndose en un apéndice de la política exterior estadounidense en plena Guerra Fría.

⁵⁷Ibidem, p. 287.

⁵⁸Ibidem, p. 288.

Los museos comenzaron a coleccionar arte contemporáneo y a la postre, se transformaron en operadores fundamentales, posicionándose como patrocinadores y moldeadores del gusto de la escena artística.

En Nueva York – a diferencia de Europa - los grandes industriales y el capital financiero, se encontraban detrás de los consejos administrativos de las instituciones museísticas, y sus integrantes procedían de las mismas filas.

Cockcroft, en otro de sus artículos publicados en *Art Forum* (Mayo de 1973), y titulado “Pintura norteamericana durante la Guerra Fría”, cita a Max Kozloff, quien ya había analizado previamente la aproximación existente entre la retórica política de los EE.UU. con la sagrada individualidad preconizada por los expresionistas abstractos.

El apoyo recibido por los museos –como formadores de opinión sobre esta corriente- no resultaba por ende casual, sino arte y parte de una política cultural más abarcativa.

Cockcroft acertadamente relaciona de forma directa el MOMA con la familia Rockefeller, así como de otros apellidos vinculados a los círculos del poder económico, a saber: los Whitney, Paley, Bliss, Warburg o Lewisohn.

David Rockefeller se desempeñaba también como presidente del directorio del Chase Manhattan Bank de Nueva York.

John Hay Whitney, se encontraba vinculado a la CIA, y veía con buenos ojos que el MOMA, fundado en 1929, pudiese enarbolar una misión de defensa de la “educación en libertad”, eslogan muy frecuentemente empleado en la época.

La familia Rockefeller poseía importantes intereses en América Latina, entre ellos los negocios del petróleo crudo en Venezuela.

Renné d’ Harnoncourt, resultó a posteriori nombrado jefe de la sección artística de Asuntos Interamericanos, un hombre que también mantenía estrechos vínculos con los intereses petrolíferos de Rockefeller en México.

Otro colaborador de la oficina, mencionado por Cockcroft es el arquitecto, egresado de Yale, Porter Mac Cray, quien fuese destinado a la dirección del MOMA en los años 50.

El cruzamiento de cargos públicos y privados en el panorama cultural, económico y político, demuestra fehacientemente el papel que concomitantemente cumplieron estos gestores culturales en la promoción de las corrientes que anidaban en las galerías del Soho neoyorquino.

El estímulo de las exposiciones internacionales en las que se exhibían los artistas expresionistas abstractos norteamericanos las impulsaba a itinerar por París, Londres, San Pablo o Tokio, donde se enteraban de las nuevas tendencias de la Escuela de Nueva York y servían como modelo de modernidad.

En cuanto a las muestras que se llevaron a cabo con el patrocinio de fundaciones norteamericanas sorprendió en 1960 “Antagonismes”, auspiciada por el Congreso para la Libertad en la Cultura. Se mencionaba en su catálogo, como elemento sugestivo, el

tamaño de las obras exhibidas, en relación a lo que podía verse en la Europa del momento. Se hablaba de ellas como “gigantes desenfrenados”.⁵⁹

Un formato coherente con la megalomanía general que se practicaba en los EE. UU.

La vinculación arte y política se estrechaba de tal manera, que incluso el propio MOMA era propietario del Pabellón norteamericano en la Bienal de Venecia, y se encargaba de gestionar su uso. Ningún otro pabellón de ese certamen pertenecía al ámbito privado.

El proyecto cultural propagandístico de la CIA incluyó igualmente la financiación de la gira de la Sinfónica de Boston por Europa durante el año de 1952.

Los artistas de la Escuela de Nueva York, aunque como dijimos, no se encontraban directamente comprometidos en la política del gobierno, preferían en general no emitir opiniones que colocaran en peligro el apoyo recibido para llevar a cabo sus proyectos a través de las instituciones privadas de su país.

Incluso señala Cockcroft, algún tipo de disidencia, podía ser útil al sistema, como fiel demostración de la libertad de expresión que reinaba en los EE.UU.

Sin embargo, en diversas circunstancias la imagen que se pretendía proyectar exteriormente de “arte de la libertad hacia aguas. En ocasión de una mega exposición como fue “100 American Artists”, el *New York Times* denunció un acto de censura a diez de esos artistas, porque habían sido tildados de “peligrosos”, siguiendo ciertas consideraciones de orden macartista.

La organizadora del evento, la Federación Americana para las Artes, amenazó con retirarse de la exhibición, si las obras no se evaluaban exclusivamente por sus méritos, y se dejaba de lado la visión política o social del artista.

En 1958, otra exposición titulada “The New American Painting”, fue curada por Alfred H. Barr, quien gozaba de gran prestigio como crítico e historiador del arte, primer director del MOMA (1929-1943). Barr se había decantado abiertamente por el arte abstracto, sin desatender otras corrientes. Había concentrado principalmente su actividad en la compra de obras de la Escuela de Nueva York para enriquecer el acervo del museo.

Barr actuó asimismo como consejero de Peggy Guggenheim y desembozadamente opinaba que el realismo era propio de los totalitarismos, sin considerar destacadas trayectorias insospechables dentro de esta corriente en su propio país, como podía haber ocurrido con la de Edward Hopper.

Algunos de estos articuladores culturales mencionados, itinerarán luego por otros continentes en busca de intercambios con regiones conflictivas, como sucedió en el caso de Mac Cray en Asia, durante los años sesenta, en plena guerra de Vietnam, actuando en representación de la Fundación Rockefeller.

Luego de la desestalinización en el Este, muchos artistas que se encontraban detrás de la Cortina de Hierro, se interesaron por la estética del expresionismo abstracto, y aprovechando ciertos aires liberales en la zona, el MOMA organizó en

⁵⁹STONOR SAUNDERS, FRANCES, op.cit. p. 248.

Nueva York una exposición de artistas polacos que se habían sentido atraídos por la abstracción. Lo cual equivalía a decir: aquellos que habían abrazado la libertad creativa.

La contradicción radicaba en que mientras se proclamaba un arte que fuese apolítico, y el propio Daniel Bell como intelectual respetado, hablase ya del inminente fin de las ideologías, la realidad demostraba que la gestión cultural del arte se encontraba altamente politizada en Occidente, en particular en EE.UU.⁶⁰

De hecho la realidad demostraba visos de mayor complejidad, ya que en 1952 un grupo de artistas conservadores residentes en EE. UU., realizó el Manifiesto de la Realidad como medio de protesta contra el apoyo del MOMA al arte abstracto, entre ellos se encontraba precisamente Edward Hopper, Charles Burchfield, Jack Levine y Yasuo Kuniyoshi.

Un caso similar al que ocurrió en la URSS posrevolucionaria, en contra de los vanguardistas rusos.

La revista comunista estadounidense *Masses and Mainstream*, criticaba al MOMA por haberse transformado en un santuario de la abstracción a través de un artículo titulado “Dólares, garabatos y Muerte”.

Saunders analiza la influencia ejercida por Barr sobre el medio cultural, a través de las revistas *Time* y *Life* con el fin de que fuese aceptado el nuevo arte norteamericano, representante de la “libre empresa artística”, convenciendo incluso a algunos críticos como Henry Luce para que se adhiriesen a la causa abstracta.⁶¹

Como ya dijimos, La Fundación Rockefeller creará especialmente un sistema de becas para difundir el Expresionismo Abstracto. Mac Cray fungió como director del programa y observó el efecto negativo que había tenido el retiro - por parte del Departamento de Estado - de la exposición de la vanguardia norteamericana en Europa; y es por esta razón que intentará intensificar los préstamos al Viejo Continente de obras del MOMA.

Durante la Guerra Fría cultural jugó un papel fundamental el Congreso por la Libertad Cultural, surgido en París en 1952.

Durante el evento se exhibieron obras norteamericanas y James Johnson Sweeney actuará como comisario de la muestra. Sweeney se desempeñaba como asesor del MOMA y declaró en esa ocasión: “Se exhibirán obras maestras que no podrían haber sido creadas, ni cuya exhibición podría haber sido autorizada por regímenes totalitarios, como la Alemania nazi o la Rusia soviética actual y sus satélites”.⁶²

Alfred Barr agregaba a modo de reafirmación de esta concepción: “El inconformismo del artista moderno y su amor por la libertad no se pueden tolerar

⁶⁰FRANCES STONOR SAUNDERS, en la ya mencionada obra *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, establece las mismas coincidencias entre personas vinculadas al mundo del arte a la vez que a la política cultural de la Guerra Fría; y pone precisamente al MOMA como gran epicentro de ésta vinculación, quienes desde 1941 ya habían comenzado a atesorar obras de los expresionistas abstractos.

⁶¹STONOR SAUNDERS, FRANCES, op. cit. p 302.

⁶²Ibidem, p. 321.

dentro de la tiranía monolítica, el arte moderno es inservible para la propaganda de los dictadores”.⁶³

El Presidente Eisenhower era absolutamente consciente del papel político que le correspondía jugar al arte abstracto en ese escenario, y no era tan conservador respecto a las nuevas tendencias artísticas, como lo había sido su predecesor Harry Truman.

A modo de estructurar un discurso oficial coherente, declaró en una oportunidad que la libertad del artista era saludable y esa era la diferencia con la tiranía. “Cuando a los artistas se les convierte en esclavos y herramientas del Estado; cuando los artistas se convierten en principales propagandistas de una causa, el progreso se detiene y la creación y el genio se destruyen”.⁶⁴

Una vez más se presentaba al arte norteamericano despolitizado, por el hecho de carecer de un tema, aunque en verdad estuviese altamente politizado por la instrumentación que se ejercía sobre él por parte del círculo intelectual, económico y político estadounidense.

El Expresionismo Abstracto se había transformado en el arte oficial y las corporaciones o los bancos lo compraban tanto para decorar los vestíbulos de sus edificios como para las salas de reuniones de los consejos directivos.

En lo que a la reacción de los propios artistas frente al fenómeno, ya en 1943 el pintor Barnett Newman, en el marco de una exposición, había comentado que ese era el arte de la Nueva América, mientras expresaba su deseo respecto a que su país se convirtiese en el centro cultural del mundo.

De Kooning era consciente del papel otorgado por el sistema al artista americano, y lo comparó a una especie de jugador de béisbol, que actuaba como representante de EE.UU.

A Jackson Pollock no le parecía demasiado bien que existiese un arte americano aislado del resto, y opinaba que equivaldría a crear “una matemática o una física puramente americanas”, por tanto podemos inferir que la figura de Pollock fue en realidad manipulada desde el poder, para comprometerlo con la imagen – país que pretendía proyectar el gobierno, sin contar con su total consentimiento.⁶⁵

Robert Motherwell repudiaba también la impronta nacionalista que se le había dado al Expresionismo Abstracto, e incluso apoyó al inglés Patrick Heron, cuando éste cuestionó el derecho de EE.UU. a ejercer un monopolio en el liderazgo cultural. Motherwell afirmaba que él era partidario de una historia no chovinista del arte moderno.

En el contexto de un mundo bipolar, la competencia por la imposición cultural de las potencias que se habían repartido el mundo en Yalta, resultaba acorde con el enfrentamiento en el terreno político que se desarrollaba entre Washington y Moscú.

Como demostración de lo complejo del panorama de la época resulta llamativo que un artista considerado de izquierdas, como Motherwell, formara parte del Comité

⁶³BARR, ALFRED, “Is Modern Art communistic?”, *New York Times Magazine* 14/12/52.

⁶⁴“Freedom in the Arts” discurso pronunciado Eisenhower para el 25 aniversario del MOMA 19/10/54. .

⁶⁵STONOR SAUNDERS, FRANCES, op. cit. p. 346

Americano por la Libertad Cultural, al igual que Baziotes, Calder y Pollock. Otros artistas como el pintor Ben Shahn, más vinculados al realismo social, se negaron de plano a participar de ese comité, mientras que un grupo integrado por Gottlieb y Rothko, eran declaradamente anticomunistas y realizaban abiertamente declaraciones en este sentido.

En realidad, el único que actuó en el Expresionismo Abstracto que podría ser considerado plenamente izquierdista, no comunista, fue Ad Reinhardt.

Saunders se refiere en su obra a los artistas “domesticados”, aquellos que se hicieron estupendas casas de veraneo y vivieron maravillosamente apoyando al Expresionismo Abstracto por conveniencia.⁶⁶

En una investigación sobre el Congreso, realizada durante el año 1964 a través de una revista californiana de izquierdas, se descubrió que existían fundaciones que funcionaban como tapaderas de la CIA. El parlamentario que denunció el hecho las llamó *Las 8 de Patman*. En realidad actuaban como simples agencias que recibían el dinero de la CIA.

Se descubrió la verdad sobre la financiación cuando debieron rendir cuentas a Hacienda en EE.UU., y en los documentos aparecían todas las vinculaciones que las relacionaban, al igual que un número elevado de becas sospechosas.

Thomas Braden, ex responsable de la CIA, no sé sabe si con ánimos de venganza personal u otras motivaciones, declaró públicamente que “el Congreso (por la Libertad de la Cultura) es la acción encubierta más exitosa de la agencia”

Los múltiples encuentros o conferencias del Congreso contaban también con el refuerzo de revistas que se publicaban en tres idiomas: inglés, castellano y francés.

En EE.UU. brilló la revista *Encounter*, en Francia *Preuve* y *Cuadernos* para los países de habla hispana, que desaparecerá posteriormente en 1966 para ser sustituida por dos, a saber: *Aportes* hasta 1972 y *Mundo Nuevo*, dirigida por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal hasta 1971.

Su coterráneo Ángel Rama, siempre la emprende contra él y su participación en la publicación. Casa de las Américas, la principal institución opositora al Congreso, calificaba a la revista *Mundo Nuevo* de “cosmopolitismo desenraizado”, revelando posiciones sobre la visión respecto a la internacionalización del arte.

El bastión uruguayo del Congreso se completaba con el español Benito Milla, dueño de la editorial Alfa de Montevideo, Aldo Solari, sociólogo, un campo en el cual se precisaban fichajes, debido a que en el de la literatura sobraban apoyos: Alfonso Reyes, mexicano, Premio Nobel de Literatura, Germán Arciniegas de Colombia, Rómulo Gallegos de Venezuela, Erico Veríssimo de Brasil, Francisco Romero de Argentina, entre otros.

A primera vista podría sorprender la participación de un socialista como Emilio Frugoni de Uruguay, aunque en realidad se explica porque las filas antisoviéticas eran múltiples y desde varios ángulos, desbordaba absolutamente la simplificación de que congregara en exclusiva a los personajes de derechas.

⁶⁶STONOR SAUNDERS, FRANCES, op. cit. p. 367

A la cabeza para el mundo de habla hispana, se encontraba en París Luis Mercier Vega, un anarquista de origen belga, integrante de la Columna Durruti en la Guerra de España.

Mercier Vega llegó a organizar más de setenta exposiciones de artes plásticas que itineraron por diferentes puntos del planeta.

Dentro de los españoles del Congreso destacan connotados antifranquistas, trotskistas y católicos: Salvador de Madariaga, Carmen de Gurtubay, José Luis Sampedro, José Luis Cano, César y Javier Alvar, entre otros

En el secretariado general, con sede en París, sobresalían, además de Mercier, Michael Josselson, judío estonio nacionalizado estadounidense, reclutado por la CIA para la desnazificación y John Clinton Hunt, agente de la CIA que hablaba un perfecto español y había estudiado literatura en Harvard.

Montevideo se transformó en sede de una conferencia en junio de 1965, pero posteriormente, a partir de 1970 ésta ciudad, junto con Santiago de Chile, suspendieron sus actividades relacionadas con el mismo.⁶⁷

En 1967 el Congreso cambia su nombre por Asociación Internacional por la Libertad de la Cultura.⁶⁸

Brasil resultó ser el país de la región que sacó mejor partido cultural durante la Guerra Fría, especialmente por su interés estratégico que le otorgó EE.UU.

Entre otras prebendas, Nelson Rockefeller será quien auspicie la creación de un Museo de Arte Moderno en San Pablo. De forma convergente se consiguió el apoyo del industrial brasileño Francisco “Cicillo” Matarazzo, con el propósito de crear la Primera Bienal de Arte en esa ciudad (1951).

Matarazzo se convirtió posteriormente en un líder político con una dudosa carrera, y se desempeñará como tal durante la dictadura militar en 1964.

El empresariado brasileño había apostado por la modernidad, y en particular por la abstracción. Para dirigir el Museo de Arte Moderno de San Pablo se elige a un conocido promovedor del abstraccionismo: el francés Léon Degand, vinculado directamente con el grupo “Cercle et Carré” y los integrantes de “Realités Nouvelles”.

El lanzamiento del evento de la Primera Bienal paulista se hará con un enorme despliegue y apoyo norteamericano, consiguiendo incluso llevar nada menos que el

⁶⁷GALBETE, MARTA RUIZ, “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, Anticomunismo y Guerra Fría en América Latina, *El Argonauta Español*, Nº 3, enero 2006.

⁶⁸Rama, A. “Los intelectuales en la época desarrollista”, *Marcha*, 27/5/66 – Nº 1305. “La reunión de 150 intelectuales en Milán en 1955, donde por primera vez se boceta el principio del que serán expositores tesoneros Shils, Bell y Lipset en USA, y el Coloquio de Berlín de 1960 para festejar los diez años del Congreso donde Raymond Aron dirigió un debate sobre su tesis acerca de la democracia. /.../ ‘Los participantes en las secciones del Congreso para la Libertad de la Cultura, observando que no existe entre ellos ningún desacuerdo ideológico fundamental, manifiestan a veces ver en ello un signo decisivo del apaciguamiento de los conflictos /.../La teoría de las ideologías es una de las grandes aportaciones del marxismo. A imagen del ‘espíritu’ de análisis del siglo XVIII /.../ La obsesión de los teóricos del ‘fin de las ideologías’ es generar la desilusión respecto al socialismo, -única ideología que ha dejado realmente de existir para estos escritores- demostrar lo innecesario de la revolución, probar que se puede llegar a los mismos fines sin pasar por ninguna ruptura violenta /.../ hacen invalidar la propia empresa humana como acción modificadora de la realidad. /.../.”

Guernica de Picasso desde Nueva York a San Pablo, para la segunda edición de la Bienal en 1953.

Con este sustancial espaldarazo, el certamen paulista se transformará en el ámbito de mayor prestigio para la exhibición del arte contemporáneo en América Latina. La presidencia del primer certamen fue ocupada por Herbert Read, destacado teórico británico y un connotado anticomunista. Read recalca claramente que la lealtad del artista era “hacia el arte y no hacia la política”.

A medida que avanzaba la década y la situación se tornaba más turbulenta, la exigencia de “compromiso”, por parte de los sectores izquierdistas, se fue tornando mayor, y se tradujo en un involucramiento superior por parte de los artistas, a pesar de que como reiteramos, a las artes plásticas no se les exigió el mismo grado de participación que a la literatura.

Andrea Giunta cita a Sartre cuando éste se refiere a que “No, no queremos comprometer también a la pintura, la escultura o la música, o por lo menos no de la misma manera”, ya que veía una función social más significativa en la literatura para enfrentar el fenómeno estalinista.⁶⁹

Por el otro polo, el opuesto a EE. UU., la atracción de los intelectuales del mundo por parte del bloque soviético operó con sustanciales apoyos de becas de estudio en Moscú o Europa del Este.

Desde esas filas, con el apoyo de grupos de izquierda, se respondía con otros congresos celebrados en el campo socialista. El de La Habana de 1968 es un claro ejemplo de ello⁷⁰

El mensaje de éste congreso resulta elocuente respecto a cuál es la posición de la intelectualidad de izquierdas en el ámbito latinoamericano, y sus propósitos respecto a la política cultural emanada desde Washington.

No todos se alineaban a la esfera soviética, ya que convivían diferentes ideologías debajo del paraguas de esta tendencia antinorteamericana.

A pesar de la opinión más arriba vertida por Sartre, en Latinoamérica la música fue sin embargo la expresión que más respondió al llamado de “compromiso” a través de la canción de protesta.

El diario colorado *Acción* de Montevideo en su edición del 9/7/71 consignaba que la crisis de venta de entradas al teatro y al cine se debía a la extrema politización que experimentaba el campo cultural en esos momentos; el artículo se titulaba: “La política no llena butacas” Desde el mismo periódico se criticaba cualquier tipo de sesgo político que ofreciera una obra. María Freire, artista y crítica de *Acción* escribe el 1/9/71 que el dibujante Eduardo Fornasari, “ se encuentra demasiado encerrado en preocupaciones sociales y poco o nada abierto hacia investigaciones plásticas/...” y reflexiona: “El arte es un hecho social y estético a la vez y Fornasari debe saber muy bien que si un Goya o un Daumier lograron trascender fue sólo por sus virtudes de artistas revolucionarios frente al arte de su tiempo y no por los temas que trataron. Esta actitud de Fornasari es similar a la de otros jóvenes dibujantes uruguayos, que se

⁶⁹GIUNTA, ANDREA, op. cit. p. 336

⁷⁰ver anexos (1) “Resolución General del Congreso Cultural de La Habana”, *Marcha*, 2/2/68 – Nº 1389 – página 30

empeñan a través del arte en expresar sólo su desconcierto social, perdiendo así activa militancia en la aventura estética/.../ Hay zonas de sus dibujos donde por el trazado a pluma hace alarde de un virtuosismo admirable. Pero muchas veces percibimos en sus composiciones cierta fatiga, y el ritmo pierde calidad y expresión.

A nuestro juicio urgen en Eduardo Fornasari una salida de su pequeño mundo anecdótico y una búsqueda más profunda en términos puramente estéticos para salvar el potencial creador que con tanta fe auguramos en su joven personalidad/.../".

La misma crítica y artista, María Freire, durante una entrevista realizada para *Acción* le pregunta a Bolívar Gaudín, artista uruguayo afincado en Francia ⁷¹ : "¿En París se vuelve a la figuración?" "Casi todo lo que se exhibe es abstracto" contesta el artista., en los salones importantes al menos, como son el de Mayo o el de Grandes y Jóvenes.⁷²

Freire en su interés por el arte que no estuviese teñido por la política, le pregunta al artista por esa situación en Francia, y éste le responde: "En general los artistas se hallan bastante politizados. Algunos lo reflejan en sus obras, otros acaso los más, tienen su militancia, pero en el arte sólo se preocupan por solucionar problemas estéticos. Por ejemplo Vasarely y Soto, realizan un arte social no politizado". De esa manera Freire escucha placenteramente que en Francia, cuna del arte contemporáneo, los artistas pueden llegar a dividir la estética de la política de forma exitosa.

Hecho que puede ser valedero para algunos artistas, pero no para todos, si tenemos en cuenta el éxito del Situacionismo en el París del momento, que despertó interés en artistas uruguayos a partir de los comentarios de residentes.

El Situacionismo se agrupaba en la Internacional Situacionista (1957-1972) planteando que "la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior".⁷³

La construcción de situaciones era, para los situacionistas, una plataforma política para la transformación concreta de la vida de las personas. A partir de la noción de psicogeografía según la cual el ambiente en que vive un individuo actúa directamente sobre su comportamiento afectivo, los situacionistas pretendían desarrollar un urbanismo unitario como programa para la transformación integral de la vida, y la construcción de situaciones como herramienta conscientemente subordinada a un programa.⁷⁴

⁷¹Gaudín es un artista salteño, radicado en París desde 1963, que trabajó con personajes destacados del medio artístico parisiense, como César. En la actualidad se considera un cultor del movimiento Madí.

⁷²FREIRE, MARÍA, *Acción*, 9/9/71.

⁷³"Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Situacionista: Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista. Situacionismo: Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituacionistas." (Publicado en el número 1 de "Internationale Situationniste", 1 de junio de 1958).

⁷⁴"La vida de un hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, y si ninguna de ellas es similar a otra, al menos estas situaciones son, en la inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que dan

Sobre esta propuesta los situacionistas diseñaron varios métodos de construcción de situaciones que cristalizaron en diversas propuestas artísticas. Especialmente, en el caso de Guy Débord, su planteo se focaliza en lo cinematográfico.

El Situacionismo se relaciona también con la Internacional Letrista en París (1953), en la que participaban además de Guy Débord, Michelle Bernstein y Gil Colman, buscando articular una iniciativa que vinculara el arte con la militancia política, según ellos, en contra de una sociedad que se había plantado frente a la cultura de una forma demasiado autocomplaciente, solventando un consumismo que había provocado la recuperación económica tras las penurias de la posguerra.

A su órgano de información lo habían titulado *Potlach*, como la ceremonia que celebraban los nativos americanos: deshaciéndose de sus pertenencias más valoradas. Esta colaboración se prolongó con la Internacional Situacionista, la cual procuraba formas de comunicación que luego se entrelazarían con el movimiento francés que antecede al 68.

Podríamos ejemplificar con el arte de Mimmo Rotella, quien a través de sus *décollages* se encuadra dentro de esta crítica a la sociedad de consumo “que aturde con sus cantos de sirena”.⁷⁵

Afirma Nato Thompson sobre el efecto finalmente integrador del establishment sobre la contestación: “el envasado y reventa de cada sucesivo signicante de resistencia (desde el punk rock a los Panteras Negras, de los hippies a los anarquistas- elige tu veneno) significa algo, de la misma manera en que cada promesa de revolución se vuelve material para los que desarrollan aplicaciones y los publicistas que ofrecen contenido que luego promueven en las redes sociales/.../”.⁷⁶

En la interna de la crítica uruguaya - y desde la propia izquierda - se percibe un abanico diverso de posiciones respecto al fenómeno de arte y política. La mayor parte de los artistas de izquierda se hallaba alineada a una vertiente crítica en relación con el realismo socialista.

Parte del Uruguay opinaba que la década de 1960 se iniciaba con una era de decadencia económica, y por ende ésta debía necesariamente anteceder a un período de cambio radical en las estructuras del país, en la que la cultura significaba un eje crucial.

Las propuestas vinculadas con el marxismo tenían en Uruguay un buen grado de aceptación, no solamente por la celeridad con la que se fundó un partido socialista, sino porque políticas como la batllista habían reforzado el papel del Estado al servicio del ciudadano.

perfectamente la impresión de similitud. El corolario de este estado de cosas es que las escasas situaciones destacables conocidas en una vida, retienen y limitan rigurosamente esta vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento. Si tomamos el ejemplo simple de una reunión de un grupo de individuos durante un tiempo dado, habrá que estudiar, teniendo en cuenta los conocimientos y los medios materiales de que disponemos, la organización del lugar, la elección de los participantes y la provocación de los acontecimientos que conviene al ambiente deseado”.

⁷⁵ KUSPIT, DONALD, *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 2001.

⁷⁶ THOMPSON, NATO, *Seeing Power*, Melville House, Nueva York, 2015.

Aún estaba presente la idea de un Estado Benefactor derivado no sólo de Batlle y Ordóñez sino del neobatllismo de Luis Batlle Berres, quien propiciaba un Estado, que como ya hemos señalado, debería proveer al ciudadano de todas sus necesidades.

Este estatismo uruguayo estimulador del desarrollo de las ideologías de tipo marxista, que colocaban al Estado en un sitio preeminente, se analiza contemporáneamente en el artículo de *Marcha* del 5/1/64 titulado *País de Medias Tintas*. ” En el mismo se comenta: “/.../ Muy a menudo, nos imaginamos vivir en una sociedad diferente /.../”

Esta década coincidirá con planteos similares en diversas partes del mundo. La visión de un mundo que se acababa y otro que comenzaba, se entendía como la antesala de un proceso revolucionario, vivido con enorme fuerza y entusiasmo en Latinoamérica a partir de la revolución cubana.

Se reclamaba una dosis de universalismo que luego se aplicará al terreno de las artes plásticas. La inserción internacional del Uruguay cultural en su conexión estética con el mundo es sólo parte de esas inquietudes, no el mero epigonalismo.

El país se veía constreñido, por su escasa demografía, a mantenerse relegado de cierto concepto desarrollista imperante en la región⁷⁷, pero también una limitación mental, producto de otras pequeñeces pueblerinas de carácter conservador. Una sociedad encerrada “en los esquemas habituales” que era oscurecida por las fuerzas conservadoras, refractarias al cambio.

Como proclama de intenciones, el artículo de *Marcha* propone “ Aferrarnos a la idea de una revolución imposible, aturdirnos con la sensación de que cambiamos algo porque firmamos manifiestos y lanzamos proclamas cada vez más radicales verbalmente, no es, en definitiva, sino la mejor contribución que podemos hacer a mantener las estructuras existentes. /.../ La adhesión a los valores de la clase media es tan fuerte y generalizada, aun en los sectores más bajos de la estratificación/.../”.

En otro artículo del mismo semanario titulado “La Dialéctica del derrumbe” se citan diversos autores respecto al tema candente en el arte, se define lo que se considera decadente de la sociedad capitalista en boca de Ernst Fischer y se refiere no sólo a la “hipersensibilidad estética”, la deshumanización y el pesimismo, sino a obras concretas de la Historia del Arte, como las Venus de Bouguereau o la idealización de Naná. Por parte de Milan Kundera se pretende dejar a salvo a la vanguardia, evitando descalificarla como la antítesis del realismo, o rescatar visiones estimulantes en la obra de Sartre.

Respecto a Beckett también se quiebra una lanza, afirmando “no consideramos por lo tanto como decadente, al que describe toda la decadencia, sino al que se acomoda a ella”.

Pujman sin embargo propone puntos de vista más paternalistas respecto a la dirección ideológica de las masas en el camino hacia la concienciación.⁷⁸

Las declaraciones vertidas por los diferentes autores afiliados al marxismo en el congreso de intelectuales celebrado en Praga en 1965, por parte de algunos de ellos

⁷⁷Ver Anexos (42) “Nuestra población rural”.

⁷⁸Ver anexos (2) “Sobre el último encuentro de intelectuales realizado en Praga, *Marcha*, 19/02/65 – pág. 8-10.

se alimentan de un tipo de crítica realizada a la luz de la vertiente productivista del marxismo soviético, mientras que para otros existen autores que por su valor de calidad deben ser respetados aunque no comulguen con el marxismo.

Si bien el tono dominante se encamina hacia descartar aquello que no se halle al servicio de una práctica revolucionaria –invalidado como decadentista- se logra vislumbrar una cierta apertura luego de la desestalinización en el contubernio vanguardia vs realismo socialista.

Aquello considerado anteriormente como proclive al pesimismo, como el existencialismo, va a ser retirado del Índice marxista, con la fundamentación de que - si bien no contribuía al entusiasmo contagioso que debería inexorablemente desembocar en la revolución - se le reconocían factores positivos de expectativas de cambio.

El hecho de no considerar decadente al que describiese la decadencia, sino “el que se acomoda a ella” demuestra cierto espíritu flexible, no obstante los ejemplos de decadencia que utiliza se transforman en una quasi caricatura de la misma, colocan en un mismo saco las Walkirias, las Cocottes francesas y los personajes del Art Pompier de Bouguerau, lo cual denota, ese espíritu moralista del comunismo que había percibido Bertrand Russell en su viaje a la URSS.

Sin dejar de adoptar posturas de tipo paternalistas, y protectoras contra el flagelo decadentista, se percibe una transigencia mayor, dando cabida a Sartre y a Beckett, en relación a antiguas posturas ortodoxas propias de la época de Stalin.

En el caso de Ernst Fischer, destacado historiador del arte, ya vemos un discurso más netamente artístico, que encierra una orientación marxista sobre el papel de esa actividad en la sociedad, planteada pocos años antes en “La necesidad del arte” (1959).

Casa de las Américas fundada en 1959 en Cuba, significó una plataforma importante para que los intelectuales latinoamericanos de izquierda consiguiesen expresar su visión sobre el futuro del continente, así como el de participar de certámenes en los que se daba cabida a la literatura, el teatro, la música y las artes plásticas de la región.

Casa de las Américas propicia encuentros, conferencias, conciertos, obras de teatro que se pueden catalogar como cruciales a la hora de analizar el período.

En cuanto a la sección de artes plásticas cuenta con dos galerías: la Galería Latinoamericana y la Galería Haydée Santamaría.

En ocasión del 30º aniversario de existencia de la institución cubana, Roberto Fernández Retamar escribe el artículo “Treinta años de Casa de las Américas” y el escritor uruguayo Mario Benedetti declara para la ocasión:

“Desde su creación, la Casa quiso ser un centro de difusión de estudio y de encuentro del arte y las letras latinoamericanas, o sea, una nueva forma de lucha contra la segmentación y el desmembramiento de nuestra cultura, fomentados desde siempre por el imperialismo. Por lo general, los escritores y artistas latinoamericanos y del Caribe sabían más de lo que se producía en París, Londres o Nueva York que de lo que se creaba en México, Caracas, La Habana, Lima, Buenos Aires, Kingston o Montevideo. La Casa de las Américas propició el encuentro en Cuba de escritores, pintores, músicos, dramaturgos, cantantes; muchos de nosotros nos conocimos aquí,

dialogamos aquí, intercambiamos aquí por vez primera experiencias y opiniones sobre la vida artística de nuestros respectivos países.”⁷⁹

En 1965 se lleva a cabo un coloquio de intelectuales en la ciudad de Génova, en el que coinciden diferentes personalidades del ámbito latinoamericano, auspiciado por el Columbianum, del que saldría la propuesta de crear una revista especializada en temas latinoamericanos titulada “América Latina”.⁸⁰

La personalidad del ya mencionado José Gómez Sicre, asesor artístico de la OEA, es fundamental para configurar la política cultural norteamericana en la región. Incluso para contrarrestar el supuesto “izquierdismo” de la Bienal de San Pablo, que a veces osaba invitar a artistas de los países socialistas, gesto interpretado por ciertos sectores de EE.UU. y Latinoamérica, como una potencial “infiltración soviética”.

Rafael Squirru, fundador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, admitía que “la cultura es el medio más importante de penetración política” y agregaba “Es necesario que nuestros hombres viajen, que visiten otros países y de allá traigan sus premios y puedan hablar luego de lo que han hecho”.⁸¹

En el panorama complejo de las luchas políticas y las luchas por el arte nuevo, destacan asimismo las luchas estudiantiles, debido a que formaban parte de las movilizaciones sociales que propugnaban un cambio en lo establecido.

En Uruguay desde 1958 la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) plantea una lucha reivindicativa de la ley orgánica de la Universidad de la República con el propósito de instaurar la autonomía universitaria en el país.

Los movimientos estudiantiles que luego se desarrollaron a finales de la década de 1960 en EE.UU., se vieron con gran interés en Latinoamérica.

La visión de que la revolución fuese considerada para el continente como un hecho inminente, se sustentaba en lo que estaba sucediendo en el mismo corazón de la máxima potencia occidental.

Las movilizaciones que se llevaron a cabo en los EE.UU concitaron la atención de los periódicos de izquierda y de toda la intelectualidad de este signo.

Las reivindicaciones de los derechos civiles de los afroamericanos, las protestas contra la guerra de Vietnam, aunaban a grupos disímiles y abonaban el terreno de la creencia de que el imperialismo norteamericano había llegado a su fin.

Si los estudiantes habían tomado conciencia de la situación del país, el próximo paso lo construirían los docentes que los respaldaran en su lucha.

⁷⁹Citado por FERNÁNDEZ RETAMAR, Revista *Estudos Avançados*, enero-abril, 1989, San Pablo, Brasil. Fernández Retamar recoge también el *Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba al Primer Congreso* de dicho Partido, presentado en 1975 por Fidel Castro, en el cual expresó lo siguiente: “La fundación en 1959 de la Casa de las Américas contribuyó a impedir el aislamiento cultural en los momentos más difíciles del bloqueo, y mediante diversas actividades como publicaciones, concursos, premios, festivales, exposiciones y encuentros de literatura, teatro, plástica y música, ha vinculado a la Revolución Cubana los sectores más progresistas de la intelectualidad latinoamericana y a latinoamericanistas de los países socialistas, manteniendo en el Continente el aliento de la Revolución Cubana. La Casa de las Américas constituye hoy el centro cultural más prestigioso de América Latina.

⁸⁰Ver Anexos (3) “Coloquio de Génova. Dos tareas que valen un viaje”.

⁸¹GIUNTA, ANDREA, op. cit., p. 120.

Se hablaba de la “latinoamericanización de las universidades norteamericanas” como consigna A. Ciria en un artículo de *Marcha*⁸²

Los tiempos de agitación política, debido a cuestionamientos de orden político y económico, afectaban de igual forma a la creación artística. En lo social se respiraba un marcado interés por las utopías y la esperanza en una sociedad más justa. Consecuentemente, para algunos sectores el arte debía acompañarse con los pedidos de imposibles que demandaba el conjunto social.

Las turbulencias que provocó en una sociedad apacible y provinciana como la uruguaya, la aparición en 1963 de la primera guerrilla urbana en la historia latinoamericana, el Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros, no dejó a los uruguayos indiferentes, contribuyó a radicalizar aún más el ambiente, entre partidarios y detractores en todos los sectores del espectro político nacional, desde la derecha tradicional a la izquierda próxima al Partido Comunista.

La guerrilla urbana comprendía una alternativa que era el reverso de la cara desarrollista que pretendían llevar a cabo los gobiernos de la época.

El clima crítico se evidencia a través de los incidentes callejeros, protestas que desembocaron en enfrentamientos con la policía, y medidas de seguridad que limitaron el ejercicio democrático.

La reivindicación de la violencia como vía revolucionaria significó una consideración importante para la justificación de diferentes movimientos guerrilleros que proliferaron en ese momento, y precisamente Uruguay se destacó por el MLN-Tupamaros, importante grupo de guerrilla urbana que mantuvo en jaque durante varios años al gobierno del Partido Colorado.

El desagrado ya mencionado con que se veían las intervenciones en Cuba, Vietnam y República Dominicana provocó un claro sentimiento antinorteamericano en el Sur.

Pero también en los Estados Unidos proliferaba el descontento contra el sistema establecido y las Free Universities se diseminaban por la Unión paralelamente a la cultura “Underground”, con beatniks, hippies y hipsters.

Los estudiantes complotaban contra el gobierno y el clima amenazante llegaba a través de los corresponsales de la prensa uruguaya en ese país que observaban los movimientos sociales de la New Left como esperanzadores, no sólo para el pueblo norteamericano, sino para el mundo que soportaba el peso de su política.

A EE.UU., como ya dijimos, le interesaba contrarrestar en particular la izquierdización de la intelectualidad latinoamericana y operativamente fomentó la internacionalización del arte continental para ponerse a tono con la concepción de región de futuro del mundo, que aún estaba en vías de desarrollo, y llegaría a su esplendor cuando no se distinguiese su arte del de sus mentores.

Por el contrario, el artista latinoamericano se plantea constantemente cuál es la estética que le corresponde a éste prometedor continente.

⁸²CIRIA A., *Marcha* 11/6/65.

La revolución en arte para los internacionalistas debía de ser básicamente de carácter formal, y no temática, y en lo posible evitar el arte mural del realismo social, asociado a lo revolucionario marxista.

La izquierda por su parte todo lo que rezumara a “arte por el arte” lo veía como una fórmula de evasión, producto de la mentalidad pequeñoburguesa.

Por otra parte, vemos en la mentalidad desarrollista, que ya se veía preclaramente la revolución cibernética que cambiaría el mundo industrial y de productos agrícolas, ideas presentes en artículos publicado por Gregorio Selzer en *Marcha*⁸³

Los acontecimientos políticos se entretrejían con los culturales provocando una estela de reivindicaciones que traspasaban los límites de lo estrictamente político, éste factor complejiza el panorama en toda su extensión.

Esta complejidad es la que precisamente dota de mayor interés a la coyuntura que se vivía como un permanente estado de emergencia, un estado continuo de cabildo abierto para las propuestas, con el consiguiente acaloramiento que provocaban los enfrentamientos entre los diversos proyectos de cómo salir del atolladero en el que se encontraba sumido el mundo.

CAPÍTULO 2

URDIMBRES Y CONTRADICCIONES PLANTEADAS SOBRE LA IDENTIDAD URUGUAYA Y LATINOAMERICANA

“Lo más importante que me dio París fue una perspectiva de Latinoamérica. Me enseñó las diferencias entre Latinoamérica y Europa y entre los países latinoamericanos entre ellos; a través de los “latinos” que conocí allí”.

Gabriel García Márquez.

La identidad latinoamericana se transformó en uno de los pilares del debate y leit motiv del momento, sostenido desde la prensa, los estrados y los encuentros de intelectuales.

El papel que le debería caber al hombre de letras latinoamericano en ese estado de inminencia, en ese contexto borrascoso - aunque esperanzado - de la circunstancia por la que atravesaba el continente se había transformado en una controversia inagotable.

Teóricos como Camnitzer, Rama, Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón, se planteaban el rol que debía asumir el artista para producir desde Latinoamérica evitando la demonizada epigonalidad para lograr convertirse en creadores más auténticos.

Muchos autores en ese momento sentían que Uruguay era un sitio extremadamente epigonal, cuando en realidad la situación planteada por internacionalización del arte no se trataba de un fenómeno aislado, ni siquiera para Latinoamérica.

Tampoco se refería un fenómeno nuevo, y Uruguay, que conocía mejor que nadie los planteamientos de Figari, debía haber reaccionado de una manera más sutil, y observar con mayor atención como esas percepciones se reeditan a lo largo de la historia latinoamericana, a la hora de evaluar la forma en que se han ido procesando las influencias recibidas.

Manuel Espínola Gómez se refería al Uruguay como un país “balconero”, que está permanentemente “balconeando” hacia los demás, pero estaba equivocado, no era un anomalía privativa del país.

En esa búsqueda de una identidad propia se parte - a mi juicio de manera equivocada - de la base de que existe cierta pureza cultural, que la identidad latinoamericana es inteligible de forma sencilla, sin tomar en cuenta que todas las culturas, comprenden culturas de síntesis.

Si consideramos la cultura incaica, no podemos desconocer lo que ésta recupera de culturas sudamericanas prehispánicas anteriores. De la misma manera dentro de la tradición mesopotámica, es imposible visualizar una Babilonia aislada de la producción sumeria que la antecedió. Podríamos seguir con la cultura británica como fusión de romanos, anglo-sajones, normandos, y toda la gama de poblaciones de las colonias que poblaron las Islas desde el siglo XVIII a la actualidad.

Por lo tanto, los efectos aluvionales latinoamericanos tampoco se pueden distinguir sustancialmente de la esencia acumulativa que demuestra la propia metrópolis

española, con su síntesis celta, ibérica, romana, bárbara, judía y árabe, que trasladará a sus territorios de ultramar⁸⁴. Un claro ejemplo lo demuestra la “carpintería de lo blanco” mudéjar en América, o la visión asociativa del infiel aborígen con el musulmán.

Las preocupaciones identitarias que se plantean los intelectuales, especialmente en las décadas de 1960 y 1970, resultan a veces un callejón sin salida a la hora de decidir hasta qué punto aceptamos las “contaminaciones” de otras culturas y qué rasero utilizamos para decidir cuáles son los aspectos netamente derivados del imperialismo cultural y cuáles otros serían aquellos que pertenecerían al encuentro de culturas, aunque haya sido incluso impuestos por la fuerza, como también ocurrió en España, o en las propias culturas prehispánicas de América.

La actual España de las autonomías ve con cierto recelo la definición de una identidad española.

En la actualidad frente a las resistencias negativamente igualadoras de la globalización se torna complicado trazar los límites permitidos y aquellos elementos que se hallarían dentro del terreno de la invasión cultural propiamente dicha.

Con motivo de muestras de arte latinoamericano en EE.UU. el artista conceptual Luis Camnitzer, uruguayo de origen germánico, se planteaba éste problema nunca resuelto de la identidad latinoamericana en ese período, y la manera algo simplificadora se refería a que “epigonear” era un síntoma de traición a las propias raíces, cualquiera fuese la interpretación que se pudiera hacer del vocablo.

Concretamente si tenemos en cuenta que la propia obra conceptual de Camnitzer no es estrictamente original suya, ni de Latinoamérica, resulta paradójal la reflexión.

Pero sobre todo en sus escritos de la época, y desde su residencia en el centro más importante del arte: Nueva York, especula respecto a si realmente existe un arte latinoamericano. (*Marcha*, 14/10/66 N^o 1325, *Arte Latinoamericano en EE.UU.*)

Camnitzer ve el arte epigonal de los centros de producción occidentales tan inauténtico como el realismo socialista.

El autor entiende al arte latinoamericano en su diversidad como una “búsqueda de identidad”. En verdad se pregunta si existe como tal un arte latinoamericano y no atisba una respuesta certera aunque se aproxima respecto a las diferencias que podrían considerarse folclóricas y la relación que se percibe en obras latinoamericanas respecto al expresionismo abstracto norteamericano, o la Escuela de París. Por lo cual agrega “En ese sentido el artista que está haciendo ecos de los centros culturales, en realidad está tratando de treparse a la caja de resonancia por un camino demagógico, en lugar de funcionar en su medio”, lo cual equivale a exigirle originalidad respecto a lo que se lleva a cabo internacionalmente. Camnitzer continúa en su discurso respecto a los objetivos del artista latinoamericano: “Cuando el artista epigonea a los centros, está traicionando su misión. En lugar de mostrar sus cambios ambientales, está reflejando los cambios de las revistas de arte extranjeras. Y éstas en realidad

⁸⁴Cuando se diseñaron las ilustraciones de los billetes de euro, se recurrió a una generalización absolutamente arbitraria sobre lo que podía constituir el pasado arquitectónico grecolatino. Sin embargo, Europa es una multiplicidad de culturas que no coincide de forma tajante y nítida con esa raíz, por más que el Imperio Romano haya sido de los intentos unificadores más extensos territorialmente que hubiese existido, no llegó a todos los rincones imaginables del continente, y debió convivir con cientos de culturas locales a las que intentó imponerse de forma autoritaria.

solamente muestran cambios ambientales que ya sucedieron hace un tiempo suficientemente largo como para ser consumidas cómodamente y en otro lugar”.

Aclara que no demanda estereotipos que puedan simpatizar desde el centro: “El trabajar para el medio no significa utilizar pintoresquismos locales o ilustrar literalmente, ni siquiera revoluciones sociales particulares. En ese sentido el realismo socialista, es tan traidor como el arte epigonal de centros capitalistas”. Reiteramos la pregunta: ¿cuál es el lugar que él mismo le adjudicaría a su obra conceptual?

Destaca en el mismo artículo una obra cinética expuesta por José Gamarra en Nueva York, como ejemplo de un arte que se encuentra imbricado en la contemporaneidad,⁸⁵ y se halla en lo cierto, pero salvo algunos detalles de referencias a lo signico del Informalismo con visos prehispánicos, no podemos encontrar en éste autor, ya radicado en París, una extrema originalidad latinoamericana en sus planteos.

La aportación de los autores a un arte estrictamente latinoamericano se vuelve un terreno muy resbaladizo en el cual aterrizar.

Cuando María Freire y Costigliolo exponen en Bélgica una serie de obras geométricas, basadas en formas de llaves medievales que les habían llamado la atención en exposiciones de museos europeos, el curador belga las interpreta como símbolos precolombinos ancestrales, considerando el origen americano de sus autores, y las bautiza con el título "Sudamérica".

Simplemente por aplicar un criterio que apuntase a estereotipar y encasillar la producción vanguardista latinoamericana en clave exótica.

A los autores no les resultó chocante la denominación y con ese nombre se conocen en la actualidad.

Debemos asimismo admitir que Uruguay se distingue un poco de sus vecinos en la transferencia inmediata de corrientes metropolitanas. Se consideraba que todo llevaba un cierto proceso de digestión y por conciencia periférica que existiese, a veces con cierto sentimiento de inferioridad no se copiaba directa e inmediatamente, ni siquiera en la moda de vestir, se practicaba con mayor énfasis la austeridad española que la novelaría italiana, más propia de su vecina Buenos Aires. Seguir los dictados inmediatos, aún se sigue considerando un comportamiento demasiado arriesgado.

En Uruguay parece existir una cierta cultura de la estabilidad a la que la gente debe aferrarse sin enormes pasiones, puesto que una vez que la tendencia ha sido lo suficientemente aceptada en los centros decisores, o incluso, asentada ya en Buenos Aires, entonces el mecanismo de desarrollo de la vertiente ya está dispuesto a imponerse.

Pablo Mañé Garzón en su artículo publicado en *Marcha*: “Sensibilizar la forma”, se refiere a los artistas que se dejaban encantar con las recientes modas importadas, tildándolos de “noveleros”, otra palabra clave en el discurso de aquellos años, para calificar a aquellos que se permitían encantar por las producciones de los países centrales.⁸⁶

⁸⁵Ver Anexos (6) “Arte Latinoamericano en EE.U’U, *Marcha* 14.10.66 N° 1325.

⁸⁶MAÑÉ GARZÓN, P. “Plástica. Sensibilizar la forma”, *Marcha*, 29/7/66, N° 1314 – página 26

En un artículo publicado en es misma edición de *Marcha* el artista García Reino se refería a esos “noveleros” como meros reinventores del cubismo.

Vargas Llosa publica en el semanario *Marcha* “La Sociedad y el Artista en América Latina” un comentario sobre el libro “La cultura moderna de América Latina y el artista” de la latinoamericanista británica Jean Franco, en el cual quedan de manifiesto los entrecruces identitarios con los proyectos liberadores de la cultura latinoamericana.

Franco se refiere al compromiso estético y social del continente, a diferencia de Europa, donde es posible, según la autora, estudiar el arte como una tradición centrada en sí misma, mientras que los movimientos artísticos de América Latina se producen a partir de una demanda social.

La idea de separación extremadamente tajante que divide Franco se nos ocurre que es por demás reduccionista, en su afán de establecer diferencias entre uno y otro continente.

La dominación elitista de las expresiones artísticas vernáculas a favor del cosmopolitismo, se presenta como hecho negativo y negador. No se distancia demasiado de convertirse en una revitalización contemporánea del arielismo de Rodó, replanteando la dicotomía entre las sociedades envejecidas como la europea y la savia joven de las culturas latinoamericanas.

Este concepto vertido en los años sesenta parte de una involuntaria y contradictoria concepción eurocentrista de América como un continente joven, negando la historia prehispánica, cuando en realidad la recuperación de ese pasado formaba parte del programa latinoamericanista.⁸⁷

Continuando con las visiones de los latinoamericanos respecto a las transferencias Norte- Sur, y en ocasión de una muestra de artistas cubanos en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo, en octubre de 1955, Roberto Balbis desde el diario *El País*, en su edición del 21 de octubre afirma : “El universalismo estetizante y anárquico en que se mueve la mayoría de las corrientes plásticas europeas actuales, parece también haber alcanzado a Cuba, forzando a los artistas que la siguen a despojarse de lo que pudiera ser personalidad nacional, estilo local, “genius loci”. Se imita para seguir confrontando desde América, una suerte de servilismo a las nuevas modalidades de una cultura casi exhausta, repetida invariablemente y que busca el artificio de un renacimiento de la espontaneidad del arte retornando a las fuentes de lo primitivo, buscando en Dahomey, o en el fondo de la Polinesia motivos de inspiración para decorar con un toque de salvajismo las ultracivilizadas cerebraciones de los plásticos europeos de avanzada. Las pinturas en exhibición constituyen, casi sin excepción, referencias a pintores europeos muy conocidos. La originalidad, a excepción de la gracia abstractista de Mario Carreño, representado aquí por medio de una gouache, está ausente. Hugo Consuegra y Raúl Millán siguen conscientemente a Klee, René Portocarrero a Kandinsky, Amalia Peláez a Léger, José Bermúdez y Osvaldo Gutiérrez Alemán a Picasso/.../”

Permanente se cuestiona la falta de originalidad de los latinoamericanos, presuponiendo que los europeos o norteamericanos han partido desde cero.

⁸⁷Ver Anexos (7) VARGAS LLOSA, MARIO, “La Sociedad y el Artista en América Latina”, *Marcha*, 16/2/68, Nº 1391.

El artista Haroldo González declara: “Queremos reubicar al artista en la sociedad y luchamos por eso. Somos todavía un injerto cultural europeo. Nuestra cultura necesita elaborarse sobre un proceso histórico y no retroceder a las coordenadas precolombinas que responden a otra realidad. Esas coordenadas tienen un valor documental pero no determinan nuestro lenguaje”.⁸⁸

Aquí González plantea un asunto que se venía discutiendo desde la primera vanguardia en Latinoamérica, el tema “indigenismo”, por el cual vemos cierta reticencia a reeditararlo, porque la búsqueda se dirige esencialmente hacia algún tipo de originalidad inédita, y dentro de los esquemas creativos de la modernidad internacional, sin imitaciones, y de preferencia innovar respecto a todo lo conocido hasta el momento.

Para pintores consagrados como latinoamericanos universales, como es el caso de Siqueiros y su experiencia en Sudamérica, el artista da cuenta de la visión sobre los destinos del arte de la región en una entrevista que le realiza Luis Camnitzer en México, publicada por *Marcha* el 24 de junio de 1966.

Resulta por demás interesante el relato que le realiza el mexicano sobre la planificación del asalto a la casa de Trotsky, confesando su intención de asesinar al político ruso.

La crítica que realiza al cambio perpetrado por Cúneo en su estética, desde la perspectiva actual nos impacta como curiosa y dentro del debate figuración – abstracción que se libraba entonces.

Su posición, como era de esperar, se halla alineada a las corrientes latinoamericanistas del momento, reafirmandola cuando sostiene que : “Los países subdesarrollados tienden exactamente a hacer arte epigonal respecto a París o Nueva York; ¿cuál es la salida? La nuestra”.

Desde España también se refiere al arte producido en América, el pintor catalán afincado en Galicia José María Kaydeda en términos de epigonalidad y búsqueda de una identidad propia: “/.../Estas naciones han dado un salto tremendo en pocos años, en materia artística. Como todo crecimiento rápido, no paulatino, produce siempre deficiencias formales. Los pintores que han podido viajar a Europa, han sido deslumbrados por París y un arte parcial, unilateral. Esto sucedió en la post guerra del 14, horno de todos los “ismos”. Manifestación clara de inquietud y deseo de salir de un arte estancado. Sudamérica recoge solamente esto, sin tener en cuenta que le falta una tradición formal, trampolín por el cual son posibles todas las piruetas, cuando tienen un entronque sucinto con la Historia. Entonces sus pintores llenos de la mejor intención, copian nuestro continente. Esto produce la inconsistencia, además de no decir ni aportar nada nuevo. Olvidaron que tienen un mensaje auténtico que ofrecer, regresando con todos los procedimientos técnicos aprendidos, a su tradición nativa. En el bien entendido que regresar, enraizarse con lo nativo, no es copiar rostros indígenas, ni componer cuadros de costumbres. Es ir a la esencia de las manifestaciones estéticas populares, que todas tienen un profundo significado. El país que ha entendido esto - me refiero a México – ha dado a Europa una magnífica lección. Y sus muralistas, Rivera, Orozco, Siqueiros, González Camarena, entre los

⁸⁸TORRENS, MARÍA LUISA , *Dibujazo*, Catálogo Centro Municipal de Exposiciones, 1989

más señalados, forman entre los artistas universales de mayor prestigio. Es también importante el caso específico del brasileño Portinari/.../”.⁸⁹

En cuanto al lugar que debe ocupar el arte en Latinoamérica, en algunos círculos de la crítica la universalidad podía ser alcanzada por una etapa previa que sería el descubrimiento de lo propio en primera instancia, para luego llegar a proyectarse hacia el mundo.

Como es habitual desde Europa se conoce bien el muralismo mexicano, y alguna que otra personalidad como puede ser Portinari, pero en general no interesa una producción que para los europeos se parece bastante a lo que se realiza en su propio continente, la misma reacción la demuestran los norteamericanos, cuando tienen ocasión de ver arte latinoamericano en los certámenes internacionales.

En un reportaje de Mayling Carro Amorín, a través del diario montevideano *De Frente* el artista Hugo Alies se adscribe a esta corriente latinoamericana de corte nacionalista y de acercamiento con el gran público: “/.../ Existen una serie de formas caducas: salones, exposiciones, etc. Y si bien todavía hay un gran número de artistas que se conforman con una exposición individual cada año, alguna colectiva, certámenes internacionales o premios en salones nacionales, la gran mayoría está buscando otro camino.

“-¿Cree en un posible camino hacia un arte americano y nuestro?

/.../ Para poder llegar al universalismo hay que conformar primero un arte auténticamente nacional. /.../ Los salones y las exposiciones solo son para un núcleo reducido. Y no es precisamente a esa gente a la que el artista aspira a llegar”.⁹⁰

El fenómeno descrito por el artista no es nuevo, la búsqueda de universalidad desde lo local, lo que los posmodernos han calificado de “glocalización”.

Carro, como periodista de arte, plantea a diferentes entrevistados las preguntas claves del momento.

En diálogo con el grabador en serigrafía Óscar Ferrando éste se expresa en el sentido de la combinación de las búsquedas locales con las internacionales, una tendencia que se viene gestando desde la primera vanguardia histórica, como hemos dicho anteriormente, con lo antropofágico brasileño, o las ideas estéticas de Figari en Uruguay.

/.../ El nuestro no sea, en su conjunto, un arte audaz, osado, fermental, ‘de vanguardia’ sino más bien (¿o más mal?) Conservador; lento pero seguro. /.../ ⁹¹

“¿Ve una posible salida hacia un arte nacional y americano? /.../ Lo veo posible, sí en la medida que el artista uruguayo refleje en su obra aquellas características históricas, geográficas, socio-político-económicas, psicológicas, etc., que conforman un modo de ser nacional /.../

/.../ Utilizando todos los recursos llegados desde afuera /.../ Esa salida nacional, americana, entroncará en la ciudadanía del mundo /.../ ¿Qué misión le corresponde al artista uruguayo en este momento, proyectada hacia la sociedad? /.../ Misión /.../ de

⁸⁹“Entrevista de Barrios Errazquin a José María Kaydedas”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 28/6/56.

⁹⁰M. CARRO. A. “Reportaje, contesta: Hugo Alies.” “Comprometerse con el público”. *De Frente*, 7/2/70.

⁹¹M. CARRO. A. “Contesta Oscar Ferrando. Arte de Vanguardia”, *De Frente*, 6/3/70.

sensibilizar, educar por medio de los instrumentos propios del arte /.../ Para ello debe el artista estar comprometido /.../ especialmente con el arte, por medio de la búsqueda, la experimentación, la dedicación /.../ sin caer /.../ en el arte panfletario /.../”.

Una búsqueda del quehacer cultural desde la base, es lo que pide el director de teatro Ruben Yáñez desde *Marcha* en 1971 y expresa la necesaria politización de la actividad artística.

Con raíces brechtianas le atribuye al teatro la función esclarecedora sobre la masa.

Desde ella, supuestamente, brotaría la autenticidad de la expresión artística latinoamericana en el ámbito uruguayo.⁹²

El tema recurrente aparece también al iniciarse la década de 1970 y Antonio Lista, entrevistado por Mayling Carro propone “la creación de un arte nacional y comprometido con la realidad que viven los acontecimientos /.../ (el) arte no debe ser cómplice de los enemigos de la cultura”.⁹³

Según el artista uruguayo Alejandro Casares, entrevistado también por la misma crítica de ese periódico afirmaba en sintonía con lo que ya mencionamos respecto a que en las producciones que se llevaban a cabo en el Uruguay “no se puede hablar de un arte nacional en la medida que las producciones artísticas del país son un reflejo de lo que se realiza internacionalmente”.

Casares prefiere hablar de arte llevado a cabo en el Uruguay que a su vez está – como sucede en toda América- desvinculado de otras manifestaciones del continente, aunque nucleadas dentro del arte internacional.

Es cuestionable, tal vez, su idea de que “no existe una manera nuestra de decir las cosas”⁹⁴

A la mayoría de los actores de la cultura se les dificulta la definición de lo propio, y no logran explicar con claridad cuáles serían las características esenciales que

⁹²“Ruben Yáñez: por una política cultural”, *Marcha*, 30/12/71, Nº 1576.

“/.../ El nuevo teatro uruguayo, tuvo siempre una vocación popular. /.../ - Lo que pasó este año fue que la gente vio la cultura en general y dentro de ella al teatro, como un instrumento de esclarecimiento político. Eso permitió que nosotros saliéramos de nuestras salas y tomáramos contacto con amplísimos sectores de público que no hubieran venido nunca a vernos. /.../ Hay que seguir llevando la actividad teatral a los barrios /.../ La cultura siempre es política, y esto es lo que la gente tiene que entender. Desde la televisión hasta las formas más pedestres de la difusión: o integra la ideología dominante o avisa contra ella, la cuestiona. El cuestionamiento que nosotros siempre hemos hecho quedó en general, reducido a pequeños círculos o a sectores convencidos. /.../ La cultura no va a hacer la revolución, pero puede contribuir a ella. No somos nosotros los que vamos a destruir la ideología dominante que está en la cabeza de la gente; es la gente misma la que la va a destruir en la medida que acepte lo que nosotros le decimos. /.../ Deben crearse centros culturales docentes: aprendizaje de instrumentos, artesanía, coros, actividades teatrales primarias. Hay que destruir el prejuicio –que también arrastramos nosotros- de que la cultura se genera en determinados ámbitos y luego se traslada a los sectores populares; el tradicional paternalismo de la cultura del estado uruguayo. Y será también la forma de alcanzar una fisonomía nacional propia, en materia cultural. El proceso de latinoamericanización del Uruguay, tiene que tener también su expresión en la cultura”.

⁹³M. C. A. “Reportaje, contesta: Antonio Lista. Tomar Conciencia”, *De Frente*, 13/2/70

⁹⁴Ver Anexos (8) M. CARRO. Reportaje, contesta: Alejandro Casares. Por un arte nacional”, *DE FRENTE*, 6/2/70.

contendría un arte nacional y americano, pero en general no ven con tan malos ojos el mestizaje con lo importado.

La mayor dificultad estriba en el hecho de decidir qué es específicamente lo propio, porque son conscientes del peligro que entraña el tópico folclorista.

En especial les preocupaba la idea de que surgiera, como dijimos, una originalidad integral, que no se produjera simplemente un giro hacia la temática, sino que se explorasen nuevas técnicas, propuestas creativas que no acabasen significando reelaboraciones vernáculas de ideas provenientes del centro.

En verdad, no resulta sencillo ofrecer una solución demasiado neta por parte de estos actores, si pretendían no caer en facilismos.

En un artículo publicado por Mañé Garzón en el semanario *Marcha* el 21 de Agosto de 1964 se revelan muchas de las claves que sostenían el debate estético del período.

Mañé Garzón realiza un *racconto* de las tendencias históricas, de una forma sucinta e irónica, procurando demostrar su tesis de la epigonalidad y la inexistencia de un arte nacional.

El papel que le cabe a los tradicionalistas en la hora señalada, y ciertas frivolidades de los llamados “noveleros”, aquellos que como dijimos, ligeramente se adscribían a las corrientes importadas.

El cronista se hace eco de uno de los nodos más sobresalientes de la época, las dificultades de apreciación del arte de acuerdo a la ruptura de las categorías tradicionales.

La amplitud del espectro y la mixtura de los géneros producirá una cierta desorientación, tanto por parte de crítica como de los jurados de certámenes, respecto no sólo a la ubicación y clasificación de las manifestaciones, sino también a los criterios que se debían de aplicar para el juicio de su calidad.

La perpejidad ocasionada por obras como las instalaciones, *assemblages*, desvirtuaba los parámetros empleados hasta entonces para dirimir la apreciación.

Las protestas sobre la premiación se vinculaban frecuentemente a la diversidad de propuestas, las cuales claramente no resistían ningún tipo de punto de comparación entre sí.

Mañé Garzón nos trazaba un panorama histórico del arte uruguayo, en el que la mayoría de los vaticinios se cumplieron.

Sitúa de forma acertada las corrientes de las que se alimentó el arte en el Uruguay, así como la impronta torresgarciana, que coloca al país en la adscripción a una de las tendencias por las que discurrió el arte local alcanzando repercusión internacional y credenciales latinoamericanas.⁹⁵

Mañé insiste en diferentes artículos sobre el punto de la falta de identidad en el arte local, punto que como hemos ya señalado, abre debates hasta la actualidad en relación con lo propio y lo heredado, y como observa recurrentemente Mañé, la marcada herencia de la estética torresgarciana en el Uruguay del momento.

⁹⁵Ver Anexos (9) MAÑÉ GARZÓN, PABLO, “Una atestación de lo inorgánico”. *Marcha*, 21/8/64, pág. 10, 11,14.

“/.../ El Museo Nacional de Bellas Artes acaba de inaugurar la correspondencia a Rafael Barradas, que sigue a la de Sáez y que permanecerá abierta hasta el 28 de febrero.

“Alguna vez se ha insistido acá sobre el hecho de que el país carece de evolución propia en materia plástica y sin duda estas muestras pueden servir de prueba a una afirmación que sólo es deprimente si se la considera desde un nacionalismo estrecho. /.../

“La exposición se complementa con un material documentario muy valioso, que incluye catálogos, revistas y retratos. De paso, en cierto número de ‘Enemy of the People’ de Cataluña puede leerse un artículo de Torres García contra talleres y escuelas. También la emprende contra los nacionalismos. Sin duda, la grandeza debe poco a la congruencia de las propias opiniones. /.../”⁹⁶

Las ideas vertidas por Pablo Mañé Garzón se veían confirmadas por visitantes que se acercaban al Uruguay en calidad de críticos, miembros de jurado o curadores.

El 27 de Noviembre de 1965, Ida Vitale realizó una entrevista para *Marcha* a Ryszard Stanislawski, curador y próximo a convertirse – apenas unos meses después de visitar Sudamérica – en director del Museo de Lodz (Polonia).

Vitale le formuló una serie de preguntas en ocasión de la muestra de Arte Polaco que se exhibía en Montevideo por esas fechas.

Se le interroga sobre el posible anclaje del arte en circunscripciones nacionales y éste responde con el argumento de la ruptura de fronteras a la cual conllevaba la internacionalización, aún en el caso de los países socialistas, existía siempre un espacio para las corrientes cosmopolitas. Esta eventualidad hacía hincapié en romper el estereotipo de la exclusividad del realismo socialista detrás de la Cortina de Hierro.

Sorprende a la periodista con el reconocimiento de Buenos Aires como una gran capital del Pop, en realidad no parecía una idea errada viendo en perspectiva la cantidad de producción realizada en esa ciudad en manos de Dalila Puzzovio, Marta Minujín, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Cancela, entre otros, con el escaparate que les otorgaba el Instituto Di Tella de la calle Florida.⁹⁷

En el panorama local no fueron pocos los actores que se adscribieron a las ideas del peruano Juan Acha, quien había planteado su tesis en “Art in Latin America Today” (1961) y “Arte y Sociedad en América Latina” (1979). Su posición se vertebraba en que el arte latinoamericano del siglo XX había experimentado tres fases diferentes, siguiendo la línea de pensamiento marxista, la primera que consistía en la recuperación del elemento indígena, la segunda como la participación en las inquietudes estéticas internacionales, y la tercera se refería a la cuestión dialéctica, es decir, una síntesis que implicaría una revalorización de las realidades nacionales en una suerte de mestizaje.

⁹⁶MAÑÉ GARZÓN. P., “Grandes uruguayos: un catalán, ahora”, *Marcha*, XXVI, 19/2/65 – Nº 1244 – página 11.

⁹⁷Ver Anexos (10) VITALE, IDA. “Ryszard Stanislawski: Pintura uruguaya vista por un polaco”, *Marcha*, 27/11/65 – Nº 1282

“La diversidad es nuestra real identidad, o sea que nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo. Si aceptamos esta realidad conseguida, que cambiará nuestra perspectiva en el conocimiento de nosotros mismos y de nuestras relaciones estéticas. No sólo esto, sino que hoy es útil saber manejar las múltiples diferencias de un modo en estrecha comunicación”.⁹⁸

Desde el norte con el muralismo de las primeras décadas del siglo XX, el indigenismo, el nativismo de Figari y “Nuestro Norte es el Sur” de Torres García, el arte latinoamericano quiso establecer sus diferencias y su hibridación con las culturas autóctonas, africanas y metropolitanas.

Juan Acha ve que ese momento, la década de 1960 y 1970, como un período óptimo para redefinir el concepto de arte en relación con la región : “/.../ una nueva problemática latinoamericanista que, como tal, posea doble articulación: haga frente a cuestiones de la estética desarrollista que hoy practicamos y, al mismo tiempo, dé cara a las que originarían la formulación de una nueva o, lo que es lo mismo, de una manera diferente y realista de conceptuar el arte y ayude a encauzar nuestra mutación tercermundista en lo sensitivo y contrarreste los excesos y defectos de desarrollismo”⁹⁹

Jorge Alberto Manrique, teórico mexicano del latinoamericanismo, va a utilizar la metáfora del Jano Bifronte para referirse a la identidad latinoamericana en su relación con la cultura europea, en la cual las miradas se dirigen simultáneamente hacia uno y otro lado del Atlántico.

Acha, desde México, apela a la concienciación del latinoamericano respecto a su dependencia cultural colonial, abogando para que el hombre de la región luche por la autodeterminación y que el arte pueda ser un arma crucial para conseguir ese objetivo: “nos toca buscar el desarrollo latinoamericanista de lo más occidental que llevamos dentro, en vista de que es la parte nuestra que mejor nos capacita para cambiar el arte y cambiarnos a nosotros mismos, hasta llegar a los extremos más inconcebibles y más autóctonos”.¹⁰⁰

Es imprescindible, por lo tanto, “transformar de raíz nuestra realidad latinoamericana”, que es a la larga lo que se desea: un cambio estructural que mejore las condiciones generales de la sociedad. Para lograrlo es indispensable conocerla a fondo, es decir, teorizarla: “producir teorías sobre ella”¹⁰¹

Acha pretende erradicar todas aquellas teorías que han falseado la visión que el latinoamericano tiene de sí mismo, por tanto urge un cambio de mentalidad en los hombres y mujeres del continente, para poder pensarse desde la propia región. Según él “una manera diferente y realista de conceptuar el arte y ayude a encauzar nuestra mutación tercermundista en lo sensitivo y contrarreste los excesos y defectos de desarrollismo”.¹⁰²

⁹⁸ACHA, JUAN, 1979 p 125, citado por Dagmary Olívar Graterol “El Latinoamericanismo en la propuesta crítica y teórica de Juan Acha: la convergencia con las teorías del Caribe” *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, 2012. p. 462.

⁹⁹Op. Cit. p.469.

¹⁰⁰Op.Cit. p. 471 y 472

¹⁰¹Ibídem.

¹⁰²Op.Cit. p.469

La teoría por la que clama Acha debe acompañarse de la praxis, para que ésta surta algún tipo de efecto sobre el cambio que se procura.

La argentina afincada en Colombia: Marta Traba, se convirtió en otra de las teóricas del período que reflexionaron sobre el arte latinoamericano. Pensaba Traba que la producción regional siempre surge a partir de una lucha.

Veía al continente como un territorio de apologistas, no de críticos. Observaba la genuflexión que se cultivaba en América Latina en general. La falta de punto de vista crítico condujo, según la autora, a un inevitable carácter de “oscura e irremediable provincia”.

En cuanto a la función de la crítica no duda en señalar que debe propender a “esclarecer y mostrar valores “. Uno de los objetivos a perseguir por el crítico sería, según Traba, el hallazgo y la formulación de una estética a través del género ensayo. Y valida el enfoque metodológico de la sociología del arte como aproximación interdisciplinaria al fenómeno artístico. Traba era una destacada alumna de Jorge Romero Brest, sobre quien hablaremos más adelante.

Con acendrado pesimismo declaraba que en Latinoamérica primaba fundamentalmente el individualismo sobre las posturas colectivas.¹⁰³

Traba creía, sin embargo, en la posibilidad de construir un arte latinoamericano específico, a pesar de la pluralidad: “somos una familia y tenemos diferencias, como toda familia”.

La exigencia permanente de los críticos locales y de los internacionales sobre una marca definida del arte latinoamericano, coloca a los teóricos en ciertos aprietos de los que les cuesta mucho escapar para conseguir explicarse de una forma más aguilatada.

La internacionalización del arte, también ofrecía gamas de riqueza que universalizaban el discurso y que no siempre eran evaluadas de esa manera, pero consideremos que a los individuos que se sienten atrapados en medio de encrucijadas, les cuesta mucho arribar a soluciones prístinas con respecto al mundo que les ha tocado vivir.

En muchos casos, cuando estos críticos le piden especificidad al arte latinoamericano, en el fondo no dejan de pensar en cierto folclorismo estereotipado desde el propio centro.

La exigencia de europeidad no parece inquietar a los intelectuales y/o a los artistas de este continente en el período, sino de reflejar su tiempo y sus cuitas, de ninguna manera una identidad continental y diferenciada, como parece preocuparle al latinoamericano, al que siempre se le ha pedido ser en relación con la metrópoli, demostrar que puede andar solo, sin dirigismos.

La necesidad de una africanidad o americanidad se halla - en la mayoría de los casos - basada en tópicos pintoresquistas, creados desde la propia metrópoli sobre en qué aspectos reside el ser africano o latinoamericano.

¹⁰³Recuperado 13.1.14, Marta Traba en línea, *Entrevista Atemporal*, Museo de Arte de Bogotá.

Ángel Rama plantea en *La Enciclopedia Uruguaya* un problema vertebral de la identidad americana, el procesamiento de la herencia recibida y la influencia metropolitana.

Como se lo habían planteado los intelectuales de la vanguardia latinoamericana de la primera mitad del siglo XX ya mencionados.

Términos como la mimetización, epigonalidad, cosmopolitismo, en contraposición con lo local se entroncarán con la vivencia patente de que existe una pérdida de la identidad latinoamericana.

Rama observaba una “caracterización del período por la exclusiva preocupación nacional” y agrega “más correcto es apuntar un doble movimiento, signado originalmente por lo internacional y lo latinoamericano, tal como ha ocurrido en otras zonas del continente”.¹⁰⁴

En relación al Uruguay opina que “la debilidad de nuestro vanguardismo pudo obedecer a muchas causas, entre las cuales pienso que, paradójicamente, cuenta el gran esfuerzo de domesticación nacional que había logrado el batllismo, reduciendo al radio de una democracia muy legal la experimentación individualista de entre ambas guerras mundiales”, para éste autor “ el provincianismo del medio imponía la búsqueda de horizontes estéticos más rigurosos... partiendo de una primera contribución de Torres García, hicieron velozmente el aprendizaje de las últimas corrientes europeas para tratar de insertarse en el vertiginoso ciclo que ha hecho de las artes plásticas las primeras en universalizarse, se puede razonar todo el primer período de éste proceso cultural como un esfuerzo de modernización”¹⁰⁵

La acertada reflexión de Rama nos ilumina sobre el afán de actualización que proviene de tiempos anteriores, pero se prosigue por parte de los teóricos sin definir ciertas pautas de la esperada latinoamericanización, no se percibe la influencia externa como parte de esa identidad, sino como producto del colonialismo que se prolonga en el tiempo.

Al no ofrecerse una definición de lo latinoamericano, las contaminaciones foráneas propias de los contactos centro-periferia se contemplan como perniciosas.

En particular porque se perciben solamente como un dictado de modas que contradicen el espíritu local, y no como un intercambio desigual.

La influencia cultural europea, y crecientemente estadounidense en esos años, se opone a una identidad propia que es producto también de una cultura aluvional moldeada por el colonialismo.

Rama observa que “La guerra mundial de 1939.1945 debilita nuestros lazos europeos; el Río de la Plata comienza a ser colonizado por los Estados Unidos”.¹⁰⁶ Y señala el triunfo de las “elites internacionalistas”, aunque reconoce que comienza en algunas áreas una aproximación a la problemática nacional por el conducto de un adentramiento latinoamericanista que ha de establecer un cambio sustancial en la tonalidad de nuestra cultura /.../ buscando un arte menos exclusivo, más atento a las

¹⁰⁴RAMA, ÁNGEL, “La Conciencia Crítica”, *Enciclopedia Uruguaya*, p. 109.

¹⁰⁵Ibídem.

¹⁰⁶Ibídem.

posibilidades de absorción del mercado nacional”.¹⁰⁷ Esta aseveración quizás tenga mayor validez para la literatura y el teatro, pero no para las artes plásticas.

Desde el siglo XIX los afanes “civilizatorios” tendientes a la construcción de una modernidad progresista, en el marco del arielismo de Rodó, se hallaron mezclados con la impronta sarmientina de “Civilización y Barbarie”.

El modelo identitario latinoamericano va a ser precisamente más cuestionado en la década de los años sesenta del siglo XX, a la luz de una inminente revolución de tipo socialista, en particular por esa generación que Rama llama la “generación crítica”, o “generación *Marcha*”, en referencia al periódico de izquierdas para el que muchos aportaron sus ideas.¹⁰⁸

Pero además el propio modelo racial ideal de una población blanca, que predomina sobre las demás, no en número, sino en poder económico, político y de decisión.

No se puede esperar que los intelectuales como Rama o su compañera Marta Traba, ofrecieran fórmulas acabadas y cerradas para la construcción de una identidad latinoamericana, que es de por sí una realidad muy diversa en sí misma.

Si colocamos bajo la lupa del análisis culturas tan lejanas entre sí como la mexicana y la rioplatense, podemos comprender la riqueza del universo latinoamericano. Baste sólo pensar en la relación que estas culturas mantienen con lo prehispánico y el efecto que causó sobre ellas la colonización europea. Vemos, por lo tanto, la enorme diversidad que existe entre este norte y sur continental.

El pensamiento de Ángel Rama continúa en éste sentido: “/.../ Nuestra patria, en cambio, es una isla de europídeos en un continente mestizo. Los países que más se aproximan a su alto porcentaje leucodérmico son Argentina y Costa Rica. /.../ A pesar de su blanqueamiento hay negros en el Uruguay, y en el campo norteño son tipos humanos con rasgos antropológicos indígenas. Pero ninguno de ambos grupos pesa en nuestra balanza racial de modo apreciable”.

El autor, asimismo, observa que existe un “empecinamiento antinorteamericano dentro de los intelectuales uruguayos” e incluso acusa a algunos académicos de ese país de atribuir el subdesarrollo latinoamericano al “anti imperialismo que se respira en la región” El discurso de la derecha política apuntaba a descalificar la ideologización de la política, e intelectuales como Ángel Rama, denunciaban la parcialidad de los que se consideran desideologizados: “/.../ ‘Todas esas tesis sobre la muerte de las ideologías llevan en sí una ideología subrepticia que refleja a la vez una situación de potencia nacional y una mentalidad impregnada de religión y psicoanálisis’ /.../”¹⁰⁹

Sin que medie disculpa alguna sobre el estereotipo de lo americano, el mismo funciona desde América hacia España, los americanos no logran entender de forma cabal a una España que comprende un mosaico de diferentes nacionalidades.

Los críticos nacionales como Mañé ven muy difícil el camino de salida a la internacionalización y el cosmopolitismo artístico. “Ningún país del mundo puede proclamar esa autonomía” declara el 2 de setiembre de 1966 en *Marcha* se refiere al libro de E.P. Richardson “Painting in America”, en el cual se proclama que el arte

¹⁰⁷ Ibídem, p. 112.

¹⁰⁸ Ibídem, p. 106.

¹⁰⁹ Ibídem.

estadounidense ya es mayor de edad: “no puede ya ser considerado simplemente en función de sus cualidades de independencia frente al europeo/.../Es por eso que puede hablarse de un arte norteamericano /.../”¹¹⁰, y efectivamente EE.UU. ya camina solo, no precisa de la aprobación de Europa para poder existir, el caso de Latinoamérica parece diferente, necesita aprobar el examen diseñado por Europa y EE.UU.

La diversidad latinoamericana lo podemos comprobar si comparamos Brasil con los planteamientos barajados en el Uruguay, después de su ingreso en el arte moderno en los años veinte, no evidenciaba los mismos debates “abstracción versus figuración” que se sostenía más al sur, en el momento el arte brasileño ya se encontraba maduro para saltar del Informalismo al concretismo.

¹¹⁰MAÑÉ GARZÓN, P. “Plástica. Nacionales y Norteamericanos”, *Marcha*, 2/9/66 – Nº 1319 – página 24

2.1 REEDICIONES DEL COSMOPOLITISMO VS. LATINOAMERICANISMO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

“La solución al problema del artista americano está en volver la mirada hacia el mundo en que vive con la plena conciencia que encontrará en él los elementos de inspiración con los que ha de poderse elevar hacia la codiciada expresión universal”.

Jorge Romero Brest

“Cosmopolitismo” era el nombre que se adjudicaba en la época a la globalización, equivalía a la voluntad de estar en consonancia con lo que se producía en los centros de consagración de las corrientes artísticas.

En ocasiones la palabra cosmopolitismo equivalía a internacionalismo, que generalmente connotaba una postura próxima al izquierdismo y a la vez partidario de las estridencias vanguardistas en términos artísticos, sin embargo podía tener acepciones que lo asociaban también con el epigonalismo, desde la visión latinoamericanista.

Desde ciertos regímenes autoritarios, como el franquismo o el régimen soviético se empleó el término cosmopolitismo como equivalente a oposición al nacionalismo, y connotaba un valor negativo. Asimismo desde Latinoamérica en el período de los años 20 y 30, se entendió también como anti-identitario y se empleó de forma peyorativa hacia aquellos artistas que mostraban excesiva dependencia de las vanguardias europeas, desatendiendo su realidad nacional o regional.

El diccionario soviético de Filosofía traducido al español y publicado por la Editorial Pueblos Unidos en Montevideo (1965) ofrece una interesante definición de Cosmopolitismo: “Teoría burguesa que exhorta a renunciar a los sentimientos patrióticos, a la cultura y a las tradiciones nacionales en nombre de la «unidad del género humano». El cosmopolitismo, tal como lo propugnan ideólogos burgueses contemporáneos, expresa la tendencia del imperialismo al dominio mundial. La propaganda del cosmopolitismo (de la idea de crear un gobierno para todo el mundo) debilita la lucha de los pueblos por su independencia nacional, por su soberanía como Estado. El cosmopolitismo es incompatible con el *internacionalismo proletario* que armoniza orgánicamente la comunidad de intereses fundamentales de los trabajadores de todo el mundo con su amor por la patria, con el espíritu del patriotismo popular”.

La oposición cosmopolitismo vs. Nacionalismo se halla presente entonces en el discurso de la crítica desde diferentes y opuestos signos políticos.

En ocasión de una exposición del pintor de tendencia impresionista Manuel Rosé en la Galería Moretti de Montevideo, en la que dominaban unas telas que mostraban temas históricos de las guerras civiles uruguayas de finales del siglo XIX y principios del XX, el diario *El País* se pronunciaba sobre el asunto afirmando que “no es pecado de lesa chauvinismo, como dicen agrios mantenedores de un cosmopolitismo que gira en el vacío. Pintar los ecuestres, viriles temas de las guerras gauchas para rescatar del pasado las vivas imágenes de la historia”.¹¹¹

¹¹¹*El País*, 14/9/ 55.

En la década siguiente, sin embargo, y desde Estados Unidos Luis Camnitzer, nos acercaba a las últimas corrientes que se iban gestando en la Meca neoyorquina a través del semanario *Marcha*, pero con un punto de vista Latinoamericano, sin el deslumbramiento del colonizado ante el poderío de la metrópoli, como se detecta en las opiniones locales de algunos críticos que viajaban y luego escribían artículos admirativos respecto de lo que se realizaba en el Primer Mundo, casi desde el complejo de inferioridad.

Esta posición de Camnitzer que despertaba recelo en Catlin, le confería interés para el público latinoamericano.

Al mismo tiempo y contradictoriamente, existía en Latinoamérica una necesidad de crear un modelo propio de la era desarrollista, que estimulase la creación de iconos de modernidad vernácula, epitomado en la ciudad de Brasilia.

María Luisa Torrens, desde *El País* comentaba que “En el horizonte de la pintura latinoamericana actual, son escasos los artistas que dejan de ser epígonos de los europeos o americanos del norte, algún latinoamericano famoso, para presentar algo cargado de universalidad y al mismo tiempo fuerza telúrica”.¹¹²

La frase adolece de buena dosis de ambigüedad, aunque la universalidad puede resultar más fácil de resistir su medición que la de la fuerza telúrica.

Mané Garzón afirmaba que “El Uruguay sólo tiene un camino para su arte: la afirmación de su individualización, la renuncia de la imitación indiscriminada y de las modas sin asidero nacional, el estímulo eficiente para sus propias fuerzas. Repito que el llamado cosmopolitismo artístico no es más que la expresión propia de los imperios culturales. Seguirlo a ciegas es tan malo como el anacronismo /.../ acentúa la colonización. Los jóvenes deben buscar la vía uruguaya entre ambos excesos; ver dónde otros no vieron; reflejar la verdad del país; reprimir por igual el utopismo de los snobs y la siesta de los conservadores. En esa tarea fracasaron los maduros de hoy. Allí está pues el desafío.”¹¹³

Sostenía Octavio Paz en 1950 “Somos por primera vez en nuestra historia contemporáneos de todos los hombres”.¹¹⁴

En el mismo sentido el chileno Huidobro viajará a Europa para “convertirse en escritor universal” e insertarse en un tipo de creación que no lo ubicase necesariamente como un latinoamericano.

Ángel Rama apostillaba que el hecho del querer articularse con la Modernidad comportaba “demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad”.¹¹⁵

José Carlos Mariátegui ya señalaba que: “toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas también tengan los suyos”¹¹⁶ Para Mariátegui no se concibe la imposición de lo extranjero, configurando éste el horror principal de la vanguardia moderna.

¹¹²M.L.T. “Agustín Alamán: un pintor de fama internacional”, *El País*, 28/4/64.

¹¹³PMG, *Marcha*, 17/7/66.

¹¹⁴PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la sociedad*, UNAM, México, 1950, p. 150.

¹¹⁵RAMA, ÁNGEL, *Marcha*, 11/2/66.

¹¹⁶MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, Artículo “Aspectos nuevos y viejos del futurismo”, Revista *El Tiempo*, 3/8/21.

La búsqueda de los latinoamericanistas corría por los carriles opuestos a la globalización actual, en la que se pretende uniformar a la cultura universal, y ese deseo se visualiza por parte de muchos actores como un factor positivo, en el caso del período que tratamos, la relación con lo foráneo es tan compleja como podía haber sido en los años 20, como dijimos anteriormente es un sonsonete que se repite permanentemente en el continente.

Todo aquello que sonase a apasionado o emocionante, tenía buena prensa, en una visión casi neo-romántica de cuales serían las percepciones sobre el fenómeno artístico.

Las influencias recíprocas entre centro y periferia fundamentalmente solían no concitar aceptación porque el hecho no se desarrollase de forma simétrica, nunca se veía como un intercambio, sino siempre desde la óptica de la imposición.

Sin embargo cabría plantearse que así como el arte epigonal sudamericano se nutría de la experiencia del Primer Mundo, la 9ª sinfonía de Beethoven contenía marchas turcas o el impresionismo había experimentado una marcada influencia de la estampa japonesa, y eso no se vivió como impositivo.

Es al parecer, la propia historia latinoamericana, que no parece dejar resquicios como para visualizar desde la transferencia, sino desde el mandato imperialista.

Otras relecturas modernas han enfatizado más en el intercambio cultural que se produjo, aunque debemos admitir que siempre ha sido desigual, podemos reconocer permeabilidad, pero nunca hemos visto una corriente que a los europeos o norteamericanos le sonara como a impuesta desde Latinoamérica, a excepción del Muralismo Mexicano en EE.UU.

Desde el continente americano se vivencia permanentemente la obsesión de diferenciación por el hecho de no ser encasillado dentro de lo imitativo.

La admiración por lo extranjero hemos visto en la historia de América de qué modo ha conspirado contra el desarrollo de un arte específicamente propio. Como contrapartida también significó para los americanos una mayor apertura hacia nuevas tendencias, que no eran de tan fácil digestión para los países que debían sostener el peso de una tradición.

La apropiación igualmente genera una nueva amalgama, debido a que la periferia se conecta con corrientes que surgieron por razones diferentes en los países centrales, y éste detalle, si bien les obliga a perder una porción de autenticidad, no dista demasiado de la misma pérdida que comporta el hecho de que los vanguardistas europeos hubieran tomado las máscaras africanas, las resemantizaran y occidentalizaran, despojándalas de su sentido ritual para el cual habían sido creadas.

El tema de las apropiaciones apasiona en la actualidad y se le dedican serias investigaciones sobre detección de raíces identitarias, mezcladas con simulacros posmodernos, igualmente no es exactamente similar la mirada de la apropiación desde Europa hacia otros continentes, que la apropiación de otros continentes que miran hacia Europa, las relaciones de poder son muy diferentes.

Reconozcamos como un elemento positivo que la llamada “novelería” del colonizado de la que se hablaba en la época, acaba empujándolo a producir de acuerdo a los cánones impuestos desde el centro, pero a su vez le otorga una

considerable dosis de versatilidad y apertura frente a la novedad, que le permite reelaborar, no imitar.

La mezcla aluvional que es América, comprende también un factor dinámico y por ende positivo frente a la recepción de lo nuevo, y esto se puede apreciar desde la colonización europea y el interés que despertaron con el transcurso del tiempo las reinterpretaciones americanas y sus mestizajes culturales. Los trabajos de Serge Gruzinski, nos dan la pauta de un sinnúmero de hibridaciones experimentadas.

Validar lo nuevo puede ser percibido de diversas formas: como síntoma de progreso o como una actitud propia de un medio provinciano que pretende reconocimiento, pero es innegable que comprende un grado de flexibilidad, de capacidad de absorción que se distancia de la esclerosis.

La originalidad de las reinterpretaciones acaban produciendo artefactos que se encuentran plenamente distanciados del objeto original y de allí se desprende la innovación.

Es de esa manera que artistas del estilo de Ruisdael Suárez, o Ernesto Cristiani, si bien podrían quedar en situación de epigonales por carecer Uruguay de una sociedad de consumo saturada, reinterpretan ese popismo en clave rioplatense, lo cual los sitúa en una otredad que los diferencia de la matriz, y he ahí su elaboración a partir de estímulos epocales que los distancian de un pop norteamericano.

Agustín Alamán, aragonés afincado en Uruguay, crea sin embargo cabezas que se presentan como claras apropiaciones de los “Rehenes” de Fautrier. La identificación no nos debe sorprender, ya que muchos españoles en el extranjero se sentían tan rehenes de la situación que se experimentaba en la España franquista, como los rehenes de la Francia ocupada por los nazis.

El crítico brasileño Geraldo Ferraz en la Bienal de Córdoba (Argentina) afirmaba sin aportar novedad alguna que “América está subordinada a Europa y tenemos que buscar nuestra propia expresión”, abundando más en lo dicho por un sinfín de otros colegas, teóricos y artistas. Para el crítico Fernando García Esteban América se encontraba colocada en Occidente, por lo tanto, “las corrientes artísticas, por el mismo carácter de su propuesta, (tendían) a la más desembozada universalidad”. Para García Esteban las diferencias sólo podían ser de carácter regional en ese arte universal, que en realidad deberíamos llamar occidental, y ponía el ejemplo de la Europa del siglo XVIII: “hay u rocó francés y otro alemán/.../ se llegará a alguna vez a señalar los perfiles definitorios de un post cubismo alemán y de otro uruguayo”¹¹⁷, quizás en una explosión de extremo optimismo, respecto a que las historias del arte occidentales registrasen una situación por el estilo en el futuro. Recogiendo el triunfalismo que caracterizó a la época y esperanzó a tanto público latinoamericano.

Un hecho incuestionable es que el arte de los sesenta experimenta una actualización para conectarse con los referentes centrales y catapultarse a la escena internacional con el propósito de ocupar un espacio en pie de igualdad con los europeos y norteamericanos. Sirvieron para ello como ejemplos estimulantes: Lucio Fontana, Julio Le Parc, Jesús Soto o Roberto Matta.

¹¹⁷GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, “Para una ubicación de la pintura uruguaya en el panorama universal”, *Marcha*, 29/6/55.

Esta sensación de actualización, y la necesidad de legitimación por parte de los extranjeros que se veían reconocidos en el papel de referentes, empujaron hacia unas cuantas miradas narcisistas por ambas bandas. Especialmente cuando los latinoamericanos confirmaban a través de la opinión de los críticos internacionales invitados, que se encontraban “en el buen camino”, y que si se conducían con esmero, podían sentarse en la mesa del arte internacional, aunque a veces se producía el perverso juego de recordarles permanentemente que no habían aportado nada original a la carta del menú y que las recetas de los platos originales se las debían a ellos.

Finalmente podemos afirmar que ese objetivo de adquirir una proyección internacional no se logra de forma exitosa, y no pasa de ser otro más de los espejismos que habían encandilado a los latinoamericanos.

Por más reconocimiento que hubiera habido por parte de los visitantes ilustres, generadores de opinión en el extranjero, cuando venían al Río de la Plata y hablaban de la fácil inserción que podía experimentar el arte regional en el centro si mostraba esa sintonía, la realidad demostró que el intento quedó en general frustrado, salvo honrosas excepciones, como las que hemos mencionado.

De la enorme cantidad de productores de arte y arquitectura que había en Latinoamérica no trascendieron más que unos pocos nombres que lograron aceptación, principalmente por residir en esos centros, y saber transitar por los circuitos correctos.

En realidad para el Uruguay la figura de Torres García, de la generación anterior le generó mayor reputación a escala continental que la generación de la posguerra europea en el país.

No podemos negar el relieve de algunos arquitectos que realizaron obra original en el período, y especialmente el ingeniero Eladio Dieste, que trascendió fronteras, pero en general, la mayoría, aunque se inscribió en una interesante modernidad, no consiguió traspasar las fronteras regionales o continentales.

Algunos historiadores, como Patricia Rizzo de Argentina aseguran que fue a instancia de su compatriota Óscar Masotta que Lucy Lippard entró en contacto con el arte conceptual. Según Rizzo a través de una visita que llevó a cabo como jurado a Argentina en 1968, donde de esa experiencia utiliza por primera vez el término “desmaterialización del arte”.

No obstante no podemos aseverar que por esa razón el arte rioplatense, haya pasado al grupo A, sino que apenas existieron algunos de sus elegidos pudieron compartir el banquete e incorporarse a la historia del arte internacional.

La enorme mayoría de ellos ni siquiera figuraron como latinoamericanos en la mesa, sino como plenamente integrados al sistema central.

Independientemente de ello, creemos que si el arte conceptual tiene sus raíces en el dadaísmo, debía estar muy desactualizada Lippard como para descubrir esa vertiente artística en Buenos Aires.¹¹⁸

¹¹⁸RIZZO, PATRICIA, *Instituto Di Tella: Experiencias 68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998. p. 57.

Al igual que los demás artistas latinoamericanos los creadores uruguayos tampoco consiguieron crear un lenguaje nuevo en todo el período analizado, en todo caso variaciones que mostraban referencias al medio.

Quedó igualmente trunca la meta de comunicarse con el gran público local, debido a que el común de la gente siguió ofreciendo resistencias a incorporar las últimas tendencias del arte.

El Uruguay de la época, como dijimos anteriormente, y al igual que los otros del continente, veía con buenos ojos la posibilidad de trascender en el ámbito artístico internacional, y no le importó demasiado que algunos lo calificaran de epígonal y como afirmamos antes, no consiguió realizar aportes sustanciales al arte latinoamericano, como sí lo habían conseguido antes Figari y Torres García.

Aunque María Luisa Torrens pidiera “presentar obras cargadas de universalidad”, señalemos que tampoco existió el mismo optimismo que experimentó la Argentina, en la que se esperaba no sólo compartir el espacio de exhibición con los países desarrollados, sino incluso superarlos, imponiendo el arte argentino como vanguardia internacional, tal cual afirmaba Córdova Iturburu.¹¹⁹

Finalmente Argentina para los críticos norteamericanos y europeos no dejó de ser jamás la periferia, calificada por algunos de ellos como “atrasada”, que a pesar de esos pesares, podía sentirse orgullosa de tratarse de tú a tú con el centro, cuando sus obras eran exhibidas codo a codo con las de los artistas consagrados en el Primer Mundo.

Algunos hechos permitían albergar algún tipo de esperanzas a su vecino menor: Uruguay, el Instituto General Electric es un ejemplo claro, así como certámenes del estilo de la Bienal de Escultura en el Parque Roosevelt ya que en ellos participaron artistas de alta calidad y prestigio.

Allí se lograron reunir a artistas de primer orden, interpretándose el evento como un espaldarazo a ese afán de internacionalización que vivía el arte emergente de un pequeño país que aún se creía capaz de repetir hazañas como la futbolística de haberle ganado la Copa del Mundo a Brasil en su propia casa en 1950.

A la luz de la actualidad, algunos hechos suenan tal vez demasiado pretenciosos, pero que en su momento se basaban en la idea que Latinoamérica se perfilaba por su “juventud” como el futuro del mundo. Actitud que surgió estimulada por el sentimiento de autoconfianza y seguridad que produjo el desarrollismo imperante en la región.

En Montevideo Pablo Mañé Garzón se limitaba más discretamente al llamado a sacrificar lo individual en aras del cosmopolitismo o cierta crítica publicada en el diario “El Popular”, estimulando la producción latinoamericana e insuflándole una importancia de la que en realidad carecía.

Se trataba de figuras de gran reconocimiento internacional, pero que si estadísticamente las comparamos con las del Primer Mundo, su representación era bastante magra.¹²⁰

¹¹⁹GIUNTA, ANDREA, op.cit. p. 224.

¹²⁰“1969: la importancia del arte latinoamericano”, *Marcha*, 30/12/69.

Luis Felipe Noé desde Buenos Aires proponía un arte exportable sin referentes, para subvertir la relación desigual entre el centro y la periferia, entendemos su actitud como producto de una ingenuidad propia de la atmósfera voluntarista que adquirió dimensiones titánicas en aquella coyuntura.

La cuestión del momento se debatía entre cómo ser original apropiándose de la estética de la vanguardia internacional y a la vez citar sin copiar ¿cómo sortear esa ecuación tan compleja? Parecía una tarea casi imposible.

Los centros de exhibición como el IGE se enorgullecieron de contar con jurados internacionales, como Restany, Fry, Greenberg, Herbert Read, André Malraux, Alfred Barr aunque éstos no siempre expresaran una buena opinión sobre lo que veían por estas latitudes. Su sola presencia confirmaba a la crítica que lo que se hacía en el sur estaba en consonancia con lo internacional y permitía que estas figuras de relieve en la escena del arte, se interiorizaran de lo que se producía por aquí y luego lo reconocieran internacionalmente, pero no surtía precisamente ese efecto esperado. Se limitaban a expresiones diplomáticas de invitados, que la crítica local tomaba como declaraciones sinceras y esperanzadoras.

A veces las visitas de esos jurados inevitablemente ocurrían para defender a sus connacionales. Una típica situación de éste tipo se suscitó entre Greenberg y Restany en el Di Tella de Buenos Aires, uno defendiendo el premio para Arman y el otro para Noland. Ganando finalmente la pulseada el veterano norteamericano.

Greenberg, por ejemplo, sostenía que lo que se hacía en el Río de la Plata era lo que se veía en Nueva York veinte años antes, una visión que daba al traste con las expectativas de nuestros críticos. Éste fenómeno se repetirá más tarde en relación a la arquitectura.

La exigencia radicaba en conseguir algún toque de color local dentro del lenguaje vanguardista del Primer Mundo, pero no una transposición directa de esos modelos. Como dijimos anteriormente, ese mandato era una tarea muy ardua de alcanzar.

Con gran agudeza Celina Rolleri se quejaba que los norteamericanos aspiraban a mantenernos como exotismo para luego exhibirnos en sus museos etnográficos.

En parte se conformaba un círculo vicioso y algo perverso, porque la búsqueda de “universalidad” de los latinoamericanos provocaba desinterés en los críticos extranjeros, que no percibían gran diferencia con respecto a lo que se hacía en el centro, mientras que por otra parte, les interesaba subrayar la existencia de un lenguaje universal en las Américas, cuyo origen atribuían luego al expresionismo abstracto del norte, o al informalismo en el caso europeo, colocándose en el poderoso

“Los artistas latinoamericanos e iberoamericanos ocuparon un lugar importante en la vida parisiense de las artes /.../ Los venezolanos Soto y Héctor Poleo, la brasileña Morgan Snell, el argentino Emilio Pettoruti, el chileno Matta, el mexicano Rufino Tamayo, el cubano Wilfredo Lam, el peruano Guzmán, los argentinos María Boto y Vardanedas, Antonio Seguí /.../. La exposición que en el verano de 1969 celebró el venezolano Soto, a quien cedió varias de sus grandes salas, e incluso la terraza, el museo de arte moderno de la Villa de París. /.../El arte cinético de Soto obtuvo un gran éxito /.../ Soto /.../ realiza una experiencia de su arte en una de las plazas más típicas y célebres de París, la de Furstemberg. /.../ Morgan Snell, brasileña, que es autora de los dos grandes paneles del altar mayor de la Iglesia de la Trinidad. /.../ Emilio Pettoruti /.../ su pintura constructivista /.../ dio a conocer en París su libro ‘Ante el espejo’ /.../1969 demostró que el arte latinoamericano tiene gran importancia en París.” *El Popular*, 3/1/70.

papel de referentes. A nuestro juicio se convertía en un callejón sin salida, ya que si se producía alguna originalidad, Latinoamérica no tenía los canales de difusión bien afiatados en el Primer Mundo para lograr una repercusión sustancial, debido a que los resortes del éxito internacional los movían una red de intereses en la cual se entrecruzaban galeristas, marchands, críticos, conservadores de colecciones, etc., .que tenían sus compromisos establecidos fuera del continente latinoamericano.

La exigencia por estar “à la mode” puede ejemplificarse con la pregunta de Oteiza en su visita a Montevideo “¿Aquí todavía no se hace música concreta?”¹²¹ El “todavía” nos revela francamente, que para muchos actores, había un camino trazado de antemano.

El denominador común que presentó el afán de trascender se relaciona directamente con el colonialismo cultural, pues la metrópoli se encargó de crear mentalidades que apreciaran los valores centrales por encima de todo. Por esta razón no se manejaron bien las apropiaciones, entendidas como contaminaciones naturales del contacto, sino como destinos inexorables por los que todos los artistas deberían circular para lograr entrar en el Parnaso de la modernidad.

El problema radicaba en cómo llegar a un equilibrio entre lo recibido y lo propio y arribar a una síntesis original; en éste detalle estribaba el quid del asunto. Podemos repetir que se convirtió en una incógnita sin despejar, planteada constantemente en todos los movimientos anteriores latinoamericanos, como el antropofágico brasileño o el martinfierrismo argentino, en los cuales las novedades surgieron más en el campo de lo temático y teórico que por aportaciones esenciales a la historia del arte occidental.

Siempre la historia de Latinoamérica ha demostrado movimientos pendulares entre el “malinchismo” y el “arielismo” opinaron diferentes latinoamericanistas, porque se ha visto constantemente obligada a plantearse su identidad respecto a los centros emisores determinantes.

En nuestra opinión reafirmamos la idea de la multiplicidad de identidades y las dificultades que entraña intentar reducirlas a características comunes, que por cierto, no es imposible, porque se puede realizar el mismo ejercicio con África, Europa o Asia, pero en general el resultado tiende a cierto estereotipo y generalizaciones arbitrarias.

Marta Traba define la década de los sesenta como la década de la “entrega” a los colonizadores, como si alguna vez anteriormente hubiera existido independencia estética respecto a ellos. Marta Traba responsabilizaba en particular a su maestro Romero Brest por ésta situación, por su promoción de un arte internacional.

Nos compete cuestionar a Traba, respecto a su posición sobre el imperialismo, y plantearnos si en realidad no se trata de la lógica impuesta por el poder del más fuerte a lo largo de la Historia. De la misma forma podríamos reflexionar si los incas, aztecas o mayas no ejercieron imperialismo cultural sobre los pueblos que dominaron.

El maniqueísmo que emplea Eduardo Galeano en sus “Venas abiertas de América Latina” no resiste la rigurosidad del análisis histórico, la propia historiadora marxista uruguaya Lucía Sala de Touron, especialista en Historia Americana, confesaba su discrepancia absoluta con las ideas planteadas por Galeano en esa obras.

¹²¹ROLLERI, CELINA, “Entrevista a Oteiza”, *Marcha*, 26/2/60.

El propio Galeano al final de su vida reconoció que no lo volvería a escribir, pero el éxito que le produjo, imaginamos que no le permitía ejercer la autocrítica con ecuanimidad.

Los propios periodistas culturales del período elegido insisten frente a los creadores para que expresen sus ideas sobre la inserción posible de los artistas de la región

Mayling Carro Amorín, realiza una entrevista al artista artiguense Luis Arbono (1939-2006), con actividad en la pintura y la escenografía, exiliado en España en 1974, durante la dictadura militar. Arbono abunda en la misión del artista latinoamericano, detecta la situación de lucha en la que el mismo se ve inmerso, y cuestiona como hemos dicho más arriba, el concepto de universalidad como comodín inexplicado.¹²²

Regresando al tema identitario, en las múltiples entrevistas que se publicaban en la prensa, ese rasgo del artista latinoamericano se encontraba permanentemente presente, pero como ya observamos, nadie aventuraba una definición exacta en cuanto a lo que se refiere con “ser un artista latinoamericano”, probablemente por esa propia pluralidad de la realidad latinoamericana ya mencionada, que se extiende desde el Río Grande al Estrecho de Magallanes, y hasta se puede hacer extensivo a la enorme comunidad “hispana” de EE.UU.

No se busca una aproximación más que en relación a lo que puede provenir del extranjero.

Incluso los planteos de proyección del artista latinoamericano en el mundo, se construyen a partir de la indefinición de lo que significa la universalidad, otro término empleado de manera bastante vaga. La obra de James Elkins “Stories of Art”, nos ha resultado muy útil para percibir las diversas miradas sobre el arte y su historiación desde diferentes perspectivas culturales en el mundo y apreciar las diferencias entre ellas.

En un sinnúmero de oportunidades los premios conquistados en los certámenes internacionales en el campo del arte, adquirirían una dimensión similar a la que se exhibe en los deportes, exacerbando el orgullo nacionalista.

¹²²M. C. A. “Reportaje, contesta: Luis Arbono”

LA “/.../ (Los) artistas /.../ están meditando profundamente en lo que están haciendo. /.../ Lo que sí me parece es que la radicalización de los artistas en el terreno político, es decir, la decisión de unirse junto al pueblo en lucha contra las locuras de gobierno, no participando de salones o cualquier manifestación oficialista /.../ y quienes solamente les interesa la estética, los premios y el acomodo /.../

MCA: “¿Qué posible salida ve hacia un arte americano y nuestro y cómo considera la misma en relación al universalismo? /.../

LA: Todavía no he encontrado la respuesta exacta. /.../ Yo quisiera saber qué significa la palabra “universalismo” en artes plásticas, ¿quiere decir que lo que se haga lo va a querer todo el mundo en todo el mundo? ¿Quiere decir que lo va a comprender todo el mundo sin ningún problema? /.../ Creo que no es tiempo de preocuparse de si el universalismo va a tener relación con ello.

“/.../ Todos los días nos enteramos de nuevas arbitrariedades y salvajismo en los distintos países latinoamericanos, con la gloriosa excepción de Cuba. /.../ Antes que artistas son hombres, que viven y sufren las consecuencias de la nefasta política que se está llevando a cabo en nuestro país, sientan lo importante que es el politizarse y entender que se tiene que ser un elemento más que se sume al proceso revolucionario que vive hoy toda Latinoamérica.” “Arte y política”. *De Frente*, Montevideo, 6/2/70.

Cuando a Carlos Páez Vilaró se le otorgó en 1965 el Premio Coraje a la Investigación en el Arte compartido con Jean Tinguely, el medio se sintió pletórico de orgullo, no era un detalle menor que se hubiera colocado al Uruguay a la vanguardia de la investigación, y a la par de un artista reconocido en Europa por su aporte a la escultura cinética.

A la vez el hecho de que Uruguay contase con un pabellón propio en Venecia, privilegio que sólo ostentaban tres países del continente, era visto por los circuitos artísticos locales como un sitio encumbrado para un país pequeño en el concierto de las Américas.

En suma, la cuestión identitaria que desde el siglo XIX planea por el horizonte latinoamericano, revista una nueva etapa en las décadas a estudiar, que difiere respecto a lo fundante de la nacionalidad durante la recientemente adquirida independencia y de las reflexiones de las vanguardias de los años veinte, en la medida que se percibe una búsqueda de sintonía internacionalista que coloque al continente en un lugar de respeto como otro igual en los eventos artísticos, con aportes propios al cosmopolitismo dominante y su permanente enfrentamiento con un sentimiento de nacionalismo, que se presentaba como mucho más claro que el latinoamericanismo, por el simple hecho que se reducía el espacio de análisis y resultaba más fácil para acotar características regionales .

2.2 EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD, ARTE Y COMPROMISO SOCIAL COMO PREMISA.

“El arte contemporáneo me ayudará a modernizar la sociedad”

Victor Pinchuk

“Ningún artista está por delante de su tiempo. Él o ella son su tiempo, es sólo que otros están detrás de su tiempo”.

Martha Graham

La articulación del arte con lo institucional se convertía en un punto fuerte en el continente, y todos los canales oficiales que sirviesen para presentar al arte nacional en sociedad parecían pocos. La contestación irreverente típica de las vanguardias, como suele ocurrir casi siempre, acaba siendo poco molesta en un mundo en el cual el arte había sido desplazado por los medios de masas en su poder comunicacional, y en general caerá víctima de la domesticación y sufrirá la institucionalización.

En la era señalada y con el medio televisivo recién estrenado, se producirá entonces, una sustancial pérdida de influencia de las artes plásticas como canal de comunicación de ideas vertidas sobre el gran público.

La domesticación de lo alternativo fue en realidad una característica común a los movimientos artísticos que se desarrollaron después de la Segunda Guerra Mundial.

Funcionaron como corrientes mucho más integradas al sistema que las primeras aparecidas en el siglo veinte, y eso tal vez explique un poco la desesperación del arte contemporáneo por sorprender a través de lo bizarro o lo abyecto.

El Uruguay no constituye excepción alguna, y por tanto, podemos detectar la misma falta de enfrentamiento entre el artista y las instituciones que se manifestaron en Europa o EE.UU.

No obstante el episodio que se suscitó en la sala municipal de Exposiciones del Subte en Montevideo, podría calificarse como una revuelta artística que detallaremos más adelante y que actuó como un revulsivo en el panorama uruguayo.

El *establishment*, sin embargo, nunca pretendió dejar flanco alguno al descubierto, e intentó evitar – siempre que le fue posible – que cualquier crítica filosa del arte incomodara al *statu quo*, o incluso velar para que ciertos valores morales quedasen a salvo, como sucedió en la censura al artista Willy Sánchez en la Galería Diri, por el contenido erótico de su obra; evento que detallaremos en el apartado dedicado a la censura.

Recordemos que Uruguay, a pesar de su conservadurismo, vivía una situación diferente a la de Argentina o la de Brasil, por haber permanecido hasta 1973 en régimen democrático, presentaba una levísima censura, que se irá intensificando con el desarrollo de las protestas en el período presidencial de Pacheco Areco. Las diferencias eran tan notorias con sus vecinos, que el cineasta brasileño Glauber

Rocha, pretendió producir películas con nacionalidad uruguaya, para evitar ser censurado en su país.

La *intelligentsia* uruguaya asignaba un papel fundamental a los intelectuales de la época, no sólo en el proceso de liberación latinoamericana, sino en la elaboración de una identidad diferenciada.

Ángel Rama explica éste rol en un artículo de *Marcha* titulado: “El necesario diálogo Intelectual”, en el cual se menciona “la declinación que han sufrido las élites nacionales en beneficio de las élites cosmopolitas o universalistas” señalando “el peligro de mimetización” y su fe en el intelectual como operador positivo sobre la realidad.¹²³

Ángel Rama, como uno de los intelectuales latinoamericanos comprometidos con la realidad política continental, ironiza sobre la visión de Latinoamérica desde los EE.UU. y expone ciertas posturas científicas sobre el tema que asumen algunos sociólogos como Seymour Lipset.

La brecha entre el norte y el sur no nos cabe duda que se produce a menudo por una enorme dosis de incompreensión que genera un profundo desconocimiento de un mundo por parte del otro.

Rama se pregunta si en una reunión entre intelectuales latinoamericanos y norteamericanos que se realizó en México, si se buscaba “un diálogo sobre ‘formación’ o si se prepara el ‘adiestramiento’ de las élites intelectuales”.

En el mismo texto critica la pretendida asepsia ideológica que se predicaba en la incipiente posmodernidad en cuanto a la “muerte de las ideologías”.¹²⁴

Intelectuales norteamericanos de relieve, como Noam Chomsky, con conciencia crítica sobre el papel que jugaba su país en el concierto mundial, opinaban sobre cuál debía ser la postura desde la academia en relación a la coyuntura que se vivía en esos momentos, y en algunos casos se decantaban por el apoyo a la gestión que se estaba llevando adelante en el sudeste asiático.¹²⁵

Críticos uruguayos como podía ser Pablo Mañé Garzón, veían el compromiso del artista más ceñido a un compromiso con el arte en sí, focalizado en la validación de la creación desde el yo individual, en el supuesto que la misma podía tener igual validez que el compromiso social del artista, y lo expresaba de esta manera en un artículo de *Marcha* titulado “El buen arte no contiene mensaje alguno fuera del artístico”.¹²⁶

Ángel Rama como defensor de la tesis marxista observa cuál es la posición que deben asumir los intelectuales en el “amanecer socialista” que se avecinaba.

¹²³Ver Anexos (11) RAMA, ÁNGEL, “El necesario diálogo Intelectual”, *Marcha*, 31.12.1964.

¹²⁴Ver Anexos (12) RAMA, A. “Las condiciones del diálogo”, *Marcha*, 11/6/65 N° 1258.

¹²⁵CHOMSKY, NOAM, “La responsabilidad de los intelectuales (II)”, *Marcha*, 28/7/67 – N° 1363.

¹²⁶Ver Anexos (13) MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Diccionario artístico para usos múltiples”, *Marcha*, 4/12/64, Año XXVI – N° 1236, página 11.

Se refiere a uno de los temas que más ocuparon su preocupación en el momento: el Congreso para la Libertad de la Cultura¹²⁷

Resulta interesante el hecho de que se plantee que la revolución no necesariamente tenga que partir de Cuba o de la URSS, ya que de alguna manera se está reconociendo que los propios movimientos activistas norteamericanos significan un modelo de lucha para sus vecinos del sur.

Roberto Retamar incluso, demuestra en un artículo publicado en *Marcha*¹²⁸ la distancia que se puede tomar de la URSS, evitando los errores derivados de la opción estética por el realismo socialista, rechazado por el Che Guevara en 'El socialismo y el hombre en Cuba'.¹²⁹

Apenas un mes después que se hubiese fundado la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Fidel Castro en su discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional en junio de 1961, conocido como "Palabras a los intelectuales" establece ciertas diferencias respecto a la política artística marcada por la URSS, en donde se proscribió el arte contemporáneo occidental, en particular en su vertiente abstracta y conceptual, al cual se calificaba de formalismo burgués.¹³⁰

De cualquier manera en sus palabras de "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho" constreñía a los productores culturales a actuar dentro de un marco ambiguo, que sirvió para censurar autores y obras de manera arbitraria.

¹²⁷ RAMA, A. "Los intelectuales en la época desarrollista", *Marcha*, 27/5/66 – Nº 1305

"/.../ Sobre la militarización de las culturas china y soviética aportan cotidianamente información diarios o revistas: sobre la norteamericana guardan apacible silencio. /.../ Pop art, filosofía zen, marihuana, beatniks, son manifestaciones de una rebeldía contra la civilización de la producción y el consumo que, como ha señalado Calvino ' tiene como sustrato una tranquila seguridad en el mundo contra el cual se rebela; sentirse al resguardo de las necesidades dentro de un mecanismo que puede no aceptarse sin que por eso deje de funcionar'./.../"Si bien es evidente que la coyuntura histórica que vivimos nos integra a los grandes fenómenos civilizadores supra culturales y por lo mismo homogeneizadores y si bien es evidente que la civilización futura tendrá la huella de la altamente desarrollada sociedad industrial norteamericana, la vía del apaciguamiento ideológico nos lleva a sumirnos pasivamente a su futuro ni mucho menos a funcionar como la enriquecedora antítesis.

¹²⁸ RETAMAR, ROBERTO, "El papel de los intelectuales en la liberación nacional", *Marcha*, 25/3/66 – Nº 1296 – página 18: "/.../ Lleva a no pocos escritores y artistas a preguntarse si en Cuba van a repetirse los errores del llamado 'realismo socialista'. Fidel Castro de una primera respuesta a esas preocupaciones en su discurso de mediados del 61 publicado con el título 'Palabras a los intelectuales' /.../ El rechazo del llamado 'realismo socialista' en las páginas de 'El socialismo y el hombre en Cuba", del Che./.../ Pero estimo que el grupo más importante enriquecido con las experiencias previas, es capaz de darle a la revolución las nuevas creaciones culturales que ella requiere. /.../Una comprensión de nuestro mundo, el mundo subdesarrollado, el tercer mundo; y en el caso de un artista, particularmente, de un escritor, expresar tanto fervor como la tensión de una sociedad nueva que nace /.../."

¹²⁹ Ensayo de Ernesto Guevara 1965. Recuperado de www.marxists.org el 9 de mayo, 2015.

¹³⁰ En su contenido hace referencia a que "El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse [...] El punto más polémico de esta discusión es si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística". "...La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear, y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tienen oportunidad y tienen libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución. Recuperado de www.cubadebate.cu, 21/12/13)

Tal cual sucedió con la censura al cortometraje *PM* de Cabrera Infante, disparador del discurso de Castro, y del posterior exilio del escritor y director ¹³¹

No se planteó el estricto cumplimiento del realismo socialista, ni ningún lineamiento estético en particular, sino que se tradujo en proscripciones a posturas personales frente al fenómeno político revolucionario, a los dos meses del episodio de Playa Girón.

El apoyo de los intelectuales latinoamericanos a la revolución cubana se matizó con la posición del gobierno de la isla respecto a la invasión soviética en Checoslovaquia (1968), así como con el sonado caso Padilla. Heberto Padilla, era un intelectual que se había trasladado de EE.UU. a Cuba en apoyo de la revolución, aunque luego se mostró crítico hacia ella. A pesar de su postura, en 1968 la UNEAC, (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) lo premia por su obra "Fuera del Juego", generando cierto malestar en el gobierno revolucionario.

Se acepta la publicación de su obra con la salvaguarda de que a su libro se le debía colocar el cartel "ideológicamente contrario a la Revolución Cubana".

A Padilla se le acusa de antihistoricismo, criticismo, de apoyar a Cabrera infante, hasta llegar al grave cargo de "actividades subversivas", por el cual es encarcelado en 1971. La intelectualidad internacional intercede por él, conjuntamente con el senador Edward Kennedy, logrando que fuese expulsado a EE.UU.

El caso Padilla se convierte entonces en un punto de inflexión respecto al apoyo generalizado que había recibido la Revolución Cubana por parte de la *intelligentsia* latinoamericana de izquierdas.

En la entrevista realizada por Mario Benedetti a Mariano Rodríguez, director del departamento de Artes Plásticas de Casa de las Américas, publicada en 1968 *Marcha* y titulada "Situación actual de la pintura cubana", nos da ciertas pautas no sólo del sentimiento obligatorio de cultivar un futuro promisorio y reflejar la alegría de vivir que debería plasmarse en un país revolucionario como Cuba, sino de cómo se patentiza la posición oficial respecto al caso Padilla y se evalúa el panorama general de las artes plásticas en la isla. ¹³²

Mariano Rodríguez nos acerca en igual tono a una visión optimista de la revolución, describiendo un ambiente de alegría en el que no había espacio alguno para la depresión, en plena euforia revolucionaria.

El tema identitario se encuentra también muy vinculado a la creación auténtica, fuera del esquema decadentista que se planteaba en Praga.

En el Uruguay éste grupo de intelectuales de izquierdas se dividía en sectores con mayor amplitud hacia las tendencias del arte contemporáneo.

En el semanario *Marcha* el artículo publicado el 24 de setiembre de 1965 en ocasión de la Bial Paulista, señalaba esa apertura que se distanciaba del realismo socialista y prestaba mayor atención a la vertiente informalista que se desarrollaba en

¹³¹Orlando Jiménez Leal y Alberto Cabrera Infante rodaron en 1960 el corto *PM*, el cual describía el clima de diversión de un grupo de gente en La Habana, el mismo fue censurado por el gobierno castrista.

¹³²Ver Anexos (14) BENEDETTI, MARIO. "Situación actual de la cultura cubana", *Marcha*, 27/12/68 – Nº 1431

Europa, en consonancia con el Expresionismo Abstracto norteamericano y la Abstracción Post-pictórica.

Se reseña el interés que despertó la obra Placart de Páez Vilaró y la atención que mereció por parte de la revista norteamericana "Time", que no suele desperdiciar tinta en obras prescindibles.

La posición del intelectual uruguayo parece en general más equilibrada, menos propensa a radicalismos, y afín a la modernidad internacionalista, sin dejar de considerar el acento latinoamericano.

No obstante, el macartismo planea por todo el continente de Norte a Sur y su fortaleza se evidencia en algunos comentarios publicados en periódicos uruguayos como el siguiente: "Hace ya algún tiempo la Comisión de Bellas Artes ha dispuesto celebrar para éste fin de mes, creemos, una exposición retrospectiva de un comunista. Nos sorprende que la comisión, si se proponía mostrar un aspecto de la pintura uruguaya de ese período, haya olvidado a Gilberto Bellini y a Carmelo Rivello, artistas que ganaron la beca a Europa, y que por la obra realizada, ocupan sin lugar a dudas, una posición destacada. ¿Cuál ha sido pues la causa de esta predilección? No pretendemos acusar a la Comisión de Bellas Artes de servir a los intereses de los comunistas, sino llamar la atención, que también ella es víctima de una maniobra de los totalitarios, tal como lo prueba que entre las personas encargadas de organizar esta muestra se haya designado a otro artista comunista. Así pues la inflación de los valores pictóricos que el comunismo ha realizado hasta ahora, tiene su culminación. Así, quien envuelto en la bandera del fascismo rojo, fue enterrado con los discursos más laudatorios que no recibiría ningún auténtico valor, hoy recibe la consagración oficial por obra de una maniobra muy bien realizada del comunismo. ¿Es cierto todo lo antedicho?"¹³³.

En un sinfín de artículos se plantea como leit motiv el papel del intelectual latinoamericano en la coyuntura histórica, mediatizado por las premisas que se barajaban en la atmósfera de Guerra Fría.

Permanentemente los intelectuales, entre los que podemos incluir a los artistas se debaten en reflexiones sobre cuál es el papel que cabe a los creadores en la emergencia de cambio que se plantea en el mundo bipolar.

Los artistas se pronuncian sobre el arte comprometido y la denuncia de la situación del continente.

Vargas Llosa y Alberto Moravia mantienen una posición más independiente que el cubano Lisandro Otero. El punto de vista de éste escritor habilita para frenar la creación reflexiva y crítica en tiempos de emergencia, originando muchos de las dificultades en las que se hallarán los intelectuales para crear con independencia de la coyuntura histórica.

Roberto Duarte, pintor argentino, manifiesta su opinión al respecto en una entrevista con Mañé Garzón, luego de su inauguración en la Galería de Marcha.

El artista comprometido es una discusión que se mezcla con la visión del artista demiurgo.

¹³³"Plásticos demócratas", *El Día*, 22/5/1957.

Carlos Gurméndez lo expresa en un artículo de *Marcha* titulado “Marcuse y el arte como desesperación” en el cual transmite su visión contraria a Marcuse, ídolo de la contestación *underground* del período, que contrasta con otras ópticas marxistas de cuál debe ser el papel que debe jugar el intelectual y el optimismo sobre el posibilismo del cambio, al que el intelectual ineluctablemente debe propiciar.

Un intelectual que debe de actuar en continuo conflicto con el mundo, incluso aislándose.

La visión del artista parece encontrarse más próxima a la del romántico, situándose principalmente en el terreno de la incompreensión, de la alienación.

El creador para Marcuse es un ser idealizado, un ser diferente, disconforme con la realidad que le ha tocado vivir, “la creación crítica de la actividad racional”.

Para Marcuse, según Gurméndez, “el arte rico de promesas, que tenía como fin explorar la zona todavía incognoscible del hombre y de la naturaleza, pertenece al mundo del pasado pues ha sido eliminado por la racionalidad tecnológica”.

Gurméndez contrapone el pesimismo de Marcuse con el optimismo marxista de Lukács.¹³⁴

Durante el período la contestación suele discurrir los carriles filosóficos del marxismo, el existencialismo y Marcuse, entre otros.

El planteamiento del papel del intelectual como operador del cambio se halla permanentemente en el discurso del momento.

Valgo como ejemplo la posición de M. Winocur respecto a la Bienal organizada por la empresa Kaiser en Córdoba y los que en la misma se exhibía. El cronista comenta en *Marcha*: “/.../ el artista no escapa a la exigencia planteada por Carlos Marx en una de sus famosas tesis: de lo que se trata no es de interpretar (solamente) la realidad, sino de transformarla. O, dicho sea con otras palabras, los artistas tienen razón cuando se dicen testigos. Pero no lo son gratuitos, sino comprometidos”.¹³⁵

Las tendencias que coincidían con la idea del “arte por el arte” veían que la conjunción arte política era una contaminación no deseable.

Como ya hemos señalado, los latinoamericanos izquierdistas no siempre concordaban con el realismo socialista, sino que buscaban otras vías para reflejar su compromiso.

En muchos países se continuaba reivindicando el muralismo como vía principal de acercamiento al público, por su poder narrativo monumental y por la habilidad de sacar el arte a la calle plasmándolo en los edificios públicos; pero la década de 1960 trajo otros mecanismos expresivos, más próximos a las tendencias contemporáneas conceptuales.

Para quienes teorizaban sobre el tema, y creaban desde el lugar de la réplica, como Ricardo Carpani en Argentina, el arte debía ser esencialmente revolucionario en lo temático, mientras que para otros como su compatriota Luis Felipe Noé, sin embargo,

¹³⁴Ver Anexos (15) GURMÉNDEZ, CARLOS. “Marcuse y el arte como desesperación”.

¹³⁵WINOCUR, M. “¿Bienal o Biasnal?, *Marcha*, 25/11/66 – Nº 1331 – XXVIII.

el compromiso consistía en encontrar un lenguaje nacional y de vanguardia, no precisamente poner el arte al servicio directo de la política.

El papel de los intelectuales y la autonomía del arte era un típico tema de debate que se mantuvo bastante tiempo sobre el tapete después de la segunda mitad de la década del sesenta.

Diversos artistas practicaron la abstracción y prefirieron la metáfora para criticar la realidad, sin recurrir necesariamente al realismo.

En Buenos Aires el avión FH107, como una cruz, con un Cristo suspendido en él, realizado por León Ferrari, resultó un escándalo que causó un tremendo revuelo en el medio artístico. No se permitió exhibir en el ITDT (Instituto Di Tella) porque podía herir la sensibilidad religiosa, y hubo críticas que hasta calificaron la obra de libelo visual.

Ferrari dijo: "Si el arte no debe mezclarse con la política, tampoco la crítica".¹³⁶

La mayor politización se advierte en Buenos Aires en "Experiencia 68" en el ITDT, sencillamente porque la sociedad se hallaba más politizada. En Rosario se radicaliza más aún que en Buenos Aires, allí se concretó la experiencia de obra colectiva "Tucumán Arde" Relacionada con la situación conflictiva de la provincia de Tucumán, donde el gobierno protegía el monopolio de los ingenios azucareros y los obreros quedaban sin fuentes de trabajo.

Ferrari escribía: "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado político en un país que se libera".¹³⁷

La misión del arte para él era cuestionar el "establishment". Decía el artista que "La violencia es ahora una acción creadora, de nuevos contenidos; destruye el sistema de la cultura oficial oponiéndoles una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario"¹³⁸

Los artistas que participaron en Argentina en la experiencia llamada "Tucumán Arde" tapizaron todo el espacio sindical de la CGT de los Argentinos, la central sindical, con la palabra "Tucumán" y mostraron artículos de prensa contradictorios sobre la panacea de la reconversión del azúcar, cuando en realidad eso significaba desempleo para los trabajadores. Además de poner en evidencia las falacias usadas por el gobierno habían escrito en la paredes: "Visita Tucumán, jardín de la miseria" La exposición, como cabría esperar en esa coyuntura, fue clausurada por el gobierno dictatorial.

La experiencia de "Tucumán Arde" condujo a que varios artistas dejaran la actividad artística y se dedicaran a la militancia política.

En el Uruguay, sin embargo, el evento se interpretó mayormente como un hecho político más que estético, la prensa del momento no lo registra inmediatamente, lo cual

¹³⁶BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (comp), *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 98.

¹³⁷FERRARI, LEÓN, *Prosa Política, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2005, p. 151.

¹³⁸Ibídem.

nos informaría sobre una repercusión limitada en el medio artístico más comprometido políticamente.

El compromiso del artista era reivindicado por un número importante de actores que pertenecían a diferentes vertientes.

Susana Díaz cita a Ingmar Bergman cuando el director valorado tan tempranamente en Uruguay se expresa al respecto: “/.../ Bergman insinúa un problema que se presenta en el arte social y que es el de la libertad de tomar parte activamente o el mero escapismo o pasividad /.../ ‘La vergüenza’ es la respuesta de Bergman a la exigencia de compromiso y de toma de posiciones. /.../”¹³⁹

Afloraba asimismo alguna opinión pública cercana a la postura soviética respecto al arte abstracto, posicionándose en contra de críticos que apoyaban las tendencias contemporáneas y exigiéndoles un arte más próximo no sólo a la sencilla comprensión por parte del público medio, sino que se comprometiera como factor de cambio con un mensaje directo que predicase la revolución sin ambages.

La posición del crítico de *Marcha* Nelson Di Maggio es de no creer “en un arte comprometido sino en un artista comprometido”¹⁴⁰ demuestra que ciertos sectores de izquierda no comulgaban con un tipo de arte panfletario.

Un lector de *Marcha* bajo el seudónimo de *Picana* cuestionaba desde Cartas de los Lectores que no se trata sólo de la inaccesibilidad del lenguaje de la crítica, sino de la comprensión misma del arte contemporáneo.

Desde el punto de vista de *Picana* el arte ostenta unívocamente la función social de acercar la masa hacia él y se burla de un posible arte abstracto comprometido como un oxímoron, en la visión del lector, no podría existir un arte que fuese comprometido y a la vez careciese de tema.

No resulta difícil inferir que se remite a la imperiosa necesidad de un realismo social como condición para que un arte fuese tildado de “comprometido” y entendido.¹⁴¹

¹³⁹DÍAZ, SUSANA, “ Intelectuales suecos contra Bergman”, *Marcha*, 22/11/68 – Nº 1426

¹⁴⁰DI MAGGIO, NELSON, “El arte nacional en la encrucijada”, *Marcha*, 30/12/69- Nº 1476

¹⁴¹Cartas de los lectores. “Crítica para elites”, *Marcha*, 9/1/70 – Nº 1477

“Respecto a la crítica plástica que soportamos en nuestro país. El artículo del señor Di Maggio /.../ ‘La producción artística nacional está de espaldas al conflictuoso entorno que la rodea’, dice Di Maggio /.../ El comprometido no debe ser el arte sino el nombre. No creo en un ‘arte comprometido’ sino en un artista comprometido /.../ Comprometer el arte es desfigurar su naturaleza estética para transformarlo en panfleto político. A menos que se quiera entender por arte comprometido el pintar un retrato del Che o de Camilo Torres o de Pacheco Areco /.../ Además, ¿me podría explicar el señor di Maggio qué es arte abstracto comprometido? /.../ Sostiene también /.../ que ‘sus oficiales (los artistas) rechazan y acusan a la sociedad estatuida y al mismo tiempo ofrecen y venden sus productos en el mercado’. /.../ Ese absurdo planteamiento equivaldría a sostener que un pobre campesino latinoamericano no debe vender los frutos de su parcela de tierra hasta tanto se produzca la reforma agraria /.../ Dice luego que ‘la educación estética de las mayorías aparece delicadamente postergada, obliterada /.../ los pérfidos desviadores son ustedes los críticos, que no cumplen con su función fundamental que es la educación estética del pueblo. ¿Acaso escriben ustedes los críticos para las masas? /.../ Si usted, doctor Quijano, repasara la crítica plástica de *Marcha*, vería que está llena de piruetas retóricas /.../ y un lenguaje erudito que la hace inaccesible para una persona de cultura mediana. /.../ Erudición no es sinónimo de sensibilidad estética y eso deberían aprender los Di Maggio, Mañé Garzón, María Luisa Torrens, Marta Traba y otros seguidores del exquisito Romero Brest /.../ “PICANA”

En el fondo ésta postura adolece de un profundo elitismo, presuponiendo que el pueblo es ignorante, no puede comprender la abstracción, y en lugar de pretender generar un pueblo culto, al que se le ofrezcan elementos como para poder juzgar el arte abstracto, prefiere la supuesta claridad de la figuración.

En otra edición de Cartas de los Lectores de *Marcha* aparece “Tirando cuadros por la ventana”, un mensaje en el cual se refrenda el propósito educador estético que debe jugar el crítico, y la sociedad en sí, con el fin de formar un grupo de ciudadanos “cultos”, aunque a su vez se le reprocha a Di Maggio que en su evaluación sobre el arte de 1969, se coloca en su “olímpica” ubicación.¹⁴²

Detengámonos en el hecho de que el público objetivo del mismo semanario *Marcha* se basaba en una élite intelectual, no pretendía ser de circulación masiva. Sus contenidos generales se dirigían hacia esa audiencia, y por lo tanto se hallaba a cierta distancia del alcance del público menos culto.

El deber iluminador del intelectual traspasaba todas las actividades de la época, razón por lo cual, la exigencia hacia la crítica de arte para que cumpliera con el asignado papel esclarecedor se encuentra presente en el contexto general de la coyuntura.

En el artículo de *Marcha* del 30 de diciembre de 1969 firmado por Di Maggio, se resumen las más importantes líneas de la concepción izquierdista del quehacer cultural.

En el texto se bosquejan las posturas de la izquierda uruguaya hacia la actividad artística y los caminos que debía recorrer el mundo de la cultura latinoamericana si es que realmente pretendía conseguir una independencia de los centros emisores de las tendencias estéticas.

Se consigna la búsqueda de formas populares del arte, en contraposición con las elitistas.

Se validan las corrientes internacionales que podían transitar entre lo abstracto y lo conceptual y se presentan claramente los deseos en cuanto a la función social e identitaria de la creación de la región, así como el claro rechazo de los concursos patrocinados por el Estado, o los sectores conservadores, y se aprecia de manera optimista el renacer de gremios artísticos al final de la década de 1960.

En general en todo el discurso alternativo se hace especial hincapié en la necesidad de ruptura, con el cambio como *leit motiv*.

¹⁴²Cartas de los lectores. “Tirando cuadros por la ventana”, *Marcha*, 9/1/70 – Nº 1477

“En el artículo de *Marcha* del 30/XII/69 el señor Nelson di Maggio insinúa una crítica /.../ sobre la falta de un arte para las masas, tesis según la cual la pintura de caballete resulta ‘demodée’./.../No obstante, como sucede a menudo, este buen señor se contradice en seguida, cuando alaba los tapices de Brugnini, que son excelentes, pero que son obras tan individuales o individualistas como son las obras de caballete. /.../ Cada artista se va a expresar con aquellos medios con que se sienta más a gusto. /.../ El artista no crea para los demás sino fundamentalmente para y por él /.../ pero los críticos (nacionales e importados) dispensan favores o denuos desde sus olímpicas alturas /.../ En la ‘Selección 1969’ que hace el señor di Maggio, hay presencias inexplicables y ausencia aun más inexplicables /.../ Tenemos también una enorme masa popular que cuelga láminas de almanaque o cuadros de ‘La Platense’ porque hay quien la eduque y le enseñe a diferenciar lo bueno de lo malo. ¿Cuándo se podrá leer en *Marcha* una crítica sana y comprensible? JOTAEME

Si afinamos la interpretación, nos inclinaríamos a pensar que existe una diferencia respecto a las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX de los antropofágicos, martinfierristas de compatibilizar la herencia europea con lo vernáculo, generando un nuevo producto criollo, ya que se vislumbra cierta pretensión de lograr casi un arte latinoamericano *ab nihilo*, que no debiera su origen a ninguna conexión metropolitana.

Realmente esta propuesta no podía triunfar jamás, porque sencillamente el arte latinoamericano estaba dentro de la órbita del arte occidental. Incluso la propuesta indigenista, no lo separaba totalmente de éste ámbito, sino que le modificaba la temática.

La corriente más reconocida por Europa y EE.UU.: el muralismo mexicano, no se había alimentado simplemente del arte prehispánico, sino de la tradición occidental narrativa del arte mural. Como todas las corrientes tiene su deuda con alguna precedente, en éste caso con el expresionismo, entre otros movimientos.

Producir una novedad fuera de los caminos del arte occidental parece algo más que utópico, pero sin embargo eran momentos de desarrollo de las utopías, y creadores muy sinceramente opinaban que podían intentarlo.

En el citado artículo de Di Maggio, el autor se refiere a la nefasta influencia de un arte “desclasado”, que parece haber cundido en la cerámica, como forma bastardeada por cierto populismo. Sin embargo, no explica claramente cuáles serían las formas, supuestamente “auténticas”, a las que debía aspirar esta disciplina artística.

Di Maggio pide a los artistas algo que parecía evidente en la práctica artística, las obras no reflejaban la combatividad que se esperaba, o al menos la identidad que se reclamaba.¹⁴³

No correspondería tampoco que diese lineamientos a los artistas de cómo construirla, pero al no ofrecerse ejemplos modélicos, no le queda claro al lector a qué se refiere en concreto.

La autopista por la que circulan los debates sobre el rol del artista en general se dirige hacia la tarea transformadora de la sociedad, al estilo de lo que podía haberse planteado Brecht, por lo tanto se le exige un cierto compromiso politizado en contraposición con el esteticismo.

Los debates eran la consecuencia obvia de la pluralidad de visiones sobre el arte que comprende la modernidad, y en ellos queda al desnudo la imposibilidad de llegar a acuerdos, cuando las miradas ideológicas eran diametralmente opuestas y en varias oportunidades ambiguas.

¹⁴³Ver Anexos (16) , NELSON DI MAGGIO, “El arte nacional en la encrucijada”, *Marcha* 30/12/69, Nº 1476

CAPÍTULO 3

LOS DEBATES ESTÉTICOS EN EL CAMPO DE BATALLA

“No solemos considerar como personas de buen sentido sino a los que participan de nuestras opiniones”.

François de La Rochefoucauld

La experiencia creativa de la década se proyectó de forma dinámica sobre todos los ámbitos de la cultura y se vio mediatizada por una encendida coyuntura de ebullición contestataria. A pesar de que en Uruguay no se produjo una articulación directa entre vanguardia estética y vanguardia política, las querellas estéticas desbordaron los medios de prensa.

La contestación se vivió como un gran salto cualitativo con respecto a la generación anterior, mucho más integrada a los mandatos de la tradición.

A pesar de registrarse un clima de mayor liberalidad en la aceptación de las últimas tendencias del arte, las fuerzas conservadoras pretendían continuar con un arte próximo a los principios decimonónicos que reflejara valores eternos concebidos por la Academia.

La disconformidad, como hemos observado, no se inicia en los sesenta sino que se había gestado con la incidencia del crecimiento en el número de artistas que se precipitaban hacia la mayor laxitud de la contemporaneidad.

La percepción del cambio de un país con futuro y prosperidad hacia otro de estancamiento económico y decadencia, produjo una cierta atmósfera pesimista, que se identificó fácilmente con los postulados de la abstracción lírica de la posguerra europea. De allí deviene la inclinación hacia el Informalismo, el Arte Otro, o Art Brut que significaron asimismo un cierto grito de libertad respecto a los condicionamientos demasiado estructurados que había establecido la influencia torresgarciana durante dos décadas, acaparando el concepto de modernidad.

Desde diferentes medios críticos se celebra la ruptura con el Universalismo Constructivo. Varios actores interpretaron la personalidad de Torres como impositiva y autoritaria, y lo expresa claramente Mañé Garzón en algunos artículos del semanario *Marcha* : “/.../ Las clasificaciones que Torres concedió a la belleza no resultaban aplicables en general a otra suerte de belleza que a la suya. /.../ Todos los senderos de tal mundo confluían en su propia obra. /.../ Torres acusa todos los caracteres de los grandes conductores. Creyó en sí mismo por encima de todo y no concibió la discusión, a pesar de que en arte, toda sentencia suele ser relativa. /.../ Sus discípulos estrecharon filas detrás suyo, animados por un fanatismo /.../ radical.”¹⁴⁴

El arte producido en el período comenzará entonces con una ruptura a la certeza formal impuesta por el método torresgarciano, anclado en un andamiaje estructural extremadamente potente.

¹⁴⁴MAÑÉ GARZÓN,P., “Torres: toda la fe en un único impulso”, *Marcha*, 2/4/65 – página 10.

El vuelco hacia el informalismo estará signado, como dijimos anteriormente, en parte por las influencias de exposiciones emblemáticas como la de Tàpies y la de los informalistas españoles de 1959, pero por diferentes razones a las que podían aludir Dau al Set o El Paso. Para ellos la poética desarrollada podía ser un respiro de libertad frente a la dictadura franquista y un nexo entre Madrid y Barcelona con la modernidad internacional radicada en Nueva York y París. En Uruguay adquiriría otro sentido, una huida del constreñimiento impuesto a la creación artística por las ideas excesivamente estructuradas del maestro Joaquín Torres García en su Universalismo Constructivo.

El convencimiento del Taller Torres García en cuanto a la validez eterna de las ideas del maestro, comenzará a resquebrajarse poco a poco, luego de su desaparición física en 1949. En vida de Torres la polémica se dirigió especialmente en contra de los realistas sociales, pero una vez surgido el informalismo, le surgirá otro frente opositor al discurso torresgarciano, precisamente desde la abstracción, pero no se produjo un frente de batalla con todas las baterías acantonadas, pues había desaparecido el paladín del sustento teórico de la lucha estética vehemente.

Resulta igualmente innegable el peso positivo en la renovación artística que había significado Torres para la generación anterior, en particular su impronta de transformación, marcada por el contacto cercano que había hecho el Uruguay de los treinta y cuarenta con el arte de los países centrales, a través del establecimiento en Montevideo de un artista de su envergadura y en particular sus contactos directos con las grandes figuras del arte del momento. Su vínculo a uno de los sectores de la vanguardia, por medio de *Cercle et Carré*, insuffló un aire de actualidad y riqueza en los debates que se podían disparar a raíz de artículos de personalidades importantes, publicados en *Círculo y Cuadrado* o en *Removedor*.

El regreso de Torres García al Uruguay, y la certeza formal que había predicado en relación a las manifestaciones artísticas, recibirán su peor golpe con el cierre del Taller, aunque éste a la postre, legará una veta de renovación que influirá sobre todo el arte uruguayo, más allá de la señal de identidad nacional que logrará significar con el tiempo, extendiéndose hasta la actualidad.

El TTG (Taller Torres García) brindaba continuidad de certidumbre estética, convicción de haber encontrado una vía propia y dogmática, demostrando una vez más, que repetidas veces las vanguardias ostentaban actitudes más intransigentes que la propia tradición.

Encontramos en la evolución de las tendencias artísticas dominantes en el período a estudiar en el Uruguay un panorama que se ve afectado por la distancia que se va tomando de lo torresgarciano, buscada en principio por grupos de artistas que habían estado vinculados al Taller Torres García, y otros – de reciente aparición en el medio – que se habían decantado hacia vertientes relacionadas con la abstracción, el informalismo europeo, el geometrismo y la desmaterialización del arte, a medida que avanzaba la década.

La permanencia del Taller Torres García, hasta su disolución es un proceso que se inicia con la emigración de los más destacados miembros en 1955. Horacio Torres se ausenta por unos años residiendo en París, y en ese mismo año se inaugura el Museo Torres en un local cedido por la municipalidad montevideana, en 18 de Julio 1903,

posteriormente, en 1959, Alpuy emigrará a Caracas y Augusto Torres se instalará en Nueva York poniendo una losa sobre uno de los períodos que aportará más trascendencia al panorama artístico del Uruguay.

Se anunciaba desde 1962 el cierre del TTG, aunque su liquidación total se desenvolverá de manera paulatina, debido a que Manuel Pailós quedará hasta 1967 con el taller de pintura abierto al público. El tiro de gracia se producirá cuando se cierre definitivamente el taller del Ateneo, para dejar paso a la mudanza del Museo Torres a ese subsuelo de la Plaza Cagancha.

La actividad de algunos miembros se seguirá extendiendo, sin embargo, a las actividades murales de edificios públicos, como liceos, así como en viviendas privadas.

Daymán Antúnez - seguidor fiel del constructivismo torresgarciano - es uno de los miembros que continuará su labor en esta línea ortodoxa, luego de haber colaborado en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois.

Igualmente en el Ateneo se seguirán llevando a cabo diferentes muestras en conjunto e individuales de personas formadas en el Taller: Antonio Pezzino, Emín Fernández, entre otros.

Alceu Ribeiro, otro de los participantes, realizará un mural para el Sindicato Médico del Uruguay (6.60x 2,80 m) en la línea torresgarciana del Universalismo Constructivo en el año 1954.¹⁴⁵

La tendencia geometrística, cultivada por muchos creadores uruguayos, intentaba asimismo rescatar de la tendencia torresgarciana el ribete de la logicidad, mientras que el informalismo y la desmaterialización dejaban mayor margen a la cara opuesta: el azar.

En el Salón organizado por Galería Sureña en 1955, la tendencia premiada resultaba ser precisamente la abstracción 1er Premio Américo Spósito, 2º “Composición Espacial” de María Freire y 3º “Vuelo” de Julio Verdié.

La escena artística presentaba ya grupos no figurativos como *La Cantero*, a la vez que alguna gente de la figuración buscará volcarse hacia la abstracción como elocuentemente vemos en los casos de Ventayol, Hilda López, Barcala, Pareja, entre otros.

Frente a las tendencias vinculadas a la contemporaneidad, un sector conservador de la escena artística decide ya en 1945 fundar un grupo tradicionalista, nucleado en el Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores del Uruguay. Presidido por el escultor Edmundo Prati.

En 1955 precisamente deciden celebrar un salón propio, el 17 de setiembre en el Subte Municipal, en el cual se homenajeaba a artistas fallecidos, como Rafael Borella, Dolce Schenone Puig y Antonio Pena.

Debido a que varios medios de prensa, desde el inicio del período que estudiamos, se decantaban a favor de las tendencias abstractas, denostadas por los

¹⁴⁵Recuperado del sitio oficial del Sindicato Médico del Uruguay www.smu.org.uy, el 28 de junio de 2015.

tradicionalistas, los artistas del Sindicato Libre, consideran fundamental unirse en contra de la embestida de la contemporaneidad.

El diario *El País* en una crónica de la muestra de *19 Artistas* en el Subte Municipal quiebra una lanza a favor de ésta vertiente renovadora y publica lo siguiente: “Estos cuadros sin anécdotas, donde no hay sino formas, sin identificación posible, con seres cosas o paisajes, posee un dinamismo subjetivo notable. Es capaz de crear un ambiente por el sólo reflejo de los colores y las formas geométricas, si se considera la influencia psicológica que tales fenómenos poseen. Es de ahí que creemos que éste arte, rechazado por los fariseos del “goût bourgeois”, terminará por imponerse penetrando por la estructura interior de la vivienda humana, para dar a las hoy estúpidas y vacías paredes, la sugestión del nuevo arte, como antaño sucedía con los frescos romanos y renacentistas, la pintura mural y hasta la tapicería medieval. Para que todo ello sea posible, todo arquitecto, debería proponer como parte elemental de un edificio, la decoración interior. Y en la arquitectura moderna, nada más apropiado que la pintura de abstracción”.¹⁴⁶

Estas palabras auguran una situación que acabará dando sus resultados: se producirá una concertación entre artistas y arquitectos para realizar trabajos en conjunto para edificios que se inaugurarán en diferentes localidades del país.

En realidad en esa muestra de *19 Artistas* se podían apreciar no sólo manifestaciones abstractas, sino algunas muy próximas al cubismo, como en García Reino o Teresa Vila, o con expresiones de tipo surreal en Elizabeth Thompson. También se encontraba presente el concretismo a través de Freire, Costigliolo, Pavlotzky, Mortarotti o Llorens.

Esta particular situación se suma al afán de innovación marcado por una época que, como hemos ya señalado, enarbola con frecuencia la bandera del experimentalismo o del teatro y música independientes, alcanzando una buena articulación entre la curiosidad por los cambios y la autonomía del arte, piedras angulares de las producciones artísticas renovadoras.

A pesar de que muchos historiadores del arte prefieran organizar su materia en compartimentos estancos que se suceden cronológicamente de forma fluida, creemos que - como suelen acontecer en casi todos los tiempos de la contemporaneidad - las dos décadas a estudiar comportan un momento de superposiciones y simultaneidades importantes.

Al principio nos hallaremos ante la ya nombrada puja entre el arte “figurativo” y el llamado “abstracto” que compite para obtener su espacio exclusivo en los salones. Estos certámenes revestían una importancia crucial en el medio, en la medida que actuaban como catapultas hacia la fama, contribuyendo a la visibilidad en el entorno y posibilitando la supervivencia, a través de lograr obtener premios adquisición por parte del Estado.

La propuesta de realizar dos salones nacionales, uno para el arte tradicional y otro para el vanguardista, recibió el apoyo de diferentes sectores de la crítica y de los mismos artistas. Significaba una solución salomónica frente a los enconados enfrentamientos y diatribas lanzadas en cada salón nacional, municipal o del interior.

¹⁴⁶*El País*, 21/8/1955.

La década de 1960 a raíz de un Primer Salón de Artes Plásticas de la ciudad de Minas (Depto. de Lavalleja), se hacen evidentes las pugnas entre los que se adscribían a las corrientes renovadoras y los tradicionalistas.

Un grupo de “figurativistas” reprochó que el jurado del certamen se encontraba claramente sesgado hacia los rupturistas, y especificaban que elevaban la protesta “para evitar que en futuras ocasiones, por olvido, se repita la misma intolerable situación para con aquellos artistas, que confiando en la verdadera moral de nuestro arte e inspirándose en sus nobles tradiciones, no desean correr el riesgo de embarcarse en novelorías ultramontanas”¹⁴⁷

Desde la tienda opuesta, Celina Rolleri respondía que “ la obra de arte es siempre metáfora, que tiene su orden y su sentido propio, independientes totalmente del orden y el sentido de la naturaleza/.../” y agregaba que la muestra de Minas: “Indica solamente la progresión que ha experimentado nuestro arte, esa necesaria aunque lenta, puesta al día con relación a la marcha de la estética contemporánea.”¹⁴⁸

La escala uruguaya siempre ha provocado fricciones que afectaron a todo el quehacer cultural, en la medida que se monopolizaba y se monopolizan aún en la actualidad, las presencias. Se producen, por lo tanto, verdaderos cuellos de botella para los nuevos productores. Debemos tener en cuenta que las oportunidades escaseaban y solían ser casi siempre acaparadas por los mismos actores. Eventualidad que no se ha modificado con el transcurso del tiempo.

Detectamos, a partir de mediados de la década de 1950, una evolución del arte en Uruguay hacia una mayor preocupación por lo meramente estético, mientras que se irá experimentando una creciente politización a finales del período, por la radicalización de las posturas frente a la realidad, en un país que había dejado atrás la tolerancia que lo había caracterizado en tiempos anteriores al estancamiento económico. Tolerancia siempre relativa que suele ofrecer un medio provinciano con círculos reducidos y oportunidades escasas, en el cual la competencia se torna a menudo despiadada.

Ya comenzado el período dictatorial, permanecerán aquellas tendencias que no aludiesen ostensiblemente a la situación de represión y exilio que imperaban en el medio. De igual modo, varios artistas que trabajaban sobre líneas menos comprometidas con un discurso activista o de condena al régimen, se retiraron de los certámenes para no aparecer como colaboracionistas. Siguiendo una política similar a aquellos músicos o actores que se negaban a actuar en la Sala 18 de Mayo, rebautizada como tal por la dictadura, pero que funcionaba vergonzosamente en un local confiscado al grupo teatral El Galpón, exiliado en México.

El período que analizamos se halla en general en perfecta consonancia con las inquietudes que demostraban también los artistas del Primer Mundo, en la medida que comienza con el dominio del informalismo y acaba con el descubrimiento del arte

¹⁴⁷ *El Día*, 29 /10/60 Firman la carta: Zoma Baitler, Esteban Garino, Javier Nieva, Francisco Musetti, Doingo Giandrone, María Rosa De Ferrari, Miguel Echauri, Bolívar Gaudín, Carlos Formento Franzia, Sara Traversa, Mariano Calvis, Andrés Feldman, María Angélica Pacoret, Juan Sebastián Moncalvi, Eduardo Larrarte, Francisco Siniscalchi, Roberto Rial Camethó, A.J. Porzecanski, Yamandú Sánchez, A. T. Rial, Zulema R de Tondini, Irma Varela, S. R. de Lessa.

¹⁴⁸ Celina Rolleri, *Marcha*, 28/10/60.

cibernético. Las situaciones se asimilan incluso cuando en Europa y EE.UU. se vivían momentos de activismo rampante a partir de Mayo del 68, las revueltas universitarias y la oposición a Vietnam.

En los países centrales se desplegaba un poderoso interés por los movimientos reivindicativos del Tercer Mundo y la descolonización de África en la época. Europeos y norteamericanos prodigaban demostraciones entusiastas de solidaridad hacia ellos.

La esperanza de crear una vanguardia influyente, se erigió como un fantasma que recorría la región con diferentes acentos. La fantasía que el arte precolombino actuase como disparador de una vanguardia original - pero que consiguiese proyectarse internacionalmente - se convirtió en una preocupación constante en la zona latinoamericana.

En Argentina las pretensiones tal vez se dirigían mucho más hacia un cambio de eje: girar desde la periferia al centro. Sirva como epitome el comentario de Córdoba Iturburu cuando asegura que en ese país: “se están superando los últimos resabios colonialistas para empezar a ser colonizadores”.¹⁴⁹

Un hecho destacado en este afán de competir en pie de igualdad con los centros emisores de las tendencias, lo revela que en la Bienal Kaiser de Córdoba en 1966, Argentina recibió ocho de los doce premios que se disputaban.

Si bien en Uruguay se manifestó de forma más tenue la secreta esperanza de trascender con algo descollante, no dejó de ser acariciada por un buen número de actores, aunque nunca pretendió crear arte en pie de igualdad con los centros principales.

Existía un sentido de realidad, o de conciencia mucho mayor de las limitaciones, respecto a lo que podía vislumbrarse en nuestros vecinos del oeste y del norte.

Revisten sumo interés las evaluaciones anuales sobre el panorama artístico que llevaron adelante algunos críticos. Porque ellas nos ilustran sobre las consideraciones estéticas y las estimaciones que hacían a la apreciación de lo que se veía en la escena montevideana.

Pierre Schinca comentaba en relación a la Bienal veneciana de 1964: “En realidad ¿cómo oponer actualmente los estilos nacionales cuando todo estilo es fatalmente internacional? /.../”¹⁵⁰. El empleo del adverbio “fatalmente”, nos ilustra sobre la percepción de la internacionalización del arte como un hecho irremisible, que ni siquiera estaba en manos de los latinoamericanos el cambio de rumbo.

Pablo Mañé Garzón, crítico de *Marcha*, en un artículo publicado el 31 de diciembre de 1964 - a modo de balance anual de las actividades artísticas - nos informa, por ejemplo, que en ese mismo año, se inauguraron en Montevideo unas ciento cincuenta exhibiciones. Independientemente de las diversas calidades de cada una, si recurrimos a valores estadísticos, con una población en la capital que, como dijimos, apenas superaba el millón de habitantes - que incluso verá una curva descendente hasta perder un 12 % en la dictadura militar, producto de la emigración económica y política - la cifra de eventos sorprende por su abundancia.

¹⁴⁹GIUNTA, ANDREA, op.cit. p.224

¹⁵⁰SCHINCA, PIERRE, “La Bienal de Venecia”, *Marcha*, 10/07/64, XXVI – Nº 1213, página 22.

Mañé sopesa la dificultad en la medición de los niveles de vanguardia en el país, y lo atribuye a una difícil tarea en el mundo entero, debido a la vorágine de tendencias, hacía casi imposible seguir los dictados de las metrópolis. Aunque se intentase, no podían jamás cumplirse de manera unívoca. Podía quizás, hablarse de una selección de tendencias que mejor sintonizase con la sensibilidad local, y aun así, tamizadas por la interpretación local.

Mañé aboga - como muchos otros - por un arte autóctono, siempre en la búsqueda de originalidades locales que mañana tuviesen repercusión, al menos continental.

Permanentemente se desconoce la hibridación, no sólo americana, sino del mundo entero.

La exigencia que los operadores del arte colocaban en los creadores nacionales, se transformó en un peso muy importante para el mundo de la producción.

El complejo de epigonalidad, como hemos señalado anteriormente, se hallaba profundamente instalado en el medio, presionando a todos los actores para que produjeran novedades vernáculas y se dejase de lado todo cosmopolitismo.

Finalmente, se transformará en una demanda similar a la que se le trazaba al artista del Primer Mundo, exprimiéndole su creatividad para que pariese originalidad, tal vez más vinculada a necesidades propias del mercado artístico, eventualidad que no pesaba de igual manera en el artista uruguayo, donde casi se carecía de un mercado artístico de fuste.

En el esquema de razonamiento de Mañé, el requerimiento de producir en la línea de lo internacional, conspiraba con el desarrollo de la individualidad del artista. Opinamos que se trata de un reduccionismo inadmisibles, ya que detrás del mismo se escudaba una concepción de pureza que no contemplaba las contaminaciones de los tránsitos culturales que existieron durante toda la historia del mundo.

En muchos casos hasta parece desdeñarse el aspecto de la simple influencia, contradiciendo el hecho natural de que el artista se sintiese frecuentemente inclinado a dejarse llevar por otros artistas, sean estos europeos, norteamericanos o de su propia región.

Mañé testificaba la importancia que habían adquirido algunos críticos regionales, fuera de los que ya mencionamos de Argentina, como Romero Brest y Payró, estaban muy claros los casos de Mário Pedrosa y Geraldo Ferraz.

Pedrosa había conseguido extender su influencia regionalmente, era un hombre de tendencia trotskista¹⁵¹, y por lo tanto, opuesto al realismo socialista del estalinismo. Durante la dictadura brasileña se refugió en el Chile de Salvador Allende, intentando difundir la idea de un arte americano que ofreciese novedades respecto a las corrientes internacionales. Se había desempeñado como firme defensor de la concretismo desde el periódico carioca *Correio da Manhã*. Había dirigido el Museo de Arte Moderno de San Pablo y actuado como curador de la segunda bienal paulista,

¹⁵¹Mário Pedrosa (1900-1981) primero había pertenecido al Partido Comunista brasileño, luego representó a los partidos obreros revolucionarios en la IV Internacional con el seudónimo de Lebrun y en 1980 se convirtió en uno de los fundadores del Partido de los Trabajadores, el partido gobernante en el Brasil actual, al que pertenece la presidenta Dilma Rousseff. (García, María Amalia, "El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil", Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011 p. 138).

donde se trajo por única vez el Guernica de Picasso a Sudamérica, y se vieron grandes figuras que sorprendieron al público: Duchamp, Calder, Munch y algunos cubistas.

La importancia que revistió el evento demostró con posterioridad el enorme estímulo que significó para la circulación de tendencias concretistas entre los artistas del subcontinente, como una marca - región. A Pedrosa le interesaba principalmente la idea de la percepción de la forma, luego de haber vivido en la Alemania de entreguerras y recibido la poderosa influencia de la Bauhaus.

En 1957 escribió "Poeta y Pintor Concreto" buscando la internacionalización del arte a través de la abstracción concretista.

De igual modo el crítico de *Marcha*, observa la escasa actividad formativa que ejerce esa crítica, y la de los jurados como para orientar a los productores y al público.

Como vemos se insiste en la labor educacional dentro del campo estético que se debe exigir a las instituciones.¹⁵²

Desde el diario *Acción* de Montevideo, María Freire valoraba extraordinariamente la actividad plástica que durante el año 1965 se había llevado a cabo dentro de los nuevos cánones del arte internacional, y en especial el número de exhibiciones con las que había contado el público uruguayo para vislumbrar un pantallazo de las últimas tendencias del arte.

La periodista celebraba la premiación de artistas que habían trabajado dentro de premisas abstractas, como era el caso de Ventayol o Damiani, y añadía que "Pese a la pobreza de nuestro medio artístico, a la escasez de museos, instituciones oficiales o privadas y galerías de arte, la actividad plástica cumplida en 1965, deja un saldo favorable. /.../"¹⁵³.

En realidad esta actividad, como lo hemos expresado anteriormente, se hallaba lejos de lo paupérrimo, si consideramos a una ciudad de un millón de habitantes, debido a que existían diversos ámbitos de exhibición y variedad en su oferta.

Freire cita en su artículo la apertura de dos galerías: Diri y Porley, destacando la exposición de Arte Francés Contemporáneo y "múltiples exposiciones individuales, algunas de las cuales pusieron de relieve la seriedad, el esfuerzo y la convicción de nuestros mejores plásticos, por alcanzar un arte de características contemporáneas y universales".¹⁵⁴

Confirmaba asimismo las transformaciones que experimentara el Salón Nacional, en su edición XXIX: "..." / El salón puso en evidencia el impulso de modernidad que lo va transformando /.../"¹⁵⁵.

Aunque cabe insistir en que por lo general la actitud conservadora dominó el espectro y condujo a que las tendencias internacionales ofrecieran dos flancos de crítica : desde los tradicionalistas y desde la izquierda, que se sentía más próxima al realismo socialista, aunque representase a un sector manifiestamente minoritario.

¹⁵²Ver Anexos (26) , MAÑÉ GARZÓN, PABLO "Constantes y accidentes del año plástico", *Marcha*, 31/12/64, Año XXVI – Nº 1238, página 16.

¹⁵³FREIRE, MARÍA, "En la Medida Uruguaya Fue un Año Favorable", *Acción*, 31/12/65.

¹⁵⁴Ibidem.

¹⁵⁵Ibidem.

En ocasiones en las cuales el gobierno debía realizar una apuesta estética, como ocurrió en 1957 con la realización de un mural al fresco de 7m x 3m en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, se decantaron por un autor de temas camperos, eligiendo para la tarea al pintor Castells Capurro, no se arriesgaro aún a inclinarse por audacias contemporáneas.

En el III Salón Bienal de Artes Plásticas de Montevideo (1957), el sector del jurado proclive a las tendencias modernas (Arq. Juan Menchaca, José Cúneo, Miguel A. Pareja y Héctor Sgarbi) votaron por el premio a Costigliolo, mientras que Severino Pose, como voz de la tradición preferirá a José María Pagani. Coincide precisamente con el momento en el cual las opiniones comienzan a estar divididas, a mediados de la década de 1950.

Para la implantación de las nuevas ideas va a resultar fundamental la gestión de articuladores de la talla de Jorge Romero Brest y Ángel Kalenberg, figuras centrales en para lograr la difusión y apreciación del arte del momento en Montevideo. Ambos gozaban de contactos privilegiados con historiadores del arte y críticos europeos y norteamericanos, que bregaban por la estética contemporánea.

La nueva promoción de críticos jóvenes, formada en las charlas de Romero Brest en la Facultad de Humanidades, actuó asimismo como catalizador de las corrientes renovadoras.

De hecho se renovarón los vetustos salones oficiales, para los cuales se cambiaron sus estatutos, con el fin de darle cabida a un arte que se convertiría en la imagen del Uruguay pujante y moderno que se pretendía proyectar.

Ya que en Latinoamérica “estaba todo por hacer” según algunos operadores, y cualquiera fuese el significado que se le quisiese dar a esta frase, que resumaba un cierto tópico de América como “tierra virgen”, lo sensato era entonces alistarse al llamado de la moda internacional.

Las visitas de jurados y artistas internacionales reforzaban aún más la idea de un arte de vanguardia que aspirase a un sitio de honor en la escena cosmopolita.

El acuerdo entre la mayoría de la crítica se había extendido hasta tal punto, que se volvió perentorio para los más conservadores, como Vernazza, modificar el discurso a través de las dos décadas, con el fin de no quedar como trogloditas frente a los “progresos” del arte. Aunque en diversas oportunidades se traslucía ese visceral rechazo que en el fondo sentían por las últimas tendencias.

Les llevará cierto tiempo comprender a muchos de ellos que debían de juzgar lo nuevo que se estaba creando en Uruguay y el mundo, aplicando otros parámetros conceptuales diferentes a los paradigmas dominantes, y para los que aún no se encontraban preparados ni habían sido educados para apreciar.

Si seguimos la trayectoria de sus textos críticos, veremos las dificultades con las que se tropezaron para lograr procesar nuevos conceptos, debido a que se encontraban presos de ideas estéticas esancadas en el tiempo.

El elitismo intelectualista de una crítica que tendía a lo que el mundo anglosajón califica de *high brow*, chocaba con las expectativas de que el arte descendiera a la comprensión del público en general, aunque en el discurso siempre se soliera sostener que la educación estética del pueblo era un objetivo a alcanzar.

Un testimonio importante de hasta qué punto se habían logrado absorber las corrientes contemporáneas nos lo ofrece Daniel Heide. A través de su visión podemos deducir el grado de aceptación que habían alcanzado las tendencias informalistas en algunos críticos.

Heide dirigió una curiosa invectiva en contra de los artistas que abrazaron nuevamente la figuración luego de haber transitado por el informalismo. Tal es el caso de Jorge Damiani, cuando en 1970 se inclinó hacia ella, dejando de lado la estética informalista. El punto de vista de Heide se centra principalmente en que a varios artistas le había sobrevenido algo así como un ataque de conformismo, y habían desaprendido el camino que los había conducido a la abstracción. Heide escribe: “La neofiguración implica la asimilación e incorporación activa de las investigaciones informales, ópticas y demás corrientes de las últimas décadas y no puede ser un simple paso atrás como si aquellas no hubieran existido /.../ ¿Qué se hizo de aquel dramatismo desgarrante y vigoroso de su período 56 – 59? ¿Eran fervores adolescentes que se desvanecen con la madurez? /.../”¹⁵⁶

No podemos afirmar que el arte contemporáneo hubiese triunfado totalmente a través de la opinión de Heide, pero sí que la brecha abierta por los actores que mencionamos anteriormente consiguió germinar fructíferamente en un amplio sector de la intelectualidad uruguaya.

¹⁵⁶ HEIDE, DANIEL, “Nueva Etapa de Jorge Damiani”, *Marcha*, 6/11/70, Nº 1518, página 24.

3.1 VISIONES DE LOS CRÍTICOS LOCALES SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

“Allí está el fastuoso escenario de la vida para los que saben mirar un poco”

Domenico Cieri Estrada

Conviene realizar un determinado seguimiento sobre las opiniones vertidas por los críticos sobre el estado del arte en esas dos décadas.

Al inicio de la década de 1960 en un artículo publicado en el semanario *Marcha*, Fernando García Esteban, deja perfectamente clara su idea sobre la función que le deparaba al crítico de arte, como guía orientador “esclarecedor de la actividad del plástico”, aunque “el problema de la creación es privativo del artista”. Y agrega “El crítico de arte plástico también puede ayudar a descubrir caminos para que los otros vean mejor o alcancen algunas instancias del placer estético que la obra expuesta puede depararles”.¹⁵⁷

A veces García Esteban parece bastante duro con la actitud de los artistas frente a la crítica cuando afirma que “Los artistas están siempre disconformes con todas las críticas, aún con aquellas que los elogian. Porque ciertamente pretenden las loas a las que se creen merecedores, pero también quisieran que les fueran negadas al resto de sus colegas/.../”¹⁵⁸, descubriendo un panorama poco solidarios entre los artistas.

En particular el crítico ve una cierta recepción aldeana de la crítica en Uruguay, en un medio donde existe un muy exiguo mercado artístico y asegura que no existe una injerencia directa de los poderes públicos en establecer una determinada estética oficial.

En realidad la intervención del Estado es mínima, aunque en la designación de los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Arte se encuentra la clave para juzgar si se pretendía imponer determinada corriente. A nuestro juicio la integración de la Comisión cada vez va incorporando más miembros que apoyen las nuevas tendencias

García Esteban, actúa con bastante dureza respecto a la moda del momento, de cuestionar a los jurados: “Cada concursante cree tener el derecho de sentirse juez a priori, que es lo que no admite- lógicamente- de los demás.../.../ Entienden que la crítica es adjetival y dirigida a ellos, cuando debe ser conceptual y para el público/.../ Ninguno acepta con altura la grandeza posible de lo otros ya que reconocería parece una manera de admitir que es vencido/.../La crisis es una crisis de generosidad/.../”¹⁵⁹

Cuando el mismo crítico afirma que “La plástica nacional es joven y pasamos por alto el hecho de que la crítica lo es aún más” de alguna manera está haciendo ciertos descargos respecto a los errores que se pueden verter por parte de algunos colegas en determinados certámenes, pero a la vez leyendo entre líneas, no se desprende de su pensamiento que haya habido críticos que le hubiesen arruinado la carrera a artistas, como muchos interesados podrían creer.

¹⁵⁷FERNANDO GARCÍA ESTEBAN, *Marcha*, 30/12/60.

¹⁵⁸Ibídem.

¹⁵⁹Ibídem.

Percibe que en ese año en particular, se vislumbra cierta hostilidad entre artistas y crítica, y de acuerdo al talante del artículo, no queda la menor duda de la misma, y agrega que esa idea debería ser tan absurda como la guerra entre los figurativos y los abstractos, una lucha que para el autor era absolutamente falsa.

Sin embargo, los participantes creían firmemente en algo por el estilo, aunque como hemos planteado anteriormente, es en realidad una controversia entre partidarios de la tradición y partidarios de la contemporaneidad y sus tendencias, no estrictamente entre “abstractos” y “figurativos”.

Críticos como Mañé Garzón, desde una posición periférica, idealizaban las condiciones del arte europeo frente a las posibilidades de un artista local.

Sin duda que en un país en crisis no se podía ofrecer a la cultura enormes posibilidades, pero la importancia de la misma en el presupuesto nacional irá decreciendo a lo largo del período que hemos estudiado.

Aunque tal vez, en muchas ocasiones se ha enfatizado en demasía el papel que debe jugar lo económico en el desarrollo de ciertas corrientes, salvo quizás en lo cinético, lumínico o espacial, si se trabaja en grandes escalas.

En lo que a cinético se refiere, bastaría el empleo de la chatarra y los conocimientos de física, no es necesaria una excesiva dotación económica. Los artistas a través de la historia han sabido afrontar dificultades de éste orden de manera exitosa.

Por otra parte se espera que los lugares periféricos alcancen un desarrollo similar a los centrales y que inicien una lucha sin cuartel para colocarse en el centro, como hemos observado que intentó la Argentina o Brasil en las décadas de 1960 y 1970, estimulados por el espíritu desarrollista.

Las búsquedas que se llevan a cabo en el momento en Uruguay rondan lo local, lo regional, lo universal, con ciertas esperanzas de reconocimiento, primero en el país, y si se pudiese trascender a la región y el centro, sería ampliamente bienvenido.

Opinaba María Luisa Torrens sobre el estado de la cuestión: “En el horizonte de la pintura latinoamericana actual, son escasos los artistas que dejan de ser epígonos de los europeos, americanos del norte, algún latinoamericano famoso, para presentar algo cargado de universalidad y al mismo tiempo de fuerza telúrica”.¹⁶⁰ Realmente la fuerza telúrica no parece ser suficiente para alcanzar el éxito internacional, se precisa, como hemos dicho una muy acerada red de agentes para intermediar con quienes dirigen los hilos del arte.

Juan Acha afirmaba que dentro de la crítica abundaba la postura “poetizante”. Otro tema que hemos tratado en otro capítulo: los críticos era más frecuente que emprendieran alambicados ejercicios literarios que no acabaran de aportar conceptos sólidos en lo que a lo teórico se refiere. Mario Radaelli, un artista que escribe en diferentes medios de prensa, es un ejemplo de ello.

Vemos asimismo un dominio pronunciado de una crítica de corte formalista, que se aprecia de forma marcada en uno de los más prestigiosos actores del momento: Fernando García Esteban, quien demuestra a su vez una importante inclinación por las manifestaciones contemporáneas y resultó ser un denodado propagador de éstas.

¹⁶⁰TORRENS, MARÍA LUISA, “Agustín Alamán: un pintor de fama internacional”, *El País*, 28/4/64.

En sus escritos podemos detectar algunos criterios evolucionistas que toman con frecuencia paradigmas como la maduración del artista para emitir ciertos juicios.

Constituyen en general parámetros demasiado vagos como para poder ser medidos con justeza, pero se intentaba la búsqueda de los mismos para construir criterios científicos de juicio.

En Noviembre de 1956 José Pedro Argul presentaba la candidatura de Uruguay para integrar la AICA, Asociación Internacional de Críticos de Arte, con sede en París, dependiente de la UNESCO, debido a la “impostergable ubicación de nuestro desarrollo artístico en el plano universal”, según sostenía.¹⁶¹

La presidencia la ejercería Argul, la vicepresidencia García Esteban, y los demás miembros serán Eduardo Vernazza, Florio Parpagnoli, y actuarían como secretarios Celina Rolleri y Nelson Di Maggio.

Una vez aceptada la sección uruguaya, Argul expresa: “/... Urge una labor de confrontación para afianzar la confianza del artista americano; situarlo definitivamente en la historia del arte se hace imprescindible /.../”.¹⁶²

El conjunto de críticos uruguayos conforma un universo muy variado, pero ya a mediados de la década de 1950 podemos divisar la ya mentada apertura hacia el arte contemporáneo, con algunas excepciones.

Celina Rolleri veía el mérito de la crítica para lograr que en los salones oficiales se aceptaran las corrientes más modernas cuando afirma que “/.../los artistas que por muchos años habían sido sistemáticamente eliminados de los Salones, entraron a ellos, ganaron premios y se ubicaron en la posición que le correspondía . Frente al naturalismo recetario y academista - el otro se ve muy poco- el artista capaz de inventar fue imponiéndose legítimamente/.../ la critica intervino algo para que ello sucediera.También contó el ejemplo extranjero; la información y las exposiciones/.../”.¹⁶³

Las viejas discusiones identitarias sobre el cosmopolismo vs localismo se reeditan, y se aprecia una mayor aceptación en la crítica respecto a que el arte es un “fenómeno internacional”, como un hecho consumado, pero que eventualmente puede presentar variantes y originalidades vernáculas.

En algunos casos se partía de concepciones demasiado atadas a una visión romántica del arte, de otra forma no podríamos explicarnos la actitud escandalizada del Carlos Herrera Mac Lean, al regresar de una muestra de Figari en París y sorprenderse de lo comercializado que se hallaba el arte en esa capital, hablaba de la “bolsa del arte”, como si no hiciese ya mucho tiempo que el arte se hubiera convertido en un “commodity” más del mundo de las finanzas No podía creer que un crítico le dijese en Londres que “la pintura había llegado a la nada, y que después que la nada había que esperar algo nuevo”. Era el mismo crítico, Charles Wheeler, Presidente de la Royal Academy of Arts, que en su visión conservadora le había comentado que el mural que había realizado Picasso para la sede de la UNESCO en París, eran “42

¹⁶¹Diario *El Día* 26/11/1956.

¹⁶²Ibídem.

¹⁶³CELINA ROLLERI, *Marcha*, 30/12/60.

metros cuadrados de estupidez”.¹⁶⁴ A Wheeler se le había negado la palabra para opinar al respecto en la BBC y Herrera Mac Lean reflexiona: " Es así como se procede hoy con los que luchan por defender el verdadero arte".¹⁶⁵ Lo cual equivale a decir que desacreditaba él también el arte de Picasso.

En algunos momentos la relación artistas-críticos se acaloraba respecto a los comentarios mordaces que volcaban algunos sobre las exhibiciones en cartel.

En *El País*, edición del 1/7/60 protestaba el artista Lincoln Presno, por el artículo de crítica firmado por JAS, en el que se opinaba de forma muy negativa sobre la exposición del artista en el Centro de Artes y Letras. Dice Presno: "Es inaceptable que todos nuestros sacrificios, toda nuestra sinceridad de artistas y de hombres se juegue en manos de personas, que aun obrando de buena fe, por desconocimiento de lo que tratan, arrojen sobre nuestros esfuerzos dudas o negaciones que no están en condiciones de sustentar... Parecería confundirse la libertad de expresión con la falta de responsabilidad y seriedad “.

JAS había sido designado por el periódico para sustituir a María Luisa Torrens, mientras ésta crítica era enviada a la Bienal de Venecia, muy posiblemente Torrens no concordara con la opinión escrita por JAS.

Se llevó a cabo en Montevideo un certamen de críticos para el cual se destinaba una dotación económica como premiación.

El premio a la crítica otorgado por la Comisión Nacional de Bellas Artes el 14 de diciembre de 1956, en ocasión del XX Salón Nacional, nos revela la posición de esa comisión respecto a la valoración primordial de la crítica conservadora al iniciarse el período.

El primer premio fue concedido a Raúl Botelho Gosalves, diplomático y crítico boliviano, el segundo a Juan Eduardo Vernazza, ambos con una dotación de \$ 375 y premios menores a Mario Galup, Jorge Novoa y Jaime Jorge, del Semanario *Marcha*.¹⁶⁶

Mañé Garzón -desde ese periódico- permanentemente interpela al arte latinoamericano, le toma el pulso para escrutar en qué medida va en el camino que proponen algunos críticos sobre las huellas propias, y siempre se encuentra con el muro de la internacionalización, que no acaba de convencerlo, en cuanto a que se estuviese realmente transitando el camino deseado. En lo que respecta a la proyección de lo local opina que: “Crear en un retorno del tema localista es como esperar la vuelta de los temas pastoriles, religiosos o heroicos “, y demuestra mayor confianza en el futuro de la literatura latinoamericana que en el de sus manifestaciones artísticas.¹⁶⁷

En una exhibición de Arte Latinoamericano que se lleva a cabo en París y que *Marcha* titula “Una Exposición de Exiliados” en un artículo publicado el 6 de agosto de 1965 se evalúan las valoraciones sobre el arte regional.

Se inicia el artículo con una cita del curador de la exposición Denys Chevalier sobre la existencia o no de una expresión plástica específica en el continente expositor. Y sin

¹⁶⁴ *Marcha*, 14/10/60.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ *Diario El Día*, 22/12/1956.

¹⁶⁷ Ver Anexos (17), MAÑÉ GARZÓN. P. “ ¿Un arte con futuro?”, *Marcha*, 27/2/68 – Nº 1431

hesitación responde negativamente de forma meridianamente clara, para luego deslizar la eterna cuestión que pretende comprobar que la tónica dominante es efectivamente el cosmopolitismo que experimenta el arte del momento. Es de esta manera que el crítico ve como las tendencias Op se materializan en Cruz Diez, Gamarra sigue los derroteros del Informalismo matérico, que el nipón-brasileño Shiro, mezcla ésta corriente con el biomorfismo expresionista, que Matta expande su universo surrealista, y quizás Berni, fuera el único que trabajaba en una línea más acompasada con la realidad latinoamericana, empleando técnicas como el collage de desechos, o la instalación con esos mismos materiales para abordar una temática social que apelaba a la lacerante pobreza latinoamericana, personificada en los dramas de sus entrañables personajes de Juanito Laguna o Ramona Montiel. Los demás parecen según el crítico: “una frívola adhesión a la moda”, aunque quiebra una lanza por las estructuras poliédricas de madera blanca que construye Sérgio Camargo de Brasil.¹⁶⁸

En el caso de María Luisa Torrens, crítica del diario *El País* de Montevideo, su posición pro arte contemporáneo, influye a la hora de juzgar exposiciones como la de académicos del siglo XIX que se lleva a cabo en la Comisión Nacional de Bellas Artes al final de la década de 1960.

Se mantiene vigente la óptica anti académica, y en el caso de Torrens, opina que su enaltecimiento significa una típica actitud de los países “sin tradición”, dentro de cierta concepción de tábula rasa respecto al arte de los sitios colonizados.

Su posición frente a la pintura de Historia es la que solía sostenerse por parte de los defensores de la vanguardia de la segunda posguerra, vista como un arte sin pathos, que se reduce a un documento histórico, cuando en verdad es heredera no sólo de la academia, sino de la tradición romántica nacionalista que se cultivó en el siglo XIX, que de ningún modo careció de sentimiento por las raíces de lo propio ni de defensa de ideales políticos exaltados. Por el contrario “esos países incipientes” como los califica Torrens, buscaron una identificación en sus luchas independentistas con las revoluciones europeas de ese mismo siglo, siguiendo el modelo de la Francesa de finales del siglo anterior, y si bien existió un rechazo por parte de la vanguardia impresionista, el gusto de la generalidad se mantuvo firme por la tradición hasta inicios del siglo XX.¹⁶⁹

Erra absolutamente en la apreciación política de que el Río de la Plata de las postrimerías de la década del sesenta se hallaba bajo el dominio de Inglaterra. En realidad EE.UU. hacía bastante tiempo que había establecido su dominio en América Latina, e Inglaterra había dejado de ser la potencia dominante una vez acabada la Segunda Guerra Mundial.

En las reflexiones sobre el derrotero del arte intervienen asimismo los actores locales, actuando como críticos.

El propio Arquitecto Artucio, docente y decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, un cultor del arte moderno, de la arquitectura de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, nos brinda su visión sobre la encrucijada en la que se halla el arte contemporáneo. Artucio parte de la tesis que los “males “que ven los

¹⁶⁸Ver Anexos (18), “Una exposición de exiliados”, *Marcha*, 6/8/65.

¹⁶⁹TORRENS, MARÍA LUISA, “Académicos del siglo XIX”, *El País*, 1/11/69.

uruguayos en la situación del arte y los artistas, están lejos de significar problemas locales, sino que son básicamente epocales. La separación de los espectadores respecto al arte es una característica de los tiempos, y no estrictamente geográficas”.

Referencia las permanentes críticas de los uruguayos a la situación del país, pero Artucio prefiere pensar en un arte hijo de su tiempo, y que difícilmente un arte en momentos de crisis se encuentre exento de cuestionamientos.

Ve sin embargo iniciativas esperanzadoras, como la del Taller de Artes Plásticas y Manualidades que busca instaurar la Enseñanza Secundaria en Uruguay.

Esta es una de los tantos intentos de búsqueda de acercamiento a las artes plásticas, que se relaciona también con la educación estética a la que se refieren otros autores.

La crítica de José Pedro Argul, a comienzos de los años sesenta ve claramente la internacionalización del arte y aboga por el cuestionado cosmopolitismo.

En ocasión de la muestra “Arte de América y España” inaugurada en Madrid en el año 1963, en el Palacio de Velázquez y el Palacio de Cristal simultáneamente, Argul escribe: “ (son) muy injustas las, o por lo menos muy necesariamente revisables, las imputaciones de mimetismo o snobismo que se les achaca a los artistas sudamericanos por sus rápidas adhesiones sinceras a maestros extracontinentales que concretan en ambientes de amplia experiencia artística, algo que ellos mismos pesquisaban en las ideas de la época, cada día más universalmente sincronizados”¹⁷⁰

Y en una entrevista del diario *Extra* de Montevideo, afirmaba: “Un pintor nuestro, actual, se entiende y conjuga mejor con otro de Tokio, acuciado como él por el dinamismo de la modernidad, que con un miembro de la Comisión de Bellas Artes, que acaso entre nosotros le niega acceso a un certamen, por no comprenderlo”.¹⁷¹

La opinión de M. Winocur respecto al Gran Premio en la III Bienal de Córdoba en 1966, nos ilustra sobre la resistencia desde diversos ángulos a la contemporaneidad y sus nuevos planteamientos: “El Gran Premio III Bienal (2). Un astronauta de rostro cadavérico, un secador en la mano, suspendido en el aire y desde su interior una grabación de Palito Ortega (3). /.../Travesuras, inconformismo, pero algo rancios; medio siglo atrás ya los practicaban los compañeros de André Breton. /.../ Travesuras, inconformismo pero algo simplistas: la mayoría de estas cosas –me dijo un estudiante de arquitectura- son del tipo de trabajos prácticos que usualmente hacemos en la facultad para aprobar ciertas materias, como Plástica”. Continúa su prédica horrorizada con los happenings:” La Sub-bienal cordobesa organiza happenings. Fui. El espectáculo acostumbrado: la competencia de excentricidades en nombre del arte (6). Y algo más que helaba: caras que habíamos visto en la calle batiéndose contra la policía, allí estaban. Unos por curiosidad, otros por no saber qué hacer un sábado por la noche, y todos por carecer de una tarea concreta que continuara el espíritu de la huella como algo más que no ir a clase, allí estaban”.¹⁷²

¹⁷⁰JOSÉ PEDRO ARGUL, *El Plata*, 12/6/ 63.

¹⁷¹“Confesiones de José P. Argul”, *Extra*, Montevideo, 10/10/66.

¹⁷²“WINOCUR, M., “¿Bienal o Biasnal?”, *Marcha*, 25/11/66 – Nº 1331 – XXVIII.

La parcialidad de Winocur no consigue comprender que los estudiantes movilizados y sensibilizados, que luego participaron del famoso “Cordobazo”¹⁷³, asistieran a un evento por el estilo.

En las diferentes manifestaciones artísticas es importante subrayar nuevamente la evolución de la crítica local hacia las últimas tendencias, ya que será el pivote central que actuará como catalizador fundamental de la internalización de las vanguardias de la segunda posguerra en el gusto del público.

La crítica periodística era seguida con gran interés por los artistas, los operadores del arte y por una audiencia que poseía cierto grado de cultura, de allí su importante influencia sobre el gusto artístico del momento.

¹⁷³Se conoce con éste nombre el movimiento de levantamientos estudiantiles desarrollados en la ciudad argentina de Córdoba en 1969, que provocó la caída del gobierno dictatorial del Gral. Onganía.

3.3.2 VISIONES DE CRÍTICOS EXTRANJEROS

“Si el mundo fuera claro, el arte no existiría”

Albert Camus.

Tal cual mencionamos previamente, se puede apreciar que las ruedas de debates internacionales se acabarán trasladando a la periferia, cuando los críticos consagrados, que marcaban las tendencias internacionales a través de sus escritos, se hallaban enfrentados en un evento local, sus palabras eran escuchadas con la máxima atención.

El nivel alto de dominio de lenguas extranjeras, como el francés, inglés e italiano, era un hecho común entre los críticos vernáculos, razón por la cual se comunicaban con muchos de sus colegas residentes en Europa o EE.UU.

Existía una indiscutible fluidez de diálogo epistolar con críticos y teóricos de primera línea que llegaban a conocer en eventos internacionales.

A pesar de la mayor lentitud y alto precio de los billetes de barco u avión, los críticos uruguayos viajaban frecuentemente a los países del Primer Mundo, tanto sea para ver exposiciones y participar de encuentros de especialistas, así como también en calidad de invitados para integrar jurados.

En 1964, el Instituto General Electric de Montevideo, dirigido por Ángel Kalenberg, a través de su estrecho vínculo con su par platense: el Instituto Torcuato Di Tella, consigue reunir a dos operadores de fuste en la escena metropolitana: Clement Greenberg, el pope de la vanguardia de la segunda posguerra del siglo XX en EE.UU. y Pierre Restany, el crítico francés más influyente en el ámbito europeo.

En Montevideo se produce esta “lucha de titanes”, en la que cada uno buscaba terciar por su área de influencia. Nos encontramos entonces con una defensa acérrima del Informalismo europeo y el Nuevo Realismo francés, por parte de Restany, frente a la misma actitud hacia el Expresionismo Abstracto y la Abstracción Postpictórica del lado de Greenberg.

La visita de los dos críticos estrella, es registrada por la prensa local en un artículo de *Marcha* escrito por Pablo Mañé Garzón el 16 de octubre de 1964.

Greenberg hablaba con cierta sorna respecto a que “Burri cose sus collages con una preciosidad que lo traiciona y Védova se las arregla para encauzar sus impetuosidades dentro de las buenas maneras peninsulares”, agregaba que “Dau al Set” ya pecaba de manierista, e incluso aventuraba que el Pop ya estaba muerto en EE.UU. y se había vulgarizado, aunque veía con buenos ojos que por fin su país se hubiera independizado de Europa, produciendo algo nuevo. Subliminalmente pretendía negar el origen británico de la corriente y defender Nueva York frente a París.

Para herir más aún a su contrincante parisino, colocaba el futuro del arte europeo en Alemania y Escandinavia, debido a que “los países mediterráneos sufren el peso de herencia imborrables”, a lo que agregaba de forma lapidaria “el mundo radicalmente nuevo es el nuestro”.

Pierre Restany, a la defensiva responde que los europeos “desde 1945 hemos ido rejuveneciendo”, “/.../ al francés le gusta crear el cambio/.../”. “/.../adiós a los decrépitos salones oficiales/.../”, “/.../ Nosotros tenemos en la actualidad tres salones anuales de carácter amplio y colectivo. Ninguno de ellos es felizmente oficial” “El salón estatal es un anacronismo y un peligro” “/.../es sintomático que los salones oficiales mueran cuando las teorías artísticas son más difíciles de intentar. La ruina de los cánones estéticos es clarísima. Mis desacuerdos con Greenberg en Buenos Aires radicaron en que él, descubridor de Pollock, insiste en mirar el devenir artístico a través del marco de la abstracción lírica (y de algún apéndice que la continúa) mientras yo me intereso ante todo en acceder a una actitud desprejuiciada que me permita descubrir la emoción fresca y auténtica, si es que puedo”.¹⁷⁴

Críticos como Pierre Restany o Clement Greenberg se acercaban al Río de la Plata a través del Instituto Di Tella y el General Electric y nos informaban de primera mano lo que se urdía en las usinas del arte en Europa y en certámenes internacionales, con el sesgo que correspondía a la defensa de sus intereses.

América Latina concitaba cierto atractivo en el momento, aunque nunca se le trataba a pie de igualdad, sino en todo caso como un buen alumno avanzado, que iba realizando sus deberes diligentemente, y de seguir en ese “buen camino” podía abrigar expectativas de acrecentar el respeto prodigado por la metrópoli cultural.

Opinaba Restany en una entrevista realizada por un cronista del diario montevideano *La Mañana*, sobre los progresos que iba llevando a cabo el arte local, y de qué manera se iba aproximando más estrechamente a las tendencias centrales.

El crítico francés, había llegado a Sudamérica con el propósito de visitar la bienal paulista y extendió su visita a Montevideo y Buenos Aires.

En el IGE declaró que “Éste es un continente subdesarrollado con una élite excepcionalmente bien informada, pero separada de sus raíces”¹⁷⁵ Una vez más nos regañaban respecto a que no mirábamos suficientemente hacia casa.

El triunfo cosechado por Páez Vilaró en San Pablo con su *Plac Art*, compartiendo su premio con Vasarely, como ya dijimos estimulaba cierto orgullo nacional, e iba de suyo que el diario *La Mañana* le preguntase a Restany su opinión al respecto. Por la cual se confirma la actitud antes mencionada: los sudamericanos no innovan. Opina que la obra de Páez no se halla completamente lograda, aunque no aclara suficientemente cuáles serían, a su juicio, los elementos ausentes o imperfectos, ni se dedica a expandir su comentario poco preciso, directamente le resta trascendencia al hecho, debido que allí se había sentido herido el narcisismo parisino al haber un premio compartido en pie de igualdad. Cumple con la diplomacia de invitado en un casi “No comment”.

Pensemos que el competidor de Páez en la Bienal, Víctor Vasarely, de origen húngaro, pero afincado en París, siempre hubiera significado un mérito mayor para Restany, demostrando la fuerza que aún conservaba la desplazada Ciudad Luz luego de la Segunda Guerra. En realidad el Op era una tendencia que el crítico no

¹⁷⁴Ver Anexos (19) MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Dos jueces de visita”, *Marcha*, 16/10/64, Año XXVI – Nº 1227, página 27.

¹⁷⁵Citado por PELUFFO, GABRIEL, Palimpsestos. Escritos sobre arte uruguayo, 1960-2006, CAC, Montevideo, 2006, p. 65.

auspiciaba explícitamente; sus preferidos se encontraban en la línea del Art Brut, de Yves Klein y su gran barco insignia: El Nuevo Realismo de Arman, Spoerri, Dufrêne, Raysse, Tinguely, César, Rotella, Saint- Phalle, entre otros, catapultados a la fama precisamente por Restany.

En Buenos Aires, el crítico francés colabora con la edición argentina de la revista *Planète*, dirigida por Louis Pauwels.

Menciona además a un pseudo científico como Jacques Bergier, quien mezclaba ocultismo, budismo zen y ciencia en sus obras, como se había hecho visible en “El retorno de los brujos”. Bergier se convirtió en un personaje muy atendido en su momento, pero cuestionado posteriormente por sus afirmaciones poco rigurosas sobre el Manuscrito Voynich.¹⁷⁶

El Nuevo Realismo, otro competidor de la tendencia Pop norteamericana, es tratado con más benevolencia por Restany, aunque promete debates al respecto en su libro próximo a publicarse: “Le Nouveau Réalisme”, y sentencia contra Nueva York: “el pop-art representa el folklore de nuestra civilización industrial”.¹⁷⁷

A pesar de las actitudes, no cabe duda en cuanto a que la llegada del célebre crítico francés significó una legitimación del Río de la Plata como un foco de interés en el concierto artístico.

Otro hecho bastante curioso es que Alfredo Zitarrosa, estrella del canto popular en Uruguay, le realizara una entrevista a Restany a través del semanario *Marcha*, y no debería escapar al análisis, ya que Zitarrosa no estaba especializado en artes plásticas.

En ella Restany nos vuelve a confirmar su tesis de la buena senda en la que se hallaba el arte latinoamericano, y su incapacidad para producir originalidades que no se apartasen de la epigonalidad con la que permanentemente resulta acusado.

No obstante, el crítico hace un llamado a los artistas, que inteligentemente coincide con posturas comunes en el propio continente: el arte de la región debe buscar sus propias raíces.

Tal vez hubiese sido menester que el entrevistador lo hubiese arrinconado para que explicase por qué al arte europeo no se le debía exigir ese condicionamiento con idéntica obligación.

Restany coloca a Buenos Aires, dentro de las grandes urbes de Sudamérica, como el espacio mejor habilitado para realizar una aportación internacional.

Huelga decir que en esa ciudad el comentario produjo una profunda alegría, si consideramos que provenía de una de las voces más autorizadas de la crítica de arte mundial.

El empleo del vocablo “argentinidad modernista”, encajó perfectamente con los horizontes desarrollistas que podía tener esa capital, que compartía aspiraciones con

¹⁷⁶Manuscrito presumiblemente del Siglo XV o XVI, que no ha sido descifrado en la actualidad, y se encuentra en poder de la Universidad de Yale.

¹⁷⁷Ver Anexos (20) “Pierre Restany: la Continua Búsqueda de un Arte para la Nueva Naturaleza del hombre”, *La Mañana*, 26/09/65.

Brasil, el cual ostentaba una recién inaugurada capital para poder presumir de ser el epítome de la modernidad.

Como ya hemos expresado se pensaba en una América Latina que se convertiría a corto plazo en el futuro del mundo. En particular las revoluciones como la cubana, la guerrilla urbana y rural, concitaban el interés de la *intelligentsia* primermundista.

Las palabras de Restany no dejan de ser objetables en su visión de una Buenos Aires casi aislada, en la cual se producían originalidades porque los artistas no podían viajar a Europa o a EE.UU., lo cual distaba enormemente de la verdad.

Precisamente los más importantes artistas porteños estaban en perfecta sintonía y contacto con esos centros, baste el ejemplo de Minujín, Santantonín, Le Parc, Fontana y muchos otros más que produjeron desde el mundo desarrollado, incluso desde lugares privilegiados, no como invitados de segundo orden. Las opiniones de Restany no se ajustan realmente a la realidad de Buenos Aires, son miradas del que desconoce absolutamente la situación argentina.

Su opinión respecto a la creación de un “lunfardismo moderno” en la Argentina, no pasa de ser otra frase ampulosa con la que se devuelve las invitaciones para participar en jurados de certámenes y ser escuchado desde la posición de gurú del arte contemporáneo.

Ciertas tendencias como las de vertiente pop no son simples trasposiciones de lo que se recibe desde Nueva York, realmente ofrecen sus aristas locales, como es el caso del pop peruano de Luis Zevallos Hetzel, Luis Arias Vera o Jesús Ruiz Durand, que desembocará en los ochenta en el “Pop ahorado” de E.P.S Huayco.¹⁷⁸

Manuel Neves prefiere hablar de transferencia entre las manifestaciones del Norte y el Sur, y habla de una negociación permanente entre los elementos de la corriente central que son aceptados y los que no se incluyen¹⁷⁹, y coincidimos en ello, aunque, vemos también las relaciones asimétricas que no dejan de hacer pesar el fiel de la balanza más de un lado que del otro .

En lo que a la visita de Greenberg se refiere, nos interesa particularmente la visión negativa que ostentaba respecto al arte Pop, que se evidencia en la entrevista de Mañé Garzón del 16 de octubre de 1964 en *Marcha*. Greenberg aún no se hallaba en la etapa de valoración del movimiento, sin embargo, pesa también la “norteamericanidad” más que sus preferencias personales. Erra cuando afirma que el movimiento padece de “agotamiento”, precisamente cuando estaba en pleno apogeo. Por otra parte, como cabía esperar, niega el origen británico de la corriente y la sitúa como puramente norteamericana.

Las embestidas de Greenberg con respecto a Europa se ven a la luz de hoy, como absolutamente injustificadas, ya que las premisas artísticas empleadas - por uno y otro continente - ofrecen más similitudes que diferencias.

Los elementos que él halla geniales para su país, los critica en los informalistas europeos, con razones de poco peso para construir un armazón teórico solvente.

¹⁷⁸Ver Anexos (21) ZITARROSA, ALFREDO. “Restany: el arte como confort”, *Marcha*, 1/10/65, N° 1274, p.12.

¹⁷⁹Neves, Manuel, Catálogo *Cristiani*, CCE, Montevideo, 2009, p.28.

Llega a minimizar la trascendencia que experimentó el Dadaísmo para las etapas primitivas del Pop norteamericano, en momentos en los cuales aún el trabajo de Jasper Johns o Rauschenberg, no había sido calificado por los historiadores como New Dadá.

Reedita las ideas de Worringer en “Abstracción y Naturaleza” (1908) respecto a la dicotomía de lo nórdico y mediterráneo, con una clara ventaja para los nacidos en el Norte.

Intentan en general, como invitados diplomáticos, no interferir con opiniones muy tajantes sobre las expresiones locales.

Greenberg, sin embargo, se sale del papel, cuando se anima a comentar en Buenos Aires que lo que veía allí en el campo del arte le sonaba a Nueva York hacía veinte años.

Una acotación tal vez poco prudente para los proyectos que se había trazado el arte argentino del momento, y la búsqueda de reconocimiento por parte de los críticos del Primer Mundo.

Greenberg representaba una de las figuras de mayor prestigio entre las que se acercaron a Montevideo en la época.

María Freire lo entrevista para el diario *El Plata* el 13 de octubre de 1964, donde clarifica su decantación por el Expresionismo Abstracto y la Abstracción Post Pictórica.

Expresa una notoria reverencia ante Pollock, como fiel representante de un arte norteamericano, y repite el comentario de que el arte de su país aún luchaba por su reconocimiento, después de tantas décadas de dependencia europea.

La centralidad política de EE. UU. debía traducirse necesariamente en una centralidad cultural y “Jack The Dripper” era su paladín.

Sudamérica respondía al reconocimiento de esta nueva potencia y el Instituto Di Tella otorgaba la premiación a Kenneth Noland, miembro del grupo que se dedicaba a la Color Field Painting, auspiciada de forma entusiasta por Greenberg. La corriente estimulaba un arte que no ofreciera ningún tipo de compromiso con la realidad circundante, sino por el contrario, que cumpliera con los dictados de su autorreferencialidad. Incentivando el formalismo de la composición colorística, y que por su gran tamaño, transmitiera un efecto envolvente, pero sin el pathos expresionista o romántico que habían prometido otras corrientes, “lo que Ud. ve es lo que es” rezaba el eslogan de Stella, celebrado por Greenberg y sus acólitos.

De hecho el crítico elevado a categoría de pope de los nuevos tiempos, dotaba de esperanza a las tierras australes del continente, respecto a que podían arrebatarse la capitalidad a Nueva York, siempre y cuando supieran adaptarse correctamente a los nuevos tiempos. Un extremo en el que podemos permitirnos absolutamente dudar de que estuviera expresándose honestamente.

Si los latinoamericanos encontraban espejos correctos en los que reflejarse, como había sucedido con EE. UU. - tras haber descubierto a Matisse, Miró o Mondrian- es difícil de creer que una persona de su inteligencia creyese francamente que los países de la región pudiesen transformarse - en esa coyuntura reinante - en países decisivos en términos de imposiciones de corrientes artísticas.

No obstante resulta meridianamente claro con la apreciación que realiza respecto a lo que ve por éstas tierras y ya mencionamos anteriormente: “un Nueva York de hace veinte años”. Compara esa provincialidad con las manifestaciones neoyorquinas que existían dos décadas atrás respecto al centro de interés que significaba París para los norteamericanos.

Como podemos deducir nuevamente, las rivalidades internacionales encontraban en Sudamérica otro cuadrilátero para pujar por la primacía, e inteligentemente generaban expectativas de tal magnitud para los locales, que asumían forma de espejitos de colores vendidos a los nativos rioplatenses, quienes cándidamente los escuchaban con esperanzada atención.

Greenberg acaba ganando la pulseada desafiada a Restany en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, y logra que se premie a Noland en lugar de Arman, su *protegé*.

Noland era el representante de su visión hegeliana, por la cual concebía una progresión del arte hasta arribar al punto en el que éste consiguiese alcanzar formas plásticas puras, sin referencias a lo social o al pathos romántico, como fiel representante de su corriente.

Greenberg se cura en salud respecto a la distancia que el público en general establece con la abstracción, explicando que el arte no ha sido jamás popular, sino que se erigió como una reserva para ciertas élites.

Su discurso no podía hallarse en antípodas más lejanas que las que planteaban los teóricos latinoamericanistas, sin embargo era más honesto que muchos críticos latinoamericanos, que no se animaban a pronunciar una frase por el estilo.

La periodista Freire, que era a su vez una pintora abstracta, pretendió infligir una pequeña herida al narcisismo norteamericano, al preguntarle por el origen del Pop, que se localizaba en Gran Bretaña, por más que hubiese sido difundido por los norteamericanos, quienes no sólo se lo apropian, sino que además le confieren nuevas aristas comunicacionales.

En esta etapa, como ya expresamos, Greenberg no veía aún con buenos ojos la tendencia Pop, para él se encontraba demasiado arraigado a lo representacional, mientras que la ausencia temática y la autorreferencialidad eran consideradas por el crítico como un síntoma de elevación por encima de algo tan pedestre como podía ser la presencia del objeto cotidiano en la composición.

Posteriormente con mayor perspectiva temporal Greenberg valorará más ésta tendencia que se transformó en una marca registrada de los Estados Unidos.¹⁸⁰

Siguiendo con el hilo conductor del pensamiento de los críticos del Norte, John Canaday, crítico del NY Times, egresado de Yale y autor de varias publicaciones sobre el arte moderno, la muestra exhibida en Nueva York en 1964 como *New Art of Argentina* le pareció una muestra internacional de segunda categoría.

El mismo crítico le reprochaba a la exposición “Buenos Aires 64”, organizada por la *Pepsi* en Nueva York, que tenía demasiado sabor internacional.¹⁸¹

¹⁸⁰Ver Anexos (22) FREIRE, MARÍA. “Diálogo con Clemente Greenberg”. En: “El Plata”, 13/10/64.

¹⁸¹GIUNTA, ANDREA, Op. cit, p. 96.

Porque en el fondo los norteamericanos esperaban exotismo folclorista de una exposición proveniente del Tercer Mundo. No que se convirtiesen en sus émulos. Aunque como hemos observado anteriormente, resultaba contradictorio, dada cuenta que el grado de “avance” se medía por la sincronización con las tendencias internacionales.

Canaday hablaba de una “infiltración” de artistas latinoamericanos en las exposiciones neoyorquinas, y es un término empleado acertadamente, porque no dice que llegaban como expositores de pleno derecho, sino tutelados.

El crítico británico Lawrence Alloway, afincado por entonces en Nueva York, se refería a Roberto Matta como un artista, no como un artista chileno. Tan es así que su coterráneo Enrique Castro Cid se opuso a exhibir en la exposición Magnet, porque decía que él no deseaba exponer en Nueva York como artista chileno, sino como artista.

El fenómeno del etiquetamiento regional no se circunscribe a lo latinoamericano, sino que abarca varios abordajes sobre el arte, debido a que sucede igualmente con las artistas feministas o negros, que no quieren ser vistos por su condición, sino por su obra, a pie de igualdad con cualquier artista.

Sam Hunter, profesor, historiador del arte y director del Museo Judío de Nueva York, de visita en la Argentina, vio en muchas obras latinoamericanas “imitaciones sentimentales y mal logradas de los lenguajes internacionales actuales”.¹⁸²

No se comprendía por qué por un lado se pedían señas de identidad y originalidad del arte regional y por otro, internacionalismo mimetizado con lo norteamericano, para conseguir alcanzar la buena calificación en los certámenes. Es factible, que por la visión habitual desde el norte hacia el sur, se buscara más bien exotismo, que lo diferenciara dentro de un esquema de otredad. Con cierto grado de curiosidad que siempre despierta lo que se visualiza como inferior, aunque misterioso y pintoresco.

Frecuentemente, como hemos visto anteriormente, al arte producido en América Latina se lo descalificaba con adjetivos como derivativo, epigonal y dependiente, aunque el rasero aplicado para medir los progresos se hallara precisamente en la producción que se desarrollaba en el Primer Mundo.

Se generaba de esta manera un círculo vicioso, si se creaba siguiendo esos modelos, se pecaba de epigonalidad, si se apartaba de ellos, sólo cabía lo que se considerase autóctono.

Las ideas sobre lo autóctono tampoco estaban meridianamente claras, por lo tanto no había más terreno posible que el estereotipo de lo que podía ser interpretado como latinoamericano, del Río Grande al Río de la Plata.

Celina Rolleri desde *Marcha* afirma que “la comparación con lo europeo ha sido el pretexto para fundamentar el menosprecio hacia lo americano que se traduce en un sentimiento de destierro, una cierta nostalgia de europeos transplantados en un suelo que espiritualmente no les corresponde. Es una actitud habitual en el ambiente rioplatense”.¹⁸³

¹⁸²Ibídem, p. 85.

¹⁸³CELINA ROLLERI, *Marcha*, 26/8/60.

Observa la crítica que aunque existe una “defensa del arte americano, pero eso sí, exclusivamente como folclorismo. Esta ha sido esa malintencionada dirección que ha pretendido confinar nuestro arte al menudeo del pintoresquismo regionalista, que quiere cerrarle a América los caminos de la validez universal reduciéndola al mero recuento de "hechos, costumbres y tipos humanos", que ensalza el cultivo de los "temas nuestros" aunque ello signifique el seguir alimentando nuestros dramas sociales que son los motivos que engendran esos temas, y que, en fin, aspiran a mantenernos como exotismo, para luego exhibirnos en los museo etnográficos.”¹⁸⁴

El muralismo había llenado muy bien el tópico, porque la temática cumplía con lo exigido, y considerando que se había cumplimentado el requisito de innovación técnica, como el uso de la piroxilina y el empleo del fondo de cemento, la aceptación en el Olimpo de la originalidad se encontraba asegurada.

Sin embargo, cuando viene a Buenos Aires Stanton Catlin, director del Centro para las Relaciones Interamericanas de Nueva York, experto en arte latinoamericano, ve con entusiasmo la internacionalización del arte en el Río de la Plata.

Catlin terciaba ante las galerías neoyorquinas para lograr la presencia de los artistas latinoamericanos en Nueva York, fuesen estos residentes en la ciudad o viviesen en el sur, debido fundamentalmente a que el arte latinoamericano se convertía en otro nicho posible de comercialización. Era un hecho que convivían los intereses políticos con los económicos del mercado, las novedades siempre atraían al círculo de los galeristas neoyorquinos, ávidos de encontrar nuevas vetas comerciales, fuesen de Latinoamérica o de cualquier sitio del mundo que refrescara el aire algo viciado de los nombres que se repetían en la escena artística.

Y a pesar de que por parte de ciertos latinoamericanos más próximos al latinoamericanismo, existía un sentimiento opuesto al dominio de la galería del *Center for Inter American Relations* ¹⁸⁵ de los Rockefeller, por parte de otros muchos artistas, se visualizaba la gestión de Catlin como una excelente oportunidad de triunfo en el nuevo epicentro del arte. ¹⁸⁶

La barricada en contra del Centro- comenta Catlin años después en una entrevista de 1989 - la formaban Arnold Belkin, artista mexicano de origen canadiense, y el uruguayo Luis Camnitzer, sindicado por Catlin como el cerebro de la operación opositora.

Catlin en su viaje hacia el sur, comentó sobre el “genio de los artistas argentinos, y prosiguió: “Se ha dado así el nacimiento a una conciencia moderna y cosmopolita, oponiéndose a una identificación provinciana, ya en el plano individual, ya como representantes del plano nacional. Nueva York y Buenos Aires, junto con Londres, París, Tokio, y quizás algunas pocas ciudades más, son las generadoras de una enorme actividad humana creadora, particularmente notoria en el campo artístico”¹⁸⁷

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Centro fundado en 1966 por David Rockefeller (en la actualidad *Americas Society*) que funcionaba en un edificio ubicado en la elegante Park Avenue de Nueva York, donado por su prima Margaret Rockefeller de Larraín, Marquesa de Cuevas por matrimonio con Jorge Larraín.

¹⁸⁶ GIUNTA, ANDREA, Op. Cit. p. 299.

¹⁸⁷ BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, Op. Cit. p. 101.

Catlin en su visita a Montevideo recibió una excelente oferta de material colonial por parte del coleccionista uruguayo Fernando Assunção, aunque finalmente no se concretó venta alguna hacia EE.UU.

En general la crítica norteamericana no se encontró muy bien dispuesta hacia el arte latinoamericano, al menos no para tratarlo en pie de igualdad cuando éste buscaba trabajar paralelamente al arte internacional, y en el propio Nueva York, los especialistas en arte latinoamericano no se consideraban tampoco del mismo rango que los de otras regiones, sino en un escalón inferior a los demás.

En una entrevista Catlin confiesa que Greenberg le comentó de forma sarcástica – refiriéndose a su interés por Latinoamérica- “a mí no me interesan los fetos”.¹⁸⁸

Debemos admitir igualmente, que gran parte del arte del sur quería borrar su pasado americanista, nativista e indigenista, e incluso el contenido social del realismo y el muralismo, para congraciarse con los jurados internacionales y las exigencias globalizadoras de Europa y EE.UU.

Todo contenido social del Federal Art Project de la Depresión había sido borrado de un plumazo.

De hecho se hablaba muy mal del realismo social de esos años, se le calificaba como un arte que adolecía una impronta comunista, que rezumaba vulgaridad, descriptivismo y narrativismo.

Recordemos que Gómez Sicre llamaba al muralismo “arte para turistas”¹⁸⁹, porque dentro de su concepción el arte latinoamericano para alcanzar la cima de la internacionalidad debía dejar de ser social. Transformarse en formalista e ir más allá de cualquier contexto histórico.

Oficialmente no se aceptaba que EE. UU. sostuviera una preferencia oficial, porque no se podía concebir que un estado que se proclamara como liberal, pudiese patrocinar una determinada corriente, como había sucedido en México, y sucedía en ese momento en la URSS.

Sin embargo el modelo estimulado era el que orbitaba alrededor del expresionismo abstracto norteamericano o la abstracción postpictórica. Tan es así que Thomas Messer, el director del Institute of Contemporary Art de Boston, posterior director del Museo Guggenheim, organizó una muestra de artistas abstractos latinoamericanos con el propósito de buscar posibles influencias de los artistas estadounidenses en esos autores, para luego pontificar la ausencia de política en su creación.

Por parte de la crítica se hablaba comúnmente del derecho del arte latinoamericano a nutrirse de influencias, como el arte europeo se había nutrido de África y Oceanía, pero en la práctica no se les consideraba de la misma manera que a los europeos.

En el escenario americano del sur se procuraba la búsqueda incesante de la originalidad que le granjeara la aprobación de sus “mayores”.

Visiones de críticos como José Geraldo Vieira, médico de profesión, oriundo de las Azores y nacionalizado brasileño, como columnista especializado en artes plásticas

¹⁸⁸Recuperado el 10 de mayo de 2014 de *Archives of American Art. Oral History interview with Statlon Catlin, 1989*)

¹⁸⁹GIUNTA, ANDREA, Op. Cit., p. 267.

del diario *Folha de São Paulo* y la revista *Habitat*, solía ser un objetivo ideal para confirmar las teorías que ya se habían elaborado localmente sobre la posibilidad de un arte autóctono.

El tema de la identidad resultaba uno de los infaltables a la hora de entrevistar a un crítico extranjero, y más aún si era de un medio prestigioso en lo cultural como *Folha*.

María Freire, como cronista del diario montevideano *Acción*, entrevistó a Vieira sobre estos tópicos en 1963.

Vieira - como antes había tenido peso en la cultura latinoamericana el indigenismo - veía en la veta prehispánica, una posible salida hacia lo propio, que satisficiera lo que se le reclamaba como deuda al arte de la región.¹⁹⁰

El azoriano observaba una clara influencia de las bienales paulistas sobre el quehacer artístico latinoamericano, en particular se refiere a que “muchos figurativos han evolucionado hacia la abstracción, concretistas al informalismo. Con posterioridad a las muestras de artistas como Henry Moore, Germain Richter, Julius Bissier, Modesto Cuixart, Alberto Burri, etc., se produjeron modificaciones ideológicas y técnicas en la pintura, no sólo del Brasil sino de toda América”.¹⁹¹

Resultan por esto sintomáticas las declaraciones del crítico brasileño que acababa de llegar de la Bienal de San Pablo para formar jurado en el Instituto General Electric de Montevideo (IGE): "Lo que interesa no es ya saber de dónde venimos y a dónde vamos, sino palpar la riqueza, la vibración, el vigor del trazo mismo".¹⁹²

Podría traducirse por un franco espaldarazo a las corrientes más formalistas de la crítica de arte del momento.

María Freire aprovechó la ocasión para que evacuase sus interrogantes respecto a los jurados internacionales y su integración. Vieira manifiesta su oposición a que los comisarios nacionales formen parte de los jurados, como había ocurrido en la VII edición de la bienal, ya que son funcionarios de los gobiernos, y agrega “Para evitar injusticias y políticas nacionales e individuales, el Jurado debe ser integrado por grandes críticos y artistas internacionales”.¹⁹³

En 1964, de visita por el Instituto General Electric, el Subsecretario General de la Bienal de Venecia, Umbro Apollonio, opinaba que el arte inevitablemente había alcanzado un grado tal de cosmopolitismo, que no era hora para volcar improntas nacionalistas o regionalistas a las manifestaciones del momento. Contradiendo, en definitiva, a algunas opiniones de críticos latinoamericanos, que creían que existía

¹⁹⁰ FREIRE, MARÍA, “Radiólogo y Crítico de Arte”, *Acción*, 22/11/63

“- /.../ Existen influencias notorias del arte europeo y americano en el aspecto técnico y en la constante atención para con los movimientos de vanguardia: ‘Action Painting’, expresionismo lírico, informalismo, tachismo, etc. En cuanto a un arte autóctono, propiamente americano, considero de suma importancia el conjunto precolombino exhibido en la VII Bienal de San Pablo, que comprende Colombia, Perú y Argentina. Creo que así como el arte negro africano, inspiró a Picasso, Braque, Magnelli, etc., el arte precolombino puede robustecer la temática gráfica y plástica del arte americano de hoy. /.../ Sobre todo, crea una dialéctica del gusto entre lo arcaico y lo moderno.

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ *Ibíd.*

espacio para la creación de raíz continental, como era el caso de Geraldo Ferraz, entre otros.

Apollonio asimilaba el arte que se está produciendo en América con aquel que se realizaba en Europa, aunque sin explicarlo, lo califica como “más paralizante” aún, sintiéndose igualmente decepcionado por no haber percibido originalidades en su visita. A su vez, nota que el Río de la Plata demuestra un estilo de vida muy similar al de Europa, aunque paralelamente, debería exhibir “un estilo de vida que lo caracterice”.

Afirma: “Los latinoamericanos más celosos de la llamada expresión americana no hacen en general sino adaptar a ésta, modos europeos de sentir y de hacer”. “El Río de la Plata en especial, es culturalmente un apéndice de Europa. Económicamente, políticamente hagan lo que les conviene; pero en arte es preciso hacer lo que se siente, sin preconcepto alguno”.¹⁹⁴

La inquietud de la época giraba en torno a que si el arte, en sus diferentes vertientes, debería estar dividido en varios salones, el crítico italiano, no lo ve como una necesidad imperiosa sino que un mismo salón se podrían agrupar tendencias distintas.

En cuanto a la división tajante que se pretendía realizar entre figuración y abstracción opina: “/.../ ‘El afán de categorizar en abstractos y figurativos, de distinguir el grabado de la pintura y la escultura, de sentar normas sobre estilos es en la actualidad un mal. Personalmente no creo en la crítica de arte que es en buena parte responsable de una gramática absurda. /.../ Admito que no es fácil descubrir el arte donde se encuentre sin auxilio de muletillas /.../.”

Como detalle de visitante gentil, frente a pronunciamientos en cuanto a qué le parecía lo que veía en Montevideo agregaba: “/.../ Aquí está Jorge Páez, que compitió con Jesús Soto para el Gran Premio” (refiriéndose a la Bienal veneciana).¹⁹⁵

En ocasión de una visita de Romero Brest a Montevideo, el diario el País, titula su entrevista como: “Habló el Papa” el 16/8/70, reconociendo el peso de éste crítico en el Río de la Plata.

Incluso en visitas de críticos más alejados de la región, como Jaim Gamzú, de Israel, *La Mañana*, en entrevista realizada el 25 de setiembre de 1955, el cronista se pregunta “Pero ¿qué motiva este incesante incursionar de Gamzú por Latinoamérica, desolada de arte propio? ¿Qué originalidad puede descubrirse en su pintura, todavía cruzada por los vestigios de su sumisión imitativa?” Gamzú responde: “La pintura de América, por sobre las disidencias de direcciones expresivas, tiene una conmoción íntima que la aherroja en una resonancia común y la identifica en un máscara de rasgos propios: la angustia de la libertad. Toda la pintura de América trasciende esta angustia. Puede la anécdota revelar el conflicto de una realidad social particular, puede el medio expresar disentir en la fórmula, ser a veces simple repetición de técnicas conocidas o presuntuosa conquista de recursos inéditos. Pero esta ansia de libertad, esta zozobra del espíritu que tortura y atormenta, se descubre inexorablemente siempre. Este afán de libertad trascendiendo de la pintura de

¹⁹⁴ APOLLONIO, UMBRO, ‘¿Libertad para qué?’, *Marcha*, 09/10/64.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

América, concita, para mí, el interés inicial “. Palabras muy bien pronunciadas, sin lugar a dudas, pero igualmente a nuestro juicio, nos parecen palabras bonitas y vagas.

Nos interesa especialmente la visión construida sobre lo sudamericano desde el norte del continente, como ya hemos esbozado algunas opiniones en líneas anteriores.

Constituye un detalle que no deja de sorprender cuando Camnitzer realiza una crónica de una exposición de Torres García que se lleva a cabo en el Museo Guggenheim de Nueva York.

En ese momento parece ocupar un lugar de incompreensión, no sólo para el público asistente, sino para la propia crítica neoyorquina, como la del *New York Times*, especializada en temas estéticos, pero que no llega a percibir - en toda su dimensión- el fenómeno Torres en el subcontinente americano.

Camnitzer apunta que el espacio dedicado a la muestra ya determina su propia importancia, las vueltas dentro del espiral del museo marcan la trascendencia, aunque en realidad la exhibición constó de 65 pinturas, juguetes y dibujos del artista.

Irónicamente destaca el tamaño de la tipografía que se utiliza para mencionar al homenajeado, el mismo que el empleado para el curador: Daniel Robbins, igualándose con el artista.

O el comentario del crítico del Times, John Canaday: “El problema es que esta oportunidad de ver a Torres García de principio a fin lleva a una conclusión desconcertante: que con excepción de un corto período central, este artista altamente respetado no era muy bueno” “/.../‘Uno se pregunta si esto fue un artista de posibilidades derrotadas o si tuvo suerte de llegar adonde llegó’ /.../”.¹⁹⁶

Hoy en día sin embargo, Torres es una figura consagrada no solo en Uruguay, sino en el concierto latinoamericano entero, y produce otras reacciones muy diversas a las expresadas por Canaday.

Camnitzer observa que el espacio concedido al uruguayo se hallaba muy minimizado respecto al que ocupaba Wojciech Fangor, un artista polaco emigrado de Varsovia a Occidente a principios de la década de 1960.

Precisamente en ese momento, Fangor se encontraba realizando obras muy bien sintonizadas con la Abstracción Postpictórica neoyorquina, reforzando entonces la teoría que sostenía la idea de que si se giraba desde el realismo socialista a las corrientes abstraccionistas, y en particular aquellas que propiciaban la construcción de un espacio por medio de matizaciones cromáticas en soportes de grandes dimensiones, se podía arribar a la “excelencia”.

El cronista señala que el criterio curatorial demuestra la versatilidad de Torres pero sacrifica su coherencia teórica, y agrega: “/.../Torres es un sistema, y como sistema es fermental /.../ punto de partida de ‘algo’ en Latinoamérica/.../”. Al parecer esa relevancia no fue captada por el curador de la muestra.¹⁹⁷

Los ejemplos de crítica extranjera sobre la obra latinoamericana y uruguaya en particular, se multiplican, pero podemos resumirla en la exigencia de producir en la

¹⁹⁶Camnitzer, Luis. “Torres García en Nueva York”, *Marcha*, 24/12/70, Nº 1525.

