

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN MONTEVIDEO
1959-1973**

Intercambios rioplatenses en un contexto
latinoamericano en crisis

MIRIAM HOJMAN



**ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN MONTEVIDEO
1959-1973**

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN MONTEVIDEO
1959-1973**

Intercambios rioplatenses en un
contexto latinoamericano en crisis

MIRIAM HOJMAN

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados
por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó,
Alejandra López Gómez, Vania Markarian, Sergio Martínez y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar
los evaluadores para la convocatoria 2020.

José de los Santos (maqueta editorial)
Miriam Hojman (diagramación)
Nairí Aharonián Paraskevaídís, equipo de Ediciones Universitarias (revisión de textos)

© Miriam Hojman, 2020
© Universidad de la República, 2023

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>
<<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>>

ISBN: 978-9974-0-2023-8
e-ISBN: 978-9974-0-2028-3



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Rodrigo Arim
RECTOR

**FACULTAD DE ARQUITECTURA,
DISEÑO Y URBANISMO**

Marcelo Danza
DECANO

**CONSEJO FACULTAD
DE ARQUITECTURA, DISEÑO
Y URBANISMO**

ORDEN DOCENTE

Lucía Bogliaccini
Ana Vallarino
Daniel Bergara
Mercedes Medina
Juan Articardi

ORDEN ESTUDIANTIL

Andrea García
Mailén Dávila
Valentina Hernández

ORDEN EGRESADOS

Sonia Prieto
Mercedes Espasandín
Guillermo Rey

INSTITUTO DE HISTORIA

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán
Martín Cobas
Mailén Dávila
Denize Entz
Magdalena Peña
Magdalena Sprechmann
Alicia Torres

CONTENIDO

013	AGRADECIMIENTOS
017	PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL
019	PRÓLOGO «ARTE PÚBLICO, EN TIEMPOS DE CONFLICTO», WILLIAM REY ASHFIELD
023	INTRODUCCIÓN
029	MARCO TEÓRICO Y DEFINICIONES OPERATIVAS
039	CAPÍTULO 1
	EL ARTE EN EL CONTEXTO URUGUAYO Y LATINOAMERICANO
048	LA DISPUTA POR LA CULTURA Y EL ARTE EN AMÉRICA LATINA
052	VÍNCULOS REGIONALES
055	NEXOS RIOPLATENSES
059	EL PODER DE LA CRÍTICA
061	LAZOS INSTITUCIONALES.
	INSTITUTO TORCUATO DI TELLA-INSTITUTO GENERAL ELECTRIC
073	APORTES RECÍPROCOS EN EL ESPACIO PÚBLICO
085	CAPÍTULO 2
	CONFLICTOS EN EL ESPACIO PÚBLICO
096	LOS POLÍTICOS Y EL ARTE
104	LA POLÉMICA DEL CONCURSO PARA EL MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ
122	LA CONTROVERTIDA BIENAL DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE DEL PARQUE ROOSEVELT.

141	CAPÍTULO 3
	EL ESPACIO DADO
146	EJES DISCURSIVOS. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN
159	DISCURSO ACADEMICISTA TRADICIONAL
194	EXPRESIONES HÍBRIDAS
198	DISCURSO DE LA NUEVA ESCULTURA
217	CAPÍTULO 4
	EL ESPACIO TOMADO / 1967-1973
223	MODELOS DE INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO
255	EXPERIENCIA EDUCACIONAL DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES. ¿LÚDICA O POLÍTICA?
280	LOS TUPAMAROS
291	CAPÍTULO 5
	REFLEXIONES FINALES
299	REFERENCIAS
313	ANEXO

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN MONTEVIDEO
1959-1973**

Intercambios rioplatenses
en un contexto latinoamericano en crisis



AGRADECIMIENTOS

Este trabajo tiene su orgien en mi tesis de la Maestría en Ciencias Humanas. Opción Estudios Latinoamericanos, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (FHCE), que defendí en febrero de 2018. En este sentido, agradezco a mis profesores de la maestría, en especial a Yamandú Acosta, a Alcides Beretta Curi y a Carlos Demasi; a mis compañeros de cohorte, y al tribunal de defensa, integrado por Didier Calvar, Inés de Torres y Gustavo Scheps, por los interesantes y atinentes comentarios realizados.

El trabajo se integra a la línea de investigación —vínculos entre arquitectura y arte— que he desarrollado durante dos décadas de labor docente en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la misma universidad. Es así, que agradezco a mis compañeros del Instituto de Historia, del Grupo de investigación en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial y del Servicio de Investigación y Extensión de la FADU.

Agradezco a la Comisión Académica de Posgrado de la Udelar por el apoyo en el marco del programa de becas de apoyo a estudiantes de posgrado.