¹⁹⁷Ibíd.

línea de las corrientes internacionales marcadas desde los países centrales, aunque exigiéndoles determinadas originalidades que las distinguiesen de esos polos difusores. En la mayoría de los casos las opiniones giraban sobre la descalificación de la epigonalidad, la aplicación de criterios de corte evolutivo para evaluar como *aggiornado* o retardatario.

3.3.3 INFLUENCIAS DE CORRIENTES EXTRANJERAS

Aunque resulte exagerada la aseveración de Apollonio en la que colocaba a Uruguay como un simple apéndice europeo, es innegable que éste pequeño país se sentía culturalmente más próximo a Europa y se contagiaba de la dificultad para admitir la pérdida de preponderancia del Viejo Continente en el campo artístico.

Aún en la década de los años sesenta, muchos artistas se dirigían a París para su formación dentro de la contemporaneidad, en lugar de ir al nuevo centro: Nueva York, que se convertirá recién a mediados de la década del sesenta en un destino procurado por los uruguayos interesados en “actualizarse”.

José Pedro Argul, citando a Azorín afirmaba: “Evolución es la fecundación de lo nacional por lo extranjero”¹⁹⁸

Incluso ya en 1967 El *Taller Montevideo*, formado en 1962, y compuesto por ex discípulos de José Gurvich, alumno de Torres García, se traslada a Londres, y dos años después, en el 69, se presenta a la Bial de Jóvenes de París.

No es coincidencia entonces, que en el Uruguay se percibiera una mayor influencia del informalismo europeo que del expresionismo abstracto norteamericano.

Ese momento Montevideo contaba aún con la presencia de inmigrantes y refugiados europeos que no habían regresado a su tierra. Entre ellos encontramos a figuras extranjeras de la calidad de Yepes, Dinetto, Pablo Serrano, Platschek, quienes actuaron en el campo artístico como un revulsivo dentro de los planteamientos estéticos locales, en la medida que se hallaban en comunicación constante con colegas del Primer Mundo.

La extensa oferta de propuestas que convergieron en la época no se veía en el período como producto de una incipiente posmodernidad, sino como síntoma de los tiempos críticos, de una búsqueda de caminos que divergían en sus respuestas.

Entre éstas, el éxito que comportó el informalismo europeo en el Uruguay debe igualmente analizarse a la luz de un fenómeno de trasgresión a la tradición. Una especie de rebelión anti-estructura, que se oponía a la proclamada por el dominante universo constructivista torresgarciano, que se había erigido como una corriente casi monopólica.

En la difusión de las corrientes estéticas nuevas, la prensa jugó un papel fundamental, ya que el Uruguay experimentaba muchas limitaciones gráficas para la impresión de revistas ilustradas a color. Un mercado exiguo por su escala, no sólo afectaba la comercialización del arte, sino la edición teórica, no obstante, nos sorprende la avidez de acceder a publicaciones extranjeras en formato libro o revista que informara a los artistas, críticos y directores de museos sobre las últimas tendencias en boga.

El relevamiento de la prensa nacional se presenta como elemento crucial para armar el rompecabezas de las más recientes ideas estéticas del período, ya que no encontramos teorización impresa, más que en algunos catálogos y una escasa bibliografía contemporánea.

¹⁹⁸JOSÉ PEDRO ARGUL, “Una galería de arte en Montevideo 1950-1965”, p.39, copia mecanografiada, Archivo privado de José Pedro Argul.

Dentro de las grandes influencias ejercidas sobre los creadores, nos topamos con exposiciones que marcaron tendencias significativas, como la del 58 y 59 de Vasarely para el arte óptico y geométrico, la de 1957 “Diez años de la Pintura Italiana” y la emblemática “Espacio y Color en la pintura española de hoy” de 1960 en la Comisión Nacional de Bellas Artes, especialmente con obras de informalistas catalanes y madrileños, integrantes de grupos como *El Paso* y *Dau al Set*, con exponentes de la envergadura de Tàpies, Cuixart, Canogar, Saura o Millares.

Un cierto número de uruguayos ya se había sentido atraído por muestras del informalismo español en la IV Bienal Paulista, en la cual se habían presentado Guinovart, Antoni Tàpies y Luis Feito, además de Oteiza y Chillida¹⁹⁹. Muchos otros no habían podido asistir y sólo pudieron acceder a un catálogo editado en blanco y negro, pero el hecho de exhibir informalismo en directo en la ciudad de Montevideo, ampliaba el horizonte de público y surtió un importante efecto sobre artistas y críticos.

La exposición significó un hito para el medio, hasta el punto que el crítico Pablo Mañé Garzón la calificaba de “Armory Show uruguayo”. Fernando García Esteban hablaba de un enfoque plástico desconocido en nuestro medio, y se refiere a la reacción de fascinación y extrañeza provocada en el público del Uruguay.²⁰⁰

El crítico habla de Tàpies, Millares y Saura, que conocía por otros medios, porque no habían sido incluidos en la muestra de treinta y tres obras que llegaban desde España, elogia, sin embargo, la obra exhibida de Feito, Alcoy, Canogar, Cuixart y Manrique. Sin ánimo de desprestigiar lo realizado por estos artistas dice García Esteban “esto no es pintura”, y cita a los propios creadores: es “Arte Otro”, siguiendo la denominación dada por Michel Tapié al informalismo parisino. Y agrega: “El volumen o el hueco son los volúmenes reales y las calidades son las que exactamente corresponden a una materia determinada. En una pintura el blanco se logra con óleo; en el arte otro, el óleo o los distintos temples y masillas son primero substancia, además son blancos o de otro color. La luz real y las sombras reales, como los huecos o los volúmenes construidos, como la madera o el yeso o las gasas actúan como tales, porque están allí, en el cuadro, presentes y actuantes. Por esa realidad es que se expresa el artista. Y si queremos juzgar esas obras con el criterio con el que analizamos la pintura, cometemos un despropósito”.²⁰¹

Es decir que la crítica montevideana comprendió claramente los postulados del informalismo y ésta actitud condujo a que varios artistas trabajaran en esa línea, no sólo estimulados por quienes luego iban a juzgarlos en los concursos, sino por la certera apreciación y transmisión de los principios estéticos que dominaron la corriente.

Los críticos locales son capaces de ver la “transubstanciación” que sufren los materiales resemantizados en la obra informalista.

Algunos críticos no acababan de procesar esas tendencias con cabalidad y en ocasión de una Exposición de Arte No Figurativo, realizada en abril de 1960 en el

¹⁹⁹ Neder Costa, pintor informalista uruguayo, declara el gran impacto que causó en él ver a los españoles de esa tendencia en la Bienal Paulista de 1959, y posteriormente en la Comisión Nacional de Bellas Artes en Montevideo.

²⁰⁰ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, “Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy”, *Marcha*, 3/6/60.

²⁰¹ *Ibidem*.

Subte Municipal, unos meses antes que la de los españoles informalistas, promovida por dos artistas abstractos: Alfonso Scaldaferrero y Raúl Cattelani, pero en la que participaron 59 artistas, no recibió por cierto la misma acogida. ¿Será que siempre se cumple el dicho que reza que nadie es profeta en su tierra? Al parecer fue necesario que llegaran los españoles para validar la tendencia.

La idea de los organizadores se centraba en incorporar en futuras muestras otras manifestaciones del arte (literatura, música, teatro y cine) y manifestaban que su intención era “cultivar en el público el acercamiento y la comprensión por el hecho plástico contemporáneo”²⁰²

Los participantes se hallaban entre los principales jóvenes cultores de la abstracción geométrica y el informalismo: Spósito, Presno, Solano Gorga, incluso personas vinculadas al Taller Torres García: Verdié, Jonio Montiel, Rodolfo Visca, Justo Aguiar, Antonio Pezzino o Gastón Olalade.

En algunos artistas aparece de manera muy firme la impronta del maestro, mientras que en el caso de Aguiar se demostraba un giro importante del universalismo constructivo torresgarciano hacia un grafismo orientalista, propio del informalismo sígnico.

Se escucharon voces de crítica respecto al vuelco facilista hacia el informalismo por parte de los más jóvenes que inician su carrera sin la formación tradicional que los habilite a esa forma de abstracción, mencionando la torpeza técnica que caracterizaba a alguna de las obras expuestas, según Celina Rolleri, ocasionada por “la baraúnda de equívocos que provoca la extrema libertad de la estética contemporánea”, y pide que “el eslogan de la estética vanguardista no ampare las torpezas por mera solidaridad partidista”.²⁰³ No obstante, reconoce la adultez de los artistas más destacados representados con obras excelentes dentro del informalismo o el geometrismo, como es el caso de Verdié, Presno, García Reino, Pareja, Pavlotzky, Cúneo o Spósito. Rolleri destaca las texturas en collage de Cattelani y Scaldaferrero, y el excelente manejo del dibujo por parte de Presno, así como el geometrismo puro, realizado por Pedro Costa, sobre soporte de chapa.

El propio envío uruguayo a la bienal paulista constaba de más de cuarenta pinturas y ofrecía un claro predominio de las tendencias abstractas, en la línea geométrica, informalista y expresionista. Entre los escogidos se hallaban Amalia Nieto, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Spósito, Julio Verdié, Luis Solari y Elizabeth Thompson, mientras que en escultura se decantaron por Yepes, Salustiano Pintos y Ounanian. El jurado que había determinado el envío se había constituido con la presencia del arquitecto Aurelio Lucchini (presidente), el pintor Luis Alberto Solari y el escultor Severino Pose, quienes se habían inclinado por expresiones que se aproximaban a proyectar esencialmente una imagen de un Uruguay sincronizado con las tendencias internacionales.

²⁰² *El País*, 19/4/60.

²⁰³ CELINA ROLLERI, *Marcha*, 29/4/60. “Porque estas obras no padecen solamente de esas torpezas técnicas ineludibles para el que recién se inicia, sino que se anulan por la ausencia de un criterio estético y de una concepción de los problemas del arte. Sustituyendo con información y entusiasmo la falta de una formación valedera. Todo esto es profundamente lamentable. La baraúnda de equívocos que provoca la extrema libertad de la estética contemporánea. Lo que ellos hacen no tiene nada que ver con informalismo, ni con el tachismo ni con nada que sea un verdadero compromiso con la estética actual.”

Revistió interés, pero tal vez en un tono menor, la exposición llevada a cabo en Montevideo sobre pintura italiana, la misma contó con la originalidad de que la selección hubiese sido llevada a cabo por comisarios de la Bienal de Venecia y personalidades de la escena artística peninsular, como Giulio Carlo Argan, Pericle Fazzini, Roberto Longhi, Carlo Alberto Petrucci, Gino Severini o Rodolfo Pallucchini. Se hallaba compuesta por más de cien obras de 25 pintores italianos (desde Carrà, Casorati o Morandi, hasta llegar a Guttuso, Afro Basaldella, Mattía Moreni, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Emilio Vedova, entre otros) a exhibirse a bordo del transatlántico *Marco Polo*. Una muestra flotante, que luego de pasar por el Museo de Bellas Artes de Caracas, recalaría en Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, y nos acercaría el informalismo italiano a los sudamericanos.

El excelente catálogo de las obras era prologado por el ya mencionado crítico y docente de la Universidad de Padua, Umbro Apollonio.

Argentina se interesará por ésta modalidad original de museo flotante y elaborará una propia con material de su Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, llevándola a diferentes puertos a bordo del transatlántico "Yapeyú", recorriendo el mundo con una muestra de su acervo.

Cabe asimismo destacar la relevancia de la visita de Le Parc a Montevideo y la importancia que se le otorgó a la exposición de la Otra Figuración Argentina en 1963. Macció, Noé, Deira, y Jorge de la Vega, no eran expositores desconocidos por los creadores locales, pero ofrecieron a muchos de ellos la oportunidad de apreciar una visión de conjunto del movimiento que se estaba gestando en la otra margen del Plata. Éste acercamiento influyó - en su impronta más relacionada con una suerte de neoexpresionismo - sobre varios actores de la escena montevideana. Posteriormente estos artistas argentinos realizaron exposiciones individuales en el IGE y permitieron una visualización mayor de su obra.

Nos introdujeron asimismo en formas de arte participativo que recién se iniciaban en el país.

Macció en particular, cuando exhibe en el IGE, a finales de 1967 ya había sido galardonado con el Gran Premio del Salón Nacional de Bellas Artes en Argentina.

El Diario *Acción* en su edición del 5 de Noviembre de 1967 comentaba que sus obras "se instalan en la angustia del hombre contemporáneo y desde allí cuestionan la existencia humana /.../", tal vez una frase algo próxima al clisé, pero con suficiente carga como para comprender el respeto que despertó la corriente en Montevideo.

Autores uruguayos como Nelson Ramos se sorprendían con la libertad de colores que exhibía éste tipo de pintura en el empleo de acrílicos de alto contraste, rompiendo cánones y prejuicios.

En el caso de Jorge de la Vega, Amalia Polleri detectaba influencias de Lichtenstein y registra su declaración respecto a que se le notaba que "el arte es hoy un fenómeno de masas, no de 'élites/.../ Gracias a la energía barata, a las máquinas, a los acelerados medios de comunicación y de transporte, vamos soltando las amarras y ya es un hecho el hombre nuevo/.../ "Viví dos años en EE.UU. /.../ Mis imágenes se volvieron más reales, más verdaderas, más crueles /.../ Mi obra se volvió más directa y legible, menos confusa; elástica para usar como el stretch, para todo uso /.../ He

hecho historietas /.../ En la revista 'Pinap'. La censura impidió esa actividad. Dejé de ser asesor artístico de la revista cuando no se pudieron tratar problemas sociales y políticos, sexo, hippies, droga. Pienso hacer cine. La T.V. es un instrumento formidable para el arte de masas/.../.

El artista agregaba en su afán contestatario: "La Universidad es campeona en deformar".

Polleri lo inquiriere sobre si conocía algo de arte uruguayo y de la Vega responde: "Sí, me interesó la Bienal de Jóvenes. Encontré horrible el Salón Municipal, muerto, inexpresivo, vacío. /.../"²⁰⁴

A la crítica uruguaya le interesaba su opinión sobre las nuevas tendencias y le pregunta sobre su visión respecto al happening, a la cual contesta: "Sí, es auspicioso y significativo. Transcurre como la vida y sacude al ser humano para que se ponga en contacto lúcidamente consigo mismo y admite su realidad. La realidad es generalmente angustiada y el hombre se evade con ensueños y neurosis. Es siempre peor la neurosis que la realidad afrontada. Metafóricamente el happening es el electro shock y el psicoanálisis de la terapia de apoyo".²⁰⁵

La Argentina va a erigirse en un claro centro de desarrollo de las corrientes propiciatorias de la desmaterialización del arte, mientras que en Montevideo, aunque se viesen con curiosidad e interés, existía una mayor precaución hacia su práctica, debido en parte al prejuicio de ser tildado de "novelero" y/o epigonal, pero trataremos éste tema más adelante.

La muestra de De la Vega estuvo acompañada de un disco con canciones compuestas y cantadas por el artista. Sorprendió en el medio uruguayo su fusión de artes plásticas y espectáculo musical²⁰⁶. Su invitación a la participación "Con sus rompecabezas de cuarenta y ocho piezas y el acápite: 'Instrucciones: Recorte las piezas. Arme el rompecabezas. Agregue tantos cuadrados: negros, blancos o dibujados por Ud. como sean necesarios. Tire lo que sobra. /.../'" no carecía de originalidad la propuesta, llamó realmente la atención de forma positiva.

Algunos críticos veían en su obra la vinculación con el hippismo que había conocido durante su estancia en EE.UU "sexo y distorsión morbosa de los cuerpos".²⁰⁷

Éste tipo de manifestaciones, acompañadas de declaraciones, amplificaban y acercaban las noticias provenientes de Europa, demostrando que una sintonía rioplatense con las novedades no era sólo posible, sino necesaria.²⁰⁸

En el caso de Berni, la crítica de Mañé Garzón, no pareció entender cabalmente el logro del artista argentino, al utilizar un lenguaje internacional para hablar de las cosas propias.

²⁰⁴POLLERI, A. "Artes plásticas. I. – Jorge de La Vega", *El Diario*, 10/12/68.

²⁰⁵Ibidem.

²⁰⁶"El gusanito" data de diez años. Es una canción con trasfondo metafísico. Escribo letra y música y las canto acompañándome con la guitarra. Tienen relación profunda, con mi pintura y exponen con otro lenguaje idénticas preocupaciones. Grabo discos. Busco una comunicación sencilla". Ibidem

²⁰⁷"Juguemos en el mundo", *El País*, 6/12/68.

²⁰⁸BP, 13/1/69.

A nuestro juicio resultaba complicado para la crítica desencasillar a autores con cierta trayectoria como en el caso de Berni, y separarlos de anteriores líneas de trabajo, como el realismo social o cierta veta metafísica italiana, cuando realizan un giro hacia otras formas experimentales. En el caso de éste autor, debería ser normal aceptar que consigue reflejar su sociedad expresándose con materiales extrapictóricos, como son los objetos de desecho que configuraron una resignificación espacial en las instalaciones que concibió.

Sin embargo Mañé, equivocadamente a nuestro juicio, lo asocia a un barroquismo y a su vez lo disocia de lo latinoamericano, cuando justamente el barroquismo, si bien no es una característica platense, sí al menos de los antiguos virreinos del Perú y Nueva España. Históricamente nuestros lazos con el Perú son indiscutibles, ya que el Virreinato del Río de la Plata surge recién en el siglo XVIII, por lo tanto nuestra pertenencia a esa circunscripción colonial es pertinente, y la observación de Mañé, enteramente fuera de lugar.

Aunque así lo fuese, y el vuelco en la reciente obra del artista argentino adoleciera de barroquismo, el crítico tampoco comprende adecuadamente el salto hacia otros medios que va a iniciar el artista, que lo coloca en una dimensión muy interesante y audaz.

Nos parece errada la visión de cierta falta de mérito que halla Mañé Garzón en ella y titula el artículo de forma socarrona: "Berni: Del populismo al rococó".²⁰⁹

Perfectamente su estética bien puede vincularse a la del Pop, y sus personajes son asimilables a los de cualquier cómic rioplatense o internacional.

No nos cabe duda que su arte no haya sido popular, ya que el Pop norteamericano o inglés tampoco lo fueron, sino que la temática de la pobreza en el continente se encuentra enfocada de una forma muy interesante, actualizada en sus técnicas, y demuestra la flexibilidad del autor para expresarse en diversos lenguajes.

Precisamente el uso de la ironía se nos ocurre como una de sus frutos mejor logrados, y en particular su "decorativismo" es simplemente epitelial, la relevancia de su poética radica en su profunda crítica a la sociedad argentina y latinoamericana. Consigue asimismo relacionarse muy hábilmente con el mundo de las exposiciones, jamás claudicando en sus principios como para que podamos considerarlo un representante del arte oficial, que como todos los artes oficiales, prefiere mostrar las bondades del sistema, jamás sus miserias.

Calificar las obras de Berni, desde su triunfo como concesión, se podría explicar porque muy posiblemente estuviese traspolando la situación uruguaya de boicot a los certámenes al medio argentino, debido a que comenta: "Hay que jugarse entero contra el pasado, renunciando a matarlo con sus armas en la bienal veneciana". Incluso juzgar como populista su cambio, significa un supino grado de elitismo por parte del crítico, En particular cuando afirma: " El arte de masas es una ilusión /.../ una especie de tabla de salvación expiatoria frente al pecado intelectual tan frecuente que consiste en diferenciarse y por tal vía desembocar en expresiones de cenáculo " y llama al extraordinario personaje Juanito Laguna, de forma sarcástica, como un "Robin Hood criollo"; no comprendiendo en absoluto la dimensión de la opción de Berni, que en

²⁰⁹MAÑÉ GARZÓN, P., "Belloni: el arte que nos merecemos", *Marcha*, 1/7/66 N° 1310 – página 26.

nuestra opinión, se aleja del facilismo populista, para colocar sobre la escena una figura que encarna una realidad tangible en Latinoamérica: el niño marginal que vive del producto de la recolección de basura.

Tampoco, en la sarta de dislates que profiere el crítico, de modo alguno dejó Berni “el campo proletario”, como lo acusa Mañé por haber adoptado al personaje de Ramona, la muchacha de provincias que se dirigió a Buenos Aires a buscar una mejor forma de vida y acabó ejerciendo de prostituta. Es decididamente injusta la apreciación y rezuma una cierta moralina, la de muchos sectores de izquierdas de calificar la prostitución como vicio burgués, y agrega “a esta etapa de Berni le falta imponencia y le sobra gracia, refinamiento inútil, ironía /.../ una etapa presidida por el afán decorativo”.²¹⁰

Al parecer el desdén de Mañé se basa en que lo asocia a las técnicas del Pop, del empleo de materiales extrapictóricos, reprochándole que haya abandonado la pintura. Evidenciando una cierta veta uruguaya antipop, y remata la embestida con el lapidario juicio: “(Berni) No se sabe dónde está la verdadera, la sana revolución artística.”, que suelta con tanta liviandad como vaguedad en su juicio, aunque bien podemos inferir que su visión del artista comprometido que antes tenía de Berni, se le desfleca por el sólo hecho de haber iniciado un camino expresivo más sintonizado con las nuevas tendencias, pero para nada desprovisto de significación ni de verdadero compromiso con el reflejo de la realidad latinoamericana²¹¹

La presentación de la Nueva Figuración Argentina en Montevideo no pasó desapercibida para el ambiente artístico, un ejemplo de ello sería que en el segundo Salón del IGE se premió a Améndola, un artista con ciertos visos informalistas, aunque ésta vez a partir de una obra dentro de la línea neofigurativa que se conecta bien con esa tendencia de la otra orilla platense, así como con un De Kooning en el norte del continente.

Tampoco en Uruguay se soslayó el tradicional vínculo con París, reconociéndolo como centro del Nuevo Realismo, y mostrando cierta simpatía frente a quienes pretendían competir con el Pop estadounidense. En Marzo de 1972 se inauguró la exposición “París y el Arte Contemporáneo” con 44 artistas que iban desde los vanguardistas de la primera hora: Braque, Ernst, Gris, Matisse, hasta Arman, así como los sudamericanos Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, que se hallaban vinculados a la capital francesa.

La muestra se organizó conjuntamente entre el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el Museo de Arte Moderno de París. En la misma se procuró mostrar la validez histórica del centro parisino, y sus fructíferos aportes a la contemporaneidad, con el propósito de dejar bien claro a los espectadores, que el arte moderno se había gestado en París, no en Nueva York, como podía interpretar la nueva generación.

Se exhiben de ese modo las diferentes tendencias: abstracción, figuración, neorrealismo, abstracción geométrica, Escuela de París, Fauves, Picasso, Cubismo, Op, Informalismo, entre otras.

²¹⁰Ibídem.

²¹¹Ibídem.

A la sazón, María Freire, artista y crítica, publica varias notas sobre esa exposición en el Diario *Acción*.

Ese periódico había ya publicitado en su edición del 13/7/71 un Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, en el cual se habían exhibido documentales sobre arte contemporáneo de cuño francés, a saber: uno de Le Parc, realizado en Argentina por Alberto de León y otro sobre Vasarely de Robert Hessens. Ambos propendían a reafirmar la escena parisina en el campo artístico.

El ciclo comprendía diferentes períodos de la pintura francesa: “Delacroix pintor del Islam” realizado por M. A. Colson, “Picasso (Romancero del Picador)”, “Maleville” (sobre Lucien de Maleville, pintor del Périgord, de impronta impresionista) y “Chagall de Lauro Venturi y “El Affaire Manet” de Jean Aurel, relacionado con el pintor y su postura frente al caso Dreyfus, a los que se sumaban otros cortos sobre artistas de renombre (Bissière, Paul Gauguin, Bernard Buffet, Fernand Léger, y Georges Braque)²¹²

Además de las percepciones sobre el Pop, se leían novedades de tendencias como las referidas al arte lumínico de Chryssa - artista greco-norteamericana – y las reacciones provocadas,

Sin duda que el relato escrito no podía jamás acercarse a la fascinación a la vivencia de éste tipo de obras.

Un público - que no había estado jamás en contacto con obras en las que la luz marcara un singular protagonismo dentro de la línea minimalista - se mostraba extremadamente curioso de cómo podrían desarrollarse esas experiencias en un espacio de museo y galería.

Eran apenas las palabras las que los hacían partícipes de éstas singulares muestras de arte y tecnología no se comparaban con la vivencia directa, pero al menos informaban sobre las nuevas tecnologías y el arte.

Además de Chryssa, se mencionaban obras de Marisol y Robert Watts, que en el caso de éste último, se basculaban entre el Pop y Fluxus, con frutas o porciones de pastel cromados.²¹³

Camnitzer, acercaba siempre las últimas tendencias a través del semanario *Marcha*. En la edición del 7 de mayo de 1969 se refiere a una exposición en la cual se presentaban obras mezcladas del Op Art y la Abstracción Post Pictórica.

Se describe el efecto visual de los campos de color y la incorporación del espectador –participante, a través de su desplazamiento frente a ellas, logrando una saturación retínica que ejercía ciertas sensaciones visuales perceptivas, en particular el uso del *moiré*.

Su comentario buscaba cierta ecuanimidad en la evaluación, aunque siempre dejando entrever su perfil de artista conceptual. Emitía un juicio de valor que equiparaba al arte óptico con las cuentas de colores con las que los europeos engañaron a los pueblos nativos para intercambiarlas por oro.

²¹²“Gran Actividad Cultural”, *El Bien Público*, Montevideo, 23/10/65.

²¹³Ver Anexos (24) CAMNITZER, L. “Exposiciones en Nueva York”, *Marcha*, 4/11/66 – Nº 1328 – Año XXVIII.

Su postura coincidía con varios historiadores y críticos norteamericanos como Barbara Rose o Lucy Lippard, que interpretaron el Op o el hiperrealismo como una estratagema del mercado artístico para acercar a los compradores a galerías y museos. O una forma de complotar contra el arte conceptual, que no exigía ningún virtuosismo por parte de los artistas, ya que bastaba con “el arte como idea, como idea”. La resignificación de objetos era suficiente para transmitir determinado tipo de concepto. El empleo de material de desecho competía con los materiales más nobles con los que habían contado los creadores desde la Antigüedad, pero también con cierta sofisticación de materiales que a veces emplearon los artistas Op y Lumínicos.

En la tendencia presentada se insistía en el benéfico maridaje entre arte y ciencia, como una virtud propia de los tiempos.

El propio Camnitzer se adscribía a un arte que se vinculara más con la realidad, comprometido con su tiempo, pero que se expresara de forma conceptual. Camnitzer recoge la opinión de Greenberg sobre el Pop y su final, publicada en *Marcha*, e ironiza respecto a una posible maniobra de apoyo al Op.

El artista afirma: /.../ Lo que se destaca en casi todas las obras es la perfección técnica. Hay una especie de carrera a ver quién esconde más la mano del hombre. El artista parece pasar a una categoría de diseñador y a separarse de la función artesanal /.../ Desapareciendo la mano del creador /.../ En muchos casos el diseñador es un equipo /.../ La muestra es muy experimental, muy efectista /.../”²¹⁴

A la muestra se incorporaba el artista Op argentino Luis Tomasello, residente en París y conjuntamente se presentaban obras de Joseph Albers, a quien se le reconocía como padre del movimiento.

El Op, de cualquier manera, no debería haber sido acusado de estar fuera de su época, ya que articulaba con la percepción gestáltica y la investigación científica que imperaba.²¹⁵

En lo que a la fusión de ambientaciones, intervenciones e instalaciones se refiere, la irrupción en la vecina orilla del Plata, de personalidades ya mencionadas como la de Marta Minujín, actuaron de manera extremadamente influyente sobre las vertientes más contemporáneas del Uruguay.

Su obra “La Menesunda” (1965) recibió múltiples comentarios de interés desde la prensa montevideana, en lo que respecta a la introducción de diversos factores participativos, sensibilización, y ruptura respecto a lo que se veía en el Uruguay.

El espejo de Buenos Aires, su proximidad como centro cultural de referencia, acercaba tendencias artísticas nuevas en diversas áreas, desde el espectáculo, la arquitectura, hasta las artes visuales.

“La Menesunda”, obra conjunta entre Marta Minujín y Raúl Santantonín, causó estupor en ambos márgenes del Plata²¹⁶, como obra elaborada y compleja que era,

²¹⁴CAMNITZER, LUIS. “Ahora, el ‘Op’”, *Marcha*, 7/5/69 – Nº 1253.

²¹⁵Ver Anexos (25) CAMNITZER, LUIS, “Ahora, el Op”. op. cit.

²¹⁶Un espacio “environment” penetrable, en el cual el espectador entraba a través de una cortina de plástico recortada con una figura humana y realizaba un recorrido sensorial de estímulos que excluían la opción de indiferencia a la salida.

muy cara en su despliegue espectacular y bastante difícil de montar, significó un monumento perfecto al arte experimental que se buscaba erigir en la época. La obra acababa con el espectador pasivo que admiraba una obra de arte de manera solemne. En su recorrido por dieciséis situaciones, el público vivía una experiencia irrepetible que terminaba divirtiéndolo y causándole sorpresa, rompía el molde de la típica exhibición pictórica o escultórica de un museo o galería. Causó el efecto de arte-espectáculo que se proponía y se agolpó el público en largas filas de curiosos que querían disfrutarlo.²¹⁷

El medio montevideano, para ser una pequeña ciudad nos demuestra que sin embargo no carece de exhibiciones variadas, en concertación con embajadas e institutos culturales extranjeros, pero nunca con un espectáculo participativo del estilo de “La Menesunda”, aunque sí contamos con la acción de la misma artista en el Estadio del Cerro, que detallaremos en otro capítulo, causando una gran conmoción entre los asistentes montevideanos.

Con el fin de que comparemos nuestra más discreta escena del panorama artístico, en un tono carente de significativas sorpresas, Eduardo Vernazza, artista y crítico de los periódicos *La Mañana* y *El Diario* nos acercaba a una síntesis de las exposiciones que había ofrecido Montevideo en ese mismo año de 1965. A saber: Arte Indonesio, Arte polaco, Arte Contemporáneo israelí, Afiches y Grabados de Hungría, así como la más sonada en el año: la muestra de Pintura Francesa Contemporánea en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Salón de Esso de paso por nuestro país y el IX Salón de Artistas del Interior que se había desarrollado en la ciudad de San José de Mayo, como podemos ver en una clave muy menor respecto a la espectacularidad porteña en el mismo período.

En la actualidad consideraríamos esa oferta por demás satisfactoria para una ciudad de un poco más de un millón de habitantes, Vernazza titulaba su artículo “Discreto año para la pintura”²¹⁸, en realidad para el espectador montevideano contemporáneo, ese sería un año asaz fructífero, aunque no conformara al cronista.

El asistente se encontraba luego de traspasar un túnel repleto de luces de neón, con los ruidos de diez televisores encendidos, ruidos de la ciudad, manos de masajistas, se encontraba luego con una pareja en la cama, y otra vez se internaba en un túnel de neón y escuchaba los ruidos de la ciudad, debiendo subir una escalera con pasamanos de esponja y oler un fuerte perfume dulce, para encontrarse con una gran cabeza de mujer llena de productos cosméticos. En ese cuadro una maquilladora podía aplicárselos a cualquiera del público que se ofreciese para el juego, de allí se accedía en una cesta giratoria a una habitación con paredes blandas y suelo de goma, para pasar luego a un consultorio dental con sensaciones olfativas de productos del género, la habitación exhibía un gigantesco disco de teléfono, al que se le sumaba a un juego de adivinanza: debía marcar el número correcto para que se le franquease la salida, aunque antes era imprescindible transitar por una cámara frigorífica plagada de telas que dificultaban el paso antes de llegar a una sala con espejos iluminada con luz negra, donde caía confeti desde el techo impulsados por ventiladores y el espectador- paseante se inundaba de ese papel picado. Se le sometía luego a un fuerte aroma de frituras antes poder dejar el lugar, para transmitirle al espectador que volvía a la realidad cotidiana, luego del recorrido por la fantasía.

²¹⁷Ciria, A. “Pepe Arias y la ‘Menesunda’, *Marcha*, 11/6/65 – Nº 1258 – página 27.

²¹⁸Vernazza, Juan Eduardo, “Discreto año para la pintura”, *La Mañana*, 24/2/66.

3.4 POLÉMICAS

“Creo que todos los artistas luchan para representar la geometría de la vida a su manera, al igual que los escritores lidian con los arquetipos. Sólo que hay tantas historias para contar como contadores de historias”.

Henry Mosquera

Las décadas a estudiar demostraron ser enormemente ricas en polémicas establecidas entre posiciones estéticas enfrentadas que se sirvieron de los periódicos, las revistas, los cafés y los talleres de artistas para manifestarse. En estos espacios se planteaban diversos asuntos: desde cuál sería el papel de los artistas e intelectuales en la víspera de una supuesta revolución, así como una estética que la caracterizara, a veces posturas puramente de orden estético frente a las nuevas tendencias del arte internacional, así como otras veces se especulaba sobre “sobre los valores eternos del arte”.

El ambiente intelectual uruguayo, como ya hemos mencionado, presentaba una fuerte impronta del psicoanálisis, el existencialismo, el marxismo, el estructuralismo y los planteos de Marcuse, que se relacionaban bien con una cultura de clase media, dominante en esas décadas en el medio uruguayo.

De hecho las formas contraculturales, propensas a la alogicidad, no contaron con buena recepción en el país, fundamentalmente por contradecir a las corrientes expuestas. El éxito del orientalismo zen por ejemplo, de amplia difusión en el Primer Mundo, fue visto por los marxistas como una búsqueda individual que no contribuía a la esperada causa revolucionaria colectiva.

El período de 1955 a 1975 es uno de los más fértiles del arte uruguayo a pesar de la enorme crisis económica y social en el que se desarrolla.

Es el fin del eslogan “como el Uruguay no hay”, pero manteniendo muchas de las características de un país con una posición económica desahogada.

Circunstancia que irá paulatinamente desdibujándose con el tiempo y con la profundización de la crisis que estimulará las polémicas, no sólo respecto a la solución más amplia de los problemas del país, sino a los concernientes al arte.

Así como el siglo XVII español, experimentó una profunda crisis económica y social y sin embargo logró producir el Siglo de Oro, éste enorme quiebre respecto a los anteriores es de extrema fecundidad en el Uruguay.

Como ya hemos expresado en la introducción, asistimos al final del estado benefactor y a una inflexión producida por un clima de final de una era, de cierta intolerancia respecto a épocas inmediatamente anteriores, aunque de ningún modo un estadio que implicase un fermento para que se produjese una guerra civil.

El debate entre partidarios del arte moderno y los conservadores de la tradición se entreteje con un escenario en el se hallan divididas las aguas entre tirios y troyanos en lo político: acalorados enfrentamientos entre derechas e izquierdas y sus diferentes visiones de cómo superar el momento crítico.

El rechazo al arte contemporáneo ofrece incontables episodios que revelan enfrentamientos derivados de la polémica suscitada por las corrientes de la contemporaneidad, a veces a los ojos de muchos críticos, parecían trasnochados, como es el caso de la inauguración del *Monumento a la Madre* en la ciudad de Mercedes (Soriano), obra de Germán Cabrera, escultor que crea en la obra un espacio recorrible por los niños, que puedan jugar dentro de él, y se integre a un espacio lúdico, como una madre que acoge a sus hijos.

El concejal mercedario Raúl Cazzola formuló su protesta frente a la embestida del arte moderno en su ciudad y pidió que no se debería dar "ubicación en nuestra planta urbana a un adefesio creado por una mentalidad incapaz de concebir en el arte el concepto definido de lo bello y admirable"²¹⁹, el monumento no se apartaba demasiado de lo que eran las figuras reclinadas de Henry Moore, sin embargo desató ese tipo de reacciones destempladas desde quienes de medios más provincianos entendían el arte con los prejuicios del siglo XIX.

²¹⁹*El Radical*, Mercedes, Soriano, 22/1/71.

3.4.1 EPISODIO DEL XX SALÓN NACIONAL DE 1956.

“Nos preocupa la relación entre el arte y la vida. El arte contemporáneo es sólo inteligible en términos de relación con nuestra vida”.

David Elliott

En 1956, en ocasión del XX Salón Nacional se produce una situación muy particular que pone de manifiesto el conflicto entre tendencias. Presentan renuncia al jurado, los miembros votados por los concursantes: Carlos Herrera Mac Lean y Enrique Volpe Jordán. Según declaran a la prensa, la selección de admisiones al salón, se había decantado por las tendencias vanguardistas y había dejado atrás las tradiciones naturalistas. Aseguraban que los renunciantes representaban al 72% de los concursantes. Al quedar el jurado reducido, no se consiguió adjudicar el Gran Premio, que precisaba mayoría especial de seis votos en siete para ser concedido.

Al parecer el incidente lo provocó Herrera Mac Lean, renunciando por el disgusto que le causaba la decisión mayoritaria de premiar la obra de Vicente Martín, un artista que había presentado una obra de tipo neocubista, titulada “Mesa de cocina”, de inspiración picassiana, que no debería haber causado alboroto en ningún concurso de la época, sin embargo se trató del chivo expiatorio de las tendencias modernas. El otro miembro del jurado renunciante: Volpe Jordán, había llegado incluso a votar la obra “El Profeta” de Adolfo Halty para el Gran Premio, que se hallaba en la misma línea de Martín, un profeta neocubista.

Estos dos miembros que se retiran, acusando al presidente del jurado: Andrés Percivale, de interceder directamente en favor de las corrientes vanguardistas, como dijimos anteriormente, distaban mucho de ser revolucionarias en sus planteamientos estéticos. A raíz de éste litigio en el Salón, se produjo un serio estado de confusión en el público y en la crítica. Se abonarán las teorías sobre la creación de dos salones, como ocurría en San Pablo.

Ésta propuesta se va a reiterar durante todo el período a estudiar, tan es así, que en 1960, el Ministerio de Instrucción Pública intentó crear un Salón de Primavera, dedicado exclusivamente al arte moderno, aunque finalmente no consiguió concretar su propósito.²²⁰

En su edición del 25 de julio de 1956, la *Tribuna Popular* se hizo eco de las protestas de los conservadores, aduciendo que “un cuadro abstractista no es bueno por el hecho de ser tal, sino que sus calidades deben estar sustentadas en el acierto de su resolución pictórica. Y del mismo modo, un cuadro naturalista – digamos, por ejemplo- no es malo por el simple hecho de ser naturalista /.../ Los jóvenes procederían ahora con el mismo ánimo sectario con que lo hicieran otrora los conservadores/.../”

El mensaje asume principalmente una postura anti contestación, favoreciendo a la tradición para desacreditar a los contemporáneos.

²²⁰ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 9/9/ 60.

El diario *La Mañana*, el 9 de agosto del mismo año, comentaba que la crítica Celina Rolleri, integrante del jurado, había rechazado obras de “valores ya consagrados para abrir las puertas del Salón a artistas inexperientes”. Además de los elegidos por los concursantes (Herrera Mac Lean, Volpe Jordán, Rolleri López, los miembros oficiales eran Andrés Percivale, Luis García Pardo, César Pesce Castro y Gervasio Furest Muñoz.

Se publica en la prensa la carta de renuncia de Volpe el 8 de agosto de 1956.²²¹

²²¹“Montevideo, agosto 8 de 1956

Sr. Presidente del Jurado del XX Salón Nacional de Artes Plásticas Dn. Andrés Percivale

De mi mayor consideración.

Por medio de la presente lamento comunicarle mi renuncia como jurado del XX Salón Nacional de Artes Plásticas.

Las circunstancias principales que me obligan a dar un paso de tal trascendencia son las siguientes.

1º La evidente e inmerecida desatención con la que fueron recibidas mis opiniones por parte de los Jurados Oficiales: 2º la absoluta discrepancia que constaté entre las opiniones que algunos señores Jurados Oficiales me hicieron en privado y lo que luego votaban en público.

Por lo tanto, basado en lo antedicho **Responsabilizo** al Sr. Presidente del Jurado del XX Salón Nacional de Artes Plásticas, en su doble investidura de Jurado y de representante de la Comisión Nacional de Bellas Artes, de no haber sabido aunar imparcialmente los intereses y derechos de todos los artistas concurrentes.

Además me resulta incomprensible como plástico la falta de solidaridad de los dos artistas que integran la delegación Oficial, al no suspender sus funciones de jurado ante el retiro de los delegados de la mayoría de los concursantes.

De éste lamentable episodio sale menoscabada la categoría moral de los premios otorgados, además de no poderse adjudicar los dos grandes premios de Pintura y Escultura; y si esto es lo que persiguió el Jurado Oficial, puede darse por satisfecho, ya que así lo ha conseguido.

Saludo al Sr. Presidente con mi mayor consideración

(Firmado) Enrique Volpe Jordán

De la carta de renuncia del arquitecto Herrera Mac Lean extractamos: “(...) Me resistí a aceptar tal cargo – lo saben los que me llamaron – por entender que mi alejamiento y mi rechazo de todo lo extraño y extranjero, que está confundiendo todos los destinos de la plástica nuestra, no me ponían en posición de acompañar falaces consagraciones. Pero al analizar la constitución del jurado y después de pulsar posibilidades en conversaciones, comentarios y juicios laterales, pensé que mi palabra, aún en minoría, podría evitar los fáciles accesos y los premios inmerecidos a quienes, a mi juicio - véase bien, **mi juicio** – no tienen ni virtudes ni títulos para las distinciones.

Ya otra vez – lo sabe el Sr. Presidente- estuve a punto de renunciar - viendo el quebrantamiento de mis deseos, en el proceso de admisión. Pero para no dislocar la obra penosa y de verdadero sacrificio de un jurado, decidí quedarme, bien resuelto, eso sí, a que en el debate de adjudicación de los premios, no quedara destruido mi propósito. No fue así. Y por ocasionales, y acaso confusos juicios, vi proponer primero para el Gran Premio, y después para el Primer Premio, ya con los votos necesarios, a una tela que iba a consagrarse en un salón, que por cumplir sus veinte años, se había decidido por unánime acuerdo, acordarle alta jerarquía. Una tela que no voté para su admisión, y que conceptué totalmente desprovista de toda calidad plástica, algo así como un enorme engaño (enorme por su pretencioso formato), que iba a lastimar desde la pared frontera, la dignidad del Salón. (...)

(...) Lo que no me resigno a admitir para una Salón Nacional de Bellas Artes, es el sembrar desde su cátedra, una terrible confusión entre su público; y sobre todo entre la juventud sedienta de una nueva verdad, de una verdad de raíz y sangre nuestra- Esa mezcla inconciliable de tendencias y de maneras opuestas y excluyentes contribuye más al desconcierto de la plástica nuestra y de la cual nuestros Salones Nacionales, ya en marcada decadencia, son las víctimas propicias.

Fue también por ello que marqué el error de la Comisión de Bellas Artes de organizar un Salón ecléctico, abierto a todas las tendencias. Tal Salón podría hacerse de no existir un jurado ni premios. Pero con un jurado a sus puertas, no pueden admitirse los juicios que niegan las virtudes que ensalzan los otros. Eso sí, se pueden y se deben, separar los Salones, que el Estado no tiene que prohiar una tendencia, aún

Ambas fundamentaciones de renuncia fueron publicadas en el diario *El País*, el 14 de agosto de 1956.

El clima nos informa perfectamente del enfrentamiento entre las tendencias, la ampulosa con la que se defiende la tradición de valores universales y las opciones que deberán esperar a ser validadas por el transcurso del tiempo. En realidad el juicio del arquitecto Herrera Mac Lean deja en evidencia posiciones que aparecen como irreconciliables respecto a la contemporaneidad, en realidad una contemporaneidad - que como señalamos más arriba - tampoco debería haber escandalizado por su excesiva osadía.

El incidente prosiguió con una solicitud de los concursantes más tradicionales a la Comisión Nacional de Bellas Artes, a los miembros natos, el Rector de la Universidad de la República, Leopoldo Agorio, el decano de la Facultad de Arquitectura, Aurelio Lucchini, y el director del Museo Nacional de Bellas Artes, el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, para que sustituyesen a los jurados oficiales.

El presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes respondió a los renunciantes de la Comisión que “para la admisión y calificación de las obras enviadas no debe existir un problema de tendencia sino de calidad”²²², una respuesta un poco ambigua, si tenemos en cuenta que los parámetros de medición no se encontraban totalmente explicitados.

Los conflictos de opinión que se pudiesen suscitar en las deliberaciones del jurado debían ser resueltos democráticamente por el peso de la mayoría. Por lo tanto, el jurado quedaba legalmente habilitado por el artículo 22 del reglamento del certamen, para expedirse con los miembros que aún lo conformaban, luego de la renuncia de Volpe y Herrera.

Un cronista de *El Bien Público*²²³, se preguntaba por qué no se había presentado el Taller Torres García (TTG) al Salón, o los consagrados como Carmelo de Arzadun, así como algunos actuales como Ventayol, Barcala, Espínola Gómez.

Esto nos lleva a sospechar que muchas veces los criterios barajados se basaban no siempre en la tendencia, sino en el prestigio alcanzado por los artistas en el medio, ya que algunos de los mencionados por *El Bien Público* eran artistas de vertientes contemporáneas.

Las tendencias estéticas se veían muchas veces sobrepasadas por posturas personales respecto a ciertos certámenes, y concretamente coyunturas particulares.

Al menos debemos reconocer que quedaba garantizada la presencia de orientaciones eclécticas, en lo que se refiere a la aceptación de obras que representasen la mayoría de las corrientes en pugna.

El periodista de ese diario, dejaba caer su punto de vista respecto a las propuestas de signo abstracto, “/.../ En el salón XX están bien definidas todas las corrientes,

cuando creo que le cabe la función de cuidar sus tradiciones. Dos Salones, acaso. Un Salón como ha sido siempre el Salón Nacional. Y otro Salón con el nombre de “no figurativo”, “abstracto”, “concreto”, “moderno”, como se quiera. Con un jurado que exalte las virtudes ocultas. Eso aclarará el ambiente artístico. Y después el tiempo, crítico infalible, daría su ardua sentencia /.../”.

²²²*El País*, 14/8/56.

²²³*El Bien Público*, 26/8/56.

desde aquellos que se atan a la realidad, a los que transfiguran la realidad, se escapan y divorcian, refugiándose en la frías fórmulas del arte abstracto o rigurosamente concreto. Se advierte en no pocos de los cultores de estas dos últimas tendencias, el afán de repetir o imitar servilmente, el último figurín que viene de fuera. Y es curioso comprobar que algunos de los que se creen audazmente revolucionarios, o muy modernos, son en el fondo viejos y decadentes, en el propio momento del nacer. Hay sin embargo en estas dos últimas tendencias propósitos muy nobles, sinceramente sostenidos por plásticos de gran temperamento o calidad, como son Costigliolo o Spósito. Pero los pocos momentos felices del Salón, lo señalan, seguramente los pintores que partiendo de la naturaleza, crean, desde adentro, el cuadro /.../".²²⁴

Queda absolutamente clara la posición, y el mayor respeto que concitaban algunos abstraccionistas geométricos, mientras que otros representantes de la abstracción parecen ser calificados de imitadores, o incluso anticuados. Éste punto no queda lamentablemente explicitado, a qué se debía el mayor respeto cosechado por algunos abstractos, si se debía a conocimiento personal o factores meramente estéticos. El sesgo hacia la tradición se hace evidente, en la medida que las imitaciones sólo provienen de los más contemporáneos, mientras que los más tradicionalistas, quienes cultivaban un arte más naturalista, eran tratados por cierta crítica como si lo hubiesen inventado en el Uruguay, un argumento bastante ridículo e inadmisibile.

Cuando el periodista se refiere a Siniscalchi comenta "después de sus últimas andanzas por el arte abstracto, vuelve al orden". En otro ítem del artículo se pregunta las causas de la decadencia del arte uruguayo, y responde que no es un fenómeno local, sino universal y que uno de los peores males es "el servilismo imitativo de lo de fuera, la falta de oficio y la carencia de cultura e ideales". Como si únicamente se tratase de una característica de mediados de los cincuenta afirma: "Los plásticos, en lo general, miran hacia Europa. Repiten, superficialmente, formas o fórmulas, que entre nosotros no tiene validez alguna, aunque se explique y justifique en su tierra de origen, donde el artista realizó una honda experiencia humana, antes de crear el cuadro. Entre nosotros se sigue creyendo en el cuadro como problema plástico y es preciso pensar que el cuadro es un problema ontológico, ya que toda expresión de arte es siempre experiencia de todo el ser en el mundo, al que trata de interpretar, definir o descubrir. Es evidente que en este salón los artistas no tienen nada que decir /.../".²²⁵

Al parecer y siguiendo la línea de pensamiento del autor, la abstracción sólo es admisible luego de un período de maduración y haber incursionado anteriormente en prácticas figurativas. La validación de los europeos o norteamericanos, por haber realizado previamente una "honda experiencia humana" es un factor indemostrable, por lo tanto nulo de ser aceptado como tal, y rayano en el disparate hueco.

Conectado con éste comentario aumenta la apuesta Juan Eduardo Vernazza desde las filas del diario *La Mañana*: "/.../ Para nosotros esta impotencia comunicativa se inicia en la deficiente, o casi ninguna formación de nuestros artistas. Corren días saturados de algo así como un "fatalismo pictórico". La menor disciplina de estudio de trabajo se les ocurre un atentado a la personalidad, desconociendo que la personalidad es una acumulación modelada. La imitación indiscriminada es la clave,

²²⁴Ibíd.

²²⁵Ibíd.

entonces, de ese hacer de ellos desolado de fundamentos y de posibilidad crítica. El resto proviene del medio, obligados a respirar un aire cargado de improvisaciones, snobismos, advenedizos, de frivolidad escudada detrás de “lo difícil”, de apoyos y exaltaciones interesadas /.../”.²²⁶

Precisamente en esa misma crítica se comenta a sí mismo en su obra presentada en el salón con adjetivos al estilo de “el acierto de estos apuntes revelan la sensibilidad de Vernazza. Su mal – lo dijimos antes – estriba en inmolarse a la espontaneidad del apunte a la perfección del dibujo” (sic). Podemos y debemos tomarlo como un guiño en tono de broma, pero que demuestra de forma fehaciente el solapamiento de papeles en el panorama uruguayo, en el que abundaba la política de ser arte y parte.

Pero su comentario en sí, se fundamenta principalmente en la escasa formación de los artistas. Podemos inferir que lo que Vernazza llama ignorancia, muy posiblemente se encuentre en su error de interpretación, en que formas neocubistas o geometristas no requiriesen de un enorme esfuerzo para el supuesto artista, que debería dominar el campo pictórico a la manera más tradicional, con un fino acabado académico.

Igualmente si analizamos su obra personal como artista, ésta puede fácilmente inscribirse en un figurativismo postimpresionista, a veces con temática figuriana del candombe, y otras con payasos y bailarines.

A medida que transcurre el tiempo, acaba por digerir el neocubismo en su propia creación y lleva a cabo obras con un gran dinamismo de movimientos, conseguido a través del entrelazado de líneas curvas y geometrificaciones.

La crítica de los comienzos de nuestro período a estudiar se halla plagada de ambigüedades de personas que no ejercen su profesionalidad a la manera que la entenderíamos hoy en día. Los cimientos de su discurso se fundan en clichés y frases vacías, que abundan en ese estilo de crítica ampulosa, neobarroca y llena de frases altisonantes que significan muy poco a la hora de pretender aprehender la obra de los artistas que se dedican a comentar.

Es frecuente el error de repetir hasta la saciedad que los artistas uruguayos sólo miran a Europa, como si se tratase de un fenómeno nuevo, incluso presuponiendo que allí todo es original e imaginativo, y que aquí se limitaban a sentarse con una revista en la mano y copiarlos, como los estudiantes de Bellas Artes que se colocaban en los grandes museos con su caballete frente a las obras de los grandes maestros.

Gabriel Peluffo en sus “apuntes sobre crítica de arte en el Uruguay”, cita a Fernando García Esteban en relación a sus reflexiones sobre el “ejercicio del ver”, “la distancia intelectual correcta” o “ el instante ojo clínico”, instrumentos con los que debía de contar el crítico a la hora de emitir sus juicios. Peluffo observa que la crítica del momento procuraba “fundamentos metodológicos objetivos, enmarcados en el marco analítico del positivismo y el naturalismo. García Esteban veía también con buenos ojos la moderación con la que debe de actuar el crítico a la hora de emitir su juicio.”²²⁷

²²⁶VERNAZZA, JUAN EDUARDO, *La Mañana*, 13/9/56.

²²⁷AA.VV Peluffo, Gabriel, *Apuntes sobre crítica de arte en el Uruguay, Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo, 1960-2006*, Montevideo, 2006, pp. 60-63

Cuando se analizan los escritos, lo más sobresaliente es el exceso de formalismo con el que es tratada la obra de los artistas, abundando en el uso de los colores, la composición y los materiales empleados. De ello se pasa a interpretaciones del estilo que vimos, con ejercicios poéticos que valdrían para muchas obras de diversos artistas, sin la menor rigurosidad.

El primer premio de pintura de éste XX Salón Nacional al que nos referimos, indicamos que recayó en la obra de Halty que mencionamos anteriormente, una mezcla de expresionismo con neocubismo, un profeta representado en una línea picassiana, predicando con su mano alzada, irónicamente se parece a un rey de baraja francesa, con ciertas geometrificaciones.

En esa misma instancia José Pedro Costigliolo, dentro de la abstracción geométrica, recibía la aprobación de la mayoría, obteniendo el primer premio en acuarela.

El jurado buscó cierta posición contemporizadora, para no herir susceptibilidades en el medio, ni entre los concursantes.

Igualmente como suele suceder con las posiciones salomónicas, no convencen a unos ni a otros. Para los llamados “abstractos” la obra de Halty se encontraba en ese camino del medio, y para los figurativos, el sólo hecho de premiar a un “abstracto” - aunque hubiese sido en la categoría de acuarela - no resultaba agradable de aceptar.

Los artistas que se consideraron damnificados por el fallo escribieron una carta al Ministro de Instrucción Pública, pidiendo la sustitución del jurado, y la respuesta oficial no hizo lugar al petitorio.

Comprometiendo la posición de los tradicionalistas, llegaban noticias de Europa sobre las corrientes que allí se cultivaban con importante aceptación de críticas y jurados.

Desde la Bienal de Venecia, Pablo Serrano escribía para el diario *Acción*, que la tendencia predominante en ese certamen era precisamente la abstracción - mal que les pesara a los críticos conservadores vernáculos - y reseñaba que los grandes premios adjudicados habían ido a parar a manos de representantes de ésta tendencia: Afro (italiano), Jacques Villon (francés), Lynn Chadwick (británico) y Aldemir Martins (brasileño).²²⁸

También desde Italia José María Podestá escribía una crónica para ese mismo periódico, que relatava los enfrentamientos entre las tendencias figurativa y abstracta, originados en ese mismo certamen veneciano. Sobre el éxito de la abstracción explica el autor: “Algunos se dolieron del hecho como un daño irreparable” y cita comentarios: “La abstracción ha sofocado todos los centros artísticos europeos y americanos “abstracción sofocadora, negación de valores legibles, lenguaje de sordomudos, jerga de rdbdomantes, esperanto del arte /.../ ¿Es posible tolerar que se conceda espacio a ensayos que nada tienen que ver con el arte?”

Podestá, de forma más equilibrada que algunos de sus colegas, cita también voces a favor de la vertiente, como la de Lionello Venturi: “El arte abstracto que se rehúsa a imitar objetos, no es sino el episodio más reciente en la evolución de las artes

²²⁸SERRANO, PABLO, *Acción*, 17/8/56.

plásticas que hace tiempo se han negado a narrar sucesos/.../Si se desea una exposición de arte contemporáneo, es menester convencerse que lo mejor de ella comprenderá todas las formas de la abstracción: desde la transfiguración poética hasta el abstracto absoluto”.²²⁹

Continúa Podestá: “El Pabellón Suizo es acaso el conjunto más acabadamente demostrativo de esta hora del arte abstracto en la bienal veneciana, y fuera de ella.”²³⁰

La crónica que reflejaba las últimas tendencias en el mundo, agregaba por lo tanto, más leña al fuego a la polémica local en ciernes.

Al año siguiente la Fundación Solomon Guggenheim de Nueva York, asestaba un golpe de gracia a la figuración, declarando como la obra más destacada del mundo a una composición abstracta del británico Ben Nicholson, titulada “August in Val d’Orcia” (1956), a la cual se le premió con 10 mil dólares, una pequeña fortuna en aquel momento.²³¹

Los reconocimientos se multiplicaban hasta el punto de obligar a los críticos vernáculos a reflexionar y acomodar el discurso de tal manera de no quedar ante la opinión pública como antediluvianos.

La embestida hacia el arte contemporáneo se perfilaba igualmente desde diferentes frentes y medios de comunicación.

Mario Radaelli desde el periódico *El Plata*, y en relación al VIII Salón Municipal de Bellas Artes (1956), manifestaba: “Los errores del llamado arte moderno son derivados de la confusión de las ideas respecto a la naturaleza del arte y su finalidad, y por lo tanto, del sendero que le corresponde”²³². Algunos apuntes en el mismo artículo resultan próximos al delirio, a saber: “La Voluntad es el motor de la acción. No hay acción sin voluntad, pero hay hombres que evolucionan esencialmente en el campo de la voluntad, y la naturaleza de la voluntad es revelada en forma inconfundible por las figuras descollantes de hombres típicamente de acción. Un gran ejemplo histórico de esa clase de hombres es Napoleón. ¿Podemos imaginar al artista evolucionando en el mismo sendero que Bonaparte? Seguramente no. La “Sabiduría” es el ideal del científico y del intelectual. Un ejemplo grande en esa especie de hombres lo tenemos en Einstein. ¿Podemos imaginar al artista marchando en el mismo sendero, codeándose con ese gran sabio? Seguramente no. Si el artista no es el típico hombre de acción ni es el sabio su campo específico de evolución no puede ser otro que el del “Amor”/.../ La Historia del Arte nos presenta al artista buscando primero expresar con amor la apariencia objetiva del mundo que lo rodea/.../ El cubismo desarticulando la masa, el surrealismo cambiando el orden natural de las formas, y el constructivismo procurando exponer las estructuras internas, buscan lo mismo por caminos diferentes. Lo que buscan es el alma de las cosas, pero no la descubren, porque han equivocado el camino. Han salido sin darse cuenta del campo emocional del “amor”, y pasado al campo mental de las teorías, correspondiente a la ciencia/.../ En ese caos de teorías, en el que participaron pintores, críticos y “marchands” los mayores culpables fueron los críticos de arte, que en vez de reconducir al artista a su terreno natural y hacerlo

²²⁹PODESTÁ, JOSÉ MARÍA, *Acción*, 27/10/56.

²³⁰Ibíd.

²³¹*Acción*, 28/11/57.

²³²RADAELLI, MARIO, *El Plata*, 28/11/56.

buscar el alma, profundizándose a sí mismo, lo marearon con frases difíciles, y teorías complicadas, copiadas de los unos a los otros, en un vano alarde de aparente sabiduría, cada vez más alejada de los fines propios del sentimiento y de la vida”.²³³

A veces, entonces, debemos habituarnos a leer una crítica que abunda en el disparate disfrazado de sublime romántico, un supino dislate en todo el flujo del razonamiento, que a la vez culpabiliza al crítico que no ha sabido guiar al artista por el camino correcto, no tiene desperdicio como aberración de la función que debe cumplir un periodista cultural, no ya digamos de un crítico que se precie de serio, y menos si el cronista es un artista, como es el caso de Radaelli.

Continuando con los recorridos de los críticos que inician estas dos décadas y en relación a una exposición de Arte Brasileño Contemporáneo, celebrada en octubre de 1956 en el salón de exposiciones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con presencia de destacados autores dentro de la abstracción y la figuración, el crítico Juan Eduardo Vernazza, nos informa que: “/.../ Cabe advertir, por último, que la parte figurativa de la muestra es superior a la parte infigurativa. Y aquí se puede precisar una vez más la inadecuación del abstractismo a los medios regidos por lo instintivo, lo pintoresco y lo pasional /.../.”²³⁴

Los exponentes de esa abstracción a los que se refiere el autor, eran nada menos que los ampliamente consagrados Clark, Oiticica, Serpa, Carvão, entre otros. Para Vernazza, sin embargo, “/.../ la escasa inventiva de los desarrollos estructurales los disimulan, en lo posible, algunos desplantes de relación tonal y de intensidad de movimiento, como por caso en “Construcción” o “Estudio” de Iván Serpa /.../ “Una vida de la emoción cálidamente humana se va oponiendo al frío cálculo aséptico”, afirma, citando a Alexandre Cirici Pellicer.

Vernazza asocia abstracción con frialdad, opuesto a lo figurativo, dominado por la pasión. El comentario no se sustenta por sí mismo, si tenemos en cuenta las implicaciones metafísicas que existían en el Neoplasticismo y el Suprematismo, en comparación con los mecanicismos aplicados por parte de un sinfín de autores a la figuración paisajística.

En ocasión de una muestra del artista Norberto Berdía realizada en 1957 en la Galería Montevideo, un creador que había dedicado gran parte de su obra al realismo social, y luego de regresar de un viaje a Europa entre 1955 y 1956, experimenta un giro hacia la abstracción, la prensa conservadora le critica esta nueva exploración.

Eduardo Vernazza nuevamente comenta que “La irreversible y consuetudinaria volubilidad de Norberto Berdía encuentra en la muestra de obras suyas - promovida por la Galería Montevideo - un nuevo testimonio. Fueron consumadas las telas en el correr de los años 1955 y 56, en permanencia obtenida en uno de esos descabellados certámenes que implican las bienales locales de artes plásticas. Esta vez el artista ha recalado en el abstractismo. Y con la experiencia abstracta intentada, Berdía prosigue expandiéndose en tanteos, diluyéndose en curiosidades, las más por curiosidad imitativa, sin arraigar los cambios en las transformaciones profundas que los vitalizan y los sustentan y hacen de las trepidaciones expresivas el reflejo de los fecundos sobresaltos del espíritu/.../ no hay en el abstractismo de la pintura de Berdía ningún

²³³Ibídem.

²³⁴VERNAZZA, JUAN EDUARDO, *La Mañana* 18/10/56.

cambio sustancial en el diapasón espiritual, ninguna alteración significativa en los recursos, nada que innove los vocablos de su lenguaje, ni apacigüe los usuales entremezclamientos. Todo se desarrolla al mismo son, sin otra alternativa que el escamoteo del móvil representativo/.../ Y en el abstractismo de Berdía falta cuanto no puede conciliar con ese abstractismo, las circunstancias específicas del artista. Nada ha ganado Berdía por este camino, poco propicio a sus modalidades auténticas. Mientras Norberto Berdía prosigue disipando en el peligroso entretenimiento de las asimilaciones, las múltiples posibilidades de sus condiciones. Malogra, con ello, la única conquista vital presumible en nuestra pintura. Porque su pintura podría ser una hermosa exaltación de vida, vivida en la sencillez profunda de quien posee una mirada clara y un espíritu capaz de reflejarse en ella".²³⁵

Con generalidades incomprobables, como es la autenticidad del artista, o calificaciones de simple imitación, se desacredita la evolución estética de un artista arrojando el discurso con un lenguaje insustancial que poco aporta a la comprensión de su viraje. La traducción es que erró en haber abandonado un lenguaje realista, para sumergirse en la experimentación abstractista.

En ese mismo año de 1956 de múltiples polémicas, se produce sin embargo, un acercamiento entre la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Taller Torres García (TTG), distanciados hasta el momento.

El TTG sentía que era la tendencia más característica del arte uruguayo del momento, sin embargo la representación en la Comisión, o las premiaciones en los salones, no les habían sido todo lo favorables que esperaban, casi como tendencia hegemónica, sentían que merecían mayor reconocimiento oficial.

La Comisión en un gesto de tender puentes y especial consideración hacia el Taller, les ofrece su espacio de exhibición para que lleve a cabo una muestra en sus instalaciones y el TTG acaba aceptando, generando un clima diferente al de tensión con la oficialidad que percibían sus miembros, mientras aún vivía el maestro Torres García.

La tendencia más importante del arte europeo del momento no coincidía ya con las premisas torresgarcianas como en la década anterior, no obstante, recibieron una cálida acogida en el medio uruguayo que se encontraba en los albores del Informalismo.

El arte informalista lo trataremos con más detenimiento en próximas páginas, pero su penetración en Uruguay se concretó a través de las bienales paulistas, e *in situ* en las ya nombradas exposiciones de artistas españoles.

Podríamos señalar que se inicia con la de 1959, en la cual éstos influirán no solamente sobre artistas nacionales sino que también sobre españoles afincados en nuestro país, como es el caso de Nóvoa o Alamán.

Algunos autores experimentaron movimientos pendulares entre la figuración y la abstracción, a saber: Vicente Martín o Espínola Gómez, mientras que otros pretendieron integrar a ambas vertientes del arte.

²³⁵VERNAZZA, JUAN EDUARDO, *La Mañana*, 2/5/57.

Los artistas uruguayos se sentían especialmente atrapados por el catalán Tàpies, que habían visto en la muestra de los españoles a final de la década de 1950, asimismo el informalismo francés, que se desenvolvía sobre carriles similares y consiguió de esa manera una buena acogida entre los productores locales.

El “Art Brut” francés contó con claros seguidores por parte de artistas que representaron las características figuras fantasmagóricas e infantilizantes de ésta corriente europea.

El discurso de Michel Tapié respecto al también llamado *Art Autre* va a obtener mejor aceptación que el Expresionismo Abstracto norteamericano, debido a que provenía de la Europa devastada, por lo cual resonaba a más reivindicativo que aquel que proviniese del triunfante EE. UU., paladín de la Guerra Fría y Guardián del Continente.

La rivalidad París – Nueva York quedaba de manifiesto en la exposición de Pintura Francesa Contemporánea de 1965. En ella se perseguía el más claro objetivo de contrarrestar la influencia cultural norteamericana al presentar una megaexposición de Arte Contemporáneo de París.

En lo local, se van a realizar algunas trasposiciones directas de los artistas europeos. Tal cual observábamos anteriormente conviven las posiciones de rechazo hacia el llamado “arte epigonal” y quienes buscaron la innovación desde premisas locales, pero esa expresión de deseos se tornaba en un planteo más teórico que respuesta concreta a la realidad.

Agustín Alamán llevó a cabo una “Cabeza” que a pesar de carecer de las texturas marcadas a espátula de Fautrier en su “Cabeza de rehén” (1944), la similitud compositiva era innegable. Juan Ventayol, asimismo, practicaba incisiones sobre superficies grises, con apariencia de revoque, que evocaba directamente las llevadas a cabo por Tàpies con polvo de mármol.

En Uruguay no existió un fuerte movimiento organizado de rechazo hacia la presencia de representantes de la colonización cultural, como sucedió con Georges Mathieu en Buenos Aires, a quien los estudiantes de Bellas Artes le tiraron monedas o a Malraux a quien los estudiantes chilenos lo increparon por la independencia de Argelia, por el contrario, las visitas de los grandes intelectuales y artistas provenientes de Europa eran escuchadas con respeto y en algunos casos, franca admiración y empatía.

En carta de José Pedro Argul a Henri Benezit, éste crítico uruguayo le confesaba que “Hemos hecho grandes progresos. Europa se halla muy próxima, cada vez más, los aviones vuelan a grandes velocidades. Aquí tenemos los ojos puestos en vuestra cultura europea, sobre todo la de Francia, a la cual amamos tanto”²³⁶

La cita, la copia, la imitación del arte europeo y norteamericano eran vislumbradas por amplios sectores del arte como una necesaria actualización dentro de los tiempos que corrían, no precisamente como la influencia cultural impositiva de los referentes centrales.

²³⁶Carta de José Pedro Argul a Henri Benezit, fechada el 24 de abril de 1950 en Montevideo (Archivo privado de José Pedro Argul) Agradezco a Guillermina Argul el haberme facilitado el documento.

La posición más intransigente se hallaba en sectores de izquierda, quienes esperaron otros caminos más propios, aunque los lineamientos básicos del arte permanecieran ya trazados desde esquemas occidentales, de lo cuales no era fácil independizarse totalmente en ningún sitio del hemisferio.

El impacto internacional de la construcción de Brasilia y el éxito de la pintura argentina habían brindado fuertes bríos a distintos creadores uruguayos, que creyeron posible intervenir en el espíritu desarrollista latinoamericano.

A finales de 1959 la Asociación de la Crítica Internacional (AICA), se reunió en la ciudad de Brasilia en plena etapa constructiva, y el arquitecto y crítico Fernando García Esteban, tuvo oportunidad de conocer el espacio, el proyecto, y personalmente al mismo Oscar Niemeyer. A su regreso al Uruguay transmitió un clima pletórico de esperanza hacia el futuro de América del Sur.

Se interpretaba que - cada vez con mayor celeridad - podían hallarse parangones en el arte local de lo que se gestaba en el Primer Mundo, ya que supuestamente, en opinión de los críticos, siempre habíamos acabado haciendo lo que se hacía allí, pero con décadas de atraso.

Esta vez se podía actuar en paralelo, logrando el reconocimiento inmediato, y éste detalle proyectaba cierto clima esperanzador.

El arte uruguayo sentía que debía *aggiornarse*, el enfrentamiento más politizado va a consolidarse recién al final de la década de los sesenta. Donde se insistirá más sobre el papel del artista como corresponsable de la transformación de la sociedad, no sólo del arte.

Pero, en realidad, tampoco hubo en Montevideo un episodio que ejerciera una provocación de la talla de los protagonizados por un Greco en la Argentina, o como ya se mencionó de un *Tucumán Arde*, que buscara desenmascarar la falsedad de la propaganda oficial sobre una medida antipopular, presentada como una reconversión desarrollista. Ni siquiera un movimiento de agresión, como sucedió con el Premio Braque en Buenos Aires, a raíz del Mayo Francés y la expulsión de Le Parc en Francia.

En Uruguay la subversión no fue tenida en cuenta como vía para el arte. Escasamente fue considerada en las artes plásticas la temática que se desarrollaba en la vida real : el enfrentamiento de la población con la represión de las Medidas Prontas de Seguridad, o las víctimas obreras y estudiantiles, salvo en las pinturas y graffittis efímeros en las paredes de la calle.

La desvinculación producida en la época entre artes plásticas – sociedad, tal vez explique el escaso interés que ha demostrado el Estado y las instituciones privadas en establecer estudios formales de grado en Historia del Arte, causando en el día de hoy efectos demoledores en la producción historiográfica.

La literatura, la música, el teatro y hasta el escaso cine que se produjo en el período, se relacionaron más íntimamente con esa realidad que la que lograron articular las artes plásticas.

No arroja la menor duda la existencia de una manifiesta necesidad de sorprender y cultivar para ello lo insólito, pero sin grandes estridencias escandalosas. Los happenings tal vez hayan constituido lo más osado que se intentó, sin haber

comportado de manera alguna, acciones frecuentes, sino más bien fenómenos aislados.

Germán Cabrera, con sus trabajos a partir del deshecho, construyó una destacada plataforma de contestación, por más que esa “novedad” ya la hubiesen practicado en realidad los dadaístas, varios años antes, pero su estética escultórica se oponía frontalmente a la impronta neoclasicista de Belloni o de Prati.

Podemos medir las ideas estéticas opuestas si consideramos, por ejemplo, que en ocasión de la erección del monumento a Franklin D. Roosevelt, Prati declaraba : “Estoy plenamente convencido que al tratarse de una obra de carácter público, el artista debe expresarse en un lenguaje, o mejor dicho con formas que el público pueda fácilmente comprender, pues un artista, con la excusa de la originalidad personal, del dudoso vanguardismo, o de cualquier forma de quintaesenciado y arbitrario intelectualismo, no tiene derecho a imponer un lenguaje de formas que el público no entiende, ni está obligado a entender. Por otra parte el buen sentido nos indica que cuando se desea recordar a una persona por medio del arte, lo mejor será siempre representarla tal como fue o como es, y no sustituirla con creaciones o imágenes arbitrarias que bajo el disfraz de un pretendido sentido plástico, la falsifiquen con algo que poco tiene que ver con el sujeto”.²³⁷

Afortunadamente el Estado no prestó oídos exclusivos a artistas como Prati y en 1967 se erigió el monumento homenaje al presidente Luis Batlle Berres, una obra abstracta y metafórica del arquitecto Román Fresnedo Siri, una parábola en cemento revestida en granulado de mármol, que se erigía a 33 metros de altura, en forma de V, simbolizando los brazos en alto del mandatario, un gesto que lo había caracterizado en vida.

En la década de 1960 podemos hallar mayor conexión con una estética en base al Junk Art, si consideramos la creación de *assemblages* que seguían las premisas del *objet trouvé* picassiano de la primera vanguardia y piezas soldadas que se podían asemejar a las obras de Julio González.

El enfrentamiento institucional de los artistas con la oficialidad desde 1955 hasta 1963 no pasaba de inclinarse por la abstención de enviar obras a las grandes exhibiciones.

A medida que avanza la década, el informalismo y las corrientes de ruptura irán ganando aceptación dentro de la crítica y los ámbitos oficiales.

La atención focalizada sobre la novedad proveniente de los referentes de emisión y la necesidad de internacionalizar el arte, se convirtieron en mandatos más poderosos que las concepciones academicistas imperantes que veían al arte con mayúscula, y al artista como un médium entre el público y la Belleza absoluta.

En pleno siglo XX, cuando ya el abanderado del concepto de Belleza era el diseño y no las artes plásticas, a una amplia gama de uruguayos les resultaba el *statu quo* una suerte de conservadurismo absurdo. La imposición de aferrarse a la tradición en el campo del arte parecía contradictoria con las voces que pregonaban una vía desarrollista que comprendiese todas las áreas del conocimiento y que condujese a la población a la “felicidad” y el progreso social.

²³⁷La Mañana, 25/5/56.

Por otra parte, cabe admitir que una sociedad en crisis como la uruguaya, presentaba un sector importante de personas que desconfiaban de los planes de la Alianza para el Progreso y sus promesas de un futuro mejor siguiendo las pautas del capitalismo norteamericano.

La urgencia del cambio parecía un detalle claro para todos, sólo que cada quien lo concebía de una manera distinta, dentro de algunas generalidades compartidas dentro de ciertos grupos.

Las opciones se hallaban mediatizadas por posturas ideológicas y de cómo plantarse frente al mundo que se avecinaba.

Los derroteros del arte no eran infinitos, pero sí puede afirmarse que existía una amplia gama de vertientes hacia donde los actores del período podían encaminar sus proyectos.

Es crucial aún el viaje de estudios al extranjero como elemento de formación de los artistas, razón por la cual éste fenómeno seguía moldeando la creatividad de los hacedores del arte desde el siglo XIX, cuando el gobierno había otorgado la primera beca a Eduardo Carbajal en 1853 para estudiar pintura en Florencia.

El viaje iniciático, a la manera del Grand Tour, no era necesario experimentarlo en Europa o EE.UU., varios artistas escogieron México o Brasil, en pleno clima de auge pro latinoamericanista.

Desde diversas tiendas se oían voces de reclamo hacia la formación en el extranjero como una formación más verdadera que en el Uruguay. El diario *El Día*, reivindicaba que el premio del salón bienal nacional incluyera un viaje al extranjero para el artista: “/.../es loable que se premie la labor de los artistas que ya han madurado y realizado buena parte de su obra. Pero...un viaje al exterior, a realizar estudios, rezaría con mucho más justicia para un elemento joven, que alcanzando a intervenir en la bienal con buena calificación, se le diera la oportunidad de estudiar verdaderamente”²³⁸

Desde otras posiciones políticas y artísticas se opinaba sin embargo que “las becas estimulan la colonización cultural.”²³⁹

El encuentro de los pintores con la Bienal de San Pablo y exposiciones o galerías de Europa y EE.UU., les permitió apreciar las obras informalistas en toda su textura, y no en el blanco y negro de las revistas que llegaban a Montevideo desde los años 50.

En esa época ya aparecían las brillantes reproducciones en colores de la editorial Skira, pero con ellas no se permitía trascender el nivel del plano, ni en general solían referirse a la contemporaneidad, sino a períodos anteriores de la Historia del Arte.

El gran éxito en la esfera artística se experimentará en el dibujo y en el grabado. Es por esa razón que la crítica María Luisa Torrens bautizará a esa eclosión como “El Dibujazo”, representado por Castellani, Teresa Vila, Cappozzoli, Nelson Ramos, Anhel Hernández, entre otros muchos que intentaron romper la idea de arte elitista, la unicidad de la obra y el fetichismo de la posesión exclusiva, con el propósito de buscar

²³⁸“Sobre las exposiciones bienales nacionales”, *El Día*, 18/4/57.

²³⁹“¿Un arte?”, *Marcha*, 27/12/68 – Nº 1431 – página 25 y ss.

la popularización en la multiplicación. A partir de los dibujos producidos por un sinnúmero de artistas, surgirán planchas de grabados que permitiesen su difusión.

La UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos) se convertirá en el epitome de la aceptación de las nuevas tendencias por parte de muchos artistas uruguayos, en general aquellos que buscaron alternativas más latinoamericanistas a la internacionalización del arte.

Se constata una escasa influencia de ciertos movimientos internacionales afianzados en los centros productores: el cinetismo, el hiperrealismo (salvo en Daniel Heide o Enrique Medina) o el arte Pop, que a excepción de algunas composiciones de Ernesto Cristiani o Ruisdael Suárez, no obtuvo la exitosa convocatoria con la que contó en Argentina o Brasil.

Incluso en el caso de Cuba esa vertiente del arte no experimentó el prejuicio de lo antinorteamericano que se puede captar en el caso uruguayo, sino que se cultivó en la persona de Raúl Martínez como una estética compatible con la revolución, incorporando imágenes pop de Martí o el Che, y recurriendo al común mecanismo de la repetición de la imagen que había caracterizado a Warhol y sus retratos de Marilyn Monroe.

A pesar del interés del público uruguayo por el cine, las estrellas, la televisión y la publicidad, estos núcleos temáticos no se incorporan al arte, aunque se pueden observar ciertas excepciones en el caso de retratos de tipo caricaturesco de Sábat o Jorge Páez Vilaró.

Las razones de la ausencia de una veta pop en el Uruguay puedan tal vez adjudicarse a la ausencia de un consumismo exacerbado que justificara elevar el objeto cotidiano a categoría de arte. Tampoco puede dejar de considerarse el sentimiento de rechazo que despertaba ésta tendencia en algunos críticos o teóricos influyentes.

Un ejemplo de ello es el caso de Romero Brest en su etapa inicial, así como otros que se afiliaron más a posturas próximas a Greenberg o Restany.

La tendencia epocal marcaba un enorme respeto por el guía, el gurú, el líder legitimado para conducir los derroteros políticos, así como los de las vertientes culturales.

El Pop parecía a los ojos del creador uruguayo como algo impostado. Cuando a Nelson Ramos le preguntan si tiene algunas reminiscencias pop, contesta que “el Pop sólo puede ser auténtico en EE.UU., fuera de allí es más cáscara que Pop Art”.²⁴⁰

Otros autores rioplatenses, no obstante, parecían haber concebido el movimiento con otra óptica, apuntando hacia una mayor complejidad del fenómeno.

Masotta definía el Pop como “movimiento que intenta “rebajar” la estructura de la imagen al status de signo semiológico; y esto con el fin de hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere”.²⁴¹

A pesar de las transposiciones directas del arte central muchas de ellas no resultaban urticantes o acomplejaban al artista por utilizarlas con el mismo lenguaje, al

²⁴⁰Catálogo Exposición *Nelson Ramos*, Punta del Este, 1997.

²⁴¹BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, op. cit., p. 94

fin y al cabo, ésta había sido la práctica del arte uruguayo desde la colonización europea, aunque siempre le hubiese impuesto un filtro local.

Es por esta razón que la concepción del arte como experiencia, lograra mayor aceptación dentro del espectáculo teatral que en el ámbito de las manifestaciones tendientes a la desmaterialización del arte. El arte como acción, como acontecimiento creador de imágenes que rompieran el concepto de perdurar, de ser mercancía u objeto museable, se tropezaba con serias dificultades a la hora de conseguir credenciales de respetabilidad.

Los happenings o performances entendidos como actos de libertad creadora, herederos de las muestras escandalosas de futuristas y dadaístas, el teatro expresionista y las investigaciones de Grotowski se circunscribieron al comentario casi descriptivo, con escasas ponderaciones por parte de la crítica.

A pesar de no conformar representaciones muy ajenas a los proyectos experimentales que se venían desarrollando en el campo teatral, y que de igual manera se dirigían a involucrar al espectador para que participase de manera activa, no combinaban con el lugar ambiguo que ocupaban dentro de las artes plásticas.

No se trataba de que fuesen vistas con malos ojos, sino que descolocaban a los clasificadores de géneros y estilos dentro de los parámetros convencionales.

El hecho de que el público fuese invitado a recorrer el espacio que las contenía, asumiera protagonismo y formara parte de ellas penetrándolas físicamente, no se asimilaba como un fenómeno comparable con la observación y fruición de una escultura en el espacio convencional del museo o la galería.

Otro elemento que ya mencionamos como determinante en la formación del gusto es el elitismo intelectualista de la crítica, ya que concebía que las manifestaciones no podían descender a la fácil apreciación del público en general y debían resguardarse en cofres crípticos, luego de ser producidas en la Torre de Marfil.

La comprensión en todo caso se vinculaba directamente con la producción de tipo academicista o impresionista, dejando de lado la profundidad de análisis que la misma requiere para ser verdaderamente aprehendida. La posición hermenéutica se concentraba esencialmente en el formalismo temático que ésta podía ofrecer con mayor claridad.

Los prejuicios de pretensión de elevación – que taxativamente se alzaban sobre la cultura artística – se presentaron como una barrera infranqueable que impedía incorporar formas actuales de percibir una obra contemporánea de éstas características, por encasillarlas en un terreno críptico.

Nos referimos fundamentalmente a los sectores más conservadores, ya que dentro de la crítica se va gestando una vertiente aperturista hacia las más insólitas novedades que proviniesen del Primer Mundo.

Incluso dentro de los críticos de la izquierda se vislumbra una cierta reprobación hacia posiciones facilistas o populistas. Celina Rolleri comentaba despectivamente en *Marcha*: “/.../nuestra época tiene un carácter dominante: el popularismo/.../”.²⁴²

²⁴²CELINA ROLLERI, *Marcha*, 30/12/60.

Por lo tanto, las manifestaciones novedosas llamaban la atención por su referencia a expresiones de influencias internacionales y se puede comprobar la voluntad de realizar un enorme esfuerzo por estimular su desarrollo y comprensión, debido a que para muchos, el Uruguay se merecía estar actualizado en el concierto mundial.

A partir del primer happening de Kaprow en 1959, se derivaron experiencias regionales que estribaron en el aspecto conceptual de los happenings.

Podría considerarse señera la visita de Marta Minujín con su happening en el Estadio del Cerro de Montevideo, donde la artista realizó un lanzamiento de pollos desde un helicóptero.

El arte de acción será luego continuado por uruguayos como Teresa Vila, quien realizó diversas muestras en esa misma línea en el centro de Montevideo, saliendo en procesión con velas desde la Galería U (en la Plaza Independencia) hasta el Colegio de los Vascos, en una acción que ella llamó un *event*. Esos eventos fueron también calificados de *acciones con tema* y se prolongarán en diversos actos callejeros por el Montevideo de entonces, y los detallaremos más adelante.

El desarrollo de los medios de comunicación de masas en la época jugó el papel auguraba la teoría de la “aldea global” de Mc Luhan. En 1966 en Buenos Aires, se realizó un experimento comunicacional para difundir un happening ficticio que nunca se realizó, titulado *Happening de la Participación Total o Happening para un Jabalí Difunto*, supuestamente creado por Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa. La obra en sí consistía en su difusión, no en su existencia real. El medio de expresión configuraba la estetización de los medios de comunicación de masas en sí mismo, sin acción más que su propia ficción, a la manera de lo que había realizado por radio Orson Welles en los años cuarenta cuando sorprendió en EE.UU. con “La Guerra de los Mundos”.

La sorpresa para el receptor se basaba en que la obra se materializara de forma efímera y luego se desmaterializara, demostrando que era en realidad la acción lo que importaba, un arte que se relacionara más directamente con la vida, aunque ésta pudiese también comprender un espacio de ficción.

La revista Nuevos Aires citaba a Althusser, quien afirmaba que “el arte no tiene que habérselas con una realidad que le es propia, con un dominio de la realidad del cual tendría el monopolio... el arte debe hacernos ver.... hacer percibir.....además de hacer sentir”²⁴³.

No obstante, es interesante señalar que el medio uruguayo siempre contó con las ventajas que puede comportar la mirada perpleja y acomplexada del provincialismo, que cubría con un aura de respeto todo lo que proviniese de Europa, y comportaba cierta aceptación de lo nuevo por estar “à la mode” que la hiciese aparecer menos provinciana y más abierta.

Ésta singularidad puede ser percibida como un factor negativo frente a lo que la identidad se refiere, pero también engloba un costado positivo: abrir camino para la aceptación de propuestas vanguardistas y preparar a un público que pretende estar acorde con las manifestaciones internacionales.

²⁴³BURUCÚA, JOSÉ EMILIO. Op. Cit. p. 128-129.

Uno de los pilares del arte de los sesenta y setenta fue precisamente el escándalo, del cual supo alimentarse la primera vanguardia del siglo XX a través del dadaísmo y el futurismo.

Huelga decir que jamás podía hacerse sentir de igual manera en Montevideo, ni siquiera en relación con su par porteña.

La Menesunda, al igual que la vagina gigante de Emilio Renart (*Integralismo Biocosmos*, 1964) constituyeron anticánones de la transgresión en la época, y que sólo eran posibles en una gran metrópoli como Buenos Aires, aun viviéndose allí tiempos de dictadura. A pesar de que Uruguay se hallaba todavía en un régimen democrático y teóricamente podía permitirse mayor margen de contestación, el factor idiosincrático no dejaba traspasar ciertos límites. Inimaginable una obra al estilo de la de Renart, resultaba demasiado fuerte moralmente para un medio provinciano y pacato como el montevideano.

Es así que ésta ciudad mantendrá un perfil más bajo en éstas experiencias, producto de cierta idiosincrasia menos osada, no dando cabida a estridentes provocadores en la línea de un Greco o un Santantonín en Buenos Aires.

Nuestra formalidad y sacralización de figuras, hacía imposible pensar en irreverencias que intervinieran sobre iconos sagrados o temas que rozaran demasiado de cerca la sexualidad o el consumo de drogas.

El apresamiento de miembros del Living Theatre por consumo de estupefacientes en Brasil, causó un escándalo en la prensa montevideana.

El grupo de teatro británico, representaba un ícono para la renovación teatral mundial.

Cuando se produjo el incidente que derivó en que Julien Beck y su esposa Malina del Living Theatre británico fuesen encarcelados en Brasil por posesión de marihuana. Escribe en Montevideo el periódico *Acción* "NO se descarta el tuteo con la marihuana, la extravagancia y el escándalo como método. Este grupo esgrimiendo el grito de guerra. Cambian de vida, Andan por el mundo sembrando lo que dicen ser un "nuevo tipo de teatro, un teatro para la calle /.../ Que se hace en la calle misma, dialogando con la gente sobre temas como las drogas, el racismo /.../ La sociedad es injusta no nos permite fumar marihuana, no nos permite andar desnudos /.../"²⁴⁴ en un tono que implicaba una fuerte dosis de mofa.

Por lo sucedido, serán expulsados de Brasil, pero sin embargo, se acercaron hacia el Río de la Plata para exhibir su experiencia del Living Theatre.

La modernidad legal del país nunca se vio acompañada por la opinión general de su parte, y esta característica sigue vigente en la actualidad en temas relacionados con la regularización de la venta de cannabis o la consagración del matrimonio igualitario.

²⁴⁴ *Marcha*, 23/7/71.

La teoría de Ángel Kalenberg estriba en que la medianía uruguaya conduce al clasicismo, por lo cual “localmente se le ha puesto sordina a las corrientes estéticas extranjeras”.²⁴⁵

La permeabilidad aludida siempre demuestra visos de originalidad, porque a pesar de ese el provincianismo y el colonialismo cultural que caracterizó al Uruguay, donde aparentemente la influencia externa no parece trasuntar una buena digestión de sus principios, como sucede en todo el mundo, el país finalmente acaba apropiándose de elementos elegidos, procesados localmente, más que demostrando una trasposición directa.

Por la misma razón, podemos afirmar, que los autores locales, en todas las ramas del arte, generaron una síntesis original de lo recibido en los viajes, leído en las revistas, oído en tertulias y talleres y absorbido por la educación en el extranjero y crearon un panorama variado en el arte uruguayo.

Por otra parte la crítica parecía contradictoria a la hora de la valoración de lo local y lo internacional y sobre qué carriles y cómo debía procesarse la influencia extranjera.

Si se seguían las huellas de los consagrados en Europa, no se veía con malos ojos que algunos artistas cayesen casi en la literalidad, pero como hemos expresado anteriormente, había artistas mejor tolerados para experimentar e innovar que otros, a los que se les exigía originalidades desde diversos ángulos de la crítica.

En 1967 se decide que el premio del Instituto Di Tella de Buenos Aires se repartiese entre todos los artistas, con la determinación de que se levaran a cabo obras experimentales

Desde estas instituciones, es de donde parte el giro hacia la contemporaneidad artística, que entronca directamente con las expectativas desarrollistas del momento, y que es representada en el ámbito uruguayo por el Instituto General Electric. Son precisamente estos institutos que funcionan como mayores legitimadores de la experimentación artística. Incluso la propia firma General Electric en nuestro medio, General Eléctrica en España, gozaba del suficiente prestigio local como innovadora en electrodomésticos como para conseguir el respeto del público y la consideración de que por su seriedad, no iban a promocionar insensateces.

Para cierto tipo de audiencia, ansiosa por vislumbrar cambios en todos los ámbitos de la vida cultural, así como para determinada crítica liberal, esa permeabilidad revelaba la celebración de los nuevos caminos del arte. Para otros, sin embargo, en particular aquellos que ostentaban un concepto más limitado sobre el destino y la función del arte, denotaba una demostración de la decadencia de valores universales, o incluso para otros: el descaecimiento y ocaso de la burguesía.

No obstante, como ya se consignó anteriormente, resulta innegable que algunos sectores de la crítica fueron aprendiendo sosegadamente a valorar, más allá del escándalo, la apuesta innovadora que apelaba a lo polisensorial, como una ruptura con el concepto tradicional de creación y exposición de pintura o escultura.

La proximidad cultural con la otra orilla del Plata, y su histórica influencia sobre Montevideo, obligó a los críticos nacionales – aún los más conservadores - a

²⁴⁵KALENBERG, ÁNGEL, *Arte Uruguayo y Otros*, Galería Latina, Montevideo, 1990, p. 14.

plantearse una revisión de la ampliación del concepto de arte. La persona de Jorge Romero Brest, director del Instituto Di Tella, jugará un papel crucial como crítico respetado y referente, que había vivido en Montevideo en su exilio en la época de Perón, en calidad de operador plenamente integrado al medio artístico uruguayo y como afirma Ana Hib, no consideraba a Uruguay un país extranjero.

Éste crítico argentino creía en la abstracción como una forma de acceso a la universalidad, detalle que Ana Hib reconoce como clara influencia de Joaquín Torres García²⁴⁶. La pontificación del arte abstracto, por parte del crítico argentino, resultó de enorme proyección para todo el Río de la Plata.

Según Romero Brest: “El artista abstracto da su versión y como siempre trata de construir así la única realidad que importa y que ha importado en todos los tiempos: la del espíritu.”²⁴⁷ Aquí podemos ver más acabadamente la idea de Torres en el Universalismo Constructivo.

Incluso en la definición de lo americano, cuando se expresa en relación a la abstracción y las culturas prehispánicas en consonancia con las del maestro: “se trata de mostrar la superioridad de la verdadera cultura preincaica con respecto a las seudoculturas posteriores y de cómo ella, por su estructura, puede ser incorporada, por su universalidad, a la Gran Tradición Humana: ella por esto, debiera ser la piedra angular de la futura cultura del continente”.²⁴⁸ Construyendo una de las definiciones más claras de lo americano que se hallan formulado en la época. Completada por el siguiente comentario: “la solución al problema del artista americano está en volver la mirada hacia el mundo en que vive con la plena conciencia que encontrará en él los elementos de inspiración con los que ha de poderse elevar hacia la codiciada expresión universal”.²⁴⁹

Críticos locales lograron discernir, con el transcurso del tiempo, que la idea vertebral del arte residía en que la importancia de la obra radicara en la representación, y ésta bien podría implicar la desaparición del objeto físico. No es un detalle menor si tenemos en cuenta que en los propios centros difusores de las nuevas tendencias, críticos y teóricos experimentarán una decidida transformación hacia la apertura, a la vez que otros ofrecerán similar resistencia a la que se percibirá en Latinoamérica. La región no es un búnker cerrado a las influencias o la modernidad, la resistencia puede detectarse en todo el mundo occidental.

Aunque el Uruguay carecía de un mercado artístico importante, y hubiera podido inclinarse hacia expresiones más experimentales, menos conducentes a la rentabilidad económica, el país no resultó ser muy prolífico en obras de tipo happenings o performances, por lo ya indicado anteriormente: la resistencia a los cambios radicales.

Las manifestaciones en general gravitaban más sobre lo estrictamente artístico tradicional debido a estas características idiosincráticas, pero además porque en los propios centros emisores tampoco resultaron del agrado y fruición del gran público, sino experiencias transgresoras y contestatarias elitistas.

²⁴⁶ GIUNTA, ANDREA, MALOSETTI LAURA, *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2005

²⁴⁷ *Ibíd.* p.155, Cita de *Ver y Estimar* vol VIII , abril de 1952, p.155.

²⁴⁸ *Ibíd.*

²⁴⁹ *Ibíd.*, p.166.

El comienzo de los años setenta se encontrará marcado por el auge de los estudios de semiótica y el estructuralismo que impulsaron un arte imbricado con el lenguaje y la materialización de la idea, el cual dará origen al conceptualismo que obtuvo como su principal exponente a Luis Camnitzer, residente en Nueva York.

Ésta corriente va a comportar un arte más consciente del papel que juegan los medios sobre el espectador, y el viraje que éstos obligarán a dar a la estética tradicional.

La obra de Camnitzer que con frecuencia se hace llegar al espectador por correo, planteará otros caminos de difusión que trascienden la galería, el museo, o la calle. El Arte Correo, implica una intervención sobre la tarjeta postal a la que se le agregaba un dibujo u otro signo que luego era enviado a un destinatario; de tal suerte que actuara como los *cadáveres exquisitos* dadaístas, pero con mayor difusión dentro del medio artístico.

La obra se transmutará en un disparador de reflexiones en el espectador, que más que obtener respuestas o simple fruición, saldrá de la exhibición con innumerables preguntas sobre la experiencia estética, además de sobre la realidad y la concepción de que la propia idea del proyecto fuese considerada como arte.

Esta corriente conceptual profundizará aún más la brecha entre el arte intelectual y el arte popular, si consideramos el hecho de que el público debería actuar como decodificador de mensajes, que adquirirían a menudo cierto grado de hermetismo, al punto de ser casi imposibles de procesar sin una mirada avezada.

Los intentos de acercamiento con el público frecuentemente sufrían ciertos traspies casi infantiles. En Montevideo se concibió la peregrina propuesta de fundar un Museo de Arte Contemporáneo debajo de las tribunas del Estadio Centenario, para acercar esa actividad, tan alejada de los intereses populares, a un fenómeno que verdaderamente convocaba a las multitudes: el fútbol. Para nuestros ojos actuales, nos parece una medida ingenua, pero interesante como iniciativa de difusión, aunque como podía esperarse, no prosperó finalmente, porque el público objetivo no se hallaba preparado para equiparar una opción con otra y optar por visitar un museo antes de presenciar un partido de fútbol.

Camnitzer en su polémica obra "Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano", plantea que ciertos actos de la guerrilla tupamara, considerados estrictamente políticos, pero con visos espectaculares, como la fuga de la Cárcel de Punta Carretas, o el simulacro de funeral con un coche fúnebre sin muerto, pero lleno de armas para tomar la ciudad de Pando (Canelones) constituyeron de alguna forma episodios de corte estético, como actos dadaístas de la primera posguerra en Berlín o Colonia, que estetizaban la política, integrando activismo con cambios tendientes a influir también sobre el propio concepto tradicional del arte, imbricando una vez más arte y vida.

Esta interpretación fue ampliamente cuestionada en el medio intelectual uruguayo.²⁵⁰

²⁵⁰CAMNITZER, LUIS, *Arte Conceptualista Latinoamericano*, HUM, CCE MVD, CCE Buenos Aires - Montevideo, 2008.

En el Nº 2 de la revista *La Pupila*, Oscar Larroca recoge la opinión de Fernando Álvarez Cozzi, otro artista conceptual, de una generación posterior a Camnitzer, quien respecto a las ideas de su colega afirma: “cuando oigo que el copamiento de Pando o el conflicto de Tucumán, en Argentina, son parte de una estrategia conceptual del arte, me dan ganas de vomitar. El conceptualismo latinoamericano no es sólo lo que pregona Camnitzer, es sólo su opinión”.²⁵¹

Larroca cita una entrevista realizada por Judith Savloff en “Crítica de la Argentina” a Luis Camnitzer, en la que explica su viraje hacia lo conceptual: “por economía, eficiencia y riesgo. Fui expresionista. Hacía grabados para peor en madera y enormes. Me salía bien, pero era como tejer un pulóver. La artesanía se había apoderado de mí y generaba mi imagen. Quebré con eso en el 65. Tuve una crisis y me di cuenta de que describía una obra que no importa nombrar”. Camnitzer, prosigue Larroca, utiliza la imagen de una visita que realiza a una exposición minimalista en la que pensó en una obra que representase al Empire State doblado en U, “sería carísimo e incómodo”, mientras que sólo con la frase: El Empire State doblado en U, sería suficiente para que cualquiera que la leyese entendiera la intención del artista.

A la vez se vislumbraba un resurgimiento de la figuración en los setenta potenciado por la estética pop y la neo figuración baconiana y argentina, que en algunas oportunidades podía exhibir acentos surrealistas, como acontece en Damiani o Espínola Gómez, demostrando cierto alejamiento del experimentalismo sesentista, y apuntando mayormente a una revalorización del dibujo y la figuración.

La década de los setenta, en lo político, significará el triunfo de una política de dictaduras que abortaron cualquier proyecto de expresión política y cultural para todo el Cono Sur.

Se hallará signada por el exilio o el autoexilio del silencio, por parte de varios artistas que prefirieron no alejarse de su país.

Un buen número de ellos continuó trabajando dentro de las corrientes internacionales, y con muy escasas alusiones al clima enrarecido que se estaba experimentando en un país de silenciosa -pero férrea – eliminación del opositor y de su ideología para imponer un camino unívoco y autoritario.

El arte debió recorrer caminos de sutileza, eliminar la expresión de barricada o panfletaria. La coyuntura exigía que el artista – si pretendía reflejar el mundo que le rodeaba- se viese obligado a emplear los espacios de la entrelínea con el fin de criticar de forma sutil la falta de libertad y el quiebre institucional.

La participación de certámenes organizados por la dictadura, colocaba a muchos artistas en la encrucijada entre el colaboracionismo y la supervivencia. Un arte despolitizado los condujo a incursionar en la experimentación exclusivamente formal y recurrir con mucha sutileza a tibias alusiones a la falta de libertad creativa, pero siempre desde un ámbito estrictamente individual, habiéndose perdido ya las investigaciones colectivas, por la propia dinámica que le había impreso el eufemísticamente llamado Proceso Cívico – Militar a la vida social y cultural, limitando el derecho de expresión y asociación.

²⁵¹LARROCA, OSCAR, Revista *La Pupila*, Nº 2, Montevideo, febrero de 2008.

Apenas algunos espacios alternativos en ciertas galerías sirvieron para la exhibición de obras que no osaban sobrepasar los límites impuestos por la censura.

Como expresamos más arriba, significó por un lado: el imperio de la entrelínea, y por otro: la obsecuencia y la manipulación de los símbolos patrios para señalar las diferencias con los “antipatriotas” que se oponían a un mesiánico gobierno militar.

Hacia el comienzo de la década de los setenta eclosionará de forma muy rudimentaria el arte cibernético, mostrando un arte interdisciplinario, de colaboración entre científicos, psicólogos, sociólogos y artistas, a partir de una estética emparentada con las investigaciones tecnológicas recientes.

Constituirá un arte que nos llegará a través de Buenos Aires, pero inspirado en el movimiento norteamericano *Experiments in Art and Technology* de 1966, fundado por Robert Rauschenberg.

En 1969 se presentó en la Galería Bonino en Buenos Aires la exposición *Arte y cibernética* que arribará luego a Montevideo. Los ingenieros de sistemas junto a artistas producirán un arte por computadora y mezcla de multimedios que estimulará lo polisensorial, que como temática, ya se había instalado sobre el tapete.

Se abrirá asimismo la puerta a las investigaciones cinéticas que se desarrollarán en toda la década, así como a manifestaciones psicodélicas en el dibujo, al estilo de las realizadas por Víctor Mesa al iniciarse la década de 1970.

3.4.2 POLÉMICA ENTORNO A MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ

Una buena muestra de éste enfrentamiento la constituye el llamado a concurso para la construcción de un monumento a José Batlle y Ordóñez, considerado por la mayoría de historiadores como el artífice del Uruguay moderno, presidente de la República entre 1903-1907 y 1911-1915. Para el mismo se había llamado a concurso internacional en 1958 y recién en 1960 se fallaría sobre el proyecto triunfador.

El jurado se encontraba integrado por los siguientes miembros: arquitectos Mauricio Cravotto, Alfonso Aroztegui de Uruguay, Alberto Prebisch (tucumano y Secretario General de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina), el escultor José Belloni (Uruguay), un representante de la Unión Internacional de Arquitectos: su presidente Alfonso E. Reidy (brasileño), otro de la Asociación Internacional de Artes Plásticas: el escultor Pablo Mañé (uruguayo), el escultor argentino Líbero Badii, y el último un miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes: el escultor Edmundo Prati.²⁵²

En 1959 se determinaron tres equipos finalistas, uno español compuesto por el escultor Jorge Oteiza y el arquitecto Roberto Puig), otro italiano que se integraba por los arquitectos Mario Romano, Carlo Keller, Gianpaolo Bettoni y el escultor Cesare Poli, y un tercer equipo de origen argentino que lo formaban los arquitectos Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini y Fioravanti, y el escultor Carlos de la Cárcova. El tribunal se concedió nueve meses para emitir un fallo inapelable.

La propuesta del escultor vasco Jorge de Oteiza y el arquitecto madrileño Roberto Puig Álvarez consistía en erigir una obra de estilo constructivista ruso, la cual debería insertarse en el paisaje de las canteras del Parque Rodó montevideano.

En 1960 la obra del escultor vasco va a resultar rechazada por el jurado – que para no ahondar en disputas – declara desierto el llamado, sin anunciarlo oficialmente.

Se habían presentado 74 equipos de artistas de 27 países, entre los que figuraban Yugoslavia, Polonia, Japón y Tailandia.

El proyecto vanguardista de Oteiza no coincidía con la noción de monumento decimonónico que concebía la Comisión de Bellas Artes de la época, en particular la posición de dos de los escultores elegidos para integrar el jurado (Belloni y Prati) quienes concebían un monumento conmemorativo de una forma más convencional, mientras que los arquitectos escogidos, mostraban mayor apertura hacia la contemporaneidad.

El escultor vasco exigió a la comisión que entendía en el llamado que todos los proyectos presentados fuesen abiertos al público.

Por parte de algunos operadores del medio se le achacaba a Oteiza el pecado de la soberbia, del concursante que sólo podía admitir ser ganador, y por lo tanto, sentía que su proyecto era incomparablemente mejor que cualquier de los demás.

Oteiza ya había despertado encendidas polémicas en el País Vasco, en su friso de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, con sus formas vanguardistas al estilo de

²⁵²El Día, 18/3/59.

Henry Moore, en las que mostraba a los apóstoles en una excavación de la piedra en negativo.

La Iglesia había rechazado darle un final a la obra, aunque el artista se había erigido como el auténtico ganador de un concurso.

El proyecto de Monumento para Batlle y Ordóñez de de Oteiza, finalmente resultó el único proyecto que integraba bien al paisaje de las canteras del Parque Rodó y coincidía con la intervención que se había llevado a cabo en el entorno, con la erección del edificio de la Facultad de Ingeniería, obra del arquitecto Vilamajó, realizada en hormigón armado desnudo.

La propuesta de Oteiza se dividía en 3 partes el (1) edificio, (2) la viga en voladizo y la (3) la plataforma. El edificio que albergaba todas las funciones principales (biblioteca, sala de lectura, bar, salón de actos, zonas de estudio etc) se componía de una pequeña planta de acceso la cual soportaba el volumen restante con voladizo a ambos lados.

Ese edificio principal se componía de un volumen abstracto de hormigón blanco, carente de ventanas, que se iluminaría mediante luz cenital (tamizada con una celosía de aluminio, orientadas eléctricamente) y contaría con espacios de doble altura.

La plataforma se trataba de una losa de hormigón revestida de piedra caliza de 54x54 m que se elevaría a 1,3 metros del suelo, volada 3 metros en sus bordes.

El edificio principal y la plataforma, estarían unidos por una gran viga vaciada de hormigón y cemento blanco, que orientada hacia el mar, volaría 73 metros, enmarcando el paisaje costero.²⁵³

La memoria explicativa del proyecto detalla que constaría de un “Recinto cerrado, callado al exterior. Un altar elevado en la colina. Suspensión horizontal. Sin fuentes, frente al mar. Sin formas frente al espacio. Un gran silencio espacial, una construcción espiritual receptiva/.../ Esta función espiritual hemos entendido debía estar ligada íntimamente a la arquitectura y no por expresión que es concepto viejo de estatua o concepto impuro de arquitectura sino por silencio espacial que es concepto nuevo de estatua y concepto puro de arquitectura, y especialmente de arquitectura conmemorativa./.../ Todo monumento tiene una función espiritual, una función conmemorativa, una intemporal cualidad que permite la sensibilidad emocional y desde cualquier ángulo visual, vivirlo y habitarlo estéticamente.”²⁵⁴

El proyecto contenía un sesgo espiritualista, trascendental, que tal vez haya sido uno de los frenos que impidió su consecución, aunque sin duda el principal obstáculo lo ofrecía, como dijimos, su ruptura con el esquema tradicional de monumento, creando un espacio muy diferente a la que convencionalmente se entendía por un espacio de celebración de una personalidad ilustre.

Sin embargo ese espacio ofrecía recintos culturales, que comulgaban perfectamente con el espíritu de ilustración que concibió el homenajeado desde su gestión presidencial.

²⁵³ Blogspot *Hacedor de trampas*, recuperado el 29 de diciembre de 2013.

²⁵⁴ *Ibidem*, Memoria explicativa del proyecto

La nueva concepción de monumento que comportaba el proyecto Oteiza no convenció a un jurado conservador, que no se animó a cuestionar a un escultor de reconocimiento internacional, exiliado en América por la Guerra Civil, pero retornado a España luego del conflicto.

Oteiza, en la entrevista que le realiza el Semanario *Marcha* en Montevideo, remarca su postura rupturista elogiando todo lo que se relacionase con lo experimental. En una exhibición de perfecta comunión con la actualidad y la cultura contemporánea, menciona la “Improvisación Nº 1 de Boulez, sobre soneto de Mallarmé, de música concreta, el filme “Hiroshima Mon Amour” de Resnais, y comenta el atraso que se percibe en los salones nacionales del Uruguay, como prueba fehaciente de la manera en que se había visto perjudicado por el fallo.”²⁵⁵

No nos cabe duda que la actitud que asume Oteiza en Montevideo es la del hombre iluminado que se va a enfrentar a lo retardatario, no le franqueó precisamente las puertas, sino por el contrario, afianzó aún más la postura de los miembros del jurado.

Furioso con sus integrantes habla de lo retardatario de la propia obra de los miembros. Nombra *La Carreta* de Belloni, los “recalentamientos arqueológicos” de Prati y Mañé, y el palacio florentino de la municipalidad de Montevideo de Cravotto, como “pertenecientes a éste mundo absurdo y extemporáneo”²⁵⁶

Al único jurado que reconoce como válido es al escultor argentino Líbero Badii, porque cree firmemente que los cinco miembros uruguayos, se opusieron imperturbables contra las ideas estéticas que se encontraban detrás de su obra. Recuerda que el consejero de gobierno César Batlle Pacheco, desde su periódico *El Día*, había endosado en otras oportunidades opiniones contrarias al arte contemporáneo.

Amenaza con que los abogados del Colegio Español de Arquitectos estudian ya una reclamación oficial ante la Unión Internacional de Arquitectos por la injusticia, comentando: “no regresaré a mi país sin una acabada explicación por parte del Jurado Internacional”.

Las reflexiones del autor del proyecto resultan por demás interesantes en lo que se refiere al aspecto relacionado con que su arte intenta apuntar hacia la trascendencia de lo inmanente.

“El arte debe liberar al Hombre del “sentimiento trágico de la existencia” que es la conciencia de su ser mortal, el Tiempo vital que se acaba”, sostiene Oteiza.²⁵⁷

Y afirma que su propuesta “se debe reconocer una clara anticipación estética, teórica y prácticamente resuelta. Integración de escultura (en esta oportunidad, Monumento a la Libertad) y Arquitectura (una facultad de Estudios Políticos y Económicos). A la grandeza de un hombre que se anticipa en su tiempo. Nuestra estatua se funde con la arquitectura hasta desaparecer como expresión independiente”.

Para él su proyecto “cumple con los conceptos de integración de las artes. En un edificio - monumento hemos logrado planear una nueva integración de la estatua en la

²⁵⁵“Entrevista a Oteiza”, *Marcha*, 24/6/60.

²⁵⁶Ibíd.

²⁵⁷Ibíd.

arquitectura. Quisiera asimismo realizar una encuesta de carácter popular para calar el sentimiento de la mayoría de los problemas de la arquitectura y el arte". Agrega: "En "Espacio y tiempo en arquitectura" de Gideon se pregunta, sin acertar a responder, sobre el sentido de un nuevo tipo de monumentalidad frente a las soluciones tradicionales. En nuestro proyecto se contesta teórica y prácticamente que esta nueva monumentalidad, contraria a todas las anteriores, está dada por la creación de desocupaciones espaciales como construcción espiritual y receptiva. Poniendo en hora universal éste concepto de la naturaleza monumental y conmemorativa de la creación artística, estamos rindiendo el homenaje que corresponde a Batlle y Ordóñez, el estadista, que puso en hora universal en su momento a este país. Sería desmentir su personalidad y su obra hacerle un monumento sujeto a una estética reaccionaria."²⁵⁸

Se refiere insistentemente a su carácter de independiente, un vocablo que funcionaba como leit motiv de la época, aplicado al teatro, salones, cine, crítica. "¿independiente de qué? Se pregunta, aunque no acierta a responder definitivamente.

Sigue un poco las ideas de Benedetto Croce cuando expresa que "todo artista verdadero en su madurez profesional es un crítico verdadero".²⁵⁹

Considera anacrónicos los que votaron por el proyecto de Milán, que no le merece ninguna consideración ("Es una especie aguja de brújula horizontal de 60 metros en ascensión vertical, señalando al norte. Para él es un agregado gratuito y caprichoso que si se suprime el resto del monumento, ni se entera, y la gran plataforma permanecería indiferente en su tontez francesa del siglo XVIII. Una propuesta ya descalificada históricamente antes de 1900")²⁶⁰

Busca, en su discurso a través de la prensa, persuadir de todas las maneras posibles, de que su obra es la más conveniente para el concurso.

En la entrevista que le realiza Celina Rolleri López para el semanario *Marcha* la periodista ironiza respecto a que el "diálogo" con Oteiza más que una entrevista fue un monólogo del escultor. Rolleri valora enormemente la concepción de Oteiza sobre el arte y su inserción social, la búsqueda de una nueva contemporaneidad. Y el entrevistado expresa cabalmente ideas propias en esa ocasión (" aunque el medio no lo pida, el artista está obligado a experimentarlo todo, lo más pronto posible. Pero lo que más me importa es la adecuación de las artes plásticas con la arquitectura y la artesanía, comprendiendo que sólo a través de ellas la creación artística puede alcanzar su plena vigencia social. Los dos actividades claves de la época, son el urbanismo y el diseño industrial"²⁶¹

Le habla a la cronista del proyecto de monumento para Batlle y Ordóñez, como "una magnífica unidad de escultura y arquitectura. El vacío y la nada no son un punto de partida sino un punto de llegada. El error de los artistas concretos es el manejar las formas geométricas como formas ciegas, ignorando sus significados como forma y como espacio conformado". Y agrega a propósito de Niemeyer en Brasilia: "Volver las cosas del revés es una aventura apasionante pero no podemos hacerlo como nos

²⁵⁸ Ibídem

²⁵⁹ Ibídem.

²⁶⁰ Ibídem.

²⁶¹ ROLLERI LÓPEZ, CELINA, *Marcha*, 26/2/60.

venga en gana, sobre todo cuando se trata de arquitectura. El artista no debe olvidar que ya se ha acabado la época del contemplador, ahora es necesario crear para que el hombre habite en la obra de arte, no para que la espejee desde fuera"²⁶²

Para Oteiza el episodio ocurrido en Montevideo es un enfrentamiento entre el reaccionarismo estético y personalidades de la vanguardia.

A pesar de ciertas atendibles objeciones, debemos considerar que la composición del jurado no se trataba de una componenda política nacional. En realidad, dos miembros del jurado habían sido elegidos por la UNESCO, por ejemplo- Reidy, como presidente de la Asociación Internacional de Arquitectos, propuesto por la Argentina. No se alcanzaron los seis votos en siete que exigía la adjudicación del primer premio, lo cual dejaba al resultado virtualmente desierto. Oteiza trabajó junto al arquitecto Roberto Puig en el equipo. Cuando Oteiza tuvo la ocasión de ver las maquetas de los otros dos proyectos finalistas: el italiano y el argentino, declaró que el triunfo del proyecto español era rotundo, y exigió una revisión del fallo.

En sus diatribas proponía una institucionalidad paralela del arte moderno, una reforma en las escuelas de Bellas Artes, la creación de escuelas de arte contemporáneo, un nuevo salón de arte contemporáneo y una nueva Comisión de Bellas Artes para ese mismo arte.

Para Oteiza el arte uruguayo no se había adecuado a su época. No existía una sólida organización, ni instituciones que rigiesen la actividad. El artista local para él no buscaba soluciones ni luchaba para mejorar la débil situación. Predominaba el individualismo y faltaba especialmente el sentido experimental que exigía la conducta investigadora. Agregaba en la entrevista de Rolleri: "En España, por ejemplo, vamos a crear doce laboratorios o talleres de investigación que abarcarán todas las artes. El artista aquí (en Uruguay), no resuelve el problema experimental, que todavía debe ser planteado. Hay que montar una escuela de investigación, que cuesta mucho menos dinero que una de Bellas Artes ".²⁶³

La Comisión Nacional Pro Monumento, reconoció la importancia de una obra del género para la educación política del pueblo, pero mantuvo una posición ambivalente, que se tradujo en no declarar desierto el premio, ni rechazar las propuestas, tal vez porque se exigía la fundamentación de los votos y no deseaba comprometerse con un dictamen.

En verdad, no debían haber mostrado tanto prurito, en la medida que el jurado había sido validado por la UNESCO, abierto a artistas de todo el mundo, y se hallaba perfectamente legitimado para expedirse.

Recién habrá que esperar a 1960 para que finalmente se declare desierto el primer premio, luego de que el segundo se le otorgara a un grupo italiano y el tercero recién a Oteiza.

Oteiza es quien logra más exposición mediática en la medida que logra escandalizar con las declaraciones vertidas, defendiendo su obra frente a las consideraciones del jurado.

²⁶²Ibídem.

²⁶³Ibídem.

Si tenemos en cuenta la pluralidad de obras presentadas, no podemos presuponer que necesariamente haya sido mejor la de Oteiza, sino que es la que logra más repercusión por la recusación pública que llevó adelante el artista.

Varios artículos de prensa recogieron sus ideas, no sólo sobre el concurso en sí, sino sobre el arte en general, lo cual nos ayuda a entender mejor su propuesta que la de los otros concursantes, que superaban el número de setenta.

María Luisa Torrens del diario *El País* le realizó una entrevista en la cual el autor explica sus ideas sobre los acontecimientos y abunda sobre el quehacer artístico.

En lo que respecta a la abstracción Oteiza se refiere a ella en los siguientes términos: “los Concretos, informalistas o formalistas, ambas tendencias son la manifestación de nuevo figurativismo. Los abstractos continúan ligados a la naturaleza, pero en lugar de presentar una botella, toman como elemento de referencia una mancha de humedad, con lo que amplían el campo visible de la naturaleza. Los concretos también son descriptivos, también cuentan cosas, aunque desde el terreno específico de las ciencias. La verdadera oposición se da entre arte expresivo (toda la plástica actual) y un arte receptivo, hacia el que yo tiendo. Es necesario trabajar menos y pensar más. Se vive demasiado para las exposiciones. La falta de cultura y la ignorancia en la que viven sumidos la casi totalidad de los plásticos del momento es el problema”.

Es aquí precisamente donde se sitúa en un lugar de genio incomprendido por la contemporaneidad; una postura muy común entre quienes se consideraban artistas perdidosos de un concurso.

Propone una “escultura como anti- espectáculo”. Oteiza se encuentra en las antípodas de Mathieu, en la que el artista producía para un público que lo veía en el momento en que pintaba.

El artista de vasco reclama que se acabe con el exhibicionismo. “La era del hombre como espectador frente a la obra de arte ha finalizado. Una civilización técnica, ha propiciado el espectáculo, el cine, la televisión, las revistas ilustradas. El arte concreto y abstracto refuerza el ámbito formal y representativo y contribuye a acrecentar los estímulos concentrándolos en construcciones y montajes. La resultante es la atrofia creciente de la sensibilidad visual de la capacidad de percepción estética. Los occidentales de tradición católica sentimos como un exceso de austeridad calvinista, ese propósito de crear vacíos habitables. Se hace innecesaria la obra de arte”.

Su concepción del espacio despojada, se concentra en la ajenidad a nuestra tradición, y el espacio ocupado por detalles más esquemáticos que abstractos, discretos, los presentaba como una respuesta personal a la modernidad, que se enfrentaba al minimalismo incipiente desde los inicios de los años sesenta.

Los principios estéticos de su obra “Mueble metafísico número 1”, dominan en el proyecto presentado en el Uruguay.

El debate hacia lo concreto se hallaba en pleno auge, las posturas de la geometría se harán moneda corriente en la región, cosechando grandes éxitos en Brasil y Argentina, que apostaban a un desarrollismo pletórico de ciencia y tecnología. En Uruguay también conseguirán adeptos, desde el arte Madí, en el cual se participaba activamente, y acabará fungiendo como crisol del concretismo.

La propia María Luisa Torrens lo expresaba claramente desde el diario *El País*: “Las búsquedas de los escultores basadas en los descubrimientos de la química, de la física estaban orientadas a crear estructuras espaciales abiertas que se fundían con el espacio exterior”.²⁶⁴

Debemos recordar que la presentación exitosa de Oteiza en la IV Bienal de San Pablo de 1957 lo condujo a la obtención del Premio Extraordinario por una composición titulada “Propósito Experimental”, éste hecho le confirma al autor su relevancia como creador y lo autoriza a pensar que necesariamente debe ser el triunfador del certamen uruguayo.

La costumbre de realizar llamados internacionales para la erección de monumentos públicos ya había producido otra polémica en torno a un monumento, pero era de carácter corporativista en 1955.

Se había formado una comisión que entendiera en un llamado a concurso para alzar un monumento al Gral. Fructuoso Rivera, primer presidente constitucional del Uruguay, y fundador del partido Colorado, el colectivo que gobernó el Uruguay durante casi toda su historia constitucional e incluso en períodos dictatoriales.

Un grupo de lo más granado de la escultura uruguaya se reunió en el Ateneo montevideano para solicitar al Escribano Héctor Gerona, presidente de la Comisión, que se aviniese a realizar un llamado cerrado, en el que solamente se encontrasen habilitados para participar los escultores uruguayos o extranjeros con más de cinco años de residencia en el país, así como incluir una cláusula que estableciese que los escultores participantes quedarían habilitados para votar las dos terceras partes de los miembros del jurado.

Firman la carta: José Luis Zorrilla de San Martín, Edmundo Prati, Bernabé Michelena, José Belloni, Germán Cabrera, Federico Moller de Berg, Juan Moncalvi, Armando González, Ramón Bauzá, Alberto Savio, Alberto Maurino Gain, Vicente Balocchi, Francisco Fernández Pacheco, N. Gutiérrez, Oscar Podestá, Luis Giamarchi, Alfredo Alogüe, Julio Alonso, Pérez de León, Gervasio Furest, Ramos Paz, Juan Martín Homero Bais, Aurora Togores, Nemesio Suárez, Luis Viera, Guillermo Bopptero y Eduardo Torrens.

La prensa incluso se ceba con algunos, afirmando que se sabe que son de tendencia comunista, y que les resulta una contradicción que traicionen el internacionalismo por el nacionalismo, se los acusa de prácticas chauvinistas, al solicitar un llamado cerrado para uruguayos o residentes.

El diario *El País*, sin embargo, opinaba que la petición de los escultores uruguayos era de recibo, en la medida que los artistas uruguayos tenían escasas oportunidades para exponer sus proyectos y llevar a cabo esculturas conmemorativas en su país. Agregaba el periódico que esos escultores eran precisamente quienes ostentaban el mejor conocimiento sobre la dimensión histórica del Gral. Rivera, para plasmarlos en el bronce.

El diario *El Día* del 18 Noviembre de 1955 titula el artículo como “Reivindicación Comunista”, aunque en realidad quienes firmaban la carta, en su mayoría, estaban en las antípodas, no sólo del comunismo, sino de las ideas izquierdistas. “Escultores

²⁶⁴TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 27/2/60.

comunistas han hecho pública esta aspiración”, menciona el rotativo de filiación Colorada. “No nos excedíamos cuando sostuvimos que se estaba en presencia de un intento de favorecer la producción de los escultores comunistas del país, por medio de una especie de proteccionismo aduanero, aplicado al arte”

El Día acusa directamente a Michelena de ser un escultor comunista, a quien se le había encargado un monumento a O’Higgins, por el cual había recibido dinero sin haber concluido la obra.

Michelena ejerció el derecho de respuesta en el mismo periódico, defendiendo su posición y afirmando que su proyecto para Chile estaba listo, sólo esperando que se decidiese pasar el molde de yeso al material que se desease.

La intencionalidad exclusivamente política de la crítica quedaba en evidencia cuando el matutino puso en duda sobre qué pensarían esos escultores si se presentase un artista soviético al concurso, y los sindicaba a los escultores firmantes de la petición como “capataces locales de la URSS”.

Al parecer el movimiento acusatorio del “peligro” que entrañaba que escultores con tendencia moderna, afiliados al Partido Comunista, como Michelena pudiesen ganar el concurso, partía de Edmundo Prati, de filiación colorada, quien consideraba injusto, que un opositor al gobierno tuviese chance de competir con un oficialista como él.²⁶⁵

Resultaba difícil de fundamentar la tesis de la escasa oportunidad que gozaban los autores uruguayos, debido a que muchos de ellos habían ganado concursos para realizar monumentos en el extranjero.

En la prensa se reprobaba esa actitud de defensa de un monumento al Gral Rivera “de y para los uruguayos”. El diario *El Día*, precisamente ejemplificó con el escultor que encabezaba la carta: José Luis Zorrilla de San Martín, quien precisamente había llevado a cabo una escultura del Gral. Roca en Buenos Aires, e indudablemente uno de los cuales debía haberse sentido más ofendido con el calificativo de comunista, considerando que pertenecía al Partido Nacional o Blanco, y era un ferviente católico.

La Comisión acabó ignorando la petición y los escultores declararon el boicot al concurso.

La prensa opinó en general en contra de la carta del Ateneo, solicitando incluso que se suspendiesen las becas de artistas al exterior, como castigo.

Los firmantes alegaron que también en el reciente llamado a proyectos para construir una nueva sede del Banco Hipotecario, se había exigido a los arquitectos intervinientes, que presentasen el título habilitante de la Universidad de la República, excluyendo a los extranjeros no residentes.

El episodio se desarrolló ciertamente en una coyuntura que se hallaba dominada por el enfrentamiento de tendencias. No es exclusivo de la esfera escultórica, sino que se produjo también en lo pictórico, continuando aún en los sesenta la batalla entre abstracción figuración que provenía de la década anterior.

En 1957, luego de la renuncia a la comisión pro Monumento al Gral Rivera del escultor Federico Moller de Berg, se conforma con la presidencia de Héctor Gerona, y

²⁶⁵ Agradezco éste dato a Mario Sagradini.

los siguientes miembros: arquitectos Alfredo Campos, R. Lerena Acevedo, H. Terra Arocena, Raúl Cohe Píriz, Fernando García Esteban, José Claudio Williman, Gral. José Luciano Martínez, Contraalmirante Carlos Carbajal, Fernán Silva Valdés y R. Reyes Thévenet, los escultores J. Belloni y Luis Barriola.

Frente a los incidentes acaecidos el 27 de febrero de 1957, la Comisión Pro Monumento designada, declara desierto el primer premio para el concurso, y establece como segundo premio a la propuesta presentada por los italianos Francesco Nagni y Apollonj Ghetti (arquitecto) desde Roma, por doce votos en trece, con una dotación de \$ 5000. Argumentan asimismo, las razones por las cuales descartan los demás proyectos y se les asigna como estímulo y recompensa \$ 500 a cada uno.

Con posterioridad se exhibieron los diez proyectos presentados en el local de la Comisión Nacional de Bellas Artes²⁶⁶.

Las razones invocadas para otorgarle el segundo premio son por demás débiles, entre ellas, la distancia de los autores respecto a la figura del prócer, la carencia de doble faz de los relieves presentados, y defectos en algunos de los símbolos de los departamentos del Uruguay, todos subsanables a través de pequeñas modificaciones.

La Comisión decidió entonces llamar a otro concurso internacional para zanjar el dilatado plan de erigir un monumento al Gral. Fructuoso Rivera en la capital.

Finalmente no se construirá en su momento, sino que recién se concretará a cabo en 1974, en período dictatorial, el proyecto propuesto por los argentinos José Fioravanti y el arquitecto Carlos de la Cárcova, emplazado en Montevideo en Bulevar Artigas, frente a la actual Terminal de Autobuses de Tres Cruces.

²⁶⁶Diario *El Día*, 9/3/1957.

3.4.3 POLÉMICA SOBRE ALBERTO BURRI: LAS ARPILLERAS Y LA “HIGIENE” NACIONAL DEL ARTE

“El que en un arte ha llegado a maestro puede prescindir de las reglas”

Arturo Graf.

Con el devenir del tiempo, y situados ya en la década de 1960, podemos apreciar cierta brecha abierta a favor de las nuevas corrientes, así como episodios en los cuales se ponía a prueba el enfrentamiento con la contemporaneidad.

A finales de 1960 se presentó en la Biblioteca Nacional - a instancias de la Fundación Di Tella de Buenos Aires, y auspiciada por el propio Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay - la exposición de Alberto Burri, artista que acababa de ser galardonado en la última Bienal de Venecia.

Como reacción obtusa, y hasta como fenómeno risible, valdría el ejemplo de un Consejero Nacional de Gobierno, del régimen colegiado del Uruguay, perteneciente al Partido Colorado: César Batlle Pacheco, quien había pedido retirar las arpilleras de Burri, por constituir “una subversión tremenda. La exposición consiste en obras como éstas: Un cierre moderno, de esos que usan las mujeres, y eso es “Mujer”, una arpillera sucia; y eso un pintor, representando una arpillera, porque dicen que esa es la auténtica y la otra es una pintura. Me parece absurdo que el poder público se haga representar (referido a la visita del ministro a la exposición) y que no les diga a estos pretendidos artistas que no lo son, que estos delirantes o locos, no son prestigiados por el Estado. El hombre de pueblo que asiste ahí y se encuentra que el señor Ministro ha pronunciado un discurso – bastante hábilmente- según dijeron, para no decir nada- no sabe qué pensar. No tenemos derecho a dañar la cultura/.../ Aunque más no sea en nombre de la higiene no permitimos que se cuelguen esas arpilleras en un lugar donde se reúne gente/.../. La pobre gente –un hombre sin preparación- llega, encuentra al Estado representado, a todas las autoridades, a los señores de la cultura, y ve que todos se están tomando en serio esto; ¿qué puede pensar? Y que todavía se diga que se ha llegado a un momento en que todo lo que se ha hecho es inútil. ¿Se puede sostener que cuatro o cinco mil años de civilización, de amontonamiento de conocimientos hay que borrarlos, que hay que quemar los cuadros del Louvre, del Museo de Madrid, que hay que concluir con los de Murillo – se puede sostener todo eso, y podemos nosotros actuar prestando el prestigio de un Gobierno a esas cosas?”²⁶⁷.

La postura tradicionalista del consejero Batlle Pacheco, condujo a que el propio Ministro Eduardo Pons Etcheverry, se disculpase por los comentarios adversos vertidos por el dirigente colorado a propósito de la exposición de Alberto Burri en Montevideo. Aunque quizás en una demostración de excesiva sinceridad y poco tacto, el Ministro declaró que entendía la pintura de Velázquez o la de Goya, pero no comprendía lo que tenía a la vista.

²⁶⁷ *La Mañana*, 16/12/1960.

A pesar del desaguisado, intentó igualmente contemporizar con las nuevas tendencias, aclarando que “la función primordial del Ministerio es mantenerse equidistante de toda tendencia estética, escuela o grupo de artistas/.../El Estado no debe definir una verdad artística. La historia señala que cualquier manifestación en el orden religioso, social cultural o artístico, ha encontrado inicialmente la resistencia y el escepticismo de gran parte de los juicios contemporáneos. Es después, el tiempo, el encargado de señalar cuales han sido los falsos profetas y cuales han sido los valores auténticos. Debe recordarse el estreno de una de la primeras óperas de Debussy, resistida y criticada en aquel entonces por gran parte de la opinión, que demostró después, más allá de aquella crítica, su valor permanente. El Ministerio de Instrucción Pública debe abrir las posibilidades de expresión a las corrientes artísticas, sin adelantarse a dictar opinión de antemano”.²⁶⁸

Con estas palabras más diplomáticas, asume una postura de Estado, que sobrepasa el gusto personal de un Secretario de Estado o un Consejero de Gobierno, evitando un posible altercado que dañase las estrechas relaciones culturales que mantenía el Uruguay con Italia.

No podemos tampoco dejar de considerar que algún asesor debía de haber informado al ministro que Alberto Burri no era un artista improvisado, sino una figura emblemática del informalismo italiano, quien había dedicado su discurso a plasmar sentidas vivencias experimentadas durante la Segunda Guerra Mundial, exponiéndolas en sus composiciones matéricas.

El artista, médico de profesión, había caído prisionero en un campo de concentración en Texas, y desde allí encontró un personalísimo medio expresivo en los materiales pobres como la arpillera, que aludía a los vendajes de los heridos en la guerra. Ese material se verá “agredido” por el artista a través de quemaduras, practicándole agujeros, o aplicándole pintura roja a las incisiones, simulando sangre en heridas expuestas.

Esa reflexión tan característica del existencialismo antibelicista, va a sufrir una lamentable incompreensión e incorrecta interpretación en Montevideo. Algunos sectores conservadores de la oficialidad uruguaya percibieron la muestra como el más infame de los mamarrachos del arte contemporáneo.

Un mensaje sencillo, impactante, pero que sin embargo, no parece haber recibido el menor respeto por parte de la crítica conservadora de Vernazza, la cual le exige al artista “genio y no ingenio, dentro de las más acérrimas tradiciones del arte, al estilo de Cellini”.

Le achaca no ser “un pintor en la verdadera acepción de la palabra”, como si Burri tuviese que cumplir con tal condición impuesta por el crítico para ser legitimado, cuando en realidad ya había sido reconocido por la crítica internacional europea y norteamericana. Continúa sus embates descalificadores respecto a su “negación absoluta del sentido de la pintura, requerido por una reacción dramática, pero nihilista, de esquemas sin validez, limitados al desahogo de un conflicto personal: el de las experiencias propias”²⁶⁹. Malinterpretando ésta característica como excluyente, o como

²⁶⁸ *El Plata*, 31.8.1960.

²⁶⁹VERNAZZA, J.E., *La Mañana*, 16/12/60, Ver Anexos (27)

si no se hubiera creado nunca en la historia del arte desde una postura vital y personal.

Sus argumentos referidos al dramatismo se basan en principios poco sostenibles, como su alejamiento de lo esencialmente pictórico, o lo más grave, le niega validez al dramatismo de la experiencia personal volcada a una obra. Califica la decisión de su premiación por parte del jurado de Venecia como excentricidad. Y sin ambages coloca su estética dentro de los estantes de las “novelerías” o yerra en calificar el hecho de que el autor demuestra “desprecio por todo lo supuestamente humano”, cuando la obra de Burri se refiere exactamente a lo contrario.²⁷⁰

La poética de Burri no fue vista inteligentemente ni apreciada por las autoridades de la cultura, que se limitaron a la literalidad de las arpilleras, como en Buenos Aires la crítica conservadora se atuvo a la literalidad de los colchones colgados por Marta Minujín.

La crítica uruguaya más proclive a la validación de los nuevos derroteros del arte en las huellas del informalismo, demuestra otra comprensión más acertada respecto al artista italiano.

En la opinión de Celina Rolleri de *Marcha*, Burri es un artista que se conecta con las tensiones del existencialismo de forma satisfactoria y honesta a la vez que con las fibras emocionales del romanticismo.

La honestidad no era una característica que en particular fuese reconocida por Vernazza en su crítica.

Rolleri señala los procedimientos técnicos de zurcidos, pegados y costuras de esas arpilleras, en el mismo sentido metafórico que pretende el artista, sin dejarse guiar por ataduras a los prejuicios.²⁷¹

Una exposición del estilo de la de Burri - que rompe moldes respecto a lo que podía entenderse desde lo convencional - demuestra lo poco avezadas que se encontraban las autoridades de la cultura para enfrentar una manifestación contemporánea sin pronunciar dictámenes extemporáneos.

El ministro interino toma de ésta forma una posición atemperada y apunta hacia la tolerancia a manifestaciones que en ese momento no podían ser comprendidas y a pesar de admitir que su concepción sobre el arte coincidiera con las de Batlle Pacheco, sorteó satisfactoriamente la comprometida situación de recibir a un artista consagrado que no coincidía con las nociones de arte que podían barajarse en los círculos del poder institucional.

Pons Etcheverry declaró a la prensa que la función primordial del Poder Ejecutivo consistía en mantenerse equidistante de toda tendencia estética, escuela o grupo de artistas, por lo tanto su posición queda medianamente a salvo del ataque destemplado de Batlle Pacheco, y para no discrepar de manera tajante con el Consejero colorado, aclara que lo exhibido dista de ser de su agrado.²⁷²

²⁷⁰Ibídem, Ver Anexos (27)

²⁷¹ROLLERI LÓPEZ, CELINA, *Marcha*, 16/12/60, Ver Anexos (28)

²⁷²Declaraciones del Ministro interino de Instrucción Pública Pons Etcheverry: “No quiero hacer polémica sobre un tema como éste, tan polémico en sí, simplemente quiero justificar la actitud del Ministerio.

Desde el semanario *Marcha* la crítica Celina Rolleri comenta el episodio trascendido respecto al incidente Burri como “La sombra del autoritarismo con que se estaba amenazando al arte /.../ En todo caso, ojalá que no nos toque vivir a nosotros esos tiempos en los que las creencias son modificadas según los intereses del poder político y donde cada expresión independiente provoca un miedo supersticioso y una persecución.”²⁷³

Las palabras de Rolleri resultarán proféticas respecto a lo que ocurrirá en los años setenta, con la represión que culminará en la dictadura militar de 1973.

Considerando el panorama descrito, no es difícil, por tanto, imaginar las noticias que se propagaron en aquel Montevideo a raíz de la polémica iniciada en Italia en 1971, por la decisión de Palma Buccarelli, directora del Museo de Arte Moderno de Roma, de adquirir una de las famosas latas de Piero Manzoni, tituladas *Merda d'artista* (1960), para enriquecer el acervo de la institución.

Las diatribas de Eduardo Vernazza eran más que esperables, si tenemos en cuenta su concepción respecto al arte moderno, el cronista nos relataba el episodio de la protesta de un parlamentario italiano: Guido Bernardi, quien había planteado sobre el suceso de la compra de una de las latas que contenían 30 gramos del excremento del artista: “¿tiene el Estado derecho a gastar dinero público para exhibir como obra de arte una colección de latas que contiene una “obra artística “que cualquier humano puede crear?” Y continuaba su cuestionamiento con la insólita pregunta de qué garantías tenía el público acerca de la autenticidad de la obra del artista?”²⁷⁴

Alegaba el periodista uruguayo que este hecho planteaba una seria controversia sobre “estas manifestaciones que en todos los países del mundo, están azotando la verdadera función del arte. Y que si en objetos bien ordenados por artistas competentes tienen su valor dentro de características de especial vigencia en el mundo del arte nuevo (fuera de la pintura y escultura en el sentido clásico de la palabra) no puedan ser aceptadas oficialmente cuando rebasan los lineamientos que de tal se precie. Y aún más cabe esa rigurosa apreciación, si tenemos en cuenta, según sugiere esta noticia, que las obras se caracterizaban por su negación total en materia de arte, dentro mismo de las exigencias más avanzadas/.../.”²⁷⁵

Vernazza no parece advertir que las propuestas provocadoras no ofrecían ya tanta novedad, y que en todo caso, su procedencia se originó en la primera vanguardia de principios del siglo XX. En su segunda mitad, el efecto escandalizador experimentó un impacto bastante menor sobre el campo institucional del arte.

Confieso que muchas manifestaciones del arte moderno, no llega a resultar de mi agrado. Debo decir también que comparto, en gran parte, las manifestaciones del señor consejero César Batlle Pacheco. Sobre los valores que pueda encerrar o no, no me pronuncio. Incluso mi presencia en la tribuna como lo dijo el señor Consejero, fue muy equilibrada, para no comprometer/.../ Pero Burri significa- con razón o sin ella- será por el mundo desconcertado- una gran conmoción de crítica en Italia. En un movimiento – serio o no- que ha significado una de las polémicas más grandes y de más volumen en Italia. Este pintor Burri, o su muestra de pintura, viene prestigiado por la Fundación Di Tella, dedicada a incentivar los movimientos culturales”, *La Mañana*, 16/12/1960.

²⁷³ROLLERI LÓPEZ, CELINA. “Los políticos y el arte”, *Marcha*, 13/11/61, Nº 1042, página 22.

²⁷⁴VERNAZZA; J.E., *El Día*, 4.3.71.

²⁷⁵Ibidem.

El entuerto permitió igualmente solventar una plataforma de discusión sobre los derroteros del arte moderno.

Si de parte de Eduardo Vernazza, un crítico conservador, no nos pueden extrañar las invectivas, en el caso de María Luisa Torrens, una crítica consustanciada con el arte contemporáneo, nos ilustra de mejor manera la posición que asumían los más liberales cuando se traspasaban determinados límites. El hecho de haber adquirido una obra conceptual de tipo escatológico, que ya formaba parte de la historia del arte italiano, y mundial causó extrema incomodidad en el mundo artístico, porque sobre todo se trataba de un prestigioso museo, y de allí la oportuna opinión de Buccarelli: “inveterada incultura la del mundo oficial”.²⁷⁶

Torrens justifica la furia del diputado y agrega: “para los que se preguntan si eso es una obra de arte, contestamos que no de acuerdo a la idea tradicional que era esencialmente la elaboración de una cosmovisión”. Como si la obra de Manzoni, careciera de significado.

Entre los diversos episodios que podrían calificarse como enfrentamientos entre la modernidad y la tradición, en el Departamento de Tacuarembó - al Noreste del país - se produce un atropello al arte moderno, a partir de la estética de una obra existente en el ornato público.

La escultora Yolanda Lena de Maio, discípula del escultor madrileño Eduardo Díaz Yepes, llevó a cabo una obra de bronce homenajeando a la maternidad. Explicaba la artista que había procurado agrandar desproporcionadamente la figura de la madre respecto al niño, en un afán metafórico de simbolizar la importancia del ser que le había dado la vida.

Las formas delicuescentes, que no guardaban la debida proporcionalidad que exigiría la Academia, si bien eran propias de la renovación escultórica propiciada por Rodin a finales del siglo XIX, no convencieron al Intendente Municipal de Tacuarembó²⁷⁷, Pedro Chiesa, que a tres años de su localización, decidió retirarlo del espacio público para “archivarlo” en los depósitos municipales, hasta que se le asignase un nuevo destino. Según algunos trascendidos se barajaba incluso la posibilidad de fundir la escultura para aprovechar su material²⁷⁸

El argumento esgrimido por el jerarca fue que no representaba cabalmente a la idea de maternidad que podía haber concebido su cultura artística. Imaginamos que la madre en bronce que podía comprender el intendente, debería haber sido representada dentro de una tradición escultórica más academicista, que demostrase un mayor virtuosismo escultórico según cánones estéticos más próximos a Belloni o a Prati.²⁷⁹

Extrañó el exabrupto del Sr. Chiesa, debido a que la escultura ya llevaba más de tres años en el espacio público tacuaremoense, lo cual agrava la tardía invectiva contra el arte moderno.

²⁷⁶TORRENS, MARÍA LUISA, “Sorpresas del Arte Masivo”, *El País*, 31/3/71.

²⁷⁷Éste cargo equivaldría a gobernador de una provincia.

²⁷⁸“Demandarían al Intendente de Tacuarembó”, *El Día*. Montevideo. 30/3/71. El bronce había sido aportado por el pueblo de Tacuarembó y la fundición se llevó a cabo en el taller de Fernández, Km. 12 del Cno. Maldonado, el mismo que utilizó José Belloni para su obra ‘El Entrevero’.

²⁷⁹Ibídem.

Consultada la autora sobre el hecho se le preguntó “¿Es tan moderna o rara la estatua? /.../” a la cual respondió: “ No se trata de una abstracción total. /.../ “Mi trabajo hasta sería antiguo”.²⁸⁰

La escultura había sido previamente exhibida en la Feria Nacional de Libros y Grabados, recogiendo críticas muy positivas en la capital del Uruguay.

Las expresiones del intendente en cuanto a que iba a “sustituir el monumento por una representación más auténtica” de la maternidad/.../” explicando que había adoptado la medida “recabando opiniones locales”. /.../”²⁸¹ se convertía en otra prueba más de las resistencias a adoptar, no ya las últimas tendencias, sino una modernidad que databa de más de medio siglo. Sin duda, cabe considerar que los sitios más provincianos, suelen demostrar mayores reparos a la hora de aceptar novedades, y Tacuarembó era una capital departamental que contaba apenas con unos treinta mil habitantes.

Anteriormente se había producido otra polémica, en 1956 que hemos mencionado anteriormente, referida al mismo tema, la maternidad, esa vez realizada en la línea estética de Henry Moore y sus figuras reclinadas, que despertó críticas en el medio artístico de la ciudad de Mercedes, capital del Departamento de Soriano.

Son embestidas conservadoras hasta lo cerril, que se compadecerán con alguna crítica que si bien no rechazaba el arte contemporáneo, en ocasiones, denota su apego a la tradición, como sucedió en el caso del Premio Blanes de 1963.

Carlos Herrera Mac Lean, quien justificara su voto por la figuración debido a lo que él llamaba “el cansancio por el arte abstracto”.²⁸² El periodista y arquitecto declara sobre su opción: “Admito que esos Salones particulares tomen por ese camino de la novedad y el snobismo, queriendo estar al día. Y sólo alienten los más osados movimientos de vanguardia. Pero los Salones Oficiales, y éste del Premio Blanes, costeados por el Estado, deben acatar otra conducta artística, que sin cerrarle las puertas a la vanguardia, menos aún puedan vedar el acceso a las tendencias que entroncan con la tradición /.../ el arte figurativa aún goza de gran predicamento en Europa, y sobre todo en París, que es el centro radial de todas las experiencias artísticas. /.../ ya se hace patente a través de mucha crítica europea, el cansancio que provoca el arte abstracto, el cual ha llegado a un callejón sin salida, en la repetición de fórmulas a la moda, de efímera permanencia. /.../ este jurado puede y debe procurar una elección ecuánime poniendo en el mismo plano de consideración al arte abstracto y al arte figurativo /.../ Continúa su discurso con anécdotas del supuesto rechazo del arte abstracto por parte de lo más selecto de la crítica parisiense.”²⁸³

²⁸⁰“Tacuarembó polemiza y ... “La Madre” en el corralón espera”, *La Mañana*, 30/3/71.

²⁸¹Ibidem.

²⁸²*Marcha*, 19 / 4/ 63

²⁸³Ibidem. “en el viaje que realicé en el año 1960 a París, con motivo de la Exposición Figari, me entrevisté con varios críticos de renombre. Menciono a Georges Pillement, a Jean Cassou, a Georges Besson de “Lettres Françaises”, a Marcel Zahar, que escribe en “Le peintre”, a Robert Rey, autor de muchos libros, a Raymond Cogniat, crítico de “Le Figaro”. Todos denunciaban el mismo desaliento y cansancio frente al arte abstracto. Cogniat, con gesto enérgico me dijo: “Il est arrivé jusqu’au néant”. Eran unánimes en sostener que debajo del movimiento había una extensa y poderosa organización mercantil, una especie de bolsa de valores artísticos, en donde se levantaban y caían las cotizaciones de los cuadros”

Y cita al número 871 del semanario parisino "Arts" en el cual se consigna que "Toda Nueva York se ha sobresaltado. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, templo del arte abstracto, abre por primera vez, después de 15 años sus puertas a la pintura figurativa." Y se pregunta "¿Es la prueba de un rechazo de tendencias o el síntoma de una crisis abierta?"²⁸⁴

Comenta con enorme placer que en Nueva York, algunos coleccionistas están deshaciéndose de las obras abstractas que atesoraban en sus acervos²⁸⁵. Y agrega: " /.../ En París el jurado del Premio Bourdelle, no ha podido escoger entre una obra figurativa y una obra abstracta y ha coronado a las dos".²⁸⁶

Según el crítico un diario de París publicó: "En 1962 un abstractivismo dictatorial bien parece haber cesado de ser el dueño del camino".

Y acaba su artículo con la siguiente admonición: " /.../ Hay muchas probabilidades para que las glorias contemporáneas, un Miró, y un Dubuffet, se vuelvan como aquellas del siglo XIX, un Delaroche y un Bouguereau."

Las apreciaciones de Herrera Mac Lean, sin duda se encuadran dentro de la exigencia de que el arte que se cultivase en Uruguay, debía necesariamente de cumplir con los dictados que se irradiaban desde París, que a principio de los años sesenta hacía buen tiempo había sido sustituido por Nueva York como centro arbitral del arte en el mundo. Mañé, con una educación francófila, no conseguía - como sucedía con otros críticos locales - aceptar aún la nueva realidad, pero tampoco la apertura mental suficiente como para detectar que el panorama de posguerra era mucho más complejo que la división de las aguas entre abstracción o figuración.

En otra parte del artículo de *Marcha* en el que fundamenta su voto en el Premio Blanes, edición 1963, reafirma "Sigo sosteniendo con vehemencia, que los organismos del Estado no pueden gastar (malgastar) sus dineros en alentar tentativas artísticas de vanguardia, efímera e insustanciales /.../ Y que tampoco pueden abandonar una misión ineludible, como es la de sostener los nobles esfuerzos artísticos que se ligan al pasado y a la tradición, que, como insistí en este caso, no han periclitado en los grandes centros de París y New York. Me refiero al arte figurativo, cuya claudicación no se ha producido, sino que por el contrario, se está sosteniendo en muchas partes, y se está anunciado su resurgimiento mediante nuevos aportes, después del hartazgo a que ha llevado la pintura de vanguardia. Es de lamentar éste fracaso en que cayó el jurado en mayoría, que empuja también a la derrota a esta tan noble iniciativa del Banco de la República: el Premio Blanes, restringido a las capillas artísticas a la moda, y alejado del público".

²⁸⁴ Ibídem. Cita nuevamente el semanario "Arts" en su número 888, de 1962, un artículo firmado por Raymond Charmet "El predominio oficial del arte abstracto es evidente después de varios años. También la reacción era inevitable" /.../

²⁸⁵ Ibídem, " /.../ Se sabe ahora que los grandes coleccionistas americanos que pesan tan poderosamente en el mercado de las artes, un Robert Lehmann, un Rockefeller, un Huntington-Hartford, un Daniel Bright, han vendido a centenaes sus telas abstractas. /.../ no se puede dejar de ver el retroceso considerable de las exposiciones de arte no figurativo: menos de una cuarta parte /.../.

²⁸⁶ Ibídem. Reafirma su pensamiento comentando: "Un premio de vanguardia, el Premio Manguin, ha sido discernido estos días. Las directivas fijadas a los candidatos son características: "Deseamos dar a este premio una tendencia figurativa. Pues pensamos que una nueva expresión tiende a desprenderse en la generación de artistas que buscamos" /.../ Bazaine, uno de los mejores pintores abstractos, al mismo tiempo que un escritor reflexivo, ha rechazado igualmente sin ambages la no figuración."

Anteriormente nos hemos referido a las posturas personalistas que se entremezclaban con las opiniones estéticas de los críticos. En éste caso, el haber quedado en minoría en un jurado, redoblaba la postura conservadora del cronista, que sentía habían ofendido su capacidad de dirimir los caminos del arte contemporáneo.

Resultaba paradójal que Herrera Mac Lean al emitir su voto a favor de la figuración, criticase a aquellos que sucumbían ante los dictados de la moda, cuando precisamente su argumentación se basaba en que la abstracción ya no era de recibo en París, ni tampoco en Nueva York, justificando que votaría voto a favor de Manolo Lima.

Podríamos hablar de un ansia, por parte de diferentes críticos del momento, de que se volviese a la figuración, porque es el tópico que siempre solían abordar cuando regresaba algún artista de Europa y lo entrevistaban.

El diario *El Día* recoge con gran beneplácito las palabras del célebre pintor planista Carmelo de Arzadun al volver a Montevideo en 1960, en las cuales expresaba su opinión sobre un resurgir de lo figurativo, incluso por parte de pintores que habían trabajado en lo abstracto.

Con el propósito de tranquilizar al periodista le mostró un catálogo de una Exposición en París titulada “Triunfo del Figurativo en el Salón de las Tullerías”.

Vernazza se quejaba de que el arte figurativo hubiera ido desapareciendo de los salones oficiales a raíz de las obras presentadas en el XXXIV Salón Nacional, y se sumaba a la propuesta de otros actores de realizar dos salones diferentes para una y otra tendencia.

El Grupo Toledo Chico (1963-1970), conformado por el círculo de artistas próximos a Carlos Prevosti, se unirá a ésta iniciativa.²⁸⁷

Los debates sobre el punto se prolongarán durante todo el período.

En 1970 frente a la situación que se arrastraba desde décadas, se suscitó una revitalización de la defensa de la abstracción. Daniel Heide afirmaba que “aún el arte más abstracto, el más despojado y simple, llega a tal grado de pureza que se incorpora al ambiente sin necesidad de ser interrogado. Su sola presencia alcanza”.

Heide producirá él mismo abstracción, que alternará con figuración de tipo hiperrealista.

Posteriormente el autor, debido al período dictatorial en el Uruguay, se exiliará en México.

Los críticos exigían de forma muy firme a los artistas que antes de decantarse por la abstracción o dentro de ella el informalismo, debían necesariamente pasar por una fase tradicional que los habilitase por derecho a realizar obras no representacionales.

Se concebía que la elección por la abstracción sólo podía validarse si se transitaba por el conocimiento previo de las técnicas tradicionales de dibujo, composición, color y perspectiva. Una demanda que ya no se compadecía en absoluto con las exigencias que se solían solicitar por parte de quienes actuaban en el gremio artístico.

²⁸⁷El Grupo Toledo Chico estaba compuesto por Eduardo Amestoy, Joaquín Aroztegui, Jorge Nelson, Ramón Carballal y Raúl López Cortés.

El 26.7.69 escribía María Luisa Torrens en el diario *El País* respecto a Ventayol en el IGE “Cabe preguntarse hasta qué punto se justifica que un creador de renombre fabrique exposiciones cuando aún no ha madurado un mensaje... No se halla justificación a sus violaciones formales” y agrega “ya había recibido el premio al mejor pintor de América en la Bienal de San Pablo”.

Torrens, como otros tantos críticos, realiza juegos de palabras que luego no se aclaran qué alcance pueden tener en su interpretación ¿qué es lo que la crítica considerará un mensaje maduro?

La crítica muchas veces abusa de la ambigüedad para endilgar ciertas responsabilidades que admitirían diversas interpretaciones, pero tengamos en cuenta que precisamente Torrens es una figura favorable a los cambios perpetrados en la contemporaneidad, esto puede ser considerado mayormente un traspié, un acto fallido, mientras que para otros era la constante en sus crónicas artísticas.

Ventayol era ya un artista consagrado dentro del Informalismo, y no podía acusársele por esos años de carecer de trayectoria, por el contrario, se menciona su galardón en San Pablo.

Permanentemente podemos comprobar que el enfrentamiento figuración-abstracción surgido en los cincuenta no había sido superado, pues continuó siendo la tónica dominante en el inicio de los años sesenta, planteándose una y otra vez en las esferas del debate.

No ya como podría esperarse de un público lego, sino de los propios especialistas en el tema.

En lo que a las manifestaciones relacionadas con la desmaterialización del arte se refiere, se estaba aún más lejos de la comprensión.

Como antes señalamos, la abstracción fue generalmente interpretada como sinónimo de evasión por los sectores izquierdistas.

Así como desde Malévich la abstracción había procurado revestirse de elevación, con connotaciones hasta metafísicas, de superación de lo meramente material y representativo, no alcanzaba a digerirse medio siglo después.

Se mantenía muy firme la concepción del arte con base representacional y se dejaba poco margen para la especulación de ideas abstractas barajadas en la abstracción lírica.

La geometría que mencionaba Torres se anclaba en bases de la realidad, esquematizada, pero con referencia al mundo sensible, mientras que al Informalismo se le sindicaba próximo al garabato o al tosco grumo.

La abstracción en sí parecía convertir al artista en un ser más individualista, en el sentido que se le obligaba a explicar su obra, junto a la construcción interpretativa que realizaba la crítica. Este hecho le otorgaba al creador un papel diferente, más central, más protagónico, contrario al de miembro de un colectivo, como se aspiraba en el período.

El muralismo – después que los mexicanos habían trabajado en EE.UU. en el Proyecto Federal para las Artes del New Deal – era rechazado de plano por la oficialidad norteamericana, por asociarlo al izquierdismo, pero en Latinoamérica la

exhibición del arte fuera del ámbito museístico, si se colgaba además de las paredes en edificios públicos, alcanzaba para que ganase la consideración de arte popular.

El escultor Germán Cabrera se preguntaba: “Para qué sirve hoy un cuadro o una escultura? ¿Quiénes la entienden? Sólo una pequeña elite. La décima parte de las clases cultas que tiene los problemas resueltos. La pieza única, firmada, que el coleccionista atesora y esconde, la obra original. ¿Qué todo eso debe seguir haciendo? Puede ser, adelante, pero lo que aporta es muy poco frente a la fuerza bruta de las urgencias de hoy, ese artista que sigue en eso, es un egoísta, un individualista total. El artista contemporáneo es un neurótico, un alienado de su sociedad. Para mí la pintura de caballete es una letra de laboratorio, de invención, de investigación...” Por lo expuesto, Cabrera buceará en los materiales de desecho de la sociedad de consumo recontextualizándolos y resemantizándolos en sus irónicos y críticos *assemblages* de chatarra, el detrito actuará como subproducto de la sociedad de consumo que apuesta a la obsolescencia inmediata del objeto, mientras que él intercede por la reutilización de lo que el mercado considera inútil. Sin embargo no podemos afirmar que la obra de Cabrera fuese de fácil interpretación ni siquiera arte popular, su discurso sin embargo, se halla próximo al del Realismo Social.

Además del mencionado muralismo espontáneo, de corte más grafittero, el muralismo, tradicionalmente figurativo, tiene en Montevideo una variante particular: la de incursionar en la abstracción. Concretamente en el gigantesco mural del estadio del Cerro, que realizó Leopoldo Nóvoa, se transforma en una originalidad interesante para la historia del arte uruguayo.

El diario *El País*, que recogía la crítica de María Luisa Torrens, quien había hecho una apuesta clara por el arte contemporáneo, igualmente reafirma ciertas posturas conservadoras, como la que registra la opinión de un crítico estadounidense que estima la continuidad del arte respecto al pasado, “sin brechas ni grietas” y agrega: “Nada más alejado del auténtico arte de nuestros tiempos que la idea de una ruptura de continuidad. El arte es entre muchas cosas continuidad. Sin el pasado del arte y sin la necesidad y obligación de mantener pasados niveles de excelencia, algo como el arte moderno sería imposible’.” Nuevamente Torrens, deja dudas respecto a la coherencia de su pensamiento, hasta qué punto puede no haber brechas o grietas en el arte, y la continuidad a la que se refiere no se explicita desde dónde parte.²⁸⁸

Un artista de referencia, a la vez que conservador en su visión estética, como el escultor José Belloni, quien sigue a piejuntillas la tradición académica italiana, opina sobre el arte actual en el diario *El País*, en mayo de 1960 de forma coherente con su concepción a la que siempre sintió apego : “Antes cada artista una vez encontrado su modo de expresión se mantenía en él, como si fuese una palabra empeñada, tenía su propia fe... Ahora sucede que muchas veces no podemos reconocer al mismo artista al través de sus exposiciones, la mala inquietud de mantenerse al día con las nuevas escuelas.

¿No hay en eso, la misma inestable mutación de algunos políticos, cuyas ideas cambian radicalmente, según la posibilidad de posiciones? Será más digna la ambición en el artista, pero igualmente imán descentralizante. El cambio continuo de

²⁸⁸TORRENS, M. L. “El concepto de la continuidad en el arte según destacado crítico de EE.UU.”, *El País*, 23/11/64.

doctrinas, aún en el santo anhelo de superación. A mi modo de ver no hay arte antiguo ni arte moderno, en cuanto a su valor se refiere. Creo que una obra es buena o mala según un valor intrínseco y que no vale más o menos por la época en que haya sido hecha.

Hay artistas de los que se llaman modernos, que posiblemente por evitarse la fatiga del bien dibujar, dicen que para hacer un cuadro no es necesario saber dibujar, ni conocer anatomía para hacer una buena estatua, ni son necesarios conocimientos de composición”²⁸⁹.

Las palabras de José Belloni resumen la posición que atendíamos con anterioridad, y nos sirven como colofón de la óptica de la tradición, frente al mandato del experimentalismo. El arte según él ostenta una serie de valores universales y atemporales, por lo tanto la mayoría del arte contemporáneo quedaría descalificada de por sí.

El artista se encuentra en las claras antípodas de lo que sostenía de Oteiza en relación al proyecto de monumento a José Batlle y Ordóñez.

Los debates estéticos ya comprendían a teóricos que emergían en su momento, como Eco y su idea de “obra abierta”, que menciona Daniel Heide en una entrevista en la que el artista y crítico develan sus inquietudes por una ruptura de la estructura tradicional en todos los campos, Resnais en el cine, es un caso que se compadece con lo que había realizado una década antes Joyce respecto a la novela.

Las bases de la contemporaneidad estarían localizadas en la indeterminación y en la obra abierta, Heide logra captar lo que luego teóricos de la posmodernidad concebirán como elementos característicos de la época.

Heide sabe aplicar estos conceptos para calificar obras de artistas contemporáneos uruguayos, como Amalia Nieto, Torrado, o Américo Spósito, que se deslizaban por el terreno de la indefinición y la ambigüedad, de la misma forma que se revela en el Living Theatre y en los móviles de Calder, a la vez que la revisión del CIAM que realiza Team X en lo antidogmático y experimental de la arquitectura y el urbanismo, fundamentado en el respeto hacia cada contexto. La organización territorial en cluster, como una forma más abierta que las doctrinas de la modernidad, iniciadas en Dubrovnik en 1956.

Heide se interesa por las formas puras en polígonos que desembocarán en tendencias minimalistas.²⁹⁰ En su comentario ya vislumbramos una crítica que difiere de la anterior, con una apertura a la contemporaneidad que escasamente habíamos percibido a principios de la década anterior.

Los tiempos exigen actualización, de la que no está exento ni Eduardo Vernazza, uno de los críticos más conservadores, quien experimenta una actualización importante al iniciarse los años 70.

Consigue asumir ciertas formas artísticas que tardó bastante en aceptar, si bien aún se encontraba justificando la figuración como forma universal en relación con la

²⁸⁹“José Belloni opina sobre el arte actual”, *El País*, 16/5/60.

²⁹⁰Ver Anexos (29) HEIDE, DANIEL. “Formas de la arquitectura actual (III)”, *Marcha*, 19/02/71 – Nº 1533 – pág. 24

abstracción en 1971, al menos dejaba ya cierto margen para la heterodoxia.²⁹¹ Acepta que “/.../ Se ha superado el enfrentamiento de la abstracción con el expresionismo o éste con la figuración”/.../ El pintor de hoy busca los elementos afines a su temperamento, a su sensibilidad, y los vuelca libremente en sus cuadros. /.../ De la evolución moderna presiona con logros sustanciales (texturas, materiales diversos) /.../ Si Picasso y Braque iniciaron con el “collage” un punto de apoyo hacia la composición de elementos fuera del rubro pintura /.../ hoy esta técnica combinada ha tomado giros sorprendentes /.../ Si algo se ha ganado, es que el artista se exprese totalmente y dé salida a todas sus fórmulas. /.../ La creación dentro del panorama “sicodélico”, actuó con una nueva audacia del color y del dibujo/.../”²⁹²

Por lo que podemos apreciar, ya iniciado el año 1971 la posición de Vernazza va mutando hacia una mejor disposición que lo distancia de sus opiniones anteriores más conservadoras, igualmente su enfoque sobre lo que puede validarse o no, se sigue manteniendo en el terreno de lo fundamentalmente tradicional.

La oficialidad del momento no consigue acomodarse a nuevos postulados, de allí que proponga - con el propósito de aplacar las opiniones más afines a la contemporaneidad - la creación de un salón nacional de pintura moderna, que podría realizarse en los meses de octubre o noviembre. En el mismo sentido modificar los reglamentos de acuerdo con los cuales se nombran los jurados de la labor artística, dando la máxima seguridad y tranquilidad a todos los expositores.

Se menciona además la búsqueda de mayor espacio para exhibir las nuevas obras que han pasado a engrosar el caudal y que no habían sido expuestas.

El Consejero Haedo, especialmente inclinado hacia las artes, hablaba de incorporar 30 o 40 telas de Blanes Viale, que se encontraban en Mallorca, a cambio de una pensión para los familiares del artista.

El gusto institucional demostraba que a lo máximo que podía atreverse era a apostar por las corrientes impresionistas, o derivadas del Luminismo español, como lo es sin lugar a duda, la obra de alta calidad en esa línea producida por Blanes Viale. Por ende, una propuesta más volcada hacia la contemporaneidad, hubiese parecido una temeridad para el momento.

En el período estudiado el Museo de Bellas Artes permaneció cerrado por un largo tiempo y se reincorporará recién con un proyecto de renovación de sus actividades y exhibición.

La importancia de la actividad ejercida por Ángel Kalenberg en el Instituto General Electric lo catapultan para ejercer la dirección del reabierto museo en 1969, actividad que desempeñará hasta su retiro en 2007.

La institución establece tratativas con la UNESCO para la creación de una biblioteca de arte moderno con sede en el mismo museo, así como para la creación de un laboratorio de expertización y taller de restauración de obras de arte, detalles que no se llegaron a cumplir, salvo la ampliación de la biblioteca, que continúa siendo un referente en el Uruguay en cuanto al acervo bibliográfico en Historia del Arte de la época.

²⁹¹VERNAZZA, J.E., “La Figuración como Símbolo Universal”, *El Día*, 24/3/71.

²⁹²VERNAZZA, J.E., “La Interpretación Pictórica y las Técnicas Combinadas”, *El Día*, 29/3/71.

Desde el Estado se procuró dinamizar la actividad artística incorporando el mundo de las provincias, llevando obras del Salón Nacional al interior, a Cerro Largo, Tacuarembó y Salto.

Los debates sobre las tendencias se lograrán suavizar y flexibilizar, ocurriendo lo contrario en el debate político, en el cual se presentaban aristas cada vez más rípidas en lo que se refería a la concepción de las soluciones que condujeran a la salida de la crisis .

3.4.4 GREMIOS, ARTE Y POLÍTICA: ¡ARTISTAS DEL URUGUAY, AGREMIAOS!

Como hemos mencionado, el Estado uruguayo no actuará como otros Estados que promoverán oficialmente una estética, tal cual había ocurrido en el mexicano posrevolucionario, sino que se inhibió de marcar un gusto oficial, aunque la mayoría de los políticos sostuvieran en su fuero interno - y a veces externo - una visión absolutamente conservadora.

Tampoco se asemejaba a la situación de la Argentina peronista, con un ministro de Educación como Oscar Ivanisevich, opuesto frontalmente a la abstracción.

Aunque tampoco en Uruguay existía un coleccionista privado que comprase arte abstracto a gran escala, como sucedía con Ignacio Privano en Buenos Aires.

En la Argentina peronista, directamente se había despedido de cargos de dirección del Museo de Bellas Artes a Romero Brest y a Pettoruti del Museo de La Plata.

No se llegó en Uruguay al ataque descalificador de la revista peronista "Continente" que calificó las exposiciones organizadas por Marcelo de Ridder en su Instituto de Arte Moderno (IAM) de Buenos Aires de "boato estrepitoso, vernissages ostentosos, consumados en un ambiente de mariposeo enguantado".²⁹³

En el marco de ese trasfondo, se pone en evidencia la postura oficial uruguaya en declaraciones como las del monumento a la Madre de Cabrera en Mercedes, la opinión sobre otro monumento sobre el mismo tema respecto a la obra de Yolanda Lena en Tacuarembó o la exposición de Burri en Montevideo.

La dependencia del artista uruguayo del Estado como patrocinador revestía tal trascendencia que podría constituir uno de los factores más importantes para explicar la ausencia de un arte fuertemente contestatario. Se percibe cierta falta de enfrentamiento pronunciado con las instituciones por parte de la vanguardia local. Sólo los boicots y las declaraciones de organizaciones gremiales crearon un clima enrarecido entre artistas y ámbitos oficiales en las décadas de 1950 y 1960.

El creador, para defender sus intereses corporativos demandaba presencia en los órganos de decisión importantes, en particular en la Comisión Nacional de Bellas Artes, que influía tanto en los envíos al extranjero, las becas o las premiaciones locales.

En 1959 declara José Cúneo que no concordaba con que los artistas participasen de ésta comisión, así como en la dirección de los museos, invocando la razón de que en Europa no sucedía ese tipo de superposiciones de funciones.²⁹⁴

Como contrapartida, la censura no se alzó como un arma necesaria para la neutralización de focos opositores, y cuando se produjo, como en el caso del retiro de la obra de Willy Sánchez de las Galerías Diri, la iniciativa no partió del Estado, sino de los propios dueños del local.

²⁹³Citado por GARCÍA, MARÍA AMALIA, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012, p. 187.

²⁹⁴"La Comisión de Bellas Artes y Opinión de Cúneo", *El País*, 15/6/59.

A medida que avanzamos en la década de 1960 nos encontraremos un panorama parecido al que se podía desarrollar en otras partes de América Latina y los centros metropolitanos de EE.UU. y Europa, una eclosión del arte más politizado.

La percepción de emergencia radicalizaba y polarizaba en forma más conflictiva las disputas dirimidas alrededor de la función social del arte y los artistas.

Las disputas locales, en las que observamos se entretrejan tanto los temas esencialmente artísticos, como la composición de jurados que eran calificados de adversos al arte contemporáneo, también se teñirán de sesgos políticos.

A partir de 1968 el enfrentamiento entre los artistas que participaban de los eventos oficiales comenzará a endurecerse.

En 1970 la UAPC excluye del concurso para la Exposición Internacional de Dibujos originales en el Museo de Arte Moderno de Rijeka (Yugoslavia) a los artistas que no hubieran cumplido con las directivas gremiales de abstenerse de presentar obras a los salones oficiales.

La UAPC por su postura política va resultar casi excluida de ciertos espacios como el Centro de Artes y Letras, de las bienales de Punta del Este, o del Instituto General Electric.

Larnaudie menciona un volante de 1969 que decía:

“ARTISTA PLÁSTICO, ESCUCHA, Los familiares y amigos de estudiantes baleados y asesinados

Los obreros bárbaramente reprimidos, torturados y hasta mutilados.

Los viejos y meritorios empleados vejados, suspendidos o expulsados

ESTÁN AHÍ, ESPERAN AÚN Y TAL VEZ TE MIRAN....

Además... no tengas ninguna duda en cuanto a que los historiadores revolucionarios del futuro tendrán buena memoria para esta época sombría y ubicarán a los uruguayos débiles, indiferentes o venales en el casillero que les corresponda... PARA SIEMPRE!”²⁹⁵

La UAPC buscó presencia en envíos al exterior a países socialistas, becas a la RDA, certámenes en Cuba y en el Chile de Allende.

²⁹⁵ AA.VV., *Pormenores Políticos y Afines, Gráfica Política de los años 60 y 70*, MEC Fondos Concursables, Montevideo, 2009, p.70.

3.4.4.1 REVOLUCIÓN SUBTERRÁNEA: EPISODIO DEL SUBTE MUNICIPAL

El medio artístico logró organizarse en ciertas gremiales que funcionaron bajo grupos de siglas.

Las luchas reivindicativas de la mayoría de los artistas se centraron principalmente en lo sindical y será la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC) quien apoyará iniciativas tendientes al rechazo de premios o la ocupación del centro de exposiciones del Subte Municipal en agosto de 1963; un hecho que principalmente se produjo por cuestionamientos a miembros del jurado del XV Salón Municipal, considerados por los participantes como adversos al arte moderno, en particular a las personas de José Belloni y Esteban Garino; más que a los arquitectos Alberto Muñoz del Campo y Octavio De los Campos.

Posteriormente el episodio se transformará en una plataforma de lucha social y política, a partir de esa reivindicación de tipo gremial.

El jurado municipal que debería haber contado con el aval del Servicio de Museos, Artes y Letras y el Centro de Arte no obtuvo esa venia, sino que fue directamente designado por el Presidente del Concejo Departamental de Montevideo (intendente municipal) Ledo Arroyo, por lo tanto, se desató la polémica en cuanto a su conformación.

Gabriel Peluffo sindicó a Enzo Kabregú, Enrique Volpe Jordán, Francisco Siniscalchi, Miguel Echauri, Javier Nievas, H. O'Neill Hamilton y Vicente Guidobono, como los artistas más conservadores que se oponían a los "abstractos" como se les solía llamar a los partidarios del arte contemporáneo.²⁹⁶

Le hicieron llegar al Presidente del Concejo Departamental de Montevideo, Sr. Ledo Arroyo, una carta solicitándole no se doblegara frente a los que profesaban "un arte abstracto que no es aceptado, ni por la mayor parte de los hombres de cultura, ni por pueblo"²⁹⁷

En el conflicto medió infructuosamente el Ateneo de Montevideo.

Constituía un debate bastante perimido en términos de discusiones estéticas, ya zanjado desde unas cuantas décadas atrás en los centros metropolitanos, pero en verdad, entre los ocupantes no se planteaba en verdad esta dicotomía.

Cuenta Camnitzer que la decisión de tomar esta medida fue decidida en una sala del Sindicato Médico del Uruguay, con asistencia de la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes) y la Comunidad del Sur, cooperativa editorial de tendencia anarquista.

La encargada del centro municipal de exposiciones era la artista Amalia Nieto, quien ante la presencia del propio Camnitzer, junto a Larry Hernández y Germán Cabrera –declarando la decisión de ocupar- se retiró del local, y por la noche ya se había congregado un grupo de treinta artistas dispuestos a llevar adelante la medida. Manuel Espínola Gómez (MEG) actuó como vocero de la asamblea de artistas.²⁹⁸

²⁹⁶ Ibídem, p. 43.

²⁹⁷ Ibídem citado por Gabriel Peluffo p. 43 diario *El Día*, 22/8/ 1963.

²⁹⁸ Ibídem p. 24.

MEG en un artículo publicado en *Marcha* el 30 de agosto de 1963, observa que el Salón Municipal, que antes había sido un ejemplo de espacio más abierto hacia las nuevas corrientes del arte, se veía en el momento, amenazado por un jurado que podría ser adverso a ellas. Espínola escribía el parte diario de los acontecimientos, para publicarlo en el diario *El Popular*.

MEG es consciente que reducir la polémica a la puja entre abstractistas y figurativistas es completamente erróneo. Escribe: “La figuración actual cuando es buena, no debe mirarse como un triunfo de la decrepitud /.../ (hay) quienes creen haber descubierto la abstracción cincuenta años después de Kandinsky /.../ Un arte abstracto sin base real es mero artificio”²⁹⁹

En sus palabras Espínola nos revela el espíritu de las partes enfrentadas, pero intenta terciar frente a posiciones maniqueas respecto a la estética.

Despoja a la abstracción de su carácter rupturista y la inviste de cierto academicismo, no precisamente para enaltecer la figuración, sino para demostrar la complejidad del debate, que tiende a ser simplificado en una polarización absurda.

Según Camnitzer la policía no estaba dispuesta al desalojo por la fuerza del Subte, sino que apelaba al cansancio de los ocupantes.

Nos hallamos aún en una etapa más democrática, donde la represión no configuraba una política de Estado, como se experimentará hacia finales de la década.

Y por supuesto, importa el papel asignado al arte por el gobierno, no gozaba de la misma importancia que podría ostentar los sectores productivos o los servicios públicos para que mereciera una embestida represiva por la ocupación de un centro municipal de exposiciones.

Del punto de vista de lo práctico, no pasaba de ser un grupo de exaltados – que por el sólo hecho de ser artistas – quedaba bajo la sospecha de una excentricidad más de los de su especie.

El Concejo Departamental intentó nombrar a algunos artistas vanguardistas para que integraran un nuevo jurado, actitud que fue interpretada por los ocupantes como un intento de soborno.

Peluffo recoge unas palabras de los manifiestos públicos durante el evento, que obran en documentos de los archivos de la Fundación Manuel Espínola Gómez: “Los artistas de avanzada, comprometidos con nuestro tiempo, piden ser juzgados imparcialmente. Muchos de ellos han ensanchado las fronteras culturales del país en una serie interminable de exposiciones en el extranjero (...) Habiendo luchado en una primera línea fuera de fronteras no pueden someter ahora sus obras al juicio de un jurado de reconocida filiación no actual (Esto sería) hipotecar en su propio país el prestigio internacional del arte uruguayo”³⁰⁰.

Los implicados sabían muy bien que ésta protesta iba más allá de los jurados y de las tendencias estéticas, se trataba del papel de los artistas en esa sociedad que atravesaba momentos críticos y de decisiones que se vivenciaban como cruciales en los destinos del Uruguay.

²⁹⁹ Ver Anexos (30) *Marcha*, 30/8/63, citado por “Pormenores políticos y afines” op. cit., p. 137-138.

³⁰⁰ *Ibidem* p. 43.

Espínola Gómez se refería a “ubicar el artista, por definición, en la trama social como un hilo más de los tantos necesarios, cuya función principal está constituida por el modo de revelar la naturaleza de las cosas a través de las formas expresivas”³⁰¹

A su vez se buscaba una independencia del artista de los poderes públicos, de allí el enfrentamiento con un jurado designado sin consultar.

Como mencionamos anteriormente, en un país en el cual la labor del artista se encontraba muy conectada con los encargos y premiaciones que pudiese brindar el Estado, la demanda se tornaba complicada.

Cita Peluffo de manuscritos del Archivo MEG la necesidad vista por Espínola con el propósito de “crear una fuerza unitaria e independiente del poder político del Estado, capaz de manejar ella misma, con la asistencia económica del pueblo y del propio Estado, sus sistemas específicos y las relaciones consecuentes con la sociedad, por cuya preparación receptiva habrá de velar sin descanso”³⁰²

El País en su edición del 30 de agosto de 1963 recogía la reacción del público: “los transeúntes de nuestra principal avenida se sorprendían por la presencia frente al túnel de un cartel nada habitual: “Subte Ocupado”. En esta época convulsionada por conflictos de la más distinta naturaleza la violencia desciende a las entrañas de la tierra y conmueve la fisonomía antes estática del mármol y del yeso.

“Que se queden cuanto quieran” Una fuente oficial declaró ayer a uno de nuestros cronistas que el ambiente que predomina en el seno del concejo Departamental sería hacer caso omiso del movimiento de fuerza de los plásticos. “Primero que desocupen el local, y después consideraremos sus exigencias” “.... El edil Pereyra Flores, uno de los tres integrantes de la Comisión Mediadora, oportunamente designada, estuvo en el subterráneo hacia las 19.30 horas, departiendo con sus ocupantes a título personal....”

Se propuso a la manera del Salón des Refusés de 1863 en París, crear un Salón Rebelde, o Salón Ideal en respuesta al XV Salón Municipal, pero finalmente la iniciativa no prosperó.

Al respecto declaraba Hilda López “Los que FÍSICAMENTE ocuparon el Subte, son los verdaderos puntales de este movimiento. Para ese Salón Rebelde deben aportar la presencia de su obra. Ahora – atención a esto- De algunos ni el nombre sé. No me importa. Sé que estábamos allí.

Pero es necesario que cada uno medite lo que significa el enfrentamiento con el público. El EXPONERSE. El compromiso que contrae con el público el artista que aún no ha logrado la conquista de su propio terreno, puede perjudicar su obra...”³⁰³

Peluffo cita palabras de Espínola respecto a la propuesta en unos documentos referidos a la mesa redonda del 5 de setiembre: “Habíamos pensado hacer un salón de tipo simbólico, rebelde, (que) se podría constituir en una manifestación rica en significados, una manifestación no propiamente plástica, (ya que) los escritores podrían dar conferencias, los músicos audiciones, y todo esto podría tomar las

³⁰¹Ibídem p. 45.

³⁰²Ibídem p. 45.

³⁰³Ibídem, recogido por Olga Larnaudie, p.48

características de algo complejo y diversificado; una concentración de manifestaciones artísticas que se sabe responden a una motivación común...”³⁰⁴

En pocos días se logró el apoyo de FUTI (Federación Uruguaya de Teatro Independiente), de los funcionarios de ANCAP, el Club de Grabado de Montevideo, desde Salto el Taller Pedro Figari y la Asociación Horacio Quiroga, la Sociedad de Amigos del Arte, el Centro Cultural de Música, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, a los que la prensa denominaba “los abstractos” y realizaba un pormenorizado detalle de la lista de ellos³⁰⁵

Se consiguió, según Camnitzer, que dos miembros del jurado municipal, simpatizando en cierta manera con los artistas, renunciaran a sus cargos: los arquitectos Alberto Muñoz del Campo y Octavio de los Campos.

La ocupación duró cuatro meses, hasta el 14 de diciembre, y tuvo como consecuencia principal el aglutinamiento de grupos relacionados con el quehacer cultural.

Camnitzer declara:” Llegamos a la experiencia que una militancia activa tendía a horizontalizar y a construir ideas. La propia lucha fue ampliando la plataforma y achicando el problema del salón, para, en última instancia, plantear este movimiento que estamos iniciando como algo mucho más importante que el cambio de la designación de un jurado”³⁰⁶

Parte de la crítica no iba más allá de acusarlos de favorecer a los abstractos, los cual despertaba el mayor rechazo de los grupos más conservadores que se visualizaban dentro de la esfera del arte.

Al parecer la galvanización del grupo llegó a tal punto, que Jorge Páez Vilaró, quien actuaría como jurado para la Bienal de Grabados de Chile, y apoyaba la ocupación, le quitaron la potestad de juzgar, y se resolvió en asamblea que el envío fuese decidido colectivamente por los ocupantes.

De esa iniciativa sesentista surgirá la UAPC, un sindicato de artistas que funcionará luego en el antiguo Teatro Artigas, en la calle Andes 1328 esquina Colonia, en el centro de Montevideo.

³⁰⁴Ibidem. Peluffo, p. 47.

³⁰⁵María Delia Airdi, Agustín Alamán, Eliza Alberte, Guiscardo Améndola, Berta Burghi, Ruben Benítez, Germán Cabrera, José Campaña, Luis Camnitzer, J. Pedro Costigliolo, José Cúneo, Ángel Damián, Manuel Espínola Gómez, Florentino Delgado, Jorge Damiani, Ethel Estades, Raúl Cattelani, Roberto Fernández Gabiani, Carlos Fossatti, Elena Frangella, Humberto Frangella, María Freire, Pedro Freire, José Gamarra, Oscar García Reino, Leonilda González, Pascual Grippoli, Larry Hernández, Anhelio Hernández, María Lages, Antonio López De León, Vicente Martín, Luis Mazzey, Eduardo Mañana, Nicolás Cupparo, Andrés Montani, Roberto Morasi, Jaime Novinsky, Jorge Nieto, Ohannes Ounanian, Raúl Pavlotzky, Silvestre Peciar, Carlos Páez Vilaró, Jorge Páez Vilaró, Ruben Prieto, Giancarlo Pupo, Salustiano Pintos, Amalia Polleri, María Carmen Portela, Quagliotti, Hugo Ricobaldi, Heber Rolandi, Rodríguez Arnay, Hermenegildo Sábat, Hugo Sarago, Adela de Sarago, Rolando San Martín, Octavio San Martín, Diana Spinetta, Nelsa Solano Gorga, Ema Signorino, Ruisdael Suárez, Teresa Vila, Clarina Vicens, Armando González, Humberto Tomeo, Julio Trobo, Raúl Zaffaroni, Américo Spósito, Enrique Katser, Antonio Llorens, Paul Berne, Rita Bialer, Sergio Biangullo, Roberto Barbeito, Ofelia Oneto y Viana, Gloria Carreau, Neder Costa, Carlos Caffera, Matilde Torres, Luis Fabri, Noelia Fierro, Mario Lazo, Chita Tourelles, Antonio Andivero, Antonio Lista, Alicia Arlo, Luis Arbono, Eugenio Darnet, Francisco Gómez Petit, G. de Gerona, Daniel Heide, Lila González Lagrota, José Cúneo, Dumas Oroño.

³⁰⁶Op. Cit. “Pormenores Políticos y Afines, Gráfica Política de los años 60 y 70”, p. 48

En el tercer piso del local, funcionó la COC (Confederación de Organizaciones Culturales).

El primero consejo ejecutivo de la UAPC, estaba formado por Guiscardo Améndola y Espínola Gómez, nombrado por la Asamblea de Artistas Ocupantes. Se consiguió que los artistas donaran obra para recabar fondos con destino a las dos organizaciones fundadas.

Espínola fue su secretario general hasta 1966, sustituido por Améndola y posteriormente asumirá en el cargo Eugenio Darnet.³⁰⁷

La convocatoria rezaba:

“A los artistas plásticos y al pueblo:

La obra de arte es un hecho social.

Basta de incomprensión y de ignorancia.

Basta de indiferencia.

Somos pueblo...

...Queremos obra

Testimonio del momento.

Por una reivindicación de los valores estéticos del creador

Por una reivindicación social y profesional

....artistas contemporáneos del Uruguay a unirse”.³⁰⁸

Esta fue una de las consignas emitidas por la UAPC para conseguir adherentes.

Diferentes colectivos luego pasarán a integrar la Confederación de Organizaciones Culturales (COC): “una entidad unificadora y coordinadora de instituciones que promueven la cultura”.³⁰⁹

Las figuras señeras las constituían Ángel Rama por las letras, Espínola Gómez por los plásticos y Blas Braidot por el teatro independiente.

Algunos artistas, como Cúneo manifestaron expresamente su voluntad de no integrar el colectivo.³¹⁰

Posteriormente reclamarán en 1966 un lugar en el Mercado Central, próximo a ser demolido, con el fin de generar un movimiento popular de reivindicación de ese espacio, tan arraigado en el paisaje montevideano, y evitar su destrucción.

Manuel Espínola ya tenía diseñadas las cabinas para cada sección de artistas que ocuparía el edificio del Mercado, pero la iniciativa fue infructuosa, ya que finalmente

³⁰⁷Ibídem, Olga Larnaudie, p. 68.

³⁰⁸Ibídem.

³⁰⁹Ibídem, p. 66

³¹⁰Ibídem, Olga Larnaudie, p. 64.

será sustituido por un edificio moderno, que en la actualidad se encuentra en estado ruinoso.

Allí se discutieron durante años, asegura Jorge Abbondanza, las posturas frente a los certámenes oficiales.³¹¹

La figura de Manuel Espínola Gómez era de absoluto liderazgo en las asambleas.

Hilda López en una carta de setiembre de 1963 expresaba: “Los problemas que hoy nos atañen no son solamente de índole plástica. Si cierto es que siempre hubo estados de crisis, no han sido siempre los mismos ni – por esta causa- requerido igual solución. Debemos atenernos a nuestro problema, que no se limita a ser local sino universal y nos arrastra a todos consigo/.../ Estoy perfectamente de acuerdo con la “Empresa demoledora” puesto que parece que nuestra finalidad es reestructurar. Pero se habla de reestructuración con seguridad de profeta; como si ya tuviéramos nuestro planteo de futuro previsto y resuelto positivamente. Suprimir tal salón – tal otro- jurados cuadrados o cónicos (por no decir cómicos o trágicos). Es entonces que ahora, nosotros, como plan de lucha, de “vanguardia”, nos proponemos crear otro salón más. Una cosa es aceptar a regañadientes soluciones imperfectas, establecidas por otros, pero no proponerlas nosotros... Preguntémonos concretamente- Qué es lo que queremos- Insisto en la pregunta sobre lo que queremos cuando pedimos CULTURA SANA Y CONTEMPORANÉA. Es de suponer que se trataría de renovación total; de una marcha unísona de las distintas disciplinas culturales; una total puesta en órbita, poniendo el mayor esfuerzo en aprovechar los escasos medios que disponemos para este fin”.³¹²

Se llegó a proponer la peregrina idea de otorgar la categoría de funcionarios públicos a todos los artistas plásticos.

Los certámenes van a provocar no pocos entredichos entre el mundo del arte y el oficialismo en el devenir de la década y en las venideras, hasta el advenimiento de la dictadura, en la que no se permitió disenso alguno.

En lo que concierne a la estética, la reivindicación rondaba sobre la contemporaneidad, sin precisar demasiado qué significaba el concepto, pero podemos imaginarnos que se refería a un arte comprometido con la realidad del presente, sin definir posturas estéticas que giraran sobre una técnica en particular o una temática específica.

Algunos actores del círculo de arte montevideano que se hallaban en el extranjero, como Nelson Di Maggio, entusiasmado con el episodio del Subte, buscó proyectar a los artistas de la disidencia en Lisboa.

La recién estrenada UAPC envió a Hilda López a Portugal, con dibujos de Nelson Ramos, Teresa Vila, Raúl Zaffaroni, témperas de Alamán, grabados de Fossatti y serigrafías de Pavlotzky.³¹³

La decisión de boicotear premios en el 68, o el rechazo de la Bienal de Escultura del Parque Roosevelt, organizada por Ángel Kalenberg en 1969, con amplia participación internacional, intentaban continuar la política de bloqueo a los

³¹¹Ibídem, Jorge Abbondanza, p. 30

³¹²Ibídem, cita de Larnaudie, Archivo MEG, p. 65.

³¹³Ibídem, Larnaudie, p. 68.

certámenes, esgrimiendo razones que mezclaban el tema político y el netamente artístico. En el caso del Parque Roosevelt se produjo particularmente por la forma en la que se había realizado la convocatoria al concurso, pero además se invocó la protesta por las medidas prontas de seguridad del gobierno y la situación general imperante.

En la movilización del Roosevelt, quizás la actitud del escultor Germán Cabrera – de rechazar la invitación para participar- haya tenido más visos políticos que la de otros artistas, aunque lo que causó mayor impacto, fue el gesto del brasileño Jackson Ribeiro de retirarse de la Bienal en solidaridad con los disidentes.

En 1967 ya se había conseguido organizar un Salón de los Rechazados del Salón Nacional, frente al Teatro Solís, pero siempre los principales motivos giraban alrededor de lo exclusivamente artístico, aunque convengamos que el clima de protesta general que se respiraba en el Uruguay coadyuvaba para que se tomaran decisiones que afectaran a casi todo el ámbito cultural en su conjunto, con el fin de que se produjera una amplificación de los planteamientos políticos.

En ese año la consigna se concentraba en la frase “Con Medidas Salón NO”, refiriéndose a las Medidas Prontas de Seguridad.

Así como había sucedido con el episodio de la ocupación del Subte Municipal, se produjeron conatos - propiciados por del mundo intelectual - contra cualquier tipo de concurso oficial. Esta posición se traducía en enfrentamientos y acusaciones a quienes se presentasen o fuesen premiados, tildándoseles de colaboracionistas.

Por igual razón, en 1970, Benedetti se rebeló contra una premiación que proviniese de un régimen político represivo, como el de Jorge Pacheco Areco.

El escritor aceptó la premiación, pero se rehúsó a cobrar la dotación económica correspondiente con las siguientes palabras: “De acuerdo con una información aparecida en la prensa diaria, en relación con los premios literarios oficiales 1967/68, aprobados en un reciente acuerdo del Ministerio de Educación y Cultura con el presidente de la república, me he enterado de que mi obra teatral “El reportaje” ha merecido un premio de \$ 50.000. /.../ Es así que puede darse el caso (como el mío) de que un autor sea premiado contra su voluntad. /.../ No voy a enviar ninguna carta de renuncia. Con los actuales gobernantes no mantengo correspondencia. Simplemente me limitaré a no cobrar el premio y a rogar a los bien dispuestos jurados oficiales que en el futuro desechen toda tentación de premiar por tercera vez “El reportaje”/.../”³¹⁴

La UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos) actuará como institución volcada a la izquierda reivindicativa desde la década de 1960 en adelante.

Varios de sus integrantes participarán en cursos impartidos en países del área socialista.

El diario comunista *El Popular*, da cuenta en 1970 de becas otorgadas por la RDA, a través de la gestión del artista Anheló Hernández, así como del envío al certamen Joan Miró de dibujo a celebrarse en la ciudad de Barcelona, que no estaba precisamente dentro de los países socialistas.

³¹⁴BENEDETTI, MARIO. “Sobre un premio repetido”, *Marcha*, 30/12/70.

La UAPC se encargó desde 1969 de seleccionar el envío al Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, que se celebraba anualmente en la ciudad Condal, organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, y en el que participaron 37 países. En ésta ocasión se envió un dibujo de Eugenio Darnet.

La UAPC había acordado con varias naciones, una serie de pasantías para artistas, que durasen unas tres semanas, y además pretendía que la Unión fuese la encargada de decidir los envíos a los certámenes internacionales³¹⁵.

De forma bastante irónica Daniel Heide, desde *Marcha* en su edición del 12 de marzo de 1971 se planteaba cuál debería ser el papel que desempeñase la UAPC en relación con las becas que se gestionaran en los países socialistas, y se dedicaba a describir un interesante estado de la cuestión del país en ese momento. Acababa con un sarcasmo que delata las posturas a veces contradictorias entre la izquierda, el socialismo real y la vanguardia artística en el Uruguay.

Heide insinúa que la UAPC, principal crítica del sistema de selección de los jurados del Salón Nacional y Municipal, pretende actuar de la misma forma con los certámenes internacionales.

Ironizaba respecto al arte abstracto en los países socialistas: “allá es poco menos que clandestino y acá es vanguardia oficial. Esos y otros temas se deberán discutir desde un ángulo nacional y latinoamericano. No sea cosa que un día tomemos el poder y no sepamos qué hacer con esta cuestión del arte.” y se mofa de la circunstancia en la cual escultores checos y polacos se hubiesen presentado sin problemas a la Bienal de Escultura del Parque Roosevelt, boicoteada por la izquierda uruguaya por razones fundamentalmente políticas.³¹⁶

Heide ve con sorna el predominio del Partido Comunista en las decisiones tomadas por la UAPC, y los envíos exclusivamente de artistas que se encontrasen alineados con ese partido.

El diario *El Popular*, recogía en artículos los envíos que se realizaban a países socialistas a través de la UAPC.

En 1971, por ejemplo, se realizó uno de ellos a la Exposición Internacional de Budapest, con el tema “El Hombre y la Naturaleza”, para el cual se eligieron cuatro obras (grabados) pertenecientes a María Carmen Portela, Anhelio Hernández, Leonilda González y Octavio San Martín, todos vinculados de alguna manera al Partido Comunista. El Jurado había estado integrado por Guiscardo Améndola en representación de la UAPC, Nelson Di Maggio, designado por la Asociación Uruguaya de Críticos de Arte y Germán Cabrera elegido por los artistas concursantes.³¹⁷

El concurso comprendía una asignación de \$ 200.000 en Pintura y \$ 150.000 en Grabado, a lo que se le sumaba seis becas de un mes en Hungría.³¹⁸

Por otro lado los artistas más tradicionales se reunían en la Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay apoyando las tendencias de la tradición.

³¹⁵“UAPC”, *El Popular*, 19/11/70.

³¹⁶Ver Anexos (31), HEIDE, DANIEL, “La U.A.P.C., el Arte y la Política”, *Marcha*, 12/3/71, pág. 21.

³¹⁷“Exposición Internacional de Budapest”, *El Popular*, 16/3/71, pág. 27.

³¹⁸“Exposición de Artes Plásticas”, *El Día*, 8/3/71.

En 1965 se realizó una muestra de ese colectivo en el Salón de Actos del diario *El Día*, de filiación colorada. Allí se expuso pintura, escultura, grabados, dibujos y cerámica artistas de enorme peso en el medio local, con importante obra en salones, como De Arzadun, Moller de Berg, Belloni, Zorrilla de San Martín, Prati, dentro de una larga lista de personalidades de la “figuración”, por lo cual se remarcaba en la prensa que “Predomina en gran parte la tendencia al naturalismo /.../”.³¹⁹

Las aguas no se dividían exactamente entre izquierda asociada a la abstracción y contemporaneidad en general, y derecha a la tradición académica, el panorama era mucho más complejo, y presentaba más contradicciones dentro de la izquierda que dentro de la derecha, debido al rechazo oficial que se experimentaba hacia las tendencias abstraccionistas en el campo socialista, que se evitaba discutir en los ámbitos locales.

Los colectivos sindicales de artistas, sin embargo, sí reflejaban una tendencia más próxima a la politización, aunque ésta siempre acababa mezclándose con enfrentamientos de posturas estéticas frente al arte.

³¹⁹“La ‘Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay’ expone en ‘El Día’ “Sup. El Día, 26/11/65 – Nº 1719 – página 7. En el artículo se suministra la larga lista de participantes: Belloni, Zorrilla, Moller de Berg, Arzadun, Prati, Andrada, Amaral, Angeletti, Busich, Calaos, Calvis, Cóppola, Curto, Callebaut, De Vita, Feldman, Formento, Frank, Ferro, Guiadas, Gamba, Giaudrone, Giacosa, Guidobono, Kabregú, Nerina Kabregú, Legia, Martínez, Mercader, Miche, Michielli, Moller, Medina, Mussetti, Musso, Nantes, Panossetti, Porcekanski, Picarelli, Porchal, Rey, Rial, Rodríguez, Silvera, Siniscalchi, Tokarz, Tejera, Urrestarazu, Varela, Volpe, Widman, Weimer y Zalayetta.”

3.5 LA TIBIA MORDAZA DE LA CENSURA EN LA PREDICTADURA

A pesar del recorte de las libertades públicas que significó el período del

llamado "Pachecato", a través de las tan resistidas "Medidas Prontas de Seguridad", la escasa difusión de las artes plásticas dentro del circuito del gran público no hizo necesaria la aplicación de la censura oficial a ninguna manifestación de éste orden.

El cine fue la víctima más clara de las pérdidas de las libertades. Si bien en la década de 1960, algunos cineastas brasileños habían llegado a plantearse otorgarle la nacionalidad uruguaya a algunas de sus películas, con el propósito de burlar la censura en su país, el clima se irá enrareciendo hacia finales de la década y principio de los años setenta.

Un hecho significativo lo constituyó la prohibición de exhibir en Montevideo "La Batalla de Argel" (1966) de Gillo Pontecorvo, evidenciando otro espíritu represivo a finales de la década. Continuó hasta el período de facto pero también en 1972, la película "Joe" del director John G. Avildsen, perteneciente al cine independiente norteamericano. La oportuna temática abordada: presentando el drama de la intolerancia y la persecución, disgustó a los censores.

Otro episodio, pero en las artes plásticas, lo ofreció la censura practicada en la Galería de Arte "La Gotera 2", en un local de la céntrica Galería Diri.

Por iniciativa de sus dueños, se debió tapar el escaparate del local con papeles de periódico para que no se viesen los dibujos de desnudos en tinta china del artista Willy Sánchez. El hecho generó un sonado movimiento de intelectuales para desagrarar al damnificado y reivindicar la libertad creativa.³²⁰

Como contradicción esperable, algunos periódicos como *Acción*, vinculado al Partido Colorado, preferían concentrarse con más énfasis en las censuras experimentadas en los países socialistas, que las que se producían en la propia tierra .

Ese periódico comentaba la reprobación practicada por el régimen checoslovaco contra el Teatro Independiente de ese país, al disolverse la compañía teatral Za Branou de Praga. Según se menciona en el mismo artículo existía en el mundo

³²⁰ Cartas de los lectores. "Libertad en el arte", *Marcha*, 11/4/69.

"Frente a los hechos de público conocimiento acaecidos con motivo de la muestra del pintor Willy Sánchez, los directores de Gotera 2, expresamos:

"1) Nuestro agradecimiento a los críticos, organizaciones culturales, artistas, medios de difusión y público en general, que de un modo u otro nos han hecho llegar su solidaridad y el consiguiente repudio al atropello de que fuimos objeto.

"2) El rechazo categórico hacia toda forma de censura a la libertad de expresión artística e intelectual.

"3) Que de acuerdo con nuestros planes de actividades, deberíamos clausurar la muestra de Willy Sánchez hoy viernes 11.

"4) Dada la gran afluencia de público, y en carácter de desagrarivo, trasladaremos y reinauguraremos la exposición en el local de 'La Gotera', partiendo a las 19 horas de Galería Diri.

"5) Que invitamos a nuestros amigos y al público en general a acompañarnos en este acto de reafirmación de la libertad de expresión artística.

Alex R. Oliver – Víctor Rosselli Smith – Georgette Pereira

comunista una guerra al arte, al estilo de la que se practicaba en Hanoi. Aparentemente hubo un llamamiento a favor de la libertad en el arte en Vietnam del Norte, que provocó el artículo de prensa.³²¹

Ángel Rama acotaba sobre la censura en el cine a raíz del filme “491”: “Es muy difícil ridiculizar a los censores: es fácil hacer de ellos seres de la estirpe de los delatores, transformándolos en esos enemigos de la cultura y el progreso que dentro de ellos alientan, mostrar la inutilidad histórica de sus prohibiciones porque lo que ellos condenaron terminó por ser aceptado mansamente por las sociedades humanas y el mundo no fue destruido, y concluir al fin teniéndoles piedad. Pero con eso no se toca el problema central que hoy nos preocupa. En una forma u otra, todas las sociedades ejercen censura /.../ mañana o pasado a más tardar veremos inspeccionadas las librerías y requisados los libros que un pinche de oficina considere peligrosos para nuestra salud moral e intelectual”.³²² Sus proféticas palabras se cumplirán a rajatabla en el régimen dictatorial, como suele ocurrir en todos los regímenes de ese orden.

Rama criticaba que el propio Presidente del Consejo Nacional de Gobierno, asistiese a una función privada del filme en cuestión, para decidir, cuáles escenas deberían ser suprimidas.

“491” era una película sueca, dirigida por Vilgot Sjöman que trataba el espinoso tema de los delincuentes juveniles, en la cual aparecían escenas de violaciones.

El filme había provocado escándalo, no sólo en Uruguay, sino en el propio país de origen, y acabó siendo prohibida en diferentes países del mundo. En todo caso, para la sensibilidad de la época, el filme resultaba de una crudeza poco usual para lo que podía ser esperable de parte del público del momento.³²³

³²¹ *Acción*, 28/3/72.

³²² RAMA, A. “La algarada de los censores”, *Marcha*, 17/6/66 – Nº 1308.

³²³ VERDOUX, “491. Censuras de una noche de verano”, *Marcha*, 28/1/66 - Nº 1290.

CAPÍTULO 4

CONSIGNA: LUCHEMOS POR LA INTEGRACIÓN, LA SENSIBILIZACIÓN Y LA POPULARIZACIÓN DEL ARTE

“La circularidad entre cultura popular y cultura de elites es casi siempre muy importante. Pero, a mi ver es casi imposible analizar esa circularidad sin el binomio cultura popular-cultura alta. Quizás es más útil usar el plural, tal vez en casi todas las situaciones históricas es mejor utilizar culturas populares-culturas altas, y no historia de la cultura sino historias de las culturas”

Peter Burke.

4.1 APROXIMACIÓN AL PÚBLICO

Debido a un cierto complejo de elitismo en las artes plásticas, la conexión con el público se transformará en una obsesión para los creadores progresistas.

En ocasión de la realización de la Feria de Artes de la Plaza Libertad, se hablaba en la prensa de las ventajas y las desventajas que podía conllevar el acto de poner el arte en la calle. La dificultad estribaba en no haber completado el proyecto de transformación de la sensibilidad, para que el gran público entendiera las últimas tendencias del arte.

La misión educadora, partiendo de una cúpula de iluminados, no sólo era patrimonio del Partido Comunista, sino de los propios círculos intelectuales, a los que la sociedad había otorgado esa función iluminativa.

Como contradicción surge que la obra contemporánea se había convertido en un fenómeno enmarañado, no asequible para el común de la gente. O más aún, rechazado como un timo mayúsculo, por el gran público. Aunque a partir de esta dificultad, plantearse si sería pertinente exhibirla en la calle, parece un prurito rayano en el ridículo.

Analizamos previamente el hecho de que la intelectualidad montevideana demostraba cierta tendencia a interesarse por un discurso alambicado en diversos ámbitos. Provenía de variadas fuentes, no sólo a través del arte abstracto, el conceptual o la desmaterialización del arte, sino también mediante la música concreta, o el cine europeo, especialmente el de la Nouvelle Vague francesa, de una intrincada estructura narrativa.

Las complejidades que englobaba el discurso de algunas obras, explicaba en parte la obsesión por parte de determinados sectores de llevar el arte al común del público.

La decodificación de ciertas obras se convertía en un fenómeno elitista. Para estos sectores intelectuales, el arte no podía ser de fácil absorción, debía implicar un problema a resolver por el espectador, que a su vez realizaba denodados esfuerzos por comprender no sólo la complejidad de las obras que se le planteaban, sino de la propia sociedad en crisis que le había tocado vivir.

La generación del 45 en la literatura uruguaya había dejado una impronta de lectura que desafiaba al receptor con una narrativa sin concesiones al público medio, como podía ejemplificarse con Onetti.

La surrealidad de un Buñuel, un Godard, o un Fellini, se traducían en motivo para extensas y sesudas polémicas en los tradicionales cafés como el Tupínambá, el Montevideo o el Sorocabana, donde también se montaban exposiciones de artes plásticas.

La irrupción de la televisión como aporte a los medios de comunicación de masas, irá ocupando un lugar en la vida de entretenimiento del espectador, aunque desde su inicio despertó las suspicacias de los desconfiados intelectuales.

A través de *Marcha* Mansilla nos plantea “El verdadero arte es exigente y difícil, poco agradable a las veces, crispante, a menudo de los nervios y acuciador de las mentes. La cultura popular nos envuelve en un baño tibio, no plantea ninguna exigencia a su público, salvo que queda henchido de placer y confort”.³²⁴

Se cuenta que a Bergman en una entrevista le preguntaron qué país le interesaría conocer y él responde Uruguay, porque era el único lugar donde sus películas se habían transformado en un éxito de taquilla.

El ambiente intelectual de la generación del 45, sumado al dogmatismo torresgarciano, creó una rigurosidad tal para la apreciación de la obra de arte, que desembocó en grandes creaciones desarrolladas en el país.

Declaraba Carlos Páez Vilaró respecto a la dinámica del *Grupo de los 8*: “El sólo hecho de estar rodeado de maestros, de discutir en conjunto frente a la obra terminada, corregir, sustituir o mejorar detalles de mis trabajos y al mismo tiempo quedar habilitado para dar opinión sobre lo realizado por ellos, me llevó a sumergirme en una estricta disciplina que hasta hoy me acompaña”.³²⁵

En los cenáculos del país, se admitía la difícil comprensión de la obra de arte por parte de cierto público general, y es posible detectar una indudable admiración por lo que significase un desafío intelectual para el espectador, más que un pasatismo de fácil entretenimiento, como se iba perfilando la televisión.

³²⁴ MANSILLA, “Presente y futuro de la televisión en Uruguay”, *Marcha*, 16.12.60.

³²⁵ PÁEZ VILARÓ, CARLOS, “Arte y Parte”, Ed. Casapueblo, Maldonado, 1999, p. 237.

4.2 FERIA DE ARTES PLÁSTICAS

Durante el mes de febrero de 1963 se lleva a cabo un evento que desatará debates cruzados a través del semanario *Marcha*, cuyos visos reflejan las concepciones que se barajaban en el medio montevideano sobre el papel del arte en la calle, El diario *El País*, junto al Canal 12 de televisión y Amigos del Arte convocaron a una feria de arte contemporáneo en la central Plaza Cagancha.

En la misma se armaron puestos y se colocaron artistas que llevaban a cabo su labor creativa en directo, grabadores o ceramistas en plena faena, mostrando a los viandantes su técnica.

El apoyo oficial lo brindaba el Banco de la República (BROU) a través de conceder préstamos a quienes quisiesen adquirir obra exhibida en la feria, “para que la emoción del arte no sea privilegio de unos pocos sino que se extienda a todos aquellos que vibran ante la obra de tal naturaleza”.³²⁶

En el evento participaron protagonistas esenciales de la escena de las artes plásticas: María Luisa Torrens, Lincoln Presno y Amalia Nieto, miembros de una comisión administradora que se hallaba integrada también por el arquitecto Juan José Casal Rocco y el ingeniero Julio O. Arigón.

La prensa destacaba su éxito comentado: “Puede decirse que rompe el fuego la popular Feria Nacional de Artes Plásticas instalada en la Plaza Cagancha y que si bien la idea la hace pertenecer al año 1962, incursiones en éste, porque en febrero aún se halla en lo mejor de su movimiento, Tiene ella la virtud de aprisionar el interés del paseante común, de ese que navega por la avenida y las plazas sin rumbo. /.../ Su directora y promotora, María Luisa Torrens, apuntó una ficha de partida de nacimiento de muy importante valor, ya que desplazó al aristocrático pintor de Punta del Este, por éste, de feriante popular.”³²⁷

Se aclaraba además, que no se trataba de una exposición competitiva “sino un taller donde el genio se podrá manifestar”.³²⁸

En un sector de la misma se había previsto un salón especial destinado a charlas, conferencias, espectáculos cinematográficos con filmes de arte o representaciones teatrales.

Se diseñó de tal manera que sus instalaciones, que ocupaban mil metros cuadrados, pudiesen luego ser transportados hacia otras localidades del Uruguay.³²⁹

Julio Novoa publica en el semanario *Marcha*, en la sección Cartas de los Lectores, una brutal embestida contra la naturaleza del emprendimiento.

³²⁶“Del 4 al 23 de Febrero. Sin precedentes: La 1ª. Feria Nacional de Artes Plásticas”, *La Tribuna Popular*, 1/2/63.

³²⁷Ibídem.

³²⁸Ibídem.

³²⁹“Las instalaciones de la Feria se realizan con maderas de encofrado y tablonés de obra, utilizando para los techos chapas de cartón embreado y acanalado llevando un cielo raso de polietileno expandido de color blanco. Los distintos sectores estarán determinados por bastidores de 2.40 y 1.90 cubiertos con arpillera y envarillado, por mitades”. *La Tribuna Popular*, 1/2/63.

Considerando que se le acercaba el arte al público de una forma parcial, en la medida que no se encontraban representadas todas las tendencias.

En realidad el arte en la calle ya se había practicado con anterioridad, en 1956 se produce una muestra concurso de arte callejero, en la calle San José, realizado por la Escuela Nacional de Bellas Artes, con un jurado integrado por Domingo Bazzurro, Ramón Bauzá, Emilio Ledoux, Radamés Sangiovanni, y un quinto miembro elegido por los concursantes.

Nadie se escandalizó anteriormente por tal medida, porque los artistas produjesen en la misma calle.

Los debates sobre la Feria de la Plaza incluyeron también algunos comentarios políticos, en cuanto a la colaboración de ciertos artistas izquierdistas con la fracción del Partido Nacional denominada UBD.

Marcha criticaba: “Esta feria no posibilitó el diálogo – tan proclamado – del artista con el pueblo. No hubo actos en serio de divulgación entre todos los plásticos, los participantes y los no participantes (que fueron los más en la Feria), sobre los problemas de la creación nacional. No se dio lugar por medio de debates públicos, mesas redondas, etc. A que el público manifestara sus posibles inquietudes sobre el tema inagotable del arte. No se establecieron las bases de un acercamiento permanente del artista a la masa, como tanto se pregonó. Al pueblo se le ofrecieron las cosas hechas, para que las comprara /.../ ¿Qué espectáculo lastimero éste de ver a nuestros plásticos payaseando delante de la gente, como bichos raros, para colocar el ‘arte al alcance de todos’ /.../.”³³⁰

En los comentarios destructivos hasta se colaban temas de extremo conservadurismo del punto de vista artístico, como emprenderla contra el escultor Germán Cabrera por sus collages de chatarra, con las siguientes palabras: “Y esos adefesios de Cabrera que llevan –atentatoriamente- el nombre de esculturas. Y esas otras creaciones informes sobre metales, trozos de vías, etc. Que incluso llevan nombre, como si fuera posible que alguien se ufanara en haberlas concebido. /.../ Pero el principal perjudicado, aparte de los propios artistas, es sin duda el pueblo uruguayo; nuestro inexperienced público, puede creer de buena fe y eso es lo peor, que todo eso es realmente la pintura o la escultura. /.../”³³¹

Desde el mismo periódico la reputada crítica Celina Rolleri calificó a la Feria de “triste mercado”.³³²

En la saga de cartas a los lectores del mismo periódico, finalmente aflora el trasfondo político de la polémica, que sin duda evidencia también concepciones estéticas.

El hecho de que su principal auspiciante fuesen medios de derechas, desagradó a Novoa y a otros actores. Se le consideró una feria burguesa, una feria aristocrática, y se condenó a aquellos artistas de izquierdas que hubiesen participado.

Considerando que el diario *El País* había aportado la abultada suma de 100.000 pesos de entonces, se interpretó como inaceptable por parte de ciertos artistas, que se

³³⁰“La Feria en la Plaza”, *Marcha*, 8/2/63 – Nº 1144 – XXIV – página 3.

³³¹Ibíd.

³³²ROLLERI, CELINA, *Marcha*, 15/3/63.

hubieran avenido a intervenir en un evento - que al decir de Novoa - proviniese del “símbolo preclaro del fascismo criollo”. *El País* mantenía una postura política que se oponía a la actividad sindical, la Universidad, o la Revolución Cubana, de ahí derivaba, en esencia, la embestida de cierto público y medios periodísticos en contra de la Feria.

Resulta interesante uno de los puntos abordados por otro lector que firmaba bajo el seudónimo de “Febrero” en *Marcha* del 23 de febrero de 1963 N° 1146, p. 2 : “El artista que hace arte abstracto no porque está de moda, sino porque siente que su significado profundo es subversivo y contra los valores establecidos por la sociedad, no debe apuntar con su arte a la clase social que lo oprime, que roba las riquezas del campo y de la fábrica, que utiliza la ciencia para su dominio y quiere también poner el patrimonio cultural a su servicio. El artista que viene del pueblo, no debe servir a la burguesía con su arte. El cuadro como símbolo de poderío económico cuesta una fortuna, que es producto de la explotación del hombre. Eso es lo que hay que destruir. La burguesía debe quedarse con el “arte” del Bazar Druillet, La Platense o el Salón Nacional. El artista que se siente revolucionario debe abandonar las viejas estructuras, combatir las y trabajar en la educación del pueblo, desde el gran tiraje del grabado, la taza decorada, el mural en la calle o el objeto industrial”.

Las palabras de “Febrero” ilustran muy bien las posiciones respecto a la función del arte, por parte de ciertos sectores de la izquierda, pero también se diferencia claramente de las tendencias que favorecían la estética del realismo socialista, pues nos encontramos ante una concepción del arte abstracto como una manifestación revolucionaria y rupturista, no compartida por todos los actores de la escena artística izquierdista.

El propio Novoa - en su primera misiva del 8 de febrero - exagera en ciertos puntos que, para el lenguaje aceptado en los años sesenta, llega al insulto más directo.

Califica al evento como una “prostitución organizada del arte, vejatoria de la dignidad del verdadero artista”, o el simple hecho de que los artistas estuviesen creando a la vista del público, como “realizando una parodia de su obra”, en esos “ridículos stands”.³³³

La polémica sobre la feria se mantiene durante diferentes ediciones del semanario *Marcha*. En el cruce de opiniones sale Gerardo David en el mismo medio con un comentario que califica la opinión de Novoa como destiladora de elitismo: “‘/.../ El pueblo necesita ser educado y al artista no debe considerársele un monstruo que tiene que estar recluido /.../ aislado del público. /.../ Y el oficio del arte, ¿tiene que ser un secreto celosamente guardado por la ‘casta de los artistas’? /.../ Muchos valores buenos no están representados en esta feria /.../ Es una feria, no un museo ni una colección selecta. /.../ Gente que nunca hubiera soñado en entrar en un museo y que quizás ahora lo haga. /.../ ¿O es que acaso cree el Dr. Novoa que al artista le encanta /.../ (la) minoría selecta a la cual parecería pertenecer él? No creo necesario confundir esto con vanidad. /.../’”.³³⁴

David reivindica el hecho de que el artista pueda no encontrarse al servicio del público, que perfectamente puede crear “para su pura satisfacción y desahogo, pretende comunicar al espectador sus sensaciones, sus vivencias y ¿cómo hacerlo, si

³³³“La Feria en la Plaza”, *Marcha*, 8/2/63 – N° 1144 – XXIV – página 3.

³³⁴ DAVID, GERARDO, “La Feria en la Plaza (II)”, *Marcha*, 8/3/63 – N° 1147 – XXIV.

nunca entra en contacto con el público?” se pregunta. Se siente especialmente molesto, frente al uso de la palabra prostitución, al igual que la calificación de parodia la exhibición de los artistas desarrollando sus técnicas.

Julio Novoa insiste en la calidad de la muestra, mientras afirma: “Vende mucho así sea arte como chorizos. /.../”³³⁵.

En la edición de *Marcha* del 8 de marzo de 1963 A. C. M opinaba que “Vemos mucho snobismo/.../ ¿Hay arte en esas moles construidas en pocas horas y desechadas al terminar la Feria? /.../ Tal vez llegue el día en que el Arte se venda envasado, cuando los barraqueros junten los materiales en desuso, los guarden ordenadamente en un cajón y lo expongan en sus vidrieras acompañados de un letrero que diga ‘Construya usted mismo su obra de arte, contiene todo lo necesario para ello /.../ No me he dado cuenta que la chatarra de hierro cortada a soplete, añadida y dispuesta en forma hábil e inteligente, quiere decir algo y tiene su mensaje a pesar de todo /.../ A los valores estéticos de un ave hecha con la chatarra de la Sección ‘balancines’ de cualquier metalúrgica. /.../ “. En un directo ataque a Germán Cabrera, un artista de izquierdas que había participado en la exhibición.

El punto de mayor interés es que a partir de la Feria se producen discusiones que revelan las posiciones estéticas de diversos lectores, que muy posiblemente no se hallaran demasiado alejados del mundo vernáculo del arte.

Se menciona un arte para minorías creado con procedimientos industriales serializados, una discusión estéril y que simplemente escondía otras motivaciones de orden político.

El opinar que “/.../ Estas obras, algunas ‘exquisitas’ que se venden en la Feria no podrán ser consumidas por todo el mundo” equivale a decir que los artistas reconocidos - por el hecho de exponer en la calle - deberían cobrar sus obras a precios populares, lo cual resulta un despropósito en sí mismo.

No encontrando argumentos de peso, frente a una feria que contó con significativo éxito, hasta se comentaban los daños que la instalación de los puestos ocasionaría al pavimento de la plaza, como motivo para que el ayuntamiento no repitiese la experiencia.

La Feria de Artes Plásticas, a pesar de la crítica vertida sobre ella a principios de 1963 se reedita en 1964, y sobre su regreso opina Pablo Mañé Garzón desde *Marcha*, cuando las aguas parecen estar más calmas para recibir la segunda edición

El reconocido cronista de temas artísticos admite la importancia de haber significado una buena oportunidad para que el artista nacional vendiese su obra. “Que se diga que el público es perezoso y novelero/.../”. Y pedía “por favor, ahorrémonos la oda sobre el arte y el pueblo. Por ahora, al menos. Cuando la gente, a la que no es preciso lisonjear, tome contacto con realidades que hoy se empeña en no ver, acaso haya en el país un pueblo capaz de dialogar con los artistas que reflejan esas realidades /.../” (los) cenáculos han virado de golpe y predicán ahora las bellezas del espectáculo de un solícito pueblo, ávido de iniciarse en los deliciosos enigmas del arte

³³⁵ La Feria en la Plaza”, *Marcha*, 8/2/63 – Nº 1144 – XXIV – página 3.

‘abstracto’; los populistas rechazan lo que califican de prostitución. Acá lo que importa es que el artista vende. /.../ No creemos en un arte de masas. /.../ ³³⁶

En esa segunda edición, continúan grandes valores de la plástica uruguaya, el Club de Grabado de Montevideo, la abstracción de Costigliolo y María Freire, a la vez que artistas vinculados al Taller Torres García, en pleno momento de disolución del mismo.

Los representantes del Dibujazo fueron al parecer los que lograron vender gran cantidad de obras estampadas, por las ventajas derivadas de su accesibilidad económica. Así como Barnes consiguió cerrar buenas ventas con sus belenes de cerámica y colgantes en corcho.

En el rubro cerámica, entrevistado López Lomba, declaraba su aprecio por el clima más distendido de la segunda edición, y el haber permitido un mejor acercamiento de la gente a sus piezas.

Algunos viandantes consultados por el diario *El País*, creían que se podía conseguir despertar la vocación artística de muchos visitantes, al ver a la gente trabajar directamente en su especialidad. “Tiene ella la virtud de aprisionar el interés del paseante común, de ese que navega por la avenida y las plazas sin rumbo. /.../” ³³⁷ Comenta Amalia Nieto: “/.../ es una excelente y mutua oportunidad para el público de conocernos y para nosotros de explicarle a ese público en qué forma y por qué trabajamos. /.../” ³³⁸

El Diario la veía como “una contribución importantísima a la educación estética popular/.../. El resultado es un mosaico ecléctico a donde cualquiera puede satisfacer su aspiración artística /.../ (en) un jurado de admisión/.../ Una mayoría respetable con Cúneo-Perinetti a la cabeza, consideró útil y justa la reunión de la obra de los colegas plásticos, de cualquier tendencia /.../” ³³⁹

Quienes habían intervenido en ella eran artistas muy solventes y respetados, razón por la cual, a pesar de las discusiones, su presencia acabó prestigiando el evento. ³⁴⁰

³³⁶ MAÑÉ GARZÓN, P., “Al margen de las charlas, un mercado útil”, *Marcha*, 10/01/64, Año XXV – Nº 1189.

³³⁷ “Feria Nacional”, *El Día*, 26.12.63.

³³⁸ “Artistas y público comentan el desarrollo de la actual Feria de la Plaza Cagancha”, *El País*, 07/01/64.

³³⁹ A. P. V., “II Feria en la Plaza Cagancha”, *El Diario*, 09/11/64. “/.../ Las refinadas telas de García Reino, los búhos de Amalia Nieto, las excelentes serigrafías de Pavlotzky y Rolandi, el original mosaico – escultura de F. Carlos Viera, las notables tallas en madera de Fabbri, la imprevista neo-figuración de Alamán, los rostros del transfigurador de Cristiani, las calidades informalistas de E. Gandós, de J. y G. Améndola, de Gabbiani, Nelsa Solano, Alicia Arió, Delia Airaldi, María Lages e Ibarra. Al lado Monten y Ricobaldi exaltan la textura hasta convertirla en protagonista de sus cuadros respectivos. “En otro sector descuellan Telis por su color elaborado y fuerte, Humberto Frangella por el manejo insólito del pastel /.../ Améndola con sus estallantes esmaltes siderales /.../ Teresa Vila y Antonio Audisevo que muestran excelentes grabados /.../ Más allá Sara Zaversa, Alba Ardao, Carballo Alfaro, Walter Bulmini, Darnet y Saragó muestran interesantes creaciones abstractas y Denry Torres, Lombardo, Lecour, L. Novoa y A. Silvera lucen irrealistas paisajes imaginados. “/.../ Costigliolo, Studer, María Freire, Presno Hargain y Jorge Nieto. /.../ El Taller Torres García mantiene la influencia de su pintura tonal. /.../ El Club de Grabado que presiden Mazzey y Leonilda González exponen la excelencia y magnitud de su trabajo de años del que dan testimonio los mil socios que reciben un grabado mensual. /.../ Las fotografías de Testoni, Isabel Gilbert y Trobo llaman la atención de conocedores y aficionados. /.../”

³⁴⁰ E. Vernazza, “Feria Artesanal en la Plaza Cagancha”, *El Día*, 5/1/ 71

La Feria seguirá llevándose a cabo y tendrá una presencia continua durante varios años en el centro de Montevideo.

Asimismo, años después, Nelson Di Maggio desde *Marcha* en su edición del 30/12/1969 criticaba las ferias populares de arte, aunque se refería a la de Libros y Grabados, en los siguientes términos:

“No hay que engañarse: las ferias pretendidamente populares no logran su finalidad de comunicación masiva. Es un público despistado, ávido de satisfacciones superfluas, consumidor pasivo de objetos que han perdido su función significativa como su posibilidad de significar. Mucho más que el arte, la artesanía no nace por decreto: es una respuesta viva de una elaboración anónima que florece al socaire de una funcionalidad inmediata. Nunca puede ser el resultado de una actitud residual o mercantiista. Y no obstante es la ceremonia que se celebra, entre bostezos de agotamiento cada verano”.³⁴¹

“/.../Forman parte de ella las joyas de Zina, los muñecos y cristales de Mery, el tallado en madera del Taller Chalik, cueros de Eloísa Berbejillo y cobres de Teresa Berbejillo, metales de Maceiras, trabajos en cuero de “Atelier”, cerámicas de Raquel Nochia y juguetes didácticos de Garcierena, Calado en Madera de Glumbrino y cobres de Nalerio, Borrelli, Cámara y también cueros de “Banda Oriental”. Entre los plásticos anotamos obras de Erman, Poume, Flores y otros, junto a Ardao en juguetes/.../”

³⁴¹Nelson Di Maggio, *El arte nacional en la encrucijada*, *Marcha*, 30/12/69 N° 1476 p. 23.

4.3 FERIA NACIONAL DE LIBROS Y GRABADOS

En 1956 Beatriz Haedo, la hija del consejero nacional de gobierno Eduardo V. Haedo - un político interesado en las manifestaciones artísticas- solicitaba a la Comisión Nacional de Bellas Artes que se llevase a cabo un salón de artesanías, la iniciativa, sin embargo, tardará un tiempo más en plasmarse.

La Feria Nacional de Libros y Grabados se realiza aún en el día de hoy, cada año desde 1961, y su origen obedece a la fundación de un evento que llevase las artes populares y las ediciones de libros al público en general.

La artesanía se veía aún sumida en la categoría de “arte menor” y será en la década de 1950 que encontrará un lugar nuevo desde la consideración artística.

La Feria Nacional de Libros y Grabados a partir de 1966 incorporará artesanía y llegará a contar con más de 400 aspirantes para exhibir en su espacio, incrementando su volumen de ventas a cifras récord. En 1968 en sólo cuatro horas llegaron a vender \$240 mil, contando con trescientos stands y cifras que superaron el medio millón de pesos en dos días.³⁴²

Diversos artistas uruguayos financiaron parte de su vida creativa con las ventas para Navidades y Reyes de la Feria Nacional de Libros y Grabados, que comenzó en la Explanada Municipal, antes de trasladarse en la década de 1980 a la casona de Baldomir, y que en la actualidad se lleva a cabo en el Parque Rodó. Su mentora, la escritora y periodista Nancy Bacelo, quien actuó largos años como gestora cultural, la organizó y la concibió desde los mismos orígenes, durante 47 años, hasta su fallecimiento en 2007.

³⁴²“Éxito total en la Feria”, *El País*, 9/12/68.

4.5 LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA EN SUS PUBLICACIONES

El período se caracteriza precisamente por el surgimiento de un interesante número de editoriales que se interesaron por publicar la producción intelectual del momento.

Editoriales como la Fundación de Cultura Universitaria, Alfa, Arca, Centro Editor de América Latina y Ediciones de la Banda Oriental fueron la que mayor relieve ofrecieron.

Coincide asimismo con el gran éxito cosechado por la novela latinoamericana en esos años, y la necesidad de hacerla accesible al público.

La idea de popularización de la cultura a precios asequibles para una mayor audiencia en general derivó en la edición de colecciones que reflejaron aspectos no demasiado difundidos de la cultura uruguaya, sirviendo pues, como acicate para el florecimiento de una pequeña industria editorial.

La *Enciclopedia Uruguaya* en fascículos, la pomposa por su *título Historia Ilustrada de la Civilización Uruguaya*, dirigida por Ángel Rama y Darcy Ribeiro, o el *Capítulo Oriental*, constituyeron hitos editoriales que no se han vuelto a repetir con ese nivel de excelencia y rigor.

A finales de noviembre de 1956, un grupo de artistas editó un periódico mensual titulado “Información de arte”, con el preciso fin de volcar al público las noticias referidas a esa materia. Fueron sus responsables Alfredo Halegua, E. Volpe Jordán y Roberto Garino, pertenecientes al ala conservadora de los tradicionalistas.

Comentaba el rotativo *La Mañana*: “Cumple así un propósito: el que los artistas tengan a su disposición una hoja abierta, a todas las inquietudes, sin distinción de escuelas, ni de tendencias, ni de banderías; una tribuna amplia en la cual sin egoísmos, todas puedan colaborar”.³⁴³ En la práctica no demostró esa apertura equitativa que predicaba el periódico matutino.

En 1959 el Museo Blanes, en la órbita municipal, decidió publicar una revista del museo, y su primer número contó con destacados articulistas, a saber: Eduardo de Salterain y Herrera, sobre el pintor Juan Manuel Blanes, Celina Rolleri y Eugenio D’Ors sobre Rafael Barradas, J.P. Argul sobre Blanes Viale, y Valoración Crítica del Acervo Actual del Museo, por Fernando García Esteban. La publicación comenzaba por incluir un catálogo descriptivo de la colección del Museo Blanes y diversas biografías de artistas.

Igualmente la escala del Uruguay, iba siempre en detrimento de las publicaciones culturales, afectando profundamente el tiraje, y por ende la redituabilidad de las mismas, ya que el mercado editorial con proyección hacia el extranjero, era prácticamente nulo.

³⁴³ *La Mañana*, 30/11/ 56.

4.6 EXPERIMENTACION COLECTIVA Y RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

Gabriel Peluffo observa la tendencia uruguaya en esa mitad del siglo XX a la búsqueda asociativa³⁴⁴ y ejemplifica mencionando la creación de instituciones estrella que surgieron apenas un tiempo antes del periodo que nos convoca.

Instituciones que mencionaremos en el apartado de cine, pero cuya actividad resultó fundamental no sólo para la formación de un público ávido por el llamado Séptimo Arte, desde que había sido introducido en el país a finales del siglo XIX, de la mano de Félix Oliver. Nos referimos a Cine Club (1948), Cine Universitario (1949) y la Cinemateca Uruguay (1952), que fortalecieron la sensibilidad de una destacada crítica cinematográfica.

Así como en el campo de la fotografía destacó la fundación del Foto Club en 1940, y la huella que estas instituciones dejaban en el panorama artístico general.

El teatro independiente se había agremiado a través de FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes) en 1947 y dos años después se formaron importantes instituciones como el Teatro El Galpón y el Club de Teatro.

En las artes plásticas consigna Olga Larnaudie que el Uruguay de la posguerra propició instituciones - independientes al oficialismo- que actuaron como ámbitos de discusión y creación, tanto en la capital como en el interior del país.

Larnaudie menciona la Asociación Cultural Horacio Quiroga y el Taller Pedro Figari de Artes Plásticas en Salto (1946). Éste taller estaba dirigido por el maestro José Cziffery, con quien se formará la artista conceptual salteña: Lacy Duarte.

En 1947 el artista Dumas Oroño, junto a otros actores, logrará fundar el Museo Departamental y el Taller de San José en esa localidad, pero podemos mencionar una serie de iniciativas que estimularon la actividad artística en diferentes departamentos del Uruguay.

En 1956 comienza el Museo Torres García, y el propio Taller Torres crea el Sótano Sur.³⁴⁵

Permanentemente el ser gregario que conforma la idiosincrasia uruguaya, se agrupará para establecer polémicas, tan caras a la formación francófila de muchos actores culturales. Además de plataformas de discusión conformaron espacios de creatividad, o de actividades culturales sostenidas por socios.

El entusiasmo por el cambio, naturalmente provocó un afán de experimentación que lo distingue de otros momentos anteriores y posteriores de la historia del Uruguay.

Como lo hemos mencionado a lo largo de este trabajo, el experimentalismo significó una vertiente dominante en todo el medio cultural, afianzado por un afán de búsqueda innovadora, que derivó en iniciativas novedosas en las diversas ramas de la enseñanza.

³⁴⁴PELUFFO, GABRIEL, Texto en Catálogo del Centro Cultural de España, *Club de Grabado de Montevideo*, 2010, p. 48.

³⁴⁵LARNAUDIE, OLGA, Texto en Catálogo del Centro Cultural de España, *Club de Grabado de Montevideo*, 2011, p. 57.

Desde la enseñanza primaria a la terciaria se producirá una contundente reforma metodológica. La formación primaria, y más concretamente en la Escuela Experimental de Malvín, se aplicarán las revolucionarias ideas de creatividad en libertad del Dr. Ovide Decroly, experto belga en pedagogía. Algunos centros de enseñanza secundaria, denominados “liceos piloto”, incorporaron una mayor carga horaria dedicada a las actividades artísticas.

En la enseñanza terciaria destaca el Nuevo Plan de la Facultad de Arquitectura de 1952, al cual se sumó luego el Nuevo Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).

En 1961 la ENBA, en la órbita de la Universidad de la República, plantea un renovador Plan de Estudios que completa en lo que a enseñanza superior se refiere el proyecto de estimulación de la creación artística en el país, de manera de ejercer una influencia particularmente positiva en ese campo a partir de concepciones de teóricos de la talla del ya mencionado Ovide Decroly en la formación de creadores con independencia, que se vieran estimulados por el sistema de enseñanza – aprendizaje. John Dewey con sus ideas pedagógicas democratizadoras en EE.UU., al igual que el método de sensibilización creativa promovido por la Bauhaus en la Alemania de entreguerras, ejercieron también un papel importante en la ENBA.

En el ámbito privado también se cultivarán iniciativas como la apertura en 1964 del ya mencionado Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, con un plantel de destacados docentes como Eduardo Díaz Yepes, Celina Rolleri o Florio Parpagnoli.

Trataremos éste tema de la formación artística en un capítulo aparte. Nos referiremos asimismo a una nueva perspectiva de conexión con el público desarrollada por la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en campañas de sensibilización, como las que se llevaron a cabo a través de la pintada de fachadas en el Barrio Reus al Sur, o iniciativas del estilo de las ventas populares de obras producidas por la institución.

También mencionaremos el mural ideado por Carlos Páez Vilaró para el Control de Ómnibus Interdepartamentales del Cordón en 1960 en la calle Arenal Grande y Dante, el cual contará con la colaboración del público para su factura. Viajeros y estudiantes participarán en la consecución de la obra tomando los pinceles y subiéndose a los andamios.

Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial comentaba Serge Guilbaut que “la libertad de experimentación era sinónimo de expresión y de oposición al totalitarismo”.³⁴⁶

Este propósito sensibilizador se extenderá también al teatro, influido por el Living Theatre, y sobre la música en la corriente llamada “Progresiva”.

Se percibía en aquellos años una enorme necesidad de sorprender al público con algún tipo de novedad experimental. Romero Brest, referente fundamental para los teóricos uruguayos, insistía en la valoración de la aventura de la invención, relacionándola con la libertad de expresión.

³⁴⁶Citado por VIVIANA USUBIAGA, “Arte de Posguerra”, GIUNTA ANDREA Y MALOSETTI, LAURA (comp), op. cit., p. 96.

Las búsquedas sensoriales actuaron como un leit motiv en todo el mundo, y el Río de la Plata no fue una excepción a esa circunstancia. En todos los aspectos de las manifestaciones culturales se hallaba presente el afán de involucrar al espectador en la experiencia estética, comprometiéndolo a que participase. No es casual el éxito en las obras experimentales y participativas al estilo de los Plac - Arts de Páez Vilaró.

El hombre como protagonista y no como espectador, promueve que la acción sea valorada por encima de actitudes contemplativas, lo cual necesariamente conduce, a la experimentación y como corolario de la coyuntura, a la militancia política.

Oteiza comentaba durante su estancia en Montevideo: "El artista no debe olvidar que ya se ha acabado la época del contemplador, ahora es necesario crear para que el hombre habite en la obra de arte, no para que la espejee desde fuera".³⁴⁷

Kalenberg se ubicaba en la misma línea, cuando pedía que los museos se transformasen "en organismos vivientes e interactuantes/.../ que perdieran/.../la condición fría y estática de mausoleos/.../".³⁴⁸

Los cambios formativos se perfilarán ya desde mediados de los cincuenta con la desconfianza en los salones oficiales, experimentándose un resurgimiento de los talleres en todo el medio artístico: *El Molino* de Alceu Ribeiro, *La Muralla* de Carlos Páez Vilaró, Novinsky, Zaffaroni...son ejemplos manifiestos de estos cambios.

Carlos Páez Vilaró lo expresa claramente: "Sentíamos que el medio nos asfixiaba, que exponiendo nuestra obra a lo ancho y a lo largo del país, estábamos limitados a continuar enganchados a la noria de pintar para los salones nacionales".³⁴⁹

La búsqueda de la renovación era una de las tantas metas que perseguían varios artistas uruguayos, en particular los que querían romper con la tradición.

El trabajo colectivo de artistas, de la manera que podíamos encontrar en *La Cantera*, el *Grupo 8*, *La Comunidad* en cerámica, se convertirá en manifestaciones de rechazo al torremarfilismo aislacionista de la genialidad incomprendida, que se había cultivado en otros momentos del pasado. Estos artistas se plantearon una nueva articulación arte - industria, arte – arquitectura, buscando proyecciones internacionales para Latinoamérica.

Como suele suceder en la variedad de casos en diferentes campos, un buen número de los artistas que cultivaban el arte contemporáneo, sintieron la necesidad de agruparse para enfrentar las fuerzas academicistas de la tradición, aunque otros tantos continuaron refugiados en el aislamiento, escogiendo la separación del mundo artístico y de la sociedad en la que producían.

Mencionamos a continuación de manera sucinta algunos de estos colectivos que se destacaron en el período.

³⁴⁷ *Marcha*, 15/7/60.

³⁴⁸ *Acción*, 7/6/70.

³⁴⁹ PÁEZ VILARÓ, CARLOS, "Arte y Parte", op. cit., p. 121.

GRUPO LA CANTERA

Integrado por Ariel Rodríguez Arnay, Raúl Cattelani, Glauco Télis, Bolívar Gaudín, Estados, Tikas, Yamandú Aldama, Nelson Ramos, Silvestre Peciar, Pascual Grippoli, Octavio Podestá, entre otros. Funcionaba en la calle Gonzalo Ramírez 1785 casi Yaro, pero había sido fundado en 1954 en la ciudad de Las Piedras (Canelones).

Con el transcurrir del tiempo irá cambiando el nombre de varios integrantes del grupo, perdiendo algunos e incorporando a otros. La crítica Celina Rolleri ve en el grupo una actitud de independencia y de búsqueda, o el reverso de los estudiantes de la ENBA, debido a su rechazo a lo caduco. En consecuencia Rolleri pide una reforma de los programas de enseñanza artística que desembocase en una revolución formativa.

Rolleri valora, en especial, el ejemplo de docencia que cundía dentro del grupo. Observa cómo han aprendido en desenvoltura, aunque existieran carencias en la formación artística de sus integrantes, pero siempre en aras de la experimentación, en la práctica del ensayo y error, razón por la cual cree que pueden arribar a la metas que se trazaron.

Se refiere en particular a Decia y Peciar como artistas que se han ido superando, y nota especialmente el cambio rotundo de lenguaje que se había operado en Peciar.³⁵⁰

Desde la crítica más conservadora sin embargo J. E. Vernazza afirmaba que “se presiente entre ellos una precariedad que desasosiega. Nada presagia la originalidad, el avance, justificativos de la actitud sublevada y desafiante. Lo que cuelga en la muestra acusa una falta de dirección, de preparación/.../”.³⁵¹

GRUPO 8

El grupo 8, formado en 1958, consiguió nutrirse de los jóvenes más sobresalientes que destacaron no solamente en la pintura, sino en otros ámbitos como la fotografía, en las personas de Alfredo Testoni y Rómulo Aguerre.

Un grupo dispuesto a producir un cambio en el medio artístico montevideano, insuflado por un aire optimista sobre el destino que les deparaba la realidad.

En el Grupo 8 no existen las unanimidades frente a la creación, mientras Spósito Pareja, Presno y García Reino se inclinaban hacia la abstracción formal, Pavlotzky y Verdié se hallaban próximos al expresionismo abstracto. Antonio Llorens se decantaba principalmente por la geometría, Carlos Páez Vilaró se presentaba como el más ecléctico, mientras que Testoni se dedicará a combinar fotografía con elementos reales y formales.

García Reino en 1957, finalmente obtendrá una beca de la UNESCO para estudiar tapicismo en la Escuela de Gobelinos de París, completando el panorama de diversificación que se experimentaba en el equipo.

³⁵⁰ *Marcha*, 22/7/60.

³⁵¹ VERNAZZA, J. E., *La Mañana* 29/7/60.

Hacia 1959 el Grupo conseguirá organizar la Primera Bienal de la Joven Pintura Rioplatense “Frank Lloyd Wright”, con un único jurado, integrado exclusivamente por José Gómez Sicre de la Unión Panamericana (OEA).³⁵²

En setiembre de 1961 el grupo realizará una exposición en el Subte Municipal exhibiendo sus texturas, geometrías y su paleta baja con opacidades que disgustaron a varios críticos por su aridez.

Luego se unirán al Grupo de los Ocho. Luis Solari, y Rómulo Aguerre, otro destacado fotógrafo, recientemente reivindicado luego de caer en el olvido, y ser redescubierto por su altísimo valor, dedicado a mezclar procedimientos de las artes plásticas con los de la fotografía.

Posteriormente se plegará al colectivo Vicente Martín, quien luego será sustituido por Américo Spósito.

Carlos Páez Vilaró declaraba que con la formación del grupo "el egoísmo quedaba sepultado".³⁵³

El grupo logró permanecer unido por alrededor de cinco años y desarrolló durante éste tiempo, no solamente tareas de orden artístico, sino de reivindicación del arte contemporáneo, enfrentándose a la oficialidad en sus convocatorias a certámenes.

Con la composición original, emitieron un manifiesto en el cual plantean sus intenciones respecto al quehacer artístico y en relación al momento en que les había tocado vivir, se sentían portavoces de su tiempo, demostrando su voluntad con romper con el pasado, siendo conscientes de la diversidad dentro de la unidad, que habían conseguido forjar dentro del colectivo.

Expresaban estar prestos para llegar al hombre común, así como su interés por combatir dogmas estéticos, y no poseer como grupo idénticas ideas políticas.

En su manifiesto declaraban su enfrentamiento con “quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación de la ignorancia o transformando el Templo de Arte en plaza de mercaderes” y acaban la declaración con la siguiente frase: “PODEMOS HACER y hoy, además de andar y hacer TENEMOS VOZ”.³⁵⁴

El Grupo 8 se vio enfrentado a la Comisión Nacional de Bellas Artes, por diversos motivos; fundamentalmente se quejaban de sentirse marginados por la misma.

El 13 de julio de 1960 el Grupo 8 a través del diario *El País* se dirigió directamente a la Comisión, solicitándole un cambio de actitud frente al grupo, ya que ellos interpretaban su proceder como “apatía, indolencia y falta de previsión”, llegando tarde a los certámenes internacionales, con exceso de obras y artistas. El grupo esperaba que la Comisión impulsase por igual todas las estéticas, y que se les ofreciera todas las garantías técnicas necesarias para su desarrollo, poniendo a su alcance el apoyo oficial.

³⁵²TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 15/6/59.

³⁵³PÁEZ VILARÓ, CARLOS, “Arte y Parte”, op. cit. p. 132.

³⁵⁴CARBAJAL, MIGUEL et al. *“Alfredo Testoni”*, Ediciones Galería Latina, Montevideo, 2000 p 129. Ver Anexos (36)

Un episodio ilustrativo de ésta pugna lo conformó el caso de una exposición acordada con el grupo en el Hotel Casino Miguez o Nogaró (Punta del Este).

Sus integrantes se reunieron con periodistas en el Hotel Victoria Plaza (Montevideo) para protestar por la “persecución” de la que venían siendo objeto por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

Pareja, Pavlotzky, Presno, Spósito, Testoni, Verdié anunciaron que el 1º de febrero sería inaugurada una muestra del grupo en el mencionado Hotel Casino de Punta del Este.

Al parecer habían gestionado la sala de la Escuela Lafone de ese balneario, antes de que lo hiciera la Comisión, y ya contaban con el aval del director de la misma, pero a renglón seguido, la Comisión solicitó la misma sala y consiguió prioridad frente al grupo.

El colectivo se dirigió por lo tanto al Hotel Nogaró, para expresar su queja, y subrayar que era la tercera vez que la Comisión le quitaba la sala en esa localidad, a pesar de que la tuviesen previamente apalabrada. Para conseguir un espacio, debieron finalmente de hacer una gestión ante el Presidente del Consejo Nacional de Gobierno Eduardo. V. Haedo y el Ministro de Instrucción Pública, Eduardo Pons Etcheverry, consiguiendo que finalmente les facilitaran un salón del Edificio Arcobaleno (Punta del Este) para marzo de 1961, cuando ya la temporada veraniega llegaba a su fin.³⁵⁵

Pareja, actuando como portavoz, asegura que había sido una venganza operada en contra del grupo por su posición frente a la Comisión y a los criterios de envío a la Bienal de San Pablo.

Las protestas se referían en particular a la forma de establecer el jurado, constituido por siete miembros, cuatro, incluido el presidente, designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en franca oposición a la estética informalista y abstracta.

La crítica montevideana se expresó de forma bastante dura sobre la exposición, María Luisa Torrens calificó la obra de Páez Vilaró como “espectáculo de criaturas insignificantes y contrahechas, de color torpe y adocenado”, la abstracción geométrica de Lincoln Presno empleada “con color sucio y dibujo indeciso”, de Verdié ve como una humorada el hecho de “arrojar esponjas impregnadas sobre la tela”. Los fondos blancos de Pareja serán evaluados por ella como “insinceros, no alcanza el mínimo mensaje”. Sobre la obra “Tres” de García Reino, en color cobre cobalto no emite opinión, y tal vez la mejor crítica la dedicará a Pavlotzky, en la cual destaca el “orden y armonía” por su obra “Zavit”, realizada con un intenso blanco que lo compara con Tharrats en el “Homenaje a Frank Lloyd Wright”, imaginamos que incluye también una segunda intención: subrayar la manida “epigonalidad”.³⁵⁶

La sección fotográfica de la muestra, a cargo de Alfredo Testoni, exhibió la serie “La Escuela y el Niño”, e interesó de manera particular a Gómez Sicre de la Unión Panamericana de Washington D.C.

³⁵⁵E. H. “Plásticas. El Grupo 8 en Punta del Este”, *El Plata*. 6/3/61.

³⁵⁶TORRENS, M.L., *El País*. 8/2/60.

Pareja, portavoz del grupo, fue quien especialmente señaló que en la actitud de la Comisión se reflejaba una venganza por las opiniones antes expuestas.

Las opiniones sobre el Grupo 8 de ninguna manera eran unánimemente adversas. En cierta ocasión en la que exponen en el Museo Municipal de Arte Moderno de Buenos Aires, su director Rafael Squirru, definía a los integrantes (García Reino, Carlos Páez Vilaró, Miguel Ángel Pareja, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Julio Verdié, Alfredo Testoni y Américo Spósito) como los hombres nuevos.

En su artículo habla de ese hombre nuevo “que tanto construye Brasilia como el avión a chorro. Desposeído de prejuicios, tiene la fuerza del ideal. Que no se avergüenza de crear una botella para una bebida gaseosa, crema de belleza, diseñar una tela que servirá de vestimenta de la gran masa del pueblo, en realizar un dibujo publicitario, un luminoso de un restaurante, un banco de escuela, un pito, un juguete o un cuadro para un salón nacional/.../ (un hombre que) tiene fe en la época que vive y en el destino del hombre de ésta época”.³⁵⁷

El Grupo 8 se constituyó como tal en su atelier de Carrasco, en un sitio al cual apodaban "La Favela", porque era una casita de madera, con plantas de bananos fuera, y un loro guacamayo como mascota, que lo hacía parecer un lugar más propio de Brasil.

Como ejercicio se visitaban unos a otros los talleres particulares, emitiendo juicios sobre la obra de cada uno.

Páez Vilaró confesaba el respeto que le ocasionaba la visita de todos esos "Monstruos" del arte nacional a su taller, para él “era un examen, una prueba de fuego” que finalmente pasaban con éxito. Agregaba: "Nos comprometimos a realizar de inmediato una visita similar a todos nuestros talleres...

El pacto consistía en criticarse mutuamente: “ (Debíamos) decirnos las verdades a calzón quitado”.³⁵⁸

El artista -recientemente fallecido- atribuye el enorme éxito del grupo a la pérdida de energía de los salones oficiales.

“El sólo hecho de estar rodeado de maestros, de discutir en conjunto frente a la obra terminada, corregir, sustituir o mejorar detalles de mis trabajos y al mismo tiempo quedar habilitado para dar opinión sobre lo realizado por ellos, me llevó a sumergirme en una estricta disciplina que hasta hoy me acompaña”³⁵⁹

Éste comentario nos parece revelador respecto a las exigencias que imponía el medio a través de una crítica que se mostraba en varios casos rigurosa en lo formal, que se sumaba a la opinión de tertulias y cenáculos, en los que tampoco se permitían concesiones con respecto a la responsabilidad del creador.

A través de su amistad con uno de los dueños del diario *El País*: Carlos Eugenio Scheck, Páez consiguió un espacio para exhibir las obras del grupo en el subsuelo del periódico.

³⁵⁷ Páez Vilaró, Carlos. "Arte y Parte", , op. cit, artículo de Rafael Squirru citado en p. 227.

³⁵⁸ Ibídem, p.221.

³⁵⁹ Ibídem, p. 229.

Recuerda el artista que las exhibiciones más concurridas habían sido las del arquitecto Vilamajó, la del artista "Tola" Invernizzi y la de cerámicas de Picasso.

La opinión de la crítica se irá suavizando respecto al Grupo 8, al punto que M.L.Torrens en 1960 escribe para *El País* un artículo titulado "Cuando pintar es comprometerse", en el cual observa un momento de crisis política del arte.³⁶⁰

Se refiere asimismo a la reciente incorporación de un nuevo integrante al grupo: Antonio Llorens, que por su trayectoria jerarquiza al grupo. Torrens a diferencia de cómo había tratado a Américo Spósito por la muestra del Nogaró, ésta vez alababa la "interrelación entre el lenguaje de la forma y la textura, la composición y la materia" por sus collages empastados. Y agregaba: "Las materias entrelazadas, con diversas facturas, tronco, arpillera, cartón, como si hubiera descubierto Spósito una común esencia en esas sustancias elementales/.../" demostrando, pues, una mejor comprensión sobre el Informalismo que la que había publicado en ocasión de la exposición de Punta del Este. Respecto a Miguel Pareja expresa que "/.../ duda entre el muralismo y el cuadro de caballete, (aunque) en la actualidad ha definido su intención hacia el mural/.../ crea objetos rústicos de madera o mármol /.../se orienta hacia el descubrimiento de un arte americano, fresco, activo que reclama la arquitectura moderna". Pareja se interesaba ya en esos momentos por la técnica del el mural en mosaico, que desarrollará a lo largo de su vida, y que coordinará con arquitectos para incorporar en construcciones diseminadas por la ciudad de Montevideo.³⁶¹

Fernando García Esteban publicó una crítica sobre el Grupo 8, en la cual relataba: "Se reunieron 7 pintores y un fotógrafo, con algunos puntos en común, pero la conciencia de que no se podían unificar las tendencias estéticas de todos los integrantes, sino un querer trabajar juntos. En su momento dijeron que lo que los unía eran las diferencias. Los une el enfrentamiento con la tradición. /.../ (El Grupo 8) no tuvo un líder marcado que guiara la actividad del grupo, el manifiesto fue elaborado por todos".³⁶²

En realidad el líder natural era Carlos Páez Vilaró, quien por su personalidad extrovertida y sus contactos establecidos, logrará promocionar internacionalmente al Grupo 8 de manera eficaz.

Los integrantes solían también reunirse en uno de los puntales del arte de vanguardia de la época: el Centro de Artes y Letras de "El País". En 1959, incluso, consiguieron publicar su revista N^o 1, en la cual anunciaban las propuestas y sus planes futuros.

Llevaron a cabo una sección Grupo 8 en el Salón Municipal. F. García Esteban advertía a incorporación de Antonio Llorens al colectivo, como una contribución positiva Llorens era un prestigioso artista argentino que había integrado el movimiento Madí en Buenos Aires, quien continuó dentro del colectivo en la misma línea concretista en la cual ya se había embarcado.

³⁶⁰TORRENS, MARÍA LUISA, "Cuando pintar es comprometerse", *El País*, 10/9/60.

³⁶¹Ibidem.

³⁶²GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 2/9/60.

En el polo opuesto se ubicaba Spósito con su afán informalista experimental. García Esteban de manera algo arbitraria juzgará obras informalistas producidas por los 8, con demasiadas vaguedades que carecían de un análisis bien fundamentado, por ejemplo critica la línea de Pavlotzky como “un ensayo de lenguaje”. No lo considera aún un aporte, y no porque se relacione muy directamente con la técnica de Spósito o los españoles de “El Paso” o “Dau al Set”, sino porque la sobreposición de materia de alto empaste que realiza se le antoja como “un agregado /.../ no como la consecuencia física de una estructura informal naciendo de la propia solución del cuadro/.../”³⁶³ Un comentario que no ofrecía demasiada precisión.

La obra de Verdié también la califica como “en el camino del informalismo, con excesos, estridencias, con evidencia de los procedimientos técnicos”. Habría que preguntarle a García Esteban si conocía algún tipo de informalismo que careciera de tal.

En el caso de Carlos Páez Vilaró, según el crítico: “ha encontrado el camino del medio. Un lenguaje popular y auténtico, sin folclorismos ni imágenes del folclore, con cierto ingenuismo plástico”.³⁶⁴

Los integrantes del Grupo, debieron de enfrentarse entonces a las tradicionales fuerzas figurativas del país, y en general, se sentían más próximos a los planteamientos de la UAPC (Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay), en contra de Prati y los conservadores, aunque carente del énfasis político que ostentaba ese gremio.

El Grupo 8 consiguió finalmente llegar a diferentes lugares con diversas exposiciones, que se diseminaron por Praga, Cannes, El Cairo, Israel, Nueva Delhi, Chile y Bolivia.

GRUPO EL MOLINO

El taller *El Molino*, fue fundado en 1963 por Alceu Ribeiro, alumno de Joaquín Torres García, con el apoyo de la Intendencia de Montevideo, allí confluyeron no solamente jóvenes que buscaron su formación, como Neder Costa, Manuel Deliotti, Andrés Montani...sino también intelectuales republicanos, como Bergamín o Margarita Xirgu, que encontraron en ese espacio un foro de discusión.

GRUPO DE ARTISTAS NO FIGURATIVOS

Otro de los grupos que surge como iniciativa de dos artistas Alfonso Scaldaferro y Raúl Cattelani, con planes integradores de incorporar a las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro y el cine.

³⁶³Ibídem.

³⁶⁴Ibídem.

CAPÍTULO 5

EL DESARROLLO DE LAS DIVERSAS VERTIENTES DE LA CREACIÓN

“Debemos redescubrir dónde yace la capacidad de innovar: en la adquisición de nuevas competencias como las técnicas de dirección digital, la capacidad de concentración a pesar de la multiplicidad de soportes, el trabajo en equipo y la vocación de solventar problemas”

Eduardo Punset

La creación considerada por sus contemporáneos como experimental se llevó a cabo desde diversas vertientes y la aportación que trajeron algunos nuevos medios como la televisión y la incipiente informática se unieron a las nuevas tendencias desmaterializadoras, ópticas, cinéticas y resignificadoras de nuevos espacios en la línea de las instalaciones, complementándose con nuevas facetas planteadas por los creadores cinematográficos y los directores de teatro.

Asimismo otras especialidades de las actividades plásticas, como la cerámica y el tapicismo sentaron sus bases durante el período a estudiar.

5.1. EL TEATRO COMO EXPERIMENTO

La actividad teatral en el período se enmarca dentro de una coyuntura que algunos analistas calificaron no sólo emergente, sino de emergencia, de compromiso con la realidad que rodeaba el entorno cultural en todos sus aspectos.

Roger Mirza en su “Introducción: el teatro uruguayo en los años sesenta”³⁶⁵ visualiza a las artes escénicas dentro de un contexto latinoamericano experimental: Teatro Ensayo de la Universidad Chile y la Universidad Católica, La Candelaria y Teatro Experimental de Cali (Colombia), Teatro Arena y Teatro Oficial en Brasil, Fray Mocho, Teatro del Pueblo y Nuevo Teatro en Argentina, entre otros tantos que brillaron en la época.³⁶⁶

La aplicación de las teorías interpretativas de Stanislavski, la corriente brechtiana, a las vez que el Living Theatre y el teatro de Peter Brook, marcaron un camino en el teatro mundial que consiguió plataformas de exhibición como los grandes festivales organizados en el período: Manizales, La Habana, Nancy.

Dentro de estas coordenadas se desarrollaron numerosos grupos de teatro independiente uruguayo que se acabarán agrupando en la FUTI (Federación Uruguaya del Teatro Independiente).

Destacaron entre ellos el Teatro del Pueblo, El Galpón, Teatro Circular, Club de Teatro, La Máscara, entre un nutrido número de grupos de teatro que se sintieron atraídos por la realidad latinoamericana y por la experimentación.

³⁶⁵MIRZA, ROGER, *El teatro de los sesenta en América Latina*, Udelar, Montevideo, 2011.

³⁶⁶Ibidem. p.9.

Mirza analiza el vínculo con la Generación del 45 en Montevideo, integrada por autores que alcanzaron renombre internacional: Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, José Pedro Díaz, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, dramaturgos de fuste como: Carlos Maggi, Antonio Larreta, Jacobo Langsner, por mencionar algunos, así como críticos de la talla de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal.

Las escuelas surgidas en el seno de los teatros Circular y el Galpón, marcaron cierta inflexión respecto a la línea que había trazado la actriz catalana Margarita Xirgu, en la Comedia Nacional y la Escuela Municipal de Arte Dramático, respectivamente.

La actividad de la prensa recogía el desarrollo de coloquios y debates sobre dramaturgia que se llevaban a cabo en el país, reflejando la importancia que se le otorgó al teatro en la época.

Mirza cita a Ángel Rama en su opinión sobre la trascendencia respecto a la actividad en el período, al punto que se llegaba a confundir éste género con el campo total de las letras.

Menciona la opinión de Rodríguez Monegal respecto a esta explosión experimentada: “Los independientes crecen, fundan salas (...) se organizan (...) practican un agresivo gremialismo, fundan la federación (...) crean público. Sobre todo crean público. Esa es la época dorada en que todos trabajan con increíble sentido de equipo (...) en que va apareciendo toda una constelación de actores directores, artistas, técnicos (...); los une el creer en un teatro actual, comprometido con el mundo en que vivimos, experimental en el sentido más ambicioso de la palabra.”³⁶⁷

Por otra parte, Mirza observa que la Comedia Nacional, a pesar de su estilo más tradicional, aprovecha sus posibilidades de teatro oficial para desarrollar una intensa actividad teatral, estimulando más de seis estrenos anuales en sus salas.

Rama percibe la segunda parte de la década de 1950 como el “momento de apogeo del movimiento teatral nacional, coincidente con la eclosión de los dramaturgos uruguayos”³⁶⁸

El teatro independiente mantendrá una postura militante respecto a la situación uruguaya y latinoamericana en general, presentando múltiples obras con mensaje social.

Se escogió un repertorio crítico dentro de los autores nacionales, Florencio Sánchez, Justino Zavala Muniz y en los internacionales: Arthur Miller, O’Neill, T. Williams, Chéjov, Ionesco, Pinter, Beckett, Genet, entre otros.

No solamente los grupos de flamante iniciación: el Teatro Universal (1960), Teatro de la Ciudad de Montevideo (1961) o el Teatro Uno (1963), buscaron autores y obras recientes para su estreno, sino que la propia Comedia Nacional procuró caminos experimentales.

El estreno de “La ópera de dos centavos” de Brecht en el Galpón (1957), dirigida por Atahualpa del Cioppo, marcó un jalón en la historia del teatro uruguayo, por la

³⁶⁷RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, 1966, citado por Mirza, Op. Cit. p.11.

³⁶⁸MIRZA,ROGER, Op. Cit., p. 11.

recepción originada en el medio, y por ser el primer estreno de Brecht en Montevideo, que exigió una lectura moralizante y didáctica del mensaje social.

En 1959 se procederá al estreno por el mismo director de El Galpón de “El Círculo de Tiza Caucasiense” de Brecht, que recibió en Buenos Aires el Premio Talía al mejor espectáculo extranjero del año.

Brecht continuará en los escenarios montevideanos con “Madre Coraje”(1959) y “La resistible ascensión de Arturo Ui” (1965), ambos de alto impacto sobre el público local.

Concomitantemente se multiplicó la visita al Uruguay de compañías internacionales de alta calidad y voluntad de renovación en el campo teatral.

Mirza señala como fundamental las representaciones de Miller que se llevaron a cabo muy tempranamente, desde 1949, a la vez que el teatro psicológico de Williams o el ya mencionado realismo épico de Brecht.

El Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal causó también una sustancial repercusión en la escena uruguaya.

La Comedia Nacional, contribuyó con obras señeras del estilo de *Galileo Galilei* (1964) dirigida por Ruben Yáñez, *María Estuardo* (1968) bajo la dirección de Eduardo Schinca, *Rinocerontes* (1962) de Ionesco, dirigida por José Estruch.

A las mismas se sumaban estrenos de obras de autores uruguayos: el citado Estruch dirige “*La gran Viuda*” de Carlos Maggi (1961), Hugo Mazza “Queridos amigos” de Ángel Rama, Yáñez “La araña y la mosca” (1962) de Jorge Blanco. El mismo director se encarga de “El patio de la torcaza” de Maggi (1967) y Sergio Otermin asume la dirección de “Esperando la carroza” (1962) de Langsner. Luis Novas Terra escribirá “Uruguayos Campeones” en 1968, la cual será dirigida por Alberto Candeau.³⁶⁹

La politización del repertorio no se reduce a Brecht, sino que se estrena “Fuenteovejuna”(1969) en clave brechtiana, “El asesinato de Malcom X” ((1969) del autor uruguayo Hiber Conteris, “Libertad, libertad” (1968) de Rangel y Fernandes, “Las brujas de Salem” de Miller en El Galpón (1973) y “Los días de la Comuna de París” en el Teatro Circular (1972). En esa misma sala y luego de sobrevenir el golpe de estado, se atrevieron a estrenar “Operación Masacre” de Rodolfo Walsh (1973), referida al golpe militar contra el Gral. Perón en la Argentina.

La producción de obras extremadamente provocadoras en el período previo a la dictadura, e incluso una vez perpetrado el golpe de Estado: el 27 de junio de 1973, derivó en la clausura de varios espectáculos y confiscación de salas.

En cuanto a la dramaturgia, se seguían pautas de participación del público, y aparecían actores que salían de las butacas de la sala como parte de la obra, así como carteles que se parecían a los de las manifestaciones estudiantiles del momento. Adaptando textos clásicos, como el mencionado de Lope de Vega.³⁷⁰

Mirza observa que la Compañía de Teatro Universal, utilizaba muchos textos alemanes en la línea de Piscator, que eran traducidos por el propio Federico Wolff, y

³⁶⁹Ibidem. p. 11.

³⁷⁰Ibidem, p. 18.

se representaban por primera vez en castellano. El gran éxito de esta programación lo constituyó “Marat- Sade” de Peter Weiss (1966).

El investigador cita a Gerardo Fernández - crítico del semanario *Marcha* - que el 31 de diciembre de 1973- seis meses después del golpe militar, escribía: “Entre muchas virtudes debe reconocérsele al teatro uruguayo la de haber sabido responder (...) al desafío de los tiempos (...) de analizar sin tutelajes el mundo que lo rodea, la sociedad de que es parte”³⁷¹

La voluntad de estrenar teatro contemporáneo la había marcado previamente Margarita Xirgu, fundadora de la Comedia Nacional, quien había llevado adelante la puesta en el Teatro Solís de obras como “El zoo de cristal” de Williams en 1947, o “Un tranvía llamado deseo”, protagonizada por Vittorio Gassman en 1951, “*De repente en el verano*”, “La rosa tatuada” de Williams” (1961), “¿Quién le teme a Virginia Woolf?” de Albee, poco tiempo después de haber sido estrenada en Broadway.

Las obras presentadas reforzaban los caminos por el realismo épico, psicológico, el teatro del absurdo y el naturalismo, apoyados en la intertextualidad, tal cual analiza Mirza en su investigación.

El mismo autor menciona las obras uruguayas que en ese período manifestaron una posición crítica respecto a la realidad social, autores al estilo de Andrés Castillo, Jacobo Langsner, Carlos Maggi, Mauricio Rosencof o Juan Carlos Legido. Obras que toman del sainete criollo, el teatro del absurdo y el humor negro, con el propósito de obligar al público a reflexionar sobre la situación de crisis en la que se hallaba inmerso el país.

María Esther Gilio, de *Marcha*, nos acercaba al efecto provocado por el estreno de la puesta de *Antígona* por el Living Theatre, y comentaba: “/.../ Gritos de verdugos y de víctimas atravesaban el aire: voces aterradoras o desgarrantes, insultos, lamentos. Durante quince minutos un público sobre todo asombrado /.../ Gritos y el ruido de cuerpos que se arrastraban. /.../ Del escenario se arrojaron, a través del aire, dos negros frenéticos, empuñando fusiles invisibles y pegando alaridos. /.../ En dos zancadas atravesaron la sala. Uno se detuvo junto a un señor que iniciaba una fila, se acercó hasta que sus ojos quedaron a veinte centímetros del rostro del otro y sin dejar de mirarlo comenzó a insultarlo. /.../ Rápido abandonó la sala. /.../ Víctimas de discriminación /.../”³⁷²

Cuando en una entrevista con el director del grupo, Julian Beck, Gilio le preguntaba el porqué de la permanente referencia al tema sexual, no incluido en la obra original de Brecht, Beck le contesta “ la literatura popular está llena de referencias eróticas /.../ El sexo es también la gran evasión. /.../ El hombre necesita vivir en intensidad. El sexo ofrece intensidad y evasión. Una manera de sublimación de la violencia”.³⁷³ Sin embargo cuando la periodista intenta ahondar en el tema de las drogas y su vida en comunidad, el entrevistado rehúye la respuesta, debido a que el tema ya les había ocasionado suficientes disgustos y la expulsión de Brasil.

³⁷¹Ibíd. p. 20.

³⁷²GILIO, MARÍA ESTHER, “Entrecasa, con el Living Theatre”, *Marcha*, 5/4/68 – Nº 1397.

³⁷³Ibíd.

No profundizaremos en el teatro, porque consideramos su actividad de una enorme riqueza respecto a los aportes que realizó para imponer la modernidad, y no nos restaría espacio para nuestro objetivo principal que se focaliza en las artes plásticas.

5.2 LA ARDUA TAREA DE HACER CINE EN EL URUGUAY, MIRANDO HACIA EL CONTINENTE

La actividad cinematográfica se va a desplegar muy tempranamente en el Uruguay, al igual que el desarrollo de la fotografía.

Pocos meses después de haberse llevado a cabo la primera exhibición experimental de cine de los hermanos Lumière en el *Salón Indien* de París, se presentó en 1896, esa atrapante curiosidad en el *Salón Rouge* de la calle 25 de Mayo de Montevideo.

Un par de años debieron pasar para que de manos del catalán Félix Oliver llegara la producción nacional de vistas montevidéanas, con escenas filmadas en el velódromo o la salida de la misa en la catedral metropolitana, para que fuesen disfrutadas por el público uruguayo.

Éste inquieto barcelonés, no era más que un pintor de letras afincado en Montevideo, a pesar de haber conseguido aquello que no había logrado Méliés: que los celosos Lumière le vendieran un aparato de cinematógrafo para llevar a Montevideo.

El cine mudo logrará un cierto impulso en esta ciudad, hasta la aparición del cine sonoro, que implicó una decadencia de la producción nacional, debido a los altos costos que demandaba la realización.

El público uruguayo demostró una pronta pasión por el cine, que se verá reflejada en el número de salas que sorprendentemente excedía la centena en el Montevideo de comienzos de la década de 1960, una capital que, como dijimos, apenas sobrepasaba el millón de habitantes.

La producción nacional se había finalmente empobrecido en el período de 1955, pero no la afición al medio, que alcanzó a una taquilla de 20 millones de espectadores anuales.³⁷⁴

Ya señalamos que en 1948 se había fundado el Cine Club, al siguiente año el Cine Universitario, y en 1952 la Cinemateca Uruguaya, todas ellas instituciones que agruparon a un público ávido por el cine de calidad.

Por más intentos que realizaron las distribuidoras norteamericanas para introducir el cine doblado al castellano, resultó infructuoso, el público uruguayo y la crítica siempre exigieron las películas en versión original subtitulada, considerando el alto nivel de alfabetismo del que gozaba el país.

En el año de 1955 se inicia con la llegada del equipo de producción de Michael Powell y Emeric Presburger, con el propósito de filmar en Montevideo algunas escenas de "La Batalla del Río de la Plata" en Technicolor³⁷⁵

En ese mismo año se inicia la sociedad SAETA, que introducirá al poco tiempo la televisión en el Uruguay.

³⁷⁴Revista *Cine, Radio, Actualidad*, edición del 16/9/55, p. 23.

³⁷⁵RAIMONDO, MARIO, *Una historia del cine en el Uruguay*, Planeta, Montevideo, 2010, p. 101.

En mayo de 1958 se llevará a cabo en Montevideo el II Festival Internacional de Cine Documental, con la presencia de directores de diferentes regiones, Jorge Ruiz de Bolivia, Pereira dos Santos de Brasil, Patricio Kaulen de Chile, Manuel Chambí de Perú, Leopoldo Torres Nilson y Simón Feldman de Argentina, y como estrella, John Grierson.

Existía un importante interés local en el documentalismo y en la obra neorrealista italiana.

Dentro de la producción local, Alberto Miller realizó algunos documentales con interés social, del estilo de "Cantegriles" (1958) mostrando las construcciones de la marginación del interior que se acercaba a la periferia de Montevideo, con la firme intención de prosperar, aunque en la práctica acababa viviendo en chabolas, luego vendrá "Medio Mundo" (1960), en la que se daba cuenta de la vida del conventillo o casa de inquilinato, que había significado el ejemplo más vivo de esas residencias compartidas de obreros e inmigrantes en la capital a través de un patio con habitaciones y espacios comunes. También realizó "Candombe" (1963) y "En Marcha" (1965), entre otras³⁷⁶

El cine convocaba a la realización de importantes certámenes que se llevaron a cabo en la década de 1960.

En 1964, para el Concurso Nacional de Cinematografía, el jurado se hallaba integrado por Alberto Mántaras por el IGE y por el Cine Club del Uruguay, acompañado por el Presidente de la Federación Uruguaya de Cineclubes: Vicente Tormo.³⁷⁷

La selección realizada tenía como propósito elegir aquellos filmes que representarían a Uruguay en el VI Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del S.O.D.R.E. a celebrarse en mayo de 1965 en Montevideo.³⁷⁸

Mencionamos en el apartado del Instituto General Electric aquellos que fueron organizados por ese centro, con prestigiosos jurados.

En 1965 el IGE conjuntamente con el Cine Club del Uruguay realizó un Festival de Cine Latinoamericano, en el que se presentaron por primera vez obras cardinales del Cinema Novo brasileño, entre ellas "Memórias do Cangaço" de Paulo Gil Soares, basada en el relato de un coronel sobre el exterminio de los "cangaceiros", o "Nossa Escola de Samba" realizada por Manuel Horacio Giménez, documental sobre la preparación de una agrupación carnavalesca para la gran fiesta carioca, y "Viramundo" de Geraldo Sarno, otro documental sobre la emigración de los llamados "pau de arara", trabajadores muy humildes que viajaban de pie en camiones y en pésimas condiciones desde el Noreste a buscar trabajo en la ciudad de San Pablo. La obra maestra de Nelson Pereira dos Santos "Vidas Secas", fue quizás lo más significativo que se pudo ver de la nueva corriente brasileña, describiendo el padecimiento de los campesinos del Sertão nordestino.

En esa ocasión se presentó por Uruguay "Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo", obra de Mario Handler, un medio metraje de lo que él llama "cine-retrato",

³⁷⁶Ibídem, p. 122.

³⁷⁷"Concurso Nacional de Cinematografía", *El Plata*, 05/06/64.

³⁷⁸"Sexto concurso nacional de cine organizado por el Sodre.", *Acción*, 28/12/64.

en el que se narra la vida de un marginal, que llegó a Montevideo en 1953, andando más de doscientos kilómetros, desde el Depto. de Colonia, para vagar por las calles, buscando sobrevivir. Handler encuentra a Carlos en la Ciudad Vieja y le hace relatar su historia de vida. Una película que no estuvo exenta de polémica dentro del medio local. Con escenas tan impactantes como en la que se viste de jugador de fútbol y practica solo en el mismo terreno baldío en el que dormía.³⁷⁹

Mario Handler (1935-) se convirtió en uno de los cineastas de mayor relieve en el panorama de tímido renacimiento del cine uruguayo.

Se inicia con el corto "Vanguardista" (1958), se forma con posterioridad en Checoslovaquia, donde lleva a cabo el documental "En Praga" (1964).

Los cortos que realizó posteriormente: "Elecciones" codirigida con Ugo Ulive y "Me gustan los estudiantes", se ubican dentro del marco del ICUR (Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República) que funcionaba en el antiguo local de la Facultad de Humanidades, cerca del Puerto de Montevideo.

Otros filmes los concreta dentro del proyecto Cinemateca del Tercer Mundo, apoyada por el Semanario *Marcha*, consideremos que la palabra Tercer Cine era un *leit motiv* del momento, al cual se refería sobre todo el cine latinoamericano, el Cinema Novo de Brasil, el impacto de "La hora de los hornos" (1968) de "Pino" Solanas, la obra de Jorge Sanjinés en Bolivia, y el producido en el marco del Instituto de Cine de Cuba.

El film de Handler "Líber Arce, liberarse" relatava el caso real de un estudiante asesinado en una manifestación de protesta contra el régimen represivo de Pacheco Areco.

Su línea de trabajo se hallaba en consonancia con casi todo el cine activista Latinoamericano de la época, de reivindicación política y denuncia.

Otro documental acreditaba ésta condición: "1969, El problema de la carne y Fray Bentos".

Su actividad de cineasta militante lo obliga a la postre, a exiliarse en Venezuela a finales de 1972, antes de la irrupción de la dictadura.

En un reportaje realizado por *Marcha* a finales de 1970, Handler se explayará sobre las dificultades para la realización de cine en el Uruguay, los inconvenientes de escala³⁸⁰ a la cual se refería en los siguientes términos: ".../ Todavía el cine uruguayo no tiene garantizada su existencia. .../ Estaríamos muy especialmente contentos si el próximo año pudiéramos producir dos horas de cine. .../ Es asombroso para los brasileños que producen cincuenta o sesenta largometrajes todos de Cinema Novo .../".³⁸¹

³⁷⁹WAINER, JOSÉ. "Festival de cine latinoamericano", *Marcha*, 29/10/65, p. 25.

³⁸⁰"Todavía hoy nuestros recursos técnicos y económicos son inferiores a los que tenía Bolivia hace cinco años, Chile hace diez, Venezuela hace diez, Cuba antes de la revolución, Colombia, menos que los que tenía la Universidad del Litoral hace diez años. Quizá tengamos más recursos que el Paraguay .../ Desde la fundación del cine club de *Marcha*, y luego de la Cinemateca del Tercer Mundo, .../ ahora tenemos una cantidad razonable, o sea, quince personas que creen en un cine nacional y político, que tienen la capacidad organizativa, la vocación y la fe suficientes. "Conciencia de la necesidad. Uruguay: Mario Handler, *Marcha*, 31/12/70 – Nº 1526.

³⁸¹Ibidem.

Reclama sobre la falta de apoyo de auspiciantes y su interés en establecer lazos con las corrientes de cine que se estaban desarrollando en el continente. A la vez que destacaba las ventajas de no poseer una tradición cinematográfica que pudiera haber servido como condicionamiento comparativo en la actividad, apostillando que “nuestro cine nunca podrá llegar a ser un cine de rebeldía hacia los viejos maestros, como ocurrió en casi todos los demás países, porque no tenemos viejos maestros. /.../”³⁸²

Comentaba Handler al periodista: “la lucha nuestra por hacer el cine que vale, coincide exactamente con la lucha que está teniendo el pueblo de Uruguay/.../ ahora tenemos una cantidad razonable, o sea, quince personas que creen en un cine nacional y político, que tienen la capacidad organizativa, la vocación y la fe suficientes/.../ Lo que a nosotros en este momento nos importa es Latinoamérica como campo de acción /.../ Hace diez años se podría haber pensado en Uruguay como en un país para reuniones de la gente de cine, para un apoyo puramente intelectual. Ahora, la misma eficacia y originalidad de los métodos de lucha revolucionaria uruguayos puede ser aplicada al cine. /.../ En el campo cultural Uruguay participa de la tradición europea, en forma absoluta /.../ de una forma imitativa, admirativa, aproximativa, y sobre todo lejana. Por suerte, la ignorancia que tenemos del cine /.../ en el sentido de que no se ha hecho cine, quizá nos lleva a despojarnos de todos los prejuicios culturales y nos permita aportar una verdadera ingenuidad en el campo de la experiencia. Modos de expresión nuevos, modos de expresión ya directamente subordinados a las necesidades de la liberación. /.../ Lo que tenemos que hacer es referirnos en forma muy directa al imperialismo, a la oligarquía nativa, a los gobiernos corruptos y algún día, a los que luchan. /.../”³⁸³

Dentro de la misma línea se expresaba Roberto Meyer: “Hablar de las perspectivas del cine en el Uruguay equivale a hablar /.../ de subdesarrollo, dependencia y fascismo cotidiano /.../ del cine extranjero que se nos impone, generoso vehículo de escapismo y enajenación, y del digno cine nacional de los últimos años, que ha osado mostrar la cara real del país en ráfagas de cinco, quince minutos. Equivale a hablar de Mario Handler trabajando en el extranjero y de lo que podría hacer Mario Handler aquí. /.../ No se puede mostrar el trabajo silencioso de un año entero porque andan prontas las medidas de seguridad y otros cucos (cocos), y el cine debe ser combatiente, pero /.../ las perspectivas del cine en Uruguay /.../ han de polarizarse entre la sumisión y la clandestinidad”.³⁸⁴

La producción cinematográfica en el Uruguay del momento se concentraba sobre todo en el cortometraje, tal cual lo comentaba Handler para *Marcha*, no resultaba fácil conseguir financiación para películas de larga duración.

Se llevaron a cabo los cortos “Uruguay País de Turismo”, o “RIP” sobre los cementerios y la conmemoración del Día de los Muertos en Uruguay en tono satírico, por parte de Juan José Mendy y Jorge Solé³⁸⁵

El primer Festival de Cine Latinoamericano se llevará a cabo recién en Viña del Mar (Chile) en 1967, pero el cine latinoamericano concitaba especial interés en el mundo y

³⁸² Ibídem.

³⁸³ Ibídem.

³⁸⁴ “Uruguay: Roberto Meyer. El año de la polarización”, *Marcha*, 30/12/70 – Nº 1526 – página 3.

³⁸⁵ “Un nuevo creador cinematográfico”, *El Debate*, 24/12/64.

se realizaron diferentes festivales en los cuales la presencia latinoamericana se vio fortalecida.

En el que se llevó a cabo en Génova (Italia) en 1964, por ejemplo, la representación uruguaya la escogieron Ruben Oreiro Vázquez, Walter Achugar y José Carlos Álvarez.³⁸⁶

La organización de los festivales comprendía la plataforma ideal para que el público local se acercase no sólo a las producciones de primer nivel del mundo desarrollado, sino a las alternativas de los sitios periféricos.

La atención se centraba particularmente en Brasil, por Gláuber Rocha, y sobre Cuba por Santiago Álvarez.

La ciudad de Montevideo se transformaba asimismo, en espacio de estreno de obras que habían sufrido prohibiciones en la región, la cual ya había padecido el flagelo de las dictaduras militares, antes que Uruguay.

Desde Brasil o Argentina se acercaban los cinéfilos a asistir a funciones inaugurales de obras que no lograban saltar el condicionamiento de la censura en otros países de Sudamérica.

Un estreno apoteósico para la izquierda uruguaya, y para el exilio republicano español, lo configuró "Morir en Madrid" de Rossif, realizada en Francia el año anterior, y en el que se señalaba el hecho de reavivar un tema que "prácticamente había desaparecido de las pantallas": la Guerra de España.³⁸⁷

Como expresamos anteriormente, parte importante del público local no se detenía en la asistencia al cine por simple entretenimiento, se acercaba a sus salas para que le plantearan problemas de orden existencial así como de corte político y social.

Las tertulias pos función se hicieron características en el panorama nocturno de los cafés uruguayos.

La cartelera montevideana de entonces sabía combinar -de manera muy acertada- producciones norteamericanas a la vez que aquellas de origen europeo.

En varios artículos publicados en *Marcha* nos podemos hacer una composición de lugar en cuanto a qué filmes podían estrenarse y ser valorados en el período, un tipo de cine que reflejara la realidad y su compleja aprehensión.

Si tomamos por ejemplo el año 1964 veremos los grandes éxitos que formaron parte de la cartelera: "El Gatopardo" de Visconti, "Dr. Insólito" de Kubrick, "El Juicio Universal" de De Sica, "Freud" de John Huston, "El Silencio" de Bergman, "Los compañeros" de Monicelli, "El sirviente" de Losey, entre otros.

Momentos en los que los grandes nombres del cine se estrenaban apenas se habían proyectado en EE. UU. y Europa, tal cual ocurrió con Resnais, Pasolini, Antonioni, vistos con mucho interés por el público local, tanto como "Ye, ye, ye" de Los Beatles, aunque con un público objetivo más restringido.

³⁸⁶"Cuatro noticias que Importan", *La Mañana*, 17/12/64.

³⁸⁷"Morir en Madrid" de F. Rossif, un preestreno de "Marcha", *Marcha*, 25/09/64.

De Godard y su “Apocalipsis”, comentaba *Marcha*: “Sus filmes son los equivalentes de un verdadero happening”³⁸⁸, evidenciando el conocimiento que existía de estas manifestaciones artísticas en el extranjero.

Verdoux en *Marcha*, advertía una mayor politización en la temática abordada por Hollywood, en referencia a la posguerra, algo olvidada ya en Europa, a excepción de la italo- francesa “Saqueo a la ciudad” de Alain Cavalier.³⁸⁹

El crítico José Wainer hacía llegar su opinión sobre la perspectiva cinematográfica que se cernía sobre la escena uruguaya por medio del mismo semanario, y destacaba la obra de Peter Brook “El señor de las moscas”, “El Evangelio según San Mateo” de Pasolini, y “La Guerra ha terminado” de Resnais. De Latinoamérica mencionaba a Santiago Álvarez, en cuya obra no sólo se volcaba la temática cubana en “Cerro Pelado” donde se muestran a los atletas cubanos, sino filmes como “Now” relacionado con la lucha de los derechos civiles de los afroamericanos en EE.UU., “Golpeando en la Selva”, sobre la guerrilla colombiana y “Hanoi, Martes 13” referida a Vietnam³⁹⁰

Éste último tema era de especial sensibilidad para el público del momento y su estreno causó gran impacto en la Cinemateca del Tercer Mundo, auspiciada por *Marcha*. “Lejos de Vietnam” realizada por un grupo selecto de cineastas de tendencia izquierdista: Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Agnes Vards, Claude Lelouch, Chris Marker,³⁹¹ marcó un hito dentro de la cultura activista previa a Mayo de 1968, en conjunción con el documental sobre el mismo tema, producido por Ivens “Le Ciel, la Terre”, estrenado en 1966, con alto impacto sobre el público parisino.

El cine ocupaba un sitio privilegiado dentro de los medios asignados a “despertar conciencia latinoamericanista, dentro de un mundo bipolar, es así que José Carlos Álvarez se refería al estreno de cinco documentales colombianos, como fundamentales para un “despegue cuantitativo, aunque las películas representen pensamientos políticos diferentes y sus calidades sean desparejas./.../ Rápidamente hemos podido dejar atrás períodos de cine-testimonio, cine-denuncia, para pasar a un cine que se inscribe en las corrientes políticas más avanzadas que intentan voltear la sociedad burguesa. Y éste cine es concebido por y para la liberación nacional. Liberación del imperialismo norteamericano y de sus ‘amigotes’ criollos /.../ Los cineastas no pueden ser sólo cuadros culturales aislados sino cuadros políticos, militantes. /.../ Dejar de ir, cineasta y película, a los medios intelectuales universitarios. /.../ Solo cuando ascendimos al pueblo, pudimos encontrar hacia dónde había que ir /.../ Ahora la participación es mucho más grande porque los filmes hechos para cambiar el sistema llegan al único que en primera instancia puede hacerlo, en Colombia y en el resto de América Latina: el pueblo. /.../ La abolición total del poder neo-capitalista criollo, de la burguesía en el poder. /.../”³⁹²

De la misma manera se expresaba respecto a la búsqueda y función del cine latinoamericano del momento el Grupo Che-Liberación de Argentina: “la contra formación de la cultura nacional” con incidencia en el panorama político. “/.../ un cine culturalmente válido y que sirva a la descolonización del hombre argentino/.../ un cine

³⁸⁸“Entre el barroquismo y el pop art (II)”, *Marcha*, 18/12/66.

³⁸⁹VERDOUX, “Algunos rasgos del cine 1964”, *Marcha*, 31/12/64. Año XXVI, Nº 1238.

³⁹⁰Wainer, José, “El Cine en 1967, realidad ecuménica”, *Marcha*, 29/12/67, Nº 1385, p. 14.

³⁹¹“Cinemateca del Tercer Mundo estrena “Lejos de Vietnam”, *Marcha*, 4/9/70, Nº 1509.

³⁹²ÁLVAREZ, JOSÉ CARLOS, “Colombia: En la instancia más avanzada”, *Marcha*, 30/12/70 – Nº 1526.

que antes que nada se asume como militante. /.../ que quiera colocarse a la altura de su espacio y de su tiempo/... ”³⁹³

Las inquietudes de la mayor parte de los cineastas uruguayos se hallaba en perfecta consonancia con la de muchos otros de la región.

El Instituto General Electric, además de acercar las artes plásticas contemporáneas al público uruguayo, significó una importante plataforma de introducción de cine, que complementó la actividad desarrollada de forma destacada en ese ámbito por la Cinemateca Uruguay, el Cine Club y el Cine Universitario.

Desde ámbitos oficiales, no existió una política de financiación de producciones nacionales, pero sí de apoyo a la creación de parte del ICUR, así como los concursos del SODRE.

³⁹³Ver Anexos (29) “Argentina: Grupo Che-liberación. Perspectivas del cine en la situación argentina”, *Marcha*, 30/12/70, n.º 1526 – pág. 3.

5.3 TENUES INICIOS DE LA TELEVISIÓN EN EL URUGUAY

El 7 de diciembre de 1956 se inician las primeras emisiones de televisión en el Uruguay, a cargo de empresarios privados, propietarios de las emisoras Radio Carve y La Voz del Aire.

Comienza de ésta manera el Canal 10, Saeta, con actividad televisiva hasta el presente.

La programación se limitaba a apenas algunas horas por la tarde-noche.

Se incorporarán luego otros canales privados: en 1961 los empresarios de Radio Montecarlo fundaron Canal 4 Montecarlo, en 1962 Canal 12 Teledoce, también por iniciativa privada, y el último canal que saldrá al aire - recién en 1963, aunque sus equipos estaban listos para funcionar desde 1957, abandonados en la aduana montevideana - será el oficial del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, actual Canal 5, Televisión Nacional de Uruguay.

La irrupción de éste nuevo medio requerirá un cierto número de años para conseguir impactar en la competencia con otros ya existentes.

Paulatinamente la televisión conducirá hacia un proceso de disminución de otros canales de comunicación con el público. Una transformación que llevará unos 25 años, y que tendrá como resultado la desaparición de las salas cinematográficas de barrio. La conversión concluirá a finales de los años setenta.

Como hemos mencionado, las más de cien salas con la que se enorgullecía de poseer Montevideo, una pequeña capital, irán desapareciendo para dejar paso a templos evangélicos o locales de ventas de coches de segunda mano.

Las salas de cine se conservarán en número muy limitado por el centro de la ciudad, desaparecerán los cines de barrio, hasta el surgimiento de los microcines de los centros comerciales o shopping centers, a medidados de la década de 1980, luego de recuperarse del golpe asestado por la aparición del VHS y los video clubes.

Durante la etapa inicial de la televisión en Uruguay, los programas de mayor calidad cultural se emitían por el canal 5 -estatal- el cual contaba con documentales suministrados por las embajadas de diferentes países, así como de películas extranjeras subtituladas que irán conformando un acervo propio, una filmoteca que subsiste en la actualidad como Cinemateca del SODRE, hoy rebautizado como Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos.

El interior del país, durante un importante número de años, no contó con estaciones repetidoras de las señales de Montevideo, dejando a los espectadores locales librados a la superioridad de potencia de las señales argentinas y brasileñas, con las cuales se iniciaron gran parte de los uruguayos en el nuevo medio, en particular en los departamentos fronterizos. El alcance de las señales televisivas locales no superaba entonces los 150 km de distancia de la capital uruguaya.³⁹⁴

³⁹⁴“¿Dónde va la T.V. nacional?”, *Marcha*, 24/6/66 – Nº 1309.

A mediados de los años ochenta el canal oficial procuró una mayor cobertura, hasta que en 1995 se iniciaron las señales de cable en los diferentes departamentos uruguayos, incorporándose al menú los canales de aire montevideanos.

Los primeros tiempos televisivos contaron con diversos programas informativos, debates y musicales en vivo, hasta que en 1962 se incorporará la tecnología del video tape.

Los inicios se encuentran, sin lugar a dudas, marcados por una mayor influencia ejercida por la televisión proveniente de la Argentina, así como de las series estadounidenses, con precios muy elevados para el momento, a veces subían hasta 200 dólares la hora de programación.

El semanario *Marcha* da cuenta en 1964 de la primera experiencia en el departamento de Salto de televisión por cable y abono, como un detalle curioso y originalidad para la época.

En 1966 *Marcha* nos informaba sobre la distribución discrecional de las señales de televisión en el interior del país, por amistades políticas, la misma situación se repetirá treinta años después con los operadores de cable.³⁹⁵

La capital a mediados de la década de 1960 contaba con 200 mil hogares que poseían televisión, uno cada seis habitantes, cifra que arroja un promedio bastante alto para una población de 1,2 millones de habitantes, y considerando el alto costo que significaba su adquisición: unos siete mil pesos, que en su momento, equivalía a varios sueldos de un empleado de clase media.³⁹⁶

Algunos artículos de prensa recogen augurios que no resultaron realidades en el transcurso del tiempo, como la predicción sobre la desaparición de los canales o la reducción del horario de emisión, se veía como excesivo que Montevideo contase con cuatro canales de televisión, cuando Francia tenía sólo dos.

Otros inconvenientes técnicos nos parecen en la actualidad problemas ampliamente superados por el avance tecnológico.³⁹⁷

Se perciben críticas respecto a la competencia que le ejerció la televisión al cine, si tenemos en cuenta que los uruguayos de mediados de los años sesenta habían dejado de asistir en un 50 % a las salas de cine (8,5 veces al año en 1965, en contraposición con 1953, que asistían 19 veces). Las salas de cine montevideanas bajaron de 85 a 65 para el año de medición.³⁹⁸

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ *Ibidem.*

³⁹⁷ DOMÍNGUEZ RIERA, I. "Lo que ha sido, es y podría ser, nuestra televisión", *Marcha*, 21/8/64, págs. 12 y 14.

³⁹⁸ T. B. X. , "Como la TV del Uruguay no hay", *Marcha*, 31/12/65 – Nº 1287 – pp. 20-21.

5.4 EL TAPICISMO

La rica experiencia centrada en la producción artística en los años sesenta revela también técnicas que no habían caracterizado a nuestro país por contar precisamente con una representación importante.

Ernesto Aroztegui (1930-1994) y Cecilia Brugnini (1943-) se erigieron como importantes tapicistas del momento.

Aroztegui se desempeñó con gran maestría. tanto en el desarrollo de una trama de texturas que se aproximan al Informalismo pictórico, así como en una técnica volcada a registrar delicados retratos de personajes, entre los que destaca la Dra. Adela Reta (1973), a los cuales le siguieron los de Mons. Oscar Arnulfo Romero, asesinado en El Salvador, luego beatificado por Juan Pablo II, así como los de Freud, Jorge Luis Borges, José Cúneo o Golda Meier

Aroztegui fundó el Taller Montevideano de Tapices en 1967, plataforma de formación de una multiplicidad de artista dedicados al textil.

Cecilia Brugnini al principio de la década de 1960, y luego de una breve formación artística en el Hornsey College of Arts and Crafts de Londres, retorna al Uruguay en 1964 para practicar el tapicismo, convirtiéndose, junto con Aroztegui, en otra de las figuras más relevantes del medio local en ésta especialidad.

Brugnini experimentó en las áreas de tridimensionalidad aproximándose a la escultura y a la instalación, así como en el trabajo de “patchwork”, también en la especialidad francesa del gobelino. La artista se caracterizaba por no recurrir a los cartones preparatorios. Su temática se repartía entre animales, geometrías, temas vegetales y abstracciones. Algunas de las obras las nombra como “La hora de las Brujas”, “Villa Sarita”, “El León de Androclea”, en las cuales mezcla hilo, lana y seda en una multiplicidad de colores.³⁹⁹

³⁹⁹DI MAGGIO, NELSON, “Tapices y témperas de Cecilia Brugnini”, *Acción*, 16/11/70.

5.5 LA NUEVA CERÁMICA

El trabajo de cerámica se incorporará a una visión más integradora de las artes que se cultivó en el período.

En abril de 1956 se llevó a cabo el Primer Salón de Cerámica Nacional, en una sala de la Asociación Cristiana de Jóvenes. El salón se dividió en dos secciones: Industrial y Artística.

Expusieron en él la Universidad del Trabajo del Uruguay, el Taller de Artesanos, y el Taller Comunidad, entre otros.

Destacan en la exhibición las piezas de Ramón Bauzá, Juan Carlos Heller, Celia Giacosa, Edgardo Ribeiro y Maruja de Malerbe.

La Galería Sureña, en el Palacio Salvo, en el mismo año inaugural de 1956, organiza su salón de ceramistas, en el que se admitieron todas las técnicas. Se ofreció un primer premio con una dotación de \$150, un segundo con \$100 y un tercero con \$80. Las obras premiadas quedarían como propiedad de la galería. Los premios recayeron en Margarita Risi, Ruben Prieto y Carlos Páez Vilaró.⁴⁰⁰

A partir de la multiplicación de la actividad de los ceramistas, la Comisión Nacional de Bellas Artes decide abrir un salón específico para la especialidad en 1965, habida cuenta del número de artistas dedicados a las artes del fuego que existía en el momento.⁴⁰¹

El diario *Acción* en su edición del 24 de agosto de 1970 nos da cuenta de la actividad de una de las más destacadas ceramistas del Uruguay: Águeda Dicandro (1938-).

La obra de la artista se ha ido extendiendo en el tiempo con diversas prácticas: desde las pequeñas piezas hasta instalaciones de gran porte, logrando unos efectos extraordinarios con el vidrio.

Di Cancro, luego de gozar de una beca de la OEA para estudiar en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, donde ganará el primer premio del concurso de la Fundación Ford de la capital azteca, continuó sus estudios artísticos en la ENBA de Montevideo, especializándose cada vez más en el vidrio, material que la acabará caracterizando.

Igualmente participó de diversos certámenes internacionales de cerámica, y fue galardonada con el Gran Premio del Salón Nacional del Uruguay por su trabajo en joyería (1966). Al año siguiente, logrará el Gran Premio Adquisición en el XV Salón Municipal de Montevideo, y su obra va a resultar seleccionada por la UAPC para representar a Uruguay en la República Democrática Alemana.⁴⁰² La actividad de Di Cancro se prolonga hasta la actualidad, habiendo sido seleccionada para el envío uruguayo a la Bienal de Venecia (1993) y la de San Pablo (1994), con obras que pueden ser calificadas de *environments* lumínicos en material vítreo.

⁴⁰⁰ *La Mañana* 26/8/56.

⁴⁰¹ LAROCHE, W., "Comisión Nacional de Bellas Artes en el cincuentenario de su creación" *Almanaque del BSE*, p. 63.

⁴⁰² NELSON DI MAGGIO, "Águeda Dicandro: El Milagro del Fuego", *Acción*, 24/8/70.

Otro artista de gran relieve en el ámbito de los ceramistas fue Marco Aurelio López Lomba (1920-1970), quien actuó a su vez como un artista organizador de la enseñanza de la cerámica en Montevideo.

López Lomba junto a Páez Vilaró llevó adelante la tarea de difusión de las artes del fuego en el Taller de Artesanos.

Luego de cierto período de formación en la Escuela de la Cárcova de Buenos Aires, al comienzo de la década de 1940, se dedicó a viajar por Sudamérica, comenzando por Paraguay y Bolivia, con el propósito de aprender las técnicas tradicionales en la cerámica de la América prehispánica y a difundir el muralismo.

En la Escuela de Caquiaviri (Bolivia) llevó a cabo un mural de considerables dimensiones que tituló *Pachamama*.

En el año 1946 se dedicará a recorrer el Perú, para luego regresar a Bolivia y realizar, dentro de la comunidad indígena de Warisata, el mural "Warisata-Taica".

Se dirigió posteriormente a Mato Grosso (Brasil), Colombia y Ecuador, conectándose siempre con grupos originarios de América del Sur.

En 1950 se trasladó a Nápoles, para continuar sus estudios de cerámica, donde aprenderá asimismo la técnica pompeyana del fresco.

Se instalará un tiempo en París, donde había nacido, para estudiar en la Grande Chaumière de esa capital.

Recién retornará a Montevideo en 1953, para dedicarse a la docencia en la Universidad del Trabajo del Uruguay, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y en su taller privado (Taller de Artesanos) que dirigirá hasta 1959.⁴⁰³

Su preferencia por el sentirse atado a la alfarería y a sus colores terrosos, lo caracterizaron como ceramista de búsquedas populares.

Celina Rolleri, desde *Marcha*, observa su ".../dibujo de incisión profunda. Dibuja las superficies pero de una manera muy leve. Su dibujo - un dibujo abstracto de tan finas lineaciones que por momentos parece un craquelé agrandado/.../ Superposición de velos cromáticos ocultando en parte el dibujo/.../"⁴⁰⁴

Se mantuvo vinculado a la UAPC y fue invitado a Cuba para organizar talleres de su especialidad en la Escuela de Arte de La Habana.

La Universidad del Trabajo le encargó realizar un proyecto para crear un Instituto de Cerámica en su marco institucional, que desafortunadamente no prosperó.⁴⁰⁵

Un hito montevideano lo constituyó también el taller de Jorge Abbondanza y Enrique Silveira desde 1957, el mismo significó otro importante centro de la especialidad dentro de la historia de la cerámica uruguaya.

Silveira y Abbondanza realizarán un recorrido que va desde piezas individuales a la construcción de instalaciones en material cerámico que los aproxima al trabajo escultórico.

⁴⁰³Recuperado el 12 de marzo de 2014, de "Los olvidados (2) Ceramista Marco A. López Lomba", www.lr21.com.uy

⁴⁰⁴CELINA ROLLERI, *Marcha*, 1/4/60.

⁴⁰⁵"Artes Plásticas. Lomba, Marco.", *El Diario*, 9/8/70.

Trabajaron esmaltes preparados por ellos mismos, consiguiendo originales colores en sus obras.

En 1964 participaron de la Exposición Cerámica y Anti Cerámica en el Centro de Artes y Letras de *El País*. Allí se reunieron siete destacados ceramistas (López Lomba, Quintela, Silveira, Abbondanza, Nowinsky, Collell y Caffera), con un tipo de cerámica delicada, que contrastaba con la de combinación escultórica con desechos que había presentado López Lomba, que se encuadraban claramente entre los presupuestos de la “anticerámica”.⁴⁰⁶

Silveira y Abbondanza consiguieron el Premio Adquisición tanto en el XV Salón Municipal (1967) como en el XXXII Salón Nacional (1968).⁴⁰⁷

En el ambiente de los ceramistas, tampoco podemos olvidar al catalán Josep Collell, quien se trasladó en 1950 a Montevideo, donde se vinculó con el Taller Torres García, emprendiendo un giro importante a su producción que lo separaba completamente del oficio de alfarero ejercido en su Vic natal.

Su estética se aproxima a la de la cerámica indígena, con ciertos geometrismos torresgarcianos, se interesará especialmente por la cerámica prehispánica que ve en casa del compañero de taller: Francisco Matto.

“/.../ La atracción por la calidez del bruñido en las piezas precolombinas, y un rudimentario conocimiento de su técnica, lo llevan a descubrir una aproximación propia al engobe bruñido: pinta la pieza ya seca, lijada y sin bizcochar con engobes diluidos, la engrasa y la bruñe de modo que el color penetre en el barro, lo coloree y al hornearse se adhiera a la superficie de la pieza como si fuera la pared de un fresco/.../”.⁴⁰⁸

A partir de 1955 funda su propio taller que sirvió de escuela de cerámica para muchos uruguayos.

Su interés por la estética torresgarciana lo empujan a pensar constantemente en la arquitectura constructiva de cada pieza, así como la resolución pictórica en la superficie la misma.⁴⁰⁹

La actividad cerámica en el Uruguay continúa en pleno desarrollo gracias a estos talleres iniciados en la década de 1950 y 1960, incluso con presencia de algunos de sus fundadores en algunos de ellos.

⁴⁰⁶ *Marcha*, 20/11/64.

⁴⁰⁷ M. L. TORRENS. “Tres destacados ceramistas”, *El País*, 15/12/70.

⁴⁰⁸ Blog “Rescate de la Memoria Cerámica en el Uruguay, Josep Collell”, recuperado el 12/3/14.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

5.6 DOS DÉCADAS EN LA ARQUITECTURA (1955-1975)

“No hay tal síntesis de las artes; hay unidad. Si el arquitecto es un artista, su edificio será perfecto, no necesitará nada más”.

Will Grohman

La arquitectura moderna no ofreció resistencia en un Uruguay que no rechazó el experimentalismo arquitectónico y por el contrario, contó desde su inicio en 1915 con la personalidad de Joseph Paul Carré, un ecléctico con impronta de la École de Beaux Arts de París.

En 1952, y luego de una huelga estudiantil - que calificaba la formación arquitectónica del país como obsoleta - se plantea una reforma del plan de estudios en la que de manera innovadora se le da cabida a la opinión del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA).

El papel jugado por docentes renovadores de la importancia de Leopoldo Artucio y Carlos Gómez Gavazzo significó un hito fundamental en el proceso de transformación de la actividad formativa académica.

“Se propone un contenido de índole social trascendente... que lleve a la formación de profesionales compenetrados de la necesidad de poner sus conocimientos o técnicas al servicio de una progresista evolución del medio en que actúan”, cita el arquitecto Juan Pedro Margenat en su obra “Tiempos Modernos”.⁴¹⁰

Se construye en 1966 la primera cooperativa de viviendas (Isla Mala), previa a la aprobación de la ley que estimulase éste tipo de construcción popular, en la localidad de 25 de Mayo en el Depto. de Florida, con elementos de prefabricación, patios tapizados en ladrillo y terrenos trapezoidales, con una muy buena orientación de las edificaciones planteada por el arquitecto Mario Spallanzani y el ingeniero Zaffaroni.

William Rey cita otro detalle de la plataforma reformista de los estudiantes en el cual expresan que “la arquitectura (...) debe responder con alta precisión a las necesidades de la comunidad; debe ambientar e interpretar relaciones sociales, debe contribuir a resolver problemas que sólo en su ámbito pueden ser resueltos”.⁴¹¹

De acuerdo a las ideas de Rey “se registrarán cambios importantes en materia de búsquedas constructivas y de nuevos procesos de producción de vivienda, en el manejo de materiales y en el discurso social de la arquitectura.”⁴¹² . Para éste autor el compromiso social aparece a veces como reñido con el diseño⁴¹³

Destaca asimismo, la labor ejercida por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) con el fin de difundir las ideas modernas, y señala dos hechos sobresalientes que se sumarían a la apertura mental del primer decano de la Facultad de Arquitectura, Joseph Paul Carré.

⁴¹⁰ Margenat Juan Pedro, *Tiempos Modernos*, 2ª parte, Montevideo, 2013 p. 42.

⁴¹¹ Rey Ashfield, William, *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)*, FARQ, Udelar, Montevideo, 2013, p.34.

⁴¹² *Ibidem*, p. 35.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 35-36.

En primera instancia la visita de Le Corbusier a Montevideo en 1929, y luego la presencia del arquitecto catalán Antonio Bonet en el medio uruguayo, durante las décadas de 1950 y 1960, con el empleo de la cerámica armada.⁴¹⁴

Sus ideas y su talante influyeron de manera muy importante en la visión que se persiguió sobre la arquitectura. La Revista "Nueva Visión", publicada en Buenos Aires en 1951, le dedicó un número a la obra de éste arquitecto en el Uruguay.

Bonet integró el célebre Grupo Austral en Buenos Aires, asociado a la modernidad arquitectónica y el diseño.⁴¹⁵

Según Margenat se producen acalorados enfrentamientos entre tradicionalistas y reformistas, provocando la renuncia de profesores que se resistían al cambio de plan, como resultó ser el caso de los destacados arquitectos Mauricio Cravotto, Luis García Pardo, Ildefonso Aroztegui, Jorge Galup y Mario Paysée Reyes.⁴¹⁶

Las tendencias internacionales influyeron significativamente sobre los arquitectos uruguayos, y dentro de la misma línea planteada anteriormente respecto al procesamiento de corrientes estéticas extranjeras, opinamos que las vertientes que circulan por el mundo afectaron a todos los hemisferios, y sería por demás arbitrario la exigencia de creación *ab nihilo* para los arquitectos latinoamericanos.

Las originalidades se construyen a partir de reelaboraciones que se inspiraron en caminos proyectuales transitados en otros lugares, y como en el resto de las disciplinas, no creemos en una epigonalidad que se base en la mera copia mimética.

Los arquitectos norteamericanos y europeos se han visto influidos unos por otros y como ocurrió con la Escuela de Chicago, muchos de ellos no podían ver sus méritos propios, hasta que les fueron señalados desde Europa, pues algo similar sucede en el sur.

En el subcontinente americano, se valora bajo el prejuicio de la dependencia cultural y se debe esperar a una crítica revisionista que afine la sintonía de manera más distanciada en el tiempo, para que se logren estimar las virtudes y originalidades de los creadores vernáculos.

A mediados de la década de 1950 los arquitectos uruguayos se mostraron partidarios de algunas grandes figuras de la arquitectura mundial, como son los casos de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright.

Hemos mencionado ya el viaje del primero por el Río de la Plata en 1929, marcando una senda importante dentro del medio, que como aconteció en los demás órdenes, buscaba la entrada plena en la modernidad.

La casa del Puente, de Alfredo Peirano nos muestra una clara influencia de la casa Kaufmann de Wright, en cuanto a la integración con el entorno natural, la vegetación y el curso de agua, debido a que se articulaba con volúmenes que parecían hallarse inspirados en Le Corbusier.

⁴¹⁴Ibídem, p.282.

⁴¹⁵El Grupo Austral se funda en 1938 en Buenos Aires, siguiendo las premisas del GATEPAC, lo integran Antonio Bonet, Jorge Ferrari, Juan Kurchan, entre otros. Seguían muchos de los preceptos de Le Corbusier respecto a los temas urbanísticos y la búsqueda de armonía con el entorno, procurando respetar cierto espacio verde alrededor de los edificios a construir.

⁴¹⁶MARGENAT, J. P., op. cit. p. 42.

De igual manera sucede del otro lado del Río de la Plata, en la ciudad de Mar del Plata, con la casa construida por Amancio Williams, conocida también como La Casa del Puente, o del Arroyo.

El período que nos interesa analizar se inicia con una obra singular a raíz de la Exposición de la Producción que se lleva a cabo en Montevideo en 1955. Leonel Viera, un ingeniero que no había llegado a graduarse como tal, es el autor de una construcción circular con hormigón y techo colgante que se llamará luego el Cilindro Municipal.

Viera, junto a Mondino, logran ganar el concurso por los costos más reducidos que implicaba su proyecto respecto a los presentados por los demás participantes.

Su construcción se encontraba en la franja de la cuarta parte de presupuesto del proyecto más caro, y en la tercera parte del costo del que le seguía en precio.

Viera y Mondino presentan una cifra total de 643.000 pesos frente a los otros dos de 1.800.000 y 2.400.000.

Uno de los competidores Walter Hill Rodríguez debió reconocer la solución óptima del techo flotante, sin apuntalamientos ni encofrados. Los otros competidores se encontraban vinculados a la compañía británica Egam.

La empresa norteamericana Preload, especialista en hormigón, se asoció a Viera para emplear el procedimiento en EE.UU. y patentarlo allí.

El llamado a licitación exigía cubrir un anillo de 40m de diámetro para realizar un estadio techado, con capacidad para 20 mil espectadores. No debía de portar columnas que obstruyesen la vista, por ende, se desprendía de allí la propuesta de techo colgante.

Viera y Mondino proponen un anillo de cemento en la parte superior. Encargan entonces a Preload un anillo de acero de 18 toneladas.

El aspecto de la construcción sería una gran rueda con rayos de acero, y un anillo de hormigón, más reducido, que formaría la pista en el centro. De los cables se irían colgando bloques de cemento livianos, de 5 cm de espesor, enganchados con grapas, sostenidos por un cilindro de 10 cm también de espesor, para cubrir el techo.⁴¹⁷

Lamentablemente la estructura desapareció por causa de un incendio reciente, que obligó a la Intendencia de Montevideo a su demolición.

En su lugar se erigirá lo que se llamará ANTEL Arena, del estilo que se utilizan para eventos deportivos en EE.UU., al punto que contará con la asesoría de los técnicos de de la NBA, contratados por la empresa de telecomunicaciones estatal ANTEL, propietaria del proyecto.

El Cilindro Municipal funcionó también como palacio de deportes durante más de cincuenta años, con su capacidad para albergar 14 mil espectadores.⁴¹⁸

El mismo quasi ingeniero que lo construyó, inauguró en 1965, un original puente ondulante en la barra del arroyo Maldonado, cercano a Punta del Este.

⁴¹⁷ Agradezco a Luis Mondino haberme facilitado los datos de la construcción.

⁴¹⁸ MARGENAT, J. P., op. cit. p. 129.

La década de 1960 se inicia con obras señeras en la arquitectura uruguaya, como por ejemplo el conjunto de viviendas Arcobaleno, en la Parada 16 de Punta del Este. Los arquitectos Jones Odriozola, Villegas Berro y Vignale Peirano ofrecieron un interesante conjunto de 160 apartamentos que se despliegan en forma de anillo por el terreno, con espacios comunes que siguen ideas de Le Corbusier en Marsella, incorporándole sala de fiestas, salón de actos, piscina, cancha de tenis, en medio de un entorno natural con monte de pinos, en un planteo que recoge asimismo la línea organicista.⁴¹⁹

Otra obra significativa es la del arquitecto Rafael Lorente Escudero, quien construyó en el paseo marítimo, llamado la Rambla de Montevideo, la sede de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU), con cuatro paralelepípedos escalonados de forma horizontal en terrazas, recubiertos los tres cuerpos inferiores en ladrillo y el cuarto en hormigón desnudo (1961-1968).

Los años cincuenta ya se habían iniciado con una serie de instituciones escolares de líneas racionalistas, que incorporaban detalles en mosaico de color. Construcciones que se distribuyeron en la capital y en algún departamento del interior.

En 1953, dentro del proyecto de extensión de la enseñanza secundaria a diferentes capas de la población, se construyó el local de enseñanza secundaria de mayor población estudiantil del país: el Liceo "Francisco Bauzá". El edificio se emplaza en el entorno verde del barrio del Prado montevideano. La arquitecta Elsa Maggi dispuso volúmenes que se encastran con puentes de comunicación entre sí, algunos de ellos sostenidos por pilotis, a la manera que Gropius había conseguido concretar en la sede de la Bauhaus de Dessau, pero generando una inserción en el espacio parquizado, que le confiere un aspecto interesante en la manera en la cual se desarrolla la integración al terreno y se resuelven sus desniveles.

Los Liceos "Dámaso Antonio Larrañaga", próximo al Parque Batlle, así como el Instituto "Héctor Miranda" en el Barrio de La Comercial, se hallan en un entorno urbano que dialoga - en mayor medida que el Liceo Bauzá - con la edificación circundante, aunque ambos ocupan una manzana entera que les permite desarrollar los espacios con suficiente independencia, de acuerdo a la función escolar que les compete.

En el caso del Liceo Miranda, creado en 1916, se trasladará en 1958 desde la calle Sierra, frente al Palacio Legislativo, a la nueva sede, luego de la expropiación de 8 solares en la calle Carlos Bacigalupi, a dos calles del local original, y con las miras puestas en la expansión de la matrícula de estudiantes de enseñanza secundaria.

Los cuatro arquitectos encargados de la obra: Acosta, Brum, Careri y Stratta, se plantearon en 1954 el acondicionamiento térmico, incorporando losa radiante e incluyendo parasoles en algunas de las superficies de los muros más expuestas al calor natural, al estilo de lo resuelto por Le Corbusier en Marsella.

El recinto escolar del Liceo Miranda exhibirá un mural con desechos metálicos en relieve, que fue realizado por el Taller Torres García, más concretamente por sus hijos Augusto y Horacio.

El mismo grupo de profesionales construirá en 1956 la sede del Banco Hipotecario del Uruguay, en la calle Fernández Crespo de Montevideo, un edificio que

⁴¹⁹Ibídem, p. 76.

precisamente adolecerá de los problemas térmicos que exitosamente habían sorteado en el Instituto Miranda, al punto que en 2010, se deberá recurrir a una reformulación vidriada de la fachada para evitar el asoleamiento que padecía.⁴²⁰

El Liceo departamental de Salto, en el interior del Uruguay, coincide en los mismos programas arquitectónicos anteriores, aunque originalmente se encontraba en un descampado de la ciudad que lo aislaba de la misma en el momento de su construcción, mientras que en la actualidad se relaciona de otra forma, al haberse construido la sede de la Regional Norte de la Universidad de la República en sus proximidades.

El Liceo N^o 1 “Brig. Gral. Manuel Oribe”, obra de los arquitectos Agustín Carlevaro y Zamora, consta de dos bloques perpendiculares que forman una cruz con fachadas vidriadas que por su orientación aprovechan el acondicionamiento térmico, y como era común en la época fue revestido de pastilla veneciana.

La arquitectura escolar se expandió ostensiblemente en la época, alcanzando también a la enseñanza primaria.

Obras de arquitectos especializados en el rubro, como Rodríguez Juanotena y Rodríguez Orozco, concretaron escuelas de una sola planta, con la particularidad de unir volúmenes con pérgolas, una modalidad que se extendió a diferentes zonas del país, surgiendo de esta manera la Escuela “Brasil” de Tacuarembó (1955), la Escuela “Capurro” (1957) y la Escuela “Benito Juárez” en la calle San Nicolás de Montevideo (1958).

La arquitectura del entretenimiento se compadeció con el enorme éxito del cine, construyéndose en líneas racionalistas, las salas Ambassador y Astor de la ciudad de Paysandú, el Cine Melo de la capital del departamento de Cerro Largo, y la sala que hoy albergaría el mayor número de espectadores: el Cine- Teatro Plaza, situado en la central Plaza Cagancha de Montevideo, recientemente adquirida por una iglesia evangélica brasileña como su templo central.

El arquitecto catalán exiliado en Sudamérica, Antonio Bonet, quien ya había llevado a cabo importante obra en Portezuelo (Maldonado), construyó la enigmática capilla dedicada a la intelectual desaparecida, Susana Soca, en el pueblo que llevaba hoy en día el apellido familiar, en homenaje a su padre (ex Mosquito, Departamento de Canelones).

La capilla Soca (1959), con volúmenes triangulares de concreto que avanzan hacia el visitante, se ilumina con un sinfín de ventanas con vidrios coloreados, que componen múltiples tracerías triangulares de hormigón y se corresponden con los equiláteros de los cuerpos, en clara alusión a Dios. Sorprende por su volumetría simbólica y su destino indefinido, debido a que su espacio jamás fue consagrado como templo, y se halla algo apartado del centro del pueblo de Soca. La obra en lo que refiere al tipo de iluminación, presenta correspondencias con la de Ronchamp. Lamentablemente sufrió el abandono por décadas y recientemente se ha restaurado como valor patrimonial.

Tanto Laura Alemán en su trabajo titulado: *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico* (2006),⁴²¹ como William Rey en *Arquitectura Moderna en Montevideo*

⁴²⁰Ibídem, p. 92.

(2013), analizan la arquitectura caja de cristal que se desenvolverá en los años 50. Alemán le encuentra su veta filosófica al referirse a la justificación ideológica o doctrinaria en el estatuto de la razón como mecanismo de acceso a la verdad⁴²²

Ambos autores mencionan a la caja de cristal como una metáfora de la arquitectura que busca la verdad en la transparencia. “La caja de cristal se muestra y muestra todo lo que hay en ella, incluido el habitante con sus costumbres, sus ritmos y sus miserias”.⁴²³

Utiliza como demostración el ejemplo del edificio de apartamentos *El Pilar* (1957) en el barrio de Pocitos, obra de García Pardo. El arquitecto desarrolla el edificio a partir de un pilar cilíndrico del cual se desprenden ménsulas para soportar cables de acero que sostienen las losas de hormigón de cada piso que compone esa caja con “piel de cristal” que se proyecta en esquina en forma de proa.⁴²⁴

El paisaje montevideano de los sesenta se comienza a poblar de alturas que se diseminan por la costa de la ciudad y dejan una profunda huella en su paisaje.

Una de las voces discordantes con la moda de la torre de cristal fue la de Eladio Dieste, maestro del ladrillo, que veía el acristalamiento como un dispendio económico y de dudosa racionalidad en las condiciones térmicas.

La obra de Dieste, en el período que estudiamos, es por demás un capítulo importantísimo dentro de la historia de la arquitectura uruguaya.

Realiza su propia vivienda, el depósito del Banco de Seguros del Estado en la Avda. Rondeau, la planta de la fábrica de electrodomésticos TEM. Con el característico empleo de bóveda de cerámica armada.⁴²⁵

Rey menciona asimismo la articulación que buscan algunos arquitectos con los artistas plásticos y paisajistas para integrar diversas disciplinas estéticas.

No fue para nada infrecuente en la época que quienes se viesan inclinados a la tarea artística, llamasen a profesionales que les incorporasen obra en sus jardines o interiores, o incluso en el caso de obras estatales se invocaba una ley de decoraciones murales que databa de 1944⁴²⁶, que establecía que el 5% del presupuesto del costo total de un edificio público podía destinarse a su decoración plástica, utopía que jamás se cumplió ni de forma siquiera aproximada, a pesar que los artistas plásticos establecieron una Comisión de Vigilancia para el cumplimiento de la misma.

Se hablaba de “las ventajas que se habrían de derivar de la aplicación de esta ley /.../el gran desarrollo que adquiriría el arte, la posibilidad económica que tendrían por

⁴²¹ ALEMÁN, LAURA, *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*, Ed, Nobuko, Buenos Aires, 2006.

⁴²² ALEMÁN, LAURA, op. cit. p. 112 y REY ASHFIELD, WILLIAM, op. cit. p. 275.

⁴²³ Alemán citada por Rey, op. cit. p. 277.

⁴²⁴ REY, W. op. cit. p. 276.

⁴²⁵ *Ibíd*em, p. 282.

⁴²⁶ En realidad es el art. 14 de la ley 10.511 de Construcción de Escuelas del 14 de agosto de 1944 (“Art 14. En las obras a realizarse de acuerdo con esta ley, deberá aplicarse lo dispuesto en el artículo 8º de la ley número 10.098 del 19 de Diciembre de 1941”). La Ley 10.098, referida, se conoce como Deuda Edificios Públicos y establece en su Art. 8 “En la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el cinco por ciento (5%) en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales”. Recuperado de la página oficial del Poder Legislativo, parlamento.gub.uy, el 28 de agosto de 2015.

ello los artistas, y la repercusión cultural que se habría de derivar de la gran difusión de obras al alcance del pueblo/...".⁴²⁷

Hacia inicios de los años sesenta solamente tres obras públicas se habían construido bajo ésta reglamentación, aunque el Ministerio de Obras Públicas había realizado siete convocatorias desde el año 1957⁴²⁸. La ley que originalmente se refería a locales escolares, se amplió para cualquier obra pública en 1944.

El 3 de noviembre de 1958 se llevó a cabo un llamado a concurso para la decoración mural de las escuelas públicas del barrio montevideano de Capurro, se estableció un premio de 2800 pesos para el ganador del mismo, con el requisito de cubrir 20 metros cuadrados de superficie.

Los artistas en una suerte de manifiesto que publican en la prensa en 1959, solicitaban que no se pusieran cortapisas a las técnicas empleadas, ya que se les había impuesto que debía ser obligatoriamente un mural en mosaico.

Y reafirmaban que el arancel que debía cobrar el muralista se estableciese en el 5% del valor de la obra⁴²⁹, lo cual podía significar un exceso en el caso de obras arquitectónicas de importante envergadura.

En una conferencia de prensa ofrecida en el Círculo de Bellas Artes, solicitaban al gobierno que exigiera el cumplimiento del articulado de la ley del 5% también para los edificios de construcción privada, cuyo destino y costo ameritara tal situación. La razón invocada giraba alrededor de la justa profesionalización del artista.⁴³⁰

Por iniciativa de un sector más conservador, se publicó una réplica con desacuerdos respecto a lo vertido en la conferencia del Círculo de Bellas Artes, sobre todo de parte de escultores como Prati o Belloni, repudiando que los murales "tengan como finalidad solamente el lucimiento de sus autores o sirvan para experimentar con novedades, sino que se realicen teniendo en cuenta primordialmente una finalidad pedagógica", razón por la cual solicitan que el jurado se integre con un representante de los educacionistas, además de un miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, "para que no aprovechen en mala forma los dineros del pueblo".⁴³¹

Dentro de ésta línea de acción colaborativa entre arquitectos y artistas podemos destacar la obra de Luis García Pardo en el edificio *Positano* (1958), situado en la Avda. Luis P. Ponce de Montevideo. La edificación cuenta alrededor de su superficie con un área enjardinada, diseñada por el paisajista brasileño Burle Marx, epítome de la modernidad brasileña. El *Positano* ostenta en su frente una obra escultórica de chatarra metálica, realizada por Germán Cabrera, a la cual se le adiciona un mural de ladrillo en relieve, obra del artista veneciano afincado en Montevideo: Lino Dinetto.

⁴²⁷"La decoración de los edificios públicos", *El País*, 16/5/59.

⁴²⁸APEVE, "Retrospectiva", *El Diario*, 17/8/62.

⁴²⁹"Hablan los artistas", *El País*, 17/5/59. Ver Anexos (43).

⁴³⁰"Estiman necesario extender una ley", *El Diario*, 18/5/59. En la reunión se encontraban los siguientes gremios e instituciones de enseñanza: Sindicato de Artistas Plásticos del Círculo de Bellas, Sala de Profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Taller Torres García, Taller El Tajamar, Club de Graba do de Montevideo, Taller de Cerámica López Lomba, Sindicato Libre de Pintores, Grabadores y Escultores del Uruguay.

⁴³¹"Conocidos artistas refutan tesis de plásticos modernos", *El Debate*, 1/6/59.

El escultor pedrense ya había llevado a cabo el diseño para el mural en piedra de la fachada de la sede del Club Nacional de Football (1955) en la Avda. 8 de Octubre.

Consignaba Celina Rolleri en la prensa: “/.../ si bien el cuadro de caballete puede darse como experiencia íntima, en la que no tiene por qué intervenir el carácter de su medio ambiente, en la pintura mural no basta evidentemente, con pintar la pared, es necesario que ella actúe expresivamente en su medio. Y es que el mural no encierra su mundo en el marco, sino que se vincula con el edificio en el que se ubica, con la luz y el color del paisaje, con la condición humana de los individuos que lo rodean. Debe pues cumplir con su compromiso y representar a la sociedad/.../”y de un punto de vista más polémico agrega: “Lo que no puede hacerse evidentemente es incorporar al muro una pintura decididamente personal y subjetiva, ni tampoco estéticas vanguardistas que no se hayan adecuado previamente a esas condiciones físicas de nuestro medio” .⁴³²

Probando que si una crítica liberal como Rolleri expresaba semejante nivel de conservadurismo, quedaba poco espacio para los más tradicionalistas. La realidad es que afortunadamente los años posteriores desoyeron los consejos de la crítica de *Marcha*.

La influencia del paisajismo de Burle Marx se hizo sentir en varios arquitectos uruguayos, Leandro Silva Delgado es el ejemplo más sobresaliente, se vinculó con él en 1955 y acabará decantándose por esa especialidad.

De Marx pasó a París, a trabajar con Robert Joffet y Daniel Collin para posteriormente concretar trabajos en España, donde residió durante treinta años.

Silva Delgado urbanizó la Plaza Colón de Madrid, el Campo del Moro en el Palacio de Oriente, y reorganizó el Jardín Botánico de la Villa.⁴³³

Otra edificación relevante del arquitecto Luis García Pardo es el Edificio *Gilpe*, cuyo muro cuenta con un detalle decorativo en cerámica, común en los edificios del momento, apoyado por las leyes de estímulo de la participación de artistas plásticos en los edificios, que mencionamos anteriormente. Para la construcción se emplearon vidrios de colores y losas de hormigón, que permitieron superficies voladas y tensores metálicos, los cuales confieren a la misma un efecto ligero y dinámico.

García Pardo había actuado incluso como jurado en la Bienal de San Pablo en las ediciones de 1961 a 1965, y siempre pretendió articular la arquitectura con la producción plástica local.

Al *Gilpe* y al *Positano* se le puede agregar el Edificio *Guanabara*, en la calle Juan Benito Blanco 1223, sobre la Rambla montevideana, a la altura de Pocitos, en el cual se despliega en su entrada un mural de mosaico de autoría de Lincoln Presno, así como el Edificio *Maldonado* en la misma calle, pero en los números 1285 y 1298, en el cual se coloca otro mosaico del mismo autor, pero en granito blanco y negro.⁴³⁴

Presno también lleva a cabo una pintura mural con motivos geométricos que contrastan con el fondo de cerámica vidriada, ubicada en el hall de un inmueble de la actual Av. Luis Alberto de Herrera y Avda. Italia, obra de los arquitectos Perino y Teti.

⁴³²ROLLERI LÓPEZ, CELINA, “Nuestra ciudad y el muralismo”, *Marcha*, 18/12/59.

⁴³³Olarreaga, Manuel. “Paisajista uruguayo triunfa en Europa”, *La Mañana*, 7/2/71.

⁴³⁴MARGENAT, J.P., op.cit. p.129.

En diversos edificios, uno en Av. Brasil y Brito del Pino y otro en la Av. 18 de Julio y Cuareim contratan al artista Vicente Martín para que realice una combinación abstracta de mármoles y metales.

Alceu Ribeiro (1919-2013) es otro artista que realizó murales en diferentes edificios montevidianos y uno en la ciudad de Atlántida. En 1960 se inicia en el edificio *Nautilus* de Pocitos, y en la misma zona al año siguiente en *El Malecón*. En 1963 emprenderá un mural en bronce en el *Edificio Seré* y otro en el mismo material para la iglesia de los padres carmelitas del barrio montevidiano de El Prado.

El artista informalista Leopoldo Nóvoa realizó en 1960 tres murales aplicando esa técnica matérica en el Edificio Danart, sito en la hoy Avda. del Libertador 1720 (ex Diagonal Agraciada) en Montevideo, actuando conjuntamente con el arquitecto Arturo Porro.

En 1964 Nóvoa colabora con los arquitectos Lucas Grifé y Rodríguez Musmano en el proyecto de las Termas del Arapey en Salto (Uruguay), consiguiendo una excelente integración de su obra mural en un fondo arquitectónico y el paisaje circundante.

Carlos Páez Vilaró realizó asimismo diversos murales pintados en residencias privadas, en mosaico y collage, para edificios de la empresa constructora Lammario (“Eolo”, “Amalfi” y “Capri”) en Montevideo.

En el caso del Dr. Leborgne, un médico con vinculaciones con el medio plástico, llamó a algunos artistas, que en su mayoría se congregaban en el Taller Torres García, para decorar su vivienda de Pocitos. De esta manera Francisco Matto, Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca, del TTG realizaron mosaicos en piedra, azulejo y pastilla cerámica.⁴³⁵

El arquitecto Ramón Menchaca había diseñado la casa particular de Joaquín Torres García, en la que luego Gonzalo Fonseca le añadió un pez constructivo de arenisca en la fachada, Pailós será responsable de un vitral y Julio Alpuy de un mosaico en una de las paredes. Los hijos pintaron también murales en el jardín, y el amoblamiento se completaba con piezas de madera construidas por miembros del taller: Gonzalo Fonseca, junto con Horacio y Augusto Torres. La chimenea de hierro había sido diseñada por Leborgne, y Torres García había creado su propia biblioteca.

Guiscardo Améndola en 1963 realizó un mural en un edificio de Pocitos, en la calle Buxareo 1269, proyectado por el Ingeniero Rodolfo Vallarino. En la obra de considerables dimensiones: 4,75m x 3m, el artista emplea mosaico con teselas de vidrio, en tonos de azules, grises y blancos.⁴³⁶

Ion Muresanu, un joven arquitecto con inclinaciones escultóricas, nacido en Rumania y emigrado a Uruguay a los nueve años de edad, llevó a cabo diversos trabajos concertados con colegas. En Punta del Este colocó una obra en ladrillo en el jardín del edificio *Dársena*, construido por Walter Pintos Risso (1963), que consistía en cinco elementos huecos, uno de ellos alcanzaba 5.20 m de altura.

Para el arquitecto Cravotto, Muresanu llevó a cabo murales en el Comedor Universitario que se halla en las inmediaciones del Hospital de Clínicas (1965).

⁴³⁵Ibidem, p. 145.

⁴³⁶APV, *El Diario*, 8/4/63.

Otra singularidad del momento la constituyó el Liceo Nº 1 “Manuel Rosé”, de la ciudad de Las Piedras, Canelones, vecino a Montevideo, que incorporó obras de exponentes del TTG para engalanar el local escolar en 1964, por iniciativa de su director Voldney Caprio, y para que los estudiantes se familiarizaran con el arte de la Escuela del Sur.⁴³⁷

El arquitecto Paysée Reyes contó igualmente con pinturas murales en su domicilio (1953), realizadas por los artistas Vicente Martín, un mural constructivo de Julio Alpuy, y en la azotea del mismo, coloca un mural en cerámica vitrificada de Edwin Studer.⁴³⁸ Paysée comentó al respecto “lugares fijos e inalienables desde los cuales las obras de arte irradiarían todo su poder en concordancia exacta con las fuerzas potenciales de la obra arquitectónica”.⁴³⁹ Comenta Cecilia Torres, que el arquitecto le encargó al ceramista Josep Collell que le diseñase un juego de té constructivo para su nueva residencia, así como un tapiz en la misma línea estética, realizado por Elsa Andrada, de más de cuatro metros de longitud.⁴⁴⁰

La propia Facultad de Arquitectura, en su Salón del Consejo, alberga una obra de Studer y un mural de Augusto Torres.

La Escuela del Sur tuvo oportunidad de realizar diferentes obras murales, que en algunos casos no fueron bien tratadas y desaparecieron.

Rafael Lorente le encargó a Horacio Torres una obra del género en una confitería céntrica, que luego fue removida.⁴⁴¹ Lo mismo sucedió con el mural del café “El Temerario” (c. 1946) de la Ciudad Vieja.⁴⁴²

El Taller Torres García (TTG) realizó un sinnúmero de obras en tiendas, bancos, iglesias, viviendas y liceos.

Alceu Ribeiro a instancia del arquitecto Rafael Lorente decoró con un mural la gasolinera de la calle Gorlero en Punta del Este (1947).

En 1957 Julio Alpuy llevó a cabo el mural “Las cuatro Estaciones” para la casa de decoración *Tempo*.⁴⁴³

Gurvich concretó un gigantesco mural constructivo de casi 20 metros de largo en paneles de madera (1962), para el local de la oficina de la Seguridad Social (BPS) en la Plaza Matriz en la Ciudad Vieja de Montevideo.⁴⁴⁴

Desde el viaje de Siqueiros al Uruguay, el arte muralista despertó un enorme interés, y se celebraron diversas muestras que tomaron esta expresión como centro.

En 1965 el Subte Municipal albergará una retrospectiva de proyectos del muralista boliviano Miguel Alandía Pantoja, quien había realizado más de catorce obras murales en su tierra.⁴⁴⁵

⁴³⁷TORRES, CECILIA, *Murales TTG*, Museo Gurvich, 2007, p.37

⁴³⁸MARGENAT, J.P., op.cit. p.146.

⁴³⁹TORRES, CECILIA, op.cit, p. 33.

⁴⁴⁰Ibídem.

⁴⁴¹CECILIA BUZIO, Catálogo “Escuela del Sur”, Centro Reina Sofía, Madrid, 1991, p.83

⁴⁴²TORRES, CECILIA, op.cit., p. 32.

⁴⁴³Ibídem.

⁴⁴⁴Ibídem, p. 37.

⁴⁴⁵ALANDIA PANTOJA, MIGUEL “Hay un arte que responde a la decadencia del hombre”, *El Día*, 14/6/65.

La mencionada arquitectura racionalista de cortina de cristal se expresará en Uruguay de diferentes maneras, desde la vivienda de renta en altura hasta en los edificios públicos.

El edificio *Panamericano* (1958), de Raúl Sichero Bouret, situado en la Rambla del Buceo, constituye un ejemplo manifiesto de influencia de Le Corbusier, que se repetirá en la experiencia brasiliense de Niemeyer, pero sustituyendo pilotis con apoyos en forma de V.

El mismo arquitecto intervendrá la Plaza Independencia, rompiendo las escalas de la misma, construyendo la cortina acristalada del *Edificio Ciudadela* en 1963, que se eleva en más de veinte pisos. Sichero a través de columnas continuará la disposición porticada exigida para construir sobre el espacio de la plaza, pero violando las normas de altura que imperaban en el momento para ese espacio central de la ciudad.

Su Estudio Sichero (1958) localizado a pocos metros del *Panamericano*, se basa en dos paralelogramos de cristal en diferentes tamaños, que se apoya el mayor sobre el menor, consiguiendo un efecto parecido a lo que había logrado Le Corbusier con la Ville Savoye.

En la misma línea se construirán la sucursal *19 de Junio* del Banco de la República, en la que Ildefonso Aroztegui, frente a la Plaza de los 33, desarrolla una escala de imponente en el hall de entrada, con dos niveles de cajas y una magnífica escalinata que completa con escaleras mecánicas.

William Rey sostiene que la década de 1950 se caracteriza por la prefabricación basada en el hormigón armado y el hormigón pretensado ⁴⁴⁶

Juan Muracciole inicia un sistema al que llama M47, debido a que el módulo inicial es de 47 cm.

El mismo arquitecto en *Sistema constructivo y Vivienda*, FARQ N° 3, Montevideo, 1961 p...27 expresa que "Para que la aspiración de VIVIENDA PARA TODOS no sea un slogan o una quimera, parece justo observar en el panorama de la vida nacional una actitud que nos lleve a nivel tal, que las diferencias en las clases sociales sean menos sensibles por medio de una arquitectura que eventualmente, pueda caer en excesos de magnificencia y frivolidades, frente a un sentido de sencillez y cohesión, aspectos tan caros al espíritu de una comunidad que aspira a una verdadera evolución democrática " ⁴⁴⁷

El Estudio Cinco, integrado por Barañano, Blumstein, Ferster y Rodríguez Orozco, construye la obra del edificio sede central del Banco de Crédito, frente al *Monumento al Gaucho* en la Avda. 18 de Julio, columna vertebral del centro montevideano, con la fórmula del edificio acristalado, construyendo una base en relación con la avenida, y el cuerpo central en altura que se yergue retranqueado.

En 1962 el mismo Estudio Cinco erige el *Edificio del Notariado*, sede del colegio de notarios del Uruguay, que comprende un complejo con diferentes destinos de uso.

⁴⁴⁶REY, W., op. cit., p.291.

⁴⁴⁷Ibidem., p. 292.

La Asociación de Escribanos del Uruguay, encarga esta importante obra destinada a albergar una sala de teatro (Teatro del Notariado) y una galería comercial, como marcaba la tendencia de la época, con diferentes locales de venta en su interior.

En 1967 Lucas Ríos y Alejandro Morón construyen en un predio cercano al límite entre el Centro y la Ciudad Vieja, el recientemente creado Banco Central del Uruguay, con las mismas características de diez pisos de cortina de cristal.

Algunos arquitectos del período logran concretar importantes proyectos internacionales, uno de los casos es el de Román Fresnedo Siri, quien construye el Edificio de la Organización Panamericana de la Salud en Washington DC, Estados Unidos (1961), un dialogo entre dos volúmenes, uno circular que funge como sala de sesiones, y otro que lo rodea de forma curva en una de sus mitades. Posteriormente Fresnedo realizará para la misma organización la sede de la OPS en Brasilia.⁴⁴⁸

La arquitectura de la época incorporará obras emblemáticas del paisaje montevideano, con respuestas entroncadas con las líneas internacionales, pero además con buen nivel de adaptación a las necesidades y materiales locales.

⁴⁴⁸MARGENAT, J.P., op.cit. p. 126.

5.7 PONGAMOS EL ARTE AL ALCANCE DE TODOS: EL GRABADO EN URUGUAY

La técnica del grabado desarrollada desde la Edad Media en Europa, y con anterioridad en la Antigua China, en particular en su vertiente xilográfica, se recuperará en la Primera Vanguardia por parte de los Expresionistas alemanes, como un síntoma de la tan buscada popularización del arte durante el siglo XX.

A través de los almanaques y suscripciones de apoyo, los integrantes del *Jinete Azul*, así como los de *El Puente*, lograron difundir su mensaje de un arte que se enfrentara a la tradición académica, pero que a su vez recuperase la práctica de destacados grabadores alemanes como Durero.

Sus obras contribuyeron a la consolidación de lo que el nazismo calificará como Arte Degenerado.

En Latinoamérica el grabado se extendió por el continente con similares propósitos, desde el ejemplo del Taller de Gráfica Popular de México, durante el período en el que se desarrolló el realismo social y con posterioridad al mismo; esa rama del arte -junto con el muralismo- sirvió para presentarnos una temática relacionada con el mundo del trabajo y la identidad, así como una veta activista, en el caso de los carteles.

Silvia Dolinko cuestiona esta valorización del grabado como un verdadero “arte de masas”, debido a que, según ella, “aunque posibilita una pluralidad de poseedores, el detentar un ejemplar gráfico – firmado y numerado- no lo convierte en propiedad colectiva, sino que termina circunscripto en el registro de lo privado” y como agrega la autora “no acaba desacralizando el aura de la obra única”⁴⁴⁹. Coincidimos plenamente con esta apreciación de Dolinko.

Igualmente el mito del grabado - como la obra de arte que podía llegar a manos del pueblo entero - se cultivó de manera extensiva en el período a estudiar.

Los artistas de la época creían firmemente en que el precio del grabado iba a conseguir que el arte alcanzase a un público más amplio, y existía parte de verdad en la aseveración, simplemente que su consumo se expandió a una minoría culta de clase media, que no tenía condiciones para adquirir pintura ni escultura.

El género se transformará en una actividad de amplia difusión en el quehacer pictórico nacional al final de la década de 1950, logrando casi un espacio de igualdad respecto al que tradicionalmente se le había otorgado a la pintura.

Un importante hito en el camino de la valorización lo marcará el hecho de que el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo, arquitecto Muñoz del Campo, adquiriese para el acervo un conjunto de grabados de Carlos González, el cual pasará a formar parte integral de su exhibición permanente.

Los grabadores jóvenes descubrirán a un artista emblemático en la historia del grabado en el Uruguay, quien actuó hasta mediados de la década del cuarenta y se erigirá como un referente para las nuevas generaciones. Su obra en realidad se sumó a la huella que habían dejado los alemanes Kirchner, Beckmann, Schmidt-Rottluff, en

⁴⁴⁹DOLINKO, SILVIA, *Arte Plural*, Edhasa, Buenos Aires, 2012, p.27.

la historia de la xilografía, conocida por los artistas uruguayos a través de los libros y revistas, más que por su apreciación directa.

La fundación en el año 1953 del Club de Grabado de Montevideo (CGM) resulta asimismo un mojón fundamental en éste camino de jerarquización y reconocimiento. El Club cumplió a cabalidad la función docente de difusión que también tendrá otro pilar en la Feria de Libros y Grabados iniciada al comienzo de la década de los años sesenta.

El CGM contará con un nutrido grupo de artistas de tendencia izquierdista, la mayoría de ellos vinculados al Partido Comunista.

Artistas como Bresciano, Carlos Fossatti o Leonilda González, serán los principales responsables de la tarea de difusión de la técnica de estampación en el Uruguay.

Significó un importante hito en su consideración el triunfo de la obra de Antonio Berni (Argentina), con su Gran Premio de Dibujo y Grabado en la Bienal de Venecia de 1962⁴⁵⁰. La premiación de la serie de Juanito Laguna de Berni en ese certamen ejerció una importante influencia benéfica en favor del grabado en nuestro medio.

A la vez que se sintió casi como propia la designación de Jorge Romero Brest como el primer crítico latinoamericano en ser admitido como jurado en una bienal veneciana. El entonces Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, como ya hemos observado, era una figura muy próxima al Uruguay, por su magisterio como crítico, y la posterior relación que establece con el Instituto General Electric cuando dirigió el Instituto Di Tella en Buenos Aires.

Gabriel Peluffo recoge la valoración del trabajo artesanal sobre la plancha, en la labor de Nelbia Romero, y en palabras impresas en los boletines del momento: “se efectúan collages en la plancha; golpes, quemaduras, adición de materiales; se usan plásticos, alambres, pedazos de cartón, latas, trapos, arena, vidrios, etc... Y los tacos son quemados, quebrados, golpeados, macerados, incididos, en una búsqueda incesante de enriquecer un lenguaje ya fascinador y misterioso”.⁴⁵¹

La labor de los grabadores se acabará aproximando a la relación que mantenía con los materiales empleados el artista informalista matérico de la posguerra.

Rimer Cardillo relata que el CGM comprendía una colectividad abierta, en la cual para la realización de diversos proyectos, se invitaba a gente que no pertenecía al partido, como sucedió con Frasconi o Solari.⁴⁵²

El Club ya contará con un número de quinientos asociados al finalizar los años 50⁴⁵³ y logrará congregarse hasta cuatro mil socios, quienes recibían un grabado mensual por su contribución. Se llegaron a concretar casi seiscientas ediciones, entre las que se encontraban treinta almanaques, revistas, trípticos, y afiches, que aportaron -

⁴⁵⁰Berni se había presentado, comisariado por Gyula Kósice, con diez collages pictóricos, cinco xilcollages y cinco dibujos a tinta. Fabián Lebenglik, “El Berni Premiado en Venecia”, *Página 12*, Buenos Aires, 8/10/02. Recuperado en línea el 3 de julio de 2015.

⁴⁵¹PELUFFO, GABRIEL et al., “Club de Grabado de Montevideo”, op. cit., p. 60.

⁴⁵²Ibíd., p. 95.

⁴⁵³Ibíd., Larnaudie, Olga, p. 15.

durante más de medio siglo de actividad- importantes trabajos a la plástica uruguaya.⁴⁵⁴

Una declaración de Fossatti del Club de Grabado de Montevideo que data de 1954, recogida por Larnaudie, nos informa sobre algunos puntos cruciales de su planteo: Con la base de que, por medio del grabado, cuya técnica permite una gran difusión, “se pueda llegar a los distintos sectores del pueblo manteniendo despierto el interés por las manifestaciones artísticas y de que, por medio del contacto del público con los artistas, éstos se puedan orientar hacia la formación de un arte popular y auténticamente nacional, se ha creado el primer Club de Grabado del Uruguay”⁴⁵⁵

La iniciativa de varios artistas uruguayos, como es el caso de Leonilda González, fue decisiva a la hora de formar un Club dedicado al grabado.

La técnica no tardará entonces, en incorporarse inmediatamente al Salón Nacional integrándose a las disciplinas canónicas.

En junio de 1956 se realizó una muestra en la que participa la UNESCO, la Escuela de Bellas Artes y la Intendencia Municipal de Montevideo, exponiendo obra local de Pastor, Mazzey, Capozzoli, junto con exponentes de la región: Abramo, Goeldi, e incluso obras europeas, de Rodin o Duffy.

El propósito de la exhibición consistía en mostrar una especie de retrospectiva del grabado a través del tiempo, con interesantes ejemplos de Gauguin.

Guillermo Rodríguez o Celia Giacosa, explicaban con ejemplos las diversas técnicas, trabajando frente en público, proponiéndose difundir los procedimientos de la estampación.

Una muestra de Dibujo y Grabado llevada a cabo en el Subte Municipal a finales de 1960, permitió que Luis Mazzey, María Carmen Portela y Leonilda González revelaran vetas entre expresionistas y surrealistas en sus envíos. En la misma se mostró a otros grabadores como Raúl Cattelani con una muy buena xilografía, y Ferrer Saravia con una monocopia, que evidenciaban cierto *aggiornamento* de conocimientos sobre la especialidad.

La idea de la popularización del arte actuó como firme acicate para que una serie de artistas se volcara a la práctica del grabado con entusiasta motivación.

Aldo Pellegrini en Argentina se expresaba en 1963 frente al papel que jugaban éstas técnicas: “el grabado ha adquirido en los tiempos modernos una autonomía e importancia tal, que le hace representar frente a la gran pintura el papel que tiene la música de cámara frente a la música sinfónica”.⁴⁵⁶

Luis Camnitzer en Uruguay recuerda su vivencia en relación con sus inicios en el grabado: “Estaba usando una disciplina técnica para definirme, y conceptualmente, fue una equivocación /.../ estaba limitando mi autodefinición dentro del grabado. Hago grabados, luego existo. Desde aquella época, tengo todavía una adicción a las melodías aromáticas que emana de tintas y solventes; miro con símbolos preciosos de status las manchas indelebles metidas bajo mis uñas; me erizo con dolor cuando

⁴⁵⁴ Ibídem, Tiscornia, Ana, p.7.

⁴⁵⁵ Ibídem, Larnaudie, Olga, p.16.

⁴⁵⁶ DOLINKO, SILVIA, op.cit.,p. 27.

alguien toma una hoja de papel sin permitir que adopte su curva catenaria, y creo que los grabadores que no limpian los bordes de sus chapas eventualmente reciben sus castigos en el infierno, como corresponde. Lo cual significa que estoy, como es tan típico de los grabadores, atrapado dentro de un *fundamentalismo técnico*".⁴⁵⁷

Luis Mazzei y Adolfo Pastor se encargaron de transmitir las técnicas del grabado a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y contaron con destacados discípulos, a saber: Anhele Hernández, Antonio Frasconi y Luis Solari, quienes se dedicaron con esmero a continuar la labor de sus maestros. Recibieron asimismo destacadas visitas de grabadores brasileños, como Oswaldo Goeldi, quien dictó cursos para la Escuela que marcaron a muchos alumnos en su labor futura.

Otros artistas trabajaron en ésta línea fuera del Club de Grabado: Carlos González (con anterioridad a la fundación del mismo), y contemporáneamente María Carmen Portela, Carmen Garayalde, Claudio Silveira Silva, José Gamarra y Margarita Mortarotti.

El Premio Blanes de 1964, otorgado por el Banco de la República, consagró a Nelson Ramos como ganador en la categoría, respaldando el reconocimiento oficial a la técnica.

La difusión del grabado en el campo artístico prueba que su reformulación - como un tipo de arte popular - se desarrollará en diferentes frentes, no se limitará simplemente a la contestación política.

Algunos de los integrantes iniciales del movimiento habían conocido en París a representantes de clubes de grabado de Brasil, y al llegar al Uruguay se vincularon con otros emprendimientos similares de la región, tal cual sucedió en relación a los chilenos.

En 1954 el grupo del CGM invitó al chileno Julio Escámez a exponer en Montevideo.

En el Subte Municipal de Montevideo, participará el Grupo de Grabadores de Viña del Mar, entre los que se encontraba Carlos Hermosilla, fundador del primer taller de grabado popular de Chile, el Taller 99 de ese mismo país (1958), así como Livio Abramo de Brasil (1955).

La Facultad de Arquitectura de Montevideo se transformó igualmente en un espacio de exposición de grabadores locales y "gaúchos"⁴⁵⁸, de Río Grande del Sur (Brasil), con representantes de clubes de Bagé y Porto Alegre.

Asimismo la actuación del grabador argentino Abraham Vigo, que mostraba inquietudes de tipo social, tendrá su espacio en el medio local uruguayo.

Junto a Leonilda González, Susana Turiansky se encargará del estímulo del llamado "El Taller", en cuyo local se irán acumulando obras relacionadas con el realismo social, como "El Pescador" de Leonilda, o escenas de trabajo de Turiansky.

Al CGM se incorporarán posteriormente grabados de Fernando Cabezudo, Glauco Capozzoli, Raúl Cattelani, y Ruisdael Suárez.

⁴⁵⁷Ibídem, citado por Dolinko p. 28.

⁴⁵⁸Denominación que se da a los originarios del Estado de Río Grande del Sur (Brasil).

Larnaudie señala la contribución de Ruisdael Suárez en *La Vedette de Carnaval* (1958), con toques de color, pero además con una geometrización que contrasta con la ironía y la plasticidad de la figura femenina a la que se refiere.⁴⁵⁹

En 1956 Luis Mazzey contribuirá con la formación de los integrantes del club, dictando cursos de xilografía y linóleo, así como María del Carmen Portela con la técnica de la punta seca.

En 1963 el CGM trasladará su sede a la calle 25 de Mayo 581, en la Ciudad Vieja de Montevideo.

Las técnicas empleadas se irán alternando, aunque la xilografía se presentaba como la dominante, aparecerán linóleos, metal en relieve, offset, aguafuerte, hueco grabado, litografía y cincografía.

En ciertos momentos algunas de las técnicas se volvieron casi exclusivas del Club. Álvaro Cármenes comenta que durante el período dictatorial, era el único sitio en el que se podía aprender litografía.⁴⁶⁰

En 1965 se fundó la Escuela de Club de Grabado propiamente dicha, como plataforma educativa.

En el Boletín de 1966 se da cuenta de la formación inicial de un año en dibujo y xilografía, conocimiento de materiales, estampación e Historia del Arte del siglo XX. En el segundo año se dictaban clases de metal e impresión a cargo de Emilio Verdresio, artes gráficas por Áyax Barnes y Carlos Pieri, e historia del grabado contemporáneo por J.P. Argul. Los cursos se acompañaban con prácticas de serigrafía, xilografía y offset.⁴⁶¹

Señala Peluffo que las pautas estéticas podrían hallarse tanto dentro de la abstracción como de la nueva figuración.

El Club iba creciendo poco a poco en adherentes, de 50 socios con los cuales contaba en 1953 se logrará llegar a los 1400 en 1964.

El número de artistas interesados en el grabado irá asimismo en aumento, y el CGM realizará diferentes incorporaciones a través del tiempo, a saber: Antonio Lista, Carlos Fossatti (esposo de Leonilda), Lila González Lagrota, Gloria Carrerou, Gladys Afamado, Miguel Bresciano.⁴⁶²

En 1970 se integraron Nelbia Romero, Cristina Paiva y Ruben Pepe.

Se arribó a unos diecisiete colaboradores a mitad de la década de 1960.

El Club se fue transformando poco a poco en un ámbito de experimentación y prueba de nuevas prácticas de estampación. Leonilda González y Gladys Afamado incursionaron en el offset, hacia 1969 y 1970 respectivamente. Esta técnica implicaba la utilización de elementos químicos que se repelen en los diferentes cilindros de multiplicación y exigían placas monocromáticas.

⁴⁵⁹LARNAUDIE, O., *Club de Grabado de Montevideo*, op. cit. p. 29

⁴⁶⁰PELUFFO, G., et al, op.cit. p.96.

⁴⁶¹Ibídem, p, 28.

⁴⁶²Ibídem, p.18.

Los originales almanaques de los xilógrafos expresionistas alemanes que buscaban la popularización de la imagen se establecerá por parte de los miembros del CGM en 1966. Carrerou y Lagrota realizaban xilografías de arquitectura montevideana con diagramación y viñetas de la española Adela Caballero ⁴⁶³

Destacan los almanaques producidos por el club, en 1970 con citas de Artigas, en 1971 “los Estatutos del Hombre” de Thiago de Mello, y el de 1972, referido al canto popular con el tema “A desalambrar” de Viglietti y carátula de Luis Pollini.

La participación de los grabadores uruguayos en diferentes certámenes internacionales nos ilustra respecto al deseo de trascendencia en el extranjero, el crítico José Pedro Argul comentó diferentes eventos en los que intervinieron artistas del país: La Habana (1966), Liubliana (1969).

Para uno de los más importantes encuentros de grabado como el de Tokio, iniciado en 1957, Argul se encargará de seleccionar para la edición de 1960 algunas obras de Fernando Cabezudo, Leonilda González y Luis Mazzey. En 1962 se llevará a cabo otro envío con trabajos de Camnitzer y Gamarra, mientras que el de 1964 comprenderá grabados de Mortarotti y Ruisdael Suárez. ⁴⁶⁴

En 1965 llegará al Uruguay, más concretamente al Subte Municipal de Montevideo, una importante muestra del grabado alemán de la RDA, generando grandes expectativas en el CGM.

Los vínculos con los países del Este se habían estrechado a través de acuerdos con los institutos culturales como el ICUS (Instituto Cultural Uruguayo-Soviético) y un convenio que se había establecido con la RDA.

El comentario de Mañé Garzón realizado en *Marcha*, nos revela una vez más como el realismo socialista se asociaba a un género ya superado: “El inmoderado gusto de los búlgaros por el tema social y político que otros países socialistas han abandonado ya, empobrece el conjunto porque no es raro el trabajo que apenas se diría destinado a la ilustración para revista. /.../” ⁴⁶⁵

Di Maggio escribía en 1970 una crítica referida a la Exposición de Grabados y Afiches Cubanos “/.../ El arte cubano como en muchos países de América Latina, no ha sido especialmente fecundo y apenas si subsistió como una sucursal empobrecida de lo que se cocinaba en las capitales imperiales. /.../” En verdad el grabado cubano, seguía muchas veces tendencias internacionalistas, como es el caso de la importante influencia del Pop, que venía de su vecino EE.UU., esa característica no convencía a varios sectores de la crítica de izquierdas. ⁴⁶⁶ Los carteles más netamente políticos fueron excluidos de la muestra. ⁴⁶⁷

⁴⁶³ Ibídem, p.18.

⁴⁶⁴ Ibídem, p.28.

⁴⁶⁵ MAÑÉ GARZÓN, P. “Exposiciones” *Marcha*, 1/4/66 – Nº 1298.

⁴⁶⁶ DI MAGGIO, NELSON, “Plástica”, *De Frente*, 11/11/70.

⁴⁶⁷ Ibídem, “La exposición de ‘Grabados y afiches cubanos’ /.../ y la ausencia de autores como José Luis Posada /.../ diez grabadores /.../ Carmelo González /.../ ‘Toma y daca’ alusión a la corrupción y el militarismo /.../ Lesbia Vent Dumois /.../ ilustradora de libros /.../ La madera de Osvaldo C. del Valle /.../ Los mejores resultados están sin duda alguna en la litografía. /.../ Alegorías de Rafael Zarpa /.../ el humor de Alfredo Soca Bravo y Humberto Peña, ambos influidos por las tiras cómicas /.../

Al Salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes, de la calle Buenos Aires y Bartolomé Mitre, llegaron en 1966 grabadores brasileños, entre los que se hallaban Ana Leticia, Fayga Ostrower, Rossini Pérez, Edith Bering y los jóvenes Miriam Chiaverini, Wilson Georges y Roberto Magalhães, quienes despertaron un auténtico interés por parte del club.

La atención colocada en el fenómeno del grabado propició que desde Nueva York, Luis Camnitzer, como corresponsal cultural de *Marcha*, informara sobre una muestra de enorme éxito sobre el grabado latinoamericano que se había inaugurado en esa ciudad.

Se exhibieron más de quinientas obras de ciento setenta autores del continente. El autor de la crónica no encontraba demasiada coherencia en la muestra, pero dado el abultado número de exponentes, no resultaba sorprendente que tomase ese cariz.

Reviste particular interés la observación del *New York Times* que recoge Camnitzer:

“ ././ ya no es posible caracterizar el grabado latinoamericano por su naturaleza regional. ././ No hay una búsqueda de identidad regional. ././”

Es decir que incluso en un género tan asociado a la popularización del arte, se puede detectar que las tendencias suelen apuntar hacia la internacionalización de las tendencias. Prosigue Camnitzer: “ ././ La actitud de compromiso social solamente está representada en la bienal por el realismo socialista del tipo del Taller de Gráfica Popular de México ././ . Aunque tampoco podría decirse que lo presentado por Puerto Rico se encuentre desprovisto de mensaje: Graffitis en las paredes de San Juan en los que aparecen frases como ‘Puerto Rico de luto’, Estados Unidos nos invade, 25 de julio de 1898’ ././”⁴⁶⁸

Dentro del ámbito latinoamericano fueron premiados Antonio Seguí y Liliana Porter de Argentina, además del propio Luis Camnitzer de Uruguay.

Un certamen fundamental para la técnica del grabado, como escaparate continental era sin duda el convocado por Casa de las Américas en La Habana desde 1962.

Varios artistas uruguayos obtendrán importantes distinciones en el mismo. En 1966 se le otorgará el Gran Premio a José Gamarra, Frasconi recibirá el suyo en la edición de 1969, Bresciano en 1967 y 1970, y el mismo autor recibirá de parte de Casa de las Américas el Premio Guadalupe Posada en xilografía en 1967 y 1969. Leonilda González ganará éste mismo galardón en 1968. En particular éste Premio Posada recayó durante varios años en artistas uruguayos, así como en litografía casi siempre resultaba premiada Cuba, y Chile en grabado sobre metal.⁴⁶⁹

Hasta 1969 las categorías en las que los participantes podían presentarse eran tres: xilografía, litografía y calcografía, aunque luego se amplió a otras técnicas más experimentales de la estampación.

En la edición de 1968, nos informa Mario Benedetti desde La Habana, que los premios habían recaído, como dijimos en el uruguayo Antonio Frasconi, el chileno Ernesto Fontecilla, el argentino Antonio Seguí y en litografía en el joven cubano Rafael Zarza, por “Tauromaquia 18”.

⁴⁶⁸CAMNITZER, LUIS, “El Grabado Latinoamericano”, *Marcha*, 6/3/70.

⁴⁶⁹POLLERI, AMALIA, “Artes Plásticas. ARTISTAS URUGUAYOS PREMIADOS”, *El Diario*, 11/10/70.

El cubano, entrevistado por Benedetti declaraba: “El tema del toro es para mí un símbolo. Y podría decir que en la violencia que tiene está la violencia actual, porque al fin de cuentas, éste es un siglo de violencia. Y en Latinoamérica se está levantando un gran toro: los movimientos de liberación nacional”.⁴⁷⁰

El jurado internacional se encontraba compuesto por diferentes personalidades, el pintor cubano Mariano Rodríguez y el escultor británico Lawrence Gradshaw, entre otros.

El bloqueo a Cuba dificultaba la presentación de obras pictóricas y escultóricas para su traslado, razón por la cual el grabado resultaba de mayor practicidad para ser transportado.

Nelson Di Maggio cumplió un importante rol de estimulador del grabado, y él mismo trajo personalmente al Uruguay una serie de Jiri Kolar y Vladimir Boudnik, en un viaje que realiza a Checoslovaquia. Di Maggio, criticaba, sin embargo, el envío que había realizado Cuba a la exposición del Subte Municipal de Montevideo.

El citado crítico veía sobre todo el factor replicador de ideas revolucionarias que se producía a través del grabado.⁴⁷¹

José Gamarra, Margarita Mortarotti y Nelson Ramos obtuvieron becas del Instituto de Cultura Uruguayo - Brasileño (ICUB) para formarse en Brasil con destacados grabadores como Iberé Camargo y Johnny Friedlaender.⁴⁷²

En 1968 Bresciano recibirá una beca para estudiar con Hayter en Francia, así como Cardillo viajará por estudios sobre el grabado a la RDA.⁴⁷³

El Club participará asimismo de un importante evento: la Primera Feria Nacional de Artes Plásticas de la Plaza Cagancha de Montevideo (1962) e igualmente de las ventas populares organizadas por la ENBA. En ambas instancia se ofrecerán trabajos de estampado y serigrafía entre 1961 y 1972⁴⁷⁴. Ésta última técnica se verá renovada por Oscar Ferrando en el marco del club, a mediados de la década de 1970.

En diciembre de 1964 Mazzey presentó el número 130 “Homenaje a Artigas”, y Solari realizó “Lobizón Cabra” para el 139, en agosto de 1965.

⁴⁷⁰ BENEDETTI, MARIO, “El grabado uruguayo en la exposición de La Habana”, *Marcha*, 7/6/68 – Nº 1405.

⁴⁷¹ DI MAGGIO, NELSON, “Actualidad del Grabado”, *El Oriental*, 20/11/70.

“De todas las expresiones artísticas el grabado parece estar destinado a conquistar un indiscutible predominio. Los museos y exposiciones bienales dedicados exclusivamente a este género de actividad se multiplican por todo el mundo. El público por su parte empieza a comprender y valorar la estética de la estampa. /.../ El grabado no es la orgullosa obra ‘única’, costosa, accesible a una minoría de privilegiados /.../ El grabado está condenado a desempeñar un rol autoritario /.../ Es curioso que a pesar de estas singulares características, el grabado permanezca confinado, como escandalosa paradoja, como expresividad individual y estetizante. Algunos países socialistas han entendido las enormes posibilidades educativas de los grandes públicos a través del afiche y en ese sentido es un verdadero placer recorrer las calles de Praga o Varsovia, con un desfile permanente de exposiciones murales. /.../ Los afiches cubanos han alcanzado un lugar de privilegio por su formidable inventiva al servicio de la revolución. /.../ La muestra no recoge ni refleja el hecho de provenir de un país que hace más de un cuarto de siglo realiza su experiencia socialista. “

⁴⁷² PELUFFO, GABRIEL et al., op.cit., p.26.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

El espacio de la Feria de Libros y Grabados, iniciado en 1961 por Nancy Bacelo, jugará un importante papel como plataforma de difusión y de ocasión para la presentación de trabajos de estampación, que en muchos casos se vincularon con la ilustración, imbricando texto e imagen, como sucedió con el salón del poema ilustrado, dentro del espacio ferial.

Al principio de la década de 1960 el grabado uruguayo logrará actuar en conjunto con la ilustración editorial y de esta manera surgirá “Aquí Poesía”.

El propio CGM actuará como editor de literatura ilustrada y publicó en 1962 “Títeres” de Otto Freitas, con xilografías de Leonilda González.⁴⁷⁵

En 1957 se llamó a un concurso de la empresa estatal de combustibles ANCAP para realizar un afiche conmemorativo del 25^o aniversario de su creación.

La ganadora del mismo resultó ser Margarita Mortarotti, con una xilografía en color de motivos geométricos alusivos a la actividad de la empresa, la cual mostraba reminiscencias de tipo maquinista.

En 1966 se iniciaba el Primer Salón de Club de Grabado en el Subte Municipal. El jurado del mismo contó con la presencia de J.P. Argul, Fernando García Esteban y Amalia Polleri.

De acuerdo con los convenios establecidos con la RDA, los jurados integrados por García Esteban, Di Maggio y Torrens, otorgaron una beca para estudiar en éste país del Este. Uno de los vencedores resultó ser Eugenio Darnet, el premio en grabado recayó en Rimer Cardillo, el de Dibujo en Marta Restuccia, y el del Libro Ilustrado se le otorgará a Oscar Ferrando.

Recibieron en esa ocasión el premio adquisición Gladys Afamado, Leonilda González y Anheló Hernández.

El Club participará además en el Primer Congreso Nacional de la Educación y la Cultura, vinculando su actividad artística con la sindical (1970).⁴⁷⁶

La participación de nuevos grabadores convergerá en aportes técnicos, como es el caso del realizado por Rimer Cardillo, con serigrafías de matriz recortada para ilustrar poemas y cuentos de autores del país.

En 1971 el CGM logró comprar el edificio que albergaba la Sociedad Mutualista Batlle de Montevideo, en la calle Paysandú 1233, donde instaló su nueva sede. La misma fue inaugurada un poco más de un mes antes del golpe de Estado de 1973.⁴⁷⁷

Permanentemente el club contará con el apoyo de algunos grabadores extranjeros y uruguayos radicados en el extranjero: Antonio Frasconi (EE.UU), Luis Trama (México), Abel Bruno Versacci, Mañuela Pintos (Argentina) y Vasco Prado y Zoravita Bettiol (Brasil)

El sostén se ofrecerá también desde el sector privado, por parte de las Galerías U y Palacio Salvo, estableciendo concursos en el área (1974).

⁴⁷⁵ Ibídem, p. 21.

⁴⁷⁶ Ibídem, p. 22.

⁴⁷⁷ Ibídem.

La crítica sustentará el esfuerzo del movimiento del grabado, estimulando su difusión.

Desde la prensa Amalia Polleri, y desde el Centro de Artes y Letras de *El País*, María Luisa Torrens aportaron su grano de arena respecto a incentivar a la actividad de estampación.

Debemos también destacar la importancia de la imprenta AS, para la cual colaboraban Carrozzino, Carlos Pieri, Antonio Pezzino, Nicolás Loureiro, Hermenegildo Sábat, Áyax Barnes, y Jorge de Arteaga, entre otros, se llevaron a cabo diversos afiches, ilustraciones de libros, y tapas de discos que guardan relación con el CGM.⁴⁷⁸

El Club ya había recibido a varias personalidades de la gráfica y la ilustración, al principio de 1950, en su local de la calle Cuareim, esquina 18 de Julio.,

A medida que avanza la década de 1960, la institución se irá comprometiendo cada vez más con la situación política local y exhibirá un arte más activista, precisamente en el momento en que sintieron que la coyuntura así lo exigía.

El CGM participará de la ocupación de la sala de exposiciones municipal el Subte Municipal en 1963 y de la formación gremial Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC), en su enfrentamiento con la Comisión Nacional de Bellas Artes, debido a las opciones más conservadoras en la selección de obras y artistas para los salones oficiales, como lo hemos señalado anteriormente.

En ese movimiento surgirá también la Confederación de Organizaciones Culturales (COC) que congregará once agrupaciones.⁴⁷⁹

Los Boletines del club irán incorporando textos de protagonistas de la cultura del momento, "Amateurismo o independentismo" de Blas Braidot, presidente de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) en agosto 1966, Carlos Fossatti "El Club de Grabado, una institución independiente", "Cultura Uruguaya: una sensible apertura" de Aramis Tavares, "Extensión universitaria y el Centro Barrio Sur" de Perla Svirsky, "La Guerra y el Arte" de Jesús Bentancur Díaz, o "Lo que nos queda por hacer " de Amanecer Dotta.⁴⁸⁰

Los boletines recogerán las inquietudes plásticas y sociales del grupo, y sus ediciones se verán incrementadas entre 1964 y 1975.

En su último año de publicación, el Boletín buscará formas elípticas de expresar su disconformidad. Peluffo recoge el espíritu que abrumaba a la agrupación a la hora de celebrar sus 22 años de existencia y el octogésimo cumpleaños de Luis Mazzey: "/.../ es claro que no lo podemos hacer como serían nuestros deseos: alegremente, codo con codo, en un brindis de camaradería. Las circunstancias nos proponen nuevas fórmulas para estos festejos, promoviendo un vínculo más estrecho, más activo, más solidario",⁴⁸¹ refiriéndose a la limitación del derecho de reunión que imperaba en el momento, más vigente aún para los círculos vinculados estrechamente con la izquierda.

⁴⁷⁸ MARGENAT, J.P. , *Tiempos Modernos 2ª parte*, Montevideo, 2013. p. 21.

⁴⁷⁹ PELUFFO, GABRIEL et alt, op.cit., p. 27.

⁴⁸⁰ Ibídem, p.28.

⁴⁸¹ Ibídem, p.53.

En 1968 el Club se unirá a boicot del salón y a las Medidas Prontas de Seguridad implementadas por el gobierno, que eliminaban las garantías públicas de los derechos humanos.

En el mismo año, Mazzei llevará a cabo el grabado *Vietnam*, recogiendo las inquietudes de su generación en relación con un hecho de alarma internacional, y en el cual se plasman figuras desesperadas, alzando sus manos y puños por el napalm y los bombardeos.

También en 1968 Leonilda comenzará la serie de *Novias Revolucionarias* con la obra *Novia enojada*. En 1971 Hilda Ferreira llevará a cabo un offset sobre Heber Nieto, estudiante de la Escuela de la Construcción, víctima mortal de la represión policial del gobierno autoritario de Pacheco Areco.

El Boletín número 22, de julio de 1970, presentaba un retrato de Lenin, conmemorando el centenario de su nacimiento.

Peluffo recoge el texto del Boletín de Abril de 1970, en el que se expresa directamente que “/.../no se trata de crear en un sentido comprometido solamente/.../ Puede o no hacerse arte combatiente. Pero lo que sí debe hacerse es asumir una actitud militante en el campo de la cultura, pues éste es el medio propio del artista, que contribuirá al mejoramiento de la condición humana”.⁴⁸²

El CGM emitió un comunicado titulado *A la opinión pública* en el cual reafirmaba su compromiso con la popularización del arte, y a continuación insistirá con el papel que debe jugar el artista, como catalizador de los procesos de cambio en la sociedad.

No es una actitud aislada, sino que en todos los núcleos de la confederación se expresará el mismo pensamiento.

Blas Braidot, en el ámbito del teatro independiente, por ejemplo, acercará los principios de Brecht a la situación imperante.

La participación del interior del país se procurará a través de las exposiciones circulantes, obras de teatros y charlas que se extenderán por los diferentes departamentos del Uruguay.

La actividad del CGM durante la dictadura, quedará circunscrita a la enseñanza de las técnicas, la edición mensual de grabados y el almanaque anual.

Cualquier tarea que configurara algún tipo de acción reivindicativa, arriesgaba el cierre y la confiscación, como había sucedido con el Teatro El Galpón y otros centros culturales.

La dictadura confiscó la publicación del almanaque *Edición con Todos* de los años 1973-1974 e interrogó a algunos integrantes del Club en la división de Inteligencia Policial.

Gladys Afamado recuerda que una de las típicas preguntas era por qué los personajes de la tapa tenían los brazos en alto.⁴⁸³

En el período de suspensión de la democracia adquirió especial significación el apoyo del Instituto Italiano de Cultura a los concursos nacionales de artes gráficas,

⁴⁸²Ibídem, p. 59.

⁴⁸³Ibídem, p. 24.

como respaldo a la técnica del grabado, frente al desamparo que podía provenir desde la esfera pública.

El Instituto llamó en 1975 a un concurso que contaba con un jurado integrado por García Esteban, Florio Parpagnoli y Celina Rolleri. El ganador de la beca del viaje a Italia resultó ser Miguel Fabruccini, aunque también resultaron galardonados Rimer Cardillo en categoría grabado y Alejandro Casares en Dibujo.

El club después de 1973 se dedicará en gran medida al cartelismo, en especial de la mano de Salomón Azar, Leonilda González y Carlos Palleiro, que aunque los propios implicados lo vieran como un período anodino y neutral, en realidad seguían practicando el arte de la entrelínea para los lectores, que ni siquiera debían ser demasiado avezados en la interpretación de los mismos, ya que el mensaje se leía con bastante claridad.

Algunos textos proclamaban el soñar y estremecerse con imágenes, no transmitían un compromiso visual explícito, y eso podría distanciarlos de cierto público nostálgico de la pre dictadura, pero otros sentían que cualquier palabra o imagen que significara un hilo de esperanza resultaba bienvenida. Peluffo observa estas características en obras de Contte, Farber y Tiscornia.⁴⁸⁴

En épocas de férrea dictadura se procuró recurrir a lo metafórico, en la medida que las formas abstractas que mostraran rajaduras, se podían interpretar como recursos elípticos de referirse a la fractura social y cultural impuesta por el régimen.

Un público minoritario provocó que el club fuese apagando sus luces del pasado, peligrando su existencia en un régimen represivo como el reinó en el Uruguay y otros países de Latinoamérica en aquellos años. Se buscó permanentemente una sede propia, a la vez que adhesiones de socios que financiasen su existencia y evitasen su desaparición.

Se acercarán al final de ese período Rimer Cardillo, Hugo Alíes y Mingo Ferreira.

Nelbia Romero explicaba que el CGM significó un espacio de creatividad, en un momento en el que la dictadura había cerrado la Escuela de Bellas Artes (ENBA), y agregaba que sus propósitos tendían más hacia una política de sensibilización que de meras técnicas de estampación: “La diferencia que tuve con todos ellos era que creí siempre que el arte no es una especificidad de técnicas a estudiar. No es simplemente entrar y agarrar una gubia. Para mí era insertar otra forma de abordaje, de vivencias. En los años tan duros de la dictadura vos no podías hacer que la gente viniera de la calle con toda la problemática, maestras que venían de su temor... que entraran y pusiera ácido en una chapa. Yo trataba de trabajar en la sensibilidad. Hice distintas experiencias .Y eso fue fermental. Y fue fermental esa primera etapa en la que los pintores eligen ir hacia el grabado abaratando los costos de la obra de arte y tratando también de hacer una educación hacia las escuelas y hacia el movimiento obrero. Eso que decían que era hacia el Pueblo, no lo creía. Como todas las instituciones culturales independientes estaba conformada por la clase media. Nuestros socios eran maestros, profesores de secundaria, gente de la educación y de la intelectualidad. Llegamos a tener tres mil socios en años de la dictadura...Porque además nos vino gente que no tenía interés en hacer grabado ¿Qué buscaba? Buscaba un lugar donde

⁴⁸⁴Ibídem, p.65.

tener la oportunidad de seguir enganchada con las artes plásticas, porque Bellas Artes seguía cerrada y sólo quedaban talleres particulares, algunos. La tercera etapa es cuando llega la democracia, ahí fue el pantano.”⁴⁸⁵

Olga Larnaudie es terminante en cuanto a la responsabilidad de la desaparición del CGM: “La etapa final es el resultado del abandono de la mayoría, y del aprovechamiento personal – que llega al delito”.⁴⁸⁶

El destino sufrido por el material del Club de Grabado fue muy desgraciado, ya que se desmanteló su sede de la calle Paysandú, y su acervo fue sustraído en parte y el resto descartado en la basura.

Algunos coleccionistas o colaboradores lograron recomponer un poco la historia del mismo, y en 2011 se realizó una muestra en el Centro Cultural de España, la cual contó con un catálogo que contenía textos escritos por Olga Larnaudie, Gabriel Peluffo, Ana Tiscornia y Pablo Thiago Rocca. Posteriormente, al año siguiente, se llevó a cabo otra exhibición en el Museo Blanes.

⁴⁸⁵Ibídem, Rocca, Pablo Thiago, p. 98.

⁴⁸⁶Ibídem, Larnaudie, Olga, p. 29.

ALGUNOS EXPONENTES DEL GRABADO

MARÍA CARMEN PORTELA (1898- Buenos Aires - 1984)

Portela es una artista autodidacta, y se dedicó tanto al grabado como a la pintura y la escultura. Comenzó su actividad artística en 1929 bajo la dirección del escultor Agustín Riganelli en Buenos Aires. Estudió grabado con Alfredo Guido en la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Obtuvo una beca de estudios de escultura y grabado de la comisión Nacional de Cultura (1939) que no consiguió usufructuar por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Se trasladó al Uruguay en 1944 donde posteriormente se nacionalizará. Fue pareja del célebre pedagogo uruguayo Jesualdo Sosa.

Su labor se destacó especialmente en el grabado en punta seca⁴⁸⁷, y su afición característica por el arabesco. Siempre mantuvo sus lineamientos estéticos dentro del trabajo figurativo. Se presentó a salones nacionales en Uruguay y Argentina, ganó el primer premio en el Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores de 1935 (Argentina). Participó de la Primera Bienal de San Pablo (1951). Obtuvo el Gran Premio Medalla de Oro en el Salón Nacional por su punta seca *Pino entre abedules* (1965) (Montevideo).

El poeta gaditano Rafael Alberti, muy aficionado a su obra, realizó en 1956 un trabajo monográfico sobre la misma, que publicó en Buenos Aires en la Editorial Losada. Portela se dedicó también a la ilustración de libros y se le otorgaron diferentes premios en salones municipales y exposiciones en el extranjero, en su obra siempre se sintió motivada por los problemas sociales y las vivencias personales con cierto matiz nostálgico.

MIGUEL BRESCIANO (1937-Montevideo-1979)

Bresciano estudió en la ENBA con Vicente Martín, y en el Club de Grabado con Luis Mazzey.

En la década de 1960 se transformó en uno de los mayores exponentes de la eclosión experimentada en el desarrollo del dibujo y grabado.

La intención de popularización del arte se verá representada por un importante desarrollo de técnicas que propendiesen a acercar la obra al espectador, y la xilografía resultó ser una de las más destacadas.

⁴⁸⁷“/.../esta técnica consiste en dibujar sobre una chapa de zinc o de cobre con una afilada punta de acero: cada trazo deja en realidad un surco, un canal, tan ancho y tan profundo como sea la presión de la mano sobre la herramienta. Entintada la plancha y quitado el sobrante con un paño recoge la tinta depositada en el fondo de los surcos. Al dibujar con la punta de acero, la grabadora tiene que controlar al mismo tiempo la velocidad, la presión y la dirección del trazo, sin vacilar, sin detenerse sin equivocarse, porque es prácticamente imposible ‘borrar’. /.../ Infinitos surcos yuxtapuestos /.../ Heide, Daniel. “Grabados de Portela”, *Marcha*, 23/4/71, Nº 1540.

Miguel Bresciano se comenzará a desempeñar con xilografías de gran porte, las cuales modulará en diferentes tonalidades del blanco al negro, pasando por los grises.

De esta manera surgieron *Don Quijote y Sancho en el jardín* que le vale el Gran Premio en el Salón Nacional de 1966.

Abordará luego la temática urbana de barrios montevideanos con tono mordaz y melancólico de los patios y las claraboyas que pueblan la ciudad.

Participa en diferentes concursos de 1964 a 1972 obteniendo diversos premios y actuando a su vez como jurado.

En 1967 consiguió el Primer Premio en xilografía del Salón Municipal. En 1968 el Primer Premio Medalla de Oro en Cali, Colombia (Primer Salón Austral y Colombiano). También el Primer Premio de Grabado en Madera Casa de las Américas de La Habana en 1967, 1969 y 1970.

Fue asimismo premiado en Bradford, Inglaterra en 1972.

En 1967-68 viajó a París por una beca concedida por el Gobierno de Francia para continuar la especialización en la materia.

En una entrevista realizada desde el diario *De Frente* el 12 de febrero de 1970, Bresciano revela el desaliento con el que observa el panorama del arte en su ciudad. Su visión es algo pesimista en cuanto al estancamiento que vislumbra en el horizonte. En realidad, parece contradecir la impresión que los críticos e historiadores han demostrado cuando miran con una perspectiva más amplia la década de 1960 hasta el año de la entrevista.

Las quejas del artista se focalizan en particular sobre las escasas posibilidades de venta en un mercado que ya hemos calificado de extremadamente limitado. Y no deja de señalar la escasa formación que presenta la crítica uruguaya a la hora de juzgar, así como el magro interés por la tarea formativa y de difusión popular que adolece el medio.

Opinamos que la visión de Bresciano es quizás demasiado fatalista, no podríamos negar que la formación de los críticos fuese netamente autodidacta, pero encontramos apreciaciones muy acertadas realizadas por críticos del momento, aún sin contar con la perspectiva temporal con la que disponemos hoy en día.

Por el contrario, respecto a los artistas latinoamericanos, su optimismo presenta rasgos casi de idealización regionalista cuando comenta: "El arte latinoamericano creo que se encuentra en un nivel de creatividad, pese a la falta de medios, superior al que puede apreciarse en Europa. En París, por ejemplo, dentro del grupo de los cinéticos los que se destacan son los argentinos: Le Parc, Demarco, García Rossi" y apostilla: "/.../ No hay más salida para el artista latinoamericano que expresar la compleja realidad que vive Latinoamérica. Apartarse de ella es traicionarse como artista y como hombre. /.../".⁴⁸⁸

⁴⁸⁸"Reportaje, contesta Miguel Bresciano. Panorama desalentador", *De Frente*, 12/2/70.

ANTONIO FRASCONI (Buenos Aires- 1919 -- Nueva York-2013).

Se dedica plenamente al grabado en 1943, y se aplica en concreto a la caricatura política en la revista satírica *La línea Maginot*.

Reconoce la influencia de Carlos González en su trabajo xilográfico. Conoció a la técnica empleada por los expresionistas alemanes a través del emigrado Hans Platschek.

En 1945 obtiene una beca de la Arts Students' League para estudiar en EE.UU. con Kuniyoshi. Trabajó en Los Ángeles, California y realizó una exposición en el Museo de Brooklyn. Luego se establecerá en Manhattan, para posteriormente instalarse en New Haven, Connecticut.

Se le otorgó una beca en 1947 para estudiar pintura mural en Egas, en la New School for Social Research, donde también actuará como docente. Obtuvo además una beca de la Fundación Guggenheim para profundizar estudios en estampación.

Le llevó un cierto tiempo poder integrarse al medio artístico estadounidense, y previamente se vio obligado a realizar diversas tareas que no tenían relación alguna con el arte.

Mientras vivió en Uruguay su producción pasó bastante inadvertida. Llevó a cabo una serie de linóleos en los que se mostraban algunos obreros desocupados. La muestra más completa de su obra en Montevideo se llevó a cabo en Amigos del Arte.

El crítico Kim Taylor, de la publicación *Graphis* de Zurich, lo coloca como co-responsable del renacimiento de las artes gráficas estadounidenses. En parte debido a que sus estampas, libros ilustrados cubiertas de discos y diseños de sellos de correo se lograron popularizar. En 1963 el US Post Office Department encargó al Bureau of Engraving and Painting la confección de un sello. Al llamado se presentaron célebres gráficos como Herbert Bayer o Josef Albers, pero será Frascóni quien gane el concurso y reciba un pago de 500 dólares por un sello que tendrá una tirada de 120 millones de ejemplares.⁴⁸⁹

Sigue un proceso a instancia de los japoneses y también de los primitivos artesanos del grabado. Fernando García Esteban, en un tono quizás exagerado, lo compara con los iluminadores medievales en tanto que ilustrador.⁴⁹⁰

En una entrevista realizada por un cronista del diario *La Mañana* expresaba su crítica "a los artistas que ante la dificultad del medio o su desinterés, se limitan a quejarse, sin producir. 'En mi caso, -dijo- primero hago mis libros; después veo si me editan o no".⁴⁹¹

Stuart Preston del *New York Times* comentaba la obra de Frascóni que se expuso en esa ciudad: ".../ Si bien las características de su trabajo son la parsimonia y el aspecto descriptivo, la técnica utilizada es esmerada y revela refinamiento. La xilografía constituye un medio de expresión rudimentario, si se le compara, por ejemplo, con el grabado. Frascóni, no obstante logra efectos extraordinariamente

⁴⁸⁹ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 24/5/63 – página 9.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*

⁴⁹¹ "Frascóni y sus ideas. Interesante charla del Grabador Uruguayo", *La Mañana*, 9/12/61.

delicados – cielos cubiertos de nubes durante la noche que se transparentan a través del agua, o el brillo y la mancha de una trucha recién pescada. La técnica demostrada en éste caso es, en sí misma, admirable, pero con todo, apenas se destacaría en forma tan notable, si este artista careciera de un profundo sentido del drama, o de un hondo conocimiento de cómo puede dramatizarse utilizando el color como medio de expresión”⁴⁹²

Frasconi realizó xilografías para ilustrar Don Quijote, Fábulas de Esopo, así como ilustraciones de poemas de García Lorca y Walt Whitman. Dedicó la obra “In Memoriam” a Pier Paolo Pasolini.

En su obra litográfica y de gouaches destacan los muelles de Brooklyn, con interesante colorido.

Llevó a cabo otros gouaches sobre las minas de carbón de Pensilvania, encargados por la revista *Fortune*.

En la XXXIV Bienal de Venecia actuó como comisario del Pabellón Uruguayo (1967).

En 1999 se le otorgó el Premio Figari, como reconocimiento por su labor y lazos que nunca perdió con su país.

En 2006 recupera el tema político en la serie “Los desaparecidos”.⁴⁹³

NELBIA ROMERO (Durazno- 1938 -Montevideo-2015)

Proveniente de una familia acomodada del centro del Uruguay, propietarios de campo, Romero se dedicó al arte asistiendo al Taller de Artes Plásticas de Durazno, en el cual recibió formación por parte de Claudio Silveira Silva, quien le sugiere estudiar en Montevideo, en la ENBA.

Inicia los estudios de Bellas Artes en 1962, apreciando el magisterio de docentes como Yepes, Celina Rolleri, Pareja, Mazzei, entre otros.

En 1967 Pareja le sugiere que se dedique a la gráfica y al año siguiente ingresará a la escuela del Club de Grabado de Montevideo (CGM), junto a Rimer Cardillo; allí se formará con Carlos Fossatti.

Nelbia declara sobre su maestro: “ tomaba el cuchillo dibujaba directamente en la plancha de durabor, sin boceto”.⁴⁹⁴

En el CGM se dedicó principalmente a la ilustración de boletines y almanaques.

Con el propósito de afianzar su formación asistió a los cursos de Historia del Arte dictados por Fernando García Esteban en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República.

En 1969 se afilia al Partido Comunista.

⁴⁹²Citado por A. Salsamendi, “Pintor, poeta y niño”, *Mundo Uruguayo*, 10/5/1956.

⁴⁹³DI MAGGIO, NELSON, “Artes Visuales en el Uruguay: diccionario crítico”, Montevideo, 2013. p. 100.

⁴⁹⁴Citado por Olga Larnaudie, *Nelbia Romero*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, 2005, p. 16.

Realiza labor de docente de artes plásticas en la enseñanza primaria, pero es destituida en 1975 por el régimen dictatorial, aunque permaneció en el país, sin exiliarse.

Antes del regreso de la democracia realizó la obra "Sal –si –puedes" como instalación, la cual posteriormente transformará en performance, la misma se relaciona con una matanza de indios que se perpetró en el siglo XIX en la Banda Oriental (Uruguay).

Se dedicará a la actividad multimedia hasta pocos años antes de su reciente desaparición.

CARLOS FOSSATTI (Paysandú - 1928-Toulouse - 1991)

Fossatti se acerca al CGM en 1961, se casó con la también grabadora Leonilda González, y juntos potenciaron la dedicación a esa técnica.

Se dirigió en 1966 a cursar estudios de estampación en la República Democrática Alemana.

Se afincó posteriormente en Francia, donde falleció.

Participó de Bienales de Grabado en Tokio, Liubiliana y certámenes de la RDA.

Su temática de xilografía en el club se focaliza sobre escenas del campo uruguayo.

LEONILDA GONZÁLEZ (Colonia- 1923-)

En 1943 ingresó en la ENBA, formándose con Adolfo Pastor, Miguel A. Pareja y José María Pagani.

En 1949 obtuvo una beca para estudiar en París, donde asiste a los talleres de André Lhote y Fernand Léger.

En 1957 consiguió un premio por su obra "Pastoreo" en el IX Salón Municipal.

Al regreso de Europa fundó junto a Luis Mazzey el Club de Grabado de Montevideo.

Vinculada a la izquierda, comprende el arte del grabado en términos de popularización, y trabaja particularmente con la xilografía.

Se desempeñó como profesora del Instituto Normal de Formación Docente y en la Enseñanza Secundaria.

Viajó en 1952 a Europa en misión de estudios, enviada por el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria.

Participó en salones nacionales, municipales, del Interior y realizó diversas exposiciones en el Uruguay y el extranjero.

En 1968 llevó a cabo las series de Novias, las "Novias Asesinadas", las "Novias Revolucionarias", que presentará en la Galería Losada. Su temática ha sido interpretada en mayor relación con el activismo de corte político, aunque no debemos

desatender la visión crítica de Leonilda en relación al asunto del género, y al papel asignado a la mujer en la sociedad. Otras interpretaciones sobre las Novias se focalizaron más en la mujer como madre sufriende de la situación política que se vivía en el momento, como el encarcelamiento y la muerte de estudiantes en las manifestaciones.

En ese mismo año crítico en la historia del mundo occidental, la artista obtuvo el premio adquisición del Salón Municipal por un autorretrato, muy interesante por la plasmación de la imagen de sí misma en clave de dolor.

Como varios de sus colegas, se interesó por el tópico del hombre de campo en su trabajo y también abordará el tema de los animales, especialmente dirigido a los caballos y los gatos.

Realizó, junto a su maestro José María Pagani, un fresco en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Su voluntad de avanzar en las técnicas del grabado la acercará al taller de Guillermo Rodríguez, de la misma manera buscará contactarse con la Cerámica a través de Josep Collell.

En 1967 resultará invitada por la RDA para participar en el Simposio de Artes Gráficas *Grafik*.

Al año siguiente recibió el premio Casa de las Américas en La Habana, donde luego en 1970 participará como jurado.

En 1972 iniciará su actividad como funcionaria del Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo, pero abandonará el cargo en 1976, cuando decidió exiliarse en Perú, tres años después de la irrupción de la dictadura militar.

Una declaración realizada al Diario *Patria* de Lima el 15/5/77 nos describe perfectamente las ideas de Leonilda: "Cuando la cultura pasa a ser patrimonio de todo un pueblo, ha alcanzado un privilegio de un grupo, es porque ese pueblo ha alcanzado un grado de madurez y grandeza tales, que hacen de sí mismo una entidad adulta, independiente, habilitada para desarrollar al máximo su capacidad creadora/.../ En la medida que ayudamos a acelerar el proceso histórico de nuestra cultura, estaremos ayudando a nuestro pueblo a autodeterminarse en la búsqueda de su propia grandeza".

En 1980 se trasladará a México, ciudad que le ofrece más vinculaciones personales; significó volver a ver a su amigo el artista Anheló Hernández, así como reencontrarse con el grupo del Teatro El Galpón.

Regresará al Uruguay una vez recuperada la etapa democrática, en 1986.

En 1991 funda el taller de xilografía "José Guadalupe Posada", en su casa de la Ciudad Vieja de Montevideo.

En una entrevista realizada por el Suplemento "La República de las Mujeres", dirigido por Isabel Villar, menciona su famosa "Carpeta Negra", una colección de experiencias vitales de la artista, que van desde el disfrute de su actividad creativas a las amarguras del exilio.

En 2006 recibe el Premio Figari, otorgado por el Banco Central del Uruguay.⁴⁹⁵

HEBER ROLANDI (1936-)

Grabador desde 1951, formado en la ENBA, se dedicó también a la serigrafía y a la pintura. Comienza a presentar sus trabajos al Salón Nacional desde el año 1957, y en los Salones Municipales desde 1960.

Participó en las primeras cuatro ediciones de la Bienal de Grabado de San Juan de Puerto Rico, desde su inicio en 1970. En la 3ª y 4ª edición de la Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile (1967 y 1969), en la I Trienal de Grabados en Carpi (Italia) (1969) donde alcanzó la Medalla de Oro y Premio Adquisición, III Bienal de Jóvenes en París (1963), en varias ediciones de Mini Print International (25º, 26º y 27º), una de ellas en Cadaqués (Girona), Reino Unido y Rumania. Interviene en la Exposición Internacional de Grabado 'Xylon V' (Suiza). Expuso en la prestigiosa Galería Van Riel de Buenos Aires, en el Museo de Arte de Lima con el Grupo de Arte Sudamericano, y en diversos países de Europa y América.

Recibió el premio adquisición en el 34º Salón Nacional de Artes Plásticas (Montevideo, 1970), realizó trabajos de estampación de grandes dimensiones, superando los dos metros, inusual en la aplicación de ésta técnica. Practicó un "frotamiento con cuchara, y utiliza varias tablas unidas y encofradas, tratando una por vez para su grabado a color".⁴⁹⁶ Entrelaza las diversas partes con una cinta negra.

Comenta el artista que para la realización del mismo: "Me ubico en las formas geométricas y tomo elementos de la realidad".⁴⁹⁷

Obtuvo el Premio ANCAP (Medalla de Bronce) en el XXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas (Montevideo) y el Premio Adquisición en el 17º Salón Municipal de Artes Plásticas (1977) por un objeto tridimensional.

Participó del Movimiento de Arte No Figurativo de Montevideo (1960), para el cual expuso en el Salón del Subte Municipal, su tendencia se vincula en particular con la abstracción, que luego se volcará a la pintura (1978), en la vertiente más proclive al informalismo.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Recuperado el 10 de abril de 2015 de www.onsc.gub.uy

⁴⁹⁶ VERNAZZA, J.E., *El Día*, 5/7/70.

⁴⁹⁷ *Ibíd.*

⁴⁹⁸ Recuperado el 9 de abril de 2015 de www.onsc.gub.uy.

5.8 BREVE APUNTE SOBRE LA GRÁFICA

El éxito de la literatura latinoamericana coadyuvó para que se realizaran diversas ediciones en la región.

Uruguay no contaba con una industria editorial de fuste, como podían demostrar Buenos Aires y México, pero dentro de sus limitaciones de mercado y técnicas de impresión, igualmente logró contar con algunas empresas, como la ya mencionada AS, que llevaron al papel obras de autores nacionales.

La diagramación de dos publicaciones señeras de la época, como “Capítulo Oriental” (1968-1969) y la “Enciclopedia Uruguaya” (1958-1969), contaron con afamados plásticos locales, e incorporaron ilustraciones en las que no estuvieron exentas las intervenciones de grabadores y demás artistas del país.

El afichismo de los años sesenta, ya fuese con fines comerciales, de divulgación de actos culturales o políticos, se diseminó por todas las paredes de las ciudades.

La edición de cubiertas de discos para sellos discográficos como Sondor o Ayuí, fueron características de la época, el propio logo de Ayuí fue diseñado por Áyax Barnes.

También cumplió un papel destacado la confección de programas de espectáculos que incluyeron trabajos de diversos artistas plásticos.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Ver Carlos Palleiro y la campaña del Frente Amplio, cubierta de discos, afiches

5.9 NUEVAS TENDENCIAS EN LA ESCULTURA

Al iniciarse el Salón de 1955 el crítico y artista Humberto Tomez se quejaba del desolador panorama que ofrecía entonces la escultura uruguaya, en particular en su representación en el XIX Salón Nacional, cuyo Gran Premio se había declarado desierto.

Tomez expresaba en *Marcha* el 14 de setiembre de 1955, que sus “formas academizantes en la mayoría de los casos, no pasan de ser simples estudios que nunca debieron salir de los talleres en que vieron la luz” y se pregunta “¿Cuál es la búsqueda de nuestra escultura? ¿Cuál su mensaje? ¿Cuál es su posición o inquietud? Todas estas preguntas quedan sin respuesta bajo sus inexistencias. Es evidente que no se ha tomado partido ni posición y que se desconocen las nuevas orientaciones del arte del que no sólo no comparten sino que ni siquiera combaten (existen) algunas excepciones de las que se puede señalar a Pablo Serrano, con su “San Sebastián” de estilizadas formas. Se destaca en su técnica depurada dentro de su actitud naturalista /.../ Eduardo Díaz Yepes, es de los buenos exponentes del Salón, con dos obras: Escultura, representando la cabeza de Batlle, temática superada en lo plástico ampliamente./ .../ Germán Cabrera presenta, fuera de concurso, una piedra arenisca, Maternidad. Fernández Tudurí fue el primer premio de escultura, con huecos y volúmenes. Freire ha sido una feliz compositora en su obra policromada. El relieve de tres colores superpuestos guarda armonía y gusto”.

Tomez rescataba a aquellos escultores que se habían decantado por tendencias más propias de la modernidad, como los que mencionó, pero que de una u otra manera no dejaban de ser deudores de Rodin.

Fernando García Esteban en ocasión del XX Salón Nacional, también observaba la dificultad de remontar la tradición, y le bastaba como prueba la vertiente representada en los premios adjudicados dentro de la mayor inclinación hacia la tradición, a saber: Primer Premio “Lavandera” de Homero Bais, Segundo “Poesía Nativa” de H. Ramos Paz y Tercero “Contorsionista” de Nerses Ounanian, éste último con alguna veta cubista en su composición.

Los comentarios que llegaban desde el centro del mundo artístico, Nueva York, abonaban más aún la observación sobre el apego uruguayo a la tradición respecto a rupturas importantes del género que llevaban a cabo Alexander Calder, David Smith o Louise Nevelson, no sin antes plantar batalla frente a la crítica conservadora norteamericana.

Camnitzer como corresponsal de *Marcha* en temas artísticos, lo consigna en un artículo publicado el 26 de febrero de 1965.

Allí se observaba que la crítica neoyorquina se cebaba en contra de figuras de primera línea como Alexander Calder.⁵⁰⁰

Precisamente a finales de 1965 falleció el escultor José Belloni, hijo de inmigrante ticinés, formado en diferentes escuelas europeas de Suiza, Alemania e Italia, y el cual

⁵⁰⁰CAMNITZER, LUIS, “Miguel Ángel ha muerto, viva la escultura”, *Marcha*, 26/2/65 – Nº 1245

había actuado como profesor de modelado y ejercido como director, en el Círculo de Bellas Artes.

Belloni representaba la defensa de una tradición escultórica italianizante y decimonónica, y era responsable por buena parte del paisaje escultórico del ornamento urbano de la ciudad de Montevideo. Precisamente los espacios que ofrecían mayor lucimiento, se habían construido con obras de ese célebre artista local.

De su autoría destacan el monumento a la Carreta en el Parque Batlle (1929), a Guillermo Tell (1931) en el Parque Rodó, a Ansina (1944) en Tres Cruces, al escritor José Enrique Rodó (1947) en el parque homónimo, al pintor Juan Manuel Blanes (1947), a un costado del Teatro Solís, Nuevos Rumbos (1948) en el Parque Rodó, La Diligencia (1952), en el frondoso parque del Prado, al héroe infantil Dionisio Díaz (1953) en el depto. de Treinta y Tres y como obra que se vaciará póstumamente El Entrevero (1965), en la Plaza Fabini, ubicada en la avenida principal de la ciudad de Montevideo, no como prefería el autor, en la zona del Molino de Pérez en Punta Gorda.⁵⁰¹

Anteriormente analizamos la postura de Belloni respecto al arte moderno, y la colisión de los principios estéticos de los nuevos tiempos, con la concepción que hombres como Belloni podían sostener sobre la intemporalidad y universalidad del arte.

Desde la actualidad, y ya procesada la modernidad, a Belloni lo podemos contextualizar de otra manera, sin demonizaciones antiacademicistas, pero si tenemos en cuenta el período estudiado, y en medio del fragor de la lucha por las nuevas corrientes, Mañé Garzón desde el semanario *Marcha*, lo colocaba casi a nivel de un dinosaurio de la escultura. Lo califica de “neo-neoclásico” con una evidente connotación despectiva, de una “estatuaria ‘razonable’ apadrinada por políticos y obispos /.../ Es patriótico sostenerlo /.../ Su escultura es la italiana de cien años atrás. /.../ He aquí el arte de una etapa de decadencia, despreocupada y anacrónica, que copió tarde y mal soluciones inadecuadas a una nación con pretensiones de individualidad; el arte de un país con problemas propios ignorados por un mundillo de gobernantes frívolos; de un pueblo sometido a convenciones sin vigencia que a la verdad prefirió la leyenda y a los hechos, la charla folklórica”.⁵⁰²

En las antípodas se celebraba en ese mismo año, poco antes de la muerte de Belloni, el certamen de escultura al que nos referiremos en la sección dedicada al Instituto General Electric, localizado en la planta industrial de esa empresa, en Camino Maldonado. En él se deslizaron las nuevas tendencias que se hallaban presentes en el medio uruguayo, las cuales divergían diametralmente con la propuesta de José Belloni.

Uruguayos residentes en el país y en el extranjero se expresaron en ese evento de una manera diferente a la tradicional.

M. L. Torrens en un artículo publicado en *El País*, el 21 de marzo de 1965, destacaba la presencia en la convocatoria del IGE de artistas nacionales que vivían en el extranjero, como era el caso de Mabel Rabellino, quien alternaba su residencia

⁵⁰¹ *El Día* 1/7/65.

⁵⁰² MAÑÉ GARZÓN, P., “Belloni: el arte que nos merecemos”, *Marcha*, 1/7/66 Nº 1310 – página 26

entre París y Colonia (Alemania), y trabajaba en una línea próxima a autores europeos del estilo de Zadkine.

Recordemos que en la exhibición también participaban otros diez artistas, y en total la muestra se componía de 23 piezas con técnicas de ensamblado en metal. El Primer Premio recayó en Germán Cabrera por *Caballero inexistente*, una obra de ensamblado de chatarra, muy distanciada de los presupuestos estéticos sostenidos por Belloni.

El concurso contó con obras rupturistas y un jurado que estimulaba la escultura moderna, a saber: Catlin de EE.UU., Samuel Paz de Argentina y un director del Museo Nacional de Bellas Artes abierto a la contemporaneidad, el arquitecto Muñoz del Campo.

También certámenes organizados por entidades privadas, como el Salón de Escultura Uruguaya, auspiciado por el Banco La Caja Obrera en 1968, abrieron un espacio para las tendencias más contemporáneas. María Luisa Torrens desde *El País*, no veía con perspectivas muy halagüeñas a la escultura uruguaya. Informaba sobre la presencia de diversos artistas en la exposición, algunos como Alamán, más reconocidos por su actividad pictórica, quien había presentado “Latas”, pero también obras de conocidos escultores uruguayos como Díaz Valdés con “Ritmos Mixtos”, “La Primavera” y “La calma” de José Martín, “Formas” de Jorge Giadas, obras con hierro de Ruth Colman, María Freire con escultura concretista, Pedro Costa había presentado el “Desarrollo de un Rombo”, Pavlotzky con sus alambres de metal se mezclaba entre versiones de alargamientos expresionistas, pertenecientes a Juan A. Torrens. Fernández Tudurí aparecía con el tema social de una mujer cañera, y Yepes que había aportado un “Homenaje a Lautréamont”, por sus vínculos con el Uruguay, su país natal.

Torrens remarcaba la notoria ausencia de una de las figuras más importantes de la escultura moderna uruguaya: Germán Cabrera.⁵⁰³

Como era de esperar, Eduardo Vernazza desde el diario *El Día* se quejaba de “un cambio que ha llegado a ser violento en cuanto a los conceptos y teorías. /.../ Desaparece entonces en parte la pureza de este arte como escultura /.../ Se construye con sus despojos o se anulan las más ricas vertientes de un arte que desde antiguo fue de una inmaculada belleza”.⁵⁰⁴

En 1970 para el XXXIV Salón Nacional se otorgó el Primer Premio en escultura al joven arquitecto Ion Muresanu, por un trabajo en cemento, titulado *Escultura para Flia. Peile*, un disco con formas en relieve, que cabía sindicarlo en la línea de la escultura contemporánea.

Muresanu, a pesar de haberse iniciado en obra escultórica integrada a la arquitectónica con Pintos Risso, se orientó principalmente hacia la escultura a partir de 1967, participando en la decoración de los edificios *Montecatini*, *Mar de la Tranquilidad* y en el Parador del Cerro de Montevideo, que mencionamos en el apartado en el cual tratamos las relaciones entre arquitectura y artes plásticas.

El arquitecto y escultor rumano se sentía preparado para la labor en cemento, luego de haber llevado a cabo una obra en ese material para las Grutas de Punta del Este.

⁵⁰³TORRENS, M. L., “Escultura en retardo”, *El País*, 20/12/68 – página 6.

⁵⁰⁴VERNAZZA, J.E., “Encuentro con la escultura”, *El Día*, 16/12/68.

Habíamos previamente observado que Uruguay hacia 1970 se hallaba más inmerso en un clima de tolerancia para la experimentación moderna, gracias a diversos factores: en primera instancia, el tiempo de maduración de las tendencias para que fuesen procesadas por la crítica, en segundo término, la radical influencia ejercida por el IGE, y por último la apertura paulatina que se respirará en los sucesivos salones nacionales y municipales, por parte de los jurados.

Comentaba el presidente de la Comisión Nacional de Artes Plásticas, Dr. Julio María Sanguinetti, en el catálogo del XXXIV Salón Nacional de 1970: “/.../ el Salón Nacional, ese instituto declarado “anacrónico”. El de éste año, pese a todo, y como consecuencia, tal vez, de una política que procuraba esos objetivos, marca un hito en la historia de los salones nacionales. Constituye en efecto, el testimonio insoslayable de que una generación de artistas accede a la vida /.../ Siete de los diez artistas premiados no llega aún a la treintena de años /.../ comienza a notarse en los participantes, un afinar constante de los sistemas expresivos que los identifica antes que la novelera adhesión a las formulaciones de mayor recibo en los centros de poder artístico. Y ha llegado el tiempo de decir que esto también es una virtud, correlativa a un tiempo y su circunstancia”.⁵⁰⁵

El escultor británico Henry Moore causó un particular impacto en algunos autores nacionales como Germán Cabrera. El Monumento a la Madre que le fue encargado para la ciudad de Mercedes (Depto. de Soriano) que mencionamos anteriormente, revisita las figuras reclinadas, con un niño, de ese autor.

La escultura había sido realizada en bronce y tenía un porte de dos metros, con la intención de ser emplazada en la rambla costanera sobre el Río Negro.

Se hallaba rodeada de verde y de espacio lúdico infantil, que permitía que los niños la atravesasen y pudiesen treparse sobre ella.

El artista trabajó conjuntamente con el arquitecto Carlos Artucio para conseguir un entorno coherente dentro del parque en el cual se encontraba emplazada.⁵⁰⁶

El artista declaraba su propósito al periódico *El Radical* de Mercedes 27/12/1970: “El hacer un monumento a la Madre que fuera martirio de los niños como idea sobre un pedestal para adorar o ver como algo inalcanzable es precisamente profanar a la Madre, cuando la verdad es que la Madre debe ser tocada, querida, abrazada, usada por el niño para sus juegos, de cerca y sobre ella y no alejada de él”.⁵⁰⁷

La escultura, como un arte que exigía determinada inversión importante del artista, va a transitar más lentamente por los caminos de la modernidad, pero de ninguna manera se va a mantener completamente en la retaguardia.

⁵⁰⁵ Texto de Julio María Sanguinetti, Catálogo del XXXIV Salón Nacional de Artes Plásticas.

⁵⁰⁶ POLLERI, AMALIA. “Artes Plásticas. Notable escultura funcional”, *El Diario*, 11/10/70. “La iniciativa fue tomada en 1967 por el presidente del Club de Leones de Mercedes, Dr. Walter Bilat y se llevó a cabo con la colaboración del diputado Pozzolo y del intendente Taruselli”.

⁵⁰⁷ Recuperado de www.agesor.com.uy, el 14 de abril de 2015.

ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA NUEVA ESCULTURA

GERMÁN CABRERA (Las Piedras, Canelones - 1903- Montevideo-1990).

Se acercó a Luis Falcini para estudiar escultura en el Círculo de Bellas Artes. Actuó como ayudante de José Belloni, aprendiendo el oficio tradicional del género.

Entre 1918 y 1926 viajó a Francia, donde estudiará escultura con Antoine Bourdelle en la Academia Colarossi de París.

En diversos períodos obtuvo becas para continuar estudiando la especialidad en Europa entre 1930 y 1959.

En 1933 realizó una estela de homenaje (hoy localizada en la ciudad de Pando), dedicada a Julio César Grauert, político asesinado por erigirse como férreo opositor a la dictadura de Gabriel Terra.

Gana una medalla de Oro por una obra en la sección uruguaya de la Exposición Internacional de París de 1937.

En 1940 se le otorga el Primer Premio para realizar el monumento al Gral. Páez en Caracas. Residió once años en Venezuela, donde ejerció la docencia y participó activamente del movimiento artístico local. En 1944 consiguió el Primer Premio en el Salón Oficial Anual de Caracas.

En una primera etapa se estableció en aquél país de 1946 a 1951, para luego regresar a su país natal.

Llevó a cabo el primer proyecto para dedicarle un monumento al poeta Antonio Machado.

En 1955 realizó un busto del Gral. Artigas en ónix, con destino al Centro Militar. En el mismo año se dedicó a diseñar el mural para la fachada de la sede del Club Nacional de Football de Montevideo en la Avda. 8 de Octubre.

En 1956 realizó en colaboración con el arquitecto Antonio Cravotto una escultura que encaja en una guarda geométrica de rectángulos, para la Misión Mormónica del Uruguay.

Gana el Gran Premio Medalla de Oro en el Salón Nacional de Montevideo de 1958, por la obra abstracta "Regreso" realizada en cemento revestido en monolítico.

Su obra forma parte del envío a la VI Bienal de San Pablo de 1961 y a la Bienal de Venecia del año siguiente.

En 1962 realizó algunas piezas de joyería con piedras en bruto, sin pulir.

Se le concede el Primer Premio Jardín de Escultura al Aire Libre del Instituto General Electric en 1964 por "Caballero Inexistente".

Entre 1964 y 1965 comenzó a dedicarse a la escultura empleando chatarra ensamblada y herrumbrada, mostrando su inclinación por el desecho de tipo industrial y un año más tarde se aplicará a los *Desencajonados*, en los cuales presentó unos

cajones de madera que encerraban piezas metálicas de desecho, cuyo contenido desborda su continente con formas abstractas conjugadas en la tridimensionalidad.

A partir de 1967 trabajará en la serie de las *Tectonas*. En su última fase creativa se dedicará a figuras antropomórficas que Kalenberg llamará “permutables”.

Colabora con arquitectos en los espacios generados en edificio, creando esculturas para sus jardines. Una escultura suya, una columna de planchas de hierro oxidado, se ubica en el jardín diseñado por Burle Marx para el Edificio *Positano* de Montevideo (1962).

Entre 1970 y 1973 realiza los muros de piedra y juegos infantiles del complejo habitacional Parque Posadas de Montevideo

Ejerció la docencia del arte en la Enseñanza Secundaria, tanto en Uruguay como en Venezuela.

Germán Cabrera en una entrevista realizada por el semanario *Marcha* revela algunos detalles de su visión sobre el papel del artista en la sociedad de finales de los años sesenta, insistiendo particularmente sobre la necesidad de difusión del arte en todas las capas sociales.

Cabrera coloca el problema como un enfrentamiento entre individualismo y altruismo, e intenta descalificar la concepción que suele asociar abstracción con elitismo, y reivindica la atención y la fruición del público sobre las formas y los colores en la vida cotidiana, independizándolas de la figuración.⁵⁰⁸

Una vez implantadas las Medidas Prontas de Seguridad en Uruguay, el autor abandonó toda participación en certámenes oficiales, que no había solido despreciar anteriormente.

Sus ideas sobre estas contiendas ya quedaba clara años atrás, cuando se refiere a las bienales comentando “/.../ Es que una Bienal no es una muestra de arte sedimentado, /.../ ‘sino la morada de los experimentadores antiacadémicos/.../ El desinterés de estas muestras radica fundamentalmente en su carga de vitalidad imaginativa, aplicada a la denuncia de lo social o político como a la pura renovación plástica. /.../ Contribuyen a formar en el público la idea de que la actitud experimentadora es en definitiva lo que más vale; y que, siendo una actitud cargada de riesgos, es natural que a veces desacierte. Por lo demás hay que estar siempre pronto en estas exposiciones a cambiar de puntos de vista y reputar hoy bueno lo que

⁵⁰⁸“No reniego por supuesto de todo lo que hice en decenas de años de escultor, pero ¡qué sociedad! ¿Para qué sirve hoy un cuadrito o una escultura? ¿Quiénes la entienden? Sólo una pequeña elite. La décima parte de las clases cultas que tienen los problemas resueltos. La pieza única, firmada, que el coleccionista atesora y escribe, la obra original. ¿Qué todo eso se debe seguir haciendo? Puede ser, adelante, pero lo que aporta es muy poco, chiquito así, muy a largo plazo. Frente a la fuerza bruta de las urgencias de hoy ese artista que sigue en eso es un egoísta, un individualista total /.../ La obra más abstracta de todas es popular, porque se suma a las cosas que el pueblo ve y usa sin preguntar qué es. /.../ No me vengan a decir que hay que esperar para cambiar el arte. Esperar la revolución. /.../ Y mientras tanto ¿qué? ¿Acaso la gente no recibe todos los días un bombardeo constante de formas y colores, de arte? /.../ Vidrieras y letreros /.../ Flores de plásticos en la mesa de cármica? ¿Eso qué es? Una señora de barrio elige un género estampado, lo usa, no lo interroga. /.../ ¿Qué importa que lo entienda? /.../ El problema es que todo es colonialista, el ambiente, todo es colonialista. Los programas de cine y televisión, mucho de la música popular, las revistas, todo importado, todo dirigido de afuera /.../”. *Marcha*, 15/12/70.

ayer no lo parecía. /.../ En Córdoba se ve lo que puede verse en Venecia. Las bienales se parecen todas y los concurrentes suelen ser los mismos. Una gran familia. No es extraño que las tendencias, en líneas generales, sean las internacionales; post-populismo por un lado y Op por el otro. El pop, en su forma pura está muerto /.../ El collage y la pintura objeto se prestan para que corran por tal cauce los informalismos y aquellos que pretenden hacer una arte social de contenido claro”.⁵⁰⁹

SALUSTIANO PINTOS (Yerbal Patos (Río Grande del Sur, Brasil) 1905-Montevideo-1975)

Nacido en Brasil, próximo a la frontera del Uruguay, radicado de muy pequeño en la ciudad de Melo (Cerro Largo, Uruguay), su escasa formación cultural no resultó óbice para que Pintos se dedicara de forma intuitiva a la escultura comenzando por la piedra en 1947 y pasándose luego a la madera.

Parte primero de la escultura figurativa, lleva a cabo algunas cabezas y luego de leer los escritos de J. Torres García se apasionará por su discurso sobre el arte. Se fabrica un compás áureo para crear dentro de la línea del maestro. Recién se revela como artista a los 42 años. A partir de dos piedras rotas se le ocurre la idea de tallarlas, y lo logra con un sintetismo original.

Se incluyó obra suya en el envío uruguayo a las ediciones IV y V de la Bienal de San Pablo de 1957 y 1959 respectivamente. Recibió el Primer Premio Medalla de Oro del Salón Nacional de 1961 por su escultura titulada “Estructura” y el tercer premio en el mismo certamen por “El retiro de los ángeles” (1965).

En 1967 recibió el Gran Premio por su obra “Estructura-pasadiscos”, unas estructuras-mástiles en madera en las que se iban alineando discos del mismo material, formando unas columnas que podrían recordarnos a la serialización de la Columna Infinita de Brancusi (1938).

Gana el Premio Adquisición en el Salón Municipal por “Estructura” (1959) y por “Escultura” en 1961.

Si bien llevó a cabo escultura en granito con formas geométricas, sus obras más significativas las realiza en madera, comenta Di Maggio: “En troncos de eucalipto traza ritmos que luego se han transformado en encastres”.⁵¹⁰

En 1968 expone en Galería U de Montevideo.

Junto con Yepes y Cabrera significa la ruptura con la escultura tradicional, sólo que Salustiano proviene de Melo, de una ciudad muy pequeña del interior, con escasa formación, y a veces se le ha tildado de ingenuo, calificativo que rechazamos de plano para éste artista.

⁵⁰⁹ MAÑÉ GARZÓN, P., “Bienal. El testimonio de Cabrera”, *Marcha*, 4/11/66 – Nº 1328 – XXVIII – página 25, Ver Anexos (35)

⁵¹⁰ DI MAGGIO, NELSON, *Acción*, 5/4/62.

WILFREDO DÍAZ VALDÉS (Treinta y Tres- 1932)

Es otro de los artistas de formación autodidacta, que comenzó con sus esculturas en madera hacia el año 1962.

Trabajó la madera desde el concepto de material de desecho, desentrañando objetos de madera abandonados y rescatados del olvido, los resemantiza en collage lígneo, permitiéndoles desplegarse a través del uso de bisagras.

Aprovechó la oportunidad que brindaban Galerías progresistas como la A o la U, para realizar su primera exposición a finales de la década de 1960.

Realizó múltiples exposiciones en Uruguay y el extranjero. Su obra y trayectoria fue galardonada por el Banco Central del Uruguay con el Premio Figari en 1999, y seleccionada para representar al Uruguay en Venecia (2013)

Guitarras viejas, ventanas apolilladas, vigas y tablones de obra, ruedas de carros se recontextualizan en ensamblajes de Wilfredo, mostrando a veces en sus guitarras una especie de apertura de su interior, para que el espectador se familiarice con las “entrañas” del instrumento.

EDUARDO DÍAZ YEPES (Madrid – 1910 – Montevideo - 1978)

Se instaló en Uruguay en 1934, luego de su matrimonio con Olimpia Torres, hija de Joaquín Torres García, acompañando a su suegro a emprender el viaje de regreso.

En 1936, en plena contienda de la Guerra Civil, decidió retornar a su país con el propósito de participar activamente en el bando republicano. Se instaló en Barcelona, siendo posteriormente apresado por el ejército franquista (1938), y liberado recién en 1942.

Luego de huir del control policial trasladándose a diferentes localidades de Cataluña (Terrassa, Sarrià) consiguió una beca para estudiar en París, una vez acabada la Segunda Guerra Mundial (1946). Por cuestiones económicas derivadas de las dificultades de la posguerra, se verá obligado a regresar al Uruguay con su familia en 1948.

Apenas arribado, y a través de su contacto con la familia Torres, consiguió realizar junto a su esposa, una exposición en el Ateneo de Montevideo

A pesar de su parentesco político, en calidad de yerno, de una personalidad tan dominante como la de Torres García, no coincidía en general con sus planteamientos estéticos.

La presencia de Yepes en el medio montevideano dio un importante impulso a la escultura moderna. En el decurso de su trayectoria, se dedicará a formas derivadas de la escultura de Rodin, aunque tampoco deben dejar de considerarse las que se inspiraron en su coterráneo Alberto Sánchez Pérez, en las que pueden hallarse similitudes cuando se inclina por plasmar reminiscencias orgánicas. Su trabajo en hierro nos remitiría asimismo a la obra de Gaudí y a la de Julio González.

Yepes se decantó fundamentalmente por el modelado que luego trasladará a otros materiales.

Presentó en diversos salones bustos- retratos de personajes nacionales, a saber: Cabeza de Artigas (1963), José Batlle y Ordóñez (1955), Beatriz Haedo (1955) Carlos Vaz Ferreira (1956), Susana Soca (1960), Homenaje a Lautréamont (1968).

Tal vez su obra más importante sea el *Monumento a los Caídos en el Mar* (1957-1960) encargado por la Armada Uruguaya, localizado en la Plaza Virgilio de Punta Gorda (Montevideo), en el mismo dispone una serie de personajes que luchan por su vida en un círculo, formado por un hombre y un animal, coronado por una estrella, guía de los marinos, y símbolo del triunfo⁵¹¹, empleando una textura modelada de manera delicuescente y con reminiscencias orgánicas. El aro que forma la escultura permite una penetración visual de un magnífico paisaje y juegos de perspectiva en el espacio horadado.

La escultura dotó al paisaje montevidiano de una prominente modernidad en un monumento conmemorativo militar. Relata Fernando García Esteban que un escultor norteamericano de visita por la ciudad exclamó: "¡Menos mal, yo había terminado por pensar que en esta ciudad sólo se levantaban estatuas ecuestres!"⁵¹²

En 1951 esculpe un monumento funerario emplazado en el Cementerio del Buceo (Montevideo), en el que destaca la excavación de relieves dentro de una piedra cóncava, que según el autor debería lucir como un hueso cortado.

Se nacionalizó uruguayo en 1956 y jugaba en diversas oportunidades con la posibilidad de que por su apellido, fuese pariente de San Juan de la Cruz (Juan de Yepes).

Recibió el Premio Blanes otorgado por el Banco de la República en 1962.

Diseñó con gran maestría la escultura que representa el premio Florencio (1962), encargado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, otorgado por la crítica teatral montevidiana y en la que pretende destacar el rasgo más distintivo del dramaturgo Florencio Sánchez, su pelo partido en raya al medio de su cabeza y un ojo central dentro de la composición.

Creó igualmente una estatuilla con reminiscencias vegetales, como premio para galardonar a los ganadores del Primer Salón Internacional de Pintura de Punta del Este (1959).

Entre sus figuras religiosas cabe destacar un Cristo de 1961, para la notable Iglesia de Cristo Obrero, construida por el ingeniero Eladio Dieste en la Estación de Atlántida, Canelones. La obra fue primeramente modelada en barro, luego vaciada en yeso, para pasar al tallado en madera y posterior dorado.

En cuanto al tema religioso, realizó una Pietá, que se instalará en el Cementerio del Buceo.

En 1966 llevó a cabo un mural para la sede de la compañía estatal telefónica y de electricidad: UTE, conocido como Palacio de la Luz, con diseño de Olimpia Torres, en

⁵¹¹LAROCHE, W.E., *La estatuaria en el Uruguay*, Biblioteca del Palacio Legislativo, Montevideo, 1980, p 292.

⁵¹²GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 18/11/60.

el que realiza una metáfora de la energía a través de amatistas del Depto. de Artigas, en el norte del país.

Desde 1954 hasta la llegada de la dictadura en 1973 ejerció como profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo.

Su magisterio es otro jalón dentro de la modernización de la escultura en el Uruguay en la segunda mitad del siglo XX.

NERSES OUNANIAN (1924-Isla de Samos, Grecia - Montevideo-1957)

Ounanian es un fiel representante de formas cubistas y superficies geometrizadas, con la que construye obras como el monumento al Genocidio Armenio.

Su formación se consolidó en la Escuela de Artes y Oficios, a través de los maestros Edmundo Prati y Antonio Pena.

HUGO NANTES (1932- San José – 2009)

La actividad de éste artista maragato se desarrolla entre la pintura, la cerámica y la escultura.

Sus obras escultóricas atraviesan el mundo del desecho, así como las figuras cadavéricas de “Los jugadores de truco” (1987), que se exhiben actualmente en el hall de la Torre Ejecutiva de la Presidencia de la República. Es autor del impresionante Monumento al Holocausto Armenio (1981), colocado en la Rambla de Montevideo.

Lo que expresa en una entrevista respecto a la pintura bien vale para toda su obra plástica: “/.../ -Por mis últimos trabajos, con los que ha intentado apartarme de toda clase de influencias. Podría decir que mi pintura es una aspiración a la abstracción, a la síntesis pura, pero conservando la representación. Me preocupa fundamentalmente transmitir una vivencia con el menor número de elementos formales. En realidad lo que a mí me entusiasma es la pintura y no hablar de lo que pinto”.⁵¹³

Busca en 1958 su viaje iniciático al mundo prehispánico de Sudamérica, dirigiéndose a Bolivia y Perú, pero su experiencia no parece haber impactado de una forma determinante en su obra, como operó en otros autores, exceptuando una serie de paisajes locales que se dedicará a pintar.

Recién a mediados de la década de 1970 comienza con su serie esperpéntica, elaborada con diversos desechos, construyendo figuras que se asemejan a los cadáveres de la cripta de los Capuchinos de Palermo (Italia).

⁵¹³“Triunfa en el ambiente artístico argentino el pintor uruguayo H. Nantes. Gran Éxito en Córdoba”, *Marcha*, 21/5/61 – página 7.



1. Aroztegui, Ernesto.
Remordimientos, retrato de Jorge Luis Borges(155 x 220 cm). Sin fecha.



2. Collell, Josep.
Pieza constructiva
(26,5 altura x 29,5 cm diámetro). 1966.



3. Siveira, Enrique y Abbondanza, Jorge.
Desarrollo del grito. (1,6 m x 1,6 m x 15 cm, MNAV-XX4049). Sin fecha.



4. Acosta, Brum, Careri y Stratta.
Instituto Héctor Miranda. 1958.



5. García Pardo, Luis (arquitecto) y
Cabrera, Germán (escultor).
Edificio Positano. 1957-1958.



7. Nóvoa, Leopoldo.
Edificio Danart
(Av. Libertador esq. Galicia, Montevideo). 1960.



6. Bonet, Antoni.
Capilla de Susana Soca. 1959.



8. García Pardo, Luis.
Edificio El Pilar. 1957.



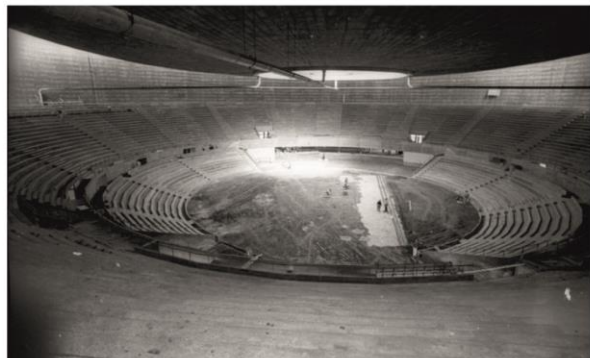
9. Jones, Villegas y Vignale.
Arcobaleno (Punta del Este). 1960.



10. Lorente Escudero, Rafael.
Sede AEBU. 1968.



11. Sichero Bouret, Raúl.
Edificio Panamericano. 1959.



12. Viera, Leonel.
Cilindro Municipal. 1956.



13. Almanaque 1967
del Club de Grabado de Montevideo. 1967.



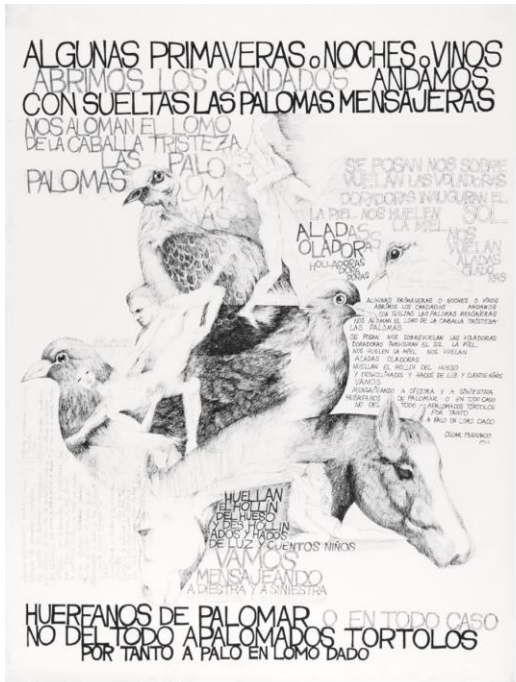
15. Bresciano, Miguel.
Sin título. Xilografía. Sin fecha.



14. González, Leonilda.
Novias revolucionarias V. Xilografía.
1968 (83 x 47 cm).



16. Cattelani, Raúl.
América. Sin fecha.



17. Ferrando, Óscar.
Paloma. Sin fecha.



18. Mazzei, Luis.
Vietnam. 1968.



19. Hernández, Anhel.
Serie Bernardino de Sahagún. 1974.



20. Frasconi, Antonio.
Biografía. 1971.



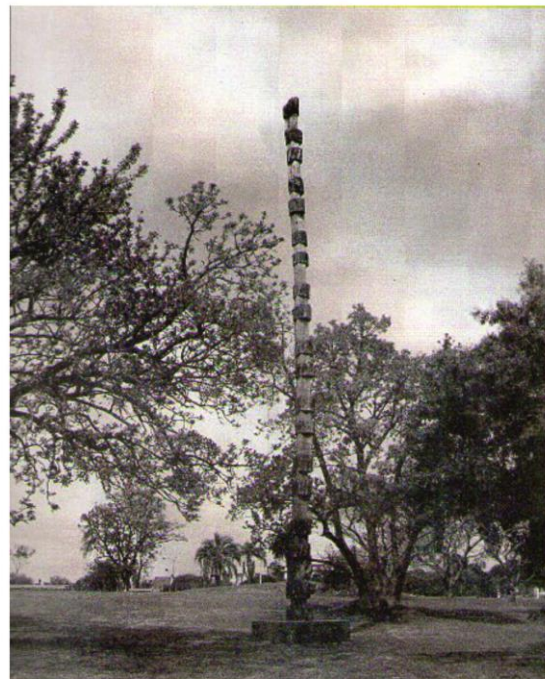
21. Díaz Yepes, Eduardo.
Homenaje a los marinos caídos en el mar. 1960.



22. Cabrera, Germán.
Caballero Inexistente. 1964.



23. Cabrera, Germán.
Regreso. 1958 (MNAV-XX1743).



24. Pintos, Salustiano.
Estructura. 1969.

CAPÍTULO 6

ATENDAMOS LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS: REFORMULEMOS LOS PLANES DE ESTUDIO

“Si una persona no se propone una actitud de aprendizaje continuo, sino atiende a lo que ocurre ante sus narices, acaba viviendo en pasado continuo; es decir, reaccionando según su memoria emocional. Si queremos emprender nuevos viajes, es necesario vaciar lo acumulado. Deshacernos de esa pesada carga que nos impide avanzar”.

Xavier Guix

La formación de artistas, promovida desde diferentes ángulos a lo largo de la historia del arte en el Uruguay, sea por beca de estudios en Europa, Círculo de Bellas Artes, Escuela Nacional de Bellas Artes, o talleres privados continúa en una tendencia similar en las dos décadas que nos convocan.

Durante la estancia de Clement Greenberg en Montevideo, el crítico norteamericano, entrevistado por María Freire, exhortará a los sudamericanos a que vean mucho arte directamente, "para actuar con independencia, y tener una expresión personal". Coincidió con la posición oficial de los gobiernos latinoamericanos, que gastaban ingentes sumas de dinero en enviar becarios al extranjero para que luego nos lograsen ilustrar respecto a los nuevos caminos del arte y nos colocasen en sintonía con las corrientes internacionales. Esta fue la constante del arte uruguayo desde que en 1853 se dirigiera Eduardo Dionisio Carbajal a Florencia, como primer becario uruguayo en Europa. Esta tradición se seguirá practicando con el mismo criterio en las décadas de 1960 y 1970, a través de la Beca para Jóvenes, otorgada por la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

Se suscitarán varios problemas en el usufructo de ésta beca anual en la década de 1960. Slepak por ejemplo renunciará a ella en el marco de la política de boicot. Hebe Rolandi, por el contrario, la cobrará sin viajar luego a ningún sitio, creándole una embarazosa situación a la Comisión. Por el contrario Antonio Andivero, recibió la beca de viaje, pero no consiguió que ninguna institución bancaria o fundación le prestase dinero para el billete.

Amalia Polleri se escandalizaba por la situación de desamparo del artista uruguayo y citaba a Herbert Read cuando éste se refería a que “/.../ el artista de nuestra época se ha liberado de pintar por encargo /.../ para encontrarse con la desagradable humillación de tener que convertirse en promotor de su propia obra. /.../”⁵¹⁴

La mayoría de los beneficiarios de las becas se dirigirá a Europa o en su defecto a EE.UU., pero muy pocos elegirán Latinoamérica como destino.

Algunos medios de prensa dan cuenta de los sistemas de becas y opiniones sobre su administración

Cabían igualmente interpretaciones negativas respecto al efecto de las becas. Consignaba *Marcha* en un artículo “/.../Este tipo de estímulo debe reemplazarse por

⁵¹⁴POLLERI, AMALIA, *El Diario*, 13/11/66.

otro que permita al premiado dedicarse a su arte como ocupación full-time; y eso en su propio país. /.../ Las becas estimulan la colonización cultural".⁵¹⁵

Paradójicamente se subrayaba el carácter contraproducente y negativo del contacto cosmopolita, por parte del propio presidente de la Asociación Uruguaya de Críticos de Arte: el Dr. Pablo Mañé Garzón.

El mismo artículo de *Marcha* señalaba la inconcebible vigencia, algo retrógrada, del Salón Nacional en Uruguay, ya erradicado en muchos lugares, debido a la dependencia de los artistas del premio del Estado, como sustento económico.

Incluso se criticaba la determinación de boicot sindical al Salón, en la medida que favorecía el triunfo de los mediocres que se presentaban. El artículo finalizaba con la siguiente sentencia: "/.../ El Uruguay solo tiene un camino para su arte: la afirmación de su individualización, la renuncia de la imitación indiscriminada y de las modas sin asidero nacional, el estímulo eficiente para sus propias fuerzas. Repito que el llamado cosmopolitismo artístico no es más que la expresión propia de los imperios culturales. Seguirlo a ciegas es tan malo como el anacronismo /.../ acentúa la colonización. Los jóvenes deben buscar la vía uruguaya entre ambos excesos; ver dónde otros no vieron; reflejar la verdad del país; reprimir por igual el utopismo de los snobs y la siesta de los conservadores. En esa tarea fracasaron los maduros de hoy. Allí está pues el desafío."⁵¹⁶

El artículo se refería en algunos puntos al hecho de la emigración de muchos artistas, frente a las escasas posibilidades económicas que les deparaba el Uruguay para desarrollar su actividad, pero en verdad, no era, ni mucho menos, un fenómeno privativo del Uruguay, ni siquiera de la época, ya que el padecimiento de quienes se encuentran en su etapa formativa, se parece también al de quienes deben solventar su actividad artística con otras tareas remuneradas en cualquier parte del mundo contemporáneo.

Fundaciones como la Rockefeller sirvieron de canales de transmisión de las ayudas a recibir becas del estilo de la Fullbright, o instituciones de cooperación vinculadas a la Alianza para el Progreso.

Las conexiones con el centro se tratan de afianzar a través de viajes, donde el aprendizaje significara absorber los valores de la metrópoli. Como efecto de contrapeso opositor, la UAPC procuraba conseguir becas para artistas en el bloque socialista, pero el espíritu de embeberse del aprendizaje derivado de Europa se mantenía incólume.

Ya mencionamos el factor de que cada potencia del mundo bipolar pretendió obtener beneficios propagandísticos a través del ofrecimiento de becas, con el claro interés de marcar presencia en el medio y ejercer algún tipo de contrarresto al oponente.

Dado que algunas muestras latinoamericanas como la Bienal de San Pablo daban cabida al arte producido en el área socialista, se buscaron fórmulas para imponer la Escuela de Nueva York y su tendencia estética en los países de la región.

⁵¹⁵ *Marcha*, 27/12/68 – Nº 1431 – página 25.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

Empresas norteamericanas accedieron a apadrinar el arte contemporáneo que al gobierno de los EE.UU. y al USAID le interesaban difundir, el tema lo hemos tratado previamente en la sección sobre el arte durante la Guerra Fría.

6.1 EL ESTADO SE ENCARGA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

La enseñanza pública no sólo en la época, sino en la actualidad constituye más del 75 % de la matrícula en los centros de estudios del Uruguay.

La Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) fungía como el organismo principal dedicado a la formación artística, no obstante, muchos artistas, no se habían formado en su seno, sino en talleres privados o eran simples autodidactos, con formación algo diletante.

6.1.1 REPENSEMOS LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES (ENBA)

La formación artística de mayor prestigio en el medio, desde 1905 había quedado principalmente centrada en el Círculo de Fomento de las Bellas Artes y en los talleres privados.

El Círculo oficiaba de escuela de arte *quasi* oficial, no sólo en la medida que el Estado lo proveía de herramientas y materiales, sino también porque era el órgano encargado de la selección de obras y artistas que participarían en certámenes internacionales y locales.

El gobierno esperaba amortiguar el gasto que significaban las pensiones a los artistas que pretendían estudiar en el extranjero a través del estímulo para formarse en el país.

En 1915, mediante la gestión de Pedro Figari en la Escuela de Artes y Oficios, se procura articular las actividades de esa institución con las del Círculo de Bellas Artes, sosteniendo el propósito de que se complementasen en la formación artística.

En 1943 el Ministro de Instrucción Pública, Cyro Giambruno, creará la Escuela Nacional de Bellas Artes a partir del Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Domingo Bazzurro, con una dotación de veinte mil pesos anuales, que no significaba una cantidad demasiado abultada para la época.

De hecho las herramientas y materiales del Círculo pasaron a formar parte de la ENBA, generando un período de posible desaparición del Círculo, que finalmente acaba reflatándose como institución independiente, por medio de un decreto del presidente Amézaga en 1947, en el cual se establece la devolución de los materiales al Círculo.

Desde ese momento se asociará la actividad de ENBA como renovadora y la del Círculo como tradicionalista.

La ENBA luchó denodadamente por el reconocimiento de su actividad dentro del medio artístico, ya que sus resultados eran permanentemente comparados con los del Círculo, siempre en detrimento de la primera.

La relación entre los alumnos y los profesores heredados del Círculo, no siempre podría calificarse de cordial, y se llegaron a protagonizar episodios violentos para lograr la expulsión de algún docente que no respondiese sólidamente a los

requerimientos de una escuela de arte a la manera que lo concebía la cúpula de la ENBA.

El primer cambio positivo se produjo con la dirección de Adolfo Pastor, un reconocido grabador, que buscó imponer un mayor número de materias teóricas en los planes de estudio, que encaminasen la formación hacia un destino integral, con el fin de trascender la práctica artística e incorporar una educación estética y cultural.

Pastor será sustituido por José María Pagani en la dirección, pero la relación entre los profesores, y su vínculo con los estudiantes no experimentará cambios positivos.

Al punto que la muerte de Pagani, poco tiempo después de haber asumido, desencadena una huelga estudiantil, que provoca la designación de una comisión interventora por parte de la Universidad.

Celina Rolleri afirma que “la competencia entre los docentes ha servido para satisfacer vanidades ciegas”.⁵¹⁷

El 4 de diciembre de 1956 la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes publica un suelto en el periódico *El País*, solicitando un mayor presupuesto para sus actividades, que a la sazón era de \$87.170 para 200 estudiantes, y exigiendo, a la vez, autonomía para la Escuela.

La Escuela Nacional de Bellas Artes en el período previo de lucha y aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad de la República (1958) se incorporará a esta institución (1957).

En 1960 se elevó una propuesta de cambio de programa y metodología por parte de algunos integrantes de la Escuela, con el firme propósito de propiciar una formación que se ajustase más a los nuevos tiempos.

La Sección 1 del Plan de Estudios señalaba que la ENBA “perseguirá los siguientes fines: a) la formación integral del artista plástico y b) su ubicación, como tal artista, en el medio social.

Art 2º Esos fines se alcanzarán mediante a) Un régimen didáctico basado en la función activa, espontánea y principal del estudiante, a quien se le ofrecerán todas las posibilidades formativas, de capacitación técnica y de investigación artística. B) la vinculación del estudiante en el medio social y sus auténticos requerimientos c) el respeto a la libre determinación individual en la creación estética d) la aceptación de este Plan implica el compromiso formal de todos los órdenes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dentro del plazo más breve posible, de llegar a la coordinación con la Universidad del Trabajo del Uruguay”.⁵¹⁸

En su artículo 3º se promueve la creación de talleres libres para la práctica y experimentación de las distintas disciplinas plásticas, una vez que los estudiantes hubieran egresado de la Escuela.

El plan se divide en dos períodos, a saber: uno de formación e información que duraría dos años, el cual debía incluir una prueba de admisión, y otro de definición y especialización que podía llevar entre dos y cuatro años.

⁵¹⁷CELINA ROLLERI, *Marcha*, 30/12/60.

⁵¹⁸Plan de Reformulación de la Carrera de Bellas Artes (1960)

Siempre se subrayaba enfáticamente la libertad, lo no coacción hacia ciertas tendencias estéticas.

Así como la ubicación histórico-cultural de las materias teóricas y prácticas.

Se le confiere especial importancia a la experiencia perceptiva, emotiva y sensitiva. Específicamente se aclaraba que se debían evitar las preocupaciones informativas de la enseñanza.

El sistema de evaluación se basaba en informes de los docentes y no en pruebas tradicionales.

Los talleres asistenciales consistían en la formación en técnicas generales (herrería, carpintería, mecánica, además de especialidades directamente vinculadas con la creación artística: Mosaico, Moldeado, Imprenta, Grabado, Orfebrería, Alfarería, Cerámica, Taller Experimental de Foto- Cinematografía, Textiles (Estampado en tela)

Se aclaraba que el pase del primero al segundo período se llevaría a cabo de forma libre, sin pruebas ni informes.

Como se puede observar a través de los sistemas de pasaje de curso y evaluación se trata de un régimen de total libertad de tránsito para estudiantes y docentes, sin penalizaciones.

En el segundo ciclo del segundo período se proponía “incidir en la producción industrial, creando mercados de carácter popular”⁵¹⁹

En la Sección III De los Estudiantes, se aclaraba que la asistencia a los cursos era enteramente libre y que la única prueba o examen era la de ingreso.

Se puede apreciar una evidente flexibilidad en los criterios que marcarían la evolución o el progreso del estudiante a través de toda la carrera, así como la garantía de formación profesional solvente al arribar a su egreso.

Su ficha personal daría cuenta de su tránsito por la escuela y registraría todos los informes docentes recibidos en ese lapso.

La organización de estudiantes se agruparía en equipos de trabajo, que serían también, a elección del interesado.

En los talleres se contemplaba la posibilidad de que se brindara una variada gama de tendencias estéticas.

En la sección práctica puede notarse los tipos de talleres que comprendían la currícula: Talleres de Pequeña y Gran Dimensión, Talleres Fundamentales Paralelos, Talleres Asistenciales a los Fundamentales y Talleres de Especialización.

La sección teórica se componía de materias como Historia del Arte, Ubicación Histórico-Cultural, Seminario-Taller, Asistenciales (Forma y Construcción del Desnudo, Geometría) a las que se les sumaban seminarios, Cursos y Foros que versarían sobre Estética o temas de Historia del Arte.

Jorge Errandonea, en su momento militante de la FEUU (Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay), quien luego se convertirá en director de la ENBA, reconoce que el proyecto se inscribe dentro de un plan de reforma general de

⁵¹⁹ Ibídem.

la universidad y se relaciona directamente con el propuesto por la Facultad de Arquitectura en 1952.

En un artículo publicado en *Tribuna Universitaria* N° 8 (Octubre de 1963), periódico informativo de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU), mencionaba los ejes en los que debería desplegarse la reforma: “ 1) la Enseñanza Superior de los institutos docentes está abocada a un re-planteo sustancial de sus objetivos educacionales, que ha de transformar tanto el contenido como los métodos de su función 2) La libertad positiva es la pauta educacional básica, porque establece los presupuestos del educando creativo, por una enseñanza individualizada, progresiva y laica 3) La integración del educando a su medio, importa la posibilidad del ejercicio de su responsabilidad como creador libre y da la única medida de su fertilidad educacional “ .⁵²⁰

Errandonea plantea que no se trata de un cambio de temas o de métodos, sino un cambio de objetivos de los “contenidos, la organización y los procedimientos docentes” .⁵²¹

Menciona la incorporación social de los individuos como sujetos activos, reafirmando la preocupación de la época por la participación en el proceso de cambios del país.

Nos introduce a cómo debe operar la transmisión de conocimiento hacia el estudiante sin caer en la dirección magistral del docente.

Critica el corpus de conocimiento que se le transmitido al estudiante como menú, que funcionaba en la práctica como una forma de recetario repetitivo, que iba perdiendo vigencia y no le permitía al alumno descubrir el modo de formularlas por sí mismo: “Todos advertimos que el conjunto informativo ofrecido por esa docencia resbala superficialmente sobre el intelecto del alumno y permanece absolutamente fuera de su emoción vital. Para el estudiante todo el material que se le presenta constituye un artificio, con recomendación de útil y nada más. No le encontrará correspondencia con sus íntimas inquietudes”, comenta Errandonea.

Quedan explicitadas las ideas de Dewey en cuanto al protagonismo del individuo en su propia formación, siguiendo como ejemplo del niño campesino y el niño urbano.

El último, según él, perdió la destreza para resolver las situaciones cotidianas, por lo tanto se le debe sumergir en una enseñanza experimental, con el fin de dotarlo nuevamente de creatividad.

“La dinámica histórica ha desplazado el centro educacional de la información a la formación, del saber a la creatividad. Ninguna servidumbre para la repetición ritual es viable. Lo que debe ofrecerse al educando es acceso al fluir mismo de la cultura, al que ha de incorporarse”, agrega .

Para Errandonea el campo de investigación que le precede al estudiante debe consistir en “huellas indicativas del terreno”, que él “asumirá en total virginidad”, “el estudiante de bellas artes debe experimentar la existencia y el alcance del color, la forma y el volumen como medios expresivos (...) el conocimiento debe inaugurarse

⁵²⁰JORGE ERRANDONEA, *Tribuna Universitaria* N° 8 (Octubre de 1963), FEUU, Montevideo. Agradezco al Prof. Norberto Baliño, de IENBA, la facilitación de esta fuente.

⁵²¹Ibidem

para el educando como toma de conciencia empírica de una relación cultural problemática(...) En el estudiante de artes plásticas - por ejemplo - ninguna tendencia estética podrá mutilarle la ampliación de los medios a todas las áreas de la expresión visual. (...) En las sociedades complejas contemporáneas, es posible una trampa adaptativa de la enseñanza, sustituyendo la libertad por el adiestramiento”⁵²²

Su posición denota una firme oposición a la enseñanza tradicional autoritaria, que cumple una función castradora de la creatividad.