La consulta de archivos fue fundamental en el proceso de trabajo, por ello agradezco a las personas que hicieron posible y facilitaron el acceso a los materiales de bibliotecas y archivos públicos: Virginia Lucas (Archivo y Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo), Verónica Cánepa y Alejandra Plaza (Archivo y Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires), Ángel Espondaburo (Archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la Intendencia de Montevideo), Vania Markarian

(Archivo General de la Universidad de la República), Andrés Mazzini (Centro Documental del Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Udelar), Walter Corbo (Archivo de actas de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay), Jessica Vallarino y Renzo Chimelir (Antecedentes y Estudios Legislativos de la Junta Departamental), Pola Espert (Archivos institucionales de la ENBA, desaparecidos durante el período de la intervención a la Universidad de la República. IENBA, Udelar) y a funcionarios de las bibliotecas de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.

A quienes aportaron documentos, fotografías, datos, textos o colaboraron de alguna forma con el trabajo.

También a quienes accedieron a ser entrevistados y proporcionaron documentos de sus archivos personales: Luis Camnitzer, Haroldo González, Ángel Kalenberg, Clemente Padín y Julio María Sanguinetti. En ese sentido, un recuerdo especial para Nelson Di Maggio y Samuel Flores Flores.

A Didier Calvar por posibilitarme la lectura de su tesis de doctorado, aún inédita, material fundamental para el marco contextual de mi trabajo.

En el mismo sentido, a Marcelo Danza, por proporcionarme su texto inédito *Heterotopos*, que contribuyó en particular al apartado sobre los tupamaros.

A las personas que leyeron parte o la totalidad del trabajo y hicieron críticas constructivas y comentarios enriquecedores: a Cecilia Belej y Marcela Gené, que comentaron parte del trabajo presentado en el Seminario de crítica del Instituto de Arte Americano de la FADU, UBA, a Rodolfo Giunta, Mario Sabugo y los participantes.

A Laura Alemán que comentó el proyecto de tesis en el ateneo del Instituto de Historia de la Arquitectura y contribuyó con el aliento permanente.

A Ángel Kalenberg y Mario Sagradini, que leyeron y hicieron aportes al capítulo relacionado a los vínculos rioplatenses.

A Carlos Pantaleón que realizó una lectura atenta y generosa de la versión final de la tesis.

De manera muy especial le doy las gracias a Gabriel Peluffo Linari por acceder a la lectura de la tesis, por las críticas y las sugerencias y por aportar con su mirada experta a la concreción de este libro.

Agradezco fundamentalmente a William Rey, director de la tesis, quien durante todo el proceso me acompañó con paciencia, alentó la discusión crítica y realizó aportes invaluableles con gran generosidad.

A mi familia y amigos por el aliento y apoyo incondicional brindado durante estos años.

Muy especialmente, a mis padres, Inés y Mario, y a Gerardo, Federico y Martín por su amor e infinita paciencia. A ellos les dedico este trabajo.



PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento. Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta

tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim
Rector de la Universidad de la República

PRÓLOGO

Arte público, en tiempos de conflicto

El texto que me toca prologar es el final depurado de una tesis de maestría que le demandó a su autora una investigación compleja y extensa en el tiempo; largos días y noches dedicados a su redacción, luego de arduas horas de apertura documental previa y una profunda búsqueda de testimonios propios dentro de un contexto específico de nuestra historia artística.

Se trata, podríamos decir, de una publicación que abarca un período de gran conflictividad histórica, donde es posible identificar la intersección de —al menos— dos mentalidades culturales y artísticas diferentes o alternativas, que coincidirán en nuestro espacio territorial, durante muchos años; por un lado aquella mirada que venía de atrás, cargada de premisas y certidumbres acerca de cómo debía ser la relación del arte público en acuerdo con un modelo de construcción de la nación; por otro, la efervescente sucesión de nuevas propuestas e ideas que enlazan con los cambios ya iniciados en muchas otras partes del mundo artístico, fundamentalmente en Europa y los Estados Unidos, pero también en otros países de América Latina.

A esta alternancia de base artística y cultural, es necesario considerar un hecho también importante para los procesos de discusión y producción cultural, que son los cambios socioeconómicos que afectarán al Uruguay, durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, que proyectarán una larga sombra de crisis política en cuyos extremos están los movimientos subversivos —MLN-Tupamaros, con un proceso iniciado y culminado en tiempos de democracia— y

la dictadura militar que cerrará el período, de manera tan oscura como la de tantos otros países del cono sur latinoamericano.

A esta realidad propia del país, debemos agregar una complejidad geopolítica resultante de la llamada «guerra fría» que empezaría y terminaría dividiendo al mundo en dos partes —a pesar de muchas voces sin espacio ni capacidad de éxito, que promoverían la tercera posición—, bajo aquella dura espada de Damocles que constituyó la expansión destructiva de las armas atómicas y la violencia desatada en visibles sucesos como la guerra de Vietnam o la invasión de Hungría y Checoslovaquia. Todo ese estado de situación internacional tendría consecuencias directas en el campo del arte, tanto en lo que hace al espacio institucional como a la propia producción plástica, tal como lo demuestra la presente publicación.

Este conjunto de fenómenos histórico-culturales, sociales y políticos tendrá así una inevitable proyección en dos aspectos vinculantes: por un lado en la manera de ver y vivir el espacio público, aun no afectado por la fluidez e inconmensurabilidad del ciber-espacio; por otro, en la voluntad de expresión y en las formas propias que el arte encuentra para manifestarse.

Con relación a lo primero, el espacio público será muchas veces un lugar de expresión pero también de intervención, de lucha, de ocupación: «espacio tomado», como lo llamará Miriam Hojman. Los artistas son entonces conscientes de que el ámbito abierto de la ciudad es todavía un lugar de debate y de posibles «convencimientos», capaz de aportar —por sí mismo— una dimensión nueva en escala y en participación social. Sin embargo, no siempre lograron los artistas convencer al cuerpo social, sufriendo enormes fracasos al momento de promover el encuentro con la población; muchas de aquellas experiencias naufragaron en el mar de lo incomprensible, de lo extemporáneo, resultado también de un elevado proceso de politización que obligaba al espectador a tomar partido por el discurso que estaba detrás de lo plástico.

Pero, en términos históricos más que artísticos, podemos considerar igualmente importantes aquellos fracasos, entendiendo como novedosos los caminos que permiten ver una forma de modernidad hasta entonces neutralizada en el Uruguay de la primera mitad del siglo xx —salvo algunas

esporádicas o aisladas manifestaciones— que es el camino del impacto verbal y expresivo, del panfleto y la arenga, que podía llegar incluso a la barricada. Todo un proceso que conocería también la emergencia de importantes obras y nombres de artistas, así como la fagocitación y pérdida de otros que caerán en el olvido.

En paralelo, es también de interés la disolución de un *corpus* de «verdades oficiales», de fuerte raigambre tradicional, acerca de la manera de presentar al monumento en el contexto del espacio público, partiendo de valores que se entendían como indiscutidos y que, de hecho, siguieron afectando los criterios de los concursos públicos en la tardía década del sesenta. Una verdadera telaraña de lo pretérito que, sin embargo, aún estaba adherida en el ámbito político-decisional.

El período que trata la presente publicación involucra a una variedad importante de propuestas y materializaciones artísticas, así como sucesos que constituyen verdaderos hitos en nuestra historia del arte —como lo es el concurso para el monumento a José Batlle y Ordoñez, en las canteras del Parque Rodó y su consiguiente gran polémica de alcance internacional—, los que pueden conocerse y entenderse porque están acompañados de una adecuada lupa analítico-crítica, como la que nos aporta Hojman. Asimismo, el texto no rehúye las relaciones con otras experiencias latinoamericanas —fundamentalmente argentinas— en el entendido de que gran parte de aquellos procesos y búsquedas artísticas exponen detrás una intensa red de relaciones regionales.

Finalmente, me consta que otras excelentes investigaciones —tesis de maestría y doctorado— que tratan este mismo período ya han sido realizadas o están en proceso de materializarse. Sin embargo, no han logrado publicarse. Considerando esta realidad es que puedo afirmar que el libro de Miriam Hojman abre hoy al público lector la más extensa mirada sobre la producción artística uruguaya en relación con el espacio público y que fue desarrollada durante el período ya señalado.

WILLIAM REY ASHFIELD

INTRODUCCIÓN

A finales de los años cincuenta del siglo xx, Uruguay se encontraba en los inicios de un período de crisis económica, política y social que se incrementó a lo largo de la década del sesenta y llegó a su mayor deterioro con el golpe de Estado, en 1973. En el ámbito cultural y artístico se sintió la necesidad de asumir un compromiso con la situación del país y, al mismo tiempo, de participar de los procesos renovadores del mundo contemporáneo, aunque aún persistían con mucha fuerza los arraigados a la tradición. Las circulaciones artísticas internacionales, y principalmente las rioplatenses, integraron al Uruguay en un contexto donde la pluralidad estética, tanto en arte como en arquitectura, habilitó un tiempo de prolífica experimentación y producción.

El trabajo que aquí se presenta indaga la situación del arte en los espacios públicos de la ciudad de Montevideo entre 1959 y 1973,¹ período que corresponde al comienzo del primer gobierno blanco después de décadas de administraciones coloradas y al inicio de la última dictadura respectivamente.