Habla de la situación en la que llega el estudiante a la Escuela de Bellas Artes, “envuelto en una corteza prejudicial que lo inhibe y lo limita”, por lo tanto el efecto que debería tener la escuela sobre él, convendría que se tradujese en una liberación del chaleco de fuerzas que le imponía la sociedad tradicional a su potencial, eliminándole “la corteza”. Se produciría, de tal forma, un efecto de autodescubrimiento, con las herramientas brindadas por la escuela.

Errandonea insiste en la incidencia emotiva sobre el estudiante para que operara la transformación madurativa.

La expresión plástica sería el síntoma natural que proseguiría al ciclo inicial de estimulación.

La creatividad vista como una autoconstrucción que no debe doblegarse ante factores impositivos de la enseñanza es su consigna.

La variedad de ópticas que recibiría el estudiante por parte de la escuela, residiría en las diversas cátedras paralelas, que ostentasen diferentes orientaciones estéticas.

“Todas las líneas para investigar y para crear son, desde el presente, igualmente válidas” “No hay más criterio de elección o descarte que la selección del propio educando (...) el Instituto como tal debe llamarse a neutralidad y realizar esa especie - que consideramos más fértil - de laicismo activo: el pluralismo. (...) El educando hará su camino creador del modo más libre posible”. (...) como en todo los hechos harán la selección, dando o quitando porvenir. Y el educando ejercerá sin trabas la responsabilidad de su libertad”.⁵²³

En el segundo ciclo del segundo período podría incorporarse así al taller de su elección, para luego en el tercer ciclo, al egresar, convertirse en un productor independiente.

La actividad de taller implicaría un trabajo colectivo de cooperación no competitiva.

Los presupuestos que barajaba Errandonea partían de una situación ideal, en condiciones del mismo orden.

La práctica podría, supuestamente, demostrar luego las diferencias en capacidad e inclinación a la independencia que cada individuo logre evidenciar en cuanto a creador de arte.

⁵²²Ibíd.

⁵²³Ibíd.

El autor reivindicaba la individualidad dentro de la pluralidad del equipo, no la desdeña en absoluto, simplemente le quitaba los egoísmos que se podían producir dentro del divismo. Su eslogan es “integración libre y participación igualitaria”.⁵²⁴

En esa práctica precisamente, vemos que la realidad suele sobrepasar a los idealismos predicados, que en general se hallaban teñidos de cosmovisiones libertarias, y que no siempre podían conseguir integrarse satisfactoriamente en estructuras capitalistas.

Errandonea aclaraba asimismo los aspectos que los distanciaban de la Bauhaus, ya que se los había asociado a ella en sus pautas educacionales y organizacionales. Uno de los señalados es la existencia de un director de equipo en Alemania, que ejerciera su liderazgo en el grupo, ésta característica, según el autor, contravendría el espacio otorgado a la libertad creativa por tender hacia un principio de autoridad que se pretende evitar como opuesto a la espontaneidad. Si se ejerciera ese modelo, quedaría en evidencia cierta organización piramidal jerárquica, que no combinaría con principios libertarios sostenidos por la propuesta.

Reconocía igualmente el aporte a la Reforma del Plan que provino de parte de la Bauhaus, la Academia de Ulm y la Werkakademie, ya que se colocaba a esas instituciones como líneas de referencia, sin especificar claramente en qué aspectos concretos incidieron en el proyecto.

A la Bauhaus, sin embargo, la calificaba también como una nueva academia, razón por la cual, según Errandonea, el proyecto Gropius fracasó. Aunque creemos que el autor erraba en su apreciación, ya que se puede perfectamente lo contrario: el triunfo de la Bauhaus resultó notablemente exitoso en su proyección temporal, no sólo sobre el diseño, sino sobre casi toda la didáctica del arte en el siglo XX.

De hecho, algunos críticos la colocaban como un paradigma ideal a seguir, por eso Celina Rolleri escribe: “Pretender repetir aquí el sistema de alta intelectualista que se cumpliera en la Bauhaus- escuela que es todavía paradigma de la enseñanza contemporánea- sería un simple delirio de grandeza/.../. Pero no es imposible ciertamente el acabar de una vez con los sistemas inservibles de la Academia y el iniciar, aunque sólo sea elementalmente, una enseñanza vitalizada y flexible, resuelta en un acuerdo inteligente con la civilización actual. No otra cosa esperábamos de una reforma de estudio de la Escuela de Bellas Artes/.../la formación integral del artista plástico y su ubicación, como tal artista, en el medio social”.⁵²⁵

Rolleri critica que la formación exigida para el ingreso a la ENBA sea simplemente haber cursado la enseñanza primaria completa, o rendir una prueba de suficiencia, por esa razón se cuestiona “¿de qué manera, con que milagrosa pedagogía podrá hacerse entender el sentido de una ubicación histórico cultural a alumnos de preparación tan precaria?”.⁵²⁶ A la crítica de *Marcha* le acucian las dudas de si la Escuela no acabará apuntando en sus nuevos planes sólo a la formación de artistas figurativos.

En la práctica no sucedió una cosa del género, la institución se volcó hacia las últimas tendencias.

⁵²⁴ Ibídem.

⁵²⁵ CELINA ROLLERI, “Escuela Nacional de Bellas Artes: una vida breve y crítica”, *Marcha*, 30/12/60.

⁵²⁶ Ibídem.

El nuevo plan de enseñanza progresiva de ENBA se basa asimismo en ideas de Herbert Read y Errandonea cita su frase “La libertad es una posibilidad, una posibilidad recurrente”.⁵²⁷

Además de H.Read, reconoce la figura del físico francés Paul Langevin, discípulo de Pierre Curie, como modelo para la enseñanza libre.

De la Academia de Ulm, valora el curso de Integración Cultural, como base teórica esencial para la integración de la carrera al medio, y cuya implementación en el Nuevo Plan llaman Ubicación Histórico – Cultural, una apertura experimental hacia el medio.

Al igual que otras disciplinas de formación del momento, se aclara que el estudiante se forma para incidir activamente en ese medio.

Se parte de la base de que todo ciudadano debe propender a un cambio en la sociedad que le toca vivir, para perfeccionar el legado recibido. “la libertad creadora del educando es un medio para incidir en la realidad, y no de evadirse de ella, lo que nos lleva al aspecto de la responsabilidad de esa libertad”.⁵²⁸

Mencionaba una sociedad que se democratiza y se encontraba en “proceso de homogeneización”, impidiendo la diversidad.

El autor pedía una suerte de “alfabetización estética”, que instalase “al arte en la vida diaria del hombre común”.

Invocaba al proyecto de Gropius de volcarse al diseño integral, aunque a éste arquitecto lo percibía como preso de su relación con los industriales, quienes sólo pensaban “en términos de rendimiento económico”.⁵²⁹

Errandonea le atribuía al perfil del egresado de Bellas Artes, la misión de “culturar” al mercado y el consumidor debía de ser “un elemento activo en la producción”.

El entonces militante de la FEUU, no se incomodaba con el producto seriado, sino con la relación que se establecería con el industrial y sus condicionamientos. Era preciso - según él - establecer un diálogo muy claro con quien iba a materializar la difusión de la obra.

Pero el diálogo también se debía instalar con el consumidor final, de ahí la función social que cumplieron las ventas populares de la ENBA, como inserción útil en el medio social, sin priorizar el factor lucrativo.

Evaluaba que la reforma en la Facultad de Arquitectura (FARQ), presentaba como punto débil éste objetivo sin alcanzar.

Para subsanar el error de la FARQ, el autor del artículo de *Tribuna Estudiantil* se trazaba una relación asaz idealizada, en la que se produciría un fluido intercambio de ideas estéticas con el público.

La propuesta de reforma del plan incluía asimismo la expresión libre infantil en el nivel de enseñanza primaria, con el propósito de generar fundamentos estéticos en la población.

⁵²⁷JORGE ERRANDONEA, op.cit.

⁵²⁸Ibídem.

⁵²⁹Ibídem.

Permanentemente en el artículo se desvincula la labor de la Escuela de la actividad artesanal, tanto en la producción como en su difusión y se precisa que se debe evitar la masificación y la vulgarización. Se propone igualmente “industrias testigo”, que se prestasen a esa nueva forma de producción y comercialización e incorporasen a los egresados.

La ENBA se destacará por diversas actividades que tendían a la inserción del arte en el medio social, y en un artículo del semanario *Marcha* publicado el 20 de junio de 1964 se mostraba uno de los pilares más firmes que sostuvieron las iniciativas encaminadas hacia ese propósito.

Se relataba la experiencia de pintura de fachadas del Barrio Reus al Sur, sobre la calle Isla de Flores entre Yi y Cuareim, mientras que se afirmaba que “la pintura de caballete destinada a los salones de la clase alta ha pasado a la historia. /.../”⁵³⁰. El cronista de *Marcha* se hará eco de las ideas vertidas por Errandonea, que tampoco eran suyas en exclusiva, sino propias de la corriente que propiciaba la popularización del arte dentro de ciertas coordenadas. *Marcha* agregaba: “/.../Claro está que esta concepción –aparte de las revisiones que implica con respecto a lo pensado hasta el presente- los enfrenta al problema de la incorporación del arte a la industria, a la producción seriada, al consumo de masas. Convertir el envilecimiento que suele suponer ese destino en la producción capitalista, en una dimensión plástica inédita, socialmente dignificadora de su profesión, tradicionalmente vinculada al servicio de las exquisiteces de las élites/.../”⁵³¹. El artículo finaliza con la sentencia: “Todo es actividad en la corazón del viejo Barrio Sur. La Universidad ha llegado a él. Como, por cierto, no lo hacen jamás sus permanentes críticos”.

Algunos profesores y estudiantes realizaron un trabajo de inmersión en el barrio y llegaron a trabajar hasta doce horas junto a los vecinos, antes de iniciar el trabajo y durante la consecución del mismo.

Por supuesto que algunos calificaban a profesores y estudiantes de la ENBA como “pegatineros”, que impresionaban sólo con el color y con un presupuesto holgado para concretar sus planes en la capital y el Interior. En cierto momento se trasladaron a realizar la misma labor en cinco manzanas de la avenida costanera de la ciudad de Dolores en el departamento de Soriano (1966) y de esa manera resultaron tildados.⁵³²

En otras oportunidades armaron un museo en la calle, colgando reproducciones de Goya, Picasso, Léger, entre otros, para hacerlos llegar al público común.

En general las iniciativas de éste tipo de la ENBA se verán acompañadas por la mayoría de la crítica del país.

María Luisa Torrens celebraba las ferias de la explanada universitaria de la siguiente manera: “/.../ el brío de los jóvenes futuros artistas. “/.../ Venta popular, realizada año a año en la explanada de la Universidad. A partir del sábado de tarde las piezas de cerámica, telas estampadas y grabados permanecerán en exhibición

⁵³⁰“Extensión Universitaria. Bellas Artes en el Barrio Sur”, *Marcha*, 20/11/64.

⁵³¹Ibíd.

⁵³²VERDOUX, “Artes y partes”, *Marcha*, 16/12/66 – Nº 1334, página 15.

comenzando la venta el domingo. /.../ El secreto es el precio sumamente bajo y la calidad fresca de los diseños /.../".⁵³³

El diario del Partido Comunista del Uruguay, apoyaba también el entusiasmo de los estudiantes y la dirección de la ENBA, sobre todo por lo que el mismo podía traducirse en acercamiento del arte al pueblo. En su órgano de prensa *El Popular* escribía:

"/.../El pueblo debe ser el destinatario directo de la obra de arte y el creador plástico no tiene otra función más elevada ni trascendente que ser un elemento de transformación cultural y social al incluir su obra en la vida diaria de todos los hombres.

/.../Este acto significa el restablecimiento de un diálogo cuya ruptura ha sido de nefastas consecuencias, transformando al artista en un ser excepcional; a la obra de arte en un objeto de lujo, solo al alcance de capas sociales pudientes, que a su vez crearon una elite cultural, en clara oposición e incluso menospreciando auténticas actividades creativas ajenas a su estructura. /.../".⁵³⁴

El período señalaba la oportunidad para los barrios obreros el ofrecimiento de productos artesanales de calidad a bajos precios, se consiguieron vender en una ocasión "/.../ 6.000 cerámicas las que oscilan entre \$ 50 y \$ 250 /.../ y de 8.000 a 9.000 piezas más entre las pintadas, manteles, pañuelos, etc. Y grabados /.../ 80 y 500 pesos los estampados /.../ La recaudación que obtuvieron fue del orden del millón de pesos /.../".⁵³⁵

Luego del emprendimiento en la Explanada de la Universidad de la República sobre la Avenida 18 de Julio, la principal de la ciudad, la ENBA decidió extender su radio al año siguiente canalizando las ventas a través de los sindicatos obreros, para que alcanzasen mayor difusión, ya que los estudiantes observaban que en esa localización paraban un sinnúmero de coches de alta gama para realizar sus compras.

En el caso del gremio de la fábrica de jabones BAO se derivaron tres mil piezas para su venta. Se llegó al punto más septentrional del país, la localidad de Bella Unión, habitada por cañeros de la industria del azúcar, con unas dos mil piezas que lograron acercarles a un precio asequible.

Entrevistado el director de la Escuela sobre el emprendimiento responde:" El estudiante, desde su ingreso a la Escuela de Bellas Artes es vinculado al medio social: las campañas de sensibilización y las ventas populares son la toma de conciencia del estudiante para saber dónde está su público./.../ Para que esto sea posible, el creador plástico ante su obra deberá adoptar la modesta y sencilla actitud de que debe entablar diálogo con el hombre común, igualmente sencillo y modesto, y que hasta ahora ha sido marginado de la relación artista-público. El creador plástico tendrá que olvidar su vieja y caduca relación con la elite y entonces su obra será para la "boutique" o la sala de exposición. No buscará el éxito de la moda o la novedad. Abandonará las preocupaciones de reducir el tiraje de sus grabados numerados y firmados, las cerámicas como pieza única, las telas coloreadas como modelo único y de tiraje reducido, la pintura y las láminas hechas como unidad original. Su público no

⁵³³ M. L. T. "Nueva campaña Visual lanza Bellas Artes", *El País*, 27/12/69.

⁵³⁴ "Bellas Artes en la Universidad", *El Popular*, 27/12/69.

⁵³⁵ "Éxito y Utilidad de la Feria de Bellas Artes", *El Popular*, 29/12/69.

será la élite ni el turismo, más o menos extravagante de los meses de verano. Abandonará un arte preocupado por la venta comercial”.⁵³⁶ Apostillaba el cronista Nelson Di Maggio del diario *Ya*, encantado que la producción cerámica se hubiera elevado a cinco mil bolsas provenientes de cuatro hornos: “Falta ahora que esta saludable e importantísima democratización del arte tenga un destinatario seguro, el obrero, y no se desvíe por oblicuos senderos burgueses”.⁵³⁷

De igual forma la crítica Amalia Polleri saludaba el empuje de estos chicos estudiantes de Bellas Artes desde *El Diario* de la siguiente manera: “/.../ La formación en ruptura con el criterio del artista aislado en su torre de marfil, alejado del contacto y la exigencia populares. /.../ La deprimente situación del hombre común en cuanto a la satisfacción de su apetencia artística, mal servida por objetos mercantiles, vulgares y feos /.../ demuestra que en situación de poder elegir obras creadas por una sensibilidad y con una elaboración estética superiores, la elección popular es siempre acertada. /.../ La ENBA asume el problema de la educación estética del pueblo en forma más moderna y directa que la Comisión Nacional de Artes Plásticas, la que opera sin artistas en el manejo de la cosa artística, encastillada en Salones de poca concurrencia. /.../ Seis mil objetos originales /.../ fuentes, cacharros, ensaladeras, jarras, pañuelos de cabeza, tela por metros, manteles, cortinas, libros, grabados, etc. /.../”⁵³⁸

Un estudiante de la Escuela comentaba sobre las ferias de ventas populares que realizaban en la explanada de la Universidad: “Nosotros salimos también a la Feria anual y vamos a los barrios en busca del hombre de la calle que no se hace problemas con las Bellas Artes”. /.../”⁵³⁹

El propio representante de la AICA en Uruguay : José Pedro Argul, reforzaba lo antes comentado, afirmando que las artes aplicadas decorativas eran predominantemente fenómenos sociales y precisamente en esto consistía su jerarquía, insistiendo que se debía “exponer el moderno objeto utilitario”, y en sus declaraciones observaba que había “barrios enteros sin arte”, a los que inexorablemente debería llegar. En el mismo cuerpo ya afloraba una afirmación algo más machista respecto a la popularización del arte: ‘En las vidrieras de las tiendas donde gracias a la incesante demanda femenina de lo inédito, se cosecha, por seguro, más fantasías y armonizaciones que en muchas exposiciones de pintura juntas’, y se quejaba de que a veces partía de los propios artistas el prejuicio de aplicar su estética a las cosas útiles.⁵⁴⁰

Su artículo titulado ‘Artes libres y artes aplicadas’, fue publicado incluso en Cuadernos Hispanoamericanos N° 189, setiembre de 1965.

En 1965, aprovechando el enorme éxito experimentado por la actividad artística artesanal, se realizó la Bienal de Artes Aplicadas, con el fin de continuar con la política de hacer llegar el objeto utilitario al público en ferias como las de la ENBA

⁵³⁶DI MAGGIO, NELSON, “Escuela Nacional de Bellas Artes. Producción Tránsfuga”, *Ya*, 18/12/70.

⁵³⁷Ibíd.

⁵³⁸POLLERI, AMALIA, “Artes Plásticas. La necesidad de arte”, *El Diario*, 28/12/69

⁵³⁹VERDOUX, “Artes y partes”, *Marcha*, 16/12/66 – N° 1334, página 15

⁵⁴⁰DANIEL HEIDE, “José Pedro Argul. Plástica 70”, *Marcha*, 30/12/70, página 13.

Resulta por demás interesante la iniciativa municipal en los años cincuenta de crear un ámbito formativo del público a través de las Artes Plásticas, materializado en el Museo Circulante de Arte que llevaba a cabo exposiciones itinerantes en escuelas y liceos del departamento de Montevideo.

Cada exposición duraba un período de quince días antes de rotar a otro instituto de la capital. El acervo contaba con más de mil piezas, consistente en calcos de escultura, fotografías, reproducciones y grabados. El diario *La Mañana* en su edición del 6 de agosto de 1956, daba cuenta de las claras preferencias del público por el arte moderno, lo cual resulta una sorpresa. De 1953 a 1955 se llevaron a cabo más de 180 exposiciones con el material que se seleccionaba en la sede de la Av. 8 de Octubre 2346.

Finalmente podríamos inferir que la educación estética, por más quejas que se hubiera planteado por los creadores y críticos frente a las autoridades, no se encontraba en una posición tan absolutamente descuidada como podía ser percibido desde los círculos artísticos, sino que por iniciativa estatal y privada, existía un público interesado en asistir a cursos, comprar arte y conocer sobre las manifestaciones contemporáneas.

6.1.2 LOS PRIVADOS CONTRIBUYEN

La formación artística pública a través de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios, en la órbita de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU) no ocupó totalmente el universo de artistas uruguayos, la formación de los mismos descansa en un buena parte en los talleres e institutos privados, así como también existió, como hemos mencionado antes, un considerable número de artistas totalmente autodidactos, o que circularon poco tiempo por instituciones públicas y/o privadas.

En el ámbito privado, la formación desde la emigración de artistas europeos a América se encontraba mayormente en manos de talleres de artistas que - desde la esfera local - transmitían su conocimiento a los interesados en la actividad artística.

El proceso formativo en estética se consideró, desde la época de la independencia, como un proyecto ilustrado, formador de ciudadanía, de valores cívicos e identitarios, forjadores de sentido de pertenencia a las nuevas repúblicas.

En el período que nos convoca, encontramos con frecuencia que la formación artística también se consideraba parte de la educación que debía de tener el “nuevo hombre” latinoamericano, con el fin de reafirmar su identidad dentro del concierto continental e incluso para algunos sectores, preparar el camino de las vísperas de un acontecer revolucionario.

Tan es así, que ciertos grupos vinculados a la izquierda, procuraron montar talleres de educación artística.

Uno de ellos fue el Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), con docentes en general asociados al Partido Comunista, que funcionaba en la Calle Cerro Largo 1061.

El plantel docente se hallaba integrado por diversas materias dictadas por docentes que eran artistas y arquitectos reputados en el medio. Gnoseología y Visualidad se hallaba a cargo de Jonio Montiel, Teoría de la Forma Pictórica le fue asignada a Anheló Hernández, quien también dictaba Apreciación de la Pintura, Teorías Científicas de la Luz y del Color estaba a cargo del ingeniero Juan Arturo Grompone, Historia de la Pintura la abordaban los arquitectos Bocciardo de Quintela y Olga Larnaudie. Los talleres de pintura los dirigía tanto Anheló Hernández, Jonio Montiel como Alceu Ribeiro, mientras que el grabado quedaba en manos de María del Carmen Portela.

El Centro de Artes y Letras de *El País*, también significó un núcleo formativo interesante entre 1959 y 1966, desde su sede de la Plaza Cagancha 1168, en el kilómetro cero de la ciudad de Montevideo.

Diferentes personalidades de la escena artística montevideana se desempeñaron como docentes en esa institución, que en realidad tuvo una corta existencia en el Uruguay.

En su plantilla actuaron referentes ineludibles del período, a saber: el pintor Jorge Damiani, el escultor madrileño Eduardo Díaz Yepes, yerno de Joaquín Torres García, Fernando García Esteban, arquitecto, crítico y catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, quien también ejerció como profesor de la misma materia

en el Instituto de Profesores “Artigas”, Florio Parpagnoli, arquitecto y titular de cenáculos en los que se discutía ampliamente sobre las tendencias del arte a través del tiempo, Celina Rolleri, destacada crítica del semanario *Marcha*.

La dirección la ejerció durante cierto tiempo Jaime Nadal, y materias como Diseño dictada por Carrere, José Sánchez y Nora Schoenemann se encargaron de Color y Técnica y M^a Mercedes Martín de la Historia del Mueble.⁵⁴¹

Los Padres Franciscanos, por su lado, habían creado en 1955 el Instituto de Bellas Artes *San Francisco de Asís*. En cuyo Consejo Asesor participaban el padre Jorge Carraro como presidente, el arquitecto García Pardo como vice, y lo integraban asimismo Eduardo Yepes y Lino Dinetto. En el primer año se impartía Modelado, Geometría, Filosofía del Arte, en el segundo: Dibujo, Pintura, Escultura e Historia del Arte, en el tercero: se continuaba con las mismas materias y se sumaban Espíritu de la forma y Química Aplicada, en cuarto año, Arte Sacro, Música, Teoría del color, Dibujo, Escultura y Pintura. El quinto se consideraba de perfeccionamiento y se dictaba Muralismo, Crítica de Arte, Mosaico, Cerámica, Arquitectura, Liturgia, Estética, Tapicería y Literatura.

Entre los profesores se hallaban Florio Parpagnoli, Celina Rolleri, P. César Branca, Eduardo Yepes y Jorge Damiani, entre otros.

La plantilla de docentes del San Francisco de Asís, pasó luego a formar el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, que funcionó en la Plaza Cagancha, constituyendo otro centro dedicado a la formación artística durante algunos años de la década de 1960.

Una vez que sobreviene la dictadura y el cierre de la ENBA, la formación de los artistas se desarrollará en los talleres privados que se dedicaron a prestar ese servicio a la comunidad.

Talleres de artistas que resultaron fundamentales para no perder una generación, que a pesar de todo, se vio inevitablemente afectada negativamente debido a que las posibilidades para la sensibilización del estudiantado que podía ofrecía la escuela eran inigualables.

Entre quienes llevaron la actividad plástica en ese momento cabe destacar a Hugo Longa, Nelson Ramos, Guillermo Fernández, Dumas Oroño, entre otros.

⁵⁴¹ABBONDANZA, JORGE, “Diseño y ambientación. Formar la sensibilidad”, *El País*, 13/8/69.

6.1.2.1 ARTE Y EMPRESAS

Empresas extranjeras estimularán la actividad artística en Latinoamérica, como la automotriz Kaiser, propiedad de American Motors, instalada en Córdoba, Argentina, de la misma manera que la General Electric, con su instituto montevideano, estimuló las producciones artísticas contemporáneas.

Las petroleras contribuyeron igualmente a las actividades culturales de modo que se estableció el Premio Shell para la pintura, así como su competidora Esso, de la Standard Oil, reunió artistas de dieciocho países para organizar en 1965 un Salón de Arte Latinoamericano en EE.UU. que itineró por el continente para finalizar en Washington DC, patrocinado por el ya mencionado Gómez Sicre, Jefe de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana, antecedente de la OEA, en el cual intencionalmente se excluyó a Cuba, su país de origen.

Diversas instituciones públicas y privadas colaboraron con la premiación del Salón Nacional. La banca siempre estimuló el desarrollo de las artes, es así que se instituyeron premios dentro del Salón, como el del Banco la Caja Obrera, Comercial, Banco del Hogar, Banco de San José, desde el ámbito privado, en lo público el Banco de Seguros del Estado, el Banco Hipotecario del Uruguay, así como las empresas estatales uruguayas (ANCAP, UTE, Ferrocarril Central), e instituciones del Estado como la Suprema Corte de Justicia, el parlamento, empresas privadas, y premios de fundaciones contribuyeron a la dotaciones económicas de los premios de los salones oficiales.

En 1961 el Banco de la República (BROU), institución estatal, comenzó a otorgar el Premio Blanes. El BROU, siempre había colaborado con la adquisición de premios del Salón Nacional, pero esta vez establece un curador para su colección: el crítico José Pedro Argul.

Argul va a ser asesorado por el crítico argentino Julio Payró, para determinar ciertas bases similares al Premio Palanza, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, con el propósito de crear un Premio Blanes, que se iniciará con una dotación de \$20 mil, una cifra considerablemente elevada para la época.

Con esta premiación se mitigaba la ola de protestas que circulaban en el momento, con cierto viso elitista, respecto a que le Estado gastaba mayores cifras en premiaciones de los grupos carnavalescos que en los certámenes de las artes plásticas.⁵⁴²

⁵⁴²El Premio Blanes se instituyó con ciertas reglas: 1) debía ser indivisible y no podía ser declarado desierto 2) sería adjudicado en períodos quinquenales 3) el primer, tercer y quinto año para pintura, el segundo a escultura y el cuarto a grabado y dibujo 4) los pintores podían concurrir con seis obras, los escultores con cuatro y los grabadores y dibujantes con diez 5) las obras podían tener una antigüedad máxima de diez años 6) no se podía aspirar a repetir las recompensas por un período de diez años 6) el jurado estaría integrado por cinco miembros representantes a) del Ministerio de Instrucción Pública, ser director de un museo y ejercer la presidencia b) la ENBA c) la Comisión Nacional de Bellas Artes d) la sección uruguaya de la AICA y e) un miembro designado por la Asociación Internacional de Artistas Plásticos.

Acompañando lo anteriormente explicado, diversas empresas llamaron por cuenta propia a salones de arte contemporáneo. Es así que la empresa Inca, una firma de pinturas del mercado local, decidieron instituir un premio y llamar a concurso en 1965, aunque con exigencias de tendencia, debían de ser figurativas.

No resultó demasiado sorprendente que uno de los premiados fuese Edgardo Ribeiro, pero sí Vicente Martín, cultor del abstraccionismo, que para la ocasión presentó obra desvinculada de esa corriente para conseguir participar.

Se presentaron artistas de gran valía, como Norberto Berdía y Luis A. Solari.⁵⁴³

El Banco La Caja Obrera llamó asimismo a un concurso de escultura, en el que se presentaron 22 artistas de la talla de Nelson Ramos, Jorge Damiani o Andrés Montani.

En algunos casos las empresas ya contaban con material artístico realizado en el extranjero, y éste detalle despertó algún tipo de polémica en el medio, que buscaba proteger a los artistas locales.

Considerando la escasa rentabilidad de la actividad de artista plástico, varios creadores se desempeñaron como diseñadores en materia publicitaria y colaboraron estrechamente con la industria.

Si bien la industria uruguaya sólo puede medirse dentro de la escala de un país pequeño, los renglones que desarrollaban actividad productiva en el Uruguay eran mucho mayores de los que existen en la actualidad en una economía abierta, basada en la importación.

De hecho se le prestaba especial atención al diseño industrial y las empresas privadas estimularon la formación de los uruguayos en el extranjero, u organizaron concursos del género.

La textil Sudamtex llamó también a un concurso de diseño y premió una obra de Carrozzino para emplearla en diseño de telas en 1966.⁵⁴⁴

En 1970 la empresa Yesonit, relacionada con el rubro construcciones, auspició un concurso de Diseño Industrial que se llevó a cabo en el Subte Municipal. Los comentarios de la crítica insistían en el “atraso” del país respecto a países como Alemania, pero igualmente el concurso se llevó a cabo de una manera muy digna.

Las bases establecían que el artista participante debía proyectar una baldosa cuadrada de 50x50cm, que se colgaría en una barra de hierro, formando una especie de cieloraso, precisamente el rubro de la empresa convocante.⁵⁴⁵

El pluriempleo al que se veían obligados los artistas, como suele ocurrir en casi todo el mundo y tiempo, condujo a que varios de ellos se dedicasen a tareas relacionadas con la industria. Nelson Ramos, por ejemplo, trabajaba en la industria textil como dibujante, y él se suma una vasta lista de creadores que se relacionaron directamente con la práctica empresarial a través de su labor plástica.

⁵⁴³ MAÑÉ GARZÓN, P., “Concurso ‘Inca’”, *Marcha*, 16/7/65 – Nº 1263 – pág. 25.

⁵⁴⁴ TORRENS, M.L., “Plásticas. Psicogramas Monumentales”, *El País*, 16/4/66.

⁵⁴⁵ “Plástica. Diseño industrial (I)”, *Marcha*, 13/11/70.

CAPÍTULO 7

LOS ESCENARIOS DE LA EXHIBICIÓN ARTÍSTICA Y SU DIFUSIÓN

“Las obras de arte a menudo duran para siempre, o casi. Pero las propias exposiciones, en especial son como las flores, que florecen y mueren, entonces existen sólo como recuerdo o publicaciones en revistas y libros”.

Jerry Saltz.

Analizaremos aquí el fenómeno singular de instituciones privadas o fundaciones que fueron llamadas a promover el arte contemporáneo, pero con mayor continuidad en el tiempo e incidencia en la escena artística.

Esta posibilidad la vio claramente Ángel Kalenberg, quien demostró un enorme interés por el arte contemporáneo y contó con la colaboración de la empresa norteamericana General Electric. Las corporaciones portadoras del progreso serían las llamadas a ser las abanderadas del patrocinio. No ya en manos de una empresa nacional, como era la de los Di Tella en Buenos Aires, con el respaldo de un hombre culto como Guido Di Tella, sino al estilo de la ya mencionada Kaiser de Argentina, que tomó la iniciativa de promover el arte contemporáneo.

Mientras Kaiser estimulaba un internacionalismo artístico, General Electric y el Di Tella pretendía abarcar no sólo el campo internacional de los países centrales, sino que procuraban ciertas proyecciones americanistas que promoviesen el conocimiento del arte rioplatense en el mundo.

La empresa textil colombiana Coltejer, en la misma línea de las previamente señaladas, se convirtió en un patrocinador de las artes contemporáneas en aquel país, organizando tres bienales: de 1968 a 1972.

En Montevideo destacaba el aumento importante del número de galerías de arte, así como el de creadores jóvenes en busca de ámbitos de exhibición, que pusieran en valor su trabajo artístico.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ “Actividad pictórica en 1968” *BP*, Montevideo, 13/1/69.

7.1 ÁMBITOS PRIVADOS DE EXHIBICIÓN

7.1.1 EL INSTITUTO GENERAL ELECTRIC (IGE).

La fundación del Instituto General Electric en 1963 significó un hito fundamental en el patronazgo del arte contemporáneo en el Uruguay.

La institución establece su sede en la avenida principal de Montevideo: 18 de Julio 1030, frente a la Plaza del Entrevero. Éste centro cultural resultó ser una inigualable experiencia ecléctica, que a través del apoyo de una empresa multinacional norteamericana, procuró proyectar una imagen - país de renovación y progresismo.

Contó con el espíritu juvenil y emprendedor de su director: Ángel Kalenberg, un hombre convencido de la validez de las últimas tendencias, quien presentó a un ritmo vertiginoso, múltiples propuestas en el Instituto. Es precisamente su gestión la que acercará al país, no sólo a las experiencias estéticas de vanguardia que podía interesarle a los centros decisores centrales, sino a manifestaciones contestatarias novedosas, como el Cinema Novo brasileño.

El IGE funcionó en paralelo con su homólogo Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, dirigido por Jorge Romero Brest, un operador del arte rioplatense con alto nivel, que como hemos dicho, gozaba de gran familiaridad con el medio uruguayo.

Existió por parte de los gestores de los mencionados institutos rioplatenses, un plan para poner a sus países en un lugar destacado dentro del concierto artístico mundial.

Comentaba María Luisa Torrens desde el diario *El País* en 1961: "Le falta al Uruguay ponerse a tono con los sucesos recientes (...) es necesario que los poderosos industriales insensibilizados aún ante el ámbito artístico tomen parte activa en él, prestando su caluroso apoyo"⁵⁴⁷

El llamado de la periodista tendrá sus frutos dos años después, con la fundación del Instituto General Electric.

En octubre de 1963 se decide instituir el IGE, con un espacio para salón de exhibición de 200 metros cuadrados - diseñado por los arquitectos Groisman y Lorenzo- con la función específica de dar cabida a manifestaciones del arte contemporáneo.

Los nuevos mecenas del arte hacían declaraciones como la de Horacio Blanco, gerente de ventas de la General Electric del Uruguay (GESA), en estricta aplicación del Societal Marketing Concept, de moda en los EE.UU.: "La empresas productoras no sólo producen bienes de consumo para todos en beneficio económico de unos pocos, sino que también lo hacen en beneficio de la comunidad".⁵⁴⁸

Por su parte el diario *El País*, como medio que ya había expresado su punto de vista respecto a la colaboración de las empresas con la cultura, se refería al evento

⁵⁴⁷TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 9/10/61.

⁵⁴⁸*El País*, 5/11/63.

inaugural en tono panegírico, en cuanto a que el nuevo patrocinador de los tiempos que corrían, fuese precisamente el hombre de empresa.

El IGE, no obstante, recibió acusaciones de parte de ciertos sectores izquierdistas de importar modas y propiciar el colonialismo cultural, aunque en realidad se demostraron en la práctica claras señales de apertura y una política en la cual se le diera cabida a muchos artistas contestatarios.

La crítica conservadora a su vez, desde una óptica tradicionalista, expresaba su desacuerdo con el salón del IGE como un ámbito falto de eclecticismo, que no franqueara el paso más que al arte de vanguardia.

Dentro de éste tipo de crítica no podía faltar la figura de Juan Eduardo Vernazza, quien en su columna del diario *La Mañana* citaba a Willy Baumeister: "¿a la subversión de la pintura actual no le vendría nada mal un buen porcentaje de tradición y orden?".⁵⁴⁹

El IGE significó un rico generador de manifestaciones artísticas integradas, que ofreció propuestas interesantes de cine, música y teatro, más allá de las de artes plásticas. Esta función la cumplió a cabalidad, como no existió ninguna otra institución que lo lograra en la historia del país, aunque ya se lo hubieran planteado con anterioridad grupos como el de Artistas No Figurativos en 1960, pero que por supuesto, no contaban con el apoyo de ninguna multinacional que los auspiciase.

En algunos casos el estímulo funcionaba con ayudas sustantivas, como sucedía en los certámenes de cine, en el cual el instituto ofrecía la película virgen para desarrollar el proyecto con el que podían concursar.

El IGE encarnó la imagen del Uruguay moderno y vanguardista, que contrastaba con los pilares de la formalidad representada por instituciones como la Academia, la Comisión Nacional de Bellas Artes o los salones oficiales. Debemos dejar de lado la Universidad de la República, que desde sus diversas facultades auspiciaba la modernización del arte, la arquitectura y el diseño, léase la ENBA, la Facultad de Arquitectura y la cátedra de Historia del Arte de Fernando García Esteban desde la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Los propósitos que se trazó el IGE se cumplieron en la labor de estimular la creación y la investigación, difundir las artes con un criterio selectivo y poner en práctica una política que sirviera a una intención didáctica, a la vez que mostrase nombres nuevos, según declaraba Kalenberg para el diario *El Plata* el 15 de setiembre de 1965.

Al cumplirse dos años de trayectoria, en el Instituto ya se había dado cabida a exposiciones de 34 artistas nacionales, Salones Nacionales de Pintura Moderna, Primer Jardín de Escultura Actual al Aire Libre (1965) que se llevó a cabo en la planta industrial de General Electric⁵⁵⁰ (Camino Maldonado y Teniente Galeano, Montevideo) con 23 piezas de assemblage metálico, que precisamente se hallaban en consonancia con el material utilizado por la empresa.

⁵⁴⁹VERNAZZA, J.E., *La Mañana*, 6/10/63.

⁵⁵⁰En España la compañía norteamericana se llamaba General Eléctrica.

Se realizaron además, un Salón de Expresión Plástica Infantil en el que participaron 900 niños, Salón de Reporteros Gráficos, programas de Artes Visuales en el Uruguay '65, itinerando por el interior del país (Paso de los Toros, Rivera, Durazno y Florida), Premio Nacional de Periodismo, Concurso Nacional de Cinematografía, Ciclo de Música de Cámara, Festival de Música Nueva, con música electrónica y música concreta por primera vez en el Uruguay, Anuario del Cuento Rioplatense, con participación de escritores uruguayos y argentinos.

Actividades que por su variedad no ofrecían parangón con otra institución cultural, no solamente de la década, sino de todos los tiempos.

Para Kalenberg el propósito fundamental estribaba en “contribuir a mantener el sino de la contemporaneidad (...) donde domine siempre el arte como provocación, definido por Hauser”.⁵⁵¹

Horacio Blanco insistía respecto a la función del IGE de “evitar, contra todo riesgo, la esclerosis”⁵⁵² y en otra entrevista agrega: ‘nuestro producto más importante es progreso’, precisamente. /.../.”⁵⁵³

La presencia de jurados de reconocido nivel internacional transformó al Instituto en un centro cultural único en su género.

El sólo hecho de posibilitar la venida al Río de la Plata de críticos de relieve en el campo del arte, cuyas opiniones marcaban tendencias en París o en Nueva York, como lo eran Restany o Greenberg, no parece compadecerse con la escasa importancia que merecía el Uruguay en el concierto mundial.

La invitación a Restany para dirigir un seminario sobre arte en el IGE, nos da la pauta sobre la singularidad de ésta institución a la hora de convocar lo más granado de la escena internacional en Montevideo.

Restany, por ejemplo, en visita por Sudamérica, particularmente para asistir a la bienal paulista en 1965, se acercó al Río de la Plata, y dictó un seminario de posgrado sobre Arte y Sociedad en el IGE, al que asistieron profesionales de Uruguay y Argentina.

Restany, no podía dejar de aprovechar la ocasión para imponer su visión parisiense sobre el fenómeno artístico y discrepar así con determinadas apreciaciones sobre los competidores neoyorquinos que se habían vertido en San Pablo, es por esa razón que califica a su jurado como un grupo de amateurs.

Comenta sobre las corrientes artísticas europeas, el protagonismo del objeto y la estructura, el neogeometrismo, y apostilla que el procedimiento fotográfico por impresión del clisé sobre tela emulsionada “es la venganza de la pintura sobre la fotografía”⁵⁵⁴

El Primer Salón de pintura del IGE se realizó en noviembre del mismo año de su apertura. El jurado se encontraba compuesto por dos artistas extranjeros y un crítico local, designado por AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

⁵⁵¹ *El Plata*, 5/9/65.

⁵⁵² *El País*, 5/9/65.

⁵⁵³ “El II Salón de Pintura Moderna del Instituto General Electric”, *El Plata*, 12/02/65.

⁵⁵⁴ “Está en Montevideo el crítico Pierre Restany”, *El Plata*, 25/09/65.

Para la actuación del mismo se intentaron buscar coincidencias de procedimiento, alineadas con las recomendaciones de la Asociación Internacional de las Artes Plásticas de la UNESCO.

Se exigió la presentación de cinco obras por autor, para evitar el azar, las cuales serían exhibidas en el tercer piso del edificio. El primer premio estaba dotado de \$9000, el 2º de \$6000, el 3º de \$4000 y se le agregaban dos menciones de \$3000. Las obras premiadas pasarían posteriormente a la colección privada del instituto.

Podemos comparar las dotaciones económicas con los premios existentes en los círculos locales. El Premio Blanes del Banco República, otorgaba \$20,000, el del Salón Nacional \$9000 (además de los premios menores), el Salón Municipal aunque presumiera de que sus premios podían teóricamente alcanzar hasta los \$100.000, en la práctica nunca superaron los \$10.000.

El primer concurso mencionado, se titulaba Primer Salón de Pintura Moderna en el IGE y se falló el 16 de noviembre de 1963, con un jurado integrado por Mario Carreño, pintor argentino ganador del Premio *Ver y Estimar* de 1960, además del de Sta. Fe de 1959, Clorindo Testa, pintor y arquitecto italiano (nacionalizado argentino), Premio Di Tella 1961, en representación de la crítica nacional se encontraba el arquitecto Fernando García Esteban y como invitados José Geraldo Vieira, crítico brasileño, José Roberto Teixeira director del Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro, quien había venido a través del ICUB (Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño), Hugo Parpagnoli del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Llinás del AICA y Samuel Paz del Instituto Di Tella.

Con una integración mayoritaria de extranjeros de incuestionable prestigio profesional en su conformación, creía Kalenberg que se podía apostar más fácilmente la ecuanimidad del fallo, sin favoritismos locales que enturbiaran el arbitraje.

En el fallo se le concede el máximo galardón a Américo Spósito, el 2º a Agustín Alamán, y el 3º a José Gamarra (éste último ya instalado en París). Recibieron mención José Cúneo, Juan Ventayol, Diego Ortiz Valverde y Hermenegildo Sábat. Aquellos galardonados obtenían el derecho a que el Instituto adquiriese una obra de cada uno para su acervo y la reproducción de la misma en revistas especializadas, con el fin de ser difundidas internacionalmente.

La obra escogida para la premiación se hallaba en general dentro de la corriente informalista, la de Spósito dentro de la gestualidad y lo sígnico, la de Alamán recorre lo matérico con un personaje esquematizado, del estilo del Art Brut francés, con fuerte relieve a la manera de revoque sobre muro, y José Gamarra que aporta grafismos de claro corte sígnico, evocando una suerte de escritura primitivista ficticia.

En la muestra habían expuesto otros artistas: Pavlotzky, Nieto, Cristiani, Gurvich, etc. En total sumaban 34, un número elevado que causó dificultades a los organizadores a la hora de la distribución de la obra en el espacio de exhibición.

Se presentaron un total de 203 autores con 1015 obras y fueron seleccionados 34 de ellos con un poco más de 70 piezas.

Las obras se exponían en paneles curvos con el propósito de otorgarles mayor relieve y como había sucedido en la Bienal de San Pablo, se las dotaba de luz uniforme.

La sala había sido acondicionada por los arquitectos Hugo Lorenzo y Manuel Groisman utilizando yeso, madera y fibra prensada, para facilitar su traslado a otros espacios, considerando que habían sido colgadas sobre paneles desmontables.

Se aprovechó la oportunidad del evento para organizar un coloquio con la participación de críticos de Argentina, Brasil y Uruguay, en el cual se discutió el estado de la cuestión del arte en la región y el mundo.

El diario *El País*, a través de la crítica M^a Luisa Torrens, se quejaba de la extrema apertura en la admisión del concurso, porque según ella, "se contradice con el propósito explícito de los organizadores de obtener un nivel mínimo de gran rigor" y agregaba que "los certámenes más modernos son por invitación directa", y comparaba la situación con otros premios como el Blanes, el Di Tella de Buenos Aires, o los de las Bienales de Venecia y San Pablo.⁵⁵⁵

Sobre lo exhibido Torrens escribe que Spósito "sale de la negrura a la luz y Alamán está entre la Nueva Figuración y el Informalismo".⁵⁵⁶

Se sumaba al reclamo de Torrens el de J.E. Vernazza desde *La Mañana*, respecto a las exigencias de cinco obras inéditas por autor, por las complicaciones que esto acarrearía para su presentación. El crítico hablaba en términos duros, de "jactancia" del instituto por la selección de 34 artistas después de haberse presentado 1015 obras de las que sólo se seleccionan 70, como si el espacio del IGE fuera ilimitado.⁵⁵⁷

Vernazza tampoco concordaba con la premiación fallada y calificaba a obras como la de Ortiz Valverde de "efectismo inmediato/.../ que irrita/.../ algo sin consistencia." Y agregaba: " La obra premiada de Spósito está en retardo en el terreno evolutivo de la pintura/.../ un abstractismo expresionista que ha cedido vigencia a otros menos contaminados de artificios y más claros y lúcidos intencionalmente/.../Discutimos con el premio a Alamán. La exaltación de la materia nos resulta tosca, sin que la tosquedad sea idónea para lesionar la sensibilidad hasta sacudirla y anonadarla. Su obra es el producto de influencias que aún no ha asimilado y menos todavía recreado".⁵⁵⁸ . Y para completar sus objeciones planteaba su queja por la simple mención de Cúneo, por ser éste un artista ya consagrado.

El invitado José Geraldo Vieira, crítico relacionado con la Bienal de San Pablo, manifestó en la ocasión, que personalmente abrigaba la esperanza de que el arte precolombino inspirara a los artistas, como el arte africano había inspirado a las primeras vanguardias, opinión que de alguna manera pretendía condicionar los caminos del arte que él se imaginaba para América, y no los que emprendieran los artistas de manera independiente. Un comentario particularmente errado en el caso de Gamarra, que con posterioridad va a declarar que sus signos expresaban metafóricamente el pasado prehispánico de América.

En el 1er. Salón IGE se aplicó el mismo recurso curatorial que ya había sido utilizado por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), que consistía en colocar "obras testigo", es decir, reproducciones de obras consagradas en EE.UU o Europa, que demostrasen que las obras exhibidas localmente, se encontraban

⁵⁵⁵TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 2/12/63.

⁵⁵⁶"La plástica al servicio de la función: El Salón General Electric", *El País*, 24/11/63.

⁵⁵⁷VERNAZZA, J.E., *La Mañana*, 21/11/63.

⁵⁵⁸Ibidem.

actualizadas y en línea con las que se cultivaban en los principales centros mundiales. Otra prueba del afán internacionalista del arte contemporáneo de la época y la voluntad de pleno *aggiornamento* que se perseguía. Kalenberg calificaba las “obras testigo” de: “Puntos de referencia de la plástica nacional a escala internacional”,⁵⁵⁹

En 1963 no se convocó al Salón Municipal de la Intendencia de Montevideo, por lo cual el Salón IGE acabó completando un espacio de ausencia importante como evento de exposición del arte contemporáneo.

Ángel Kalenberg escribía en el texto del primer Catálogo del Salón I del IGE: “El quehacer plástico en nuestro país se ha tornado problemático a niveles populares; al propio tiempo ha definido una madurez que impone su difusión. El INSTITUTO GENERAL ELECTRIC, que cree firmemente en estas premisas, se ha propuesto un plan de trabajo orgánico al respecto”.⁵⁶⁰ Aquí Kalenberg no desarrolla suficientemente el alcance de sus palabras respecto a que el arte uruguayo se hubiese vuelto problemático a niveles populares, y ningún periodista le pide explicaciones al respecto, sin duda un aspecto que hubiese tenido especial interés para nuestra investigación.

La crítica conservadora no vio con buenos ojos las orientaciones hacia la contemporaneidad del Instituto, por lo tanto a través de diferentes medios de prensa se sumó a las diatribas contra la producción internacionalista realizada por autores locales o en ocasión de éste salón IGE y aclaraban con cierta cuota de ironía: “A diferencia de nuestros salones oficiales los concursantes deberán pertenecer obligatoriamente a alguna de las corrientes del arte actual.”⁵⁶¹

Es curioso que la adscripción a la modernidad se viese como una simple imitación, mientras que las influencias sobre la tradición parecen haber sido consideradas poco menos que vernáculos. En *El Día* se comenta: “Es posible que se vislumbre la pared que ha de detener esta desaprensión, no decimos evolución moderna, que debe existir, sino su falsa y ligera traducción, por artistas que desean superar lo que como en ‘collage’ realizaran Picasso y Braque hace ya cincuenta años, con fina textura y más fino aún sentido artístico y pictórico/.../ aquello de que se equilibrarían las telas figurativas con las abstractas e informales no cuenta /.../ Creemos que cuanto se arriesga una institución a realizar una muestra de tal categoría, con premios adecuados al valor, no es menos cierto que debe ceñirse a una relación imparcial, valorizada, sí pero en la cual se acepten las dos tendencias que predominan en la pintura de hoy”.⁵⁶²

El mismo cronista se quejaba de los collages de Humberto Tomeo, que solían incorporar elementos extrapictóricos, como hilos, empantanándose en un discurso que no podía argumentar sólidamente, y no le quedaba más remedio que aplicar vacuas vaguedades como “además no consigue ubicar la composición del material con la justeza plástica requerida”.⁵⁶³

En 1964 se convocó el Segundo Salón de Pintura del IGE, continuando con el compromiso de estimular la contemporaneidad.

⁵⁵⁹ ÁNGEL KALENBERG, Texto Catálogo Primer Salón del Instituto General Electric, Montevideo, 1963.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *El Diario*, 30/10/63.

⁵⁶² A.P. V., “Artistas y exposiciones. Carácter del Movimiento Plástico”, *El Día*, 26/12/63.

⁵⁶³ *Ibidem*.

A raíz de la integración internacional del jurado, se generaron ciertas rispideces en el medio local, debido a que apenas se admitieron once artistas, descartando incluso, algunas figuras ya consagradas, lo cual añadió otro factor de rechazo por parte de personas de la escena artística montevideana, que se sumaba aún al malestar creado por la escasa presencia de críticos uruguayos.

Comentaba Juan Eduardo Vernazza desde *El Diario* que no creía que “los once pintores únicamente admitidos, supongan lo más representativo de nuestra pintura. /.../Persistentemente señalamos el apoltronamiento habitual de nuestros pintores. Se aferran a una fórmula. La cultivan sin siquiera tratar de agotarla. Aun los jóvenes son tradicionalistas en cuanto al propio quehacer. Ahí que celebremos cualquier conato de experiencia renovadora/.../”⁵⁶⁴ Ofreciendo, no sabemos si un inusual espíritu aperturista que no se refleja en otras críticas del autor, o un agudo sarcasmo porque la opinión de J.E. Vernazza es que la segunda instancia del Salón IGE desmerecía a la primera.⁵⁶⁵

Mañé Garzón opinaba que “/.../ El equipo seleccionado por Catlin y Paz (Muñoz del Campo) está lejos de representar al buen arte nacional. /.../”⁵⁶⁶

En la segunda edición del Salón IGE de 1964 ganó el Gran Premio Hermenegildo Sábat, el segundo Nelson Ramos y el tercero Guiscardo Améndola. Habían sido admitidos también Hugo Sartore, Manuel Pailós, Áyax Barnes, Jorge Carrozzino, Giancarlo Puppo, Sara Traversa, Mario Lorigo, y Jorge Páez.

Quienes dirimieron los galardones fueron en ésta oportunidad Stanton Catlin, director del Museo de Arte de la Universidad de Yale, especialista en Arte Latinoamericano, vinculado al MOMA neoyorquino, Samuel Paz, relacionado con Romero Brest, director adjunto del Instituto Di Tella y miembro de la comisión directiva del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y por el ámbito local, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo.

Samuel Paz en el catálogo realiza sus descargos, declarando que en la actualidad no había tantos referentes como otrora, y que el panorama artístico se debía decantar por los mejores, dejando fuera a los mediocres.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ J. E. VERNAZZA, “Interesa el Segundo Salón de General Electric”, *La Mañana*, 3/3/65.

⁵⁶⁵ J. E. VERNAZZA. “Inaugurose según (sic) de General Electric”, *La Mañana*, 4/4/65.

⁵⁶⁶ MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Segunda etapa del Salón IGE”, *Marcha*, 9/4/65.

⁵⁶⁷ Catálogo Segundo Salón de Pintura Moderna del IGE, Montevideo, 1964 (texto curatorial). “era necesario distinguir sólo a unos pocos artistas y, que si bien esto puede llegar a perturbar una cierta acomodación de valores, ha de resultar útil para fortificar y a la vez incitar, provocando una crisis que constituye un llamado de atención. Para ello, y en primer lugar, debemos considerar la riqueza del panorama internacional que se despliega ante el artista bien informado de hoy, y en la trampa que puede caer por el hecho que le es difícil señalar “monstruos sagrados”, clarificadores del acontecer contemporáneo. Es muy complejo porque para los jóvenes de hoy no existe, por ejemplo, una figura como Picasso, que reverenciaban los jóvenes de ayer.

Ahora, aquí y en todos lados, los realmente jóvenes - de espíritu – deben comprender, desde el comienzo de su carrera, que es necesario ser aún más sinceros, para no caer en el hecho de ser modernos a toda costa, estamos hartos de las piruetas y experiencias de muchos mediocres del 1930 a 1950, quisieron perpetuarse, haciendo entre otras cosas cubismo de segunda y de tercera mano. Lo que más estimo en ésta tierra de nadie del arte actual, es la incontenida vitalidad que lo caracteriza. Sálvese quien sea capaz de revelar un enorme potencial humano, con todas las imperfecciones del estado conflictual de los individuos; sálvese quien sea capaz también de canalizar una sensibilidad difusa y

Ya nos podemos hacer una composición de lugar respecto al efecto que tuvieron las palabras de Samuel Paz sobre aquellos que no entraron dentro de la selección.

No sería capcioso opinar que ese era también el sentir de Kalenberg, pero no podía decirlo de forma tan abierta y tajante, quedando expuesto en el medio, por lo tanto, resultaba menos comprometido que lo dijese alguien que viniera de fuera.

María Esther Gilio del semanario *Marcha*, responsabilizaba de la tajante selección a la ajenidad de los extranjeros para juzgar obras que se producían en el Uruguay, y descartaban tantos talentos en la extracción, diciendo: “/.../ entre un jurado nacional y uno extranjero de capacidades semejantes es preferible el nacional. /.../ En horas no se puede rechazar más de 100 pintores entre los que –ellos debían estar enterados– había muchos de trascendencia internacional/.../- ¿No le sorprende la masividad de los rechazados? /.../Se culpa a General Electric/.../ Comparando este salón con los más modernos, por ejemplo Di Tella, se trata de un salón conservador/.../ La masividad de rechazos de gente de valor me hace ver los resultados de este concurso como uno de los mayores abusos que registra la historia de nuestra cultura plástica. “/.../-Criterio retrógrado. Se rechazó de plano la pintura uruguaya. /.../ Añada que este rechazo se realizó en el tiempo récord de varias horas. ¿Qué le parece? A veces uno discute tres horas sobre un cuadro. Estos señores, en un rato, se dieron el lujo de negarles una pared a más de una docena de pintores de consagración internacional. Compare la actitud de este jurado con la de Herbert Read en Córdoba (Argentina). Éste supo frente al total de la pintura uruguaya extraer un común denominador, características comunes que vinculan a todos los pintores nacionales por encima de las escuelas. Estos no supieron ver /.../”.⁵⁶⁸

Manuel Espínola Gómez (Secretario General de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos, UAPC), en la consulta realizada por Gilio, pedía la urgente agremiación de los artistas para defenderse de situaciones del género y añadía: “/.../no cuestiono los premios por considerar muy buenos los artistas en que recayeron. En cuanto a los rechazados el número parece desproporcionado. /.../”⁵⁶⁹

Amalia Polleri desde *El Diario* entrevistó a Stanton Catlin y le preguntaba: “¿Por qué seleccionaron tan pocas obras como manifestación de la moderna pintura uruguaya? A lo cual el norteamericano le responde: “Elegimos lo más representativo de las diversas tendencias” y Polleri arremete con otra lanza: “¿Los jurados extranjeros no corren el riesgo de seleccionar a epígonos o plagiarios en lugar de los originales a quienes no conocen? Y Catlin le espeta: “No acepto la pregunta. /.../ Por el contrario hallo que

traicionera del hombre actual (...)

(...) es un lenguaje que se balbucea sin tener una gramática establecida, y resulta peligroso, para los artistas, creer que porque comienzan a manejar esa gramática, aún muy insegura y rudimentaria, están asumiendo un compromiso total. (...)

(...) Los artistas deberán comprender que no basta con poner en práctica una fórmula, ni ser ejecutantes de un sistema, sino que deben replantear su problemática, y que ella conformará sus facultades creativas, y sólo así serán capaces de operar como estímulos sensibles sobre condiciones espirituales renovadas”

⁵⁶⁸Gilio, María E., “Historia de pintores y jurados”, *Marcha*, 26/3/65 – Nº 1248.

⁵⁶⁹Ibidem.

hay más contacto con Europa en algunas regiones del Norte de América Latina que en el Cono Sur. /.../”.⁵⁷⁰

El Instituto ofreció en diversas oportunidades un espacio de exhibición a diversos artistas que posteriormente se consagraron, algunos de ellos lograron exponer por primera vez en público en el IGE, Ernesto Cristiani se encuentra comprendido dentro de estos casos.⁵⁷¹

Cristiani junto a Ruisdael Suárez, expuso en una muestra que fue presentada como “Pop Uruguayo o la Rehabilitación del Objeto”, en la que se incorporaban objetos a la composición pictórica bidimensional.

La crítica del diario *El País* igualmente, lo presentaba como “pop subdesarrollado”, pero el asunto del pop latinoamericano lo desarrollaremos más adelante y veremos que presenta un importante sustrato de crítica social. En la muestra referida se exhibieron objetos de desecho, muñecos, máscaras, maniqués, alambre de púa herrumbrado y piezas de moto, no eran más que objetos descartados por la sociedad de consumo, pero pasibles de una interpretación semántica recontextualizada en el conjunto.⁵⁷²

Algunos jóvenes como Enrique Fernández, quien adoptó luego su apellido materno, como Enrique Broglia, expusieron en las salas del instituto (1965), Broglia con dibujos y proyectos escultóricos, luego de haber cosechado premiación previa en el Salón Nacional de 1961, así como también se encontraba el Gran Premio de la Bienal de Artistas Jóvenes de 1963. Broglia se dedicó posteriormente a realizar esculturas para la Capilla del Sagrado Corazón, y luego se instaló en Europa, convirtiéndose en gran amante del paisaje mallorquín, como muchos de sus antecesores latinoamericanos.⁵⁷³

La crítica especializada, como era de esperar, alternaba diferentes posiciones respecto a las exhibiciones del IGE, a veces se transformaban en invectivas, otras figuraban como simple crónica descriptiva o a veces hasta recurrían al elogio.

Comentarios como los de Pablo Mañé Garzón en cuanto a la opinión de los miembros del jurado del Segundo Salón, nos dan la pauta hasta qué punto necesitábamos la aprobación exterior para valorarnos: “/.../ Por lo menos el argentino Paz y el norteamericano Catlin entienden que estamos creciendo /.../”⁵⁷⁴ La línea estética expuesta en ésta segunda edición continuaba dentro de vetas informalistas, con grafismos, con algunos toques expresionistas en algunas figuras.

En general la voz de Mañé Garzón, ya resultaba más cuestionadora del procedimiento de jurados extranjeros como lo más prístino y neutral que la calidad de lo exhibido, que se podía vislumbrar que rezumaba algo de satisfacción nacionalista por el acompañamiento del arte local respecto a las tendencias internacionales.

Afirmaba el crítico: “/.../ Como es notorio, algún miembro del jurado creyó que el arte uruguayo atravesaba por una crisis de crecimiento /.../ Esta actitud revela en sí una fatuidad incomparable. Aún sin afiliarse a un nacionalismo aldeano, cualquiera puede

⁵⁷⁰ AMALIA POLLERI, “II Salón General Electric. I – Polémica Actual”, *El Diario*, 14/4/65.

⁵⁷¹ “/.../ El joven grabador Ruisdael Suárez lleva a cabo en General Electric su primera exposición individual. /.../”, *La Mañana*, 07/02/65.

⁵⁷² “Artes Plásticas. Pop-Art Uruguayo”, *El País*, 29/01/65.

⁵⁷³ *El Bien Público*, 22/6/65.

⁵⁷⁴ MAÑÉ GARZÓN, P. “El II Salón General Electric”, *Marcha*, 26/3/65.

sostener actualmente que el arte de este país no es sensiblemente inferior al de otros. Es cierto que acaso nos faltan grandes protagonistas; pero en arte, como en tantas cosas, los conductores ya escasean en todas partes. El de hoy es un arte sin titanes y acaso mejor así.”⁵⁷⁵ No explicaba, por cierto – como era normal en casi todos los críticos – cuál era el criterio de evaluación aplicado para arribar a esa conclusión.

Fundamentalmente la razón que provocaba mayor escozor se trataba de que los críticos locales veían herido su orgullo profesional, al ser relegados por críticos extranjeros.

En relación a exposiciones que se llevaron a cabo durante el período de funcionamiento del IGE, la crítica se deslizó de forma cada vez más proclive a la producción local articulada con los circuitos internacionales, que se evidenciaba en opiniones como la siguiente: “La (muestra) que acaba de aparecer en el IGE permite /.../ (ver) una época que tiende a desintegrarse por los particularismos regionales para preferir la expresión cosmopolita. /.../ Hoy se persigue un lenguaje universal.”⁵⁷⁶

La tendencia informalista ocupó un espacio destacado entre las tendencias que se recibieron de buen grado en el Instituto, de allí la animadversión que destilaban algunos críticos conservadores frente al desinterés que despertaba en los dirigentes del IGE las tendencias más tradicionales.

Diversos autores nacionales que abrazaron el Informalismo, léase Ventayol, Verdié, Pavlotzky, Gamarra, entre otros, fueron acogidos en su sala de exposición y con el pasaje del tiempo lograron granjearse el respeto de la crítica que poco tiempo atrás los había tildado de meros epígonos.

En particular luego de que fuesen admitidos en salas del extranjero, aumentó el grado de consideración, y se mencionaba por ejemplo que Verdié había expuesto con éxito en Bélgica, Ventayol había sido seleccionado por el Museo de Arte Moderno de San Pablo, o participado con buena crítica en la Bienal de Córdoba (Argentina) o Pavlotzky exponía en tres muestras simultáneas en Tel Aviv, Roma y Lisboa.

Dentro del informalismo vernáculo exhibió Neder Costa sus figuras fantasmagóricas. Cuando lo entrevistó María Freire del diario *Acción*, le preguntó:

“/.../ - En esta nueva etapa, ¿qué móvil traslada su pintura hacia esta figuración monstruosa, que asoma en cada una de las obras exhibidas en el Instituto General Electric?” el artista contesta: “Para su creación han influido circunstancias especiales: enfermedades y pérdidas de seres queridos e incluso propias dolencias, que me predispusieron a concebir esta temática que Ud. bautiza de monstruosa, calificativo con el que estoy de acuerdo. Se trata de seres como surgidos de una hecatombe, semejante a la de Hiroshima, título que he dado a esta serie de mis obras”.⁵⁷⁷ Como vemos la estética empleada por algunos autores uruguayos para expresar sus dramas personales se hallaba alineada con la de los europeos que habían realizado esa opción para hablar del drama de la posguerra.

Otros artistas informalistas, como Alamán, Ventayol y Cúneo (rebautizado como Perinetti, cuando se sentía ya listo para afrontar éste nuevo desafío que difería tanto

⁵⁷⁵ MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Segunda etapa del Salón IGE”, *Marcha*, 9/4/65.

⁵⁷⁶ MAÑÉ GARZÓN, P. “Cita de Patronos”, *Marcha*, 19/6/66.

⁵⁷⁷ FREIRE, MARÍA, “La figuración otra de Neder Costa”, *Acción*, 3/12/64.

de su vertiente expresionista de las Lunas). Cúneo se sumergió en sus manchas empastadas empleando materia como la yerba mate, que para la crítica María Luisa Torrens era igualmente una variedad cósmica de sus lunas, aunque un crítico del diario *El Debate*, comentaba de forma sarcástica sobre la opinión de Torrens: “/.../ Y si con lo presente el pintor Cúneo sigue con el tema ‘lunar’ para la colega M.L.Torrens, es que ella ya consignó una fauna peculiar o se encuentra en la seguridad de que haya pájaros en la Luna/.../”.⁵⁷⁸

El IGE por su postura proclive al estímulo del arte contemporáneo no cerró sus puertas a la Escuela del Sur, que por su orientación más dogmática, podía de alguna manera, contradecir una estética más amplia como la escogida por el Instituto, quienes demostraron una clara preferencia por ofrecer un abanico completo de las nuevas vertientes artísticas del momento, e incluso incorporar sobre lo que a esa altura ya era considerado parte de la tradición : el Taller Torres García (TTG), aunque fuese en realidad una tradición moderna.

Pero el Taller era aún resistido por algunos artistas contemporáneos que opinaban de forma similar a Luis Camnitzer cuando dijo: “Siempre consideré al taller Torres como a una academia más bien estéril y dogmática, culpable de que más de una generación crea que el mundo es color marrón”.⁵⁷⁹

De ésta forma, varios exponentes del TTG exhibieron obras en sus salas, como lo demuestra la exposición de Manuel Pailós en 1966, con la exhibición de 34 obras entre las que se hallaba “Máquina”.

El artista seguía firme en el empleo de los elementos característicos del constructivismo torresgarciano, con el pez, la cabeza humana, sobre hormigón, madera o yeso.

El Taller Torres, en plena etapa de disolución, contó así con el IGE, como una nueva oportunidad de realizar muestras individuales de algunos de sus integrantes.

En 1965, Clara Scremini llevó a cabo obras constructivas en madera tallada para exhibir en el Instituto.

Mañé Garzón desde *Marcha* no dejaba igualmente de señalar su opinión sobre el Taller como una “Academia” y señaló: “Los seguidores de Torres viven, según parece, inadvertidamente en un mundo de verdades absolutas, fruto de la sistematización del ideario del Maestro, tan gratamente revelado. Entretanto el mundo transforma en relativas, no ya las conquistas del arte, sino las propias y causales leyes de la ciencia.

/.../Toman de la gran madeja magisterial las dos hebras extremas, el primero el constructivismo y el segundo el paisaje urbano o suburbano con raíces de Cézanne /.../ Ni necesario que decir que cuando Pailós usa el cemento, la frontalidad acentúa una lógica arquitectónica que siempre ha reclamado el constructivismo. /.../ Torres fue el precursor de la pintura objeto. /.../”⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ *El Debate*, 13/1/64.

⁵⁷⁹ Camnitzer, Luis. “Fonseca en Nueva York”, *Marcha* , 30/12/70.

⁵⁸⁰ Mañé Garzón, “Exposiciones”, *Marcha*, 1/4/66 – Nº 1298.

El concepto de “academia” empleado por Mañé Garzón es ya un poco más discutible en la acepción que incluye en el artículo de *Marcha* “Cita de patrones”⁵⁸¹, sólo porque la hace extensiva a cualquier artista que tenga una inspiración en otro contemporáneo, postura que creemos exagerada y absolutamente radical, eliminando casi las posibilidades de influencia, aunque debemos reconocer que acierta en que la vanguardia de hoy será la academia de mañana.⁵⁸²

La actividad desarrollada en el mundo del grabado en la época consiguió también un espacio en el IGE, grabadores vinculados al Club de Grabado, expusieron en sus salones. Un evento importante dentro de éste género se realizó en agosto de 1965, en el cual intervino Miguel Bresciano, primer premio del concurso llevado a cabo en el Club de Grabado de Montevideo.⁵⁸³

En diversas ocasiones se exhibieron obras de argentinos en las diferentes tendencias que dominaban el panorama contemporáneo de ese país.

Algunas que cabría destacar serían tal vez la del arquitecto Miguel Ocampo en 1968, en la cual se vieron grandes formatos con explosiones de luz y color en composiciones que asemejaban movimientos cósmicos.

En otras oportunidades veremos brillar la influencia local de la Nueva Figuración Argentina, en manos de diferentes autores.

Rómulo Macció expuso en 1967, al poco tiempo de recibir el Primer Premio en el Salón de Buenos Aires.

Diversos autores argentinos, especialmente recomendados por Romero Brest, o ya conocidos por Kalenberg, gozaron de un espacio de exhibición en el local de la avenida principal de Montevideo, y consiguieron una proyección rioplatense.

Pascual Grippoli, Carlos Alonso, Aníbal Carreño, fueron algunos de esos nombres que ocuparon la cartelera del IGE, los dos últimos con obras impactantes y provocadoras, como “Los suicidas” o “La conquista de América” de Alonso. Carreño presentó obras dentro de la corriente óptica vasareliana y Grippoli trabajos de tipo “tachista”.

La invitación a artistas argentinos contó no solamente con lo más reciente de ese medio, sino de exponentes ya consagrados, quienes habían realizado algunos giros desde otras corrientes.

Antonio Berni, figura emblemática del realismo social argentino, sin abandonar totalmente la temática, se presentó en el IGE renovando técnicas que apuntaban hacia esa preocupación. Se exhibieron una serie de obras en las que aparecía su famoso personaje de Ramona Montiel, la prostituta.

⁵⁸¹ MAÑÉ GARZÓN, P. “Cita de Patrones”, *Marcha*, 19/6/66.

⁵⁸² *Ibidem.* /.../“También hoy el mundo consagra a la academia. /.../ El arte oficial sigue vivo y bien: pero no es aquel arte del desnudo y del retrato /.../ hemos coronado lo insólito /.../ La academia a lo Meissonier hace tiempo que ha muerto. Belloni era una rara avis. /.../ Si la academia es el arte oficial hemos de concluir que Rauschenberg, Miró, Johns y De Kooning son los académicos de la hora; pero en Occidente al menos, es imposible llamar académico a un artista de vanguardia. /.../ Es que si Blanes imitaba a sus maestros italianos, muchos uruguayos de hoy imitan a otros maestros prestigiosos. La actitud es la misma. /.../ Sin agregar que también lo son los actuales imitadores de Tàpies o de Sam Francis. /.../ Podrá sostenerse que Paolozzi, Adam y Dine son artistas menores; pero no que imitan. /.../”

⁵⁸³ *Acción*, 11/8/65.

En 1965 se organizó también en el Instituto el Primer Salón de Expresión Plástica Infantil, permitiendo ampliar el espectro del IGE respecto a su relación con la sociedad uruguaya. En esa oportunidad se eligió un jurado integrado por los artistas: Germán Cabrera y Jorge Carrozzino, y el Dr. Juan Carlos Carrasco, director del Colegio Latinoamericano, entre otros. La edad de los participantes debía rondar entre los cinco y los doce años y llegaron a participar en el concurso unos novecientos niños.

En octubre de 1964 organizaron un Certamen de Escultura Actual al Aire Libre o Jardín de Escultura Moderna. El jurado fue integrado por Umbro Apollonio, director de la Bienal de Venecia, Geraldo Ferraz, crítico del periódico *O Estado de São Paulo*, Ernesto Heine, crítico de *El Plata* de Montevideo y Óscar Cerruto, intelectual boliviano, quien posteriormente se convertirá en embajador de su país en Montevideo.

Se presentaron 11 escultores con 23 obras, cada artista podía presentar hasta tres, las cuales deberían haber sido realizadas entre 1963 y 1964, según rezaban los requisitos del llamado.⁵⁸⁴

El Primer Premio recayó en Germán Cabrera por la obra "Caballero inexistente", y recibió mención Ruth Colman por "Forma".

La fábrica General Electric puso a disposición un espacio de su planta en el Camino Maldonado y Teniente Galeano para que funcionase como taller experimental de escultura. "/.../ Restany habla de la docena de escultores uruguayos /.../ 'los artistas aceptaron el fuego, viviendo la vida de los obreros, compartiendo sus horarios de trabajo y sus comidas, utilizando las mismas máquinas y familiarizándose con las distintas técnicas'. El resultado de este Jardín: 23 piezas de ensamblaje metálico, sacando partido de los elementos cercanos, construcciones despeinadas, estructuras barroquizantes, desarrollando sin límites, al aire libre, los ritmos sincopados de sus masas, sus codos articulados, el impacto en fin de sus chapas soldadas... /.../." ⁵⁸⁵

Los auspiciantes realizaron declaraciones de apoyo al arte internacional, tanto a través del gerente de marketing Horacio Blanco, como del Ingeniero Díaz Filippi, gerente de Producción, celebrando la era del acceso a los bienes de consumo, precisamente el giro desarrollado por la empresa, abriendo sus puertas al público en general, para que pudiese ver cómo se fabricaban bombillas, refrigeradores y toda la línea de General Electric, con su debida explicación didáctica.

⁵⁸⁴"En el I. G. E. la actividad artística y cultural del Uruguay alcanzó a los más altos niveles", *El Plata*, 15/09/65. "El 1º de Octubre del año pasado se inauguró el Primer Jardín de Escultura Actual al Aire Libre en la misma planta industrial de General Electric, en el Camino Maldonado. /.../ Se encontró la fórmula arte – industria que permitió al escultor expresarse libremente con ese material diverso que existe en la fábrica y así cumplir con el principio de que la obra dialogue con el paisaje. Allí tuvo el creador materia prima, máquinas y la invalorable ayuda de obreros especializados, al tiempo de contribuir a despertar inquietudes que se manifestaron en el hallazgo de otros artistas. El resultado del Jardín fue 23 piezas de ensamblaje metálico, sacando partido de los elementos cercanos, construcciones, estructuras barroquizantes, desarrollando sin límites, al aire libre, los ritmos sincopados de sus masas, sus codos articulados y el impacto, en fin de chapas soldadas".

⁵⁸⁵"El Instituto General Electric Cumple Hoy 2 Años de Polifacética Actuación", *El Día*, 15/9/65.

De acuerdo a las palabras de Blanco, se apuesta al acercamiento entre el arte y la industria a través del diseño. "La General Electric quiere llevar a los hogares la inquietud de conocer".⁵⁸⁶

El IGE ya había realizado avances hacia la valoración de la escultura no tradicional, llevada a cabo con materiales de desecho, premiando la obra de Germán Cabrera, quien había exhibido diversas piezas en su sede a mediados de 1965.

El Instituto funcionó como un espacio abierto al público, donde se articularon de forma muy efectiva las actividades artísticas con las de la publicidad de los productos de la empresa. Una de las iniciativas encaminadas a través de esta política posibilitó la apertura de la fábrica para aquellos estudiantes que les interesase realizar pasantías.

Un ómnibus que salía especialmente de la sede del instituto, en la Avda. 18 de Julio, llevaba a cabo visitas a las plantas de General Electric.

Primero se mostraba los asistentes la fábrica de lamparillas eléctricas en la calle Martín C. Martínez y Goes, luego se dirigían hacia la planta de Camino Maldonado, y al final de la visita se les obsequiaba una bombilla eléctrica.

El IGE se encontraba embarcado en la tarea de difusión del arte contemporáneo uruguayo en el mundo, razón por la cual le encarga a Pavlotzky una serie de serigrafías de 30 pintores, para que se pudiese conocer la obra de los mismos en el extranjero.

Dejando entrever la secreta esperanza de trascender el ámbito local o regional para conseguir despegar en el internacional.

Asimismo, se editaron algunos libros monográficos sobre artistas contemporáneos uruguayos, propendiendo a la difusión de obra local, que en el momento sufría enormes dificultades de edición, para un tiraje tan limitado como el que podía realizarse para el público uruguayo. Es de esta manera que se edita un libro sobre la obra del artista conceptual Nelson Ramos, con investigación y texto de Raúl Zaffaroni.⁵⁸⁷

En apenas dos años de actividad ya habían visitado el Instituto desde Buenos Aires, Clorindo Testa arquitecto y artista, el pintor Aníbal Carreño y Samuel Paz del Instituto Di Tella, se sumaba a ellos Ramiro de Casasbellas, subdirector de la revista Primera Plana, desde EE.UU. recibieron a Clement Greenberg, Stanton Catlin de la Universidad de Yale, Paul Mills del Museo de Arte de Oakland (California) y Donald R. Goodall, director del Departamento de Arte de la Universidad de Texas. Desde París llegó Pierre Restany, desde Italia Umbro Apollonio y Giulio Carlo Argan, y de Brasil los críticos José Geraldo Vieira y Geraldo Ferraz.

Las autoridades de la empresa General Electric Sociedad Anónima (GESA) no se hallaban en posición de juzgar errores o aciertos estéticos en temas artísticos, razón por la cual, delegaron plenamente ésta función en Ángel Kalenberg, como experto en la materia.

⁵⁸⁶Ver Anexos (33) "Acentuar valores: Concurso de escultura y fábricas al servicio de la docencia", *El Plata* 27/4/64.

⁵⁸⁷"General Electric y la cultura: Editará libros con obras de pintores compatriotas", *El Debate*, 16/11/64.

También la apertura del Instituto dio cabida a un sinfín de géneros no convencionales, como el de la caricatura, que no se hallaba incorporado aún a los cenáculos del arte.

Un dibujante de la revista argentina *Rico Tipo* (César Bruto) exhibió en los salones del IGE su serie “Vera Historia de Indias”, de la misma manera en la que se incluyó a humoristas locales del estilo de Julio E. Suárez (Peloduro), a dibujantes de prensa, o a artistas como “Menchi” Sábat que en sus retratos rozaba la técnica de la caricatura, con sus llamados “Antirretratos”. Dedicó estas líneas de tipo expresionista a algunos personajes del Uruguay y del mundo, como Artigas, Luis Batlle Berres, Domingo Arena, Onetti, Frascóni, o John F. Kennedy, captando muy acertadamente cierta gestualidad característica de los retratados.

En lo que al estímulo de la comunicación se refiere, el IGE llamó en 1964 al concurso “Acentuar los valores” con el propósito de que los periodistas presentasen artículos, y a la luz del enorme interés que concitaba la lectura de la prensa en el medio uruguayo, que duplicaba en número a los lectores por habitante que existía en la Argentina, y triplicaba al de España.

El jurado se hallaba integrado por cinco miembros: un periodista, un fotógrafo de prensa, un dibujante de prensa, un cronista de televisión y radio y un representante del Instituto General Electric. A la hora del fallo procuraron ser extremadamente exigentes con los estándares y se declaró desierto el primer premio, por no cumplir con el nivel requerido, aunque igualmente se otorgó un segundo y tercer premio.⁵⁸⁸

El segundo fue entregado a César López por “El Reducto de Rondeau...”, crónica publicada en el diario *El Plata*, el 18 de diciembre de 1963. El tercero a Carlos Núñez por la nota titulada “Dos Orejanos que triunfan”, publicada el 8 de diciembre del mismo año.⁵⁸⁹

El 21 de noviembre de 1964 se organizó el *Salón de Fotos de Reporteros Gráficos*. Los participantes debían de estar afiliados a ARGU, el sindicato de reporteros gráficos. El jurado se hallaba integrado por Hermenegildo Sábat, Horacio Canto y Luis Esteva Ríos. El Gran Premio fue concedido a Sergio Abella de *La Mañana* y *El Diario* por la “La llanura en la tarde”⁵⁹⁰, El certamen se realizó en diferentes ediciones, y ese premio en 1966 ya subía a 10 mil pesos, al cual se sumaba una serie de premios menores.

Horacio Blanco de GESA declaraba: ‘El IGE considera uno de los objetivos fundamentales de su acción integrar los valores del arte a las expresiones habituales de nuestra vida cotidiana /.../’.⁵⁹¹

La actividad de certámenes también alcanzó al novel medio de comunicación: la televisión, y se le concedió mención especial a un reportaje realizado por Tele 12. En el jurado que entendió en el Concurso ‘Actualidades General Electric’ intervinieron Julio E. Suárez, Alfredo Testoni, César López y José Carlos Álvarez.

⁵⁸⁸“Prensa, radio y TV. Jueves: concurso relámpago entre los órganos de difusión”, *El País*, 16/06/64.

⁵⁸⁹“César López y Carlos Núñez son premiados por General Electric en su competencia periodística”, *El País*, 12/5/64.

⁵⁹⁰ *El País*, 21 de enero de 1964

⁵⁹¹ *El Diario*, 11/6/65.

Algunos eventos se relacionaron con las artes del espectáculo, y se convocó al grupo Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM), fundado en 1961 y dirigido por el posteriormente célebre Antonio “Taco” Larreta⁵⁹². Integraban su elenco teatral figuras emblemáticas del teatro rioplatense, como “China” Zorrilla, o el destacado miembro de la Comedia Nacional Enrique Guarnero.

En 1964 el TCM puso en escena con gran éxito la obra de Edward Albee “El cuento del zoológico”, que había sido estrenada en Broadway seis años antes.⁵⁹³

El IGE ofreció asimismo un ciclo de música de cámara, uno de ellos a cargo del maestro barcelonés Jacques Bodmer. Actuaron en éste marco Miguel Pritsch, Diego Soukry, Guido Santórsola y W. Quindos. En el espectáculo se ejecutó la Sonatina para solo de violín No. 5 de Jean Martinon.

Así como también se llevaron a cabo ciclos de jazz, con diversas sesiones de espectáculos del género en las que se presentó tanto el Trío Fattoruso como los Hot Blowers.

Tampoco se dejó de lado la presencia de nuestra música identitaria: el tango, con espectáculos de Horacio Lorient y César Zagnoli, uno de ellos acompañado de una semblanza biográfica ilustrada de Enrique Delfino, compositor y letrista de tangos.

El renglón músicl fue uno de los que más destaque ofreció, debido a las sesiones experimentales de música concreta y parcialmente relacionada con la producción de John Cage. Espectáculos que también se habían desarrollado en la Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires y luego recalaron en Montevideo.

Coriún Aharonian escribía en *Marcha*: “/.../ Los actores se pusieron a hacer un teclado serruchando una lámpara de plástico en forma de teclas, poniendo debajo micro switches /.../” y mencionaba un sistema audiovisual que luego comercializará Kodak que consistía en “/.../ Dos proyectores sobre una misma pantalla, pero era muy difícil sincronizar. /.../ Cuando una lámpara se prende la otra se apaga y el proyector que tiene la lámpara apagada cambia la diapositiva en ese momento. Esto da un cambio por corte prácticamente perfecto, como si fuera cine o televisión.”⁵⁹⁴

En 1966 se inauguró en el IGE un Primer Encuentro Internacional de Música Aleatoria, en el cual se plantearon experimentos de serialismo, en el cual se presentó obra del polaco Witold Lutowski. En el evento se planteó la importancia del azar en los procesos abstractos y de la ciencia aplicada, y se mencionó la importancia de la cibernética en éste campo.

Un comentario de prensa rezaba: “La ejecución se transforma entonces en una improvisación en el buen sentido, dentro de ciertas normas definidas que propone el

⁵⁹²Antonio Rodríguez Larreta es un reconocido periodista, dramaturgo, actor, novelista y guionista, nacido en Montevideo en 1922. En 1961 obtuvo el Premio Larra del periodismo en Madrid, en 1971 Premio Casa de las Américas (La Habana), 1980 recibió el Premio Planeta por su novela “Volavérunt”, en 1992 consiguió el Premio Goya a la mejor adaptación de guión para la película “El Maestro de Esgrima”.

⁵⁹³“Actividades del Instituto General Electric”, *Marcha*, 20/11/64.

⁵⁹⁴AHARONIAN, CORIÚN, “El padre de Catalina (II)”, *Marcha*, 5/3/71.

autor. En otros casos, el intérprete podrá variar a voluntad tiempo e intensidades /.../”⁵⁹⁵.

Se celebraron cuatro conciertos de presentación por primera vez en Uruguay de música electrónica y concreta, con obras provenientes de estudios de París, Colombia y Múnich.⁵⁹⁶

Como podemos observar a través del comentario de Aharonian, algunos músicos uruguayos se encontraban bien informados de las corrientes más recientes de la música y de sus procedimientos, incluido el cibernético.

La llamada Música Nueva contó con un espacio en el Instituto y se presentó el Ciclo Música Hoy, con las siguientes obras en su repertorio: “Canto de los Jóvenes”, de Karlheinz Stockhausen (Alemania), “Viaje interplanetario de Razetti” (Uruguay), “Tema (homenaje a Joyce)” (1959), de Luciano Berio (Italia) y “El Velo de Orfeo” de Pierre Henry (Francia, 1953).⁵⁹⁷

El IGE recibía la asesoría musical del maestro catalán Jacques Bodmer, formado en Suiza y Alemania, quien realizaba sugerencias de posibles programas para ejecutar en la institución.

Bodmer dirigió en el correr de su vida a la Orquesta Catalana de Cámara de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Chile y la Sinfónica Nacional de Buenos Aires.

Había visitado Montevideo en 1961 presentando un espectáculo junto a Margarita Xirgu, quien narra con fondo musical el *Llanto para Ignacio Sánchez Mejías*, obra de Maurice Ohana (1950) basada en el poema de F. García Lorca.

También participó de actividades en el IGE el célebre Luigi Nono, figura estelar de la música electrónica nueva. Nono ya contaba con famosas obras como “Epitafio per Federico García Lorca” (1953) o “La Victoire de Guernica” (1954), demostrando su compromiso político con la izquierda europea y más concretamente explicada por su afiliación al Partido Comunista Italiano.

Para “La fabbrica illuminata” (1964) integró ruidos de una fábrica genovesa en un intento por denunciar las condiciones de trabajo de los obreros en sus locales, a través del empleo de una banda magnética, una técnica bastante innovadora en la época.

El IGE podía jactarse de ser el primer espacio ofrecido en Sudamérica para realizar un festival de música electrónica y concreta.

Las sesiones experimentales resultaban a veces ironizadas por algún humorista de la Revista Peloduro, tal cual sucedió en un artículo titulado. “Dio el golpe el General Electric”: /.../“De repente me encontré con un montón de gente mirando una vidriera. Entre el barullo y la agitación alcancé una vidriera. Alcancé a oír unos rumores extraños. ‘Deben estar exponiendo el Gabinete’ (el Gabinete del Dr. Caligari), sugería una señora gorda al lado mío. Pero otras confusas hipótesis iban tomando cuerpo en la multitud /.../ y entre murmullos y gritos alcancé a oír las palabras ‘golpe’ y ‘General’. La pipeta /.../ Solo le puedo decir que había un montón de gente, la mayoría con

⁵⁹⁵“Mañana en el IGE. Primer Encuentro Internacional de Música Aleatoria”, *El Diario*, 11/11/66.

⁵⁹⁶“En el I. G. E. la actividad artística y cultural del Uruguay alcanzó a los más altos niveles”, *El Plata*, 15/09/65.

⁵⁹⁷“Audición de ‘Música Nueva’, *El Diario*, 23/10/65.

cámaras filmadoras y el espectáculo era de cine, propiamente. Una orquesta metía barullo /.../Unos tipos metían tecla en gran forma sobre máquinas de escribir, pero desentonaban como locos/.../Entré a temblar. Yo sabía que éste era un país de locos /.../.”⁵⁹⁸

Bajo la selección del encumbrado arquitecto Leopoldo Artucio, el instituto patrocinó también un concurso de proyectos de arquitectura, de la misma manera que auspició varios eventos literarios.

En 1965 se convocará el Anuario del Cuento Rioplatense, con libertades temáticas y la condición de que la extensión no excediera de las mil palabras. Para la instancia se destinaron \$ 15.000 en premios y la publicación de los diez mejores entre los seiscientos que se presentaron. Los jurados actuantes fueron el escritor argentino José Blanco y el chileno Pedro Lastra, el tercer jurado por Uruguay era el crítico Emir Rodríguez Monegal.⁵⁹⁹

El 18 de abril de 1964 el Instituto- en su política de cubrir diferentes ángulos del quehacer estético- llamó a un particular concurso titulado "Un escaparate para las artes plásticas", que resultaba ser un concurso de vidrieristas (escaparatistas). Contaría con un jurado técnico y otro voto del público. Horacio Blanco afirmaba ésta vez que “/.../ El artista debe poner su arte al servicio de la comunidad en las más variadas manifestaciones y el artista debe vivir de su arte/.../ Este certamen /.../ incluye escultura, afiche, ediciones en materia de artes plásticas, festivales teatrales, realizaciones cinematográficas, etc. /.../ Se trata de la integración, de la aplicación de las artes plásticas al acondicionamiento de una vidriera, sugerida por medio de bocetos./.../”⁶⁰⁰.

De éste llamado quedaron excluidos los escaparatistas profesionales, ya que se intentaba darle una excelente oportunidad a los artistas plásticos de insertarse dentro del mercado comercial.

El proyecto debía presentarse sobre papel pegado en cartón, estirado en bastidor o ejecutado directamente sobre cualquier material tenso. Su medida debería ser de 70 x 100 cms y orientarse hacia la promoción de algún artículo que vendiese General Electric S.A.

Se permitían hasta tres proyectos por concursante y el jurado se integró por un crítico de arte, un escenógrafo y un técnico de GESA.

Se asignaba una premiación de dos proyectos, el primero con \$5000 y el segundo se dotaba de \$4000.⁶⁰¹

Se destacaron también los certámenes para fotografía y cinematografía. En esto último se dividió en categorías: “Actualidad” y “Opera Prima”, actuando el IGE conjuntamente con el Cine Club del Uruguay.

Dentro del rubro cinematográfico se incluyó la exhibición, abarcando un repertorio que se extendía desde los clásicos, como era el caso de René Clair, con “Un sombrero de paja de Italia” (1964)⁶⁰², hasta lo más vanguardista del Cinema Novo brasileño.

⁵⁹⁸FIDELIO, “Dio el golpe el General Electric”, *Revista Peloduro*, 25/06/64.

⁵⁹⁹“Hoy Fallan los Jurados del Concurso IGE”, *El País*, 26/4/66.

⁶⁰⁰“Concurso G. E.: ‘Un escaparate para las Artes Plásticas’, *El Plata*, 18/4/64.

⁶⁰¹Ibidem.

En lo que a cine experimental se refiere, y relacionado con la temática artística, se ofreció un ciclo titulado “Arte y experimentación en el cine canadiense”, en el que no sólo se incluía la producción cinematográfica de ese país, sino la presentación de pintores y escultores de Canadá a través de cortometrajes.⁶⁰³

Dentro del repertorio cinematográfico también se procuró integrar esa especialidad con la temática literaria, ofreciendo un ciclo referido a Shakespeare.⁶⁰⁴

Uno de los filmes exhibidos versaba sobre un texto del emblemático escritor inglés, pero en clave neorrealista, referidos a “Macbeth” y “Otelo”.

Filmes que pasaron a la historia del cine latinoamericano de los años sesenta fueron estrenados por primera vez en la sala del IGE, un ejemplo relevante lo constituyeron las obras claves del Cinema Novo Brasileño. Se pudo ver en su espacio uno de los filmes más representativos: “Vidas Secas” (1963), del destacado director brasileño Nelson Pereira dos Santos, sobre la obra literaria de Graciliano Ramos, que trataba sobre la miseria del semidesértico Sertão brasileño. De su compatriota Glauber Rocha se exhibió “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” (1964) en el cual se complementaba, de alguna manera, con el relato anterior, mostrando la situación dramática que se vivía en el noreste de Brasil, con la presencia del “cangaço”, una especie de bandolerismo local, que se entremezclaba con cierto grado de espiritualidad explotada por santones, intentando desnudar la ignorancia y pobreza de esa zona marginal del Brasil.

Un cortometraje de Paulo Gil Soares, “Memorias do cangaço” (1965), se situaba de forma similar en la misma línea temática que los mencionados realizadores, con el foco puesto en la historia y antropología de ese país, con una narración de cariz mágico- religioso sobre la vida de los “cangaceiros”⁶⁰⁵.

Se incursionó también en proyecciones de obras sobresalientes del cine mudo norteamericano, presentando películas del genial y reconocido comediante Buster Keaton, abriendo el ciclo con “The Balloonatic” (1923) y ‘The General’ (1926).

Pero como dijimos anteriormente, la exhibición no fue el único nexo entre el cine y el IGE, sino que se propició la realización cinematográfica uruguaya.

En 1964 convocaron al concurso “Acentuar los Valores Para El Cine”. Se ofrecía película virgen a los concursantes aceptados, con el propósito de que pudiesen llevar a cabo sus trabajos, sin necesidad de tener que realizar una inversión que escapase a sus posibilidades económicas.

Las bases exigían presentar un corto que tuviese como máximo de 3 a 5 minutos de duración, en 8 o 16 mm con una dotación para premiar de \$1000.

⁶⁰²“Un film de René Clair en el Instituto General Electric”. *El Debate*, 17/11/64.

⁶⁰³“Muestra del Cine Canadiense en Instituto General Electric”, *La Mañana*, 4/4/65.

⁶⁰⁴“Homenaje a Shakespeare en el Instituto General Electric”, *Marcha*, 1/12/64.

“/.../ Romeo y Julieta de Renato Castellani, Gran Bretaña 1954. León de San Marcos en Festival de Venecia de ese año. Posteriormente el martes 15 la Cinemateca ha de presentar en su sala del Instituto General Electric una selección de cortometrajes dedicados a Shakespeare /.../

⁶⁰⁵Bandoleros del noreste de Brasil que existieron hasta la década de 1930, al estilo del bandolerismo andaluz de finales del siglo XIX.

La sonorización se realizaría en soporte de disco de vinilo o cinta magnetofónica. Luego figuraba otra categoría como Experimental, que implicaba filmes de 16 a 35 mm con un premio de \$8000.

El jurado se integró por miembros de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, uno de la Federación Uruguaya de Cineclubes y otro designado por el Instituto General Electric.⁶⁰⁶

Las actividades se iban entretendiendo a un ritmo veloz, para cubrir diferentes expresiones culturales en cada día de la semana.

Kalenberg aclara en una entrevista para el diario *La Mañana*, que el IGE pretende ser un acicate para la producción artística, la promoción de lo experimental no tiene como propósito “épater le bourgeois”.⁶⁰⁷ Al abrir el Primer Salón de Pintura Moderna, procuraba resumir la orientación en los términos de su práctica: ‘Abrirse a los valores, estimular la creación, proyectar lo creado, entablar un efectivo diálogo con el eterno – por lo alto pero a partir de nuestra circunstancia- proponer un nivel mínimo de gran rigor /.../’.⁶⁰⁸

En 1964, al cumplirse un año de la apertura del IGE, se realizó un gran evento que reunía las diferentes actividades atendidas por el instituto.

En ocasión del segundo aniversario la prensa destacaba con mayor énfasis la importancia de las actividades del Instituto General Electric: “¿Qué es en definitiva el Instituto General Electric?... Surgido de una empresa comercial e industrial, pero actuando con la necesaria independencia y totalmente alejado de todo propósito aun indirectamente lucrativo, inconformista, fermental. Desde su nacimiento el 14 de setiembre de 1963, el IGE se ha dedicado /.../ a combatir más positivamente, a superar dicotomías que /.../ han matizado la labor creadora y su recepción pública. /.../”⁶⁰⁹

Desde otro medio también se reafirmaban las motivaciones de la fundación del instituto: “/.../ Movié siempre a los directivos /.../ una gran preocupación: evitar contra todo riesgo la esclerosis y hacer del Instituto General Electric una organización viva y pujante, con la mirada puesta en el futuro. /.../”⁶¹⁰

Para la celebración del tercer aniversario participó de ella Juan Pivel Devoto, ministro de Instrucción Pública, refrendando la importancia que había adquirido la institución para el medio cultural uruguayo.

Se mencionaban con orgullo los logros de haber contado con la presencia de destacadas personalidades en su sede: el director de la revista *Planète* Louis Pauwels, el célebre crítico Pierre Restany, padre del Nuevo Realismo francés, así como el crítico e historiador del arte Michel Ragon.

⁶⁰⁶“GESA: Aniversario de un Invalorable Aporte a las Artes Nacionales y su Nuevo Plan de Actividades”, *El País*, 21/10/64.

⁶⁰⁷“I.G.E. Un Estímulo Para el Arte”, *La Mañana*, 24/7/65.

⁶⁰⁸“El Instituto General Electric Cumple Hoy 2 Años de Polifacética Actuación”, *El Día*, 15/9/65.

⁶⁰⁹Ibidem.

⁶¹⁰“En el I. G. E. la actividad artística y cultural del Uruguay alcanzó a los más altos niveles”, *El Plata*, 15/09/65.

Ragon, crítico desde 1947, presidente del Groupe International D'Architecture Prospective (GIAP) y Vice Presidente del Sindicato de Críticos de Arte Franceses, había sido invitado para dictar conferencias en el auditorio del Instituto ('La arquitectura y el Urbanismo espacial', y 'La noción de movilidad en la arquitectura y el urbanismo').⁶¹¹

Como hemos señalado anteriormente, una de las características más sobresalientes y aciertos alcanzados por el IGE, consistió precisamente en conseguir la legitimación de sus actividades a través de reunir prestigiosos críticos que fuesen convocados a integrar los jurados y ofrecer conferencias. Ubicarse por fuera de las rencillas y pujas internas del mundillo del arte montevideano.

Algunos intuimos que como es normal se sentirían enormemente más atraídos por actividades en el Di Tella de Buenos Aires, pero igualmente pasaban por Montevideo, aunque a veces fuese como un complemento de su gira platense.

Kalenberg fue el gran artífice que logró capitalizar ésta circunstancia, consiguiendo una distinguida integración de muchos de los jurados el IGE, como jamás se alcanzó luego para certámenes artísticos en el Uruguay.

A algunos personajes invitados se les escuchó en el medio con profunda reverencia en cuanto a las opiniones vertidas sobre los derroteros del arte contemporáneo, porque efectivamente estaban vinculados a instituciones de primer orden en el Primer Mundo.

El IGE realizó trascendentes apuestas por grupos de artistas que buscaron un fin experimental dentro del Uruguay y no les resultaba demasiado fácil conseguir un espacio para expresarse, uno de estos casos lo constituyó el Equipo Experimental de Integración de Artes Visuales, conformado por docentes de artes visuales de la Enseñanza Secundaria y el Instituto de Profesores "Artigas"⁶¹².

El grupo había llegado a publicar, con apoyo publicitario, un interesante Boletín Pedagógico de Artes Visuales, de APEM (Artes Visuales en la Enseñanza Media), editado por Humberto Tomeo.

Los artículos versaban sobre diferentes temas relacionados con la actividad artística, en particular con la enseñanza de las artes visuales, algunos de ellos se referían a teatro, títeres, diseño industrial, grabado, arquitectura, novedades discográficas, psicología en la pedagogía, actividades cinematográficas, reseñas de libros y contenidos de revistas especializadas.

En la muestra que llevaron a cabo en el IGE la experiencia de transitar por un tubo que recibe efectos de luz que inciden sobre la percepción del espectador concitó el

⁶¹¹"Invitado por el Instituto General Electric Michel Ragon, Excepcional Crítico de Arte y Arquitectura Francés, Está en Montevideo. Dictará Conferencias de su Especialidad", *El Plata*, 4//9/66 "/.../ Promover la arquitectura, hacerla conocer /.../ La aceleración espectacular de los progresos técnicos y científicos, el aumento constante del nivel de vida, la socialización del tiempo, del espacio y del arte, la importancia creciente de los placeres, de los factores de tiempo y vitalidad en las nociones de comunicación, hacen estallar las estructuras tradicionales de la sociedad. Nuestras ciudades, nuestro territorio no están adaptados a esta transformación, por lo tanto resulta urgente prever y organizar el porvenir, en lugar de sufrirlo. Ragon ya había publicado, antes de visitar Montevideo, trabajos monográficos sobre Poliakkoff, Fautrier, Dubuffet, Atlan, Soulages, Schneider y Kemey.

⁶¹²Instituto estatal especializado en la formación de profesores de enseñanza media.

interés del público por lo novedoso en el país, aunque internacionalmente fueran experiencias ya desarrolladas en la Bauhaus por Laszlo Moholy-Nagy, en el medio uruguayo eran extremadamente revolucionarias.

El Equipo Experimental de Integración de Artes Visuales que realizó la obra lumínica y perceptiva estaba integrado por Humberto Tomeo, Germán Bocage y el escenógrafo Carlos Carvalho, docentes los tres de Artes Visuales en la Enseñanza Secundaria.

La obra funcionaba con un espejo en “una serie tubular, entre la cual se caminaba, y se podía admirar el efecto matizado y afinado que provocaba un juego de luces que giraba desde el techo, según la indicación estética de sus autores. Luego se entraba por medio de una estrecha abertura a lo que parecería ser una especie de gruta escenográfica. “/.../ Dos ‘testeros’ dibujan con una gris luz apenas perceptible, pinturas y manchas que conforman imágenes modernas e informales. Se prosigue. Y se halla una pequeña rotonda con más claridad: escamada de efectos salientes, trabajados con distintos materiales, agujeros, ampollas, texturas arenosas y ‘filos’ de géneros, dentro de la gama del color negro agrisado.”⁶¹³

Kalenberg ofreció la oportunidad a numerosos creadores nacionales para que se animaran a exponer instalaciones originales, la crítica Amalia Polleri escribía: “no son ni cuadros ni esculturas. Escapa a dichas categorías por el uso de materiales insólitos como el acrílico.”⁶¹⁴

En una muestra protagonizada por Luis Solari, Washington Barcala, Nelson Ramos y Fernando Polleri, sobresalía Solari, conocido creador de seres fantásticos del medio rural, casi caricaturizados de manera surrealista en pintura, aunque ésta vez se había animado a armar una instalación con botellas.

La figura de Páez Vilaró contribuyó con un detalle de contemporaneidad a través de exhibir obras tan destacadas como los Plac- Arts, que ya mencionaremos en el apartado dedicado a las bienales paulistas, empleando un juego de palabras que se expresaba en instalaciones con collage dadaísta de objetos, luz y sonido que exhibiría en el IGE de Montevideo, previamente a su presentación en la Bienal de San Pablo, donde cosechó un destacado premio.

El País hablaba con sumo interés de “/.../ una bicicleta antigua, con una enorme rueda delantera, montada por un maniquí que sostenía entre las manos un fonógrafo de retorcida bocina y cuyo cuello estaba coronado por una bola de cristal /.../”.⁶¹⁵

En el caso de algunas corrientes contemporáneas a la actividad del Instituto, como el Pop - entre las últimas tendencias del momento - se procuraba estimular la presencia de exponentes que demostrasen la tan ansiada conexión del arte uruguayo con sus homólogos del norte, pero pretendiendo también establecer ciertos elementos diferenciadores, de tal manera de escapar al calificativo de epigonales, o meros imitadores.

⁶¹³“Artistas y exposiciones. Integración Artes Visuales en General Electric”, *El Día*, 28/4/65.

⁶¹⁴POLLERI, AMALIA, “Artes Plásticas. La Tercera Dimensión”, *El Diario*, 24/6/67.

⁶¹⁵“Plac-arts” en el IGE, una revolución. Carlos Páez o la impetuosa elegía del minuto por venir”, *El País*, 18/5/65.

En 1969, el alma máter del proyecto, Ángel Kalenberg, fue designado como director del Museo Nacional de Bellas Artes, frente a ésta circunstancia, el equipo gerencial de GESA consideró que el proyecto IGE debía llegar a su fin. Sin la gestión personal de Kalenberg, su promotor, no lo veían viable, y a su vez se sintieron económicamente aliviados con el cierre del mismo, ya que les significaba una inversión casi insostenible, por la dimensión que había cobrado el Instituto.

El cierre del IGE dejó un profundo hueco en el panorama cultural uruguayo, que no se logró llenar por ninguna otra institución que alcanzara ese nivel de excelencia y que había logrado teñir de un inusitado brillo y esplendor a la escena artística uruguayaya.

El gobierno nacional realizó una elección inteligente, colocando en la dirección del entonces llamado Museo de Bellas Artes, a una figura que había forjado los contactos necesarios - a través de su gestión en el Instituto - para dirigir un museo que consiguiese traer al Uruguay exposiciones de nivel internacional.

Ese año de 1969 también en su homólogo en la Argentina el Instituto Di Tella se tomará una iniciativa muy particular que tendrá un impacto importante en el medio uruguayo, aunque no imitada, la decisión drástica de eliminar las premiaciones con el fin de crear un laboratorio para experimentar en las últimas tecnologías.

La justificación se basó en la injusticia en la que se basaban esos galardones, juzgando artefactos de tan variadas expresiones compitiendo entre sí.⁶¹⁶

El IGE tanto como el Di Tella, propiciaron unas transferencias fundamentales entre América Latina y la del Norte, o el subcontinente y Europa, al punto que si no comprendiésemos la actividad de ambos, no podríamos evaluar con justeza la actividad artística del Río de la Plata en la década de 1960.

⁶¹⁶M. L. TORRENS, "No más premios ni exposiciones", *El País*, 2/5/69.

7.1.2 OTRAS PLATAFORMAS DE EXHIBICIÓN.

Otro espacio que albergó diversas exhibiciones en el medio montevideano fue el Centro de Artes y Letras del Diario *El País* de Montevideo, fundado en 1959 y dirigido por la destacada crítica María Luisa Torrens, quien había iniciado su carrera en ese medio de prensa como crítica desde el año 1957.

El Centro desarrollará sus actividades hasta 1966 y resultó ser un importante rincón de exhibición del nuevo arte, que se compadecía con las ideas forjadas por ella respecto a qué destinos de renovación y acompasamiento de las tendencias internacionales debía seguir el arte en el Uruguay.

En el Centro se realizaron importantes exhibiciones y se logró articular contactos con embajadas extranjeras que ofrecieron obras de arte, filmes y espectáculos musicales promocionando su arte y sus países

Torrens fomentará la creación de un salón en ese espacio, así como el proyecto de un Museo Rodante, que itinerase por el interior del Uruguay, ambas iniciativas concitaron enorme interés en la escena cultural del país.

Logró reunir importantes artistas en la institución, y tal vez la muestra más destacada de la época fuese la de Lucio Fontana, acompañado de otros artistas que expusieron en el evento.

El Centro derivará luego en lo que hoy se llama el Museo de Arte Contemporáneo de *El País*.

En 1964 organizó una importante muestra sobre el pintor de la Bauhaus Josef Albers, ya residente en EE.UU. titulada "Homenaje al Cuadrado".⁶¹⁷

En 1965 el galerista Enrique Gómez emprendió la creación del Centro Uruguayo de Promoción Cultural, con actividades relacionadas con el campo artístico.

En el mismo se realizó una importante exposición "Pintores de Vanguardia", en la que participaron Ernesto Cristiani, Carlos Páez Vilaró, Nelson Ramos y Ruisdael Suárez.⁶¹⁸

Otro lugar importante de exhibición lo constituyó la institución "Amigos del Arte", fundada en 1931 por María Angélica Lussien, Jules Supervielle y Susana Soca, que desde entonces había fomentado el desarrollo del arte contemporáneo, en particular desde la literatura, a la manera de su homónima de Buenos Aires, pero que también ofició de espacio de exhibición de actividades de las artes plásticas. Su actividad se prolongará hasta el año 1990.

Existieron igualmente otros ámbitos privados alternativos que jugaron un papel crucial en el estímulo de las últimas tendencias del arte, como es el caso de las ya mencionadas galerías : la U de Enrique Gómez, la Galería A, la Galería *Losada* de Quela Rovira, o la *Arcobaleno* de Punta del Este, entre otras que sirvieron de catapulta para el arte nuevo.

⁶¹⁷ "Josef Albers", *Marcha*, 24/4/64, Año XXV – Nº 1202.

⁶¹⁸ NEVES, MANUEL, Catálogo *Cristiani*, CCE, Montevideo, 2009, p. 23.

Tanto el Club de Grabado de Montevideo fundado en 1953, como la Feria del Libro, inaugurada en 1960, fueron igualmente ámbitos de vital importancia para la exhibición. La Feria dirigida por Nancy Bacelo, agrupaba a muchos artesanos que bregaron por la aceptación de la artesanía a pie de igualdad con otras de las manifestaciones artísticas, la misma resultó una plataforma vital para la presentación de las novedades en el grabado y el dibujo.

En algunos casos el acceso a las galerías, para quienes eran desconocidos en los círculos artísticos resultaba demasiado complicado, al extremo que en el verano de 1957 algunos artistas del interior - desconocidos en ese momento- eligieron exponer en el popular Café Tupí Nambá de la Pza. Independencia, una especie de Café Gijón madrileño en la ciudad de Montevideo. Algunos de los expositores consiguieron luego una buena reputación en el medio: Bolívar Gaudín y Humberto Ibarra, ambos de Salto y Glauco Télis, del Depto de Treinta Tres.

Las obras no sólo se exponían en el interior del local, sino en la terraza del mismo. Según la prensa de la época, era común que los transeúntes entrasen al café a preguntar el precio de las obras en exhibición. Algunos medios publicaban la noticia como “A la manera de Montmartre”⁶¹⁹, o “Arte en medio de la vereda”⁶²⁰.

Los propietarios: los hermanos Estévez, así como el Concejo Departamental de la capital, dieron su visto bueno a esa peculiar forma de exhibición y comercialización de una veintena de obras.

Una vez instaurado el período dictatorial (1973-1985) fue fundamental el papel jugado por la Cinemateca Uruguay y los Institutos culturales de diversos países. Actuaron como espacios de exhibición de artistas uruguayos transformándose en sitios obligados para ver manifestaciones de interés.

Es así que la Alianza Francesa, el Instituto Italiano de Cultura, el Instituto Cultural Anglo- Uruguayo, el Instituto Goethe, e incluso la Alianza Cultural Uruguay – EE.UU., ofrecieron sus locales como galerías.

Las galerías de arte ejercieron un rol dinamizador en la escena artística montevideana, desde el comienzo del período a estudiar destacan la Galería Río de la Plata, Galería Porley, Galería U en la Pza Independencia, Galería Andreoletti en 18 de julio 2108, la Galería Caviglia en la calle 25 de Mayo 569, la Galería Salamanca, Galería Arte Bella (Cuareim 1359), Galería Moretti (Ituzaingó 1431), Galería Montevideo en Colonia 995, Galería Windsor en 25 de Mayo 620, Amigos del Arte, en Bacacay 1340, Galería Sureña, en el Palacio Salvo. No todas ellas consiguieron sobrevivir hasta 1975.

Aunque las más significativas fueron las ya mencionadas Galería U o Galería Losada en la década de 1960, las cuales actuaron como verdaderos centros de la renovación en la exhibición del arte de vanguardia.

La actividad de exhibición se podría completar con otras instituciones del estilo del Círculo de Bellas Artes, además del Centro de Promoción Cultural, el Jockey Club y la Asociación de Plásticos, y posiblemente nos hayan quedado algunas más en el tintero,

⁶¹⁹ *Acción*, 7/2/1957.

⁶²⁰ *La Tribuna Popular*, 6/2/1957.

dado el rico panorama que se presentaba como resultado de la creación artística en las dos décadas estudiadas.

7.2 ÁMBITOS OFICIALES DE EXHIBICIÓN Y ENVÍOS A CERTÁMENES

Los ámbitos de exhibición oficial se localizaban particularmente en los salones, como el Nacional, con alto predominio de presentación de artistas agremiados, y en segundo lugar el Municipal, con mayor presencia de grupos de vanguardia, ambos guardaban cierta rivalidad, hasta el punto que en 1960 algunos sindicatos promovieron un boicot al Municipal, lo cual acarrearía como consecuencia que no se hubiera casi detectado concurrencia de últimas tendencias al Salón Nacional.

No obstante el XII Salón Municipal de 1960 podemos considerarlo un punto de inflexión en cuanto al espacio que se le permitió ocupar a los adscriptos a las tendencias modernas. Se intentó conseguir mayor ecuanimidad en el jurado, no integrándolo por primera vez con artistas.

En esa instancia hasta los representantes del Taller Torres, como Pailós y Gurvich, pretendieron dar un giro al legado constructivista recibido.

En el mismo Pailós presentó “Estructura de barco” con formas horadadas.

Tanto en la sección pintura como en escultura se llegaba a percibir un claro predominio de las corrientes más contemporáneas, próximas a la abstracción. Pareja presentó “Abstracción N°7”, con formas geométricas que se escapaban al trazado del delineado recto. El concretismo a su vez se vio representado por Llorens, María Freire y Battezzore.

En el caso del XXIV Salón Nacional del mismo año de 1960, el propio Germán Cabrera, escultor renovador, señalaba las difíciles negociaciones que se entretendían entre los diferentes miembros del jurado. Cabrera reclamaba garantías artísticas de calidad a la hora de la premiación, sin condescendencias, y con más claras muestras de independencia.

En su carta fechada el 18 de agosto de 1960, enviada al diario *El País*, y publicada el 24 del mismo mes, el artista, designado como jurado por los concursantes, recalca la actuación de Volpe Jordán, miembro del Sindicato de Artistas Libres, de tendencia tradicionalista, como defensor de los artistas que seguían esa línea, independientemente de la calidad de sus facturas.

El propio reglamento habilitaba a formar parte del jurado a cualquier autor que hubiese sido admitido en algún Salón Nacional anterior.

Según Cabrera, el espíritu corporativo de Volpe, había provocado que la edición de ese año exhibiera unas veinte obras que carecían de la más elemental calidad para ser expuestas en una instancia de esa envergadura.

Para el escultor, el mayor problema radicaba en la integración de la Comisión de Bellas Artes con 19 miembros, entre los cuales muchos de ellos, no se hallaban calificados para juzgar obras de arte, menos aún del contemporáneo. Razón por la cual, varios autores jóvenes, acaban quedando fuera del certamen más importante del arte uruguayo.

La integración de los jurados se transformó en una permanente manzana de la discordia, y no era por cierto un tema menor, ya que la incidencia de éstos en la aceptación en los salones y la obtención de premios, resultaba crucial para la supervivencia de muchos artistas.

Bourdieu señala que Willy Bongart crítico que publica *Kunst Kompass*, incluye una lista de éxitos de los 100 pintores más citados por un panel de coleccionistas y críticos, "¿cómo no ver qué se decide en la lista de premios, decidiendo quiénes serán los jueces? Y se pregunta ¿quién será juez de la legitimidad de los jueces?"⁶²¹

Por el hecho de que desde 1953 se estatuya una Bienal Nacional de Artes Plásticas, en las que sólo intervienen aquellos artistas que obtuvieron primeros premios en los salones nacionales, la competencia en los círculos oficiales se convertía entonces, en un objetivo extremadamente apetecible.

En 1956 Carlos Páez Vilaró proponía traer jurados extranjeros para los salones, y explicaba que el propósito de ésta necesidad se basaba en la idea de "que nos den la impresión real de cómo andamos"⁶²². La constante podía constituir la necesidad de obtener la confirmación desde el centro de que íbamos por el camino correcto, pero también detrás del asunto y como telón de fondo, se encontraban los corporativismos, favoritismos, amiguismos y personalismos que se urdían en el medio local respecto a las redes del arte.

El XIX Salón Nacional de 1955 se intentó dividir los premios entre las tendencias más tradicionales y las rupturistas, actuando de una forma ecléctica. De tal forma que se premiaron obras más convencionales como "Retrato de Alicia" de Edgardo Ribeiro, "Nôtre Dame" de José Echave, de la cual Fernando García Esteban se quejaba de su "excesivo acabado" en el semanario *Marcha*. Se premió a José María Pagani por "Motivos Lombardos" en un trabajo apegado a la tradición y en Escultura se galardonaba a Fernández Tudurí, a la vez que al español Yepes, por su retrato de José Batlle y Ordóñez, en una línea que se apartaba sustancialmente de la tradición, al estilo de Rodin. En pintura se buscó integrar también a la abstracción laureando a Vicente Martín por su composición influenciada por Klee, "Abstracción N° 5367", así como "Geometría" de Lincoln Presno.

En grabado el primer premio se le otorgó a Luis Solari por su monocopia "Los tres gauchos", el cual ostentaba su característica ironía con temas camperos, y se premió además la obra "Escobero" de Juan Eduardo Vernazza, relacionada con la temática carnavalesca.⁶²³

La prensa del momento se hace eco de la lucha permanente entre los modernos y los tradicionales. Jorge Damonte desde *La Tribuna Popular* publica que "el balance sigue siendo casi el mismo, el afianzamiento de algunas personalidades y la ausencia de nuevos valores. Se nota como siempre el desconcierto en la elaboración personal de un estilo y los artistas tantean así en lenguaje muy diferente sin llegar a una

⁶²¹BOURDIEU, PIERRE, *Creencia artística y bienes simbólicos: Elementos para una sociología de la cultura*, Deva's, Buenos Aires, 2003, p. 112.

⁶²²*Acción*, 31/12/56.

⁶²³Catálogo XIX Salón Nacional de Bellas Artes, 1955.

comunicación duradera. En el otro extremo aparecen los reaccionarios irreconciliables que insisten en la repetición de formas extenuadas⁶²⁴

El pesimismo se redobla en los juicios hacia la escultura expuesta: “Nada tan deprimente como este salón de escultura. Nada tan triste como ver amontonados todos los errores pseudo creadores y todos los errores de un jurado que no ha tenido en menos admitir obras que por su baja calidad no podrían ser consideradas ya ni obras de principiantes /... Ningún ejemplo mejor que éste para mostrarnos la posición general de nuestros escultores, que se debaten en obras sin contenido⁶²⁵ Rescata, sin embargo, las obras presentadas por Yepes, Pablo Serrano, María Freire, Germán Cabrera y Adolfo Halty.

Damonte sin lugar a dudas declara sus preferencias por el arte moderno frente a la tradición.

Los premios del Salón Nacional, como ya señalamos, se hallaban en su mayoría provistos con una dotación económica por diferentes organismos estatales, como el Banco de la República, ANCAP, el Banco de Seguros del Estado, la Cámara de Senadores, la Cámara de Representantes o el Parque de Vacaciones de la UTE.

A mediados de los años cincuenta, la diversidad de propuestas que se decantaban por la tradición o la ruptura, colocaba en posiciones muy comprometidas al jurado del Salón.

Unos y otros acusaban a los integrantes de favorecer a la posición contraria que ellos sostenían.

El diario *El País* en su edición del 3/11/55, consigna respecto al informe de actuación de la Comisión Nacional de Bellas Artes en ese evento: “/.../dice el informe que la actual comisión nunca ha impartido instrucciones a los delegados en el jurado. Eso era precisamente lo que hubiera debido hacer, advirtiéndoles que, como representantes de la Comisión Nacional, y de los Poderes Públicos, se transformaban automáticamente en Jueces de Alzada, y como tales tenían el absoluto deber de ser imparciales con respecto a las tendencias, o a lo que fuere, ya que representaban a todo el pueblo uruguayo, y no a tal o cual vanguardismo artificioso y ultramontano”. Se quejaba además el periodista de que el jurado estuviese integrado por tres artistas premiados en ese mismo salón, que no renunciaron luego a sus premios, como éticamente hubiese correspondido.

Fernando García Esteban en la edición de *Marcha* del 7 de octubre de 1955 proponía que se actuase como en Río de Janeiro o San Pablo, que se dividía el salón en dos categorías, ya que éste no puede ser “tutela ni guía” de las tendencias.

La situación de enfrentamiento empeora aún más para la XX edición del Salón Nacional, y el enfrentamiento entre tendencias se torna más ríspido e intransigente en 1956.

El jurado del momento se hallaba compuesto por el escultor Edmundo Prati, el crítico, docente y arquitecto Fernando García Esteban, Juan Carlos Weigle, por la

⁶²⁴ JORGE DAMONTE, *La Tribuna Popular*, 18 /9/55.

⁶²⁵ *Ibidem*.

Comisión Nacional de Bellas Artes, y por los concursantes: Celia Giacosa, Romeo Baletti Bianchi y Germán Cabrera.

La Comisión Nacional de Bellas Artes había decidido crear un espacio de exhibición en su sede, con el objeto de albergar exposiciones que viniesen del extranjero o con escasa frecuencia, alguna que mostrase puntualmente material de la colección y pudiese subsanar en parte, la distorsión del cierre del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). El MNBA permanecerá cerrado de 1951 a 1962, privando a la ciudadanía del espacio de mayor importancia con el que contaba el país para exhibir el acervo más numeroso en materia artística.

El cierre del museo y la mala prensa que cosechó la acción del Presidente del Concejo Departamental de Montevideo, Daniel Fernández Crespo, de empeñar en la Caja Nacional por la suma de cuatrocientos mil pesos 46 obras del mayor pintor uruguayo del siglo XIX, Juan Manuel Blanes⁶²⁶, fue considerado por muchos como un atropello al público del arte y al acervo artístico. La obra, que había sido adquirida al coleccionista Fernando Assunção, en realidad no se perdió, sino que se trató de una prenda temporal, pero el efecto resultó extravagante para el público en general, aunque Fernández Crespo fuese en realidad un político intachable y de excelente actuación posterior como Presidente del Consejo Nacional de Gobierno en 1962.

En 1961 se inaugurará una exposición *100 de Pintura en el Uruguay (1830-1930)* en el local del Palacio Municipal, como anticipo de la tan prometida reapertura del MNBA.

El Museo finalmente reabrirá recién al público el 14 de setiembre de 1962.

El Ministro de Instrucción Pública comentaba en su discurso reinagural el efecto negativo que había tenido para la sociedad uruguaya el cierre del museo por más de diez años: “/.../ varias generaciones que han pasado por escuelas, liceos y universidades no han visto ni conocen el acervo artístico nacional. Toda esa obra viva que realiza el museo quedó muerta y desconocida para miles de jóvenes, frustrando, puede ser, más de una vocación, más de una inquietud. No ha habido permanente diálogo, durante once años, entre Blanes, Figari, Barradas, Torres García y el público”.⁶²⁷

En 1967 el MNBA será denominado Museo Nacional de Artes Plásticas.

En 1961 se retiró de la dirección del MNBA el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, quien ejercía el cargo desde 1940. A partir de entonces y hasta 1969 ocupará el puesto el arquitecto Alberto Muñoz del Campo, quien se retirará en 1969, dejando paso a la gestión de Ángel Kalenberg, director de la institución durante treinta y ocho años, hasta su jubilación en 2007.

El mayor inconveniente del prolongado cierre fue la privación del público de contar con una sala de exhibición específica, aunque no cabía dudas de que la remodelación se impusiese como imperiosa, debido a que el espacio del mismo era demasiado reducido, a partir de aquel Pabellón de Higiene del Parque Rodó en 1911.

⁶²⁶DE FREITAS, GONZALO, “Blanes: un gran empeño del Concejo Departamental”, *Marcha*, 12/10/60, p.11.

⁶²⁷Catálogo *Centenario del MNAV*, MEC, Montevideo, 2011, p. 22.

La posterior reforma en 1970 por parte de Clorindo Testa, ítalo-argentino, despertó cierta polémica en el medio, ya que los profesionales locales se consideraban perfectamente capacitados para rediseñar el espacio museal, aunque el acondicionamiento técnico había quedado en manos del arquitecto uruguayo Luis García Pardo.⁶²⁸

Julio Navarro desde el semanario *Marcha* comenta: /.../ Nuestra Comisión de Bellas Artes, institución oficial, resolvió llamar a un arquitecto argentino para que reformara nuestro museo. /.../ O hay otra posibilidad: de que hayan considerado que no había ningún arquitecto capaz de realizar dicho trabajo. O sea que los arquitectos uruguayos son unos incapaces. /.../⁶²⁹

Testa, además de replantear el espacio interior con paneles, optó por una imagen moderna, cubriendo la fachada con placas metálicas coloridas.

A mediados de 1971 se reinaugurará el museo luego de otro, no tan prolongado cierre con muestras de Escultura Italiana, Rodin y Klee.

⁶²⁸“Lo importante es que desde ahora se contará con paneles giratorios y desmontables /.../El dinamismo se obtuvo eliminando todos los tabiques y dejando al descubierto una enorme sala /.../ Nada incómoda para la observación. /.../ Para ello se eliminó la antigua que daba al Parque, convirtiéndola en grandes ventanales que ofrecen luz a la cafetería. La fachada principal da sobre la avenida Herrera y Reissig, y su intercolumnio fue afectado con una sucesión de chapas acanaladas pintadas, dotándolo de tal manera de un aspecto moderno y al mismo tiempo llamativo/.../ Un jardín en el cual se emplazarán estatuas /.../ biblioteca /.../ 3400 volúmenes /.../ Bajo la dirección general del Arq. Clorindo Testa, proyectista; el acondicionamiento técnico es del Arq. García Pardo /.../ Vernazza, Eduardo. “La modernización del Museo Nacional de Artes Plásticas”, *El Día*, Suplemento, 4/10/70, N° 1943, pág. 243.

⁶²⁹Navarro, Julio. “Remodelación en Bellas Artes”, *Marcha*, 4/9/70, N° 1509, página 3.

7.2.1 LA COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

“Cuando los gobiernos se encargan de proteger a las artes es el fin de todo”

Jean Dubuffet.

La Comisión Nacional de Bellas Artes se instituyó en 1937, declarándose como su principal cometido la representación del Estado en los temas relacionados con la producción artística.

Funcionaba como una comisión asesora en estos asuntos, a la vez que se encargaba de orientar para que cumplierse la labor de estimular la creación.

Su inauguración se consideró una etapa previa a la instauración de una Academia Nacional de Bellas Artes, instancia que finalmente nunca se cumplirá hasta el día de hoy.

Su sede se estableció en la calle Buenos Aires 388, en el ala izquierda del edificio del Teatro Solís, el mayor teatro del país desde su inauguración en 1856.

La comisión dependía administrativamente del Ministerio de Instrucción Pública y uno de sus cometidos radicaba en el llamado a certámenes y concursos de carácter artístico. Entre los más destacados se encontraba el Salón Nacional Anual.

Otra importante función consistía en la organización de conferencias, cursos y publicaciones relacionadas con el arte.

Dicha comisión sufrirá una reestructuración en 1955 y redefinirá sus funciones⁶³⁰

⁶³⁰Nuevo Reglamento de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1955)

Art 6º Cometidos y atribuciones

La Comisión Nacional de Bellas Artes tendrá los siguientes cometidos y atribuciones:

1º- Fomentar las Artes Plásticas, contribuir a su divulgación y a la Educación artística del pueblo, por todos los medios que considere adecuados.

2º - Organizar, anualmente, el Salón Nacional de Artes Plásticas, el cual podrá realizarse en una o varias etapas.

3º - Organizar el Salón Nacional Bienal de Artes Plásticas.

4º - Organizar otras exposiciones artísticas, nacionales y extranjeras, colectivas o individuales, contemporáneas o retrospectivas, y ceder sus salas de exposición a entidades oficiales o privadas, y a los artistas que especialmente invite, para la realización de exhibiciones de arte, conferencias, etc.

5º - Cooperar con la Asociación Internacional de Artes Plásticas en el cumplimiento de sus finalidades

6º - Velar por la conservación del patrimonio artístico nacional y fomentar su incremento, siendo de su incumbencia el levantamiento y la permanente actualización del Inventario General de la Riqueza Artística de la República. Estos cometidos serán ejercidos dentro del campo específico de su competencia.

7º - Organizar todas las exposiciones de artes plásticas que oficialmente se envíen al exterior del país, a prestar a esos envíos sus asesoramiento técnico, previamente al otorgamiento de la correspondiente autorización gubernativa.

8º - Promover las medidas conducentes al fomento del Museo Nacional de Bellas Artes, a la creación de Museos de Arte departamentales y locales.

9º Contribuir al perfeccionamiento de la enseñanza oficial y privada de las Artes Plásticas.

Coadyuvar a los fines que determinó el establecimiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes

10º - Crear y mantener una biblioteca de Artes Plásticas y promover la creación y el fomento de bibliotecas similares en el territorio nacional.

En 1955 se reformaron los premios en efectivo con fondos propios, mientras que antes se contaba sólo con el apoyo de representaciones diplomáticas o de empresas privadas.

Se propuso la creación de un Museo Filtro, con los primeros premios de los salones nacionales para detectar cómo resistían el transcurso del tiempo, una iniciativa interesante pero que tampoco se verá concretada.

En la década de 1960 cambiará su denominación por el nombre de Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales.

Desde 1953 la Bienal Nacional de Artes Plásticas otorgaba a los artistas el Premio de Permanencia de dos años de estudios en el extranjero, reservando a la Comisión, esta tarea tan altamente valorada por los artistas en todo el mundo .

Concedía asimismo el Gran Premio y el Primer Premio del Salón Anual Nacional de Bellas Artes. Organizaba los envíos a los certámenes internacionales, como a la Bienal Hispanoamericana de Barcelona de 1955, o a la Bienal de San Pablo en Brasil desde 1957. En 1958 la Comisión se encargará de la selección del envío al Salón Panamericano de Arte de Río Grande del Sur (Brasil) y de la Bienal de Venecia desde 1960, del certamen Arte de América y de España, celebrado en Madrid (1959) y desde 1963 en adelante de la Bienal de Artistas Jóvenes celebrada en París desde 1959. También realizaba la selección para el Premio Europa desde el mismo momento de su creación en la década de 1930.

La Comisión Nacional de Bellas Artes, debía necesariamente incluir como miembros natos al rector de la Universidad de la República, y al decano de su Facultad de Arquitectura (FARQ), además de arquitectos y artistas plásticos, se convocaba a personalidades relevantes de la cultura uruguaya para que la integrasen.

Se componía con un total de 16 miembros elegidos por el Ministerio de Instrucción Pública, más los tres miembros natos, totalizando un número de diecinueve integrantes. Tal vez una composición demasiado numerosa para conseguir llegar a acuerdos sobre la diversidad de temas que la ocupaban.

En su período de actuación desde 1937 incluyó en sus exhibiciones concursos para el cartel del Salón Nacional, carteles que promocionaran el verano uruguayo y su carnaval, bocetos de monumentos que luego ornaron la ciudad, como fueron los de Hernandarias, Gral. San Martín, Juan Manuel Blanes, Dámaso Antonio Larrañaga, proyectos para el Palacio de Justicia y para la decoración del Palacio de la Luz, sede de la compañía de electricidad y telefónica del Estado (UTE).

11º - Instituir la fototeca y registro biográfico de los artistas uruguayos y de los extranjeros radicados en el país.

12º - Promover las medidas legislativas o gubernamentales conducentes a mejorar las condiciones de vida y la seguridad social y económica de los artistas plásticos, coadyuvar al perfeccionamientos de sus estudios y de su cultura, y estimular su producción.

13º Asesorar al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, a su requerimiento, en asuntos relacionados con las actividades de su competencia.

14º - Cooperar con los demás organismos del Estado, que tengan actividades análogas, en los casos en que sea posible la coordinación. LAROCHE, W.E. , *Plásticos Uruguayos*, pp 76 y 77, Montevideo, 1970.

En su local se celebraron múltiples exposiciones mientras permaneció cerrado el Museo Nacional de Bellas Artes (hoy Museo Nacional de Artes Visuales), de 1951 a setiembre de 1962 por reforma de sus instalaciones. También se llevaron a cabo en sus salones diferentes retrospectivas de autores nacionales.

La institución promovió exposiciones en los balnearios del este, en ocasión de la temporada turística, para proyectar a los autores uruguayos en aquellos sitios donde hubiese visitantes extranjeros.

La Comisión se comprometió a abrir un curso de restauración y otro de museología en el ámbito de la Universidad, pero no prosperará la iniciativa, la carrera de restauro se llevará a cabo en la órbita de la Universidad del Trabajo y la tecnicatura en Museología abrirá recién en 2010 en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

A partir de 1961 se encargará de distribuir becas en el extranjero para artistas jóvenes.⁶³¹ En 1964, por ejemplo, el premio se repartió entre Edgardo Ribeiro y Vicente Martín, cumpliendo con la Escuela del Sur y con la abstracción geométrica.⁶³²

Lamentablemente muchas de esas becas de estudio acababan con los becarios radicándose en los países donde iban a formarse, y el Uruguay perdía la inversión que había realizado, por más vínculos que los mismos continuaran sosteniendo con su país de origen, el efecto réplica de experiencia que se buscaba, no se lograba cumplir de forma acertada, y se transformará en un tema polémico en el período a analizar.

Como novedad, a partir de su reforma e 1955, se incorporará la integración de los jurados con tres miembros y la obligatoriedad de que uno fuese designado por votación de los artistas, así como la dotación de diez premios adquisición por una cantidad superior a la que se contaba hasta el momento, la cifra ascendería a \$ 50 mil cada uno.

Desde ciertos sectores conservadores se le pedía a la misma no dejarse influir “por la frivolidad de las modas.”⁶³³ Desde los sectores afines a la contemporaneidad se le achacaba favoritismos y actitudes regresivas respecto a las últimas tendencias.

En el manifiesto que publicaron en la prensa un grupo de artistas modernos en 1959 se reclamaba reducir el número de miembros a siete, para funcionar de forma más operativa, y que la misma no estuviese integrada por miembros de sindicatos, que se referían en particular al Sindicato Libre, de línea conservadora, y en concreto a Volpe Jordán.

La respuesta de los conservadores no se hizo esperar y a los sublevados se les tildó de “tendenciosos y parciales” por haber osado criticar a personas “de absoluta y reconocida solvencia moral, y con sólidos conocimientos de la materia, conjuntamente con los representantes de los artistas elegidos democráticamente”.⁶³⁴

⁶³¹ LAROCHE, W.E. ,“Comisión Nacional de Bellas Artes en el Cincuentenario de su creación”, Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 1986. pp. 62 a 65.

⁶³²“Por las exposiciones”, *Marcha*, 15 de mayo de 1964, página 23.

⁶³³*Chasque* , 4/9/68.

⁶³⁴“Conocidos artistas refutan tesis de plásticos modernos”, *El Debate*, 1/6/59. Entre los firmantes se hallan: Edmundo Prati, José Belloni, Manuel Rosé, Guillermo Rodríguez, F. Moller de Berg, José Ma. Pagni, Zoma Baitler, Domingo De Santiago, Ricardo Aguerre, E. Volpe Jordán, Alfredo Halegua, Carlos

Se vertían comentario como el siguiente: “Recién en los últimos años, cuando las nuevas experiencias nacionales ya eran conocidas, incluso internacionalmente, la Comisión les dio entrada, rezagadamente. Antes por el contrario, asumiendo aparentemente la defensa del gran público, la Comisión entornó las puertas del Salón Nacional y retaceó su apoyo a todo lo nuevo. Esa defensa del público, era, decimos, tan sólo aparente, porque era la peor defensa posible: dejó al público inerme, en estado de absoluto desconocimiento ante lo nuevo, ahondó una creciente separación entre él y los artistas/.../”⁶³⁵

Pensemos nuevamente en el rol que ya señalamos cumplía el Estado en la financiación de la actividad artística en un sitio en el que el mercado se veía sumamente restringido.

La premiación no sólo se trataba del incentivo económico, sino que el reconocimiento luego podía eventualmente derivar en cargos públicos que se relacionasen con la cultura, otra forma de subvención a los artistas. Algunos de ellos trabajaban en dependencias públicas e incluso algunos de los más encumbrados se desempeñaron como agregados culturales de las embajadas uruguayas en el extranjero.

Hacia el año 1967, ya podemos detectar una Comisión muy proclive a las tendencias renovadoras internacionalistas, con representación en la misma de Germán Cabrera, Washington Barcala, Alfredo Tedeschi, Eduardo Schek, Ángel Kalenberg, Alfredo Testoni e Indalecio Sánchez, bajo la presidencia del Dr. Julio María Sanguinetti.⁶³⁶ La nueva Comisión se comprometió virtualmente a incluir nuevas expresiones del arte, que se apartaran de la antigua clasificación.

Desde el periódico *Chasque* se criticaba que la Comisión no era el Instituto General Electric, que estaba “jugando a la vanguardia” y agregaba: “/.../ El verdadero cometido de la comisión es otro, más ingrato y menos vistoso. Ella debe buscar los caracteres propios del arte uruguayo; tiene que promover la investigación y el debate sobre un tema que trasciende la frivolidad de las modas. /.../ La comisión, al plantearse públicamente en cierta relación estética alejó de sus certámenes a la mayoría de los artistas uruguayos. /.../ La comisión no puede elegir entre tendencias porque su misión consiste precisamente en acoger a todas. /.../”⁶³⁷

La renovación se hacía inminente desde el propio Estado por más que existiesen, como suele suceder a menudo, elementos que conspiraban contra la transformación, la crítica no va a poder parar la incorporación del arte uruguayo a las tendencias internacionales.

Juan Eduardo Vernazza observaba desde su columna de *La Mañana* el 31 de diciembre de 1966 que una comisión integrada por 16 miembros resultaba por demás inoperante en lo ejecutivo, que como especificamos más arriba, no carecía de razón, pero tal comentario, proveniente de un crítico conservador, debería ser leído de una

Aliseris, Enzo Kabregú, Carlos María Herrera, Heber Ramos Paz, Andrés Montani, Mario Radaelli, Neder Costa, etc.

⁶³⁵“Bellas Artes y los Artistas”, *El País*, 14/2/59.

⁶³⁶POLLERI, AMALIA, “Artes Plásticas. – La Tercera Dimensión, II. – Saludable Renovación”, *El Diario*, 24/6/67.

⁶³⁷“Plástica.Salón Escualido”, *Chasque*, 4/9/68 – Año 1, Nº 2.

manera diferente: el temor de que la tradición fuese sustituida por la modernidad, de que la conformación se transformase mayoritariamente en afín a las nuevas corrientes.

El propio ministro Luis Hierro Gambardella, declaraba en un artículo de *Marcha* del 17 de marzo de 1967, su voluntad de cambio y las cortapisas con las que se enfrentaba su intención.

El movimiento anti modernidad se resistía a caer, y algunos sectores de la cultura no sólo de la prensa, actuaban desde las sombras para que se mantuviese el *statu quo*.

Tampoco debemos caer en demonizaciones fáciles ni maniqueísmos, la polémica estribaba en una visión del arte muy anclada en esa tradición, que había recientemente digerido el Universalismo Constructivo de Torres García, y no había logrado acompasarse aún con el ritmo vertiginoso de los cambios en la contemporaneidad.

Es muy probable que se le estuviera pidiendo demasiada apertura a un medio que buscaba cierta estabilidad de criterios estéticos para abordar la ingente y variada producción que se gestaba en el país del momento.

Las nuevas propuestas del Ministerio de Instrucción Pública comprendían también la recuperación de la suprimida Dirección General de Museos, el enriquecimiento del Archivo de la Palabra, que albergase la voz de los literatos, con prosa y poesía, además de personas relevantes del país y el extranjero, el cual había sido creado recientemente, en 1959, siguiendo el modelo del que existía con el mismo nombre en Madrid, que desde 2005 se hallaba en la órbita del SODRE y se le denomina en la actualidad Museo de la Palabra.

El Ministro Hierro agregaba a sus intenciones de crear un Fondo de la Cultura, la ampliación de la cobertura territorial del canal oficial de televisión que apenas llegaba el sur del Río Negro, es decir, a la mitad del país, así como fomentar una Comedia Nacional que viajase a las ciudades del interior del país, mencionaba además la necesidad de crear un Museo de Arte Moderno en el Uruguay y un instituto que se dedicase al folclore musical del Uruguay.⁶³⁸

Algunas de éstas propuestas lograron cristalizarse, como la dirección de museos dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, la Comedia Nacional recién cuarenta años después logró salir de Montevideo y llevar el teatro a los departamentos.

Cuando el periodista Pablo Mañé Garzón le preguntaba sobre la Comisión Nacional de Bellas Artes, el ministro manifestaba: “Soporta una integración absurda y un régimen jurídico que, como el del SODRE, es anacrónico y regresivo /.../ Debiera ser el germen de un Museo de Arte Moderno, que Montevideo necesariamente necesita. No podrían sumar la cantidad actual. No creo en las autoridades múltiples ni en los llamados miembros natos que actúan en el seno de esas autoridades/.../ El jurado del artista (escritor incluido) es el público. No creo en pronunciamientos de cenáculo, ni los considero aptos para estimular valores auténticos. /.../ ”.⁶³⁹

⁶³⁸ MAÑÉ GARZÓN, P., “ Cultura: anhelos de un ministro”, *Marcha*, 17/3/67 – Nº 1345 – página 2.

⁶³⁹ *Ibidem*.

El interés estatal por crear espacios de exhibición que tendiesen, no sólo a exhibir el acervo acumulado o recibir exposiciones itinerantes, sino un espacio formativo estético en el público uruguayo lo indica el andamio que finalmente tendrá la propuesta de crear un Museo de Historia del Arte en la órbita municipal de Montevideo. Una institución que acercase al ciudadano al mundo del arte, con una mezcla de objetos originales y reproducciones de obras famosas.

La iniciativa se entroncaba con la inauguración de una Galería de Historia del Arte en 1957, con una interesante colección de originales donados por particulares y calcos adquiridos en Europa por el Concejo Departamental de Montevideo, con el tenaz impulso de los arquitectos Fernando García Esteban, Guillermo Campos y el profesor Ranguís. Su ubicación inicial había sido un local en la Av. Uruguay 1194.

En 1961 el Concejo Departamental financiará una expedición al yacimiento arqueológico del Arroyo Catalán, en el Depto. de Artigas, de donde provienen casi dos mil piezas de grupos prehispánicos locales. En 1962 la Prof. Isabel Gandola recibirá el encargo de realizar adquisiciones en América Central y Perú para esa Galería⁶⁴⁰.

El gobierno de México generosamente donó una serie de réplicas que completarán la colección en ese tema.

En marzo de 1972 se inaugurará el Museo Municipal de Historia del Arte, a partir de ese patrimonio acumulado, pero en el propio Palacio Municipal.

El antecedente de formación de tal colección podría rastrearse en 1955 cuando en el Subte Municipal se inauguró la muestra “600 años de Pintura”, articulada entre el Concejo Departamental de Montevideo, la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Instituto de Profesores “Artigas”. Su finalidad había radicado principalmente en mostrar “la evolución de la pintura” y muchas de las obras provenían de coleccionistas, otras habían sido realizadas como ejercicios por maestros uruguayos que habían visitado Europa. Se comprobó de esta manera la avidez que existía en el público local de acceder al conocimiento de las obras más significativas de la Historia del Arte, y se justificaba por lo tanto, la creación de un museo ilustrativo de esa índole.

⁶⁴⁰Recuperado de la página del MUHAR, muhar.montevideo.gub.uy, el 17 de agosto de 2015.

7.2.2 SALÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

La organización de las exhibiciones artísticas en salones provenía del modelo francés, practicado no solamente en Uruguay, sino en diferentes países del mundo.

Instituciones como el Círculo de Bellas Artes desde los años veinte del siglo XX había promovido el Salón de Primavera y luego el Salón de Otoño, siguiendo el modelo antedicho, y con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública (1927).

Los Salones Nacionales de Artes Plásticas los instituye el Estado uruguayo a partir de 1937, y subsisten desde entonces hasta la actualidad como certámenes anuales, aunque en el presente cambió su nombre por el de Premio Nacional de Artes Visuales (2006) y se realiza bianualmente.

El Salón se solía dividir tradicionalmente en dos secciones, una destinada a Pintura y Escultura y una segunda para otras manifestaciones (Dibujo, Grabado, gouache, Pastel e Ilustración).

Con el afán de estimular la práctica de la acuarela se instituyó un salón específico de la misma en 1949 y desde 1938 se llevaron a cabo salones de Fotografía en su seno.⁶⁴¹

Como hemos mencionado anteriormente el Salón cumplía el cometido de promover la actividad artística ofreciendo un espacio para la exhibición de obras que previamente hubiesen pasado cierto filtro de calidad, a través de un jurado de expertos en la materia.

Los premios adquisición que se otorgaban en los mismos, permitían a los artistas continuar su labor, aunque no significaban una solución al viejo problema de la financiación de la actividad artística, la mayoría de ellos debía de dedicarse a otras profesiones, contar con fortuna propia o familiar, o como señalamos antes, esperar el favor político de un puesto estatal en el mundo de la cultura.

El enfrentamiento entre tradición y contemporaneidad se libraba en particular en esos certámenes, en los que uno y otro bando aseguraba haberse visto perjudicado por las adjudicaciones.

Frecuentemente se producían boicots a los llamados por la composición de los jurados, y la prensa recogía el enfado de algunos artistas, especialmente aquellos que representaban la tendencia contemporánea.

Desde 1944 se producirán fricciones entre el Salón y el Taller Torres García, cuando se decidió premiar una obra del artista titulada "Paisaje de Menton", que no representaba en absoluto las ideas estéticas comprendidas en el Constructivismo. El artista lo consideró una provocación, cuestionadora de sus ideas estéticas, y procuró no presentarse más a ese concurso.

A finales del mismo año los alumnos del taller llevaron a cabo una exposición de los rechazados del IX Salón, exponiendo en la Asociación de Empleado de Correos y Telégrafos, frente al local donde se desarrollaba el Salón Nacional.

⁶⁴¹Catálogo XIX Salón Nacional, 1955

Los miembros del TTG, se abstendrán, de allí en adelante, de presentarse a ese certamen, apoyando las decisiones del maestro.⁶⁴²

Mañé Garzón asegura que para el Salón de 1964 se abstuvieron de presentarse entre quince y veinte pintores y dos o tres escultores, una cifra considerable como para calificar la determinación como un boicot en toda su dimensión. Mañé agrega: “/.../ La Comisión de Bellas Artes constituye una vetusta y pesada maquinaria, imponente para promover un arte actual, sano y desprejuiciado. El reglamento que rige los certámenes es un prodigio de vejez y las opiniones de quienes lo aplican podrían figurar en una antología del dogmatismo nacional que considera a la estética con anacrónicos criterios normativos”⁶⁴³

Una vez más se baraja desde la propia Comisión una convocatoria a dos salones uno de “abstractos” y otro de “figurativos”, para evitar las fricciones, pero como hemos repetido varias veces en éste trabajo, nunca cristalizará el proyecto.

Otra de las quejas versaba sobre el “anacrónico Premio al Retrato”, a lo que se sumaba el reclamo por la mínima representación que existía en los salones de obras escultóricas. Una queja por la que no debía endilgarse la responsabilidad a la Comisión, sino que se suscitaba por el hecho de que en el Uruguay prevalecía una mayor cantidad de pintores que de escultores, como por otra parte era normal en el resto del mundo, no se trataba de una excentricidad uruguaya.

El enfrentamiento de la tradición con las últimas tendencias provocó acaloradas disensiones entre artistas, gremios artísticos, jurados y Comisión Nacional de Bellas Artes.

Por ésta razón se repetían una y otra vez los pedidos y las consideraciones de división del salón.

Algunos artistas incluso, como Cúneo Perinetti - con el objetivo puesto en traer algo de paz al clima tenso que se respiraba en los certámenes – propuso la tan manida división: una sección de Tendencia Clásica y otra de Tendencia Moderna, y que ambas contaran con dos jurados diferentes; y como explicamos, fue por supuesto desatendida.

En el XXIV Salón Nacional de 1960 significó un punto de alta fricción entre las tendencias, al punto que no se llegaron a adjudicar los grandes premios para las diferentes categorías por desacuerdos entre el jurado.

Se le concedió entonces el 2º premio a Ventayol por la obra "Tiempo" y Premio al Retrato a Anhele Hernández por la obra "Graciela".

El jurado se había integrado con José Belloni, Julio Caporale, Luis García Pardo, Enrique Volpe Jordán, Celia Giacosa, Domingo de Santiago, y por los concursantes : Germán Cabrera.

El Grupo 8 anunció la ruptura absoluta de relaciones con la Comisión Nacional de Bellas Artes, y ofreció una conferencia de prensa en el Hotel Lancaster para explicar su punto de vista.

⁶⁴²Catálogo *La Escuela del Sur*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 88.

⁶⁴³MAÑÉ GARZÓN, PABLO, “El Salón Nacional: una dogmática hospitalizada”, *Marcha*, 28/08/64, N° 1220, página 24.

Germán Cabrera como representante de los concursantes aclaraba en una carta al diario *Acción*, que él sólo pretendía defender la calidad y apunta: "¿Cómo aceptar la transacción, la postergación de unos u otros buenos artistas, para otorgar premios a obras mediocres?". "¿Cómo podría explicarse sino el caso de un escultor figurativo propuesto y con cuatro votos para el gran premio, rechazado por quien ha puesto como bandera el arte figurativo contra el no figurativo? La escultura señalada posee calidad y es figurativa".⁶⁴⁴

Cabrera se quejaba respecto a lo que mencionamos anteriormente: que la Comisión compuesta por 19 miembros debería reducirse a cinco o siete. "Los miembros se designan sin tener en cuenta su capacidad para resolver los problemas del arte", afirma, y califica al Sindicato Libre de Artistas como "una legión de improvisados que sustituye a auténticos artistas".⁶⁴⁵

Los representantes de la tendencia contemporánea firmaron un manifiesto publicado en *El País* el 22 de julio de 1960, protestando contra la actitud hostil que demostraban los jurados del Salón Nacional hacia el arte moderno, que según ellos "no se han puesto en la hora actual del mundo". Especialmente el blanco de las acusaciones era Volpe Jordán, porque formaba parte de ese sindicato y según los soliviantados, boicoteaba a los rupturistas.

Los defensores de la tradición a través del Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores del Uruguay, salieron en defensa de la Comisión Nacional de Bellas Artes, declarando que los detractores sólo defendían la tendencia que profesaba "la extrema vanguardia, que ni siquiera está consolidada" y se quejaban de la ".../cantidad de artistas uruguayos responsables, que aún sensibles a la moderna evolución del arte no desean correr el albur peligros de divorciarse totalmente de esas nobles tradiciones/.../la expresada pretensión de eliminar de cualquier modo, del panorama del arte plástico nacional, a las tendencias tradicionales, para dejar el campo libre a la producción de los llamados lancistas y a su comercio, demuestra con clara evidencia el fin que se han propuesto alcanzar con esa empeñada y ofensiva acción emprendida contra la Comisión Nacional de Bellas Artes, a base de publicaciones y reclamísticas incontroladas y ampliamente ilustradas con la repetición de los retratos de sus componentes/.../".⁶⁴⁶

La respuesta de los "adversarios" la firman Cúneo, Verdié, Hilda López, y Montani por el Movimiento, solicitando un reparto equitativo de las premiaciones entre las dos corrientes enfrentadas.

En otra carta publicada por el Sindicato Libre, también en el diario *El País*, hablaban del "bando del Sr. Cabrera", es decir los contemporáneos, como "los resentidos", responsabilizándolos de que no se hubiera otorgado los Grandes ni Primeros Premios en el Salón.⁶⁴⁷

El debate se desarrollaba epistolarmente, con cartas publicadas en los periódicos, o con declaraciones personales de los involucrados.

⁶⁴⁴ GERMÁN CABRERA, *Acción*, 23/8/60.

⁶⁴⁵ *Ibíd.*

⁶⁴⁶ La firman Esteban Garino y Andrés Feldman en nombre del sindicato, *El País*, 29/7/60.

⁶⁴⁷ *El País*, 31/8/60.

Nos resulta de vital importancia para comprender la argumentación de un lado y otro de la contienda, que como ya analizamos, se trataba de dos visiones enfrentadas respecto a concepciones estéticas, aunque como siempre suele ocurrir, existían igualmente rencillas personales y hasta de orden político.

La opinión de María Luisa Torrens, es que se podía percibir una clase adinerada en el Uruguay que estaba promoviendo al arte de vanguardia, sin embargo no creemos que estos fuesen los fundamentos principales de la controversia, sino el enfrentamiento entre los defensores de una y otra estética, como comentamos más arriba.⁶⁴⁸

Los disensos con la oficialidad distaban de ser nuevos, ya expusimos que la Asociación de Arte Constructivo de Torres García, creada en 1935, prescindía también del Salón Oficial desde mediados de los años cuarenta. El fenómeno de los grupúsculos se repetía una y otra vez a lo largo de la historia de las instituciones rectoras de la actividad y los practicantes.

En pleno auge del TTG se crearon los sindicatos, el de la Unión de Artistas Plásticos que luego tendrá un marcado matiz político de tendencia izquierdista, que se segrega del Sindicato Libre de Pintores Escultores y Grabadores, de cariz más derechista. En sí en sus declaraciones aparecen como asociaciones que se limitan a defender los intereses materiales de sus integrantes y no determinados objetivos estéticos ni políticos, pero si hilamos más fino, descubriremos que no están exentos de estas otras circunstancias.

Posteriormente en la década de 1950 surgirán los grupos La Cantera, Grupo 8 y Grupo No Figurativo, cuya motivación común, según M. L. Torrens, no es la posición artística sino la lucha. Rompen con el salón y lo combaten, y se produce de ésta manera un espiral de combatividad. Existían desde antes otros grupos contestatarios como el Grupo Paul Cézanne o el Grupo Sáez (1949), integrado por Barcala, Espínola Gómez y Aldo Solari, que expusieron por última vez en 1950, pero ésta situación de 1960 aparece como una manifestación mucho más confrontativa que la que se había experimentado anteriormente.

Si analizamos los premios otorgados por el Salón Nacional desde 1955, vemos que los artistas que se autodenominaban modernos, tenían efectivamente menor presencia en las premiaciones, pero tampoco puede afirmarse taxativamente que la puerta estuviese cerrada a cal y canto para ellos.

En las diferentes ediciones advertimos que cada vez irán cosechando más galardones cultores de tendencias geometristas o expresionistas; autores como María Freire, José Costigliolo, Lincoln Presno, Miguel Pareja, Norberto Berdía, Elizabeth Thompson, Amalia Nieto, y en escultura se apreciarán con mayor vigor las vertientes cubistas como la de Nerses Ounanian, así como las superficies talladas en facetas y sin definiciones clásicas en Germán Cabrera o las deformaciones expresionistas de Severino Pose.

Es una evolución hacia cierta relativización de conceptos rígidos y un tránsito hacia una incontestable flexibilidad respecto a las tendencias artísticas.

⁶⁴⁸M.L. TORRENS, *El País*, 27/8/60.

En el Salón de 1965 se sigue insistiendo sobre las dificultades que emergen de las decisiones en las premiaciones, en la medida que se incorporan obras que traspasan las categorías: “/.../ Se hacen competir obras de carácter bidimensional con otras que más aún que tridimensionales son tetradimensionales porque realizan actos en el tiempo, de variable buen gusto /.../ En el fondo lo catalogable como pintura u otra cosa es cuestión de convención, pero esa convención se tomó posiblemente para evitar la incoherencia de tener que comparar un elefante con una manzana, y elegir.”⁶⁴⁹

La circunstancia de que se hubiera desdibujado las categorías tradicionales, es normal que produjera determinados comentarios más adversos hacia la escultura, donde la tridimensionalidad ocupa a veces un espacio difícil de clasificar, y lo admitido como escultura se despliega dentro de carriles más tradicionales.

Mañé Garzón reclamaba en 1966 que “La sección escultura oscila entre un naturalismo academista y cierta tendencia a la estilización de poco interés”.⁶⁵⁰

Una reserva tradicional de críticos continuaba posicionándose en el lugar más retardatario y lo demuestra J.C.M. de *El Debate* respecto al Salón Nacional de 1966:

“/.../ El Salón Nacional/.../ Premió lo que nadie entendía /.../ presentó obras disociadas del placer estético. /.../ En algunas élites snobistas que por serio son huérfanas de abolengo./.../ Nuestras habituales críticas a lo realizado por los responsables de dictar los cánones artísticos –críticos, jurados, seleccionadores- es que replanteamos la ortodoxa posición desde estas columnas, para que la desviación contemporánea /.../ no corrompa con sus sutiles tentaciones, el gran motor que mueve a los hombres, formado por la honradez de mente y la belleza de lo que lo rodea. A no desvirtuarlo, pues. Que los que deben enseñar enseñen bien /.../ Por ende, orientadores, maestros y jueces poseen emplazamiento público para corregir en mucho lo realizado hasta el momento. /.../La gran masa popular que aguarda un vuelco hacia la belleza perenne y a la verdad de donde nunca se debió huir, presenta ávida en este prólogo de un nuevo ciclo de arte, sus esperanzas de retomar la senda extraviada”⁶⁵¹

La actitud hostil entre los que veían como “extraviados” a los artistas que profesaba las tendencias contemporáneas y la de ellos hacia las instituciones oficiales, se prolongará durante todo el período a estudiar y no contribuía para que se crease un clima de “pacificación” entre las facciones en danza, sino que se comportaban como irreconciliables.

Paulatinamente, sin embargo, los salones intentarán contentar a las diferentes vertientes y verán de premiar a ambas tiendas de manera equilibrada. No obstante, a partir de 1968, la mayoría de las desavenencias se van a producir por la situación ríspida emanada de los enfrentamientos políticos que dominaba el panorama del país y se traducían en boicots a los salones.

⁶⁴⁹“Un Salón vivificado”, *Época*, 23/3/65.

⁶⁵⁰MAÑÉ GARZÓN, P., “Plástica. Nacionales y Norteamericanos”, *Marcha*, 2/9/66 – Nº 1319 – página 24

⁶⁵¹J. C. M., “Ante un Nuevo Año Artístico”, *El Debate*, 9/8/66.

7.2.3 SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS (MONTEVIDEO)

El Salón Municipal de Artes Plásticas se instituyó en 1940 por estímulo del pintor César Pesce Castro.

Éste Salón actuaba, ante todo, como un salón de adquisición, y obraba como sitio a través del cual los artistas lograban colocar sus obras en el acervo de la comuna capitalina.

No obstante, M. L. Torrens criticaba el hecho de que el municipio comprase obras de artistas demasiado jóvenes, y quedase el Museo Municipal *Juan Manuel Blanes*, según la crítica, “atiborrado con piezas discutibles”, que luego careciesen de interés, si los artistas con posterioridad no experimentasen “una feliz evolución”.⁶⁵²

En verdad, estas adquisiciones sirvieron para que el gobierno municipal atesorase en su acervo un buen número de obras de artistas del momento, que luego en su gran mayoría pasaron a la historia del arte uruguayo; de otra forma, la adquisición de las mismas hubiera sido demasiado compleja a través del mecanismo de compra, cuando ya se hubiesen consagrado.

En 1959 en el manifiesto publicado en la prensa, titulado “Hablan los artistas”, estos reclamaban que la comuna capitalina aún les adeudaba el pago de los Premios Adquisición de 1958.⁶⁵³

No nos abocaremos a desarrollar la actividad de los Salones Municipales, debido a que los mismos tampoco se mantuvieron al margen de las contiendas que se libraban en el Salón Nacional, entre tradicionalistas y contemporáneos, a pesar de que percibimos una mejor disposición de los municipales para dar cabida y premiación a estos últimos.

El VIII Salón Municipal de 1955 según expresa Fernando García Esteban en *Marcha* el 8 de noviembre de ese año: “sentó principio, en el sentido de no fijar más criterio estimativo, que el de la calidad respetando la voluntad estilística del creador en cada caso. Las adquisiciones estarían regidas por ese mismo saneado principio, y debían ser por tanto, los mejores ejemplos de cada corriente”.

Los parámetros de calidad siempre resultan algo complejos de señalar, ya que muchas veces se encuentran influidos por las preferencias de los jurados, y no por una serie de criterios objetivos, como podía expresar García Esteban con las mejores intenciones, que indudablemente partían de ciertos puntos de vista neopositivistas que resultan insostenibles bajo otras miradas más actuales.

El de 1955 es el primer Salón Municipal que se realiza luego de 8 años de suspensión del certamen, de allí la importancia otorgada al mismo, que contará además con una generosa dotación de \$25,000 para distribuir en premios. Precisamente se había producido un quiebre de continuidad en esos salones, por la escasa asignación económica y las exigencias que presentaban los jurados.

⁶⁵²TORRENS, M.L., *El País*, 8/11/60.

⁶⁵³“Hablan los artistas”, *El País*, 17/5/59. Ver Anexos (43).

En algunas de sus ediciones se llegó a devolver un tercio de los rubros asignados para adquisición, por no hallar mérito en las obras, entre las cuales se colocó “Estudio sobre una obra de Tiziano” de J. Torres García.⁶⁵⁴

En la década de 1960, la Intendencia Municipal de Montevideo, reservará el Centro de Arte del Subte, en la Plaza Fabini, como espacio para las manifestaciones contemporáneas, y el Museo Blanes para las exposiciones retrospectivas de arte nacional y americano, a pesar de que ésta división jamás se cumplió a rajatabla.

El Subte, a finales ya de la década de 1960 contaba con una nutrida concurrencia del público, por su localización, si comparamos los 70 mil visitantes que bajaban sus escaleras para asistir a sus muestras, con los tres mil que recibía el Salón Nacional, vemos las posibilidades de visibilidad que conseguían allí los artistas expositores.

La misma política de boicots que se inicia en 1960 para los Salones Nacionales se aplicará en los municipales. En el XVI Salón Municipal se constata la misma ausencia de artistas que se percibe en el Salón Nacional, debido a que el colectivo artístico boicoteó igualmente el concurso por las mismas razones: creerlo sesgado hacia el arte tradicional.

Las observaciones sobre el certamen se parecen a las realizadas sobre el Salón Nacional, debido a que los concursantes, en general, eran los mismos, y existían claras coincidencias también en las premiaciones.⁶⁵⁵

Igual reclamo sobre la escasez de escultura, y las estructuras tridimensionales que se escapaban a la clasificación de tal, se repetía en las crónicas de los críticos del medio sobre éste concurso.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 24.8.56. García Esteban se quejaba en cuanto a que el Primer Premio de esa edición hubiese sido otorgado a Denry Torres, al que le encuentra defectos de dibujo y considera su obra infantilista, opina que el Segundo Premio, el “Cristóbal Colón “ de Adolfo Halty es muy superior al dibujo de Torres.

⁶⁵⁵ “Toda la Plástica”, *El País*, 7/8/68 “Gran Premio de Pintura (\$ 80.000) a María Freire; Gran Premio de Escultura (\$ 80.000) a María Restuccia de Arce; Premio de Adquisición (\$ 80.000) a Agustín Alamán; Premio de Adquisición (\$ 80.000) a José P. Costigliolo; Premio de Adquisición /.../

⁶⁵⁶ J. E. V., “XVIII Salón Municipal: las Nuevas Tendencias y la Falta de Escultura”,. Y la pintura lleva implícita en su aceptación elementos en parte escultóricos, como lo son esos cuadros de piedra-laja y las estructuras en madera y alambre (collages)”, *El Día*, 1970 sf (Archivo de Prensa MNAV)

7.2.4 SALÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS DEL INTERIOR

En el año 1948 se inicia el Salón de Artistas Plásticos del Interior.

Varias veces su celebración se localizó en la ciudad de San José, en su Museo Departamental, pero se extendió a diversas ciudades del Uruguay.

El propósito del mismo residía en reunir a diversos artistas no montevidianos, que buscasen un espacio para exponer sus obras. Quienes estuviesen fuera del circuito capitalino adolecían de profundas dificultades de formación, y apelaban a los talleres particulares dictados por artistas residentes en sus localidades, pero se sumaba a ellas las escasas probabilidades de difusión de su obra si no lograba trascender el medio provinciano.

En general las manifestaciones que allí se presentaban respondían a un mayor apego al arte tradicional, aunque a veces se podía detectar alguna influencia torresgarciana, por parte de ex alumnos del taller que se habían establecido en el Interior.

En algunos casos el jurado de admisión resultaba ser más flexible en la aceptación de obras, y se otorgaba un premio llamado “Estímulo”, para aquellos artistas que denotasen algún tipo de potencialidad, aunque escaso pulimiento.⁶⁵⁷

Entrevistado el artista oriundo del Depto. de San José, Hugo Nantes, respondía de la siguiente manera a la pregunta del periodista: “-¿Hay en su país un movimiento cultural y de público que acompañe y apoye las dos principales tendencias de la pintura uruguaya que usted ha señalado?

En Montevideo, sí. /.../ No podría decir lo mismo del interior, donde la mayoría de la gente está todavía gustando de la lámina de almanaque y del naturalismo rabioso. /.../”⁶⁵⁸

El rubro escultura solía tener escasa representación, como ocurría en la capital, y aquellas obras que solían presentarse, demostraban estar un poco lejos de otros concursos.

Un año después que surgiese el Salón de Artistas Plásticos del Interior, se instaurará la Asociación de Artistas Plásticos del Interior.⁶⁵⁹

Durante múltiples ediciones participaron destacados integrantes de la comunidad artística en su jurado, como garantía de seriedad del evento.

En la VII edición de 1955, por ejemplo, el mismo se hallaba integrado por García Reino, en representación del Ministerio de Instrucción Pública, Adolfo Pastor como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el pintor Carmelo de Arzadun, junto al

⁶⁵⁷Ernesto Heine critica "el pavoroso problema de la formación básica de los pintores del interior. Se ve siempre atado a los mismos recursos. Pintando todos iguales, de la misma manera. 237 obras en las distintas secciones de pintura, escultura, dibujo, grabado y cerámica", *El Plata*, 9/11/60.

⁶⁵⁸“Triunfa en el ambiente artístico argentino el pintor uruguayo H. Nantes. Gran Éxito en Córdoba”, *Marcha*, 21/5/61 – página 7.

⁶⁵⁹LARNAUDIE, OLGA, op.cit. p. 13 CGM.

escultor Armando González. En esa ocasión la muestra se presentó en la ciudad de Paysandú.

Un buen número de los artistas consagrados en Montevideo, habían iniciado su formación en el Interior, por lo tanto, era importante realizar un reconocimiento al trabajo de los talleres, y a talentos que no tuviesen grandes oportunidades de brillar por escasez de oportunidades.

A pesar de la crisis de los años cincuenta, reparamos que las instancias de concurso con la que contaban los artistas uruguayos eran considerables, si examinamos el tamaño del país y su presupuesto en cultura.

7.2.5 SALÓN DE ARTE LIBRE DE PINTORES NEGROS

En cuanto a certámenes de arte de la época, resultó una originalidad la inauguración en el año 1955 del Salón de Arte Libre de Pintores Negros “Ramón Pereyra” en la sede de la Asociación Cultural y Social “Uruguay”, fundada en 1941 y con sede en la calle Durazno 1395, Barrio Palermo, zona tradicional de residencia de numerosos representantes del colectivo afro-uruguayo.

Ramón Pereyra era un pintor perteneciente a esta comunidad, que se pretendió homenajear con el concurso.

En ese año se planteó realizar un envío al MOMA de Nueva York de una muestra pictórica del artista.

Sus obras “Velorio” y “Jazz Band” presentaban una cierta estilización de las figuras en clave quasi expresionista.

En la muestra participaron los siguientes artistas de la comunidad afro: Ruben Galloza (funcionario municipal), Mario Pío Balles (alumno de Manuel Rosé), Orosmán Echeverry (empleado del Museo Torres García), Cledia Núñez, a las que se sumaron esculturas de Carlos María Martínez, creador iniciado en el Taller de José Luis Zorrilla de San Martín, entre otros.⁶⁶⁰

Al evento se le confirió la jerarquía que merecía, ya que fue inaugurado por el Ministro de Instrucción Pública Renán Rodríguez y el agregado cultural de la embajada de EE.UU. James H. Webb Jr.

⁶⁶⁰*Tribuna Popular*, 18/8/55.

7.2.6 CONCURSOS, CERTÁMENES Y BIENALES INTERNACIONALES

“Poca gente demuestra verdadera curiosidad sobre el arte contemporáneo. La mayoría pasa los días en la charlatanería, más que intentando dilucidar por qué un artista es más interesante que otro, o por qué una obra funciona y otra no “.

Charles Saatchi.

Como hemos señalado previamente, el período se inició con la comprometida situación de tendencias enfrentadas, por lo tanto, las decisiones que se debían tomar respecto a quienes representarían al Uruguay en los certámenes internacionales, se encontraban teñidas de esta misma polémica.

Los más tradicionalistas consideraban que el fiel de la balanza se había inclinado tendenciosamente hacia las corrientes más internacionalistas del arte, y ésta circunstancia marcaba una ruptura con respecto a lo que ellos encontraban como los caminos “ eternos” por los que el arte debería continuar transitando, y por lo tanto, representar dignamente al país en el extranjero.

El semanario *Marcha* entrevistó a Jorge Páez a raíz de una premiación que había obtenido en la I Bienal de Quito en 1968, y el cronista le preguntaba su opinión sobre los certámenes y Jorge Páez, que los conocía desde todos los ángulos, porque había sido jurado en San Pablo, comisario en Venecia y participante en los más encumbrados concursos internacionales, contestaba con cierta ironía a las preguntas del entrevistador, respecto a la validez de las premiaciones.

Formulaba que todos los concursos deberían ser como la Documenta de Kassel, Alemania, donde no se otorgaban distinciones.⁶⁶¹

Resultaba evidente que en todos los certámenes, sin excepción, existían determinadas componendas, y como dice Páez ciertos “chovinismos”, los compromisos que se crean a partir de ciertas figuras y determinados países, que obligatoriamente deben aparecer en una posición de destaque y vanguardia.

Los jurados tienden a honrar al país anfitrión que los invitó y les ofreció una buena retribución por sus servicios.

No configura una excepción el mundo de las artes plásticas, si lo comparamos con los campeonatos de fútbol, la FIFA, el mundillo hollywoodense y el de las celebridades que se cotizan a precios astronómicos.

Lo que sucedía en el período que estudiamos, comparándolo con el tiempo de hoy, es absolutamente insignificante, aun así, vemos que los artistas veían ese mundo de una forma muy parecida a la que lo vemos en la actualidad, ya que a nuestro juicio, la única diferencia es que en el día de hoy se ha sofisticado sustancialmente y las cifras

⁶⁶¹Reconoce que precisamente en esa I Bienal de Quito, de la que acababa de regresar, se le había otorgado el Gran Premio a un artista paraguayo desconocido entonces, Carlos Colombino, por la xilopintura “El General a Cuerda” (1968), parodiando al Gral. Stroessner, y dejando a importantes figuras del mundillo del arte a un costado, “Charla franca con un premiado”, *Marcha*, 3/5/68 – Nº 1400.

se han multiplicado de manera exponencial, pero las premisas continúan siendo similares.

En el medio local, como dijimos, se entrecruzan aún las funciones de jurado, conservador, galerista, docente universitario, comisario, artista y crítico. El propio Jorge Páez sumaba varios de esos *métiers* en su persona.

La sección uruguaya de la AICA, en esa década se hallaba presidida por un galerista: José Pedro Argul, y podríamos dar una larga lista de entrelaces en el período estudiado, así como sucede en la actualidad.

7.2.6.1 BIENAL DE SAN PABLO (BRASIL)

Cuando visita Uruguay el presidente brasileño Getúlio Vargas (1935), no es casual que el gobierno uruguayo organizase una muestra de arte moderno en el Museo Blanes, en la cual se incluyeron orgullosamente obras del recién llegado Torres García. A Vargas se le da la imagen de un Uruguay pujante, mostrándole las recientes obras de arquitectura moderna que se estaban erigiendo y planificaban para el futuro en la Diagonal Agraciada, que acababa de ser trazada para unir el Palacio Legislativo con la Avenida 18 de Julio, y se le hizo conocer la construcción de las obras de la Rambla Sur de Montevideo, que con cariz higienista y moralista, había acabado con la zona prostibularia de la ciudad, llamada el Bajo.

Para la Primera edición inaugural de Bienal de San Pablo (Brasil), el Uruguay realizó una significativa apuesta por lo que consideraba debía ofrecer como imagen – país: un lugar avanzado, llevando al constructivismo de Torres García y a Julio Alpuy, un representante de su taller, como integrantes de la sección uruguaya.

Ya en la Bienal de 1955, se percibía claramente que el envío concordaba con vertientes que podrían tener mejores posibilidades de premiación, es decir, las más alineadas a las corrientes contemporáneas internacionales: el Informalismo.

El informalismo contó con algunos destacados exponentes del envío, a saber: Verdié con sus “Calipedias”, Berdía en un giro hacia la abstracción, junto con Vicente Martín y Silva Delgado. Pero será Américo Spósito, quien en esa III edición de la bienal paulista, cosechase premiación a través de una obra informalista.

La vertiente concretista también contó con un espacio para la ocasión, representada por María Freire, Antonio Llorens y José Pedro Costigliolo.

Ciertos visos surrealistas quedaron cumplidos con la obra de Elizabeth Thompson, así como los representantes del grabado con Teresa Vila y una monocopia de autoría de Luis Solari.

La importancia que se le concedía al asistir a la Bienal de San Pablo, como elemento formativo en el arte contemporáneo, puede demostrarse a través de algunas instituciones, como la Galería Arte Bella, la cual se ofreció a organizar remates de obras, con el fin de ayudar a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes a sufragar el viaje a ese evento (1955).

La Bienal de San Pablo se transformó en una instancia clave para vincular a críticos, galeristas, gestores culturales y operadores del arte con la contemporaneidad internacional.

Así como el hermanamiento del Instituto Di Tella con el General Electric consiguió formar una entente rioplatense, que daba batalla a favor de la modernidad, San Pablo significó otro faro cultural en arte y arquitectura para toda Latinoamérica.

Los emprendimientos paulistas hacia la formación de un polo de referencia artística, a través de la labor de Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho y Nelson Rockefeller, surtieron en el medio uruguayo, el efecto que ellos habían procurado: transformar al Parque de Ibirapuera de la megalópolis paulista en un centro de referencia del arte contemporáneo.

“Ciccillo” Matarazzo comentaba en el texto del catálogo de la IX Bienal de 1967, el papel que le correspondía a Brasil en el mundo del arte: “Un país nuevo como el nuestro, pero que se prepara para el papel relevante que fatalmente tiene que asumir. Ese amplio significado de lo que es aceptado, consentido y aprobado por nuestros hermanos de América Latina y por los Estados Unidos/...”.⁶⁶²

Las bienales regionales de la década; además de la de San Pablo y la Americana de Córdoba (Argentina), registraron una marcada incidencia sobre los artistas locales. Estas instancias fungían precisamente como noveles plataformas en las que los artistas conseguían acercarse a corrientes como el Informalismo, para apreciar en toda su dimensión sus texturas y calidades. Lograban de esta manera trascender los simples comentarios expresados por críticos como Jorge Romero Brest que con palabras describían esas texturas.

En una oportunidad comenta éste crítico y director del Instituto Di Tella que “Giulio Carlo Argan afirmaba que la pintura de Antonio Tàpies era una pintura para ciegos. Yo agregó que es de ciegos y para ciegos, por su preeminencia de lo táctil sobre lo visual”⁶⁶³, de tal manera que la asistencia directa a estos eventos se transformaba en una cita obligada con el arte contemporáneo.

En ambos certámenes el Uruguay cosechó importantes distinciones, lo cual le valió una suerte de autoconfianza en la dirección que tomaba el arte local.

El hecho de contar con un jurado uruguayo en la Bienal de San Pablo confirmaba a algunos operadores locales, la “consagración” del arte del país. Al igual que sentía como orgullo y privilegio el de ser uno de los pocos países latinoamericanos que contaba con un pabellón propio en la Bienal de Venecia.

Éste fundamental contacto con exhibiciones de prestigio significó una vía de acceso al arte de las últimas tendencias. Considerando que a diferencia de la veneciana, la Bienal de San Pablo se encontraba a una distancia que podía cubrirse fácilmente por vía terrestre y a un precio asequible.

La Bienal paulista - instituida en 1951- contaba con el apoyo, no sólo del ayuntamiento de la ciudad, sino de la propia Presidencia de la República, en un afán de presentar a su país como alineado con la contemporaneidad, tanto en lo científico como en lo artístico.

En su momento recibió una serie de invectivas por parte de sectores de izquierda, como “maniobra imperialista” de los norteamericanos, “fiesta de tiburones”. Resultado de lo que ya hemos analizado anteriormente: la lucha que había emprendido Stalin en el PCUS contra el arte abstracto, que permanentemente se filtraba a casi todo el resto de los partidos comunistas del mundo.

Para que comprendamos su magnitud la primera edición contó con la participación de veinticinco países: 228 artistas brasileños y 511 extranjeros. En el evento se distribuyó el doble de galardones que en la veneciana.

⁶⁶²Catálogo Nona Bienal de São Paulo, 1967.

⁶⁶³“Habló el Papa”, *El País*, Montevideo, 16/8/70.

El primer premio de Escultura recayó sobre el suizo Max Bill y al otro gran premio se hizo acreedor Roger Chastel, también cultor de la abstracción, por la obra "Amoureux au café".⁶⁶⁴

La Revista "Ver y Estimar" dirigida por Romero Brest, y seguida con profunda atención en Montevideo, realizó comentarios muy elogiosos sobre la representación contemporánea sudamericana que se expuso en el certamen; y en el mismo tenor se expresaba la Revista "Nueva Visión", editada en la misma ciudad de Buenos Aires y bien difundida en la otra orilla del Plata.

En algunas ediciones Uruguay no sólo participó con pintura, arquitectura y grabado, sino también en la sección de teatro (1957), con figurines y bocetos de escenarios.

En la III Bienal (1955), y primera del período que nos ocupa, el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, actuando como comisario de la selección, se refería a ella como representativa de "osadas y originales tendencias modernas".⁶⁶⁵

Para la V edición de 1959, dentro de la sección homenaje que solía presentar cada país, además de los representantes contemporáneos, se presentó como marca país una muestra de Joaquín Torres García, compuesta por 37 obras del autor, en tanto que Argentina incluyó dentro de la misma categoría a uno de sus más destacados abstraccionistas: Juan del Prete.

En ese mismo año los artistas se alzaron contra los criterios de selección y solicitaron que se les informase con antelación las fechas de presentación y que no se incluyese a más de cuatro o cinco artistas, con cinco obras cada uno. Completaremos la información de esta polémica en otro apartado.

Se solicitaba a la Comisión de Bellas Artes que nombrase entre los críticos un comisario responsable, ya que las obras en la edición de 1957 habían sido colgadas gracias a la gestión del comisario español, porque no había nadie que se hiciese cargo de su montaje.

Solicitaban se formase una comisión de selección integrada por críticos que se avinieran a la estética que generalmente se exhibía en la Bienal,⁶⁶⁶ o dicho de otra manera: críticos afines a las últimas tendencias.

Ya hacia 1961 para la VI Bienal comisariada por Jorge Páez y Luis García Pardo, en la cual la figura central homenajeada era Pedro Figari, se incluyeron 25 obras de su autoría, a las cuales se sumaba al destaque del discurso informalista, aflorando la obra "Tiempo" de Juan Ventayol, en su tendencia matérica. Se acompañará por obras de Espínola Gómez, con elementos sígnicos en blanco y negro.

Para esa misma edición la obra de José Costigliolo va a ser calificada por los comisarios de "informalismo poético", cualquiera fuese el significado que esta etiqueta tuviese.

La escultura se vio representada por Germán Cabrera a base de soldaduras de pecios navales.

⁶⁶⁴GARCÍA, MARÍA AMALIA, op. cit., p. 29.

⁶⁶⁵Catálogo III Bienal de São Paulo, 1955, p. 261.

⁶⁶⁶"Hablan los artistas", *El País*, 17/5/59, ver Anexos (43).

El texto introductorio informaba sobre las intenciones de la selección realizada dentro de ese “informado ambiente artístico del Uruguay”, y se explicaba por qué se habían elegido “cuatro nombres que hablan la lengua internacional de la abstracción, una visión panorámica de lo que se viene realizando en Uruguay en un ritmo impetuoso y una tremenda fe en los recursos del temperamento individual y con la conciencia, cultura y sensibilidad exigidas en nuestro tiempo, al amparo de ideas que sobrevuelan las fronteras sin respetar distancias, y que nos hacen participar activamente de la apasionante aventura del arte contemporáneo”.⁶⁶⁷

La clara opción por la abstracción generó incomodidades dentro de los artistas que trabajaban en la línea de la figuración, no contribuyendo al buen clima dentro del ambiente artístico local, para quienes, como ya mencionamos, se consideraban perjudicados por las “modas”, e incluso enorme sorpresa para quienes no discordaban con la corriente, pero creían como Hugo Nantes, luego de ver la obra de Lucio Fontana que “el arte abstracto dominante en la actualidad ha llegado a un punto culminante. /.../ En la Bienal de San Pablo se trataba, simplemente, de una tela sin preparar, clavada en un bastidor, con sólo un tajo en el medio. /.../.”⁶⁶⁸

En esa ocasión Uruguay se presentó por primera vez a la sección de Arquitectura, con el proyecto para el Monumento a los 33 (1953), en el departamento homónimo, obra del arquitecto Jorge Gielle. El mismo constaba de una serie de elementos verticales, coronados con puntas a la manera de obeliscos, que podían interpretarse también como lanzas de la gesta, junto con piezas de color negro. Por el monumento se desplegaban inscripciones con palabras como “Libertad” y el espectador quedaba habilitado para penetrar en el espacio del conjunto.

El otro arquitecto que participó de la muestra: Mario Paysée Reyes, presentó un proyecto de habitación individual de 1955 y el del Seminario Arquidiocesano de Montevideo (1958), una interesante obra en ladrillo con murales del mismo material sobre la superficie, recortados con sierra circular, que ostentaban inscripciones en relieve de nombres de personalidades destacadas de la historia de la Iglesia en letras y símbolos, un pez de 12 metros de largo, que simbolizaba a Pedro, pero también el pez constructivo de la Escuela del Sur; un triángulo alusivo a Dios en bajorrelieve, mientras que en interior, Horacio Torres había colocado unas láminas plásticas que simulaban vitrales de colores.⁶⁶⁹

En la VII Bienal paulista de 1963, además de la presentación de 21 obras de Rafael Barradas en Sala Especial, el comisario García Pardo se decantó por el informalismo, la corriente mejor representada, con obras de Jorge Damiani en trabajos titulados con nombres abstractos (“Angustia”, “Presencia”, “Trance”, “Aparición”, etc.) que bien podrían ubicarse dentro la vertiente matérica, elaborados con texturas de cemento y colores. José Gamarra contribuyó con otro tipo de informalismo: de corte sígnico, rico en reminiscencias afroamericanas. Jorge Páez aportó también títulos prehispánicos a su veta informalista (“Tecueme Macho”, “Tecueme Hembra”, “Ídolo Coronado”) y

⁶⁶⁷Catálogo VI Bienal de São Paulo, pp. 377-378.

⁶⁶⁸“H. Nantes. Gran Éxito en Córdoba”, *Marcha*, 21/5/61 – página 7.

⁶⁶⁹TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 1963, “El Seminario es una obra cumbre de la arquitectura religiosa de Latinoamérica, y su magistral unidad revela que ha sido realizada por un espíritu hondamente compenetrado de la doctrina cristiana”, Citado por Cecilia Torres, “Murales del TTG”, Museo Gurvich, Montevideo, 2007, p. 35.

Nelson Ramos desde el dibujo en tinta se acercaba al tachismo con títulos del estilo de “Te pito Tehenua”, “Rapa Nui”, “Congo” o “Tupamaro”.

Para la VIII Bienal de 1965, la figura homenajeada resultó ser José Cúneo. Se presentaron en la sala especial 19 obras del artista, pero curiosamente, eran todas Lunas de tipo expresionista, que habían caracterizado lo más representativo de su obra. Intencionalmente se excluyó la exhibición de las obras informalistas que le valieron su rebautismo con el nombre de Perinetti. La representación informalista había quedado a cargo de Agustín Alamán, con sus obras matéricas de figuras fantasmales de alto empaste, al estilo de los “Ôtages” de Fautrier.

Glauco Télis, presentaba obras adscriptas al informalismo sígnico de caracteres orientales, titulando sus obras con nombres chinos como “Tung”, “Sin”, “Nan”, “Pei”, “Chi”, “Hsia”, “Tong”, etc

En el mismo envío participó Hilda López, calificada por la comisaria María Luisa Torrens, como “pinturas de tipo metafísico”, “calles abismales e irremisiblemente desoladas, en un intento ceniciento de plomo, intenta captar un vacío denso y angustiante de sus espacios limitados, el misterio de la nada/.../crea espacios estáticos en los cuales parece haberse detenido el tiempo”⁶⁷⁰

Integraba una sección de la muestra paulista sobre Surrealismo y Arte Fantástico, el pintor Luis Solari.

Pero quien resultó ser el artista estrella de la sección uruguaya fue Carlos Páez Vilaró, con su obra Plac – Arts, presentada como escultura, con 6 obras numeradas y tituladas con los nombres de la semana de lunes a sábado, algunas de 1,80 m x 2, 50 m, otras de menores dimensiones de 40x 40x40 cm, que titulaba: “Cristalina” “Homus Novus”, “Dominó”, “Hipocampo”, “Punta Ballena”, “Ciempiés”, “Africana”, “Valrosa” y “Máquina de hacer hombres nuevos”.

Como hemos mencionado anteriormente, ésta obra Plac-Arts, compartió el Premio Coraje a la Investigación en el arte, con el suizo afincado en París Jean Tinguely.

En el texto curatorial María Luisa Torrens se refería a Plac – Arts en los siguientes términos: “Carlos Páez, como Dalí, elaboró paralelamente en su pintura, el mito de la personalidad espectacular. Paladín del arte mural hace una década, aproximadamente, incorpora restos de chatarra y objetos diversos en sus trabajos, situándose entre los pioneros del Arte Otro en nuestro medio. Sus Plac – Arts se ubican a medio camino entre la experiencia Pop Art y las búsquedas de la Nouvelle Tendence. Páez no sólo realiza integración de sonido, color, luz y forma, sino que agrega a la obra, presencia humana. Un hombre completamente vestido como un autómatas, ejecuta movimientos pausados y regulares, iguales a los de la máquina. Con eso pretende Páez hacer una caricatura mordaz de la civilización moderna, en la que el hombre se anula definitivamente detrás de la máquina”⁶⁷¹

El artista definía su obra como "arquitectura de la Ingeniería Electrónica en la forma plástica de la Humanidad". En referencia a esos mismos Plac Arts aseguraba: "No hago otra cosa que tratar de ordenar hacia el arte, los objetos que han caído en el olvido, en el fondo de un placard. Es decir trato de ponerle alma a los objetos

⁶⁷⁰Catálogo VIII Bienal de São Paulo, p. 389.

⁶⁷¹Ibídem p. 389.

inanimados. De éste modo procuro destruir la idea tan arraigada de que el artista quiere la posteridad para su obra. La mía pretende ganar el instante del espectador, tan sólo el instante. Por eso mi obra nace y muere con la luz".⁶⁷² Confiriéndole una connotación de Vanitas de la sociedad de consumo.

Plac Arts se trataba de un cubículo oscuro, penetrable, en la que el espectador que entraba al recinto tenía una oportunidad de inmersión sensorial dentro de un espacio que combinaba pintura, escultura, arquitectura, concierto sinfónico, cinetismo, assemblage, environment, performance, luz y fotografía.

Se componía de cajas blancas que contenían elementos como engranajes, partes de maniqués, en los cuales incidían luces de colores manejadas por un operador: Guillermo Berriel, y fondo de música electrónica, en la que había colaborado Conrado Silva para su construcción sonora.

La música había sido compuesta por el propio artista, extraída de los ruidos yuxtapuestos de la ciudad, del mar, del mundo del trabajo. La obra incluía fragmentos, de máquinas de relojes, máquinas en general y maniqués.

El cosmonauta que le proporcionaba el carácter performático era Miguel Ángel di Paulo, un alumno suyo del taller, un chico de 18 años, que se colocaba un traje de malla y una escafandra en su actuación.

La iluminación era intermitente; la había conseguido por colaboración de la firma General Electric, mientras que el material de sonido le había sido suministrado por la empresa electrónica Philips.

Carlos Páez había recibido la asesoría de Berriel para crear el órgano sonoro-luminoso. Relata el propio artista en "Arte y Parte" que su órgano de luces le "permitía hacer de la electricidad una acuarela, un concierto de sonidos rescatados de las propias voces de la ciudad/.../ se manifestaba al compás de la coloración luminosa y le inyectaba vida a mis cajas/.../ Mi Plac - Art no tenía puertas, estaban abiertas a otros artistas que supieran aprovechar mejor el alucinante camino que les estaba proporcionando/.../ Integración de hombre y mecanismo". "⁶⁷³

Declaraba respecto a sus Plac- Arts que se trataban de una forma de protesta contra el hombre que se mecaniza "demostrando como el ser humano va caminando (sin percibirlo) hacia la destrucción de muchos valores que deben merecer la atención".⁶⁷⁴ La obra no podía negar la inspiración recibida de obras de reciente exhibición contemporánea como "La Menesunda" de Minujín y Santantonín.

Se nota por el tono que emplea la periodista que lo entrevista, que ella misma se encontraba pletórica de orgullo de que se hubiera colocado al Uruguay a la vanguardia de la investigación, y el artista le comentaba en la propia Bienal: "Aquí estoy defendiendo la celeste"⁶⁷⁵, confirmando el detalle al que nos referíamos en relación a los certámenes internacionales, y los que criticaba su hermano Jorge, al ser consultado por un reportero luego de concurrir a la I Bienal de Quito: los certámenes

⁶⁷²PÁEZ VILARÓ, CARLOS "Arte y Parte", op. cit. p. 58.

⁶⁷³Ibídem, p. 59.

⁶⁷⁴BEN, LIDIA, *La Mañana*, 6/9/65.

⁶⁷⁵Color de la camiseta de la Selección de Fútbol del Uruguay.

se transformaban en un campeonato mundial, que alimentaban los sentimientos nacionalistas.⁶⁷⁶

Derivados de los viejos Salones y de las exposiciones universales surgidas en el siglo XIX.

Colocó en la instalación Plac- Arts una bicicleta antigua montada por un maniquí rojo que llevaba un gramófono en la mano, un maniquí que tenía como intención inicial representar un cuerpo momificado, él menciona el maniquí como “versión moderna de las momificaciones”, y revela que le interesa el tema ritual de decorar muertos.

Páez Vilaró reivindica en sus declaraciones el desecho, y menciona que había utilizado lo que podía haber quedado abandonado en un armario, y lo había resemantizado en un juego de palabras y elementos polisensoriales, pero opinamos que fundamentalmente desde el fenómeno de la obsolescencia de los humanos llega a una trasposición hacia los objetos. La bola de cristal en el cuello del maniquí no deja lugar a diversas interpretaciones sobre la referencia al tema del destino.

La idea original parece haber sido un poco más relacionada con un tema ritual, metafísico, como es la muerte y los ataúdes, pero luego cambia el rumbo hacia el desecho, lo abandonado. Confiesa a un periodista: “Se me ocurrió representar diferentes ‘muertes’ en sus respectivos ataúdes. Por ejemplo, la muerte del fabricante de gemelos, o la muerte del fabricante de relojes de cadena, es decir, de ciertas formas liquidadas de la civilización técnica. /.../ No exactamente el pop-art que ya lo ensayé hace 10 años con la aprobación de unos pocos; Gómez Sicre, Pareja, Rafael Squirru, Testoni, Presno, Ounanian. La idea era reunir objetos dentro de un espacio tridimensional. Pero /.../ el tema del ataúd me pareció demasiado macabro para el momento que yo estaba viviendo /.../ Allí surgió la idea del placard. Era como ordenar los objetos dentro de un ropero. Del placard al ‘plac-art’, no había más que un paso. /.../”⁶⁷⁷

Introdujo al joven astronauta, en ese escenario de música de ruidos, luces y movimiento, logrando conectarse perfectamente con las exploraciones tecnológicas en boga, en particular a través del órgano electrónico que emitía luminosidad como si fuese una discoteca, armonizándose con los sonidos. Un efecto como el que luego consiguió dar Andy Warhol en *The Factory*.

El montaje de la obra requirió una ardua tarea de diez personas trabajando doce horas diarias durante un mes en el sitio asignado por los organizadores. Para su ejecución se necesitaron tres mil metros de cable, sesenta bombillas y dos mil objetos aplicados.

El material lumínico fue suministrado por General Electric de Montevideo y otros detalles por firmas paulistas que se avinieron a colaborar.⁶⁷⁸ El costo de realización de

⁶⁷⁶“Ahora se abren otras posibilidades: una invitación de Caracas, otra de la Unión Panamericana, el interés deferente del famoso Museo Guggenheim, etc. Pero en el fondo está mi pueblo, para el que quise pintar murales en la calle y que inspira esta síntesis de las artes que acaba de triunfar en San Pablo”. “Carlos Páez Vilaró Triunfó en San Pablo con su Muestra de ‘Arte-Todo’”. Recorte de Prensa sin fecha archivo prensa MNAV, sin indicación de medio, tomo de 1965.

⁶⁷⁷CONTERIS, HIBER. “Origen, pasión y muerte de los Placarts”, *Marcha*, 11/6/65, p. 21. (Anexos 39) entrevista completa

⁶⁷⁸Ibidem.

la obra se había estimado en aproximadamente medio millón de pesos, una cifra sideral para la época. No hubiera sido posible si Páez no hubiese contado con la cooperación económica de estas importantes empresas.

La opinión de la prensa brasileña la recoge el autor en "Arte y Parte".

Un crítico del periódico *A Hora* comentaba: "Destinada a escandalizar y al mismo tiempo a impresionarnos por la audacia de la concepción, la obra del uruguayo Vilaró (Premio especial al Coraje de la Investigación en el Arte) es una unión de todas las artes, fuertemente influenciada por la ciencia, no faltando en ella ni el elemento humano vivo, representado por un joven disfrazado de cosmonauta/.../ Vilaró compitió en el premio Investigación del Arte" con uno de los más serios nombres de la Meta-mecánica: el escultor suizo Jean Tinguely, que al final quedó con el lauro mayor, luego de una interminable discusión entre los 21 miembros del jurado".⁶⁷⁹

El día antes de la inauguración de la VIII Bienal de San Pablo, el 4 de setiembre de 1965 el artista suizo Tinguely presentó renuncia a su premio por entender que su obra no era una búsqueda, sino que él "hallaba". Tinguely en realidad se ofende, porque ya en una época de culminación de su carrera pretendía que se le concediese el premio de escultura, que al final recae en la chilena Colvin.

Tinguely había presentado "La vibración de una margarita", la cual a través de un mecanismo de relojería, la flor respondía al ritmo de una música que provenía de una radio a transistor, de manera que se relacionaba con una de sus famosas máquinas infernales. Recordemos el aplastante éxito que había cosechado cuatro años antes con *Homenaje a Nueva York*, en pleno Manhattan, provocando una estela de escándalo que le permitió pasar triunfalmente a todos los libros de Historia del Arte Contemporáneo.

Páez, mientras tanto, para la instalación de todo ese alambicado montaje de elementos que componían los Plac – Arts, según relata, tuvo muchísimas dificultades, que en testimonio posterior el artista contrastaba con el orden de las cajas numeradas en la que llegaban las obras al pabellón estadounidense.

Como anécdota cuenta que al regreso de los Plac Art a Montevideo, por vía terrestre, en camión, todos los elementos que lo componían llegaron tan maltratados por el viaje que "volvieron a convertirse en trastos viejos arrumbados en un rincón" del taller.⁶⁸⁰

Su instalación performática despertó tal interés en la Bienal, que la Unión Panamericana realizó luego un documental sobre ella.

Según el artista el mismo director del Guggenheim de Nueva York le propuso en San Pablo llevarla a EE.UU. con el fin de exhibirla en el museo, aunque no explicó por qué finalmente no se concretó la citada oferta.

Los Plac- Arts resumían principios que iban desde la primera vanguardia artística del siglo (al estilo de un Russolo del Futurismo), hasta las incipientes manifestaciones del arte cibernético.

⁶⁷⁹PÁEZ VILARÓ, CARLOS, "Arte y Parte", op. cit., p. 125.

⁶⁸⁰Ibidem.

La premiación de Páez Vilaró no deja lugar a dudas que resultó ser una de las más destacadas de la historia de la participación uruguaya en las bienales paulistas.⁶⁸¹

Visto con cierta perspectiva de tiempo, hoy nos encontramos en condiciones de juzgar la trascendencia de haber compartido premiación con un artista de la talla de Jean Tinguely - una figura de máxima importancia en el desarrollo del arte cinético – razón por la cual, opinamos que el episodio debe de ser evaluado de forma más positiva aún de la que se juzgó en medio del fragor del triunfo, en su momento.

Su obra Plac- Arts convenció al jurado paulista, por su propuesta innovadora, en la medida que tenía algo de performance mezclado con instalación, lo cual la hacía aparecer como perfectamente integradora de las últimas tendencias.

Jamás podría afirmarse que una instalación multimediática como Plac-Arts significó una revolución en la Historia del Arte, sin embargo para el medio uruguayo, e incluso para la región, se le debe de reconocer su cuota de originalidad y osadía.

Tengamos en cuenta las opiniones adversas respecto a experiencias del género que frecuentemente se vertían en el medio local.

Mañé Garzón desde *Marcha*, por ejemplo, reclamaba más solemnidad y equidad en la premiación de la IX Bienal de San Pablo. No concebía cómo alguna escultura podía incluir efectos sonoros y veía con recelo el arte participativo, como una suerte de “esnobismo efectista”. A la vez que comprendía que se trataba de un tipo de arte alineado con lo que se esperaba del mismo en esos días (“tenemos un buen arte que en San Pablo puede apasionar: el de Carlos Páez Vilaró, sin duda. De ahí que enviar obras de Hilda López y de Glauco Télis haya constituido un error./.../ Las obras de Páez Vilaró son indudablemente las que mejor se compadecen con el espíritu de la muestra”)⁶⁸²

Con sorna calificaba el arte contemporáneo de “ingenioso, vocinglero y novedoso” y le agregaba además los “atributos” de “optimista y escapista”, reafirmando su desagrado.⁶⁸³

Con mayor agudeza en el mismo artículo, Mañé Garzón, criticaba que los premios sospechosamente se hubiesen distribuido uno por país, con el fin de conformar a los veinte participantes de la VIII edición⁶⁸⁴.

⁶⁸¹ MAÑÉ GARZÓN, P., “Páez: prodigioso ejemplo de ruptura”, Suplemento de *El Día*, 21/5/65 – Nº 1255 – Año XXVI “/.../ La personalidad que es, al fin de cuentas, lo que en arte más importa. /.../ Es que la noción misma de belleza atraviesa una crisis nueva y decisoria. /.../ Páez Vilaró ha optado por la ruptura. Sus ‘placarts’ derivan de aquello que Hobbes llamaba la ‘mecánica racional’: el mundo descompuesto en sus elementos simples y luego recompuesto. /.../ Los ‘placarts’ son imágenes tridimensionales en las que la luz cambiante introduce continuas variaciones en las que el objeto asume gradualmente diversos sentidos y se conjuga diversamente con los otros que con él comparten los papeles protagónicos en la composición. Son pintura, escultura, escenografía y en cierto modo drama; admiten incluso el diálogo de obra a obra y siempre reclaman del espectador una actitud absolutamente distinta a la convencional porque éste ha de realizar un acto de voluntad activa al contemplar una obra; deje intervenir de algún modo en la idea y no contentarse con la contemplación pasiva. /.../ Todo movimiento hacia la originalidad propicia resistencias, las cuales se fundan en el hecho de que la originalidad contraria la herencia artística del espectador y de tal manera lo desorienta. /.../”.

⁶⁸² MAÑÉ GARZÓN, P. “VIII Bienal de San Pablo. Un mercado de vanguardias oficiales”, *Marcha*, Nº 1272, 17/9/65.

⁶⁸³ *Ibidem*.

Igualmente siempre dejaba caer en sus crónicas, el disgusto que le causaba el certamen y lo que allí se exponía, sumado al clima en el cual se desarrollaba el evento, reclamando que “no es admisible que alguien comente el snobismo, la frivolidad y el macaneo que reina en la Bienal/.../ La Bienal consagra una deformación monstruosa de los modos de apreciar el arte. La multitud de los envíos y el clima de jolgorio que preside todo, descartan el éxito de cualquier manifestación estética reflexiva. /.../ Hay también un nivel sonoro. Usted oye permanentemente ruidos diversos provenientes de aparatos que han venido a suceder a la noble y silenciosa escultura. /.../ Hay un arte de las bienales. /.../ personalmente creo que es un arte menor /.../Comprendo ahora por qué Pierre Restany recién llegado al Uruguay proveniente de San Pablo, sostenía que el siglo XIX había sido pesimista y que el nuestro prefería el optimismo. Sí, en San Pablo predomina el buen humor. /.../ Teorizar alegremente, yo me limito a apreciar el triunfo de una arte menor; el arte del escapismo, de la irrealidad comfortable. /.../ Los críticos, corifeos de esta tendencia, son en gran parte responsables de que ellas asuma caracteres falsamente trascendentales.”⁶⁸⁵

Para Mañé, casi todo, más o menos, podría encuadrarse dentro del esquema de la entronización de la “novelería”, casi no veía mérito en nada de lo que allí se expusiera.

Y opinaba que los que deben alzar su voz crítica no se animan a hacerlo para no ser calificados de retrógrados.

Con las siguientes palabras se ubica en enemigo acérrimo de las obras interactivas, como si se tratase de engañosos fuegos de artificio: “La gran musa de estos escribas les susurra sin pausa que hay que sorprender. /.../ Me refiero a los que inventan aparatos con botones y manijas que el espectador debe manipular siguiendo las fáciles instrucciones que se le imparten. /.../ Usted pulsa un botón y se enciende un signo rojo; pasa la mano cerca de la superficie y no sé por qué simpatía eléctrica puede oír ruidos, voces y algún trozo de zamba. En algunos casos se le invita a usar una pantalla, tapando y descubriendo luces de colores”.⁶⁸⁶

Con anterioridad Mañé Garzón, ya se había dedicado a protestar frente a estas instancias del bienalismo, tildándolos de ferias comerciales y de escaparate internacional, que debía cumplir con la satisfacción de los países que realizaban sus envíos y pretendían conseguir galardones.⁶⁸⁷

⁶⁸⁴ MAÑÉ GARZÓN, P. “VIII Bienal de San Pablo. Un mercado de vanguardias oficiales”, *Marcha*, Nº 1272, 17/9/65:” esto equivale a una tácita confesión de acomodo, porque resulta extraño que ningún país lleve dos premios”.

⁶⁸⁵ MAÑÉ GARZÓN, P., “IX Bienal de San Pablo. Demasiadas antítesis”, *Marcha*, 27/10/67.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ MAÑÉ GARZÓN, P. “VIII Bienal de San Pablo. Un mercado de vanguardias oficiales”, *Marcha*, Nº 1272, 17/9/65. “/.../ Es de todos sabido que un comisario activo, diligente y con capacidad para el regateo puede lograr un premio importante para algún enviado de su país. Se está, pues, ni más ni menos, que ante un salón de los tantos salones del pasado. El hecho de que lo expuesto se halle en general a la última moda no modifica nada. Si el mundo tiene un futuro, puede asegurarse con certeza que reirá de gran parte de las consagraciones paulistas y venecianas/.../ Aquel local gigantesco /.../ está reclamando un arte que se pliegue a escenario y que responda al estado de ánimo suscitado por la publicidad: un arte del neón, del aluminio, de la línea, del plano, del color franco. O bien uno claramente expresivo, cuando no truculento. Ir al a Bienal con otras introspectivas, fina o sutiles, es desperdiciar esfuerzos. /.../“Lo de Burri ya es otra cosa. /.../ Cinco años cosiendo arpilleras, pegándolas, coloreándolas

Mañé Garzón, hace cincuenta años, no se hallaba demasiado desencaminado al hacerse eco de las críticas que afectaban - y afectan aún - a estos certámenes hoy en día, en los que se halla en la palestra el orgullo nacional y los intereses creados de determinados operadores del mundo del arte.

Fernando Castro Flórez, escribe “Contra el bienalismo” en 2011, analizando con minuciosidad los entresijos de estos eventos, en un sentido paralelo al que se dirigía Mañé Garzón en la década de 1960.

Lamentablemente no conseguía, sin embargo, percibir la influencia que ejercía la obra expuesta allí, ya que la importante asistencia de artistas y críticos uruguayos, producía posteriormente efectos pregnantes en la creación local del país.

Tampoco era el único que alzaba su voz frente a lo que consideraban absurdo del arte contemporáneo; un cronista de el diario *El País* de Montevideo, en relación a la XXVIII edición de la Bienal de Venecia, se hacía eco de comentarios sarcásticos vertidos en la misma, respecto a que Tintoretto había sido lo más interesante que se había llegado a ver en la exhibición.

Para la VIII Bienal paulista ya se detecta una menor presencia de las manifestaciones pop, que sin embargo en EE.UU. gozaban aún de buena salud, pero el comisario norteamericano, prefirió privilegiar las tendencias del Color Field Painting, en el entendido que los campos de color revisitaban la autorrefencialidad de la pintura-pintura, en detrimento de la resemantización del objeto de consumo. Quedaban sin embargo, rastros de la recuperación del objeto de tipo dadaísta, formando parte de instalaciones de mayor registro conceptual.

Comenzaba una etapa en la que iba primando la instalación con ciertos visos tecnológicos.

En esa misma edición de la bienal (1965), se le concedió la Gran Medalla de Oro a Alberto Burri. El Premio Internacional de Pintura al japonés Kume Sugai. El Premio Internacional de Escultura a Marta Colvin de Chile, y el de Dibujo a Joan Ponç de Barcelona, España.

En la IX edición del año 1967 Uruguay contó con el comisariado de Ángel Kalenberg, presentando en la Sala Especial de homenaje 25 dibujos preparatorios en lápiz y tinta, realizados por Carlos Federico Sáez, y sólo dos pintores informalistas: Vicente Martín y Óscar García Reino.

El texto del catálogo da cuenta de la importancia de mostrar la vigencia de la creación uruguaya. Adolfo Vigouroux escribía sobre los artistas presentados que “ambos demuestran que Uruguay alcanzó madurez y jerarquía, situándose en el campo del arte a la altura de los demás países del mundo”⁶⁸⁸

En el mismo evento Argentina apostó a una sala especial más en concordancia con la contemporaneidad, obras de Le Parc dentro del grupo parisino G.R.A.V.⁶⁸⁹,

dramáticamente, dieron sus frutos. Dice Cesare Brandi (comisario del envío italiano) que /.../ al emplear maderas, fierros y plásticos escandalizó a las mismas respetables personas. /.../ La verdad es que ya no hay escándalos en arte. /.../ Burri con sus andrajos plásticos quemados, logra un dramatismo feroz y revela una grandeza humana de irresistible atractivo./.../”.

⁶⁸⁸VIGOUROUX, ADOLFO, Catálogo VIII Bienal de São Paulo, p. 389, p. 29.

⁶⁸⁹Groupe de Recherche d'Art Visuel, fundado en París en 1960.

señalando que era el primer Gran Premio otorgado a un Latinoamericano en una bienal veneciana, destacando que “en Buenos Aires está presente lo que hoy tiene vigencia”.⁶⁹⁰ Siguiendo la misma línea planteada por Vigoroux para el caso uruguayo.

En la X Bienal paulista de 1969 Uruguay decidió invertir el papel del homenajeado en la Sala Especial de cuatro años antes: José Cúneo Perinetti, ésta vez Kalenberg elegía 15 obras informalistas del artista y apenas dos Lunas. La muestra se verá acompañada de una instalación conceptual de Nelson Ramos, uno de sus tableros monocromáticos de “damas” titulado “Silencio”.

Antonio Slepak con su obra “Hongos”, aseguraba Kalenberg que se podía aproximar al Pop, por la seriación de esas formas geométricas repetidas, o incluso se le podría conferir un carácter óptico por el efecto perceptivo.⁶⁹¹

⁶⁹⁰ LAVALLE COBO, HERNÁN, sección Argentina Catálogo Nona Bienal de São Paulo, 1967.

⁶⁹¹ KALENBERG, ÁNGEL Catálogo X Bienal de São Paulo, p. 169.

7.2.6.2 BIENAL DE VENECIA

En el año 1960, el gobierno colegiado uruguayo, a instancia de su presidente Eduardo Víctor Haedo, interesado por el quehacer cultural, y en particular por el arte, por ser él mismo aficionado a la pintura, decidió comprar un pabellón permanente en la prestigiosa Bienal de Venecia, iniciada en 1895.

Además de los intereses personales de un presidente, no cabe duda que el Uruguay sentía que en materia artística no se encontraba a la zaga respecto a lo que se realizaba en otros lugares del mundo, por el contrario, se consideraba con el nivel de competencia exigido por éste certamen, y por tanto merecía un espacio propio.

Los envíos realizados a esa Bienal, se acomodaban perfectamente a las tendencias que mostraban una estrecha comunión entre lo que se producía en el país y las corrientes internacionales.

El estreno del Pabellón Uruguayo en propiedad tuvo lugar el día 16 de junio de 1960 y se publicitó en el medio local con especial interés nacionalista. El embajador Pons pronunció un acalorado discurso sobre el compromiso del Uruguay con la cultura, y la ceremonia fue acompañada por la comisaria Beatriz Haedo, hija del presidente del Consejo Nacional de Gobierno, el Vicecomisario Jorge Páez Vilaró, el cónsul Mario Pástega, y un grupo de críticos.

El edificio del pabellón era muy sencillo, con una fachada rematada con un simple friso y una sobria escalera de acceso en mármol.

Integraron la exposición uruguaya ocho pintores que presentaron cuarenta obras pictóricas, notándose la ausencia de escultura. Se incluyeron autores como Verdié,, Halty, Zoma Baitler, Augusto Torres, José Cúneo, Vicente Martín con un objeto "Estufa", Echave, con obras de gran dimensión, Berdía con obra denominada "Espacios, reunidos para conseguir representar diversas tendencias del panorama pictórico."⁶⁹²

En sus diferentes ediciones los envíos uruguayos demostraron la voluntad de la Comisión Nacional de Bellas Artes, posteriormente denominada de Artes Plásticas, en enviar lo que consideraban proyectaría una imagen del país que transmitiese actualización y originalidad.

En la XXVIII Bienal (1956) se continuaba con la línea de la Escuela del Sur y la presentación de obra del mismo Joaquín Torres García, el comisario José María Podestá, colocaba al maestro como introductor del abstraccionismo en el Uruguay, acusando la influencia del constructivismo y el neoplasticismo. La idea de abstracción de Torres es bastante particular, se trataba más de sintetismo que de ausencia de figuración, pero de ésta forma había sido presentada en el evento.⁶⁹³

A finales de la década de 1950 se solicitó por parte de un grupo de artistas modernos que no se enviasen a la bienal veneciana un número elevado de artistas, y que por el contrario se eligiesen a cuatro o cinco, más un escultor para representar al

⁶⁹² PODESTÁ, JOSÉ MARÍA, *La Mañana*, 1/7/60.

⁶⁹³ PODESTÁ, JOSÉ MARÍA, Texto curatorial, *Catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia*, 1956, p. 290.

Uruguay, esto ocasionó apasionadas discusiones. Especialmente entre los artistas más tradicionales que vieron peligrar su representación.

El propio José Cúneo se declaraba en contra de que se hiciese para Venecia o San Pablo un llamado abierto a todos los artistas, y partidario de que se realizase una selección de acuerdo a las preferencias de las bienales: “artistas más modernos, más avanzados /.../ tenemos que responder a los deseos del invitante/.../ es mejor que figuren pocos y bien presentados”.⁶⁹⁴

Finalmente se impondrá la opinión de artistas como Cúneo, y se logrará el nombramiento de un comisario para el envío.

Al iniciarse los años 60, concretamente la XXXI edición (1962), va a ser comisariada por Jorge Páez., en la cual se introduce a los informalistas matéricos como Juan Ventayol o escultura abstracta de ensamblado de grandes barras de hierro, en la que dos curvas se verán intersectadas por una recta, obra de Germán Cabrera. Indicados ambos como fieles representantes de la vanguardia uruguaya. En el texto curatorial se destacaba el Gran Premio obtenido por Ventayol en la Bienal de San Pablo, al decir de Páez “el premio al mejor artista de América Latina/.../ inspirado en una poesía melancólica/.../reflejo de un estado doloroso y otras veces un *racconto* de sus humores fantasiosos “, y destacando de la obra escultórica de Cabrera, señala su excelente integración en el paisaje de la naturaleza “valiéndose de los aspectos mutantes de las estructuras”.⁶⁹⁵

En la XXXIII de 1966 en la cual Argentina se presentaba con la novedad de Le Parc en el marco del G.R.A.V. y la participación activa del espectador en los efectos perceptivos de óptica, luz y movimiento de formas vibrantes en “el juego dialéctico que funde el tiempo y el espacio”, al decir de Romero Brest.⁶⁹⁶

Uruguay en la misma ocasión ofrecía la abstracción en sus diferentes vertientes: los rectángulos de la geometría de José Costigliolo, la serialización de “Capricornio” de María Freire, con motivos curvos encerrados en cuadrados, con colores blanco y negro, la serie “Interrupciones” de Manuel Espínola Gómez, a la manera de abstracción en formas que se asemejan a celosías, y obras de Jorge Páez en un expresionismo sarcástico con algunas alusiones políticas, utilizando títulos del estilo de “Week-end perdido”, “Discusión política en un club nacionalista”, “La caída del jefe”, “Asamblea en el Partido Colorado” . Su curador, Alfonso Llambías de Azevedo, no lograba dar demasiada coherencia argumentativa a esa reunión de artistas uruguayos, y lamentablemente su texto no aporta más que vaguedades de tipo literario.⁶⁹⁷

Con discontinuidades, el Uruguay participará en el período en diferentes ediciones de la bienal veneciana, imbuido por un espíritu similar al que intervenía en la paulista, exhibiendo obras consideradas por la Comisión Nacional de Artes Plásticas, como vanguardistas.

⁶⁹⁴“La Comisión de Bellas Artes y Opinión de Cúneo”, *El País*, 15/6/59.

⁶⁹⁵PÁEZ JORGE, Texto curatorial, *Catálogo de la XXXI Bienal de Venecia*, 1962, p. 242.

⁶⁹⁶ROMERO BREST, JORGE , *Catálogo de la Sección Argentina en la XXXIII Bienal de Venecia*, 1966.

⁶⁹⁷*Catálogo XXXIII Bienal de Venecia*, 1966, p.230.

7.2.6.3 BIENAL HISPANOAMERICANA DE BARCELONA (1955)

El certamen Bienal Hispanoamericana se inició en Madrid en 1951, con el firme propósito de acercamiento del régimen franquista a la comunidad latinoamericana en su concepto de ampliar la idea de Hispanidad allende el Atlántico, en una clave próxima al pensamiento de Ramiro de Maeztu, de formación de una comunidad espiritual, unida por la religión católica.⁶⁹⁸

Se encarga de su organización el Instituto de Cultura Hispánica, fundado en 1945, con el espíritu de contrarrestar la influencia anglosajona en el continente y nexo entre la comunidad hispanoparlante. Evidenció cierta apertura del régimen dictatorial, al punto que le costó el cargo a su director Joaquín Ruiz Giménez, a la vez que provocó reacciones adversas del antifranquismo, que llegaron a traducirse incluso en una contrabienal celebrada en París y en otras ciudades del continente americano.⁶⁹⁹

En nuestro período a estudiar, destaca la III Bienal celebrada en Barcelona, en la cual intervinieron notorios artistas latinoamericanos, quienes expusieron en el local del Museo de Arte Moderno de Cataluña, en el Parque de la Ciudadela, así como en el Palacio de la Virreina de la Ciudad Condal.

En ésta última sede se exhibió la muestra del Uruguay.

En su tercera edición de 1955 fue galardonado Pablo Serrano, como representante de la sección uruguaya, un escultor aragonés nacionalizado uruguayo, quien precisamente en ese mismo año, y a través de su reencuentro con España, decidió retornar a su país natal.

Serrano gozará de una beca otorgada por el gobierno uruguayo para estudiar en Europa, y finalmente decide no regresar al Uruguay.

Su obra premiada: *El Profeta Baruch* (1954), nos muestra marcadas influencias de la delicuescencia de la superficie practicada por Rodin, y su colega y coterráneo: Díaz Yepes.

De la sección uruguaya, que constaba de más de cincuenta obras enviadas, resultó premiado en el rubro pintura José Echave.

La muestra incluía varias piezas de autores estrella del panorama pictórico uruguayo, así como de algunos artistas ligados a Barcelona; de tal manera que se incluyeron además de obras de Juan Manuel Blanes y Pedro Figari, otras de Pedro Blanes Viale, Joaquín Torres García y Rafael Barradas.

La III Bienal de Barcelona otorgará el premio a varios autores latinoamericanos que luego gozarán de un futuro exitoso.

⁶⁹⁸ En 1951 en ocasión del V Centenario del natalicio de Isabel la Católica, Miguel Aguilera de la Academia Colombiana de la Historia se refería a los pueblos originarios y la conquista como que “Hay pueblos destinados a sucumbir para que se cumpla la justicia divina” Citado por Tirado Mejía, Álvaro, “Los años sesenta: una revolución en la cultura, Debate, Bogotá, 2014, p. 153.

⁶⁹⁹ Cabañas Bravo, Miguel, “La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta”, digital.csic, recuperado el 4 de julio de 2015.

El primer premio de pintura con 100 mil pesetas se le concedió a Guayasamín, en escultura a Serrano - que lo comparte con Ángel Ferrant - y se otorgará a Colombia el Gran Premio como aportación de un país, por el envío de los siguientes artistas: Alejandro Obregón, Antonio Valencia, Francisco Cárdena, Fernando Botero, Judith Márquez y Cecilia Porras.

El Uruguay se interesó por la participación en diferentes ediciones de estas bienales hispanoamericanas. En particular el presidente Eduardo V. Haedo, insistió en la participación en la IV Bienal, que tuvo como sede Quito, Ecuador.

Se designó a José Luis Zorrilla, Luis García Pardo, Octavio de los Campos, Cyro Scoseria, y Ernesto Pinto para la realizar la selección de las obras del envío.

Otro eslabón de las bienales hispanoamericanas auspiciadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Información y Turismo, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica lo constituyó la muestra "Arte Actual de América y de España", celebrada en el Retiro de Madrid en 1963. El cronista del ABC, Santiago Arbos Balleste la presentaba como una muestra en la cual no se podía encontrar

"todo el arte de América ni tampoco todo el arte de España, sino una porción representativa - que no antológica – de las más vigorosas corrientes del arte actual, del arte vivo, del arte de conquista: del arte, en fin, en periodo de experimentación"⁷⁰⁰.

En ésta muestra, inaugurada por el ministro de Información y Turismo, demostraba el afán de búsqueda de proyección de una imagen de modernidad que pretendía a esa altura el régimen franquista, y para la cual no solamente se invitaban artistas latinoamericanos, sino de EE.UU., con el propósito de abarcar el continente entero, quedando abierta para diferentes jóvenes hasta cuarenta y cinco años.

⁷⁰⁰ARBOS BALLESTE, SANTIAGO, "Arte Actual de América y España", Madrid, 6/6/63. Recuperado de hemeroteca.abc.es, el 21 de agosto de 2015.

7.2.6.4 BIENAL IBEROAMERICANA DE ARTE EN MONTEVIDEO (1970)

La Bienal del Instituto Panamericano de Cultura a realizarse en Montevideo en 1970, enfrentó a varios plásticos por la participación en un evento que contará con las críticas desde los sectores de izquierdas, en particular de la UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos).

La Bienal de Montevideo surgía en un ambiente poco propicio para que gobiernos de derechas, como el uruguayo, organizaran un evento artístico de alcance latinoamericano, en una época de graves enfrentamientos políticos.

En Uruguay, en el cual existía un gobierno elegido democráticamente, pero represivo, como el de Pacheco Areco, con la vigencia de las Medidas Prontas de Seguridad, que desde 1968 habían suspendido las garantías constitucionales consagradas en los Estados de Derecho, se unía al agravante de que uno de sus organizadores de la Bienal fuese nada menos que el Gral. Juan Pedro Ribas, un representante del conservadurismo militar más recalcitrante. El simple nombre de éste militar como organizador, conspiraba contra el éxito de participación en la muestra, y propiciaba que muchos artistas no quisiesen ser vistos como colaboracionistas de un régimen cuestionado.

Ya hemos analizado como la consigna de muchos creadores del arte se había enfocado sobre el boicot a encuentros de éste tipo, y por esa misma razón, varios artistas de diversos países, del Uruguay incluido, decidieron no participar.

Asimismo, conviene destacar que la sección de Uruguay no se veía mal representada a pesar del boicot, por el contrario, comprendía a autores de gran valía que se avinieron a intervenir.⁷⁰¹

La UAPC publicó una declaración de prensa en el semanario *Marcha* el 20 de noviembre de 1970, puntualizando su posición respecto a la exhibición.⁷⁰²

En un artículo Nelson Di Maggio dejaba entrever otras razones para el boicot - que se parecían más a una excusa, que a un argumento serio - en relación a la inconveniencia de realizarla. Esgrime el crítico que el gasto en la bienal sacrificaba presupuesto para los museos montevidianos, afectando la apertura del Museo de Historia Natural, la creación del Museo Figari, e incluso la falta de edición de catálogos de las exposiciones de artes plásticas que se llevaban a cabo.

La postura de Di Maggio, que reclamaba por la composición del jurado, como la del amiguismo de siempre, apunta, incluso, a desmerecer a algunos autores que realizaron una destacada labor en el campo del arte, por ejemplo: Norah Borges, calificada de obsoleta por el periodista, quien sólo rescataba las surrealidades del chileno Rodolfo Opazo y la obra del paraguayo Ricardo Yustman, mientras que “todo el resto merece un piadoso olvido. /.../, afirmaba.”⁷⁰³

⁷⁰¹ Participaron por Uruguay: Agustín Alamán, José Pedro Costigliolo, Jorge Damiani, María Freire, Hugo Longa, Enrique Medina, Jorge Páez Vilaró, Manuel Pailós, Lincoln Presno, Julio Verdié. “Acontecimiento plástico. Primera Bienal Uruguaya de Pintura”, *Acción*, 3/12/70.

⁷⁰² Ver Anexos (34)

⁷⁰³ DI MAGGIO, NELSON. “Plástica”, *Ya*, 9/12/70.

Daniel Heide desde *Marcha*, ironizaba respecto a que los premios se habían otorgado de acuerdo a las dimensiones de las obras, privilegiando los grandes formatos, pero no disiente con el galardón para el argentino Thiemer, ni en cuanto a las obras uruguayas presentadas, el Op de Medina, o las geometrías de Costigliolo y Freire; aunque con sarcasmo, agrega que sólo faltaba alguno que pintara la Playa Ramírez de verde, parodiando la audacia del argentino Nicolás García Urriburu, tiñendo los canales de Venecia de color verde fosforescente en 1968.