Es necesario aclarar que, si bien la división periódica trazada es arbitraria y acotada por hechos políticos, resulta utilitaria y necesaria para limitar los acontecimientos artísticos en un contexto con características sociales, económicas, políticas y culturales similares, aunque no homogéneas como veremos más adelante. Si bien, los años que se estudian exceden la década

1 Nos basamos para acotar el período denominado *el fin del Uruguay liberal* en los historiadores Benjamín Nahum, Ana Frega, Mónica Maronna e Yvette Trochón (1994).

del sesenta, el núcleo del problema estará centrado en esos años, por lo que, en el transcurso del trabajo nos referiremos reiteradamente al período de estudio como los sesenta o los años sesenta.

Para nuestro país el estudio de este período de cambios profundos resulta fundamental para comprender los sucesos que finalmente desencadenaron la última dictadura. Es así, que ha sido frecuentado desde las ciencias históricas y sociales, aunque poco abordado, hasta los últimos años, desde la historia del arte y la arquitectura e incluso desde otros estudios culturales.

Este trabajo se organiza en cinco capítulos. En el primero se sitúan las artes visuales, y en particular el arte público montevideano, en el contexto territorial y en el temporal. Se divide en apartados que abordan las artes visuales y la arquitectura en el escenario político nacional, que incluye la situación de la Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Bellas Artes; también se introduce el marco de los debates estéticos que se profundizan en los años sesenta. Se realiza un sucinto análisis del panorama latinoamericano con énfasis en la incidencia de la guerra fría en las políticas culturales de los países de la región. Por último, se abordan los aspectos vinculantes, y en profundidad las circulaciones entre críticos y artistas, así como los cruces de exposiciones, muy frecuentes en la época. En especial se aborda la actuación del argentino Jorge Romero Brest como docente de los críticos de arte más destacados del Uruguay. Asimismo, se ahonda en el vínculo institucional entre el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y el Instituto General Electric (IGE) de Montevideo por la importancia que tuvieron como forjadores de un ambiente de vanguardia cultural.

El segundo capítulo, «Conflictos en el espacio público», introduce las polémicas entre contemporaneidad y tradición que se trasladaron al arte en el espacio público de Montevideo. Además de lo puramente estético, se indaga cómo el aspecto político también aparece en escena e influye en las polémicas. Se tratan en particular dos episodios: el concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez y la Bienal Internacional de Esculturas al Aire Libre en los que las circunstancias políticas y estéticas se entrelazan.

El tercer capítulo, «El espacio dado»,² explora el vínculo de la escultura emplazada en la ciudad entre 1959 y 1973. Se analizan las obras desde los aspectos temáticos, formales, estéticos y contextuales, en particular, el análisis de los conflictos que implica apoderarse de un espacio de la ciudad para dotarlo de simbolismo. Este capítulo se organiza en tres apartados que exploran los ejemplos significativos en torno a tres ejes discursivos: el academicista tradicional, el de la nueva escultura y el de las expresiones híbridas que incluyen ambos repertorios.

El cuarto capítulo, «El espacio tomado», está centrado en las intervenciones de carácter no tradicional, alejadas de los espacios convencionales y que tienen que ver con el arte comprometido en el marco de los cambios políticos y al incremento de violencia que asolaba al Uruguay sobre el final de la década del sesenta. No debe entenderse exclusivamente como el espacio intervenido sin permiso o por la fuerza sino que incluye el espacio ganado por manifestaciones que se rebelaban contra el *statu quo* instaurado.

En este capítulo el análisis se realiza en función de los cuatro modelos de actuación en el espacio público que define Néstor García Canclini (1973) y se divide en tres apartados principales. El primero analiza el trabajo de tres artistas uruguayos Haroldo González, Clemente Padín y Teresa Vila, que si bien no toman el espacio público como lugar de expresión exclusivo ni principal, constituyen un marco contextual fundamental ya que incursionaron en modalidades expresivas y comunicativas novedosas y comprometidas políticamente presentadas en lugares no convencionales. En el segundo se analizan las experiencias en la calle, impulsadas por la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, donde se vinculaba la enseñanza con el medio social. Y, por último, se indaga la discutida teoría de Luis Camnitzer que sostiene que las acciones guerrilleras de los Tupamaros

2 La denominación *espacio dado* se utiliza en oposición al *espacio tomado* del siguiente capítulo, lo que no significa, como se verá en algunos ejemplos, que no haya habido conflictos encerrados entre distintos actores y en las intervenciones del poder político sobre los espacios urbanos.

constituían obras de arte que crearon nuevos parámetros para la apreciación estética en Latinoamérica.

En el último capítulo se plantean reflexiones finales a modo de conclusión del trabajo.

Además de la bibliografía general y específica, que aportó a construir el marco teórico y el contexto de la temática, recurrimos a los archivos periódicos como una de las principales fuentes de abordaje. Los artículos de prensa en materia crítica aportaron información relevante para contraponer distintas posturas estéticas. Los críticos de arte más lúcidos y prestigiosos escribían constantemente en los principales medios de prensa cuyas secciones culturales tenían relevancia y constituían referentes ineludibles: Nelson Di Maggio en *Acción*, *Marcha* y *Ya*. Fernando García Esteban, Pablo Mañé Garzón, Alfredo Torres (quien firmaba como Washington Torres), Luis Camnitzer y Ernesto Heine en *Marcha*, Celina Rolleri en *El Bien Público* y en *Marcha*, María Luisa Torrens en *El País*, Amalia Polleri en *El Diario*, María Freire en *Acción* y *El Plata*, Eduardo Vernazza en *El Día*, *La Mañana* y *El Diario* y Olga Larnaudie en *El Polpular*.

Las revistas especializadas de arquitectura, *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), la *Revista de la Facultad de Arquitectura* y la del Centro de Estudiantes de Arquitectura, también aportaron elementos pertinentes para el análisis.

A partir de un estudio general de las fuentes se hizo la valoración de las obras y experiencias artísticas y se seleccionaron los ejemplos representativos que permitieron el abordaje general del problema planteado. Para el relevamiento de las obras seleccionadas se recurrió a fuentes iconográficas: fotografías de época, croquis y planos originales ubicados en archivos públicos y privados. Un material ineludible para el análisis fue el contacto directo con las obras que aún permanecen.

Por otro lado, se acudió a testimonios —a partir de entrevistas, conversaciones y correspondencia— de personas que en distintos sentidos y por distintos motivos fueron protagonistas de la época o podían aportar datos sobre temas específicos. Las conversaciones y contactos con las siguientes

personas consituyó un insumo inestimable: los artistas Clemente Padín, Haroldo González y Luis Camnitzer, el profesor Ángel Kalenberg, el crítico de arte Nelson Di Maggio, el historiador Gabriel Peluffo Linari, el Dr. Julio María Sanguinetti y el arquitecto Samuel Flores Flores. Aunque somos conscientes de que el listado podría ser mayor, consideramos que fueron suficientes para completar la información que requeríamos para cada temática.

Para la sistematización e interpretación de la información se elaboró el cuadro que se adjunta en el anexo. A partir de este se pudo ordenar y comparar tipologías, lenguajes y estilos de las obras, vincularlas con los escultores, arquitectos o actores que las promovieron.

En el transcurso de la investigación la asistencia a los cursos sobre arte y política latinoamericana y rioplatense de Gabriel Peluffo Linari: *Política y arte, situaciones latinoamericanas 1965-1985* y *las Vanguardias de antes: Arte y política en el Río de la Plata. 1945-1970*, realizados en 2010 y 2011 respectivamente en el Museo Juan Manuel Blanes, constituyeron un gran aporte para el estudio de los nuevos lenguajes y procedimientos de comunicación que forjaron un nuevo escenario artístico en Latinoamérica y ,sobre todo, el Río de la Plata, en los últimos años de la década del sesenta.

También, la asistencia a dos de las exposiciones de la fundación PROA de Buenos Aires —*Arte de contradicciones. Pop, Realismos y Política. Brasil-Argentina 1960* y *Sistemas Acciones y Procesos. 1965-1975*— otorgó la posibilidad de observar directamente obras que representan diversidad y amplitud de corrientes estéticas desarrolladas en esos años además de acercarnos a textos y documentos de valor para nuestro trabajo. El coloquio correspondiente a la primera de ellas, en el que especialistas brasileños y argentinos analizaron la producción artística de ambos países en el mismo período crítico que abarca nuestro trabajo, aportó elementos importantes para el análisis de los aspectos vinculantes en el Río de la Plata.

Es de destacar la importancia que tuvo el acceso a diferentes archivos. Para los artículos de prensa y bibliografía se recurrió al archivo del Museo Nacional de Artes Visuales y al Centro Documental del Instituto de Historia de la FADU y a la Biblioteca Nacional. Para los documentos surgidos

del intercambio institucional rioplatense se apeló al archivo del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella y al archivo personal del profesor Ángel Kalenberg sobre el IGE. Para los documentos y gráficos relacionados con el emplazamiento de las obras en Montevideo se consultó el archivo de Antecedentes Legislativos de la Junta Departamental de Montevideo y al archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la Intendencia de Montevideo. Se consultaron también archivos personales como el de Clemente Padín —actualmente en el Archivo General de la Universidad de la República— y el del artista Haroldo González.

MARCO TEÓRICO Y DEFINICIONES OPERATIVAS

Resulta necesario establecer definiciones y hacer un breve repaso historiográfico y teórico para comprender los términos que utilizaremos cuando aludamos los distintos modos de trabajar artísticamente en el espacio público. Para ello recurriremos a diferentes autores de referencia.