Completa la mordacidad relativa a los patrocinadores de los eventos y las multinacionales con la frase lapidaria: “¿Estamos frente a una burguesía progresista, en ascenso, culta, que comprende aquella función social del arte nuevo, lo asimila y estimula, como pudo hacerlo por ejemplo la burguesía alemana en 1910 al fundar el Werkbund y el Bauhaus y empujar el arte moderno hacia delante? /.../ ¿No será también epígono de epígonos de un arte decadente?”.⁷⁰⁴

La burla y la befa se centraban mayormente en temas derivados de asuntos políticos más que plásticos, ya que se reconocía la valía de los concursantes e incluso el acierto de las premiaciones, pero igualmente nos indica hasta qué punto se mezclaban uno y otro tema, a la hora de llevar adelante las apreciaciones estéticas.

⁷⁰⁴ HEIDE, DANIEL. “Plástica. Bienal de Montevideo”, *Marcha*, 11/12/70, Nº 1523, p.13.

7.2.6.5 BIENAL DE ESCULTURA DEL PARQUE ROOSEVELT (Uruguay,1969)

En 1969 Ángel Kalenberg, director del entonces Museo Nacional de Artes Plásticas, apenas cerrado el IGE, convocó a una Bienal Internacional de Escultura, a llevarse a cabo en el Parque Roosevelt, en el Depto. de Canelones, cerca de los límites con Montevideo en dirección hacia el Este, un enorme espacio tupido de eucaliptos, sin función definida, atravesado por dos arterias de acceso a la capital: Avenida Italia y el Camino Carrasco.

En consonancia con las políticas de boicot por parte de varios sectores de artistas, la Bienal de Escultura se encontró con serias dificultades a la hora de contar con una nutrida representación de diversos sectores del medio artístico local

Resultaba algo contradictorio el énfasis puesto con mayor fuerza por la UAPC, vinculada al partido comunista, y la representación de los países socialistas que desatendieron la solidaridad con sus correligionarios, presentándose al evento, y desconociendo la medida iniciada por ese gremio. Tampoco obtuvieron el apoyo de ciertos críticos extranjeros, como sucedió con el francés Pierre Restany.

El Salón Nacional había sido boicoteado ya por segunda vez, por la política represiva del gobierno, que había acabado con la muerte de algunos manifestantes estudiantiles.

El diario de tendencia izquierdista *De Frente* publicaba: “Por primera vez los artistas uruguayos, actuando en forma colectiva ante el impacto brutal que significa el conculcamiento metódico de las libertades, han tomado una posición combativa/.../ es visible la toma de conciencia de una buena parte de los artistas plásticos de una creciente politización. /.../ Pero es importante la radicalización ideológica de los artistas a despecho del conservadurismo mantenido en sus obras. /.../ Es difícil instrumentar un nuevo modo expresivo cuando la vida irrumpe con violencia caudalosa/.../ /.../ Es el diálogo y el trabajo en común entre artistas y críticos tradicionalmente alejados /.../ para liberar a la cultura de la dependencia extranjerizante y trazar los planes de una expresión auténtica que sirva a los pueblos latinoamericanos y no a las minorías bienpensantes que exigen el subdesarrollo para sobrevivir.”⁷⁰⁵

Tal es el espíritu que se respiraba a finales de la década de 1960, no sólo respecto a las posiciones que deberían tomar los actores que participaban en el panorama artístico, sino que nos encontramos con un mundo de la cultura polarizado; en actividades como la enseñanza, se visualizaba el mismo fenómeno, que también traspasaba la vida cotidiana, incidiendo sobre las relaciones interpersonales y familiares.

En particular el órgano informativo del Partido Comunista del Uruguay: *El Popular*, recogía la postura de enfrentamiento con los que no había respetado el boicot llamado por la UAPC y otros artistas de izquierda.⁷⁰⁶

⁷⁰⁵“Plásticas. El boicot”, *De Frente*, 30/12/69.

⁷⁰⁶“Balance de una Bienal”, *El Popular*, 28/11/69.

“La reciente finalización de la Bienal Internacional de Escultura al Aire Libre de Montevideo /.../ No queremos que las expresiones artísticas –nacionales o no- sirvan de fachada cultural a un gobierno que

Otros periodistas sindicados como de izquierdas, hacían más hincapié en la valoración estética de la muestra, y una de ellas era Amalia Polleri. La artista y periodista, de forma profética, vaticinaba que esas obras - salvo la obra del checoslovaco Milan Dohes, que se encontraba en el cantero central de la hoy Avda. de las Américas - el resto se hallaba en espacios sin vigilancia, en la espesura del monte, por lo tanto, no tardarían en ser vandalizadas. Tal cual lo imaginó ésta crítica ocurrió posteriormente, ya que la mayoría de ellas se localizaba en una zona apartada, de difícil control. Comentaba sobre el traslado de las obras que debería haber implementado el Museo Nacional de Artes Plásticas: “deberían ser trasladadas por separado o manteniendo la reunión, antes que a esa Caperucita de la bienal se la coma el Lobo del bosque solitario.”⁷⁰⁷

Polleri veía con una mirada positiva la participación de Uruguay en certámenes internacionales, y la imagen de eficiencia que había dejado el país como organizador del evento, a pesar del sitio alejado en la que se desarrolló, que dificultó la asistencia del público.

J. E. Vernazza fiel a sus ideas estéticas convencionales, se limitaba a realizar un juicio estético conservador respecto a la muestra, en particular, partiendo de una noción tradicional de escultura, a la que llama “la verdadera acepción” de la escultura porque según el crítico “la definición de escultura no traduce fielmente el propósito de las obras presentes. /.../”.⁷⁰⁸ Dando por sentado que el propósito de todas ellas debía ser el mismo.

La idea de escultura que concebía Vernazza no coincidía con obras como los aros amarillos de tipo minimalista que colgó en árboles el israelí Monashe Kadishman, los cubos de la artista local Amalia Nieto, la fuente de acrílico de Gyula Kosice, artista eslovaco nacionalizado argentino, pionero del movimiento cinético y lumínico en Buenos Aires (luego de haber participado en la corriente Madí), tampoco la obra “Puertas Inútiles” de la paraguaya Laura Márquez, que había sido nominada para un premio en la Bienal de San Pablo de 1968, a las cuales ve como “divorciadas del paisaje”.⁷⁰⁹

Finalmente parece ser esa es la única premisa que aplica Vernazza para juzgar las obras, si se integran o no, armónicamente con el paisaje; de ahí que su mayor reconocimiento se hubiera dirigido al polaco Wladyslaw Hasior, porque para realizar su obra en cemento y desechos de hierro, empleó arena del propio Parque Roosevelt.

ataca en forma sistemática a las fuerzas verdaderamente vivas de nuestra cultura. No queremos contribuir a dar al mundo esa imagen de normalidad e impulso creador cruelmente desmentida por los hechos cotidianos. “/.../ Simular /.../ una vida cultural ‘sin problemas’ /.../ Los artistas invitados a pesar de estar informados acerca de la posición adoptada por el gremio de los plásticos uruguayos, decidieron participar. Esta decisión triste /.../ demuestra por lo menos una gran incomprensión de los problemas de estas regiones, merece la más dura calificación en el caso de los latinoamericanos que deberían conocer en carne propia lo que representan para la cultura estos estados de excepción. /.../

“/.../ Nos dio oportunidad de desenmascarar a uno de esos personajes internacionales amigo del juego doble. Me refiero al crítico francés Pierre Restany, reciente portavoz del boicot a la Bienal de San Pablo /.../ Mentalidad verdaderamente colonialista. Reclamándonos objetividad y frente a las muy subjetivas valoraciones del momento político por parte de los artistas uruguayos /.../ Situaciones que nada tienen que ver con el hecho artístico en sí. /.../”.

⁷⁰⁷ POLLERI, AMALIA, “Artes plásticas. Mudanza urgente”, *El Diario*, 15/2/70.

⁷⁰⁸ VERNAZZA, J.E. “1ª. Bienal de Escultura al aire libre”, *El Día*, 7/12/69.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

Se presentó un número extenso de artistas, pero destacan algunos como el chileno Lautaro Labbe con '18 variaciones modulares Serie A' en aluminio anodizado semibrillante, de cuatro metros de altura, creando un "rombo que se repite en una circunferencia en 'proyección isométrica /...'"⁷¹⁰ El gallego afincado en el Uruguay, e integrante de la Escuela del Sur, Manuel Pailós, presentó una estructura de cemento de cinco metros de alto, pintada enteramente en color negro.

Si se realiza un balance respecto a la concurrencia internacional y la elección de un entorno natural como el del parque, podemos afirmar que la 1ª Bienal de Escultura de 1969, significó un éxito rotundo, a pesar del boicot que se trazaron varios artistas locales, que consiguieron el apoyo de muy escasos artistas que se retirasen de la muestra en señal de protesta.

⁷¹⁰ Ibídem.

7.2.6.6 BIENAL DE PUNTA DEL ESTE (URUGUAY)

Tal como mencionamos antes, a instancia del verano uruguayo se convocaban certámenes en la ciudad de Punta del Este (Maldonado), en los cuales la Comisión Nacional otorgaba, además de premios en metálico, becas de especialización en el extranjero.

Desde 1955 se anunciaba en la prensa local el proyecto de instalar una biennial de arte en el balneario más destacado de la costa uruguaya.

Su inicio se planificaba para la temporada veraniega de 1957, pero no llegará a concretarse hasta 1959.

En ésta primera edición se otorgó el Gran Premio al pintor italiano Lino Dinetto, por su obra "Cosmos". Dinetto residió en el país por algunos años, y realizó múltiples tareas de restauración y trabajos en edificios religiosos, aplicando la técnica del fresco, pero en éste caso su obra era de tipo informalista. El Primer Premio se dividió entre Clorindo Testa (Argentina) y Vicente Martín (Uruguay) por "El barco en la playa".

La crítica tradicionalista de Alfredo Halegua, marcaba que "El aficionado está ya saturado de tanto excitante óptico inútil. Estos cuadros producidos con criterio de "affiche" – pues consiguen generalmente un fuerte impacto visual – no satisfacen las necesidades estéticas más profundas del amateur; son sólo una epidermis brillante, sin contenido y de escaso valor. Pero mientras continúa este juego – en el que hasta buenos pintores se someten a la moda – algún artista promisorio, muestra inesperadamente sus posibilidades, y rubrica por contraste, la mediocridad del conjunto".⁷¹¹

Sobre Dinetto opina que a pesar de su conocimiento académico "se toma la libertad de divagar por cualquier corriente en boga", señala la "signografía de fácil decorativismo" de Pareja "exenta de toda significación plástica" y de Cúneo Perinetti "comprometido artística y oralmente a sostener un radical cambio de posición estética, que reduce, día a día, el crédito de prestigio ganado a través de tantos años de trabajo, con estos superficiales jueguitos, anodinos y obvios"⁷¹²

El crítico ve a los representantes informalistas y el op de Vasarely como "el final de una pendiente de desintegración de los valores del arte".⁷¹³

Las palabras de Halegua, que parecían bastante subidas de tono para el estilo más atemperado de opinar que se estilaba en su momento, serán cuestionadas por un lector en el semanario *Marcha*, calificándolas de ofensivas hacia los artistas nacionales y extranjeros que expusieron en Punta del Este y que hoy se veían en el Museo de Arte Moderno. El lector deploraba los "juicios agresivos, y arbitrarios de su crítica mordaz, como embates burdos contra el arte moderno" y "contra artistas de incansable trayectoria".⁷¹⁴

⁷¹¹HALEGUA, ALFREDO, "Breves consideraciones sobre arte moderno", *El Bien Público*, 24/4/59.

⁷¹²Ibíd.

⁷¹³Ibíd.

⁷¹⁴"Crítica y Arte", *Marcha*, 15/5/59. Firmado con la credencial cívica BGA 3181.

El cronista de *El Bien Público* replica al lector identificado con el documento BGA 3181, desde el mismo semanario⁷¹⁵, refiriéndose al arte moderno y al Museo de Arte Moderno, en el cual se realizó la muestra internacional y sus mesas redondas, reputándolos como “jueces infalibles/.../poseedores de una verdad filosófica incuestionable, han ido creando en la mente del público, un nuevo tipo de adoración: el culto a lo insustancial/.../” y a los artistas que crean en ese sentido “por temor a quedar rezagados en esta carrera a la caza de novedades/.../ detrás de estas formas esconden mejor sus incompetencias. Pero unos y otros cuentan con la colaboración solidaria, de ciertos críticos y panegiristas locales, que, haciendo derroche de fantasía, vuelcan en ditirámicas teorías, infinidad de páginas de dudosa literatura sobre arte, que por oscuras, parecen a algunos desprevenidos, profundas”, el cronista, reivindica las críticas que había vertido en *El Bien Público*, reafirmando que los artistas mencionados (Amalia Nieto, Miguel Pareja, Vicente Martín, Américo Spósito) no pueden ser tratados como intocables por el lector y remata redoblando su espíritu descalificador y exhibiendo su currículum con premios de Escultura en el Salón Nacional y beca de perfeccionamiento en EE.UU., como méritos habilitantes y suficientes como para juzgar sumariamente a los modernos.

Quiso el destino que Halegua acabase viviendo en ese país del Norte y se dedicase a la escultura abstracta de encastre de volúmenes, que a veces son formas de paralelepípedos, otras piezas biomórficas, contrariando su formación clásica con los escultores neoclasicistas: Edmundo Prati y José Luis Zorrilla de San Martín, y a sus propias afirmaciones respecto al certamen de Punta del Este que se exhibía en el Museo de Arte Moderno.

En un discurso pronunciado en 2002, debido a la donación de una obra suya, de corte abstracto, que efectuó a Presidencia de la República para el Parque de Esculturas en el gobierno de Jorge Batlle, comentaba que en 1959, año de la polémica, cuando emigró a EE.UU., nunca imaginó “el recorrido a seguir”⁷¹⁶, aparentemente bastante similar al de los artistas que se empeñó en denostar por cultivar la abstracción geométrica o informalista.

La bienal puntaesteña no podía estar ajena entonces a los debates estéticos que se libraban en el momento en el Uruguay.

Si nos focalizamos en la edición de 1962 nos percatamos una vez más que las autoridades no querían involucrarse con uno u otro bando, razón por la cual Beatriz Haedo, hija del Presidente del Consejo Nacional de Gobierno y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, declaraba al diario montevideano *El Plata*, que ella no podía tomar partido entre las tendencias reflejadas entre los 24 artistas uruguayos que se habían presentado al concurso : “Como integrante de una entidad que tiene la rectoría de las artes y el estímulo y apoyo de las mismas en todas las formas que tiene a su alcance, no puedo tomar partido entre los grupos y entre las tendencias/.../ Sobre las escuelas que pasan, sobre las tendencias estéticas que tempranamente mueren, quedan siempre obras perdurables/.../Miremos pues con respeto a quienes son

⁷¹⁵HALEGUA, ALFREDO, “Arte Antiguo y Moderno”, Carta de los Lectores, *Marcha*, 22/5/59.

⁷¹⁶Recuperado de archivo.presidencia.gub.uy/05/04/02, el 4 de setiembre de 2015

sinceramente innovadores”.⁷¹⁷ Palabras que de alguna forma hablaban a favor de aquellos que se aventuraban a tomar riesgos en sus creaciones.

Para 1962, se otorgó el Premio Bolsa de Viaje para Nelson Ramos y José Gamarra, por valor de diez mil pesos a cada uno. Ambos contaban con experiencia previa en Brasil a través del ICUB.

Sin embargo la crítica continuaba trayendo a colación el tema de la epigonalidad, ésta vez en boca de María Luisa Torrens, en el diario *El País*: “Parecería que el Uruguay hubiese vuelta a ser un dócil asimilador de maneras ajenas, que la reserva de creación nacional con sello propio y distinto se hubiera agotado. /.../ Se imita pueril y desmañadamente a un Burri, pero la materia se desintegra laxa y sin nexos íntimos sobre la tela, hay acumulación de pastas y calidades pero no hay pintura/.../Se acata dócilmente la influencia como el niño imita el gesto del adultos sin entender el significado, puede ello tener gracia, pero no tiene sentido/.../ No se hace presente, y es de señalar, ninguna de las lecciones de la anterior pintura uruguaya. Hacemos referencia a la manera sumisa, carente de originalidad con que se acepta la enseñanza de los nuevos maestros europeos/.../”⁷¹⁸

Resulta incomprensible como una crítica que apostó con afán decidido por la internacionalización del arte, cometa exabruptos del estilo, exigiéndole a los artistas uruguayos que tomen lecciones de la anterior pintura uruguaya, que incluso la torresgarciana, también tenía serias deudas con el arte internacional, aunque no trasposiciones directas, como denuncia Torrens.

En todo caso resulta más coherente el comentario de Juan Eduardo Vernazza, crítico de *La Mañana*, portavoz de la tradición en contra de la innovación, quien opinaba que la beca para José Gamarra y Nelson Ramos era “una equivocación gruesa y a la vista”,⁷¹⁹ quejándose de que se marginara a otros autores por la tendencia, para favorecer la abstracción, sumando otra prueba de que el periodista no había logrado aún procesar las últimas tendencias y siempre acababa aprovechando la ocasión para expresar su concepción tradicional de la genialidad individual, ya obsoleta.⁷²⁰

La ciudad de Punta del Este también albergó en su Casino Míguez, la I Bienal de Artes Aplicadas en 1965, promovida por la Comisión Nacional de Turismo, y

⁷¹⁷ *El Plata*, 29/2/62.

⁷¹⁸ TORRENS, M. L. “Bienal de Jóvenes Pintores Menores de 35 años en Punta del Este, *El País*, 26.2.62.

⁷¹⁹ VERNAZZA, J.E. , *La Mañana*, 26/11/62. El crítico se lamenta asimismo de que los grabados de Gamarra sean una transcripción de su pintura: “Ahí queda su grabado, una bifurcación inoperante de su pintura... Carecen de claridad, de fuerza y de sugestión”.

⁷²⁰ VERNAZZA, J. E., *La Mañana*, 19.1.62. “Despojar del trono donde la novelaría la inexperiencia y los intereses creados (esos intereses creados de trama tupida y múltiples ramificaciones, la mayoría de la veces compuesto por los intereses particulares de grupos que sólo a través de un rótulo pueden adquirir presencia y los de determinados comerciantes de cuadros, ha colocado a la tendencia “La historia de la pintura no es la historia de las teorías y las tendencias sino la historia de los genios individuales, porque la creación en la pintura como en las demás manifestaciones artísticas, es un hecho esencialmente individual”.. (Referido a Picasso) “Para nuestros místicos de lo figurativo o lo abstracto, este vuelco de noventa grados, a veces para lo objetivo y otras para lo inobjetivo, de no tratarse de Picasso, sería una apostasía merecedora de la hoguera/... /valorar, como es corriente ahora, entre nosotros, a una pintura por la tendencia, es valorarla por la moda de hoy, caduca mañana”.

comisariada por Ernesto Heine, ofreciendo un vivo espaldarazo a la producción artesanal.

El Jurado internacional se hallaba compuesto por el crítico José Pedro Argul, de la sección local de la AICA, Christian Sorenson, director de la Bienal Kaiser de Córdoba (Argentina) y Geraldo Ferraz, prestigioso crítico brasileño.

Se apreciaba una marcada presencia del género tapiz, pero el Gran Premio fue concedido a Burle Marx, por sus piezas de gran tamaño y diversos materiales, el segundo premio correspondió al ceramista uruguayo López Lomba y el tercero a Roberto Macció, destacado artista argentino de la Nueva Figuración.⁷²¹

La elección del principal balneario uruguayo, que ya atisbaba una proyección internacional como la que goza en la actualidad, resultó muy acertada para fungir como un escaparate hacia el extranjero, y darle un giro cultural al atractivo principal que se concentraba exclusivamente en la diversión, el sol y la playa.

⁷²¹VERNAZZA, JUAN EDUARDO. "I Bienal Internacional de Artes" Sup. *El Día*, 28/3/65 – Nº 1680 – pp. 12-13.

7.2.7 BREVE APUNTE SOBRE EL MERCADO ARTÍSTICO

Nos hemos referido a la limitación del mercado artístico, pero no es nuestro objeto investigar a fondo los movimientos del mismo en Montevideo entre 1955 y 1975.

Sin embargo algunas pinceladas sobre algunos remates nos pueden ofrecer algunas pautas sobre el funcionamiento algo errático del mismo, o de los valores en los que podían girar las ventas.

De las más importantes pérdidas dentro de las colecciones privadas que se llevaron a cabo en éste período, destaca la venta de “La diligencia de Tarascón” (1888) de Van Gogh, por parte de los herederos de Milo Beretta (fallecido en 1935), vendida en la irrisoria suma de 30 mil pesos, luego subastado en Nueva York por 80 mil dólares. Otra pérdida significó la venta de una obra de Signac, de la cual no hemos encontrado datos precisos, sólo que fue vendido posteriormente por miles de libras en Londres.

Hemos oído hablar también de una colección de más de 1200 obras expresionistas alemanas llegadas durante la Segunda Guerra Mundial, compuesta por grabados, acuarelas y dibujos, de la que quedaron muy pocas obras luego en el país, y que tampoco pudimos recabar datos más concretos.

Para poder realizarnos una composición de lugar respecto a la valoración de las obras de autores uruguayos, nos pueden servir los siguientes datos de una subasta realizada en el Zafiro Room del Hotel Victoria Plaza a finales de 1968 y organizada por Nora Arizaga, Ana Rincón de Martín y Jorge Castillo.

En la misma se remataron las siguientes obras “Paisaje de Sarriá” de Joaquín Torres García (1 millón cien mil pesos), una obra constructiva del mismo autor por 520 mil pesos, un “Candombe” de Pedro Figari en 660 mil, tres de Cúneo que oscilaron entre 75 mil y 105 mil, y en cuanto a la cotización de un autor contemporáneo nos puede ilustrar una obra de Vicente Martín subastada en 65 mil pesos.

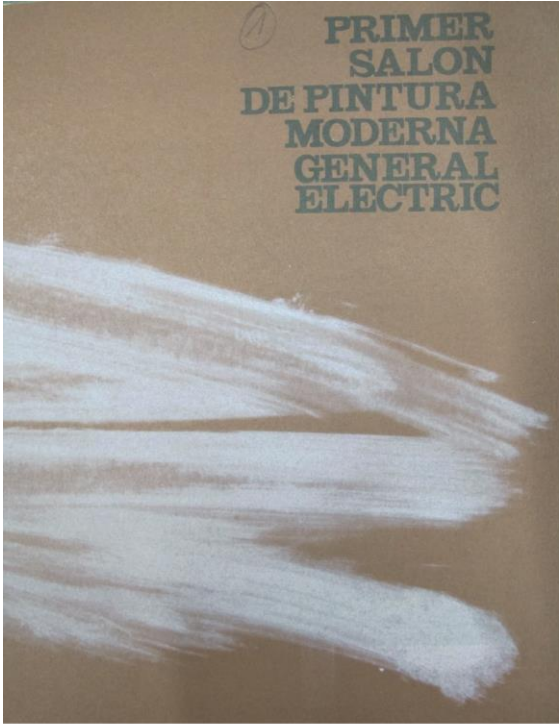
Un retrato de David Alfaro Siqueiros quedó excluida del remate por no superar la base mínima exigida: \$ 1.750.000.

La venta en sí superó el record de cualquier otra subasta anterior en el país, trepó a los doce millones de pesos uruguayos y asistieron a ella 500 personas.⁷²²

Raúl Zaffaroni, crítico, periodista y gestor cultural, se dedicó a coleccionar artistas contemporáneos uruguayos en su casa de la Av. Uruguay, atesoró allí importantes obras con el proyecto de realizar un centro cultural que finalmente no llegó a concretarse.⁷²³

⁷²² “Montevideo: ¿Un Nuevo Gran Mercado de la Pintura Latinoamericana y Mundial?”, *La Mañana*, 14/12/68.

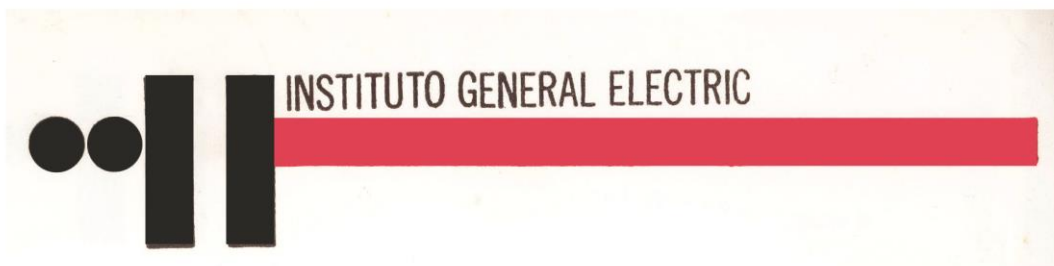
⁷²³ HEIDE, DANIEL, “Lo de Zaffaroni”, *Marcha*, 27/11/70, Nº 1521, pág. 27.



25. IGE.
Afiche del 1er Salón de Pintura Moderna. 1963.



26. IGE.
Afiche del 2do Salón de Pintura Moderna. 1964.



27. Logo IGE. Sin fecha.



28. Oteiza, Jorge.
 Proyecto del Monumento a Batlle y Ordóñez. 1959.



29. Espinola, Manuel.
 Sifón. Óleo (122 x 92 cm). 1954.



30. Caricatura de Argul y Vicente Martín
 aparecida en el semanario *Marcha*, 30.12.1960.



31. Caricatura "Enfrentamientos del Salón"
 aparecida en el diario *El Diario*, 13.8.1956.

CAPÍTULO 8

TENDENCIAS REPRESENTATIVAS DE LA RENOVACIÓN DEL PANORAMA ARTÍSTICO URUGUAYO ENTRE 1955 A 1975.

“Las grandes cosas no son alcanzadas por aquellos que se someten a las tendencias, a las modas pasajeras y a la opinión popular”

Jack Kerouac

Hemos optado por excluir arbitrariamente aquellas corrientes más tradicionales que se hallan mayormente involucradas con tendencias anteriores al período elegido, y sólo decidimos incluir las influyentes propuestas de la Escuela del Sur, relacionada con el Taller Torres García, en la medida que sus continuadores y discontinuadores desarrollaron tarea artística en el período estudiado.

8.1 GEOMETRISMO, CONCRETISMO Y OP

En Montevideo la labor llevada a cabo por el artista Carlos Prevosti en la ETAP (Escuela Taller de Artes Plásticas), que desplegó sus actividades entre 1932 y 1937 resultó fundamental en la transmisión de las ideas cubistas provenientes de artistas que realizaban estudios en París en la Grande Chaumière, de importancia crucial para la difusión de ésta corriente en América Latina, a través de docentes como Fernand Léger, y especialmente André Lhote, de enorme influencia entre los estudiantes de éste continente. Sus escritos no solían faltar en la biblioteca de ningún artista que se preciase de moderno.

Comentaba Eugenio Darnet, en una entrevista que le realizara Óscar Larroca, que al asistir al taller de Lhote en París, el artista aplicaba la técnica de colocar las obras todas alineadas de los estudiantes, y luego realizarles una devolución sobre sus opiniones, aunque concurriera al taller una vez a la semana para darle esas indicaciones, Darnet destaca el procedimiento como de altísimo interés para la tarea formativa.⁷²⁴

Artistas de la importancia de Miguel Ángel Pareja y Vicente Martín asistieron a la ETAP, y absorbieron su inclinación por el neocubismo en sus talleres.

La llegada al país de Torres García en 1934, colocó a la abstracción y los conceptos sobre la misma, en otro plano, emanando de vetas de mayor orden trascendental, sesgos que Torres había absorbido en el grupo de *Cercle et Carré*, e incluso desde 1928, cuando conoció a Theo Van Doesburg, figura central dentro del movimiento *De Stijl*.

Las inclinaciones teosóficas de los neoplasticistas llevaron a Torres a concebir un arte que abrazase un orden estructural con bases pitagóricas e incorporase el número

⁷²⁴Entrevista de Óscar Larroca a Eugenio Darnet, Revista *La Pupila*, Diciembre 2009.

de oro, no solamente como perfección de la creación, sino como portador de los misterios de la misma en la organización del universo.

La concepción de Torres respecto a la abstracción se asimila con más proximidad a la síntesis, sin embargo, él entendía su constructivismo como un paso de aproximación previo a la abstracción, una forma de elevación respecto a la obviedad y carácter pedestre de la figuración convencional.

En el decurso de su vida produjo diversas obras que bien podrían clasificarse como abstractas en el sentido más estricto y tradicional, composiciones que escapan absolutamente a los cuarteles áureos ocupados por elementos simbólicos y universales, que conducirían al mundo a comunicarse en un esperanto artístico.

La Revista editada por Torres en Montevideo “Círculo y Cuadrado” (1936) convocó a diferentes plumas de Europa y América que se refirieron al tema de la abstracción, entre otros debates de la actualidad artística.

La Revista “Arturo”, publicada por primera vez en Buenos Aires en 1944, se convertirá en otro foro de polémicas más específicas sobre la abstracción, dirigida por un crisol rioplatense: Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kósice y el poeta Edgard Bayley, quienes solían reunirse tanto en el Café *La Fragata* de la capital porteña, como en la casa del psicólogo argentino Pichon-Rivière. Recordemos que fue precisamente en su residencia en la cual se llevó a cabo la 1ª exposición del Arte Concreto - Invención.

En “Arturo” podían apreciarse obras de Kandinsky, Mondrian, Joaquín Torres García y Tomás Maldonado, entre otros, y se demostraban ciertas resistencias hacia los surrealistas.⁷²⁵

En uno de sus editoriales titulado “Afirmaciones”, la revista ratificaba su vocación abstracta: “un arte desprovisto de intenciones representativas, libre de cualquier determinismo o justificación”.⁷²⁶

El contacto establecido entre “Arturo” y Torres García resultó fundamental, considerando el vínculo que éste había establecido con la vanguardia neoplasticista en París.

Torres afirmaba: “Actualmente estamos menos interesados en la cosa que en la estructura donde ella se sitúa. La casa, el sol, el árbol, los podemos ver organizados de otro modo; como piedras en un muro. Estamos más interesados en el muro que construimos, en la construcción, que en las cosas y acontecimientos que antes buscábamos. Así nos damos cuenta de que tanto aquello que nos pertenece como la originalidad, son partes de la construcción. Ya no son más las cosas, sino el ritmo en

⁷²⁵El origen del nombre de la Revista “Arturo” parece estar también en cuestión como la palabra Madí, María Amalia García menciona que podía provenir de “Arturo” como el Guardián de la Osa, una de las estrellas más brillantes de esta constelación boreal, o como traducción del nombre de pila de Rimbaud, también que podría ser Arturo el personaje de la leyenda, o Arturo, un nombre común como el hombre común. GARCÍA, MARÍA AMALIA, “El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil”, op.cit.

⁷²⁶BURUCÚA, JOSÉ EMILIO (comp), “Arte, Sociedad y Política, Nueva Historia Argentina”, op. cit.

que en el momento ellas se encuentran, que constituye la esencia de la creación poética”⁷²⁷

La Revista “Arturo”⁷²⁸ sirvió como plataforma del Movimiento Madí, surgido en ambos márgenes del Río de la Plata en la década de 1940, el cual contó tanto con representantes argentinos como uruguayos, a la vez que estableció vínculos regionales importantes, en particular con los brasileños, con Carlos Drummond de Andrade y la Revista “Joaquim” de Curitiba.⁷²⁹

El origen mismo de la palabra Madí parece estar en discusión, al igual que sucedió con la palabra Dadá.

Kósice aseguraba que derivaba de los partidarios de la República Española, como “Madí, Madí”, equivalente al grito de “Madrid, Madrid”.

Otros miembros aseguran, a nuestro juicio, con sentido algo más plausible, que dada la ideología marxista practicada por muchos de sus miembros, era un acrónimo de Materialismo Dialéctico (MA DI). De hecho, en muchas ocasiones los miembros se referían al ideal de una sociedad sin clases, que liberase la energía y dominase el espacio, la materia y el tiempo en todos sus sentidos, y el propio Arden Quin opinaba sobre la superestructura ideológica⁷³⁰. Otra interpretación, tal vez algo extravagante, es que fuese inventado a raíz del propio nombre de Carmelo Arden Quin (carMelo ArDen Quin).

En el Manifiesto Madí, se presentaban como partidarios de la eliminación de la naturaleza, de la sensualidad o la afectividad, afirmando: “deseamos eliminar el lirismo, las descripciones, el simbolismo, etc. /.../ El cuadro tiene que ser construido con elementos puramente plásticos, es decir, con planos y colores. Un elemento pictórico sólo tiene como significado el elemento mismo”⁷³¹

Muchos integrantes conocían las ideas de Max Bill, egresado de la Bauhaus de Dessau, interesado en la articulación arte – industria y la *Gesamtkunstwerk*, y sabían sobre la exposición de Arte Concreto que había organizado el artista en Basilea en 1944.

Bill se hallaba en pleno contacto con la plana mayor neoplasticista, y había formado parte entre 1933 y 1936 del Grupo *Abstraction - Création*.

⁷²⁷TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, “Estructura”, Montevideo, 1940.

⁷²⁸Arden Quin decía sobre “Arturo” que era una publicación “de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, acepta el surrealismo, el constructivismo de Torres García y otras modernas escuelas de vanguardia con cierto eclecticismo” GARCÍA, MARÍA AMALIA, op. cit. p. 26.

⁷²⁹El grupo original se integró con Arden Quin, Gyula Kósice, Rhod Rothfuss, Blaszkó, Dayi Laan y Eitler.

⁷³⁰Arden Quin planteaba: “Nadie se ha detenido con pensamiento dialéctico materialista, en la Escuela de París, para ver que ella ha sido el resultado emocional e ideológico de una transformación total del mundo. Nadie pensó en subordinar el fenómeno del arte moderno, y sus abstracciones, al proceso de liquidación económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción”, (1944) . GARCÍA, MARÍA AMALIA. Op.cit. p. 186.

⁷³¹KÓSICE, GYULA, *Arte Madí*, Ed. Gaglianone, Buenos Aires, 1982, p. 36. Algunas ideas del Manifiesto pueden resumirse en que : “1)El Arte es Universal 2) la obra debe ser concebida en la mente antes de ser ejecutada. No debe tener nada de la naturaleza, de sensualidad o afectividad”. Declaran: “ deseamos eliminar el lirismo , las descripciones, el simbolismo , etc. 3) El cuadro tiene que ser construido con elementos puramente plásticos, es decir, con planos y colores. Un elemento pictórico sólo tiene como significado el elemento mismo”

Kósice publicó el panfleto "Invención" en 1945, siguiendo ideas de Arden Quin y Max Bill. El manifiesto Invencionista se incluirá en la Revista "Arte Concreto Invención" (1946). Tanto a Jean Arp, como a Max Bill les interesaron enormemente los postulados del movimiento.

Los Madí pretendieron incorporar también la danza, el teatro y la arquitectura para conformarse como grupo integral, pero con resultados poco exitosos.

Arden Quin organizó una exposición Madi con sesenta obras pictóricas y doce esculturas, donde mostraba sus obras "coplanares" junto con danza y música Madí.

En 1947 Kósice decidirá crear la Revista "Madí", sin participación de Arden Quin, lo cual produjo el posterior distanciamiento y rivalidad entre ambos.

En 1948 se publicó el Diccionario Madí, y luego una antología de Poesía Madí en 1955.

Críticos e historiadores coinciden hoy en día en sindicarlo a su fundador como Carmelo Arden Quin (Carmelo Alves Oyarzún), originario de Rivera (Uruguay), que actuó como dinamizador del movimiento en Buenos Aires.

Sus obras "coplanares" se componen de polígonos cromáticos, y su obra influirá sobre el posterior concretismo en la región y el propio arte Op venezolano.

Carmelo Arden Quin, se había trasladado de Rivera a Montevideo y había sido invitado por Joaquín Torres García para exponer en el Ateneo de esa ciudad, en una muestra de la Asociación de Intelectuales y Artistas Pro-España, en un acto de apoyo a la República Española.

Cuando explotó la Guerra Civil en ese país, por influencia marxista de un tío, Carmelo pretende alistarse a las Brigadas Internacionales y no lo consigue, a continuación entonces se establecerá en Buenos Aires (1940), donde al poco tiempo ya se encontraba escribiendo sobre arte y materialismo dialéctico, manteniéndose en permanente contacto con el Taller Torres García.

En Buenos Aires conocerá al eslovaco nacionalizado argentino Gyula Kósice, un chico de dieciséis años interesado en el arte, y trabajará con él hasta 1947.

Hasta hace poco tiempo: Kósice, había aparecido como el gestor de la corriente más original de la segunda mitad del siglo XX en el Río de la Plata, aunque coincidimos con las investigaciones de Nelson Di Maggio y María Luisa Borràs, respecto al papel de líder intelectual jugado por Arden Quin en la fundamentación teórica de las ideas estéticas vertidas en el Manifiesto Madí (1946). Kósice, por entonces, era extremadamente joven, cuando Arden Quin realizó su primera obra coplanar, Kósice contaba con apenas 14 años de edad y en el propio movimiento jugaba un rol secundario, hasta la partida de Quin.

En 1947, cuando Arden Quin decide establecerse en París, el artista eslovaco - argentino consigue erigirse como el único iniciador del movimiento.

Al extremo que en 1961 Kósice organiza y realiza la curaduría de una exposición en Buenos Aires, titulada "Los Primeros Quince Años de Madí", en la cual no menciona para nada el nombre de Quin, como integrante del movimiento.⁷³²

⁷³²BORRÀS, MARÍA LUISA, *Arden Quin*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997.

Arden Quin al poco tiempo de haberse radicado en la capital francesa, logra ser aceptado en el Salón des Realités Nouvelles, plataforma de diferentes estilos de abstracción, se relacionará personalmente con artistas como Brancusi, Braque, Picabia, Vantongerloo, Seuphor, Vieira da Silva (instalada ahora en París), Schöffer y Alexander Calder. Muchos de ellos participarán de las renombradas tertulias del bar *La Coupole*. En ese momento coincidieron también en la ciudad de París: Lygia Clark y Pol Bury.

Se formó incluso un taller Madí en la casa de la esposa de Arden Quin, Marcelle Saint-Omer.⁷³³

En el año 1951 se llevó a cabo en París una muestra denominada Exposición de Espacio – Luz, de la que participan Soto, Otero y el grupo Madí.

En 1953 dos obras de Arden Quin consiguieron participar de la Bienal de San Pablo.

Los artistas Madí se encontraban en permanente contacto con los concretistas brasileños Pignatari, Fayer, Campos, que habilitaron a una conferencia sobre el Madí en el Museo de Arte de esa ciudad (MASP).

María Luisa Borràs, crítica e historiadora del arte barcelonesa, asegura que Ellsworth Kelly, quien vivió en 1948 en la capital francesa, debe necesariamente haber basado su obra de marco recortado (“Shaped Canvas”) en las ideas de Arden Quin.⁷³⁴

La obra “Coplanal 1, Diabolo, Géométrie Variable” (1945), nos introduce al concepto de ruptura de marco y descomposición de polígonos en una especie de estructura molecular compuesta por cuatro formas geométricas de color beige, ordenadas en dos ejes. El horizontal establecido por un cuadrado y un triángulo en cuyo interior se inscribe un círculo azul celeste concéntrico con otro del mismo color que el fondo, que presenta una línea negra tangente. El eje vertical se encontraba construido con un círculo y un rectángulo, ambos divididos en mitades por otra línea negra, y detalles semicirculares que menguaban sus dimensiones, creando el efecto visual de dos figuras o la suspensión de su regularidad.

Otro miembro destacado del movimiento Madí fue Rhod Rothfuss, también uruguayo, quien realizó en 1942 una exposición de cuadros con marcos irregulares que Arden Quin llamó “cubisme decoupé” y ésta característica pasó a formar parte de la señal de identidad del movimiento, como ruptura del tradicional marco-ventana del Renacimiento.

Rothfuss pensaba que los elementos integrantes de la composición al chocarse con el marco irregular, entrarían en conflicto.⁷³⁵

⁷³³ Comenta Sofía la esposa de Arden Quin a Raúl Santana en entrevista realizada en 2007: “El soporte anterior a MADI, tanto en el arte figurativo como no figurativo, es una superficie de cuatro ángulos rectos y se da en el cuadrado ó en el rectángulo; hasta entonces toda la pintura fue hecha en ese soporte, incluso la geométrica. Las dimensiones (alto-ancho) están concebidas con ese criterio. MADI comienza a trabajar con otros polígonos que pueden ser regulares ó irregulares en la invención de formas planas: triángulos, rombos, pentágonos, hexágonos, individualizados ó yuxtapuestos, a los que también se suman los círculos. Esta es la síntesis de las obras MADI. Obras simples, sin pretensiones metafísicas u otras”, MUVA Arte, recuperado el 18 de julio de 2015.

⁷³⁴ *Ibíd.*

⁷³⁵ Kósice, Gyula, *Arte Madí*, op. cit., p. 45.

La hipótesis del conflicto era la base del enfrentamiento del arte tradicional con el Madí.

En Buenos Aires, precisamente esa tendencia al conflicto se traduciría luego en divisiones y subdivisiones del Madí en Asociación de Arte Concreto Invención (AACI) y posteriormente el grupo Perceptista.

El grupo concretista de AACI contó con Tomás Maldonado, Lidy Prati, Claudio Girola, Caraduje, Ennio Iommi, Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Alberto Molenberg y los hermanos Lozza, entre otros.

El concretismo logró vincular el arte con las investigaciones científicas, la teoría de la relatividad, la física cuántica, incorporando el concepto de campo y cuarta dimensión al artefacto artístico.⁷³⁶ El tema espacio-tiempo se hará recurrente en la obra de estos artistas.

El mensaje expuesto rondaba siempre sobre el hecho de profesar una enorme fe en el futuro tecnológico y el beneficio de las investigaciones científicas sobre la vida del hombre.

Se apostaba a la permanente transformación del Universo, mencionándose permanentemente lo “coplanario”, basado en la idea de campo, vinculada a la física.

Tomás Maldonado visitó a Max Bill en Zurich en 1944, enterándose de sus planes de organización del espacio urbano y la vivienda prefabricada en Europa, eventualidad que influirá sobremanera sobre esa vanguardia platense.

En 1946 se publicó en Buenos Aires la Revista “Arte Concreto”, como órgano de difusión de las ideas del movimiento, donde se planteaba que “la estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista, imponiéndose así ya no la metafísica de lo Bello, sino la física de la Belleza”. Raúl Lozza, reclamaba “no imitar a la ciencia sino de realizar una labor equivalente”.⁷³⁷

Lozza, afiliado al Partido Comunista argentino desde 1933, se escindió del grupo Arte concreto Invención por desavenencias, y creó un grupo denominado Perceptista en 1947⁷³⁸, relacionado básicamente con la percepción de la tridimensionalidad.

Si los Madí habían deformado el marco rectangular, los perceptistas decidieron eliminar totalmente el marco o en todo caso volver a la ortogonal, hablando de los elementos que componían una obra como si fuese un campo electromagnético, apoyando sus ideas en la teoría de Maxwell: la variabilidad del mismo, de acuerdo al espacio y al tiempo.

La forma y el color quedarían entonces supeditados a la relación con el campo, y llamaban a estas variaciones “cualimetría”.

Lozza mencionaba la importancia del muro donde se colocara la obra, y sobre todo, la importancia del espacio arquitectónico, como parte de la misma.

Resultan esenciales los estudios topológicos del momento, en los que se planteaban las propiedades cualitativas de las figuras, a las que luego se les aplicaba

⁷³⁶BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, op. cit. p. 20.

⁷³⁷Ibíd.

⁷³⁸El grupo se integra con Hlito, Iommi, Maldonado y Prati.

una deformación continua, para pasar de una forma a la otra. Max Bill se encontraba profundamente interesado en el fenómeno de la Cinta de Moebius. Previamente había presentado en el Pabellón Suizo de la Trienal de Milán (1936) obras en granito, bronce y yeso como “Unidad Tripartita”, siguiendo ésta particular forma que se caracteriza por tener un solo lado y un solo contorno.⁷³⁹

Las relaciones con otros abstractos se convertían las más de las veces en espinosas, por ejemplo al Espacialismo de Lucio Fontana, los perceptistas lo calificaban de academicista y él les respondía llamándolos “neoclasicistas escleróticos”.⁷⁴⁰

Maldonado relacionaba la transformación espacio – temporal, planteada con preceptos del materialismo dialéctico, afirmando en 1951: “No es un mero pasatiempo para unos pocos, está llamado a ser el arte social de mañana, pues resulta el único que puede articularse fluidamente con los grandes espacios en los que en el futuro se llevarán a cabo los programas más radicales de transformación de la vida”. Y en una carta a Max Bill agregaba: “En América del Sud es evidente que el arte concreto se desarrolla, los concretistas argentinos necesitamos su presencia aquí para otorgar un prestigio a nuestra causa universal del concretismo”.⁷⁴¹

Maldonado - con la colaboración de estudiantes de arquitectura – publicó en el Boletín CEA 2 el artículo “El diseño y la vida social” (1949), volcando todas sus ideas coincidentes con las de Max Bill respecto a la integración diseño-industria-sociedad.

El artista logrará traer a Max Bill al MASP paulista, aunque fracasó en el intento de extender la muestra de 1951 al Río de la Plata y Chile. Sin embargo, la misma tuvo gran impacto sobre todo el ambiente del arte y la arquitectura en el Cono Sur, centrando sus planteos en la funcionalidad, la belleza y la forma.

Max Bill no coincidía, sin embargo, con el enfoque marxista que le había conferido la AACI (Asociación de Arte Concreto Invención) a sus ideas, aunque concordaba perfectamente con la impronta de método y rigurosidad impuestos.⁷⁴²

La matemática y la progresión geométrica quedaban en evidencia en muchas de las obras construidas en la AACI. Incluso con anterioridad, Maldonado había creado 15 variaciones sobre un mismo tema (1935-1938) en las que presentaba las propiedades de un triángulo equilátero que se desarrollaba en el espacio hasta formar un octógono regular.⁷⁴³

Como dijimos, muchos integrantes de la Asociación demostraban ciertas prevenciones en contra del surrealismo, y el mismo Maldonado había escrito un artículo titulado “Invención contra automatismo”. El invencionismo se percibía como una etapa de superación hegeliana del automatismo, entendido como algo caótico, frente al nuevo orden invencionista, aunque algunos autores observan, que contradictoriamente con lo afirmado, el Invencionismo evidencia determinadas vetas surrealistas.

⁷³⁹BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, op.cit p.20.

⁷⁴⁰Ibídem.p. 22.

⁷⁴¹Ibídem. p. 21.

⁷⁴²GARCÍA, MARIA AMALIA, op.cit. p. 132

⁷⁴³Ibídem.

Arden Quin, señala María Amalia García, no sentía tanta resistencia respecto al automatismo, la postura de los concretistas no podía entonces calificarse de unánime.⁷⁴⁴

Arden Quin había seguido los consejos de Torres García y se había comunicado con Vicente Huidobro, sostenedor de la teoría creacionista y promovedor de la “creación pura”.

Torres García se transformó en un referente obligatorio para el Madí y sus escisiones, y era visitado permanentemente por los miembros del grupo, quienes se desplazaron varias veces a Montevideo para conversar con el maestro sobre cuestiones relacionadas con la abstracción.

Así como también Arden Quin y Bayley habían visitado a Vieira da Silva y Murilo Mendes en el barrio artístico de Santa Teresa (Río de Janeiro), tratándolos como referentes. Arden Quin podía comunicarse con ellos a la perfección debido a que había estudiado en un colegio de Livramento⁷⁴⁵, y por lo tanto era bilingüe en castellano y portugués.⁷⁴⁶

Las vinculaciones brasileño-platenses las estudia en detalle María Amalia García en su trabajo de tesis, hallando nexos entre el martinfierrismo porteño y el movimiento antropofágico de Brasil.

Respecto al panorama montevideano en concreto, Gabriel Peluffo asegura que una exposición monográfica del pintor Nicolás de Staël en “Amigos del Arte” (1948), según declaraba el artista Hans Platschek, había alcanzado importante repercusión entre quienes se mostraban interesados por la abstracción en esa capital.⁷⁴⁷

Sin duda que la abstracción en Montevideo se habría alimentado también del contacto con la última pintura francesa de posguerra que había ofrecido la célebre exposición “De Manet a nuestros días” en la Comisión Nacional de Bellas Artes (1950), la cual permitió a muchos artistas nacionales, conectarse con algunos exponentes de la abstracción parisina.

Peluffo menciona la revista “Art d’aujourd’hui”, como otro nexo importante de los creadores locales con la producción europea que seguía ésta línea.

La exposición de 1952 en la Facultad de Arquitectura, titulada “Arte No Figurativo” contó con la participación de destacados pintores abstractos y escultores que no eran estrictamente todos abstractos, sino que traían propuestas renovadores a un ámbito estrechamente ligado con la tradición.⁷⁴⁸

El éxito de la misma marcó una segunda exposición en la Asociación Cristiana de Jóvenes al poco tiempo, en la que se repitieron algunos nombres, así como se

⁷⁴⁴Ibídem, p. 145.

⁷⁴⁵Sta. Ana do Livramento es una ciudad fronteriza de Río Grande del Sur (Brasil), que linda con Rivera (Uruguay) y funcionan ambas de forma integrada.

⁷⁴⁶GARCÍA, MARÍA AMALIA, op.cit.

⁷⁴⁷PELUFFO, GABRIEL, *Historia de la Pintura Uruguaya*, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1999, p. 100.

⁷⁴⁸Ibídem, p. 105. Peluffo registra la participación de los siguientes artistas, según fue publicado en un periódico de 1952: Guiscardo Améndola, Washington Barcala, Omar Bulla, José Pedro Costigliolo, Eduardo Díaz Yepes, María Freire, Ruben Gary, Marco López Lomaba, Antonio Llorens, Mandello, Federico Orcajo, Nerses Ounanian, Lincoln Presno, Rhod Rothfuss, José Saint Romain, Rodolfo Uricchio, Juan Ventayol, Julio Verdié, y Juan José Zanoni

sumaron otros nuevos al “Arte No Figurativo” (Llorens, Orcajo, Rothfuss, Uricchio, Verdié, y Zanoni).

Peluffo destaca la presencia de Berdía en un giro desde su realismo social anterior a vertientes relacionadas con la abstracción, sin dejar de lado las ideas anteriores respecto a la función del muralismo como pintura didáctica y revolucionaria.⁷⁴⁹

La geometrización del espacio pictórico se gestará en estos movimientos, que organizarán la composición articulando color, forma, ritmo en cuadros abstractos.

No resultó fácil para la crítica aceptar ésta autorreferencialidad de la pintura, y en su mayoría encontraban que surtía el efecto contraproducente de alejar al espectador del medio, adoleciendo de ciertos visos de deshumanización.

En muchos teóricos no parece haber distinción entre abstracción y concretismo, aunque para muchos concretistas, sus premisas llevaban a la abstracción un escalón más arriba que la de sus colegas abstractos.

La Revista “Ver y Estimar”, dirigida por Romero Brest desde 1948, como observamos antes, tendrá una ascendencia muy importante en el medio uruguayo, en particular porque su director había sido el mentor de varios críticos renovadores (Celina Rolleri, Nelson Di Maggio, M^a Luisa Torrens, entre otros). En “Ver y Estimar” se defendieron los postulados de la abstracción y otras tendencias del arte moderno, así como en otra publicación: “Arte Madí Universal”, que contó con ocho ediciones hasta 1954. En la región críticos como Córdova Iturburu, Aldo Pellegrini y Brughetti en Buenos Aires, o Mário Pedrosa en Brasil resultaron puntales fundamentales para el apoyo teórico del concretismo.

La Bienal de San Pablo significó otra plataforma fundamental para dar cabida a las expresiones abstractas y concretistas que se habían transformado en la estética regional del Cono Sur sudamericano, con afanes de cosmopolitismo y actualización.

Argentina y Uruguay siempre intentaron demostrar en Brasil que su arte no se hallaba rezagado respecto a las búsquedas avanzadas que se desarrollaban en el país del norte.

JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO (1902- Montevideo -1985)

José Pedro Costigliolo es considerado uno de los principales iniciadores del arte abstracto en el Uruguay.

Comienza su carrera artística estudiando en 1921 en el Círculo de Fomento de las Bellas Artes con Vicente Puig y Guillermo Laborde, quienes habían guiado a los Planistas, la corriente en boga en el Uruguay de entonces.

De hecho las primeras obras de nuestro autor revelan influencias claras de ésta tendencia, en los planos compactos de colores saturados. En 1925 dejará su actividad en ese instituto de enseñanza artística y se volcará decididamente hacia el Planismo,

Su familia no aprobaba la inclinación artística de Costigliolo y llegó a destruir parte de su obra de tipo planista.

⁷⁴⁹Ibídem, p. 105.

De las primeras obras nos quedan pocos rastros: *Retrato del Dr. Alfredo Cáceres* (1925) *Retrato de un finlandés* ((1925) y *Figura Sentada* (1927).

Según su esposa María Freire, en el Círculo de Bellas Artes, no le permitieron exhibir sus trabajos en la muestra de fin de curso, porque las consideraban demasiado diferentes a las que se veían entre los alumnos, y porque podría llegar a interpretarse que esa fuese la vertiente estética oficial de la institución.⁷⁵⁰

Entre 1928 y 1933 divide su actividad laboral gráfica publicitaria entre Buenos Aires y Montevideo, para las empresas Bastarrica y Gallardo.

No plantea inconvenientes en trabajar para decoraciones de carros alegóricos de carnaval, así como en decorados del Teatro Solís.

En 1929 comenzará a hacer un arte de tipo abstracto, al diseñar un afiche para la casa comercial "El Palacio de la Música", dentro de las líneas del Planismo y la geometrización de orden cubista, empleando tipografía Art Decó, con una paleta restringida de verde, blanco y grises. En la misma línea se hallaba un diseño de cartel para el Congreso Internacional organizado por la Liga Nacional contra el Alcoholismo (1949), utilizando una calavera que se descomponía en planos cubistas.

En los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial, irrumpirá el Suprematismo de Malévich en Rusia, continuará en una de las vertientes Constructivistas durante la URSS, y los postulados abstractos lograrán implantarse como una forma de Arte Total en la Holanda que se mantuvo al margen de la guerra, difundidos por la revista *De Stijl* (1917-1931).

Estas corrientes siguieron principios universales que debían existir detrás de la realidad sensible, un orden cósmico, que obtuvo la apoyatura de la teosofía y de nociones matemáticas aplicadas al arte, como realizó Schoenmackers, en la cual se procuraba hallar la armonía universal pura, que presumiblemente se encontraría presente en la naturaleza. Elementos como el número de oro podía conducirnos a descubrir esta fórmula secreta que se escondería en los fondos de la creación.

Costigliolo no se mantuvo al margen de estas concepciones sobre el arte.

En Uruguay, luego de la llegada de Torres García en 1934, las ideas neoplasticistas se conjugaron dentro del universalismo constructivo, sin embargo el maestro no aceptó la abstracción sin referencias claras a la realidad, y éste detalle, no menor, lo distanciará de los abstraccionistas geométricos locales.

Desde 1929 Costigliolo comenzará a llevar a cabo un arte abstracto geométrico vinculado a la estética purista que irá consolidando paulatinamente hacia 1946. Luego de la visita a la II Bienal de San Pablo en 1953, esa inclinación se cristalizará de forma más sólida.

Participó en las cuatro primeras bienales paulistas (1951 a 1957), y seguirá ligado a ese evento en las ediciones de 1961 y la de 1977, poco antes de abandonar la pintura.

Otra fuente fundamentales del artista resultaron ser la apuesta Madí y posteriormente la concretista.

⁷⁵⁰DI MAGGIO, NELSON, *Costigliolo: Homo Geometricus*, I. Uría, Montevideo, 2010. Entrevista de Sonia Bandymer a María Freire, 2008.

El Madí campeaba en el Cono Sur desde mediados de la década de 1940, con diversas posiciones que se perfilaban hacia el geometrismo, preconizando, como dijimos, un sentido de orden en una sociedad que aspiraba hacia el venerado desarrollismo cultivado durante las décadas de 1950 y 1960, y que acabará convergiendo luego en el concretismo.

En el año 1952 se constituyó el Grupo de Arte No Figurativo en Montevideo, integrado por Antonio Llorens, Pavlotzky, Verdié, Costigliolo y Freire.

Debemos mencionar que a principios de los años 50 la influencia del Instituto de Estudios Estéticos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo - con su impronta racionalista - resultó fundamental para despertar el interés por el arte abstracto. Precisamente la buena disposición de arquitectos como Muñoz del Campo, estimulará un significativo impulso tendiente a que la Universidad de la República jugase un papel generador de espacios alternativos para el experimentalismo artístico. En ese centro de estudios se llevarán a cabo diversas exposiciones de artistas locales, como los miembros del Taller Torres García.

La muestra “bautismal” de 1951, auspiciada por la Comisión de Cultura del Instituto de Estética de la FARQ, marcó el inicio del arte abstracto en el Uruguay, en ella expondrán Rhod Rothfuss, Juan Zanoni, Lincoln Presno, José Saint Romain, Ruben Gary, Julio Verdié, Juan Ventayol, Oscar García Reino, Federico Orcajo, María Freire y José Pedro Costigliolo.

En 1952 se llevó a cabo otra importante exhibición de arte abstracto en la Asociación Cristiana de Jóvenes, en su antiguo local de las calles Colonia y Río Negro.

Algunos jóvenes expositores de entonces, integraron esa corriente a la historia del arte uruguayo. María Freire, José Pedro Costigliolo, Rhod Rothfuss, Lincoln Presno, Óscar García Reino, Julio Verdié, Federico Orcajo, Antonio Llorens, Rodolfo Uricchio, Juan José Zanone, son algunos de los nombres inaugurales de esas primeras instancias abstraccionistas.

Los artistas invitaron al Taller Torres García para el evento, pero según Freire, se negaron a participar.

En realidad Costigliolo nunca simpatizó con la estética torresgarciana, y el taller conocía ésta circunstancia, a lo cual se sumaba la peculiar concepción de la abstracción que preconizaba el TTG, que no coincidía con la de los expositores.

Relata Di Maggio que el fotógrafo Rómulo Aguerre (1919- 2003) fue quien registró las primeras obras de sus amigos abstractos.⁷⁵¹

La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República,, operará también como ámbito abierto de exhibición, y en junio de 1956 el Centro de Estudiantes de Humanidades, organizará una exposición denominada “Seis pintores modernos”, en la cual participarán Costigliolo, María y Pedro Freire, García Reino, Raúl Pavlotzky y Américo Spósito.

Jaime Pérez Jorge desde *Marcha*, aseguraba que el concretismo de estos uruguayos, remitía directamente al movimiento holandés De Stijl.

⁷⁵¹Ibídem, p. 23.

El Instituto de Estética de la Facultad de Arquitectura invitó en Noviembre de 1955 a Celina Rolleri a dictar una conferencia titulada "La abstracción geométrica en la pintura contemporánea". El tema abstracción se extenderá como asunto polémico durante gran parte de la década de 1950.

En *Marcha* se publicó un resumen de su ponencia, que la posiciona como una crítica de fuste en el panorama general montevideano.

Rolleri era una destacada alumna de Romero Brest en la Facultad de Humanidades quien se había dedicado plantear nodos cruciales sobre el tema: la relación de la abstracción con la espiritualidad, tal cual lo planteaban Malévich, Kandinsky y Mondrian, la influencia de la máquina y la matemática en los postulados abstraccionistas, así como el retorno de los valores exclusivamente plásticos.

En una entrevista realizada por M^a Paulina Fernández Sanz de *La Tribuna Popular*⁷⁵², Rolleri declaraba decantarse por el arte concreto, como arte de su tiempo y defiende la actividad de la crítica cumpliendo el papel de mediadora y su labor de explicar complejidades de ésta índole a un público no habituado.

Rolleri apoyaba la internacionalización de la actividad artística, convocando a perder el sentido localista del arte con el propósito de conseguir mayor vigencia internacional, y "dejar un poco de lado los folclorismos que conducen al pintoresquismo costumbrista".⁷⁵³

Rolleri inaugura una nueva crítica, en la que se ponderan otras conexiones que superasen al común de la crítica montevideana, que padecía una clara inclinación hacia el formalismo, como se puede apreciar en García Esteban a través de *Marcha*, Vernazza en *El Diario*, o Roberto Balbis en *Acción*.

La tónica de la recepción respecto a la muestra se halló marcada por el rechazo, y el catálogo ya preveía la reacción, citando defensivamente a Leonardo da Vinci: "No se puede amar ni odiar nada que no sea previamente conocido y haces mal si loas lo que no comprendes bien, y peor todavía si lo vituperas, pues un buen artista tiene dos objetos que representar: el hombre y su alma. La primera tarea es fácil, la segunda es difícil".⁷⁵⁴

En 1953 exponen en "Arte No Figurativo" Berdía, Costigliolo, Freire, Llorens, Verdié, Zanoni, entre otros. Dos años después, en la muestra "19 artistas de hoy" irán al Salón Municipal Améndola, Cabrera, Costigliolo, Echave, Freire, García Reino, Hellgren, Presno, Rothfuss, Saint Romaní, Thompson, Verdié, Vila, Zanoni.

La abstracción iniciada por el Madí de Carmelo Arden Quin en la década de 1940, marcó senderos de los que no se apartarán los autores que acabarán identificándose por el resto de sus vidas con la abstracción geométrica. Costigliolo pasó a formar parte de éste grupo de artistas que demostraron una absoluta coherencia en su trayectoria, al que podemos agregar a Freire y Llorens; mientras que otros participantes, decidieron tomar caminos diferentes, abrazando otras ideas estéticas.

En cuanto a las influencias recibidas por Costigliolo, el propio autor declaraba: "La interpretación de los cubistas, puristas y neoplasticistas arraigaron en mí una

⁷⁵² *La Tribuna Popular*, 15/12/1955.

⁷⁵³ Citado por Di Maggio, op.cit., p. 146.

⁷⁵⁴ *Ibídem*, p. 26.

convicción de la que no puedo abdicar y tal es así que estas corrientes interpretaban la necesidad de la evolución en el arte. Por ello me he dedicado con todo entusiasmo y consecuencia a lo abstracto y con todo lo que he podido crear, participa una total sinceridad de mis sentimientos".⁷⁵⁵

La aproximación teórica con la síntesis de las formas procederá mayormente de la lectura en 1946 de Ozenfant y Le Corbusier en "L'Esprit Nouveau" (1921), quienes lograrán el efecto de interiorizarlo en las esferas del purismo y el orfismo, catapultando ciertas ideas que girarán en torno a su abstracción posterior.

Costigliolo comenzó a hacer obras en blanco y negro, como se veía en las revistas que llegaban al Uruguay, colocando botellones, vasos, figuras geometrizadas que lo aproximaban al cubismo de raíz cézanneana. Resulta igualmente relevante la influencia operada sobre el artista por parte del cubista argentino Emilio Pettoruti, a quien conoció personalmente.

Si observamos la composición de una Mona Lisa al estilo de planos recortados y superpuestos que llevó a cabo en 1948, descubriremos interesantes similitudes con ese artista argentino.

En esa misma línea producirá obras referidas a Don Quijote y Sancho Panza (1949), así como los personajes mitológicos de las Tres Gracias, en el mismo año.

En 1955 su óleo sobre Don Quijote, gana el premio de homenaje a Cervantes.

Entre 1950 y 1953 produce una serie de Estructuras con líneas ortogonales⁷⁵⁶ y podemos situar en 1955 los comienzos más decididos de Costigliolo hacia el arte concreto.

En 1952 se desarrollarán diversas tertulias de los abstractos, en el *Café Conaprole*, situado entre las calles Ituzaingó y Rincón, en la Ciudad Vieja de Montevideo, las cuales fortalecieron teóricamente al grupo de Arte No Figurativo (Antonio Llorens, Pavlotzky, Verdié, Costigliolo y María Freire).

Se sumaban a las famosas tertulias artísticas del *Café Tupí Nambá*, en la Pza. Independencia, a la que asistían el fotógrafo, plástico y escenógrafo Humberto Frangella, los escultores Gervasio Furest, Nerses Ounanian y Germán Cabrera, Blanca Traversoni, historiadora del arte, la actriz Nelly Weissel y los pintores Juan Ventayol y Washington Barcala.

En ese año Costigliolo compartía estudio con Antonio Llorens, con el objetivo de desarrollar actividad gráfica, y para 1954 se incorporará al mismo María Freire.

Formarán parte de una exposición de abstracción que se llevará a cabo en la Galería Salamanca de Montevideo. El desplegable que la presenta, es de hecho, diseño de Costigliolo y exhibe una frase de Van Doesburg.⁷⁵⁷

Según describe Di Maggio en las obras allí presentadas "los elementos geométricos parecen flotar libres de contingencia alguna. Barras finas en ángulos articulados contrastan con planos firmes de color homogéneo o dialogan con elipses y triángulos o el fondo negro deja que triángulos blancos, rojos y amarillos efectúen una danza ritual

⁷⁵⁵ *El País*, 7/7/57.

⁷⁵⁶ DI MAGGIO, NELSON, op.cit. p. 38.

⁷⁵⁷ *Ibíd.*

de cálidos y fríos en la infinitud espacial, en varias versiones (laca a la piroxilina con soplete, gouache, litografía, sin rastros de pincelada individualizada imperturbable perfección técnica)".⁷⁵⁸

Hacia 1956 va a realizar un mural en mosaico de pastilla cerámica vidriada estilo veneciana, para una residencia particular en Nueva Helvecia (Depto. de Colonia) del cual se ignoraba su existencia hasta que Di Maggio detectó su reaparición en 2008. Este mosaico es una obra con formas geométricas abstractas en negro y rojo sobre fondo blanco que no se hallaba catalogada.

Asimismo cabe señalar la importancia que cobró para Costigliolo y Freire la presencia de Walter Wey, agregado cultural de la embajada de Brasil. Su figura la señala María Freire como un hito fundamental en los itinerarios del concretismo en Montevideo.

En el país norteño se cultivaba el arte concreto como una matriz de vanguardismo a la que hicimos referencia en el inicio de ésta sección, y Wey les facilitó a ambos artistas la posibilidad de exponer en el Museo de Arte Moderno de San Pablo (1956) y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1957)

Wey actuaba también como director del ICUB (Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño), y contó con Costigliolo para diseñar varias cubiertas de la revista editada por ese centro cultural.

La crítica se comportó de forma siempre respetuosa con la personalidad de Costigliolo y su opción por la geometría abstracta.

Detectamos, por supuesto posturas tradicionalistas que no concordaron con la elección del camino, así como tampoco con otras vertientes contemporáneas.

Juan Eduardo Vernazza en relación al Salón Nacional de 1956 se refería a los "abstractos" de la siguiente manera: ".../ vicio imitativo de la etapa inaugural del siglo de nuestra pintura. Con la coincidencia que la imitación arrastraba las tendencias europeas de circunstancias y que habían comenzado a declinar y desintegrarse, consumidas y desencantadas por la propia superficialidad".⁷⁵⁹

En todo el Cono Sur, se desplegaba una guerra sin cuartel contra las manifestaciones de la contemporaneidad, el paladín de la contrainsurgencia en Brasil era José Bento Monteiro Lobato, denigrándolas a través de la prensa en cada oportunidad que se le presentaba, e incluso acusaba de una forma casi delirante, a las últimas tendencias de nacionalsocialistas, precisamente enfrentadas totalmente a la estética nazi.

En 1957 Costigliolo obtuvo el premio en el III Salón Nacional de Artes Plásticas de Montevideo.

En ese momento declaró: "Dedicaré gran parte de mi tiempo al estudio de la fusión de la pintura con la arquitectura contemporánea".⁷⁶⁰

La crítica conservadora de J. E. Vernazza lamentará tal circunstancia, opinando que "Ni éste envío, ni los cuatro que lo acompañan, hacen presumible el premio. Pero se

⁷⁵⁸ Ibídem, pp.38-39.

⁷⁵⁹ *La Mañana*, 6/9/56.

⁷⁶⁰ GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS, *Catálogo Exposición Costigliolo*, Palacio Municipal, 1983.

ha recompensado la adscripción sostenida a una modalidad que abre entre nosotros, de modo orgánico, esa pintura de ideaciones propensas al vuelo imaginativo. Pero en esta pintura de alusiones vagas y de realidades ausentes, es accesible el soplo de entraña humana que las vitaliza. Es de cuanto carece Costigliolo. Frente a esta carencia. ¿qué pintura es loable?/.../".⁷⁶¹

Su premiación deriva en la organización por parte de "Amigos del Arte" de una muestra de 15 artistas abstractos.

Los ganadores anteriores habían sido en pintura José Cúneo y Norberto Berdía, y en escultura Severino Pose y Pablo Serrano, el premio resultaba de alto interés, debido a que comportaba una beca de estudios de dos años en el extranjero.

De esa forma Costigliolo viajará a Europa con el afán de completar su formación. Su proyecto comprendía en particular el estudio de los vitrales. De esa experiencia concebirá la idea de emplear en ellos colores puros con cemento y relieve. Múnich se convertirá en la ciudad europea que lo sumerja en la práctica del vitral.⁷⁶²

Joaquín Torres García ya había utilizado la técnica de la vidriera, que había practicado con Gaudí en Mallorca, y para sus trabajos en Uruguay había importado vidrios del extranjero, ya que no existía producción local en colores.

Viajando por Francia entre 1957 y 1959 le impresionó sobremanera el santuario de Benniwihr en Alsacia, y la iglesia d St. Jeanne d' Arc en Belfort, en especial la elaboración de los vitrales concebidos por el pintor Pierrot, el vitral de Matisse en Vence, y el de Léger en Audincourt.⁷⁶³

Realizó diferentes bocetos para vitrales mientras se encontraba de viaje por el extranjero.

La aplicación práctica de la vidriera implicaba necesariamente un trabajo en equipo con los arquitectos. Una vez arribado a Montevideo, efectuó una muestra de cartones para vitrales, aunque lamentablemente no lograra luego concretar ninguno de ellos.

En su estancia por Europa visitó la Documenta de Kassel y la Bienal de Venecia. Concomitantemente le interesó conectarse con la Escuela de Diseño de Ulm, dirigida por Max Bill, y en Milán por el Movimiento Pro Arte Concreto que dirigía Gillo Dorfles, lo cual evidencia su interés por el concretismo que había cundido en Argentina y Brasil, a través de los movimientos que mencionamos anteriormente.

Expone en el Ateneo Barcelonés en 1958, vinculándose con algunos artistas catalanes.

Una vez en Francia, Freire y él se contactaron con el movimiento "Aujourd'hui" dirigido por André Bloc.⁷⁶⁴

Trabaron relación con figuras clave del arte contemporáneo: Pevsner, Arp, Fontana y Hartung. El encuentro con estos dos últimos propició de algún modo su abandono temporal del arte concreto para adentrarse en la estética informalista.

⁷⁶¹ *La Mañana*, 10/5/1957.

⁷⁶² "Sobre el renacimiento del vitral en la Arquitectura Moderna", *El País*, 16/10/61.

⁷⁶³ GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS, op.cit.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

Su viraje operará un efecto contagioso en diferentes artistas del medio, que para 1960 también habían asistido a la influyente muestra de los informalistas españoles.

Esta etapa de interregno informal sólo duró para el artista de 1959 hasta 1962, cuando finalmente decide aplicar tabula rasa a éste “traspié”, y destruye toda la obra que tenía en el taller realizada en esa línea. Sólo se conserva de ese período la obra premiada en los salones, custodiada por los museos estatales.⁷⁶⁵

Para Roberto de Espada, cuando comienza a hacer informalismo, demuestra un gesto al estilo de Pollock en el action painting.⁷⁶⁶

En una exposición informalista que se llevará a cabo en 1961 en “Amigos del Arte”, Celina Rolleri escribía en el texto del catálogo que creía que sus estructuras se habían hecho algo mecanicistas y de allí el viraje hacia otro tipo de abstracción. En realidad su dedicación al informalismo fue una estrella fugaz en el transcurso de su larga carrera.

En 1963 sus intereses se inclinaron hacia la caligrafía y se interna en grafías que no se acercan plenamente a lo sígnico del informalismo, sino a la caligrafía clara, próxima al Letrismo Francés de Isou y Débord.

Un crítico de finales de los cincuenta opinaba que la abstracción se vinculaba al progreso social y decía que "El arte abstracto es parte del engranaje del progreso actual /.../ Opiniones muy superficiales lo consideran expresiones deshumanizadas. Quienes así opinan carecen de los conocimientos necesarios para recibir su época, o han descuidado la educación de la sensibilidad para gozar la plástica en sus medios más puros/.../la pintura concreta es hondamente humana, porque nace del pensamiento del hombre/.../ es la más ambiciosa aventura del espíritu".⁷⁶⁷

Sostiene incluso una visión que apunta a que el arte concreto es producto de las civilizaciones técnicas.

Costigliolo no es un teórico, sino un hombre que se vuelca a la praxis de la abstracción. Afirmaba María Luisa Torrens que a su concretismo le faltó plantear los cambios en otras áreas, no llevarlo hacia lo mural, o las artes aplicadas, por ejemplo. Aunque en realidad trabajó sobre superficie de muros, en concertación con diferentes arquitectos, como se había planteado emprender.

Torrens le realizó una entrevista para el diario “El País” que fue publicada el 8 de junio de 1961, y en ella el artista expresa las diferencias en el arte abstracto y el no figurativo, para Costigliolo el primero tiene un anclaje en la representación del mundo, mientras que el no- figurativo es netamente autorreferencial y carente de temática. Desliza algún comentario de orden trascendental, en la medida que, según él, el lenguaje abstracto permite captar determinados secretos del mundo, vinculando, de algún modo, su concepción con la del neoplasticismo y la estética torresgarciana. Opina que la figuración es una etapa ya superada en la historia de las ideas estéticas, ubicándose a sí mismo entre los actores que se inclinaban hacia las búsquedas renovadoras.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵DI MAGGIO, NELSON, op.cit., p. 40.

⁷⁶⁶Catálogo Exposición en “Amigos del Arte”, Mayo 1961.

⁷⁶⁷DI MAGGIO, NELSON, op.cit., p. 42.

⁷⁶⁸TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 8/6/61, ver Anexos (38)

Costigliolo actuó como el más importante precursor del arte concreto uruguayo, y si bien, como dijimos, la crítica valoró su decisión, el precio a pagar en los inicios fue en general la burla de sus colegas figurativos y mayormente le tocó sufrir la incompreensión por parte del común del público.

En 1960 renunció junto con otros once artistas a asistir a la Bienal de Venecia en señal de protesta por el tratamiento que recibían las corrientes de vanguardia en el medio artístico uruguayo.

Una bienal que precisamente contará con la asistencia de grandes figuras: Tàpies, Tobey, Schmidt- Rothluff.

Se quejaba porque en el envío uruguayo habían sido invitados "pintores cuyas obras podrían exhibirse como de siglos anteriores". Agregaba Costigliolo: "El envío coloca al Uruguay en desventaja frente a los demás países, lo que me impide aceptar la invitación"⁷⁶⁹, indicándonos su voluntad de desarrollo de un proyecto de conexión con la contemporaneidad, por parte de los creadores de su país.

El artista opina sobre el urticante tema de los salones oficiales, y se adhiere a la queja de que la mayor parte de las veces lo integran "personas que carecen por completo de responsabilidad y de los conocimientos necesarios para juzgar obras de arte y por lo general esas personas forman la mayoría exigida por el reglamento para decidir las admisiones y las adjudicaciones de premios. En esas condiciones es lógico que el resultado será tan sorpresivo y absurdo como puede ser el obtenido por medio de un bolillero mecánico/.../ Con un jurado responsable, el rigor de la selección se cumplirá teniendo en cuenta, solamente la calidad de las obras, obteniendo un plano de jerarquía muy posible en nuestro ambiente plástico".⁷⁷⁰

Y en consonancia con lo que opinaban otros actores del mundo del arte, como Cúneo, agregaba: "El rubro destinado a premios oficiales es mezquino si se le compara con los que destina el Ministerio de Instrucción Pública a deportes y otras actividades populares. El porcentaje del público que se interesa por las manifestaciones artísticas es mínimo"⁷⁷¹

Para Costigliolo la apreciación del arte abstracto se trataba de un asunto referido a la educación artística del público, que en Uruguay era demasiado deficiente.

Aseguraba de forma muy incisiva que la sala de exposiciones del Subte Municipal, que solía exhibir las últimas tendencias, era visitada por el público simplemente por su ubicación céntrica, no por interés artístico: "Esa ausencia de entusiasmo tiene su origen en la falta absoluta de orientación estética en los métodos de enseñanza vigentes. Educar al ciudadano en este sentido desde la niñez es contribuir a la formación de una conciencia estética inexistente, hoy aquí."⁷⁷²

Costigliolo declaraba respecto a su opción estética que "La geometría es al arte plástico lo que la gramática a la escritura" citando a Apollinaire, pero aunque procurase las formas puras de la geometría era claramente perceptible que creía en el trasfondo espiritual de la misma al estilo de un neoplasticista, de Kandinsky o del mismo

⁷⁶⁹ *El País*, 30/3/60.

⁷⁷⁰ *Ibíd.*

⁷⁷¹ *Ibíd.*

⁷⁷² *El País*, 1/9/57.

Malévich. No cultivaba solamente el formalismo *per se*, sino que le apasionaban las composiciones que conocía de Malévich, Tatlin, Gabo, Pevsner, y El Lissitzky.⁷⁷³

Le llamaba particularmente la atención la imposición de la diagonal al Neoplasticismo que había practicado Van Doesburg, contradiciendo a Mondrian, y como homenaje la incorpora en sus composiciones. Será luego de 1966 cuando comenzará con la inserción de formas oblicuas.

De Van Doesburg tiene oportunidad de ver obra directamente en la II Bienal de San Pablo (1953).

Costigliolo empleó estructuras que ofrecían una visión de dinamismo, estructuras que parecían flotar en la composición como si fuesen móviles, superponiéndose y entrecruzándose, para generar un vivaz campo energético, como afirmaban los concretistas. Las formas dialogaban con el color en diferentes tonalidades y tamaños en diversas obras.

Maurits Blicke comentaba que: “después de Mondrian y Capogrossi ningún pintor de “temas” me ha emocionado más que Costigliolo”.⁷⁷⁴

A raíz de una exposición del artista que se llevó a cabo en Buenos Aires en 1970, al crítico Aldo Pellegrini le llamó la atención el elemento modular que empleaba, “ la barra que se serializa con un factor de atracción - repulsión, que configura aspectos cambiantes, ritmos y tensiones”.⁷⁷⁵

En cuanto a los materiales, a partir de 1954 usará pinturas con laca a la piroxilina, aplicada en soporte de metal o cármica, y en lo que a la paleta cromática se refiere, no suele utilizar más de cuatro tonos diferentes en sus obras.

De 1965 a 1984 empleó las figuras de rectángulo, cuadrado y triángulo que plasmará en acrílico.

Sus rectángulos de diferentes colores y tamaños se desplegaban en haces con diversas direcciones. Di Maggio los observa como formas en conflicto, metáforas de una época tumultuosa del país.⁷⁷⁶

Hasta consiguió hacer desaparecer su firma de la obra, con idéntica intención que la de Mondrian y Picasso, para que no interfiriese en la percepción de la composición.

En *Elementarios* se expresará en formas y colores primarios, demostrando que no había espacio para lo superfluo decorativista, de la misma manera en la que pensaban los concretistas.

Según declaró María Freire a Sonia Bandrymer en una entrevista (2008), Costigliolo aspiraba al muro, tal vez influencia de su encuentro con Siqueiros durante su visita a Montevideo.⁷⁷⁷

⁷⁷³DE ESPADA, ROBERTO, *El País*, 21/5/83.

⁷⁷⁴BLICHE, MAURITS, AICA, Amberes 1967. Citado por GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS, op.cit.

⁷⁷⁵GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS, *Catálogo Exposición Costigliolo*, Palacio Municipal, 1983.

⁷⁷⁶DI MAGGIO, NELSON, *Costigliolo Homo Geometricus*, op.cit., p.42.

⁷⁷⁷DI MAGGIO, NELSON, *Costigliolo: Homo Geometricus*, op.cit. Entrevista de Sonia Bandrymer a María Freire, 2008.

En 1966 expuso obra geométrica en la Unión Panamericana de Washington, donde cosechó elogiosas críticas. El mismo año en el que ganó el Primer Premio Medalla de Oro en el Salón Nacional de Montevideo.

Lamentablemente en 1978 afectado por la enfermedad de Parkinson, se encontró impedido de trabajar en precisiones geométricas, y se debió dedicar a hacer tintas chinas sobre cuadrados de papel, emulando a los *Découpages* de Matisse.

Obligado a abandonar su brillante carrera por esta desgraciada circunstancia, a la edad de setenta y seis años.

En un artículo publicado en Brasil por *Folha da Manhã* el 21/10/56 y levantado por *El Bien Público* de Montevideo el 16/11/56 quedaban meridianamente claras las interpretaciones contemporáneas respecto a la asociación que el artista concebía respecto al arte concreto como el arte del futuro, y la articulación concretismo-arquitectura que forjó en su pensamiento.

El cronista Manuel Germano de *Folha da Manhã* exponía: “/.../ se ve que acabó literalmente el tiempo de “cher maître” de boina de terciopelo y de pantuflas de epicureísmo. Un atelier de escultores espaciales o estructurales recuerda un puesto de gasolina, un galpón de aserradero electrificado, en la misma forma que un atelier de pintores concretistas perdió las características de Montmartre y de Montparnasse, y se asemeja a una estación de pintura al duco, donde no se ven más tubos de colores, pinceles, paletas, etc. El artista abstracto a su vez pierde el aire dionisiaco de Modigliani, o el aire enfaruscado de Soutine, para parecer un monitor de laboratorio de física nuclear de la Facultad de Ciencias/... Esperamos ser comprendidos en una metrópoli moderna como San Pablo, donde la arquitectura se expresa empleando todas las conquistas formales y técnicas de nuestra época. Es pretensión lógica de un plástico de hoy colaborar con esa arquitectura con un mismo impulso de renovación/.../.”

Para Alicia Haber Costigliolo en Uruguay significa lo que en Venezuela Cruz Diez o Jesús Soto, Vergara Grez de Chile, Araceli Gilbert en Ecuador, Le Parc, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, Ary Brizzi, Rogelio Polesello y Enrique Torroja de Argentina o Sempere en España.⁷⁷⁸

Haber respecto al concretismo cultivado en Sudamérica opina en que en ese momento se volvía necesario “elaborar un sistema estético racional y ordenado, se adecuaba a la cultura urbana moderna y a la edad de la máquina”.⁷⁷⁹

MARÍA FREIRE (1917- Montevideo- 2015)

María Freire, recientemente fallecida, despertará nuevamente el interés que desde hace ya algunos años la crítica se inclina a colocarla en un merecido sitio dentro de la plástica uruguaya e internacional.

⁷⁷⁸HABER, ALICIA, DE ESPADA ROBERTO, *Arte uruguayo contemporáneo Cinco Propuestas (Alamón, Costigliolo, Loriato, Solari, Testoni)*, Ed. Alianza Francesa - EBO, Montevideo, 1984.)

⁷⁷⁹Ibidem.

Freire es uno de los paladines de la producción geométrica local, que si bien en ciertos momentos trabajó alineada con su esposo José Pedro Costigliolo, evitó de cualquier forma dejarse influir rotundamente por esa figura dominante dentro del panorama concretista uruguayo.

Su reconocimiento coincide con el rescate, luego de algunos años de olvido, del Arte Madí rioplatense y el Concretismo que se desarrolló en el Cono Sur, con particular énfasis en el territorio brasileño.

María Freire, junto a, José Pedro Costigliolo y los otros integrantes del movimiento No Figurativo, tomaron la bandera de la abstracción geométrica, que incluyó en algunos casos algunas improntas de tipo Arte Op en el Uruguay.

Como ya explicamos, la figura de Torres García había sido el principal motivador de movimientos como el Arte No Figurativo uruguayo, así como el Madí, surgido en Buenos Aires, pero con un buen número de figuras uruguayas que lo integraron.

“Nosotros queríamos marcar en Uruguay la existencia de un arte distinto al del Taller Torres García. En 1954 expusimos Costigliolo, Freire y Llorens, pintura y escultura. Militábamos en filas del arte concreto. Recuerdo que el montaje fue muy bueno. Costigliolo diseñó el catálogo”, señala Freire.⁷⁸⁰

Como observa Pérez Barreiro la vertiente uruguaya no contó con la plataforma ruidosa y desafiante de su par porteño, que se esforzaba en declaraciones mediáticas, y de autopropaganda, sino que más bien se mantuvo dentro de un marco de discreción propia de la ya mentada idiosincrasia uruguaya.⁷⁸¹

El Arte No Figurativo contó con las dos exposiciones mencionadas en el inicio de ésta sección del trabajo, bajo ese título.

No constituía de ninguna forma un arte homogéneo, pues convivían en su seno posturas de abstracción lírica a la vez que las más estrictamente geométricas, como demostraron los casos del matrimonio Freire - Costigliolo, con plena base formalista.

Se le ha comparado con el movimiento Abstraction - Création, o Cercle et Carré, pero en los círculos uruguayos.

Autores como María Freire buscaron variaciones dentro de una coherencia formal que atravesaba una geometría que se apartaba de la pureza planteada por otros creadores.

La artista y crítica incursiona tanto en los campos de la pintura, como en la tridimensionalidad de la escultura.

María Freire acepta que el primer contacto que realmente llama su atención se produjo en la escultura, en particular la africana, realizando máscaras en diversos materiales. En ese detalle no dista del que habían experimentado las primeras vanguardias del siglo XX, pero no tamizadas por los artistas europeos, sino por la observación directa y personal.

⁷⁸⁰ DI MAGGIO, NELSON, COSTIGLILOLO. HOMO GEOMETRICUS, op.cit. Entrevista realizada a María Freire por Sonia Bandrymer (2008), Di Maggio, Nelson.

⁷⁸¹PÉREZ BARREIRO, GABRIEL, *María Freire*, Cosac & Naify, San Pablo, 2001.

Se interesa por éste arte ya en la década de 1940 y como un importante nexo con la contemporaneidad.

Su encuentro con Costigliolo la empujará más audazmente hacia el abstraccionismo geométrico de inspiración en la Vanguardia Rusa y el Neoplasticismo holandés.

Atraída por el ruso Gabo, la artista experimentará con nuevos materiales para construir tridimensionalmente en el espacio, eligiendo materiales como el acrílico o el acero inoxidable, a los que se sumará la madera policromada.

En 1938 Freire se inició en el campo escultórico con Antonio Pena, en la Universidad del Trabajo del Uruguay, y frecuentó el Círculo de Bellas Artes relacionándose con José Cúneo.

En 1944 concursará para desempeñarse como profesora de Dibujo en Enseñanza Secundaria, y posteriormente dictará la materia Historia y Cultura Artística en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República (FARQ).

Se trasladó a la ciudad de Colonia (Uruguay) por motivos de trabajo y su primera dedicación a la pintura podría sindicarse dentro del neocubismo.

En los años 50 se relacionó con el movimiento Madí, recibiendo especial influencia de Rhod Rothfuss, quien la alienta a incorporar la cinética a algunas de sus obras (*Escultura Articulada*-1951).

En el Salón Nacional de 1953 obtendrá el tercer premio, y a partir de esa fecha cosechará buenas opiniones, particularmente en el envío que realizó a la Bienal Paulista de ese año, así como en la siguiente edición de 1955.

En los movimientos sudamericanos y Arte No Figurativo que se formaron en torno a Arte Concreto Invención en Buenos Aires, Concretismo brasileño en Grupo Frente de Río, o Ruptura de San Pablo, la experiencia geométrica se relacionaba, como ya observamos, con las fantasías colocadas en un futuro que deparaba sociedades pujantes que confiaban en el desarrollismo, sustentado por la ciencia, especialmente la matemática. Acercándose en parte a los postulados de Van Doesburg o Max Bill.

Mientras los argentinos consideraron una consagración del materialismo, al igual que sus colegas brasileños, asociando su arte a una política de izquierdas, el caso de Freire y Costigliolo eran completamente diferentes, rechazaban la politización del arte, y de hecho eran políticamente conservadores..

Observa Pérez Barreiro que muchas de las obras realizadas por la pareja parecían ser construidas para que no se notara de modo alguno, la mano del hombre, algunas se asemejaban a serigrafías cuando en realidad eran gouaches.⁷⁸²

Entre 1957 y 1960 - en usufructo de una beca a Europa - el tándem Freire - Costigliolo entró en contacto con artistas geométricos de la talla de Vantongerloo, Vordemberge - Gildewart y Pevsner.

Pero ese viaje, en lugar de sumirlos en la dependencia de sus colegas europeos, por el contrario los estimuló a ambos para tomar caminos más personales.

⁷⁸²Ibídem, p. 32.

Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, el arte geométrico y posteriormente el Op, fueron seriamente atacados por su formalismo y desconexión con la lacerante realidad que había dejado a la sociedad europea en escombros físicos y morales. En el clima tumultuoso de finales de los años sesenta e inicio de los setenta, con el Mayo Francés, la Guerra de Vietnam, la irrupción dictatorial en América Latina, algunos críticos llegaron a tildar al matrimonio de artistas como frívolos e irresponsables. Siguiendo la línea de pensamiento cultivada en la mayor parte de los países socialistas, en los cuales se equiparaba abstracción con vicio formalista burgués.

Freire y Costigliolo siguieron en su búsqueda concretista a pesar de las críticas de uno y otro flanco: los tradicionalistas de diverso signo, estético y político.

En su viaje a Europa - relata Pérez Barreiro - se interesaron especialmente por las obras de metalistería medieval que tuvieron oportunidad de conocer en museos, y especialmente les llamó la atención una serie de cerraduras y llaves de esa época que se encontraban expuestas. Una prueba de ello es la obra elegida para la muestra en la galería belga *Les Contemporaines* (1959) inspirada en llaves medievales, donde logra una perfecta reducción de la forma a lo esencial de las composiciones de las llaves observadas. Asimismo, se podría detectar cierta reminiscencia de ellas en *Pintura* de 1963.⁷⁸³

La crítica interpretó a las obras erróneamente, como una serie de simbologías americanas prehispánicas, dado el origen de sus autores, y la tituló "Sudamérica", nombre que finalmente permaneció desde entonces.

María Freire no tenía en realidad intenciones de plasmar un tema sudamericano, porque su inspiración había sido europea, pero no se molestó, porque tenía una tendencia al eclecticismo, a basarse en la experiencia universal acumulada en el mundo, y el interés al que nos referimos anteriormente por las máscaras africanas en los cuarenta, tanto como en el arte de Oceanía y Asia, con posterioridad.

Se dedicará efectivamente a formas ancestrales, pero no particularmente de su continente. Tampoco eran específicas de ningún continente, sino formas de distintos sitios que le habían sugerido cosas. Formas arquetípicas de todos, que en ese detalle la podríamos aproximar a la influencia de Torres, aunque en su discurso se sintiera muy distante de él.

Freire regresó a Montevideo en 1960 y se dedicó al volumen y a la textura después de la serie bautizada en Bélgica como *Sudamérica*, iniciada en 1958. Realiza lo que llamó *Pintura Relieve*, que son cuadros con ciertos visos expresionistas, el uso de elementos topográficos como *Pintura* (1963), que parecen formas ordenadas, pero en las que se pueden establecer vínculos hacia el informalismo matérico, en lo que a lo textural se refiere.

Se percibe en su obra una cierta flexibilización del color, que para la artista había estado muy limitado en sus series anteriores, "todo es medida sensaciones, forma, color".⁷⁸⁴

Según declara en una entrevista llevada a cabo por Sonia Bandrymer en referencia a su compañero Costigliolo (2008) "El arte sólo puede desarrollarse en libertad, se

⁷⁸³Ibídem, p. 38.

⁷⁸⁴Ibídem, p.41.

debe crear sin presiones extrañas a la naturaleza del arte. Cada obra era un problema distinto y nada está librado al azar”, subrayando la racionalidad y planificación que conlleva la creación artística.

Su labor crítica se desarrolló entre 1963 y 1974 en el diario *Acción*, invitada por Nelson Di Maggio, una actividad que desempeñó de forma interesante, con observaciones agudas e inclinada hacia la defensa del arte contemporáneo.⁷⁸⁵

MIGUEL ÁNGEL PAREJA (1908 – Montevideo - 1984)

En 1915 se muda a la ciudad de Las Piedras (Canelones) vinculándose con el pintor planista Manuel Rosé en 1923. Estudió en el Círculo de Bellas Artes y se relacionó con el escultor Germán Cabrera.

Viajó a Europa usufructuando la Beca Gallinal y en 1954 realizará un segundo viaje en el cual se dedicará al aprendizaje de la musivaria bizantina en París y en la más famosa escuela mundial del género: Rávena. Trabajará luego en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo, con el propósito de transmitir ésta técnica. Su visita a Murano lo interiorizó igualmente por la técnica de elaboración del vidrio.

Su inclinación por la abstracción lo adscribió dentro de éste grupo en la década de 1950.

En Francia trabajó con Bissière en la Academia Ranson, quien lo orientará también en éste sentido.

Realizó algunos proyectos de colaboración para obras murales de Fernand Léger en la capital francesa.

Fue responsable por la iniciación del taller de mosaico en la Escuela de Bellas Artes a su retorno a Montevideo y dirigió esa institución en 1964, en un período en el que atravesaba momentos cruciales: la aplicación del nuevo plan, y el acompañamiento de las actividades de la ENBA en su búsqueda de proyección social con las ventas populares y las campañas de sensibilización, pintando fachadas en el Barrio Reus y el interior del país.

Su obra se despliega entre el expresionismo y formas geométricas irregulares, que no guardan una rigidez de trazo lineal, disponiendo una diversidad de colores dentro de una composición, que en algunos casos parece querer enfrentar la regularidad torresgarciana, ya que en algunas de ellas le coloca símbolos que no se corresponden con los que había trazado el artista en su cosmología, tal cual lo presenta en “Composición Mural II” de 1956.

AMALIA NIETO (1907-Montevideo-2003)

Amalia Nieto es una autora de más difícil clasificación, que realizó obra tanto en la vertiente figurativa como abstracta.

⁷⁸⁵DI MAGGIO, NELSON, *Artes Visuales en Uruguay: diccionario crítico*, op.cit., p 101.

Desde el inicio en 1925 de sus estudios artísticos en el Círculo de Bellas Artes, dirigido por Domingo Bazzurro se interesó por la geometría.

Pertenciente a una familia acomodada para la época, su padre era médico y director de uno de los hospitales públicos más importantes de Montevideo, el Hospital Maciel, se dirigió apoyada por su familia a estudiar a París en la Grande Chaumière (1929), junto a André Lhote, que la introdujo en los caminos del neocubismo y la geometrización y aprovechó su estancia en esa capital para realizar cursos de Historia del Arte en la Sorbona.

Coincide temporalmente con Pedro Figari en París, y se establecen interesantes diálogos entre los dos artistas compatriotas.

Regresó a Montevideo en 1932, y realizó una exposición de 23 obras en la Galería Moretti, que demuestran lo aprendido con Lhote.

Se dedicará también al ejercicio de la docencia de Dibujo en el Liceo Francés del Uruguay.

Una vez que arriba Torres García a Montevideo, Nieto se vinculará a su taller, afiliándose a la Asociación de Arte Constructivo (1935), disfrutando de las tertulias que se llevaban a cabo en su sede, las cuales se inclina por complementar con otras literarias en el círculo de Esther de Cáceres.

En 1936 participa en la exposición – venta de Artes Plásticas a beneficio de los intelectuales españoles - realizada en el Ateneo de Montevideo junto a otros plásticos que apoyaron a la República Española (Augusto y Horacio Torres, Del Prete, Michelena, Barradas, Arden Quin y Rosa Acle).

Se percibe en la artista una significativa influencia ejercida por las ideas neoplasticistas y la interacción entre formas y colores primarios en composiciones que se construyen bajo estas premisas estéticas.

En 1937 se casa con el célebre escritor uruguayo Felisberto Hernández, con quien convivirá durante seis años.

Trabajó como comentarista de radio en CX 48 Radio Femenina, y se dedicó a escribir sobre arte constructivo en el diario “El Plata”.

Su actividad en certámenes fue muy prolífica, presentándose sucesivamente a diferentes Salones Nacionales (1937,1939, 1941, 1944, 1946,1960).

Expuso también en un ámbito que promovía las ideas de la modernidad como Amigos del Arte (1932, 1936, 1939, 1940, 1947, 1953 y 1958).

En 1941 se desvinculó del Taller Torres, no precisamente por desavenencias, sino por su afán de realizar otras búsquedas estéticas fuera de la estructura constructivista.

En 1942 ilustró poemas de Carlos Rodríguez Pintos y en diferentes ocasiones dedicará a la ilustración de obras de su esposo Felisberto Hernández, destacado literato uruguayo, así como de Juana de Ibarbouru, entre otros.

En 1949 presentó una retrospectiva de Joaquín Torres García, a la cual asistirá el propio artista, con conferencias dictadas por Susana Soca, Julio Payró y José Bergamín.

En el año 1951 se hará cargo del ya mencionado y original Museo Circulante de la Intendencia Municipal de Montevideo, razón por la cual va a resultar becada a Francia, con el fin de realizar estudios de Museología. Allí comenzó a pintar su serie de calles de París.

Regresará el año siguiente a Uruguay, para volver a emprender otro viaje a Francia nuevamente en 1955 con el propósito de asistir a un curso de mosaico dictado por Gino Severini.

Amalia Nieto por su inquietud en temas creativos se interesará por el arte en sus diferentes expresiones técnicas, y en 1956 comienza a estudiar grabado con Johnny Friedlaender.

En 1957 su obra será escogida para integrar el envío uruguayo a la III Bienal de San Pablo, en la cual consigue un Premio de Honor por “Ritmo de techos” (1957), en una composición neocubista, en la cual los techos se descomponen en diferentes puntos de vista en el paisaje, y se disponen algunos de ellos en ritmos rectangulares, pudiendo establecerse un nexo con los neoplasticistas, aunque rompiese la paleta de primarios, empleando grises, rosas y variaciones apasteladas del rojo.

En 1963 comenzó con su famosa serie de búhos, que la artista conecta con el flujo del inconsciente⁷⁸⁶ y que expondrá en el Centro de Artes y Letras de *El País*.

Al año siguiente intervendrá en la II Bienal Americana de Arte en Córdoba (Argentina).

Realizó para la serie de búhos “América Insólita” (1964) presentando una escena nocturna que construye con pinceladas arremolinadas, protagonizada por el ave con el fondo de luna y cielo inquietante, que se podría vincular con un cierto expresionismo vangoghiano, componiendo la figura del animal a base de líneas grisáceas, logradas a través trazos de grueso empaste, que cabe relacionar con obras informalista sónicas, a la manera de Hartung, aunque la autora parece enmascararlas en grafías de búho. Éste animal que se ha asociado íntimamente con la tristeza en una obra titulada “América insólita”, tal vez se pueda vincular con las culturas prehispánicas como la maya, que lo concibe como agorero de la muerte.

En 1968 dará un giro a su pintura trabajando con formas que se inclinan más por el retorno a lo abstracto, el color cambiará sustancialmente al decantarse por el acrílico, volviéndose más brillante en su apariencia.

En 1969 participó de la Primera Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, presentado unos cubos pintados que luego trabajará en otras obras a menor escala.

En 1973 se desempeñó como docente en el Círculo de Bellas Artes, y a partir de 1975 incorporará elementos tridimensionales a sus composiciones. En 1978 participó de un envío para una exposición que se llevó a cabo en la Fundación Joan Miró de Barcelona.

A finales de la década de 1980 se dedicará mayormente a pintar elementos que se asemejan a balaustradas y bolos, perdiendo sus obras el carácter tridimensional que había cultivado hasta entonces, pero recuperando geometrismo y ritmo serial.

⁷⁸⁶FREIRE, MARÍA, “Nueva Metamorfosis del Búho”, *Acción*, 21/11/64.

En 1991 participó de dos importantes muestras internacionales, una en Nueva York en la Galería Kouros ("Circle and Square Geometry, Abstraction and Constructivism in the Americas) y en la siempre recordada exposición "La Escuela del Sur, el Taller Torres García y su legado" del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En 1995 se realizó una retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

GUY COLOMBO (1937-1995)

Guy Colombo fue un artista que no desarrolló una larga trayectoria en el país, sin embargo nos interesa en particular una obra de corte abstraccionista geométrica que realizó para un Salón Nacional en 1972, obteniendo la beca anual de jóvenes de la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

Colombo es un artista nacido en Francia, hijo de un diplomático uruguayo, y desde allí logró familiarizarse desde joven con la corriente que luego profesará.

Su obra "Hexa-4", es una serie de cuatro hexágonos en madera, pintados con blanco en el interior y negro en las caras exteriores, formando una figura que bien podría conectarse con la composición de elementos químicos.

Entrevistado por el diario *Acción* declara lo siguiente: "Me empeño en resolver diferentes problemas en términos precisos, matemáticos, y estéticos. Concibo las obras en dos situaciones opuestas en una la estructura es cerrada, desenvolviéndose desde un módulo interno, en otra la estructura es abierta, tiende a expandirse, a multiplicarse. En esta última encuentro mejores posibilidades de relaciones temporales entre la forma y el espacio. Trabajo siempre en base a un módulo geométrico que se va repitiendo hasta cristalizarse en una unidad.

Tanto en las estructuras cerradas como las abiertas, el color juega una función activa, une y separa visualmente las formas. Siento que el arte plástico se desarrolla con un ritmo similar al de la música. Por una parte cada módulo es como un átomo. Tiene un ritmo propio y al repetirse da origen a otros ritmos de infinita variabilidad".⁷⁸⁷

Colombo prefiere especialmente las estructuras abiertas con el fin de incluir la participación del espectador en su percepción y recorrido de la tridimensionalidad tectónica de su obra, barajando consideraciones que vinculan el arte con la ciencia.

⁷⁸⁷ *Acción*, 3/5/72.

ACERCAMIENTOS AL ARTE ÓPTICO

El acercamiento al arte óptico se produjo en una era en la que la internacionalización del arte se encuentra en discusión, las visiones de evasión parecen dominar de forma acusatoria por parte de aquellos que esperaban un compromiso con la situación política que se experimentará al iniciarse la década de 1970 en Latinoamérica.

La primera vanguardia en instituciones como la Bauhaus, y el trabajo en ella de Josef Albers y Moholy-Nagy, no parecen contar, se toma más en cuenta las repercusiones de la iniciática exposición en el MOMA "The responsive eye" (1965), como una corriente proveniente del norte, refrendando la autorreferencialidad del arte.

Actuando dentro de ésta línea de pensamiento, algunos críticos acusarán a la corriente de oportunismo en medio del éxito del arte conceptual, más alejado del público y crítico, ofreciendo una curiosidad lúdica, que afectaba al mecanismo perceptivo y permitía otro eje de interacción con la audiencia, convirtiéndola en accesible al espectador.

Por otro lado la crítica se deslizaba por la falta de espíritu crítico frente a las mentadas "urgencias" por las que atravesaba el continente. Una tendencia que se anclaba en el ilusionismo y la ambigüedad óptica resultaba urticante, como mero despliegue técnico adornado con fuegos de artificio, por parte de algunos artistas que se posicionaban en el compromiso social sustentado en el costado ideológico de la creación.

El aporte de la región en el área era, sin embargo, lo suficientemente significativo como para ser considerado con atención, una prueba de ello se podía demostrar a través del éxito en Europa de los trabajos del G.R.A.V., en el que intervinieron personajes como Le Parc de Argentina, y la actividad reconocida desde ese continente a artistas como Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez de Venezuela.

El concepto de comprensión de la obra se transformaba en irrelevante, la obra es parte de una experiencia, y ya nos referimos al espíritu reinante de la experiencia participativa en ese preciso momento, pero podemos agregar el efecto de despersonalización del creador de la obra.

ÓSCAR JORGE CARABALLO (1941- Montevideo - 2014)

Caraballo representa una veta Op del geometrismo montevideano, formado junto a Hugo Sartore. Entre 1968 y 1969 ganó la beca anual para artistas jóvenes.

En los años setenta gozará de la beca Lautréamont de Artes Plásticas para estudiar medio año en París (1971), donde debía realizar un *environment*.⁷⁸⁸ Completará en Francia su contacto con las tendencias ópticas, que luego caracterizaron su trabajo.

Ganó el Premio en el XXXIV Salón Nacional de 1970 por la obra óptica "Destrucción de la singularidad de la forma por repetición", en la cual elabora el tema

⁷⁸⁸Torrens, María Luisa, "Viaja joven pintor", *El País*, 7/3/71.

del *moiré* y los ritmos sincopados de sus formas ondulantes, propias de esa corriente con visos gestálticos, y cercanos a las propuestas de la británica Bridget Riley.

ENRIQUE MEDINA RAMELA (1935 –Montevideo -)

En ésta época Enrique Medina trabajaba algunas vertientes del Op Art, al punto que Ernesto Heide las calificaba de variaciones sobre Vasarely.

Aunque era un estudiante avanzado de arquitectura se interesó muy tempranamente por la informática, vinculando ésta especialidad con el arte.

Realizó un mural para la sucursal *El Gaucho* del Banco Comercial junto a los ceramistas Silveira y Abbondanza

Obtuvo el Gran Premio del Instituto Panamericano de Cultura (1969) y en 1970 se hizo acreedor del Premio Adquisición del XVIII Salón Municipal de Montevideo.

Al año siguiente se le otorgará el Gran Premio de Pintura en el XXXV Salón Nacional de Artes Plásticas y premio adquisición en el mismo certamen hacia 1972.

Trabajó diversas formas de cinetismo antes de realizar un giro totalmente diferente, volcándose hacia el hiperrealismo, por lo que en la actualidad resulta mejor conocido, dedicándose a pintura de zaguanes, interiores domésticos, ventanas y patios, empleando el aerógrafo. Más recientemente se interesará por la imagen de “La Última Cena” de Leonardo Da Vinci.

El artista José Gamarra presentará una obra cinética en una exposición de Arte Latinoamericano en 1966, que Luis Camnitzer describió de la siguiente forma: “/.../ La escultura es bastante sensacional e inesperada. /.../ El motor es de movimientos planificados que una vez que el espectador pisa el pedal, se desarrollan durante alrededor de un minuto. Por medio de cuerdas imperceptibles se mueven todas las partes del cuerpo, incluso con gestos agónicos en la cara. Los movimientos son temblorosos y orgánicos de una increíble vitalidad. Pero la obra no es una copia realista barata. El realismo es lo suficientemente afinado como para chocar a un público puritano, y simultáneamente la obvia estructura blanca y gomosa da un aire misterioso y fantasmal que desvía el choque hacia algo más profundo. /.../”⁷⁸⁹

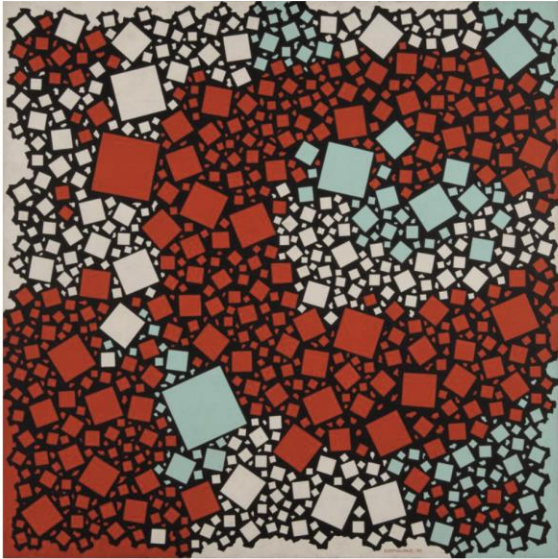
Realmente las investigaciones cinetistas se desarrollaron de forma muy limitada en el Uruguay, y cuando nos referimos a Gamarra, debemos tener en cuenta que en el momento residía en París, en relación con movimientos como el G.R.A.V, en el que intervenían insignes latinoamericanos, pero también desde un grupo que se dedicaba a las figuras mecánicas, del cual fue fundador: Automat.⁷⁹⁰

En 1965 Américo Spósito, artista que mencionaremos con mayor detenimiento dentro del apartado informalista, introduce estructuras en las que emplea materiales del estilo del alambre, la madera, el hierro y el plástico, a los cuales dota de movimiento, reconociendo la idea de esquematización que le había transmitido Torres García.

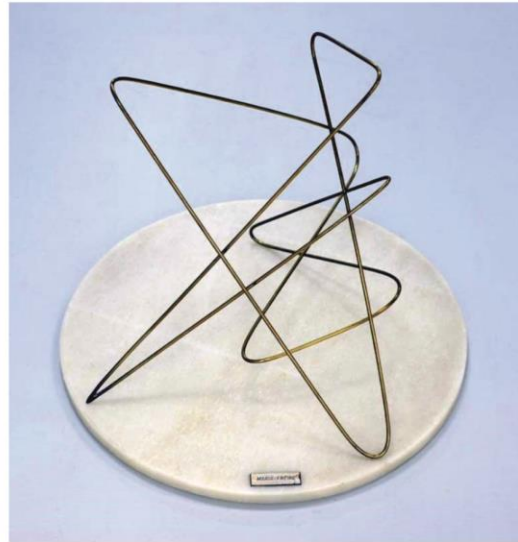
⁷⁸⁹CAMNITZER, LUIS, “Arte Latinoamericano en EE. UU.”, *Marcha*, 1410/66.

⁷⁹⁰HABER, ALICIA, “Gamarra: del signo al realismo mágico poético, *El País*, 15/8/14.

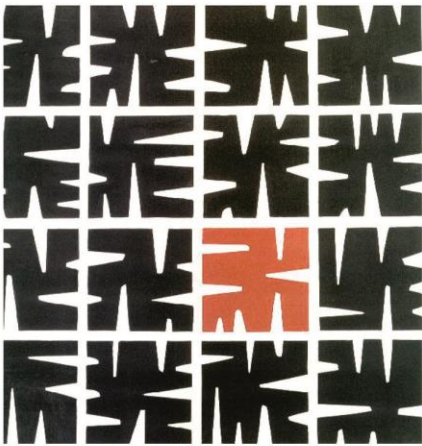
Realizó una caja visual, con una cámara neumática inflada y doblada con forma de ceibo, suspendida del techo, la cual se ponía en movimiento con el aire despedido. Se componía de dos pantallas de ambos lados, y dos lámparas de color rojo y azul, que se proyectaban sobre esas pantallas como forma - color.



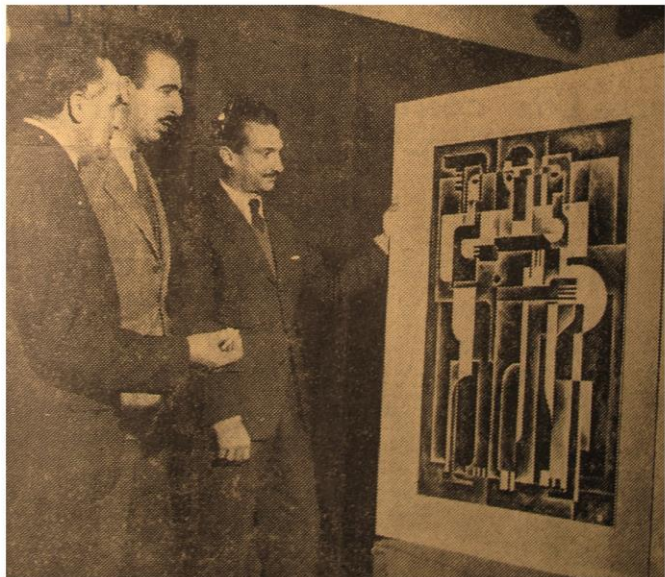
32. Costigliolo, José Pedro.
Cuadrados LXXXIX.
Acrílico sobre tela (100 x 100 cm). 1970.



33. Freire, María. *Abstracción.* Bronce. 1954.



34. Freire, María. *Sudamérica 2.* 1958.



35. José Pedro Costigliolo.
Premio III Bial Artes Plásticas de Montevideo, 1957.



36. Aguerre, Rómulo.
Serie *Madí*. Fotografía. 1956.



37. Pareja, Miguel Ángel.
Composición Mural II. 1956.



38. Arden Quin, Carmelo.
Forma Madí No 2B. Óleo sobre cartón
(41,5 x 29 cm). 1948 .



39. Colombo, Guy.
Hexa. Madera pintada
(1,80m x 1,34m x 63 cm). 1972.

8.2 INFORMALISMO

“Convertidos en casi ciegos gracias a la polémica, no vivimos más entre hombres, sino en un mundo de siluetas”

Albert Camus (1948)

Los episodios de la segunda Guerra Mundial se siguieron con extrema proximidad en nuestro medio, dado el alto número de inmigrantes con los que contaba el Uruguay de ese momento. Como había sucedido poco tiempo antes, con la Guerra Civil Española, padres, hermanos, primos, se hallaban implicados en el conflicto.

El uruguayo seguía escuchando con atención el dolor de los sobrevivientes y continuaba sufriendo la pérdida de seres queridos en las masacres.

Lo que Malraux llamó “el crepúsculo de lo absoluto” había dejado fuertes huellas en toda la humanidad de la década del cincuenta del siglo XX.

La exaltación triunfalista de la derrota del fascismo pronto se tornará en desencanto de posguerra. Los intelectuales de la resistencia asistieron al momento en el que asumen gobiernos conservadores que no alcanzaban a satisfacer las expectativas del cambio hacia ese nuevo mundo que se esperaba ansiosamente después de Auschwitz.

Finalizó muy pronto la fiesta artística experimentada en el Salón de la Liberación de París de 1944, donde se había exhibido con orgullo el denominado “arte degenerado” y se vislumbran otras tendencias que se avecinaban.

También para los uruguayos - que habían vivido la guerra con esa proximidad mencionada - comenzaba a entreverse un futuro abrumador a mediados de los años cincuenta, tras pasada la prosperidad comercial posterior a la guerra de Corea, se producirá el estancamiento económico que precipitó al país a la crisis y decadencia de los sesenta.

Una sensación de vacío, que enterrará los coletazos del titanismo optimista de la década de los años treinta, cuando todo parecía ser posible en un país de futuro promisorio, donde sobran las comparaciones del Uruguay con países europeos y no con sus pares latinoamericanos.

Se tardará cierto tiempo, sin embargo, en que se tome plena conciencia de lo que ocasionaría esa decadencia.

Este fenómeno va a sumir al país en un período depresivo, que nos asimilaba más fácilmente al existencialismo de la posguerra europea, aunque de forma tardía.

La conciencia de la finitud de los buenos tiempos y la visión trágica de la situación, nos volcarán hacia una vivencia próxima a esa corriente filosófica.

El existencialismo - basado en las ideas de Kirkegaard, desarrolladas luego por Sartre - demostraba el vacío de certidumbre que había causado el conflicto bélico. Acabará entonces, desbordando las fronteras del continente para trasladarse a una América del Sur en crisis.

Sartre obtuvo buen predicamento dentro de algunos sectores de la intelectualidad uruguaya que vivían el desencanto a la manera de *La Náusea*, con un hilo de esperanza que podía brillar al final del camino.

Teóricos como Michel Tapié expresaban: “Hoy ya no es posible un arte para el placer” y en 1952 denominó a la producción contemporánea como un *Art Autre*.

Significaba la búsqueda de un nuevo lenguaje después de la conflagración, la exigencia de que el mundo debía tomar conciencia de la necesidad de una refundación moral del mundo.

Los años cincuenta impregnaron a quienes los vivieron de fantasmas propios de la Guerra Fría, como el peligro de la catástrofe nuclear apocalíptica.

La vivencia de que se agotaba una época del Uruguay afectó indefectiblemente la producción artística del momento. El arte se problematizaba proporcionalmente al desvanecimiento de un Uruguay de la seguridad y las certezas

Diversos actores percibieron que era la ocasión perfecta para provocar cambios radicales en el país desde una óptica marxista, y un arte como el matérico significaba una liberación de los condicionamientos del formalismo.

Por parte de muchos artistas se descreía respecto a que el arte pudiese cambiar el mundo y se refugiarán en la creación individual, mientras otros asumieron una postura militante y revolucionaria confiados en la construcción de un ambiente de participación y cambio social.

Para éste último grupo de artistas, el margen de cambio era aquel que podía prodigar un tipo de educación estética que apuntase a que el arte llegara al pueblo y lo educase.

En realidad el pueblo no comprendía el informalismo, ni el cine de la Nouvelle Vague, los cuales se hallaban totalmente alejados del gusto popular y eran propios de intelectuales, sin embargo, cierto grupo aspiraba a que la formación estética consiguiese ese milagro formativo que los convertiría en asequibles al común de la gente .

Si bien el Uruguay había sido un ejemplo de democratización temprana de la educación a través de la reforma de José Pedro Varela en el siglo XIX, se transformaba en una ingenuidad el hecho de pensar que “el pueblo llano” podía comprender un arte de vanguardia, que en general tampoco era comprendido por esa mayoría de la población en ninguna parte del mundo.

El Informalismo, en sus calidades topográficas, se alejaba de la tradicional mimesis y se tornaba naturaleza en sí mismo, no en imitación de ella. Éste detalle lo convertirá en una tendencia estética muy difícil de decodificar. Klee opinaba que cuanto más temeroso se vuelve el mundo más se inclinaba hacia la abstracción, y realmente ese principio podía aplicarse perfectamente al ambiente de posguerra, en el que reinaba el pánico de una tercera guerra mundial, en la cual irremediamente se haría uso de las armas nucleares.

Dentro de los exponentes del Informalismo, atrajo particularmente la atención de los uruguayos el catalán Antoni Tàpies, debido a que a pesar de que se tratase de un tipo de arte anicónico, no se hallaba totalmente separado de su contexto social y político;

ya que permitía ser interpretado bajo la óptica de cierto contenido reivindicativo: el contexto de la posguerra española, y además admitía trasuntar cierta trascendencia espiritual.

La muestra del artista llevada a cabo en 1959, sirvió como un importante antecedente de la de los informalistas españoles, y ambas causaron un gran impacto en el medio.

La visita de Georges Mathieu a Buenos Aires, recibió igual tratamiento por parte de la prensa local: la periodista Rosa Arciniegas lo calificaba de un nuevo Dalí.

No solamente por el hecho de realizar las obras en público, sino por su propio aspecto, presumiendo de bigotes estrafalarios, al estilo chino, chaqueta de cuadritos blancos y negros, camisa con "jabot" y puños de encaje, calcetines violeta...en fin, un extravagante figurín de París para el medio de entonces

Se hacía llamar a sí mismo como el "Dandy Informal", monárquico, pretomista en lo filosófico, admirador de la Edad Media y del antirracionalismo, se decía antirrevolucionario y anti Voltaire.⁷⁹¹ Sin embargo, las personalidades demasiado histriónicas no recibieron nunca demasiada aceptación en el Uruguay, que se inclinó mayormente por la discreción de Tàpies.

Hegel sostenía que "el hombre también está comprometido con las relaciones prácticas en el mundo exterior, y de éstas relaciones nace igualmente la necesidad de transformar éste mundo como a sí mismos, en la medida que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal".⁷⁹²

Romero Brest, a principios de los años cincuenta, afirmaba que "El arte abstracto es parte del engranaje del progreso actual /.../Opiniones muy superficiales lo consideran expresiones deshumanizadas. Quienes así opinan carecen de los conocimientos necesarios para recibir su época, o han descuidado la educación de la sensibilidad para gozar la plástica en sus medios más puros/.../ la pintura concreta es hondamente humana, porque nace del pensamiento del hombre/.../ es la más ambiciosa aventura del espíritu".⁷⁹³

El éxito de la abstracción lírica, como se le llamaba en el momento, lo prueba que Eduardo Vernazza, paladín de la tradición, se quejara de que el arte figurativo había desaparecido hasta de los salones oficiales en el XXXIV Salón Nacional y como dijimos anteriormente: proponía la creación de dos salones separados, para el arte moderno y el convencional.

El arte en el que predominan las tendencias informalistas llegó al Uruguay a finales de los cincuenta, arrojado en una vivencia de triste memoria reciente

Algunos artistas - como el personaje de Roquentin de Sartre - encontraron un sentido a la vida a través de un proyecto literario o artístico, de la misma manera que los artistas uruguayos en el quehacer artístico.

La acción tenía que dominar el horizonte vital para dotar de sentido a la existencia.

⁷⁹¹ARCINIEGA, ROSA, *El Día*, 13/11/ 1959.

⁷⁹²HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre Estética*, Akal, Madrid, 2007, p. 237.

⁷⁹³ROMERO BREST, JORGE, *Qué es el arte abstracto?*, Columbia, Buenos Aires, 1953, p. 23.

Rebelarse contra lo establecido significaba también crear algo diferente que a cada uno lo enfrentase a la rigidez de la tradición.

El informalismo como corriente, resultaba en sí, una importante transgresión a la tradición, una anti-estructura opuesta a la proclamada por el dominante universo torresgarciano, pero además el hecho de emplear de materiales de desecho, restaba esplendidez a la actividad artística de otras épocas.

Se producirá el extraño fenómeno de que se sentía por un lado un enorme respeto al maestro Torres, pero a la vez una firme voluntad de cambio que pretendía desenmarcarse de sus rigideces.

Las obras informalistas van a caracterizarse por la falta de colores vibrantes, [para dejar espacio al predominio de los terrosos o blancuzcos, así como por las mezclas que evitasen los colores puros, dotando a la obra de una consistencia de revoque de muro.

El movimiento originalmente se había iniciado de manera simultánea en París y Nueva York en 1944.

En ese año se llevan a cabo las exposiciones de los *Rehenes* de Fautrier y la de *Hautes Pâtes* de Dubuffet, que en esa línea sólo fueron precedidas por las *White Writings* de Mark Tobey (1942).

Georges Mathieu - uno de los creadores fundadores de lo "informal" como concepto artístico - lo definía como lo que se aleja de la referencia real. Una liberación de lo formal, que como dijimos más arriba, denominó como un *Art Autre* Una vuelta a la vanguardia primitivista y la espontaneidad que pretende superar el clasicismo con visos *kitsch* del que adolecían los fascismos. El Art Brut es un arte espontáneo, cerca de la pintura de los niños, la de los enfermos mentales, expresiones espontáneas, pero diverso al surrealismo, no se focaliza en lo onírico, sino en la libertad de acción del inconsciente.

Dubuffet en relación al Art Brut, escribía sobre la muestra de 1947 en la Galería René Drouin, en las que se habían expuesto piezas de artistas con problemas mentales: "Los numerosos contactos que hemos establecido con esos artistas internados, nos han convencido de que los mecanismos de la creación, son en sus manos los mismos que los de las personas normales. La distinción entre normal y anormal nos parece insostenible/.../a la operación artística, pura, bruta, reinventada en todas sus fases por el creador, a partir únicamente de sus propios impulsos/.../ Tal posición irracionalista corresponde con el cansancio y el hastío de una cultura enferma de racionalidad".⁷⁹⁴

El Uruguay mantenía mayor vinculación cultural con Europa, donde la obra de los expresionistas abstractos norteamericanos ya comenzaba a conocerse en el continente hacia 1947, donde abundaron las coincidencias en ambos lados del océano, y los uruguayos acabaron enterándose de lo que sucedía en Nueva York a través de París.

El informalismo afectó a diferentes áreas de las artes visuales, y se reflejó incluso en la cinematografía. Varios críticos relacionaron ésta corriente con el cine neorrealista

⁷⁹⁴TORRENS, M. L., "Sobre el Arte Bruto", *El País*, 28/2/71.

italiano, por la búsqueda de otras ópticas reflexivas. Recordemos que el fascismo había prohibido el análisis crítico de la realidad, y la tarea ejercida por la posguerra se dirigió en especial a realizar una relectura de la misma. Para muchos críticos esto incluía el apartamiento de la figuración preconizada por los totalitarios, aunque el caso italiano no es comparable a la declaración de guerra a la modernidad que había emprendido Hitler en Alemania.

En el caso de las formas pictóricas informalistas se hace más evidente la propensión a la metáfora que la descripción naturalista de la realidad cotidiana que sostenía el neorrealismo.

Nosotros opinamos que están particularmente relacionados por la hipótesis de la crisis, pero se encuentran distanciadas por diversos presupuestos representacionales. El neorrealismo se ubicó más próximo al público mundial, y el uruguayo en particular se apasionó por esa vertiente cinematográfica, debido a que además, su población contaba con nexos familiares muy importantes con Italia.

La coyuntura dominante pretendía reeditar la primera vanguardia en su espíritu renovador del espacio artístico, cuestionando rigideces, especialmente en lo que a la estructura se refiere.

La abstracción no la va a inventar tampoco la vanguardia en la década del 10, está presente en las manifestaciones humanas desde la Prehistoria, pero sí quedaba claro que varios autores la habían resemantizado, legando a su siglo nuevas significaciones: Kandinsky en vertientes de manchas, Malévich y Mondrian en clave geométrica y Klee con vetas expresionistas.

Estos artistas - en diferentes medidas - habían resultado ser los antecedentes del informalismo.

Siguiendo la premisa de Leonardo que la *pittura é cosa mentale*, y al arte como idea de Duchamp, el informalismo se convertirá en una elaboración intelectual y vivencial del artista que se sirvió de diversos materiales para vehicular sus ideas y experiencias.

El espectador sin embargo -acostumbrado a ciertas concepciones más tradicionales del arte - reaccionaba frecuentemente con cierto grado de decepción frente a la obra informalista, debido a que no siempre alcanzaba a desentrañar los códigos crípticos que le imponía el artista.

El público medio -atado a lo representacional- solía recibir el Informalismo como si se sintiese víctima de una estafa.

La vanguardia no había logrado erradicar totalmente la exigencia impuesta al creador de que debía, por fuerza, dominar una habilidad técnica que lo avalase como tal.

No resultaba sorprendente, entonces, que esta tendencia se tornase un factor chocante para ese tipo de espectador, ni que acabase transformando al artista en un maldito, sólo apreciado por cierto público de élite.

Diversos críticos analizaron el fenómeno del alejamiento del público provocado por la corriente informalista. Lo incomprensible del mensaje conducía a cierta crisis de comunicabilidad con el espectador, quien luego se sentirá más atraído y aliviado por

las tendencias pop o las hiperrealistas, que le permitían huir del dramatismo y de la impenetrable abstracción lírica.

Esta corriente de los cincuenta reflejaba particulares connotaciones polisémicas, una de las más significativas dijimos que se trataba de la libertad frente a la imposición de los regímenes totalitarios.

No podemos dejar de lado el constreñimiento del artista en el campo socialista a crear un tipo de arte que demostrase determinado grado de contenido social, ocasión que será aprovechada por los adversarios a asociar el Informalismo o el Expresionismo Abstracto con el artista libre del mundo capitalista; por más restricciones que le pudiese a estos el mercado, existía un mayor margen de elección.

Ya observamos que no eran categorías que se cumpliesen a rajatabla en la práctica, ya que se detectaban sectores del *establishment* norteamericano que repudiaban la abstracción, y el mundo artístico detrás de la Cortina de Hierro distaba de presentar una total unanimidad respecto a la creación abstraccionista.

En el Cono Sur, la brecha abierta por el concretismo como una marca registrada de la voluntad de modernidad del desarrollismo de los años sesenta, observamos que se encontrará precedida del Madí en los 40 y 50, el cual contribuyó a que se consolidase una visión de lo abstracto como una vertiente más elevada intelectualmente, frente a la obviedad representada por lo figurativo.

Rubert de Ventós en *El arte ensimismado* plantea que “la obra no significa nada sino que es”⁷⁹⁵, y en el caso particular de la pintura, como apuntamos anteriormente, se admitirá una mayor autonomía autorreferencial, favorecida por respetados críticos como Greenberg o Rosenberg.

Lourdes Cirlot relaciona acertadamente al informalismo con la poética de la obra abierta de Eco.

Cada obra deja una suficiente amplitud de libertad interpretativa, y se escribirán una serie de textos por parte de los propios artistas que reforzarán esa idea de apertura polisémica.

En nuestro país no se desarrolló una gran teorización por parte de los actores como sucedió en Europa o EE.UU., pero entre los artistas uruguayos cundió el importante soporte teórico proporcionado por Tapié, Restany, Eduardo Cirlot y Ragon.

En una de las grandes exposiciones Informalistas -organizada en 1951 en París- dominaban las características que van a singularizar al movimiento, a saber: calidades matéricas, sígnicas y gestuales que marcarán un camino a seguir por sus posteriores cultores.

El punto de partida lo constituyó la superficie del lienzo, el papel, la madera, que luego se cubrirá de diferentes materiales, pero también vertientes que abogaban por la mancha, denominadas “tachistas”, por el vocablo *tache* en francés. En algunos se presentarán grafismos casi caligráficos, alternado con vacíos, como en el arte oriental, que se convierte en silencios.

⁷⁹⁵RUBERT DE VENTÓS, XAVIER, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1993, p.134.

Tal cual dijimos previamente, es un arte que elige distanciarse de la planificación racional que había primado en el período anterior, entendiéndola como un fenómeno impuesto. Por lo tanto, de allí la insistencia en el retorno a la flexibilidad del azar, de lo intuitivo, lo automático del dadaísmo y el surrealismo, con el propósito de contrarrestar el peso de las corrientes anteriores.

Tampoco en el protagonismo de la mancha se puede considerar absolutamente innovador, ya que Rembrandt, los románticos la habían practicado con gran acierto, y reforzado aún más el propio Monet de Giverny, quien había enfatizado el carácter matérico de las *Nymphées* a principios de siglo XX.

La forma hacía ya un cierto tiempo que tendía a disolverse: desde Mallarmé, cuando en literatura rompe con la métrica de la poesía tradicional.

Más allá de lo representacional, nos encontramos con la materia en sí y el mencionado efecto que produce sobre el espectador lo abstracto, a la vez que puede desconcertar también se convierte en disparadora de ideas y sensaciones.

Los procedimientos técnicos del dripping, grattage, frottage, espolvoreado, rociado, implican además, otra relación diferente del creador con la materia pictórica.

En el caso de la pintura el pigmento se mezclará con lo extrapictórico, al emplear alambre, herrumbre, trapos, cuerda, arpillera, papel, arena, aserrín, vidrio picado, masilla, asfalto, yeso, arena o cemento, entre otros.

La combinación de todos esos elementos termina por construir un paisaje topológico sobre las superficies en las cuales se aplica, a medida que la materia, luego de pasar por diferentes estadios, se consigue densificar, transformándose en una textura que no nos permite detectar su verdadera naturaleza.

Las sustancias se prensan, se muelen, y derivan en una sustancia personal de ese artista alquimista. Se ejerce presión sobre la materia para dejar sobre ella una huella personal, que muchas veces resulta literal, como sucede con las propias manos de Tàpies impuestas sobre el polvo de mármol húmedo que luego vemos endurecido.

No se pretende la perfección virtuosista porque la naturaleza en sí es materia rústica, que sólo algunas veces nos ofrece muestras de primorosidad en el acabado.

La materia se muestra tal cual es, como la verdad, excluyéndose a la representatividad del figurativismo.

Los artistas plásticos no dudan entonces en incluir objetos reales en la composición, como habían hecho anteriormente cubistas y dadaístas, pero en otra clave, no para otorgarles un viso de realidad, sino para integrar una suerte de lava que cubre los objetos y los funde en la composición.

Otras veces, sin embargo, se busca sencillamente representar la nada, la ausencia de color, el blanco como vacío...

Tàpies recurre a esta poética: la de mezclar el objeto combinado con el vacío como forma de meditación sobre la materia. Y declara admirar a Chéjov por lo escueto en el decir, y al budismo Zen por la misma causa, el silencio, la pausa...

Tàpies, quien como notamos, impactó de forma sustancial en su exposición de 1959 en Montevideo, comenzará en 1946 una búsqueda por los hilos, el papel de

diario, luego látex, polvo de mármol, superficies grumosas, de muros, de tapias (como su propio apellido lo indica).

En 1946 Lucio Fontana publicaba en Buenos Aires el Manifiesto Blanco, base del Espacialismo, la creación en el lienzo de un “espacio-otro” a través de practicarle incisiones que profundizaran su superficie y penetraran la composición con fondo de color uniforme.

Un crítico de arte del diario montevideano *El Debate* sostenía: “/.../ El progreso podría describirse como lo que el presente tiene en anticipo del desarrollo de un futuro y por lo tanto, este sentido de lo moderno, que es el lenguaje de nuestra época, en la que ha sido posible desintegrar y recrear la materia, también ha desintegrado y recreado ‘lo que se ve’. /.../ La pintura, ese testimonio inmediato e indiscutible (por ser lo que se ve) muestra claramente la tensión controversial de este tiempo, dando testimonio de lo cuestionado y cuestionando a su vez los modos comunes de percepción del mundo /.../ en exigencia del futuro.”⁷⁹⁶

En ocasión de la exposición del artista nipón (nacionalizado brasileño) Manabú Mabe, que había recibido una excelente acogida por parte de los artistas en el medio montevideano, la crítica de J.E. Vernazza, sin embargo, reaccionaba de forma implacable en su contra, calificando lo exhibido como una “muestra con pocas aspiraciones /.../ y /.../efecto inmediato/.../”, molestándose porque “/.../ El color se vuelve la idea misma /.../ la materia es el espíritu mismo de la pintura./.../ Es una pintura despojada de sustancia. La falta de proyección sentimental ha dejado frío al público. Este exige todavía en la pintura alguna resonancia del sentimiento.”⁷⁹⁷

Inexplicablemente no le pareció aceptable al crítico uruguayo que éste artista, practicante del automatismo, partiera del signo y se ubicara posteriormente en la mancha. Manabú Mabe en realidad, ya se había consagrado como figura emblemática del informalismo brasileño, y no le ocasionó ningún tipo de perjuicio en su carrera el comentario de Vernazza.

En tanto, Celina Rolleri veía perfectamente el cambio de los nuevos tiempos hacia la relación con los materiales y escribía: “El artista contemporáneo en cambio se decide por la síntesis y el despojamiento progresivo de la imagen /.../ el proceso básico del conocimiento era la observación /.../ pero hoy que la visión exige develar estructuras, el principio no puede estar allí sino mucho más atrás /.../ la preferencia actual por los materiales toscos, aquellos que menos muestren la manufactura como pulimento decorativo. Como explica asimismo el resurgimiento de la cerámica, la estimación de los tejidos rústicos, lo hecho a mano y los metales menos ostentosos como la plata, el cobre o el estaño, la utilización preferente del mimbre, la rafia, el cuero y la madera naturales. No es ascetismo, como se ha pretendido, sino una sensorialidad diferente”⁷⁹⁸

Nelson Di Maggio mencionaba a Jorge Páez, Vicente Martín o Raúl Pavlotzky, como apasionados receptores de tendencias como las de Klee y Baumeister a través

⁷⁹⁶“En su II Salón de Pintura Moderna, Otorga General Electric Premios de Importancia”, *El Debate*, 07/02/65.

⁷⁹⁷J.E. VERNAZZA, *La Mañana*, 15/7/60.

⁷⁹⁸ROLLERI, CELINA, “Escuela Nacional de Bellas Artes: una vida breve y crítica”, *Marcha*, 30/12/60.

de estos referentes con experiencia⁷⁹⁹. Pavloztky, por ejemplo, trabajaba en algunas ocasiones con esmalte sobre placa de chapa, generando - en relación a sus colegas nacionales e internacionales- un soporte original.

María Luisa Torrens citaba a Restany, en referencia al informalismo sígnico : ‘Las pulsaciones que animan nuestras arterias, la fiebre sanguínea, he ahí el influjo motor de esta fundamental comunicación que se resuelve sobre la superficie de la tela, en un manajo de gestos primarios, cifras reales de todos los comienzos, origen y fin en sí.’⁸⁰⁰

La crítica uruguaya, en particular con el apoyo de Ernesto Heine, se irá habituando a la frecuencia con la que se crearon obras informalistas por parte de los artistas locales y hasta se manifestó en múltiples casos, francamente a favor de la estética informalista.

Opinamos que el Informalismo es la brecha más importante que se abrirá en el Uruguay al iniciarse la segunda parte del siglo XX, encaminando al escenario artístico hacia la aceptación de los nuevos postulados de la contemporaneidad

⁷⁹⁹DI MAGGIO, NELSON, “Costigliolo. Homo Geometricus”, op. cit. p.22.

⁸⁰⁰TORRENS, M.L., “Plásticas. Psicogramas Monumentales”, *El País*, 16/4/66.

ALGUNOS REPRESENTANTES DEL INFORMALISMO EN URUGUAY

NEDER COSTA (1915- Montevideo - 1974)

Neder Costa, a pesar de dedicarse fundamentalmente a la Odontología, asistió a cursos de Alceu Ribeiro de la Escuela del Sur. Su mayor mérito consistió en participar de exposiciones realizadas en el IGE, y en la Bienal Kaiser de Córdoba en 1964.

La obra de Costa reflejaba el monstruismo cultivado por los artistas del Art Brut: Dubuffet y Fautrier, ejemplificado en sus obras de alta textura, denominadas "Demagogo".

Entrevistado por María Freire declaraba: "En el año 1959 visité la Bienal de San Pablo, quedando impresionado con la Pintura Moderna exhibida allí, en especial con el informalismo. También influyó en mí la muestra de Pintura Española, que en nuestra ciudad expuso la Comisión Nacional de Bellas Artes"⁸⁰¹, refiriéndose a la de 1960.

Cuando le pregunta la periodista sobre el origen de esas figuras, a las cuales califica de "materia aformal, áspera y ruda", responde que para su creación han influido circunstancias especiales: "enfermedades y pérdidas de seres queridos e incluso propias dolencias, que me predispusieron a concebir esta temática que Ud. bautiza de monstruosa, calificativo con el que estoy de acuerdo. Se trata de seres como surgidos de una hecatombe, semejante a la de Hiroshima, título que he dado a esta serie de mis obras".⁸⁰²

Vemos claramente el efecto posguerra que experimentó la obra de Neder Costa en relación a la estética informal.

LEOPOLDO NÓVOA (Salcedo, Pontevedra – 1919 - París - 2012)

El autor, era hijo de madre gallega y padre uruguayo, cónsul del Uruguay en Vigo, hombre de destacada labor a favor de los Derechos Humanos, por haber librado una serie de salvoconductos durante la Guerra Civil, con el fin de que un buen número de refugiados republicanos se trasladase a Montevideo.

Su familia siempre alternó sus estadias entre el Río de la Plata y Galicia.

Leopoldo emigrará al Uruguay a los 19 años para evitar el reclutamiento (1938).

Junto a Carlos Maggi y otros intelectuales uruguayos fundará la revista *Apex* (1942), en la cual participaron destacadas figuras del medio literario y artístico.

Residió un tiempo en Buenos Aires (1948-1957), donde recibió fuertes influencias de Luis Seoane, creando en esa ciudad el cartel para el Primer Congreso sobre la Emigración Gallega (1956).

Se estableció finalmente en Montevideo en 1957, acercándose al Taller Torres García, del cual acepta haber aprendido allí gran parte de lo que sabía sobre arte.

⁸⁰¹FREIRE, MARÍA, "La figuración otra de Neder Costa", *Acción*, 3/12/64.

⁸⁰²Ibidem.

Se relacionará asimismo con Jorge Oteiza, durante la visita del artista vasco a Sudamérica, en el preciso momento en el que se produce la famosa polémica sobre su proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez. Es en particular éste escultor quien lo convence de la validez del Informalismo como estética contemporánea.

Aunque también en un viaje de visita a la Bienal de San Pablo, comenta que se apasionó por la obra espacialista de Rothko y Fontana, y por el informalismo matérico de Burri.

En la época, Fernando García Esteban insistía en el influjo que tuvo sobre él la exposición de los españoles de 1960, a la hora de elaborar esa especie de “cráteres lunares”.⁸⁰³

Y cuando expuso en el IGE en 1964 el crítico Ernesto Heine, encontraba importantes similitudes con Antoni Tàpies: “bajo el amparo de un Tàpies anterior, aquel que dio en su tiempo el “Rojo Barcelona” cuyo aspecto textural tiene tanta similitud con parte de estas obras que comentamos. /.../”⁸⁰⁴

Julio María Sanguinetti quien recuerda la influencia ejercida por Oteiza en Nóvoa respecto a lo pictórico: “A partir de allí su pintura será otra para siempre. El monocromatismo se acentúa. La tercera dimensión queda incorporada definitivamente en su arte: a veces por la adhesión de materias (aserrines, restos de papeles, cordeles y, en los últimos años, cenizas), a veces por el levantamiento de la tela en algún punto o su corte. Los críticos rastrean parentescos con Tàpies y Lucio Fontana. /.../ Los murales tienen mucho más de escultura o instalación que del clásico tratamiento de su especie/.../ Son formas desplegadas en la tercera dimensión/.../”⁸⁰⁵

Kalenberg escribe sobre la muestra del artista en el IGE en 1964: “/.../ Su obra pasó a militar dentro de un informalismo matérico, del que hay buenas razones para llamar informalismo constructivo/.../ Esta vertiente enuncia lo informe y lo polimorfo, el caos y el orden, el lugar en donde lo físico y lo síquico se entremezclan para reconstruir la unidad de la pulsación, esa zona donde se borran las fronteras entre figuración y abstracción, entre el mundo objetivo y el no – objetivo, entre la civilización preindustrial y la era post industrial/ .../La materia puede emerger, directamente, como protagonista, ser a la vez soporte y superficie/..../”

En cuanto a su actividad como dibujante en el diario *Acción* de Luis Batlle Berres, comentaba Julio María Sanguinetti: “Sus caricaturas eran combativas, cáusticas y se ajustaban mucho a tiempo de pasión en blanco y negro /.../ con unos dibujos lineales, en que una geometrización de inspiración cubista simplificaba personajes y objetos/.../ La pintura de Leopoldo por entonces era figurativa, de inspiración picassiana, muy colorida/.../ hay una serie de pinares de Punta del Este / .../ Luego comienzan cuadros enormes, oscuros, aún no monocromáticos, como lo serán poco después/.../”.⁸⁰⁶

Nóvoa consiguió dos habitaciones que daban hacia el Teatro Solís, en la planta alta del viejo Mercado Central, luego demolido en 1966, cuando contaba con más de un siglo de existencia y allí estableció su taller.

⁸⁰³ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 14/10/60.

⁸⁰⁴ E. H. “Leopoldo Novoa”. Instituto General Electric, *El Plata*, 19/5/64.

⁸⁰⁵ *Ibíd.*

⁸⁰⁶ *Catálogo Exposición Nóvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997.

Nóvoa trabajó para el periódico *Acción*, en el cual compartió con sus compañeros, Maggi, Freire, Sanguinetti, no sólo las caricaturas que dibujaba para el mismo, sino ideas que iba concibiendo para su Mural del Estadio del Cerro. A través de ese periódico conocerá al presidente del Club Atlético Cerro: Luis Tróccoli, quien gestionará la obra muralista.

En principio no estaba planificado que fuese abstracta, Nóvoa, debió a convencer a Tróccoli y al arquitecto Orozco sobre la pertinencia de seguir por ese camino, ya que éste último prefería que se le colocasen motivos figurativos con atletas.

Simultáneamente con la decoración del Estadio del Club Atlético Cerro de Montevideo, Nóvoa realizará otro mural matérico para las Termas del Arapey en Uruguay (1964), aunque la obra que lo consagrara fuese sin duda la primera.

Sanguinetti recuerda la génesis del Estadio Tróccoli, la primera sustantiva que le granjeó el prestigio internacional: “Pone piedras, pedregullo, chatarra de hierro que iba a buscar al puerto. El club de fútbol que hacía su estadio estaba exhausto financieramente y no había demasiado dinero para financiar semejante mural. Pero nada desanimaba a “el gallego”/.../ pidiendo materiales aquí y allá /.../ Hoy hablaríamos casi de una instalación /.../”⁸⁰⁷

Kalenberg se refiere al Mural del Cerro colocando mayor énfasis sobre las calidades del mismo: “/.../ se sitúa entre la arquitectura racional de un estadio deportivo y lo informe de los materiales que lo recubren: la cerámica industrial de desecho, los fondos de lava vítrea arrancados de los hornos de vidrio de la zona, así como de restos de chatarra provenientes de un dique seco/.../”⁸⁰⁸

En 1965, Michel Tapié de visita por Montevideo se sorprendió gratamente por las dimensiones del mural de Nóvoa en el Estadio del Cerro y escribió sobre él: “El muro del Cerro de más de ciento cincuenta metros de longitud por una altura de más de cinco metros/.../ metafísica de la materia”/.../ (Nóvoa) había tomado contacto por primera vez (con la corriente) a través de las obras de Donati y de Tapiés/.../”⁸⁰⁹

La obra del Mural del Estadio de Fútbol “Luis Tróccoli”, del Club Atlético Cerro, se podría calificar de experiencia informalista única en el mundo, emprendida entre los años 1962 y 1964.

De una revista norteamericana le escribieron que confirmara la extensión de 600 metros cuadrados, para verificar que no había sido un error de transcripción.⁸¹⁰

El propio artista se refería de la siguiente manera a esa titánica tarea del Mural del Cerro, la cual consideraba inconclusa en un sector derecho del estadio, porque debía trabajar en las Termas del Arapey, y el club ya no tenía más fondos para continuar: “Realmente he vivido con el muro desde el momento en que empezamos a escoger las pilas de material que los camiones descargaban. Los tractores arrastraban chapas ante ellos, la pala mecánica modelaba el terreno/.../ Construimos los andamios y yo me puse manos a la obra con el muro. Sin pensarlo, arbitrariamente, dibujaba formas aquí y allá. En otros sitios, de forma informal, excavamos, rompimos, hicimos agujeros.

⁸⁰⁷ Ibídem.

⁸⁰⁸ Ibídem.

⁸⁰⁹ Ibídem. Michel Tapié (“En torno a Nóvoa, con su obra, con él...”)

⁸¹⁰ ÁLVAREZ, JOSÉ CARLOS, “Un Pintor: Leopoldo Nóvoa”, *La Mañana*, 22/5/64, pág. 39.

Así, el muro abandonó su hieratismo y empezó a animarse con esa vibración que comunican la mano humana y su herramienta” y agrega: “Son momentos físicos: miraba la extensión, el silencio, la inmensidad de la noche austral; allí sí se meditaba enormemente. Ante este cielo inmenso uno se siente en relación con el cosmos, con el universo/...!”⁸¹¹,

En sus seiscientos metros cuadrados del Cerro Nôvoa sólo utilizó materiales de desecho. Según el propio autor, esos materiales demostraban “ese estado de violencia y de descomposición de la sociedad latinoamericana”⁸¹²

En 1965 se traslada a París, donde se instalará definitivamente, relacionándose con el teórico Michel Tapié, quien se había interesado por su obra y sorprendido por las dimensiones de su mural informalista del Estado Tróccoli de Montevideo.

En la capital francesa se vinculará con artistas latinoamericanos, con los cuales fundó el llamado Espacio Latinoamericano.

Instaló un taller en un mercado cercana a la Bastilla, que desafortunadamente se incendia, ocasionándole la pérdida de gran parte de la obra que había realizado en los últimos tiempos.⁸¹³

Durante la segunda mitad de los sesenta viajará a menudo a España, donde continúa sus colaboraciones en proyectos arquitectónicos. En 1966, en Alicante, realizó dos murales de dimensiones considerables en el vestíbulo del edificio Rambla, obra del arquitecto Roberto Puig, el mismo que se había presentado junto a Oteiza al concurso del Monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo.

En colaboración con el arquitecto alicantino Javier García-Solera llevó a cabo la decoración de la Cripta de la Parroquia María de la Iglesia.

Al año siguiente, vuelve a colaborar con Puig realizando un gran vitral en la Residencia Albar de Albacete, el cual posteriormente se convertirá en un hotel de la cadena internacional NH. En esa misma ciudad, completó dos vitrales y el revestimiento del muro exterior de la Iglesia de la Asunción, en colaboración con el arquitecto Antonio Escario, para el que emplea trozos de piedra gris en bruto.

Veinticinco años después del Mural del Estadio del Cerro, Nôvoa emprende una labor similar en la Cantera del Parque de Santa Margarita de La Coruña, al final de la carretera de Arteixo, y en las cercanías del Palacio de Congresos, pero con el propósito de abarcar el triple del espacio que había ocupado en Montevideo: 2100 metros cuadrados.

Manuel Fraga Iribarne afirmaba que con la concreción del mismo, el artista “realiza una “prolongación o variación del montevideano, Nôvoa consiguió unir los dos márgenes atlánticos”.⁸¹⁴

⁸¹¹Entrevista al artista en “Crónicas Migrantes, armandolveira blogspot.com, recuperado el 11/7/15.

⁸¹²*Catálogo Exposición Nôvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997. Palabras de Leopoldo Nôvoa.

⁸¹³“Después del desastre, Susana (su esposa) y yo volvimos a ver lo que había quedado. Al ver los restos de mis obras, cogí una bolsa y la llené con los pedacitos de los cuadros que se habían quemado. Cuando después abrí la bolsa y encontré la ceniza, vi que tenía un mensaje para mí. Eran los grises, los negros y los rojos que se convirtieron, sobre todo junto a la ceniza, en protagonistas de mi obra”. *Crónicas Migrantes*, armandolveira blogspot.com, recuperado el 11/7/15.

Sobre esa obra Kalenberg opinó que el artista gallego “reorganiza los materiales de la cantera en el mismo sitio, acudiendo a una técnica similar a la que usaban los indios navajos (se ha sostenido que Jackson Pollock los vio trabajar) quienes reordenaban en el piso, los colores de tierra en el mismo lugar, claro que con un sentido ritual. Ambos murales se despliegan sobre los muros, pero también, sobre el suelo contiguo, invadiéndolo/.../ especie de Land Art que queda incrustado y formando parte del paisaje/.../”⁸¹⁵

Cuando se enfrenta al muro de los edificios trabajando conjuntamente, con los arquitectos Porro, Grifé y Rodríguez Musmano trata a la superficie muraria como un lienzo en el que le aplica los elementos tridimensionales de los que se sirven los informalistas.

El muro de la construcción se vuelve del estilo de aquellas composiciones que Spoerri titula “Cuadros- trampa”, y el muro acaba atrapando desechos como si se tratase de magnetismo, para luego revelar texturas y colores diversos.

La crítica gallega Gloria Moure se refiere a la obra informal del artista como “grandes espacios monocromos/.../ granos de arena, cenizas o collages, o su negativo, como nichos, perforaciones o cortes/.../ Nos hace patente cuál es su concepto de abstracción, el aislamiento máximo del signo, pero no del objeto sin su cualidad signífica/.../. No halla /.../ ni un ápice de ansia ordenadora de corte racionalista/.../ Las configuraciones están empapadas de un optimismo (que) no excluye la tragedia ni la contingencia de la existencia/.../”⁸¹⁶

Respecto a sus obras pictóricas informalistas se refiere el crítico James J. Sweeney: “El color sin tonalidad, es la llave de la unidad que logra; y la incidencia de la luz en sus formas y sus variaciones le confieren una vivacidad que lo hace casi móvil, sin llegar a serlo declaradamente/.../”⁸¹⁷

Sobre la misma vertiente expresiva del artista gallego se refiere José Hierro en el *Nuevo Diario* de Madrid: /.../Muestra la llaga de una desgarradura de bordes irregulares, sin esa limpieza de corte de cirujano que es frecuente en Fontana./.../Nóvoa erige en protagonista a un humilde cordel que a veces se esconde, como una serpiente, bajo la tela, aunque lo más frecuente es que atraviese el lienzo, de lado, en línea recta, o describiendo un arco./.../Dar una interpretación verbal-equivocada siempre- de lo que nació como un hecho plástico. En la pintura de Nóvoa confluyen dos corrientes: la del arte basado en los nuevos materiales y la del arte pobre/.../ La cuerda en el dadaísmo /.../ en Nóvoa es alusión misteriosa.⁸¹⁸

Comentaba Julio Cortázar sobre las obras que realizara Nóvoa empleando cordel:

“Leopoldo Nóvoa lo sabe ahora: me bastó mirar algunas de sus obras para encontrar el rumbo y la justificación de estas líneas. Sin decírnoslo, fue como sentir

⁸¹⁴ *Catálogo Exposición Nóvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

⁸¹⁷ SWEENEY, JAMES, “Misterio, modestia, calma”, Belfast, 1973. Recuperado de Web Oficial de Leopoldo Nóvoa, 10/7/15.

⁸¹⁸ HIERRO, JOSÉ, *Nuevo Diario*, Madrid, 29.7.74. Recuperado de Web Oficial de Leopoldo Nóvoa, 10/7/15.

que existe en el mundo una fraternidad innominada de artistas y poetas para quienes el piolín vale como signo masónico, como santo y seña sigiloso. Detrás, quizá, el mito de Aracne y la inmensa telaraña de las afinidades electivas; no cualquiera, sea dicho sin énfasis, merece la hermandad universal del piolín”. Observaba asimismo Cortázar que Marcel Duchamp también tenía la obsesión por los cordeles, demostrada en “sus atmósferas espaciales nacidas de insolentes telarañas/.../”⁸¹⁹

El vínculo de Nóvoa con los escritores no acaba allí, Juan Carlos Onetti transformó al artista en un semipersonaje de su última novela ⁸²⁰

Jean- Clarence Lambert se refería al informalismo de Nóvoa como “un reino terrestre, el de los minerales y de los metales /.../ restos de material fundido, trozos de raíles, chapas despedazadas; aunque es capaz de erigir una forma monumental como su alta escultura del Parque Monumental de Seúl”.⁸²¹

Para realizar ésta escultura en Museo Internacional de Escultura al Aire Libre de Seúl (1988) empleará acero cortén doblado y recortado (1988). Una experiencia similar la concreta en “Extracción complementaria “(1989) en el Colegio Público Labaca de La Coruña.

La obra “A razón e o esforzo” (1984), situada en el Colegio Público San Cristóbal (La Coruña) se localiza en un medio urbano, relacionándose de manera muy exitosa con los edificios de alrededor.

Sobre su obra “Voûte à la sphère” (1979), en Carmaux (Francia), reza el texto del catálogo en su exposición más importante en Galicia : “el desarrollo de la gran forma excéntrica helicoidal de la chapa de acero cortén se abre hacia la incorporación del espacio, provocando el vacío físico, lo que Rosalind Krauss denomina “doble negativo”, que se basa en la importancia del espacio interior de las formas y en una ubicación excéntrica del cuerpo, consistente en una experimentación abstracta del espacio”.⁸²²

⁸¹⁹ Extracto de ‘De otros usos del cáñamo’. Territorios, Siglo XX Ediciones. Mexico, 1978. Página Web Oficial de Leopoldo Nóvoa: leopoldonovoa.com, recuperado 10/7/15.

⁸²⁰ Onetti también incorpora una anécdota contada por Nóvoa respecto a un retrato y su modelo. Un desnudo de una mujer que le encarga su retrato desnuda para mandar a su ex amante como regalo de bodas, pues se casaba con una chica que no era ella. Aunque el retrato iba sin cara, frente a la osadía y a la obvia pregunta del pintor sobre la indiscreción ella contesta: ¿vos creés que Fulano necesita verme la cara y la cédula de identidad para reconocer mi cuerpo desnudo que tiene que recordar en todas las posiciones que se te ocurran, o se le ocurrieron a él y a mí, en el cuadro, en la postura que él prefería...?” Jean- Clarence Lambert “Los ejercicios materiales de Nóvoa”, Web Oficial de Leopoldo Nóvoa, recuperado el 10/7/15.

⁸²¹ “En su taller, Nóvoa vive como un asceta, renunciado al lujo y a la abundancia... Entre él y el catalán Tapiés existen un paralelismo, pero no un encuentro La obra de Tapiés es cerrada, giran en torno a símbolos culturales muy fuertes, las huellas humanas ahí están petrificadas. Nóvoa abandonó el mundo de los signos y de los hombres: hizo profesión de la humildad. Y la humildad es vivir lo más cerca de la tierra, del humus. Jugando con sus variedades de texturas (lisas o ásperas, pulidas o estriadas. Nóvoa encuentra su riqueza en la pobreza. Y Nóvoa dice: “La vistas es un tacto que llega hasta lo lejos”. Jean- Clarence Lambert “Los ejercicios materiales de Nóvoa”, *Catálogo Exposición Nóvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997.

⁸²² *Catálogo Exposición Nóvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997.

En una entrevista realizada por José Carlos Álvarez en 1964 (Montevideo), comentaba el artista: "Se podría hablar de composición, de clima espiritual, de expresión y de materia de tonos; en fin, de todo eso con que los críticos de arte llenan sus espacios. Pero nada de eso hace el arte; son simples medios de que nos valemos para dar algo, que no sabemos lo que es cuando empezamos un cuadro, ni cuando lo terminamos". Cuando el cronista le pregunta: "¿Y su pintura actual?": "La definiría con palabras de Raúl Zaffaroni: "una pintura sin urgencia, una pintura sin la apremiante necesidad de decir", una pintura en la cual el artista no actúa ante una instancia presentada por lo vital. Es una pintura posterior, donde la materia, concluida la indagación del último secreto de textura que ella misma encierra, se restringe, se serena y calla".⁸²³

El artista continúa a lo largo de su vida creando dentro de la estética informalista y realiza al inicio de la década de 1990 la serie titulada "Next time the Fire", calificada de apocalíptica por algunos críticos, aunque en realidad recupera la textura de muro en obras de caballete.

Nóvoa en su amplia actividad en la que tanto se dedicará a la obra informalista de caballete como a la integrada a la arquitectura y/o el espacio público, se conecta con una concepción arquitectónica de la estructura torresgarciana, pero la inviste de principios informalistas. Logra una síntesis, que en principio parece ser contradictoria, pues como dijimos, el informalismo significó precisamente ruptura con la rigidez de Torres, en el caso de Nóvoa, se le antoja como fusión, que a nuestro juicio, la consigue de manera exitosa.

De alguna manera confirman el hecho sus propias palabras: "Yo he estado siempre en el filo de la navaja entre la regla y el compás y la libertad creadora, la libertad sin ninguna cortapisa. En algunos cuadros consigo un equilibrio en que se anuncia que yo siento las dos tendencias artísticas que a través del tiempo conviven y se enfrentan".⁸²⁴

JUAN VENTAYOL (1915 – Montevideo - 1971)

Ventayol realizó estudios artísticos en el Círculo de Bella Artes, bajo el magisterio de Guillermo Laborde.

Formó parte de grupos de artistas uruguayos, previos al período que tratamos :

Grupo *Paul Cézanne* (1939) y Grupo *Carlos Federico Sáez* (1949-50).

En 1938 obtendrá el Premio Adquisición en el Salón Municipal de Montevideo y en 1950 expuso dentro del grupo Sáez.

Padeció una difícil infancia, en la se vio obligado a vender flores en el cementerio a la salida de la escuela para poder ayudar a su familia.

⁸²³ÁLVAREZ, JOSÉ CARLOS, "Un Pintor: Leopoldo Nóvoa", *La Mañana*, 22/5/64, pág. 39.

⁸²⁴*Catálogo Exposición Nóvoa*. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela- Montevideo. 1997. Palabras de Leopoldo Nóvoa.

Es un autor que siempre se interesaba por los cambios, las experimentaciones, y es de ésta forma que su creación transcurre en diferentes etapas. Realizó obras dentro de la estética cubista, y durante la década de 1960 se inclinó hacia el Informalismo.

En 1960 comienza a hacer collages que lo relacionan directamente con el informalismo español, aportando texturas a composiciones que no se quedasen dentro del terreno informalista abstracto, sino que empleaba metales y trozos de espejo. Por más que la crítica haya afirmado que "no llega a lo informal por el hechizo de la moda" está muy clara la influencia que ejerce sobre él la exposición de Tàpies en 1959.

En 1962 consiguió el Primer Premio en el Salón Nacional, para luego representar a Uruguay en la XXXI Bienal de Venecia de ese mismo año.

Recibió el Premio Wolf al mejor pintor latinoamericano en la VI Bienal de San Pablo (1961), dotado de 250.000 cruzeiros.

Trabajó con dedicación dentro de una gama de grises, empleando una paleta baja al estilo Torres García.

En el informalismo uruguayo es posible visualizar una suerte de gris que parece trasuntar cierta melancolía que supera a sus creadores, no hay siquiera un gran contraste entre blancos y negros, salvo en algunas obras de Manuel Espínola Gómez. La incertidumbre en el uso de los grises es tal vez reflejo de otras incertidumbres que mencionamos se estaban gestando en el país.

Cuando en 1960 expuso en la Galería Río de la Plata varios críticos observaron en Ventayol una austeridad en el manejo de los grises y ocre.

Fernando García Esteban opinaba que el Salón Nacional de ese mismo año le retaceó el merecido premio del que se debería haber hecho acreedor.⁸²⁵

En 1965, no obstante, consiguió ganar el Gran Premio del XXIX Salón de Artes Plásticas por su obra, 'La ciencia en marcha'.⁸²⁶

Algunas obras informales de tipo sónico, al estilo de "Cicatrices", remiten en particular a su precario estado de salud.

Este orden de fragilidades lo sume más en la angustia, en la conciencia de la nada, de la soledad, que son la base del informalismo.

En su exposición efectuada en el IGE en 1964, un crítico del diario *El Debate*, elogiaba su "textura - grafismo", en la aplicación de la materia a la superficie de la obra.⁸²⁷

Ventayol utiliza lienzo o arpillera mezclado con la aplicación del óleo para conseguir un efecto de rugosidad matérica, sobre un gris plomizo, en el que a veces se coloca una cruz, a la manera de Tàpies, aunque un crítico del *El País*, lo relaciona más con los collages de Rauschenberg de 1962 y 1963.⁸²⁸ Y María Luisa Torrens compara su

⁸²⁵ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 19/6/60.

⁸²⁶ *El Popular*, 27/8/65.

⁸²⁷ *El Debate*, 13/1/64.

⁸²⁸ J.A., *El País*, 27/8/65.

obra con la de Louise Nevelson o con la materia encerrada en rectángulos de Bissière.
829

Sus composiciones suelen ser en general de medianas dimensiones

En "Retablo Nº 7" incrustará madera y metal, imponiéndole sobre la composición una mancha roja.⁸³⁰

El artista empasta la materia, aplicando la espátula para conseguir texturas densas, que luego van disminuyendo su tridimensionalidad hacia 1965 y ganando en color.

Usará como procedimiento también el grattage y el frottage, aproximándose en algunas ocasiones a Fautrier.

AMÉRICO SPÓSITO (1924 - Montevideo – 2005)

Comenzó sus estudios artísticos con los italianos residentes en Montevideo: Sommavilla y Kabregú, y luego continuará sus estudios en el Círculo de Bellas Artes con José Cúneo, para integrarse posteriormente (1942) al Taller de Torres García, en el cual estudió durante tres años.

Difundió las ideas del maestro como profesor de dibujo en la Enseñanza Secundaria de la ciudad de Melo, cuando contaba apenas 21 años de edad.

En el interior del Uruguay se convirtió a la religión de los Testigos de Jehová y predicó por diferentes puntos del Depto. de Cerro Largo.

A mediados de los años cincuenta incursionará en la geometría y la esquematización, partiendo como muchos otros de la estructura torresgarciana, para volcarse posteriormente con el mismo espíritu estricto, al informalismo.

Agrede la materia, quemando madera, con texturas de tonos oscuros, donde reúne materia y pigmento de relieves que se transforman en reflexiones sobre lo existencial o vinculándolo a una búsqueda de espiritualidad. Recurre en particular al uso del color negro en sus diversas gradaciones y se dedica a entrecruzar gruesas pinceladas.

Una vez que considera completada la etapa de los negros va adquiriendo diferentes tonalidades cromáticas, pero sin abandonar la estética del signo - gesto del informalismo. Sus composiciones pueden pasar del grumo al casi acuarelamiento en el mismo espacio.

En 1959 integrará el Grupo 8, vinculándose a varios artistas del medio montevideano.

Expuso en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en 1961, y en el siguiente año ganará el Premio Blanes del BROU, iniciado en el año anterior como certamen. Conseguirá obtener esa misma distinción en 1963.

Recibió el Premio Arno en la II Bienal de San Pablo (1953) y continuó participando en diferentes ediciones hasta la VII (1965).

⁸²⁹TORRENS, M. L., "Ventayol y el lenguaje de los signos", *El País*, 26/07/69.

⁸³⁰POLLERI AMALIA, *El Diario*, 27/11/67.

En 1963 en el 1er Salón de Pintura del IGE, al cual se presenta con 36 pinturas y dos cerámicas, cosechará una muy buena crítica, que contribuirá a su definitiva consagración.

En diversas ocasiones emplea el tema de la Flor de Ceibo⁸³¹, flor nacional del Uruguay, asociándola a estructuras arquitectónicas, como las de las bóvedas de la Ciudad Vieja de Montevideo.

En usufructo de una beca permanecerá un par de años en París en viaje de estudios, allí se vinculará con el Letrismo y el aporte comunicacional al arte, con el Grupo de Confrontación y el Grupo de Esquemmatización, llegó a conocer personalmente a Isidore Isou, continuador de las ideas de su compatriota Tristan Tzara.

Spósito reconoce la influencia que ejerció sobre él la lectura de su libro 'Renovación del automatismo espiritual' en lo que al espiritualismo se refiere, al magnetismo, y el automatismo de la conciencia.⁸³²

En 1965 el célebre cantante y periodista Alfredo Zitarrosa le realizará una entrevista para el semanario *Marcha*, para la cual comenta: "Preguntarle alguna cosa a un pintor es como un castigo/.../Si, la obra de un abstracto se resuelve a despecho y en contra de la realidad (como él dice, 'demoliéndola')". En la conversación el artista le confiesa al periodista: "/.../ Porque el arte es un planteo de signos. /.../ El objeto y el signo forman, con la personalidad del que escribe un conjunto completo y armónico, materializado en la blancura del papel /.../ Venimos de lo ideal y vamos a lo real. De lo real llegamos a lo abstracto y de lo abstracto nos paramos en lo posible. El hombre creador es la posibilidad, la disponibilidad, no la necesidad" y continúa con su discurso: "/.../Hemos reemplazado la proyección sentimental por el movimiento concreto real, el objeto de esa proyección por un móvil (en el sentido de `cosa que se mueve`); vamos realmente al objeto trayectándolo /.../ De ahí que el arte abstracto sea un movimiento saludable (movimiento en la cabeza, como había dicho antes y también en el sentido de escuela/.../)"⁸³³

Y a través del resto de sus palabras se trasluce su interés por lo religioso, y hasta por los extraterrestres.

Zitarrosa le vuelve a inquirir por la temática de los ceibos y Spósito le responde: "Habría que hacer un gran cuadro-ceibo, un plano-ceibo bien grandes, al óleo /.../", objetivo que luego cumplirá con el transcurso del tiempo. Acaba su entrevista con la siguiente reflexión: "En la pintura abstracta no se trata de cosas prefiguradas, sino se trata de configurar la realidad, encontrando la técnica adecuada. Porque el sentimiento es nada más que una nota en la conciencia, previa al acto de creación".⁸³⁴

A pesar de que María Luisa Torrens lo ubique dentro de la "Nouvelle Tendance" Spósito es un fiel representante del arte de la posguerra, con sus complejidades y aristas trascendentales, que lo aproximan a una veta existencialista cargada de fatalismo.

⁸³¹POLLERI, AMALIA, "Américo Spósito. Artes Plásticas, *El Diario*, 2/5/64.

⁸³²TORRENS, MARÍA LUISA, "Uruguayo de regreso. Diálogo con un creador", *El País*, 23/10/69.

⁸³³ZITARROSA, ALFREDO. "El desempate y/o la demolición, absolutamente", *Marcha*, 30/7/65 – Nº 1269.

⁸³⁴Ibidem.

JOSEARTIGAS (JOSÉ) GAMARRA (1934- Tacuarembó-)

Su pintura se puede encuadrar dentro del informalismo sígnico, pero que tiende a lo escritural, a un código de comunicación humana sólo inteligible para el autor. Para José Gamarra “los signos nos vienen de Joaquín Torres García”⁸³⁵ y de allí la asociación que realiza Edward Lucie-Smith en un texto curatorial, en el cual lo sindicó como heredero de la tradición torresgarciana en sus signos y de Figari en sus personajes autóctonos del continente⁸³⁶.

Gamarra incorpora aspectos transmitidos por las enseñanzas de Vicente Martín en la Escuela de Bellas Artes, los cuales lo empujan a exponer en 1947 en el Ateneo de Montevideo.

Trabaja la materia por erosión, empleando la esgrafía, practicando estrías paralelas sobre la tela, agrediendo la materia densa aplicada como una mezcla de pigmento, óleo, resina y cola para conseguir relieves sobre la composición que aspira a una cierta cuota de tridimensionalidad.

Utiliza asimismo empastes y polvos de metales que ayudan a crear estos efectos orográficos. Lucie-Smith en particular destaca la meticulosidad del trabajo artesanal sobre la tela que lleva a cabo Gamarra, y es debido a que el autor se despegó en ciertas ocasiones del empaste grueso para pasar luego a las sutiles veladuras que otorgan pequeñas variaciones en las tonalidades del color.

Reside posteriormente en la ciudad de San Pablo y es allí donde surge la sugerencia de imágenes precolombinas en algunas de sus obras.

En 1963 abandona Brasil y se instala con su esposa Dilma en París, ciudad en la cual reside desde entonces.

Ha obtenido diversas distinciones a lo largo de su extensa carrera: el Premio Shell en 1961, el Tercer Premio en la Bienal Americana de Arte auspiciada por Kaiser en Córdoba (Argentina, 1962) y al año siguiente participará del envío uruguayo a la Bienal de San Pablo. En 1961 y 1962 ganará el Premio Adquisición en el Salón Municipal de Montevideo. Presentará obra en exposiciones organizadas por el Instituto Di Tella de Buenos Aires y conseguirá premiación en la Bienal de Jóvenes en París (1963).

En 1964 representó a Uruguay en la Bienal de Venecia.

Su participación en eventos y premiaciones no acaba con el período a estudiar, sino que continúa en la actualidad.

Mayling Carro opinaba que sus aspiraciones se inclinaban por conseguir concretar un tipo de pintura de carácter monumental⁸³⁷.

Durante los años sesenta y setenta se inspiró mayormente en las técnicas del informalismo, con claras influencias de Fautrier y Tàpies, e incluso en Burri, cuando utiliza como soporte a la arpillera. Luego de la etapa sígnica, su voluntad se focalizará principalmente en trabajar en mayor consonancia con lo americano, pero desde otro

⁸³⁵ Recuperado del sitio oficial del artista: josegamarra.com, el 10 de agosto de 2015.

⁸³⁶ Recuperado del sitio oficial del artista: josegamarra.com, el 10 de agosto de 2015.

⁸³⁷ CARRO, MAYLING, *El Día*, 17/1/88.

lugar, sus inquietudes se dirigen hacia su continente para investigar de forma más figurativa las vicisitudes de la naturaleza en esa región.

Mezcla fantasía de realismo mágico latinoamericano con temas políticos. El historiador del arte Edward Lucie-Smith invita a leer sus imágenes como literatura latinoamericana en clave de García Márquez, no solamente por el contenido narrativo de las composiciones. Lucie-Smith lo asocia a la figura de Figari por los personajes autóctonos y a Torres por el empleo de símbolos.⁸³⁸ Se hace evidente la mezcla de una realidad dolorosa del continente con su historia, sus figuras ambiguas de navío-fauces, sangre-petróleo, serpiente-paracaídas, que observa Edouard Glissant (1985) en su etapa más figurativa⁸³⁹ La fantasía crea una urdimbre particular con los fenómenos históricos para que el artista realice una plataforma de denuncia sobre la dominación sufrida por Latinoamérica.

Su fantasía de la selva latinoamericana es producto del estudio de la fauna, geografía y flora del continente, pero en un sentido próximo al de los brasileños y su concepción de “floresta”, como algo virgen y misterioso.

Su vínculo con Brasil proviene desde 1959, año en el cual obtuvo una beca del Museo de Arte de Río de Janeiro, para estudiar allí con los maestros del grabado Iberé Camargo y Johnny Friedlaender, quienes lo introducen en el mundo de esa técnica.

Sus figuras a veces las podemos reconocer como San Jorge y el dragón, cara figura del candomblé brasileño, así como resulta fácil inferir metáforas de invasiones y explotación, o ironías respecto a los caballeros “salvadores” y la agresión ambiental.

Su visión de Latinoamérica se construye en particular a través de la diversidad del continente y procura evitar el folclorismo, aunque abunde en el fenómeno de la naturaleza, que en ciertas ocasiones se ha transformado en un tópico respecto a la región.

En una entrevista declara respecto a la importancia de su residencia en Francia: “Desde París podíamos ver toda América Latina”⁸⁴⁰, sin duda refiriéndose al contacto que desde allí podía establecer con otros artistas de la zona.

Lamentablemente en ese momento se padecía escasa comunicación entre las producciones latinoamericanas, excepto por alguna bienal, resultaba más fácil entablar lazos más estrechos con los creadores latinoamericanos a través de Nueva York o París, que entre los propios países entre sí.

Camnitzer destaca alguna obra cinética que Gamarra presentó en Nueva York a mediados de los años sesenta y que diverge de muchas de sus otras producciones. Nos hemos referido a la misma en el apartado dedicado al Op, Geometrismo y Cinetismo.

⁸³⁸LUCIE-SMITH, EDWARD, Recuperado del sitio oficial del artista: josegamarra.com, el 10 de agosto de 2015.

⁸³⁹GLISSANT, EDOUARD, Recuperado del sitio oficial del artista: josegamarra.com, el 10 de agosto de 2015.

⁸⁴⁰CAPPATTI, GARANTE, Recuperado del sitio oficial del artista: josegamarra.com, el 10 de agosto de 2015.

GUISCARDO AMÉNDOLA (1906 - Montevideo - 1972)

Es uno de los primeros exponentes del Informalismo, ya que podemos detectar obras que se realizaron tan pronto como en 1945, empleando abstracción a base de manchas grumosas. En "Paralelo 38" empleó manchas y grafismos negros, que mezcló con tonos grises, blancos y dorados ⁸⁴¹ en una composición típicamente informalista, sustituyendo acuarelas con tendencias a la abstracción que había realizado previamente, al inicio de la misma década.

WASHINGTON BARCALA (1920 Montevideo- 1993- Madrid)

Barcala luego de una etapa impresionista, en la cual recibe influencia de pintores como Zoma Baitler, y las enseñanzas en el Círculo de Bellas Artes por parte de Guillermo Laborde y José Cúneo, realizará un giro hacia la abstracción informalista en 1958.

En 1961 comenzará su serie de "Chatarras", a las que dotó de manchas, escrituras, signos, formas orgánicas, etapa que durará hasta 1966, dejando paso luego a la serie de Cajas (1967).

Anteriormente había estudiado una temporada en la Academia de San Fernando de Madrid (1950), donde recibió las enseñanzas de Vázquez Díaz. Finalmente acabará regresando a la capital española en 1974, con la idea de establecerse allí.

A finales de los años cuarenta había fundado en Montevideo un grupo de artistas denominado *Carlos F. Sáez* junto a Manuel Espínola Gómez, Luis Solari y Juan Ventayol.⁸⁴² El nombre se lo habían dado al grupo él y Espínola, por lo que había significado como ruptura ese artista que había fallecido tan joven.

El propio grupo no tenía muchas cosas comunes entre sí, y menos con la obra de Sáez, pero como explicaba Luis Solari : "éramos cuatro jóvenes que lo que nosotros hacíamos estaba muy bien considerado y se le prestaba mucha atención, porque estábamos muy dedicados a la pintura, con mucho rigor y continuidad, que no era un simple hacer las cosas".⁸⁴³

En 1967, presentó una obra de singular apreciación, que la crítica M. Carro calificaba de caleidoscopio: "Mirado a la luz, por un orificio central es un caleidoscopio, donde aparecen textos relativos a la muestra, y por transparencia, los retratos de los artistas. /.../"⁸⁴⁴

La muestra de ese año en el Instituto General Electric significó un paso importante del artista dentro de su carrera abstracta y conceptual.

⁸⁴¹VERNAZZA, J.E., *La Mañana*, 17/8/62.

⁸⁴²DI MAGGIO, NELSON, "Washington Barcala. Un Homenaje", Gal. Jorge Mara y Museo Torres García, Madrid, 1995.

⁸⁴³Entrevista de Verónica Leone a Luis Solari, 21/4/89.

⁸⁴⁴M. C., "Una exposición Histórica", *Acción*, 22/6/67.

Las obras informalistas comenzarán a incorporar elementos extrapictóricos, materiales sencillos, humildes, que lo acercarán al Arte Povera: cordeles, trozos de madera, recortes de periódicos y revistas, que irán fundiendo con grumos de pintura.

El breve conocimiento que tuvo de Torres García, lo imbuyó tal vez en un sentido de orden que en el caso de Barcala se troca en un orden personalísimo, muy próximo a lo caótico podría opinar cualquier espectador, pero en realidad si conocemos el procedimiento empleado por el artista para trabajar, la minuciosidad con la que trata a su obra, en permanente construcción y destrucción, ya que continuamente la cambia, la deshace, la modifica, y hasta la llega a destruir; nos revela una idea de perfección poco convencional.

Dispone una maraña de materiales impuestos sobre la superficie, de enorme variedad en la naturaleza de cada uno de ellos.

La búsqueda de cierta geometría guiada por las maderas, los cordeles o los alambres, muta con el transcurso del tiempo. Su hijo declaraba en una entrevista que podía haber vivido su vida entera apenas transformando un par de obras.⁸⁴⁵

Las composiciones se van impregnando de su historia personal, y se pueblan de los recuerdos de su infancia: la fascinación por los autobuses lo empuja a dibujar el galgo del logo de la empresa ONDA. En algunos casos prefiere incluir dibujos de sus hijos y nietos dentro de sus composiciones.

Le pide colaboración a su mujer en el cosido de retales, que impone sobre el fondo, pintándolos y dijujándolos con frases personales, como si fuesen graffittis.

Sus obras provienen de un cajón de sastre que arrastra pequeños fragmentos de su experiencia vital.

Organiza pequeños objetos que deben guardar cierta armonía entre sí, pero una armonía que no coincide con lo cromático o tectónico, sino con la armonía interior que guardan esos recuerdos en su potente memoria.

Inexplicablemente puede cambiar un objeto por otro, o torcer un trozo de madera, por el simple hecho de que no combina correctamente, siempre según lo que le dicta su fuero íntimo, pero que pasaría totalmente inadvertido al espectador.

Su obra abierta es una elaboración continua, procesual, que sufre reformas y cambios antojadizos, porque son collages de la memoria y resultan bastante crípticos para aventurar interpretaciones coherentes.

Su familia era propietaria de una fábrica de cajas de cartón, quizás de allí surge la veta del armado y desarmado, de las cajas de recuerdos, de las aplicaciones de cartones y papeles sobre ese microcosmos de Barcala.

La elección cromática del artista se dirigía especialmente hacia los blancos y ocres, que en alguna oportunidad podían eventualmente quebrarse con una pincelada estridente de negro o de rojo.

La urdimbre de objetos y manchas se va entretejiendo y entrecruzando, el espectador se enfrenta a ella con una necesidad de deconstrucción como si se tratase

⁸⁴⁵BARCALA, JOAQUÍN, Video realizado en el marco de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay, en homenaje a su abuelo Washington, Montevideo, 2011.

de una obra de El Bosco, pero en clave contemporánea. Lo abstracto se va paulatinamente superponiendo con lo figurativo.

Javier Maderuelo acertadamente compara a sus collages con los realizados por Schwitters a principios del siglo XX.⁸⁴⁶

Su obra final, con maniqués y radiografías de su propio cráneo, ya se relacionan más con una vivencia de finitud, al enterarse que padecía una enfermedad incurable.

En algunas de sus declaraciones Barcala confiesa: “Mi pintura trata de crear relaciones visuales donde la geometría, entendida en sus figuraciones de invisibilidad, compone y ordena los espacios que se comportan como realidades diversas por medio de pobres materiales que por sus logros y su función creen un espacio mágico/.../ las realidades diversas del mundo físico o espiritual. Estos sentimientos íntimos que vuelco en imágenes analíticas o de automatismo las llamo, para no entrar en catalogaciones imprecisas, ordenaciones. Orden en las formas y en la materia, unidad entre ellas, busco una estructura simple, sin rebuscamientos dialécticos que hagan perder sus trazas de humildad/.../ A la superficie de trabajo concurre con las motivaciones que conformarán la imagen, con las inagotables posibles soluciones de composición, con infinidad de formas, con las diferentes telas, hilos y papeles, con maderas en su estado natural o pintadas y los colores con sus misterios de relaciones. En una búsqueda intensa de llegar a establecer un orden todo es digitado para lograr el máximo equilibrio posible. Suponiendo que lo haya logrado será, según el acierto con que fue alcanzado, mayor o menor el grado de vivencia de la obra.”⁸⁴⁷

La obra de Barcala, se mantuvo desde el informalismo de finales de la década de 1950 dentro del fluido de su mundo interior e inconsciente, que se irá materializando en las cajas, habitadas por objetos que colocaron a su trabajo dentro del terreno del arte informalista y conceptual.

MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ (1921, Solís de Matajojo, Lavalleja – 2001 – Montevideo)

Espínola es paisano del célebre compositor uruguayo Eduardo Fabini, a él le debe su amor por la creación artística en largas conversaciones que mantenían en el pueblo de Solís de Matajojo. Fue Fabini quien lo empujó a sentir un profundo interés por la música. Espínola declaraba haberse sentido especialmente sorprendido cuando escuchó “La Primavera” de Stravinsky, aunque no se queda en la música culta, sino también llevó a cabo una pintura homenaje a la canción de la Guerra Civil Española: “Anda, jaleo, jaleo”.

Un joven de apenas quince años, dispuesto a sorprenderse tanto con diversas actividades artísticas, como con la literatura de Felisberto Hernández.

En 1949 junto a Barcala, Ventayol y Luis Solari, forma parte del Grupo *Carlos Federico Sáez*, pero su formación es fundamentalmente autodidacta. El grupo recibió el apoyo del crítico Luis Eduardo Pombo y se autodenominó de esa forma como identificación con un pintor que significó la ruptura con la tradición académica.

⁸⁴⁶MADERUELO, JAVIER, *El País*, Madrid, 26/6/03.

⁸⁴⁷Recuperado del sitio washingtonbarcala.com, el 2 de agosto de 2015.

Experimentará con la abstracción en unas composiciones en serie sobre figuras de la baraja española, pero también en otras como "Retrato de un hombre alto" (1946), donde la figura es irreconocible y sus pinceladas gruesas anticipan de forma muy clara el informalismo.

Trabajó en diferentes focos expresivos, que van del contraste blanco y negro relacionado con lo matérico, *tachista* y geométrico, hasta la surrealidad.

Su búsqueda se dirigió en algunos casos a lo simbólico sexual y psicoanalítico a través de formas concretas, como falos y caracoles que aluden a órganos masculino y femenino respectivamente. La araña de "Arena asombrada" (1977) puede interpretarse como el poder destructivo y arrollador de la energía erótica, de un poder devorador que deja pecios orgánicos marinos a su paso, pensando también en una metáfora autobiográfica de un seductor empedernido, así como otros críticos han visto en ella el poder destructivo de la dictadura.

La serie de *Gordos* que planificó quedará inconclusa, pero es un buen ejemplo el retrato de su colega Guiscardo Améndola, donde mezcla figuración y textura matérica informalista.

Antes de incursionar en el surrealismo pasará por una etapa de abstracción sin abandonar el empaste grueso de paleta baja, empleando pocos colores, que titulará con nombres como *Socarronería selvática*, *Reciente agua*, *Nochesiesta*. O *Interrupciones*, que por su disposición horizontal el artista asocia a techos de zinc acanalados, típicos de los techos del paisaje de barrio popular uruguayo; configurando barras, pero que también podrían interpretarse como formas apiñadas con cierto grado de escalonamiento e interrupción, a modo de persianas.

Espínola Gómez además de un militante artístico fue un militante político y social, creando incluso el logotipo de la coalición de izquierdas actualmente en el gobierno: Frente Amplio, así como el de la única central sindical uruguaya, denominada PIT-CNT.

Se llamó a un gran paréntesis creativo entre 1963 y 1972, durante gran parte del período a estudiar, y precisamente a las vísperas de la dictadura militar, cuando comenzará una serie de retratos en plena efervescencia política del país, a los que tituló *Paisajes Faciales*, inaugurada con *Jesualdo*, (Jesualdo Sosa), una visión con tintes expresionistas de otro militante cultural como él, pero desde el área de la educación.

A cada uno de los retratos le individualiza una parte, que es tratada con más detalle y color, más penetrada por la mirada del artista, a Jesualdo Sosa le destaca la oreja y la nariz, a Clara Silva el párpado caído, las arrugas a Luis Pombo, a María Carmen Portela la nariz y el ojo izquierdo, las gafas del galerista Andrés Castillo, la nariz roja del intelectual Alberto Zum Felde. Incluye asimismo en la serie al sindicalista del gremio de la lana Luis Nadales, entre otros.

En 1963 preparará el diseño para el estrado del Palacio Peñarol destinado a la celebración del 42º Aniversario del Partido Comunista del Uruguay, ejerciendo la tarea casi de escenógrafo, que era en definitiva la manera en la que el artista concebía el espacio.

Pero su actividad para diseñar éste tipo de artefactos para actos públicos, en particular del FIdel (Frente Izquierda de Liberación) integrado por el Partido Comunista del Uruguay, muestra a un Espínola que le confería toques de modernidad a los acontecimientos de la izquierda uruguaya. El diseño de diferentes tribunas, algunos no concretados, le valió una especial habilidad para concebir el espacio público teatralizado para las intervenciones públicas.

Resulta interesante el estrado realizado con ocasión de mitin del FIdel en la céntrica Plaza del Entrevero en 1962, pretende transmitir la escenificación de un movimiento que se proyecta hacia el futuro, presentando metonímicamente a través de una paloma con una rama en el pico y las alas alzadas hacia lo alto, como si se tratase de brazos, que avanzan firmes hacia la audiencia, sostenida y propulsada por un varillado de líneas en movimiento dinámico, connotando a la fuerza que representa y su destino. El montaje en forma de embudo va a ser coronado con la imagen del ave, situada en la parte más estrecha.

La misma paloma se encuentra representada con apenas unos trazos sencillos que consiguen la efectividad del mensaje en su propia composición.

Verónica de León recoge las reacciones publicadas en el diario *El Popular* el 20 de noviembre de 1962: “El estrado en Agraciada y 18, causó admiración del pueblo. Se trata de la obra colectiva de destacados artistas de la plástica y la escultura. Su forma original y sobria y una estilizada paloma blanca, fueron hoy los elementos utilizados. Grandes dificultades debieron superarse en virtud de un viento que en determinados momentos fue muy intenso, dadas las grandes dimensiones del estrado/...”.⁸⁴⁸

Precisamente la ubicación en un lugar de grandes corrientes de viento, con la forma de tubo de tela, que lo embolsaba en forma de embudo, nos informa sobre un Espínola que maneja puramente consideraciones estéticas, no es arquitecto, por lo tanto, no tuvo en cuenta las condiciones del espacio al que se destinaba.

La misma concepción que le valdrá enconadas polémicas, como sucedió durante el gobierno de Julio María Sanguinetti, en el caso del reacondicionamiento del Palacio Estévez, ex sede de la Presidencia de la República.

Su intervención mereció artículos cruzados entre Oscar Larroca y Luis Camnitzer durante el mes de julio de 2009 en el Semanario *Brecha*, cuando éste último propone revertir la intervención del artista en el hoy Museo de la Casa de Gobierno.

En la renovación del histórico edificio aplica la misma sencillez que había plasmado en trípticos o afiches del FIdel, sin recurrir a una estética del realismo socialista. El artista buscaba formas geométricas, que se aproximaran en todo caso a la composición suprematista de Malévich.

En sus actuaciones estéticas cosechó una serie de críticas desde filas de su propio partido, por renunciar a lineamientos que hubiesen obtenido mayores simpatías de sectores más afines a los dictados del PCUS.

⁸⁴⁸LEÓN, VERÓNICA, *Pormenores Políticos y Afines, Gráfica Política de los años 60 y 70*, MEC Fondos Concursables, Montevideo, 2009, p. 60

Claudio Invernizzi califica al artista de ser intrínsecamente un propagandista⁸⁴⁹, pero en el mejor sentido de la palabra. Es que Espínola mismo era quien afirmaba que “todo es cuestión de propaganda, todo”, y luego de haberse cambiado de filas políticas, criticaba incluso las estrategias propagandísticas llevadas a cabo por el Foro Batllista (Partido Colorado) en las elecciones de 1994, debido a que para el artista, carecía de firmes estrategias persuasivas,

Su interés por el tema queda inaugurado con su trabajo en la Oficina de Propaganda de la ANCAP, antes de integrar la Comisión de Propaganda del FideL.

Estudia muy inteligentemente al público objetivo, sus necesidades y el discurso convincente que logre hacer triunfar el mensaje contundente que busca transmitir.

En cuanto a la aplicación de ese tipo de estrategias comunicacionales se puede apreciar en una de sus creaciones políticas más memorables, como la del mencionado logo del Frente Amplio. Asegura Espínola que sus pretensiones giraban alrededor de la idea de que fuese reproducible por un niño, coronado con “una F que funcionase como una bandera y una A que fuese como el cerro de Montevideo”.⁸⁵⁰

En el caso del de la Central única sindical del Uruguay CNT, inventa un cordón de tres colores en forma de trenzado, que representarían la unidad de los tres sectores sociales: obreros, campesinos y clase media: el rojo simboliza la lucha, el azul el trabajo intelectual y el verde los campesinos. Aparenta una importante fuerza centrípeta, debido a que actúa como metáfora de la unidad obrera, convergiendo en esa fuerte cuerda marinera.

Cuando acabada la dictadura se acerca al sector del Partido Colorado liderado por Julio María Sanguinetti, el Foro Batllista, lleva a cabo su logo de forma opuesta: unas efes, letra inicial del movimiento, se despliegan como una especie de llaves en el plano, formando un círculo que se difunde en fuga, extendiéndose, como las ideas a las que apunta a simbolizar.

Espínola continuará trabajando en época de dictadura dentro del lenguaje de la entrelínea.

Como recuerda Constanza Moreira,⁸⁵¹ el artista siempre insistía en que se encontraba en “proceso de investigación”, una frase que ya mencionamos como común en los sesenta, en los cuales el arte y demás actividades intelectuales, se hallaban siempre en el campo de la experimentación.

En una retrospectiva que se realizó con 23 de sus obras en Amigos del Arte (1962), Fernando García Esteban señalaba que extrañamente no presentaba ninguna influencia de Torres García, una verdadera originalidad en la pintura de la época.

En esa muestra se exhibieron obras como “Circo” y otra titulada “Sifón”, que provocó un cierto escándalo en el Salón Nacional de 1954.

El hecho de mostrar un “wáter”, el de su propia casa, parecería estar bastante alejado en el tiempo del urinario de Duchamp en el Armory Show de 1913, pero desde luego no dejaba de representar cierto atrevimiento el enfrentamiento con la

⁸⁴⁹ Ibídem, p. 100.

⁸⁵⁰ Ibídem, p.202.

⁸⁵¹ Ibídem, p. 109.

solemnidad temática que se solía mostrar en ese certamen. Acabó cayendo como una bofetada agresiva contra el público y el jurado. Tampoco parece tan excelente pintura, como muchos pensaron entonces, nos parece que se midió más por el efecto causado que por la calidad misma de la obra.

Los detalles del tema se explican porque había sufrido una enfermedad pasajera, desde su cama alcanzaba a divisar el inodoro, y lo inspiró para plasmarlo en una pintura. En alguna otra oportunidad, sin embargo, declaró que se trataba de un acto de protesta frente a la composición y gusto de los jurados del Salón, por lo cual es muy posible que ambas interpretaciones se complementen.

La serie "Movientes" de 1961 supera la iracundia de "Sifón" y comienza la pintura en blancos y negros de tipo informalista. Se trata de una serie fundacional, en la medida que a partir de ese momento, Espínola suspende su color para dedicarse a la materia pictórica de empaste abstracto, adoptando formas ligadas a cierta irregularidad geométrica en algunos casos, y en otra con rastros de biomorfismo.

Aparentemente, la causa del cambio residió en el impacto que obró en él el encuentro con *Guernica* de Picasso⁸⁵², en la única ocasión en que fue exhibido en Latinoamérica: para la II Bienal de San Pablo (1953). Una singularidad que como hemos visto anteriormente, se produjo gracias a la estrecha relación que existía entre Nelson Rockefeller del MOMA y Francisco Matarazzo, alma máter del evento brasileño.

No solamente Espínola Gómez declaró su conmoción al ver *Guernica*, sino que varios artistas de la región confesaron haber experimentado un sentimiento similar al enfrentarse por primera vez con la obra en la Bienal paulista.

En la misma oportunidad Espínola se conectará asimismo con obra de otros artistas esenciales que lo impresionaron gratamente: Picabia, Henry Moore, Léger y Mondrian, pero fue Picasso quien surtió un efecto especial en él. Aseguraba Hugo Nantes que una vez le comentó que si en un incendio tuviese que elegir salvar a un niño o a un Picasso, salvaría la obra de arte.

Pero el artista relata sobre ese encuentro con el *Guernica* en los siguientes términos: "el blanco, el gris y el negro, no me convencieron nunca cuando los utilizaba Torres García. Parecían colores convalecientes, faltos de frescura, nada jugosos, manejados a veces con la "picardía" de acercarse a la pátina del tiempo. Pero cuando vi el "Guernica" en San Pablo, que prácticamente se comió toda la Bienal, como si fuera un par de mandíbulas hambrientas, resolví cambiar de coloración y durante nueve años, hasta 1963, con un intervalo de coloración distinta ("Los Gordos", "Los divertimentos nostálgicos", utilicé el blanco, el gris y el negro solamente. Los intervalos demuestran que se puede andar por caminos más o menos paralelos y "simultáneos", ya que uno no es indivisible. Tengo por un lado, en el manejo del óleo, una personalidad profundamente apasionada: siento la pasta del óleo casi como una frazada con la cual "abrigarme". Pero tengo otra postura extremadamente severa y fría, que también produjo lo propio de ella. Por un lado entonces, puedo "enfriarme" hasta usar compás y regla T, y por otro lado soy capaz de "apasionarme", aunque cautelosamente: si desplazo el brazo en lo que se llama expresión gestual, nunca es un brazo llevado por la "locura", sino un brazo con su freno. La racionalidad siempre

⁸⁵²GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Marcha*, 18/11/60.

está presente en lo que hacemos, y cuando apuramos el tranco, la razón también lo hace, no queda rezagada”.⁸⁵³

En algunas otras series como las “Persianas” o también llamada “Interrupciones” (1963) ya comentamos el recurso de esos ritmos sincopados contruidos con espátula en forma de barras o bancos de arena, en las cuales mezcla la geometría con el informalismo a través de la témpera, una técnica que practica constantemente en ésta época, en obras como las que obtuvieron los premios de 1961 y 1962 en los Salones Nacionales, según él, porque el óleo era más caro de precio.⁸⁵⁴ La serie recibirá una buena acogida de la crítica y le permitirá obtener el Premio Blanes.

De la época informalista destaca también la serie “Divertimentos nostálgicos”, en la cual agrega más color a la característica paleta baja, cepilla las zonas de pintura que se halla compuesta de ciertos objetos que no parecen bien definidos, y para los que emplea colores blancos, azules y rojos.⁸⁵⁵

En la época informalista podemos afirmar que cosecha ciertos éxitos, obteniendo el 1er Premio en el Salón de 1961 por “Espirales Trágicas” con pinceladas gruesas que formaban espirales en negro y gris, y Premio Adquisición en el Salón Municipal por “Gordo N  2”.

En el Salón Nacional gana el Gran Premio en el de 1962 por “Seducción”, con cierta grilla de cuadrícula rayada sobre la superficie de la composición y nuevamente e consigue el Premio Adquisición del Salón Municipal por “Trópico”.

En relación a su giro hacia la abstracción comenta: “Cuando practiqué la abstracción me di cuenta que el comportamiento me aproximaba al de la propia naturaleza, a la forma de determinados elementos de la superficie terrestre, accidentes o estructuras que ya tenían una relación con el mundo mineral o vegetal. No era algo consciente, sino que iba plegándose a la voluntad manualizada del p ncel”.⁸⁵⁶

Menciona la palabra “manualizada” porque en realidad su visión sobre el arte no es solamente como actividad intelectual, sino una actividad artesanal, por esa misma razón afirma que “siempre me ha reventado la palabra artista, quizás porque visitaba talleres de carpintería, herrería o talabartería de excelente nivel, y all  no había “artistas”, sino en todo caso operarios, discriminación que me parecía injusta”⁸⁵⁷

Espínola posteriormente preferirá la mistura de la geometría con la surrealidad. Sin esquematizaciones sencillas, sino más bien recurriendo a la sensualidad de las formas, que aluden a órganos sexuales, caracoles y falos. En el autor hay una búsqueda de la libertad a través del arte. Un enfrentamiento a toda dictadura, que lo practicó en su concepción política.

En 1963 se dedicará a la actividad sindical en la UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos), apoya, como dijimos al FideL, pero no se afilia al Partido Comunista, aunque es un fervoroso hombre político que había iniciado su carrera como entusiasta militante del Partido Nacional, del cual se retira en 1958 por

⁸⁵³ ABBONDANZA, JORGE, *Manuel Espínola Gómez*, Galería Latina, Montevideo, 1991, p. 47.

⁸⁵⁴ *Ibídem*.

⁸⁵⁵ *Ibídem*, p. 27.

⁸⁵⁶ *Ibídem*, p. 29.

⁸⁵⁷ *Ibídem*, p. 38

discrepancias con la cúpula que rodeaba al recientemente fallecido Dr. Luis Alberto de Herrera.

Realizó un viaje a la URSS en 1957, que lo aproxima luego a la izquierda, aunque de una forma muy peculiar, resistiendo las opiniones que el Partido Comunista sostenía sobre el arte, según comenta, sus opiniones emitidas en Moscú sobre el arte abstracto fueron censuradas por medio de la traducción. Viajó a Cuba en 1966, apoyó a la formación izquierdista Frente Amplio, para luego sentirse desencantado y acercarse al Partido Colorado, recorriendo la mayoría del espectro político uruguayo.

En realidad Espínola Gómez era un inconformista nato, que empleaba la política para protestar contra el mundo.

En 1966 diseñó un cartel político del FideL, dentro de la línea de la abstracción, con ciertas figuras en bloques negros y rojos. La obra provocó cierto escozor dentro de las filas partidarias, al punto que impulsó al dirigente Enrique Rodríguez a imprimir otra cosa en el reverso para aprovechar el papel. Luego el artista recibió las disculpas del caso, por parte del Secretario General : Luis Pedro Bonavita.⁸⁵⁸

En cosas concretas y al parecer pequeñas, enfrentó a las fuerzas destructivas de la dictadura, como la oposición a la demolición del conventillo Medio Mundo, paradigma de un Uruguay histórico que iba desapareciendo por concepciones desarrollistas practicadas desde el gobierno militar y tendientes a desconsiderar la memoria, a expensas de una mal entendida modernización, que acabó con el arbolado de la avenida 18 de Julio, y emblemáticos edificios del Centro, Pocitos y la Ciudad Vieja de Montevideo. Algunas de esas iniciativas incluyeron algunos negocios algo turbios del gobierno autoritario.

La conservación del patrimonio cultural del Uruguay se transformó en una obsesión en los últimos años de vida del artista. Lo empujó a comprar objetos y acumularlos, en una reacción que algunos calificaron como que parecía que padeciera una especie de mal de Diógenes, aunque no era exactamente así, ya que los objetos estaban perfectamente seleccionados por un criterio de preservación de la memoria cultural.

Respecto a nociones sobre el arte, Espínola opinaba cosas originales en relación a la continuidad que existía en la Historia del Arte, más que rupturas propiamente dichas. Afirmaba: “nadie rompe nada. Cuando se dice que el cubismo rompió la estrategia renacentista, no es verdad, son exageraciones. Todo va agregándose, sumándose a lo que ya existe. Es que al hombre le gusta protagonizar un cambio. Beethoven por ejemplo, tuvo el privilegio de curvar el curso de la música, pero ese curso siguió, no puede decirse que se quebró. En todo caso Beethoven fue un Mozart dramático, pero no mucho más que eso”.⁸⁵⁹

En 1966 se volcó a la figuración con textura matérica a través de la serie de los Gordos, en la que como mencionamos, incluyó a su amigo Guiscardo Améndola. En el mismo año va a ser llamado para integrar el envío uruguayo a la XXXIII Bienal de Venecia con obra de corte informalista.

En 1967 diseñará la cubierta de la edición de “Obras inéditas de Horacio Quiroga” y seis años después la diagramación de la Revista *Puente*, con Carrozzino y Kalenberg.

⁸⁵⁸ Ibídem, p. 42.

⁸⁵⁹ ABBONDANZA, JORGE, *Manuel Espínola Gómez*, op. cit. p. 24.

En 1972 produjo la referida serie de retratos que tituló “Ejercicios Testimoniales”, realizados en grafito y crayola, en los cuales destacan los rasgos más sobresalientes de los representados en color, exponiéndolos en la Galería Losada de Quela Rovira.

En 1974 realizará una obra en contra de la dictadura con una gran lengua, como despreciando al gobierno de facto y metáfora contra la libertad de expresión, denominada “Plus, por los uruguayos silenciados”.

En 1975 comienza las llamadas obras “polifocalistas” con una impronta más surreal, con cierta dosis de ironía y colores de paleta subida y algo difuminados, encerrados en marcos poligonales. Excelentes ejemplos lo constituyen “Funeral”, “Cierta regreso, cierta continuidad, cierto sueño”, “Sonrosas siestas lejaneras”, “Antiguos rebotes matinales”, “Serenísimo paisaje encabezado”, entre otros. Las mencionaremos con más detalles en el apartado dedicado a las vertientes de corte surreal.

En 1976 realizó su única escultura, la cual deja sin acabar el modelado: la cabeza del crítico Luis Eduardo Pombo.

Cuando bajo el auspicio del Presidente Sanguinetti actúa como su asesor artístico, promueve una serie de cambios importantes: en el Palacio Taranco, la residencia Presidencial de Suárez, para los que aplica el criterio escenográfico de la decoración que comentamos más arriba.

Organizará bajo ese influjo proactivo el Parque de Esculturas, próximo al Edificio “Libertad”, pintará el gasómetro del Barrio Sur con formas geométricas: “Homenaje a Alfredo De Simone”, y reformulará el reglamento del Salón Municipal, eliminando las categorías, propiciando un premio que fuese otorgado por votación de los propios concursantes.⁸⁶⁰

Su labor insistente y constructiva permitió conseguir pensiones gratificables del Estado para artistas como Marosa Di Giorgio, Magalí Herrera y “Cabrerita”, a éste último lo consigue “liberar” de la Colonia Etchepare, colocándolo en casa de una familia particular en la localidad de Sta. Lucía (Canelones).

Su comportamiento es principalmente el del hombre rebelde, permanentemente enfrentado a la sociedad, respecto al tema del tan manido epigonalismo, al salir de la dictadura decía que los profesores eran “camioneros de la cultura” que levantaban la carga extranjera y la descargaban aquí.⁸⁶¹

Renunció al puesto de asesor del Depto. de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo cuando se prohibieron las obras expuestas de Óscar Larroca, calificadas como pornográficas, con ésta actitud logrará sensibilizar a la Ministra de Cultura: Dra. Adela Reta, para que se reabriese la muestra en la Biblioteca Nacional.

Constanza Moreira menciona una entrevista al artista llevada a cabo por Diego Bernabé en la radio “El Espectador” en 2000, donde Espínola se mostraba como un hombre diferente a los artistas de su época, con principios que se asemejaban no sólo al hombre bohemio, sino a una concepción propia de un demiurgo, de un hombre que se debía al arte, como un misionero desinteresado de la parte material que implicaría vivir del quehacer artístico.

⁸⁶⁰Ibídem, p. 87.

⁸⁶¹Ibídem, p. 88.

Espínola le explicará a Bernabé por qué en vez de vender su obra la donó al Estado: “para evitar depender precisamente del mercado/.../ Es como si pretendiéramos en cuestiones que tuvieran que ver con las enfermedades hacer un negocio con la vacuna/.../Yo creo que eso tiene que ser irradiado y beneficiar a la mayor cantidad de gente posible”⁸⁶².

Su espíritu bohemio quedará igualmente patentizado en un comentario que le realizó a Jorge Abbondanza: “Un hombre satisfecho y alegre es muy difícil que produzca resultados sorprendentes, hechos culturales que sensibilicen. Paga tributo a lo que se llama civilización y buen pasar, cuando en cambio tiene insatisfacciones, es cuando da a luz cosas insospechadas, lo cual no quiere decir que se deba vivir con privaciones, pero el caso de Van Gogh es revelador/.../ Si viviéramos en Europa podíamos tender a dispersarnos, a desviarnos. Aquí en cambio tendemos a ensimismarnos, lo cual puede beneficiar la posible hondura de una obra/.../ Cuando estuve en la Documenta de Kassel, donde las obras provenían de los países más ricos, podía verse que apostaban al efectismo más que a un contenido real.”⁸⁶³

Estas palabras se encuentran cargadas de interpretación romántica respecto a la creación artística, incluso en el caso de Espínola, podemos decir que contienen una fuerte dosis de ascetismo en el quehacer pictórico y una visión de que América más pobre, puede producir obra con un sentido de mayor espiritualidad y menos materialismo, no es la primera persona que afirma una cosa del género, producto de la idealización de América y su pobreza, como otra forma de riqueza.

Agrega Jorge Abbondanza que Espínola era un hombre con una especial resistencia al transcurso del tiempo⁸⁶⁴, y afortunadamente la idea de atesorar objetos que fuesen disparadores de los momentos vividos nos permitió hoy en día, luego de su fallecimiento, contar con un riquísimo archivo de documentos sobre el arte de su época.

En una conferencia pronunciada en julio de 1982 en la Galería Latina declaraba el artista: “Es muy importante que la obra tengo un mínimo de duración en todo sentido, que la obra resista el paso del tiempo”.⁸⁶⁵

Su permanente motivación giraba alrededor de la invención, la renovación, y llegó a idear un caballete especial para exhibir tapices, e incluso un botín de fútbol ideal, que se acoplara a la función de forma más acabada.⁸⁶⁶

Se realizó un medimetraje de 55 minutos sobre su obra titulado “Una caligrafía existencial” (1982), con su colaboración, la de José Mugni y Ximena Oxanedel.⁸⁶⁷

Sería de muy difícil comprensión el período que pretendemos analizar si no evaluamos el impacto fundamental que operó la personalidad de Espínola en el medio

⁸⁶² MOREIRA, CONSTANZA, *Pormenores Políticos y Afines, Gráfica Política de los años 60 y 70*, op. cit. p. 118.

⁸⁶³ ABBONDANZA, JORGE, *Manuel Espínola Gómez*, op. cit. p. 22.

⁸⁶⁴ *Ibídem*, p. 36.

⁸⁶⁵ HABER, ALICIA, *Manuel Espínola Gómez: Entre la entraña y el límite*, Doble Emme, Montevideo, 2000, p. 106.

⁸⁶⁶ ABBONDANZA, JORGE, *Manuel Espínola Gómez*, op. cit., p.89.

⁸⁶⁷ Recuperado del sitio muva.elpais.com.uy, el 15 de agosto de 2015.

creativo uruguayo, se transformó en un personaje ineludible que seducía a cualquier interlocutor a través de la palabra, con un singular trayecto por los caminos del arte.

ALFREDO TESTONI (1919 – Montevideo - 2003)

La actividad de Alfredo Testoni como fotógrafo, a quien la crítica ha ubicado entre los cultores del informalismo fotográfico, merece un especial desarrollo por su originalidad de planteo: la sustitución del contacto directo con la materia real, por el objetivo de la cámara.

La obra de Alfredo Testoni se encuadra dentro de las trayectorias de los artistas con afán de curiosidad y experimentación que parió una generación uruguaya movida por la inquietud de la superación a través del trabajo arduo y dedicado.

Desde los aprendizajes de la vida práctica, al trabajo manual, a una educación informal en la mirada, Testoni va mudando sus intereses permanentemente, con el objetivo puesto en obtener resultados que lo acercasen a la actividad creativa.

No es un hecho casual que se haya rodeado progresivamente de personas que significaron hitos fundamentales en su formación como artista fotógrafo.

Paulatinamente irá desarrollando aptitudes naturales para la sensibilidad en el encuadre, y procurará enriquecerse con conocimientos técnicos, en los que siempre se planteaba la forma de continuar, cómo la consecución de un avance.

No se propuso jamás llegar a una meta estereotipada que lo caracterizase, a un estilo que le fuera propio, para poder descansar en la cristalización triunfal, sino que permanentemente su itinerario se reformula con una búsqueda de nuevos temas y técnicas.

No obstante, permanentemente revisitaba imágenes y empleaba otros procedimientos con los que pudiese ir desplegando una actividad lúdica en su obra.

Su trabajo resulta invaluable para la historia de la cultura nacional por los muchos aspectos que desarrollará en la actividad fotográfica; para el historiador desde el punto de vista de un registro documental que marca una iconografía uruguaya, como las del Graf Spee o la final de la Copa Mundial de Fútbol de 1950 en Maracaná, pero también por sus retratos de personalidades de relieve de la cultura local, para el publicista por sus originales spots y para el historiador del arte por sus exploraciones dentro del informalismo.

Gracias a Alfredo Testoni contamos con originales imágenes de plásticos uruguayos trabajando en su ambiente, rodeados de sus instrumentos y materiales.

El artista supo también develar el presente como documentalista, tanto como reflexionar sobre la sociedad que le tocó vivir, su presente y su pasado, y a la vez crear como virtuoso, empleando como anclaje la fotografía.

Capta con igual sensibilidad la reacción espontánea de niños de parvulario, tanto como detalles de muros con sus relieves, inadvertidos por el paseante común.

Testoni interesa -por diferentes razones- a diversos especialistas, a nosotros en particular, nos sorprende su búsqueda expresiva tan peculiar en una fotografía que

asume calidades pictóricas y se orienta perfectamente hacia las corrientes informalistas del momento.

En su fotografía informalista en blanco y negro se aproxima a la paleta de los artistas plásticos de su generación, y a la vez a la labor de los neorrealistas en el cine.

Testoni es un ejemplo de esta doble vertiente que presenta el momento histórico: por un lado alimentarse de la realidad en el fotoreportaje y por otro disecar el fragmento que logra abstraer de la realidad, y se interesa en la textura de revoque que consiguen los informalistas pictóricos.

En su trabajo fotográfico informalista conviene que nos situemos en la época en que el autor inicia ésta vertiente estética y en la complejidad interpretativa de la abstracción matérica. En el caso de la fotografía de Testoni se perciben implicaciones muy sutiles sobre las cuales dirige su objetivo, que como sucede con sus colegas pintores y nos referimos anteriormente, no resulta sencillo de decodificar.

Esa Europa a la que viajará el artista, se irá recuperando de la conflagración, pero aún exhibía muchos muros que delataban las heridas del episodio en el mismo momento que Alfredo Testoni registra sus primeras tomas.

Nos recuerda a un Rossellini que se atreve a escudriñar en la Berlín destruida cuando rueda "Alemania Año Cero" en 1948.

Alfredo Testoni demuestra, en su actitud de búsqueda, idéntica inquietud vital.

Será ella la que lo motivará a incursionar en campos tan diferentes de la actividad fotográfica.

La obra de arte se transforma en una verdadera factura, como lo es también la fotografía de Testoni.

Así como el artista plástico rasga el soporte, lo rasca, lo quema, lo clava, se enfrenta al proceso de creación - destrucción, que había planteado Picasso, Testoni se entrega a una actividad lúdica del mirar y descubrir texturas. El ojo de Testoni se va posando en diferentes superficies que él decide graduar con la luz.

El artista plástico manipula la materia en combinaciones originales, mientras que en el caso Testoni la materia es una suerte de *ready made* duchampiano, es algo preexistente y su trabajo consiste en descubrirlo y registrarlo a través de la película sensible para conferirle sensaciones táctiles

La atención se fija en la ruina tanto como en el detritus, el desecho, se detiene en lo gastado que carga su historia para ser reutilizado y resemantizado. El fragmento de ruina de Testoni sufre también la metamorfosis que le inflige el artista plástico a la materia.

Así como éste cuenta con el pincel o la espátula, el arma que utiliza Testoni es la cámara, instrumento igualmente válido para crear informalismo.

Tal vez para lo que el público podía esperar de un fotógrafo, no resultara tan fuerte enfrentarse a la textura de una ruina y exponerla al desnudo, como podía serlo para un pintor que las recrease sobre el lienzo u otro soporte.

El informalismo fotográfico de Testoni así como el informalismo mural de Nóvoa en el Estadio Tróccoli del Club Atlético Cerro, son originalidades locales que resultaron un

aporte al informalismo internacional. Nóvoa buscaba del desecho para incorporar a la pared, y actúa como un escultor que crea una instalación de materiales de descarte que se resignificarán en otro marco, así como detalles brillantes en lava vítrea, que contrastaban con la opacidad del metal oxidado.

Como hemos citado en referencia al informalismo, la ramificación de tendencias apuntará hacia lo sígnico, lo gestual, lo matérico o la mancha, y los diferentes autores se decantarán por distintas tendencias, que en algunos casos sus obras se superponen, Mathieu, por ejemplo se inclina más por lo sígnico y Pollock por lo gestual, pero otros mezclarán las improntas hasta en una misma obra.

Testoni seguirá la línea predominante en el informalismo del Uruguay, dominado por lo matérico y sígnico. Prefiere detenerse en la trama de la materia acumulada en una pared y descubrir detalles de fragmentos que contemplan estas dos variantes informales.

Todo dependerá en donde se coloque el acento, si en el procedimiento, en la materia o en la relación del artista con la forma.

El pintor mezclaba materiales diversos, con el mismo pigmento o los adhería a la superficie como en collage. De esta manera la materia configuraba un espacio - otro y el artista puede controlar (o no) esa relación con los aglutinantes, con la tela, practicándole acciones a través de una multiplicidad de técnicas que buscasen formar un entramado.

Pero en el caso de Testoni, él tiene que buscarlo desde lo externo, o quizás esperar encontrar disparadores de estímulos que lo invitasen a enfocar y encuadrar. Por esta razón es que actúa como un cazador de imágenes, como un *flâneur* que al recorrer el paisaje, en la ciudad propia o extraña, busca esa sinapsis. Testoni es un ojo curioso, un "voyeur" de las formas.

En cuanto al impacto del informalismo europeo sobre Testoni, cabe señalar que asistió a la relevante exposición de los artistas españoles representantes de los movimientos *El Paso* de Madrid y *Dau Al Set* de Barcelona que se llevó a cabo en 1960, y que significó un hito fundamental.

La intervención en el movimiento madrileño de un escultor tan próximo al Uruguay en su trayectoria, como Pablo Serrano, representó también un importante atractivo para que los artistas de Uruguay se sintiesen seducidos por los caminos del maestro, que muchos consideraban más que aragonés, un uruguayo más.

En 1984 tuvimos la oportunidad de entrevistar al pintor Planell en Barcelona, uno de los artistas catalanes de aquella muestra de 1960 en Montevideo y nos comentaba que les había sorprendido enormemente la receptividad local respecto a la exhibición.

Para otros españoles residentes, como es el caso de Alamán, resultó un faro que va a marcar toda su pintura posterior.

Un fenómeno similar ocurrió con el extremeño Diego Ortiz Valverde, quien tenía una formación más sólida que Alamán, de su Mérida natal había pasado a la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, la de Sevilla y posteriormente había conseguido graduarse de la Academia de San Fernando, para luego emigrar a Uruguay a los treinta y un años en 1953. Su obra, después de la muestra de los españoles se torna expresionista abstracta, y dentro de ésta línea consiguió exponer en el IGE y el XVI Salón Municipal.

Esta exposición española impactó mucho más que la del Expresionismo Abstracto Norteamericano que llegó a través del MOMA de NY, y se exhibió en el Subte en 1962, que no cosechó ninguna repercusión de importancia, como la que demostró fehacientemente la de los españoles. Recordemos que es un momento en el que los europeos luchaban denodadamente para mantener la capitalidad del arte, que veían desaparecer en detrimento de Nueva York e intentaron realizar exposiciones internacionales, aprovechando nuestro vínculo con España.

Señalamos anteriormente como la crítica uruguaya señalará en los años sesenta la independencia del arte norteamericano respecto al europeo, especialmente en palabras de Pablo Mañé Garzón cuando desde *Marcha* insistía que ya podía hablarse de un arte norteamericano.⁸⁶⁸ En el fondo del discurso se hallaba la secreta esperanza que se pudiese afirmar lo mismo respecto al sudamericano, y se repitiese menos el sonsonete de la epigonalidad.

A pesar de nuestra vocación europeísta, para cierta crítica conservadora local la tendencia informalista contó con importantes detractores que quedaron en evidencia a partir de la polémica generada por exposición del artista italiano Alberto Burri en la Biblioteca Nacional exhibida en diciembre de 1960, que ya analizamos.

En el artista informalista existía una expresa voluntad de dejar rastros sobre la superficie del soporte, como los muros que albergan las huellas propias del tiempo.

Como expresamos anteriormente el tratamiento de procedimientos técnicos como el grattage o el frottage, acercaban a todos los artistas locales al Art Brut de Fautrier y Dubuffet de imágenes corpóreas, topográficas. ¿Será acaso que en Testoni habrá influido el hecho de haber trabajado como fotógrafo topográfico para la represa de Rincón del Bonete?

Los muros son tal vez sus trabajos más significativos para el informalismo fotográfico practicado.

Cuando Testoni comenzó con estas obras de muros en 1954 la fotografía hacía ya tiempo que había dejado de ser considerada una cruda transcripción de la realidad, y él se limitaba a acompañar esa evolución estética con su propio giro personal, que se amplía con la búsqueda del reportaje como registro subjetivo - siempre tamizado por el ojo del artista - expandido hacia el trabajo de la cámara que apuntaba hacia la abstracción.

Desde que observó el muro de la rue Norvins en el Montmartre parisino, comenzará a concebir la serie "Muros". A partir de esa pared situada frente a un bar de Montmartre, seguirá reelaborando la idea del muro como campo expresivo.

La iniciación se producirá en el mismo año en el que Tàpies, cuyo apellido en catalán significa justamente eso: muros, transforma su trabajo en metáfora de su impronta personal, recreando sus propias "tapias".

Coinciden temporalmente ambos artistas en la capacidad expresiva que poseen los muros, especialmente por lo que éstos encierran en el arte matérico.

La experiencia visual del fragmento se produce de forma concomitante con la idea de Tàpies respecto a los fragmentos de tapias, aunque el inicio del barcelonés

⁸⁶⁸MAÑÉ GARZÓN, P., "Plástica. Nacionales y Norteamericanos", *Marcha*, 2/9/66 – Nº 1319 – p. 24.

debamos llevarlo un poco más atrás, hacia 1946, construyendo superficies grumosas con papeles de periódico polvo de mármol, madera y cola.

Pero Testoni concebirá sus texturas de relieves y materiales de manera diferente: como desarrollos sobre el papel fotográfico o la tela. La modulación de la luz permite que los elementos adquieran una tridimensionalidad de tipo óptico.

Muros de Montevideo, París o Escandinavia, a pesar de su solidez, se desvanecen en el plano bidimensional. Dejan la impronta del tiempo, la huella de su cultura, desconchados por el uso, con letreros semiborrados, pero transcritos al plano.

Evocan la imagen del fragmento, que descontextualizado, no nos permite ver la totalidad. Alfredo quería encontrarles valor expresivo a ese fragmento para que adquiriese otra lectura independiente, como la búsqueda de formas de Leonardo en los muros. La huella del tiempo impresa en ellos; porque también para Dubuffet, otro informalista, la materia era memoria cultural.

Esos muros descascarados de Montevideo, son entre otras cosas, una reflexión sobre esa ciudad que parecía desintegrarse frente a la adversidad.

Tampoco resulta casual que algunos de sus muros sean de 1968, año de importantes turbulencias en el país y en el mundo.

Ya hemos advertido que la idea de lo deslucido comienza a aflorar en una cultura uruguaya que había vivido momentos de mayor pujanza

Esta es apenas una de las interpretaciones posibles, dentro de la polisemia de los muros, la de la nostalgia del pasado y el síntoma perceptivo del estado de la sociedad en momentos en los que se respiraba un particular clima viciado.

Es un hecho probado que el artista nunca fue ajeno a los registros temporales de sensaciones de época, como lo demuestra en sus composiciones sobre la sociedad de consumo, pero sin duda está también presente ese ojo que se detiene sobre la forma propiamente dicha, de una manera atenta y por preceptos estéticos.

Lo demuestra el hecho de pasar por la calle Encina y al ver - a instancia de Adolfo Pastor - un muro que luego llamará su atención, se detiene.

Un muro que forma espirales de cemento que sirvieron de sostén a otros materiales, baldosas, marcas del proceso de revocado, la visión resulta un hecho revelador. El constructor de imágenes ve las huellas del constructor del muro. El muro es desnudado por el tiempo y por la mirada de ese Testoni "voyeur".

Alfredo continúa en su espíritu de aprender de lo que ve él mismo, y a veces de lo que ven los demás y le transmiten.

Otras veces puede ser un suelo de la rue de Vence en París, una Venecia que se hunde, vestigios de tramas en madera de la arquitectura escandinava, todo ese material icónico va conformando un repertorio digno de registro.

Así como vimos que María Freire había descubierto formas ocultas en las llaves medievales que quedan en su memoria visual, y que los belgas bautizaron como *Sudamérica*, esas formas captadas de los muros se cristalizan para el artista en contornos, hasta convertirse en diseños mentales que repetirá posteriormente con otras técnicas.

Son necesarias ciertas condiciones de luz que dejen zonas en blanco y negro, pero Alfredo espera el momento propicio y las retiene.

Se apropia de la trama y luego, a los años, le cambia el color del fondo, como hace en Tiahuanaco.

A veces los muros forman arabescos, casi de expresión gráfica, al estilo pictórico de Hartung.

Sus antecesores, los fotógrafos Atget en Francia o Fox Talbot en Inglaterra también se habían detenido - con su cámara escrutadora- en el pasaje del tiempo en las paredes y monumentos de la ciudad. Susan Sontag lo llama "las heridas del tiempo en edificios y monumentos", cuando se refiere al fotógrafo norteamericano Clarence John Laughlin, quien presentó las ruinas de cascos de plantaciones en el sur de EE.UU.⁸⁶⁹

El muro que puede separar, esconder, pero en éste caso revela, se exhibe a sí mismo.