En primer lugar, es ineludible señalar qué entendemos por arte en el espacio público. Una definición básica de arte público pero apropiada para nuestro trabajo la encontramos en Javier Maderuelo (2008) como la obra que

se encuentre en dominio público, que cualquier persona sin necesidad de cumplir ningún requisito, de poseer carné o de adquirir entrada, pueda acceder a ella, aunque la finca en la que se halle instalada la obra sea de titularidad privada, como es el caso de ciertas plazas, patios, jardines o enclaves (p. 239).

Pero, además, para él esta condición no es suficiente, agrega que su significado hay que hallarlo en «la forma como la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándolo de carácter. La obra de *arte público*, además, debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional» (2008, p. 239). Esta definición que resulta operativa se amplía en este trabajo con las manifestaciones de arte público efímeras o móviles que no necesariamente dotan de carácter ni de particular significado a un contexto físico de manera permanente, pero utilizan el soporte del espacio urbano para dialogar con el público.

Es así que abordaremos diferentes modalidades de actuación en el espacio público en Montevideo en los años sesenta. En primer lugar, el abordaje tradicional, el del monumento conmemorativo y la estatuaria. En segundo lugar, el emplazamiento de la nueva escultura, ya sea de modo permanente o experimental. Y, por último, el menos convencional, el de las manifestaciones efímeras que vinculan arte y vida social, que elegían la calle y los espacios marginales de la ciudad. En este sentido, también se incluyen algunos lugares no convencionales de exposición que permitían la apertura a un público numeroso y diverso.

Con relación al concepto de escultura que se abordará en el trabajo, partimos de la base que en los años sesenta aún perduraban con potencia en varios artistas y gran parte de la sociedad, los conceptos escultóricos neoclásicos de tradición renacentista y los de concepción romántica que convivían en el siglo XIX.

Mientras que el objeto de tradición neoclásica se separaba del observador, buscaba dar información, representar la belleza y el poder y ser materia de admiración, el espíritu romántico pretendía reflejar un estado de ánimo y buscar pregnancia en el espectador. En palabras de Friedrich Schiller (1999), escritor romántico, «ciertamente, la belleza es obra de la contemplación libre, y con ella entramos en el mundo de las ideas, pero hay que hacer notar que no abandonamos por ello el mundo sensible, como ocurre con el conocimiento de la verdad» (p. 337).

Sin embargo, la condición de la pieza, ya sea de tradición clásica o romántica, en el espacio público no adquiere cambios significativos, por eso en nuestro trabajo denominaremos *escultura academicista, decimonónica o tradicional* a la que incluye detalles anecdóticos y naturalistas, la basada en la narración y la monumentalidad, y en cada caso distinguiremos si se observa una postura de tradición clásica o de tradición romántica.

Por otra parte, la introducción del problema del espacio va a ser significativo en la concepción de la obra, como expresa Maderuelo (2008), «el descubrimiento del espacio como cualidad artística capaz de determinar una nueva visión de las artes [...] trajo como consecuencia una serie de

nuevas definiciones de escultura y arquitectura en función de su relación con él» (p. 31).

En 1893 el escultor alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921) hizo explícito el problema del espacio como tema del arte en su texto *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, de 1893, muy poco antes, que se haga evidente la idea del espacio como esencia de la arquitectura.³

En ese trabajo se aleja de la concepción de clasicismo, sin desprenderse de la idea del arte como representación de la naturaleza —con la cual adhiere—, sino que incorpora la mirada del público al considerar los aspectos perceptivos del observador. De esta manera evidencia el valor del espacio que existe entre el objeto y el espectador.

Para él, hay una diferencia en el modo de percibir los objetos según la distancia, el ángulo y el punto de vista de quien la mire. Opina que si el punto de vista es lejano, la figura del conjunto se hace bidimensional y unitaria, pero si se acerca se reduce la posibilidad de apreciar la totalidad del objeto por lo que se necesitan más movimientos oculares para captar la tridimensionalidad espacial. Y esta cercanía y simultaneidad de la imagen, que permite captar la profundidad, también incluye captar el movimiento. Lo fundamental de su aporte fue incorporar la dimensión del tiempo como inseparable del espacio (Von Hildebrand, 1988).

A la par, Von Hildebrand, con su postura, legada a través de su obra teórica,⁴ y Auguste Rodin (1840-1917) con su escultura que rechazaba firmemente la vista única y espectador estático, fueron quienes a finales del siglo XIX

3 August Schmarsow (1853-1936), un año después —en una conferencia en la Universidad de Leipzig—, define a la arquitectura como «arte del espacio»: «el arte de la arquitectura, incluida la cabaña primitiva, es creador de espacio». Posteriormente Riegl, en su libro *El arte industrial tardorromano* (1901) sitúa como esencia de la arquitectura el concepto de espacio a partir de un análisis del Panteón de Roma. Ver Montaner (2000) y Maderuelo (2008).

4 Rudolf Wittkower (1997, p. 265) opina que durante las dos décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial el texto *Das problem der form* es el libro de arte más leído y que más influencia tiene en los artistas, en el público en general y en estudiantes, e incluso sobre el método adoptado por los historiadores del arte más influyentes como Heinrich Wölfflin.

trazaron el camino entre la escultura de concepción tradicional y naturalista y la escultura moderna.

Sin embargo, aunque Von Hildebrand y Rodin introdujeron cambios que provocaron una ruptura sobre todo en relación con la concepción del espacio y la expresividad de las obras, los escultores de las vanguardias van a ir más allá para refundar la escultura y abandonar totalmente las concepciones convencionales a la que estaba atada desde sus orígenes. Es así, que se proponía el cambio de materiales y técnicas, de repertorios temáticos y formales, además de nuevas maneras de provocar en el espectador la percepción de las obras.

Se trataba de sacar a la escultura de los manidos usos del clasicismo para convertirla en un arte moderno, es decir, de abandonar las convenciones milenarias que definían como tema el cuerpo humano, como inspiración la naturaleza, como estilo el realismo, como materiales el mármol y el bronce, como técnicas la talla y el modelado, y como objetivos la masa y el volumen. En otras palabras, se trataba de renunciar a todas aquellas características que definían desde hacía siglos la esencia misma de la escultura (Maderuelo, 2008, p. 85).

Por su singularidad y la ruptura con la escultura convencional, algunos críticos, como veremos a lo largo de este trabajo, se negarán a denominar «escultura» a estas nuevas maneras de realizar obras tridimensionales. Maderuelo (1994) exponía esta situación de la siguiente manera:

La nueva escultura ha tenido que cambiar el repertorio de sus formas, materiales, procedimientos y temas, presentándose de manera tan radicalmente distinta que ahora ya no sabemos si el antiguo vocablo «escultura» puede ser capaz de denominar todas las manifestaciones plásticas que hoy se arropan bajo ese nombre, sin que el término «escultura» pierda su significado (p. 16).

Como señalaba Giedion Welcker, los escultores que adherían a las nuevas tendencias del siglo xx habían analizado el material estático «bien mediante una deliberada simplificación de los volúmenes o en términos de

una desintegración de la masa a través de la luz» (Giedion Welcker, 1955, en Krauss, 2002, p. 11).

En el ámbito internacional, artistas como Constantin Brancusi (1876-1957), Jean Arp (1886-1966), Henry Moore (1898-1986), Barbara Hepworth (1903-1975), Alexander Archipenko (1887-1964), Jacques Lipchitz (1891-1973) son algunos de los exponentes principales y precursores de esta nueva concepción plástica de la escultura que apela a una síntesis formal y deja atrás el contenido y lo descriptivo.

Por otro lado, en relación con la otra tendencia escultórica de vanguardia que encarna el pasaje de una construcción material estática a una construcción dinámica y una aspiración de desintegración de la masa, el papel de la luz como energía tiempo-espacial juega un papel fundamental (Moholy Nagy, 1997, p. 83). En ese sentido, podemos mencionar a Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1886-1962), Laszlo Moholy Nagy (1895-1946), El Lissitzky (1890-1941), Max Bill (1908-1994), como los referentes más reconocidos de esa tendencia. Como expresa Rosalind Krauss (2002, p. 79), puede verse más que nada la idea de la escultura como herramienta de investigación al servicio del conocimiento.

Clement Greenberg define las características que debe tener una obra de arte para ser moderna, a la que denomina *nueva escultura*. En principio, esta debe eludir el contacto con cualquier tipo de experiencia que no sea inherente a la naturaleza de su medio, o sea renunciar a la ilusión y al tema explícito. Para él «las artes tienen que lograr la concreción, la “pureza”, únicamente por medio de lo que les es propio; algo que supone convertirse en “abstracto” o no figurativo» (1958, p. 93).

Con relación a la nueva escultura-construcción, la considera el arte visual más representativo de su tiempo, el que ha revelado las características del estilo moderno de un modo más vivo y completo, más que la arquitectura y la pintura. Para él, la autosuficiencia y la independencia física de la nueva escultura, al no tener que soportar nada más que su peso y no necesitar un pedestal, puede conseguir los aspectos más importantes del arte moderno: «la continuidad y naturalidad de un espacio que solo la luz modula, sin tener en

cuenta las leyes de la gravedad». Greenberg define la nueva escultura a partir de los preceptos constructivistas que remite a la pintura cubista: carácter lineal, apertura, transparencia e ingravidez, concepción de la superficie como epidermis. Y la define de la siguiente manera:

El espacio se conforma, se divide, se delimita, pero no se cubre ni se deja cerrado. La nueva escultura tiende a sustituir la piedra, el bronce y la arcilla por materiales industriales como el hierro, el acero, las aleaciones, el vidrio, el plástico, el celuloide, etc., etc., que se trabajan con las herramientas del herrero, del soldador e incluso del carpintero [...] La distinción entre talla y modelado ha dejado de ser importante: una obra o sus partes pueden ser vaciadas, forjadas, cortadas o simplemente juntadas; se trata de una obra menos esculpida que construida, edificada, ensamblada, organizada (Greenberg, 1958, pp. 99-100).