No es sólo el registro del paso del tiempo en el objeto, en la pared, sino también la fantasía del artista. No se trata solamente de visitar el pasado, sino dotarlo de contenido interesado, un objetivo bien logrado por el artista.

Los muros se tornan pecios de arte e historia, se convierten en un *objet trouvé* picassiano que se recontextualiza.

Lo descascarado llama tanto la atención como la belleza de la perfección, es por esa razón que Testoni reivindica las cicatrices del transcurso del tiempo.

Al detenerse en el detalle nos estaría revelando lo invisible, como conseguía hacer su colega Muybridge.

El Alfredo Testoni de los muros no es en este momento el documentalista que inició su carrera en la prensa, ahora es el poeta, no hay criterios taxonómicos en la variedad de muros que reúne, pero tiende a universalizar como Torres García, a buscar las huellas culturales de la Humanidad en las paredes que ella misma ha levantado.

El momento apunta hacia la abstracción como plataforma para crear una *lingua franca* internacional del arte.

En los muros extranjeros de Testoni se percibe una apropiación de otros mundos, de la historia del hombre, con sus huellas, una búsqueda de muros universales.

Explicará su sensación como un diálogo con esa pared, con referencia a ideas de Torres García, "la sección áurea, la geometría, la paleta sobria, estructura y la recuperación del objeto". La experiencia iniciada en 1954 continúa en la década siguiente en su búsqueda de mensajes y texturas en esas superficies.

Platschek se sorprende que un fotógrafo sudamericano se coloque a la vanguardia de las investigaciones informalistas, pero en fotografía.⁸⁷⁰

El tema muros continuará con los muros escandinavos, con las calidades texturales de la madera en las cabañas nórdicas.

⁸⁶⁹ SONTAG, SUSAN, *On photography*, Penguin, Nueva York, 1977, p.53.

⁸⁷⁰ CARBAJAL, MIGUEL et al, *Alfredo Testoni* op cit., p. 127.

En algunas obras de Escandinavia así como en Muros de Italia, pega la fotografía sobre madera, recorta parte de ésta para acceder a una mayor tridimensionalidad y la hace contrastar con lo plano, ganando en efecto visual.

Los muros italianos ya presentan otra connotación, son parte de sus raíces familiares, los lazos que lo unen con el pasado.

El diario *El País* en su edición del 6 de diciembre de 1962 registra la actividad del fotógrafo: "Testoni acapara marzo con una formidable exposición en 'Artes y Letras' de 'Muros de Italia', en la que promueve la pregunta de si la fotografía no supera en lo informal a la pintura /.../"

Con las fotos que va acumulando de muros logra exposiciones premiadas en Roma, Madrid y Barcelona. Es en la capital catalana donde le conceden la medalla de oro a la mejor exposición del año.

No es casual que haya sido en un lugar donde el informalismo se había transformado en una señal de identidad reivindicativa.

La serie *Muros* sorprendió a una gran cantidad de artistas y teóricos.

Miguel Carbajal cita de "La definición del arte" la observación de Eco respecto a que la fotografía " que hasta ahora había hallado escenas y acontecimientos figurativos, se ve impulsada a hallar ocasiones informales, manchas, inscripciones, tramas materiales, metales fundidos, garabatos, desconchados, secreciones, tártaros, estrías, lepras, excrecencias, microcosmos de todo tipo dispuestos al azar sobre una pared sobre la acera, el fango, sobre la grava, sobre maderas de viejas puertas, sobre el firme de las carreteras o sobre el alquitrán líquido todavía sin extender, amontonado y dispuesto de diversas formas. ..." ⁸⁷¹

En Italia precisamente es el sitio donde Testoni realiza un curioso trabajo de superficies de todas las calidades, que el ojo del fotógrafo pueda sentirse tentado en detenerse y aplicar su curiosa lente.

Hans Platschek afirma que Testoni tiene la fascinación del fragmento

Se sorprende que nuestro artista trabajara al mismo tiempo que un Fautrier o un Dubuffet, labrando sobre texturas, pero a través de la lente.

Dubuffet significativamente titula *Texturologías*, *Tableaux d'assemblage*, *Materiologías* . Asocia la soltura de la libertad con lo infantil y los enfermos psiquiátricos, lo cual implica que el arte proviene de la inocencia y el delirio. Platschek agrega en su definición del trabajo de Testoni: "Enfocando en una realidad visual directa los trozos que sobre el papel fotográficos se convierten en transposiciones de indudable calidad plástica". ⁸⁷²

Testoni nos hace descubrir un mundo oculto, como quien emplea un microscopio para observar una realidad que está presente pero invisible. Así como la vista hiperbolizada de una cara de mosquito lo monstruiza, el fragmento lo magnifica a la vez que lo resemantiza.

⁸⁷¹Ibídem, p. 177.

⁸⁷²Ibídem, p. 127.

Antonio Saura, el pintor informalista madrileño comentaba sobre sus imágenes, calificándolas de "descubridoras de un mundo que hasta hoy ignorábamos".

A Saura le sorprende que en sus trabajos no haya diferencia aparente entre pintura y fotografía y agrega "el hecho de saber que estas imágenes provienen de un aspecto de la realidad existente no perjudica, sino que al contrario acentúa aún más su capacidad sugeridora".⁸⁷³

A partir de la década de 1970 buscará otros muros, muros humanos, las multitudes de personas. "Colosales hormigueros" los llama Abbondanza.⁸⁷⁴

Como señala Kalenberg, dotará de "un equivalente conceptual a sus texturas materiales".⁸⁷⁵

Lo humano se entrelaza con los revoques, los nudos, las granulosidades, para construir una urdimbre que nos ofrece además de la historia, su mundo personal, y nos abre innumerables interpretaciones a los espectadores, invitados a curiosear en lo que Frederick Bayl llamará *Muromagorías Testonianas*.⁸⁷⁶

Realizará una serie *Muros de Montevideo*, en los que sabrá esperar condiciones de luz, y hasta cuidar que no los revoquen, para conseguir el efecto de texturas que buscaba. Algunas veces pretendía encontrar significados figurativos. Interpretando ciertas formas inscritas en la pared exclamó: "¡Este es un Cristo. Para mí es un Cristo!".⁸⁷⁷

El muro es historia de la ciudad, mano del hombre que lo creó, el que lo rayó, actuó sobre él, de hecho, el propio Testoni se convierte en otro actor sobre el muro.

Trabajó sobre muchos muros americanos, que llamaron la atención a arqueólogos e historiadores del arte, como Sacsahuamán, pero también en 1997 se interesará por el muro de Berlín y por toda la historia desgarrada que éste encierra. Le sobrepone un enrejado, a veces una mano, como una grilla torresgarciana. Pero es también símbolo de todos los absurdos muros que separaron y aún separan artificialmente a los pueblos, como sucede entre México y EE.UU., la valla planeada por el gobierno húngaro en la frontera con Serbia, que tendría 175 km.

Al llegar a Alemania se sintió atraído por varios muros. En compañía de Platschek, en Múnich, descubre un muro corroído por la posguerra sostenido por alambre (1971), lo registra y lo titula *Homenaje a Kandinsky* (1979). Dice al respecto: "Transmite esa cosa oscura y de shock que mantienen los objetos que pasaron por una guerra. Es un muro distinto".⁸⁷⁸ En parte es también un homenaje a un exiliado.

Muchos artistas han demostrado su interés por el muro, el italiano Rotella ve también el efecto revelador del transcurso del tiempo que posee, la caducidad del muro que sirve como soporte del cartel.

Como dijimos, el muro posee un valor polisémico, es gesto y comunicación con Dios en Jerusalén, y el resto del templo perdido de Salomón. Fue la división de los dos

⁸⁷³ Ibídem, p. 269.

⁸⁷⁴ Ibídem, p. 270.

⁸⁷⁵ Ibídem, p.140.

⁸⁷⁶ Ibídem, p.152.

⁸⁷⁷ Ibídem, p. 86.

⁸⁷⁸ Ibídem, p. 133.

polos en Berlín, la división de ricos y pobres en la continuación del Río Bravo, es la trama del tiempo en lo descascarado de Europa y Montevideo, el límite de la privacidad en Beverly Hills, el freno de los refugiados sirios en la frontera serbo-magiar. El sustento de la pesada bóveda románica que ahoga el espacio sagrado y que apenas le permite unas ranuras saeteras. El muro vikingo (Elsins', 'Copenhague' 'Cabaña vikinga', 'Estocolmo antiguo'), que registró en un viaje de seis semanas a Escandinavia,⁸⁷⁹ ya resulta algo diferente, es orgánico, adquiere el carácter de impresión sobre madera, similar a la que dejan los anillos del tiempo en la secoya. Pero también hacerse etéreo en *Running Fence* de Christo (1976), apenas una tela al viento.⁸⁸⁰

El muro es un ícono de la historia, no destruye lo anterior, lo enaltece.

El muro ostenta el devenir, es hipérbole y metáfora.

La objetualidad del muro como vestigio nos permite entrar en su trama formal y en su historia.

En la Europa de la posguerra el muro fragmentado es también parte del paisaje cotidiano, la ruina que va a tardar en enmendarse.

Los muros de París tenían para Duchamp un slogan "luz y gas en todos los pisos", adelantándose a Warhol, se da cuenta que la repetición lingüística nos relaciona con la pared, con el sonsonete repetitivo.

Esa puerta que compra Duchamp de vacaciones en la Costa Brava catalana, formará parte de "Étant donnés", y es utilizada para hacernos cómplices del voyeurismo, nos impone tener que mirar a través del agujero para ver lo que hay detrás en la instalación que proyecta.

Los muros de Sacsahuamán, más allá de la cultura inca, son las retículas torresgarcianas que tanto oyó hablar Testoni, celdillas del universalismo constructivo. El muro forma una estructura universal, que nos obliga necesariamente a relacionar al artista con Joaquín Torres García, la búsqueda en Sacsahuamán se vincula con las inquietudes del maestro. Actúan como tramas troqueladas de la metafísica de Torres.

El muro es también disparador de reflexiones sobre la fugacidad, como lo eran las Vanitas barrocas, que nos enfrentaban al transcurso del tiempo y la finitud. Volviendo nuevamente a Sontag "la fotografía es siempre un inventario de mortalidad".⁸⁸¹

El fotógrafo se adelanta a los colegas que buscaron escrutar en las marcas de los muros de la arquitectura brutalista, de las cicatrices dejadas por el tiempo en esa corriente arquitectónica.

Con posterioridad Testoni recurre a la originalidad de pasar la fotografía de sus muros al grabado. Se dirige al taller de serigrafía de Elbio Bergallo y estudia el procedimiento, generando un cierre cíclico de su comienzo en la actividad artesanal como grabador. Estampa la fotografía en seda - algo infrecuente en los 70 - y lleva a cabo tirajes de unas treinta copias.

⁸⁷⁹NOVOA, JULIO, *Testoni inventa una Escandinavia Esencial*, *La Mañana*, 28/7/68.

⁸⁸⁰Ibídem. En la exposición de fotografías de muros vikingos que se realizó en el IGE en 1968, se ambientó la misma con música escandinava seleccionada por Bodmer, acentuando el efecto ambiental.

⁸⁸¹SONTAG, SUSAN, op.cit. p. 89.

Sus primeros trabajos - en los que emplea ésta técnica- los expondrá en la Galería Bruzzone en la misma época. Les imprimirá color, transformando la foto, al estilo de Warhol. Al respecto dice: "A mí todo eso me llevó mucho tiempo, resolver, aprender, leer sobre tintas y serigrafía e introducirme en el color".⁸⁸²

Luego experimentará en el gofrado, es decir el estampado sobre un determinado tipo de papel.

El grabado en metal, se humedece y luego se estampa a presión para que se imprima el dibujo. Estos trabajos los produce a partir de fotografías de muros sobre una superficie blanca. A través de una placa de zinc se realiza el fotograbado para lo cual se utiliza el ácido nítrico como mordiente. "Se pone el papel mojado, después unos lienzos para hacer la presión, unas capas de *dunlopillo* para que penetre más en las hendiduras y después se pasa por la prensa hasta que marque los relieves al máximo"⁸⁸³.

A partir de 1993 se dedicará a la serie de peces, combinando diferentes técnicas, con tinta, acrílico, pluma, pincel, a la manera de la estampa japonesa.

Otros temas de su interés versan sobre la sociedad de consumo y el hombre masa.

Todas las actividades humanas acaban imbricándose para Alfredo, en el *Homenaje a Eco* o en las figuras que él interpreta como Cristo, la rodea de hombrecitos en los 80, la multitud que sigue a un predicador, seres diminutos en la masa, evocando a Ensor que había fustigado al "borrego", al que sigue la huella sin cuestionar, al alienado.

El ciclo de los muros se cierra de una forma casi mágica en una anécdota de Julio Testoni, cuando 40 años después decide fotografiar nuevamente los muros que había ayudado a su padre a registrar de niño.

Por pura casualidad el homenaje a su padre y maestro se produce una semana antes de ser demolidos. Providencialmente se pudo salvar la imagen grafiteada con las huellas del transcurso del tiempo, pero llegó tarde a salvar los muros mismos que deberían haber sido considerados patrimonio iconográfico nacional.⁸⁸⁴

Testoni demuestra uno de sus ángulos más creativos en la serie *Retratos psicológicos*. Esta actividad se inicia con el retrato al artista plástico Francisco Matto.

Testoni enfoca éste trabajo con gran ironía por la relación que los une, Matto aparece con un aspecto simiesco al desenchajarle la mandíbula, a partir de allí buscará retratar a diferentes personajes de la cultura uruguaya, sobreimpresionándoles elementos alusivos a su actividad, pero alejándose del símbolo fácil de la fotografía primitiva, que estereotipaba la actividad del retratado. Testoni recurre a sutiles símbolos que rodean o enmarcan a un personaje, a veces con aristas surreales.

Susan Sontag declaraba que la fotografía es siempre un fragmento, una cita. En Testoni vemos que tanto los muros como los retratos son sinécdoques de personas e historias de vida y obra, tanto en unos como en otros, conviven diferentes texturas, diversas imágenes u objetos en una misma composición

⁸⁸²Ibídem, p.269.

⁸⁸³Ibídem, p. 270.

⁸⁸⁴Entrevista realizada a Julio Testoni, fotógrafo hijo de Alfredo Testoni, en Testoni Studios, 13/6/09.

Los elementos que acompañan a los retratos funcionan también como fragmentos de la actividad del personaje: huellas, rastros, símbolos, metáforas de la labor y las vivencias del retratado.

Carla Gottlieb habla de “cabezas fragmentadas” en relación al autorretrato, y en Alfredo Testoni encontramos numerosos detalles de ésta poética. Se fuerza una elipsis en esa sinécdoque de contenido histórico.

En el retrato de Amanda Berenguer, decide incluir una cinta de Moebius, es una trasposición de la poesía de Amanda en imagen.

De la misma manera que Amanda asocia el rostro con semblante, fachada o superficie, los muros y los rostros son también en Testoni semblante, fachada o superficie.

Amanda llena su poema Moebius de imágenes táctiles que Testoni conoce muy bien, pero la cinta misma es el mito del eterno retorno, la continuidad...

Nuevamente el tiempo juega entre lo infinito y la finitud, con un solo lado y una sola arista.

Las metáforas de los objetos que Testoni eligió para acompañar al retratado son muy disímiles, a veces son de fácil comprensión, en otras ocasiones generan una complicidad con el entendido, con quien conoce a la persona y disfruta del guiño, de la sutileza empleada por el fotógrafo.

El objeto o los objetos presentados junto al rostro, no tienen un propósito decorativo, sino connotativo. Y aunque demuestren matices surrealistas resultan lo opuesto al discurso del paraguas y la mesa de disección de Lautréamont.

La pregunta que nos podemos formular es ¿cómo interactúan retrato y objeto? Conviven en una misma composición, funcionando como fragmentos que se integran, y a su vez fragmentos de fases técnicas que se concretan en un espacio a través de la multiexposición en una misma placa.

Los retratos no descolocan al espectador, lo invitan a una mirada holística, el objeto aparece adjunto, como un ectoplasma de su creatividad.

En el caso del retrato debemos analizar la distancia existente entre el objetivo de la cámara y el retratado. No hay pintoresquismo, sino escrutar en la personalidad y la actividad del objeto en el que se posa.

En el retrato psicológico al igual que en el muro se detiene el artista en un detalle y realiza una suerte de *zoom*, en la personalidad, en el rostro, o en la superficie mural.

Alfredo Testoni al avanzar en su carrera es más consciente de que está creando iconografía, que está registrando a una generación de fuste, de que está creando hitos históricos y culturales.

El epítome es el retrato de Luis Alberto de Herrera en contrapicado, que luego trasladará al bronce Edmundo Prati en 1970. La imagen de Herrera que tienen muchos de los uruguayos, es posiblemente la imagen mental de la foto de Testoni. Lo mismo sucede con Torres García, antes incluso de aparecer en el billete de cinco pesos uruguayos, posiblemente quien pensara en Torres se le aparecería la imagen mental de la foto realizada por Testoni, debido a la amplia difusión conseguida.

Así como Juan Manuel Blanes va a crear iconografía a través de la pintura, sirviéndose en algunos casos de la fotografía, Testoni crea iconografía a través de la fotografía misma.

Sus imágenes se transforman en la impresión que permanece en el imaginario popular sobre determinado personaje.

La técnica que él declara como accidental en la consecución de los retratos psicológicos, en realidad la interpretamos como una forma de emular a varios fotógrafos de la vanguardia que habían practicado la multiexposición, los surrealistas justamente se habían destacado por esta manipulación fotográfica.

De los retratos con fotomontaje y sobreimpresiones, destaca uno estupendo de Platschek. Como mencionamos, con elementos sobreimpresionados que son alusivos a su actividad, exhibiendo sutiles símbolos que rodean o enmarcan a un personaje, a veces, con aspectos surreales.

Debemos agradecer a Testoni el hecho de contar con ricas imágenes de plásticos uruguayos trabajando en su ambiente, rodeado de sus instrumentos y materiales, conformando una especie de álbum de la actividad plástica de su época. Un relevante ejemplo de esa gran oportunidad que nos ofrece se plasma en el momento en el que se acerca al Taller Torres y documenta imágenes de la familia y los integrantes.

Las relaciones de Testoni con los artistas plásticos y la conformación del Grupo 8 aumentan la perspectiva del autor sobre el quehacer pictórico, particularmente en lo que se refiere al tratamiento de las superficies, la materia, lo táctil...

Conversaciones y tertulias que acabaron con declaraciones de tipo manifiesto, integrando individualidades bajo ciertos principios.

Gente que se ve a sí mismo frutos de su época y que reivindican la acción, reflejar su tiempo en tanto que hombres, más que geniales artistas.

No tienen dogmas como los de la primera vanguardia, son conscientes de sus diferencias como creadores, pero consideran que pueden constituir un grupo para sumar individualidades.

Configuran un grupo, que si bien es de artistas -hoy en su mayoría consagrados- en el momento que surgió se enfrentaron al Salón Nacional, lo que les valdrá ser excluidos de algunos espacios de exhibición.

Es por esa razón que en su declaración-manifiesto critican a “quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación” y agregan: “/... /Abriremos todos los caminos para transitar por ellos sin tutelados que coarten la libertad de ser...”⁸⁸⁵

Debemos insistir en que para el Uruguay de los inicios del 60 el informalismo era una afrenta de grumos, superficies ásperas, agrietadas, que parecían paisajes orográficos. Les molestaba a varios actores del arte que no existiera un significado conceptual evidente, y que a la superficie se le incorporasen materiales extrapictóricos.

⁸⁸⁵CARBAJAL, MIGUEL et al, *Alfredo Testoni*, “Manifiesto del Grupo 8”, op. cit. p. 231

Citábamos en otro capítulo la posición de artistas como José Belloni, que se basaban en la intemporalidad del arte, en contraposición con los que practican “la mala inquietud de los artistas de mantenerse al día con las nuevas escuelas /.../ Hay artistas de los que se llaman modernos, que posiblemente por evitarse la fatiga del bien dibujar, dicen que para hacer un cuadro no es necesario saber dibujar, ni conocer anatomía para hacer una buena estatua, ni son necesarios conocimientos de composición y de perspectiva.”⁸⁸⁶

El vínculo de Testoni con el Grupo de los Ocho, potencia el afán experimentalista del artista fotógrafo, debido a que las discusiones no eran precisamente fotográficas en el Centro de Artes y Letras, sino de orden estético.

La seriedad que revestía el vuelco hacia el informalismo luego de haber incursionado en otras tendencias quedaba demostrada en el caso de José Cúneo, quien sintió que su cambio de lenguaje significaba un proceso de metamorfosis, el cual requería que ni siquiera pudiera conservar su nombre y se lo cambió a Perinetti en 1958.

El caso de Alfredo Testoni es muy diferente, revela una mayor flexibilidad, porque para él la actividad artística es polifacética, la versatilidad del artista no requiere refundarse para hacer informalismo fotográfico.

Los cambios para Testoni son procesos naturales del ser humano, que no necesita justificar con tanta vehemencia. Podría haberse quedado en el documentalismo - que sabía hacer muy bien- pero sus compañeros le ofrecen disparadores de ideas que luego conseguirá aplicar a la fotografía. La traslación de valores plásticos pictóricos a la emulsión sensible.

La interacción pintura fotografía había sido muy estrecha en la primera vanguardia del siglo XX, casos paradigmáticos a destacar son los de Man Ray y Stieglitz.

Coincidentemente los fragmentos adquieren valores *per se* en el fotomontaje dadaísta, constructivista o en la Bauhaus.

En el caso el ambiente artístico uruguayo cabe la posibilidad de que existan factores idiosincráticos, que tienden a lo gris y depresivo de esas superficies, pero cuenta también el afán de emular lo que estaba sucediendo en París. La voluntad de acompañar el arte nacional con el internacional, y en particular con el europeo.

Siempre ha habido un cierto complejo de retardo respecto a lo central, los creadores del arte, aunque de forma equivocada, a nuestro juicio, percibían que en Uruguay se adolecía de una tardía aceptación de corrientes europeas, y se medía en términos de evolución hegeliana la llegada de las tendencias : un impresionismo que había llegado 25 años después, una abstracción que tardó 40 años en ser aceptada a regañadientes, un surrealismo que había tomado 20 años para desarrollarse, aunque existieran buenos fundamentos psicoanalíticos locales que le hubiesen permitido enriquecerse más tempranamente .

Recordemos que comentamos que Kalenberg opinaba que la medianía uruguaya hacía tender el panorama artístico al clasicismo, aunque en realidad no es exactamente así y él lo sabe por la experiencia del Instituto General Electric, las

⁸⁸⁶“José Belloni opina sobre el arte actual” , *El País*, 16/5/60.

últimas tendencias requieren un mayor tiempo para ser procesadas, pero tampoco es un sitio de barreras infranqueables.

De la misma opinión sobre el conservadurismo local es Fernando García Esteban, en su obra "Panorama de la Pintura Uruguaya Contemporánea", menciona la "cautela natural del artista uruguayo, que si se resuelve a recorrer caminos de vanguardia, lo hace en tanto que ellos no son ya exactamente propuestas de choque, en tanto que se asegura audacia sin riesgos".⁸⁸⁷

Además del interés que nos despierta el arrojito de Testoni por abordar el informalismo desde la fotografía, nos focalizaremos sobre su tránsito por el fragmento.

La obra de Johann Füssli "El artista sobrecogido por la grandeza de las ruinas de la Antigüedad" de 1778 nos muestra el inicio del fragmento en la Modernidad como sinécdoque de una totalidad perdida. La mano de gesto imperial de la obra de Füssli nos impregna de la autoridad aún en la ruina. La autoridad de ese pasado que determina el presente. Resulta elocuente la posición del artista frente al fragmento y el telón de fondo del mismo.

Simboliza la nostalgia que desde el Renacimiento lleva al arte a añorar a través del vestigio de un pasado percibido como ideal.

En el caso de los renacentistas con un propósito de emulación, de cita, que pretendía – bajo los influjos de un orgullo nacionalista toscano – superar a los antiguos.

La utopía del pasado como pérdida es un fenómeno anterior a la revolución francesa, pues a partir de ella, se pretende enterrar el pasado del Antiguo Régimen.

La modernidad reside en un amor hacia el presente, la nostalgia se muestra como reaccionaria.

Sin embargo el romántico es un revolucionario nostálgico que lo hace tan moderno como el que más, con tal vez cierta melancolía ambigua por lo perdido.

La voluntad de ser modernos que nos declaraban los miembros del Grupo de los Ocho, es un apéndice del internacionalismo universalista que buscaba el arte rioplatense para presentarse en los ámbitos internacionales con el mismo nivel de aceptación de los del Primer Mundo. Fernando García Esteban afirmaba que en Uruguay "El arte contemporáneo tiene un lenguaje único y sólo los acentos varían".⁸⁸⁸

El manifiesto de los 8 nos revela el ideal del artista que refleja su presente.

La energía heroica del pasado se encuentra asimismo vinculada con el espíritu transmitido por el emigrante a sus hijos, el peso de las raíces de la cultura italiana en el arte, es el que tiene en cuenta Testoni para escudriñar en los detalles de las vísceras de los muros. El fragmento se torna retórica visual. Aunque el encuadre fotográfico sea siempre fragmento, el juego permanente de Testoni es bascularse entre el pasado y el presente.

⁸⁸⁷ GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Panorama de la Pintura Uruguaya Contemporánea*, Alfa, Montevideo, 1965, p. 62.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 68.

El pasado del artista se refiere a lo opaco, a lo inerte, a la piedra, y a veces a la madera, a lo duro, todo lo opuesto a Baudelaire, quien pedía al artista que respondiera a su tiempo, que él asociaba a lo fluido y gaseoso, a lo fugaz...

Testoni parece querer solidificar ese pedido de Baudelaire. No quiere decir que eluda el presente, porque para el presente se sirve del fotoreportaje, y para el pasado se dedica a hacer poesía de muros...

Gilles Deleuze y Felix Guattari en "El Antiedipo"⁸⁸⁹ mencionan al fragmento como "máquina de deseo", se refieren a formas orgánicas, bocas, pechos... pero en el caso Testoni el fragmento es muy diferente, es de muro, es de retrato con objetos alusivos, quizás pueda funcionar también como una máquina de deseo, de curiosidad por parte del espectador fisgón, que quiere saber cuál es la totalidad, de dónde surge esa mutilación o esa referencia acólita en el caso del retrato psicológico.

El fragmento es también un síntoma de desintegración. No es una novedad para el arte, que desde el Impresionismo la había procurado. El objetivo era desintegrar estructuras a través de evanescencias de humos, nieblas, la búsqueda de transparencias, reflejos en espejos de cristal y de agua. Lo mismo la primera vanguardia del siglo XX, los neoplasticistas que influyen sobre Don Joaquín Torres también la reivindican.

Lourdes CirLOT encuentra que los nuevos derroteros informalistas no son un hecho aislado, sino una coincidencia con la búsqueda de nuevas estructuras que se revelan también en la matemática: "La teoría de los grupos" de Galois y la "teoría de los conjuntos" de Cantor.⁸⁹⁰

El informalismo, que como hemos dicho, torna la textura en un elemento autorreferente, oblitera, horada, es parte de un proceso de disección por parte del objetivo de la cámara de Testoni.

Es justamente el rupturista impresionismo el primer movimiento de la modernidad que busca encuadres parciales, a instancia de la fotografía, que desde sus inicios se ha alimentado de la fragmentación como una forma de mirar.

Lo vemos en Degas que se servía de ella como modelo y en el propio Manet que se recorta a sí mismo en *Música en la Tullerías* (1862) o *Baile de Máscaras en la Opera*, al presentar el fragmento de piernas de los espectadores que están en el piso superior de la escena.

También es fragmento de un instante la serie de la *Catedral de Ruán* de Monet.

En el caso del Testoni informalista se realiza la operación inversa.

El informalismo surge a partir de la pintura, y nuestro artista lo inviste de una impronta fotográfica.

Su originalidad consiste en que nadie anteriormente había realizado de forma intencional informalismo fotográfico. El artista plástico informalista deja la huella de sus manos en la obra, mientras que Testoni deja la huella de su ojo en un juego establecido entre lo táctil y lo visual.

⁸⁸⁹DELEUZE-GUATTARI, Entrevista "El antiedipo", *L'Arc* N° 49, París, 1972.

⁸⁹⁰CIRLOT, LOURDES, *La pintura informalista en Cataluña*, Anthropos, Barcelona, 1985.

El fragmento es perfectamente susceptible de conceptualizarse, y Testoni, el hombre de la cámara, lo logra hasta conseguir un entretejido abstracto.

Porque como había observado Kandinsky, lo reconocible se puede hacer irreconocible si se invierte, en este caso se vuelve irreconocible al recortarse. El fragmento produce y reproduce sensaciones en el espectador al ver una condensación de tensiones en la composición. El hecho convoca más a lo táctil que a lo visual.

Los objetos que acompañan a los retratos psicológicos son fragmentos poéticos, pero también formas a adivinar.

En Amanda Berenguer, por ejemplo, el espectador tiene que conocer su *poema La cinta de Moebius*.

El fragmento es metáfora del transcurso del tiempo, el pasado siempre queda al descubierto en él, como sucede en los muros descascarados, o en los objetos que acompañan a los retratos.

Testoni le encuentra valor expresivo al fragmento que adquiere otra lectura independiente, como la mencionada búsqueda de formas de Leonardo en los muros. El fragmento adquiere una independencia estética de la totalidad.

Testoni demuestra versatilidad, flexibilidad, del fotoreportaje a lo abstracto. Podríamos parafrasear a Cézanne cuando se refirió a Monet como un ojo “pero menudo ojo”....

Las imágenes de los muros se transforman en diseños que le quedan grabados en la memoria y los reelabora luego con técnica mixta, serigrafía o gofrado.

Haber logrado fotografiar episodios históricos como el hundimiento del acorazado alemán Graaf Spee en la bahía de Montevideo a finales de 1939, el gol de la final del Campeonato Mundial de Fútbol de 1950 que le otorgó el triunfo a Uruguay frente a Brasil en el Estadio de Maracanã en Río de Janeiro, lo colocan en un sitio especial para la memoria visual del Uruguay. Esas imágenes proyectaron tal grado de pregnancia, que luego fueron transcritas en otros soportes, Herrera al bronce, Joaquín Torres García en el billete de cinco pesos, por lo tanto no son conquistas menores para la historia iconográfica del Uruguay.

En Alfredo Testoni no hay simulacro de la realidad, sino contingencia, metonimia, deconstrucción del muro como sinécdoque de una entidad formal que se transforma en pura abstracción, la cámara testoniana fragmenta, es un tropo de la fragmentación. Testoni busca la tridimensionalidad en lo bidimensional, nos engaña.

No es el fragmento de la posmodernidad ni tampoco poética de la Gesamtkunstwerk de la modernidad, en la que el detalle es también parte constituyente de la totalidad. Don Alfredo en sus diferentes facetas, como reportero gráfico supo estar en el lugar exacto en el momento preciso.

Caza imágenes pero sin disparar a tontas, hila muy fino y sabe muy bien hacia donde apunta, es un ojo muy inteligente y perspicaz. Como artista fue un incansable investigador con avidez de aprender y renovarse Testoni en sus objetivos no se escapa de lo que suelen ser no sólo para las artes plásticas en general, sino la literatura y la música: una reflexión sobre el paso del tiempo.

RÓMULO AGUERRE (1919- Montevideo -2002)

Su fotografía se encuadra dentro de la búsqueda abstracta en el campo fotográfico.

La vinculación personal con las artes plásticas proviene del contacto con su tío el célebre pintor Ricardo Aguerre.

El interés por la fotografía lo empujó a ingresar como aprendiz de esa sección del diario *El Plata*.

Recién logra instalarse como fotógrafo en 1937, y a finales de la década de 1960 (1968) le incorporó a su estudio una galería de arte, que se expandirá a Punta del Este dos años después.

En 1953 expuso por primera vez su obra en el V Salón de Fotografía de Montevideo.

Entre los galardones obtenidos consigue en la III Bienal de San Pablo 1955 el primer premio de Fotografía Internacional.

Recibe el premio adquisición en los Salones Nacionales de 1969, 1972, 1980, 1982 y 1983 y el primer premio en el XVI Salón Municipal de Artes Plásticas (1978).⁸⁹¹

Se desempeñó siempre alternando el campo de la fotografía con las artes plásticas en 1970 comenzó a trabajar en el Departamento de Conservación Artística del Palacio Legislativo.

Sus intervenciones sobre la fotografía, transmutándola en abstracta queda en evidencia en unas palabras comentadas a Juan Antonio Varese en una entrevista:

“Mis búsquedas plásticas están apoyadas en la fotografía como mera forma de expresión y ellas se inclinaron siempre hacia la abstracción porque entendí, y sigo entendiendo, que el estudio del abstracto en la fotografía es la ruta directa hacia la expresión de la reacción estética del artista hacia un sujeto dado, como puede ser un desnudo, una silla o cualquier otro objeto/.../ No me interesa si es o no viviente el tema que voy a desarrollar fotográficamente. Lo desprendo de su contexto mediante deformación, lo descompongo y lo instalo en el mundo de la abstracción. Para mí, todo arte plástico que reproduce lo cotidiano fracasa en el plano de lo imaginativo/.../La cámara para el artista fotógrafo es lo que los pinceles para el pintor, la máquina de escribir para el novelista y el piano para el compositor”⁸⁹²

Su obra se focaliza en los procedimientos de la abstracción de la cual logra transmitir de una forma más directa con la plástica de lo que lleva a cabo Testoni.

Los artistas abstractos lo reconocían como el brazo fotográficos de la abstracción.

Su obra hace pocos años que ha sido reconocida en toda su originalidad en los procedimientos empleados y relación con los artistas plástica, junto con la de Alfredo

⁸⁹¹Recuperado del sitio del Centro de Fotografía de Montevideo, cdf.montevideo.gub.uy el 20 de agosto de 2015.

⁸⁹²Entrevista realizada por Juan Antonio Varese en la década de 1990 a Rómulo Aguerre, recuperado de la página del Centro de Fotografía de Montevideo, cdf.montevideo.gub.uy el 23/8/15. Texto de Alexandra Nóvoa, Exposición Homenaje a Rómulo Aguerre en el CDF 11/7/12.

Testoni, es la más importante que cuenta el Uruguay del período, en lo que a la imbricación fotografía y artes plásticas se refiere.

JOSÉ CÚNEO PERINETTI (1887- Montevideo- 1977- Bonn).

El trabajo más encumbrado de éste artista atraviesa diferentes vertientes del arte uruguayo. Considerado uno de los iniciadores de la corriente vernácula titulada el Planismo, en la década de 1920, recorrió posteriormente tendencias más próximas al expresionismo, a través de sus paisajes del campo y ciudades del interior del Uruguay, además de sus monumentales lunas que ocupaban casi enteramente la composición, surcadas por enigmáticas nubes y condiciones lumínicas, en presencia de intensos colores contrastantes. En algunos casos utilizó el recurso de dejar en segundo plano unos ranchos (modestas viviendas rurales) abandonándolos a una deformación que los aproximaba al tratamiento recibido por la arquitectura berlinesa en Ernst Kirchner, o en algunos casos, los ranchos mismos se convirtieron en tema central de la obra.

Esas etapas de la trayectoria anterior del artista nos insumirían una dedicación que carecería de relevancia para el presente trabajo, razón por la cual nos concentraremos en el viraje hacia la abstracción que experimenta el autor hacia la mitad del siglo XX.

José Cúneo se formó en 1906 con el pintor que había abrazado visos impresionistas en el Uruguay: Carlos María Herrera, y al año siguiente continuó sus estudios pictóricos en la ciudad de Turín (Italia) con Anton Mucchi y Leonardo Bistolfi, el célebre simbolista italiano, realizando mayormente trabajos paisajísticos locales.⁸⁹³

A continuación regresó al Uruguay en 1910, volviendo a la postre a Europa para estudiar en París con Anglada Camarasa y Van Dongen. En 1917 ya se encontraba instalado y estudiando en la Grande Chaumière.

Su atención se detiene en la obra de Cézanne así como en la de Gauguin, siendo estos autores la mayor inspiración para concebir una pintura por planos de color, al punto que cuando decide regresar una vez más a Montevideo, será denominada como Planismo, coincidiendo con el trabajo de diversos artistas uruguayos, que también habían realizado sus estudios en el mismo continente y se decantan por las masas de color que se dividen en una suerte de nuevo "cloisonismo".

Por 1927 conoce a Soutine, absorbiendo la técnica de las deformaciones fauvistas.

Hacia 1930 y otra vez en Uruguay se radicará en dos ciudades del interior: Florida y Melo. Desde allí comenzó la etapa de sus características lunas herméticas y anfibiológicas, que podrían ser perfectamente calificadas de expresionistas.

Su éxito local puede ejemplificarse con el Gran Premio obtenido en el Salón Nacional de Montevideo en 1942.

A mediados de la década de 1950, y luego de ganar en 1954 el Gran Premio Nacional de Pintura en la Primera Bienal Nacional de Arte de Montevideo, que consistía en una beca de viaje de dos años, se dirigirá nuevamente hacia Europa.

⁸⁹³B. B., "Plásticas. Retrospectiva de José Cúneo", *El Bien Público*, 28/4/70.

Para ese momento su obra formaba parte del envío uruguayo a la XXVII Bial de Venecia, junto con la del escultor Severino Pose. Su representación comprenderá cinco Lunas de 1953 (“Lunas y carreteros”, “Luna y Pérgola”, “Luna en el Barranco”, “Luna y Troperos” y “Luna y Paisaje”⁸⁹⁴

Volverá a participar de la sección uruguaya de la bienal veneciana en 1972 con la serie de Ranchos.

Obtuvo asimismo muy buena crítica en de la prensa catalana por su Luna presentada en la III Bial Hispanoamericana de Barcelona (1955)

En su carta informe a la Comisión de Bellas Artes sobre sus actividades durante el período como becario declara: “una de las cosas que aprendí en Holanda viendo la obra del más puro y abstracto de los pintores abstractos, maestro de las generaciones nuevas, es ésta: que toda abstracción debe partir de la realidad del mundo que conocemos. Esto me lo mostró Mondrian, en los 50 estudios que hizo para su cuadro el Árbol; creo que fue un peral que le sirvió de modelo, llegando a dibujarlo y pintarlo poco menos que con todas sus ramas y hojas para alcanzar después en su cuadro el máximo de abstracción. Y así aparece al que lo contempla. Desde luego que la abstracción puede salir también de la pura fantasía, como en la obra de Paul Klee y de Kandinsky, si bien en último término esa fantasía sale de la realidad. En Mondrian salió muchísimas veces de la observación detenida y minuciosa de las cosas”⁸⁹⁵

Cúneo, que como vemos se mantenía bien informado sobre las disquisiciones teóricas de las grandes figuras de la abstracción, al llegar al Uruguay comentará que se dio cuenta en su viaje que los caminos de la pintura que había visto eran diferentes a los que él había transitado.⁸⁹⁶

De esta manera Cúneo volverá encantado con la abstracción que conoce en Europa y se sentirá tentado por las corrientes informalistas, expresándolo de la siguiente manera: “Fue tan grande la impresión y el deseo de probar qué era lo que podía hacer yo con mis condiciones, que me puse inmediatamente a investigar, hasta teóricamente; no sólo ver los cuadros, sino también tratar de leer todo lo que se había escrito sobre pintura abstracta. Kandinsky fue uno de los que me llamó más la atención, y después lo confirmé viendo una retrospectiva, muchos años después, en el 72 en el Guggenheim, en Nueva York. Me convencí que realmente fue uno de los primeros abstractos de toda esa época de la abstracción”⁸⁹⁷.

En ese período de dos años pasó mayormente en Amsterdam, donde había alquilado un piso, con el propósito de estar relativamente cerca de la casa de su hijo

⁸⁹⁴ PEREDA, RAQUEL, *Cúneo*, Galería Latina, Montevideo, 1982, p.188.

⁸⁹⁵ *El Diario*, 20/10/55.

⁸⁹⁶ “En los años 51, 52 y 53, yo empecé por lecturas, quizá haya contribuido también la venida de Torres García, en pensar que la pintura estaba cambiando, que estaba produciendo, agarrando por otros caminos muy distintos a la pintura que yo hacía. Entonces tuve la suerte esa, que llegó el año 54 y pude ir a Europa; entonces allí fue, como se dice vulgarmente, un impacto de la pintura abstracta. Estaban los pintores en la línea abstracta, tanto en Francia como en los países que vi: Italia, Holanda. El ambiente había cambiado totalmente, porque en el 54, fue el año en que culminó el abstracto”. Citado por Pereda, Raquel, op.cit., p. 189.

⁸⁹⁷ PEREDA, RAQUEL, op. cit. , p. 189.

diplomático que residía en La Haya. Visitará dos retrospectivas de Van Doesburg y Mondrian en el Museo Municipal de esa ciudad en 1955.⁸⁹⁸

Continúa haciendo sus lunas, pero calibrando el paso enorme que iba a emprender.⁸⁹⁹

Sus primeros atisbos abstractos se encuentran más ligados a la geometría, mientras que con el transcurso del tiempo irá buceando entre la mancha, el empaste y lo matérico.

Así como sus colegas matéricos eligieron materiales que los definiesen, los identificasen en su aplicación: Burri que había encontrado la arpillera y el plástico quemado, Tàpies el polvo de mármol, Cúneo prefirió experimentar con la yerba mate. No podía haber elegido mejor material que estuviese ligado a la vida cotidiana de los uruguayos, ya que su adicción por esa infusión a todas horas y en todo lugar, es casi identitaria, como les sucede a los británicos con el té.

El verde de la yerba mate logra tonalidades amarillentas, cuando es aplicada a la rugosidad matérica de una composición a base de manchas. La yerba de Cúneo, al ser un material orgánico, tiene la particularidad de haber mutado cromáticamente con el decurso del tiempo.

El grumo de la yerba mate lo empuja a continuar experimentando con otros materiales y probará exitosamente la mezcla del pigmento con el serrín o la arena. El relieve conseguido se va urdiendo en trazos que aparecen al espectador con una textura de tapiz.

La mezcla se hace infinita, y continúa con pasteles al óleo en nuevas búsquedas.

El artista solía practicar la apertura experimental de una obra por cierto tiempo, observando las metamorfosis operadas, iba aplicando un color u otro a medida que creía que las circunstancias se lo iban exigiendo.

Según cuenta Raquel Pereda, podía estar más de un año con una obra matérica. Cúneo confiesa: "Pienso solamente en la gramática de la pintura, en cómo voy a obtener el color y sus tonos, las manchas, las líneas, las correspondencias, los contrastes y las cosas que encuentro y que me sugiere el azar durante la ejecución"⁹⁰⁰

La maestría previa en el dominio del color y la composición permiten que Cúneo se mueva de forma natural y espontánea con el Informalismo.

⁸⁹⁸ Ibídem, p. 191.

⁸⁹⁹ "Allá por 1952, llegué a la conclusión de que el nuevo lenguaje, la nueva gramática de la pintura que se estaba armando, no me era ajena. Pues el rechazo de las invenciones renacentistas de claroscuro, de perspectiva, de modelado, que comienza a consolidarse en la obra de Cézanne... hacía imposible seguir pensando en la pintura ilusionista de otrora. Por el contrario, nos remitía implacablemente al plano, transformaba las relaciones espaciales, otorgaba patente de corso a lo pictórico, como valor en sí mismo. Y esto me cae como anillo al dedo. Puesto que en mi obra figurativa ya hay elementos estrictamente pictóricos, que valen con tal independencia de los contenidos que mentan: grupos de pinceladas, como ha escrito bien Sanson Flexor, organizadas y distribuidas en manchas autónomas. De allí a que lo pictórica se apoderara de mi obra y que pasara a protagonizarla, mediaba un solo paso. ¡En cuanto me decidí a darlo, devine un pintor abstracto!" "/.../ estaba tan dedicado a la abstracción, a estudiar la abstracción diría – por que no hacía cuadros - , que no pinté nada directamente de la realidad, siendo tan pintoresca la ciudad de Amsterdam u Holanda en general. Pero yo estaban tan, tan entregado al estudio de la abstracción que ya no me gustaba pintar directamente del natural" Ibídem. pp. 196-197.

⁹⁰⁰ Ibídem, pp. 200-201.

Obras como “Selva”, en colores rojizos y dorados que forman una llamarada craquelada, se ajustaría bien a la opinión de Gabriel Peluffo respecto a los magmas del informalismo uruguayo.

Cúneo siguiendo los preceptos aplicados por los informalistas europeos y algunos expresionistas abstractos del norte de América, se refiere a la espontaneidad, al motor inconsciente que va a vehicular el surgimiento de la composición: “Empiezo con una mancha sobre la tela, tiro el color, y la mancha me lleva a otros trazos. Me dejo llevar por lo que ella me sugiere, lo subconsciente llama a la voluntad y ambos colaboran”.⁹⁰¹

El artista cuando se le pregunta si no se siente incomprendido por éste cambio sustancial en su lenguaje contesta: “/.../ pareciera que, en general, ahora me comunico menos que antes. Pero esto no quiere decir nada. Pues antes, pasaba algo similar. Cuando yo empecé la serie de Los Ranchos, por ejemplo, la comunicabilidad no era mayor: reiteradamente me preguntaban cómo haría la gente para vivir en ellos. Y otro tanto me ocurrió con La Lunas: fueron rechazadas, salvo por una minoría muy menor. Pero yo agregaría algo más: en términos generales, creo que ninguna tendencia nueva logra establecer comunicación inmediata; ni siquiera aquellas que postulan la participación del público, como el pop, el op, el arte cinético”.⁹⁰²

Cúneo a sus casi setenta años siente que debe refundarse empleando otro nombre artístico, trocando el José Cúneo por Perinetti, el apellido materno.⁹⁰³

Realiza su primera exposición de diecisiete obras abstractas en Uruguay en la Galería Montevideo de Artes Plásticas, el 20 de julio de 1960.⁹⁰⁴

Al año siguiente se celebrará sus cincuentenario como artista, con una retrospectiva en “Amigos del Arte” de Montevideo (Bartolomé Mitre 1387), en la que por supuesto se incluye obra de su última tendencia.

En 1962, en el Centro de Artes y Letras de *El País*, realizará una muestra exclusivamente con obras de éste período informalista.

En 1963 expondrá en el Primer Salón del Instituto General Electric y en el mismo año participará de la Bienal Kaiser de Córdoba (Argentina).

En 1966 se llevó a cabo una de las mayores retrospectivas de su obra en el Subte Municipal de Montevideo, con la exhibición de 120 obras, que surcan los diversos períodos del autor.⁹⁰⁵

Para la X Bienal de San Pablo (1969) recibió el Gran Premio de pintura, circunstancia que lo catapultó aún más hacia la fama internacional.

⁹⁰¹Ibídem, p. 204.

⁹⁰²Ibídem, p. 206.

⁹⁰³“Para mí es más importante o más el período en que yo firmo mis obras con el apellido de mi madre: Perinetti. Creo que, en un futuro no muy lejano, las principales obras de ese período, repito, que van a gustar igual o más; por el hecho de representarme como un pintor o una pintura que en el mundo entero presenta las características de todo el arte que ha hecho el siglo XX a partir de la obra cubista de Picasso (“Guernica”), Ibídem, p. 206.

⁹⁰⁴Expone obras tituladas “Ritmo nocturno”, “Color”, “Forma”, “Espiral”, “Rojo”, “Rojo y Azul”, “Círculos”, etc., en esa Galería propiedad del crítico José Pedro Argul, ubicada en la calle Colonia 995, PEREDA, RAQUEL, op.cit. p.202.

⁹⁰⁵Ver Anexos (37)

En 1958 ya se había unido al Grupo 8, acompañando a varios jóvenes artistas, cada uno en un camino diferente en su compromiso con la contemporaneidad.

En el 62 su cambio parece consolidado y subirá a cien el número de obras informalistas del autor, que se exhibirán en el *Centro de Artes y Letras de El País*.

A pesar de su cambio, no fue blanco de críticas encarnizadas de los conservadores que rechazaban el informalismo, sobre Cúneo pesaba un manto de éxito logrado a través de diversas búsquedas estéticas desde 1910. Por el contrario, su giro se respetó como una natural evolución personal del autor, como una innovación. No recibió el mismo tratamiento que muchos de sus colegas jóvenes, que se les veía a través de la lupa del facilismo.

Juan Eduardo Vernazza, que lo hemos visto en filosos comentarios ultramontanos, sorprendentemente aprecia que no haya sido indiferente a los cambios en la pintura, no lo ve como preso de la “novelería” sino como un requerimiento interior del propio pintor.

Irónicamente Vernazza parece perdonarle más el cambio a Cúneo como Perinetti que al mismo Kandinsky cuando se decanta por la abstracción, si tenemos en cuenta sus palabras cuando escribe que para él es un desacierto deplorable ya que “Lo bello está hecho de un elemento eterno invariable” parafraseando a Baudelaire y adscribiéndose a conceptos de la crítica romántica decimonónica. Vernazza pone los criterios de valor en términos de belleza y fealdad, y si analizamos su discurso más a fondo, veremos que tampoco deja de reprobar con respeto el cambio de Perinetti, cuando califica el nuevo lenguaje como una especie de “broma seria del pintor”.⁹⁰⁶

Otros críticos hablaron de un extravío, de algo temerario por parte de Cúneo, al haber asumido el riesgo de la descalificación, después de haber triunfado de manera contundente en el Planismo de los años 20.

Celina Rolleri, aunque concuerda con su cambio hacia la abstracción, aún ve su obra, con nexos respecto a su figuración planista. Tal vez en alguna interpretación de formas que se asemejan a vegetales, o arabescos, pero opinamos que existe una marcada diferencia respecto a lo anterior, y que de ninguna manera se apoya en la realidad.

Rolleri da cuenta de las “abstracciones y esquematizaciones que siguen los trazados de una geometría elemental, manteniendo una actitud naturalista originaria. Elimina los detalles particularizadores de un objeto hasta reducirlo a una depurada silueta/.../ Conserva su apoyo en la realidad. Ha abandonado el naturalismo, ha cambiado de lenguaje, ha cambiado de nombre”.⁹⁰⁷

Otros críticos arguyen que su cambio puede vincularse perfectamente con los paisajes cósmicos, dominados por sus gigantescas Lunas, donde parece asistirles más razón.⁹⁰⁸

⁹⁰⁶VERNAZZA, JUAN EDUARDO, *La Mañana*, 22/7/60.

⁹⁰⁷ROLLERI, CELINA, *Marcha*, 29/7/60.

⁹⁰⁸B. B. “Plásticas. Retrospectiva de José Cúneo”, *El Bien Público*, 28/4/70. “Cuando nace Perinetti (1963) en su informalismo conserva una estrecha relación con las ‘lunas’ /.../

Este cambio será bien visto por los pintores jóvenes, que se sintieron más próximos al vuelco estético del viejo maestro, aunque no fuese así para algunos sectores de la crítica.

No obstante, podemos afirmar que el prestigio del artista se mantiene incólume, consiguiendo que su obra *Rojo Bruno* fuese adquirida por la municipalidad montevideana. En general la crítica apoyará su sorpresivo viraje, al punto que Mañé Garzón opina que Cúneo fue uno de los pocos pintores profesionales con los que contó el país, apreciando su carrera en la totalidad de sus etapas.⁹⁰⁹

El ahora Perinetti, ya habíamos señalado que no podía quedar por fuera de los debates respecto al Salón Nacional, y opinaba que "dado el desarrollo avasallador de las artes modernas ha llegado el momento de dividir el Salón Nacional en Tendencia Clásica y Tendencia Moderna, o en Figurativos y Abstractos, en dos salones separados con jurados distintos" y en el mismo artículo exige la reapertura inmediata del Museo Nacional de Bellas Artes.⁹¹⁰

Luego de vivir en países con mayor inversión en las artes plásticas, Cúneo ve la situación del artista uruguayo como víctima de un gran desamparo, pero busca comparaciones con el ámbito local, no con Europa, y se refiere por ejemplo a la relación de inversión que se volcaba al SODRE, que al menos contaba con un presupuesto de varios millones de pesos para su desarrollo, mientras que la Comisión Nacional de Bellas Artes, apenas contaba con la insignificante suma de cuarenta y cinco mil pesos. Circunstancia que necesariamente le obliga a desechar muchas iniciativas o propuestas del extranjero. Pone el ejemplo dramático del ofrecimiento del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, para exhibir en Montevideo una muestra de obras impresionistas de su acervo, pero que la falta de recursos económicos de la Comisión, había impedido pagar el transporte de las piezas.⁹¹¹

En contradicción respecto a lo que pensaban la mayoría de sus colegas respecto a la Comisión Nacional de Bellas Artes, con un número de integrantes exagerado y poco operativo, Cúneo pide que se amplíe a tres miembros más, que se incorporen dos críticos y un pintor, al que se debería sumar, según el artista, un cuerpo técnico rentado, como los que poseen los teatros municipales y el SODRE, y aduce que de esta forma, el organismo estaría en mejores condiciones para planificar más eficientemente todas las actividades propias de la Comisión.⁹¹²

Es consciente del camino internacionalista que está experimentando el arte, y cree firmemente que el Uruguay no debe ir a la zaga ("estoy con Nervi cuando dice que vamos hacia un lenguaje universal/.../Admito que en la etapa que va de 1930 a 1954 hice, si se quiere, un arte nacional. En Europa había empezado ya a deformar la realidad óptica, tal vez influenciado por Soutine /.../ El arte va hacia la unidad de todas las expresiones, a la anulación de las especialidades: pintura, dibujo, grabado, escultura y arquitectura tienden a una gran síntesis que no es por cierto nueva".)⁹¹³

⁹⁰⁹ MAÑÉ GARZÓN, P., "Plástica. Nacionales y Norteamericanos", *Marcha*, 2/9/66 – Nº 1319 – página 24

⁹¹⁰ *El Debate* 26/7/60.

⁹¹¹ *Ibíd.*

⁹¹² *Ibíd.*

⁹¹³ 'Nunca tendremos tradición', *Marcha*, 07/02/64. Suponemos que se refiere al ingeniero italiano Pier Luigi Nervi, artífice del cemento armado

El cambio radical en un artista de casi 70 años de edad es un importante desafío, un acto de valentía y un signo de su “juventud” mental, abierta a nuevas propuestas, por más que contradijesen sus ideas estéticas anteriores, se extiende en el tiempo de 1957 a 1977.⁹¹⁴

HILDA LÓPEZ (1922 - Montevideo – 1996)

Se inició en la actividad artística con Manuel Rosé (pintura) y Guillermo Fernández (grabado) en los inicios de la década de 1940, con Vicente Martín (1952) se adentró en los principios de la abstracción en la línea predicada por Torres García, mientras que a través de Lino Dinetto se comprometió con el Informalismo (1958), línea de la contemporaneidad que reafirmará en su vínculo con Jorge Oteiza, en su breve estancia en el Uruguay en 1960, así como las ideas sobre el mismo tópico transmitidas por el crítico Jorge Romero Brest.

Sus primeras obras, se sostienen sobre una evidente base figurativa, recreando paisajes urbanos, calles desoladas de color agrisado, que revelan un fuerte contenido emocional por los tonos cromáticos utilizados, a lo cual se suma una atmósfera de vacío que Celina Rolleri ha comparado con el logrado por las obras metafísicas italianas.⁹¹⁵

En su adopción informalista podemos afirmar que es la representante uruguaya que se aproxima más a la vertiente sónica; por el empleo de sus blancos y negros, sus haces y signos caligráficos en tinta de planograf que consigue plasmar en grandes dimensiones, logrando materializar en sus *Graffías*, formas que podríamos con certeza emparentar con Franz Kline y Hans Hartung.

López aplica diferentes calidades sónicas con plumín, caña de arroz y pincel, en los que a veces se logra apreciar la uniformidad del trazo de tinta, así como los rastros de las cerdas del pincel, creando una textura parecida a la veta de la madera, especialmente cuando emplea colores ocres. Composiciones en las que luego aplica contrastantes símbolos en blanco.

La concepción de Hilda López sobre la producción y su vinculación con la psicología profunda, permite inferir resultados de pulsiones de su mundo interior, no tanto conectadas con signos culturales, sino con huellas personales de experiencias vitales, en particular el sufrimiento por los avatares acaecidos durante la dictadura.

Participó de eventos internacionales como la I Bienal Kaiser de Córdoba (1962), y recibió una invitación para exponer en la Unión Panamericana (Chicago, 1961), en 1965 su obra fue escogida para participar de la Bienal de San Pablo, en Salones locales (1959, XXIII Salón Nacional y XI Salón Municipal), en el Centro de Artes y Letras (1962) en Amigos del Arte (*Graffías* 63, 1963), en el Círculo de Bellas Artes con María Freire (1963) y en la Galería U de Montevideo (1967), entre otras.

En 1972 participó de la reconstrucción del local de la Seccional 20 del Partido Comunista, luego de haber sufrido éste un serio asalto por parte de las Fuerzas

⁹¹⁴PEREDA, RAQUEL, op.cit., p. 213.

⁹¹⁵ROLLERI LÓPEZ, CELINA, *Marcha*, 29/7/60.

Conjuntas de la Policía y las Fuerzas Armadas, junto con paramilitares, en el que resultaron asesinados ocho militantes de esa colectividad.

Posteriormente, en 1986, llevará a cabo un mural de piedra y cemento en la sede central del Partido Comunista del Uruguay, como homenaje a las víctimas de la dictadura militar.⁹¹⁶

Luego de un largo impasse de años y de recibir alumnos en su taller privado, retomó su pintura con retratos en 1977. Quizás su obra más impactante del momento sea su autorretrato en deformaciones expresionistas, atravesado por un pañuelo rojo, que no parece revelar un estado anímico precisamente optimista, considerando la situación del país en el momento. En 1978 en “Los Adioses” representó maletas alusivas al exilio, y su obra se ha basculado entre las interioridades del informalismo y las figuraciones con contenido social y compromiso político.

VICENTE MARTÍN (1911- Buenos Aires – 1998 – Montevideo)

Martín incursiona por diferentes corrientes del siglo XX, primeramente adquiere su primer contacto a través de Guillermo Laborde y el Círculo de Bellas Artes para luego acercarse al Taller Torres entre 1942 y 1944, donde adquiere conocimientos de estructura compositiva que le permiten despegar hacia la Grande Chaumière, actuando bajo el magisterio de Othon Friesz, artista vinculado al Fauvismo y compañero de movimiento con Matisse.

Friesz inspira en Martín la temática de barcos, pero también podemos detectar una poética próxima al mismo Matisse, por el trabajo de los planos, el empleo del esquematismo que no se acaba de escindir de lo figurativo. Se hace visible esta inclinación en “Toro” (1951) en “Cabra” (1952), así como en “Peces” y “Gallos”.

Nelson Di Maggio asegura que Hans Platschek es el responsable de haberlo introducido en el mundo de Klee.⁹¹⁷

Abandonará posteriormente la figuración para volcarse al geometrismo, destaca de esta etapa “Barco Fantasma” (1953).

Aunque recibió diversas distinciones en el Salón Nacional de 1959 recibe el Gran Premio Medalla de Oro en ese certamen por su obra “Paisaje con Playa”, un óleo a base de manchas con ordenamiento de carácter geométrico.

Expuso en Amigos del Arte y en 1969 en el Instituto General Electric.

Participará de eventos internacionales como la I Bienal de Córdoba en 1962, la I y III Bienales de San Pablo (1951 y 1953), y de la Bienal de Venecia en 1959.⁹¹⁸

En 1964 goza de una beca de estudios en Italia y Francia, regresando al país al año siguiente.

⁹¹⁶Recuperado de Hilda López, wikipedia.org, el 1 de agosto de 2015.

⁹¹⁷DI MAGGIO, NELSON, “Obras insólitas de artistas uruguayos”, 26/7/10, recuperado de LR21.com.uy, el 4/8/15.

⁹¹⁸Sitio portondesanpedro.com, recuperado el 5 de agosto de 2015.

Trabajó también dentro del informalismo de manera muy interesante por sus texturas y contrastes de una paleta baja con elementos discordantes. Aplica de forma muy eficiente en sus efectos el grattage, dripping, acumulación matérica y superposición de elementos. El tratamiento dramático de la mancha se encuentra presente en diferentes obras como "Presencia y Espacio", pero siempre se mueve de forma pendular respecto a la figuración, la cual pierde en ciertos períodos, para recuperarla posteriormente.

CARLITOS SGARBI (1953 – París -)

Un toque peculiar en el panorama informalista del Uruguay lo dio una figura que la crítica comprendió como un niño prodigio.

El hijo de un artista y diplomático uruguayo, secretario de la embajada uruguaya en Bélgica: Héctor Sgarbi, llevará a cabo obra matérica a los 9 años de edad, exponiendo en Bruselas y Montevideo a inicios de la década de 1960.

Una crónica comenta que el niño, que pinta desde los cuatro años, imaginamos que estimulado por su padre pintor, comienza a trabajar con manchas de pintura en superficies empastadas y colores oscuros. Según el diario *El Plata* “/.../ El día de la muerte de su abuelo pintó sobre fondo oscuro líneas, círculos concéntricos claros. Interpretados por la crítica como la luz de lo eterno. Puso 72 piedritas como años tenía su abuelo. Dijo Carlitos “Yo canto mientras pinto porque así la pintura me sale de adentro”.⁹¹⁹

Algún crítico aventuró llamarlo el Minou Drouet de la pintura. Define el propio Carlitos a la pintura abstracta: “Es pintura que se piensa”⁹²⁰

Comentaba Costigliolo: “Se expresa con ritmos y colores completamente independientes de elementos representativos naturales/.../ su automatismo obtiene una frescura admirable/.../sus juicios sorprenden por la seriedad con que son emitidos”.⁹²¹

Una obra suya aún se exhibe en la Sala de Sesiones de la sede de la Unión Europea en Bruselas. Alcanzó a realizar una exposición en el Centro Municipal del Subte en Montevideo, y según Nelson Di Maggio no han quedado rastros de las obras exhibidas en la línea mencionada del informalismo matérico.⁹²²

⁹¹⁹ *El Plata*, 9/4/62.

⁹²⁰ “Asombra en Bruselas un pequeño pintor de apenas seis años”, *La Tribuna Popular*, 21/5/59.

⁹²¹ *Ibidem*.

⁹²² DI MAGGIO, NELSON, “Artes Visuales en Uruguay: diccionario crítico”, NDM, Montevideo, 2013. p.224.

ANDRÉS MONTANI (1918 - Minas, Lavalleja – 1999 - Montevideo)

Trabaja el informalismo al que aplica el collage como en "Místico". Parte de Burri y de los informales españoles, logrando exitosamente tonalidades violáceas y rojizas que resaltan en fondos oscuros, provocando fuertes contiendas cromáticas.

JULIO VERDIÉ (1900 – Montevideo – 1988)

En su informalismo se encuentra más cerca del expresionismo abstracto, empleando grandes contrastes cromáticos en las texturas y trazos de elementos figurativos en algunas de sus obras.

Primeramente se dedica a la geometrización a través de bodegones en la línea neocubista, luego realiza figuras humanas que son asimismo trazadas de acuerdo a la geometría, para trasladarse a un posterior aterrizaje en pintura que se vuelca hacia el tachismo. Algunos de los títulos refieren a temas trascendentes, como "Cielo Divino", pero también a la contingencia del mundo, una serie de "Hiroshima" construida con manchas que aluden a la explosión, precisamente en el año 1973, cuando se interrumpe el estado democrático. La obra en clave humorística de "Los Militares", aparece en monocromías de ocre y personajes cercanos a la caricatura que podía haber utilizado De Kooning en sus "Woman".

Se formó en el Círculo de Bellas Artes, institución en la cual actuó como secretario, al igual que en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1942-1949).

Sus múltiples actividades lo destacaron también como escritor y diplomático.

Fundó la revista cultural *Germinal*, y colaboró en *La Pluma*, *Alfar*, *Teseo*, *Surcos* y *La Cruz del Sur*.

Se dedicó a la novela ("Hilván", 1931, "Diagonal y 18", 1944), a la poesía: "Canciones para cuatro labios", 1930) y a la dramaturgia ("Una noche de marzo", 1944, estrenada en Buenos Aires).⁹²³

Actuó como agregado cultural de las embajadas uruguayas en Bruselas (1967) y Madrid (1969). En esta última ciudad gozó de una beca del Instituto de Cultura Hispánica para realizar estudios artísticos.

Expuso en múltiples espacios del extranjero y el Uruguay: IGE (1963), Centro de Artes y Letras, Amigos del Arte y diversas galerías montevidéanas.

En 1952 realizó un viaje de estudios a París, donde se familiarizará con la abstracción a través del Taller de Arte Abstracto en la Grande Chaumiére, dirigido por Edgard Pillet (vinculado a la revista de vanguardia *Art d'Aujourd'Hui*) junto con Jean Dewasne. El contacto con éste taller significó un hito fundamental en su posterior inclinación hacia la poética informalista.

Recibió diversos premios en salones nacionales, Medalla de Oro en el XXI Salón Nacional por "Naturaleza Muerta", Premio Adquisición en la edición XXXIII de ese

⁹²³Ibídem, p. 249.

certamen por “Crepúsculo selenítico”, y varios premios de esa índole en el Salón Municipal (Convocatorias XII y XIV, por “Solfataras” (1961) y “Solfataras II” (1962)⁹²⁴

HANS PLATSCHEK (1923 – Berlín – 2000 – Hamburgo)

Platschek, perteneciente a una familia judía alemana, emigrará con ellos al Uruguay cuando era aún un adolescente, al estallar la guerra en 1939.

Se dedicó a dibujar caricaturas en una clara postura antinazi para la revista *La Línea Maginot*, pero colaboró luego con revistas como *Clima*, dirigida por Raúl Artagaveytia, o *Ver y Estimar*, conducida por Romero Brest.

Aunque se nacionalizó uruguayo, regresó en 1953 a su país natal, manteniendo lazos muy estrechos con el sitio que lo acogió como refugiado.

En París se vinculó con el círculo de los dadaístas y surrealistas (Tzara, Ernst, Hans Arp y Asger Jorn), pero su relación se extendió a los informalistas y los Situacionistas.

Participó de la XXIX Bienal de Venecia (1958) y en la Documenta II de Kassel (1959), y fue premiado en la V Bienal de San Pablo.

Ejerció la docencia artística en la Hochschule für Gestaltung y la Universidad de Kassel en Alemania.

Platschek es uno de los principales pioneros de la abstracción lírica en el Uruguay, por lo tanto su influencia se extenderá hacia todo el medio pictórico del país, en particular sobre Vicente Martín, Jorge Páez, Miguel Ángel Pareja, Alfredo Testoni y García Reino.

Comentaba Amalia Polleri sobre sus sintetizaciones, en ocasión de una exposición que realiza el artista con treinta gouaches: “De un gato Platschek pinta el salto y erizamiento con escuetos trazos castigados y con colores simbólicos /.../ En 1950 crea tótems o ídolos verdes vegetales, biliosos /.../ Las pinturas de Platschek, sus ideogramas, nos trasladan su inconformismo /.../ su protesta en todos los frentes /.../ su oposición a lo que es inhumano /.../ Desestima seducir al espectador por la mera gustación deleitosa. Lo impulsa, en cambio, al diálogo con lo desconocido /.../”⁹²⁵

Utiliza múltiples referencias a la estética de Klee, componiendo figuras informes que aluden a lo orgánico.

En 1959 publicó un libro de sus obras titulado “Nuevas Figuras”, que no en todos los casos incluye pintura figurativa, sino informalista.

LINO DINETTO (1927- Padua, Italia -)

Lino Dinetto es una figura influyente en el medio artístico uruguayo, se vinculó con muchos artistas durante su estancia en el Uruguay, que se prolongó de 1951 a 1960.

⁹²⁴Recuperado de portondesapedro.com, el 6 de agosto de 2015.

⁹²⁵POLLERI, AMALIA, “El Pintor Platschek”, *El Diario*, 27/12/65.

Su formación se inicia en la Academia de Bellas Artes de Venecia, para completarse en Milán, con la orientación de maestros como Sironi y Carrà. Personalidades esenciales del Novecento italiano y de la pintura Metafísica.

Sus conocimientos de vitral y pintura lo condujeron a realizar importante obra de carácter religioso en el Uruguay, entre las cuales destaca la decoración mural de la cúpula de la Catedral de San José de Mayo, la Iglesia de las Visitaciones, Capilla del Huerto, Iglesia de Libertad, la capilla de la Escuela Agraria Jackson o Capilla de San José del Manga, para la cual pintó un destacado Via Crucis, que hoy se encuentra dentro de la Zona Franca denominada como Zona América.

Su tradición figurativa la suspende en el período en el que vive en Uruguay y adopta el Informalismo, que en algunos casos aplica colores con espátula, alcanzando texturas de altorrelieve.

Su figurativismo expresionista se asemeja a la femineidad en clave picassiana e incluso se adentra en una reinterpretación del tema religioso que emerge en una crucifixión donde podríamos descubrir un Gólgota en atmósfera de dramatismo asimilada a la creada por Picasso en *Guernica*.

Su vinculación con la Iglesia le permitió dirigir las clases de pintura del Instituto de Bellas Artes San Francisco, promovido por los Padres Conventuales.

En el período en el cual residió en Montevideo se vinculó al Taller Torres García, desde una postura de humildad y espíritu de aprendizaje del maestro Torres.

Regresó dos veces al Uruguay, en 2007 y 2011, siendo recibido con los máximos honores, y muestras de su obra en el Museo Nacional de Artes Visuales, el Palacio Legislativo y Jacksonville.

Trabajaba en base a la materia y el gesto. Asegura que no apunta, a lo puramente formal, sino que se basa en presencias humanas.

AGUSTÍN ALAMÁN (1921- Tabernas de Isuela, Huesca – 1995 – Madrid)

Alamán es un artista aragonés que consiguió cruzar los Pirineos tras el triunfo franquista, aunque desafortunadamente será internado en un campo de concentración durante la ocupación alemana. Luego de la liberación de Francia se afincará en Arles.

Desde ese país decide emigrar al Uruguay en 1955. Experimentando una etapa previa de iniciación en el campo de la pintura durante la posguerra en la zona de la Provenza (1953).

Había llegado a exponer obra en Montpellier y Toulouse, junto a otros refugiados republicanos, en la cual participará también Pablo Picasso.

Sus comienzos en la corriente informalista se produjeron una vez arribado al Uruguay.

Ejerció el oficio de albañil y se nacionalizará uruguayo. Tal vez de esa profesión derive su inclinación por las calidades texturales del muro en varias de sus composiciones.

Los títulos de algunas de sus obras como "Belchite", aluden a sus vivencias personales de la Guerra de España, aunque ignoramos si es un mero homenaje, si participó de la batalla, o de la reconstrucción forzada del Nuevo Belchite.

En 1958 la Revista *Deslinde* auspicia su primera exposición en Montevideo, en la Librería *Alfa*, propiedad de otro republicano español: Benito Milla.⁹²⁶

Las obras expuestas eran de naturaleza abstracta, que luego sufrirán una mutación hacia la geometría, integrando incluso la plantilla de los geométricos con Costigliolo y María Freire.

Alamán será el primer artista que introduzca la figura humana en la textura informalista matérica.

Algunas de sus obras, como lo señalamos anteriormente, se relacionan directamente con los Ôtages de Fautrier, detentando las cabezas atravesadas por hendiduras que algunos críticos de la época apodan monigotes. Es precisamente María Luisa Torrens, quien interpreta ésta forma de las figuras monstruosas de Alamán y comenta: "Los monigotes de Alamán son el símbolo de un pueblo, de un continente, que está en su infancia cultural y en los prolegómenos de una estructuración económica futura y lejana"⁹²⁷. Creemos que la crítica no considera de forma pertinente los padecimientos sufridos por el artista durante la Guerra Civil, y que el resultado se halla en consonancia con la identificación que experimenta con sus colegas franceses; un cierto hermanamiento en el infortunio que le tocó soportar.

Sus texturas sugieren rastros minerales, orografías o elementos tectónicos. Se destaca por el uso del frottage, con predominio de los grises y terrosos, que le confieren un aspecto desangelado a sus imágenes.

Se mueve esencialmente con una factura gruesa, empleando marmolina, chapas, cal y arena, ingredientes con los que estaba bien familiarizado por su trabajo en la construcción.

Su poética se aproxima a la de sus connacionales Antoni Tàpies y Modest Cuixart, los cuales había tenido oportunidad de admirar en las exposiciones que se habían inaugurado en Montevideo.

En 1961 recibió el premio adquisición en la muestra que se llevó a cabo en Arcobaleno de Pta. del Este, y con jurado integrado por críticos extranjeros.

En 1963 obtuvo el Segundo Premio en el Primer Salón de Pintura del Instituto General Electric.

En la II Bienal de Córdoba, Argentina (1964) alcanzó el segundo premio, presentando tres obras, con tres versiones diferentes de un mismo hecho, que tituló "Gente Gorda", que algunos críticos calificaron de pictoescultura.

⁹²⁶Benito Milla (1918-1987) era un anarquista alicantino, secretario de la Juventud Libertaria de Cataluña, exiliado en Montevideo, que al igual que Alamán, había logrado atravesar los Pirineos hacia Francia al acabar la Guerra Civil y había llegado al comienzo de los años 40 a Montevideo, y de un puesto callejero de libros en la Plaza Cagancha, alcanzó a ser propietario de la Librería Alfa, y luego fundó la casa editorial homónima, en la que le dio cabida a los mejores exponentes de la Generación del 45 en Uruguay.

⁹²⁷TORRENS, MARÍA LUISA, "Agustín Alamán: un pintor de fama internacional", *El País*, 28/4/64.

En ese certamen debemos recordar que se le otorgó el Gran Premio de Honor a Jesús Soto; el Primer Premio se le adjudicará a Alejandro Obregón de Colombia (\$250.000) y el Segundo, que recayó en Alamán, contaba con una dotación de \$150.000.

Participó asimismo del envío uruguayo de la Bienal paulista de 1969, junto a Manuel Espínola Gómez y Washington Barcala.

Realizó también algunos dibujos de figuras con maquinarias interiores, estructuras y tuberías.⁹²⁸

Sus figuras a veces se mueven entre lo *naïf* y lo burlesco, incluso con algunos aportes irónicos del pop.

Concretó algunas esculturas con juegos de cóncavos y convexos, en la cuales se hallan presente las oquedades de un belén, que a pesar de haber sido creado en bronce, proyecta formas orgánicas a la manera de Henry Moore.

Trabaja también en el muralismo, como muchos de sus colegas, así como en escultura de chatarra en pequeño formato, en una especie de robots o monigotes.

Sostiene María Luisa Torrens que Alamán no es en realidad un teórico, sino un intuitivo⁹²⁹. No creemos, sin embargo, que su inspiración en Tàpies, al que había podido admirar en la exposición realizada en Montevideo, vaya en desmedro del efectivo manejo de los materiales ni de su capacidad expresiva.

Al marcharse su amigo Barcala a Madrid, finalmente Alamán, aprovechando la apertura democrática española y la dictadura militar en Uruguay, regresa a su país natal y se instala definitivamente en la capital, dedicándose a enmarcar cuadros y dejando mayormente de lado la tarea artística.⁹³⁰ Sin embargo, no consigue dejar totalmente esa actividad y experimenta con moldes de cemento para concretar unas figuras que finalmente expondrá en Diart de Madrid en 1981⁹³¹.

⁹²⁸PUPPO, GIANCARLO, *Época*, 3/10/65.

⁹²⁹TORRENS, MARÍA LUISA, "Agustín Alamán: un pintor de fama internacional", *El País*, 28/4/64.

⁹³⁰DI MAGGIO, NELSON, "Los Olvidados (12) El Pintor Agustín Alamán", 16/8/04, recuperado LR21.com.uy, el 6 de agosto de 2015.

⁹³¹Recuperado del sitio cuatrodiecisiete.com, el 5 de agosto de 2015.



40. Verdíe, Julio.
Hiroshima 13. 1973.



41. Nóvoa, Leopoldo.
Rojo creciendo II. 1963.



42. Nóvoa, Leopoldo.
Mural Estadio Tróccoli (Cerro). 1962-1964.



43. Nóvoa, Leopoldo.
Mural de Sta. Margarita (A Coruña, Galicia). 1989.



44. Ventayol, Juan. *Presencia*. Medios combinados. 1963.



45. Spósito, Américo.
Tensiones o Sauces.
Óleo sobre tela (1,60 x 1,11 cm MNAV-XX2993). 1961.



46. Barcala, Washington. *Chatarra*. 1960.



47. Sgarbi, Carlos.
Abstracto en verde.
Sin datos. Sin fecha.



48. López, Hilda.
Sin título. Tinta sobre papel cromocotex.
Sin fecha.



49. Cúneo Perinetti, José.
Viboreo.
Materias combinadas (100 x 74 cm). 1964.



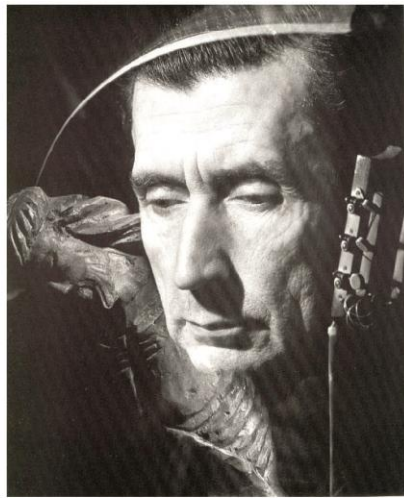
50. Espínola Gómez, Manuel.
Espirales Trágicas.
Témpera (72 x 117 cm). 1961.



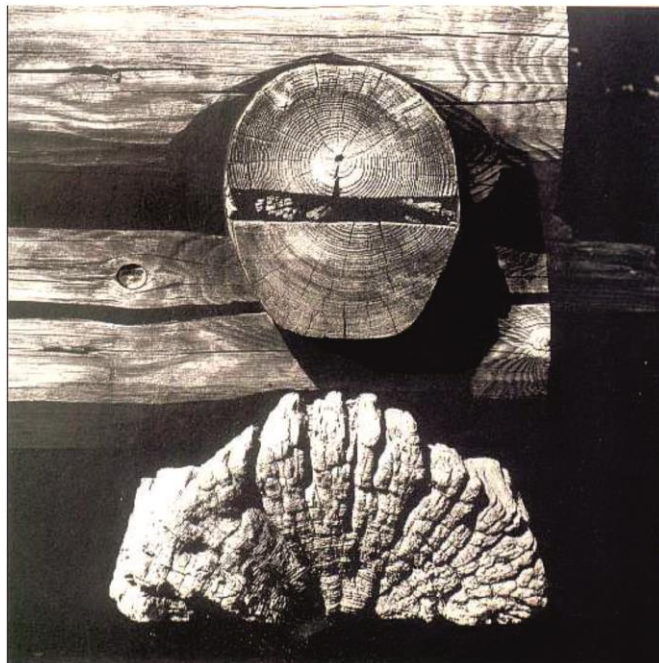
51. Testoni, Alfredo.
Muros Montevideo.
Fotografía. 1968.



52. Testoni, Alfredo.
María Freire.
Fotografía. 1966.



53. Testoni, Alfredo.
José Bergamín. Fotografía. 1948.



54. Testoni, Alfredo. *Muro Vikingo.* Fotografía. 1959.



56. Alamán, Agustín.
Cabeza amarilla. Sin fecha.



58. Dinetto, Lino.
Abstracto. Sin fecha.



55. Platschek, Hans.
Sin título. Sin datos. 1959.



57. Alamán, Agustín.
Diálogos.
Técnicas combinadas. 1963.

8.3 LA ESCUELA DEL SUR

Luego del arribo de Joaquín Torres García al Uruguay en 1934, se estableció la Asociación de Arte Constructivo (AAC), que finalmente se disolverá en 1939 para abrir posteriormente como Taller Torres García (TTG) (1943-1962).

La actividad del maestro en el Uruguay se transformará entonces, en la impronta más poderosa por la que circularán los carriles de la modernidad pos planista en el país.

Su vocación magisterial debía necesariamente calar hondo en las ideas estéticas de los jóvenes, y algunos no tan jóvenes que incluso ya habían pasado por escuelas de arte en Europa, pero que igualmente se acercaron al Taller con ánimos de interiorizarse sobre las ideas expresadas en charlas institucionales, ofrecidas por Torres en el Ateneo de Montevideo, la Facultad de Arquitectura (1935) la Facultad de Humanidades y Ciencias (1947), e incluso a través de los servicios radiofónicos del SODRE, en las cuales se hablaba de que en el continente “el gran arte está por hacerse”⁹³².

Sus conferencias se irán recopilando en “lecciones” que luego formarán el corpus de una publicación, como sucedió con “Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América” (1943), “Lo aparente y lo concreto” (1947) o “La recuperación del objeto” (1948), ésta última publicada por la Facultad de Humanidades.

La transmisión de la pedagogía torresgarciana, mediada por su espíritu magisterial y su vehemencia en la defensa de su pensamiento, significó un importantísimo hito en la historia del arte uruguayo. Sintetizaba de una manera muy original principios que se podían rastrear en el cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo, pero con una clara voluntad de crear algo original y vernáculo.

Desde su regreso a Uruguay, Torres se había transformado en el nexo más importante con la contemporaneidad europea, y un crucial referente para diversos movimientos latinoamericanos.

El aprendizaje de sus alumnos a través del taller era seguido por ellos como la oportunidad de hallarse en un círculo dirigido por una especie de gurú: Don Joaquín.

Jóvenes como los hermanos Ribeiro, se acercaron desde el lejano departamento de Artigas, con el propósito de recibir clases, una vez que se habían familiarizado con obras claves de Torres como “Estructura”.

Y el maestro, sabiendo que no podían pagarle, más que con el entusiasmo por aprender y el agradecimiento, los becaba para asistir a sus cursos.

Estudiantes de la Facultad de Arquitectura, fascinados con el orden torresgarciano, se unieron al taller con ánimos de búsqueda; entre ellos cabe destacar a Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, Anheló Hernández, Jonio Montiel...

⁹³²TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, “Charla el Arte de América”, *Universalismo Constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p.696.

En cuanto a Manuel Pailós, emigrante gallego, se interesó el propio Torres al conocer su obra y lo invitó al taller. José Gurvich, originalmente discípulo de José Cúneo, trabó amistad con Horacio Torres a través del profesor de violín que compartían, y acabó asistiendo al TTG.

En el taller se abrigaban serias expectativas sobre la formación de los alumnos hacia el campo de la abstracción. En palabras del propio Torres: “Nuestro propósito es lo real, no la apariencia relativa de las cosas”. Ejemplificaba su idea con una botella como modelo, agregando: “Ud. puede traer la botella, pero no los reflejos de la luz y la sombra sobre la mesa”.⁹³³

Sus ideas rondaban la destilación de la forma a través de la simplificación con el uso del blanco y el negro, a los que se les sumaban los primarios amarillo, azul y rojo.

La primera lección trataba sobre plano de color y línea, en la segunda se aprendía la composición, la medida y la proporción que le ayudase al alumno a componer una estructura constructiva. Luego debía simplificarlas empleando el blanco y el negro, más los tres primarios: amarillo, azul y rojo.

La tercera etapa se refería a la figuración, para la cual debía realizar una trasposición de colores desde los naturales a los tres primarios, el blanco y el negro.

La cuarta versaba sobre el uso de una paleta de siete colores mezclados únicamente con el blanco o el negro.

En la quinta fase se debía analizar la perspectiva para aplicarla respecto a la frontalidad del cuadro.

El último nivel lo llamaba Torres “la recuperación del objeto”, regresando a una figuración esquematizada, sin naturalismo.

Luego de estas seis lecciones básicas se les explicaba el uso del compás áureo, con el que debían aplicar las proporciones del número de oro.

En sus cursos el maestro les mostraba obras de la historia del arte en las que ésta medida se hallaba presente.⁹³⁴

Contaba con un proyector de imágenes, una novedad tecnológica para la época, les ofrecía no sólo charlas sobre temas de la plástica y la metafísica, sino les mostraba revistas europeas (“Abstraction-Création”, “L’Esprit Nouveau”, “Cercle et Carré”, “Axis”, “Il Millione”)

Aunque su postura no era afín al surrealismo, les hablaba de la emoción interior y la oposición a la excesiva racionalidad, vinculándose con teorías de la psicología profunda, que habían tapizado el camino de los surrealistas.

Sus ideas sobre el transcurso de la pintura europea se asimilaban bastante a las de Eugenio D’Ors, al que había conocido personalmente. En definitiva, una teoría evolutiva hegeliana que igualada a las etapas vitales del hombre, en las cuales la madurez correspondía a la abstracción y a la universalización intemporal.

El constructivismo de Torres constaba de composiciones ortogonales divididas en cuarteles que servían como edículos de elementos teóricos, los cuales constituirán

⁹³³BATTEGAZZORE, MIGUEL A., *J. Torres García. La Trama y los Signos*, Gordon, Montevideo, 1999, p. 42.

⁹³⁴Ibídem, p. 47.

una exposición de la simbología del artista en escaparates, fungiendo como estantes de exhibición de su cosmovisión. En sus dimensiones, esos rectángulos seguían la proporción áurea, y en lugar de colocar colores primarios, como habían concebido los neoplasticistas, encasillaba símbolos sintéticos que provenían de diversas culturas del mundo. Estos no podían ser representados de forma naturalista, debido a que interferirían con el orden que debía imponérsele a la obra y hubieran sido considerado vulgares por el artista. Tampoco enteramente abstractos, sino meros reflejos de la realidad. Ese orden dominante, dotaba de elevación a la representación y al creador del trabajo, conduciéndolo “al fin ser”, pero un ser de forma espiritual, como un progreso en el estado del alma que podríamos comparar con preceptos de la religión hindú.

Funde, entonces, abstracción y figuración, con elementos colocados en estructuras ortogonales.

La interioridad que cada artista debía volcar en la obra no se hallaba lejos de la producción de parte del inconsciente que sostenía el psicoanálisis, aunque divergía de los postulados surrealistas en cuanto que no surgían de un estado onírico.

El orden torresgarciano partía de una idea de perfección que basculaba entre la psicología profunda, elementos teosóficos, esotéricos y religiosos, de manera sintética que finalmente desembocaría en un nuevo clasicismo.

La ortogonal formaba los mencionados edículos, en los cuales se ubicaban los símbolos universales.

A la manera cubista incorporaba palabras a sus rectángulos “Bar”, “América”, “Tabac”, nombres de calles, la sigla de su grupo AAC, nombres de creadores, terminología artística (Estructura, Abstracto), conceptos abstractos (Vida, Tiempo), empleaba diferentes idiomas (castellano, catalán, francés, griego), triángulo (orden intelectual), corazón (emotividad), pez (plano físico), hombre, el sol que une a las culturas del mundo, el ancla de la fe, el hombre cósmico, el hombre individual como dos dimensiones de la humanidad, y símbolos de diversas culturas del mundo.

Miguel Batteggazzore plantea un funcionamiento en Torres con signos exponenciales, y ejemplifica del signo corazón al lado del triángulo se referiría a “la lógica del corazón”.⁹³⁵

Damián Bayón se refería asimismo a la resultante de la composición como una tirada de tarot, en la cual la interpretación de la misma dependía de la posición de las cartas, influidas por los arcanos que las rodeaban. “Hay que agrupar los signos por constelaciones significativas, como logogramas, como un casillero de ajedrez cabalístico”⁹³⁶

Miguel Batteggazzore observa una raíz neoplatónica en la obra de Torres, que se combina con el ocultismo proveniente del siglo XIX y cita sus palabras: “Para llegar a esa divina armonía (relación de las partes con el todo, igual a unidad) los artistas en todos los tiempos, los sabios y los pensadores, los matemáticos, los magos y

⁹³⁵BATTEGAZZORE, MIGUEL A., op. cit. , p.30.

⁹³⁶Citado por Miguel Ángel Batteggazzore, op.cit., p. 26.

cabalistas, idearon diversos medios. Ya por el de figuras geométricas, por cálculos numerales, por combinaciones de toda suerte”.⁹³⁷

Resultaba difícil para el estudiante desaprender y hallar el justo punto entre la abstracción y la figuración imitativa. Conceptos como el de “color estético”, no imitativo, basado en relaciones tonales, se mostraban como ideas algo ambiguas. “Casi deberíamos pintar de recuerdo” les comentaba.

Su concepto de abstracción entonces, no comprendía ausencia total de figuración, sino de síntesis, de simplificación y esquematización, y lo explicaba de la siguiente forma: “Hoy entre nosotros, decimos que la pintura es abstracta y concreta a la vez, y sin que eso tenga nada que ver con la representación, es decir, con independencia de que sea figurativa o no /.../ Decimos que es abstracta, porque en vez de imitar a la realidad, procede con elementos plásticos absolutos. Porque, la realidad, entonces, sólo nos sirve de pretexto para establecer, encima del lienzo, una orquestación de tonos o valores /.../ (estos elementos plásticos) se representan a sí mismos, sin hacer referencia a nada, o muy en segundo término, por éste motivo son bien concretos.”⁹³⁸

El artista concebía a la pintura mural como una forma superior de representación respecto al caballete, y es así que consigue realizar obras murales en sitios como el hospital para pacientes de tuberculosis, denominado Saint- Bois. El Pabellón Martirené de ese sanatorio fue ejecutado por el grupo constructivista del taller, de forma gratuita, como ofrecimiento solidario frente a quienes padecían esa enfermedad, entonces mortal.

Uno de los murales centrales, hoy destruido, se había dedicado al Sol, presente en la bandera y el escudo uruguayo, así como elemento central de tantas culturas antiguas, que las hacía converger con las prehispánicas.

Sus característicos símbolos del pez constructivo, del hombre universal, la balanza y el ancla se hallaban asimismo en las obras que llevaron a cabo allí.

Horacio Torres se dedicó a realizar un paisaje de puerto como alegoría de progreso y de la propia ciudad de Montevideo, pero siempre con un sentido universalista, sin particularizaciones.

Joaquín Torres García dedicó otro muro al tranvía, el medio de transporte más común en la ciudad en ese momento y realizó otros que incluían a la Pachamama, la Madre Tierra incaica, relacionándolos con el tema precolombino.

Horacio Torres ejecutó un mural titulado “Forma” en el segundo piso, Teresa Olascuaga tomó como tema las ciencias y Josefina Canel los instrumentos musicales.

La crítica de esos paneles en 1944 se ensañó con la Escuela del Sur, aunque el Ministerio de Salud Pública se hallaba plenamente satisfecho con el trabajo realizado por el equipo, Juan Eduardo Vernazza escribía sobre la “influencia perniciosa del maestro” al “malograr y desviar el valor personal de los alumnos” y comentaba de forma despectiva “la estridencia de los colores, contrarios a la terapéutica, ya que siendo la negación del problema del color, puesto éste en toda su crudeza” resultaría irritante para los enfermos “necesitados de reposo espiritual y físico”. Para el crítico, se

⁹³⁷BATTEGAZZORE, MIGUEL A., op.cit., p.46.

⁹³⁸Ibídem, p.50.

trataba de una pintura “derivada de todos los fracasados “ismos” que han disgregado la pintura hasta hacerla puramente teoría abstracta de rebuscados retorcimientos cerebrales”. Incluso algunos lectores de su medio de prensa acotaban que las pinturas eran más peligrosas y mortíferas que los propios bacilos de Koch.⁹³⁹

Herrera Mac Lean, se negaba a premiar al artista en un certamen del Salón Nacional y argumentaba que se debía al “empeño de Torres en imponer una escuela falsa y sin sostén. Flamante y agresiva, se luce en las paredes del St. Bois, una pintura violenta. Por lo tanto en éste momento entregar una consagración oficial que pudiera amparar a una desviada escuela, peligraba de prestigiar a una endeble teoría artística”.⁹⁴⁰

La falta de apoyo oficial que esperaba Torres se tradujo por un lado, en una enorme frustración al interpretarlo como una incompreensión del medio hacia sus propuestas, y a la vez como una pérdida de la mejor oportunidad ofrecida por el artista de manera casi desinteresada económicamente de colocar a su país sobre la cresta de la ola de las concepciones artísticas más avanzadas en el mundo⁹⁴¹.

La Guerra Civil Española, sufrida como personal por lazos familiares, y relación que mantenía con Cataluña, como su casa, donde se había formado de joven en las actividades artísticas, sumado al sentimiento que le provocó la conflagración mundial de 1939, le confirmaban fehacientemente que sus teorías respecto al constructivismo y su conexión con la armonía universal, no se referían solamente a la estética sino a una ética que cambiaría el mundo.

Desde principios de siglo XX con las ideas rodonianas relativas al papel refundacional que debía jugar el hombre americano, se iba en pos de la renovación de la enquistada Europa o la recuperación espiritual del filisteísmo norteamericano. No reeditar lo prehispánico ni hacer indigenismo, sino una síntesis que creara algo nuevo, partiendo de lo europeo y lo autóctono.

El Taller Torres García (TTG) acogerá a diferentes practicantes de técnicas relacionadas con el arte, diseño de arquitectura, dibujo, grabado, cerámica, entre otras.

No llegaba al centenar de socios, entre los que había sesenta y seis alumnos, que la cuarta parte de ellos no pagaban matrícula, por falta de medios económicos.

Lo cual dificultaba no sólo la pervivencia del taller mismo en el pago de los gastos fijos, sino el sostén del propio maestro, que vivía su misión como un apostolado, sin la menor pretensión de especular con el arte.

La comunicación mantenida por Torres con el extranjero era permanente, se escribía con Seuphor, Lipchitz, Julio González, Ben Nicholson, Mondrian, entre otros, y los artistas le mandaban artículos para que publicase primero en su Revista “Círculo y Cuadrado” y luego en “Removedor”.

⁹³⁹JACK, “Mirando vivir”, *El País*, 1944, citado por Cecilia Torres, op.cit. p. 31.

⁹⁴⁰HERRERA MAC LEAN, C.A., *El Día*, 13/10/44. Citado por Cecilia Torres, op.cit., p. 31.

⁹⁴¹En una oportunidad atribulado por la incompreensión comentó: “Ni mi lenguaje de pintor, ni mi lenguaje de hombre, ni mi sentir, ni ver, ni pensar corresponden aquí. Y al fin reintegrado a mi patria, me encuentro extranjero/.../ Es prematuro traer aquí nuevas corrientes de arte, una tradición que no poseemos, sino una afinación hecha ante obras maestras. Cronológicamente aún estamos en el siglo XIX”.

Solía recibir muchas visitas, en particular de Buenos Aires, personas vinculadas a la abstracción geométrica, los miembros del Grupo Arturo, Madí, Arte Concreto Invención, el mismo Pettoruti (introducción del cubismo en Argentina), Vicente Huidobro desde Chile, o la crítica más destacada, en las personas de Romero Brest y Julio Payró, así como el mismo René D' Harnoncourt, director del MOMA neoyorquino.

El exilio español era asimismo bienvenido en el taller, al punto que José Bergamín, León Felipe, se hacían presentes en el taller cuando residieron o visitaron Montevideo.

Desde diferentes órganos de prensa o de la misma Revista "Removedor", se produjeron diversas polémicas con artistas locales y extranjeros.

Quizás las más célebres se registran entre Torres y Berdía (1934) en el diario *Hoy*, por enfrentamiento del constructivismo con el realismo social, acusaciones de Berdía contra Torres por apoyar "un arte purista al servicio del capitalismo".

En la ocasión en que Berdía se dirigía hacia México, a estudiar muralismo, Torres publica en "Removedor": "Adiós al cuerpo de Norberto Berdía: la partida del cuerpo hacia México, porque su espíritu hace ya tiempo que ha emigrado"⁹⁴². En general su argumento principal residía en que al artista sólo debía preocuparle lo referido al arte.

El Taller polemiza en 1944 con críticos como Eduardo Vernazza, opuesto a los murales del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, y con Herrera Mac Lean por decir que el constructivismo carecía de validez, como hemos mencionado anteriormente. Por otra parte, y en el mismo año, se producirá un debate con Cúneo, a través de cuatro artículos.

En 1946 Sarandí Cabrera publicaba en el No. 14 de "Removedor" una crítica a los marcos recortados coplanares del Madí, que explicaremos más adelante, y los relacionaba con el romanticismo y el surrealismo con el afán de denostarlos.

Como respuesta a la guerra con esa corriente, que se había precisamente inspirado en las ideas torresgarcianas, Tomás Maldonado desaprueba a Joaquín Torres García desde la Revista "Arte Concreto-Invención" desde Buenos Aires (1946).⁹⁴³ Maldonado responde a una serie de artículos escritos en "Removedor" ("Nuestro problema de arte en América" de Torres García "Originalidad e Invención" de Sarandy Cabrera y "Torres García y el Arte Moderno" de Guido Castillo desde el N° 2 del Boletín de la Asociación del Arte Concreto Invención) escribiendo el artículo "Torres García contra el arte moderno", calificando al Constructivismo de Torres como "un tipo de eclecticismo que se encuentra entre el mal cubismo, el impresionismo y el simbolismo barato (soles, muñecos pictográficos, pescaditos)" y lo acusa de admitir en los hechos el arte imitativo que tanto deploraba, creando "un arte pseudomoderno, para ganar un lugarcillo en el cielo"⁹⁴⁴.

Los debates no parecían cesar y la vehemencia se transformará en el tono dominante.

⁹⁴²Revista *Removedor*, Montevideo, Febrero de 1945.

⁹⁴³Catálogo "La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.p. 30 y p. 88.

⁹⁴⁴MALDONADO, TOMÁS, "Torres García contra el arte moderno", *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, Buenos Aires, diciembre de 1946.

A la muerte de Joaquín Torres García, el Taller continuó funcionando en el subsuelo del Ateneo de Montevideo con sus seguidores, que fielmente continuaron con la prédica del fundador. Quienes no comulgaban con sus ideas los llamaban “la tribu”, o “los tíos metafísicos”, porque la palabra metafísica era un leit motiv del discurso de la Escuela del Sur. Otros que habían asistido al TGT, como Jorge Paéz hablaban de sus enseñanzas como “una Biblia muy codificada”.⁹⁴⁵

Continuaron, sin embargo, las exposiciones como la de homenaje al desaparecido maestro en la Unión Panamericana de Washington, solventada por el ya mencionado director de arte: José Gómez Sicre.⁹⁴⁶

Las técnicas continuaron de la mano de Alpuy con la pintura y el mosaico, Gurvich y Collell con cerámica, para la cual se incorporará un horno. Sus hijos Augusto y Horacio Torres se negaron a sustituir al padre, pero colaboraron en el Taller. Se formó allí el Grupo Maotima, con tapices constructivos, y participación de Manuelita Piña, la viuda de Torres.

Varios integrantes del grupo en vida del maestro habían realizado viajes a Perú y Bolivia para familiarizarse con las culturas prehispánicas, y el taller continuó inclinándose por las conexiones consideradas originarias del continente⁹⁴⁷

Realizaron diferentes muestras de culturas de Ecuador y otros países andinos, y exploraron diversas culturas fuera del circuito occidental. Contaban con la asesoría del arqueólogo Raúl Campá, y lograron editar un catálogo de Arte Precolombino, ilustrado con fotos de Alfredo Testoni (1964).⁹⁴⁸

La obra de Torres continuaba siendo una marca registrada uruguaya, y va a ser elegida para representar al Uruguay en la I Bienal de San Pablo en 1951.

El TGT se diversificó en tareas muy variadas, como por ejemplo, la ilustración de los programas del Cine Club del Uruguay, entre otras tantas. En 1955 se conseguirá inaugurar un Museo Torres, en un local cedido por el ayuntamiento montevideano en la Av. 18 de Julio 1903, que luego se trasladará al subsuelo del Ateneo.

Los miembros después de un viaje en grupo a Europa en 1957, de alguna manera se irán dispersando. Luego de la muerte del maestro: Francisco Matto y Augusto Torres pasaron un tiempo en Europa, en 1952 Gonzalo Fonseca comenzará un periplo por Roma, Madrid y Cercano Oriente, hasta que finalmente se decidirá radicar en Nueva York en 1960. Augusto Torres le seguirá a la misma ciudad, y se reunirá con ellos, donde se sumará luego Alpuy, quien previamente se había dedicado a dar vueltas por América, residiendo en Bogotá y Caracas. Por último, Augusto Torres acabará residiendo en Barcelona a partir de 1973.

El año de 1962 se menciona como el año de la anunciación del cierre del Taller Torres García⁹⁴⁹, aunque como continúa Manuel Pailós dictando clases en el subsuelo

⁹⁴⁵ABBONDANZA, JORGE, “Manuel Espínola Gómez”, op. cit. , p. 98

⁹⁴⁶Ibídem, p. 90.

⁹⁴⁷En 1939 el Taller se adhiere al Congreso Interamericano de Indianistas (La Paz, Bolivia) y en 1942 los hijos de Torres y Alceu Ribeiro visitan Bolivia y Perú. En 1946 realizan un viaje similar Alpuy, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca y Jonio Montiel.

⁹⁴⁸Catálogo “Escuela del Sur” op. cit. p. 91.

⁹⁴⁹TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 2/4/62.

del Ateneo, podríamos establecer como fecha definitiva de cierre del taller el año 1967, en el que ese local se adjudica a la postre, al Museo Torres García.

Desde diferentes puntos en los que se establecieron, los alumnos continuaron la estética constructivista, para algunos de una forma que buscaba innovar dentro de la herencia del taller, pero les resultaba muy complejo desembarazarse de una huella tan indeleble, y no terminaban de rebelarse totalmente contra las enseñanzas recibidas.

Explicaba Alpuy de regreso a Montevideo en 1971, luego de experimentar en Nueva York con tridimensionales en madera: “mi cabeza (en 1957) estaba llena de ideas, y quería encontrar una manera de expresarlas. Todo lo que había aprendido fue a través del sistema del Taller, como yo no tenía mi sistema, no tenía manera de hacer vivir eso”.⁹⁵⁰

A pesar de que Torres les pedía crear desde el propio ser, las ideas torresgarcianas se habían transformado en un dogma, del que difícilmente se podía despegar innovando.

Los diferentes alumnos realizaron búsquedas que los apartaban del rigorismo del maestro, pero la impronta se mantenía como canónica. Una vez que surgió la estética informalista, el constructivismo va a ser considerado una tendencia ya desfasada con los nuevos tiempos.

El mural de raíz constructiva que realizó Miguel Battezzore en la sede del Cuartel de Bomberos de Montevideo, pero que en una mirada atenta los símbolos de universo torresgarciano se van desplomando de sus edículos, nos revela el fin de una época, aunque se haya realizado en 1988 y su autor niegue la intención de rebelión contra su tan admirada figura, es indicativo de una suerte de cierre del período.

La obra de la Escuela del Sur, sin embargo, pervive hasta la actualidad, y su marca indeleble se ha transformado en una señal identitaria del Uruguay que intentó una vía propia de reelaborar la modernidad junto con la huella prehispánica americana.

⁹⁵⁰BILOTTO, DARDO, “Reflexiones en alta voz: Julio Alpuy”, *El País*, 1/8/76. Citado por Cecilia Torres, *Murales TTG*, op. cit., p. 33.

ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA ESCUELA DEL SUR

JOSÉ GURVICH (1927 - Jieznas, Lituania – 1974 – Montevideo)

José Gurvich, cuyo nombre original es Zusmanas Gurvicius, emigró desde Lituania con su familia a la edad de cinco años, con la intención de establecerse en el Uruguay y buscar nuevos horizontes.

Su figura es una de las más destacadas de la Escuela del Sur, no sólo como continuación de las ideas de Torres García, sino por su interesante reelaboración personal desde su perspectiva de la judeidad.

Comienza en realidad a estudiar pintura en la ENBA, bajo la dirección de Cúneo.

Al pertenecer a una familia de escasos recursos, para lograr subsistir y ayudar a su familia, se verá obligado a dedicarse a actividades ajenas al arte, como trabajar en una fábrica de impermeables, previo a poder volcarse al campo artístico de manera profesional.

Se convertirá no sólo en representante de la escuela de Torres García, sino de la identidad judía en Uruguay, su condición ha sido analizada por la historiadora del arte Alicia Haber, que lo ha calificado de Chagall uruguayo.⁹⁵¹

Ya mencionamos que Gurvich se integró al TTG en 1945, a través de la amistad que había trabado con Horacio, el hijo de Torres García, cuando compartían profesor de violín.

Se comprometerá plenamente con las actividades del taller, participando en la edición de la revista "Removedor", medio de difusión de las ideas de Torres y de los integrantes de La Escuela del Sur.

En 1951 ejercerá la docencia en el TTG en sustitución de Alpuy, que se encontraba de viaje por Europa. En esa época junto a Alpuy y Fonseca realizará un mural en el Bar *El Temerario* (1952), hoy lamentablemente destruido.

En 1953 realizará decorados para el teatro *El Galpón*, con el propósito de ambientar el Ballet "Catuli Carmine", y subsiguientemente para el Teatro del Pueblo, el Club de Teatro, El Tinglado y La Máscara.

En 1954 viajó a España con el propósito de visitar a Horacio Torres, y allí entablará amistad con el crítico sevillano José María Moreno Galván.

La experiencia de las enseñanzas de Torres García le significó un descubrimiento de las vanguardias del siglo XX, de las que apenas había oído hablar.

José Gurvich consiguió absorber los planteamientos que partían del líder del movimiento constructivista, quien concebía en su metodología didáctica el conocimiento de los movimientos que se habían desarrollado en Europa desde principios del siglo, y aspiraba, como hemos dicho, a que sus discípulos sintetizaran, no solamente aquellas nociones presentes en las diferentes corrientes, sino también el conocimiento de las culturas prehispánicas de América.

⁹⁵¹HABER, ALICIA, *José Gurvich*, Fundación Buquebús, Montevideo, 1999.

Gurvich recogió los estilemas del maestro en un acto de apropiación característica del alumno que ha descubierto las respuestas a sus preguntas sobre el arte, y los enriquecerá con aquellos que portaba de la tradición judía.

Aplicó de manera precisa la sección áurea para el diseño de los espacios en los que se subdividen sus composiciones, y les incluirá dentro los símbolos de un Uruguay del siglo XX, un país que se sentía como si estuviese en plena etapa de construcción, anteponiendo el nombre Constructivo a los títulos de las obras: *Pareja constructiva (1948)*, *Barco Constructivo (1948)*, *Constructivo hoy (1961)*, *Constructivo en ocre (1961)*.

Gurvich se convirtió rápidamente en un destacado representante de la escuela, al punto que tan pronto como en el año 1947 el Museo Blanes decide adquirir obras de su autoría.

La identificación con el maestro y el drama sufrido por su comunidad, potencian la vocación humanista de Gurvich, que rebosa de toques relacionados con el realismo social, reflejados en obras como *Vecinos del Cerro (1958)* y sus abordajes de lo cotidiano, titulando varias obras como *Poema cotidiano*.

A mediados de 1960 su estética sufrirá una evolución que parte de lo torresgarciano pero rezuma la independencia lógica que se espera de un discípulo que toma su propio camino después de la muerte de su guía.

En Montevideo se relacionó con muchos jóvenes que se sentían sionistas socialistas, pertenecientes al movimiento Hashome Hatzair, y fueron precisamente ellos quienes lo estimularon para conocer Israel.⁹⁵²

A partir de su viaje a Europa en 1954, y su traslado hacia Israel, incorporará otros modelos que reelaborará con la experiencia adquirida, profundizada con sus vivencias en un kibutz israelí, reducto de riqueza en diversidad y ejemplo de construcción unificadora. Allí no sólo se dedicará solamente a la pasión de pintar, sino también a la apacible actividad del pastoreo de animales, que lo debe haber retrotraído a la Lituania natal. En el kibutz Ramot Menasché, en el cual vivía con su hermana (1955), llevó a cabo un proyecto de mural para el comedor comunitario.

En Israel se reencontró con un sinfín de raíces que le habían sido transmitidas a través de su familia, y en especial consiguió recuperar el yiddish como lengua de comunicación con la comunidad, éste fenómeno lo vinculaba a su primera infancia en el Barrio Sur montevideano, y a la íntima relación que mantenía con sus padres.

Al regresar de Israel a Uruguay en 1956 se instaló en un taller del Cerro, que acababa de dejar su compañero del TTG Gonzalo Fonseca. En ese mismo lugar va a crear el Taller Montevideo.

Los años 60 los iniciará con una mayor libertad, superando el esquema alveolar de Joaquín Torres García. Escribe al respecto: "He roto casi todas las reglas para encontrar el espacio infinito y libre... He liberado las escondidas energías de mi espíritu y voy como un juego en la mano. Las puertas de la imaginación: al principio me asomé, temeroso... después pasé la negra noche, un silencio...., y empecé a caminar

⁹⁵²HABER, ALICIA, *Los Universos Judíos de José Gurvich*, Museo Gurvich, Montevideo, p.12.

un espacio infinito, y una música nueva, comenzó a surgir, nuevos mundos aparecen”.⁹⁵³

Observa Alicia Haber, que el artista dispone de una serie de elementos compositivos en círculo superando el orden torresgarciano, aludiendo más a su concepción de la “circularidad de la vida”.⁹⁵⁴

En 1962 llevará a cabo diferentes murales, uno de ellos para la Caja de Pensiones del Frigorífico del Cerro, encargado por el arquitecto Vaya, que tenía una extensión de 17 m de largo.

Con el cierre del local se pensó en trasladar la obra al corredor que une el edificio central del Palacio Legislativo con el Anexo que se ubica enfrente, aunque finalmente se decidió trasladarlo a la Oficina de la Seguridad Social (Banco de Previsión Social) que se encuentra en la Plaza Matriz.

El magnate tabacalero Julio Mailhos le encargó asimismo la realización de un mural en su residencia de Punta del Este, y posteriormente completará otra obra del género en el Edificio Reims, situado en la calle Sarmiento de Montevideo, el cual infelizmente acabó siendo arrancado y subastado en 1997 en la firma Castells y Castells.

Regresó al kibutz Ramot Menasché en 1964, donde permaneció un año entero antes de emprender el regreso a Montevideo. Su inquietud sensible al drama humano se revitaliza con los testimonios de experiencias de compañeros que habían estado internados en campos de concentración, sentimiento que ya había padecido cuando se enteró que sus primos, que habían logrado establecerse en Nueva York, habían estado internados en Dachau, o el drama de su tía sobreviviente de Auschwitz.

Incorpora a su universo torresgarciano la obra de Klee y de Chagall, pero sigue fiel a los principios de su taller formativo y escribe: “No hay ningún nacimiento sin padre ni madre..., el caso es tener padres... y liberarse”.⁹⁵⁵

El cierre del taller (1963) y la diáspora de sus integrantes lo empujan a embarcarse en caminos más personales.

Las obras se disponen en el plano de forma flotante, como atraídas por una fuerza magnética de la memoria que absorbe los elementos de una forma circular, a la manera de Chagall o Miró, tal cual se puede ver en *Composición del kibutz* (1970).

Poblado de personajes y objetos que se superponen en la mente del creador, como en el solapamiento de los sueños, compuesto por un simultaneísmo que no quiere postergar ninguna vivencia a un segundo plano. Llega incluso a concebir objetos compuestos de fragmentos creados de forma surreal.

Como sucedía con Chagall, el mundo del campo es un tema ineludible por sus primeros recuerdos de Lituania, pero también del kibutz, y hasta del paisaje verde del Cerro de Montevideo.

Su temática alude a un mundo fantástico en el que anidan símbolos judíos: candelabros (Menorah), Tablas de la Ley, estrellas de David, festejos sabáticos, fiestas judías y referencias bíblicas.

⁹⁵³Haber, Alicia, *José Gurvich*, op.cit., p.23.

⁹⁵⁴Ibídem.

⁹⁵⁵Ibídem, p. 24

Su espíritu ecléctico lo llevó a inspirarse también en la literatura, no sólo en los cantos de Shalom Aleichem, sino también en la poesía de Antonio Machado, así como en los siete pecados capitales del cristianismo y parábolas de Jesús.⁹⁵⁶

Las vivencias turbulentas también se proyectarán más allá de su familia destruida por el Holocausto, tienen que ver con la guerra en Israel y el clima de enfrentamientos que se vivieron antes y durante la dictadura militar en el Uruguay.

En 1970 viajó a Nueva York y en 1973 va a ser invitado a exponer en el Museo Judío de esa ciudad, en una muestra retrospectiva. Allí se relaciona con los ex integrantes del TTG, a la vez que con parientes cercanos que residían en la ciudad.

Se vinculó con los uruguayos Alpuy, Fonseca y Solari al mismo tiempo que con diferentes artistas latinoamericanos, el argentino Bonevardi es un ejemplo de ello.

El ambiente neoyorquino, extremadamente rico en lo artístico, no combinaba en absoluto con las inclinaciones rurales de Gurvich, que acabó sintiéndose asfixiado entre los rascacielos.

Elaboró allí proyectos de monumentos y temas de festividades judías (Janucá, Pésaj, Sucot, Shavuot), que presentará en el Museo Judío. Sus composiciones se llenarán de elementos rituales y tradicionales de la cultura judía, presentados nuevamente en el torbellino de espiral y con marcadas referencias a Chagall.

En *La creación* (1970) dispone de todos los símbolos religiosos, a la manera del maestro Torres, mezclándolos de forma ecuménica y fuera de la grilla áurea. Gurvich lo lleva a cabo en un orden que puede parecer caótico, más próximo al desorden, pero que no es más que una disposición cósmica, carente de la racionalidad que puede dotarles el orden ortogonal.

De Lituania a Uruguay, de allí a Israel, de Uruguay a Nueva York, los cambios de escenario siempre tendrán el anclaje que le da a su vida la certeza de la identidad judía, que es motivo de permanentes reencuentros con sus raíces ancestrales, precisamente en el momento en el que el artista pierde los referentes más importantes: sus padres, en 1970 y 1972.

Pero las celebraciones tienen que ver con rituales de cambios dinámicos en las estaciones y las cosechas que tienen todos los pueblos del mundo, que en su caso particular, se conectan con todos los cambios y el dinamismo que experimentó su recorrido en los diferentes ciclos de vivencias.

Registrará en obras como *New York, New York* (1971) el ritmo vertiginoso de la gran ciudad y su contacto con los artistas residentes, construyendo una relación con la tridimensionalidad influida por los trabajos de Fonseca y Alpuy, visible en sus proyectos para monumentos. Incluso diseñó, de forma muy singular, proyectos para monumentos de cerámica de orden erótico con formas picassianas que refieren a penetraciones sexuales.

La figura de Gurvich, reviste un significado especial, porque gravita entre la impronta compositiva que le otorga la Escuela del Sur y sus raíces culturales identitarias, configurando una singularidad dentro del panorama uruguayo.

⁹⁵⁶Haber, Alicia, *Los Universos Judíos de José Gurvich*, op.cit., p. 13.

JONIO MONTIEL (Catania, Italia – 1924 –Montevideo - 1986)

Montiel es un exponente de la Escuela del Sur, que luego de pasar por el Taller de Torres García entre 1944 y 1950, una vez que fallece el maestro vira hacia el Informalismo, aunque no deja enteramente de lado la estructura constructivista absorbida. La mancha de Montiel no se ubica en lo menos planificado del empaste matérico, sino que conserva cierta organización en planos, relacionándose con los rectángulos de la ortogonalidad torresgarciana, y trasluciendo cierto orden geométrico.⁹⁵⁷

El sentido de la estructura lo practicó también en sus estudios de arquitectura, aunque no llegó a ejercer la profesión, debido a que le quedaron unas pocas materias pendientes para graduarse.

Se dedicó a la pintura mural y participó en dos concursos nacionales sobre esa especialidad que se celebraron en Montevideo en 1948 y 1950. Finalmente concretó un mural al fresco en la Sala del Directorio del Palacio de la Luz, sede de la compañía estatal de energía eléctrica: UTE (1951), así como en la Escuela Francia.⁹⁵⁸

Practicó la técnica del grabado, obteniendo el premio en el Salón Nacional de 1966.

Se dedicó también a la carrera diplomática, actuando como agregado cultural en la embajada uruguaya en Lisboa.

GONZALO FONSECA (1922- Montevideo- 1997- Seravezza, Italia)

Fonseca como representante de la Escuela del Sur se debate en una búsqueda constante luego de la muerte del maestro, que lo había acompañado durante nueve años en el Taller.

Decide recorrer diferentes lugares para decidirse en cuál se sentiría mejor para continuar su producción. Se dirige a París, Madrid, Medio Oriente (1953-1957), y finalmente decide establecerse en Nueva York (1958).

Comentaba las dificultades que había tenido para explicar el constructivismo torresgarciano en Europa, donde permanentemente lo relacionaban con el ruso.⁹⁵⁹

En Nueva York realiza entre 1959 y 1961 un mural en mosaico para la New School for Public Engagement (5m x 3,5m), siguiendo la línea constructivista. Anteriormente ya había realizado otro por el estilo en una clínica de la zona de Queens y uno en óleo en un edificio de Broadway y la Calle 23, frente al Madison Square Garden, a los cuales se fueron sumando obras murales en casas particulares y un vitral en Long Island.

⁹⁵⁷ ROLLERI, CELINA, *Marcha*, 16/9/60.

⁹⁵⁸ Jonio Montiel, sitio portondesapedro.com, recuperado el 1 de agosto de 2015.

⁹⁵⁹ GILIO, MARÍA ESTHER, "Gonzalo Fonseca o la leyenda cambiada", *Marcha*, 29/1/65 – XXVI – Nº 1241 – p.19.

Con el transcurso del tiempo, la estructura torresgarciana de los cuarteles pintados, en Fonseca se acaba tridimensionalizando, al sentirse el artista especialmente inclinado por la escultura y las cavidades que poblará de elementos simbólicos; que no coinciden precisamente con los del maestro, pero que provienen asimismo de diversas culturas del mundo.

En una entrevista que le realiza María Esther Gilio declara: “pienso que soy en definitiva un arquitecto fallido /.../ La pintura en su sentido tradicional, la abandoné casi totalmente”.⁹⁶⁰ Respecto a los derroteros de la Escuela del Sur agrega ““El Taller evolucionó en la pintura naturalista; no en lo más importante, en lo constructivo. Es como si el libro se hubiera cerrado. Todo se ha detenido”.⁹⁶¹

El período del Taller Torres lo había conducido principalmente hacia la pintura constructivista, y de allí brotaron los peces y símbolos del universo de Torres.

Realizó en 1945 el viaje iniciático hacia las culturas precolombinas visitando Bolivia y Perú.

Llevó a cabo con el taller algunos murales como “Ciudad” y “Café”, éste último hoy en la Torre de las Telecomunicaciones de la empresa telefónica estatal ANTEL.

La metafísica transmitida por el maestro cuajó en Fonseca en una religiosidad pagana, el interés por las culturas antiguas y la etnografía, lo empujó incluso a realizar excavaciones en Medio Oriente.

La presencia de esculturas al estilo de tótems, o referencias anímicas, va a demostrar su interés por éste tipo de discurso trascendental, que se materializará una vez que deje el Uruguay y se dedique a su primigenia vocación de escultor.

De esta manera realizará “Barca Solar”, “Katábasis”, “Cenobio”, “Oculus”, “Pilar Votivo”, e incluso en la Ruta de la Amistad en México construye la “Torre de los Vientos”, la cual se asemeja a una especie de Zigurat, o Torre de Babel en cemento. La escalera, que está presente en el maestro, es un *leit motiv* del autor, metáfora de la ascensión que se encuentra en diferentes culturas del mundo.

Sus títulos permanentemente se refieren a la Antigüedad: “Tebaida”, “Castrum” y recreando formas arquitectónicas, muros, superficies densas en las cuales mezcla la rusticidad y el pulido, y a veces practica una cavidad, de la que cuelga una esfera. O las oquedades que pueden transformarse en un Columbarium romano.

Establecido en Nueva York, a través del usufructo de una Beca Guggenheim, se dirigirá luego hacia Italia, y cerca de Carrara aprende el trabajo en mármol y a dominar las grandes dimensiones en piedra. Su vida se dividirá en períodos en Estados Unidos e Italia.

Uruguay sólo cuenta con una escultura suya: “Rumi-Saiko”(1996), en el Parque de Esculturas que se halla junto al Centro Hospitalario Libertad. Consiste en un monolito en el que el artista le excava un cubo que permite atravesarlo en la parte superior, y una esfera en la base que se inscribe en otra cavidad de igual forma. Se erige como una rústica estela en el paisaje del parque, y un homenaje al maestro.

⁹⁶⁰Ibídem.

⁹⁶¹Ibídem.

Representó a Uruguay en la bienal veneciana de 1990, y para Luis Camnitzer es el único representante del taller que “logró un idioma propio y original saliendo del TTG. En vez de morir aplastado por una roca doctrinaria, la convirtió en escultura”.⁹⁶²

MARIO LORIETO (1919 – Montevideo – 2003)

Lorieto es un destacado miembro del Taller Torres García que se volcó hacia la escultura, conservando ciertos postulados de Torres, pero imponiéndoles su impronta personal, en obras de gran porte, que en el día de hoy ocupan algunos distinguidos espacios del paisaje montevideano.

Su formación dentro de la Escuela del Sur se concretó en la enseñanza recibida por Gurvich en el campo de la pintura (1952), quien posteriormente lo derivará al TTG orientado por Alpuy, y a partir de 1957 estudiará con Augusto Torres.

Realizó viajes de estudio al continente europeo en tres oportunidades: 1953, 1966 y 1969.

Seguirá ligado al taller hasta el momento próximo a su cierre (1964).

En 1959 obtuvo el premio adquisición en el XII Salón Municipal en la edición XXXVI, y en ese mismo concurso conseguirá el Primer Premio en escultura (1989)

En 1963 realizará un mural en madera y cemento para el Hospital de Clínicas, espacio en el que luego concretará otra obra localizada en la recepción en 1989.

En 1964 comenzó con el trabajo en maderas, empleando especies autóctonas trabajadas con diferentes procedimientos, tallado, raspado, pintando en colores como negro, dorado, blanco... y al año siguiente, en 1965 va a ser admitido en el Salón del Instituto General Electric.

Su obra *Rostro psicológico* se focaliza en una cabeza humana (1969), realizada con madera de obra al cual agrega un fondo de pasta.

Incesantemente trabajará en obras murales sobre cemento y ladrillo. Para los cuales empleará huesos de animales y cobres patinados. Recién en 1970 se dedicará al hierro, aunque continuará asimismo trabajando en la pintura de caballete.

El distanciamiento relativo del mundo torresgarciano lo experimenta entre 1969 y 1970; su giro quedará plasmado en particular en una obra que tituló “Un retorno a Grecia”.

En 1970 realizará lo que él llama “Collages puros” trabajando con papel de colores, los cuales organiza en la composición a la manera de taracea en piedra. En la confección de los mismos emplea también recortes de papeles impresos.

En diversas oportunidades se sintió atraído por transmitir un mundo que se relaciona fundamentalmente con el primitivismo infantil.

En una entrevista comenta: "Hay gente que pinta pensando, hay que pensar sintiendo".

⁹⁶²CAMNITZER, LUIS, “Fonseca en Nueva York”, *Marcha*, 30/12/70.

Admite que las enseñanzas del TTG están siempre presente en sus obras: "la regla de oro la tengo siempre en el ojo, que mide solo, por inercia".⁹⁶³

En 1989 realizó "El Árbol de la Vida y el Tiempo" situado en Av. Italia y Av. Bolivia, en hierro, en el que los frutos del árbol se esparcen por el suelo, símbolos que aunque personales, guardan cierto aspecto de homenaje a su maestro Torres, formas que yacen víctimas del herrumbre provocado por el transcurso de los años.

En 1996 lo convidan a integrar el Parque de Esculturas del entonces Edificio Libertad, sede de la Presidencia de la República, hoy Administración de los Servicios de Salud del Estado (ASSE). Para la ocasión realiza en hierro "La Manzana ciudadana", con oquedades que albergan símbolos a la manera de los torresgarcianos, una clepsidra que insiste sobre el tema temporal, el cual se encuentra permanentemente presente en la escultura del artista.

Entre sus obras señeras destacan: "Árbol de las Recovas", "La edad de la infancia", "Mujer Pájaro" o "El Barco Fantasma", entre otras.

En mayo de 1996, la Intendencia de Montevideo organiza una retrospectiva del artista.

En 1998 recibirá el encargo de la colectividad italiana para construir la escultura "Italia Infinita" para la zona de Tres Cruces, al inicio de la Avda. Italia y frente al Hospital Italiano en el mismo año, como reconocimiento recibirá el Premio Figari, otorgado por el Banco Central del Uruguay.

963



59. Fonseca, Gonzalo.
Torre de los vientos (México).
Cemento. 1968.



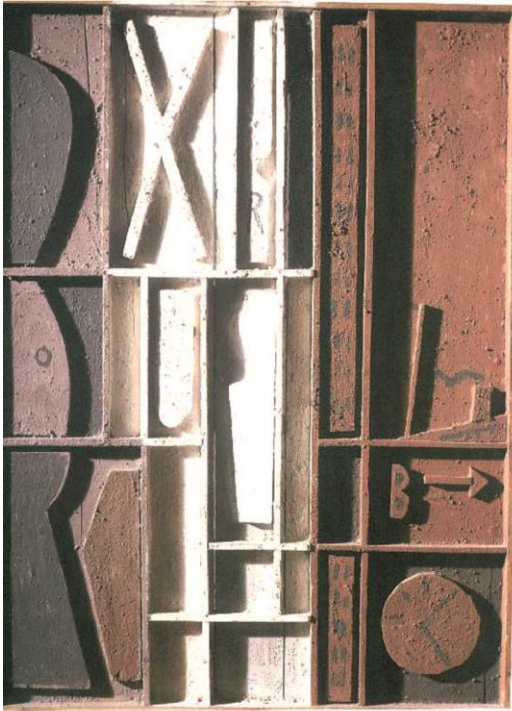
60. Gurvich, José.
Homenaje al kibutz Ramot Menasché
(fragmento). 1970.



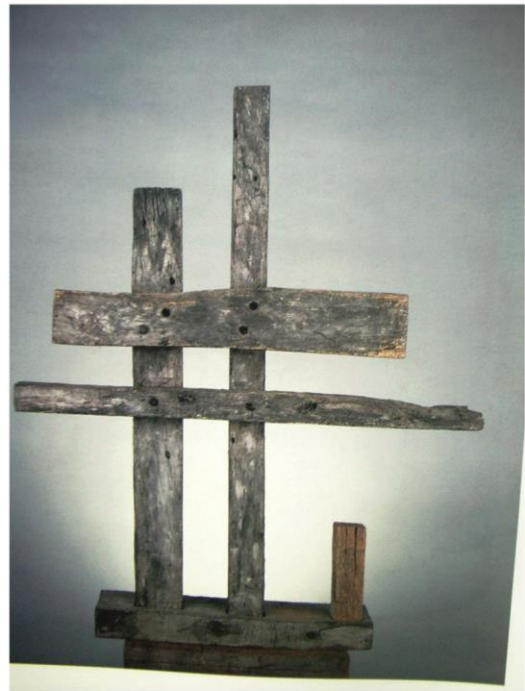
61. Fonseca, Gonzalo.
Mural en mosaico (New School, NY).
1959-1961.



62. Ribeiro, Alceu. *Mural Sindicato Médico del Uruguay*. 1961.



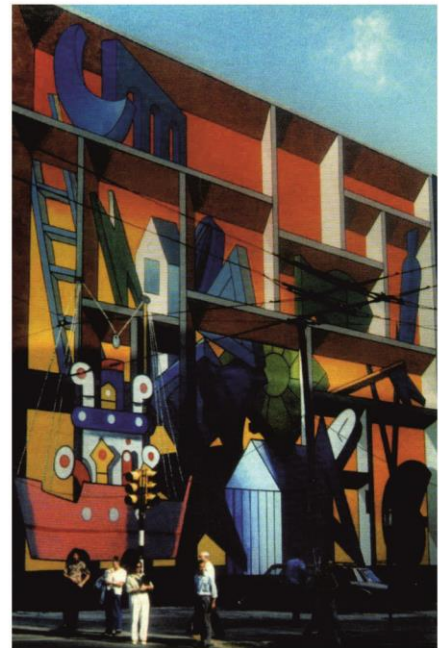
63. Torres, Augusto.
Construcción. 1963.



64. Matto, Francisco.
Monumento en quebracho. 1965.



65. Fernández, Guillermo.
Madera constructiva (220 x 400 cm). 1966.



66. Battezzore, Miguel Ángel.
Mural Bomberos. Sin fecha.

8.4 ¿POP URUGUAYO?

Las manifestaciones vinculadas con el pop internacional se hicieron frecuentes en toda la región sudamericana.

En el Uruguay fueron pocos los artistas que se adscribieron a la tendencia, pero sugestivamente el mensaje se hallaba próximo a la crítica, no a enaltecer la cultura del consumo que celebrara el pop norteamericano.

Se sigue en parte el discurso de críticos de renombre, como Greenberg, que menospreciaba el Pop como algo facilista. Estas opiniones influyentes no acaban de ser determinantes, pero inciden en que no se desarrolle un arte en este sentido.

Las aguas se hallaban divididas aún entre los que procuraban una popularización del arte a través del grabado y la artesanía y aquellos que concebían el arte como una actividad elitista intelectual.

Así como en EE.UU., el Pop encajaba dentro de los planes popularizadores del arte, opuesto a lo introspectivo del Expresionismo Abstracto, esa corriente no transmitía un mensaje similar en el Uruguay.

Por algunos sectores podía asociarse a lo más pedestre del arte, mientras que para otros era el ejemplo viviente del imperialismo cultural norteamericano.

En realidad el Pop, tanto sea en el Norte de América, como en Gran Bretaña, distaba de adolecer de simplismos, o superficialidades.

Incluso las poses de Warhol, que más podían incomodar al espectador latinoamericano como huecas de contenido, no eran más que reacciones del papel de *enfant terrible* del arte, reediciones dalinianas, pero si nos detenemos a analizar su obra con mayor profundidad, descubriremos un mensaje mucho más complejo e interesante sobre la sociedad de consumo, el sueño americano y los medios de comunicación.

Quienes concebían el arte con parámetros de elevación intelectual y alta cultura parecía chocarles sobremanera la cáscara superficial del arte pop, y a aquellos que buscaban compromiso inmanente del arte, no llegaban a captar la verdadera dimensión de los planteos críticos de la corriente en los países del Primer Mundo.

Los ecos que provienen del centro difusor de las tendencias Pop se volvían cada vez más interesantes cuando los cronistas hablaban desde el nuevo centro del arte contemporáneo: Nueva York.

Luis Camnitzer, artista conceptual radicado en esa ciudad, informaba precisamente al público y al medio artístico uruguayo, sobre el Pop norteamericano; pero con una opinión que no ha perdido vigencia sobre lo que hoy, luego del paso de las décadas, varios críticos han valorado o comprendido sobre la tendencia.

A través del semanario *Marcha*, sus contribuciones aportaron un aire fresco a la crítica local, al realizar agudas observaciones sobre la escena artística neoyorquina. Las mismas despertaron enorme interés entre los sectores del público uruguayo que se sentían motivados por los temas culturales. Consideremos que las crónicas se generaban en una era en la cual la información podía llegar personalmente a través de

viajeros, aunque la forma más común de difusión se desplegaba a través de las revistas especializadas, o menos frecuentemente, por medio de alguna compilación informativa que se exhibía en las salas cinematográficas antes de la proyección de las películas.

Camnitzer resumía de una forma muy lúcida las exposiciones que visitaba en esa ciudad, nos enteraba respecto a los creadores ya consagrados, que rápidamente pasaron a formar parte de la historia del arte, razón por lo cual, resultaba tan valorable su acertada selección.⁹⁶⁴

De manera muy aguda el artista- periodista supo captar las tendencias en juego y relacionarlas entre sí, como el guiño que le hacía el Pop de Warhol, en relación al minimalismo y sus planteamientos

Las 18 almohadas de Andy Warhol, que se exhibían flotantes, de color plateado, infladas con gas de helio, y se desplazaban dentro de la Galería Castelli, por ejemplo, fueron señaladas con visionaria relevancia por parte del crítico uruguayo, así como el Soft Art de Oldenburg, y sus proyectos de obras gigantescas para diversos parques.

El recién llegado a Nueva York, con la densa carga torresgarciana, Gonzalo Fonseca comentaba: “Ya en el informalismo no se podía respirar, era un callejón sin salida. El pop-art trajo aire fresco. Volvió a acercar al pintor a la realidad, lo colocó de nuevo frente al objeto, lo sacó del círculo cerrado del informalismo. /.../”⁹⁶⁵

Tanto Ernesto Cristiani como Ruisdael Suárez, se dedicaron en Uruguay a incluir el objeto tridimensional cotidiano en algunas composiciones, y recurrieron a los collages publicitarios, a la manera de sus colegas primermundistas, aunque con marcadas diferencias que mencionaremos.

Las disimilitudes en ciertas acepciones de pop pueden quedar en evidencia en eventos como llamado “Carnaval Pop de los Artistas” (enero de 1967), auspiciado por la COC (Confederación de Organizaciones Culturales) en su sede del Teatro Artigas.

La exhibición difícilmente podría denominarse una manifestación Pop propiamente dicha, sino que se trataba de una reunión de un sinnúmero de objetos y fragmentos, que acercaban la muestra más a una feria dadaísta alemana de primera posguerra mundial, que a un sesgo netamente Pop, sea británico o norteamericano, como efectivamente se habían asimilado en las exposiciones provenientes de nuestros países vecinos: Argentina y Brasil.

El “Carnaval Pop de los Artistas” mostraba ángeles voladores, creados con maniqués, símbolos de la cruz, y un maniquí rodeado de una estela de luz que evocaba a alguna figura lista para ser idolatrada, vinculándose a la estética empleada en la muestra dadaísta de Colonia (Alemania, 1920).

En el IGE, se exhibió asimismo la muestra “El Pop-Art o la Rehabilitación del Objeto”, con la participación de Ernesto Cristiani y Ruisdael Suárez, quienes presentaban los mismos artefactos pop exhibidos en la muestra que habían realizado en el periódico *El Diario*, el 29 de enero de 1965.

⁹⁶⁴ CAMNITZER, LUIS. “La magia de una ciudad Pop Art”, *Marcha*, 10/7/64, XXVI – Nº 1213, página 21. Ver Anexos (23)

⁹⁶⁵ GILIO, MARÍA ESTHER, “Gonzalo Fonseca o la leyenda cambiada”, *Marcha*, 29/1/65 – XXVI – Nº 1241 – p.19.

Comentaba sobre ella la crónica: “/.../ Pasan el objeto vulgar, el objeto producido en masa, al campo estético, integrándolo en una composición con otros objetos similares o con formas geométricas, con pinturas o collages /.../” y agregaba: “Nuestro Pop-Art algo subdesarrollado, como corresponde a la condición ambiente, escapa en cierto modo a tajantes definiciones /.../ Cristiani y Suárez se expresan bajo velados símbolos /.../ Suárez /.../ con una técnica combinada de tintas y crayolas /.../ ritmos circulares de color cuyo chorreado evoca a Jackson Pollock. Calaveras de animales, juguetes de plástico, herrumbrado alambre de púa, máscaras, maniquíes y trozos de ruedas de triciclo y motonetas /.../ La tónica de la pintura de Cristiani poeta concretista, no hace mucho, es la repetición obsesiva de un rostro /.../ La obra de Cristiani se beneficia de alguna invenciones del Pop-Art, como el uso de cajones abiertos que aíslan partes del cuadro”.⁹⁶⁶

De ese modo, la corriente Pop va a exhibir su expresión vernácula, más relacionada con la convulsionada realidad latinoamericana de la década, y con el “Pop ahorado” peruano de la época velasquista,⁹⁶⁷ que con el modelo neoyorquino o londinense.

Jorge Glusberg, comentaba que el Pop Art Latinoamericano “deviene en herramienta política y social, como lo será el conceptualismo”.⁹⁶⁸

Quizás una exposición más acabada de objetos en la línea del pop fuese la que se llevó a cabo a finales de la década de 1960, más precisamente en 1969 en la Galería U.

En el ya mencionado Salón ESSO de 1965, resultaron galardonados Ernesto Cristiani por “Figura 20”, con el Primer Premio de pintura, y el segundo que recayó en su compañero Ruisdael Suárez por “Tres en la Mesa”. “Figuras 20”, en pintura y collage. La obra se componía con una serie de cabezas, que algunas de ellas se intersectaban, entre las que destacaban una cara negra y otra roja; ésta última parecía vomitar una calavera en amarillo, la cual chorreaba gotas de pintura. El artista le impondrá en el sector derecho, una figura serializada, que había recortado de un periódico.

Tal vez en ésta obra podríamos hallar más vinculaciones con la veta expresionista de la Nueva Figuración Argentina que con el propio Pop, pero podemos así mismo categorizarla como Pop Uruguayo.

En el año 1967 se realizó la que puede considerarse la primera exposición Pop en Montevideo, localizada en “Amigos del Arte” y con el título “Once artistas Pop”. La segunda se llevará a cabo en 1968 en el Comisión Nacional de Artes Plásticas (ex Bellas Artes), a partir de un envío a la Bienal paulista titulada “Tres artistas británicos”, integrada por exponentes ingleses de relieve, como Patrick Caulfield, Allen Jones y David Hockney, que si bien enviaron fundamentalmente grabados, no dejaban de ser las figuras más destacadas del Pop británico, que en ese momento rondaban los

⁹⁶⁶“Artes Plásticas. Pop-Art Uruguayo”, *El Diario*, 29/01/65.

⁹⁶⁷El término fue acuñado por Jesús Ruiz Durand, referido al movimiento que cultivó una estética pop, que se alimentaba del cartel cubano, y reivindicaba el gusto popular de la población mestiza e indígena peruana durante el gobierno popular del Gral. Juan Velasco Alvarado. Artículo “La Reforma Agraria o la Muerte del Latifundio en el Perú. El Pop Ahorado” de David Flores-Hora (17/12/06), recuperado en línea de Revista *Crítica.cl*, el 28 de junio de 2015.

⁹⁶⁸Citado por Di Maggio, N., *Haroldo González*, op.cit., JIMÉNEZ, JOSÉ, *Horizontes del arte Latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999.

treinta años . La muestra en verdad no ejerció mayores influencias en el medio, aunque nos acercó a algunas de las manifestaciones en la línea del pop, aunque más no fuese en grabado. Creemos firmemente que muy posiblemente hubiese impactado de una forma mucho más aguda, si se hubiesen exhibido instalaciones u objetos pop.⁹⁶⁹

Otra nota particular del evento, la brindó la diferente reacción del público montevideano respecto al brasileño. En Montevideo, a pesar de su conservadurismo, no existió ningún tipo de reacción violenta frente a los temas homoeróticos de David Hockney. La ilustración de poemas del reconocido poeta homosexual griego Constantino Cavafis, que llevó a cabo el artista británico, no produjeron el menor revuelo, ni comentario de desagrado por parte del público o la crítica local, como había sucedido en Brasil.

A esa muestra en la Comisión, le seguirá en 1971 la muestra Road Show, organizada por el British Council en Montevideo, con la presencia de los jóvenes Keith Arnatt, Barry Flanagan, Richard Long y Colin Self, que tampoco podríamos aseverar que hubiese causado un gran impacto, pero que se trataba de artistas bien considerados en Gran Bretaña, que se publicitó como Pop, aunque el único estrictamente popero era Self, los demás se encontraban más enmarcados dentro del conceptualismo.

Si exploramos la repercusión de la vertiente Pop, resulta particularmente interesante un artículo publicado en *Marcha* el 10 de Julio de 1964 y firmado por Pierre Schinca a raíz de la Bienal de Venecia: en el cual se vierten no sólo consideraciones sobre el certamen, como puede significar la percepción de una mayor era de comercialización del arte, sino el rechazo categórico a las tendencias pop.

Tal vez idealizando el pasado, de manera quasi romántica, en el que supuestamente habría existido una etapa prístina anterior, en la cual los carriles del arte actuaban desinteresadamente y de manera independiente, respecto a los fines económicos y los dictados de la moda : “No vemos el desenvolvimiento del arte sino como un encadenamiento, como una sucesión de novedades. El arte no es ya un modo de expresión, sino la expresión de una moda”,⁹⁷⁰ es decir, un clisé absoluto, sin el menor valor crítico.

La postura conservadora del cronista, sindicando al arte abstracto como aburrido, una visión que ya se encontraba casi superada en la época, o se refería al pop como tendencia “baladí”, retratando palmariamente esa orientación, que, a nuestro juicio, esconde otro fin más espurio: mantener la fantasía de la capitalidad parisina y ubicarse de la acera del Nuevo Realismo galo versus el Pop anglosajón.

De artistas como los del New Dadá neoyorquino, como podía ser Jasper Johns, apenas ve al artista que carece de habilidad técnica, y suponemos que para Schinca debería producir dentro de una forma convencional próxima a las escuelas oficiales de Bellas Artes, pero sin condecir con la época que le había tocado actuar.

Se atreve incluso a calificar de vacuidad las vertientes norteamericanas del Hard Edge, cuando precisamente su mayor contradicción es que a través de los títulos o las

⁹⁶⁹MAÑÉ GARZÓN, P., “El gran viaje de los ingleses”, *Marcha*, 5/4/68 – Nº 1397.

⁹⁷⁰SCHINCA, PIERRE. “La Bienal de Venecia”, *Marcha*, 10/07/64, XXVI – Nº 1213, página 22.

declaraciones de los artistas, se vislumbra el afán trascendental de algunos, y que por lo tanto, no ofrecían en realidad lo que predicaban: “es lo que Ud. ve”, como afirmaba Frank Stella, sino que detrás de ese exclusivo formalismo, existía un impulso del creador que traspasaba absolutamente la autorreferencialidad pictórica, dejando al descubierto una vivencia personal, e incluso connotaciones de orden filosófico, como sucedía en el caso de Barnett Newman y su obra “Onemement”.⁹⁷¹

Schinca escribía: “Morris Louis despersonaliza, ‘desespacializada’ la abstracción lírica. La obra parece proyectada, de manera inmaterial, sobre la pantalla de la tela, y el color resulta desencarnado, reducido a su cuerpo astral. Ésta aproximación a la *Nada* se hace agresiva en las obras más recientes de Noland y Stella (agrupados a menudo bajo la expresión ‘hard edge’). La forma es deliberadamente simple, y poco significativa y los colores aplicados con frialdad, rehúyen el diálogo. Si esta pintura nos retiene a pesar de su buscada vaciedad /.../ Los notamos en la medida en que nuestro espíritu orientado hacia las significaciones no puede concebir que una obra no tenga tema”.⁹⁷² La última afirmación se explica por sí misma y revela claramente su retrógrada visión antiabstraccionista.

La apreciación sobre el Pop norteamericano que llevaba a cabo Schinca, no tiene desperdicio de comentario cuando afirma que el mismo carece de intencionalidad, a lo cual apostilla: “Un carácter fundamental de la civilización americana”⁹⁷³.

El juicio - más que resultar arriesgado- es absolutamente incorrecto, e indigno de aparecer en una publicación seria como el semanario *Marcha*, ya que se le podría achacar al Pop cierta conexión con la banalidad y el materialismo, pero su carga de intencionalidad está fuera de toda discusión. En todo caso ésta podría ser polisémica, tanto sea para celebrar la cultura consumista surgida luego de la segunda posguerra mundial, como para criticarla pero resulta inadmisibles aseverar que esa corriente careciese de intenciones. Si se analiza con mayor minuciosidad, como hemos señalado antes, tampoco puede afirmarse que careciese de profundidad en el planteo, son múltiples los argumentos que se inclinan por una visión crítica de la sociedad por parte del Pop norteamericano.

Queda por lo tanto en evidencia, que éste crítico representa meridianamente el espíritu de cierto medio francés proclive a la animadversión hacia Nueva York, que los había despojado de la capitalidad del arte, posición que habían ostentado durante los últimos cien años, y que ahora les había sido arrebatada por los nuevos y “advenedizos” metropolitanos.

Pero tampoco debemos descartar la influencia de sus apreciaciones en el medio local, tan poco afecto a lo que proviniese del norte.

Solomon, director del Museo Judío de Nueva York lo expresaba de manera casi provocadora en esa misma bienal, frente al corporativismo de los franceses: ‘todos reconocían que el centro mundial de las artes se había desplazado de París a Nueva

⁹⁷¹Referida precisamente al criterio nominalista de Unicidad del escolástico William de Ockham (c. 1280-1349).

⁹⁷²SCHINCA, PIERRE, op. cit.

⁹⁷³Ibídem.

York”, en su afán de defender el envío norteamericano a la Bienal de Venecia, cuya orientación se volcaba principalmente hacia el Pop y el Hard Edge.⁹⁷⁴

Para Schinca: “Los franceses se declararon defensores del viejo humanismo contra la barbarie del Nuevo Continente /.../ El Pop intransigente estuvo representado en Venecia por Oldenburg y Dine. /.../ (Para Oldenburg) los objetos útiles se vuelven inutilizables (mientras que) /.../ En la Feria de la chatarra, la falsa ducha de Dine no se diferencia de las verdaderas. /.../”.

Como si Arman u otros colegas parisinos no hubiesen echado mano de los mismos materiales de desecho para llevar a cabo sus obras adscriptas al Nouveau Réalisme.

Resulta evidente el exacerbado chauvinismo francés en favor de la llamada “Abstracción lírica” del Art Autre, frente a la “Abstraction Froide” (abstracción fría) o post-pictórica norteamericana. Sin embargo, el mayor interés del artículo reside en la original e irónica valoración del arte norteamericano que recoge Schinca por parte del comisario soviético para la Bienal de Venecia de 1964: “Indudablemente el retorno de estos artistas a la realidad es un síntoma de evolución favorable a Estados Unidos. No obstante el Pop es demasiado objetivista, en cambio nuestros realistas son más románticos, y por consiguiente, más profundos (...)”⁹⁷⁵

Incluso en Francia existían brechas abiertas hacía bastante tiempo atrás hacia otras vertientes abstractas, como el Salón des Réalités Nouvelles, en el cual habían participado representantes del Grupo Madí, y emergía ya en París con gran fuerza la figura de Vasarely junto a la geometría de Denise René.

El mundo artístico uruguayo se acabó dejando guiar demasiado por comentarios del estilo de Schinca, que en nuestra opinión pueden ser calificados de despropósito.

Opiniones que desvirtuaron la comprensión acertada de las vertientes Pop, y dejaron de lado incluso las originales de cuño británico, con innegable espíritu crítico e irónico.

El vaciamiento de contenido que se le imprime al Pop a través de determinado sector de la crítica, acaba produciendo cierta aversión por parte de artistas uruguayos, que pretendían no ser tildados de frívolos. Ya que encima cargaban el sambenito de la epigonalidad, que al menos ésta fuese revestida de honduras reflexivas, como el Informalismo, no con superficialidades propias de un mundo que abrazaba el consumismo como el nuevo ídolo. Es por esta razón que a nuestro juicio, ningún representante local del mundo del arte, acuse recibo de influencias de las muestras de estos artistas que se expusieron en Montevideo.

ERNESTO CRISTIANI (1928 – Montevideo- 1991)

Relacionado con el pop, aunque, como hemos observado, podríamos calificarlo de un pop a la uruguaya.

⁹⁷⁴ Ibídem.

⁹⁷⁵ Ibídem.

Estudió magisterio, y trabajó como maestro de Enseñanza Primaria, éste hecho lo impulsó al desarrollo de la docencia también en las artes plásticas⁹⁷⁶. Realizó en escuelas públicas, exposiciones de diversos pintores.⁹⁷⁷ El propósito principal que se había trazado era la sensibilización de los niños respecto al arte (“.../buscamos sensibilizar para el asombro, sensibilizar para que lo significativo no pase desapercibido. Sensibilizar para lo que es hondamente humano no pase desapercibido”⁹⁷⁸.

Estudió arte con Vicente Martín, Eduardo Amézaga y Lino Dinetto (1954-1958), y asistió a cursos de Historia de la Filosofía, Estética e Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Su primera exposición individual la realizó en el Museo Pedagógico de Montevideo en 1953

En 1960 publica “Estructuras” una obra poética concretista pionera en el Uruguay.

Eduardo Roland opinaba sobre ella que concordaba con la poesía visual del momento. en la medida que propone claramente una lectura visual- espacial de la hoja en la que se despliega.⁹⁷⁹

Cristiani no parece quedar demasiado conforme con su actividad literaria y regresará a la pintura dos años después.

Su obra discurrirá entre la Nueva Figuración de principios de la década de 1960, pasando por interesantes collages que reflejan las ansiedades de su tiempo, a obras con temática más típicamente pop, en la que zonas de color plano muestran figuras de mujeres en playas, pero escenas playeras que se hallan dotadas de cierto sarcasmo, de la vida típica del montevideano y su costa. En ellas podemos quizás encontrar la mayor evidencia de la estética popera.

En algunos casos parecen litografías con el empleo de tintas planas, sobre la que aplicaba objetos de plástico que pretendían ser sus senos. El objeto extrapictórico pasará a formar parte protagónica de su obra relacionada con las instalaciones.

Manuel Neves asegura que la obra de Cristiani, en lo que a la figura humana se refiere, dialoga permanentemente entre la individualidad y el anonimato que aqueja al hombre.⁹⁸⁰

El artista expuso en el Centro de Artes y Letras del diario *El País* en 1964, certamen en el cual obtendrá el Gran Premio por su obra titulada “Figuras”, en la cual se exhibían seis rostros fantasmagóricos, en colores grises y ocre, sobre una serie de marcos con obras en collage, demostrando un talante más expresionista que pop.

⁹⁷⁶Se retirará de la actividad docente en 1976, con el recrudecimiento de la persecución ideológica en la enseñanza en ese año, por parte de la dictadura militar.

⁹⁷⁷“19 Artistas de Hoy en la Escuela Artigas de San José”, exposición de José Pedro Costigliolo en la Escuela Nº 129 de la Curva de Maroñas (Montevideo), NEVES, MANUEL, *Catálogo Exposición Cristiani*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2009, p.13.

⁹⁷⁸NEVES, MANUEL, *Catálogo Exposición Cristiani*, op.cit., p.14.

⁹⁷⁹ROLAND, EDUARDO, *Catálogo Exposición Cristiani*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2009, p. 42.

⁹⁸⁰NEVES, MANUEL, *Catálogo Exposición Cristiani*, op.cit. p. 22.

En 1965 recibirá una mención en el certamen para artistas jóvenes, conocido como Salón Esso. Para el mismo evento van a resultar seleccionados Ruisdael Suárez y Hermenegildo Sábat.

La obra por la que fue galardonado era la ya mencionada "Figuras 20".⁹⁸¹

Realizó dos muestras en la Alianza Francesa en 1977 y 1978 junto a Ruisdael Suárez, y otra en la Casa del Teatro.

Cristiani es asimismo participante de la eclosión del Dibujo, llamada el Dibujazo, en la década de 1970, integrando muestras del colectivo en Uruguay y Argentina.

El crítico Manuel Neves califica la serie "Los ciclistas" como una metáfora de los nuevos caminos que emprenderá el Uruguay con la creación de la fuerza política de izquierda, Frente Amplio, creada en 1971, y apoyada por el artista como militante.⁹⁸²

Durante la dictadura, Neves recoge el testimonio de la hermana de Cristiani: Adela, que le relató las dificultades económicas por las cuales atravesaba la pareja, que los obligó a vender antigüedades de diversas procedencias, para poder sobrevivir.⁹⁸³

Al acabar la dictadura Cristiani se afiliará al Partido Comunista y sus temas girarán alrededor de la marginalidad ocasionada por el empobrecimiento que originó el régimen de facto, razón por la cual le dedicará una serie a los hurgadores de basura.

RUISDAEL SUÁREZ (1929 - Montevideo- 2004)

Se dedicó a la literatura y al teatro, vinculándose al teatro independiente de La Máscara y Ateneo Popular (1956-1963) como actor de pequeños papeles y diseños escenográficos, actuando en la Comedia Nacional como invitado, dirigido por Margarita Xirgu en una representación de "Peribáñez y el Comendador de Ocaña".

Suárez era un hombre sin formación académica, que sólo completó la educación primaria, pero que demostró su enorme capacidad como autodidacto. Comenzó la carrera de artista a los 20 años pintando intuitivamente, y no se hallaba totalmente convencido de su labor como pintor, razón por la cual se concentró en la poesía.

Colaboró en diversos medios de prensa como *La Mañana* y *El Popular*, en los cuales publicará poesía, dejando en el momento de morir, tres libros inéditos.⁹⁸⁴

En el suplemento *Camino* de *El Popular*, dio a conocer poemas como "Si estuvieras aquí", junto con otros poetas uruguayos, como Armando Halty, Marosa Di Giorgio y Mario Benedetti.

Según Manuel Neves sus poemas, son en general muy poco conocidos y guardan estrecha relación con su obra pictórica.

⁹⁸¹ Descrita en la página 310 de éste trabajo.

⁹⁸² NEVES, MANUEL, *Catálogo Exposición Cristiani* op.cit. p. 33.

⁹⁸³ NEVES, MANUEL, *Catálogo Exposición Ruisdael Suárez*, Subte Municipal, IMM, Montevideo, 2005. p.11

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 8. Publica en *La Mañana* el poema "La esperanza" (1952) y el suplemento *Camino* de *El Popular*, el poema "Si estuvieras aquí" (1959)

En las artes plásticas actuó primeramente en el campo del grabado, luego en el collage y la pintura, para rápidamente introducirse en la construcción de objetos.

En la Feria de Artes de la Plaza Cagancha, auspiciada por el diario *El País* y dirigida por María Luisa Torrens, conoció a otro artista, que jugará un papel crucial en su vida creativa y afectiva: Ernesto Cristiani, quien tenía una mejor formación previa en materia artística.

Suárez se mudará a casa de Cristiani, en la calle Piccioli 3067, donde montan juntos un taller que se convertirá también en un centro de debates y tertulias de colegas, incluso durante la dictadura militar.⁹⁸⁵

Ruisdael, vinculado desde 1957 a 1961 al Club de Grabado de Montevideo, ya se había convertido en un conocido grabador en el medio desde 1963. Se dedicó junto a Luis Mazzei y Leonilda González a la xilografía, influencia que quedará en evidencia en la serie "Pescadores" que llevó a cabo al inicio de la década.⁹⁸⁶

En 1959 ganará el premio adquisición del Salón Municipal con la obra "Lamentos", y posteriormente trabajará en la estampación con monotipos y linotipos.

En 1962 se hizo acreedor del premio adquisición en el XIV Salón Municipal por el linotipo "Basural", y en el mismo año realizó la ilustración de "Tierra Charrúa" de Américo Abad.

En 1963 obtendrá el segundo premio del XXVII Salón Nacional con una obra de madera y linóleo por una composición con búhos, titulada "Nocturno", y en 1964 recibirá otro premio en la IV Bienal de Grabado de Tokio por "Las hormigas".

Tanto en el grabado como en la pintura, Suárez recurrirá a las imágenes superpuestas, empleando tacos móviles, que le dificultaban la reproducción, pero que dotaban a sus obras de gran originalidad.⁹⁸⁷

Con posterioridad trabajará en litografía y chapas de off-set. Incluyendo collages de publicidad. Para Pablo Thiago Rocca la obra "La mesa" de 1965 y "Ucán" del año siguiente, la cual contenía desalentadores nubarrones, pronosticarán los tiempos difíciles que se avecinarán en el Uruguay. Para Rocca, esos pájaros serán los agoreros de los malos tiempos que se aproximaban.⁹⁸⁸

Otra característica de su producción son las figuras de ojos grandes, como desorbitados, que le confieren un cierto viso expresionista a su estética.

Ya nos hemos referido a la Nueva Figuración, como otra posible alternativa al Informalismo de gran aceptación en el medio. Una figuración de corte expresionista pero que a su vez mezclaba algunas características del Informalismo en su vertiente matérica.

Este proceso fue común en Brasil, y Uruguay y especialmente en la Nueva Figuración Argentina. A la vez que detenta algunos visos del Pop en el detalle de incorporación de collage de objetos reales, que en algunas oportunidades se transforman directamente en instalaciones

⁹⁸⁵ Ibídem.

⁹⁸⁶ ROCCA, PABLO, *Catálogo Exposición Ruisdael Suárez*, Subte Municipal, IMM, Montevideo, 2005, p.15.

⁹⁸⁷ Ibídem.

⁹⁸⁸ Ibídem.

Ese paso neofigurativo lo darán también otros artistas como Jorge Páez, Agustín Alamán, Ernesto Cristiani y Nelson Ramos.

Con el advenimiento de la dictadura, la pareja Cristiani – Suárez, de clara filiación izquierdista, abandonará las peligrosas actividades artísticas que pudiesen albergar alguna traza crítica y como dijimos, se dedicará a la venta de antigüedades.

Esta actividad permitió justificar de mejor forma los encuentros de orden intelectual que permanentemente se realizaban en la casa de ambos, debido a que el derecho de reunión se hallaba limitado durante el gobierno militar.

Ambos artistas, como tantos otros, se plegaron a la decisión de no presentarse a los salones oficiales organizados en dictadura. Recién en 1983 Cristiani decidió participar del Salón Municipal e irá tomando coraje para continuar con la labor del dibujo y el grabado.

Los dos artistas expusieron en la Galería U de Enrique Gómez, operador ineludible en el campo del arte en el período a estudiar, quien en la actualidad divide su residencia entre Montevideo y Madrid, ciudad en la cual había abierto también una galería durante el período de la dictadura uruguaya.

Suárez en el dibujo, abordará temáticas relacionadas con paraguas, aves, particularmente gaviotas, gallos, palomas y búhos, muchos de ellos realizados en tinta. Tenían un palomo llamado Felipe, del cual recogían sus plumas y posteriormente dibujaban con ellas. Según testimonio de una amiga de ambos: Zoa de Salterain, que recoge Manuel Neves⁹⁸⁹.

El artista trabajará asimismo con la figura humana, imprimiéndole expresiones marcadas por la coyuntura de represión que se vivía, construyendo obras tridimensionales en la línea pop y la instalación, del estilo de la presentada en el Salón Nacional de 1967, una composición con paraguas reales en diferentes posiciones, negros y rojos, que bien por su naturaleza y colores, podrían ser metáforas de los paraguas que se debían abrir en esas vísperas del agitado año de 1968.

Cristiani y Suárez se separaron en el año 1981, manteniendo igualmente una estrecha amistad.

Luego del fallecimiento de Cristiani en 1989, Suárez se verá sumido en una profunda depresión, que se verá empeorada por problemas físicos y psicológicos, derivados en parte de la pésima situación económica que le tocó vivir en los últimos años de su vida.

Relata Neves que vivió en casa de sus hermanas hasta que fue lamentablemente ingresado en un hospicio público para ancianos indigentes: el Hospital Piñeyro del Campo, donde falleció en 2004.

La obra tanto de Cristiani, como la de Suárez fue casi olvidada durante muchos años, y rescatada para la memoria pública a través de Manuel Neves en las exposiciones monográficas que se llevaron a cabo en el Subte Municipal (Suárez, 2005) y en el Centro Cultural de España en Montevideo (Cristiani, 2009).

⁹⁸⁹Ibídem, p. 12.

CARLOS PALLEIRO (1945- Montevideo-)

Carlos Palleiro es un interesante autor que se dedicará a la gráfica con una manifiesta impronta Pop, destacándose por sus ilustraciones de cubiertas de libros, discos y carteles, que no tiene inconveniente en imprimirles una estridencia de color en tintas planas, que quedaría evidenciado en obras como el disco de Los Olimareños “Del Templo” (1971) y “Qué Pena” (1974), con un ave multicolor que ocupa casi la composición entera, ambos para del sello Sondor de Montevideo. Realizará una serie de portadas en la primera mitad de la década de 1970 entre las que destacan: “Abracadabra”, 1972, “Nueve Sinfonías de Beethoven”, 1971, “José Artigas” de Aníbal Sampayo, 1972, entre otras.⁹⁹⁰

Realiza algunas cubiertas de libros para la Editorial Cal y Canto, para la cual diseña “Esta mañana y otros cuentos” de Mario Benedetti y “Cuentos Completos” de Francisco Espínola.

Una serie de carteles entre los que se distinguen el del centenario del nacimiento de Lenin (1970), el de la XV Feria Nacional de Libros y Grabados (1974-1975), así como para recitales de la Nueva Canción Chilena, Los Quilapayún y la obra de teatro musical “Mónica” de Elina Berro (1971).

Palleiro reconoce la influencia ejercida por José María Campaña, Áyax Barnes y Rimer Cardillo⁹⁹¹, aunque su técnica admite una aproximación a los carteles cubanos de Raúl Martínez.

Palleiro desde 1976, que se exiliará en México ha continuado su labor gráfica en ese país, y se ha dedicado a una serie de animales policromáticos que ha llamado “Animalerías”.

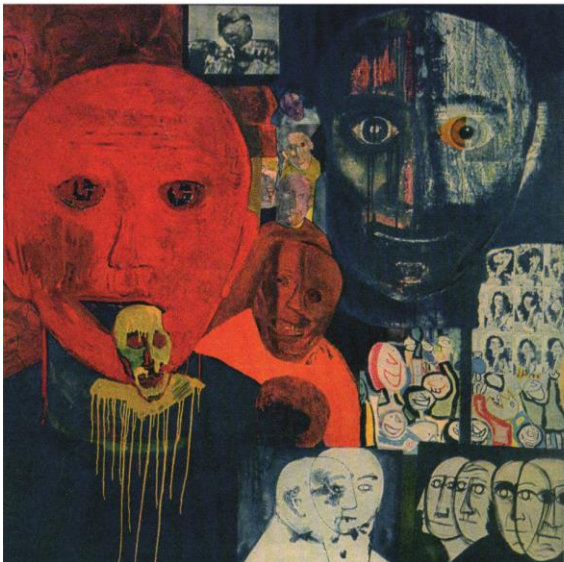
Su obra sobresale por la opción que realiza inclinándose hacia el intenso colorido, que puede ser calificado plenamente de estética Pop y del Flower Power.

⁹⁹⁰ Pagina web de Carlos Palleiro, carlospalleiro.com.mx, recuperado el 28 de setiembre de 2015.

⁹⁹¹ YUGUERO, MARÍA, “Carlos Palleiro en Montevideo. Símbolo de un tiempo y una idea”, recuperado de laondadigital.uy el 26 de setiembre de 2015.



67. Suárez, Ruisdael. *Casa de Peligro*. 1964.



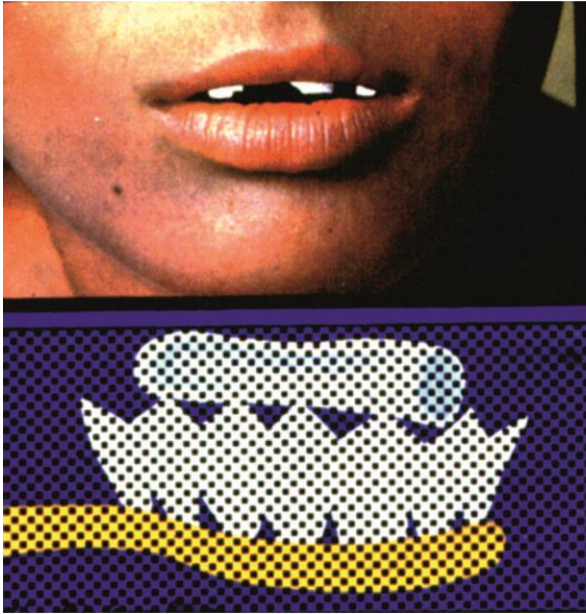
69. Cristiani, Ernesto.
Figuras 20. Óleo y collage. 1965.



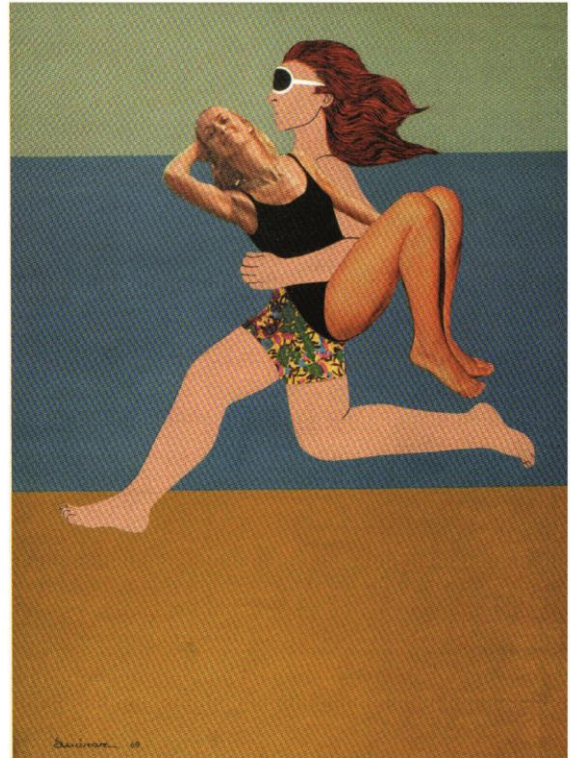
68. Cristiani, Ernesto.
Sin título. Técnica mixta. 1968.



70. Cartel de Exposición Cristiani – Suárez. 1965.



71. González, Haroldo.
Sin título. Técnica mixta. Década de 1960.



72. Suárez, Ruisdael.
Collage sin título. 1969.



73. Suárez, Ruisdael. *Flaca*. 1968.



74. González, Haroldo.
Sin título. Técnica mixta. Década de 1960.

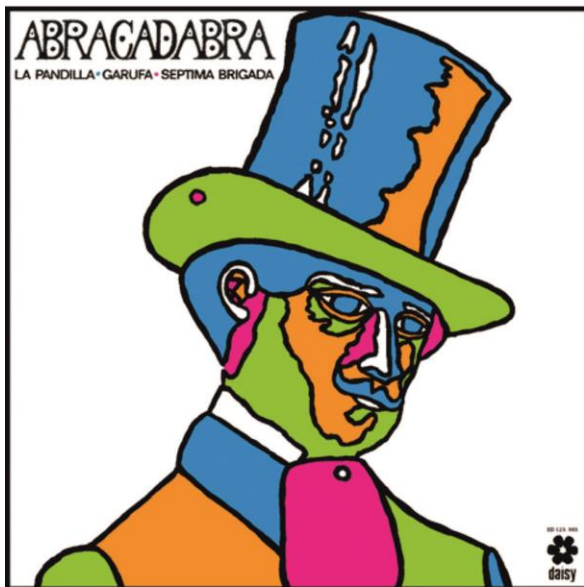


75. Palleiro, Carlos.
Esta mañana y Otros Cuentos de Mario Benedetti.
 1976.

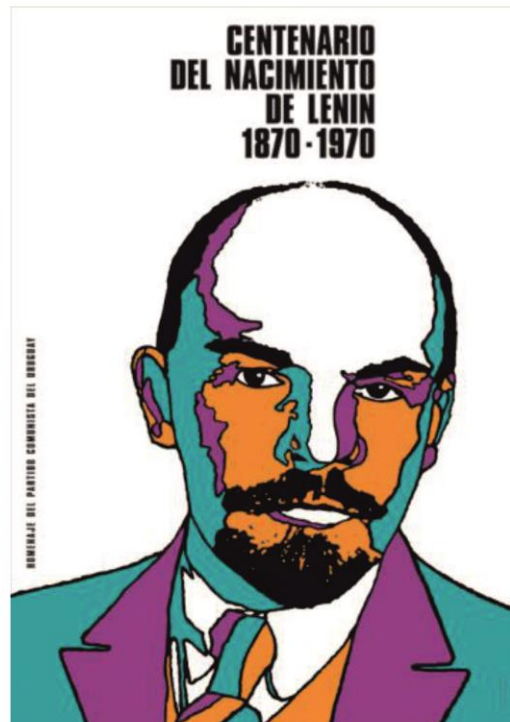


15ª FERIA NACIONAL
 libros grabados dibujos artesanías
 diciembre 1974 enero 1975
 montevideo uruguay

76. Palleiro, Carlos.
Cartel 15a Feria Nacional de Libros y Grabados.
 1975.



77. Palleiro, Carlos.
Abracadabra (Cubierta disco). 1972.



78. Palleiro, Carlos. *Aniversario Lenin.* 1970.

8.5 EL DIBUJAZO

“El Dibujazo” es un término acuñado por la crítica del diario *El País* de Montevideo, María Luisa Torrens (MLT), en relación a la proliferación de ésta manifestación respecto a épocas anteriores.

Se consideran representantes de ésta corriente Eugenio Darnet, Hugo Alíes, Hermenegildo Sábat, Jorge Páez Vilaró, Nelson Avdalov, Marta Restuccia, Jorge Satut, y Álvaro Armesto, entre otros.⁹⁹²

El propio Sábat, Nelson Ramos y Gamarra pueden sindicarse como sus precursores, en cuanto a la importancia otorgada por estos artistas al dibujo.

Darnet realizó una serie de “Bichos” monstruosos que aludían a la realidad violenta que comenzaba a campear en ese momento, proponiendo una iconografía deforme, que lograba inquietar al espectador.

El mismo autor en el año 1968 realiza “Transformación de las armas de guerra en monstruos”, influido por los desastres de la guerra de Vietnam.⁹⁹³

Jorge Páez había incursionado en el dibujo irónico y su línea continuaba en ese sentido. A partir del 70 surgirá Eduardo Fornasari, quien se inclinó hacia el dibujo erótico con visos expresionistas.

Darnet había realizado estudios en la Escuela de Bellas Artes y estudiado en París en los talleres de Lhote, Léger y en la Grande Chaumière.

Fornasari entrañaba una influencia fundamental sobre otros artistas. Torrens afirma que estos artistas dibujantes lograban comprometerse con la realidad sin llegar a ser panfletarios.⁹⁹⁴

Ciertos espacios resultaron imprescindibles para conseguir estímulos y visibilidad, es así que la Galería Losada dirigida por Quela Rovira, y el Centro de Artes y Letras, donde se ubicaba Torrens, significaron ámbitos fundamentales de exhibición.

La base era la búsqueda de multiplicación del fenómeno, por lo tanto se organizó un concurso de dibujo para menores de 25 años, donde participaron algunos de los principales exponentes junto a jóvenes promesas. Armesto contaba apenas con 18 años, Claudia Anselmi, hoy una artista consagrada, tenía apenas 14 en aquel momento.

Además de con el dibujo se experimentaba con otras técnicas, Sara Pérez por ejemplo era una de las artistas que trabajaba con Xerox, junto a Fornasari.

María Luisa Torrens bautizó el movimiento como *Dibujazo* en una nota del Suplemento Cultural de *El País* para finales del año 1972.

También dentro de esta corriente, Teresa Vila llevará a cabo obras memorables, como *Las Veredas de la Patria Vieja*

⁹⁹²Catálogo “El Dibujazo”, Centro Municipal de Exposiciones Subte, Intendencia Municipal de Montevideo, 1989.

⁹⁹³Entrevista de Óscar Larroca a Eugenio Darnet, Revista *La Pupila*, Montevideo, Diciembre 2009.

⁹⁹⁴Catálogo “El Dibujazo”, op. cit.

Magali Herrera se despegará del resto de los integrantes, plasmando en sus obras una impronta de *Art Brut*.

Satut, quien se dedicará luego a la ilustración gráfica trabajando para periódicos, continuó realizando ironías sobre apropiaciones de obras consagradas.

Torrens sitúa el inicio del movimiento en el año 1965, para luego hacer eclosión en el 70.

Una herramienta fundamental a la hora de caracterizar a la corriente y desarrollar su difusión comentaba la crítica que había sido la aparición del *Rapidograf*, como forma veloz de trabajar con tinta.

El tipo de temática que desarrolló "El Dibujazo" respondía a la contingencia de la realidad uruguaya de entonces, mostrando incluso los "cantegriles" o chabolas, que se iban adosando poco a poco a la ciudad, de personas que huían del campo hacia Montevideo para encontrar una mejor oportunidad de vida.

En paralelo con esa cruda realidad, los monstruos de Darnet revelaban precisamente esa faceta agresiva de las circunstancias, los "monstruos", no tan fantásticos, sino los que se desprendían del día a día de muchos uruguayos.

Torrens llama "visceralismo" a las manifestaciones de Fornasari, Marta Restuccia y Avdalov, con el ánimo de definir senderos diversos que transitaban entre el expresionismo y lo surreal.

Las costumbres del mundo de los cafés y los tangos se hacían presente a través de Jorge Páez, Denry Torres y Celmar Poumé.

Aldo Peralta es tal vez el más expresionista del grupo, y en muchas obras demuestra el mismo humor sardónico que podemos ver en *Las Beatas*.

Para MLT, crítica del diario *El País*, el movimiento termina en el 75 cuando en el Cine Plaza se llevó a cabo un evento para la entrega de "El escarabajo de Oro" a los mejores creadores, y las Fuerzas Conjuntas de militares y policiales, irrumpieron en la ceremonia para llevarse detenidos a algunos de los artistas.

A partir de ese momento muchos dibujantes del grupo emigrarán o se exiliarán en el extranjero. Además de los antes mencionados y sus destinos, Armesto se dirigirá a Brasil, Darnet, José Gamarra, Gabriel Constantino, Víctor Mesa, Enrique Fernández, Ricardo Parrilla, Federico Vilés se instalarán en Francia, Mónica Lista irá a Alemania, Sergio López a Madrid, Luis Camnitzer y Alberto Schunk a EE.UU y Sábat a Buenos Aires.

Como dijimos anteriormente, resultó crucial para el éxito de los expositores el firme apoyo recibido por estos dibujantes y grabadores por parte de Galerías como la A y la U, la del Palacio Salvo, Losada y fundamentalmente la visibilidad que le otorgó la Feria Nacional de Libros y Grabados.

Al principio la mayor parte de las obras se llevaban a cabo principalmente en blanco y negro, aunque luego se les irá incorporando notas de color.

Las temáticas abordadas desplegaban en general unas vetas que se podían catalogar como expresionistas y surrealistas.

Torrens adjudica el brote del Dibujazo al nuevo plan de la Escuela de Bellas Artes, por el importante número de integrantes que se formaron allí. Entre ellos Battione, Alíes, Restuccia, Washington Ledesma, Mónica Lista, Sergio López...

La autora parafrasea a Carlos Rodríguez Saavedra diciendo que los artistas del “Dibujazo” “estuvieron habitados por su país”.⁹⁹⁵

En su opinión, los integrantes del movimiento prepararon la renovación del arte uruguayo que se produjo posteriormente, en la década de 1980, y coincidimos en ello.

Otra crítica: Olga Larnaudie, sin embargo, no concuerda con Torrens en sus apreciaciones sobre la originalidad de los artistas del Dibujazo, sino que cree que fue un movimiento común a toda Latinoamérica, que no se limitó sólo al Uruguay. Larnaudie sostiene que el Dibujazo fue una ola fugaz, y muy sobredimensionada por la crítica contemporánea y algunas instituciones artísticas.⁹⁹⁶

Nosotros opinamos que el número de artistas que trabajó en ese sentido justifica la denominación como movimiento, y a juzgar por la calidad de sus trabajos, es una etapa enormemente fructífera en el desarrollo del arte uruguayo.

En 2009 se lleva a cabo una exposición sobre el movimiento llamado “El Dibujazo”, en la Sala Carlos Federico Sáez, del Ministerio de Transporte y Obras Públicas.

⁹⁹⁵ Ibídem.

⁹⁹⁶ Ibídem.

ALGUNOS REPRESENTANTES DE *EL DIBUJAZO*

HAROLDO GONZÁLEZ (1941- Montevideo -)

Su actividad se halla principalmente ligada al Dibujazo y sus antecedentes apuntan a una formación particular en el dibujo a través de la Escuela de Construcción de la Universidad del Trabajo del Uruguay, que le permitirá luego desempeñarse como aparejador o ayudante de arquitecto en la actividad laboral.

A mediados de la década de 1960 se incorporará al Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, una experiencia privada de enseñanza artística que como hemos señalado, había incorporado destacados docentes del medio montevideano.

Asistió al Círculo de Bellas Artes con el fin de estudiar diferentes técnicas del grabado junto a Luis Solari.

En 1969 comenzará su creación de cómic, con el personaje “Apolillo”, una ironía sobre la figura de un vago, que no se inmuta frente a las situaciones más extremas e hilarantes. Lo publicará en el semanario “El Oriental” hasta 1973.

Enrique Gómez, en su Galería U, que señalamos como un mojón en el espacio expositivo de la época, le ofreció la oportunidad de exhibir allí algunas de sus excelentes trabajos.

Su óptica latinoamericanista crítica se reforzará con su viaje a Sudáfrica, donde presencia directamente las prácticas del Apartheid, mientras reside allí durante tres años por motivos laborales (1975-1978).

La obra de González transita por caminos próximos al Pop, incorporando su destacada habilidad para la técnica del dibujo, aplicada a cierta inclinación por la temática crítica de la realidad, así como a determinados aspectos conceptuales.

Cabe destacar una obra en collage, en la que en la parte superior ubica una fotografía de un chico de dientes partidos, y en la inferior una composición en clave de impresión de líneas de puntos, a la manera de Lichtenstein, simulando la impresión barata de los cómics, que mostraba un cepillo de dientes con dentífrico.

La sátira apunta a denunciar la inutilidad de la publicidad consumista en un medio como el latinoamericano, en el cual se publicita lo que la mayoría de la gente no puede adquirir o no necesita.

Permanentemente el tono del Pop uruguayo se refiere a esta contradicción que lo aproxima mayormente a la vertiente británica del movimiento encabezada por Richard Hamilton.

Según Di Maggio se percibe cierta influencia de la Nueva Figuración Argentina⁹⁹⁷.

Sigue algunos lineamientos pop al recurrir a cierta serialidad de la imagen que aparece en los medios.

⁹⁹⁷DI MAGGIO, NELSON, *Haroldo González, persistencia de un estilo*, Premio Figari 2007, Banco Central del Uruguay, Montevideo, 2007, p.15.

Pero elige precisamente una imagen que es significativa, no por la insistencia de la repetición masiva, sino parodiando a una Marilyn de Warhol, aunque escogiendo a Liv Ullman, una vertiente del estrellato más intelectual y europea. Frente al consumo de imágenes bombardeadas, González se decanta por una estrella, pero una estrella de Bergman, no de Hollywood.

Antes de viajar a Sudáfrica realiza un collage (1969) en el que coloca a un hombre negro excluido de una puerta decorada como perteneciente a una casa rica.

En algunas obras del artista parece irrumpir el juego decorativo del Flower Power sesentista, y en otras elementos surrealistas que subrayan las preocupaciones del hombre del momento, el peine que se alza frente a un campo, en un momento en el que la policía pasaba "peinando" los barrios en las tristemente célebres "operaciones rastrillo", que registraban a todo ciudadano que según sus criterios selectivos pudiese resultar sospechoso de ser un opositor al gobierno autoritario de Jorge Pacheco Areco.

Otras veces los objetos de la vida cotidiana directamente aludían a afeitadoras, con la obsesión que inquietaba a las Fuerzas Conjuntas, respecto a barbas o pelos largos.

Interruptores de corriente, que si bien fueron utilizados por artistas poperos, como Oldenburg en su *soft art*, no resulta capcioso imaginar alusiones a la electricidad aplicada a las torturas policiales y militares, a través de las famosas "picanas eléctricas".

O tijeras de podar que aparecen flotantes sobre un campo de hierba, duplicadas, como solía realizar el autor, en juegos de positivo y negativo, en fondo blanco o cubierto de tinta.

Otras veces los interruptores aparecen encima de un paisaje de ciudad, refiriéndose a las tenebrosas restricciones eléctricas que vivía el país, con horas de cortes de energía por día.

También recurre a alicates que aprietan las tuercas, metáfora de cómo se sentía el ciudadano uruguayo en su momento, aunque no tuviese ninguna participación militante.

Haroldo tomará parte también de la iniciativa innovadora del arte correo, desarrollando su veta conceptual de juegos de palabras y collages fotográficos

En el prólogo al catálogo de Cuatro Audiovisuales en el CAYC de Buenos Aires (1973) afirma Jorge Glusberg "El arte no puede dejar de reflejar los grandes desequilibrios económicos y sociales de Latinoamérica. La notoria desigualdad de los ingresos mantiene a más de las dos terceras partes de su población en una pobreza permanente, y su desarrollo se ve claramente afectado por una dependencia que lo impide integrarse a una economía dinámica, a un proceso de cambio y crecimiento, que haga frente a las necesidades colectivas e individuales.

Muchos artistas han tomado conciencia de esta situación regional, y están intentando romper los viejos modos de pensar que frenaban las transformaciones sociales. Nos referimos a ellos, cuando hablamos de artistas latinoamericanos: a los que quieren - con sus obras propiciar procesos de cambio. Son ellos los más indicados para señalar, informar, educar y denunciar contribuyendo a la creación de nuevos valores, nuevos moldes espirituales que promuevan cambios socioeconómicos y

políticos profundos, movilizando los recursos humanos para lograr el bienestar social y el pleno desarrollo del individuo.

Una de las armas más poderosas del artista es su comportamiento provocativo y antiautoritario: un ejemplo uruguayo, Haroldo González”.⁹⁹⁸

En la misma publicación en ocasión del Premio Figari 2007, que se le otorga al autor, se incluye el comentario de Edith Gibson, en *Re-aligning Vision, South American Drawing* (1997) observa las diferencias entre el pop tradicional y la obra de Haroldo en la medida que a su juicio el dibujo del artista es el reflejo de una conceptualidad próxima a la semiótica.⁹⁹⁹

En un fragmento de la entrevista que le realizan al artista Hugo Gilmet y Gabriel Peluffo, González rechaza la interpretación realizada por Larnaudie, sobre la eclosión del *Dibujazo* por la falta de disponibilidades económicas. Para él el dibujo es una expresión directa, ni más barata ni más cara que las demás, y agrega: “Con esto quiero decir que proporciona una gratificación inmediata”¹⁰⁰⁰ Para el autor el procedimiento del dibujo se debe a la celeridad, inmediatez de lograr ver una obra acabada que le produzca una sensación placentera.

Desde luego, no necesariamente, ésta interpretación pueda hacerse extensiva a todos los participantes del movimiento.

En la misma instancia de entrevista confiesa que en 1970 había excluido a la figura humana “para colocar elementos de uso cotidiano /.../ que definen ciertos rasgos del hombre”¹⁰⁰¹, evidentemente esos objetos cotidianos no son inocentes, la elección realizada por el artista bien puede ceñirse a interpretaciones que hemos señalado previamente.

HERMENEGILDO SÁBAT (1931 – Montevideo -)

Uno de los mejores caricaturistas que se vuelca a la pintura de una forma casi expresionista en su deformación y empaste es precisamente Hermenegildo Sábat.

⁹⁹⁸ GLUSBERG, JORGE, Citado Di Maggio, Nelson, *Haroldo González*, op.cit., p. 65.

⁹⁹⁹ “La dimensión conceptual que González aportó al *medio* fue evidente desde sus primeras exposiciones de dibujo. En Montevideo en 1971, González expuso doce dibujos de objetos comunes, utilitarios, que los críticos destacaron por su relación con el Pop Art internacional. Sin embargo, estos dibujos tienen una enorme divergencia con el Pop Art, ya que expresan un compromiso con lo social e intelectual y con problemas de lenguaje, percepción, representación y control. Siguiendo una fórmula simple, cada dibujo mostraba un objeto básico, repetido en inverso, primero esquemáticamente con líneas simples y luego con una ejecución altamente modelada y sombreada. Debajo de esta doble imagen flotante, había un horizonte compuesto por la repetición de un pequeño objeto o motivo, dispuesto como una banda gráfica: por ejemplo, martillos flotando sobre campos de cruces, matasellos flotando sobre un mar de cartas, etc. No sólo la reflexión bilateral del objeto central evocaba una serie de dualidades estéticas y filosóficas (dinámico- estático, material-conceptual, humano-mecánico, etc) sino que también la relación semántica generada por los dos signos diferentes, introducía asuntos relacionados con la estructura del lenguaje visual”, DI MAGGIO, N., *Haroldo González*, op.cit., p. 70.

¹⁰⁰⁰ Extractado de *Marcha*, 14/7/73, *Ibíd*em, p. 73.

¹⁰⁰¹ *Ibíd*em.

Sus obras presentes en exposiciones en el Centro de Artes y Letras de *El País*, despertaban ciertos comentarios de “inmaduro en su conjunto, y carente de inspiración depurada”.¹⁰⁰²

Sus primeros dibujos los publica en una revista universitaria, cuando contaba con apenas trece años; pero sus principales obras de caricatura fueron publicadas en medios de comunicación como *Marcha* (1952-1956), *Acción* (1955-1957) y *El País* (1957-1965) en Montevideo

Alternó el uso de la caricatura con el de la pintura, logrando interesantes obras retratísticas. Comienza a trabajar en óleo en 1962: “Hasta cumplir los 20 años no había agarrado un pincel. Tenía miedo. Consideraba vulgar y presuntuosa la actitud de ponerme a pintar. /.../ Que un cuadro pintado es asunto grave y que es preciso tener algo muy particular y propio que decir cuando se resuelve emprender una aventura tan comprometida. /.../ Por eso decidí por un tiempo no usar pinceles y trabajé entonces con espátula. Sin embargo, volví luego a los pinceles y hoy ya no me importa equilibrar los medios, sino lograr una síntesis /.../”.¹⁰⁰³

En 1974 recibió el Gran Premio de la Bienal de Punta del Este. (1976-1983) y en 1998 el reconocimiento del Premio Figari otorgado por el Banco Central del Uruguay.

Sábat es un artista polifacético, que siempre se mostró interesado indistintamente por la literatura, el arte y la música.

Escribió Onetti en 1964 “Sábat tiene talento y ha sido elegido por el destino para terminar en el Museo Nacional de Bellas Artes/.../Sólo queremos aconsejarle a Sábat que se muera de hambre, rodeado por el apetito y afecto de sus deudos, antes de vender el retrato de Marilyn Monroe”¹⁰⁰⁴ y agregaba sobre su trabajo : “/.../No se puede ser caricaturista sin acidez, sin una mirada penetrante sobre lo esencial de un personaje y sobre todo su flaqueza, su punto débil atacable, su defecto amplificable, su característica subrayable”¹⁰⁰⁵

Trata de rescatar la esencialidad del gesto, la psicología del personaje, exagerando ciertas características como hace todo caricaturista, a veces apelando a lo grotesco, pero manteniendo el carácter de identificable.

Julio María Sanguinetti opinaba que “se dedica a desenmascarar personas”.¹⁰⁰⁶

Kalenberg afirmaba respecto a su obra que “/.../El rostro es la superficie donde se inscriben rasgos, marcas, manchas y colores que, arregladas con intención en un cierto orden, componen una ficción del ser, aquello que el sujeto no es y cree ser, o quiere que otros creen que es; es entonces que ser y parecer pueden estar divorciados” .¹⁰⁰⁷

Sábat concentra la expresividad de los personajes representados en el rostro.

¹⁰⁰²EH, *El Plata*, 3/8/60.

¹⁰⁰³MAÑÉ GARZÓN, P. “Sábat: ‘cada día arranco de cero’”, *Marcha*, 19/3/65 N° 1247 – p. 23.

¹⁰⁰⁴ONETTI, JUAN CARLOS, *Catálogo Hermenegildo Sábat en el Museo Nacional de Artes Visuales*, Montevideo, 1998.

¹⁰⁰⁵Ibidem.

¹⁰⁰⁶SANGUINETTI, JULIO MARÍA, Ibidem.

¹⁰⁰⁷KALENBERG, ÁNGEL, Ibidem.

Caricaturas de diversos personajes van a desfilan por su obra: Gardel, Gershwin, Borges, Paco Espínola, Louis Armstrong, Lezama Lima, Romero Brest, Troilo, Marilyn,

Utiliza el recurso de largas pinceladas, a veces hasta con efectos de *dripping* como en el retrato de Hirschfeld,

Luego en los ochenta se dedicará a seres inidentificables, homenaje a los desaparecidos de las dictaduras latinoamericanas.

A veces sus deformaciones sugieren recursos baconianos. La serie de "Desaparecidos" es una muestra de que la metáfora de la desaparición se hace analogía del desdibujamiento de la imagen.

Sábat mismo se refiere a las fantasmagorías en su repertorio. Kalenberg lo compara con Dubuffet en su propósito de construir el color a través de la materia.

En una entrevista que le realiza Pablo Mañé Garzón declara respecto a su inclinación por la caricatura: "-Me resultaba natural y necesario desde que iba a la escuela. En el liceo prestaba más atención a los rasgos del profesor o de mis compañeros que a todo el resto. No tuve formación académica y lo lamento".¹⁰⁰⁸

Su formación proviene del ámbito familiar, su abuelo era un excelente dibujante y caricaturista mallorquín que sucedió a Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo en 1917, trabajaba para la célebre revista *Caras y Caretas*.

En 1971 Sábat dedicó el libro "Al troesma con cariño" a su abuelo Hermenegildo, refiriéndose a la palabra maestro invertida en sus sílabas, en él decía que era la persona "a quien le debo casi todo".

"Menchi", que es como se lo conoce popularmente, se radicó en Buenos Aires en 1965, desempeñándose como dibujante y caricaturista en las siguientes publicaciones ya mencionadas (*Primera Plana, Crisis, The Buenos Aires Herald, La Opinión y Clarín*).¹⁰⁰⁹

Resultan significativos los dibujos críticos que llevó a cabo en el período dictatorial en la Argentina.

Según Glusberg el artista "demuestra ser "contenido en los dibujos y desatado en los óleos y acuarelas"¹⁰¹⁰.

El crítico argentino lo ubica dentro de la tendencia expresionista, con influencia de Kokoschka, Schiele, Dubuffet y Bacon.

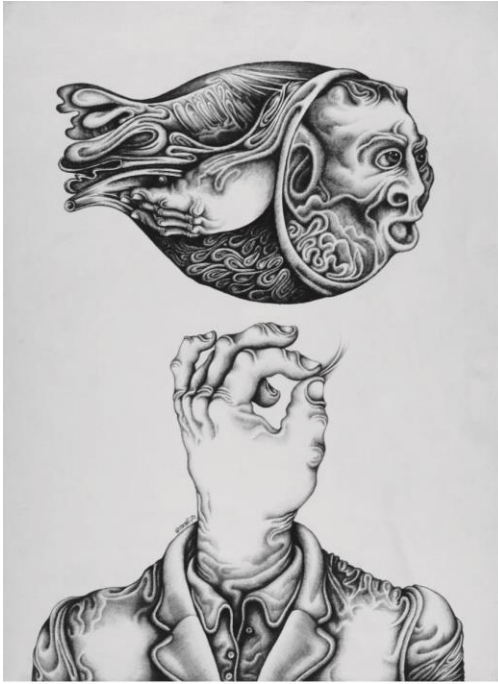
Es un analista incisivo de su tiempo, con ojo avizor capta detalles que la gente posee como diferenciadores de los demás y siempre demostró una actitud independiente: "Las modas reciben ahora pomposos nombres y se siguen con cierto candor en todas partes. Pero tal práctica apenas sirve a los jefes de escuela. Todos los seguidores trabajan para el pedestal del jefe. Como yo soy rebelde, no puedo dejarme imponer mansamente un tipo determinado de arte, por muy convincentes que sean los

¹⁰⁰⁸ MAÑÉ GARZÓN, P. "Sábat: 'cada día arranco de cero'", *Marcha*, 19/3/65 N° 1247 – p. 23.

¹⁰⁰⁹ DI MAGGIO, NELSON, *Artes Visuales en Uruguay: Diccionario Crítico*, op. cit., p. 214.

¹⁰¹⁰ GLUSBERG, JORGE, *Catálogo Hermenegildo Sábat en el Museo Nacional de Artes Visuales*, op.cit.

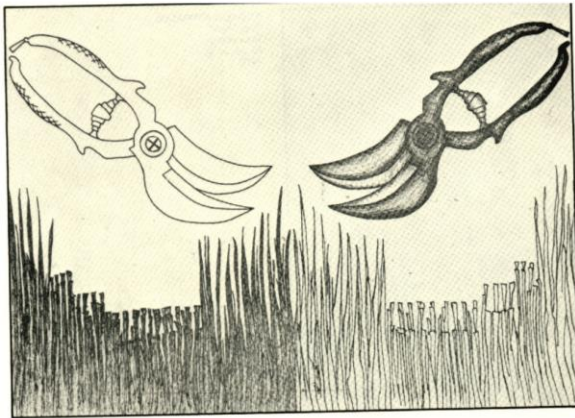
argumentos que el maestro o su comitiva esgriman. Por lo demás, me cuesta obedecer a mí mismo. Imagínese si la orden viene de afuera”.



79. Armesto, Álvaro. *Mano y pez*. Sin fecha.



80. Ramos, Nelson. Sin título. 1964.



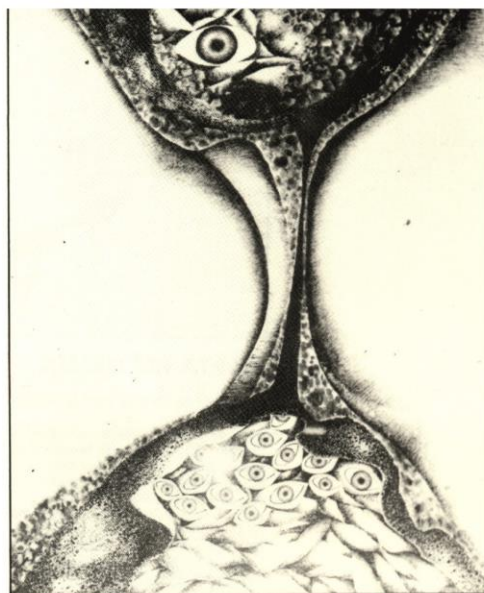
81. González, Haroldo.
Sinfonía en E Mayor de Gutenberg. Sin fecha.



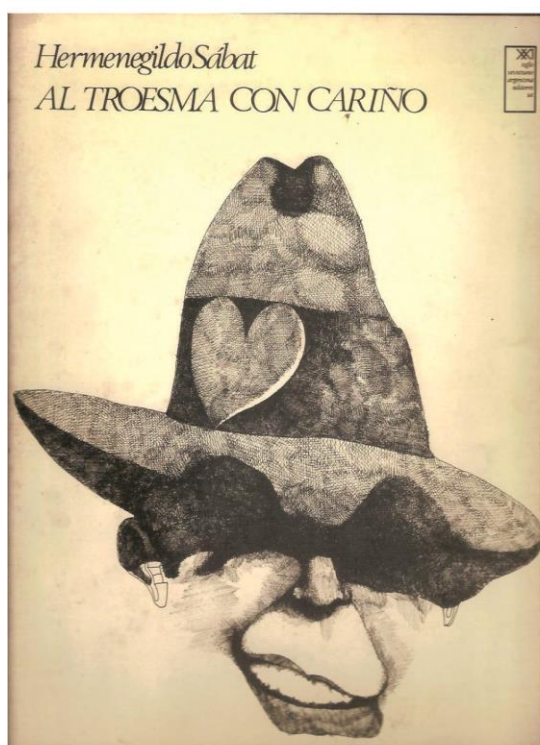
82. Darnet, Eugenio. *Bichos*. Sin fecha.



83. Romero, Nelbia.
Qué esperamos.
Grabado offset. 1972.



84. Romero, Nelbia. Sin título. 1975.



85. Sábat, Hermengildo.
Al troesma con cariño. 1971.



86. Sábat, Hermengildo.
Onetti. Sin fecha.

8.6 LAS VETAS EXPRESIONISTAS

“Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real”.

Jorge Luis Borges

El tránsito expresionista en el arte del Uruguay se inicia con las primeras obras de José Cúneo, e incluso varios artistas sindicados como Planistas en los años veinte del siglo pasado, exhibían deformaciones propias de esa corriente iniciada en el mundo germánico, complementando manifestaciones que llegaron a través de trasposiciones cromáticas realizadas por el Fauvismo francés.

La Nueva Figuración Argentina, reeditó talentos neo-expresionistas en el Río de la Plata, y como analizamos anteriormente, consiguieron buen eco en la otra orilla fluvial.

Hemos señalado en otro capítulo la presencia de estos creadores argentinos en exhibiciones del Instituto General Electric en la década de 1960, y cómo impactó en el medio uruguayo mezclándose en algunos casos con el informalismo, aproximándolo al Expresionismo Abstracto norteamericano, en líneas que podían encontrar cierto paralelismo con la obra de De Kooning, como sucede con Jorge Páez.

JORGE PÁEZ VILARÓ (1922 - Montevideo - 1994)

Se formó con Guillermo Rodríguez vinculado al Círculo de Bellas Artes, con Enzo Kabregú, italiano establecido en Montevideo en 1934, quien evidenciaba una fuerte impronta de los Macchiaioli. En Páez se exterioriza una fuerte influencia de Vicente Martín, con inclinaciones hacia la abstracción en la época que analizamos, así como del alemán Hans Platschek y del veneciano Lino Dinetto.

Residió en Inglaterra en 1948, relacionándose con Ben Nicholson y Jacob Epstein.

En 1957 organizó una muestra de arte uruguayo en el Museo Municipal de Arte de Amsterdam, en la cual decidió incluir a Torres García. En esa ciudad se vinculó al Grupo CoBrA, en particular con Appel y Corneille. Figuras que influyeron de manera relevante en su forma de aplicación cromática sobre el lienzo y calando una veta más expresionista en su pintura.

A su regreso a Sudamérica se relacionará con artistas de Buenos Aires (Presas, Berni, Cogorno, Vasileff, entre otros). Exponiendo a través de estos contactos en la Galería Pizarro de esa capital en 1961, dentro de la estética absorbida en CoBrA y concitando el interés de artistas locales jóvenes como Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega, futuros miembros de la Nueva Figuración Argentina.

Su coleccionismo le llevó a formar el Museo de Arte Americano de Maldonado, el mejor acervo privado de arte prehispánico del Uruguay, que en la actualidad se halla en grave peligro de desmantelamiento.

Jorge Páez actuó asimismo como comisario uruguayo en las bienales paulista y veneciana.

Se le encargó escoger obras en carácter de donativo, para cumplir con la representación del arte uruguayo en el Museo de Arte Moderno de San Pablo.

Su punto de vista estético fue consultado para la construcción de importantes edificios del paisaje uruguayo, realizados por el arquitecto García Pardo: tres obras en la Rambla de Pocitos y en Punta del Este (*L'Hirondelle* y *Ruca Malen*).

Realizó un móvil para el Pabellón de Aduanas de Montevideo, y dos obras escultóricas en hierro para el Edificio *Torre Gorlero* de Punta del Este

Gestionó la compra del Pabellón del Uruguay en la Bienal de Venecia, por encargo del Presidente del Consejo Nacional de Gobierno: Eduardo Víctor Haedo.

En 1962 actuará como comisario del envío uruguayo y en 1964 y se convertirá en uno de los artistas escogidos para el pabellón uruguayo, presentando obras informalistas matéricas, que por su título se relacionan con lo prehispánico: Parakas y Tecueme.

Construirá texturas que se parecen a muros, en una búsqueda de muros precolombinos como se patentiza en la obra titulada "Cuchimilco CH2".

En 1963 recibió el Premio Adquisición Caio Alcántara Machado en la VII Bienal de San Pablo, con una dotación de \$2500.¹⁰¹¹

Interviene asimismo en la XIII edición del mismo certamen (1975) junto con José Luis Cuevas de México, Cruz- Diez de Venezuela, Szyszlo de Perú, Brizzi de Argentina, y Augusto Torres de Uruguay.

Conseguirá el premio al mejor dibujante latinoamericano por unos murales de grandes dimensiones, pintados en blanco y negro, en los cuales se serializan las imágenes como en una secuencia futurista, repitiéndose cuatro veces la cara de Gardel junto a otras representadas en tono caricaturesco.

El envío de Uruguay para la VII Bienal de San Pablo comprendió obras de Damiani, Gamarra, Nelson Ramos y Barradas.

Obtuvo dos premios en Salones Nacionales en Uruguay, y en 1964 participará del Salón del Centro de Artes y Letras del diario *El País*, presentando obras que se relacionaban fundamentalmente con la Nueva Figuración Argentina.

En 1966 intervino en la Bienal Kaiser de Córdoba (Argentina) enviando telas de gran tamaño, relacionadas con temas populares en las cuales se desplegaban tres historietas. Aparecían al espectador como historietas animadas. Umbro Apollonio, que integraba el jurado opinaba que operaban como pintura cinematográfica.¹⁰¹²

Luego de incursionar en una fase que podemos sindicar dentro del expresionismo abstracto, con marcados rasgos matéricos, se decantará por cierta figuración de tipo expresionista, comentando su viraje de la siguiente manera: "Estamos tratando de recuperar el objeto que había sido olvidado durante el curso del informalismo y en ese planteo cabe también naturalmente el reencuentro con la figura, no ya como motivo,

¹⁰¹¹VERNAZZA, J. E., *La Mañana*, 6/10/63.

¹⁰¹²APOLLONIO, UMBRO, "Él también ha reaccionado de intenso y expresivos colores, en una línea que denominó casi cinematográfica por las características de los episodios que ilustra/.../ Páez nos acerca a una historia animada de la que debemos y estamos forzados a participar", *El País*, 13/10/64.

sino como parte o trozo de una gran frase de cosas que en suma, tratan de decir un mensaje, que puede ser también de crítica o de protesta".¹⁰¹³

El crítico que lo entrevistó le preguntaba si no consideraba que las influencias reciente del Pop distraían a nuestros plásticos de una más atenta consideración del contexto americano; y Páez citó a Geraldo Ferraz que en la Bienal de Córdoba opinaba que "América está subordinada a Europa y tenemos que buscar nuestra propia expresión".

Páez agregaba en esa misma entrevista que creía más en la existencia de personalidades que hacen arte americano que en un arte americano propiamente dicho, que el tiempo presente se iba a poder escudriñar sin problemas en las individualidades de los creadores.¹⁰¹⁴

Sin embargo los historiadores del arte han buscado tendencias que han podido agrupar a algunos creadores, que no han funcionado de una manera estrictamente individual, sino siguiendo pautas comunes; el Informalismo es un buen ejemplo de ello.

Jorge Paéz mismo Integrará el movimiento denominado El Dibujazo.

Su dibujo se decanta por lo humorístico. Los títulos que les imprime a sus obras delatan la intención de abordar temas populares, con la particularidad de que emplea grandes dimensiones en su consecución. Dentro de ésta línea de trabajo realizará: "Malena canta el tango", "La sentadita", "Antes te llamaban Margot y ahora sos Margarita", "El último tango en Goes".

Declara al respecto: "Desde hace tiempo me preocupo por darle al dibujo su verdadera dimensión como obra final, y en ese desarrollo de pesquisas, traté de buscar un tamaño gigante. Es decir dibujazos, porque en un evento internacional como es la Bienal de San Pablo, que se asemeja a la de Venecia, o a la de Kassel, no se puede concurrir con la obra que nos queda archivada en el taller"¹⁰¹⁵

Aborda constantemente en ese período el mundo y submundo tanguero. En Medellín presentó la serie que él denomina "Retratos Cursis". Los titula con nombres como: "Gardel murió en Medellín y yo también".

Continúa en su declaración: "El mundo que pinto tiene que ver con lo cursi, con interiores de taxis, peluquerías de barrio, algunas salas de espera de médicos, livings dominados por retratos de óvalo del abuelo con cuello duro, o el niño que murió de tos convulsa/.../Para esta temática de corte expresionista o cursilista, encontré que su fondo musical era el tango mistongo y la letra lunfarda. Así descubrí que a éstos textos

¹⁰¹³ *El País*, 13/10/64.

¹⁰¹⁴ "El hombre de nuestra América, el artista, el pensador, el poeta, no puede dejar de observar en todo su proceso de crecimiento o evolución las corrientes de cultura que le llegan a través de los múltiples medios de divulgación que ha puesto a nuestro servicio la modernidad. De manera que el individuo que se desarrolla en estas latitudes se nutre naturalmente de los fenómenos zonales, pero se manifiesta con la conciencia de que existen experiencias que para él resultan válidas y le favorecen profundamente en su definición como creador. Yo no creo que se pueda hablar a esta altura del siglo de un arte americano y sí que se pueda hablar en cambio de personalidades americanas. En verdad, hoy los "ismos" ya no afectan más al artista, pues lo que se está buscando es descubrir en los diversos puntos de la tierra aquellas individualidades que están dando una nota personal y que por lo tanto son las que marcan la fiebre de la expresión de cada tiempo. Por eso creo en la individualidad dado que es a través de las obras del hombre que se da la expresión de un tiempo"

¹⁰¹⁵ BILLOTTO, DARDO, "El Dibujazo que no ni no", *El País*, 12/9/63.

lunfatangueros, la narrativa que esperaba por años ilustrar como artista. En ningún momento pensé en la venta de estas obras, que han sido hechas para gastar energías. Tiemblo cada vez que pienso en el regreso de las mismas (de las exposiciones), pues para guardarlas tendré que ampliar mi taller. Por otro lado no creo que haya amigos que las acepten como regalo, dado lo abrumador de sus dimensiones".¹⁰¹⁶ Insiste permanentemente en que las dimensiones de sus obras las convertía *ipso facto* en invendibles.¹⁰¹⁷ Y agrega: "Hoy día yo no puedo volver al cuadrito chiquito que ahogaría mi propuesta por eso continúo en los grandes tamaños".

Para Jorge Páez el arte se trataba de una actividad lúdica, un pasatiempo muy serio, pero que jugaba a no interesarle la venta, un poco al estilo de Duchamp, que luego crea las "Boite en valise" o "Boite Vert", para el que quisiera un compendio de su obra y la vende a la espectacular suma de trescientos dólares cada una.

La realidad indicaba otra cosa en el caso de Páez, era un hombre vinculado al mundo de los negocios, había estudiado contabilidad empresarial en EE. UU., le fascinaban los eslóganes publicitarios y los juegos de palabras que requerían. De hecho se incorporó a la agencia de publicidad que era propiedad del hermano, y durante cinco años dirigió su propia galería de arte, llamada Galería Windsor, en la calle 25 de Mayo de la Ciudad Vieja de Montevideo, no era en verdad un bohemio del submundo del tango.

En la misma entrevista mencionada más arriba, realizada por Billotto, se refiere a la elección de esa temática como propia de quien se crió en "la generación tanguera del cuarenta" y recuerda cuando iba a bailar a las célebres veladas del Café Vaccaro, en la Avda. General Flores de Montevideo. A ese sitio emblemático le dedica el mural "El último tango en Goes".

Refiriéndose a la repetición del tema Carlos Gardel apostilla "Era la voz que escuchaba en los discos con el perrito en la viaja fonola, apenas yo empezaba a gatear. Recuerdo a Figari, Barradas Torres, por eso, en esta era de la comunicación, procuro con mis obras dar noticias de una cultura popular. Es decir estampar unos hábitos y unas humanidades que nos pertenecen en exclusividad y señalar - si sabemos descubrirlos- los acentos de un país, de un medio y de un hombre distinto a los demás. En el fondo es una actitud de búsqueda y de reencuentro en el que "está `portado" y que ha decidido no ser más, ni hija ni meta de tal o cual pintor europeo y ser, humildemente, uno de su tierra y de sus cosas".¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ "Quiero hacer una cosa que tenga valor iconográfico, que sea una película iconográfica, que sea una película montevideana, donde esté representado todo, el fútbol, el box, las cosas menores como la vecina. /.../No son cuadros para el qué bonito, ni para poner al lado de la chimenea. Es toda una actitud vital, que creo que es la que vale para salvar la pintura, sin ningún tipo de compromiso, donde uno hace lo que tiene que hacer directamente y se "encuentra" por el cuadro. La mía es una pintura salvaje, pero de saco sport/.../Un cuadro que sólo tenga una lectura inmediata y pierda su misterio es un cuadro que se muere en el momento en que se hace. Esto es como la vida. No hay cuadro terminado. La obra hay que dejarla siempre abierta para que se pueda abrir algo más", *El País*, 17/7/88. Nota: saco sport es una americana.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

En otra entrevista a mediados de la década del ochenta explica aún mejor lo que significa Gardel para él, un Uruguay nostálgico, a la vez que cursi, le apasionaba la cursilería y producía en un sentido lúdico pensando en ella.¹⁰¹⁹

En 1967 realiza "Estampones de la suburbia montevideana" continuando con la temática tanguera.

Páez se sentía enormemente atraído por la semántica, los juegos de palabras, que eran parte de la poética de Duchamp, sus ideas estéticas y sus actitudes destilaban cierta vena dadaísta. Las palabras de las letras de sus tangos, así como los títulos de las obras se entretejían en trabalenguas divertidos. Realiza una serie que titula irónicamente "Velázquez y la Meninitis".

A finales de octubre de 1966, organizó la muestra '36 palabras introductoras', que lo podríamos considerar una especie de happening y lo colocamos en el apartado correspondiente a los mismos.

CARLOS PÁEZ VILARÓ (1923- Montevideo- 2014- Pta. Ballena, Maldonado)

Carlos Páez Vilaró, hermano de Jorge Paéz significa otro destacado exponente del período estudiado, con diferentes vertientes estéticas que van desde la instalación, la pintura mural, escultura, cerámica, arquitectura, joyería y tapicería.

Es un ejemplo de artista incansable que se inicia en la carrera en una línea que lo vincula con su hermano en la veta popular, pero en el caso de Carlos Páez, a través del contacto con los afro-uruguayos en el Conventillo "Medio Mundo", su conocida amistad con Doña Gregoria, una vecina del patio, y la familiarización con la música de la comunidad: el candombe.¹⁰²⁰

En 1956 realizó en el primer piso del Automóvil Club del Uruguay un mural de 6.50 m x 4.20m, al que denomina "Supercherías Negras", con doce figuras bailando

¹⁰¹⁹"Nací bajo la estrella de la sonrisa gardeliana. Al rescatar a Gardel estoy rescatando el tiempo/.../ Un "Mago" que logró el milagro de una época sólo con la voz. Gardel es un montón de cosas al mismo tiempo, es el campeonato del 30, son los Olímpicos, los discos de pasta, el viaje de Franco (Ramón)/.../La fuerza de Gardel tuvo. Tuvo la fuerza de un gran árbol. Murió, creció y dio sombra cálida a toda una época. Está muy integrado al paisaje. Es toda una magia de la cursilería rioplatense en el buen sentido. La Cursipotamia del Río de la Plata", *La Mañana*, 21/5/85.

¹⁰²⁰"Por el conventillo trepé yo un día al candombe. Conocí allí los domingos tristes, donde el escobero de lujo estaban en "relache" forzosa; la comparsita humilde, mientras se templaban los cueros con olor a sombra. Vi a la mujer más vieja, curando el "mal de ojo" a la novia negra, la que no leyó a Stendhal, pero sí a Evaristo Carriego. Asistí al velorio del angelito, mientras afuera, los Nyanzal herían la noche con los relámpagos musicales de sus tambores, allí estaba la verdad, lo auténtico, no la vida de la seguridad, de la convención/.../Creo que es grande la indiferencia por lo social y que transitamos demasiado por los lugares comunes de la civilización urbana/.../ un día llegará en que nos reuniremos en mesa redonda los artistas para realizar grandes murales. Equipos de muralistas superarán las exigencias de la pintura académica y abordarán, en obras de aliento, sin pensar en el narcisismo de cada uno, los temas sociales. La libertad no ha de ser declarada, sino sufrida. Los problemas gremiales serán llevados a las paredes. Se integrará así, en la conciencia colectiva, una preocupación trascendental/.../Tuve dos recuerdos de gratitud. /.../ Y el otro, para la raza negra de mi país, que me dio tablados y tamboriles cuando se me negaba el acceso a las exposiciones oficiales de pintura. Esas cosas no se olvidan, amigo. /.../". PÁEZ VILARÓ, CARLOS, *Arte y Parte*, op.cit. p.136.

candombe, y otro mural en el subsuelo titulado "Circus", donde funcionaba el local de baile.

Su interés por la cultura afro lo llevará a visitar Brasil y luego algunos países de África, como Gabón, Senegal, Liberia, Congo, Camerún y Nigeria en la década de 1950 y 1960, realizando en algunos de ellos murales celebratorios de la descolonización y camino hacia la independencia.

Esta iniciativa de Carlos Páez configura una originalidad en la valoración temprana de un continente, que si bien había despertado interés por la vanguardia, se había limitado a las piezas exhibidas en las colecciones etnográficas que albergaban los museos europeos, pero sin el interés antropológico y emotivo de la vivencia directa de esas culturas.

En los años 50 en visita por Europa llegó a conocer personalmente a Dalí, De Chirico y Calder, y fue invitado por Picasso a su *Villa California* de los Alpes, en la que en posteriores declaraciones afirma haber descubierto su inclinación por la cerámica.

Recorrió también los Mares del Sur, interesándose por sus diferentes culturas, siempre mezclando una mirada antropológica con la fascinación por lo que veía.

En esa zona del globo filma múltiples escenas que luego acabarán en una película: "Batouk" (1967), que luego presentará en el Festival de Cannes.

Al regreso al Uruguay en 1969 continuará con entusiasmo la obra que había comenzado modestamente en Punta Ballena, a partir de una casilla de madera, que luego se transformará en el taller propio, al que denomina "La Pionera", y poco a poco le irá agregando habitaciones siguiendo un estilo particular, mezcla de arquitectura mediterránea, con curvas e irregularidades de color blanco, que presenta elementos gaudinianos en sus caprichosos remates y pinchos, y que también podemos inferir que se trata de una especie de Port Lligat del artista, que funcionó durante años, hasta el día de su fallecimiento, como Casa- Museo- Taller y continúa en la actualidad como tal a través de sus herederos.¹⁰²¹

En 1972 sufrió un episodio tan desgraciado como singular, ya que su hijo Carlos Miguel (Carlitos), se encontró entre las víctimas del fatal accidente sufrido en los Andes, cuando un avión de la Fuerza Aérea Uruguaya, que se dirigía a disputar un partido de Rugby del Club Old Christians, se estrella en el camino hacia Santiago de Chile, desapareciendo sus pasajeros durante meses en la cordillera, a los que ya se creía irremediabilmente muertos.

Su hijo Carlitos milagrosamente se encontrará entre los sobrevivientes, y el artista en agradecimiento al pueblo chileno por las eficientes tareas de rescate, obsequió un mural para el Hospital de San Fernando, en la VI Región de Chile.

En los años setenta alterna su vida entre Nueva York y San Pablo (Brasil), donde realiza obras con cajas y desechos encontrados en la calle, en la línea del Pop o el New Dadá.

¹⁰²¹ "El ingreso a la casa, sin ir más lejos, sugiere con su forma una quijada de elefante, y evoca la triste experiencia de un matanza de 5000 paquidermos en Uganda. "Se puede vivir en una escultura", *El País*, 10/12/68 – páginas 5 y 6.

Se instalará posteriormente en la Argentina, lugar en el cual se dedica principalmente a la tapicería, desde su casa – taller en el Delta del Tigre, una vivienda de madera del siglo XIX. En ésta última etapa dividía su actividad entre Uruguay y Argentina, llamándose a sí mismo “pintor del medio del río”.¹⁰²²

El estilo algo ampuloso de Carlos Páez, tropieza en alguna medida, con la discreción que en general practicó el artista uruguayo. Aunque ese espíritu extrovertido y dicharachero le sirvió al autor para vincularse con lo más granado de la vanguardia internacional, así como con importantes mandatarios que le realizaron encargos de obra pública para llevar a cabo en sus respectivos países. Uno de ellos fue el presidente panameño: Omar Torrijos, para quien pintó un mural en el Aeropuerto Internacional de Tocumen (Ciudad de Panamá).

Realizó múltiples murales en diferentes partes del mundo, edificios públicos, aeropuertos, como el de la antigua terminal de Carrasco, en la Terminal Interdepartamental de Ómnibus del Cordón en Montevideo, con una original participación del público.

Éste detalle se entronca perfectamente con las ideas de arte popular del momento, aunque en el caso de los hermanos Páez, cierto público lo interpretó, a nuestro juicio de una forma algo ligera, como un hecho oportunista, impostado, por pertenecer ambos a un grupo social de posición económica desahogada.

Consideramos que el Mural del Control de Ómnibus del Interior ubicado entre las calles Dante y Arenal Grande, es un hito importantísimo en la historia del arte participativo en el Uruguay, que lo posiciona dentro de la línea que procuraron los happenings y las performances en la época, de hecho lo podemos perfectamente de calificar de happening extendido en un período de tiempo. El “artor” que lo dirigía, Carlos Páez, tenía muy claro el objetivo que perseguía.

En un sitio clave de conexión popular como una terminal de autobuses que comunicaba Montevideo con ciudades de las provincias aledañas, Páez decide pintar 400 metros cuadrados con el tema del “Éxodo del Pueblo Oriental”¹⁰²³. Algunos viajeros se habían dispuesto a colaborar con la consecución de la obra, muchos de ellos tomaban por primera vez un pincel, algunos eran lustrabotas, y entre los profesionales figuraba una pareja de pintores argentinos.

Los primeros colaboradores surgieron de la acera de enfrente: estudiantes de la Escuela de la Construcción. Un vecino que iba a tomar el ómnibus para Las Piedras, un escenógrafo, estudiantes de Dibujo de Arquitectura e Ingeniería. Siempre había andamios, pinceles y pinturas, listos para quien deseara colaborar en la tarea muralista.

¹⁰²²Recuperado del sitio web carlospaezvilario.com.uy, el 27 de julio de 2015.

¹⁰²³Episodio considerado fundacional en la historia uruguaya. En 1811, el gobierno colonial español, a cargo del Virrey del Río de la Plata, Francisco Xavier de Elío, con sede en Montevideo, luego de la Revolución de Mayo en Buenos Aires, ataca a las fuerzas sublevadas de los llamados orientales (hoy uruguayos) que sitiaban Montevideo, y autoriza a los portugueses a invadir la entonces Banda Oriental del Río de la Plata, provocando una encerrona en las fuerzas comandadas por José Artigas (considerado líder de la independencia), quien se vio obligado a replegarse hacia lo que hoy es Argentina, y establecer su cuartel en la actual ciudad de Concordia (Entre Ríos) en una retirada signada por la derrota.

Los colores se distribuían a la manera fauvista, vacas con patas verdes, rabos azules, caballos verdes, rabos erizados, cadáveres amortajados llevados en procesión, todo se podía colorear en el horario marcado entre las 15 y las 20 horas. Carlos Páez declaró al respecto: “La pintura merece cantar este drama de nuestro pueblo en todo tiempo y lugar. Cada uno emplea el lenguaje que siente y le es habitual”.¹⁰²⁴

El artista primeramente realizó un boceto, lo trasladó a la pared en dibujo, y decidió él mismo qué colores se debían aplicar. Los viandantes y pasajeros, se limitaron a la ejecución, con las zonas de color previamente marcadas y numeradas por Páez Vilaró. El público se fijaba el número a qué coloración pertenecía y actuaba de acuerdo a lo preestablecido. Si bien no había inventiva ni creación personal por parte del público, la simple iniciativa de que participasen quienes hacían uso de la terminal, nos revela una voluntad diferente a la simple genialidad individual del artista en el proceso de materialización de sus ideas.¹⁰²⁵

Posteriormente el mural fue destruido por decisión del municipio de Montevideo, por su estado de deterioro, pero con la decidida oposición del artista, que no consiguió frenar la atrocidad.

La actividad de muralista de Páez llegó tan lejos como para realizar una obra en la farmacia del leproso del Dr. Schweitier, un decidido médico alsaciano que pretendía colaborar con el continente africano. Un hospital localizado en la parte selvática de un sitio tan exótico para los uruguayos como Lambaréné (Gabón).¹⁰²⁶

En 1963 luego de su largo viaje que se extendió por el espacio de un año por África y Oceanía, inauguró una muestra que le dedicó a África en el Centro de Artes y Letras de *El País* de Montevideo, con cierto toque étnico, colores negros y rojos, rodeados por un rojo sangre. Carlos Páez comentaba: “Ese viaje a África tuvo enorme trascendencia en mi vida, porque contribuyó a afirmar mis ideas sobre el arte para el pueblo. No precisamente el ‘pop-art’, sino un arte que esté en contacto con la masa, en las calles, en los sitios humildes, en los hospitales, en los barrios. /.../.”¹⁰²⁷

En cuanto al decurso estético de su obra, las primeras, que coinciden con la segunda parte de la década de 1950, guardan relación con la estética neocubista, como se puede ver en “Tía Gualicho” y “Cuarto de juguetes”, en algunos casos con alguna deuda picassiana que queda en evidencia en “Muer Rubia”.

En los años sesenta, al igual que su hermano, incursiona en el Informalismo, y se puede apreciar en una abstracción de 1963, en la cual emplea colores pardos y ocre, con relieve de empaste, formando algunas figuras geométricas, y con una cabeza característica del Art Brut. En otros casos agregó elementos sígnicos y zoomórficos que lo aproximan a Klee (“Todos los caminos del dolor”, 1972).

En 1970 continuó con la idea de los Plac – Art, que le había hecho cosechar tanto éxito, y se dedicó a construir unas treinta cajas de cristal llamadas Stand Art, una serie de collages que presentará en la Galería Rubbers de Buenos Aires. En ese momento no se encontraba precisamente en un momento económico muy brillante, y esperaba

¹⁰²⁴ PÁEZ VILARÓ, CARLOS, op. cit. p. 212.

¹⁰²⁵ BORGES, *El Sol*, 29/4/60.

¹⁰²⁶ *La Mañana*, 14/9/65.

¹⁰²⁷ PÁEZ VILARÓ, CARLOS, op. cit. p. 233.

recuperar algo de dinero, pero con la sorpresa que la única caja que consiguió vender se la pagaron con un talón sin fondos.¹⁰²⁸

La asociación que el artista realiza entre estas cajas del Stand Art y los Plac - Art se relaciona directamente con la idea original del ataúd, que había desestimado por macabro y lo había convertido en un “environment” multimedia.

La serie la expondrá luego en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1971.

La caja “Stand- Art”, incluía en las composiciones recortes de revistas, pintura y objetos tridimensionales. Destacan entre ellos, “Stand-Art 2”, con reminiscencias africanas en un personaje escultórico y una máscara, y “Stand-Art 3”, una suerte de homenaje a Velázquez, repitiendo cuatro veces el retrato de Felipe IV, interviniéndolo de forma humorística, añadiéndole en el campo inferior dos escardillos y una herramienta con mango, a los que agrega como objetos reales : dos puntas filosas.

Páez piensa tanto para los Plac - Art como para los Stand- Art en relación a un marco arquitectónico. Su pintura, su collage y su escultura, se conciben en función a una pared, de ahí su pasión por el tema mural. La pared es para Páez un campo expresivo y de proyección de imágenes e ideas, el soporte tectónico en el cual se desarrollan sus ideas.

Incursionará también en la joyería, participando en un concurso en la especialidad que se realizó en la ciudad de Londres. En el mismo intervendrán también Batlle Planas de Argentina y Burle Marx de Brasil. Páez tituló las piezas exhibidas con su experiencia polinésica: "Gauguin", "Bora Bora", "Tahití". La colección pasará luego a Punta del Este y de allí será exhibida en Manhattan, Nueva York.

Junto a la temática del mundo afro, su obra quizás más común, sea la neoexpresionista, con símbolos como el sol, o las figuras esquematizadas que componen un cosmos de personajes y animales. Esos temas se van a repetir en diversos murales, y algunas obras de caballete (“Doble gato” (1975), o incluso en clave pop: “I miss you New York”.

Creemos que la obra Plac- Art, realizada en 1965, es la que suscita mayor interés por su carácter innovador en la historia de las instalaciones en el Uruguay, pero sería asimismo injusto dejar de lado la cuantiosa obra mural que desplegó por todo el mundo, en Latinoamérica, África continental, Ceylan y Oceanía.

Contribuyó asimismo con la corriente de decoración en edificios privados que como hemos dicho, distinguió al Uruguay de la época, llevando a cabo obra mural en comercios, hoteles, instituciones educativas públicas, Mercado del Puerto, transformándose el propio artista en una señal identitaria del Uruguay, después de Torres García. Al punto que en 1998 decorará el exterior de un avión de Pluna, la ex línea aérea de bandera del Uruguay.

El mural que se encuentra en la actualidad en el local comercial de la firma “Arredo” de la céntrica calle Soriano, es de grandes dimensiones. En diversos colores el artista nos introduce a un mundo actual con coches, un guardia urbano que dirige el tráfico y personajes encuadrados en rectángulos que se superponen, y que de alguna manera recuerdan en su morfología a seres picassianos. Abunda en la repetición de sus

¹⁰²⁸ PÁEZ VILARÓ, CARLOS, op. cit. p. 235.

característicos discos solares repartidos en toda la composición, que en algunos casos se asemejan a ruedas de vehículos.

Como mencionamos anteriormente en el apartado dedicado a las bienales, y más concretamente a la de San Pablo, Brasil, sus famosos Plac- Arts le valieron el Premio Coraje en la Bienal de San Pablo de 1965, compartido con Jean Tinguely.

En realidad se trataba de una instalación con ensamblaje con vetas Pop, cinéticas y lumínicas, que sorprendió al jurado paulista. Respecto a los Plac – Arts, el artista afirma que "hay una búsqueda del alma de los objetos inanimados"¹⁰²⁹, aunque en realidad, no lo podemos calificar de tan inanimados, debido a que el cosmonauta autómatas era un hombre de verdad entre objetos inanimados.

La obra había sido conocida luego de haber estado expuesta en el escaparate del Instituto General Electric de Montevideo. Exhibida allí concitó el interés del comisario uruguayo para la Bienal de San Pablo, el arquitecto Muñoz del Campo, miembro de la Comisión Nacional de Artes Plásticas, que fue quien decidió visitar al artista en su taller de Punta Ballena, cercano a Punta del Este, y proponerle su participación en la VIII bienal paulista de 1965.

La obra había causado un serio impacto en el medio uruguayo, cuando fue mostrada en el IGE, la prensa la calificó inmediatamente de Pop, pero el autor entrevistado por los medios contestaba con cierta pose de ultravanguardista: "No hago Pop Art porque es viejo para mí. Lo hice ya hace muchos años. Fui solo comprendido por un pequeño núcleo de artistas uruguayos".¹⁰³⁰ En otra entrevista agregaba: "Creo que todavía voy a lograr la fórmula de pintar mañana los cuadros para que la gente los vea hoy. /...".¹⁰³¹

El resto de la prensa, como el diario *El Día*, calificaba la obra netamente como Pop, sin demasiados matices que la vincularan a lo tecnológico o cinético.¹⁰³²

La premiación causó un efecto galvanizante de la imagen que sobre el artista se solía verter en la prensa. Algún detractor, incluso, reconocía que el premio había sido otorgado considerando "su audacia técnica que expresa mucho más que toda manifestación de un 'ego artístico' ".¹⁰³³

Luego del pasaje por la Bienal, se quedó en Brasil para realizar un mural dedicado al músico argentino Astor Piazzolla, en el Hotel Delphi de Guarujá (Estado de San Pablo).

Su relación con la máxima autoridad de la plástica latinoamericana, el funcionario de la OEA para las artes, el cubano Gómez Sicre, le permitió pintar un mural en el túnel de la Unión Panamericana (hoy OEA) en Washington D.C., que en su momento, fue considerado el más extenso del mundo, con 162 metros de longitud, titulado "Raíces de la Paz" (1960), con colores contrastantes se exhibían elementos mironianos y picassianos, que se iban desplegando en una serie de escenas, contribuyendo en disminuir la pesada carga del recorrido a través del interminable

¹⁰²⁹ Ibídem, p. 189.

¹⁰³⁰ *La Mañana*, 16/5/65.

¹⁰³¹ NÚÑEZ, CARLOS, "Carlitos Páez o la alegría de crear", *Marcha*, 20/11/64.

¹⁰³² *El Día*, 19/5/65.

¹⁰³³ "Premio Coraje a la Investigación en el Arte' Fijó en Uruguay la Mirada de la Bienal de San Pablo, *La Mañana*, 06/09/65.

pasillo que atraviesa la institución. El mural fue restaurado por el artista Roberto Arce en 2002.

Para el artista el arte mural es de vital importancia en su trayectoria. En sus viajes a África y Oceanía, comentaba que le dio absoluta trascendencia para conseguir acercar su arte al público/.../contribuyó a afirmar mis ideas sobre el arte para el pueblo. No precisamente el Pop Art, sino un arte que esté en contacto con la masa, en las calles, en los sitios humildes, en los hospitales, en los barrios. Esa es, me parece, la raíz vital de mi obra, cuyas limitaciones conozco, y que presenté con toda modestia. /.../ Soy un pintor intuitivo no me apremian los problemas de la técnica/.../ Yo veo golosamente todo lo nuestro y lo describo, el gaucho, el negro al obrero, al campesino. No es pintura de resentimiento social, ni de costumbrismo anecdótico, sino afirmación del carácter nacional/.../América si es la barbarie, es también la tierra agresiva sin "nous" indígena y taciturna, barroca o romántica. Yo siento que me debo a ella totalmente, antes que a otros mundos, refinados o mejor dicho engolados".¹⁰³⁴

En los setenta luego de regresar de Nueva York, establecido nuevamente en Punta Ballena, en la actual Casapueblo, la ideas de cajas de la muerte le sigue obsesionando desde aquel disparador original de los Plac Arts que no se había animado a concretar. Ésta vez se decide con otro espíritu más osado e inicia la serie "Artes Udes", dedicados a la muerte de inventores como al del chicle, de la cinta Scotch (cinta celo), de la cremallera y del talón bancario. Los ataúdes no obtuvieron demasiada aceptación por parte del público, al que le pareció en general demasiado tétrico para su adquisición, y finalmente el artista abandonará el emprendimiento.

Se le ocurrió en 1970 realizar pinturas enlatadas, inspirado claramente por Piero Manzoni, sin atreverse a una audacia parecida siquiera a la del artista italiano. La serie "Acuarium" presentada en la Galería Aguerre lucía, más inocentemente, una pintura de un pez, firmada por el autor, todos ellos de diferente especie. Cada lata fue confeccionada por una conocida firma de charcuteros montevideanos: Cattivelli Hnos., con una inscripción que rezaba "Contenido: un pez original dibujado y firmado por Carlos Páez Vilaró, envasado al vacío total en su taller de Casapueblo", un texto parecido al de Manzoni en "Merda d' Artista" (1961), pero con un tono y naturaleza más políticamente correctos. A algunos críticos les recordaron a las cajas de pescado vacías del artista argentino Edgardo Antonio Vigo, las cuales se encontraban herméticamente cerradas y de cuyo interior provenían ruidos.

La serie de Páez constaba de mil latas que se podían adquirir por \$ 1000 la unidad, y aclaraba el autor que equivalía al valor de cuatro bolsas de cemento Portland.

Presentó en el mismo espacio una serie de veintidós dibujos igualmente con tema de peces, pero que encerraban caligrafías, que se los dedica a cuatro pescadores: Vinicius de Moraes, Dorival Caymi, Juanito Domínguez y Alberto Iribarren. El precio de estos dibujos ya se cotizaba por encima de las latas, entre 200 y 300 dólares.¹⁰³⁵

El 22 de marzo de 1972 Carlos Páez Vilaró presentó en la sala de Cineclub del Uruguay, otra de sus facetas creativas: una película realizada por él mismo, en coproducción con Francia, titulada "Una pulsación". El filme se relacionaba con la

¹⁰³⁴ *El País*, 18/11/56.

¹⁰³⁵ "Pez de paz, Pez Vilaró. El abrelatas entra en la historia del Arte", *Acción*, 3/2/70.

abstracción, con música de Piazzolla, y debido al interés concitado, consiguió ser exhibido en Cannes.

A la crítica, que rezumaba solemnidad en la época, le rechinaba su estilo aspavento y desenfadado y gravemente advertía y sentenciaba que sus muestras "rozaban peligrosamente con el espectáculo", aunque en realidad, varios artistas del momento ya habían ejercido su actividad con plena asistencia de público y un enorme aparato publicitario detrás, por lo tanto, la relación artes plásticas y espectáculo se hallaba plenamente digerida por los críticos internacionales.¹⁰³⁶

Carlos Núñez, que lo calificaba de "ángel vendedor", comentaba que Eduardo Víctor Haedo y Carlos Páez Vilaró eran los dos mejores promotores publicitarios de sí mismos.¹⁰³⁷

En la misma entrevista con Núñez el artista añadía: "-Lo que me importa es hacer. /.../ Acá la gente se sienta en el café y discute: ¿quién hace cosas? /.../ Acá nos miramos de costado, recelamos. /.../ ¿Nadie se pregunta por qué hay obras más por todo el mundo, en África, en Egipto, en Estados Unidos? A nadie le dejan pintar un mural en cualquier lado sólo porque quiera hacerlo. Acá me tapan los murales o me los tiran abajo. /.../"¹⁰³⁸.

María Luisa Torrens le reprochaba el hecho de trabajar "a lo loco, atendiendo más a la cantidad que a la calidad."¹⁰³⁹

Su personalidad se resume en un ser impulsivo, emocional, imaginativo, que una vez que crea un artefacto, guarda lo que hace y lo vuelve a mirar al tiempo para conseguir redimensionarlo.

A pesar de las críticas recibidas, es innegable que se caracterizó por ser una persona inquieta, y al menos en el período que nos ocupa, un neto buscador de nuevas vertientes para el arte, un ser excepcionalmente vital, investigador que incursionó en variadas formas de expresión, hasta las más conectadas con las últimas tendencias metropolitanas, si pensamos que tan tempranamente como en los años 50 realizaba obras New Dadá, cuando se le ocurrió colgar ruedas de bicicletas en sus telas.

Carlos Páez aspiraba a fundar un Museo de Arte Moderno en el Uruguay y falleció sin haber conseguido realizar ese sueño, que se mantiene pendiente en el panorama uruguayo de las artes.

¹⁰³⁶"/.../ Necesitamos integrar el arte a la vida cotidiana, pintar todas las paredes, los ceniceros, los vasos, las telas. Quiero inundar de colores la vida de todos. No me explico por qué no lo hemos hecho hasta ahora, acá tenemos miedo, no queremos meternos en la industria, creamos para nosotros solos. /.../ Vuelvo al Uruguay y encuentro que ya nadie ríe; quisiera proponerle a Peloduro que hagamos una máquina de hacer reír; él pone los chistes y yo le doy manija. Ahora, otra cosa: de repente querés decir algo y te salen diciendo: "eso es cursi; ya estás escribiendo un tango"/.../. NÚÑEZ, CARLOS. "Carlitos Páez o la alegría de crear", *Marcha*, 20/11/64.

¹⁰³⁷NÚÑEZ, CARLOS. "Carlitos Páez o la alegría de crear", *Marcha*, 20/11/64. En la misma entrevista Núñez le pregunta: "-Esa gente dice que pisar descalzo el piso de un conventillo es una pose tuya. -Se dice fácil. No cualquiera se anima a pintarse la cara, ponerse un dominó y salir con los negros a tocar el tamboril, largarse a la calle sin proclamar que uno va allí, y tocar bien el tambor, porque si sos tocador los negros te echan/.../

¹⁰³⁸Ibidem.

¹⁰³⁹TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 13/5/63.

Por su afán publicista veamos entonces como virtud el hecho de haber facilitado el conocimiento de parte del arte uruguayo en todo el mundo.

A pesar de cierto innegable divismo y posteriores iniciativas emprendidas con interés netamente comercial, Carlos Páez se ha destacado por abarcar todas las manifestaciones artísticas que le vinieron a la mente, y no dejó casi ninguna sin desarrollar de forma muy personal y apasionada hasta el momento mismo de su fallecimiento.

ANHELO HERNÁNDEZ (1922 - Montevideo - 2010)

Su trayectoria se puede relacionar con ciertas vetas expresionistas, así como las del realismo social.

Cultivó la escultura formándose con Alberto Savio, Edmundo Prati, Antonio Pena y Severino Pose.

Se vinculó por un tiempo al Taller Torres García entre 1942 y 1949.

Su relación con el Partido Comunista le valió el exilio en México y Europa, regresando al final del período dictatorial.

Incursionó en el terreno del grabado habiendo legado obras destacadas, relacionadas con temas latinoamericanistas, aguafuertes sobre la conquista española: las ilustraciones de Fray Bernardino de Sahagún.

Incorre asimismo en la ironía sobre el caudillismo en la región y la preocupación compartida por la guerra de Vietnam.

Su gran admiración por Picasso le llevó a asumir ciertos visos picassianos provenientes del *Guernica*, que pueden apreciarse en "Morir en Vietnam", fotolitografía en la cual se muestra un caballo herido, con cabeza de cuadrado compartimentado, empleando un efecto de tridimensionalidad en profundidad, la cual se halla atravesada por una suerte de misil. Una serie de cañones amenazantes los dispone a la izquierda de la composición, junto a un cuerpo muerto en el suelo, en primer plano y fuera de escala, como había colocado Picasso los cadáveres en su obra legendaria.

En la serie "Endriagos y estantiguas" (1967-1968), la guerra y la represión vertebran el discurso plástico del artista, para la cual emplea acetatos con imágenes conseguidas con fotozincografía, experimentando con la fusión de estampa y fotografía.

Llevó a cabo retratos, como el de Gorki, y de obreros, dentro de la línea de realismo social, del estilo de "El Linotipista", así como escenas de la vida del trabajo y los postergados de la sociedad, que puede apreciarse en "Los de abajo", demostrando cierta influencia de Millet.

Durante su pasaje por la Escuela Superior de Arte de Berlín declaró: "las influencias son aceptables en la medida que nos permitan insertarnos como colectivo en la cultura contemporánea. No se trata de partir de cero, de los charrúas, sino de los grados más elevados de la cultura universal. En lo personal creo que, paradójicamente, llegué a tocar más profundamente la cuestión nacional cuando introduje en mi obra la

problemática de Vietnam. Vietnam está más cerca de nosotros que cualquier importación cultural”¹⁰⁴⁰

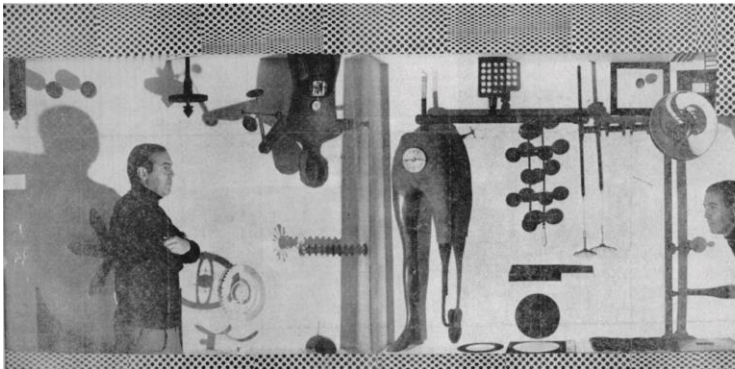
¹⁰⁴⁰Entrevista de Gabriel Peluffo, “Apremios e Interrogantes”, *Marcha*, 30/12/1972.



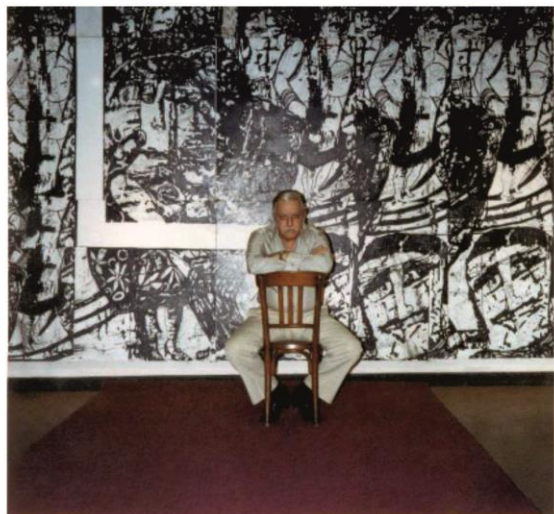
87. Paéz, Carlos.
Mural OEA (Washington DC). 1960.



88. Hernández, Anhel.
Morir en Vietnam. Sin fecha.



89. Paez Vilaró, Carlos.
Plac Arts. Instalación. 1965.



90. Paéz, Jorge junto a la obra que obtuvo el Premio XIII Bienal SP. 1975.

8.7 INGENUISTAS

“Un buen hombre es siempre un principiante”

Marcial

En el caso de algunos artistas podría ser injusto calificarlos de “ingenuistas” sólo por el hecho de haber accedido a la creación artística a través de la intuición y la escasa formación, pero sus formas se relacionan íntimamente con la estética del Naïf, en la medida que desatienden normas de representación como la proporción y la perspectiva y a su vez, porque no suelen sostener sus creaciones con circunspectas apoyaturas teóricas.

Su producción se vincula en especial con la temática popular, desarrollada con técnicas de escasa sofisticación y sin sesudas reflexiones sobre su propio quehacer, aunque en verdad, no faltaron los exponentes que hallaron en sus obras una motivación que despegaba de lo que puede ser calificado como banal, ya que en algunos casos, la temática religiosa se hacía presente, o a través de entrevistas a los involucrados, revelaban sorprendentemente una concepción de la labor artística como un don, un sentido casi de elevación, aunque desprovisto de la intelectualización que ostentaban sus colegas, considerados más profesionales.

Éste tipo de creación despertó cierto tipo de interés en los circuitos más próximos a la vanguardia del momento, quizás a partir de una exposición de “Lucho” Maurente en la Galería U (1972), al punto que en 1977 se llevó a cabo en la Alianza Francesa de Montevideo una muestra de Pintura Ingenua Uruguaya.

Tampoco podemos dejar de lado el atractivo que había despertado en Europa el Art Brut y la producción llevada a cabo por niños y enfermos mentales.

Una amplia galería de artistas naïf habían atraído hacía pocos años atrás a los surrealistas de la primera vanguardia: el aduanero Rousseau, el cartero Cheval, Agustín Lesage, a los que debemos agregar: Séraphine de Senlis, Adolf Wolfli, André Bauchant (tan apreciado por Diaghilev), y tantos otros más que crearon desde un lugar próximo a la fantasía y/o al delirio.

En estos años la influencia del Arte Otro produce una focalización especial en el arte de los excluidos, por lo cual algunas galerías organizarán exposiciones de personas con problemas psiquiátricos, como había hecho Dubuffet en años anteriores en París.

Es así que se exhiben obras en la Galería Uno de “Cabrerita” y otros internados en el hospital psiquiátrico denominado Colonia Etchepare.

En la actualidad podemos hallar un renovado interés por el tópico, si consideramos que en la LV Bienal de Venecia de 2015 se dedicó una sección al *Outsider Art*.

La obra del pintor llamado Cabrerita, conmovió al público montevideano por su abordaje a la manera infantil, pero también por su propia historia de vida, que lo relaciona con el artista que actúa desde el margen de la bohemia, con internación en un hospital psiquiátrico, una situación de extremo atractivo en el período de la

posguerra, en cuanto a una clase de creación que rompe el corsé de una formación artística sólida, y los límites impuestos por la racionalidad en relación a los parámetros de la normalidad.

“CABRERITA” (Javiel Raúl Cabrera) (1919 – Montevideo – Sta. Lucía, Canelones, 1992).

Cabrerita desde el hospital psiquiátrico, continuó pintando su mundo interior, sus vivencias trascendentales. Se había dedicado a pintar en el barrio Reus, en las mesas de los cafés acompañado por su amigo José Parrilla, un poeta también marginal, que decía ser "profesor de amor".

Cabrerita a veces se paraba sobre una mesa del Café Sorocabana, que como dijimos era una especie de Gijón madrileño, y hacía una arenga para comenzar una cruzada con el fin de obtener “La Redención del Mundo por medio de la Plástica”¹⁰⁴¹.

Como artista marginal había dormido en bancos de plazas, hasta caer en descompensaciones psiquiátricas severas que desgraciadamente lo condujeron a su internación y encierro.

José Trinchín y un médico de la localidad de Sta. Lucía, donde se localizaba la “Colonia Etchepare de Alienados”, poseía una buena colección de su obra, esencialmente figurativa, que es la que se ha exhibido en algunas muestras; otra parte de la misma se conserva en el actual Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA).

Padecía de esquizofrenia, y había sido abandonado de niño por su madre en un hospicio, para luego ser criado por una de las cuidadoras rentadas por el Estado.

Había asistido al Círculo de Bellas Artes, dirigido por Guillermo Laborde, estudiado en el taller de Gilberto Bellini y concurrido al de Pablo Serrano en los Talleres de Don Bosco en Montevideo.

Se realizó una exposición de su obra en la Sala del Grupo 8 en el Centro de Artes y Letras de *El País*, a la cual el propio artista no consiguió asistir.¹⁰⁴²

En general la crítica calificaba su representación de niñas, con sus manos cruzadas, como pintura ingenua y melancólica, pero también llevó a cabo obra abstracta, algún retrato, e inclusive paisajes.

Un crítico de *La Tribuna Popular* la comparaba, a nuestro juicio de una manera absurda, como una obra colonial de la Escuela Cusqueña, o al Arte Bizantino. Se nos ocurre que el paralelismo sólo podría establecerse por su apartamiento de un canon establecido, pero resulta arbitrario, en la medida que la crítica entonces, se arroga la prerrogativa de determinar cuál es la manera en la que se deben trazar los apartamientos de la regla establecida para conseguir ser merecedor de respeto, o ser etiquetado como “vanguardista”.

¹⁰⁴¹ Garrido Vidal, *Acción*, 15/6/60.

¹⁰⁴² *Ibíd.*

En la década de 1930 fue premiado por una obra expuesta en el Ateneo de Montevideo, y llegó a asistir al Taller de Torres García. Recibió algunas premiaciones en el V y VII Salón Municipal de 1944 y 1946, respectivamente.¹⁰⁴³ Expuso en la Asociación Cristiana en 1944 y en 1947, y obtuvo un discreto premio especial de \$400 con medalla de bronce en el Salón Nacional, además de participar en exposiciones grupales en Valladolid (1948, 1949. 1950 y 1953).

Sus excentricidades, su gorra a veces encasquetada hasta los ojos, mezcladas con síntomas de su enfermedad, eran interpretadas como genialidad y producto de su vida bohemia, que en realidad escondían una profunda desgracia de vida, mezclada con una inteligencia diversa e interesantes reflexiones sobre la existencia y el arte.

María Esther Gilio reproduce en un artículo algunos de los diálogos que la gente presenciaba entre el artista y el poeta José Parrilla.¹⁰⁴⁴

Parrilla había llamado la atención de Onetti, le había provocado interés su surrealismo, y Parrilla le decía: “Mire, Onetti, yo no soy homosexual, pero entre usted y yo hay algo que sólo podría compararse a lo que hubo entre Rimbaud y Verlaine”.¹⁰⁴⁵

Parrilla le señalaba a Cabrerita los caballos verdes, o los intensos violetas, y juntos se reían en diálogos surrealistas, que reproduce Gilio: “Cabrerita y Parrilla se miraban. Les bastaba una fugaz mirada para ponerse a reír como endemoniados. /.../ Te aseguro que esa araña me vigila –decía Cabrerita- señalando un rincón. –No debías hablar delante de ella. –¡Está demasiado lejos para oírme! /.../”¹⁰⁴⁶

A veces ambos pasaban días delirando sobre caballos verdes y otros temas fantásticos, en un sótano sin baño ni luz eléctrica que compartían, así como la miseria y el desaliño.

A veces Cabrerita intercambiaba alguna acuarela por algo de comida, o por un café con leche.

Parrilla lo había acercado a la poesía de Rimbaud, Verlaine, Cocteau, y a la obra de André Breton.

Sobre la temática abordada expresa Gilio “Una galería de niñas inocentes y diabólicas, angelicales y sexuales. Cuerpos de impúberes y senos desbordantes. Madonas con un mundo de promesas eróticas en la mirada. Niñas, niñas sobre caballos alados, junto a fuentes de evocación renacentista, bajo bóvedas y entre columnas. /.../”¹⁰⁴⁷

Sus figuras denotan cierta rigidez, atada a trazos geométricos, pero no carecen para nada de expresividad, ya que muchos estaban basados en una niña real, que había llamado la atención del artista, eran variaciones del personaje de una chica rubia llamada Esther, que él recordaba porque se sentaba en un escalón durante su infancia.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴³Recuperado del sitio portondespedro.com, el 8 de agosto de 2015.

¹⁰⁴⁴GILIO, MARÍA ESTHER, “Cabrerita”, Marcha, 7/5/65 – Nº 1252 – página 11.

¹⁰⁴⁵Ibidem.

¹⁰⁴⁶Ibidem.

¹⁰⁴⁷Ibidem.

¹⁰⁴⁸Recuperado del sitio portondespedro.com, el 8 de agosto de 2015.

Para Pablo Thiago Rocca, la reducción de estas figuras a “niñas” es una simplificación, el crítico habla de una “licuación” de sus representaciones dentro de lo que el artista comprendía como agotamiento del tiempo. Y observa, con sobrada razón, que un autorretrato realizado en pleno momento de crisis (1965), revela una precisión en el dibujo, que desacredita la teoría de la esquematización por dificultades derivadas de su condición de salud mental.¹⁰⁴⁹

Cierta bohemia intelectual de los cafés montevideanos de los años cuarenta y cincuenta, como “Tola” Invernizzi, “Maneco” Flores Mora, Carlos Maggi, Guido Castillo, lo escuchaban con paciencia y respeto, que algunas veces se mezclaba con diversión y algo de pena, cuando Cabrerita aseguraba que se dedicaba a “pintar la alegría”.

Su situación de marginalidad se torna insostenible y en 1965 será internado en el Hospital Psiquiátrico Vilardebó, para luego ser abandonado en la Colonia Etchepare, destinada a pacientes agudos.

Igualmente se las ingeniaba para circular por el pueblo de Santa Lucía (Canelones) y acabó viviendo con la familia Lucchinetti de esa localidad¹⁰⁵⁰, intercambiando acuarelas por tabaco o yerba mate, como había hecho durante toda su juventud.

Se transformó en un personaje injustamente tratado, o de forma ignorante, como se suele tratar a los enfermos psiquiátricos sumidos en la pobreza, aunque afortunadamente, su lucidez no pudo ser aniquilada por los choques eléctricos que le fueron practicados.

El reconocimiento de su labor se produce antes de su muerte y se incluye obra suya en el envío uruguayo de la XVI Bienal de San Pablo (1981).

Las acuarelas de Cabrerita, convertido en leyenda, circularon en exposiciones en París (1985, 1991, 2001 y 2002) y Barcelona (2008)¹⁰⁵¹ y forman parte del arte desde el margen que se produjo en Uruguay.

ALFREDO “LUCHO” MAURENTE (1910 - San Carlos, Maldonado – 1975)

Maurenente era un hombre sin formación artística, pero de enorme interés por la actividad manual y creativa.

Se asocia su actividad con la de un pescador que al iniciarse la década de 1970 se traslada de un pueblo obrero del Depto. de Maldonado (San Carlos) a la costa rochense del balneario y puerto de La Paloma.

Se estableció con una casilla de pescador y la decisión de abrir un “chiringuito” de playa, al cual pacientemente decoró en un estilo naïf marino, atrayendo de esta manera a los turistas que recalaban en el lugar, atraídos por la búsqueda de un paraíso de descanso.

El estímulo por parte de la gente lo motivó para tallar obras muy originales en su estética ingenuista. En el ejercicio de sus habilidades naturales y paciencia marinera, surgirá de sus manos una escultura de una virgen que resulta muy interesante, y que

¹⁰⁴⁹ ROCCA, PABLO THIAGO, Revista *La Pupila*, octubre de 2008, p. 22.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ Recuperado del sitio portondespedro.com, el 8 de agosto de 2015.

algunos con mentalidad algo obtusa, podrían haber comparado en su momento con la obra de restauración de Cecilia Giménez, la creadora de una nueva versión del *Ecce Homo* de Borja, de haber existido en su momento.

En realidad el paralelismo es absolutamente incorrecto, porque las obras de Maurente produjeron fascinación entre lugareños y forasteros, y de ninguna manera se percibieron como la de Giménez, porque al público le pareció el trabajo de un hombre singular, que destilaba una simplicidad conmovedora.

Su pequeño y sencillo restaurante de playa: “El copetín con mariscos” exhibía en la entrada una escultura de tamaño natural de un pescador, hecho en cemento y arena, unas decoraciones de sirenas naíf, a las que luego se sintió obligado a cubrir los pechos con color - a modo de sostenes - por petición de unas monjas.

Realizó asimismo algunas figuras de barcos detrás del mostrador, como un telón de fondo completado con un mosaico de conchas y caracoles, donde servía pescado frito y mariscos a los parroquianos.

Según afirma Pablo Thiago Rocca, “Lucho” comenzó tallando trozos de madera que traía la mar, como forma de entretenimiento, en momentos de inactividad invernal.¹⁰⁵²

Sus *Venus Criollas*, su *Cristo*, y las decoraciones con conchas en su humilde “chiringuito” playero, demuestran una simpática y peculiar obra, que en todo caso podría ser asimilable al arte popular, del estilo del Modernismo vernáculo que de forma tan singular había practicado unas décadas antes el constructor catalán Francisco Matosas, natural de Badalona y afincado en la ciudad de Mercedes, Depto. de Soriano.

Especialmente los visitantes argentinos se sintieron atraídos por lo que consideraban una originalidad tan particular en las esculturas de Don Lucho. Un turista de Córdoba, le compró toda su obra tallada en piedra para llevársela a la Argentina.

En 1972 fue invitado por Enrique Gómez a exponer en su Galería U, y llamó la atención de varios montevideanos del circuito formal del arte.¹⁰⁵³

Su intento de pintar escenas de bailes, retratos y paisajes no fueron ya tan exitosos entre su público, tampoco su iniciativa de sindicalizar a los pescadores. Según Nelson Di Maggio éste hecho, muy posiblemente el que haya determinado que su negocio de playa y su *Cristo* de las dunas de La Paloma, fuesen removidos del lugar por la dictadura militar.¹⁰⁵⁴

Según afirma Hugo Luján Amaral, no pudo sobreponerse a la demolición de su “restaurante”, y se marchó a su pueblo natal: San Carlos (Maldonado), donde fue hallado muerto al poco tiempo en su cama, vestido con traje, y víctima de la depresión que le había causado haber perdido su trabajo y el espacio que había construido con tesonera dedicación.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵² ROCCA, PABLO THIAGO, *Arte Otro en Uruguay*, Linardi & Risso, Montevideo, 2009, p.146.

¹⁰⁵³ *El País*, 24/5/72.

¹⁰⁵⁴ DI MAGGIO, NELSON, “Obrero, pescador, escultor y pintor”, 2/2/04, recuperado de lr21.com.uy el 9 de agosto de 2015.

¹⁰⁵⁵ LUJÁN AMARAL, HUGO, “Maurente, “Lucho”: escultor, cocinero, siete oficios y sobre todo seductor”, 24/10/05, recuperado de lr21.com.uy el 9 de agosto de 2015.

En la actualidad se ha restaurado y recuperado para la ciudad de La Paloma su obra en cemento llamada el Cristo de los Pescadores, emplazado en la Playa de los Botes.¹⁰⁵⁶

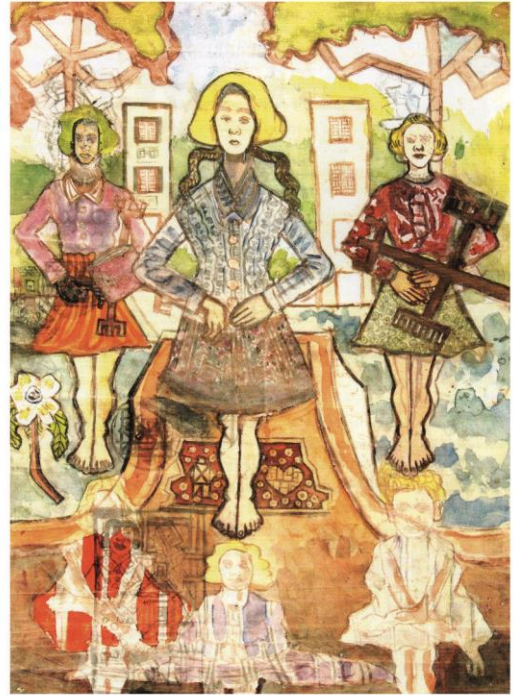
GUILLERMO VITALE (1907- Montevideo – 1992)

Guillermo Vitale es otra figura fundamental del ingenuismo materializado en mosaicos de retrato en un trencadís gaudiniano, pero de personajes populares uruguayos, como Carlos Gardel, o el compositor de *La Cumparsita*: Gerardo Mattos Rodríguez. Desde su barrio obrero del Cerro, colocó en diversas paredes de la ciudad, y con la misma fuerza que un Matosas, plasmó en su propia casa “Villa Anita”, del mismo barrio en el que se crió.

¹⁰⁵⁶ROCCA, PABLO THIAGO, recuperado de arteotroenuruguay.blogspot.com, el 9 de agosto de 2015.



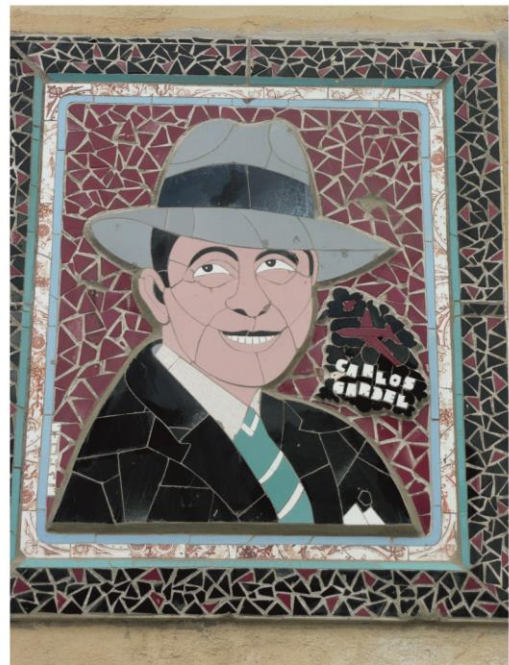
91. Maurente, Lucho.
Pescador horno y sirena con bikini. Sin fecha.



92. Cabrera, Raul Javiel "Cabrerita".
Sin título. Acuarela. Sin fecha.



93. Maurente, Lucho. *Virgen.* Sin fecha.



94. Vitale, Guillermo.
Gardel. Mosaico. Sin fecha.

8.8 LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE: LOS HAPPENINGS

“Este arte que ha sido gestado únicamente por su tiempo, que no contiene ninguna semilla del futuro y que nunca podrá ser generador del porvenir, es un arte castrado. Tiene corta vida, muere moralmente en el preciso instante en que se desvanece la atmósfera, el tiempo, que lo ha originado”

Vasili Kandinsky

La repercusión que obtuvo ésta corriente, calificada por la crítica Lucy Lippard como propia de la desmaterialización del arte, fue muy escasa en el Uruguay, y bastante más frecuente en Argentina y Brasil.

La Revista Primera Plana de Buenos Aires, era conocida en Montevideo, y varios artistas leyeron el artículo referente a la novedad del Happening en el número correspondiente a Noviembre de 1962, en el cual se definía al happening como “breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social/.../combinación de teatro expresionista y charada surrealista”.¹⁰⁵⁷

La premisa de que el arte residía en las acciones, más que en los objetos producidos por el artista, será la espina dorsal de éste tipo de manifestaciones.

Contra la excesiva materialización del arte se elevaba la apuesta hacia lo efímero, imposibilitando la entrada del artefacto en el mercado artístico, en una posición antimercantilista del arte.

Señala José Fernández Arenas que existen una serie de fenómenos o hechos que no que no están claramente incluidos en ninguna de las categorías sostenidas por las galerías, los salones, los museos y que por su “carácter efímero, fugaz, fungible, se llama con nombres como moda, adorno, frivolidad festiva, entretenimiento. /.../ El arte no es sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado. La obra de arte, el artefacto, no es el resultado final, sino el medio por el cual se produce el resultado final, es decir: la interacción entre la obra y su receptor o consumidor”¹⁰⁵⁸

El público experimentaba el arte de forma directa través de estas acciones, no lo admiraba por su belleza, porque en general las acciones tendían a chocar al espectador, no se trataba de un *Cirque du Soleil*, que puede fascinar por la fruición estética, sino más bien se le solía infligir metafóricamente, una bofetada en la cara del espectador que lo despertase de la comodidad en la cual lo había sumido la sociedad de consumo, una especie de “Saló” de Pasolini, en el que el público reflexiona sobre el fascismo con cierta dosis de vértigo, y algo de asco, a través de una parábola que le mueve los cimientos al espectador burgués, abandonándolo en el limbo de la desazón y descolocándolo completamente de su marco de referencia, posicionándolo, en cambio, en un lugar ético – simbólico, recubierto de condiciones estéticas y rituales.

¹⁰⁵⁷BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, “Nueva Historia Argentina”, Tomo II, op. cit., p. 91.

¹⁰⁵⁸FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.

Como dijimos es una sociedad que llamaba a la participación de sus integrantes, que rechazaba la represión corporal, será el artista quien se encargue de que éste tipo de acontecimientos conviden al espectador a acompañarlo en un trayecto que eventualmente puede encontrarse cargado de negatividad, en la mayoría de los casos desestetizado, que envuelve al participante en el absurdo, y que algunas veces puede ser partícipe de una situación violenta, como había ocurrido en el caso de desborde sangriento de los accionistas vieneses.

En Uruguay estos extremos quedaron totalmente excluidos de la sensibilidad del público y de los riesgos a los que los propios artistas estaban dispuestos a asumir para transmitir un mensaje crítico hacia la sociedad de entonces.

El público uruguayo parecía no resistir ser expuesto a la mayor ordalía de desagrado, sólo de forma ritualista simbólica se le podía someter a un cierto límite que podía aceptar ser involucrado.

Así como muchos artistas reconocen que el Barroco está plagado de “environments”, Vostell afirmaba que los happenings habían existido siempre, aunque no se hubieran reconocido como tales.

Parece contradictorio, pues, que desde Nueva York, el mayor referente que tenía Montevideo respecto a las corrientes internacionales que se celebraban en la capital del arte: Luis Camnitzer, comentara en 1964, que el happening ya era una expresión “demodé”, algo totalmente errado si tenemos en cuenta que la publicación “Assemblages, Environments and Happenings” dirigida por Kaprow, en la cual se presentan experiencias de diferentes organizadores de happenings con escritos teóricos sale a luz recién en 1966.

Camnitzer explicaba el fenómeno de la siguiente manera: “/.../ ‘Happening’ es una forma de expresión estética, pretendidamente integral, que fue de vanguardia hace alrededor de unos 6 años. Ahora que ya no lo es, está un poco de modé. /.../ Pero consciente de que era una de las últimas oportunidades, dado que no son expresiones ‘guardables’. Como forma de expresión supone en general una improvisación total frente a un escenario o mejor dentro de un ambiente preparado hasta cierto grado. /.../”¹⁰⁵⁹

No muy convencido de la innovación que comportaba éste fenómeno apostillaba Camnitzer: “/.../ Conozco antecedentes dadaístas como el de 100 personas en un escenario gritando desafortadamente”¹⁰⁶⁰, dejando entrever que no se trataba de un aporte demasiado original a la historia del arte.

El happening comportaba un elemento participativo, único y a veces contradictorio, respecto a la tan mentada improvisación, ya que en general solía tener poco margen para ella, la mayoría de la acción se hallaba guionada, o dirigida a través de un guía, que solía ser el propio artista que se erigía como sacerdote del ritual, aunque la mayor parte de las veces se rompiesen las barreras tradicionales impuestas por la sala de teatro, para fomentar una convergencia e interacción entre los participantes y el “guía”.

¹⁰⁵⁹ CAMNITZER, LUIS, “De repente en un Happening”, *Marcha*, 27/11/64, p. 11.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

Michael Kirby comentaba que los happenings podían ser indeterminados, pero no improvisados¹⁰⁶¹, y realmente en la mayoría de los casos funcionaron de ésta manera. El producto de la acción era aprehendido por el espectador mientras duraba la misma, y luego se experimentarían las debidas repercusiones en la dimensión reflexiva post vivencial, aunque por su carácter efímero, solían ser irrepitibles y contingentes.

La idea central se basaba en romper barreras entre el creador y el espectador a través de una participación horizontal, sin destakes de la genialidad que se le solía conceder al artista. Empleando multimedia, el cuerpo del propio artista, sonidos producidos por instrumentos o aparatos, grabaciones, proyecciones de películas o diapositivas, acciones teatrales, voces, poemas, canciones...en tiempo real, sin recurrir a la acción temporal ficticia del teatro convencional.

Aunque el contacto más pasmoso para el espectador de arte lo constituyó la presencia de la artista argentina Marta Minujín, personaje fundamental para el conocimiento de éste tipo de manifestaciones en el Río de la Plata.

Pensemos que apenas habían pasado unos años desde que Allan Kaprow, influido por el libro de John Dewey "Arte como Experiencia" y de haberse relacionado con John Cage, había organizado sus 18 Happenings en 6 Partes (1959) en la Galería Reuben de Nueva York, en el cual el participante recibía sobres con recortes, fotos, trozos de madera y era sometido a diversas experiencias polisensoriales en distintas situaciones o cuadros por los que iba pasando. Rauschenberg realizó "Pelican" en 1963 y al año siguiente John Cage presentará "Variaciones IV" y Vostell comenzará igualmente con sus famosos "décollages", que configuraban acciones entre participativas y performáticas.

Lucy Lippard en su obra "Dematerialization of Art from 1966 to 1972"¹⁰⁶² comentaba que la obra de Joseph Schillinger sobre la matemática en las artes había sufrido un revés en los años sesenta, cuando los artistas se interesaron por lo contrario: el azar y el desorden.

El arte como idea se vio más como una crítica a lo establecido que como un tipo de arte.

Desde luego muchos actores del mundo artístico vieron peligrar sus puestos, temiendo que se produjese la desintegración de la enorme cadena de negocios que comportaba el mundo de las galerías del Soho neoyorquino, e incluso la faena de legitimación del mundillo de la crítica, los galeristas y los marchantes.

Las acciones que se llevaron a cabo en Montevideo se vieron plenamente influidas por la línea marcada por la pionera en el Río de la Plata: Marta Minujín, aunque siempre en un tono menor, y por supuesto, con menos posibilidades económicas.

Minujín había realizado "Revuélquese y viva" (1964) o "La Menesunda" (1965), happenings que se llevaron a cabo en Buenos Aires y que ejercieron su especial influencia en la otra capital platense. En menor grado repercutieron las manifestaciones realizadas por el vecino del norte: Brasil.

¹⁰⁶¹KIRBY, MICHAEL, *Happenings: An Illustrated Anthology*, University of Michigan, 1965, p.23.

¹⁰⁶²LIPPARD, LUCY, *The Dematerialization of Art from 1966 to 1972*, University of California Press, 1967.

“Tropicàlia” de Oiticica en el MAM de Río (1967), aunque el mundo artístico uruguayo, a través de la bienales paulistas, se encontrase perfectamente al corriente de lo que sucedía en la escena brasileña, no surtió el mismo efecto que lo que se llevó a cabo en Buenos Aires.

A pesar de que éste tipo de eventos causaron fuerte impresión en el público uruguayo de la época a través de trascendidos de prensa, comportando un repensar la actividad artística como elemento comunicacional conceptual, no se expresaron de una forma decidida ni espectacular, salvo en honrosas excepciones.

Marta Minujín, por su proximidad cultural con el Uruguay, significó un hito en éste campo, por ser además una artista que se hallaba en pleno contacto con la vanguardia internacional.

El semanario *Marcha* en su edición del 25 de marzo de 1966 mencionaba el éxito cosechado por Minujín, Le Parc y Noé en la escena neoyorquina.

Ciertas experiencias prácticas, según el cronista, coincidían con ciertos rasgos idiosincráticos norteamericanos que condujeron a que se viese con buenos ojos estas producciones del sur.

En especial se subrayaba el carácter experimental de las iniciativas que se enmarcaban dentro de la línea óptica y cinética por parte de Le Parc¹⁰⁶³ y el nexo que implicaba para la alineación internacional de las producciones del Norte y el Sur.

En 1966 Marta Minujín llevará a cabo *Simultaneidad en simultaneidad* un espectáculo que la artista materializará en Buenos Aires, simultáneamente con Allan Kaprow en Nueva York y Wolf Vostell en Berlín. Acciones conjuntas con estas grandes figuras de la corriente, que serán emitidas por radio y televisión, éste hecho demostraba como los artistas del sur no iban a la zaga de los del norte.

La primera incursión de una aventura por el estilo en el Uruguay la realizó ésta artista argentina en 1964, cuando desde un helicóptero el público que asistió al Estadio del Club Cerro en Montevideo, recibió desde arriba lechugas, harina, quinientas gallinas, que los sumieron en una extraña confusión.

Entre el público se mezclaban unos personajes, que en algunos casos eran atletas forzudos, y en otros señoras gordas que embadurnados en engrudo, papel y cordeles,

¹⁰⁶³“Porteños en N. Y.”, *Marcha*, 25/3/66 – Nº 1252

“Tres argentinos coinciden exposiciones en tres galerías distintas en N. Y. /.../ Marta Minujín, Luis Felipe Noé y Julio Leperc. /.../ Le Parc expone en Howard Wise Gallery. La muestra es una colección de efectos visuales con incorporación del azar. Una cubeta con pendientes donde un elemento rotativo golpea pelotas de ping-pong que sale disparadas en direcciones imprevisibles y vuelven al centro por las pendientes para recibir una nueva paliza. Pequeños espejos de metal se agitan gracias al aire caliente que bombitas de luz provocan debajo de ellos y mueven reflejos y sombras en la pared. /.../ Es una sociedad que está en proceso de investigación de sí misma y que pronuncia este proceso como positivo y válido. /.../ El espectador pide una imagen sintética, ordenada y comprensible /.../ En cuanto a Marta Minujín su entrada fue más fácil. La obra que explicada parece caótica, de hecho tiene un orden y es más fácilmente digerible. /.../ Le Parc por el propio planteo de su estética es el más desarraigado de los tres. Cuando fue a París en 1958 para estar con Vasarely ya estaba sobre las bases de un arte impersonal que elimina la egolatría del artista individualista y ponga la creatividad en manos del público. /.../ Sus juguetes si bien se basan casi todos en el azar, no tienen nada que ver con el caos. /.../ El espectador juega, apuesta, se asusta, como en un parque de diversiones /.../ Las tres exposiciones /.../ posibilidades de comunicación entre el sur y el norte.”

abrazaban al público asistente en un ambiente casi carnavalesco, con bailarinas y motociclistas.¹⁰⁶⁴

En otros casos, como el de Teresa Vila, artista local, la pretensión por parte del llamado “artor”¹⁰⁶⁵ era despertar la adormecida conciencia del espectador, respecto a la vida y al mundo que lo rodeaba, con ciertos visos psicoanalíticos y por supuesto, una intención política que se hallaba muy lejos de la que podía concebir Marta Minujín.

La experiencia real del espectador se veía desafiada a vivir algo inexplorado, su inconsciente sería estimulado por el artista que le extendía una invitación a la reflexión.

Las acciones de Teresa Vila podrían emparentarse más con la de “Tucumán Arde”, aunque no se trataba de un hecho puntual, como la situación padecida por los trabajadores tucumanos de los ingenios azucareros, sino la sociedad en general y la despedida a manera de bombardeo vietnamita (que detallaremos a continuación), era el único aspecto que lo enlazaba directamente con un hecho proveniente de una tragedia contemporánea.

Otros artistas, como Jorge Paéz Vilaró, buscaron un aspecto más lúdico del fenómeno, con algunas pinceladas nostálgicas de un Montevideo del pasado.

A finales de octubre de 1966, el artista realizó una exhibición titulada ‘36 palabras introductoras’, una especie de happening, con sus letras de tango a estilo de las de Borges¹⁰⁶⁶, con la presencia de la orquesta típica de Oldimar Cáceres, que tocaba viejos tangos y milongas (1872-1875) en su bandoneón, acompañado en guitarra por Olivera y Pandolfo al clarinete.

A la orquesta se sumaba la música de varios organilleros, con su correspondiente cotorrita de la suerte.¹⁰⁶⁷ Expuso trece obras y debajo de cada una ellas exhibía una tarjeta de un supuesto jeque petrolero que era propietario de pozos en las arenas de Maldonado, y el título de cada obra encerraba una connotación de sarcasmo político hacia los dos partidos mayoritarios. Se repartieron asimismo, maníes, flores y habanos¹⁰⁶⁸.

A la entrada del evento unas chicas morenas les regalaban flores a las señoras y habanos a los caballeros. En la sala se había colocado un carro de manisero pintado con los colores de un equipo de fútbol del barrio popular del Cerro: Rampla Juniors y se les ofrecía a los asistentes una copa de jerez, acompañada por cacahuetes.

¹⁰⁶⁴POLLERI, AMALIA, “III Happening en Club de Teatro”, 10/7/66.

¹⁰⁶⁵Palabra inventada por Lambert para mezclar los vocablos de artista y actor.

¹⁰⁶⁶Una de las letras era de éste estilo: “/.../ El hombre cuadrulado por la ventanilla del ómnibus, el hombre cuadrulado por la penumbra de la vinería, el hombre cuadrulado en el asiento del cinematógrafo, el hombre cuadrulado por la ventanilla de su automóvil. Con intención polémica que habrá de interpretar desde un metro y cuarenta y siete centímetros justos de distancia para captar su sentido. /.../ J.P.V. “11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1”, *Acción*, 1/11/66.

¹⁰⁶⁷Antes de los sesenta era común ver organilleros que tenían un periquito amaestrado, que a cambio de una moneda, le sacaba al cliente una tarjeta con una leyenda de la suerte.

¹⁰⁶⁸Por su orden, los cuadros se llaman ‘Esprunlongia quincista’ (1). ‘Herbíllica y anseosa convención blanca’ (2). ‘Imprecen las divisiones reformistas’ (3). ‘Múrgica cloma colorada’ (4). ‘Conturbio demagógico’ (5). Interlego reformista’ (6). ‘Frisamorba en el 104’ (7). ‘Otoleno con máscara’ (8). ‘Infinición inaplica con novia’ (9). ‘Experando la milonga’ (10). ‘Andrómiga del medio mundo’ (11) /.../ J.P.V. “11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1”, *Acción*, 1/11/66.

Páez incluyó tres autorretratos en el catálogo, en los que se mostraba un ojo tapado por un dólar, y oficiando de anfitrión, les iba explicando a los asistentes el significado de cada una de las obras colgadas, llamadas por él “Grafopolíticas” y “Urbanoplásticas”.¹⁰⁶⁹

Amalia Polleri, desde *El Diario*, lo calificaba de artista adolescente que “el día de vernissage de su exposición realizó un ‘happening’ criollo, sin malicia ni lesiones”.¹⁰⁷⁰

No fue el único espectáculo que realizó presentando sus obras, pero sin duda fue el más parecido a lo que entendemos como happening, aunque la mencionada crítica lo viera como una actividad lúdica propia de jovencitos.

Algunos cronistas se resistían a este tipo de manifestación artística y como en el caso de M. Winocur, desde Córdoba (Argentina) no comprendía como estudiantes organizados políticamente como eran los cordobeses, podían participar de eventos tan fútiles, aunque reconozcamos que a pesar de sus prejuicios, buscó otras voces que le dieran cuenta de lo sucedido, advirtiéndolo sobre su significado. Winocur escribía: “Hay otras opiniones sobre el particular happening –me informó uno de los organizadores- es el encuentro donde una persona aplastada por la rutina de la vida cotidiana tiene la ocasión de encontrarse a sí misma e, incluso, despertar una vocación estética antes ignorada y que así, con la libertad – happening, logra vía para exteriorizarse. /.../”.¹⁰⁷¹

En el verano de 1969, Páez presentó en Punta del Este, una serie de sus grandes dibujos murales, con el acompañamiento de música ejecutada por Femata, En el evento se homenajeaba a catorce poetas rioplatenses, entre los que se encontraba Ernesto Sábato.¹⁰⁷²

En 1969 se llevó a cabo otra acción en Amigos del Arte titulada “Iconología Hoy”, en la misma se desarrolló lo siguiente: luego de unas palabras pronunciadas por el crítico Nelson Di Maggio, se escuchó un collage de música editado por A. Etcheverry

¹⁰⁶⁹“Jorge Páez hacía los honores de la casa explicando a los novicios el significado de sus cuadros, como /.../ sus “36 palabras introductoras” /.../ La primera parte estaba destinada a la fauna de las asambleas políticas, con su combinación de grandes masas que él ubica por un lado en la ‘Esprunlongia Quincista’ y por otro en la ‘Herbífica y anseosa convención blanca’ /.../ entre un rojo colegialista y un naranja reformista, entre el carloquismo verdinosos y ruralista, y el celeste y blanco de polipintor chaná./.../ Los bustos de la gente aglomerada frente a los clubes sangrante en los colorados donde casi se husmea el olor a tierra, y hasta con tufo de caña y grapa que en la rueda de taba prepara para la oratoria en los blancos se exalta el ‘Rodear a...’/.../Al parecer la última candidatura del Dr. Alberto Gallinal Heber, ha debido hacer un ‘collage’ final para que el candidato del movimiento de Rocha no haga ‘forfait’ frente al “Titi presi...’ /.../ Yo creía que habíamos ganado los colorados y resulta que ganamos los blancos /.../ En ese mundo de lamparitas de colores del cabaret que muestra ‘Esperando la milonga’. ‘Andrómina de medio mundo’ tiene /.../ los bustos de escoberos que paladean la orgía del candombe./.../Muy gracioso, resulta ‘Infinición inaplica con novia’ donde Carlos Gardel desde lo alto preside el corte de la torta. Allí está la nota social con la gorda que va como periodista y termina comiéndose hasta las perlititas de la torta. Como contraparte se divisa otro sujeto con gorra color naranja, que parece ser el chofer y está con un aire de apurado porque pasa la hora y tiene otro viaje/.../Finalmente en ‘Rota la cosicambia oremus’, Jorge Páez pone un broche místico, pero con pocas esperanzas de que la cosa cambie, aunque el humor siempre persistirá. Vale la pena ver esta ‘Humorería.’” “Jorge Páez en la cresta de la ola”, *La Mañana*, 5/11/66.

¹⁰⁷⁰POLLERI, AMALIA, “Artes plásticas. III.- Jorge Páez”, *El Diario*, 13/11/66.

¹⁰⁷¹WINOCUR, M. “¿Bienal o Biasnal?”, *Marcha*, 25/11/66 – Nº 1331 – XXVIII.

¹⁰⁷²“El Sábado inaugura Jorge Páez ‘14 con el tango’ en Punta del Este”, *BP Color*, 23/1/69.

Estrázulas empleando temas de Los Beatles remixándolos con obras de Juan Sebastián Bach, a continuación aparecieron tres niños vestidos a la manera “hippie”, simulando ser tres pintores que se encontraban presentes: Jorge Nieto, Mingo Ferreira y Ulises Torrado¹⁰⁷³. Éste último repartió unos manifiestos entre los asistentes titulado “Una Actitud Integral” e invitó a los asistentes a encajar una serie de cilindros blancos sobre una placa negra.¹⁰⁷⁴

El 30 de setiembre de 1970 Clemente Padín, junto con el argentino Vigo, en relación con la Revista Ovum 10, realizó una acción en el hall de entrada de la sede central de la Universidad de la República, llamada “Poema Demagógico”, los participantes realizaron una parodia de acto eleccionario, colocando un papel enrollado en una urna con boca circular, y cuyo texto quedaba a cargo del propio “votante”.

Lamentablemente la gran mayoría de estas manifestaciones no se filmaron ni grabaron, por el costo que ello implicaba, y el difícil acceso a la novedad del empleo del video-tape, reservado para los canales de televisión, no para el uso común de los artistas.

No podemos reconstruirlas más que a través de testimonios personales, artículos de prensa, o alguna fotografía, lo cual resulta apenas un remedo de la vivencia experimentada por el público contemporáneo respecto a ellas; una audiencia que se veía enfrentada a un fenómeno totalmente inédito para sus hábitos.

La aparición de las manifestaciones próximas a la desmaterialización del arte requería asimismo otros parámetros de juicio, que indefectiblemente debían conducir a la ampliación de los criterios sobre el mismo. En un medio conservador como el uruguayo, era de esperar, que la mayor parte de la crítica no se adaptara rápidamente a ese cambio de paradigma.

Diversas acciones se llevaron a cabo en el Montevideo de entonces y destacaron especialmente las figuras que se detallan a continuación.

TERESA VILA (1931- Montevideo - 2009)

Teresa Vila se inició en la actividad artística con Domingo Bazzurro y en la Escuela Nacional de Bellas Artes, aprendiendo pintura con Norberto Berdía y grabado con Adolfo Pastor, especializándose posteriormente en ésta área con el brasileño Iberé Camargo.

Expuso su obra en Amigos del Arte y en el Instituto General Electric (1964).

Luego de dedicarse a algunas figuras monstruosas se abocará a las acciones en línea con los happenings.

Relata su hermana Ana, que Teresa recibió una fuerte influencia de la obra de John Cage¹⁰⁷⁵, no nos cabe duda que la desestructuración de la forma de organizar los sonidos, sustituyéndolos por una serie de armonía o inarmonía de ruidos, debe de

¹⁰⁷³“Iconología Hoy, en Amigos del Arte”, *El Bien Público*, 23/4/69.

¹⁰⁷⁴“Primera impresión. Arte colectivo”, *El País*, 24/4/69.

¹⁰⁷⁵ Entrevista realizada a Ana Vila por Evelyn Einhorn en diciembre de 2009.

haber impactado fuertemente en la joven artista, impulsándola a romper ciertas reglas establecidas en el canon del arte.

Sus ideas de escenificación artística parten de trabajos en conjunto con su esposo, el escenógrafo Carlos Carvalho, en el SODRE, la Comedia Nacional y en algunos teatros montevideanos que desarrollaban sus actividades en los últimos años de la década de 1950 y principios de la de 1960.

Sus primeros happenings fueron iniciales en ésta especialidad en el Uruguay, llamados por ella “acciones con tema”.

Consiguió el apoyo de operadores primordiales del mundo artístico, como fue el galerista Enrique Gómez, con quien organizó acciones del estilo de la salida en procesión con velas de la Galería U, situada en el entresuelo del Café Toucan, en el Edificio Ciudadela de la Plaza Independencia.

Su idea con estas acciones no distaba demasiado de la de los dadaístas o los contemporáneos que cultivaron esta corriente: unir arte y vida.

Para Vila el arte asumía la función de cultivar una identidad nacional dentro de los principios de la contemporaneidad, y esa unión de arte y vida, significaba construir una conciencia crítica respecto a la coyuntura del país. En particular ahondando en las raíces nacionales y regionales, más que en la búsqueda de una universalidad del arte, con la que no comulgaba, contradiciendo las aspiraciones de muchos de sus colegas, respecto a la integración con las corrientes predominantes.

Sin embargo su vehículo expresivo se encuadraba dentro de caminos estéticos paralelos a los que se realizaban en los centros metropolitanos. Ofrecía a la vez, resistencia a las comparaciones con ellos desde el complejo de inferioridad y abogaba por caminos distintos, aunque convergiesen en algunos puntos.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁶Respecto al arte nacional declara en una entrevista realizada por MCA, *De Frente*, 11/3/70, Nº 143, su voluntad de reforzar “el gesto noble con la profunda unidad arte-vida/.../ a ese arte –vida llegaremos seguramente por la búsqueda de un camino nuestro, que nos lleve a la auténtica raíz nacional y americana. Podremos dar rodeos, tropiezos y aun equivocarnos en los logros, pero eso no importará: estaremos en lo nuestro. Por cierto que no tendremos que mirar para “otros lados” para ver si estamos “a nivel”, “para “compararnos” con formas de arte que nos son ajenas. Las comparaciones no caben, si somos honestos, si estudiamos nuestro medio real desde nuestra tierra real, nos volveremos sensibles como termómetros que captan grado a grado los cambios del país. No hay arte posible sin la captación en la obra de esta realidad, sino se hace carne en el artista que la búsqueda del arte nacional será símbolo de una posible forma casi mitológica que nos enraíce y que sirva. Creo que mucho se ha deformado el concepto y la obra; estamos habituados a que sirva generalmente a otros que nada tiene que ver con nuestra búsqueda de nacionalidad y por tanto, búsqueda de arte nacional al servicio de esa nacionalidad dentro de la Patria Grande. Sé que es arduo, pero se debe transitar en el camino de la liberación en el arte, confluyendo en la obra con gentes de otras disciplinas en el arte, ciencia, etc., será también una manera de ayudarnos y apoyarnos mutuamente; porque ¡será difícil conseguir un arte pleno al servicio de la comunidad, que aún con liberación económica la lucha será difícil y larga! Al fin (necesitamos una meta) cuando seamos todos uno, el arte pasará libremente, definitivamente a ser la vida misma. ¿Existirá entonces, una comunicación con el universalismo?

No existe un universalismo en arte, sino que nos muestran “ciertos valores” que como son emanados de los “centros mundiales de poder”, de allí toman la denominación de “universal”. Y ya que hablo de “centros de poder”, señalo lo grave que sería que se generalizara la ida de artistas a esos centros, buscando un lugar para su vida y la proyección de su obra; especie de abandono y de traición a nuestro medio, que en definitiva engrosará la riqueza de los mencionados centros.

El 5, 6 y 7 de julio de 1966 realizó “Ambientes temáticos” en el Club de Teatro de la calle Rincón 516 (Montevideo), un evento o “pasares” como los denominó, que a veces por extensión a lo realizado por Minujín en Buenos Aires les llamaban “menesundas”. En esa ocasión asistían unas cuarenta personas por cada día de happening, aunque en realidad se formaban largas filas en la puerta, esperando la repetición del espectáculo.

La acción se compartimentaba en cuadros diferentes, en un collage de sucesos yuxtapuestos y comenzaba con la aparición de un hombre con antifaz (Alberto Sobrino) quien les comunicaba que él sería su “guía”, y permanentemente les pedía silencio durante el espectáculo. Algunos críticos interpretaron la sumisión del espectador a los dictados del “Guía” como una metáfora del hombre parte de la masa, manipulado permanentemente por los medios y el poder.¹⁰⁷⁷ Éste “guía” los condujo por el local a través de 7 estaciones (Introducción, Reunión, Café-bar, Tango, Último Momento, Antepatio, Vietnam y Últimas recomendaciones) Cada estación se encontraba marcada por diferentes textos de poetas como Enrique Fierro e Ida Vitale, leídos por Roberto Fontana, Nelly Pacheco y Daniel Viglietti, que se habían grabado previamente en cinta magnetofónica.

Lamentablemente los medios técnicos al alcance en la época y en el Uruguay en particular, no permitían que el sonido fuese demasiado envolvente, por el contrario se debía de prestar mucha atención para oír entre ese gran número de asistentes en relación al espacio.

Cuando se hallaba en la Estación Último momento, el espectador se veía arrinconado contra una pared y expuesto a un collage sonoro, en cual se superponían fragmentos de transmisiones radiales y eslóganes existencialistas.¹⁰⁷⁸ Algunos asistentes calificaron esta parte como de tono amenazante.¹⁰⁷⁹

Destaca A.N. del periódico *Época* que los momentos más impresionantes del espectáculo se alcanzaron con “Rueda de Papeles” de Ana Vila y “Vietnam”. En el primero de ellos, Ana Vila repartía papeles a los presentes, quienes debían leer en voz alta y separados en círculos, seguían un orden que les había sido indicado previamente.

Se trataba de combinaciones surrealistas: textos de Tarzán, Mandrake, Avisos Económicos del diario *El Día*, mezclado con llamados de solidaridad¹⁰⁸⁰.

En “Vietnam” todos los asistentes se daban cita en una habitación oscura, dentro de la cual se descargaba un potente ruido de bombardeo, en un ambiente recreado como refugio antiaéreo o un campo de concentración, que recibía efectos lumínicos a cargo

Cuando se le pregunta sobre el papel que debe jugar el artista en la sociedad actual contesta: “ Está contestada en lo que respondí antes, pero sintetizo, estudio-meditación – trabajo y fe, y es duro tener fe cuando vemos la meta tan lejana, pero el que honestamente está en “el hacer” ,está teniendo fe en su obra y en la obra honesta de los demás, ayudándonos mutuamente, sin cerrarnos, estando al servicio siendo como artistas parte vivencial del medio y la comunicad, estaremos en el largo camino de liberación y a la vez iremos saliendo del papel de “adornos” al que la clase dominante gustó destinarnos”.

¹⁰⁷⁷ TORRENS, MARÍA LUISA, “La Magia de la Voz”, *El País*, 14/7/66.

¹⁰⁷⁸ El trabajo de luces quedaba a cargo de Nelson Flores y de la música Conrado Silva.

¹⁰⁷⁹ ÁLVAREZ, JUAN CARLOS, *La Mañana*, 9/7/66.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

de Conrado Silva, y en el cual se leía un texto sobre la guerra. A continuación los visitantes debían abandonar el Club de Teatro, con curiosidad en cuanto a continuar el happening.¹⁰⁸¹ La frase de despedida a los asistentes rezaba: “A veces alguien piensa y no es en vano”.¹⁰⁸²

Estas últimas palabras son suficientemente elocuentes como para comprender la voluntad de la artista de transportar al público a una realidad nueva que lo sacudiera, que lo involucrara con la evocación de sus propios miedos para que se viese empujado a realizar la trasposición de ellos a los miedos de la humanidad.

El público se sentía francamente incomodado por la experiencia, consiguiendo la autora exitosamente lo que pretendía como efecto. Vila - en éste caso particular - es una simple directora del evento, no interviene, como solían hacer otros “artores”, al estilo de Kaprow, Minujín o ella misma en otros eventos.

María Luisa Torrens encontraba que esta despersonalización del happening, separándose del mismo, era un error de la artista, porque le restaba interacción público-artista, y aducía que su presencia hubiera sido esencial para mantener ella misma el control de la situación por si llegaba a desvirtuarse.¹⁰⁸³ A nuestro juicio, no es estrictamente necesario que se produjera esa presencia de la autora para validar la experiencia y que quedaba meridianamente claro que se trataba de una elección estética de la artista, con el propósito de que el evento fluyese sin su intervención. Correspondía a una opción consciente que realizó la artista con un fin específico, que no precisaba ser explicitado, sino que conformaba una faceta más del experimentalismo que surcaba a éste tipo de acontecimientos.

Debido a que la propia Teresa Vila reconocía su veta freudiana en el sesgo emocional que debía operarse en el espectador, la crítica del diario *El País*, pretendía de alguna forma “organizarle” un happening a su estilo, sugiriendo que debería haber hecho “un psicodrama, donde de pronto, la misma autora irrumpiera con un insulto, un improperio o un juicio cualquiera, ante el cual naturalmente respondería cada uno de los presentes, con su modalidad particular”¹⁰⁸⁴. La insinuación de Torrens, es bastante inaudita, a juzgar por lo que normalmente escribía en sus columnas sobre el respeto a la libertad del artista. Y resulta doblemente extraño, porque era una persona bien informada, con grandes aciertos en sus juicios, y que conocía el fenómeno del happening y sus planteamientos en otros lugares del mundo.

De forma mucho más aguda y apropiada, Torrens le preguntaba a Vila porqué Vietnam y no Latinoamérica, y la artista le respondió que había pensado originalmente en la invasión norteamericana a Santo Domingo, pero que como para esa fecha se había apaciguado, pensó que Vietnam era un tema más vigente y candente.¹⁰⁸⁵

En alguna oportunidad Vila aparecía acompañada por el Grupo Teatral Uno de Luis Cerminara y Alberto Restuccia¹⁰⁸⁶, que tomaban a Artaud como modelo, recibiendo

¹⁰⁸¹ AN, *Época*, 9/7/66.

¹⁰⁸² POLLERI, AMALIA, “Artes plásticas. III.- Jorge Páez”, *El Diario*, 13/11/66.

¹⁰⁸³ TORRENS, MARÍA LUISA, “La Magia de la Voz”, *El País*, 14/7/66.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁶ Teatro Uno había sido fundado en 1961 por Cerminara, Restuccia, Graciela Figueroa y Jorge Freccero como un grupo experimental, a partir de una versión de “Esperando a Godot” de Beckett, que realizan

asimismo el apoyo del crítico Nelson Di Maggio, quien calificaba a esos happenings de “acciones tensas dramáticas, litúrgicas, apoyadas en la poesía y la música”.¹⁰⁸⁷

Teresa Vila comentaba sobre las intenciones de sus acciones: “Tratamos de que el YO se vinculara, se fundiera y se transformara en un NOSOTROS, en un TODOS, llevados por un ambiente de sonido, de luz, visual y/o de acción el cual se pueda preparar a los participantes para recibir la palabra. A veces la palabra juega como llamado, como un alerta que en cierto modo nos puede predisponer para la acción, para un gesto, para una intención de colaboración, de solidaridad realizada en común; o quizá más adelante, en otro lugar o en otra situación de vida. Las “acciones con tema” como un nuevo espectáculo comunitario, pueden ayudar a que el participante se sienta más libre, a que piense y saque conclusiones, con los elementos que se le ha dado, con las situaciones que se crean puede realizar un *puzzle* mental de asociaciones de ideas que posiblemente le lleven a una conclusión inesperada u olvidada en una conciencia embotada (a veces por el simple trajinar cotidiano) en la cual muchas veces entra el “no tenemos tiempo” o el “no nos damos cuenta”, embotamiento de conciencia que puede apartarnos de una percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano. En nuestra concepción del espectáculo o anti-espectáculo, la palabra juega un rol importante, es el VERBO que junto a la acción servirá para posibilitar un escape, una reubicación en TODOS.

Palabra-Gesto-Acción-Meditación que nos ayudarán un instante, lo demás ha de correr en el tiempo. Parta nosotros el conocimiento del medio debe ser un eje: nuestro medio es de dependencia, de pobreza, lo cual ha de pesar y servir como guía en el trabajo”.¹⁰⁸⁸

La idea más trascendental referida a fe y meditación se entroncaba con la educación religiosa y la asistencia a las charlas ofrecidas por el Padre Juan Luis Segundo, un sacerdote jesuita partidario de la Teología de la Liberación.¹⁰⁸⁹

Comentaba José Carlos Álvarez que estos happenings, a diferencia de los que se podían ver en París o Nueva York, no intentaban chocar al público por el escándalo de orden sexual o la violencia extrema, sino que se parecían muchos más a los de los surrealistas o dadaístas, y según afirmaba el periodista: parecían más ingenuos que frescos¹⁰⁹⁰.

No obstante no podríamos afirmar que el espectáculo se encontrara en absoluto desprovisto de cualquier signo de violencia, porque en realidad se encontraba cargado de ella en la estación “Vietnam”, ni se puede negar la repercusión provocadora, que fue realmente efectiva, ya que causó un fuerte impacto entre los asistentes.

Cabe destacar que curiosamente estas acciones se anunciaban en la cartelera de teatro de los periódicos, lo cual equivalía a que la concurrencia no fuese la típica que asistía a los museos y galerías.

juntos en el Teatro Circular de Montevideo. Su faro era la obra de Antonin Artaud. Andrés Torrón, “La Vida sobre Tablas” LaRed21, 21/10/01.

¹⁰⁸⁷“Literatura y Artes Plásticas”, *Capítulo Oriental*, Nº 41, Montevideo, 1969, p. 655.

¹⁰⁸⁸“Literatura y Artes Plásticas”, *Capítulo Oriental*, Nº 41, Montevideo, 1969, p. 655.

¹⁰⁸⁹Entrevista realizada a Ana Vila por Evelyn Einhorn en diciembre de 2009.

¹⁰⁹⁰ÁLVAREZ, JUAN CARLOS, *La Mañana*, 9/7/66.

A finales de 1966 Teresa Vila realizó una acción en la 7ª Feria Nacional de Libros y Grabados en la Explanada Municipal que llamó “Rueda”¹⁰⁹¹, en la misma intervenía ella, acompañada de público en corro, leían papeles con mensajes y hacían “estación” en los puntos cardinales, sobre todo enfatizando la idea de Norte y Sur, en relación al tema político.¹⁰⁹²

Al siguiente año, en la misma Feria llevó a cabo “Enfoque para la Integración de Plástica y Poesía”, con una “acción temática” en la que primaba la poesía, a la cual tituló “Al Instante”.

En enero de 1968 en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Piriápolis llevó a cabo la “acción con tema” “Happening Bíblico”, que luego tituló “Happening Bíblico II” cuando la dirigió en el Subte Municipal de Montevideo, de ambas desconocemos detalles.

Con el apoyo de la Galería U, realizó otras acciones “El hombre que come pizza”¹⁰⁹³, con el actor Fernando Gilmet, que en realidad era más una *performance* que un happening, y en 1969 en la Parroquia del Colegio de los Vascos, donde repartió pequeños paquetes con temas, para que cada asistente los fuese leyendo. Otro se tituló “Acción con tema bíblico” (que repitió luego en el Cine Club del Uruguay), pero que desconocemos si eran similares a los de Piriápolis y el Subte, y uno más al cual llamó “Acción con tema histórico de América”.

En 1971 Teresa Vila expuso en el Teatro Circular y en la Galería U, una serie de dibujos a la que tituló “Las veredas de la Patria Vieja”.

La serie constaba de treinta dibujos en soporte de tela y papel que luego fueron traspuestos a la plancha de grabado litográfico, creando carpetas con siete de los treinta realizados, actividad de la cual se encargó el galerista Enrique Gómez (1972). “Las veredas...” se convertían en metáforas de las veredas transitadas por la historia

¹⁰⁹¹GONZÁLEZ, HAROLDO, texto de muestra Teresa Vila, octubre 2009. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, octubre, 2009.

¹⁰⁹²Entrevista a Ana Vila de Evelyn Einhorn, op.cit.

¹⁰⁹³Textos empleados en los happenings: 1ª escena “Está la llamarada, la hoguera de la piel

El cuerpo braza (sic) informe, el hombre que no sabe. El cuerpo braza (sic) infame, los poros y los poros.

El hombre que no sabe, la gloria y el beso. Así estamos. Aunque esta muerte sea uno de los absurdos previsibles. Eres nuestra conciencia acribillada. La rabia quedará, se hará más limpia” (Mario Benedetti)

2ª escena: El guía toma una vela y se dirige a la vidriera detrás hay una mesa de bar con plato, con mucha pizza. Hay una luz vertical para ese ambiente. El segundo movimiento comienza con la banda de sonido y cuando se dicen las palabras de la 6ª línea, el actor se dirige a la mesa: “Las gentes por las calles como manadas, y las televisiones no descansan sofocando para que nadie de el grito y ni una sola alarma en el planeta! Todo aceitado en torno. Sofocando para que nadie de el grito! (Milton Schinca).

Llega (el guía) a la mesa se sienta y comienza a comer de la pila de pizza que está en el plato, come muy tranquilamente, y está allí un rato considerable comiendo, masca que masca. Hasta que el guía apaga la luz. El guía lleva al público de vuelta al primer ambiente.

Escena 3ª: Se miran las camisas otra vez, y se escucha la banda de sonido susurrante. Camisas con velas “Como cunden en torno los gesto de diezmar y tantos hombres caen. Es el hambre. Es la asficia (sic) lenta la víscera prensada y caen y caen. Restos inválidos deshechos. Que nunca callarán . N acepto ese mundo. Aceptarlo equivale a enterrarnos parados” (Milton Schinca)

“Todo campo es el nuestro! Desde un sitio cualquiera. Hay alguien que hace señas agitando su vida”

(Mario Benedetti) Agradezco a Evelyn Einhorn haberme facilitado la copia mecanografiada de éste guion corregido y tachado en algunas partes por la propia artista, atención de Ana Vila en su entrevista de diciembre, 2009.

del país, con sus líderes. En esas calles desgastadas se inscribían escarapelas, lanzas, divisas partidarias.....en blanco, negro y gris. Mencionaba algunos hechos del devenir histórico: El Sitio de Paysandú, el levantamiento de Aparicio Saravia y de Felipe Varela en Catamarca (Argentina), la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay...

Recordaba las visitas que hiciera con su padre a museos, y la impronta de la historia en la situación uruguaya, y el interés concitado por los colores azul, celeste y rojo, representaciones de las divisas de los Partidos Nacional y Colorado.¹⁰⁹⁴

Su postura política frente a la situación que se estaba viviendo en el mundo, no solamente en el Uruguay, quedaba patentizada en la obra que lleva a cabo en 1966 en acrílico sobre vinilo titulada *Napalm*.

Vila se presenta en varias de sus obras pictóricas y de estampación como una valiente representante de una pintura en clave expresionista, que perseguía la denuncia de la guerra librada en el sudeste asiático, para la cual se empleaban sustancias químicas prohibidas, con consecuencias funestas para la población civil.

La imagen abunda en formas circulares de colores rojos y amarillos, aludiendo al bombardeo, y a cúpulas que se tambalean en un paisaje caótico, envuelto en remolinos de destrucción.

Teresa Vila se retiró prácticamente de la actividad artística en 1974, cuando peligraba la situación del artista que creaba con algún tipo de mensaje político, una vez iniciada la dictadura militar.

En 2009, a pocos meses de su muerte se le realizó una muestra homenaje en el Museo Nacional de Artes Visuales, curada por Haroldo González, quien expresaba en el texto: “Buscábamos, sin caer en lo panfletario, plasmar en las obras, nuestra protesta contra la violencia, la guerra, la injusticia, el desamparo y otros males conocidos que conformaban el contexto en que estábamos inmersos. De ahí que, el presentar propuestas inusuales y contestatarias que planteaban “lecturas perturbadoras”, parecía no tener futuro en galerías tradicionales”.¹⁰⁹⁵

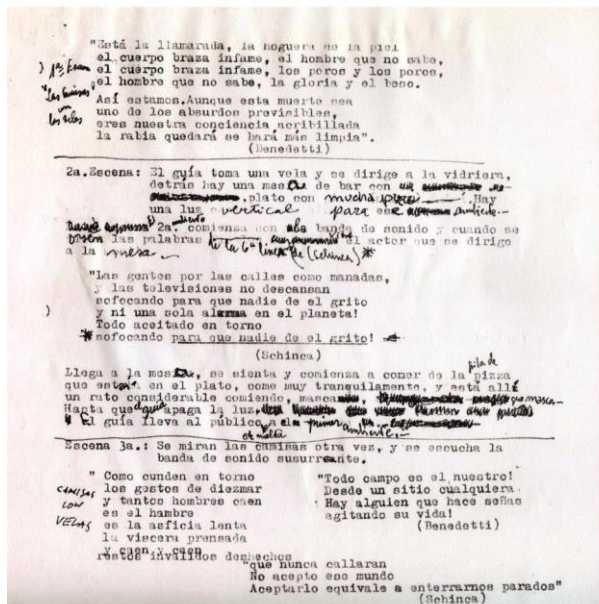
¹⁰⁹⁴DI MAGGIO, NELSON, “María Teresa Vila”, agendarteboletindigital.blogspot.com, 2/7/09. recuperado el 11/8/15.

¹⁰⁹⁵GONZÁLEZ, HAROLDO, *Teresa Vila*, Museo Nacional de Artes Visuales, Octubre, 2009.

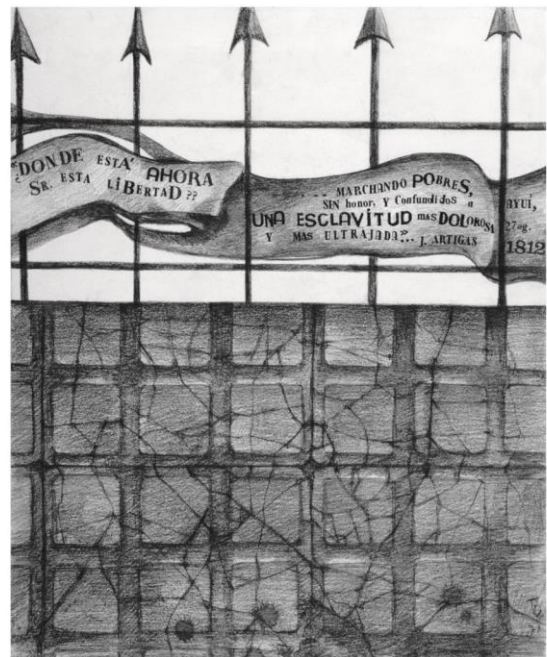


96. Vila, Teresa.
Ambientes Temáticos. Club de Teatro.
Julio de 1966.

95. Vila, Teresa.
Invitación a *Acción con tema*.
Sin fecha.



97. Vila, Teresa.
Guión de *Ambientes Temáticos*. 1966.



98. Vila, Teresa.
Veredas de la Patria Vieja. 1971.

8.9 ARTE CORREO Y PERFORMANCE

El arte correo se podría rastrear unos años antes en Nueva York, con los trabajos de éste género llevados a cabo por el artista alternativo de la escena neoyorquina: Ray Johnson, aunque pueden asimismo detectarse profundas influencias de movimientos como el Letrismo francés, el británico *Art and Language*, el del artista conceptual Joseph Kosuth, así como postulados del marxismo y el estructuralismo, en sus diversas posturas frente a la vida y el arte.

El Mail Art o Arte Correo es una rama del arte conceptual y sus manifestaciones que se basan en la idea de que el arte debe desarrollarse dentro de un contexto político y social, y su misión es llamar a la reflexión sobre las contradicciones y asimetrías que imperan en el mundo.

En Argentina la vertiente Arte Correo se estrenó en 1969, con Liliana Porter y Luis Camnitzer, quienes realizaron una exposición de postales en el Instituto Di Tella, dos artistas conceptuales íntimamente relacionados con el Uruguay.

En 1970 Pablo Lyra publicó en Brasil un manifiesto de Arte Postal, aunque en ese país el panorama se hallaba esencialmente conquistado por la poesía concreta, en particular por el grupo paulista *Noigandres*, surgido a principios de la década de 1950 e integrado por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campo, entre otros. En Brasil surgirá luego la actividad neoconcretista, en manos de varios autores, Ivo Mesquita, entre ellos.

En EE.UU. en el campo del Arte Correo dominaba también la poesía concreta y D.A. Levy va a resultar censurado por practicarla.

El arte postal, según afirma Patricia Bentancur, despertó el interés del arte “mainstream”, creándose poco a poco un espacio dentro del sistema de certámenes, al punto que la Bienal de San Pablo, la incluyó como categoría en 1981.

Karl Young distingue dos tendencias en el Arte Correo Networking (Red de Trabajo) y Correspondence Arte (Arte por Correspondencia), la última vertiente se iniciará entre dos artistas que establecieron contacto entre sí, mientras que en el Networking se ponía en contacto un grupo mucho más numeroso de personas en red, que luego derivará en manifestaciones de performance o video - arte.¹⁰⁹⁶

La persecución oficial sobre éste tipo de manifestaciones se produjo en diferentes puntos del planeta, de ahí la internacionalización de las campañas, incluso Young menciona la de D. A Levy en Estados Unidos, quien finalmente acaba suicidándose en 1968¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁶ AA.VV. Young, Karl, “Clemente Padín”, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p.99.

¹⁰⁹⁷ *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 103.

CLEMENTE PADÍN (1939 - Lascano, Rocha -)

Padín es junto a Luis Camnitzer, el artista conceptual de mayor proyección internacional de Uruguay, a la vez que un artista que ha tomado la modalidad de la performance y el happening para vehicular su proyecto activista a través del arte.

Es asimismo uno de los principales artistas en haber auspiciado el Arte Correo en América Latina y fundador de revistas vanguardistas “Los huevos del Plata”, que editó dieciocho números entre 1965 y 1968 y “OVUM 10”, las cuales recogieron novedosas propuestas artísticas, no sólo relacionadas con la desmaterialización del arte, sino también de orden literario. En ellas se publicó poesía de algunos de los integrantes de la generación anterior al 45, como la producida por Alfredo Mario Ferreiro.

Estas revistas, como era previsible, integraron la obra de Padín, en la edición de “Los huevos del Plata”, en 1966 “La Calle” y en el Núm. 17 “Los horizontes abiertos” (Septiembre de 1969).¹⁰⁹⁸

Padín sostenía muchas de sus premisas en acciones que se referían a política latinoamericana, anti - imperialista y anti - totalitaria.

La red de artistas que se plegaron al Arte Correo circuló alrededor del mundo, comenzando con esa modalidad tan tempranamente como en el año 1967.

Es particularmente un tipo de arte que propendía a la denuncia de las injusticias continentales y la violación de los derechos humanos; situación que le permitió a Padín vincularse con numerosos artistas del mundo entero, interesados en esa temática.

Esas mismas conexiones con otros productores se convertirán luego en su salvoconducto para conseguir salir de la prisión, al que lo sometió la dictadura uruguaya, durante dos años y medio, por su arte militante. Uno de los cargos que les fueron atribuidos se trataba de “vilipendio a la moral de las fuerzas armadas”.

La iniciativa internacional por liberar a Padín, comenta Karl Young¹⁰⁹⁹ condujo asimismo a la liberación de Romeo Galdámez en El Salvador, y fracasó en el intento de hallar al hijo desaparecido del artista Edgardo Antonio Vigo en Buenos Aires.

Una vez que Clemente Padín recuperó la libertad, se preocupó él mismo por la defensa de otros artistas perseguidos políticamente, como es el caso de Humberto Nilo en Chile.

En 1974 Enrique Gómez, director de la Galería U de Montevideo, realizó una muestra de Arte Postal titulada Festival de la Postal Creativa¹¹⁰⁰, la cual recibió una interesante acogida por el medio intelectual.

Sostiene Luis Bravo que el Poema/ Proceso de Wladimir Dias-Pino se podría perfectamente inscribir dentro del arte de acción, y será inspirador de “OVUM 10”

¹⁰⁹⁸ AA.VV. *Clemente Padín*, Bentancur, Patricia, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 25.

¹⁰⁹⁹ AA.VV., *Clemente Padín*, Young, Karl, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 100.

¹¹⁰⁰ AA.VV., *Clemente Padín*, Bentancur, Patricia, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 25.

(1969-1972) y su saga "OVUM" (1972-1977) que acaba de publicarse con la detención de Padín.¹¹⁰¹

Clemente Padín, egresado de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, toma las palabras para efectuar numerosos juegos conceptuales que giran sobre la crítica social, lo lingüístico y la poesía visual.

Jorge Romero Brest comentaba en el momento que "Está de moda Roland Barthes /.../ Si no se habla la lengua no se enriquece. /.../ Las formas perdieron capacidad significativa. /.../ Rodeando la sonoridad de un sonido claro hay una zona de sonidos menos intensos que constituyen la resonancia de la nota. /.../ Esa resonancia en la pintura es lo que comúnmente se define vagamente como 'un no sé qué' o 'que tiene algo' /.../"¹¹⁰²

Patricia Bentancur afirma que la obra de Padín gravita sobre "conceptos filosóficos y cuestionamientos relacionados con la "funcionalidad del arte" y su posibilidad de promover el pensamiento, la reflexión y las acciones de cambio".¹¹⁰³

Cita al artista en una distinción que lleva a cabo entre el arte político y el panfleto: "/.../si en la obra de arte prevalecieran los elementos no artísticos estaríamos frente al panfleto, ese híbrido que se disfraza de arte. A nivel de las discusiones sobre arte aún se padece la confusión o falsa dicotomía arte /comunicación. El producto artístico es ante todo, un producto de comunicación y por lo tanto parte indisoluble de la comunicación social. Al igual que el resto de los productos que el hombre crea, se constituye en auxiliar de esa misma producción (al favorecer o dificultar sus procesos). En algunos contextos prevalecerá su índole artística (museos, galerías, cátedras, etc.); en otros, su índole de instrumento de comunicación. Pero ambas facetas son inseparables/.../Pretendo enaltecer nuestro ser y nuestro mundo enfatizando lo mejor de nuestra vida, pero para ello, también dejo en evidencia todo aquello que hace imposible aquella aspiración. Es decir, no sólo expresar lo bueno y maravilloso de la vida, sino también, denunciar todo aquello que se le opone: la injusticia, la arbitrariedad, la mentira, etc. Por ello, mi obra, asume PARTICIPACIÓN, éste compromiso implícito en el derecho a percibir, es lo que ha movilizó a muchos artistas para desarrollar su lenguaje".¹¹⁰⁴

En cuanto a la performance como medio de comunicación de esta serie de ideas Padín escribe un artículo sobre "Las Performances desde la perspectiva latinoamericana", y en él cual formula diversas teorías, que aunque no le pertenezcan, nos acercan a su ideario en cuanto a la desmaterialización del arte.¹¹⁰⁵

Se refiere a ese vehículo expresivo en su flanco más antropológico: como instrumento ritual y simbólico, vinculado formalmente a las artes escénicas, recogiendo

¹¹⁰¹, AA.VV., *Clemente Padín*, Bravo, Luis Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 118.

¹¹⁰²"Habló el Papa", *El País*, Montevideo, 16/8/70.

¹¹⁰³ AA.VV., *Clemente Padín*, Bentancur, Patricia, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 16.

¹¹⁰⁴Entrevista realizada al artista por Patricia Bentancur, AA.VV., *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p.34-35.

¹¹⁰⁵AA.VV., *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, pp. 157 a 188.

las ideas de Lucy Lippard en la distinción del campo performático que enuncia respecto a “presentar” y no “representar”.

El autor nos informa de cómo se produce la relación con la plástica, Padín asegura que es por la “visualidad que despliega el cuerpo” en éste tipo de acciones, reafirmando cuando apostilla a continuación: “el instrumento expresivo sigue siendo el cuerpo humano”.¹¹⁰⁶

Para el artista uruguayo la performance “deriva de la vida”, “se ha sabido amalgamar al sentir popular llamando la atención sobre la solidaridad y la cohesión social en torno a ideales comunes/.../comunica esta constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia e inhumanidad propia del sistema en que vivimos, y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia. Debido a esas razones la performance se convierte en un medio fundamental de los tiempos actuales”.¹¹⁰⁷

Señala asimismo las diferentes modalidades de éste medio: “video performance”, “performance poética”, “performance digital”, “instalación cum performance”/.../

Mencionando algunos performers destacados en el continente latinoamericano: Alejandro Jodorowsky en Chile, Flávio de Carvalho en Brasil y Alberto Greco en Argentina.

El artista se basa en los principios de la “obra abierta” de Eco, y prefiere llamar al espectador “constructor creativo”, reconociendo que el carácter polisémico de la obra conduciría a concebir al receptor como co-autor de la obra, siguiendo premisas de las corrientes estructuralistas.

Padín escribió un texto homenaje a Ulises Carrión, en el cual expresa lo siguiente:

“/... /Toda convocatoria que recibimos para participar en un proyecto de Arte Postal es parte de una guerra de guerrillas contra el gran monstruo. Toda obra de Arte Postal es un arma contra el monstruo dueño del castillo que nos separa unos de otros, que nos separa a todos. ¿Quién es el monstruo del cual estoy hablando? ¿El Director General de los Correos? ¿Los funcionarios de las agencias postales? ¿El Ministro de Comunicaciones? ¿Será la tecnología que usan y controlan? ¿O serán los pedacitos coloridos de papel engomado que tenemos que comprar cada vez que enviamos algo? Para decir la verdad no de qué ni de quien estoy hablando. Todo lo que sé es que existe un monstruo. Y que, al enviar cualquier trabajo de Arte Postal, estamos golpeando en su puerta”.¹¹⁰⁸

Bentancur cita un fragmento del evento realizado en la Galería U de Montevideo en 1974: “Festival de la Postal Creativa : “ A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o “ya dadas en el arte “, alterando la función de los medios masivos de comunicación ya sea valiéndose de las propiedades del canal para la transmisión de sus propios mensajes : es el caso de las tarjetas postales (y de toda obra postal,, diríamos hoy) que de objeto

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 158-159.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹¹⁰⁸ , AA.VV., *Clemente Padín*, Bentancur, Patricia Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 52.

comercial se ha convertido hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su producción, almacenamiento y consumo y, sobre todo, a comunicaciones verbales o icónicas, etc., ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje”.¹¹⁰⁹

Harry Polkinhorn afirma que “estos poemas funcionan como imanes para el ojo”.¹¹¹⁰

Klaus Peter Dencker acota que “la poesía visual quedó al margen del mercado hasta que salieron a luz las grandes colecciones, como la de Marvin Sackner y Jean Brown, entonces los grandes museos de EE.UU., Italia y Alemania, descubrieron esta forma de arte”, provocando el consuetudinario efecto de integración de los movimientos contestatarios al *establishment* convencional, que hemos mencionado previamente.¹¹¹¹

Karl Young declara que se siente gratamente sorprendido respecto a la escasa dependencia del arte correo latinoamericano en relación con el que podía existir en el Primer Mundo: “Latinoamérica tiene deudas y huellas heredadas de Europa y de los Estados Unidos, pero ha desarrollado su arte con materiales propios y las necesidades se han convertido, cada vez más, en cuestiones comprometidas con la política y con lo social”¹¹¹². Según el autor, la exigua mención a Duchamp y John Cage que se hace en la región sería una muestra de ello.

El retraso en su descubrimiento mantuvo a esta corriente a salvo de la comercialización por cierto tiempo, hasta que como dijimos, la necesidad de los grandes museos de proveer novedades para el público las acabó absorbiendo como vanguardia museable.

En 1969 en el Teatro Millington Drake, del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo se llevó a cabo la Primera Audición de Poesía Fónica, que como señala Bentancur, continuó en la 10ª edición de la Feria Nacional de Libros y Grabados, y en la Exposición Internacional de la Nueva Poesía en la Galería U, en 1972.

Padín junto a su amigo argentino Edgardo Antonio Vigo, llevó a cabo una muestra en la Universidad, para la cual se incluyó una parodia al acto eleccionario llamada “Poema demagógico” (1970). El autor en lo que se refiere al campo de la poesía visual reconoce su deuda con los trabajos de E.E. Cummings, y Eugin Gomringer.¹¹¹³

A partir de 1967 Padín guardará un archivo de poesías visuales, un acervo invaluable que lamentablemente se perderá al ser requisado por los militares, cuando el artista es apresado. Luego de su liberación y con enorme paciencia logra en gran parte reconstruirlo contando con la asistencia del Image Bank Postal Card de Vancouver, Canadá y la Omaha Flow Systems.

Desde el momento en que recuperó su libertad, la obsesión del artista ha sido ir recomponiendo el archivo poco a poco, hasta llegar a la actualidad, que es cuando pretende formar un “Espacio público del networking latinoamericano”.¹¹¹⁴

¹¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹¹⁰ AA.VV., *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, p. 74.

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 76.

¹¹¹² *Ibidem*, p. 95.

¹¹¹³ *Ibidem*, Bravo, Luis, p. 121.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, Bentancur, Patricia, p. 44.

Su colega mexicano Ulises Carrión creó la red EAMIS (Erratic Art Mail International System), un circuito que incorpora diferentes mensajes en diversos soportes, tarjetas, cintas grabadas, filmes, libros, etc., que sólo excluye el correo oficial.

Cada pieza se halla validada por un sello propio de EAMIS, uno de sus principios rectores afirma que “al valerte de EAMIS estás apoyando la única alternativa frente a las burocracias nacionales y fortaleces a la comunidad internacional de artistas”.¹¹¹⁵

Padín cita a Martha Helión, tenaz difusora de Carrión: “/.../ la noción purista del arte por el arte carece de sentido, la única posibilidad para que el arte sea verdaderamente contemporáneo es como eslabón de una estrategia cultural. Una estrategia que inevitablemente descansará en principios críticos”.¹¹¹⁶

El poeta visual mexicano César Espinosa califica la poesía visual como “poesía para ser vista, sin palabras, lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras”.¹¹¹⁷

Espinosa cita al mismo Padín en sus propias palabras respecto a la “integración” que ha sufrido las acciones de poesía concreta.¹¹¹⁸

En su escrito “Las opciones del creador Latinoamericano” despliega su teoría sobre el arte y la función que éste debe cumplir en la sociedad: “/.../ El carácter fetichista de la mercancía enmascara la relación de poder, es decir oculta la índole clasista del sistema capitalista y la propia existencia de la explotación /.../”¹¹¹⁹

En parte de su pensamiento está presente la visión marxista del arte, y cita un teórico de la estética de esta corriente: Adolfo Sánchez Vázquez en su afirmación en la cual visualiza “(...) el arte así mercantilizado viene a consagrar la concepción del arte como producción de objetos únicos, como actividad creadora propia de individuos excepcionales pero, en definitiva, como producción de objetos vendibles o mercancías que, por tanto, sólo llegan al espectador tras pasar necesariamente por el mercado para suscitar en él la relación pasiva, contemplativa, característica del arte tradicional”.¹¹²⁰

Del mismo modo un crítico brasileño: Álvaro de Sá, citado por el artista como referente, se manifiesta respecto al producto y su valoración social diciendo “(el) valor

¹¹¹⁵Ibidem, p. 176.

¹¹¹⁶Ibidem, p. 178.

¹¹¹⁷Ibidem, p. 60.

¹¹¹⁸Ibidem “/.../ (que) quede claro ante quienes impugnan las posiciones de la nueva poesía que no se atenta contra la palabra (¡bueno sería que saliéramos hablando a señas!), ya que su campo de acción son los lenguajes (la lengua incluida) y no el particular de la lengua ámbito de la poesía tradicional, sino contra el “status” que defiende la lengua y los lenguajes expresamente deformados por servir a sus fines.” “(...) todas sus vertientes- las poesías tecnológicas, plásticas, gestuales, letristas, sonidistas, cosistas, fónicas, estructurales, visuales, fonéticas, fotográficas, neodadaístas – se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacados por la industria cultural (...) Han reservado el orden que denodadamente, han pretendido trastornar, aunque es indudable su influencia, cuantitativa aún, en la consecución de un arte inédito, un arte que escape al *ars celare artem*, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos que sea sólo vida y no obras que dicen y no hacen”. pp. 61-62.

¹¹¹⁹Ibidem,, p. 151.

¹¹²⁰Citado por Padín, “ A. Sánchez Vázquez, *De la crítica de Arte a la Crítica del Arte*, AA.VV. , *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006, pp. 151-152.

ideal: no corresponde a un valor de trabajo abstracto social, materializado en la mercancía”, refiriéndose a la fetichización que ha padecido la obra de arte¹¹²¹.

Padín se remite al precio de las producciones, el cual “en el mercado no depende de la calidad artística en sí, sino en la eficacia del aparato publicitario desplegado por los mercaderes y otras instancias en torno al autor /.../”, según él, “/.../ el propio nombre del artista (y no su obra) contribuye a valorizar la mercancía artística/.../ el propio productor de arte, de artista sublime, se convierte en generador de capital/.../”¹¹²²

Sostiene Padín que al artista le restan dos opciones “1) “someterse a las leyes del mercado y alienarse de sí y de su obra, o crear sus propios canales alternativos de producción y difusión” o 2) “marginalizarse, cerrarse en el “guetto cultural”.

La primera opción, la mercantil, desplazaría el valor de uso de la obra (estético) a su valor de cambio (económico), implicando la aceptación de las exigencias del mercado”.¹¹²³

Padín no ve tampoco como solución al embrollo que el artista dé su espalda al mercado, pero sí cree que debe recuperar su función social y volver a ser “legítima expresión de la sociedad que le da origen, y no expresión de manejos especulativos”.¹¹²⁴

Para el autor la ventaja de “la funcionalidad informacional es su capacidad de extender los límites” ya que “la obra de arte recupera su poder como instrumento de comunicación” y se transforma en “instrumento de conocimiento”.¹¹²⁵

Su postura es radical en cuanto a transar con respecto a la obra de arte integrada en el mercado, su concepción de la función social del arte es percibida personalmente como una herramienta del activismo, desprovista de todo viso de comercialización.

Padín siguiendo ésta línea de pensamiento sobre la producción artística, cita un escrito de los autores de la obra conceptual más importante de la década de 1960 en el Río de la Plata: “Tucumán Arde”(1968), que para él se ha transformado en un instrumento de conocimiento que “nos permite reubicar los signos (las obras) en donde puedan cumplir un rol revolucionario, difundiendo un arte “desde sí mismo” (y no “con sí mismo”) que exprese el punto de vista de los sectores sociales más interesados en el cambio de estructuras, intentando, de esta manera, superar la alienación justamente en aquello que la provoca”.¹¹²⁶

Su meta se basa en que los artistas transformen el papel de “asalariados al servicio más o menos conspicuo de las ideas y valores hegemónicos, (y) pasen a ser dueños de sus destinos (...), por tanto se pregunta parafraseando a Epicuro “¿De qué sirve el arte sin no está al servicio de los hombres ”.¹¹²⁷

¹¹²¹Ibidem, p. 150.

¹¹²²Ibidem.

¹¹²³Ibidem, p. 150-151.

¹¹²⁴Ibidem, p. 152.

¹¹²⁵Ibidem, p. 152-153.

¹¹²⁶Ibidem, p. 154.

¹¹²⁷Ibidem, p. 155.

En 1976 el artista Ulises Carrión, se dedica con ahínco a difundir el encarcelamiento de Padín por la red con la siguiente frase “Padín and Carballo are in jail” en la portada de su revista “Ephemera”.

Los artistas propenden de ésta forma a seguir los dictados solidarios del momento y tienden agruparse en círculos que trascienden la comunicabilidad que les habilita el arte correo, en una forma característica de la era pre- informática.

En Santiago de Chile, en época del gobierno de Salvador Allende, se creó el Instituto de Arte Latinoamericano (1970), como centro de investigación y documentación visual y escrita.¹¹²⁸

Bentancur cita eventos y plataformas de debate sobre el estado del arte, a saber: “América, no invoco tu nombre en vano”, siguiendo el título del poema de Pablo Neruda, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. A la cual le siguió “Arte Brigadista” y “Homenaje al Triunfo del Pueblo”.¹¹²⁹

En la región se respiraba el mismo clima de arte y compromiso social, con exponentes del calibre de Alberto Greco, Margarita Paksa, Óscar Boni, Víctor Grippo, León Ferrari, vinculados al Instituto Di Tella y al Centro de Artes Visuales de Buenos Aires.

En ese mismo país otros artistas como Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler y Dámaso Ogaz publicaban revistas como “Diagonal Cero” (1962-68), “Mimbre” y “La Pata de Palo” que estaban en la línea de “Ovum” de Padín.¹¹³⁰

Clemente ya se encontraba a principio de la década de 1970 en contacto con Vigo, quien ya había incursionado en la poesía visual y la performance, de hecho Padín participará del evento llevado a cabo en el CAYC de Buenos Aires, titulado “Exposición Internacional de Proposiciones a Realizar” (1971), y en el proyecto “Apoye su mano”, en el cual participarán Wladimir Dias Pino de Brasil y Guillermo Deisler de Antofagasta, Chile.¹¹³¹

En 1970 realizará su primera performance en el Hall del edificio central de la Universidad de la República, titulada “La poesía debe ser hecha por todos”.

Algunos críticos como Ángel Rama, relata Luis Bravo, vieron con malos ojos esta llamada “generación de la acción” que calificaron como “malditistas”.¹¹³²

En 1975 llevó a cabo “El artista está al servicio de la comunidad” en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil, proyecto luego presentado en la Bial de esa misma ciudad en 1981, pero a cargo de su colega Francisco Inarra, ya que Padín se encontraba aún en libertad condicional y no podía salir del país, hasta siete años después de haber sido liberado de la cárcel (1984). El creador del Arte Correo en Uruguay, paradójicamente se encontraba asimismo inhibido de recibir o enviar correspondencia.¹¹³³

¹¹²⁸Ibidem, Bentancur, Patricia, p. 17.

¹¹²⁹Ibidem.

¹¹³⁰Ibidem, p. 26.

¹¹³¹Ibidem, p. 35.

¹¹³²Ibidem, Bravo, Luis, p. 115.

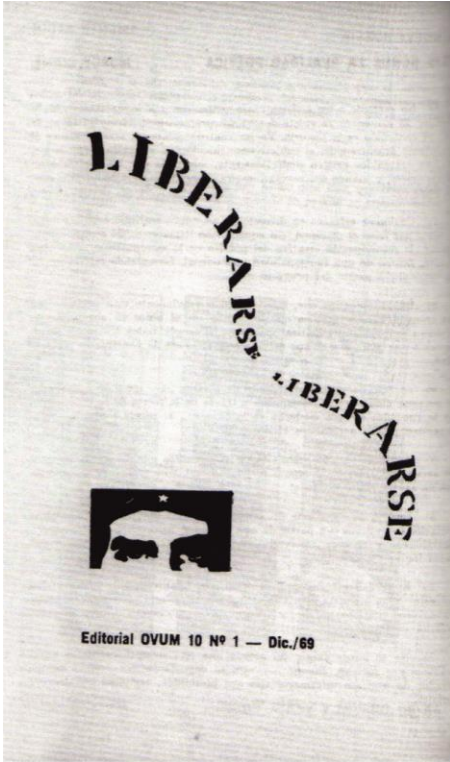
¹¹³³Ibidem, Bentancur, Patricia, p. 36.

Durante su carrera, que se extiende hasta la actualidad, Padín participó en múltiples eventos internacionales relacionados con el arte correo y la performance en el período que nos interesa, además de la vanguardista Galería U de Montevideo, en una lista que transita por el continente americano, Europa y Japón.

En la exposición *Perder la Forma Humana*, exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2013), que versaba sobre arte, política y cuerpo en Latinoamérica de los años ochenta, Clemente Padín fue el único exponente uruguayo escogido para la muestra impulsada por la Red Conceptualismos del Sur.

Gracias al Image Bank de Canadá, la revista File y Polish Foksal, así como publicaciones: American Reader, Net de Polonia, Ovum de Montevideo, se puede tener casi completo el panorama ofrecido por la vertiente de Arte Correo en el mundo y las redes establecidas.¹¹³⁴

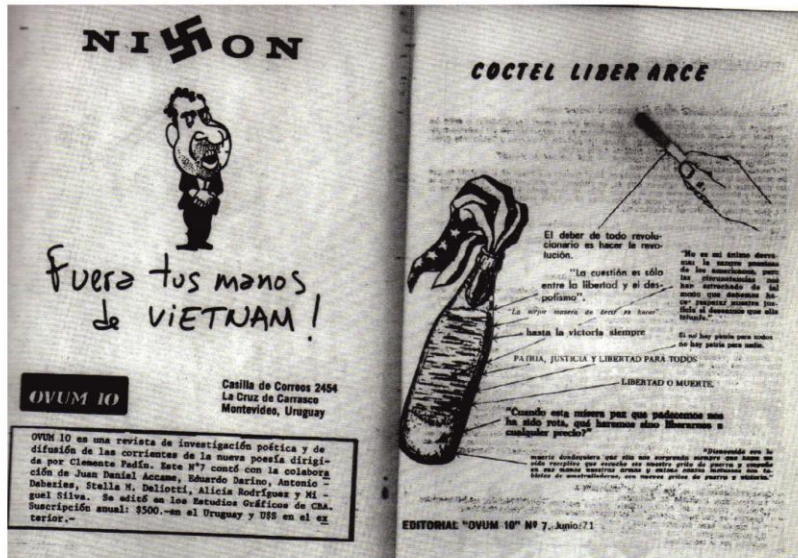
¹¹³⁴Ibídem, p. 52.



99. Revista *Ovum 10*, No. 1, Diciembre de 1969.



100. Padín, Clemente. *Ay!*. 1973.



101. Revista *Ovum 10*, No. 7, Junio de 1971.



102. Padín, Clemente. Invitación. Sin fecha.

8.10 TENDENCIAS DE LA SURREALIDAD

“La historia es también una secuencia de moral y estética surrealista. El instinto sexual y el sentido de la muerte forman su sustancia”.

Luis Buñuel

En la tierra de nacimiento del Conde de Lautréamont, en el cual existía cierto orgullo por esa azarosa circunstancia, y el conocimiento que existía sobre su obra, sumado a que Uruguay era un sitio en el cual el psicoanálisis había recibido una excelente acogida por parte de la comunidad de psicólogos, a lo que habría que agregar la forma en la cual cundieron las ideas marxistas en el Uruguay, con la temprana fundación del Partido Socialista en 1910 y el Partido Comunista diez años después, parece incomprensible la escasa repercusión de las ideas surrealistas en el medio.

Kalenberg opina que la explicación debe hallarse en la escasa voluntad local de explorar estridencias muy radicales. Opinamos que en el período a estudiar el Informalismo ostentaba mayor provocación sobre el público, cuestionando el tradicional arraigo del concepto de *tekné* que profesaba el mundo artístico.

La imagen surreal siempre concitó hipnotismo en el espectador, desde Arcimboldo en el emperador Fernando I, como “El Jardín de las Delicias” en Felipe II, el público no suele en general rechazar el manejo lúdico del absurdo, sino fascinarse.

Diferente efecto produjo “Fuente” de Duchamp que la obra de Dalí en el público norteamericano. Dalí, con su surrealismo figurativo conseguirá la mejor clientela en ese país.

La poética empleada por los surrealistas de esa tendencia no solía cosechar los mismos rechazos que el Informalismo, percibido por el público como una vulgar estafa.

El surrealismo producirá el efecto contrario al Informalismo, acercando al espectador común al arte, en lugar de alejarlo. Sin embargo en Uruguay no se optó por esta tendencia como un derroche de fantasía, diversión y reflexión.

Los años treinta no parecen haber creado un campo fértil para la contestación de tipo surrealista, sino más bien ligada al Realismo Social, impulsado por la visita de David Alfaro Siqueiros al Río de la Plata, acompañado de su esposa uruguaya: Blanca Luz Brum.

La literatura de Felisberto Hernández en “Las Hortensias” o “El Balcón”, la poesía futurista de Alfredo Mario Ferreiro con “El hombre que se comió un autobús” (1927), algún cuento de Paco Espínola del estilo de “María del Carmen” (1926)¹¹³⁵ o incluso un cuento de José Pedro Bellán, en el cual se produce un té protagonizado por muñecas, cumplieron ciertas vetas fantásticas a la que el público podía aspirar a disfrutar, pero las artes visuales, no demostraron el mismo interés que ofreció un país como México, de amplio reconocimiento incluso dentro de los surrealistas franceses y españoles.

¹¹³⁵Es un cuento rural, en el que se suicida una chica porque un hombre la obliga a tener relaciones sexuales y el padre hace casar al ofensor con la muerta.

Podemos hallar visos de surrealidad en algunos autores que se ajustan mayormente al perfil de los informalistas, como se entrevé en algunas obras de José Gamarra, en un índice de fantasía que se aleja de la figuración onírica de Dalí o Magritte, pero que pueden ser asimilables a la tendencia de Miró, Lam o Matta.

Coincidimos con la mexicana Ida Rodríguez Prampolini respecto a que la surrealidad latinoamericana debe clasificarse más como fantástica que propiamente surrealista¹¹³⁶.

En la vecina Argentina vemos una cierta impronta de los metafísicos italianos que se trasluce en la primera obra de Antonio Berni, y en Uruguay varios años después en Gustavo Alamón. La presencia de Xul Solar en Buenos Aires, comportó una original forma de surrealidad metafísica que se aproximó a Klee y Miró, pero que no fue recogida por los artistas uruguayos.

Al parecer en Uruguay la impronta estructural más geométrica de la metafísica torresgarciana, ocupó el lugar de lo fantástico y no dejó resquicios para que aquellos que se oponían al esquematismo de Don Joaquín, inclinaran su metafísica por la imagen fantástica.

El paisaje de Lunas y Ranchos de Cúneo, se inicia en 1928 y en ese caso sí nos veremos transportado a una surrealidad fantástica y cósmica, que desliza deformaciones expresionistas enmarcadas en un paisaje nocturno de la campaña uruguaya. Sus Lunas se destacan por ocupar gran parte de la composición, a veces aparecen atravesadas por nubarrones, aves, y en oportunidades se le aparecen de forma amenazante o de delirio, a un espectador que observa en cada una de ellas interesantes mixturas de colores irreales, camufladas en un paisaje que aunque ilusorio, remite a elementos tan reales como son los ranchos de terrón y paja, característicos del campo uruguayo.

Cúneo no olvida esa veta surrealista y llevó a cabo una "Naturaleza Muerta" en 1942 de claro contenido onírico: en un florero cargado de anémonas se enrosca una serpiente que estira su lengua para atrapar una mariposa posada en una de las flores. En los meandros que forman su cuerpo sinuoso deja impresos un par de ojos que flotan en el fondo del mantel verde.

Al parecer la muerte de Breton acaecida el 28 de septiembre de 1966 no consiguió movilizar al medio artístico para realizar ningún homenaje que quedase plasmado en el arte.

Lucien Mercier, corresponsal de *Marcha* en París, escribirá, no obstante, una crónica reflexionando sobre el luctuoso momento y se pregunta: "En los días de la Bomba, de la tentativa de exterminio del pueblo vietnamita, del apartheid, del sojuzgamiento de las naciones subdesarrolladas por el imperialismo del lucro, del hambre devastadora en la India; en la época de la cretinización de las masas /.../ cuando Albert Speer y Baldur von Schirach, retornan a la reconfortante vida familiar /.../ y China hace una revolución cultural que nadie comprende, ¿qué puede aportar André Breton? /.../ ¿Un beatnik trasnochado? /.../ Actualmente, cuando un 'neodadaísmo' necesario por el cretinismo cada vez más virulento de nuestra sociedad industrial, se manifiesta en el pop o en el happening, no es inútil evocar a André Breton

¹¹³⁶Rodríguez Prampolini, Ida, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, UNAM, México, 1969.

/.../ El superrealismo es la revolución permanente. Pero también es, proféticamente, la anarquía a la cual debe tender la revolución. 'Transformar el mundo, dijo Marx. Cambiar la vida, dijo Rimbaud; para los superrealistas esas dos consignas son solo una. /.../'¹¹³⁷

Luego de esta quasi proclama libertaria, nadie osó recoger el guante en el mundo artístico uruguayo, más ocupado por los derroteros revolucionarios de la imagen informalista que de nostalgias surrealistas.

Veremos que en nuestros dos decenios de estudio podemos circunscribirnos a unos pocos artistas que incursionan en la surrealidad, a saber: Manuel Espínola Gómez, Jorge Damiani y Luis Solari. Habrá que esperar a los años 80 para que el arte traiga consigo un fuerte empuje hacia poéticas más propias del surrealismo, incluso en los artistas mencionados anteriormente, pero también en otra serie de artistas que se decantaron por esa tendencia: Clever Lara, Eduardo Sarlós, Clarel Neme, y un giro de José Gamarra, entre otros.

¹¹³⁷MERCIER, LUCIEN , "El superrealismo es la revolución permanente. "¿Quién vive? André Breton", *Marcha*, 7/10/66 Nº 1324.

ALGUNOS EXPONENTES DE LAS VETAS SURREALISTAS

MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ (1921- Solís de Mataajo, Lavalleja- 2003 Montevideo)

Hemos tratado el caso de Espínola en sus vertientes informalistas, pero a mediados de los años setenta, podemos hallar varias obras que abordan la imagen surreal, especialmente el año final de nuestro período: 1975, que es el más prolífico del autor en cuanto a pintura de corte surrealista.

En “La luz, las distancias, las horas” nos revela un clima onírico de un ser que se planta frente a una ventana azul, seguida por otra ventana que se ubica a su izquierda, en la cual dispone un par de paralelepípedos rojos que aluden a cierta construcción arquitectónica.

La forma en la que Espínola esfuma los colores refuerza el clima misterioso del que pretende imponer a la escena descrita con una serie de inconexiones absurdas e irreales.

En “Serenísimo Paisaje Encabezado” se permite el juego lingüístico al exhibir una gran cabeza masculina de un hombre calvo de gafas y bigote que aparece como plantada entre un monte dominado por cipreses, una araucaria y un árbol fantástico los cuales se apoyan todos sobre un bajísimo horizonte, en el que destacan las figuras colocadas sobre un límpido cielo azul, apenas surcado por una nube.

Las proporciones se alteran en composiciones con gallos que se mueven en “Alborada en las gargantas” y “Sonoras siestas lejaneras”, éste último en un paisaje donde se despliegan una serie de gallos en ondulados bancos de tierra, que se van escalonando y perdiendo en un horizonte alto que acaba en el azul del cielo. La escena se enmarca entre dos árboles que parecen casi pétreos, de troncos como fustes de columna y copas que se asemejan a bóvedas.

En el mismo año de las mencionadas obras surge “Cresponarios de la media tarde”, en un cortejo fúnebre de hombres calvos que se ubican en una perspectiva en fuga dentro de la composición. Se muestran al espectador figuras rígidas, que se nos aparecen como talladas en madera, guardando el riguroso luto de una procesión mortuoria.

En el fondo, y centro focal emerge un antiguo coche fúnebre en un camino central tapizado por las oscuras sombras que proyectan los miembros del cortejo, que se encuentran a la izquierda del sendero, flanqueado por ambos lados, por árboles de copas que se distribuyen como bolas verdes de billar sobre el solemne séquito robótico.

La dictadura parece haber dejado en el artista el triste y sombrío registro de una luctuosa marcha de seres que acompañan el funeral.

En algunas obras de Espínola la fantasía surge como el único recuerdo posible en el cual se les permite refugiarse a los uruguayos para evadirse de una aciaga realidad que saltaba a los ojos.

Las figuras se colocaban a menudo a la manera de marionetas de madera que a veces se las ve dialogando entre sí, como en “Más allá de nuestros días”, con cuerpos

ocres y marrones, que sostenían unas monótonas cabezas verdes y uniformes, como pretendía el régimen dictatorial, sin la soltura de la comunicación espontánea y libre.

La prolífica obra surreal de Espínola Gómez se desarrolla precisamente en el proclamado *Año de la Orientalidad*¹³⁸, en el cual se prepara una gran persecución militar a la cultura, con grandes cambios en los planes educativos e intensificación de la política de censura a cualquier tipo de manifestación de disidencia.

En “Cierta regreso, cierta continuidad, cierto sueño” podemos descubrir uno de esos personajes a medio camino entre lígneos y pétreos, que parece reposar sobre otra figura como en una modorra de siesta veraniega, dominada por un ventilador que domina el ángulo superior derecho. Más que haciendo el amor, parece adormilado, por esa siesta obligada que debieron de padecer quienes vivían en el Uruguay de entonces. El “cierto regreso” del título retrotrae a una mirada hacia el pasado, hacia un Uruguay que llevaba varias décadas sin padecer dictaduras, y que en ese siglo sólo había pasado apenas por un período de algo más de cinco años de interrupción constitucional, sumados dos golpes de Estado, uno de 1933 a 1938 (Gabriel Terra) y otro breve de 1942 a 1943 (Alfredo Baldomir).

LUIS ALBERTO SOLARI (1918 - Fray Bentos, Río Negro – 1993 – Montevideo)

Comienza el trabajo artesanal en la carpintería de su padre. Al trasladarse la familia desde Fray Bentos a Montevideo, se vincula con un pintor aficionado del barrio (Buceo).

A un chico de aquella época y del Interior, le solía llamar profundamente la atención los fastos del carnaval montevideano, y esa impresión quedará impregnada en la memoria del artista, influyendo profundamente sobre su elaboración del mundo de las máscaras como metáforas de la sociedad.

El humor que suelen barajar las murgas se presenta en los sencillos tablados de barrio, a veces armados ad hoc en un descampado, sólo con el fin de existir efímeramente durante el mes de febrero. Las murgas son conjuntos típicos del carnaval uruguayo, que derivan de las murgas gaditanas y que se reúnen y ensayan unos meses antes de la llegada de las carnestolendas. Su repertorio suele incluir sátiras a la sociedad y a la política.

El fenómeno produjo en el niño Luis un efecto que va más allá de la diversión, que también había ejercido en la ilustración casera de novelas policiales.

El tío abuelo del artista, un ex combatiente de las guerras civiles uruguayas de 1897 y 1904, con sus relatos de leyendas populares del campo lo introdujo en un mundo fantástico, que le causó sentimientos encontrados de embeleso y miedo, coadyuvando

¹³⁸La dictadura militar celebró con gran estruendo, dentro de lo que le permitió la crisis económica, el llamado por ellos Año de la Orientalidad, lema que debía de figurar en todos los documentos públicos, desde el documento de identidad, las partidas de nacimiento, las escrituras de propiedades, o boletines escolares. Se celebraba el Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825. El 25 de agosto de 1825 se había tomado como fecha de la independencia de la República Oriental del Uruguay, del Imperio del Brasil, de España y de las Provincias Unidas del Río de la Plata (desde 1860 República Argentina).

con el mundo carnavalesco y los temas bíblicos cristianos, que inspiraron parte de su obra.

El encuentro del artista con el pintor impresionista Zoma Baitler en 1932 profundizará aún más su interés por la pintura, al punto que al año siguiente decidirá ingresar al Taller de Pintura Decorativa de la Escuela Industrial del Uruguay, bajo el magisterio de Guillermo Laborde.

Entre 1933 y 1937 junto a Laborde colaborará en la confección de escenografías y pinturas murales en edificios públicos y privados, como el Hotel Miramar de Carrasco (hoy Escuela Naval), o el Casino Municipal del Parque Hotel.

A mediados de los años 30 no sólo estudia pintura con Laborde en la Escuela Industrial sino que con el mismo maestro profundizará sus estudios en el Círculo de Bellas Artes. Es en el Círculo donde se interioriza sobre el post impresionismo y más concretamente por la pintura simbolista de Gauguin. También allí entra en contacto con los pintores viajeros del S. XIX que describieron al Uruguay de entonces, venidos desde Europa con la curiosidad por conocer el mundo exótico de América, pintores como Rugendas, Essex – Vidal, D' Hastrel o Monvoisin.

En la misma institución conoce a los grabadores más destacados de Uruguay como eran Adolfo Pastor y Carlos González, y ese encuentro marcará su utilización de la estampación como medio expresivo

En el ambiente local se vinculó asimismo con artistas uruguayos que frecuentaban el Café Tupinambá: Cúneo, Vilamajó.¹¹³⁹

En 1937 viajará a Buenos Aires como becario del Círculo, interiorizándose sobre la realidad pictórica argentina. Le sorprendieron gratamente Pettoruti, Butler, Berni, Quinquela Martín y Spilimbergo. A finales del mismo año regresará a Fray Bentos y tendrá parte activa en el diseño de escenografía para teatro de aficionados en el Centro Cultural Armonía.

Colaborará en las decoraciones de carros alegóricos y cabezudos del carnaval fraybentino, no abandonando jamás el mundo de Momo.

A finales de los años 30 busca ganarse la vida de una manera más estable que como artista y consigue trabajo en el célebre Frigorífico Anglo de Fray Bentos, hoy patrimonio cultural industrial de la UNESCO, trabajando como ayudante de la Inspección Veterinaria y realizando tareas eventuales como vendedor ambulante en una tienda.

El contacto con el Interior nuevamente profundizará su interés por las tradiciones populares, los recuerdos del tío, y la temática del folclore mágico que se verá reflejada en su obra.

Se decide pues, a enviar obra al Salón Nacional, obteniendo una medalla de bronce por un paisaje en el III Salón Nacional de 1939.

En la década de 1940 se iniciará con monocopias sobre el personaje autóctono del mundo rural uruguayo: el gaucho.

¹¹³⁹Entrevista realizada al artista por Verónica Leone el 21/4/89.

Comienza asimismo su labor docente como Profesor de Dibujo de enseñanza secundaria en el liceo de Fray Bentos, actividad que desarrollará hasta 1967.

Permanentemente actuará en el Depto. de Río Negro realizando actividades culturales relacionadas con el arte.

Mantendrá permanente contacto epistolar con destacados artistas y críticos uruguayos, como Miguel Ángel Pareja, Ernesto Pinto, Cipriano Vitreira, Luis Eduardo Pombo, Fernando Cabezudo o Adolfo Pastor.

Su primer premio importante lo recibió en el salón Municipal de Montevideo de 1941. Al año siguiente, en el mismo certamen, obtendrá un premio adquisición para el Museo Blanes.

La etapa del tema carnavalesco la inició en 1948 con las máscaras¹¹⁴⁰, y la alternará con la temática cristiana como la del Vía Crucis.

Junto a otros pintores jóvenes como Manuel Espínola Gómez, Washington Barcala y Juan Ventayol, formará el Grupo *Carlos Federico Sáez*, que mencionamos en el apartado dedicado a los grupos y observamos que es un grupo con propuestas heterogéneas, manteniendo su estilo personal cada uno de sus integrantes.

Solari afirmará que le resultó fundamental que Espínola se trasladara a Fray Bentos a convidarlo a participar, ya que le ofreció la magnífica oportunidad de que se conociesen algunas de sus obras como las máscaras. Según el artista significó el puntapié inicial para su carrera.¹¹⁴¹

En lo que a las técnicas se refiere, además del óleo y la acuarela en la pintura trabajará la monocopia, el linóleo y la punta seca en el grabado.

En 1949 intervendrá en la muestra que se realizó en Buenos Aires “29 Pintores uruguayos”

Su obra, junto a la de otros, será enviada a la Primera Bienal de San Pablo en 1951.

En 1952 realiza su primer viaje hacia Europa en misión oficial por el Consejo de Educación Secundaria, su objetivo era comparar la metodología del Dibujo en los diferentes institutos secundarios de Italia, España, Bélgica, y Alemania.

Durante su estancia en París el pintor Héctor Sgarbi lo vinculará a Pierre Guastalla e Yves Alix, representantes de la “Jeune Gravure Contemporaine”.

Contó igualmente con el privilegio de que el escultor Zadkine lo presentara al Taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes de París dirigido por Édouard Goerg.

Será precisamente en ese taller donde se inicie en la técnica del aguafuerte, y consiga estudiar otras técnicas en la Grande Chaumière.

¹¹⁴⁰“Yo había empezado con las máscaras, con los temas de cosas carnavaleras, pero con algún contenido crítico, tratando que de un bailecito de máscaras o de una rondita o de unas máscaras que vienen por la vereda bailando, se entreviera que había además algo de sentido humano” (Entrevista de Verónica Leone)

¹¹⁴¹Ibidem.

Conoce a los artistas españoles residentes en esa capital: Joaquín Peinado y Luis Fernández, que según el artista, lo aclararon en su pintura.

En cuanto a las influencias recibidas afirmaba: “ En la vida como en el arte siempre se es hijo de alguien. Yo soy en principio de la enseñanza de Laborde y de su manera de pintar, lo que actualmente se entiende como Planismo, que se ha hecho hace muy poco una muestra de Petrona Viera en la Galería Latina, y que en su primera fase lo eran también Arzadun y todos los pintores. Era un poco la forma, las propuestas para enfrentar la representación figurativa, paisajes, retratos, pero con una paleta determinada, que venía del Impresionismo, por lo tanto sin el color negro, sin los colores marrones, una paleta más luminosa que también se conoce por Luminismo”¹¹⁴²

Reconoce asimismo la influencia indoamericana, aunque observa que quienes la practicaban se formaban en Europa.¹¹⁴³

Ve a los maestros esenciales en los museos europeos y se interesa especialmente por Gauguin, sobre el cual dictará conferencias a su regreso a Uruguay, pero le interesarán además Van Eyck, Durero y en especial El Bosco.

En 1953 se instalará nuevamente en Fray Bentos, donde fundará el Taller de Artes Plásticas para su ciudad.

En 1955 obtuvo el Primer Premio de Dibujo en el Salón Nacional por una monocopia titulada “Tres gauchos”.

En 1961 volverá a viajar a Europa para interiorizarse nuevamente sobre los talleres de artes plásticas y la labor pedagógica del dibujo a nivel secundario. Vuelve de esta manera a visitar museos y exposiciones importantes, en los cuales reconoce luego la firme influencia de Arcimboldo y Goya.

Solari es un artista que demuestra fehacientemente en su obra las raíces profundas que se asientan en el campo uruguayo, un artista del interior con proyección nacional e internacional, que aunque a veces viva en Montevideo escapa de la capital para desarrollar en su medio la creatividad y el interés por las artes plásticas.

En el viaje de 1961 a Europa conocerá los bocetos de las vidrieras de Chagall, otro artista que le ayuda a construir el mundo de fantasía desde el microcosmos.

Este viaje también lo estimulará para la aplicación de las texturas de la técnica informalista y los collages. Abandonando luego la serie de temas gauchescos que venía realizando desde el principio de su carrera para consagrarse a lo fantástico.

En 1965 decidió establecerse en Montevideo y dedicarse a los *assemblages* y collages de papel monocromos, influido por el éxito local del Informalismo.

¹¹⁴² *Ibidem*.

¹¹⁴³ *Ibidem*. “Cuando fui a Europa, para mí fue muy importante apreciar los tres grandes caminos que la pintura moderna le propuso a los que venían después: el Expresionismo de Van Gogh; de Cézanne todos los constructivismos, las abstracciones del cubismo para acá y Gauguin, que tiene todo el otro camino que tiene que ver con el simbolismo y que posteriormente hasta tiene que ver con el surrealismo. De estos tres a mí me importó mucho Gauguin, ya desde que yo era estudiante de Bellas Artes y director de producciones , su obra me signó,

Continuará con su actividad docente como profesor de Dibujo en Secundaria pero no en Montevideo, sino en la periferia, en la ciudad de Las Piedras (Canelones) para seguir un poco en contacto con el Interior que lo había inspirado.¹¹⁴⁴

Hoy en día esta ciudad, a pesar de estar fuera del depto. de Montevideo, conforma el conurbano montevideano, pero en aquel momento era un pueblo y eso era lo que le interesaba a Solari.

Cuando en 1964 va a ser invitado para exponer en la Unión Panamericana con sede en Washington D.C., comienza a impresionarse por EE.UU. y las posibilidades que éste país ofrece a los artistas.

Entre 1965 y 1966 dictará cursos de técnica del dibujo y el grabado en la Escuela de Bellas Artes de Porto Alegre.

En 1967 ganará una beca para estudiar grabado en EE.UU. en el Pratt Graphics Center, y el New York Graphics Workshop.

En Nueva Jersey se vincula a la pareja Luis Camnitzer – Liliana Porter que vivían allí desde hacía tres años y desarrollará junto a ellos la técnica de grabado en metal. Comenzará entonces a trabajar con punta eléctrica, aguafuertes, aguafuertes, y “collograph”.

De ese viaje confiesa que se entera algo más sobre las culturas prehispánicas de América, de las que conocía muy poco.

En 1968 obtendrá el Premio Adquisición del Salón Nacional uruguayo por “Máscaras de la espina y la flor”, un collage de tinta china y pátina.

En el mismo año recibió otro premio otorgado por el Pratt Center. En EE.UU., comenzando, pues, a emplear el acrílico en sus pinturas y construyendo objetos tridimensionales.

El hecho de haber conseguido ser aceptado en el certamen Nacional de Grabado ‘Graphics 69’ en la ciudad de Syracuse, Estado de Nueva York, le abrió diversas puertas en ese país,

La crítica en general le fue favorable, aunque en cierta oportunidad Mañé Garzón deslizó el comentario que las obras que había presentado en la exposición de la Galería Moretti las consideraba “dibujitos de entrecasa, que ningún artista puede presentar”.¹¹⁴⁵ Digamos que éste es el único comentario negativo que hemos encontrado en el relevamiento de crítica que hemos realizado.

En 1970 decide establecerse en EE.UU. con su familia, e instalará su taller en Morristown, Nueva Jersey; cuatro años después mudará su taller a Long Island. Nunca dejará de mantenerse en contacto con Uruguay, donde volverá periódicamente para realizar exposiciones y dictar conferencias.

En 1972 integrará el grupo de artistas que representó al país en el pabellón de Uruguay en la XXXVI Bienal de Venecia.

¹¹⁴⁴Caffera, Carlos, *Catálogo “La ambigüedad del hombre”*, MEC, Montevideo, 2002.

¹¹⁴⁵MAÑÉ GARZÓN PABLO, *Marcha*, 29/11/68.

Bajo el significativo influjo del Pop norteamericano se le ocurrirá incluir objetos en sus composiciones, transformándolas en instalaciones con objetos de la vida cotidiana, que son en realidad, poco conocidas en el Uruguay.

En ese período de los setenta incursionará también en una temática antibélica, pero sin especificar a qué conflicto en concreto se refiere, a pesar de que no cabe dudas que serían sobre Vietnam, donde se libraba la guerra más candente del momento.

Toma la decisión de no aludir a la realidad uruguaya de los años más beligerantes, porque de otra manera hubiera significado cortarse la posibilidad de regresar al Uruguay de la época dictatorial. Cada vez que el realizaban una entrevista insistía en declarar que no estaba comprometido con la política sino con la estética.¹¹⁴⁶

Realizó sin embargo, una serie de "Jinetes del Apocalipsis" que aparecían en manifestación con carteles, en la cual es evidente que de forma elíptica supo referirse al panorama convulso que existía en su país.

Debido a su temática de seres fantásticos en 1975 recibirá una propuesta para realizar un trabajo de ilustración destinado a la edición de las fábulas de Esopo del taller de Pasqual Fort de Barcelona.

En 1980 ganó el Premio de la Bienal Latinoamericana de Grabado de Puerto Rico y obtendrá también el Premio de Grabado del Centro Cultural Iraquí de Londres.

Varias instituciones se interesaron por su trabajo: a mediados de los años setenta el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió cinco de sus obras, y otro tanto realizaron museos norteamericanos, entre los que destacan el Metropolitan y el MOMA de Nueva York.

En 1981 será invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Israel y una vez que se encuentra en Jerusalén se siente inspirado para recuperar el tema bíblico comenzado al inicio de su carrera en el Vía Crucis de 1948 y la Crucifixión de 1953. Esto se debe en gran parte a la formación religiosa recibida en su infancia y juventud.¹¹⁴⁷

Solari retornó al Uruguay en 1988, en un momento en el cual se le realizaron una exposición homenaje en el Museo del Gaucho de Montevideo, retrospectivas en el Subte Municipal y en el Museo Blanes.

Un museo que lleva su nombre se inauguró en 1989 en su ciudad natal: Fray Bentos (Río Negro).

Como dijimos anteriormente su mundo gira alrededor de las figuras del carnaval, máscaras desfiles de carros alegóricos por un lado, y por otro los seres de leyendas camperas como el lobizón y los ángeles.

Algunas de sus obras consisten en citas de refranes y dichos populares del interior del Uruguay que se dedicó a materializar con tenacidad.

Alicia Haber observa en qué medida el artista se interesará inclusive por expresiones populares que luego escribirá en sus grabados, del estilo de: "los que cortan el bacalao", "vaya a saber por qué, y en una de esas quién sabe, y a lo mejor

¹¹⁴⁶FREIRE, MARÍA. "Luis A. Solari y el Arte Comprometido", *Acción*, 26/1/70.

¹¹⁴⁷CAFFERA, CARLOS, op.cit.

quién le dice", "el que come y no convida", "los cantores se buscan por la tonada", "el que mal anda mal acaba ", "al que le caiga el burro que se lo ponga ", "por cuatro días locos que vamos a vivir", "el pez grande se come al chico", "no hay peor sordo que el que no quiere oír" o "la culpa no la tiene el chancho sino el que le rasca el lomo".¹¹⁴⁸

En la entrevista que le realiza Verónica Leone agrega otras más: "Mirá, tené cuidado que ese es un zorro", "tené cuidado que es muy chancho", "yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay ", agrega el artista: "así que yo fui un ilustrador de todo eso, pero con el tener un versito abajo, que como imagen fuera válida, y que si bien en primera instancia no se lee o puede no entenderse que querrá decir o porque se hará esto, que la imagen en sí misma, ya fuera pintura o grabado, valiera artísticamente/.../ ".¹¹⁴⁹

Un mundo mágico personal, que el artista supo entroncar perfectamente con la raigambre popular.

En la descripción de dichos y refranes, deja entrever una postura moral respecto a los defectos de la sociedad, como "Figura para los siete pecados" (1967) con un personaje de lengua bífida, típico de los pueblos de campaña.

En algunas composiciones nos muestra los juegos de máscaras y ocultamientos que reflejan una vida provinciana, como no puede ser de otra manera en un país pequeño, y más aún en un pueblo de interior del Uruguay. En ocasiones se transforma en una especie de Ensor, denunciando la hipocresía parroquial que padecen los sitios pueblerinos: "el carnaval de la vida, la vida es un carnaval, somos máscaras de todo el año",¹¹⁵⁰ afirma.

Algo relacionado con esa temática había aparecido ya en el grabado de mano de Carlos González y Adolfo Pastor, a los que había tratado personalmente, y cuya obra le era familiar.

Un mundo misterioso el de ese interior uruguayo, que también había transmitido Cúneo en sus inquietantes paisajes de corte expresionista y surreal, que ya hemos mencionado.

En la pintura Solari aplica tanto la textura que se acerca a la tridimensionalidad en los relieves, así como los colores diluidos.

En el óleo de 1962 "Tótem divertido" sobre la cabeza de un payaso se apoya otra con cuernos, con alas y patas, componiendo el montaje de figuras tan característico del pintor.

En "Gran cabra y espejo" el juego consiste en que la cabra no se refleja en verdad en el espejo (1965)

En la serie de ángeles útiles, muestra unos seres voladores, con pantalones y zapatillas, en clave casi humorística.

¹¹⁴⁸HABER, ALICIA, "La obra de Luis Solari. El mundo real y sus máscaras", recuperado de elportondesanpedro.com, el 24 de agosto de 2015.

¹¹⁴⁹Entrevista de Verónica Leone, 21/4/89, op. cit.

¹¹⁵⁰Ibidem.

En una entrevista realizada en ese año comentaba: “hoy expongo experiencias que me han permitido entrar en las búsquedas de climas espirituales por la comunión de formas, cosas, colores y texturas”.¹¹⁵¹

Uno de los más difundidos es el de los “Ángeles paseanderos” (1975) Tres seres voladores con falda larga y paraguas que indican algo hacia fuera de la composición y dejan a su paso un paisaje urbano con una iglesia debajo.

En 2008 el carnaval uruguayo lo homenajeó con la confección de un carro alegórico basado en su obra “Barca”, y la realización de cabezudos con personajes del mundo fantástico de Solari. Gabriel Nieto y Gabriel Macció explicaban lo simbólico de los animales “el loro la delación, la gallina la cobardía, el lobo la prepotencia”. La iniciativa fue financiada por la empresa petrolera estatal ANCAP con un aporte de 20 mil dólares.¹¹⁵²

Muchas veces se dedicará a plasmar animales compuestos con cabezas de otros o figuras humanas con cabeza de animal, a veces de perro o de cerdo, elaborando los protagonistas de esos proverbios y refranes.

Utiliza constantemente la comparación de la naturaleza humana y la naturaleza animal, imbuidas de un mundo surrealista, que Solari aborda con fantasía e ironía respecto a la propia naturaleza humana y las fábulas creadas por el hombre con el fin de burlarse de sus propios defectos.

JORGE DAMIANI (1931 - Nervi, Génova, Italia-)

Roger Leenhardt, Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, observa que la obra “Compartimentado” Damiani plantea a la perfección su discurso sobre la pintura. En la parte superior encontramos el orden de la perspectiva y la arquitectura y en la inferior las profundidades, los espacios imaginarios. Lo asimila a las pinturas metafísicas de De Chirico, con perspectivas aventuradas y fragmentos de objetos. “Imágenes que están ligadas a la teratología de lo imaginario”.¹¹⁵³

No coincidimos tal vez en que sea lo teratológico que exprese Damiani, sino un mundo subterráneo que no coincide en su ortodoxia morfológica con el mundo terrestre.

La división que establece el artista modifica las escalas y las proporciones, así como las formas que construye.

Se convierte en un representante del surrealismo que persigue las fórmulas de representación que le permiten acercarse a la vertiente de Dalí, Delvaux o Magritte.

Kalenberg señala las claras referencias a Joaquín Torres García en el empleo de la estructura alveolar, de receptáculos que utiliza en varias composiciones¹¹⁵⁴. Prefiere llamarlo un realista metafísico, “atraído por el sentimiento de la melancolía, el que

¹¹⁵¹M. C. “Una exposición Histórica”, *Acción*, 22/6/67.

¹¹⁵²LIMA, MARÍA EUGENIA, *El País*, 2008, recuperado de portondespedro.com, el 23 de agosto de 2015.

¹¹⁵³KALENBERG, ÁNGEL, *Jorge Damiani*. Galería de la Matriz. Montevideo, 1993.

¹¹⁵⁴Ibidem.

suplanta lo viviente o lo inerte, lo inmovilizado; el que suplanta al hombre por las cosas".¹¹⁵⁵

Solidifica los objetos afirma Kalenberg, evitando el claroscuro, Lo compara a la pintura italiana, y observa con atención los maniquís ensamblados con objetos que representa.

El efecto es claramente escultórico, volumétrico, y lo aproxima al abordaje de los metafísicos.

Kalenberg observa la geometrización de sus seres, y lo contrapone a los muñecos de Espínola, más humanizados. "Cosifica y petrifica los seres humanos de tal modo que se tornan compatibles con los sólidos arquitectónicos".¹¹⁵⁶

Esa "petrificación" conduce a que lo compare con Segal, y lo consideramos más acertado tal vez que la proximidad a Portinari o Balthus, que señala el crítico.

Kalenberg se detiene en el acto de vaciar la cuenca de los ojos para compararlo con Barradas, aunque era un procedimiento común en la época en que actuó el artista uruguayo en España.

A partir de 1959 Damiani asumirá el discurso estético del informalismo matérico como plataforma para expresar la angustia planteada por el existencialismo.

Damiani como Testoni buscará la expresividad de la textura de los muros que había visto en la exposición de Tàpies.

En 1966 ganará el Gran Premio Medalla de Oro en el XXX Salón Nacional por su obra "Amanecer", en la que claramente se expresa dentro del lenguaje del informalismo matérico.

Titulará muchas obras que siguen éste camino expresivo con sustantivos que denotan cierto grado expresionista: 'Angustia', 'Tránsito', 'Aparición'.

En su etapa más vinculada al surrealismo, sus elementos se ordenan en receptáculos que actúan como marcos que destacan el contenido. El marco que ha servido de altar de la imagen es presentado por Damiani como fragmentador de una narración, como separador de las partes de un discurso que no atomiza la coherencia total, sino que encuadra ciertas partes a destacar, como tomas cinematográficas que buscan señalar aspectos que el autor pretende mostrar de forma elíptica.

Estas cavidades albergarán restos humanos, a la manera de osarios, pero también vestigios culturales, trazas del hombre, como las huellas de los muros.

No se trata de reliquias mortuorias, ni exhibición de ruinas humanas momificadas como las que se exhiben en las catacumbas de los Capuchinos de Palermo.

La ordenación torresgarciana a través de ortogonales es una constante en el arte uruguayo, y se llevará a cabo tanto en pintura como en tres dimensiones, de la manera que lo organiza Gonzalo Fonseca, una vez muerto Torres.

Comenta Mañé Garzón: "Damiani busca y encuentra un orden propio. Es lo que muestran a las claras sus 'Espacios' /.../."¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁵Ibidem p. 10.

¹¹⁵⁶Ibidem.

Concordamos con Kalenberg que estas excavaciones son parecidas a las que puede realizar el arqueólogo o el psicoanalista, explorando en lo más profundo de la tierra y buceando en el inconsciente. Los “Compartimentados” nos sumergen en un mundo de relaciones entre los elementos, a pesar de las divisiones que se practican a raíz de las celdillas, la estructura de la narración se distribuye en focos destacados.

En algunos casos como en “Figura con ojo” (1977) actúan como lentes macro que desentrañan interiores que no se perciben a simple vista.

Visiones topográficas de fragmentos corporales, frutas, elementos autóctonos de la región, como mates o boleadoras.

Sus marcos no encierran, sino que abren ventanas a otras formas de conocimiento, de exploración, se convierten en tomografías de elementos esenciales de la memoria y la identidad del autor.

Kalenberg observaba un juego de espejos en el que no sabemos hasta qué punto somos nosotros los espectadores o las figuras de ojos que nos están mirando, o nuestro ojos reflejados en el acto de mirar¹¹⁵⁸.

La manzana aparece como leitmotiv en la obra de Damiani, por la misma característica que le ha otorgado la tradición bíblica, no por la alusión geométrica que veía Cézanne, o la referencia de Magritte.

El crítico que tomamos como referencia de estudio profundo del artista afirma que Damiani no es un surrealista, sino un realista metafísico que hace figuración hard edge. Nosotros pensamos que es una mezcla de todo lo mencionado por él, pero la forma de organizar sus símbolos en estanterías implica una búsqueda de orden universal que puede asimilarse a Torres en la forma de estructurarla, pero con una narración muy diversa.

Es un nostálgico, a la manera metafísica, pero también a la manera uruguaya, que en los mejores momentos económicos creó tangos que lloraban lo perdido, sin crear una música que celebrara la bonanza. La figura humana es abordada de forma muy similar a los metafísicos italianos y a los surrealistas, el hombre se reduce a un muñeco, a un ser petrificado.

Las perspectivas de solitarias plazas que se habían cultivado en la pintura metafísica afloran en Damiani.

Los solitarios cascos de estancia, en medio de campos, las casas, son el vértigo de la soledad que producen las plazas de De Chirico, pero en un ámbito del campo uruguayo.

La casa, como recinto privado, es invadida por la mirada de Damiani, en algunos casos aparecerá representada por proyección axonométrica, para que veamos que la lectura de diferentes puntos de vista nos ofrecerá una visión más abarcativa, de mayor aprehensión de una realidad que no posee la linealidad con la que normalmente se explica .

En “Pequeño paisaje” (1960) se nos presenta la casa como en un recortable para armar, la visión es entonces una estructura para armar, una invitación a construirla de

¹¹⁵⁷MAÑÉ GARZÓN, P., “Exposiciones”, *Marcha*, 7/6/66 – Nº 1298.

¹¹⁵⁸KALENBERG, ÁNGEL, “Jorge Damiani”, op.cit.

la manera que queramos, como nos puede plantear Cortázar en *Rayuela*. También la percepción de la imagen puede ser en esos abordajes macros o en dimensiones normales, para que escojamos de acuerdo a nuestro nivel de lectura. Damiani nos dejará esa posibilidad abierta, como en sus ventanas enmarcadas.

En “Relieve IV” (1960) nos invita a decodificar un mensaje impreso en una especie de tablilla de arcilla mesopotámica que nos resulta incomprensible, en un lenguaje sígnico personal, como se estilaba en el informalismo del momento.

Un leitmotiv que empleará desde los años 80 es el de las estancias, los cascos¹¹⁵⁹ en una perspectiva de *sotto in su*, realizando el edificio como si fuera una fortaleza.

El casco de la estancia uruguaya funcionando de castillo medieval, campeando encima de la colina, dominando el paisaje desde su altura, como dominó la economía del país por más de un siglo. Kalenberg lo interpreta, sin embargo, como una nostalgia arcádica de un Uruguay pastoril.

Las visitas de su niñez a la estancia de su familia materna en Florida es parte del repertorio mnemónico que va construyendo esos edículos, las perspectivas de estancias en la superficie y la exploración subterránea.

El arraigo a la tierra está subrayado particularmente por el elemento subterráneo, lo que surge de las entrañas del paisaje, lo oculto bajo el suelo. Sus escenas nos adentran en los interiores, de la tierra, de armarios.

El uso de planos de color lo aproxima a la construcción que realiza Piero della Francesca, sus imágenes se distribuyen en el plano como taraceas de piedras de colores, con una luz general.

Kalenberg, a nuestro juicio, acertadamente, compara las naturalezas muertas del artista con la volumetría escultórica de Morandi, para hacer tal vez más evidente su corporeidad

En la serie de “Cabezas” que iniciará en la década de 1980 se hace evidente su homenaje a Arcimboldo.

Su veta, algo mística, proviene de su encuentro en Italia con el Padre Pío. Cuando se dirige a Italia es para estudiar arte en Milán, en la Academia de Brera, allí se vincula con los grandes de la pintura italiana del momento (Carrà, Fontana) y también conoce algún sudamericano como Petorutti.

Al regresar a Montevideo en 1953 trabajará con Lino Dinetto en la decoración de la Catedral de San José de Mayo.

En 1956 recibirá el premio Medalla de Bronce del Banco República en el Salón Nacional por “Figuras”, una escena de lavanderas y planchadoras en la que deja en evidencia la estética novecentista italiana.

Al año siguiente integrará el envío uruguayo a la IV bienal paulista con la obra “Agonía”.

En 1957 realizó una serie de retratos de personajes populares en carbonilla.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁹Casa principal de los cortijos rioplatenses

¹¹⁶⁰DI MAGGIO, NELSON, “Artes Visuales en Uruguay: diccionario crítico”, op.cit., p. 74.

Junto a otros protagonistas de la escena artística montevideana participará del emprendimiento Instituto de Arte San Francisco de Asís de los padres franciscanos.

En 1959 se le otorgará la beca de la Fundación Guggenheim y se trasladará a estudiar a Nueva York, donde se interesará por el Expresionismo Abstracto norteamericano.

Recibió la beca Pratt, que le permitió estudiar grabado con algunos de sus compatriotas como Antonio Frasconi.

Regresará nuevamente a Montevideo en 1962 y participará de diferentes certámenes regionales (Bienal de Córdoba, 1964, Bienal Coltejer de Medellín, 1968) e internacionales (XXII Bienal de Venecia y II Bienal de Jóvenes de París en 1963).

En 1968 llevará a cabo un vitral en acrílico para el Panteón del Centro de Cooperativistas en el Cementerio del Norte, y se dedicará también al diseño de cartones de tapices para su hija Matilde, que estudiaba tapicismo con Aroztegui.

En 1970 ya realizará un viraje hacia la figuración, razón por la cual el crítico Daniel Heide comentaba sobre su obra "Estancia": "(Damiani) nos cuenta de un perro, tranquilo y señorial, más bien de raza, descansando en primer plano; al fondo una casona colonial flanqueada de árboles añejos. Árbol rojo es precisamente un árbol lleno de hojas y pájaros /.../ El perro parece estar echado ahí desde hace quinientos años, los peces y pájaros navegan estáticos en un espacio infinito /.../"¹¹⁶¹

Fuera del período más novecentista italiano y el informalismo, hacia los años ochenta, su discurso se transformará mucho más claramente en surrealista con las series que mencionamos anteriormente.

CLAREL NEME (1926, Rivera – 2004- Montevideo)

La imagen algo surreal pero con tintes grotescos pareció algo chocante en el medio montevideano, al punto que María Esther Gilio titulaba un artículo de *Marcha* en 1968: "Clarel Neme, un pintor que no gusta" Observa especialmente que se debe a "/.../ 'Su visión asqueada del mundo' o 'su visceral repugnancia por el género humano'. /.../"¹¹⁶²

Es sin duda un personaje atípico, que con extremada crudeza pinta tipos humanos que pueden incomodar al espectador. En algunos casos podría compararse a Botero en sus personajes gordos, pero el artista colombiano parece retratarlos con gracia y candidez, mientras que Neme parece un verdugo implacable de la sátira hiriente.

Su estilo puede quizás comprenderse con una respuesta a una pregunta de Gilio sobre la experiencia europea luego de usufructuar de la beca Carlos María Herrera para jóvenes en formación (1962), a la que Clarel muy socarronamente espeta "No hay allá mejores profesores que acá".

En Montevideo había estudiado en la ENBA con Vicente Martín y funda un taller en el barrio de Villa Colón.

¹¹⁶¹ HEIDE, DANIEL. "Nueva Etapa de Jorge Damiani", *Marcha*, 6/11/70, Nº 1518, página 24.

¹¹⁶² GILIO, MARÍA E. "Clarel Neme, un pintor que no gusta", *Marcha*, 14/6/68 – Nº 1406.

Su visión grotesca de la sociedad se transforma en *estampones* sobre los que arroja poca misericordia a los personajes de los que se apropia de forma grotesca y goyesca.

Las escenas se hallan a caballo entre la surrealidad y la realidad despiadada.

Sus imágenes tratan del ansia de poder, la codicia, la gula, como si describiese una nueva versión contemporánea de los siete pecados capitales.

Escribe Ramón Mérica en el diario *El País*: “Todo empezó una mañana de 1960 en que vio a una vecina gorda sentada en un banco de la Plaza Varela ‘Las dos piernas juntas formaban un corazón perfecto’, se enternece ‘Tan perfecta era la imagen que no tuve más remedio que correr a casa para pintarla. Y la pinté. Todavía tengo el cartón guardado’ La gorda bautismal nunca se enteró de su condición de musa. Lo cierto es que para Neme fue un estocazo. Un severo estocazo que provocó ‘la salida de gordas por todos lados; apenas tomaba el pincel era una papada, o un vientre voluminoso o los dedos regordetes, que venían solos, y entonces, casi sin darme cuenta, mientras mi casa se llenaba de gordas, descubrí que había encontrado un camino nuevo”.¹¹⁶³

HUGO LONGA (1934 – Salto – Montevideo - 1990)

Otro artista que se acerca a las tendencias surrealistas es Hugo Longa en una primera etapa y a través de las influencias ejercidas por su primer maestro: Jorge Damiani.

La surrealidad de Longa se extiende desde el collages con pintura, objetos y recortes de revistas, en los que aplica imágenes referidas a máquinas, en clara referencia a la crítica de la idealización de la sociedad industrial que padecemos, como habían logrado expresar de la misma manera y efectividad los dadaístas.

Aplica una estética próxima a de los “cadáveres exquisitos” en su espíritu acumulativo, vertical y absurdo. En otras oportunidades parece acercarse a los seres oníricos de corte freudiano, a la manera que lo había logrado plasmar Max Ernst.

En algunas obras la temática contemporánea, como fue la de la carrera espacial, lo coloca en la vertiente de collages neodadaístas creados por Rauschenberg.

En ciertas obras sorprende el detallismo que le asigna a un elemento, como puede verse en el zapato de un determinado personaje.

Entre 1967 y 1976 lleva a cabo una interesante serie de collages que titula “Testimonios de Auschwitz”, que le surge luego de leer el “Diario de Ana Frank”. En la serie aparecen seres lacerados, a veces con su cabeza atravesada por un clavo, en la línea de las figuras del Art Brut.

Participa de algunos concursos de envergadura, como en XXX Salón Nacional (1967), en algunos salones municipales, y expone en la Galería A, la Galería U (1966,1969 y 1970), en el Centro de Artes y Letras de *El País* (1968), en 1972 participará de la Bienal Coltejer (Colombia).

¹¹⁶³Texto de Ramón Mérica, escogido por Raquel Pontet para cédulas de texto curatorial de exposición de Clarel Neme en el Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2013.

En 1969 se hará acreedor a una beca para artistas jóvenes de la Comisión Nacional de Artes Plásticas, como estímulo para desarrollar sus actividades artísticas.

En los años ochenta se irá acercando a una figuración neoexpresionista de cromatismos estridentes, que profundizará en figuras monstruosas, pero que a su vez resultan caricaturescas, con profundo nivel de sarcasmo. Nos queda claro en la serie de "Obispos" que ostentan ojos desorbitados por la lujuria.

Frecuentemente recurre a la curiosidad por el pecho femenino como en "La Teutona", con los pechos en relieve pronunciado, o los mismos órganos exagerados como si se tratase de la Venus de Willendorf, pero que en lugar de celebrar la fertilidad, por el contrario representa en gruesas pinceladas la hambrienta muerte, titulándola "La muerte gorda" (1987).

Muchos animales de su fauna personal aparecen en clave irónica (arañas, gusanos, gatos, pájaros), un autorretrato en el él mismo se aplica deformaciones monstruosas, al estilo kafkiano.¹¹⁶⁴

En una entrevista que le realiza Miguel Carbajal en 1987 declara que su incursión en esa gama hiriente de colores surge de los sobres de Jabón Lux, con los colores rojo, azul y amarillo, o las figuras de la estética del cómic que leía en Misterix y El Tony, que puede verse en la obra "Tarzán el terrible" (1970), aunque nos inclinamos más hacia que esa violencia visual provenga del mismo origen que la serie de Auschwitz, del propio espíritu crítico y socarrón respecto a la realidad del mundo.

En 1970 logra que la Galería Gugelmeir de la Ciudad Vieja (Sarandí 690), le compre toda la obra que acumula en el taller, es en ese preciso momento cuando se decanta por la dedicación total a la actividad artística.¹¹⁶⁵

En 1975 recibe el Premio Adquisición del Salón Nacional por "No quiero ni imaginarme lo que pienso", en la cual funde las técnicas del collage y el acrílico, en una composición con elementos geometrizados, que exhibe un cono coronado de una bola a la izquierda, y en el sector derecho un recorte de una cigala que se inscribe dentro de un marco recortado a la manera de los que utilizaban los Madí.

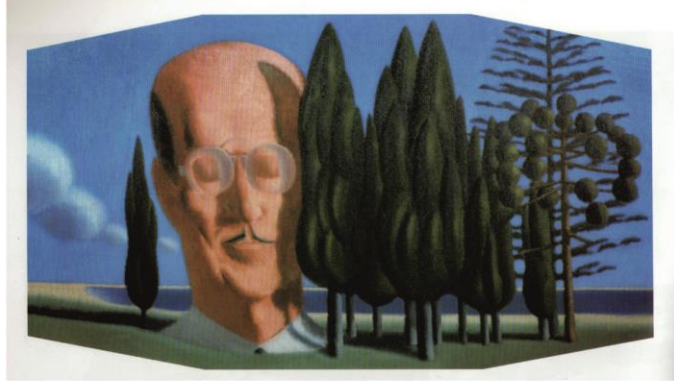
Su estridencia en el empleo del contraste de color en su última época sea tal vez el detalle que lo caracteriza, junto a esos seres deformes que incluye en sus composiciones, lo que lo acerca al neoexpresionismo, luego de una etapa de surrealidades.

¹¹⁶⁴HABER, ALICIA, "Colores y Trazos Liberados", *El País*, 2002. Recuperado del sitio portondesanpedro.com el 28 de julio de 2015.

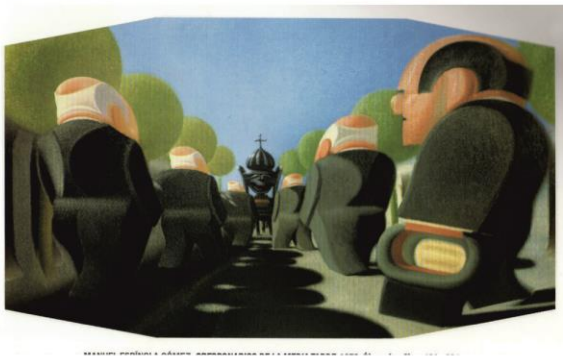
¹¹⁶⁵"Plásticas. Acrílicas de Hugo Longa", *El Bien Público*, 3/12/70.



103. Espínola Gómez, M.
Cierta regreso, cierta continuidad, cierto sueño.
Témpera (130 x 224 cm), 1975.



104. Espínola Gómez, M.
Serenísimo paisaje encabezado.
Óleo sobre fibra (93 x 160 cm), 1975.



105. Espínola Gómez, M.
Cresponarios de la media tarde. 1975.



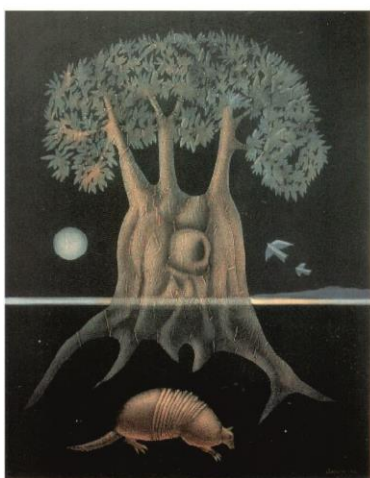
106. Espinola Gómez, Manuel.
Antiguos rebotes matinales. (96 x 160 cm). Sin fecha.



107. Cúneo, José.
Naturaleza muerta. 1942.



108. Neme, Clarel.
La reina desnuda (164 x 130 cm). 1964.



109. Damiani, Jorge.
Ombú y tatú. 1972.



110. Neme, Clarel.
Gorda sentada en un banco de plaza. 1960.



111. Páez Vilaró, Carlos.
Todos los caminos llevan al dolor. 1972.



112. Solari, Luis.
Sólo 7 y un espejo. Óleo sobre celotex
(1.6 x 2.1 m). 1967.



113. Solari, Luis.
Ángeles sembradores. Década de 1970.



114. Solari, Luis.
Perro consejero. Sin fecha.

8.11 ARTE CONCEPTUAL

“Una obra de arte puede ser entendida como un cable conductor desde la mente del artista a la mente del espectador. Pero puede nunca llegar a éste espectador y puede nunca salir de la cabeza del artista”.

Sol Lewitt

Desde el artículo escrito por Henry Flynt en 1961, luego recogido en “Fragmentos y reconstrucciones de una obra destruida” publicado en Nueva York en 1982, las ideas concebidas por Duchamp, en el aspecto más conceptual de la representación que se transforma en presentación - como prefiere decir Lucy Lippard - la obra cambia su paradigma de comunicación con el público, adquiriendo un carácter metafórico.

Flynt le atribuye un valor especial al lenguaje como vehículo de un mensaje de una operación más atribuible al *modus operandi* semiótico.

Joseph Kosuth reconoce en Duchamp el primer conceptual, cuando elabora sus obras tautológicas que tanta vinculación ofrecían con los juegos de palabras proyectados y materializados por el dadaísta francés.

Es esencial para la comprensión del conceptualismo la obra de John Cage y la ruptura de ciertos códigos, que se concatena igualmente con las “White Paintings” de Rauschenberg (1951) o las “Instruction Paintings” de Yoko Ono (1961).

Los estudios de la Filosofía analítica y la semántica, contribuyeron asimismo a la calistenia de palabras, que ingeniosamente desafiaban tanto la razón como la irracionalidad lúdica del espectador.

Wittgenstein había observado que el pensamiento icónico, no coincide muy bien con el fonético y a partir de esa premisa se llevan a cabo múltiples juegos y reflexiones, del estilo de “Esto no es una pipa” de Magritte.

El desarrollo de los medios de comunicación de masas y la proliferación de eslóganes, convirtieron asimismo a las palabras en un vehículo que podía depositarse en el objeto librado a todo tipo de interpretación y asociaciones psicoanalíticas que el público pudiera conjeturar, validando la teoría de Obra Abierta, elaborada por Umberto Eco.

El arte podía hermanarse con la vida más cómodamente, porque el camino se encontraba arado desde la primera vanguardia.

Que “la pittura é cosa mentale” lo venía sabiendo el artista desde que lo escribió Leonardo en su tratado, sólo faltaba dar un paso más simbólico que fuese más allá de la mera interpretación iconológica.

El acto volitivo del artista, su varita mágica, convertía una acción o un artefacto en obra de arte sujeta a interpretación por parte del receptor y de la crítica.

El propio Hegel ya observaba en su “Introducción a la Estética” que el arte está destinado a ser un objeto de pensamientos.

Por más apariencia física que pudiera presentar la obra, se le confería un estado de inmaterialidad a su naturaleza, que nos remitiría directamente a la reflexión.

La obra es entonces el soporte físico de una cadena de ideas concebidas por el artista, que el espectador se plantaba frente a ella dispuesto a descifrar los secretos códigos que encerraba, para intentar develar sus mensajes, fueran estos misteriosos o meridianamente claros.

Las pretensiones del arte conceptual quedarán planteadas con la debida nitidez en el artículo de Kosuth "Art after Philosophy" publicado en octubre de 1969 en la Revista Studio International.

En Latinoamérica puede asimilarse la situación con un llamado a la reflexión sobre la realidad circundante, como ocurrió en esos años en la España franquista, a través de artistas como Muntadas o Carles Santos.

De la misma manera se plantearon los artistas del Grupo Octaedro en Montevideo, o los artistas del CAYC de Buenos Aires que rodeaban a Jorge Glusberg, en tiempos dictatoriales.

La actividad conceptual se separará del concepto tradicional de arte como "tekne" y el artista sólo deberá desplegar sus condiciones intelectuales de plasmar sutilezas sin necesidad de dominar las tradicionales técnicas artísticas.

Escoger un objeto y resemantizarlo, al igual que lo habían concebido los dadaístas, se convertirá en acción suficiente como para configurar un mensaje de orden artístico. El artefacto o la acción funcionan como un metalenguaje que el espectador debe aprehender. La polisemia que había ganado terreno en el ámbito interpretativo, ya completaba el resto de la actividad, el público se hallaba bien dispuesto a realizar el ejercicio hermenéutico que validara el intento del artista y luego el contexto jugaría su papel armonizador conjugándose con las ideas del creador.

Un conceptualista germano-uruguayo, Luis Camnitzer, al que hemos mencionado como cronista de *Marcha* instalado en Nueva York, señala las diferencias entre el arte conceptual (proveniente del Primer Mundo) y el arte conceptualista latinoamericano.

Para Camnitzer el arte conceptualista reviste un orden indefectiblemente politizado, mientras que el conceptual no necesariamente lo implica.

Tal vez esta categorización esté dejando de lado el arte conceptual activista que ha tenido múltiples representantes en el mundo, como serían los casos de Haacke o Barbara Krugger, por nombrar solamente un par de ellos.

También la especialista en arte latinoamericano Mari Carmen Ramírez observa distinciones entre ambos conceptualismos: "...utilizan el *ready-made* como un paquete para comunicar ideas; en última instancia apunta a una preocupación subyacente por la devaluación, la pérdida del valor simbólico del objeto como resultado de cualquier proceso económico o ideológico de intercambio (en proceso de mercantilización/reificación). De esta manera, los actos de inserción llevados a cabo por estos artistas tiene la intención de devolverles el significado social a los objetos"¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁶RAMÍREZ, MARI CARMEN, *Blue Print Circuits*, 1965, citado por Luis Camnitzer, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, HUM, CCE, CCEBA, Montevideo, 2008, p.199.

LUIS CAMNITZER (1937 - Lübeck, Alemania -)

La familia Camnitzer emigró a Uruguay por su condición de judíos alemanes cuando Luis era muy pequeño. Su pasado de refugiado y su circunstancia de haber sido un artista en momentos abruptos de Latinoamérica lo impulsó hacia ciertas vetas críticas en su conceptualismo, en especial referencias a la Guerra de Vietnam, y al Black Power en EE.UU, así como preocuparse por la relación asimétrica entre EE.UU y Latinoamérica.

Desde el mismo momento que comenzó a trabajar no podía olvidar la política como campo estético.

Para Camnitzer “No solamente hay un arte de clases por el hecho de basarse en una ideología de clases, sino porque toda revolución cultural es en realidad una revolución política. El intento de separar lo cultural de lo político no es sino filisteísmo pequeño burgués /.../”.¹¹⁶⁷

Las ideas contestarías las vertebró en su estética futura de la forma que mencionamos anteriormente respecto al conceptualismo: en relación al lugar otorgado a la escritura y la palabra imbricadas con el objeto.

Muestra una gran admiración hacia Magritte en el manejo que éste artista hace de la imagen y la palabra en relación a la referencia, y en base al “Tratado de Lingüística General” de Saussure, planteando una nueva relación entre las palabras y los objetos, a lo que cabría agregar las ideas de Lévy-Strauss y las del Situacionismo francés.

La palabra se convertirá en el nexo que lo vincule con la imagen, que vehicula a su vez un mensaje sencillo para el público, lo cual no necesariamente significa que sea simplista, sino que ostenta en todo caso diversos niveles de interpretación.

Afirma el artista: “Hay sin embargo, otra forma de reduplicación compatible con la pérdida de la identidad personal, porque concierne eminentemente a los objetos. Consiste en hacer juegos de palabras para crear una diferencia allí donde sólo hay una identidad, y una identidad allí donde sólo hay diferencia”¹¹⁶⁸

“Todo en mi obra es uruguayo, aunque no quizás del Uruguay de hoy. El mecanismo mental que utilizo para hacer conexiones es uruguayo o por lo menos de la periferia. Hay una especie de ingenio periférico que no existe en los centros hegemónicos. Dentro de eso, Uruguay es un lugar muy particular y me siento muy vinculado a él”.¹¹⁶⁹ Tal vez cayendo en un tópico muy extendido, cayendo en éste tipo de aseveraciones tajantes.

En 1966 realizó “Esto es un espejo. Usted es una frase escrita” que posteriormente traspasará al inglés y que nos introduce en el mundo lúdico de la semiótica aplicada a la ironía.

En su caso como artista residente en Nueva York, busca una mayor proyección en algunas de sus obras que presentan contenido lingüístico y las traduce a ese idioma.

¹¹⁶⁷ POLLERI, A. “Artes Plásticas. Dilema”, *El Diario*, 27/1/70.

¹¹⁶⁸ *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

¹¹⁶⁹ Recuperado el 18 de agosto de 2015 de adictamente.blogspot.com, 23/12/12.

Su línea conceptual sobre juegos de palabras continúa en “Luis Camnitzer Autorretrato” (1968, 1970 y 1972), en los cuales su imagen está ausente, se trata simplemente de su nombre y el año en que los realizó.

En “Cambio topológico de una secuencia de palabras” de 1969 entretiene un juego topológico con las palabras y su ubicación. En “Horizonte”, literalmente coloca un horizonte detrás de la palabra, contradiciendo a su admirado Magritte.

Kalenberg mismo sostiene que Camnitzer no pretende una contradicción surrealista entre texto e imagen, sino que “el texto actúa como disparador de ideas, de asociaciones”. En otra obra titulada “Topología”, el yo del artista se imbrica igualmente con el paisaje, reiterando la poética de “Horizonte”.

Es clara la admiración que el artista profesa por la página en blanco de Mallarmé, así como los silencios de John Cage, ambos lo empujan a elaborar permanentemente la figura ausente.

Se convertirá en una constante en diferentes grabados como sucede en el caso del “Vaso” de 1969, en el que sólo estará su sombra, la huella, su proyección en el espacio y el tiempo, la estela dejada por el objeto.

Aclara el artista: “Se admite que el sujeto deseante no persigue un objeto real; lo que procura sería un objeto imaginario, (objeto ausente, perdido) a través de objetos reales que serían otros tantos engaños que su calidad de sustitutos tornarían indefinidamente irremplazable”¹¹⁷⁰.

Camnitzer brega por un arte conceptualista Latinoamericano como no derivativo del de Nueva York, sino siguiendo sus propias tradiciones, y apostilla que el trabajo de los artistas del continente dista de llevarse a cabo de forma homogénea, como para ser englobado en una sola corriente.¹¹⁷¹

El artista reconoce la influencia que ejercieron sobre él los diversos autores que cultivaron el conceptualismo. Destaca la lectura en los años sesenta de la obra literaria “Gog” (1931) de Giovanni Papini, para comprender mejor esa vertiente y su crítica social, así como la relevancia que tuvo para todos ellos, la lectura de “Antiestética”(1964), obra del artista argentino Luis Felipe Noé.

Con posterioridad al período que estudiamos, Camnitzer descubrirá un nuevo tesoro: los “Aforismos” (1828) de Simón Rodríguez, el tutor de Simón Bolívar, una relación de arte y lingüística en Latinoamérica muy anterior al Conceptualismo, en particular en lo referido a la estructura visual en la cual los aforismos eran presentados al lector; para el artista, Rodríguez se adelanta en varias décadas a la poesía concreta en su composición.¹¹⁷²

Respecto al uso que se hace desde los centros del arte respecto a lo derivativo, observa que se mide con otro rasero las influencias recibidas por sus productores locales, y coloca como ejemplo el caso de Beuys y su fuerte inspiración en Rudolf Steiner, interpretada por los historiadores del arte europeos como una simple “conexión”, mientras que cuando se propaga a otros sitios periféricos, se trata de

¹¹⁷⁰ *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

¹¹⁷¹ CAMNITZER, LUIS, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, HUM, CCE, CCEBA, Montevideo, 2008, p.14.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 29.

“apropiación”.¹¹⁷³ Esta reflexión nos parece fundamental a la hora de estudiar las asimetrías entre las contaminaciones culturales.

Ángel Kalenberg afirma que "La opción de Camnitzer no es por el arte conceptual sino por un arte problemático, como el de Duchamp, perpetuamente inclasificable".

En realidad el artista aclara mucho mejor su posición conceptualista en “Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano” (2008), un tiempo después que Kalenberg escribiera el texto para su exposición de 1986.

Luego de leer sus escritos, opinamos que Camnitzer no es tan inclasificable como parece, sino que su ruta es claramente la del conceptualismo latinoamericano, aunque haya trabajado su arte en diversos soportes: fotografía, grabado, fotograbado, *assemblage*, *ready-made*, collage, arte de acción, etc.

La utilización de su cuerpo es precisamente uno de esos soportes, y el crítico la interpreta como influencias que se sitúan entre Duchamp y Beuys: “Rostro con paisaje, mano con nubes, mano con abanico, y follaje de árboles, mano con alfileres, y cielo, mano con alambre y fondo de paisaje de árboles. Camnitzer antropomorfiza el paisaje y esta postura lo religa al hombre primitivo, al animismo.... Casi todo está ligado topológicamente a su cuerpo.”¹¹⁷⁴

Su cuerpo se transforma asimismo en un yo colectivo, el del hombre latinoamericano, así como en algunas oportunidades se torna el receptáculo del cuerpo torturado de los uruguayos en la dictadura, con sus propios dedos pinchados por alfileres.

La circunstancia lo vincula también a Dalí, a través de su mano recorrida por cucarachas, que en el caso del artista catalán recurre a las hormigas (tanto en pintura como en el cine), pero que en el caso de Camnitzer no remite a obsesiones personales de corte psicoanalítico, sino que se encuentra más próximo a los planteamientos del Body Art, con el fin de denunciar hechos como la tortura, frecuentemente practicada por los regímenes dictatoriales en las manos de sus víctimas. Desde esa línea de actuación partirá la serie “Tortura Uruguay” (1983).

La presencia de su imagen en “El paisaje como actitud” (1979), nos muestra un paisaje que aparece construido con su cara como orografía, como suelo, sobre el cual se sostienen elementos de juguete. Opina Kalenberg que allí el artista se nos presenta como una especie de Gulliver, por las diferencias de escala proporcional, pero también Camnitzer aparece como la tierra misma, en la que podemos encontrar reflexiones referidas al campo identitario, si tenemos en cuenta que su vida migrante lo obligó a asirse a una identidad: la latinoamericana, y más concretamente la uruguaya.

Kalenberg afirma que Camnitzer busca la neutralidad estilística “como si quisiera atrapar la realidad sin categorías: ni géneros, ni de apreciación, ni de escuelas, ni de movimientos. Como si aspirara a estar más allá de las etiquetas, los ismos, que nos vienen de los centros metropolitanos.” Sin embargo el artista procura localizar su obra conceptualista en un contexto, el del continente, producir desde el recurso metafórico

¹¹⁷³Ibíd., p. 43.

¹¹⁷⁴Kalenberg, Ángel, *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

un arte que se aleje de la asepsia autorreferencial, al que recurre tantas veces el arte formalista dominante en el período en el cual Camnitzer llega a EE.UU.

En cuanto al estilo sí que es más pasible de una categorización, la que ya mencionamos que lo vincula al “arte como idea, como idea”, con sus particularidades latinoamericanas.

Opina asimismo el crítico que el artista actúa de una forma similar a la de Beuys.

Y en verdad podemos hallar múltiples paralelismos entre ellos. La similitud puede hallarse en la aspiración de ambos en transformar la sociedad, corregirla a través de la reflexión sobre sus defectos, decantándose por un conceptualismo activista, aunque a lo sumo puedan apenas expresar su disconformidad y difícilmente modificar modelos que se hallan enquistados. Convengamos que también homenaja a Beuys en la importancia que cobra para el artista el manejo de la lingüística y en la labor didáctica que ambos le adjudican al arte.

Camnitzer se dedicó a la docencia en diferentes instituciones, igual que Beuys, pero sin los conflictos institucionales que debió enfrentar su colega en Alemania.

Actuó como profesor de la ENBA de Montevideo y contribuyó a la renovación metodológica sugiriendo planes provenientes de la Escuela de Diseño de Ulm, heredera de la Bauhaus, ideas algunas derivadas de Tomás Maldonado (argentino) y Rottger, en base a concepciones en boga formuladas por Herbert Read, soporte ideológico crucial de los planes de la ENBA.

Estudió parte de la carrera de arquitectura en Uruguay, y en la actualidad es docente emérito de la Universidad de Nueva York.

Camnitzer irremediamente intenta corregir el sentido de la historia que recibimos los latinoamericanos, y busca otra automirada. La distancia que toma de Latinoamérica, al residir en el mismo centro del arte, lo coloca en una posición comprometida, a la vez que le permite observar/se con ojos diferentes. Como asegura Kalenberg “probablemente esta tarea pueda llevarse a cabo mejor desde su atalaya, en Nueva York”¹¹⁷⁵. Pero el propio artista insiste en el valor subversivo que debe de tener el arte conceptualista latinoamericano.

Para el autor en 1964 termina su experiencia expresionista con una obra impresa sobre una sábana de grandes dimensiones, para volcarse luego al campo conceptualista. Para Kalenberg, sin embargo, no acaba de desembarazarse del expresionismo y “resulta notoria la supervivencia de elementos residuales de naturaleza expresionista”. No coincidimos demasiado con esta afirmación demasiado rotunda, en la medida que su obra apuesta a lo metafórico a través de diferentes medios, aunque podría argumentarse que el expresionismo está siempre presente en todo activismo.

En 1970, con otros latinoamericanos organiza una Contrabienal, opuesta a la política del Center for Inter American Relations, cuyo consejo directivo se hallaba integrado por destacadas figuras de la intervención norteamericana en Latinoamérica. Consiguió que lo apoyasen sus compatriotas Frascóni y Padín en el intento, a la vez que de Ferrari, Noé y Le Parc, de Argentina, más otros artistas mexicanos.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

En 1969 ideará una instalación en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile con palabras fotocopiadas que titula “Masacre de Puerto Montt”.

Para el autor el arte que lleva a cabo se vincula de una manera muy particular con el tema político, pero deja bien claro que no cree en un arte comprometido con el poder, al punto que opina que “La tutela política directa de la cultura convierte a esta en vehículo difusor de la ideología dominante. En el caso de las artes plásticas, el arte de propaganda política resulta por lo general penosamente desprovisto de valores artísticos. /.../No solamente hay un arte de clases por el hecho de basarse en una ideología de clases, sino porque toda revolución cultural es en realidad una revolución política. El intento de separar lo cultural de lo político no es sino filisteísmo pequeño burgués /.../”.¹¹⁷⁶

Desde su primera época Camnitzer sostenía que “toda revolución cultural es en realidad una revolución política”¹¹⁷⁷, a la que podríamos añadir y viceversa, según la ideología expresada por el artista durante su larga carrera.

Su actitud pretende desmitificar al arte como una actividad solemne y siempre ha propuesto acercarlo a la vida. En diversas oportunidades ha incursionado en el Arte Correo y en la charada de tipo dadaísta. Según el autor: “/.../ Se borraron los límites con las ciencias llamadas exactas, con la psicología, la sociología, incluso con el humor. /.../ Así también puede suceder que una obra de ‘arte’ comience estéticamente como una frivolidad o como un pequeño pasatiempo para luego crecer en otros campos /.../”¹¹⁷⁸

Desde Nueva York realizó una serie de acciones con otros artistas que se desarrollaron de la siguiente manera: en primera instancia contrataron un Apartado de Correos y registraron una empresa, luego de cumplido el trámite, comenzaron a publicitar inventos extravagantes en la prensa. El primer producto se trataba de un “Regulador de café” el cual aseguraban “/.../ Una vez que el marrón del café coincide ópticamente con el color del disco se tiene la certeza de haber mezclado el café con leche al gusto. /.../”.¹¹⁷⁹

El producto siguiente se trataba de un ‘Autoacariciador para gatos’. “Es un aparato ingenioso y simple a la vez, que permite que el gato se acaricie a sí mismo cuando no hay nadie en casa. /.../”.¹¹⁸⁰ Cuando llevaron el aviso a sección clasificados del *New York Times*, recibieron luego una llamada del periódico que no podían publicarlo porque la palabra “kitty” o gatito, en argot significa vagina, y comenta el artista de forma socarrona: “Nos enteramos así de la existencia de un comité de aceptabilidad de avisos /.../”.¹¹⁸¹

El tercer “invento” el ‘Balanceador de patillas’ ya despertó mayor interés, comenta el artista: “/.../Un club del disco de Filadelfia pidió presupuesto para 200, para discutirlo como posible regalo de Navidad /.../ Un cliente (se mostró) interesado en invertir U\$S

¹¹⁷⁶POLLERI, AMALIA, “Artes Plásticas. Dilema”, *El Diario*, 27/1/70.

¹¹⁷⁷CAMNITZER, LUIS. “Producción en serie de vida”, *Marcha*, 23/4/71, Nº 1540.

¹¹⁷⁸Ibidem.

¹¹⁷⁹Ibidem.

¹¹⁸⁰Ibidem.

¹¹⁸¹Ibidem.

5.000 en una prueba de mercado para después posiblemente encargar 1.000.000 de unidades /.../”¹¹⁸².

En la misma entrevista menciona el quinto producto para “lanzar” al mercado norteamericano “El Grabado Perfecto”, que no podía faltar en ninguna colección de grabados: “Quiso ser una incursión en el mercado artístico con una obra imprescindible para cualquier colección seria de grabados, la única obra que serviría como referencia a todas las demás, así como el metro de platino es el patrón de todos los metros del mundo. Por ahora solamente hubo dos pedidos de información /.../ También fueron donados ejemplares al Museo de Arte Moderno, al Museo Metropolitano y al Museo Whitney. /.../ Recibimos una interesante carta de una compañía de Melbourne, Australia, mostrando interés por la distribución exclusiva de nuestros productos en ese país”.¹¹⁸³

A estas acciones de tipo burlesco le habían otorgado un carácter artístico, de la misma manera que lo hubiera llevado a cabo un Duchamp.

En 1971, junto con otros uruguayos residentes en Nueva York creó una cadena de Arte Correo llamada Orders & Co. La misma se trataba de mandar una carta al presidente uruguayo Jorge Pacheco Areco, enviándole órdenes, del estilo de: “5 de Octubre- Orden de asegurarse que tenga la bragueta cerrada antes de salir de su casa”, y se entendía que si el presidente no hacía nada para contradecirlas estaba acatando la orden.

Le enviaron copias de la carta a personas elegidas al azar de la guía telefónica en Uruguay, y a algunos dentro de EE.UU., como a Lucy Lippard.¹¹⁸⁴

La crítica norteamericana recibió de buen grado la carta y la incorporó a algunos de sus trabajos. Ya se encontraba familiarizada con el arte conceptualista del sur, debido a que había asistido el año anterior a la Muestra 2.972.453, realizada en el CAYC de Buenos Aires, dirigido por Jorge Glusberg. En la misma había comentado sobre lo que había visto allí: “Cambio social, política radical, métodos de almacenamiento y recuperación de datos de computadora, técnica de terapia de grupo, vida moderna descartable, falta de fe en las instituciones culturales existentes y en sistemas económicos, todos esto ha afectado a la emergencia del arte desmaterializado”¹¹⁸⁵.

Algunos afirman que es la primera vez que Lippard empleaba la palabra “desmaterializado” para referirse a éste tipo de arte.

Previo a Buenos Aires, la crítica había organizado otras muestras similares, la primera titulada 557.087, referida al número de habitantes de la ciudad de Seattle, EE.UU. (octubre de 1969), la segunda se tituló 995.000, por la población de Vancouver, Canadá (enero, 1970) la tercera se refiere a lo mismo, 2.972.453, por el número de habitantes de la metrópolis porteña.

En Buenos Aires, imprimieron cuarenta y cuatro tarjetas en blanco y negro, con texto bilingüe, editado en el anverso en español y en el reverso en inglés. La última y

¹¹⁸² *Ibidem.*

¹¹⁸³ *Ibidem*

¹¹⁸⁴ CAMNITZER, LUIS, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, op. cit., p.308.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 315.

penúltima tarjeta llevaba escrito el nombre de los artistas participantes, la mayoría de nacionalidad estadounidense.¹¹⁸⁶

Camnitzer Incursionará también en la técnica del grabado, sus primeras obras las realizará aplicando la técnica del linóleo, para luego emplear el fotograbado en metal.

En cierta oportunidad llevó a cabo una serie de grabados que tendrán como tema central las hormigoneras.

En varios grabados plasmará la antología del hombre mediocre, con títulos como "Matrona opípara reinando", "Una estúpida pareja de las usuales nomás", "Parroquiano grasiento con sombrero", "Maternidad anti tradicional con peluca, pero en parte", trabajando especialmente sobre arquetipos humanos e ironía duchampiana.

Pinta un mundo grotesco en "Hombre- silla", "Hombre - buey", "Gorda vestida", "Mujer en venta" muchas veces con el sarcasmo al estilo de Otto Dix o Steinberg.

En sus palabras expresa profunda admiración por Saúl Steinberg como dibujante, lo compara incluso a Picasso, porque se aparta de las clasificaciones, porque instaura un "malabarismo de metáforas donde todo explica todo" y es capaz de "rescribir infinitamente el mismo cuento, sin llegar nunca al desenlace"¹¹⁸⁷

Las ideas que plantea en su obra "Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano" respecto a la estetización de la política practicada en las acciones de la guerrilla urbana de los tupamaros en el Uruguay de los años sesenta, resultaron bastante polémicas en el ámbito local y fueron rechazadas por diversos críticos, aunque la obra resultase premiada por el Ministerio de Cultura como Premio Nacional en categoría Ensayo de Arte.

Camnitzer observa cierto fenómeno cultural más que militar en algunas de las acciones emprendidas por los tupamaros, que tanto habían fascinado a Régis Debray, y admite que la intención de los guerrilleros se hallaba completamente alejada de la voluntad de producir actos de orden estético, sino que para ellos eran episodios meramente políticos, aunque el resultado se pudiera medirse como estetización política.

Parece claro que el plan que tramaron los guerrilleros con el fin de ridiculizar al gobierno de Jorge Pacheco Areco como gobierno proto dictatorial, le valieron las simpatías de muchos uruguayos en un principio y fueron recibidas con una buena dosis de humor por parte del público uruguayo, en ese sentido les podemos hallar algunas vinculaciones de tipo dadaísta.

Acciones que trataban de concitar la atención mediática, y se movían definitivamente en un terreno casi lúdico y sardónico.

En una oportunidad los tupamaros secuestraron un camión con provisiones para repartirlas entre los barrios más pobres, o emprendieron las famosas ocupaciones de salas de cine: cortando la proyección de la película para explicar con diapositivas sus propósitos revolucionarios, guardándose bien de retirarse de la sala antes de que llegase la policía. En la misma línea ocuparon radios oportunamente, cuando se transmitía un importante partido de fútbol para conseguir lanzar una proclama.

¹¹⁸⁶TORRENS, MARÍA LUISA, "El Arte es Información", *El País*, 16/3/71, p.26.

¹¹⁸⁷Camnitzer, Luis, *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

Todas ellas, revisten ciertas formas evidentes de acción teatral, que Camnitzer las coloca a la par de los happenings.¹¹⁸⁸

En 1969 el Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros, colocó en la Explanada Municipal de Montevideo una caja con un reloj dentro, el cual a la hora señalada, se abrió y lanzó cientos de octavillas entre el público, en el instante en el que se congregaba mayor número de público, debido a que se celebraba allí la Feria Nacional de Libros y Grabados

No cabe duda que acciones realizadas por los tupamaros, con el fin de difundir sus planes y desacreditar al gobierno resultaban muy novedosas y con gran dosis de humor e ingenio.

El plan de la toma de la Ciudad de Pando en el Depto. de Canelones (1969), incluyó cierta espectacularidad, pero con un final trágico: Alquilaron un cortejo fúnebre para supuestamente enterrar en el cementerio local una persona repatriada que había fallecido en el extranjero, y en realidad dentro del ataúd sólo habían armas. De zonas aledañas se iban sumando “deudos” al cortejo, hasta que llegaron a la ciudad, tomaron la comisaría de policía, el cuartelillo de bomberos, la sede de la compañía telefónica estatal y los bancos locales, con el fin de demostrar de forma amenazante la fuerza con la que contaban en el caso de seguir desarrollando su estrategia “foquista” de guerrilla urbana. El resultado final se tradujo en 18 integrantes del movimiento apresados y tres muertos¹¹⁸⁹.

El contexto violento reinaba en el Uruguay desde el inicio de la década y no se circunscribía solamente a la guerrilla, los movimientos paramilitares habían realizados atentados contra los estudiantes de la Universidad de la República y habían asesinado al maestro Arbelio Ramírez(1961), con un disparo de una bala que en realidad no iba dirigido a él, sino hacia el Che Guevara, como explicamos anteriormente.

El concepto de Camnitzer puede asimismo encontrar analogías válidas con acciones emprendidas por los dadaístas alemanes durante la República de Weimar, como forma de minar el sistema, y desarrolladas de forma escandalosa en Colonia y Berlín en el período de entreguerras.

Luis Camnitzer proviene precisamente de una familia que vivió éste período de la historia germánica.

Una vez acabada la guerra regresó a su Alemania natal (1957) en usufructo de una beca para estudiar escultura en la Academia de Múnich, inmediatamente después de egresar de la ENBA en esa especialidad.

Antes de abandonar el Uruguay para instalarse en EE.UU. había realizado ya una máquina de escribir en yeso, derretida, blanda, anticipándose al *soft art* de Oldenburg (1958). En el medio se le veía como una joven promesa para el arte local, aunque algunos sectores de la crítica lo calificaran de “desosegado, con ánimos de juntar su voz y afanes a una arbitraria argumentación/.../” y de forma admonitoria nos advirtieran: “ Es necesario alertar sobre sus involuntarios retorcimientos”.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁸ CAMNITZER, LUIS, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, op.cit. p. 74.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 76.

¹¹⁹⁰ EH, *El Diario*, 14/9/63.

La determinación del artista por transmitir un mensaje propio podría resumirse en una frase que pronunció al principio de su carrera: "Algún día llegaré a lograr un signo que sintetice mi actitud frente a la vida".¹¹⁹¹

En 1961 obtuvo la Beca Guggenheim para grabado y se dirigió hacia Nueva York, vinculándose con otros artistas latinoamericanos, a la vez que logró integrarse sorprendentemente bien al mundo del arte local.

Regresó posteriormente al Uruguay, pero finalmente decidió establecerse en la ciudad estadounidense en la que había recibido una excelente acogida.

Se vinculó igualmente a Italia, y tan prontamente como en 1965 recibirá la designación como Miembro Honorario de la Academia de Florencia.

En una oportunidad se enfadó con la Muestra de Arte Latinoamericano que se organizara en Sevilla para el V Centenario del viaje de Colón (1992), porque incluía sólo obras conceptualistas latinoamericanas a partir de 1969, ignorando obras producidas anteriormente, por lo cual el artista creía que se estaba reforzando la idea de epigonalidad que siempre había pesado sobre el continente. La Muestra luego pasó a ser exhibida en París y el MOMA de Nueva York, con algunas modificaciones de los curadores.¹¹⁹²

Ilustró cuentos para la Memorial Foundation for the Jewish Culture, los "Cuentos hasídicos" de Martín Buber (1978), conectándose directamente con su identidad judía.

Abarcó también la temática ambientalista e imperialista en la serie "Agente Naranja" sobre la defoliación de las selvas utilizada en Vietnam por los norteamericanos.

Realizó murales con estudiantes de Bellas Artes, uno en la avenida Carlos María Ramírez y Chile de Montevideo, un mural de 20 metros, curvo, con un techo porque correspondía a una parada de autobús, comentaba sobre el hecho de forma humorística: "Nos enfrentamos a la pared sin proyecto preconcebido, guiados únicamente con el muro". Mientras lo hacían cuenta que se apareció una pandilla amenazante, que acabó ayudándoles a pintar y sorpresivamente "de patoteros pasaron a artistas"¹¹⁹³

Escribió Eduardo Galeano en ocasión de la inclusión de su obra en la Bienal de Venecia de 1988:

"Estas obras forman un túnel.

Entre.

Métase.

Avance: Luis Camnitzer lo invita a caminar
violando fronteras.

Tómeles el pelo a los guardias aduaneros.

Ríase de las fronteras que separan lo

Verbal y lo visual, el arte y la vida,

¹¹⁹¹CAMNITZER, LUIS, *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

¹¹⁹²CAMNITZER, LUIS, *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, op.cit. p. 312.

¹¹⁹³CAMNITZER, LUIS, *Catálogo Exposición Luis Camnitzer*, MNAV, 1986.

El orden y el caos.
Descubra que la palabra y la imagen
Nacieron para andar juntas, que el
Espectador puede hacerse actor y que
La lógica está loca de ganas de
Convertirse en magia.
Llegue hasta el fondo.
Al fin del túnel, hay un espejo.
Mire, vea.
Véase.
Y viéndose, vea lo que el sistema no
quiere que vea: que todo torturado está
Siendo torturado en lugar de usted,
Y que usted es el verdadero creador
De estas obras, que se refieren a la
Tortura y a otros temas, porque
Elas se realizan en quien las ve.”¹¹⁹⁴

La actividad de Luis Camnitzer es reconocida en todo el continente, y se agrega a la ya señalada anteriormente: cronista cultural para *Marcha* desde que fijó su residencia en Nueva York en 1964. Desde allí enviaba información sobre los últimos acontecimientos artísticos que se desarrollaban en esa ciudad, incidiendo de forma inigualable sobre el medio local, siempre desde el lugar de un latinoamericano residente en Nueva York.

ERNESTO VILA (1936 - Montevideo-)

Ernesto Vila es un artista que se vinculó al Taller Torres García (1959-1964).

Integró asimismo el Taller Montevideo formado por alumnos de José Gurruchaga, junto a Armando Bergallo, Héctor Vilche, Clara Scremini y Gorky Bollari.

Recordemos que anteriormente mencionamos en la sección referida a Gurruchaga, que éste taller realizó un viaje de estudios por Europa en 1966, en el cual participó Vila.

Su elaboración de orden conceptual aterrizará en la memoria colectiva de todos los uruguayos, tras pasada por sus recuerdos personales y vivencias.

Luego de experiencias de trabajo cinético e instalaciones regresará al Uruguay de 1970. En plena efervescencia política combinará la actividad artística con la militancia

¹¹⁹⁴ Texto Sección Uruguay, *Catálogo Bienal de Venecia* 1988.

dentro del Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros, razón por la cual será detenido en 1972 y sentenciado a siete años de cárcel.

En cuanto a su experiencia en prisión se refiere a ella comentando que “Todo era metáfora visible para nosotros que sabíamos leerla, e invisible para la guardia. Un ornitólogo nos enseñaba los nombres y los colores de pájaros que no veíamos. Se cantaba y jugaba al ajedrez desde las ventanas. Intentábamos permanentemente ensanchar el espacio y salirnos del límite asignado. Nos proponíamos proyectos imposibles, ilustrábamos libros que no existían, jugábamos con la realidad y la “matábamos” a pelotazos. ...Hubo que inventar una nueva lengua, transformarse en soporte y herramienta, desplegarse de adentro para fuera, de modo de forzar otra realidad que fuese, aunque ficcional, más real para cada uno que aquella impuesta por el régimen y compartida por todos”.¹¹⁹⁵

Se exiliará en París una vez liberado por la dictadura en 1980. Describe de esta manera el desarraigo que padece: “Antes entre el país y nosotros había una puerta blindada, ahora hay distancia, idioma, soledad, angustia metafísica”.¹¹⁹⁶

En sus palabras: “La dictadura pega duro en la geografía personal y colectiva, e impone a sus presos, que fuimos muchos más de los que estuvimos detenidos, un circuito en el que la persona se atemorizará a sí misma y se codifica para no hacer, pensar, sugerir, insinuar, lo que no puede ni debe. Si se equivoca, su familia, sus amigos y hasta su gato y su perro serán castigados”.¹¹⁹⁷

Retornará al Uruguay en 1986, una vez instalada la democracia, y continuará su trabajo desde materiales sencillos, collages con objetos reciclados, papeles...

Sus instalaciones incluyen botellas o frascos en las que se dejan ver personajes del panteón nacional uruguayo de héroes, con las deformaciones propias de la memoria.

Héroes del arte, de la literatura y la música se dibujan y desdibujan en diversos soportes, a través de la foto o la simple silueta.

Elige dentro de esa caja de la memoria a algunos pintores: Figari, Gurvich, De Simone, cantantes como Mateo o Gardel, la esposa de Torres García: Manolita Piña, la escritora Delmira Agustini.

En algunos casos la empatía se produce a través de vidas azarosas, y otras veces desgraciadas y dramáticas.

“La Conquista trajo la palabra y dentro de ella una cultura – reflexiona Vila – . Tiempo después – y también en barcos – llegaron los que hicieron que buena parte de nosotros nacióéramos. Como resultado nos quedamos con el origen europeo, la identidad por hacer y la palabra heredada, que continúa aún hoy ejerciendo su influencia autoritaria y dominante”.¹¹⁹⁸

Cuando se refiere a su indeleble experiencia en el Taller Torres alude especialmente al rigorismo que le impuso en la mirada: “Permanece una sensibilidad

¹¹⁹⁵Entrevista de Verónica Cordeiro, agosto 2012, (recuperado el 27 de febrero de 2014 del sitio web de la Bienal Mercosul/ encuentros en la isla.

¹¹⁹⁶“Arte, cárcel y exilio”, *Brecha*, 17/7/03.

¹¹⁹⁷Entrevista de Brecha, citada por Bentancur, Patricia, *Catálogo Ernesto Vila*, Centro Cultural de España en Montevideo, 2012, p. 37.

¹¹⁹⁸HABER, ALICIA, “Ernesto Vila: Memoria, melancolía y vulnerabilidad”, *El País*, 12/9/2013.

del ojo. Una cierta inteligencia de la mirada, que fue instrumentada para captar pero también para rechazar. Ese pensamiento del ojo que es muy radical y que divide lo necesario de lo que no es. Permanece una sensibilidad del orden o sea de la idea de que todo no es posible. Una idea de estructura gramatical como base. Permanece un registro para las escalas tonales y los timbres de color. Una seducción por cadencias y ritmos de las formas y los espacios y la preocupación de llegar a la arquitectura de las partes". ¹¹⁹⁹

Igualmente la estructura formal tal vez no sea lo más elocuente de su mirada de la memoria, ni siquiera su técnica de relacionarse con la materia pobre de una manera parecida a los informalistas, practicando agujeros o cortes sobre el papel, sino su sencillez y precariedad con las que cuelga sus obras a veces con pinzas de ropa, que nos transmite la labilidad de lo efímero.

Alicia Haber observa en un retrato del humilde pintor del Barrio Sur: Alfredo De Simone, como el artista emplea como soporte el *porexpan*, sobre el cual aplica nylon y vidrio picado, para conseguir la materialidad que le había dotado el propio De Simone a sus obras, a través de la pincelada empastada.

Ernesto Vila es un artista muy apreciado en la actualidad por diversos sectores de la crítica.

Representó al Uruguay en la VI Bienal de Jóvenes de París, en la madurez de su vida en la Bienal del Mercosur de 2003 y la de Venecia de 2007.

NELSON RAMOS (1932 - Dolores, Soriano – 2006 – Montevideo)

Nelson Ramos se adentra en el mundo del conceptualismo, aunque en su activismo se relacione de manera diferente a los planteos de Camnitzer, en particular se distancia del factor lingüístico del artista radicado en Nueva York.

En determinado momento su poética transita por los caminos informalistas y decide emplear una caligrafía que podemos vincular con signos orientales al estilo Tobey, Mathieu o Kline, y nos permite emparentarlo con la corriente informalista sígnico-gestual.

Según Michel Tapié la inspiración sígnica proviene de obras chinas de Sung, Insho, Zen Hakuin o Sengai, que despertaron interés en artistas occidentales a nivel mundial, pero no tenemos evidencia de tal cosa en Ramos.

Sus primeras caligrafías ofrecen la impronta sígnica del Informalismo europeo, con arabescos orientales, una interpretación del automatismo que urde el autor en una estructura quasi arquitectónica.

En su obra sígnica que se extiende de 1963 hasta los años 70, se puede apreciar la austeridad y depuración de las formas que posteriormente lo conduce a la obra conceptual.

¹¹⁹⁹ *Ibidem.*

Algún crítico comparó los grafismos iniciales de Nelson Ramos con los realizados por Vieira da Silva, aunque creemos que existen algunas similitudes entre todos los que aplicaron ésta vertiente.

Inició sus estudios artísticos en la ENBA (1951) y se formó allí con personalidades de prestigio como Vicente Martín, Felipe Seade y Miguel Pareja.

En 1954 funda junto con otros compañeros el grupo *La Cantero*, en la ciudad de Las Piedras (Canelones), mencionado en el apartado dedicado a los colectivos de artistas.

En 1955 consigue realizar su primera exposición en Amigos del Arte.

En 1959 obtuvo la Beca Itamarati para estudiar en Brasil, junto a Friedlaender e Iberé Camargo, al igual que otros connacionales que buscaron el aprendizaje del grabado.

Tras su formación en Brasil se dedicará a trabajar como diseñador gráfico e industrial, en estampados para telas.

Desde mediados de los años cincuenta el artista incursiona en el contraste del blanco y el negro como expresión cromática, aunque nunca explicó si la influencia se halla relacionada con ideas más trascendentales del budismo Zen, el ying y el yang, o asociaciones más contingentes con el mundo bipolar en el que le había tocado vivir.

Inequívocamente podemos encuadrarlo dentro de la gestualidad.

Nelson Ramos, en el campo del grabado realizó algunas figuras monstruosas, que como integrante del movimiento del Dibujazo, lo relaciona con formas expresionistas que denunciaban un mundo conflictivo.

En el período en el cual trabaja dentro de la línea del informalista, no se aparta totalmente de las premisas políticas, y lo prueba una obra titulada "26 de julio, reuniendo informalismo y política, en clara referencia al estallido de la Revolución Cubana.

No sufrió la incompreensión de otros por la dificultad de su lenguaje expresivo, sino que la propia María Luisa Torrens afirma que "en Uruguay lo supimos valorar desde un principio"¹²⁰⁰, aunque sin duda la valoración se circunscribía, como siempre suele ocurrir, a círculos muy pequeños de especialistas y artistas.

El hecho de haber cosechado premiaciones desde los primeros años de labor, como cuando en 1956 recibe el premio adquisición en el Salón Municipal por "Construcción 101", situación que repite en 1958 en el X Salón por "Composición No. 870" en tinta, en 1961 por "F 18" en óleo, y al año siguiente por otro óleo con crayola titulado "Acana", al cual se suma el premio de pintura en el Primer Salón Anual de Jóvenes Pintores. Dos años después, cuando el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo adquiere obra suya, parece corroborarse la afirmación de Torrens.

Durante algunos meses de 1963 residirá en Madrid, donde consiguió exponer para la muestra "Arte Actual de América y España". Hasta el año siguiente permanecerá en Europa, idealizando tal vez lo que es la labor del artista europeo, cuando declaraba a

¹²⁰⁰TORRENS, MARÍA LUISA, *El País*, 22/2/60.

la prensa uruguaya: “En Europa por ejemplo, hay todo un organismo, internacional y múltiple, que promueve los valores y los ayuda a prescindir de toda ocupación que no sea la artística. Si el país quiere tener un arte sano, tendrá que ofrecer a quienes hace arte un modo de vivir. Por ahora eso no existe, y mientras la situación dure deberá conformarse con los aficionados más o menos talentosos”.¹²⁰¹

En ese mismo año de 1963 conseguirá ser seleccionado para integrar el envío uruguayo a la Bienal de San Pablo, condición que repetirá en 1969 y 1985. En su primera participación de 1963 presentará sobre el lienzo blanco signos negros aplicados en tinta china con espátula¹²⁰².

En 1964 y 1997 representó al Uruguay en la Bienal de Venecia.

En 1965 recibirá el Gran Premio en el 2º Salón de Pintura del Instituto General Electric.

Su actividad dibujística se verá premiada en 1964 cuando obtuvo el Gran Premio Blanes de Dibujo, dotado de \$20.000, empleando crayola.

Consiguió exponer en el Museo Guggenheim de Nueva York y recibió el reconocimiento del Premio Figari otorgado por el Banco Central del Uruguay en 1996.

Al regresar de España incorporará signos del informalismo signico gestual de la época inclinado hacia la grafía oriental de la cual consiguió inspiración luego de su visita a Andalucía. De igual modo la estancia en España marcará el inicio del trabajo en óleo pastel y en diferentes aspectos de su factura, denota su familiarización con el movimiento El Paso de Madrid.

Además del Informalismo y el Dibujazo integró el grupo de los artistas que comenzaron con instalaciones conceptuales en el Uruguay.

En su primera época habíamos percibido un claro predominio de la línea, como se puede ver en los dibujos y los signos realizados entre 1963 y 1967, luego continuará con los *environments* en los que incluirá objetos pintados con negro y recorridos por una línea blanca (1967-1969).

Trabaja en superficies del tipo de Objet Trouvé picassiano o el Ready-made duchampiano, a las cuales pinta de negro, para cruzarlas luego con una línea blanca, una opción que comenzará a aplicar en 1967 y continuará elaborando, incluso en la presentación de su segundo envío a la Bienal de San Pablo (1985).

El Instituto General Electric editó uno de sus característicos libros catálogos de autores, referido a la obra conceptual de Nelson Ramos (1964) con texto de Raúl Zaffaroni¹²⁰³.

En 1967 obtuvo el premio adquisición en el Salón Municipal y Gran Premio en el XXXI Salón Nacional, por la obra “Juego”, una instalación en blanco y negro, con un tablero iluminado, en el que se presenta al espectador como una mezcla de tatetí (tres en raya) con damas, empleando piezas de color blanco, algunas dentro del tablero, otras fuera y desordenadas, a las cuales se suman una silla negra volcada, del mismo color que la base de la obra. La idea de caos dentro de una situación que exige cierto

¹²⁰¹MAÑÉ GARZÓN, PABLO, “Nelson Ramos: ‘Pinto para mí’, *Marcha*, 10/7/64, XXVI, Nº 1213.

¹²⁰²“Hacia la Bienal”, *Marcha*, 17/5/63 – Nº 1156 – XXIV – página 20.

¹²⁰³*El Debate*, 16/11/64.

orden para desarrollarse produce cierta inquietud en el espectador, que se pregunta qué sucedió en medio de la contienda del juego.

Al año siguiente expondrá en “Amigos del Arte”, continuando con obras de *assemblage* de objetos que pinta con color negro y los atraviesa con una línea blanca.

En 1968 obtiene el Primer Premio en el II Salón de Artes Plásticas de Punta del Este, presentado bidones pintados y atravesados con esa línea que se transforma en una marca de identidad del autor. Luego utilizará otros elementos como las sillas a las que somete al mismo bautismo, con el mismo tipo de franja blanca.

Esta línea blanca es un corte en la homogeneidad cromática negra de la obra, la secciona y por ende descoloca al público, que no llega a comprender el verdadero sentido, que por otra parte, jamás será explicado por el artista.

Para la crítica Mayling Carro esa homogeneidad “transmite una sensación opresiva y dramática /.../”.¹²⁰⁴

Kalenberg compara la línea vertical de Ramos con la de Barnett Newman¹²⁰⁵, en un sentido metafísico, ya que se encuentran ambas en un eje de simetría. Los “Onement” de Newman se nos ocurren muy diferentes a las rayas de Ramos, debido a que no tenemos evidencia alguna de que éstas se tracen en un sentido trascendentalista como en el caso del exponente del Color Field Painting de EE.UU.

El crítico también aludió a las *Vibraciones* de Soto cuando enfrenta una varilla a una composición con líneas paralelas en los “Dislocamientos” de los 70, ya que el espectador percibe una obra que se completa y se quiebra a medida que se va desplazando, pero tampoco podríamos afirmar que existan premisas perceptivas en la obra de Ramos, como sí conocemos con certeza en el caso del artista venezolano.

A partir de 1967 ensamblará objetos cotidianos con el propósito de elaborar instalaciones que actúan como naturalezas muertas, en las cuales emplea objetos como dos sillas, una mesa, tres botellas de leche, un vaso, una olla, bananas, manzanas, una pera que coloca sobre un tablero delante de un panel. Conformando una naturaleza muerta tridimensional, que aparece congelada en monocromatismos que parecen remitir a los *environments* de Segal. La instalación de Ramos, pintada en negro mate es atravesada por una línea blanca, en una estructura minimalista que titula precisamente “Naturaleza muerta”.

En los noventa, al estilo de Oldenburg, trabajará con objetos cotidianos: hachas, serruchos, machetes, cuchillas y hasta quillas de barco que transformarán en esculturas minimalistas.

Rechaza que sus instalaciones trasuntan una inspiración Pop, agregando que el “Pop sólo puede ser auténtico en EE.UU. fuera de allí es más cáscara que Pop Art”¹²⁰⁶, aportando un punto de vista interesante que bien puede explicar un sentimiento compartido por otros artistas, y por ende, la escasez de Pop que existió en el Uruguay.

¹²⁰⁴M. C., “Una exposición Histórica”, *Acción*, 22/6/67.

¹²⁰⁵KALENBERG, ÁNGEL, *Nelson Ramos*, Aletheia, Montevideo, 1976.

¹²⁰⁶Ibidem.

Respecto a la producción de los vecinos en la región. Comenta en una entrevista: “/.../nunca podría hacer “pop-art”. No es para mi manera de ser”¹²⁰⁷.

Entre 1970 y 1977 trabaja planos de pintura blanca sobre fondo blanco, como si se tratara de un Malévich texturado, apela a líneas de empaste blanco, dispuestas de forma vertical, formando un canal central con planos de color blanco, separados también por otras líneas blancas.

Ese blanco es visto por Kalenberg como un proceso de purificación. Sobre el canal resultante ira superponiendo amarillo cromo limón sobre un amarillo naranja, para aplicar luego una capa de blanco. Un color se acaba inter activando con el otro otorgándole tonalidades al blanco, actuando por veladuras, que a veces pueden llegar a sumar diez aplicaciones sucesivas de color¹²⁰⁸.

En algunas declaraciones el artista elige contradecir a Picasso, afirmando que el arte es siempre abstracto.

Podríamos detectar una veta minimalista en el enfoque del objeto, al que a veces le impondrá el movimiento que las convierte en obras de orden cinético.

En ninguna oportunidad aclara el significado de sus obras o las referencias simbólicas, sino que mantiene cierto hermetismo en el terreno de su intimidad que pasa a formar parte de su cosmovisión personal y le ofrece al espectador y al crítico un terreno abierto en el campo interpretativo.

En 1964 le pregunta Mañé Garzón: ¿Ud. Tiene su teoría estética a partir de la cual crea? A lo cual responde: “No. /.../ No me considero abstracto ni figurativo, ni me interesan las sistematizaciones”.¹²⁰⁹ La entrevista continúa de la siguiente forma: “PMG - ¿Cómo planea sus obras? NR- “No las planeo (sonríe): yo dibujo porque me gusta dibujar. Si viviera en un desierto, igual trazaría signos y los encadenaría de mil maneras. Suponga que los que hago forman como un diagrama de mis mismos impulsos, de mi intimidad. Si luego resultan comunicar algo a alguien, bueno, mejor ¿no? Pero en realidad pinto para mí. Es como un juego; empiezo por signos, sin pensar en el conjunto; y luego, si me parece que se conjugan y sólo les falta algún satén formal se los doy. Si no, tiro el papel y empiezo de nuevo”.¹²¹⁰

Ilustrará la carátula de “Poemas de Amor” editado por Nancy Bacelo, con alusiones a lo efímero en la forma fantasmales y calaveras sobre un círculo blanco.

El elemento de las calaveras se transformará en un *leit motiv* del autor, a lo largo de su carrera, que algunos críticos han querido ver insinuaciones a la situación dictatorial.

En 1968 titulará una de ellas “Bronca” haciéndose eco del ambiente que se respiraba en el momento de su consecución.

En 1971 volverá a lo pictórico a través de verticales en color, algunas de grueso empaste, que ya mencionamos.

Con el advenimiento de la dictadura militar realizará series de “Rasgados” y “Tapados” (1970 - 1980), que el autor no admite se relacionen con ningún tipo de

¹²⁰⁷ MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Nelson Ramos: ‘Pinto para mí’, *Marcha*, 10/7/64, XXVI, Nº 1213.

¹²⁰⁸ KALENBERG, ÁNGEL, “Nelson Ramos”, op. cit.

¹²⁰⁹ MAÑÉ GARZÓN, PABLO. “Nelson Ramos: ‘Pinto para mí’, *Marcha*, 10/7/64, XXVI, Nº 1213.

¹²¹⁰ *Ibidem*.

alusión a la situación imperante, no obstante la Interpretación en éste sentido que realiza Alfredo Torres no nos parece capciosa, ya que los títulos son elocuentes por sí mismos “Reus al Sur”¹²¹¹, “Esqueleto de avión”¹²¹², “El violín de Becho”¹²¹³.

En 1982 realizará una obra que sigue la línea de los rasgados, con el título directo de “Invasión en Las Malvinas”¹²¹⁴.

Durante la dictadura su taller o Centro de Expresión Plástica, que había sido fundado en 1971, fue uno de los pocos centros abiertos para la formación artística, luego de haber sido clausurada la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Los papeles elegidos para los Rasgados y Tapados, se ven como elementos crudos, se rasgan y superponen creando un espacio otro, que lo vincula directamente con el espacialismo informalista y de alguna manera también al Arte Povera, cuando les incorpora cordeles.

En ciertos momentos de su obra coincidirá con la poética que empleaba Washington Barcala en sus materiales, y en el énfasis que le otorga al trabajo manual de elementos simples y modestos, dominados por la austeridad.

En la serie “Pandorgas, claraboyas y tarascas” (1982-1989) queda en evidencia la vida de la infancia en la construcción de cometas, que los niños de su generación construían con papel barato, caña y cuerda para remontarlas al viento.

Hacia 1989 comenzará a trabajar con las que Kalenberg llamó “vanitas mestizas”, cajas columbarios que puebla con calaveras y esqueletos con telarañas, aludiendo a la conquista del continente americano.

La celebración del V Centenario del viaje de Colón, disparó en él, como en muchos artistas latinoamericanos, cierta reflexión respecto a la colonización y de allí surgen obras tituladas “Ellos aún nos miran”, “La voz de los vencidos”, “Colonización” o “Latinoamérica”.

Junto a Barcala y Cabrera integró lo que Kalenberg llama el “constructivismo orgánico” y lo define así: “Son ortogonales que están en el ojo antes que en el compás, que están en el ser interno antes que en la geometría. Son en fin, ortogonales subyacentes, subsumidas”¹²¹⁵.

¹²¹¹Barrio habitado por gente humilde, en especial afro-uruguayos, demolido por la dictadura luego de desalojar a la gente.

¹²¹²Eran conocidos los llamados “Vuelos de la muerte”, presos políticos que eran arrojados desde aviones y sus cadáveres aparecían en las costas, afirmando el gobierno que pertenecían a marineros asiáticos, arrojados al mar luego de motines o peleas a bordo.

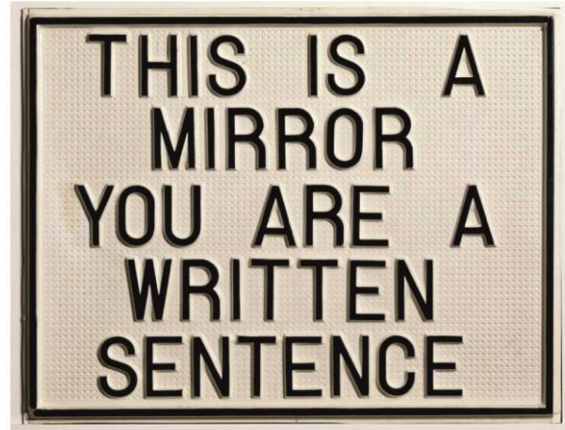
¹²¹³Canción homenaje de Alfredo Zitarrosa a un violinista, el cantante estaba proscrito por la dictadura y se encontraba exiliado en España.

¹²¹⁴La repercusión de ésta guerra en Uruguay fue muy particular por sus interpretaciones contradictorias, por un lado la oposición a Gran Bretaña como potencia imperialista, por el otro la maniobra ejercida por los militares argentinos con fines distractivos y el propósito de crear cohesión interna contra un enemigo externo común.

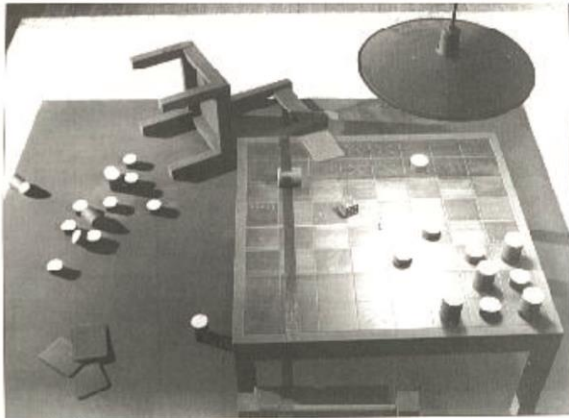
¹²¹⁵TORRES, ALFREDO, LARNAUDIE, OLGA, *Catálogo “Nelson Ramos: Tres décadas fundacionales”*, Doble Emme, Montevideo, 2002.



115. Camnitzer, Luis.
Árbol Alto. Técnica mixta – madera – bronce
(35 x 25 x 5 cm). 1974.



116. Camnitzer, Luis. *Espejo*. 1966.



117. Ramos, Nelson. *Juego*. 1968.



118. Vila, Ernesto. *Botellas*. Sin fecha.

8.12 ARTE Y CIENCIA

Al final de la década y comienzo de los años setenta se evidencia una suerte de fiebre neo positivista y tecnológica de fascinación hacia las investigaciones sobre música electrónica, el Log Art.

La admiración por la carrera espacial desembocará en que el artista Lincoln Presno le regale un tapiz de piel de cordero al director de la NASA (1969).

M.L. Torrens elogiaba entonces la actividad del EAT (Experiments, Art and Technology) de Nueva York, reuniendo a plásticos e ingenieros para investigaciones conjuntas de arte, espectáculo y tecnología, contando con destacadas participaciones como la de Robert Rauschenberg. Mencionaba asimismo Torrens la decisión del Instituto Di Tella de Buenos Aires de sacrificar los premios para invertir el dinero en un laboratorio experimental.¹²¹⁶

Otro vínculo que nos muestra evidencia sobre la fascinación científica por parte del mundo artístico es el episodio en el cual José Pedro Argul, crítico y galerista, le sugiere en 1971 a Enrique Medina que realice una obra dándole una solución estética a la cinta de Moebius, consejo que el artista atenderá cuatro años después.

Incide sin dudas la "Fenomenología de la Percepción" de Merleau- Ponty y "Las puertas de la percepción" de Huxley, en boga en el momento. Se hacía presente una búsqueda de los efectos sensoriales que superaran la mera contemplación. Propiciándose el hecho de que el espectador debía sentirse inmerso dentro de la obra, como pretendía en diversos aspectos ya mencionados en referencia a la formación de la ENBA.

Aún deslumbra el acortamiento de las distancias a través del avión a chorro, el teletipo y la televisión.

Henry (Quique) Katser, un artista de 27 años, gana Premio en la Bienal de Grabado de Florencia con obras realizadas a base de máquina Xerox en 1970, por su 'suite plástica': 'En el país de los espejos'.

Katser sostenía que "La tecnología es un inmenso juguete con el que todos podríamos jugar y ser felices. El artista debe ser un hombre visual, también debe ser un ingeniero y explorar las imágenes, usar tecnología" y agrega sobre la máquina Xerox: 'Este es un aparato complejo /.../ que trabaja con polaridad, cumple impresiones instantáneas y su capacidad de reproducción es infinita. El artista ejecuta su obra original y el dispositivo se encarga de reproducirla/.../ Los límites donde una obra de arte comienza o se detiene se han tornado inciertos', profetizó hace tiempo el cineasta Jonas Mekas /.../ El artista debe ser un hombre visual; también deber ser ingeniero y explorar las imágenes, usar la tecnología, para liberar al ojo, porque el ojo es una cámara'. /.../ Porque cada imagen transporta símbolos".¹²¹⁷

Sus trabajos, señala Dardo Billotto, son esencialmente sensoriales, "exploran las sensaciones, no el intelecto'. /.../ La obra de arte no le interesa como culto/.../ Ella, no

¹²¹⁶TORRENS, M. L., DI TELLA. "No más premios ni exposiciones", *El País*, 2/5/69.

¹²¹⁷BILLOTTO, DARDO. "La Xerox suplanta al Pincel", *El País*, 23/8/70.

debe ser idolatrada como objeto distante, me importa que sea un vehículo de comunicación de la imagen".¹²¹⁸

Katser explora estos nuevos caminos técnicos, luego de transitar por el informalismo en Buenos Aires, luego participará del grupo parisino "Dedalus Flights", con el cual realizó una serie de cortos experimentales.

Otro artista que se vio influido por la cibernética es el ya mencionado Enrique Medina. Declaraba en 1971 que había llegado a la abstracción a través de ella.

Medina Ramela realizó cursos de computación en IBM y agregaba al respecto : "en lo que me es personal, siento auténticamente mía la estética abstracta. Y soy abstracto geométrico porque me atrae, la preciso, influido quizás por el estudio de las computadoras. Cada obra tiene una solución que trato de resolver con el empleo de cuadrados, círculos, semicírculos, cuartos de círculo. Me propongo resolver el problema matemática y estéticamente a la vez. Incluso las elipses están orientadas por ángulos determinados, calculados. La idea la busco y la trabajo hasta el máximo de mis posibilidades".¹²¹⁹

Amalia Polleri, en 1971, a propósito de un artículo sobre la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), comentaba la misión del organismo de poner al día a los artistas conectándolos con la tecnología. Menciona el proyecto Torre de Luz, de Nicolás Schoffer que se iba a llevar a cabo al año siguiente, con 260 espejos giratorios, 3000 proyectores y 5000 parámetros de computadora, el cual despediría haces de luz cambiante a tres quilómetros hacia el cielo de París.¹²²⁰

En la Alianza Cultural Uruguay-EE.UU. se presentó una muestra de películas en las que se acercaba al espectador a obras experimentales en las que se empleaban, luz, sonido y cibernética, de autores como Alexander Calder, Carol Summers, Herbert Ferber y John Candler.

En la XI Bienal paulista de 1971, intervinieron 30 países que aprovechando su la reformulación del reglamento, agregaron a la novedad del arte conceptual, exhibiciones de arte cibernético, arte de sistemas e interacción del color.

Otros artistas, sin embargo, declaraban encontrarse en las antípodas del empleo de la tecnología como medio de expresión artística. Guillermo Fernández, ex alumno y maestro en el Taller Torres García (1951-1961, por ejemplo, se expresaba de forma contraria a la incipiente informática al servicio del arte: "cualquier material es bueno si es realmente sentido, si nos es históricamente vecino. Por eso no puedo hacer plástica cibernética, yo soy un hombre de un país subdesarrollado". /.../¹²²¹

Al iniciarse la década de 1970 se veía claramente que las nuevas tecnologías se encaminaban hacia una ampliación revolucionaria de las posibilidades del arte, a pesar de la resistencia declarada de algunos artistas respecto a su oposición al mismo, se trataba de posturas meramente personales frente al fenómeno.

¹²¹⁸ *Ibidem.*

¹²¹⁹ FREIRE, MARÍA, *Acción*, 4/8/71.

¹²²⁰ POLLERI, AMALIA, *El Diario*, 23/9/71

¹²²¹ *Acción*, 28/8/70.

REFLEXIONES FINALES

“Hay un pequeño mundo de gente que está muy interesada en el arte contemporáneo. Pero luego hay un mundo mucho más amplio que no se da cuenta la influencia que tiene el arte en lo que están viendo”

Marc Jacobs.

El desarrollismo que se cultivó en Latinoamérica condujo a una visión de continente vital que merecía tomar la posta de la “envejecida” Europa. La secreta esperanza de que si el polo se había trasladado después de la Segunda Guerra Mundial de París a los EE. UU., la década de los sesenta podía ser la del destaque de Latinoamérica.

Todo parecía que pretendía renovarse y adoptaba el nombre de “Nuevo” como prefijo: New Cinema, New Left, New University, Nouvelle Roman, Nueva Psiquiatría, Nuevo Realismo.....el mismo espíritu de renovación afectó a todo el continente americano.

Se generan, por ende, múltiples espacios para el debate artístico, y polémicas que enriquecieron la creación, como pocas veces había sucedido en ninguna otra época anterior.

El arte representacional se comprenderá al principio de nuestro período de estudio en una especie de imposición de las ideologías autoritarias, mientras que la abstracción se asociará a la libertad de la democracia liberal. Se hallaba presente la voluntad de diferenciarse de la tradición “figurativista”, cultivada tanto por los perdedores de la Segunda Guerra, como por parte de los soviéticos.

El lapso escogido abarca dos décadas que presentan precisamente un panorama de reacomodamiento de criterios que permitiese ingresar a ciertos movimientos dentro de la contemporaneidad artística.

Un medio conservador, como siempre ha sido el uruguayo, no conseguirá fácilmente flexibilizar posturas que se encontraban firmemente arraigadas en la manera de apreciar las manifestaciones artísticas.

Por otra parte, se evidencia una franca evolución de la actividad crítica hacia la aceptación paulatina de ciertas formas que morosamente se iban consolidando en el extranjero.

En un círculo reducido, como el del arte uruguayo, debemos incluso considerar los enfrentamientos personales que se llevaron a cabo entre algunos críticos, artistas y operadores del medio artístico: curadores, directores de museos, galeristas, docentes universitarios.

Algunas veces por posturas diversas en cuanto a la concepción del arte, de apoyo a lo norteamericano, lo europeo o lo autóctono, y otras por meras rivalidades personales, narcisismos y/o por espacios de poder en las instituciones, produciendo ingentes polémicas que se establecían a través de la prensa.

Quedará librado a los críticos más jóvenes: Celina Rolleri, Nelson Di Maggio, María Luisa Torrens, Ernesto Heine, y en particular a las influencias recibidas por parte de

personalidades como Romero Brest o García Esteban, quienes sembrarán la semilla de la apertura dentro de esa generación.

Al inicio del período al que nos abocamos, surge en particular la figura de Celina Rolleri en el semanario *Marcha*, estudiante de la Facultad de Humanidades, con formación filosófica, como una joven promesa dentro de la crítica uruguaya, luego sobrevendrá la figura de María Luisa Torrens en el diario *El País*, y Nelson Di Maggio a través de *Acción*.

El magisterio de Jorge Romero Brest sobre los nuevos críticos trajo aparejado un proceso de maduración de los mismos y un progresivo reconocimiento y respeto por sus opiniones vertidas en la prensa cotidiana.

La escasez de historiadores del arte nacional nos lleva a referirnos ineludiblemente a la valoración de los críticos, y considerar la afirmación de Benedetto Croce, quien opinaba que la buena crítica y la historia del arte debían coincidir.

Hemos observado la proliferación, también común en el área crítica, de trabajos que ofrecen escaso valor en cuanto a los juicios estéticos vertidos, ya que toman el espacio periodístico o de curaduría, como mero pretexto para realizar un ejercicio literario quasi narcisista y de erudición, que acaba perdiendo relevancia en relación a la tarea que debían desempeñar.

Nos servimos exclusivamente de aquellas críticas que se realizaron desde el conocimiento más cabal de la historia del arte y de la estética; desde una perspectiva histórica y cultural que pudiera dar consistencia y argumentos al juicio de valor, las demás las hemos leído y descartado.

Los críticos que surgieron en la primera década abarcada en éste trabajo van creando gradualmente un discurso más profesional y menos adjetivado que el emprendido por la crítica de la generación anterior, que como expresamos más arriba, las más de las veces se asemejaba a un mero ejercicio literario.

La labor del arquitecto Fernando García Esteban, discípulo de Romero Brest, como docente de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad y en el Instituto de Profesores “Artigas”, con su postura proclive al arte contemporáneo, abre brechas cardinales hacia la aceptación de la segunda vanguardia de la posguerra mundial.

Otro actor esencial para la apertura de ese camino hacia la contemporaneidad fue Ángel Kalenberg. Desde su dirección del Instituto General Electric, como templo de la experimentación sesentista, y la subsiguiente posibilidad de dirigir el Museo Nacional de Artes Plásticas (ex Bellas Artes), permitió transferir gradualmente la modernidad hacia el ámbito oficial.

Su filiación colorada le permitió sobrevivir a la persecución de la dictadura, y desde ese ámbito intentó dar cabida a las últimas tendencias, siempre y cuando éstas no sostuvieran ningún tipo de mensaje político explícito, que entrase en colisión con los presupuestos establecidos por los militares.

Afortunadamente los militares uruguayos no se destacaban por su buen nivel cultural, lo cual presentaba un doble filo: por un lado toleraron ciertas manifestaciones por el simple desconocimiento del tema, y por el otro confiaron en que Kalenberg no apadrinaría disidentes ideológicos “peligrosos” para el régimen, razón por la cual la

contestación se circunscribiría al ámbito estrictamente estético, fuera de implicaciones temáticas discrepantes.

Consideremos que el papel del arte en los años estudiados, abandonará el efecto revulsivo que podía haber tenido en la República de Weimar en Alemania. Al desplegarse dentro de un ámbito, en general bastante elitista, dirigido a un grupo muy reducido, no ocasionará importantes focos de discordia política o reivindicaciones de otro orden que no fuese el meramente estético.

La voluntad del gobierno autoritario se concentraba en no preocuparse por el grado de modernidad que pudiese exhibir el arte, sino dirigir sus baterías hacia los “peligrosos” medios de comunicación masiva y manifestaciones artísticas populares: prensa, el cine, la música, la literatura y el teatro. A las artes plásticas ni a la arquitectura se les sometió a una vigilancia en sus manifestaciones, sino que se colocó en el Índice a aquellos artistas o arquitectos que ostentasen una trayectoria sospechosa de izquierdismo o defendiesen la legalidad democrática en oposición al régimen dictatorial.

Cuando los militares pretendieron intervenir en el paisaje urbano con obras monumentales, como la Plaza de la Bandera o el Monumento al Ejército, no fueron más que torpes y toscos intentos de escaso valor estético, propios de aficionados, que ni siquiera pudieron escudarse en la estética brutalista. Por otra parte, la destrucción de una pequeña parte del patrimonio arquitectónico, como los casos de demoliciones de edificios históricos, se realizó más por ignorancia y especulación inmobiliaria que por razones estrictamente políticas.¹²²²

La coyuntura histórica por la cuales se deslizaron los movimientos artísticos sufrió diferentes etapas a lo largo del período.

Desde los debates centrados entre los llamados “abstractos” y “figurativos”, como metáfora de Tradición versus Contemporaneidad, se produjeron en una circunstancia en la que ya había fallecido Joaquín Torres García, pilar de las querellas estéticas vehementes que se habían desarrollado en décadas anteriores, con los típicos tintes dogmáticos y unidireccionales que provenían del espíritu de la primera vanguardia del siglo XX.

La proximidad cultural y geográfica de una urbe como Buenos Aires, en permanente contacto dinámico con Montevideo, surtió un efecto benéfico como modelo cercano de rompimiento de cánones que no resultaban sencillos de desmoronar en solitario desde una ciudad más pequeña, con su ritmo más cansino y provinciano.

Los jóvenes uruguayos necesitados de conocimiento sobre el tema se fueron congregando en diversos ámbitos como los cineclubes, la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Escuela Nacional de Bellas Artes, Amigos del Arte, Agrupación Universitaria o bien en el período dictatorial la Alianza Francesa, para poder hallar plataformas de debate y allanar el camino hacia la aceptación de una pluralidad de tendencias en el mundo artístico.

¹²²² Al inicio de la década de 1980 surgió el Grupo de Estudios Urbanos, liderado por el arquitecto Mariano Arana, posterior alcalde de Montevideo, que defendió la conservación del patrimonio arquitectónico de la ciudad, y expresó firmemente su desacuerdo con demoliciones realizadas durante cierto período, que incluyó la dictadura y la década anterior (Mercado Central, Bazar Colón, Barrio Reus al Sur, etc.)

En un mundo conectado mayoritariamente por las radiofotos, los telegramas, la epístola, los barcos y carísimas comunicaciones telefónicas, las incidencias de las corrientes internacionales llegaron a Uruguay de la mano de los artistas que viajaban por becas a Europa y EE.UU., las revistas de arte que llegaban a las manos de los docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad del Trabajo y a los talleres particulares de formación, así como los contactos establecidos por los críticos uruguayos con sus homólogos extranjeros.

La calidad de integrantes de los jurados internacionales que circularon por el Instituto General Electric, la Bienal de Escultura del Parque Roosevelt, la Bienal de Punta del Este, así como las instancias internacionales de las Bienales de San Pablo y Venecia, o en la región sudamericana: la de Córdoba y Medellín, se erigieron en sustanciales oportunidades de transferencia de conocimiento y porosidad para el medio local.

La información recibida por los corresponsales culturales del Semanario *Marcha* resultó invaluable a la hora de contar con información actualizada sobre el mundo internacional del arte.

Las transferencias entre el mundo desarrollado y Latinoamérica no se veían con excesivo rechazo por la mayor parte de los actores del escenario artístico, en todo caso podríamos afirmar que se buscaba tamizarlas a través de una reelaboración local y énfasis latinoamericanista, continuando el espíritu de los años veinte, de Pedro Figari, los Antropofágicos brasileños y los Martinierristas argentinos, proclives a procesar las influencias, sin despreciarlas.

Si nos retrotraemos a las elaboraciones realizadas por movimientos locales, como sucedió con el Planismo en Uruguay, por más que se hallasen inspiradas en el Post - Impresionismo y más concretamente en el Cloisonismo, exhibieron transformaciones vernáculas originales. Incorporando temáticas cotidianas, paisajísticas y culturales diferentes a las europeas.

Ese espíritu diferenciado, aunque mantuviese lazos de inspiración se mantendrá en el período entre 1955 y 1975.

El afán de emulación o destrucción suele actuar a veces de manera estereotipada, descartando en algunas ocasiones, modulaciones que se volvían necesarias para evaluar.

El Uruguay no es país de estridencias rupturistas radicales y la incorporación de novedades se realizó siempre de forma lenta, solapándose con soluciones surgidas del seno cultural local.

Existieron igualmente sectores latinoamericanistas más radicales, que observaron la producción local bajo la lente del epigonalismo y la trasposición directa del colonialismo cultural, pero asimismo, con ciertos matices de apertura, sin propulsar una suerte de “Albania cultural” en el continente, y sin una definición clara de lo que significaba hacer arte latinoamericano, se vigilaba muy de cerca el no caer en el cliché que pudiese provenir del propio eurocentrismo pintoresquista, ávido de exotismos reduccionistas.

Justamente la falta de definición de lo que era esencialmente latinoamericano coadyuvó a que se incorporasen vertientes renovadoras en consonancia con las que se desplegaban en el Primer Mundo, favoreciendo lo que se llamó “la internacionalización del arte”.

Ese afán renovador, que mencionamos en las primeras líneas, condujo a la aceptación de premisas absolutamente desconocidas, que se fundieron con el espíritu que siempre había demostrado América: la apertura hacia la aceptación de tendencias en boga provenientes de la metrópolis, aunque sin conformarse con la imitación *stricto sensu*, sino repensándola, recontextualizándola y adaptándola a sus necesidades.

Aún las tendencias más osadas, del estilo de las corrientes que bregaron por la desmaterialización del arte: happenings, o performances, fueron observadas con extrema curiosidad, y aunque no resultasen favorecidas por la franca aprobación general, como por otra parte sucedía asimismo en Europa y EE.UU., no ofrecieron una enconada resistencia.

En todo caso en el Uruguay veremos una más pronunciada intransigencia en la polémica dirigida contra aquellos que cultivaban la “abstracción” en la década de 1950, que como dijimos era un simple eufemismo que equivalía a decir las tendencias promovidas por la modernidad de posguerra, que a las tendencias que sobrevendrán posteriormente.

Ya al iniciarse la década de 1970 el proceso de aceptación tolerante se operará con una clara demostración de flexibilidad con respecto a las innovaciones en el campo artístico en general.

La búsqueda de renovación en lo social se extenderá a todos los ámbitos culturales y logrará influir sobre el terreno de la plástica y las demás artes.

El mundo artístico entre el final del existencialismo y pleno desarrollo del estructuralismo alentó a la valorización del arte en otros términos, y será justamente ese reposicionamiento el que logre madurar exitosamente en el Uruguay.

La percepción de una internacionalización del arte no desenfocó de manera alguna el interés por lo estrictamente latinoamericano, sino que preparó una vez más el talante de un nuevo hibridismo que crease canales para una actualización, sin desconsiderar en absoluto la impronta local.

La aproximación a los principales centros de difusión de las corrientes recibió diversas interpretaciones: por un lado la de la obsecuencia del colonizado culturalmente, que de forma “malinchista” se avenía a la deslatinoamericanización y perdía una ocasión ideal para elaborar una construcción identitaria perfectamente diferenciada de la metrópoli. Para otras tendencias los cambios en las tendencias se trataban de una consecuencia inevitable de la bidireccionalidad de los intercambios. Y podemos identificar aún un tercer grupo, vinculado al segundo, que entendía esas transformaciones como el inexorable resultado de la actualización que se debía de experimentar, si se pretendía sintonizar con el mundo occidental.

Contemplamos ciertos factores, como el espíritu desarrollista, que incidieron sobre una perspectiva de cambio en las últimas tendencias en lo que a la formación artística se refiere, la renovación de las metodologías y las plantillas de las escuelas de artes y talleres, jugó un papel fundamental en los cambios experimentados.

Ponderamos la existencia de nuevos planes encaminados hacia ese tipo de formación en el período a estudiar. Señalamos la importancia de la Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Bellas Artes, en su afán de renovación en el proceso de enseñanza-aprendizaje. De igual manera sucedió con el surgimiento de entidades privadas que florecieron con el esfuerzo mancomunado de críticos, teóricos y especialistas, del estilo del Centro de Artes y Letras o el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas, así como de talleres particulares dirigidos por artistas.

Los centros privados más importantes de difusión de la vanguardia, además del Instituto General Electric, podemos localizarlos en diferentes focos: el Centro Uruguayo de Promoción Cultural dirigido por Enrique Gómez y el Centro de Artes y Letras del diario *El País*, dirigido por María Luisa Torrens.

La ausencia de un mercado artístico fuerte, con galeristas y marchantes de gran envergadura que gozaran de una poderosa incidencia sobre los centros del poder artístico internacional, permitió una mayor flexibilidad en la circulación de las corrientes, que no se encontraron avasalladas por el mercantilismo artístico.

Por lo tanto, de modo alguno se llegaron a crear falsas tendencias originales, con el fin de impulsar grupos que se transformasen en una marca vendible en los escenarios internacionales, como podía haber sucedido efectivamente en Europa o EE.UU., con operadores del estilo de Restany, o luego en los ochenta con personajes como Achille Bonito Oliva.

La denominación del movimiento “El Dibujazo”, creada por María Luisa Torrens, y discutida por algunos críticos, ni siquiera adolece de intereses económicos, se trata de una simple etiqueta que intenta agrupar una tendencia.

Un importante factor de promoción de la interacción de las artes se extendió por el panorama cultural, y una prueba de ello es la integración de las artes plásticas en la arquitectura, lanzada por diferentes arquitectos y artistas plásticos en la decoración de edificios privados y públicos, ejerciéndose influencias recíprocas entre uno y otro colectivo.

Las integraciones se imbricaron conjuntamente con el programa de popularización del arte que tuvo como vectores las jornadas de sensibilización de la ENBA, con pintadas de fachadas en el Barrio Reus, y las ventas callejeras de sus creaciones a un precio asequible. A esto se le sumaron el desarrollo del grabado y las artesanías con el surgimiento de la Feria Nacional de Libros y Grabados.

Se observa en efecto un fenómeno diseminado por todo el continente: la necesidad de descentralizar el arte, llevarlo a los lugares remotos, quizás por un sentimiento de hallarse en la periferia. Como expresaba Argul respecto a llevar el arte a los barrios, a través de las artesanías, tal vez con cierto tufillo a elitismo, en la medida que la artesanía podía ser “mejor comprendida” por las clases populares. La idea formativa del arte se complementaba con la desconcentración, en un país como el Uruguay, donde aún hoy la mitad de la población se localiza en la capital. De otro modo no se entendería cómo el Museo Rodante del Centro de Artes y Letras de *El País*, creado con el propósito de hacer llegar el arte a todo el interior de la república en 1963, se hubiese transformado en un éxito rotundo, al extremo de que en Paysandú se viesan obligados a abrir dos salas. La descentralización es un fenómeno regional, al punto que la automotora Kaiser de Argentina impulsaba a no concentrar en un solo sitio los

acontecimientos artísticos, y decidió desplazar la celebración de su prestigiosa Bienal Americana de Arte, de la práctica ubicación en Buenos Aires hacia la ciudad de Córdoba.

No obstante no se pudo evitar la hegemonía del centro, Montevideo siguió siendo por su propia escala, el espacio de mayor generación de movimiento artístico.

En Uruguay detectamos claramente un deseo de formación artística que va más allá de lo institucional público de emplear el arte como formación educativa integral, que se expresa con similitudes respecto a cómo se entendía desde el proyecto de europeización del siglo XIX, aunque con sus improntas epocales propias de cómo se podía comprender el arte en un marco desarrollista. Dentro de ese proyecto de modernización, se hará evidente la necesidad de conocer las últimas tendencias, al punto de que hemos detectado un arte protocibernético, producto de la fascinación que ejerció la posibilidad de un arte que se vinculase con un presente teñido de prestigio científico, y que acercase al país a los modelos más desarrollados.

La articulación arte-política se desplegó de una forma muy poco afecta a lo panfletario, rechazado en general por casi todos los actores del ambiente artístico, se favoreció en cambio la sutileza del mensaje, aunque el tema central gravitase sobre tópicos reivindicativos.

La crítica, en particular la de izquierdas, jugó un importante papel en éste sentido, al deplorar el conservadurismo estético que comportaba el realismo socialista soviético.

Se transformó verdaderamente en un tema controvertido el papel del artista en la sociedad, en especial el cómo debía expresarse el compromiso del creador con el mundo circundante. Las aguas se dividieron entre los partidarios del arte despolitizado y autorreferencial y aquellos que bregaron por un artista activista, que operase como factor de cambio en la sociedad.

En el marco del escenario de la Guerra Fría prevalece un claro interés por parte de los norteamericanos de difundir a través de organizaciones como la Alianza para el Progreso o la Organización de Estados Americanos un arte despolitizado, que se opusiese al realismo social que pregonaban sus rivales., sin embargo esas premisas no se lograron imponer de forma generalizada.

Vislumbramos una mayor insistencia sobre un tipo de arte reivindicativo a finales de la década de 1960, por la propia convulsión que se produjo no sólo en América Latina, sino en el mundo occidental entero.

La corriente aperturista más destacada, la conformó quizás el Informalismo, por la profusión de cultores con los que contó.

Podemos detectar en Uruguay, luego de un período de auge de la abstracción geométrica, una feliz convivencia entre el informalismo y el esplendor de la Nueva Figuración Argentina, como un empuje expresionista, con un pico entre 1963 y 1966. Curiosamente no proviene del esperable Expresionismo Abstracto Norteamericano, sino de la influencia de los vecinos del otro lado del río.

El Informalismo lo concebimos como la brecha más importante que abrirá el período para conseguir el afianzamiento de las corrientes contemporáneas más avanzadas. Podríamos considerar un acto inaugural el hecho de que la obra de Juan Ventayol "La Ciencia en marcha" - detentadora de esta línea - ganara el Salón Nacional de 1965.

El Informalismo acabará abriendo las puertas para la expresión de ciertas vetas de originalidad en soportes y mezcla de materiales, sin la necesidad de una intervención decidida de la crítica que le buscara una apoyatura teórica contundente, sino más bien a través una actitud tolerante.

La mayor parte de los actores, aceptaron la avalancha informalista sin grandes escándalos y defendieron sus presupuestos.

Opinamos que el éxito no sólo gravitó en la cantidad de artistas que se adscribieron a esa corriente, que se manifestó como un fenómeno casi desbordante, sino que la propia inclinación de un artista consagrado como Cúneo logró forjar más rápidamente un consenso al respecto.

Hemos destacado igualmente la figura de Leopoldo Nóvoa, para la práctica de un informalismo a gran escala, como realizó en el perímetro del Estadio del F.C. Cerro, constituyendo una revelación de extrema originalidad en el continente y el mundo.

De igual manera la tentativa de Alfredo Testoni de experimentar con un informalismo fotográfico que sustituyera a las texturas táctiles de sus colegas pintores y registrara la materia de sus muros desde el objetivo de la cámara.

Esa apertura experimentada en la segunda mitad de la década de 1960, coincide igualmente con la influencia del Pop internacional recibida por Ruisdael Suárez. En 1965 el artista comenzará a utilizar los contrastantes colores planos y cálidos que caracterizaron a sus composiciones. En la pintura de Suárez se hará presente el collage con recortes de diarios y revistas, combinados con pintura, que a la vez que impronta pop, mantiene un potente nexo expresionista. A Ruisdael le interesó en particular la conexión del Pop con los medios y los bienes de consumo, pero de una manera diferente a la que podían haber demostrado Rauschenberg o Warhol. Suárez sabrá dotar a las tendencias pop de una cierta pincelada nacional, utilizando publicidad y elementos de la vida cotidiana uruguaya. Lo cual empuja a Amalia Polleri a afirmar: "Nuestro Pop Art, algo subdesarrollado".

Las corrientes emparentadas con la desmaterialización del arte harán su aparición más hacia al final de la década de 1960, y en particular por parte de la artista Teresa Vila, con sus acciones que se vinculan con el happening y su costado crítico, aunque tenemos inclinaciones más lúdicas del fenómeno a través de la persona de Jorge Páez.

Su hermano Carlos Páez, destacará por otros factores como la creación de los Plac-Arts, comenzando con las instalaciones multimedia, y la búsqueda de un arte participativo en la confección del mural de la Terminal Cordón.

De forma más atenuada se presentarán igualmente intentos de abordar el cinetismo y el Op Art, y algunos artistas afrontarán poéticas conceptuales, conectadas con la instalación y los *environments*.

Tanto en Europa como en Estados Unidos a principios de la década de 1970, el advenimiento de la psicodelia irrumpió en la escena artística. En el caso del Uruguay, podemos comprobar que se trató de una tendencia ausente, tal vez podamos inferir que ocurrió de esa manera, por el hecho de que se le vinculase con la experiencia del valor de la droga como estimulante para la creación artística, circunstancia resistida en casi todos los circuitos locales. La psicodelia se vislumbró como fenómeno

absolutamente distante de la realidad local, inclusive dentro de sectores de izquierdas se percibió como un resultado manifiesto de la sociedad capitalista decadente.

Tampoco la contestación contracultural de otros países se reveló de una manera similar en el Uruguay, que influyese directamente en un arte activista local.

Los movimientos de las minorías negras, feministas o de liberación gay-lesbiana que tuvieron incidencia en la temática artística en Europa y EE.UU. no significaron ningún revulsivo dentro del ambiente artístico uruguayo.

En todo caso los cambios sociales se vivieron como elementos propiciatorios de un giro en la tenencia de la tierra, nacionalizaciones de la banca y otros detalles que no contemplaban el derecho de éste tipo de minorías.

Opinamos que fundamentalmente el trabajo de lenta legitimación logrado por críticos, galeristas, así como miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con el fin de conseguir la aceptación de las nuevas corrientes, se convirtió en una transformación revolucionaria para un medio mayoritariamente conservador como el uruguayo.

Señalamos más arriba que podríamos ubicar hacia mediados de 1960 esa evolución enormemente positiva en relación al reconocimiento que irán recibiendo aquellos artistas que se desarrollaron en ésta ráfaga de corrientes novedosas. Aunque se detectan asimismo ciertos arrepentimientos frente a la novedad, consideremos como ejemplo el caso de José Costigliolo, quien por un corto lapso se afilia al Informalismo y luego pretende destruir todas las obras que le recuerden ese período.

La generalidad indica que la mayoría de los artistas sufrieron las normales evoluciones y contramarchas que llevan a cabo casi todos los artistas del mundo, sin excepciones.

Otro pivote fundamental se experimentó en la apertura de múltiples galerías que demostraron su voluntad de servir como escaparate de exhibición del arte contemporáneo, no sólo con el propósito de estimular el mercado artístico nacional con subastas que les favorecieran, y que a la postre resultaron altamente exitosas, sino por convicción de que estaban contribuyendo a la difusión del arte del momento.

Enrique Gómez, a quien vimos como un articulador desinteresado en apoyar el arte contemporáneo, nada redituable, se financiaba con emprendimientos como la venta en su galería de obras importantes en el medio. Logra, por ejemplo vender un Sáez en medio millón de pesos, una cifra muy importante para la época. Con los medios recaudados se podía permitir posteriormente financiar el apoyo de las últimas tendencias, y ofrecerles de éste modo un espaldarazo a corrientes estéticas experimentales que no le iban a reportar ningún tipo de beneficio económico.

Las galerías alternativas se convirtieron entonces, en bancos de prueba de las experiencias estéticas.

La congregación de artistas en grupos de trabajo, talleres o clubes respondió a diversos fines: 1) estimular una técnica en particular, como sucede en el caso del Club de Grabado, 2) incentivar los colectivos de artistas, un ejemplo de ello es el Grupo 8, o 3) propender a la agremiación para la defensa del trabajo del artista frente a elementos

conservadores en la Comisión Nacional de Bellas Artes o jurados de certámenes, patentizado en el ejemplo de la UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos).

La búsqueda de participación en actividades artísticas la podemos abarcar desde diferentes ángulos, por un lado la iniciativa que mencionamos de Carlos Páez Vilaró en la estación de autobuses Terminal Cordón y su pintura colectiva del Éxodo del Pueblo Oriental, por otro, las acciones de tipo Happening que convocaron a un público ávido de novedades que le transmitieran vivencias artísticas originales.

Podría indudablemente detectarse en el imaginario uruguayo cierta repercusión de la idea en boga en la época, respecto a que el hombre debía ser protagonista y participar en su destino, no un mero espectador de la vida. La acción como forma de enfocar la existencia fue tal vez más proyectada hacia lo personal y hacia las utopías colectivas en la militancia política, aunque ejerció su repercusión en las artes a través del happening, por ejemplo.

Un fenómeno que sí creemos firmemente se desarrolló exitosamente en el período, fue el de la búsqueda de una mayor aceptación de la libertad creativa, provocando un cambio en la relación del artista con la sociedad.

Persistía en algunos aspectos el esquema torremarfilista de la genialidad incomprendida, aunque en varios otros casos se troca por una mayor integración del artista al medio, y un franco interés por participar activamente de los eventos contemporáneos. El experimentalismo es otro pilar que se desarrolló de forma extensiva en el mundo del arte de esas décadas.

Así como se procuró una integración total de todas las artes en un proyecto, no podríamos hablar de un Gesamtkunstwerk, pero valga el ejemplo del evento organizado por la UAPC en el teatro El Galpón, simbólicamente llevado a cabo para la celebración de la Independencia, el 25 de Agosto de 1970, en el cual se realizó un espectáculo ensamblado con actores, pintores, poetas.

En el mismo Ruisdael Suárez leyó un poema a la pintura, Juan Gentile recitó la poesía "La Novia desesperada", mientras se proyectaba la serie homónima de xilografías de Leonilda González.

La idiosincrasia uruguaya proclive al sufrimiento tanguístico, con la tradición vivencial del inmigrante nostálgico, se encontrará con un país en decadencia que potenciará el sentimiento pesimista que había proclamado el existencialismo en complicidad con el informalismo.

Nuestro particular interés se orientó a determinar de qué manera se irá produciendo la apertura hacia el camino que desembocara en la construcción de un escenario habilitante para el desarrollo de las últimas tendencias. Es decir, el proceso que converge en la legitimación de diversas expresiones que englobarían la desmaterialización del arte, las instalaciones, y los caminos multidireccionales en general.

En relación con el "establishment" no se produjo un significativo enfrentamiento con la oficialidad, salvo en los salones, no se intentó integrar tampoco a movimientos contestatarios, ni se comercializaron sus símbolos estéticos.

Debemos señalar que el arte abstracto y de acción de la época, nos ubica dentro de una mirada sobre el fenómeno cultural como un planteo de reflexión sobre la realidad

circundante. No solamente los salones, galerías y bienales nos ayudaron a comprender el arte como un problema y no un simple entretenimiento o goce estético, espacios como la Cinemateca Uruguaya, el Cine Universitario, el Cine Club permitieron el conocimiento de películas paradigmáticas de la época, corrientes del estilo del Free Cinema inglés, la Nouvelle Vague francesa, realizadores de la relevancia de Bergman, Bertolucci, entre otros, que sirvieron para difundir pautas estéticas, a la vez que abrieron importantes debates sobre la relación arte-vida y un arte que fungiese como disparador de reflexiones.

Cabría asimismo destacar la influencia de las revistas extranjeras que circularon en el país y resultaron modelos de vanguardia para los artistas locales, algunas de ellas aún carentes de impresión color, pero que mostraron interesantes composiciones y postulados nuevos en relación al fenómeno artístico. La mejora en la calidad de impresión en los años sesenta acercó de forma más acabada la obra internacional a los creadores locales, en la medida que las anteriores no sólo eran mayormente en blanco y negro, sino que mostraban una pésima definición.

Varios críticos desataron sus furias contra los epigonales, los derivativos, los dependientes, pero de alguna forma se gestaba la inserción del arte uruguayo dentro del circuito internacional, con pocos exponentes que tuviesen gravitación, pero la presencia en los certámenes nos indicaba que lo que sucedía en el Uruguay no estaba alejado de lo que se veía en el panorama general de Occidente.

Las conexiones internacionales que logró forjar Kalenberg a través del IGE nos hicieron olvidar por un momento que Uruguay era un sitio remoto en el mundo, que no podíamos incidir en el concierto artístico mundial, por nuestra limitada economía y dimensión geográfica, aunque resultábamos aceptados en los grandes concursos de prestigio, obteniendo en alguna oportunidad algún premio de relieve.

En múltiples oportunidades se acercaban al Río de la Plata algunos críticos de visita, como era el caso de Greenberg, que nos ubicaba un poco en la realidad y nos reñían porque no estábamos aportando nada nuevo, aunque nos halláramos dentro de los parámetros de la línea correcta respecto a lo que se realizaba en Nueva York, aunque más no fuera veinte años atrás, como señalaba Greenberg.

Evaluaciones del estilo nos colocaban en la difícil situación de tener que emular e innovar a la vez.

El panorama artístico se encontraba alimentado por el espíritu de renovación que reinaba en el medio local y desarrollamos más arriba. El contacto permanente con bienales y personalidades sobresalientes del momento a nivel mundial, avalaba estas pretensiones y contrasta ostensiblemente con el quietismo del presente, a pesar del mejoramiento de las comunicaciones.

En cuanto a la presencia de importantes operadores del arte internacional en nuestro país, así como la proyección de la producción artística uruguaya en el extranjero, vemos una situación de mayor periferia en la actualidad que en las dos décadas que hemos estudiado.

El arte Latinoamericano actual parece concitar mayor interés en EE.UU. que en Europa, pero se evalúa de una manera diferente a la que podía verse en ese momento. En el presente parece más honesto ubicarlo en la categoría de *outsider*,

mientras que en la década de 1960 en particular, se le generaron múltiples expectativas a los latinoamericanos, haciéndoles creer que la internacionalización del arte igualaba a todos los productores del mundo.

Hoy en día, para países con escasos recursos para la cultura, se torna dificultoso traer exposiciones de primer nivel internacional, por causa de los seguros exigidos.

En Uruguay contamos, como siempre con la cercanía de Buenos Aires, para acceder a las grandes muestras que itineran por América Latina. La mayoría de las exposiciones que se llevan a cabo en las grandes ciudades sólo cabe que puedan ser vistas por Internet, o en el mejor de los casos, a través de las mejores posibilidades de viajar con las que cuentan ciertos ciudadanos uruguayos de clase media en la actualidad.

Podría parecer que existe una muy escasa incidencia de las bienales internacionales sobre los artistas locales, y llama la atención en un mundo dominado por mayores facilidades de comunicación, sin embargo, las influencias que se ejercen a través de los nuevos medios quedan parcialmente mediatizadas por la pluralidad de propuestas que conlleva la posmodernidad.

Lamentablemente se tiende por similares razones a reducir los debates que se desarrollaban de una forma casi ofuscada - pero de forma fructífera - dentro del esquema imperante de ideologías duras en aquel momento. Hoy en día la prensa dista de ofrecernos polémicas por la prensa, y lamentablemente ni siquiera a través de las redes sociales, porque parece no polemizarse.

A excepción de algunos arquitectos que han llevado a cabo obras de gran envergadura desde estudios radicados en el Primer Mundo, como Carlos Ott o Rafael Viñoly, no podemos determinar en la actualidad una incidencia importante de un artista uruguayo en el concierto internacional.

Recordamos, por lo tanto, con cierta nostalgia el triunfo de Ignacio Iturria en la bienal veneciana con un gran premio en 1995, como un fenómeno ya algo alejado del presente.

Los mitos anodinos de la sociedad globalizada, la pobreza en las discusiones estéticas y la mencionada escasez de muestras internacionales en Montevideo, han contribuido aún más a idealizar esas dos décadas de actividad artística.

Por lo expuesto, el ambiente artístico uruguayo actual siente que se debería quebrar una lanza a favor de una serie de movimientos que pretendieron construir un arte nuevo, con una impronta americana, aunque nunca pudiesen alcanzar a definirlo.

La razón estribaba en que ese intento estaba destinado al fracaso, debido a que América es un continente tan diverso como todos los demás, por lo tanto, intentar reducir corrientes a una etiqueta de arte latinoamericano contemporáneo, resultaba absolutamente inaprehensible, ya que en el mismo espacio convivían y conviven una multiplicidad de tendencias e idiosincrasias, de la misma manera que ocurre en el continente europeo.

Parece una de esas tantas utopías que se tejían en el momento en América, similar a la inminente derrota del capitalismo y sus estructuras mentales, que existió igualmente como proyecto el continente europeo.

El final de la década de los años sesenta en especial, se vivió como una especie de primavera para las ilusiones, y sus manifestaciones artísticas ejercieron un efecto dinamizador, que contrasta esencialmente con la presente situación, donde el arte, sin dejar de ser dinámico, parece dirigirse hacia destinos muy inciertos en el maremágnum del mosaico de la posmodernidad.

Las manifestaciones más significativas del momento se manejaron con excesivo triunfalismo sobre un cambio del mundo hacia una dirección de progreso, que derivaba en parte de las expectativas de las primeras vanguardias y de cierta coyuntura política en el continente, comprendida como un proceso liberador de condicionamientos impuestos por el poder mundial.

El efecto provocado por esas quimeras es de un manto de nostalgia sobre las generaciones que no ven en la actualidad una salida clara al fenómeno que hoy llamamos globalización, y colocan parte de ese período estudiado, en un nicho sacralizado de lucha por los cambios en todos los órdenes de la cultura.

Ese conjunto heterogéneo que compuso el arte de 1955 a 1975 se percibía de una manera diferente, con propósitos más delimitados, sin embargo, podemos hallar muchas coincidencias temporales que futuras generaciones sabrán quizá denominar de alguna forma que englobe las manifestaciones de los siglos XX y XXI.

La deconstrucción de los proyectos, concepciones sobre el arte, y sus manifestaciones en Uruguay nos ayudan a indagar en las ansiedades de toda una época que contribuyó a entender parte de la cultura del continente, la cual demostró importantes coincidencias con otros puntos de América, y fuera de ella.

La preocupación por la originalidad no se revela solamente en los sitios que mantuvieron una fuerte dependencia cultural de los colonizadores y procuraron diferenciarse, sino que es uno de los más fuertes imperativos del arte occidental.

En cuanto a las posibilidades de realizar estudios exhaustivos sobre éste y otros períodos de la historia del arte en el Uruguay, resulta contradictorio observar que a pesar de que contemos con una extraordinaria proliferación de creadores uruguayos, nos encontremos hoy con una pésima situación en la historiografía del arte nacional, si lo comparamos con nuestra vecina Argentina.

A pesar de la existencia de una Agencia Nacional de Investigación y una Comisión Sectorial de Investigación Científica en el ámbito de la Universidad de la República, conspira sustancialmente contra la tarea investigativa en el campo artístico, la falta de formación en grado y posgrado en Historia del Arte que se aprecia en el panorama académico

Los trabajos que se presentan en el llamado a Premio Nacional en Ensayos de Arte, convocado por el Ministerio de Educación y Cultura, son escasos y a veces suelen declararse desiertos; éste detalle por sí mismo, nos ilustra sobre la pobre actividad en esta especialidad que cunde en el país.

Las facilidades con las que cuenta el investigador en arte están muchas veces filtradas por mandos medios de la administración que no permiten el acceso a las piezas del acervo público.

Resultó muy elocuente que durante éste trabajo no hubiésemos podido acceder a los depósitos del Museo Nacional de Artes Visuales, sino que apenas se nos mostró

en un ordenador unas pequeñas fotos digitalizadas. El último catálogo de ese mismo museo data de la década de 1960 en blanco y negro, y nunca se reeditó en versión digital ni actualizada, dificultando la apreciación de la más completa colección pública de arte.

En el Uruguay se hacen evidentes las lagunas e importantes ausencias en lo que a investigaciones se refiere, y en relación a autores y corrientes. Muy lentamente algunas de ellas se van llenando con programas de becas de fundaciones que permiten a los pocos idóneos en la materia, investigar con cierto apoyo financiero, aunque el ritmo de avance continúe siendo muy lento.

Confiamos en que ésta investigación contribuya a sistematizar un poco las ideas estéticas desplegadas en la época.

El trabajo de Gabriel Peluffo en *Historia de la Pintura Uruguaya* entendemos que es un gran avance como enfoque ecléctico en la manera de abordar el fenómeno del arte en el Uruguay, dejando atrás una historiografía basada en lo descriptivo, formalista y adjetivado que padecieron algunas publicaciones anteriores.

Los estudios realizados por Andrea Giunta para la situación argentina en este período nos han alertado sobre la búsqueda coincidente de ciertos sectores del arte, dirigida con el fin de conseguir una internacionalización del arte rioplatense. Nos abrió perspectivas más amplias para formular hipótesis de expectativas algo exageradas, si se observa la posición periférica del Uruguay.

No obstante hemos hallado múltiples indicios de esa voluntad cosmopolita en declaraciones de artistas y críticos, tanto locales como visitantes.

La presencia de Hans Platschek desde Alemania, y luego la residencia por algunos años en Uruguay del italiano Lino Dinetto, marcaron caminos para varios artistas jóvenes que buscaban nuevas ideas estéticas provenientes de las corrientes artísticas internacionales. Los caminos bidireccionales de la transferencia, se pueden ver precisamente en Dinetto, quien adoptará el discurso informalista durante su estancia en el Uruguay.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES ÉDITAS

- ABBONDANZA, JORGE, *Manuel Espínola Gómez*, Galería Latina, Montevideo, 1991.
- ALEMÁN, LAURA, *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*, Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2006.
- AA.VV. *Clemente Padín*, Premio Figari, Banco Central del Uruguay, Tradinco, Montevideo, 2006.
- AA.VV, *Hermenegildo Sábat en el Museo Nacional de Artes Visuales*, MNAV, Montevideo, 1998.
- AA.VV, *Palimpsestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo, 1960-2006*, CAC, Montevideo, 2006.
- AA.VV., *Pormenores Políticos y Afines, Gráfica Política de los años 60 y 70*, MEC Fondos Concursables, Montevideo, 2009.
- ACHA, JUAN, *Arte y Sociedad en América Latina*, FCE, México, 1979.
- ACHUGAR, HUGO, *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Trilce, Mdeo. 1991.
- AGUIAR, CÉSAR, *Estado aislado, ¿sociedad inmóvil? Hipótesis y líneas de investigación sobre estado y sociedad en Uruguay*, CIEDUR, Montevideo, 1980
- AGUIAR, CÉSAR, *Uruguay: País de emigración*, Temas del Siglo XX, nº 27, EBO, Montevideo, 1985
- ARAUJO, ANA MARÍA Y TEJERA, HORACIO, *La imaginación al poder. 1968-1988. Entrevistas a protagonistas de la insurrección juvenil de 1968*, FGCU, Montevideo, 1984.
- ARES PONS, ROBERTO, *La intelligentsia uruguaya*, Banda Oriental, Montevideo, 1968.
- AROCENA, RODRIGO, "Actualidad del 68", en *Brecha*, Montevideo, 28/5/93.
- AVELLANEDA, ANDRÉS, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, CEAL, Buenos Aires, 1986.
- BARROS LEME, ÁLVARO, *Intelectuales y política*, Monte Sexto, Montevideo, 1988.
- BAGÚ, SERGIO et alt. *El Uruguay en la conciencia de la crisis económica nacional* UDELAR, XIII curso de verano, Montevideo, 1970.

- BALBIS, JORGE, "Los resultados en cifras: 1950-1982", en *Cuadernos del CLAEH*, Montevideo, 1984.
- BAÑALES, CARLOS Y JARA, ENRIQUE, *La rebelión estudiantil*, Arca, Montevideo, 1968.
- BATTEGAZZORE, MIGUEL A., *J. Torres García. La Trama y los Signos*, Gordon, Montevideo, 1999.
- BAYCE, RAFAEL, "Al Uruguay le faltó más Mayo del 68" en *Revista Relaciones*, Montevideo, junio 1988.
- BELL, DANIEL et alt., *Industria cultural y sociedad de masas*, Monte Ávila, Caracas, 1993.
- BENVENUTO, CARLOS et alt.- "Uruguay hoy", s. XXI, B. Aires, 1970.
- BERMAN, RONALD, *America in the Sixties: an intellectual history*, The Free Press, Nueva York, 1968.
- BORRÀS, MARÍA LUISA, *Arden Quin*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997.
- BOURDIEU, PIERRE, *Creencia artística y bienes simbólicos: Elementos para una sociología de la cultura*, Deva's, Buenos Aires, 2003.
- BRITTO GARCÍA, LUIS, *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, Nueva Sociedad, Caracas, 1994.
- BRUSCHERA, OSCAR, *Las décadas infames. Análisis político. 1967-1985*, Linardi y Risso, Montevideo, 1986.
- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO, *Nueva Historia Argentina, Tomo II, Arte, sociedad y Política*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997.
- BUSCAGLIA, HORACIO, *Mojos y canciones de protesta*, El Timón, Montevideo, 1968.
- BUSCAGLIA, HORACIO, *Mojos para la hora del té*, El Timón, Montevideo, 1969.
- CAETANO, G, RILLA. J., *Historia Contemporánea del Uruguay*, Fin de Siglo, Montevideo, 1994.
- CAMNITZER, LUIS, *Arte Conceptualista Latinoamericano*, HUM, CCE MVD, CCE, Buenos Aires - Montevideo, 2008.
- CARBAJAL, MIGUEL, et alt., *Alfredo Testoni*, Ed. Galería Latina, Montevideo, 2000.
- CARPANI, RICARDO, *Arte y revolución en América Latina*, Coyoacán, Buenos Aires, s.f.

Catálogo "Anheló Hernández, De antes y Durante", Museo Municipal de Bella Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 2005.

Catálogo "El Dibujazo", Centro Municipal de Exposiciones, s.f.

Catálogo "La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

Catálogo "Exposición Nóvoa", Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela- Montevideo. 1997.

Catálogos de diversas exposiciones.

Catálogos de Bienales de San Pablo, ediciones de 1955-1975.

Catálogos de Bienales de Venecia, ediciones de 1955-1975.

CHIPP, HERSCHEL B., *Teorías del Arte Contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995

CIRLOT, LOURDES, *La pintura informalista en Cataluña*, Anthropos, Barcelona, 1985.

CLAEH, Colección de fascículos "El Uruguay de nuestro tiempo, 1958-1983", Ed. Montevideo, 1983.

COPELMAYER, ROBERTO Y DÍAZ, DIEGO, *Montevideo 68: La lucha estudiantil*, Diaco, Montevideo, 1969.

DEMASI, CARLOS, *Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay*, FHCE, FCU, Montevideo, 1992.

DI MAGGIO, NELSON, *Artes Visuales en Uruguay: Diccionario Crítico*, NDM, Montevideo, 2013.

DI MAGGIO, NELSON, *Costigliolo: Homo Geometricus*, Ignacio Uría, Montevideo, 2010.

DI MAGGIO, NELSON, *Haroldo González, persistencia de un estilo*, Premio Figari 2007, Banco Central, Montevideo, 2007.

DI MAGGIO, NELSON, *Washington Barcala. Un Homenaje*, Gal. Jorge Mara y Museo Torres García, Madrid, 1995.

DOLINKO, SILVIA, *Arte Plural*, Edhasa, Buenos Aires, 2012.

ERRANDONEA, JORGE, *Tribuna Universitaria N° 8 (Octubre de 1963)*, FEUU, Montevideo.

FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.

GALEANO, EDUARDO et alt., "El mensaje de los jóvenes", fascículo de Enciclopedia Uruguay N° 56, Arca, Montevideo, 1969.

GARCÍA, MARÍA AMALIA, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011.

GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Artes Plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte*, Universidad Ediciones, Montevideo, 1968.

GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Panorama de la pintura uruguaya*, Alfa, Montevideo, 1965.

GIUNTA, ANDREA, *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

GIUNTA, ANDREA, MALOSETTI, LAURA, *Arte de Posguerra: Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Glitin, Todd, *The Sixties*, The Free Press, Nueva York, 1987.

GRASERAS, ULISES, "Los intelectuales y la política en el Uruguay", en *Cuadernos de El País*, Montevideo, 1970.

HABER, ALICIA, DE ESPADA ROBERTO, *Arte uruguayo contemporáneo: Cinco Propuestas (Alamón, Costigliolo, Lorigo, Solari, Testoni)*, Ed. Alianza Francesa - EBO, Montevideo, 1984.

HABER, ALICIA, *José Gurvich*, Fundación Buquebús, Montevideo, 1999.

HABER, ALICIA, *Los Universos Judíos de José Gurvich*, Museo Gurvich, Montevideo, s.f.

HABER, ALICIA, *Manuel Espínola Gómez: Entre la entraña y el límite*, Doble Emme, Montevideo, 2000.

HEATH, DWIGHT, *Contemporary cultures and societies of Latin America. A reader in the Social Anthropology of Middle and South America*, Random House, Nueva York, 1974.

Historia 16, "La década prodigiosa. Arte, cine, TV y música en los 60", N° 24, Madrid, s.f.

Historia 16, "La crisis del 68, El Mayo Francés", Madrid, 1985.

JIMÉNEZ, JOSÉ, CASTRO FLÓREZ, FERNANDO, *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999.

KALENBERG, ÁNGEL, *Arte Uruguayo y Otros*, Galería Latina, Montevideo, 1990.

KAUFMAN, EDDY, *Uruguay in transition. From Civilian to Military Rule*, Transaction, New Brunswick, 1979.

KÓSICE, GYULA, *Arte Madí*, Ed. Gaglianone, Buenos Aires, 1982.

KUSPIT, DONALD, *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 2001.

LANDINELLI, JORGE, 1968. *La revuelta estudiantil*, FHC, Montevideo, 1989.

LEGIDO, JUAN CARLOS, *El teatro uruguayo*, Tauro, Montevideo, 1968.

LEVI, GIOVANNI Y SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *Historia de los Jóvenes. De la Antigüedad a la Edad Moderna, Tomo I*, Taurus, Madrid, 1996.

MACHADO FERRER, MARTHA, FAGÚNDEZ, CARLOS, *Los años duros. Cronología documentada. 1964-1973*, Montesexto, Montevideo, 1987.

MAFFI, MARIO, *La cultura underground*, Anagrama, Barcelona, 1975.

MAIDANIK, M., *Vanguardismo y Revolución, metodología de la renovación estética*, Alfa, Montevideo, 1960.

MARTÍNEZ MORENO, CARLOS, *Montevideo en la literatura y en el arte*, Montevideo, Nuestra Tierra, Nº 6, 1971.

MIRZA, ROGER, *El teatro de los sesenta en América Latina*, Udelar, Montevideo, 2011.

OLÍVAR GRATEROL, DAGMARY, "El Latinoamericanismo en la propuesta crítica y teórica de Juan Acha: la convergencia con las teorías del Caribe", en *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, s.f.

PÁEZ VILARÓ, CARLOS, *Arte y Parte*, Ed. Casapueblo, Maldonado, 1999.

PANIZZA, FRANCISCO, *Uruguay: Batllismo y después. Pacheco, militares y tupamaros en la crisis del Uruguay batllista*, Banda Oriental, Montevideo, 1990.

PASTOR, MARGARITA, *Filmografía Uruguaya 1898-1973*, Montevideo, s.f.

PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la sociedad*, UNAM, México, 1950.

PELLEGRINO, ADELA, *La emigración de profesionales y técnicos latinoamericanos*, FCS, Montevideo, s.f.

PELUFFO, GABRIEL, LARNAUDIE, OLGA, TISCORNIA, ANA, *Club de Grabado de Montevideo*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2011.

PEREDA, RAQUEL, *Cúneo*, Galería Latina, Montevideo, 1982.

PÉREZ BARREIRO, GABRIEL, *María Freire*, Cosac & Naify, San Pablo, 2001.

PIGNATARO, JORGE, *El teatro independiente*, Banda Oriental, Montevideo, 1969.

PUIG, ROBERTO, *Nuestra educación a través del tiempo*, Montevideo, 1970.

RAIMONDO, MARIO, *Una historia del cine en el Uruguay*, Planeta, Montevideo, 2010.

RAMA, ANGEL, *La generación crítica, 1939-1969*, Arca, Montevideo, 1972.

RAMA, ANGEL, "La conciencia crítica", fascículo de Enciclopedia Uruguaya N° 56. Montevideo, 1969.

REAL DE AZÚA, CARLOS, *Uruguay: Una sociedad amortiguadora*, Banda Oriental, Montevideo, 1984.

REMEDI, GUSTAVO, *Esfera pública popular y transculturadores*, Vidal Hernán, Minneapolis, 1992.

REY ASHFIELD, WILLIAM, *Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)*, FARQ, UdelaR, Montevideo, 2013.

RIZZO, PATRICIA, *Instituto Di Tella : Experiencias 68*, Fundación Proa, Buenos Aires, 1998.

ROCCA, PABLO THIAGO, *Arte Otro en Uruguay*, Linardi & Risso, Montevideo, 2009.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966.

ROMERO BREST, JORGE, *¿Qué es el arte abstracto?*, Columbia, Buenos Aires, 1953.

ROSZAK, THEODORE, *The making of a counterculture*, s.l., 1969.

RUBERT DE VENTÒS, XAVIER, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1993.

RUIZ ESTHER, PARIS, BLANCA, "Ser militante en los 60" en Barrán J. P., *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo III*, Taurus, Montevideo, 1998.

SARTHOU. H, AGOSTINO. A, SANS M., *deGeneraciones. Lo que nos separa o nos une no es sólo el tiempo*, Nordan Comunidad, Montevideo, 1995.

SILVA, ELDER, "Denunciamos los vicios decadentes" (entrevista a Clemente Padín), en *La Hora Popular*, 1/8/87.

STONOR SAUNDERS, FRANCES, *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Madrid, Debate, 2013.

SULLIVAN, EDWARD, *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Nerea, Madrid, 1996.

THOMPSON, NATO, *Seeing Power*, Melville House, Nueva York, 2015.

TIRADO MEJÍA, ÁLVARO, *Los años sesenta: una revolución en la cultura*, Debate, Bogotá, 2014.

TORRES, CECILIA, *Murales TTG*, Museo Gurvich, Montevideo, 2007.

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Universalismo Constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, 2 tomos.

UDELAR, Escuela Nacional de Bellas Artes, *Una experiencia educativa 1960-1970*. Montevideo, s.f.

WONSEWER, ISRAEL Y TEJA, ANA M^a, *La emigración uruguaya. 1963-1975*, EBO-CINVE, Montevideo, 1985.

VARELA, GONZALO, *De la República liberal al Estado militar*, Ed. del Nuevo Mundo, Montevideo, 1988.

WEINSTEIN, MARTIN, *Uruguay: the politics of failure*, Greenwood Press, Westport, 1975

YÁÑEZ, RUBEN "El teatro actual", fascículo de *Capítulo Oriental* N° 31, Montevideo, s.f.

PRENSA DE MONTEVIDEO

Acción, Marcha, El País, El Popular.

Revistas: *Los Huevos de Plata*. *¡Arriba! De los jóvenes de ¡Viva la Gente!* (1969), *Futuro* (1968-69), *Juventud* (1965-66), *Nueva Generación* (1969), *Señal* (1967), *Brecha* (1968-69), *Prólogo* (1968-69), *Latitud Sur*, *Ovum 10* (1970-72), *Nocolumbus*, *Misia Dura* (1968-). *La Pupila*, *Dossier*

RELEVAMIENTO DE BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Se consultaron los siguientes repositorios: Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Biblioteca de Historia del Arte de la Intendencia Municipal de Montevideo, Biblioteca del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Biblioteca de la UTU, Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Biblioteca del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo, Biblioteca Artigas-Washington, Biblioteca de Instituto Goethe, Biblioteca del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, Biblioteca de la Alianza Francesa, Biblioteca del Instituto Italiano de Cultura, Biblioteca de Casa de Galicia, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales, bibliotecas particulares .

Esta revisión incluyó catálogos de exposiciones, revistas especializadas, y boletines informativos de gremios y colegios profesionales que puedan aportar datos a nuestra investigación

En los repositorios mencionados encontramos fuentes, documentos y bibliografía que nos proveyeron del material necesario para comprobar hipótesis o desestimarlas, a la vez que elaborar nuevas a la luz de posibles hallazgos.

Algunas bibliotecas por su especificidad en el tema, otras por ser de institutos culturales que poseen bibliografía no accesible en castellano ni en nuestras mayores instituciones que albergan el principal acervo documental y bibliográfico del país, y la de Casa de Galicia por su actualización después de la gran donación depositada allí al finalizar la Feria del Libro Español que se llevó a cabo en la Estación General Artigas en 1996.

- 1) Realizamos y desgrabamos entrevistas a varios testigos y protagonistas del período: Ángel Kalenberg, Nelson Di Maggio, Enrique Gómez, Alfredo Torres.
- 2) Revisamos y ajustamos varias veces el plan inicial de trabajo teniendo en cuenta los hallazgos que se fueron suscitando en diversas etapas que produjeron variantes posibles en la hipótesis de trabajo.
- 3) Fichamos fuentes y visionamos algunos de los filmes mencionados.

ANEXOS

(1) Resolución General del Congreso Cultural de La Habana

Marcha, 2/2/68 – N° 1389 – página 30.

“/.../ Setenta países se han reunido en La Habana para estudiar los problemas de la cultura en relación con el Tercer Mundo.

“/.../ La cultura de todo el mundo tiene su posibilidad mayor de desarrollo allí donde las fuerzas que se la oponen sean derrotadas. /.../ pero es en los países del Tercer Mundo donde está teniendo lugar hoy la manifestación más alta de la cultura: la guerra popular en defensa del futuro de la humanidad “/.../. (Contra) La sumisión ideológica a los valores impuestos desde fuera /.../

“/.../ Los intelectuales de esos países adquieren, de modo creciente, conciencia de su verdadera situación y comprenden que es deber suyo denunciar y no encubrir la política agresiva de sus gobiernos. /.../

“El Congreso ha puesto de relieve /.../ (que) hay que quebrar las dependencias de carácter colonial y neocolonial. Y este cambio revolucionario que expulse a los dominadores y a sus cómplices, solo puede llevarse adelante mediante la lucha armada /.../ En la defensa de los valores nacionales frente a la invasión de la ideología y formas artísticas del país dominante /.../

...“Una visión pretendidamente ‘universalista’ puede conducir a que se prescinda de los rasgos y aportaciones válidas del pasaje cultural, aquellos que sirvan como impulsores y que puedan ser integrados a las nuevas corrientes universales en un proceso natural de simbiosis, que es en definitiva la nota común de toda cultura en cualquier país de la tierra...

“Huir del nacionalismo estrecho y del universalismo imitador /.../ una cultura con raíces propias y amplios horizontes.

/.../ El Congreso al saludar esta lucha de la población negra norteamericana contra sus opresores racistas /.../(afirma que) la eliminación del racismo está indisolublemente ligada a la desaparición del imperialismo. /.../

“Los intelectuales de los países del Tercer Mundo tienen insoslayables obligaciones /.../

“Si la derrota del imperialismo es el prerequisite inevitable para el logro de una auténtica cultura, el hecho cultural por excelencia para un país subdesarrollado es la revolución /.../ que devuelva al pueblo su ser auténtico y haga posible el acceso a los adelantos de la ciencia y al disfrute del arte; por ello, no hay para el intelectual que de veras quiere merecer ese nombre, otra alternativa que incorporarse a la lucha contra el imperialismo y contribuir a la liberación /.../

“/.../ Solo podrá llamarse intelectual revolucionario aquel que, guiado por las grandes ideas avanzadas de nuestra época, esté dispuesto a encarar todos los riesgos y para quien la muerte constituya sino la posibilidad suprema de servir a su patria y a su pueblo.

“El ejercicio digno de la literatura, del arte y de la ciencia constituye – y el intelectual

en sí mismo- un arma de lucha. El intelectual que resista a los halagos y las amenazas del dominador externo y las oligarquías nacionales, podrá sentirse satisfecho de ejercitar su tarea intelectual con dignidad.

“Los intelectuales de los países desarrollados tienen a su vez deberes apremiantes hacia el Tercer Mundo. /.../ Todo intelectual honesto del mundo debe negarse a cooperar, a aceptar invitaciones o ayuda financiera del gobierno norteamericano y sus organismos oficiales o de cualquier organización o fundación cuyas actividades autoricen a pensar que los intelectuales que participan en ellas sirven a la política imperialista de los Estados Unidos. /.../

“los grupos privilegiados utilizan el monopolio casi total de la prensa de los espectáculos deportivos, del cine, de la radio y la televisión, del mercado de la canción, la industria de la cultura de masas no se limita a funciones superestructurales, es hoy parte integral del sistema de producción económica.

“/.../ Nace así un gigantesco fenómeno de transposición y contaminación cultural, mediante el cual la cultura –principalmente norteamericana- más técnicamente desarrollada, con la imposición de sus valores y mitos, se extiende por una zona donde existen otros valores culturales /.../

“Deben afirmarse los valores nacionales, punto de partida para relacionarse con el resto del mundo, para contribuir al mundo contemporáneo. Los medios masivos deben informar, educar, orientar, unificar a todo el pueblo. Deben ayudar a las grandes masas a entender el mundo que les rodea, a crear la cultura revolucionaria. /.../ Es necesario dirigirse con madurez a este consumidor por medio de la imagen y la palabra; informar siempre con veracidad, buscando la participación crítica y activa de este nuevo consumidor.

/.../ El artista de un país en revolución tendrá por ello que mantener el contacto permanente con el pueblo y sus necesidades, venciendo a su vez todos los intentos de simplificar y petrificar. /.../ El Congreso ha puesto de relieve el fracaso del imperialismo norteamericano en su afán inútil de aplastar la razón de los pueblos y frenar la marcha inexorable de la historia. /.../”

(2) “Sobre el último encuentro de intelectuales realizado en Praga”.

Marcha, 19/02/65 – pág. 8-10

“Godstucker: /.../ “No pienso que se pueda decir que la decadencia no existe en el arte moderno. /.../ En el siglo XIX /.../ una sociedad capitalista bajamente mercantil. La reacción de los artistas de esta clase consistió en apartarse con disgusto de la sociedad, lo cual se manifestó en su arte, por un decadentismo acentuado. /.../

“Hablo de elementos de decadencia /.../: un descenso asombrosos de energía vital que tiene por consecuencia, el apartamiento de la vida práctica a favor de la vida

contemplativa, una hipersensibilidad estética, una falta de voluntad de vivir, sí pesimismo.

“/.../ Por lo tanto consideramos absolutamente necesario que adoptemos como marxistas una posición respecto del problema de la decadencia. /.../

“Ernest Fischer se refería a esta especie de progreso artístico manifiesto, al decir que en verdad todo gran arte incluso en la época capitalista representa siempre un aporte /.../ y en consecuencia, no podemos rechazarlo sumariamente. /.../ Sartre en la literatura /.../ Ya que en nuestra sociedad que tiende a metas socialistas y comunistas no podemos tener necesidad del pesimismo, rechazamos esa literatura. Considero que esta actitud es mecánica y dogmática y estimo que ya es hora de sobrepasarla definitivamente.

“Kundera: /.../ “Sobre esto quisiera dirigir la atención de nuestros amigos, pues en la discusión internacional a propósito de la vanguardia, sobre todo entre los italianos y Lukács /.../ es absurdo el hacer de la vanguardia la antítesis absoluta del realismo. /.../

“En la lucha contra el dogmatismo hemos llegado a veces a defender sin matices lo que los dogmáticos refutaban, con la finalidad de imponer la publicación y el conocimiento de todas estas obras. De todo ello resulta hoy cierto eclecticismo.

“Hay algo paradójico en el hecho de que encontremos estimulantes en la obra crítica de Sartre, que en otro tiempo fue objeto de rechazo entre nosotros como autor burgués que nada tenía de común con el marxismo. /.../

“Pujman: ‘No estamos en una sociedad que se componga únicamente de marxistas esclarecidos. Estamos en una sociedad que se compone de personas que no son marxistas o que carecen de filiación ideológica y que podrían ser influidas de modo nefasto por esa literatura no marxista. Es necesario proteger esta parte de la población. Aquí surge un problema y es que en la hora actual podría formarse cierta élite intelectual marxista para la cual sería bueno conocerlo todo, a fin de que pudiera conducir una lucha ideológica eficaz /.../

“/.../ Las obras filosóficas y artísticas que comportan elementos de valor capaces de ser útiles no sólo a la élite, sino también a capas más amplias de la población. Si no actuamos de esta manera, terminaremos por separar nuestra élite marxista, de aquellos que no alcanzaron aún ese nivel de conciencia. /.../ Esta actitud puede aproximarnos a la actividad de Marx: por la expropiación de las clases capitalistas, liberamos también a nuestra manera a los capitalistas, lo cual significa que no sólo son liberados de su riqueza, sino también de las condiciones que obligan a ser elementos dañosos de la sociedad’.

“Fischer: /.../ respecto al problema de la decadencia. /.../ una de las formas fundamentales de la decadencia: el desgaste que produce en el método artístico, el clisé. Siendo a los epígonos del gran Delacroix como una verdadera decadencia /.../ ‘El Nacimiento de Venus’ de Bouguereau /.../ La ‘cocotte’ del Tercer Imperio es heroína, a veces de la Verdad, otras veces diosa de la Libertad e incluso diosa de la Suerte, y es justamente esta idealización de Naná, esta apariencia que ha tomado el lugar de la realidad que considero decadente. En Alemania la decadencia se ha manifestado de otra manera. /.../ Así como Francia idealiza a la ‘cocotte’, el imperialismo alemán idealiza a la Walkiria. Ambos ejemplos muestran la desproporción

entre la realidad y la apariencia y glorifican una sociedad condenada al fracaso. Esto es la decadencia.

...La decadencia no se caracteriza sólo por la deshumanización, por el retorno de la barbarie en la civilización, por la evasión de la realidad, sino principalmente por el circunloquio, por la insinceridad, por la adulación. /.../ Pero deseo impedir que la pura decadencia, esa a la cual nada distinto se agrega, la glorificación de lo que debe fracasar, se considere de la misma especie que la negación moral y absoluta de un Beckett. No aspiro a que esta negación absoluta, se transforme en la principal dirección artística, pero creo que de nosotros, marxistas /.../ depende la influencia de Beckett /.../ Debemos aprender a distinguir a los artistas y a los escritores que celebran la deshumanización, la brutalidad, la agresión, la indecencia y todas las manifestaciones de lo decadente /.../ como Beckett, se rehúsan desesperadamente a la descomposición. No consideramos por lo tanto como decadente, al que describe toda la decadencia, sino al que se acomoda a ella.”

(3) “Coloquio de Génova. Dos tareas que valen un viaje”,

Marcha, 26/2/65 – Nº 1265 – esid. 28 – 29.

“/.../ Su fama deriva de los festivales de cine latinoamericano (en Sestri Levante) /.../ La democracia cristiana europea, interesada como nunca en América Latina desde el triunfo de Frei en Chile /.../ De ahí que los debates sobre los distintos puntos del temario –indigenismo, hispanismo, filosofía americana, aportación del arte latinoamericano a la comunidad mundial- /.../

“Germán Arciniegas, director de los Cuadernos por la Libertad de la Cultura, se excusó y envió en su reemplazo a un norteamericano que hablaba español y quien nos aconsejó recurrir a los sistemas publicitarios del caso (ejemplo Coca Cola) para difundir nuestra cultura en Estados Unidos y en Europa /.../

“Estas ausencias /.../ restaron posibilidades a un diálogo verdaderamente fecundo por parte de las distintas orientaciones ideológicas del continente, /.../ De cualquier modo hubo el especialista francés (Jacques Lambert) que, vista la desarticulación entre nuestra base económica y las instituciones políticas nos aconsejara renunciar a las formas democráticas /.../ y hubo el paternalismo para conducir a los países del ‘Tercer Mundo’, aunque no tuvo andamio: cuando se propuso un escritor norteamericano para integrar el Consejo de Redacción de la revista ‘América Latina’ /.../.

“América Latina adopta la ideología de la democracia representativa pero sus instituciones no pueden funcionar con estructuras económicas y sociales todavía coloniales. América Latina es una tierra colonizada: importa ideologías adaptándolas a las condiciones de su existencia histórica y convirtiéndolas en instrumentos de liberación /.../

“Al margen de los debates, se consagraron dos sesiones al estudio del proyecto del Columbianum para crear una revista especializada sobre la cultura latinoamericana.

Se llamará simplemente 'América Latina' /.../ y estará dirigida por el escritor Miguel Ángel Asturias y por el Dr. Amos Segala, director del Centro Europa-América Latina del Columbianum /.../ (con asesores como) Fernand Braudel, Leopoldo Zea, José Luis Romero /.../

(4) Los cuatro puntos cardinales. La izquierda en Estados Unidos (III) Rebelión en los claustros". Marcha s.f.

"Más de mil estudiantes encargados de ayudantías y otros, marcharon hacia Sproul May cantando 'Venceremos' y comenzaron a establecer la 'Universidad Libre' de California. /.../ Y en pleno porque comenzaron a escuchar clases de literatura e historia hispanoamericana. /.../ A medianoche, el gobernador de California calificó a los estudiantes de anarquistas y ordenó su arresto. /.../ Los condujeron a la granja de la Prisión Santa Rita, a 35 millas de Berkeley.

"Ocurrió el 3 de diciembre de 1964. /.../ Los habían golpeado. La primera persona arrestada, que fue luego dejada en libertad, fue el abogado del Movimiento de Libre Palabra ('Free Speech Movement') Robert Treuhart, esposo de Jessica Mitford, la famosa autora de The American Way of Death. /.../

"El FSM recibió telegramas de apoyo y propuestas de huelgas de solidaridad. /.../ Las clases debieron ser suspendidas cuando 1.000 profesores, ayudantes y empleados de la universidad, de los aproximadamente 1.250 con que cuenta Berkeley, reclamaron la libertad de los estudiantes, realizaron un acto de protesta por la actuación policial /.../ La filial de la Asociación Norteamericana de Profesores Universitarios exigió la renuncia de Strong y más de 700 profesores enviaron al gobierno de Brown un telegrama cuyo texto condenó el uso de la policía estatal.

"/.../ El rector Strong dispuso la clausura total de los claustros. La nota disidente más importante fue la del profesor de física atómica Edward Teller, quien denunció a los estudiantes por 'dar un mal uso' a sus 'magníficas oportunidades educacionales'; aplicándolas a 'propósitos políticos'.

"/.../ Por su parte se olvida de su condición de tal, cuando recomienda la continuación de las pruebas atómicas y hace así su 'política'. /.../ A su vez Víctor Alba en su crónica 'La rebelión de los estudiantes' (Excelsior, México, 10 de febrero de 1965, p. 7) al referirse al tema de la 'libertad académica' solicitada por los jóvenes universitarios, dice: 'La reivindicación es discutible. Posiblemente los estudiantes de Berkeley exageraron. No importa, lo importante es que ya no se encuentra el joven indiferente, apático, individualista y preocupado sólo por las consideraciones sociales del barrio donde viven sus padres. El joven de ahora se rebela y lo hace con causa (sea exagerada o no). Y téngase en cuenta que el cuerpo de profesores ha votado, por ocho a uno, a favor de los estudiantes.'

"El fiscal de distrito, J. Frank Coakley denunció al movimiento como 'rojo' /.../ 'usual propaganda comunista'. /.../ Otra consecuencia fue que Berkeley pasó a ser el 'campus' universitario más revolucionario de los Estados Unidos.

“...Yo me preocupo por lo que ocurre en Vietnam, por lo que ocurre en la República Dominicana, por el terror racista en el Sur. Yo me preocupo por la miseria en que viven los mineros marginados de Kentucky, por lo que ocurre en Harlem y en los alumnos de Nueva York y Chicago. Yo me preocupo por la creciente demanda que creará la acelerada automatización, yo me preocupo por la hostilidad que los Estados Unidos observan hacia Cuba /.../

“La vasta mayoría de los estudiantes /.../ rechaza la actual política de Johnson /.../.”

(5) Selzer, Gregorio. “El manifiesto de la “triple revolución en EE.UU.” “(II)

Marcha, 10/9/65 – Nº 1271, página 15

“El renacimiento de las izquierdas en Estados Unidos /.../.

“Dice Aronson: ‘No consideramos enemigo, en la izquierda, a nadie; creemos que el fuego debe dirigirse contra los enemigos verdaderos, el racismo, la reacción, la guerra, la derecha. Los jóvenes /.../ tienen comportamiento de comunidad. /.../ A esta altura la mayoría de los grupos no están interesados en discutir ideologías. /.../ Pero para el secretario del PC,

Gasman, el error de Aronson ‘es que informa de las actividades de cada grupo de izquierda /.../’.

“Dice Sweezy: ‘Cualquier persona sensata prefiere arreglar las cosas pacíficamente pero hay cosas que simplemente no pueden ser. La cuestión no consiste en la violencia, porque la violencia ya existe en el mundo subdesarrollado, sino en si la violencia puede volcarse hacia soluciones constructivas. Hay muchos países en los que yo celebraría una revolución triunfante. América Latina debiera ser una. /.../’

“La lucha contra la guerra fría, y últimamente, contra las intervenciones en Cuba, Vietnam y la República Dominicana.

“/.../ Entretanto la de impedir que los Estados Unidos interfieran en los progresos revolucionarios socialistas y nacionalista en los países subdesarrollados o colonizados. /.../ ‘La triple revolución’ firmado por más de treinta personalidades liberales o izquierdistas /.../ Linus Pauling, Erich Fromm, Gunnar Myrdal y Michael Harrington, éste último autor del explosivo ‘The Other America’

“La primera revolución es la cibernética. ‘Una nueva era de producción ha comenzado... Sus principios son tan diferentes de los de la era industrial, como los de éstos con relación a la era agrícola... La revolución cibernética es una combinación de la computadora y de la máquina automática autorreguladora. De aquí resulta un sistema de capacidad productiva prácticamente ilimitado, que requiere progresivamente menos mano de obra. La cibernética ya ha comenzado a reorganizar el sistema económico y social para satisfacer sus propias necesidades’.

“La segunda es la revolución en los armamentos /.../ que sí pueden destruir una civilización. /.../ La permanente amenaza de una destrucción total se ve atemperada por el conocimiento de la inutilidad de la guerra.

“La tercera es la revolución de los derechos humanos. /.../ Actitudes activas de rebelión pueden darse en los viajes masivos a Cuba en desacato de la prohibición de las autoridades, o en el publicitado intento de volar la Estatua de la Libertad (a la que uno de los conjurados llamó ‘damned old bitch’. /.../ Armstrong refiere que la dinamita que iba a ser empleada en la operación, traída desde Canadá, era tan inestable y peligrosa, que el informante Wood prestó un menudo servicio a los complotados, al denunciarlos. /.../”.

“La tónica de la juventud izquierdista parece ser la acción directa más que la dilucidación ideológica. /.../ Buscan los motivos de coincidencia que los unifique en la lucha /.../ ‘Comenzamos rechazando la vieja izquierda sectaria y sus antiguas disputas, y rechazamos a la Sociedad Norteamericana, a la que consideramos depravada, estamos interesados en la acción directa /.../ Freedom now para los negros, el retiro de las tropas norteamericanas de Vietnam y la exigencia de que los Estados Unidos dejen de combatir a los movimientos nacionales de liberación de los países subdesarrollados, lograr que los Estados Unidos se conviertan en una nación socialista.

“Muchos de los hijos de los viejos comunistas constituyen la nueva ola izquierdista. /.../ Constituyen el puente hacia posibles reencuentros en el seno de la izquierda. Ya no son tan violentas las disputas entre trotskistas y estalinistas.

“Para Armstrong, el punto más bajo alcanzado por la izquierda norteamericana podría situarse hacia fines de 1957, como consecuencia de los sucesos de Hungría /.../”.

(6) “Arte Latinoamericano en EE.UU”, *Marcha*, 14/10/66. Nº 1325.

“/.../ El Museo Guggenheim tuvo una muestra bastante grande, el edificio Time-Life tuvo otra, una galería particular mostró arte brasileño, todo simultáneamente. Algo antes, Yale University tuvo una muestra latinoamericana realmente ambiciosa y Cornell University también desarrolló actividades sobre el tema, con artistas latinoamericanos ‘en residencia’. /.../ Catlin (profesor de historia del arte latinoamericano en Yale) y Deira y Bonevardi (pintores argentinos) /.../ ‘¿Hay un arte latinoamericano?’

“/.../ Latinoamérica no existe, existen países individuales inconexos, unidos bajo el título por una visión norteamericana /.../ Posada o Blanes solo podían surgir en Latinoamérica. ‘El arte latinoamericano es una búsqueda de identidad’ /.../

“Se citó a Marta Traba, crítica argentino-colombiana, como predicadora de una búsqueda de identidad latinoamericana y pro-erradicación de influencias de otros continentes. Pero los dos ejemplos elegidos por ella: Szyszlo (Perú) y Obregón (Colombia), al menos con las obras que mostraron en Guggenheim, aparecen como dignos representantes de la Escuela de París o del expresionismo abstracto, con el agregado de algunos matices folklóricos. Inexplicablemente en ningún momento se habló de subdesarrollo ni de epigonalidad. /.../ Si tomamos manifestaciones artísticas auténticas y no epigonales, de países de África Central y de Latinoamérica, aparte de un distinto grado de desarrollo económico como escenario, las diferencias son más de

orden folklórico que de fondo. Y lo que diferencia a ambas manifestaciones de las Escuelas de París o de Nueva York es que mientras las primeras son productos de culturas económicamente subdesarrolladas las segundas son de culturas económicamente hiperdesarrolladas. Y que las primeras están subordinadas a las segundas.

“En ese sentido el artista que está haciendo ecos de los centros culturales, en realidad está tratando de treparse a la caja de resonancia por un camino demagógico, en lugar de funcionar en su medio.

“El artista es un especialista en el campo de percibir los cambios ambientales en el momento en que suceden. Su imagen de vanguardia no es entendida en su momento por el público porque él es un especialista y el público no, y el público no solamente trata de consumir sus productos.

“Cuando el artista epigonea a los centros, está traicionando su misión. En lugar de mostrar sus cambios ambientales, está reflejando los cambios de las revistas de arte extranjeras. Y éstas en realidad solamente muestran cambios ambientales que ya sucedieron hace un tiempo suficientemente largo como para ser consumidas cómodamente y en otro lugar.

“La imagen de un creador es el caldo de cultivo de la visión correcta de lo que para él es el presente y para los demás será inteligible un poco después. El trabajar para el medio no significa utilizar pintoresquismos locales o ilustrar literalmente, ni siquiera revoluciones sociales particulares. En ese sentido el realismo socialista, es tan traidor como el arte epigonal de centros capitalistas.

“El subdesarrollo es una desventaja desde el punto de vista económico. Pero desde el punto de vista ambiental es un hecho. /.../ En ese ambiente irrumpen constantemente cosas que lo conforman y cambian /.../.

“Gamarra está exponiendo en N. Y. /.../ La escultura es bastante sensacional e inesperada. /.../ El motor es de movimientos planificados que una vez que el espectador pisa el pedal, se desarrollan durante alrededor de un minuto. Por medio de cuerdas imperceptibles se mueven todas las partes del cuerpo, incluso con gestos agónicos en la cara. Los movimientos son temblorosos y orgánicos de una increíble vitalidad. Pero la obra no es una copia realista barata. El realismo es lo suficientemente afinado como para chocar a un público puritano, y simultáneamente la obvia estructura blanca y gomosa da un aire misterioso y fantasmal que desvía el choque hacia algo más profundo. /.../”

(7) Vargas Llosa, Mario, “La Sociedad y el Artista en América Latina”,

Marcha, 16/2/68 – Nº 1391 – página 31

“/.../ El ensayo que acaba de publicar en Londres Jean Franco (‘The Modern Culture of Latin America Society and the Artist’) /.../

“Visitó Guatemala y México y en 1967 y pasó unos meses en el Río de la Plata. Es, desde hace años una entusiasta difusora de los estudios latinoamericanos en Gran Bretaña /.../ Aunque en su ensayo hay referencias a las artes plásticas, la arquitectura y la música, su investigación principal se concentra en el campo de la literatura /.../

“Una mirada extranjera /.../ al testigo de la propia realidad le resulta dudoso y oscuro. /.../ La explicación de las características propias de la creación americana hay que buscarla, por eso, fuera de la literatura en el dominio histórico y social. /.../

“/.../ El hecho estético americano /.../ también como hecho social /.../ en las relaciones a menudo trágicas /.../ del artista con su sociedad.

“/.../ Su cultura, su nombre y su fortuna lo integran a la elite, al grupo minoritario, que da la espalda a las mayorías nacionales, miserables y analfabetas. /.../ Sólo a fines del siglo pasado, con el modernismo, surge una generación de poetas que anteponen su vocación artística a cualquier otra actividad. /.../ Su cosmopolitismo a favor de un arte gratuito y refinado, no constituyen según Jean Franco, una evasión, constituyen una ‘rebelión simbólica’ contra sociedades corroídas por la injusticia y la ignorancia, donde la belleza no es admitida ni deseada. La torre de marfil es una protesta. /.../ Ariel /.../ Rodó /.../ Atemorizados por el desarrollo de Estados Unidos y las primeras manifestaciones imperialistas –anexión de Puerto Rico, ocupación de Cuba y Nicaragua /.../

“La generación de la posguerra ya no podía sentirse superior: las masas habían conseguido convertirse en un poder que había que tener en cuenta; de otro lado Europa vista durante tanto tiempo como refugio por los intelectuales latinoamericanos, proclamaba su propia bancarrota. De este modo el intelectual se vio obligado a considerarse como un aliado de las masas, un solidario de su causa o si no podía asumir este rol, a declararse un ser al margen y afirmar que la política y la reforma social pertenecían al mundo de las apariencias.

“/.../ La mayor parte de las obras latinoamericanas “datan fenómenos sociales o ideales sociales’ o se refieren a ese amor que los griegos llamaban ágape, ese amor de uno por sus semejantes /.../

(8) M. Carro. “Reportaje, contesta: Alejandro Casares”

“Por un arte nacional”.

De Frente, 6/2/70

“/.../ Creo que no puede hablarse de un arte nacional, sí en todo caso, de un arte realizado en el país, formado en su mayor parte por corrientes importadas, más o menos asimiladas, casi siempre menos que más. No se puede hablar de arte nacional, desde el momento que una exposición de escultura o pintura nacional no presenta, en lo formal ni en lo profundo, características que lo puedan definir o diferenciar de las obras realizadas en cualquier otro sitio. Por otra parte, habría que ver si la selección de lo que las obras realizadas aquí reflejan del arte universal, tiene una afinidad profunda con nuestro modo de ser y de sentir, o es fruto simplemente de presiones

exteriores completamente ajenas a los realizadores y al medio. Creo que es bien claro que no existe una forma nuestra de decir las cosas, básica, que aunque participando naturalmente de las formas y condiciones profundas del arte contemporáneo universal, sea moldeada luego de acuerdo a las necesidades internas de un tipo humano y un lugar geográfico determinado /.../ Estas condiciones que se dan aquí, parecen repetirse en casi todos los países de América. Por otra parte, gran ironía, en la época de las comunicaciones y el transporte, la desvinculación cultural entre los diversos países de América es prácticamente total.”

(9) Mañé Garzón, Pablo, “Una atestación de lo inorgánico”,

Marcha 21/8/64, pág. 10, 11,14.

Inexistencia de Pintura Uruguaya. Pág. 10.

“/.../ Y puesto que el uruguayo es tan poco afecto a respetar su domesticidad, tan propenso a venerar los extranjerismos, su arte ha de reflejar ese hábito de la influencia. No puede extrañar, pues ni debe considerarse paradójica la inexistencia de una pintura propiamente uruguaya. El país carece de línea evolutiva propia, en esta materia como en tantas otras. /.../

Inexistencia de línea evolutiva. Ídem, pág. 10.

“Renunciaremos en consecuencia a tender una, que consideraríamos imaginaria, puesto que toda línea evolutiva ha de apoyarse en ciertas constantes que entre nosotros no se dan. Como prueba, vaya esta sucesión de nueve etapas básicas de nuestro desarrollo: 1. Retratistas extranjeros; 2. Blanes, Carvajal, (academia italiana); 3. Otro sesgo italiano: Sáez; 4. Retratistas y decoradores “Modern estilo”; 5. Impresionistas (gajo hispánico y raíz, naturalmente, francesa); 6. Post-impresionistas (Fauves, cubistas, expresionistas diversos); 7. Figari (temas nacionales realizados en Europa según la manera de Bonnard y Vuillard); 8. Los catalanes: Torres y Barradas; 9. Heterogeneidad características de la post guerra. Patriotismos a un lado, la historia de nuestro arte es la historia de nuestras influencias.

“Pero tenemos una tarea concreta por delante; narrar la aventura desde el 39. En realidad, ese año la situación era aproximadamente esta: Figari había muerto el año anterior; Torres García, vencido en una múltiple batalla internacional, estaba cobijado desde 1934 en su país (mejor diríamos en el lugar de su nacimiento, que en arte no es lo mismo) al que aportara una presencia viva de la gran pintura profesional cosmopolita; los impresionistas tenaces (transformados, si cuadraba en la encomienda, en pintores de batallas y demás heroicidades) defendían su lugar; Bazzurro concluía su extendido y paternal reinado, comenzado en 1907, sobre la enseñanza; un grupo de rebeldes anunciaba el triunfo (finalmente cierto) de las

expresiones independientes.

“La garra de Torres García y su furiosa prédica, polarizaron en su torno una enfervorizada juventud, que quería romper con un estado de cosas en verdad muy parroquial, en el que el arte desempeñaba la parte de amable segundón: los pintores pintaban para los salones de la recién creada Comisión de Bellas Artes o acechaban el encargo oficial. Y, puesto que no había mercado artístico, derramaban a menudo sobre algún personaje político las telas necesarias para lograr un cargo público capaz de asegurarles la subsistencia y el cultivo de su afición. No digo que esta especie haya desaparecido; pero hoy convive con lo más exigente, integrada por quienes consideran que la profesión de pintor no es un mero quehacer ameno. Eso es, en gran parte, obra de Torres.

“Su llegada al país y su posterior actividad han de verse entonces bajo un doble aspecto. Por un lado, el propiamente artístico, aún vivo en sus epígonos; y por el otro, el social. En lo artístico creó un taller, institución que puede carecer de sentido en los medios evolucionados de la actualidad, pero que estaba llena de él para el Uruguay de la preguerra. Al TTG se afiliaron los deseosos de aprender a ver y aquellos que pretendía pintar algún día con solvencia y técnica conceptual. Muchos de ellos no repararon en que Torres los transformaba gradualmente en cruzados de sus propias y personalísimas ideas estéticas. Otros, sí, cayeron en la cuenta de que sus obras sólo servirían a la larga para edificar la lujosa base del monumento al maestro. Y abandonaron el Taller para encontrar en algún caso un lenguaje personal. En otros, rindieron armas ante la avalancha de novedades propiciada por la paz del 45, y la ulterior prosperidad europea. Así sucumbieron a influencias surtidas que, por remotas o inadaptables, mal podían servirles.

“En lo social, queda lo dicho: Torres cambió el clima estético del país. Fue para los aficionados lo que Marx a los utópicos. ¡Y vaya si aplicó la dialéctica! Pero la propia.

“Aquel poseído de la belleza en general y de su papel en particular vivió diez años más: hasta 1949, en que su larga vida llegó a término para consternación de todos, aun de quienes, combatiendo su arte (todavía hoy mal comprendido en general) y mismo sus procedimientos de ataque y defensa, admitían que Torres había ajustado la hora, proclamando una contemporaneidad hasta entonces descuidada. (Eso sea dicho sin olvidar los afanes de Milo Beretta, muerto hacia la época en que Torres desembarcaba).

“Se dirá con justicia que Torres no era a la sazón el único en hacer un arte de vanguardia. Es cierto, Barradas, por ejemplo, lo había hecho hasta poco antes; pero no aquí. Y entre los que aquí vivían, ¿quién proclamó la ruptura con mayor convencimiento? ¿Quién pudo reunir el número de fanáticos necesarios para extender suficientemente la prédica? ¿Y quién ilustró con más autoridad la razón de sus dichos? Por lo demás, Torres renunció a ser, desde su tierra, una figura aislada, perdida en los suburbios culturales del mundo; trabajó siempre, como bien lo ha dicho García Esteban, situándose en un plano universal.

“Tras su muerte, la mitad de los artistas del país acusaban –y cuantas veces de manera servil– su marca. Había luego figuras solitarias; Cúneo, Berdía, Costigliolo, García Reino; y jóvenes sedientos de novedades, lo cual puede ser reflejo tanto de la saludable y mentada inquietud, como de la mera frivolidad.

“Comenzaba a triunfar por entonces –año 50- un renacer de la temática independiente del objeto y se distinguía a los pintores según pintaran “figuraciones” o “abstracciones”. Algunos descubrían el genio impulsivo de Kandinsky y se pasmaban ante obras suyas de 1910, como si se tratara de documentos contemporáneos. Otros entraban en la órbita meticulosa de Mondrian; pero las dos especies con alguna figura de cortejo derivada de Delaunay u otros, formaban un apasionado dúo cuya letra consistía en una apología de la “abstracción”, arte del futuro, y en una agria diatriba contra la pintura representativa, arte del pasado.

“Lo malo es que los años vinieron a mostrar que tal dualismo no existía, lo cual era perfectamente lógico y mismo previsible desde antes de la guerra: André Lhote recomendaba a sus discípulos incursionar en los dos campos, que consideraba igualmente válidos en sí y de ninguna manera opuestos. El tema, hoy como siempre, es lo de menos. Los apóstoles de aquel pretendido nuevo mundo, cimentado pobremente en la temática, intentan ahora maravillas de retórica para reconocer modernidad a los nuevos brotes representativos y a las síntesis incontables. El regocijo llega a cumbres cuando ni siquiera se representa objetos, sino que éstos se presentan tal como son, en su simple y primaria belleza. A eso se dedican en buena parte los herederos del “collagisme”: pegan objetos muy cotidianos a sus objetos: ¿abstractos? ¿Figurativos? / / ¡Qué trabajo de categorizar! Así, por precaución, convenía abstenerse, pesquisando tras lo único que importa: la obra de arte perdurable. Ya se sabe que los sistemas y las clasificaciones en materia artística son imposibles, puesto que se basan en lo conocido y la belleza es siempre inesperada. Es preciso dejar un margen de imprevisibilidad; de otro modo habrá que forzar los hechos para encajarlos en la teoría.

Contra los apóstoles de la figuración, pero también de la abstracción. Ídem, p. 11.

“/.../ como si la fiel reproducción de lo que se ve hubiera marcado todos los grandes momentos de las civilizaciones, como si la “abstracción” pudiera constituir un gigantesco timo tras medio siglo de robusta vida.

““Y ahora, una referencia al grabado y al dibujo. /.../ el eclipse del dibujo y el auge del grabado son dos hechos demasiado notorios para pasarlos por alto. /.../ Hoy es perfectamente concebible un arte válido y perdurable que prescinde del dibujo, lo cual hubiera resultado un sinsentido años atrás.

/En cuanto al grabado.../ Entre esas variadas formas está la monocopia, obtenida por diversos procedimientos, caballo de Troya de los salones oficiales, tan afectos aún a clasificar por técnicas los salones. El Premio Blanes de este año está mostrando lo inadecuado de estos compartimentos estancos en una época que tiende a la síntesis de todas las expresiones”.

La escultura. ¡La Carreta! Ídem, p. 14.

“En cuanto a la escultura, puede decirse que constituye el último refugio del más decrepito academismo en este país que ha hecho de *La Carreta* su más significativo monumento. Ese y otros trabajos de su autor hubieran sido rechazados sin duda por buena parte de los municipios italianos en tiempos de Garibaldi, lo cual ya es decir, puesto que Belloni –musa oficial de los políticos nacionales- cultiva un arte que no es uruguayo, sino italiano, y tampoco actual, sino ochocentista. /.../ Será a Germán Cabrera que el país deberá su puesta al día en un género caracterizado por la suma de obstáculos interpuestos entre quien concibe la obra y quien la aprecia. /.../ Yepes, casi tan desamparado como Cabrera, quien trajo al país una estatuaria sintética, que de poco fue evolucionando hasta entroncarse con el barroquismo hispánico.

“/.../ De todos modos, siempre me ha parecido que el criterio rector en materia de crítica de arte ha de hallarse en la sentencia de Baudelaire, que propiciaba el juicio apasionado antes que la desapegada visión imparcial, expresada en adjetivos a veces piadosos. El arte no merece misericordia, sino discusiones.

Pronóstico para las Bodas de Oro. Ídem. Pág. 11.

“/.../ si esta crónica se leyera en 1989, resultaría tan pueril como hoy una de tiempos de Taine.

“/.../ 1. El arte seguirá prefiriendo la personalidad a la universalidad, el hermetismo a la comunicación. No parece cercano el día –y es deplorable- en que el objeto estético entre en holgado diálogo con el hombre de la calle. Resulta paradójal, pero el artista testigo de esta era que corre hacia sociedades de tipo comunitario no se interesa por la correspondencia, sino por el autorretrato de sus intimidades.

“2. Las corrientes estéticas uruguayas seguirán bebiendo en fuentes extranjeras. Siempre fue así y no hay ningún signo importante de cambio.

“3. Las fuentes en que beberán han de ser las agotadas ya en su lugar de origen. Tuvimos academismo italiano en pleno siglo veinte, impresionismo hasta hace muy poco y ahora deliramos por la “abstracción”, como si Kandinsky y Mondrian no hubieran tenido tiempo para morir de viejos. Veinticinco o treinta años nos separan irremediamente de los medios evolucionados. La televisión comercial, la gradual inaccesibilidad de los libros y la apatía (presidencial carácter del uruguayo contemporáneo) amenazan con ahondar la zanja.

“4. Imitaremos, pues. Y si creamos, la voz perdida correrá el riesgo de no llegar nunca a otras en los centros artísticos radiantes. Quiero decir que aquí se da otra paradoja: el arte tiende a una expresión universal, pero la universalidad ha de predicarse desde los grandes centros artísticos. No hay modo de expresarse universalmente en un sendero que la gran corriente de la cultura internacional nunca recorre.

“5. La experimentación con la materia y escultórica llevará acaso a un eclipse pasajero o definitivo del cuadro de caballete al óleo y de la estatua vaciada en bronce.

Es probable que cada artista use su propia materia, determinando así, mediante la elección de los medios, cambios inesperados en los fines.

“6. Los géneros tienden evidentemente a buscar una síntesis. Pero sin duda, la Comisión Nacional de Bellas Artes seguirá organizando salones de Pintura, Escultura, Acuarela, Dibujo, Grabado e Ilustraciones para libros /.../ Los jurados de admisión rechazarán pues números crecientes de pinturas –objetos y grabados en monocopias invocando –qué más remedio- falta de mérito. Seguirán sin revelar su impotencia para clasificarlos en las categorías tradicionales.

“7. En cuanto a la clasificación de la pintura por temas (abstracta, representativa de una realidad óptica convencional) ya agoniza. Nunca obstará que el dualismo subsista en el Uruguay por unos años más. Y quienes se mantengan fieles a la candorosa tesis según la cual abstractismo es modernismo pasarán a ocupar el lugar de los académicos de hoy, para los cuales “esas locuras son pasajeras”.

“/.../ Acaso los veinticinco años que esperan ofrezcan en algún momento un ejemplo de confluencia /.../”.

(10) Vitale, Ida, “Ryszard Stanislawski: Pintura uruguaya vista por un polaco”,
Marcha, 27/11/65 – Nº 1282

“/.../ En el taller de Teresa Vila, están extendidos los cuadros, violentos y líricos que integran una serie sobre el Vietnam.

Ryszard Stanislawski, analiza, pregunta con exactitud, ha comenzado a exigir que esta pintura salga de Montevideo se haga conocer, porque “desde el punto de vista clásico en que la pintora trabaja logra una poesía íntima y excitante para el espectador” Ha llegado acompañando la exposición de pintura polaca, prologó su catálogo y lo prolongó en conferencias sobre el mismo tema. Viene de Buenos Aires, de ver pintura, ferozmente el domingo arranca hacia Brasil. Y en esos pocos días montevideanos no ha descansado; visitó exposiciones, museos, talleres. Incluso aceptó que, a título de curiosidad folklórica, sin duda y compensando su presumible desinterés por **La Carreta** de Belloni. M. L. Torrens le organizara un paseo hasta Punta del Este, “**para ver la colección de Haedo**”.

“/.../ Sería absurdo preguntarle a cualquier visitante de paso qué impresión tiene de nuestra pintura; no a Stanislawski, que denota tanta pasión inspectiva y sistematizadora. “**No creo que exista una pintura uruguaya, como no existe una pintura polaca o una pintura norteamericana. Existen artistas uruguayos, polacos, norteamericanos.**”

“/.../ Es muy probable que a un crítico uruguayo, mi selección pueda parecerle arbitraria. Por supuesto no he visto todo, pero de todos modos vi más de lo que menciono: Cabrera, Costigliolo, Espínola Gómez, Teresa Vila, Cristiani y Suárez, Ventayol.

“/.../ ¿Cómo podría un hombre –el crítico- tener el privilegio de dictar normas? El crítico no debe tratar de interpretar la obra. Debe, eso sí, estar comprometido, y tratar de ser él mismo, un artista, un creador. No quiero decir con esto que deba pintar él mismo, pero sí debe ser un creador de valores. Organizar una exposición, elegir lo que debe ir, orientar al público, es la tarea del crítico, tarea que a mí me parece muy importante. ¿Qué necesidad tiene de inventar teorías del arte, además?”

“/.../ **“Bueno, la pintura es no solo un mensaje plástico sino cerebral, intelectual entre el artista y la realidad; el decorador, en cambio, no se plantea problemas de contenido”.**

“/.../ Es visible que aspira a escandalizarnos al afirmar que los dos grandes centros del **pop** son Nueva York y Buenos Aires, proclamando el carácter más romántico de los argentinos, que se lanzan a su aventura creadora aislados, desconocidos, sin tener detrás una demanda que los ampare. “

(11) Rama, Ángel, “El necesario diálogo Intelectual”, *Marcha*, 31.12.1964.

“... El grado de desarrollo económico como escenario, las diferencias son más de orden folklórico que de fondo. Y lo que diferencia a ambas manifestaciones de las Escuelas de París o de Nueva York es que mientras las primeras son productos de culturas económicamente subdesarrolladas las segundas son de culturas económicamente hiperdesarrolladas. Y que las primeras están subordinadas a las segundas.

“...El papel que cabe a los intelectuales en este proceso histórico, nunca fue más reconocido y más importante /.../ Una capacitación más alta de ellos, procediendo a una ampliación manifiesta de la élites, con lo cual desde luego se las democratiza pero a la vez se las torna menos audaces, estructurándoselas en una articulación burocrática que ya venía manifestándose desde el siglo pasado. /.../ Es la declinación que han sufrido las élites nacionales en beneficio de las élites cosmopolitas o universalistas. /.../ Ellas vienen dirigiendo desde hace tiempo, cada vez con mayor fuerza de penetración, la difusión de sus concepciones regionalistas y, a la vez, cosmopolitas, trabajando sobre un filo de navaja: por un lado el peligro de una mimetización de planteos, otra problemática, y correlativamente la posible pérdida de una inspiración nutricia que las separe de su base (Koestler ha denunciado esta situación con respecto a la India y Dumoni con respecto al África negra) transformándolas en instrumentos de un despotismo ilustrado como lo fueron las élites del positivismo latinoamericano en su respectivas naciones /.../

“/.../ Las contradicciones internas son inmensas, pero aun dentro de ellas se marca el proceso que anotamos –aunque en muy diferentes planos- hacia la nacionalidad latinoamericana, hacia el universalismo.

“/.../ El escritor puede cambiar una realidad /.../ él sí puede contribuir a la paligenesia espiritual de una sociedad /.../ Se le llame ‘partijnost’, ‘compromiso, fe’, o eufemísticamente, “libertad creadora” /.../ La exigencia viene desde el fondo mismo de la realidad moderna, porque el signo actual es el de la apertura al diálogo. Dos

ejemplos modernos sirvan aquí de índice: el número latinoamericano que prepara la revista *Sur* que dirige Victoria Ocampo y donde colabora tanto Alejo Carpentier como S. Salazar Bonry; los últimos muy razonados poemas de Pablo Neruda”

(12) Rama, A. “Las condiciones del diálogo”,

Marcha, 11/6/65 N° 1258 – página 29.

“/.../ Desde el año 1959 el interés de los centros intelectuales de USA por América Latina ha redoblado, y las publicaciones del quinquenio forman ya una nutrida biblioteca cuyo análisis permite medir, más que a nosotros mismos, la mirada con que nos miran, la ideología con que sus autores se manejan sin al parecer percibirla.

“Fue en la última Chichen Itzá –organizada por la Universidad de Harvard- donde algunos intelectuales latinoamericanos plantearon la necesidad de que estuvieran presentes los cubanos /.../ Y preguntarnos si se busca un diálogo sobre ‘formación’ o si se prepara el ‘adiestramiento’ de las élites intelectuales.

“/.../ ‘Las diagnosis sobre Latinoamérica son uno de los ‘hobbies’ de los sociólogos de USA /.../ Del análisis de Ariel, sin observar que prácticamente carece de vigencia, y que si a Rodó en 1900 ninguna noticia le había llegado de algo que se llamaba economía, tampoco la conocía Adam Bede. Al comprobar cierto empecinamiento anti-norteamericano en los intelectuales del Uruguay /.../ Pero el valeroso Silvert no se limita a comprobar nuestro subdesarrollo, sino que busca sus causas y las encuentra en el anti-imperialismo /.../ La frustración del intelectual anti-imperialista no debe confundirse con los democráticos’.

“/.../ (... Lipset El hombre político) mediante un cuidadoso recorte de la ‘espuria’ parte política de los problemas, que resultan trasladados a una ‘aséptica’ zona científica. /.../ Claro está que ese científicismo de los canceladores de ideologías es, soterradamente, una toma de posición política, mal que les pese a quienes la asumen /.../ ‘Todas esas tesis sobre la muerte de las ideologías llevan en sí una ideología subrepticia que refleja a la vez una situación de potencia nacional y una mentalidad impregnada de religión y psicoanálisis’ /.../”.

(13) Mañé Garzón, Pablo. “Diccionario artístico para usos múltiples”.

Marcha, 24/12/64, Año XXVI – N° 1236, página 11.

“/.../ Arte de masas. Se empeña en ofrecerse a quien no lo precisa. Generalmente el candidato a consumidor, así halagado, exige al artista que vuelva cien años atrás y le cuente alguna historia. El ofertante se encuentra entonces con que deja de hacer arte para dedicarse a una especie de filantropía artística. Abdica su personalidad y se enfrenta a la virtud. No está mal; pero Rilke habló en alguna parte de la ‘necesidad interior’ de crear. Quien la siente ¿puede ponerla a los pies de otro?

/.../ Compromiso. Término que aparentemente se opone a 'Torre de Marfil'. Desde luego, el arte puede valer o no al margen de que se geste en pleno torbellino o en la silente soledad; pero el arte comprometido goza hoy de considerable prestigio. En cuanto a la oposición de los términos, acaso sólo sea exterior, porque el impulso de aislarse puede reflejar el espacio y el tiempo del artista tan claramente como la necesidad de comprometerse. En épocas como la presente se requieren los dos tipos de testimonios: el del luchador y el del rebasado.

"/.../ Mensaje. Licencia poética. El buen arte no contiene mensaje alguno fuera del artístico, que no se distingue por cierto con este nombre. Pero se estila hablar de mensaje para rellenar alguna frase. Así por ejemplo: 'el artista y su mensaje' es oración que, para algunos suena bien /.../"

(14) Benedetti, Mario. "Situación actual de la cultura cubana",

Marcha, 27/12/68 – Nº 1431.

"/.../ De los artistas que en 1959 tenían un sólido renombre, solo uno, Cándido Bermúdez prefirió el exilio /.../ Los demás: Eduardo Abela, Víctor Manuel Portocarrero, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Pedro Martínez, se quedaron en Cuba. /.../

"De esa primera promoción de pintores, quizá sea Mariano Rodríguez quien mejor se ha integrado. /.../ En la Casa de las Américas, donde dirige el Departamento de Artes Plásticas /.../

/Dice: / 'No creo que se pueda hablar de cambios en la obra; tal vez un subrayado mayor de lo cubano, que ya era la tónica que nos movía antes de la revolución. Fíjate que entre nosotros no hay esos grandes temas universales que agitan la pintura contemporánea. Por ejemplo: no hay angustia. Es de esa manera y no de otra como podemos reflejar la revolución. Ella entra en nuestros cuadros con alegría. /.../ ¿Acaso el pintor pisotea también su propio corazón y va hacia la alegría, alegría y muerte son la misma cosa en este caso.

"/.../ ¿Y Amalia Peláez?

"Ella buscó lo cubano pero dentro de lo colonial /.../ No olviden que pasó siete años en Europa, estudiando cubismo. /.../ No es el caso de Carlos Enríquez; éste sí ejerció influencia, ya que hacía superrealismo, pero un superrealismo cubano'.

"¿Y tu 'Serie de Frutas'?

"/.../ Relaciono la fruta con el trabajo y con la figura. Hay una relación sensual. /.../

"/.../ Servando Cabrera y Carmelo González trabajan con temas de la revolución /.../ Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Antonio Vidal, Lesbia Vent Dumois, Corretge, etc. /.../ Raúl Martínez lo hace utilizando el pop: Antonia Eiriz, en el expresionismo; Vidal, en el expresionismo abstracto; Corratge /.../ trabaja sobre bases de cinética y constructivismo. Puede decirse que todos ellos se mueven de acuerdo con las corrientes actuales. /.../ Fernando Luis, Humberto Pena, Sosa Bravo, Acosta León y José Masiques /.../ Se nota el impacto que representó la visita a Cuba del pintor

argentino Antonio Seguí, Gran Premio de Grabado en la exposición de La Habana 1966.

“/.../ La escuela de Cubanacán, donde están presentes todas las tendencias del arte contemporáneo, y la antigua Academia (conocida por San Alejandro) /.../

“/.../ Parece imposible que en algún momento los pintores cubanos se hayan sentido limitados. ‘Sin embargo eso ocurrió’, me aclara Mariano, ‘y fue en 1963. Pero no fue una actitud oficial, sino de algún funcionario que trató de poner cortapisas a la creación, especialmente a la investigación formal. Por suerte, la posición revolucionaria de los artistas y escritores, impidió que esa actitud prosperara.

“/.../ La escultura /.../ José Antonio Peláez, y Tomás Oliva. Entre los más jóvenes, Osnelo García y otros procedentes de Cubanacán. En el grabado, se trabaja especialmente la piedra y algo menos la madera.

/.../ Es evidente que existe en la revolución un saludable propósito de vincular de algún modo el pueblo con el arte. /.../

“‘En mi casa un Mariano y un Portocarrero’ Y a su modo era cierto: tenía dos latas de galletas de una serie que fue diseñada por esos y otros pintores cubanos /.../ Joan Miró quien a los 75 años quiere también él llegar al consumidor cubano en latas de galletas. Antes lo habían hecho artistas tan renombrados como el argentino Seguí, el chileno Matta, el español Saura y el peruano Szyszlo.

“Pero los dos productos artísticos que mejor han sabido introducirse en la apetencia popular, son el afiche y el documental cinematográfico /.../ Murales de propaganda política sobre temas como la zafra, la siembra de café, el cordón de La Habana, etc.)

/.../ Al documental cinematográfico cubano /.../ de Santiago Álvarez /.../ Curiosamente la película no pudo participar en el Festival de Leipzig debido a que el jurado de admisión halló razones políticas (i) para impedir su inclusión.

“/.../ La formidable comunicación con el espectador que han logrado los realizadores de documentales. /.../ Los noticieros de Santiago Álvarez, tienen una sutileza, un modo de sugerir por la imagen más que por la palabra /.../

“En cuanto al largometraje cubano hasta 1968 estaba muy por debajo del nivel de los cortos o de los noticieros. /.../ ‘Memorias del subdesarrollo’, de Tomás Gutiérrez Alea /.../ ‘Lucía’ /.../

“/.../ La Unión de Escritores y Artistas de Cuba convocó a los escritores cubanos /.../ para su concurso literario /.../ Los respectivos jurados que incluían varios miembros extranjeros /.../ en teatro y poesía. En el primero, la obra de Antón Arrufat, ‘Los siete contra Tebas’, obtuvo tres de los cinco votos; en el segundo, la obra de Padilla, ‘Fuera del juego’, logró unanimidad. Se trataba de dos obras frente a las cuales la directiva de UNEAC formuló graves objeciones ideológicas. En definitiva se resolvió respetar el dictamen de los jurados /.../ Se acordó que aparecieran con una doble opinión adjunta: la favorable y de la UNEAC. El asunto no concluyó ahí. En la revista ‘Verde olivo’, órgano oficial de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (que desde hace tiempo incluye una sección de comentario de libros), comenzaron a publicarse una serie de notas, ya no solo desfavorables sino francamente agresivas contra Padilla y Arrufat.

“/.../ Se sugería que Padilla, con sus poemas, le hacía el juego a la contrarrevolución, la bienintencionada Associated Press dedujo inmediatamente que eso podía significar nada menos que el fusilamiento del poeta. ‘Le Monde’ en París, anunció aparatosamente: ‘Fidel rompe la tregua con los intelectuales’. /.../ En la Associated Press o en la Voz de las Américas, emisora que se regodea anunciando que Padilla y Arrufat están en prisión. La verdad es que ambos escritores gozan de libertad. /.../ Padilla concedió recientemente una entrevista a Associated Press /.../ los dos libros cuestionados ya han sido entregados a la imprenta y tengo entendido que aparecerán dentro de breves días.

“/.../ No creo que pueda ser calificado de contrarrevolucionario. Es sí un libro ambiguo /.../ Uno no puede evitar cierta sensación de desaliento al ver que un hombre joven, un intelectual talentoso y sensible, no se enfrenta a la revolución en una actitud más comprensiva. /.../ Los poemas interpretados /.../ se refieren a la Unión Soviética. /.../

“El hecho de que el libro incluye poemas críticos, ¿es motivo suficiente como para desatar tales ataques en cadena contra Padilla? /.../ Fidel en sus ‘Palabras a los intelectuales’ /.../: ‘Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada.’ /.../ El Che en la ya célebre carta dirigida a Quijano (‘El socialismo y el hombre en Cuba’) estimuló tácitamente la función crítica del intelectual al señalar, refiriéndose concretamente a los intelectuales y artistas: ‘No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial. /.../’

“/.../ La historia no empieza con el concurso de la UNEAC sino varios meses antes. A fines de 1967 y comienzos de 1968 tuvo lugar en las páginas de ‘El Caimán Barbudo’, una agria polémica; allí Padilla polemizó, por un lado, con Lisandro Otero, el conocido novelista que ocupa la vicepresidencia del Consejo Nacional de Cultura y por otro, con el equipo de jóvenes intelectuales que entonces dirigía aquella publicación. /.../ Padilla aprovechó para atacar a Otero como funcionario y para defender /.../ la personalidad de Guillermo Cabrera Infante /.../ Al defender a Cabrera, Padilla atacó a Seguridad del Estado /.../’

“/.../ La reacción provocada para lo que había sido el estilo de la revolución en este campo /.../’

“/.../ En la proyección internacional su nombre ha sido manejado adrede como el de un ‘Pasternak cubano’ /.../’

“/.../ El ministro de Educación, José Llanusa, en la primera graduación de la Escuela Nacional de Arte: ‘/.../ nuestra revolución define una línea. No se discute de expresión estética, sino de cómo sirve el arte al pueblo, a su felicidad, a su desarrollo cultural. Para esto hay toda la libertad.’”

“Nicolás Guillén /.../ Los escritores del Grupo Orígenes (Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitter) /.../ se acercan a la revolución /.../’

“La promoción más activa es quizá la de los nacidos alrededor de 1930: Roberto Fernández Retamar. /.../ Director de la revista ‘Casa de las Américas’, profesor universitario, ensayista que mueve ideas, es sobre todo poeta. /.../ El hecho de que en Cuba se haya comprendido (mucho antes que en la mayor parte de los países socialistas europeos) que las dos vanguardias, la política y la estética, no solo pueden,

sino que deben 'fertilizarse mutuamente', ha contribuido sin duda a ennoblecer la coyuntura artística en ese ámbito revolucionario, y también a depurar el quehacer poético de Retamar. /.../

(15) Gurméndez, Carlos. "Marcuse y el arte como desesperación".

Marcha, sf

"/.../ El artista, el intelectual, el poeta. En efecto, el artista no es como el trabajador, el comerciante o el industrial, que se alienan en su quehacer rutinario o en el orden negociable de su vida, sino un hombre que supera la alineación inmediata por otra más elevada y trascendental. /.../

"/.../ La cultura se desarrolla como un juego de salón /.../ una pequeña minoría privilegiada, donde el mundo del sufrimiento y la atribulada congoja de la miseria voluntariamente se soslaya o esconde. /.../

"/.../ El artista se convierte en el escándalo de la sociedad burguesa ya que por su inactividad y su oposición al trabajo lucrativo entre en aparente conflicto con el mundo burgués. Pero en realidad coexiste con él pasivamente sin afán de transformarlo pese a que lo recrimine y sermonee desde su letanía ideal.

"La afirmación de que el artista no es como los otros hombres es una verdad, no en el sentido de que sea superior a ellos como lo sugiere Marcuse /.../ Un esfuerzo que le aísla, impidiéndole vivir su natural condición humana y legítima.

"El artista moderno sufre la alineación de la conciencia como un sacrificio de su existencia humana. /.../ Por un estar 'aparte' se obliga a un trabajo intenso sobre si mismo /.../

"El sentimiento del artista de encontrarse distinto de los otros seres es una conciencia sentimental /.../ pues se descubre fuera de una realidad social activa, en los suburbios de la sociedad capitalista. Este artista es el bohemio que toma conciencia de su proletarización. /.../ Por consiguiente, el artista se esforzará en reflejar en su obra el descontento, la disconformidad con el mundo en que vive, su insatisfacción ante la realidad. Este es el signo positivo de la alineación.

"/.../ 'El artista no es un anticipador del futuro sino un inconformista del presente, mientras el político tiene un fin transformador del mundo al cual debe conformarse. /.../ Tampoco el artista /.../ es solo el 'hippie', el 'escándalo' o el 'probo' como piensa Marcuse, pues es también lo que Gramsci llama 'el intelectual orgánico', siempre vinculado a un grupo social fundamental que lo media. /.../ El artista no es como aparenta ser, el rebelde desesperado que nos pinta Marcuse, la 'conciencia crítica' o el aguijón de una sociedad estancada. Por el contrario, el artista se queda rezagado y detenido por el lastre de su conciencia solitaria, que le impide comprender los tránsitos, las etapas de la Historia, convirtiéndose en prisionero de su existencia idealizada y de su pasado.

“El arte, para Marcuse, era la dimensión negativa del mundo real, mejor dicho, la Literatura y el Arte eran una contestación perenne de las afirmaciones del mundo burgués /.../ Contradecía las bases en que se asentaba el mundo sólido de la burguesía. /.../ Como el principio de la negatividad, se comprende perfectamente que el arte, en su verdadero contenido, sea para Marcuse la creación crítica de la actividad racional. /.../ El error de Marcuse es concebir el Arte como una sola dimensión ideal y romántica, contrapuesta al mundo real imperfecto /.../ Cita la doctrina de Brecht sobre el efecto del distanciamiento en la obra teatral /.../ Quizá la obra de arte, en sí misma y por ella misma al margen de todo esteticismo, sea la solución ideal de las contradicciones y desgarramientos de la vida. /.../ para Marcuse este arte rico de promesas, que tenía como fin explorar la zona todavía incognoscible del hombre y de la naturaleza, pertenece al mundo del pasado pues ha sido eliminado por la racionalidad tecnológica. En consecuencia, para Marcuse, no existe más que una sola dimensión de la literatura y del arte que está absorbida por la industrial avanzada /.../

“/.../ Piensa Marcuse que el Principio del Placer ha sustituido al Principio de la realidad. /.../ ‘La satisfacción –dice Marcuse- genera sumisión y debilita la racionalidad de la protesta’. /.../ En este sentido, Marcuse coincide con Lukács para denunciar el signo conformista del arte de vanguardia, que esconde el propósito de llegar a una resignación y adaptación al mundo tal como está conformado. /.../

“Como vemos, el pesimismo de Marcuse es total y completo /.../ Por el contrario Lukács, propugna, en su Estética, la lucha por la liberación del arte, basándose en la esperanza de su contradicción profunda, y afirma que la lucha inevitable existente entre las opuestas concepciones del mundo, que se refleja en el arte, tiene su origen en las diferencias fundamentales de las conductas humanas ante la realidad /.../”.

(16) Nelson Di Maggio “El arte nacional en la encrucijada”

Marcha, 30/12/69, Nº 1476 p 23.

(...)”Claude Lévi-Strauss conjeturó que el arte constituye una toma de posesión de la naturaleza por la cultura... un medio de instrucción y de aprendizaje de la realidad ambiente; el arte secreta realidad y añade realidad a la realidad....

(...) la producción artística nacional está de espaldas al conflictuoso entorno que la rodea, a ese fascinante y terrible mundo de todos los días. Está lejos de la invención de una mitología propia nacida de la tierra y del pueblo, de su cultura y de su economía. Sigue aferrada – muchas veces sin saberlo, por deficiencias informacionales – a una estética dependiente sin conciencia de su dependencia, decididamente mistificadora; su función social es, por lo tanto, problemática. Sus oficiales rechazan y acusan a la sociedad estatuida y al mismo tiempo ofrecen y venden sus productos en el mercado.

(...) Al no indagar sobre ciertos hechos fundamentales de la creación y su destino y encerrados en la soberbia individualista, realizan un arte eminentemente clasista, para usufructo de minorías.

El dilema es de hierro: o transforman los canales de comunicación para incidir directamente en la sociedad y desencadenan a su vez cambios sustanciales o permanecen aferrados a los esquemas manejados por el status quo. Un auténtico creador debe ser un interruptor de las formas heredadas, inaugurando nuevas formas de comportamiento, un modificador de estructuras, ofreciendo nuevos planteamientos para eliminar las gastadas complacencias. Es la única manera de liberarse encontrando en la plena disponibilidad operativa la autenticidad de un destino latinoamericano. De otro modo continuarán siendo los “héroes sin espacio para desplegar su heroísmo” de que hablaba Mao, ya que las masas no aprecian sus arrogantes mercancías. Repensar el oficio de creador es una tarea impostergable; emprender un largo y penoso aprendizaje para saber para qué y para quién se crea, remodelando los postulados teóricos y prácticos. No es suficiente contemplar y enjuiciar a la sociedad imperfecta en que se vive, es necesario transformarla.

Al acentuar la urgencia de la transformación se privilegia la práctica. Pero una práctica que no es guiada por la teoría es una práctica ciega; por sí sola no engendra una teoría; muchas veces nos desvía de ella. Una teoría que se desenvuelve, que evoluciona, es una práctica que se realiza. Enfrentarse y analizar los hechos objetivos, la existencia toda, puede provocar cambio conceptual y sensible, ético y estético.

Es curioso comprobar, a lo largo de un itinerario retrospectivo por la temporada artística de 1969, cómo muchos artistas asumieron una creciente politización acompañada de una generosa combatividad en el campo gremial. Manifestaron su oposición a los paternalismos engañosos del oficialismo que intentó vanamente, encubrir una orientación represiva y antipopular con los fáciles señuelos de certámenes multiplicados hasta la total vacuidad. Así hicieron añicos la vetustez irremediable de los salones nacionales y municipales, el supremo ridículo de las exposiciones turísticas, la grotesca ambición de las competencias internacionales. Demostraron que la unidad en el cuestionamiento puede ser eficaz y que el protagonismo opositor es una fuerza poderosa. Pero apresados en la maraña de las definiciones ideológicas, olvidaron, postergaron la instrumentación de su bagaje específico: en las obras pusieron en evidencia el divorcio violento con el compromiso asumido. Quizá no sea fácil superar la contradicción de estar en contra del sistema y de querer, al mismo tiempo, ser aceptado por él. Porque al rechazar una participación oficial era pertinente un esbozo de salida al callejón del esteticismo; lo legalizaron, sin embargo, al promover o intervenir en exposiciones independientes- que en nada alteraban el intercambio normal entre productores y consumidores y al elaborar obras que prolongan el oficio admitido por las élites. No hay que engañarse: las ferias pretendidamente populares no logran su finalidad de comunicación masiva. Es un público despistado, ávido de satisfacciones superfluas, consumidor pasivo de objetos que han perdido su función significativa como su posibilidad de significar. Mucho más que el arte, la artesanía no nace por decreto: es una respuesta viva de una elaboración anónima que florece al socaire de una funcionalidad inmediata. Nunca puede ser el resultado de una actitud residual o mercantilista. Y no obstante es la ceremonia que se celebra, entre bostezos de agotamiento cada verano. La educación estética de las mayorías aparece delicadamente postergada, obliterada, cuando no pérfidamente desviada. Esta búsqueda del exitismo institucionalizado dejó un saldo entristecedor. El grado de eminente raíz popular, no totalmente explorado en sus riquísimas virtualidades, acusó una ausencia alarmante; la cerámica, otra modalidad

expresiva que había conquistado un amplio registro de investigadores, quedó reducida a formas adulteradas y conformistas...”

(17) Mañé Garzón. “¿Un arte con futuro?”

Marcha, 27/2/68 – Nº 1431 .

“/.../ La historia del arte es paralela a la historia militar, lo que determina que sean los imperios quienes deciden su suerte. /.../ Antes el arte de las pequeñas sociedades podía desarrollarse dentro de un marco relativamente autónomo. /.../ Todo grupo social pequeño se halla sometido a los dictados ideológicos de los poderosos, de tal manera que el llamado cosmopolitismo artístico no es tal, sino la expresión propia de los imperios culturales. /.../ Creer en un retorno del tema localista es como esperar la vuelta de los temas pastoriles, religiosos o heroicos.

”Los recientes triunfos argentinos de contrariar esas evidencias las confirman al mostrar que Buenos Aires mismo es un pequeño centro colonizado. Las vedettes argentinas /.../ triunfan en la medida en que han conseguido integrarse a sociedades irradiantes. /.../ ¿Qué crítico, qué aficionado francés sabrá si un artista del área ‘desarrollada’ robó sus ideas a un argentino o a un uruguayo en una bienal? /.../

/.../ Allí el artista apenas exitoso puede vivir holgadamente de su arte; y quien no puede cuenta con infinidad de profesiones afines que le permiten vivir sin disociarse. Acá la actividad artística es aún hazaña de aficionados. /.../

“/.../ Yo diría que la pintura de caballete /.../ es la única actividad artística posible aún en el Uruguay. El destino de las experiencias, del arte cinético, lumínico y espacial es nulo en el país, porque carecemos de mecenas, de planes artísticos para la obra pública. /.../ El arte estrictamente actual no tiene destino en el país; y un arte sin destino es un desatino. /.../ Esta juventud nuestra, realista y ya habituada a las dificultades, debe entenderlo así y no soñar. /.../

“/.../ Las letras de la América española han ido accediendo a una consideración internacional inesperada. Personalmente creo que es un fenómeno transitorio, fundado en coincidencias azarosas; pero de todos modos, el interés por Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier, Borges y otros, muestra que es posible para este continente colono ser oído. /.../ Me refiero al hecho de que éstos han dejado de valer como sudamericanos. En cambio la literatura, por exigencias de lenguaje, por su simbología explícita, por necesidad de ambientación concreta o por otras razones exige de sus autores cierta lealtad geográfica. Soto no es ya un artista venezolano; en cambio, Vargas Llosa solo puede ser un escritor peruano. /.../

“Quiero ahora referirme a un arte hispanoamericano que se imponga sin renuncia a ciertos caracteres nacionales /.../

(18) “Una exposición de exiliados”,

Marcha, 6/8/65 – 10/2/66.

“¿Existe un arte latinoamericano caracterizado por una expresión plástica específica?, pregunta Denys Chevalier, en el catálogo de la Exposición de artistas latinoamericanos residentes en Francia /.../ Responde cautelosamente que sí /.../

“En realidad habría que responder negativamente, o decir que si existe un arte latinoamericano autónomo, con rasgos que lo diferencien del arte que se elabora en otras regiones del mundo, la Exposición del Museo de Arte Moderno de París no es una prueba de ello.

“/.../ Los 127 artistas latinoamericanos participantes difícilmente encontrarían un común denominador en el plano de las convenciones estéticas. Sí lo han encontrado en el dominio político: todos ellos, o casi, firman un gran manifiesto mural, en los umbrales del Museo, condenando la ‘injerencia del Imperialismo norteamericano en la República Dominicana /.../

“Una de las características más interesantes de la Exposición es el auge del surrealismo entre los artistas latinoamericanos de París. /.../ Están allí el chileno Matta, con un gran tríptico, ‘State of the Nation: Saint-Domingue-Vietnam-Congo’

“La sala contigua nos arranca del mundo onírico, el humor negro y los climas insólitos, y nos enfrenta a un universo glacial, deshumanizado /.../ Los demás asocian curiosamente diversas disciplinas (electricidad, mecánica, hidráulica) a sus trabajos estéticos. Fenómenos ópticos, sonoros, táctiles, se hallan materializados en objetos que, de un lado testimonian sobre una civilización cada vez más enajenada, por la técnica y de otro, satirizan a ésta y condenan sus estragos. El humor aparece, a veces, en este recinto de cajas luminosas, centelleos electrónicos, vibraciones permanentes y esculturas hidro-flotantes: /.../ en ‘Interferencias’ de Cruz – Diez, poner en movimiento unos segundos, una bolita de ping-pong.

“/.../ (entre los “expresionistas” /.../ el brasileño Flavio Shiro y el canadiense Juan Downey) destacan los argentinos: Antonio Berni, paciente rastreador de basurales a la caza de materiales innobles /.../

“/.../ Muchas obras parecen el resultado de una frívola adhesión a la moda y no la expresión de una convicción íntima. /.../ Gamarra /.../ propone misteriosas adivinanzas con símbolos, trazos, figurillas, extraídos del universo infantil.

“¿Han huido de París muchos de los abstractos que expusieron la vez pasada, disgustados por el desinterés creciente que se comprueba aquí hacia el género?

“Entre los escultores el brasileño Sergio Camargo aparece como la revelación del año. Sus relieves en madera /.../ se yergue airoosamente sobre tabloncillos bastos, en construcciones que evocan colonias zoológicas, nidos de algas, urográficas”.

(19) Mañé Garzón, Pablo. "Dos jueces de visita".

Marcha, 16/10/64, Año XXVI – N° 1227, página 27.

"Clement Greenberg y Pierre Restany pasaron por Montevideo, invitados por el Instituto General Electric. Venían de Buenos Aires, donde integraron el jurado que discernió los premios en el Certamen Di Tella. No me extraña que hayan discutido porque no son hombres hechos para concordar.

"El norteamericano se expresa pausadamente /.../ Según él, Burri cose sus collages con una preciosidad que lo traiciona y Védova se las arregla para encauzar sus impetuosidades dentro de las buenas maneras peninsulares. En cuanto a los españoles del 'Dau al Set', emprendieron sin duda una aventura interesante; pero han desembocado rápidamente en el manierismo. Sus ferocidades actuales le parecen deliberadas y por ahí falsas. En los Estados Unidos el Pop ya está muerto: su ancho reinado presente no es más que la vulgarización de lo que algunos pioneros imaginaron hace tiempo y que pasaron a sus obras con una frescura hoy desaparecida. De todos modos le parece sugestivo el hecho de que una forma de expresión haya nacido allí y que responda a un modo de vida propio: por primera vez un país occidental prescinde de los mandatos europeos (la vinculación con el dadaísmo le parece superficial) y obtiene prestigio cosmopolita. Sin duda, piensa la consideración obtenida va a estimular a los pintores norteamericanos del futuro.

"-¿Cree usted que los Estados Unidos pueden esperar que muchos artistas mantendrán fija su actual atención sobre la Escuela de Nueva York?

"Creo que por unos diez años más la influencia se mantendrá; pero considera que la zona más rica en futuras realizaciones es la ocupada por Alemania y los países escandinavos. No pienso en nombres en este momento. Más bien en las condiciones ideales que el arte encuentra en sociedades a la vez personalizadas y necesitadas de arte, no entendido éste en el sentido tradicional, sino en otro, que inspira la dicción paralizante; no creen en mitos ni estiman que el pasado fue mejor. Tal es el presupuesto de un nuevo tipo de creación, de la que pueden notarse ya los signos en todo cuanto rodea al hombre de la calle /.../ En cambio los países mediterráneos sufren el peso de herencia imborrables, que exigen una conjugación casi siempre artificial con el mundo radicalmente nuevo que es el nuestro'.

"/.../ * Pero la lluvia le hizo decir a Ud. recién entre dientes, que llovía sobre la ciudad como llueve sobre su alma, etc.

"¿Qué voy a hacer? No me tome por paradigma de los nuevos tiempos. /.../

"/.../ ¡Qué aventura la del arte actual! ¡Y qué distinto resulta del que se gestó en el primer industrialismo! Me refiero al manchesteriano, claro. La comparación es apasionante. El primero dio lugar al romanticismo: la máquina se veía como un monstruo pronto a devorar al hombre y entonces éste se defendía levantando murallas de individualismo grandilocuente y desesperado. Hoy las fábricas ya no son lóbregos emblemas de la servidumbre y nuestra cultura no se opone al mecanicismo. Por el contrario adoptamos alegremente una cultura industrial. No es extraño que se glorifique al objeto estándar ni que se presente artísticamente un trozo de piedra o de hierro: por acción o por reacción, se llega a lo mismo'.

Restany

“/.../ Desde el 45 hemos ido rejuveneciendo. Tenemos conciencia de vivir una etapa mundial de ruptura y encaramos la actualidad con optimismo. Vea Ud.: ningún índice es más revelador del optimismo que el demográfico. Pues bien la población de Francia, tras detenerse por años y años en los cuarenta millones ha crecido en un lapso brevísimo, pasando a los cincuenta millones. El optimismo de quienes procrean es evidente. /.../ Al francés le gusta crear el cambio y luego abstraerse para mirar cómo corre el mundo; le gusta reflexionar sobre el movimiento mismo. Y así ha descubierto que se requiere una actitud mental nueva. /.../ Por eso ha encontrado eco en un país con tanta sensibilidad para advertir las mudanzas de la época’.

“* ¿Cómo han incidido él y Malraux sobre la organización artística?

“Por lo pronto, adiós a los decrepitos salones oficiales que, a pesar de innumerables ensayos de renovación, habían llegado a los límites del desprestigio /.../ un detestable intento de regimentación estética. /.../ Nosotros tenemos en la actualidad tres salones anuales de carácter amplio y colectivo. Ninguno de ellos es felizmente oficial. El Municipio de París se limita a votarles fondos destinados a premios. El salón estatal es un anacronismo y un peligro’

“¿Eso involucra a teorías artísticas?

“Claro; y precisamente es sintomático que los salones oficiales mueran cuando las teorías artísticas son más difíciles de intentar. La ruina de los cánones estéticos es clarísima. Mis desacuerdos con Greenberg en Buenos Aires radicaron en que él, descubridor de Pollock, insiste en mirar el devenir artístico a través del marco de la abstracción lírica (y de algún apéndice que la continúa) mientras yo me intereso ante todo en acceder a una actitud desprejuiciada que me permita descubrir la emoción fresca y auténtica, si es que puedo’

“* ¿Pudo descubrir algo?

“Este continente sufre demasiado de influencias contradictorias. Pero lo de Minujin me interesó, tal vez porque acuda con acierto a la tercera dimensión. Pienso que la bidimensionalidad se ha desgastado en la foto, el diario, la TV, la publicidad. Como nunca, el hombre está sometido al imperio de la altura y la anchura. Es lógico que el arte busque un cambio de la visión. El cuadro de caballete al óleo parece destinado a ocupar el lugar que en música tienen hoy el camerismo’ /.../”

(20) “Pierre Restany: la Continua Búsqueda de un Arte para la Nueva Naturaleza del hombre”, *La Mañana*, 26/09/65.

“/.../ Una nueva crítica de arte

“La relación de Restany con Pauwels comenzó en el programa que el segundo tenía a su cargo en la Radiotelevisión Francesa: un magazine cultural al estilo de

“Planeta” en el cual a Restany correspondía la crítica de arte. En la revista, mantiene la misma especialidad. /.../

“Los dos grandes mercados que nos suministran continuamente ese material son París y Nueva York. Pero asisto a todos los acontecimientos importantes: Bienal de Venecia, Bienal de San Pablo (donde estuve hasta hace pocas horas) y muestra del Instituto Di Tella de Buenos Aires (donde estaré mañana). La exploración que hace “Planeta” en todos los demás sectores tiene su equivalente en la sección arte a mi cargo.

“/.../ Páez Vilaró: Buenas Ideas

“Sí, examiné la obra del uruguayo Carlos Páez Vilaró, que mereció el Premio al Coraje en la Investigación Artística. La obra en sí no está lograda. Pero es indudable que Páez Vilaró ha visto muy claramente los problemas de un arte que refleje al mundo contemporáneo y sobre todo ha captado con acierto uno de los más difíciles de esos problemas que es el de la relación entre el artista y el espectador. En tal sentido, el pintor uruguayo ha dado un paso adelante con la ruptura de las formas tradicionales y físicas, que deben estar presentes en las preocupaciones de un artista que se inserte en su tiempo.

“Repito, no es la de Páez Vilaró una obra acabada y tiene por otra parte, antecedentes que coinciden con el mismo propósito. Pero considero que es una obra inspirada en ideas lúcidas sobre la verdadera naturaleza del arte y en ese sentido se encuentra orientada hacia el mejor rumbo’

“Pop-art: Folklore industrial

“Pienso que el pop-art representa el folklore de nuestra civilización industrial /.../

“Es sin duda un mundo nuevo, al cual corresponde un nuevo realismo que en cierto modo está contenido en el pop-art.

“El tema es mucho más complejo y no puede ser agotado en dos párrafos. Sobre todo cuando dentro de algunos días aparecerá mi libro sobre el neorrealismo, en el cual se formula de manera orgánica y total mi teoría.

“/.../ Porque lo que interesa, dentro de la concepción filosófica de “Planeta” no son las etiquetas ni las denominaciones, sino los contenidos. Hay arte figurativo vivo tanto como arte no figurativo vivo.

“Prospectiva: coincidencia

“Claro que tenemos muchos puntos de contacto con la Prospectiva. Incluso similitudes de nombres. “Planeta” fue formada por Pauwels, con la colaboración de Jacques Bergier, autores ambos de “El retorno de los brujos”. Bergier es un sabio, un hombre de una memoria prodigiosa, de una curiosidad insaciable y un empedernido bibliófilo. /.../ La Prospectiva se propone estudiar las causas técnicas y científicas, económicas y sociales que aceleran la evolución del mundo moderno, para la prevista de las situaciones que podrían derivarse de sus influencias conjugadas.

(21) Zitarrosa, A. "Restany: el arte como confort",

Marcha, 1/10/65 N° 1274 – pág. 12.

"/.../ ¿Qué opina Ud. del arte moderno latinoamericano?

"Muy moderno, muy contemporáneo, sí señor. Está al día. El arte moderno latinoamericano es lo más moderno que se pueda pedir. /.../ Pero es un arte puramente imitativo de las corrientes europeas y norteamericanas. /.../ El creador parte de una 'información' muy completa /.../ y trabaja sobre esa información, pero se separa cada vez más de la masa. Habla un lenguaje internacional pero no se preocupa de sus propias raíces.

"Sólo dos países de América Latina –prosigue- pueden dar una pintura propia: el Brasil y la Argentina. Me refiero a la cultura metropolitana, al arte creador, que puede surgir como parte de un folklore ciudadano, en las grandes ciudades. Fundamentalmente ciudades del Brasil son formas vacías, o son sumas de formas, series de casas con gente adentro /.../ ni en San Pablo ni en Río puede darse lo que se está dando en Buenos Aires, 'una argentinidad modernista'.

"/.../ En Nueva York pasó lo mismo que está pasando en Argentina. Allá, después de la guerra mundial, surgió una literatura norteamericana distinta de la inglesa y surgió una pintura norteamericana /.../

"Sin necesidad de la guerra... En la Argentina obran otros factores. La crisis económica del país ha generado la necesidad de promover valores dentro del perímetro nacional. Un argentino no se da el lujo de ir becado a Europa y en general, por razones idénticas, carece de acceso a las fuentes de información, incluso encuentra dificultades para incorporarse conscientemente a las corrientes extranjeras. Esa necesidad de promover valores internamente está probada en la existencia del Instituto Kaiser o del Instituto Di Tella, promotores 'in situ' de los artistas argentinos. Hay toda una generación de pintores, escultores, arquitectos, músicos concretos, poetas fonéticos, bailarines, que están creando el 'lunfardismo moderno' de la Argentina, auténticamente vernáculo, original.

"-¿A quiénes mencionaría?

"-Delia Cancela, Delia Puzovio, Carlos Squirru, Rodríguez Arias, Stoppani, y entre los precursores a Berni y Santantonin...

"-¿De los pintores uruguayos?

"-Nos interesa Páez Vilaró, premio al coraje, un hombre que investiga, que busca la raíz. Alamán también nos interesó, aunque parece haber encontrado una receta. Spósito es el más lúcido, el hombre que piensa mejor, pero no se sabe cuánto puede hacer realmente. /.../

"-¿y cuál es a su juicio la corriente de pensamiento que informa las mejores realizaciones del arte contemporáneo?

"-Sería una mezcla de chardinismo y de evolucionismo positivista a lo Huxley.

"-El arte de mañana será como una arquitectura individualista /.../ será el arte de la 'casa propia' creada a la medida de cada ser, algo así como un guante en la mano. El

arte del futuro tendrá que hacer que el hombre se sienta bien, que se sienta feliz. Los arquitectos de ahora hacen casas como esculturas y los pintores hacen proyectos arquitectónicos. Yo concibo el arte como un producto de consumo individual y como un medio de comunicación veloz, cómo como un ómnibus moderno.”

(22) Freire, María. “Diálogo con Clemente Greenberg”, *El Plata*, 13/10/64.

“/.../ El conocido crítico neoyorkino Clement Greenberg /.../ como jurado en el reciente concurso Premio Di Tella, de Buenos Aires.

“/.../ La importancia que en los últimos años ha adquirido Nueva York, como centro de irradiación artístico mundial. Hasta los mismos franceses aunque mucho les cuesta reconocerlo (aún el propio André Malraux) tienen que aceptarlo.

“/.../ Innegablemente a la visión calidad y sensibilidad de nuestros artistas en especial a Jackson Pollock que se ha convertido en el símbolo internacional de la ruptura norteamericana contemporánea. En la década del 30 Estados Unidos toma en serio, antes que Europa a Miró, Kandinsky, Mondrian. Los americanos los valorizan antes que los franceses. Por otra parte, la enseñanza del alemán Hans Hoffmann que llegó a los Estados Unidos en 1930 ha sido muy importante. /.../ Henri Matisse, quien despertó la sensibilidad plástica de los artistas norteamericanos y también en Kenneth Noland. Este último acaba de ganar el Premio Internacional Di Tella 1964.

“/.../ C. G. – No precisamente, sino por la concepción del espacio. El surgimiento del arte norteamericano en el correr de la década del 40 proviene del momento en que comienza a descentralizarse el arte, del núcleo francés. Durante los cincuenta años anteriores los artistas iban a París y todos los centros artísticos recibían su influencia. Ahora Nueva York ha roto ese lazo único con París. Pero esta situación no tiene por qué ser permanente. Otros países de América del Sur, con el tiempo, pueden hacer lo mismo y despojar a Nueva York.

“/.../ La característica de la pintura norteamericana es producto del estudio, por parte de sus artistas, de la obra de Henri Matisse. /.../ Matisse es el mejor artista del siglo XX. /.../

“/.../ El arte norteamericano es consecuencia del arte del pasado.

“Como en otros países, en Estados Unidos no todos los artistas viven del arte. /.../ Esto es un problema universal.

“/.../ No se puede hablar de una masa de público culto, sino de una pequeña minoría que gusta del arte /.../ Todavía el arte como en todas partes es para los pocos que tienen interés en seguirlo, visitando museos y exposiciones /.../ La opinión pública nada tuvo que ver en su época con el lanzamiento de Giotto, Goya o Velázquez. De ellos gustaron los reyes y una minoría culta. /.../ Ante una elección la gente preferiría el trabajo de un pintor de tapas de revistas antes que el de un buen artista.

“- ¿El Arte Pop nació en Estados Unidos o en Europa?

“C.G. – ES posible que en Inglaterra haya tenido antecedentes, pero creció como movimiento en Nueva York /.../

“C.G. – En mi opinión el Pop Art, es aún un arte superficial. Es un arte menor, una moda. Lo prueba la facilidad de su éxito. En Estados Unidos preferentemente su divulgación es rápida, sin lucha ni resistencia.

“C.G. – Por lo que conozco, en exposiciones internacionales en Buenos Aires y Córdoba, la pintura sudamericana tiene veinte años de atraso. No hay artistas originales. Me hace recordar al Nueva York de hace 20 años. En ese momento se encontraba en una situación provincial respecto a París. Ese provincialismo está determinado por la falta de sentido crítico de los artistas /.../”

(23) Pop Art Desde New York.

Camnitzer, Luis. “La magia de una ciudad Pop Art”, *Marcha*, 10/7/64, XXVI – N° 1213, página 21.

“/.../ El ‘pop art’ /.../ Al principio parecía no ser más que una especie de neodadaísmo, incluso patrocinado por alguno de sus viejos Papas, como Marcel Duchamp, pero sin siquiera la toma de posición combativa que el dadaísmo tuvo en su momento. /.../ Esta realidad estaba ampliada respecto a la vieja realidad; asimilaba como objetos válidos de representación pictórica las tiras de historietas /.../ latas de cerveza (Warhol pinta series de docenas de latas todas iguales en cada cuadro), o cualquier otro objeto banal, de uso cotidiano y en lo posible industrializado. Esta asimilación era pasiva, se aceptaban éstos elementos como existentes /.../

“Desde este punto de vista, el camino inmediato conducía probablemente a un realismo académico un poco actualizado en su modelos /.../

“Pero esto se dio fundamentalmente en Nueva York. Y Nueva York, visto por ojos no neoyorkinos y no absorbidos aparece como una ciudad por-art. /.../ Esto es tan fuerte que Nueva York como realidad supera ampliamente a las obras de los artistas representantes del pop-art. /.../ Oldenburg, el año pasado, exponía maquetas de pasteles y sándwiches escrupulosamente nuevos que desubicaban el naturalismo: la escala (tubo dentífrico de dos metros de largo), la oposición de material (teléfonos hechos en tela), y la oposición estructural (teléfonos blandos y desinflados). /.../ Lo que importa es la existencia del mecanismo de visión y de la potencia del pop-art como nueva visión o actitud plástica /.../ Venimos de un largo período de historia (quizás toda la historia) en que se vivía un mundo formal, hasta que el informalismo incorporó la no-forma como nueva posibilidad formal. O en contenido de formas hasta el vacío de Tapiés. /.../ Pero entretanto, ¿qué sucedió con la realidad cotidiana que nos rodea?

“/.../ Nadie (dentro de cierto círculo de formación en adelante) se anima a decir que Picasso es mejor que Rembrandt o viceversa. En general se plantea que cada uno funciona en su época y que además tienen valores que los hacen trascender su época. /.../

“/.../ Nace entonces un ‘mecanismo pop-art’ que simplemente aplicado a la realidad cotidiana, la transforma en un mundo mágico. Un mundo mágico totalmente nuevo, al margen o por encima de los cánones tradicionales del gusto, donde una botella de Coca-Cola subsiste al mismo nivel con un perro adornado con moñitas y zapatitos para el invierno o una señora sin piernas, pidiendo limosna en medio de la vereda, como una boya.

“/.../ El escultor Segal, con el método de mascarillas hace vaciado de cuerpos humanos enteros en yeso e integra estas figuras, siempre ‘haciendo algo’, a toda una atmósfera o ambiente de muebles reales. /.../ Cada uno de los ingredientes de nuestra realidad cotidiana, objetos, relaciones y procesos, se convierten en elementos sintéticos y simbólicos representantes de todo el resto de la realidad. /.../ Es creada una nueva atmósfera, la del humor, que hasta ahora solamente era un ingrediente literario; el mal gusto asciende a categorías de valor y deja de ser un elemento negativo y repudiado. /.../

“La publicidad, que usualmente se apoyaba en soluciones visuales aportadas por el arte entre comillas, de golpe aporta y se fusiona. /.../”

(24) Camnitzer, L. “Exposiciones en Nueva York”

Marcha, 4/11/66 – Nº 1328 – Año XXVIII

“Warhol /.../ Galería Castelli /.../ Síntesis compleja de cosas que están pasando en arte en Nueva York. La exposición consistía en unas 18 almohadas. Medían alrededor de 1 metro por 50 por 30 cm., eran de plástico plateado y reflejante y estaban infladas con gas helio. /.../

“El efecto era fantástico. Las almohadas tienen un aspecto de solidez y dureza metálicas. Pero un soplo hasta basta para hacerlas navegar de un extremo al otro de la galería. /.../ Con esta muestra, Warhol pasa de pionero del pop a trascendente del pop. Recoge ideas esparcidas en el medio como arte minimal (Robert Morris, Larry Bell, etc.) /.../

“En Pace cerró la exposición de Chryssa. Escultora griega /.../ Las obras quedan como sofisticaciones luminosas, decorativas /.../ Usa digestiones de letras /.../ La obra más lograda es una abstracción de la letra ‘&’ encerrada en un cubo de vidrio marrón oscuro. La letra se prende y se apaga y solamente es visible a través del vidrio cuando está prendida.

“En Bianchini /.../ artistas que trabajan con tubos de gas neón: Billy Apple y Watts. Variaciones sobre el arco iris.

“La obra sobresaliente /.../ es medio arco iris iluminando una manzana de bronce /.../ La otra muestra, de Watts, fruta cromada. /.../ Sobre pasto artificial había una serie de mesas y sillas. En algunas sillas el ornamento del respaldo aparece ‘respaldado’ por el mismo ornamento en tubos de neón. /.../ En las paredes hay literalmente firmas famosas. Renoir, Rembrandt, Matisse, Picasso, tienen sus firmas cuidadosamente dobladas en tubos de neón. Las mesas con comida servida. Pero en fotografías

Fórmica conteniendo fotos de platos y cubiertos. La comida: fotos plastificadas que se pueden mover y combinar sobre los platos. La muestra, más que nada, era para sonreír.

“/.../ En Sydney Janis /.../ Oldenburg y Marisol.

“Oldenburg /.../ escultura rellena. /.../ ‘Máquina de escribir fantasma’ /.../ Objetos desde batidoras hasta W. C., lavabos y trozos de auto, aparecen en general en 3 versiones distintas: cartón acanalado, lona y vinilo /.../ Proyecto para monumento en el Central Park de N. Y. Un inmenso oso de felpa ubicado sobre una pequeña colina. Proyecto para Park Avenue: un gran helado ‘palito’ empotrado al revés entre los rascacielos.

“/.../ Los pasivamente aceptados objetos cotidianos de consumo ya no sólo están desinflados y señalados por su tamaño (lo cual era el planteo de Oldenburg hasta ahora) sino que además están desnudos mostrando todo su poder.

“Marisol sigue con sus bloques egipcios /.../

“/.../ Pero la acumulación de figuras masivamente, sólo aporta efectos y no cambios cualitativos. /.../ Una pareja con cuerpos de aluminio y dibujados muy bien con pulidora mecánica tiene al hombre sin cara. Pero en el lugar de la nariz sale un cuerno de casi un metro y medio de largo y por el cuerpo sale viento. /.../ Los colores son bonitos /.../”.

(25) Camnitzer, Luis. “Ahora, el ‘Op’, *Marcha*, 7/5/69 – Nº 1253

“/.../ La muestra del Museo estaba planeada desde 1962, pero con la idea del problema óptico desde el Impresionismo en adelante.

/.../ Lo que se destaca en casi todas las obras es la perfección técnica. Hay una especie de carrera a ver quién esconde más la mano del hombre. El artista parece pasar a una categoría de diseñador y a separarse de la función artesanal. /.../ Una de las bellezas que tienen todas las obras es esa terminación immaculada. El espectador que llevaba al indio a cambiar su oro por las bolitas de vidrio.

“Desapareciendo la mano del creador /.../ En muchos casos el diseñador es un equipo /.../ Estos grupos en general tienen una estructura cooperativista /.../ La variaciones funcionan gracias al espectador, normalmente planificada como libreto cinematográfico. /.../ La muestra es muy experimental, muy efectista /.../

“En el Museo aparecen dos pintores que por historia y por cantidad de obras en la muestra podrían ser llamados los padrinos del movimiento. Uno es Joseph Albers, representado con varios ‘Homenajes al Cuadrado’ /.../ (lo) viene manejando desde que estaba en el Bauhaus. El otro es Víctor Vasarely, que aquí solamente está con sus ritmos un poco variaciones de damero. /.../

“Ad Reinhardt se dedica a hacer variaciones sutiles dentro de un mismo color. /.../ Además de sus cuadros en el museo, tiene tres muestras simultáneas en tres galerías distintas e importantes.

“Los otros coloristas en general son mucho más agresivos. Utilizan muchas veces colores fosforescentes. /.../ Los colores son tan violentos que el ojo solamente es capaz de enfocar una franja con su fondo por vez /.../

“Noland (último premio Di Tella, en Buenos Aires) tiene un casi arco iris en ángulo sobre fondo blanco. Morris Louis otro pero vertical. /.../ Ambos serían puramente decorativos sí no hubiera un problema de escala que hace que el espectador flote junto con las franjas sobre la gran tela blanca.

“/.../ Bridget Riley es la visualmente más agresiva, con el cuadro que parece ser el más popular de la muestra. Consiste en líneas negras y blancas onduladas. /.../ La memoria de la imagen inmediatamente anterior. El resultado es que hay zonas del cuadro que visualmente se mueven de tal modo que se puede sentir mareo. /.../ Steele, inglés como Riley /.../ Tomasello, argentino /.../

“En realidad gran parte de la escultura ya trabaja con el movimiento. El movimiento en las obras de la muestra del Museo, solamente es aportado por el público, ya que las obras son todas estáticas. Pero cuando el observador camina frente a determinadas obras, cantidad de cosas extrañas comienzan a suceder. El efecto más violento es conseguido con el uso del moiré, tanto que muchos lo comparan a sensaciones equivalentes a las producidas por el ácido lisérgico. /.../ A la línea gruesa y el segmento que sale) o en la propiedad del ojo de aglutinar alrededor de punto de cruce, haciendo una especie de selección visual. Gerald Oster /.../ ‘padre del moiré’. Sostiene además que es el punto donde el arte y la ciencia se unen /.../

“Otro sistema muy querido en la exposición /.../ en general se puede decir que la muestra del Museo no logra lanzar un nuevo movimiento /.../ En los problemas de la percepción visual que en parte ya integran la historia, pero que por primera vez son mostradas masivamente.”

(26) Mañé Garzón, Pablo, “Constantes y accidentes del año plástico”,

Marcha, 31/12/64, Año XXVI – N° 1238, página 16.

“/.../ El artista que pretende hacer vanguardia apenas muestra eso: la pretensión, no necesariamente su cualidad de vanguardista. Otros, por su parte, sin buscar aparentemente la novedad, la han alcanzado. Son naturalmente, los menos. Pero ante todo,

“* ¿Dónde estamos?”

“Las ciento cincuenta exposiciones abiertas en el año muestran dos problemas, ya presentes en años anteriores /.../

“Me parece honrado sostener que hoy, en el mundo entero, nadie (creadores, estudiantes, aficionados, marchands, críticos de arte profesionales) es capaz de tomar correctamente el pulso a la actualidad artística. /.../ Este es un problema mundial /.../

“En realidad la imitación ha sido siempre uno de los fuertes del artista uruguayo. El país carece de línea evolutiva propia por tal causa. Pero mientras en el pasado se

imitaba lentamente, al ritmo mismo de la historia ahora cien modelos prestigiosos se disputan al mismo tiempo el derecho a ser imitados. Y año a año el número crece y los modelos cambian. Así hemos llegado a aceptar que se haga arte de moda. Es como cerrar las puertas a la posibilidad de un arte propio, porque si bien es cierta la imposición de cierto cosmopolitismo, aún no ha dejado de valer la individualidad de la expresión por mucho que se reclame desde ciertas tiendas el abandono del subjetivismo en provecho del trabajo social en equipo. Los artistas no parecen inclinarse a creer que en arte, como en el amor, las simpatías han de ser involuntarias y que la misma ley de la franqueza ha de regir las antipatías. No hay que prodigarse: el parentesco adúltero y múltiple, dispersa la unidad de la obra, no puede ser más que la consecuencia misma de un determinado temperamento. Si se adopta un modo ajeno, se pierde toda posibilidad de alcanzar la certeza de la intuición, que es el único estímulo verdadero. Todo arte es un juego de símbolos y éstos sólo alcanzan su sentido cuando están dictados por lo personal. La franqueza absoluta es la única expresión de la personalidad.

“Sin embargo, lo que se hace en el exterior produce un desorden interior e inacabable en el creador y en el público, un creer que se cree en ciertas tendencias: un espanto secreto ante el riesgo de parecer anticuado; una apetencia nueva por renovarse, cuando aquello que se cultiva aún espera remate. /.../

“ * **Influencia de jurados y crítica**

“/.../ La crítica (presente a menudo en los jurados) ha alcanzado un lugar de inmoderada importancia. /.../ Hoy la crítica (que no puede conocer ya toda la actualidad artística, según sosteníamos más arriba) repica en la procesión /.../

“En el Río de la Plata (y en el Brasil, a juzgar por las pobres opiniones de Pedroza (sic) (Mario Pedrosa) y Ferraz (Geraldo), dos pontífices que visitaron Montevideo este año) la crítica se desvive por la última moda y se afana por integrar el séquito de los triunfadores. De modo que quien intente llevar a cabo una obra madura, ha de contar con el disfavor de quienes tienen puestos los ojos en fugitivos esquemas, sobre los que intentan poner el pie para no ser juzgados como anacrónicos.

“Por lo demás, todo el mundo habla a la vez y cada uno sustenta sus puntos de vista sobre esos esquemas. Esta cacofonía ha pasado a los jurados, cuyo parentesco con la crítica no precisa ser señalado.

“Sin duda, la fascinación creciente ejercida por el arte sobre los intelectuales, responde a necesidades y a carencias que son comunes a numerosos hombres de hoy. Vivimos en un siglo en que el hombre ha partido a la busca de nuevos mitos: y el cuadro moderno parece haber sustituido secretamente a las artes mágicas. En los honestos, la necesidad de misterio parece satisfacerse más profundamente al contemplar una pintura difícil que otra, cuya explicitación exige menos empeño y provoca un ejercicio mental honesto. /.../

“ * **La gestión estatal**

“En un país en que falta mercado artístico (con sus consecuencias conocidas: precios firmes, oferta y demanda previsibles) mucho debe hacer el Estado. Sin embargo, la tarea llevada a cabo por la Comisión de Bellas Artes ha constituido siempre un fracaso y un peligro. /.../ No creo posible que la tontería y la ignorancia (no

ya sobre cuestiones artísticas, que solía ser completa, sino de la prudente actitud a tomar ante al fenómeno artístico en general) pueda alcanzar más definitiva consagración que la lograda en el venerable seno de esta sedicente academia designada por un político de entre sus amigos. /.../

“Por su parte los Gobiernos Departamentales, sordos a la opinión de sus especialistas, inciden asimismo negativamente en la formación del gusto colectivo. Todos sabemos el mal que ha causado su desmedido amor por una estatuaría muerta. Belloni se ha erigido en suma y compendio. De tal modo el arte más inmediatamente perceptible es el peor y la cultura general en la materia sufre una orientación dañosa. Impuesta por aquellos que tienen por misión alentarla y actualizarla. /.../”

(27) Juan Eduardo Vernazza, *La Mañana* 16/12/60.

“/.../¿esta exposición es proficua para nuestros pintores? ¿Lo es para el público? Ciertamente no lo es. Porque pintores y público nuestros, lo que necesitan, precisamente es el fortalecimiento del sentido de la pintura... y no se fortalece ese sentido de la pintura poniéndolos en contacto con un empeño como el de Alberto Burri, de negación absoluta del sentido de la pintura, requerido por una reacción dramática pero nihilista, de esquemas sin validez, por limitados al desahogo de un conflicto personal: el de las experiencias propias, el temperamento y las circunstancias. El conflicto y el desahogo, son de tal vehemencia y arrogancia que transfigurados en sus componendas plásticas atrapan y doblegan. Se explica que en la reciente XXX Bienal de Venecia, el premio privado de un millón de liras, anónimamente donado, para un artista italiano, la crítica se lo haya acordado a Alberto Burri. Se explica que su trabajo se celebre en sitios y lugares donde la excentricidad se puede permitir el lujo de su estridencia sin la miseria de sus deplorables consecuencias. No somos ni misonéistas ni noveleros. Ahí que ni nos alarme ni nos seduzca los elementos, los materiales y los medios por los cuales el artista condensa, concreta y fija la invención. A lo que nos aferramos es a la invención misma. En la del pintor italiano de la muestra, la invención responde a una actitud trágica. Toda actitud trágica es para Karl Jasper la conciencia de lo trágico, convertida en fundamento de la conciencia del ser. Cuando el hombre que había en el pintor de la muestra atraviesa el trance del soldado cautivo en la guerra, la conciencia de lo trágico que se convertiría en fundamento de la conciencia de sus ser, sobreviene y despunta. Es cuando, a la vez, sobreviene y despunta lo inesperado e imprevisto: la necesidad de la elaboración plástica. Indiscutiblemente en lo último y recóndito de esta necesidad de la elaboración plástica, se desplaza un arrebatado de desesperado desprecio por todo lo supuestamente humano, o acaso más claro, por todo lo fingidamente humano. Como ha ocurrido con los escritores, principalmente los novelistas, sometidos a los mismos trances - y se ha dicho- las elaboraciones del pintor de la muestra consisten en la síntesis de determinados empeños, e idealmente, esa síntesis aspira a mostrar, más allá del movimiento confuso de la realidad contingente, las expresiones míticas de la realidad, la de los valores fundamentales y constantes, Aquí la interrogante inevitable: ¿logra hacerlo? ¿Deja siquiera intuirlo? A veces y en cierta medida. Para conseguirlo plenamente al

pintor de la muestra le urgiría genio, con la franqueza de un Cellini o un Defoe. Y él sólo dispone de ingenio, y el ingenio si es árbol de la misma especie del genio, distintos y desiguales son los frutos. Un impulso originariamente de la magnitud del pintor de la muestra no se lo hace trascender por las mortificaciones y las torturas de las combinaciones plásticas diestras, hábiles ingeniosas, pero más cerca del impacto efectista que de la creación. Cada una de estas destrezas puede dar lugar a una disquisición sobre su objetivo y fin plástico. Pero lo cierto y efectivo es que ninguna dialéctica sobrelleva el poder de transfigurar las apariencias, si no por el contrario, la finalidad de transparentarlas y esclarecerlas. De revelar su esencia. Las elaboraciones plásticas de Alberto Burri no alcanzan sino raramente la intensidad del compromiso de conciencia personal que las origina. Valen como datos de la experiencia personal de dramático potencial, desvaneciéndose al buscar los medios apropiados para fijarlos y hacerlos legibles. Si a una causa se impusiera achacarla la frustración de tal potencial dramático, la descubriríamos en la causa decisiva y definitiva de no ser un pintor en el verdadero sentido definitorio del vocablo”

(28) Celina Rolleri López, *Marcha*, 16/12/60.

“Crispamiento ante el absurdo y cierta complacencia ante el desplante de esa conducta a contramano y esa organizada denigración del orden. La expresión del artista parece tender a cosificarse, a integrarse en la materia que lo rodea. Es como si el creador – por haber llegado a sentir la muerte como un hecho próximo y fijo y la vida como un mero aplazamiento- considerara fracasado de antemano todo proyecto de sí mismo. Se reconoce entonces como un ser engañado. Por eso esta creación escandaliza. Porque implica un actitud de desestima hacia todo lo que la civilización ha colocada en destaque, contra todo lo que la historia ha calificado, contra todo o que el arte, como lenguaje máximo de la subjetividad, ha glorificado. Es, por una parte, una tabla rasa. Es el regreso de este descreimiento por la inestabilidad flagrante de la existencia hacia la única permanencia es para ellos es todavía admisible: la materia.

En ésta actitud la creación está bordeando su mayor peligro. Destruye sus formulaciones.

Sus instrumentos, sus convicciones tradicionales. Y recorre sin pena ese aniquilamiento de su propio lenguaje tratando de extraer de él, de su desesperanza, una fe inédita, que rescate al fin una expresión vigorosa y a su modo, fecunda.

Tal vez sea Burri uno de los aristas de vanguardia que comunican con más rotundidad esta actitud. Mezcla de materiales heterogéneos- arpilleras, lienzos, chapas, puntillas, maderas quemadas, arena, y aún óleo- o se ha afirmado tan osadamente al empleo de procedimientos que resultan insólitos como técnica artística: zurcidos, plegados, costuras, cierres de cremallera desbocados, etc., aplicadas en la composición sin disimulo, exponiendo su calidad de material anónimo desechado o informe.

Resulta asombroso hasta qué punto sabe resolver con ellos un tejido elocuente y variado, un sistema de formas hondamente oportuno y coherente. Es excepcional su

habilitada para la combinación de texturas y su sensibilidad en el acorde de tonos resulta refinada hasta la exquisitez.

El dibujo es en algunos casos una costura, en otros el filo de una chapa, o a dirección de una mancha, el punteado de un hilván, el encrestamiento de la pasta. Pero siempre actúa y se expresa como dibujo y es gracias a él que se define la invención de formas.

Efectismo del material empleado, se deja sentir entonces el deliberado aprovechamiento del gusto actual por las calidades táctiles. A su interpretación inconformista, vinculándola con las excitaciones sentimentales de los últimos románticos y su registro egoísta de todo lo inacabado, de todo lo que aparece destruyéndose. Sin duda esta afinidad no es casual. Tanto como los románticos estos artistas informales tienen también una preocupación dominante por la noción de tiempo como condición existencial; pero mientras esa dimensión tiempo estaba en aquella referida exclusivamente a su sentimiento particularísimo, hoy ella significa una suerte genérica, un denominador común de la existencia. Referencia de la destrucción incidental con esa nostálgica alusión del pasado.

Aspira a arrostrar la desestimación total del objeto.

Es entonces casi imposible no caer en el espectáculo, en el exhibicionismo de esa fantasía y esa sensibilidad peculiares que han dispuesto negarse a toda disciplina.

No es cierto por lo tanto que este modelo de creación aparezca sólo como consecuencia de una caprichosa voluntad de escándalo; demostrando, una elaboración cuidada y suficiente, quita de esta aventura toda sospecha de extravagancia gratuita”.

(29) Heide, Daniel. “Formas de la arquitectura actual (III),

Marcha, 19/02/71 – Nº 1533 – pág. 24

“Fue un filósofo italiano de 30 años que en 1962 lanzó un libro notable llamado “Obra abierta”, en que plantea concretamente si la apertura y la indeterminación no constituyen la característica por excelencia del arte contemporáneo /.../

“/.../ Cada consumidor goza a su manera de acuerdo con sus gustos, intereses, cultura y sensibilidad. En ese sentido una obra del pasado se completa en el diálogo con cada persona. /.../ Respecto a Joyce, Eco hace notar textualmente que se puede visitar al Ulises como quien entra a una ciudad, por cualquier punto /.../ Es bien conocido que Bertolt Brecht con su técnica teatral pretendió siempre que el propio público sacara sus conclusiones, completara el mensaje de la obra a partir del planteo de los problemas, sin tener las respuestas ya masticadas en forma unívoca o panfletaria.

“El año pasado en Marienbad”, de Resnais y “La aventura” de Antonioni ni serían en cine primeros jalones de ambigüedad deliberada, destinados a pasarle al espectador la responsabilidad de interpretar y elegir significados.

“Podemos recordar, al barrer, numerosos ejemplos de indeterminación en el arte: la obra de Onetti /.../ “La Rayuela” de Cortázar, que se puede leer en cualquier orden o saltando capítulos. /.../ Los cubos de Amalia Nieto, los cilindros de Torrado, las esculturas de Spósito en el último Salón Municipal, con elementos intercambiables, móviles, a los cuales el espectador puede darles la forma final que más le plazca. Los “happenings” en donde el artista provoca al espectador violentamente para quitarlo de su pasividad e invitarlo a reaccionar activamente en el desarrollo del suceso. El “Living Theatre” o las experiencias de Teatro Uno, donde los actores se callan de golpe y dejan que el público empiece a inquietarse, rezongar, patalear, llenar el vacío de silencio. /.../ Los móviles de Calder, de Tinguely, de Alfes en nuestro país /.../ Para resolver problemas complejos, incapaces de ser abordados con esquemas rígidos.

“/.../ Eligiendo frases sueltas del Manual de Team 10 (1962) encontramos una y otra vez esas ideas: “el rechazo de la estética cartesiana, incapaz de soportar la carga cultural de nuestra época, conduce inevitablemente a una estética del cambio, a la resolución plástica de los problemas de la movilidad” /.../ Como dice Eco, sería la obra más abierta de todas en la medida que el lector tiene la mayor cantidad de combinaciones posibles. /.../

“/.../ Mc Entyre en la Argentina con series de formas geométricas relativamente simples, parábolas, círculos y rectas, que superpuestas de determinada manera general formas que a nuestros ojos parecen informales, raras, pero que en el fondo responde a una ecuación matemática.

“/.../ Hay varios arquitectos europeos jóvenes trabajando en investigación pura, armando cubitos, tetraedros, estructuras espaciales muy sencillas con vistas a su aplicación posterior en la arquitectura “sistemática”.

(30) Manuel Espínola Gómez (en relación al episodio del Subte Municipal)

Marcha, 30/8/63 Pobres Jurados y falsas oposiciones, citado por “Pormenores Políticos y Afines”, p. 137-138.

...”El principio de la revolución perpetua... es el que hoy rige en el mundo de la creación... un jurado que niega a Picasso – hoy naturalmente superado- es un conjunto de anticuarios... Se diría que muchos miembros de jurados oficiales ni siquiera aprecian los modos de pensar de la preguerra ¿Cómo podrían entonces considerar el rápido tránsito de las ideas que lleva a la estética que pretenden juzgar? (...) La neo- figuración contemporánea de valor, no se apoya en la vieja actitud que sus defensores pretenden ver.

Antes ya de que el *Grupo Cobra* predicara la superación del ingenuo conflicto entre abstractos y figurativos, muchos lo habían pasado por alto por simple y artificioso. Otros, como los neo-realistas, exaltaban el objeto en su pura y desnuda concreción. ¿Qué tiene que decir contra tal tendencia los defensores de la pura figuración fotográfica? ¿Protestarán porque el artista no elige paisajes, desnudos, ni naturalezas muertas? ¿Querrán dictar cátedra sobre qué temas son los propios de un arte figurativo? La posición se torna cada vez más insostenible, puesto que no puede

atacar algo que es más que la propia figuración, que es la presentación del objeto mismo. Ante eso, no queda más que refugiarse en el convencionalismo.

Por su parte, los abstractistas puros no consiguen más heroicas victorias. A menudo se adhieren a la no figuración por inquietud esnobista, pensando que un arte actual no puede representar la realidad exterior. Olvidan la misión social que un buen arte figurativo pueda cumplir y no reparan de seguro en el academismo que ha engendrado la abstracción tras medio siglo de cultivo. Un arte abstracto sin base real es mero artificio.

De modo que el conflicto planteado entre dos escuelas que no son tales y entre dos apariencias que más allá de sus diversidades, pueden responder a un mismo impulso, es simplista e inconveniente. En ese sentido parece justa la posición de los ocupantes del Subte, que han sustentado (aparentemente sin ser comprendidos) un criterio amplio al solicitar un jurado que juzgue el arte actual con un criterio amplio que se ubique por encima de toda tendencia para atender tan sólo al valor estético y al carácter contemporáneo de la obra a considerar. Las manifestaciones de un grupo que se le opone, pidiendo al Concejo la ratificación del jurado que éste designara originariamente, podría ser atendible si no revelara entre líneas la defensa de una tendencia artística. De los ocupantes, que adoptan una amplitud que debiera resultar ejemplarizante en un medio perturbado por falsas oposiciones.”

(31) Heide, Daniel. “La U.A.P.C., el Arte y la Política”.

Marcha, Montevideo, 12/3/71, pág. 21.

“La Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos nació hace cerca de diez años /.../ Había un problema de jurados, un problema de premios, y muy fuertemente planteada, una lucha de tendencias pictóricas. Los dos salones oficiales (nacional y municipal) defendían y premiaban el arte figurativo, más o menos académico y pasatista, cultivado por muchos artistas que por ser mayoría respecto de los abstractos, tenían la manija de esos salones en sus manos. /.../ El oficialismo, tradicionalmente defensor del statu quo, aliado con la figuración y la academia, contra el arte abstracto, revolucionario, símbolo del cambio, la modernidad y el progresismo ideológico. Cuando la abstracción se hizo corriente poderosa, universal, indiscutida en todo occidente, el oficialismo comenzó a cederle el paso en nuestros modestos salones. Primero el Municipal. Durante años el Nacional adoptó una actitud ecléctica (tantos premios a la figuración, tantos para los abstractos) hasta que al final el arte moderno se adueñó del último baluarte, total y radicalmente.

“/.../ Justo cuando el arte moderno conquistó el favor oficial, el país empezó a despeñar por la crisis, la entrega y la represión. El estado se hizo policial, “chanchita” y a la vez padrino del arte de vanguardia. /.../ Los artistas impugnadores de todas las últimas bienales, escupieron sobre los símbolos del sistema opresor, y el sistema opresor les compró las escupidas. /.../ Quemaron en anti-obras de arte los símbolos del régimen, y el régimen les compró las cenizas, las colgó en sus museos, cubriendo a sus autores de dólares y gloria.

“Por eso nadie de buena fe podrá negar el alto valor moral del boicot a los salones oficiales por parte de la UAPC /.../ Algunos /.../ propusieron mandar todos los cuadros de protesta, pero una metralleta pintada no sorprende ya más a la burguesía, y el pueblo trabajador, presunto destinatario del arte, no pisa la moquette de los salones de vanguardia, en todo caso consume un arte anodino y muerto como la cultura oscurantista que le impone el sistema. /.../ Dejaron la cancha libre a una docena de pintores que consideran que el arte no tiene nada que ver con la política y se llevan desde hace tres años los premios de los dos salones. Renunciaron a bienales importantes donde los premios son en miles de dólares /.../ Muchos pintores, sin pertenecer a la UAPC respetaron la consigna del boicot. Otros flaquearon a mitad de camino, alegando que la UAPC carecía de autoridad para haber mandado a uno de sus afiliados a la Beca de Jóvenes, o mandado cuadros a España, etc. Con motivo de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, el gremio discutió /.../ la contradicción de tener escultores checos o polacos en un evento boicoteado por los artistas del país.

“/.../ La UAPC tiende lentamente a crecer, afirmarse, y los artistas independientes /.../ que tengan alguna preocupación sincera por los problemas del arte como hecho social, tendrán que afiliarse /.../ Los países socialistas invitan al arte uruguayo a sus eventos, a través de la UAPC. Anhele Hernández en su reciente viaje suscribió importantes convenios de intercambio con varios países de Europa socialista /.../ un promedio de doce becas anuales para la UAPC.

“La UAPC deberá manejar este poder decisorio /.../ sin sectarismos ni revanchas /.../ Deberá ventilarse en este intercambio cultural, el papel del arte en un país socialista y en un país subdesarrollado en condiciones prerrevolucionarias como el nuestro. Por qué allá se pintan paisajes nevados y aquí seres desgarrados. Por qué allá el arte abstracto es poco menos que clandestino y aquí es vanguardia oficial. Esos y otros temas se deberán discutir desde un ángulo nacional y latinoamericano. No sea cosa que un día tomemos el poder y no sepamos qué hacer con esta cuestión del arte”.

(32) Argentina: Grupo Che-liberación.

Perspectivas del cine en la situación argentina.

Marcha, 30/12/70 – n ° 1526 – pág. 3

“/.../ La Argentina, que por su papel de ‘polo de desarrollo’ en las áreas dependientes, viven lo nacional y lo internacional como simultaneidad. Es decir, formular hoy una política nacional para lo interno de la Argentina, es también formular a un mismo tiempo una política internacional /.../ Si nuestro país tenía ayer un papel a cumplir dentro de la estrategia imperialista en América Latina, hoy ese papel se ha multiplicado notablemente. /.../

“Partiendo de la base de que el cine tiene, por encima de cualquier otro cosa, una validez de herramienta cultural, ideológica, artística y política, no nos preocupa en este momento analizar la perspectiva que pudiera tener en cualquier otra dimensión que no

fuera en ésas. Es decir, carece para nosotros de importancia ponernos a definir en primera instancia las perspectivas industriales, profesionales, comerciales, etc., que puede tener el cine en el período que se abre. Esas perspectivas quedarán siempre sometidas, de una u otra forma, al papel mayor que cumple hoy el cine en nuestro país: un papel en la formación o en la contraformación de la cultura nacional, un papel que en todo caso –ya sea en la comedia rosa o desde el drama épico- es eminentemente político. /.../

“/.../ De ningún modo existen condiciones políticas para estimular una línea de liberación real de aquello que hace al eje por donde pasa el conflicto: la ideología, la cultura y la política del pueblo, eminentemente antiimperialista. /.../ Sino un cine culturalmente válido y que sirva a la descolonización del hombre argentino /.../ Lo que no está aun tan probado es que existan los cineastas resueltos a llevarlas a cabo /.../ un cine de descolonización (...) un cine que antes que nada se asume como militante. /.../ Cine que quiera colocarse a la altura de su espacio y de su tiempo.”

(33) “Acentuar valores: Concurso de escultura y fábricas al servicio de la docencia”,

El Plata 27/4/64.

“Con la inauguración de un Jardín de Escultura Moderna y con la habilitación de las plantas industriales para las prácticas de algunas disciplinas universitarias, General Electric agrega dos nuevas e interesantes actividades que integran la campaña de acentuación de valores.

“Técnica y humanismo

“/.../ Es posible establecer un antes y un después, fue el de la Revolución Industrial que dio al mundo una nueva fisonomía y una estructura nueva. Desde un punto de vista humanístico se dieron diversos hechos: la disminución de las horas de trabajo y de ocio consiguiente, pasible de ser empleado en el cultivo de manifestaciones vocacionales (no rentables), etc.; el aumento de bienestar general, instaurado por el advenimiento de aparatos casi mágicos que hicieron factibles los sueños más inverosímiles y por la posibilidad de adquirirlos y por fin, el dominio sobre la naturaleza.

”Ahora bien –continuó diciendo el Sr. Blanco- el hombre contemporáneo se vale de todos los inventos contemporáneos porque le son útiles, pero muy pocos se pregunta por qué son de tal forma y no de tal otra /.../ En cambio el niño que no los usa directamente, cuando los rompe, cuando daña una radio, destripa una muñeca, o destroza un autito, se está planteando las preguntas fundamentales, está inquiriendo por la razón de ser de las cosas /.../ Y General Electric que contribuyó a llevar la Revolución Industrial a los hogares, quiere ahora llevar la inquietud de conocer, para comprender mejor las cosas y usarlas mejor /.../

“/.../ General Electric cree colmar una necesidad educativa de extensión docente, abriendo las puertas de sus fábricas a todo el público, mostrando el proceso de producción de un refrigerador o la colocación del filamento en una bombilla eléctrica

explicando a qué leyes científicas responde cada uno de los hallazgos y de qué modo se aplica, cómo es que moviendo un botón aparezca en el Televisor la imagen y el sonido de algo que está ocurriendo lejos de nosotros, etc.

“/.../ Así como los estudiantes de medicina hacen hospital, así como los estudiantes de arquitectura van a las obras, los estudiantes de las disciplinas afines vendrán a realizar alguna de sus prácticas a General Electric /.../

“Visitas a fábrica

“/.../ De inmediato se viaja hasta Martín C. Martínez y Goes, donde se visitarán las fábricas de lámparas de fluorescentes, el laboratorio de iluminación, etc., y los visitantes son obsequiados con un bulbo, para llevar como recuerdo de esta primera parte de la visita y con un café. /.../

“/.../ Luego finalizó diciendo el Sr. Horacio A. Blanco, el dinámico gerente de Marketing, para General Electric, este plan de visitas a las fábricas constituye un esfuerzo /.../ 3. Cada artista podrá presentar hasta tres obras. 4. Las obras deberán ser inéditas /.../ 12. El Instituto General Electric considerará la adquisición de una o más obras, además de la premiada, siempre que el jurado así lo aconsejara. /.../ Para discernir el premio y aconsejar la adquisición u obras se ha constituido un Jurado compuesto por tres miembros: un escultor y un crítico de artes extranjeros, y un delegado del Instituto General Electric. /.../”

(34) “La UAPC y la Bienal de Arte Iberoamericana”

Marcha, 20/11/70, Nº 1520, página 3.

“Ante la realización de la Bienal de Arte Iberoamericana, organizada por el Instituto Panamericano de Cultura, la UAPC considera necesario alertar a los artistas nacionales y latinoamericanos sobre el significado del mencionado acontecimiento.

1) /.../ La resolución general de boicot adoptada por la UAPC para todos aquellos certámenes en que por una vía u otra, intervengan el Poder Ejecutivo y el Ministerio de Educación y Cultura o su representante específico, la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

2) Reiteramos nuestra posición /.../ teniendo en cuenta el mantenimiento de las “medidas de pronta seguridad” /.../

3) El citado instituto intenta en vano por medio del señuelo de premios de cierta entidad, canalizar y corromper conciencias lo que no logra dado que la inmensa mayoría de los artistas uruguayos “no se vende al vil precio de la necesidad”. /.../

4) En resumidas cuentas, la Bienal Iberoamericana es una pomposa cortina de humo para disfrazar el aislamiento cultural de las autoridades nacionales. /.../

5) Denunciamos ante los artistas uruguayos y latinoamericanos que la organización de esta Bienal está presidida por el general Juan P. Ribas, cuya trayectoria reaccionaria clarifica la finalidad de dicho instituto.

Por lo expuesto, la UAPC resuelve: declarar boicot gremial a la llamada Bienal de Arte Iberoamericano, exhortar a los artistas uruguayos invitados a no participar en la misma y solicitar a los colegas de los países latinoamericanos se unan fraternalmente a esta actitud /.../”

(35) Mañé Garzón, Pablo, “Bienal. El testimonio de Cabrera”

Marcha, 4/11/66 – N° 1328 – XXVIII – página 25.

“/.../ Es que una Bienal no es una muestra de arte sedimentado, dice Germán Cabrera /.../ ‘sino la morada de los experimentadores antiacadémicos. Antes había una academia: la del desnudo, del paisaje, del retrato, de la naturaleza muerta. Hoy el academicismo es múltiple porque casi todas las tendencias artísticas de posguerra, al cristalizarse, ha dado nacimiento a un tipo de retórica vacía. /.../ En Córdoba, como en San Pablo y en Venecia, lo que importa es la contemplación de cierto tipo de audacia, puesto que la experimentación exige coraje. El desinterés de estas muestras radica fundamentalmente en su carga de vitalidad imaginativa, aplicada a la denuncia de lo social o político como a la pura renovación plástica. /.../ Contribuyen a formar en el público la idea de que la actitud experimentadora es en definitiva lo que más vale; y que, siendo una actitud cargada de riesgos, es natural que a veces desacierte. Por lo demás hay que estar siempre pronto en estas exposiciones a cambiar de puntos de vista y reputar hoy bueno lo que ayer no lo parecía.

“/.../ -En Córdoba se ve lo que puede verse en Venecia. Las bienales se parecen todas y los concurrentes suelen ser los mismos. Una gran familia. No es extraño que las tendencias, en líneas generales, sean las internacionales; post-populismo por un lado y Op por el otro. El pop, en su forma pura está muerto /.../ El collage y la pintura objeto se prestan para que corran por tal cauce los informalismos y aquellos que pretenden hacer una arte social de contenido claro.

“/.../ Diez o doce años es demasiado para una tendencia artística. Equivale a cien de antes y hay que atacarla. /.../ Perdura en cierto modo la actitud. /.../ Algunos argentinos se mueven con una naturalidad regocijante en los causes del viejo pop y aportan invenciones maravillosas. /.../ En Córdoba hay infinidad de obras en tres dimensiones. /.../ Creo en cambio, que hoy una condición es estrictamente exigible: la actitud fresca, no voluntaria, el cambio, la inquietud buscadora, De mi parte apruebo el arte de las bienales. /.../ Decime por qué en Sud América, donde no hay críticos ni marchands los resultados se parecen tanto a los europeos.

‘Porque en Europa y en los Estados Unidos hay muchos artistas que, a pesar de los riesgos contrarían a los marchands y a los críticos /.../ En Sud América empieza a haber marchands /.../ En la Argentina, por ejemplo, hay artistas que rechazan el éxito condicionado a una permanencia en el estilo. Es el caso de Seguí, que en Córdoba está representado por obras que suponen un vuelco grande frente a su anterior manera’.”

(36) MANIFIESTO GRUPO 8 (Páez, Carlos, "Arte y Parte", op. cit.)

"Ya habíamos ensayado andar y Vimos que podíamos hacerlo sin protección de nadie. Supimos que en muchos lugares nos esperaban. Nos dimos cuenta que fuera de fronteras hay hombres que nos esperan siempre porque están ansioso de conocer al hombre.

Que hoy toda una tramoya se deshace y de sus restos Surge el Hombre. Y hoy sabemos que hemos abierto una frontera al mundo y que podemos andar con nuestras obras sin esperar que el tiempo caiga sobre ellas y les anule su vigencia. Nuestras pobres obras que estaban condenadas a esperar los años para conocer la luz de los ojos de los hombres.

No creemos en el genio. Sino en el hombre y como tales nos sentimos solidarios de nuestra época.

Nuestro arte no nos distingue en superioridad con nadie, porque esto no interesa y no pensamos en ello.

Queremos actuar. Queremos también que nuestras obras actúen y vivan porque fueron hechas para la vida. Y no las pensamos como piezas de museos polvorientos. Las queremos así como son, imperfectas como obras de hombres que somos, pero que reflejen nuestra vida y nos representen hoy. Porque somos de hoy, del presente que vivimos con toda nuestra ansia de futuro.

Y sabemos que nuestra presencia es estimada porque esta conquista de nuestra libertad de andar, se sostiene en la evidencia de que existe un mundo de hombres en quienes nos apoyamos y que esperan de nosotros nuestra generosidad de darnos. Que son los hombres de aquí, que nos miran con extrañeza porque podemos andar, y nos ayudan y son los hombres de allá, tras la rota frontera, que nos atienden con curiosa simpatía, imaginando quién sabe qué de nuestro lejano país.

Y porque hablamos del hombre común, que es nuestro hermano, a él vamos para que nos comprenda. Que el Arte es ansia de comunicación y no de pretenciosa obra de superioridad humana. Pero obra de hoy para hombres de hoy. Y al hombre de hoy le queremos y entendemos sin complejos vergonzantes, consciente y seguro de su destino de hombre, solidario del progreso de su época y que espera de nosotros que lleguemos con nuestra obra a su vida de todos los días, en su último esfuerzo por romper los malos entendidos del pasado.

Y hemos aprendido una hermosa lección a poco de andar Del hombre imperfecto que somos cada uno: que nos hemos unido tantos como ocho, surge algo más perfecto y mejor porque somos distintos y porque actuamos unidos. Y así como podemos andar reconocemos algo de admirable y cada uno tiene una fuerza espiritual distinta para sumarla y darle contenido al grupo.

Porque tenemos la capacidad de reconocer al hombre parcial que cada ser posee intacto y virgen, inmensamente superado por el hombre colectivo que prevemos.

Este grupo que algunos miran con extrañeza porque no tiene definición estética, porque no tiene dogmas, porque prefirió por sobre todo mantener intacta la libertad de

cada uno de sus integrantes, ha llegado a comprender que el impulso más sano que nos une, el único que hará fructífero nuestro esfuerzo, es el de haber incluido el interés personal en los intereses colectivos. Que estos intereses colectivos y esta noción de colectividad se extiende, no a ocho personas, no a pintores y artistas, sino a todos los hombres: al hombre, que consciente o no, con reclamo o sin él, tiene derecho a su perfección y debe comprender a su vez, nuestro derecho a esperar su propia superación humana.

No nos une, pues, una definición ni dogma estético; no nos une un creer político; nos une el ansia de realizar dentro del arte de hoy, para nuestra época, para todos los hombres. De realizar corrigiendo cuando entorpece el desarrollo y la evolución del Arte.

De Crear en la vida, con elementos de hoy. De poner el Arte en la vida de los hombres con técnica de hoy y conciencia de hoy.

Y lucharemos por esa obra colectiva sin hacer caso de quienes pretendan discutir y distraernos de nuestro propósito De quienes quieren defenderse en propio beneficio, impidiendo que realicemos la obra que prevemos; de quienes se resisten en sus viejas posiciones imponiendo sus inculturas por el camino fácil de la adulación de la ignorancia o transformando el Templo de Arte en plaza de mercaderes.

Velaremos por todo cuanto sea perdurable; corregiremos cuanto sea posible mejorar y demostraremos que se puede hacer cuando se posee imaginación para crear.

Abriremos todos los caminos para transitar por ellos sin tutelas que coarten la libertad de ser

El resto es sortilegio de la época que premia nuestro esfuerzo de unirnos libres de pasiones e intereses personales y nos revela que **PODEMOS HACER** y hoy, además de andar y hacer **TENEMOS VOZ**”

(37) Monegal, J. “La exposición José Cúneo”

El Día – 18/9/66 – Nº 1757 – páginas 4-5.

“/.../ En el Subte Municipal /.../ José Cúneo Perinetti

“Muestra a Cúneo en toda su trayectoria y a través de ciento veinte cuadros, entre acuarelas, óleos y dibujos.

“/.../ Las acuarelas son hijas de una notable sensación de calidad /.../ una bella serie de retazos de nuestros campos, con elementos afines, dramatizando en la aguada fluida /.../ la temática de la soledad o de los animales quemados de sol /.../ El importante valor de dichos trabajos, radica /.../ en la composición del colorido /.../

“/.../ en 1911 con los paisajes italianos y los jardines de Luxemburgo. En tales cuadros, Cúneo está en la luminosa sensación impresionista. /.../

“De los años 1914 y 17 que dedicábase a pintar los paisajes del campo uruguayo. Preferiblemente Treinta y Tres. /.../ También pintó en Venecia /.../ ‘Lagos de Italia’ /.../ Y finalmente su paso decisivo y la transformación total de su pintura hacia la abstracción informal. /.../ Su arte mantiene contacto con las Lunas en cierta rítmica de la composición, los elementos se desprenden y son solamente signos o manchas, a veces en lo vivo de la geometría.

“/.../ Precisamente los ‘Ranchos’ y sobre todo la ‘Lunas’ toman tal decisión en el temario del artista /.../ la subjetividad que toca el surrealismo /.../ el misterio del campo y el espacio en la soledad nocturna. /.../

“Pero jamás Cúneo rehusó el estar en la avanzada de los movimientos evolutivos que se gestaban en Europa y llegaban con atraso a nuestro país.”

(38) Torrens, M.L., *El País*, 8/6/61.

“Me parece que existe una diferencia entre el llamado arte abstracto y el no-figurativo que realizo. Mientras que las obras abstractas se basan en representaciones del mundo exterior, aunque consideradas sólo como motivos de forma y color, el arte no figurativo al emplear elementos puramente plásticos, y prescindiendo totalmente del tema, se expresa por medio de leyes autónomas...La representación de objetos en las artes plásticas, aún disimulada en mayor o menor grado, es desde hace tiempo una veta completamente agotada, e inútil sería pretender seguir explotándola. El arte no - figurativo corresponde evidentemente a la época actual y lo considero como una manifestación auténticamente nueva en el dominio de la pintura, aparecido recién en éste siglo y sin antecedentes en la Historia del Arte. Está dotado de una vitalidad tan pujante que admite en su seno diversas concepciones, y hasta contradictorias, las cuales hallan en cada caso la debida justificación en la unidad del mundo de un artista o en el estilo de una obra. Sus problemas, si bien reposan todos en una base común, han dado origen a distintas poéticas del espacio donde se aventura la curiosidad activa de los artistas por rutas y con teorías diversas, para captar variados secretos. Lo cual no significa que aunque el arte no-figurativo va a decantar en el gran estilo colectivo de nuestra época, el artista que lo cultiva, pierda por ello su personalidad. Un cuadro de caballete puede ser concebido como un objeto plástico a ubicarse en un determinado ambiente. Para la pintura mural será necesario establecer la unidad del espacio, nacida no de la mezcla, sino de la relación de los elementos plásticos de la pintura y de la escultura con los arquitectónicos, cada uno de los grandes responda al fin que le impone su propia esencia. Al excluir la representación imitativa en la pintura, en lugar de arte no figurativo puede ser que se obtenga algo relacionado con la decoración y el ornamentalismo. Efectivamente entre la ornamentación y el arte no figurativo pueden existir puntos de contacto, como ser: cultivo de las dos dimensiones, ausencia de temas naturalistas y empleo de formas geométricas. Las diferencias se refieren más que a los elementos que los integran, a la calidad y trascendencia del mensaje artístico”

“/.../ Instituto General Electric /.../ colección de placarts de Carlos Páez Vilaró.

“/.../ A pesar de la reminiscencia a civilización moderna y propiedad horizontal, Páez se remonta a su experiencia africana /.../ Concretamente a su permanencia en El Cairo /.../ Páez salió de los sarcófagos y las tumbas egipcias. ‘A ver, explicate’. ‘Se me ocurrió representar diferentes ‘muertes’ en sus respectivos ataúdes. Por ejemplo, la muerte del fabricante de gemelos, o la muerte del fabricante de relojes de cadena, es decir, de ciertas formas liquidadas de la civilización técnica. /.../ No exactamente el pop-art que ya lo ensayé hace 10 años con la aprobación de unos pocos; Gómez Sicre, Pareja, Rafael Squirru, Testoni, Presno, Ounanian. La idea era reunir objetos dentro de un espacio tridimensional. Pero /.../ el tema del ataúd me pareció demasiado macabro para el momento que yo estaba viviendo /.../ Allí surgió la idea del placard. Era como ordenar los objetos dentro de un ropero. Del placard al ‘plac-art’, no había más que un paso. /.../ La idea original, el tema africano sigue presente.

“¿Podrías indicar en qué forma?”

“/.../ En la influencia de la magia en el arte. /.../ La intención inicial era decorar muertos (un tema mágico, si los hay). El maniquí es la versión moderna de las momificaciones egipcias. /.../

“/.../ Sentía la necesidad del color, pero tropezaba con un inconveniente técnico. ¿Cómo darle color a la sombra? Había pensado en algún juego de micas de colores, como se acostumbra en el teatro. En ese entonces el ingeniero Pablo de Béjar me puso al tanto de la existencia de un nuevo tipo de lámpara capaz de tamizar la luz a través del objeto. Era una coincidencia feliz, es la primera vez que estas lámparas se aplican a una obra de arte /.../

“(Y el sentido) son ruidos y efectos que fui grabando en mi casa de Punta Ballena; el ruido del viento, el mar, un montón de cosas. Conrado Silva me ayudó a darle forma de concierto electrónico /.../ El concierto en el órgano tenía su réplica en el concierto de luces. La idea era una complementación de todas las artes. /.../ Pero además pensaba incluir otros efectos: olor de incienso, humo, para conseguir la atmósfera necesaria. Muchas de estas cosas no se pudieron hacer. Las luces ahora son manejadas por un iluminador. /.../ Varios artistas reunidos pueden dar un mensaje integrado, de contenido social. Ese es el camino que propongo en los placarts. /.../ El público debía entrar en grupos de 5 personas por sesiones. Después la afluencia de público y la dificultad de organizar eso determinó otras cosas. /.../ El arte debe tener la posibilidad de ir cambiando según la reacción de la gente.

“/.../ El mural está a la vista y al alcance de todos. Los placarts son una forma de mural. Mi intención es integrarlos a la arquitectura /.../ En la era industrial la vinculación entre el arte y la técnica es fundamental. /.../ Su función social es crear objetos funcionales. /.../ Como ceramista, soy egoísta. Me resisto al uso de mis cerámicas. No quiero que ‘sirvan’ para algo. /.../ Hice cajas que después llené de ideas. No tienen puertas. Están abiertas para que otros las tomen, las superen o las dejen arrumbadas. Pienso en grandes decoraciones de hospitales, estaciones de ferrocarriles o escuelas,

movidas por mecanismos y acompañadas de sonidos y luces. /.../ Es también una obra social. Una especie de protesta. Humanizar el objeto desperdiciado. /.../ El destino inmediato la Bienal de San Pablo.

“¿Y después?”

“Deshacer los placards /.../”.

(40) “Racionalización institucional para el desarrollo”,

Marcha, 5/6/64, págs. 14 y 15.

“/.../ I) Aclaraciones previas

“/.../ El Uruguay padece una situación de estancamiento y retroceso que no es solo económico-financiera sino también institucional. Dicha situación se manifiesta /.../ en la ineficacia de las actuales estructuras políticas, constitucionales y administrativas, para encauzar y dinamizar las fuerzas sociales creadoras hacia metas de superación del presente estado de cosas. El optimismo, ingenuo y conformista, acuñado en el slogan ‘como el Uruguay no hay’ /.../

“/.../ En nuestro país, por el momento, faltan los estudios objetivos de la realidad social, administrativa, institucional. El abuso de la improvisación demagógica, del charlatanismo sesudo político-jurídico, del verbalismo que todo lo arregla con discursos y combinaciones electoralistas y burocráticas, ocupan el lugar que en otros países se concede a las ciencias sociales (economía, sociología, politología) y a las ciencias de la organización /.../ para evaluar las carencias y fallas institucionales y para indicar las vías y medios conducentes a la ejecución de los programas de desarrollo.

“/.../ La mayoría (6 cargos) del colegiado corresponde a la lista ganadora del partido mayoritario, pero como ésta nunca tiene la mayoría absoluta dentro del Parlamento /.../ los nuevos Consejeros necesitan, desde el momento de tomar posesión, la colaboración del adversario de dentro de filas /.../

“/.../ VI) Otros aspectos: instrucción pública, organización regional, etcétera. Pág. 15.

“/.../ Olvidamos que la enseñanza primaria y secundaria deben preparar a la mayoría de los jóvenes para la vida y no para las carreras universitarias, a las que solo accede una minoría.

“/.../ La gratuidad de la enseñanza es en unos casos inútil (para los ricos y pudientes) en detrimento de los recursos universitarios y en otros casos un mito: muy poco vale no pagar matrículas, cursos, etc., si el estudiante debe mantenerse con su trabajo antes de graduarse, alternando la calidad de mal trabajador o mal funcionario con la de mal estudiante. /.../ Así se lograrían profesionales jóvenes, capaces y especializados tempranamente, de acuerdo a las necesidades científicas de nuestra época, se adecuaría la oferta a la demanda de profesionales evitándose la desocupación de universitarios y la fabricación en serie de resentidos sociales por el fracaso.

“/.../ No creemos en la bondad ni en la realidad profunda de la conformista tesis de la ‘declinación de las ideologías’ (innovadoras se entiende) tan bien criticada por Menead y de la que acabamos de ocuparnos en nuestro último trabajo, sobre

“Las ideologías político-sociales”. Su pretendida declinación (Cuaderno 12 de la Facultad, 1964) en el que formulamos una rápida radiografía de la presente decadencia nacional.

(41) “¿A qué destino estamos llamados?”, *Marcha*, 5/1/64, págs. 11, 12, 13.

“/.../ La actitud positiva hacia el cambio y sobre todo, hacia el cambio que implica riesgos e incertidumbres. La adhesión a la seguridad se convierte fácilmente en la adhesión a lo transitado, a lo conocido, a lo rutinario /.../

“País de medias tintas

“Políticamente, el Uruguay, es un país moderado. /.../

“Todos los elementos no adquieren toda su significación si no son referidos al hecho de la enorme importancia que adquiere el consumo y el prestigio derivado del consumo. /.../

“Los integrantes de la sociedad actual, como si concibieran que tienen derecho a un cierto nivel de consumos, incluyendo numerosos suntuarios, y que haya alguien que como contrapartida de ese derecho tiene la obligación de proporcionárselo en función de una cierta situación más que en función de los resultados que sea capaz de producir cuando está en esa situación. Ese alguien obligado es, en definitiva, el Estado que tiene que proveer los cargos, o solucionar los conflictos /.../

“El poder del Estado

“/.../ Ese fenómeno ocurre en casi todas las sociedades modernas, vista la importancia creciente de las funciones estatales; pero en el Uruguay tiene ciertos rasgos propios. En primer lugar la intervención estatal /.../ es mucho más antigua que en el resto de los países latinoamericanos /.../ Los que importan son sus consecuencias sociales. /.../ El Estado es concebido, -más que como un artefacto laico destinado a resolver en un alto nivel los conflictos sociales-, de una manera paternalista como el que debe velar para sostener en última instancia a todos, sean cuales sean sus antecedentes previos /.../

“Nuestras características

“/.../ La única salida para mantener el sistema fue una emigración desordenada hacia las ciudades, de una mano de obra carente de toda calificación o de calificación mínima /.../

“No se ensayó nunca seriamente crear una carrera administrativa y técnica, hacer depender el ingreso de ciertas calificaciones previas y los ascensos de ellas y de los resultados reales en la función. /.../

“Sexto. Este *fenómeno* y otros, está ligado a lo que podría llamarse el “juridismo” de la mentalidad uruguaya y quizás latinoamericana. En todos los terrenos se confía en la

magia de las soluciones jurídicas, más que en la vigilancia de los mecanismos de aplicación de ellas mismas, de su funcionamiento real. /.../ El Uruguay parece haber caído en el exceso de confianza en el valor de esos soportes /.../ La reacción de defensa habitual cuando se plantea aun a los grupos más cultos la necesidad de un aumento importante de la población, ya por vía del crecimiento de la natalidad, ya por inmigración son claramente indicativas de un espíritu de defensa /.../ que teme a la expansión /.../

“Octavo. Sea cual sea el porcentaje de las clases medias en el Uruguay es evidente que constituyen el más importante grupo de referencia que existe en la sociedad. Sus valores, sus expectativas, sus normas, sus pautas tienden a ser los valores, las expectativas, las normas y las pautas de la sociedad entera. /.../ Sobre todo a los valores de seguridad, de moderación, de ausencia de riesgo y al prestigio tal como se manifiesta sobre todo a través del consumo. /.../

“/.../ La sociedad funciona casi con el mínimo de universalismo necesario para que pueda continuar existiendo /.../

“/.../ a) Que el grado en que los patronos individualmente considerados y sus organizaciones, han admitido la ciudadanía de pleno derecho de los sindicatos es relativamente bajo; b) Que el grado en que organizaciones obreras y patronales se sienten comprometidos en una tarea común también lo es; c) Que tanto unos como otros están mucho más orientados a la búsqueda de la seguridad y a la referencia al Estado como proveedor principal de la misma, que hacia el desarrollo como con solución de esos problemas; d) /.../ El desarrollo como ideología tiene grandes probabilidades de aparecer a los obreros simplemente como un instrumento más de las clases dominantes para afirmar su poderío. /.../

“/.../ La adhesión teórica a la idea del desarrollo, significa muy poco, sino es acompañada de una adhesión positiva o resignada a los medios necesarios para llegar a él. Un auténtico “commitment” es indispensable más que una simple adhesión verbal. Esta, para la inmensa mayoría de los individuos significa simplemente que se imaginan que el desarrollo les dará mayores comodidades, se acompaña de la representación de una sociedad esencialmente igual a la actual, con la sola diferencia que más rica. /.../ Algunas investigaciones empíricas muestran que ciertos grupos tienen un alto grado de adhesión al cambio profundo en el plano verbal; pero que se representan muy vagamente el cambio al que adhieren /.../ dejando intactas las instituciones y los valores a los que esos individuos están muy profundamente adheridos, aun sin saberlo.

“Decimotercero. Es un problema digno de plantearse el de saber si para una sociedad, el haber llegado al nivel máximo posible, o muy próximo en él, sin alterar demasiado las condiciones de la sociedad tradicional es un factor positivo para el desarrollo puesto que se parte de un nivel más alto, o es, por el contrario un factor negativo, porque ha llevado a crear expectativas, a afirmar la vigencia de los valores y normas que son, sobre todo obstáculos a su advenimiento. /.../

“/.../ La sociedad uruguaya no se puede encerrar en los esquemas habituales /.../ Mi impresión personal es que la crisis profunda en que vivimos nos da una oportunidad única de construir lúcida y racionalmente nuestro futuro /.../

“/.../ El ejemplo del Brasil muestra –una vez más por si fuera necesaria-, que las

fuerzas que se oponen a la revolución son las mismas que se oponen a las reformas moderadas en América Latina y que lo hacen con la misma intensidad y la misma decisión que si estuvieran luchando contra la revolución.

“/.../ Aferrarnos a la idea de una revolución imposible, aturdirnos con la sensación de que cambiamos algo porque firmamos manifiestos y lanzamos proclamas cada vez más radicales verbalmente, no es, en definitiva, sino la mejor contribución que podemos hacer a mantener las estructuras existentes. /.../ La adhesión a los valores de la clase media es tan fuerte y generalizada, aun en los sectores más bajos de la estratificación.

“/.../ Muy a menudo, nos imaginamos vivir en una sociedad diferente /.../”

(42) “Nuestra población rural”, *Marcha*, 5/6/64.

“/.../ Es el nuestro un contorno físico en tono menor, poco espectacular, sumamente domesticable, que permite el paso de los hombres y de los vientos hacia los cuatro puntos cardinales. La geografía humana, en cambio, revela el contraste brutal que existe entre una ciudad gigantesca y un campo anémico, pobre en paisanos, en precipitados culturales y en paisajes humanizados. Las barreras que separan ambas comunidades, congestionando en Montevideo y su Departamento más de un millón de habitantes, y atomizando en el interior 400.000 pobladores rurales /.../

“/.../ La población del país, asimétrica, hemipléjica, está distribuida en una escala inhumana o antihumana /.../ que en una nación ‘apenas poblada, haya exceso de población’ (Deffordaines)

“/.../ El país está fundido y los políticos se siguen disputando, como caranchos, su osamenta. /.../

“/.../ Transcribo esta frase de Amiel /.../: ‘El ideal es la anticipación del orden por el espíritu... la esperanza indestructible de la mejor, la protesta involuntaria contra el presente, el fermento del porvenir. Es lo sobrenatural dentro de nosotros mismos o, más bien, lo ultra animal, la razón y la perfectibilidad humanas’ (Journal Intime)

“La población colonial

“/.../ Por algo Juan Agustín García encabezó su Ciudad Indiana con este pensamiento de José Manuel Estrada: ‘Si conociéramos a fondo todos los fenómenos de la sociedad colonial, habríamos resuelto las tres cuartas partes de los problemas que nos agobian’.

“/.../ Nuestra patria, en cambio, es una isla de europídos en un continente mestizo. Los países que más se aproximan a su alto porcentaje leucodérmico son Argentina y Costa Rica. /.../ A pesar de su blanqueamiento hay negros en el Uruguay, y en el campo norteño son frecuentes los tipos humanos con rasgos antropológicos indígenas. Pero ninguno de ambos grupos pesa en nuestra balanza racial de modo apreciable.

“El Uruguay, en el momento de la Conquista, tenía muy pocos indios. /.../ Y por lo mismo debe deducirse que hacia el año 1500 vivían entre 3.000 y 5.000 indígenas en

la Provincia Oriental. /.../

“II. De 1611-17 a 1726

“/.../ Los españoles no tenían interés en esta riqueza, pues vivían obsesionados por la quimera del oro. Pero los americanos marginalizados social y económicamente de la pirámide clasista colonial, los desposeídos y hambrientos, los sin propiedad y sin trabajo, los aventureros y los libres, ven aseguradas en aquellos ganados su alimentación, su vestimenta y parte de su vivienda. /.../

“La fundación de Colonia por los portugueses inaugura la pareja dialéctica campo-ciudad y, paralelamente, inicia el período de la colonización geopolítica. /.../

“III. De 1726 a 1811

“/.../ Los españoles deciden limpiar la Banda Oriental de lusitanos, contrabandistas y “changadores”. Montevideo surge pues con signo negativo. /.../ Enfrentándose pues al campo americano y bárbaro, y a Colonia, usurpadora y desquiciadora de su axiología económica, España yergue una fortaleza, un bastión represivo. /.../”.

(43) “HABLAN LOS ARTISTAS”,

El País, 17/5/59.

Al Ministro de Instrucción Pública, al Ministro de Obras Públicas, la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, al Museo de Arte Moderno, al Concejo Departamental de Montevideo y para conocimiento en general.

Los artistas uruguayos que firman la presente quieren plantear públicamente aspectos negativos de nuestro ambiente artístico, cuya solución estiman de extrema urgencias ante la importante entidad que ellos han adquirido y que los han transformado en un anticipo de conflicto que luego sería muy trabajoso de solucionar. Por ello se dirigen a los organismos y personas que corresponde, en la esperanza de una inmediata reconciliación beneficiosa para todos los artistas del país.

COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

- 1) Que integrada por excesiva cantidad de personas, que difícilmente pueden reunirse en su totalidad, debe reducirse su número, y no creemos que el mismo deba superar la cifra de siete.
- 2) Que dicha nueva Comisión deberá estar integrada absolutamente por críticos de Arte, Profesores de Artes Plásticas, o personalidades de nuestro ambiente artístico de cuyas condiciones se tenga confianza reconocida. En esta forma, los artistas que integran actualmente dicha Comisión, no quedarán implicados en soluciones que aparentemente aparecen favorables a Sindicatos a los que se saben pertenecen.
- 3) Que la única representación que deben tener los artistas es los jurados que se designen para los salones oficiales, es el designado por los concursantes por estricta votación obligatoria.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

- 4) Que es inadmisibile que continúe cerrado
- 5) Que los abajo firmados se ponen a disposición del Ministerio de Instrucción Pública para designar una comisión de apoyo al Museo, y lograr su apertura provisoria en bien de la cultura nacional.
- 6) Que dicha ayuda será, desde luego, totalmente desinteresada

BIENAL DE SAN PABLO

- 7) Que debe inmediatamente nombrarse la delegación nacional, y no sobre la fecha como de costumbre, impidiendo que el artista se prepare con soltura
- 8) Que entienden que más que una delegación numerosa integrada por 20 o 30 plásticos, lo que no permite apreciar la obra de ninguno. Deben seleccionarse únicamente 4 o 5 pintores con un mínimo de cinco obras cada uno, y un escultor con un minimo de tres, sin límites de medida y/o peso.
- 9) Que junto con las obras, debe designarse como comisario un crítico de solvencia para representarlas, asesorar a colgarlas y defenderlas y no reincidir en lo de la anterior bienal, donde las obras fueron colgadas merced a la buena voluntad del comisario español.
- 10) Que los expositores deben ser nombrados por una Comisión de Críticos, nombrada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, críticos quen deberán tener una posición estética acorde con la orientación y espíritu de la Bienal de San Pablo.

PLAN DE EDIFICACIÓN ESCOLAR

- 11) Que entendemos de gran interés la inclusión de murales en estos edificios
- 12) Que contrariamente a lo planeado estos murales deben concursarse, con criterio generoso como lo es el proyecto, es decir permitiendo al artista libertad de expresión y técnica. No como en el llamado realizado, donde ya se le impone al muralista una ejecución en mosaico y dentro del mismo, determinado tipo, ignorando la excelencia de otras técnicas.
- 13) Que en tales casos además, se establezca el 5 por ciento que fija la ley, o en su defecto hacer un nuevo estudio de aranceles.
- 14) Que es inaceptable, como única representación de los artistas la representación en el jurado de los sindicatos, por verse defraudados los intereses de gran cantidad de artistas independientes, entre los que hay grandes y primeros premios de los salones oficiales, y reconocidas personalidades de nuestro ambiente, dejando por ello de participar como ha ocurrido en este llamado inicial.

MUSEO DE ARTE MODERNO

- 15) Que dejan expreso su voto de total confianza a la gestión cumplida en este organismo privado por la Comisión de Artes Plásticas, presidida por el Arq. Fernando García Esteban, que rigió las actividades del mismo desde su fundación, y que termina de renunciar a sus cargos indeclinablemente
- 16) Que hacen suya la aspiración expresa de que se reconsidere la misma, y dichos miembros, que son evidentemente respaldo de confianza de los artistas modernos, se reintegren a sus actividades.

17) Que de los hechos resultantes, los artistas podrán tomar una posición de apoyo o desacuerdo con esa institución.

SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS

18) Que es inadmisibile la demora en el pago de las adquisiciones, del salón correspondiente de octubre de 1958.

19) Que esperamos de las autoridades una solución inmediata a este problema, para asegurar la futura concurrencia de los artistas a los salones municipales.

Firman: José Cúneo, Germán Cabrera, Vicente Martín, Miguel Ángel Pareja, Amalia Nieto, Washington Barcala, Lincoln Presno, Raúl Pavlotzky, Carlos Páez Vilaró, Julio Verdié, Humberto Frangella, Helios Acosta, Leopoldo Nóvoa, Jorge Nieto, Ohannes Ounanian, Nelson Ramos, Nelsa Solano Gorga, Glauco Telis, Elena de Frangella, Guiscardo Améndola, Alfredo Testoni, Américo Spósito.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Aroztegui, Ernesto. *Remordimientos, retrato de Jorge Luis Borges* (155 x 220 cm). Sin fecha. 277
2. Collell, Josep. *Pieza constructiva* (26,5 altura x 29,5 cm diámetro). 1966. 277
3. Siveira, Enrique y Abbondanza, Jorge. *Desarrollo del grito*. (1,6 m x 1,6 m x 15 cm, MNAV-XX4049). Sin fecha. 277
4. Acosta, Brum, Careri y Stratta. *Instituto Héctor Miranda*. 1958. 278
5. García Pardo, Luis (arquitecto) y Cabrera, Germán (escultor). *Edificio Positano*. 1957-1958. 278
6. Bonet, Antoni. *Capilla de Susana Soca*. 1959. 278
7. Nóvoa, Leopoldo. *Edificio Danart* (Av. Libertador esq. Galicia, Montevideo). 1960. 278
8. García Pardo, Luis. *Edificio El Pilar*. 1957. 278
9. Jones, Villegas y Vignale. *Arcobaleno* (Punta del Este). 1960..... 279
10. Lorente Escudero, Rafael. *Sede AEBU*. 1968. 279
11. Sichero Bouret, Raúl. *Edificio Panamericano*. 1959. 279
12. Viera, Leonel. *Cilindro Municipal*. 1956..... 279
13. Almanaque 1967 del Club de Grabado de Montevideo. 1967. 280
14. González, Leonilda. *Novias revolucionarias V*. Xilografía (83 x 47 cm). 1968..... 280
15. Bresciano, Miguel. Sin título. Xilografía. Sin fecha. 280
16. Cattelani, Raúl. *América*. Sin fecha. 280
17. Ferrando, Óscar. *Paloma*. Sin fecha. 281
18. Mazzey, Luis. *Vietnam*. 1968. 281
19. Hernández, Anheló. Serie *Bernardino de Sahagún*. 1974. 281
20. Frasconi, Antonio. *Biografía*. 1971..... 281
21. Díaz Yepes, Eduardo. *Homenaje a los marinos caídos en el mar*. 1960. 282
22. Cabrera, Germán. *Caballero Inexistente*. 1964..... 282
23. Cabrera, Germán. *Regreso*. 1958 (MNAV-XX1743). 282
24. Pintos, Salustiano. *Estructura*. 1969..... 282

25.	IGE. <i>Afiche del 1er Salón de Pintura Moderna</i> . 1963.	376
26.	IGE. <i>Afiche del 2do Salón de Pintura Moderna</i> . 1964.	376
27.	Logo IGE. Sin fecha.	376
28.	Oteiza, Jorge. Proyecto del <i>Monumento a Batlle y Ordóñez</i> . 1959.	377
29.	Espinola, Manuel. <i>Sifón</i> . Óleo (122 x 92 cm). 1954.	377
30.	Caricatura de Argul y Vicente Martín aparecida en el semanario <i>Marcha</i> , 30.12.1960.	377
31.	Caricatura "Enfrentamientos del Salón" aparecida en el diario <i>El Diario</i> , 13.8.1956.	377
32.	Costigliolo, José Pedro. <i>Cuadros LXXXIX</i> . Acrílico sobre tela (100 x 100 cm). 1970.	408
33.	Freire, María. <i>Abstracción</i> . Bronce. 1954.	408
34.	Freire, María. <i>Sudamérica 2</i> . 1958.	408
35.	José Pedro Costigliolo. Premio III Bienal Artes Plásticas de Montevideo, 1957.	408
36.	Aguerre, Rómulo. <i>Serie Madí</i> . Fotografía. 1956.	409
37.	Pareja, Miguel Ángel. <i>Composición Mural II</i> . 1956.	409
38.	Arden Quin, Carmelo. <i>Forma Madí No 2B</i> . Óleo sobre cartón (41,5 x 29 cm). 1948.	409
39.	Colombo, Guy. <i>Hexa</i> . Madera pintada (1,80m x 1,34m x 63 cm). 1972.	409
40.	Verdié, Julio. <i>Hiroshima 13</i> . 1973.	473
41.	Nóvoa, Leopoldo. <i>Rojo creciendo II</i> . 1963.	473
42.	Nóvoa, Leopoldo. <i>Mural Estadio Tróccoli</i> (Cerro). 1962-1964.	473
43.	Nóvoa, Leopoldo. <i>Mural de Sta. Margarita</i> (A Coruña, Galicia). 1989.	473
44.	Ventayol, Juan. <i>Presencia</i> . Medios combinados. 1963.	474
45.	Spósito, Américo. <i>Tensiones o Sauces</i> . Óleo sobre tela (1,60 x 1,11 cm MNAV-XX2993). 1961.	474
46.	Barcala, Washington. <i>Chatarra</i> . 1960.	474
47.	Sgarbi, Carlos. <i>Abstracto en verde</i> . Sin datos. Sin fecha.	475
48.	López, Hilda. Sin título. Tinta sobre papel cromocotex. Sin fecha.	475
49.	Cúneo Perinetti, José. <i>Viboreo</i> . Materias combinadas (100 x 74 cm). 1964.	475

50.	Espínola Gómez, Manuel. <i>Espirales Trágicas</i> . Témpera (72 x 117 cm). 1961.....	475
51.	Testoni, Alfredo. <i>Muros Montevideo</i> . Fotografía. 1968.....	476
52.	Testoni, Alfredo. <i>María Freire</i> . Fotografía. 1966.....	476
53.	Testoni, Alfredo. <i>José Bergamín</i> . Fotografía. 1948.	476
54.	Testoni, Alfredo. <i>Muro Vikingo</i> . Fotografía. 1959.	476
55.	Platschek, Hans. Sin título. Sin datos. 1959.	477
56.	Alamán, Agustín. <i>Cabeza amarilla</i> . Sin fecha.	477
57.	Alamán, Agustín. <i>Diálogos</i> . Técnicas combinadas. 1963.....	477
58.	Dinetto, Lino. <i>Abstracto</i> . Sin fecha.....	477
59.	Fonseca, Gonzalo. <i>Torre de los vientos</i> (México). Cemento. 1968.....	494
60.	Gurvich, José. <i>Homenaje al kibutz Ramot Menasché</i> (fragmento). 1970.	494
61.	Fonseca, Gonzalo. <i>Mural en mosaico</i> (New School, NY). 1959-1961.	494
62.	Ribeiro, Alceu. <i>Mural Sindicato Médico del Uruguay</i> . 1961.	494
63.	Torres, Augusto. <i>Construcción</i> . 1963.	495
64.	Matto, Francisco. <i>Monumento en quebracho</i> . 1965.....	495
65.	Fernández, Guillermo. <i>Madera constructiva</i> (220 x 400 cm). 1966.....	495
66.	Battegazzore, Miguel Ángel. <i>Mural Bomberos</i> . Sin fecha.	495
67.	Suárez, Ruisdael. <i>Casa de Peligro</i> . 1964.	507
68.	Cristiani, Ernesto. Sin título. Técnica mixta. 1968.....	507
69.	Cristiani, Ernesto. <i>Figuras 20</i> . Óleo y collage. 1965.	507
70.	Cartel de Exposición Cristiani – Suárez. 1965.....	507
71.	González, Haroldo. Sin título. Técnica mixta. Década de 1960.	508
72.	Suárez, Ruisdael. <i>Collage sin título</i> . 1969.	508
73.	Suárez, Ruisdael. <i>Flaca</i> . 1968.....	508
74.	González, Haroldo. Sin título. Técnica mixta. Década de 1960.	508
75.	Palleiro, Carlos. <i>Esta mañana y Otros Cuentos de Mario Benedetti</i> . 1976.	509
76.	Palleiro, Carlos. <i>Cartel 15a Feria Nacional de Libros y Grabados</i> . 1975.	509
77.	Palleiro, Carlos. <i>Abracadabra</i> (Cubierta disco). 1972.....	509
78.	Palleiro, Carlos. <i>Aniversario Lenin</i> . 1970.	509

79.	Armesto, Álvaro. <i>Mano y pez</i> . Sin fecha.	519
80.	Ramos, Nelson. Sin título. 1964.....	519
81.	González, Haroldo. <i>Sinfonía en E Mayor de Gutenberg</i> . Sin fecha.	519
82.	Darnet, Eugenio. <i>Bichos</i> . Sin fecha.	519
83.	Romero, Nelbia. <i>Qué esperamos</i> . Grabado offset. 1972.	520
84.	Romero, Nelbia. Sin título. 1975.	520
85.	Sábat, Hermengildo. <i>Al troesma con cariño</i> . 1971.....	520
86.	Sábat, Hermenegildo. <i>Onetti</i> . Sin fecha.....	520
87.	Paéz, Carlos. <i>Mural OEA (Washington DC)</i> . 1960.....	535
88.	Hernández, Anheló. <i>Morir en Vietnam</i> . Sin fecha.	535
89.	Paez Vilaró, Carlos. <i>Plac Arts</i> . Instalación. 1965.	535
90.	Paéz, Jorge junto a la obra que obtuvo el Premio XIII Bienal SP. 1975.	535
91.	Maurente, Lucho. <i>Pescador horno y sirena con biquini</i> . Sin fecha.	542
92.	Cabrera, Raul Javiel "Cabrerita". Sin título. Acuarela. Sin fecha.....	542
93.	Maurente, Lucho. <i>Virgen</i> . Sin fecha.....	542
94.	Vitale, Guillermo. Gardel. <i>Mosaico</i> . Sin fecha.....	542
95.	Vila, Teresa. Invitación a <i>Acción con tema</i> . Sin fecha.....	556
96.	Vila, Teresa. <i>Ambientes Temáticos</i> . Club de Teatro. Julio de 1966.....	556
97.	Vila, Teresa. Guión de <i>Ambientes Temáticos</i> . 1966.....	556
98.	Vila, Teresa. <i>Veredas de la Patria Vieja</i> . 1971.	556
99.	Revista <i>Ovum 10</i> , No. 1, Diciembre de 1969.....	566
100.	Padín, Clemente. <i>Ay!</i> . 1973.	566
101.	Revista <i>Ovum 10</i> , No. 7, Junio de 1971.	566
102.	Padín, Clemente. <i>Invitación</i> . Sin fecha.	566
103.	Espínola Gómez, M. <i>Cierto regreso, cierta continuidad, cierto sueño</i> . Témpera (130 x 224 cm), 1975.....	585
104.	Espínola Gómez, M. <i>Serenísimo paisaje encabezado</i> . Óleo sobre fibra (93 x 160 cm). 1975.	585
105.	Espínola Gómez, M. <i>Cresponarios de la media tarde</i> . 1975.....	585
106.	Espinola Gómez, Manuel. <i>Antiguos rebotes matinales</i> . (96 x 160 cm). Sin fecha.	585
107.	Cúneo, José. <i>Naturaleza muerta</i> . 1942.	586

108.	Neme, Clarel. <i>La reina desnuda</i> . (164 x 130 cm). 1964.....	586
109.	Damiani, Jorge. <i>Ombú y tatú</i> . 1972.	586
110.	Neme, Clarel. <i>Gorda sentada en un banco de plaza</i> . 1960.	586
111.	Páez Vilaró, Carlos. <i>Todos los caminos llevan al dolor</i> . 1972.....	587
112.	Solari, Luis. <i>Sólo 7 y un espejo</i> . Óleo sobre celotex (1.6 x 2.1 m). 1967.	587
113.	Solari, Luis. <i>Ángeles sembradores</i> . Década de 1970.	587
114.	Solari, Luis. <i>Perro consejero</i> . Sin fecha.	587
115.	Camnitzer, Luis. <i>Árbol Alto</i> . Técnica mixta – madera – bronce (35 x 25 x 5 cm). 1974.....	607
116.	Camnitzer, Luis. <i>Espejo</i> . 1966.	607
117.	Ramos, Nelson. <i>Juego</i> . 1968.....	607
118.	Vila, Ernesto. <i>Botellas</i> . Sin fecha.....	607