En resumen, la escultura que denominaremos en el transcurso de este trabajo *nueva escultura o contemporánea*, es la que se remite a las distintas características que los autores que citamos definen, especialmente referidas a los siguientes aspectos: simplificación del volumen, un marcado progreso de abstracción, descomposición de la forma a través de los efectos de la luz, integración del tiempo a un nuevo concepto del espacio, interés en la percepción del espectador, y alejamiento del detalle, el relato y la representación.

Maderuelo (2008) concluye que la reconstitución del arte escultórico se concreta con fuerza a partir de los artistas de vanguardia al dejar atrás los preceptos escultóricos anteriores:

La escultura tradicional entró en crisis a finales del siglo XIX y se precipitó súbitamente hacia un abismo sin encontrar una vía de escape lógica a sus heredados atavismos. Era necesaria, por tanto, una refundación de la escultura desde los presupuestos vanguardistas, alejándose claramente de los principios y procedimientos de la escultura tradicional, que habían quedado obsoletos (p. 85).

Por otra parte, como ya señalamos, a finales de los años sesenta entran en juego otras prácticas artísticas no tradicionales que dominaban el espacio público, las que promovían la acción sobre la realidad y tomaban el espacio público y la ciudad como marco para sus intervenciones.

En un escenario mundial donde fueron clave sucesos como el Mayo francés, la muerte del Che Guevara, la matanza y el ocultamiento de estudiantes en Tlatelolco, la ofensiva guerrillera del Tet en Vietnam, las protestas contra la guerra, el movimiento hippie y Woodstock, se genera un punto de inflexión, en el que diversos actores sociales, entre los que también se encuentran los artistas de vanguardia, se vuelcan a la lucha por un *mundo mejor*, y emerge la noción de arte como instrumento de acción social. Se trasladaron a la calle actitudes artísticas comprometidas con lo social y lo político.

Surgieron nuevos debates sobre el sitio que debía ocupar el arte en la sociedad. La preocupación de los artistas por el contexto en que se insertaban y los aspectos sociales, históricos, culturales y naturales del lugar, y principalmente políticos, llevó a que muchos artistas sintieran la necesidad de expresar sus ideas, generar conciencia y denunciar determinadas situaciones. Para llevar a cabo estas expresiones eligieron la calle, la ciudad y el contacto directo con el público. El vínculo arte-política se radicalizaba y los artistas encontraron que los elementos que les proporcionaba el arte tradicional no les alcanzaba para acompañar la lucha revolucionaria, por lo que intentaron disolver las fronteras que dividen arte, política, violencia y vida.

Se hace evidente la toma de conciencia por parte de los artistas de que la ciudad es el marco de las instituciones sociales y se toma el espacio público como lugar para el arte vinculado con la política. En el capítulo El espacio tomado analizaremos los modos de actuación, en ese sentido, en nuestra ciudad a partir de los conceptos del crítico cultural Néstor García Canclini desde una perspectiva latinoamericana. Pero, como en los casos anteriores, será necesario enmarcar, aunque sea sintéticamente, los escenarios de actuación en la calle, a partir de los presupuestos internacionales para definir algunos términos que usaremos para enunciar los métodos de trabajo locales.

En ese sentido, los artistas utilizaron nuevas formas de expresión para lograr incorporarse a la vida social en la calle, trabajaron en la integración de las artes con las manifestaciones sociales, la política y la ciudad, al entender a esta no solo como soporte sino como objeto de trabajo artístico y poético.

Es así, que se inauguran experiencias lindantes que trascienden las artes visuales y se funden con el teatro, la danza, la música, la poesía. Los nuevos hallazgos formales y expresivos se combinaban entre todas las artes. Nacen nuevos géneros como los *happenings*⁵ y las *performances*, acontecimientos efímeros que responden a una nueva conciencia sobre la primacía de la acción en un mundo cambiante y frágil frente a la producción de obras permanentes. Estas manifestaciones, surgidas a finales de los años cincuenta, buscan la participación espontánea del público, frecuentemente realizadas en lugares públicos para sorprender o irrumpir en la cotidianeidad.⁶

La fusión de varios grupos que trabajan en ese sentido motivó la creación de la *Internationale Situationniste* en 1957, dirigidos por Guy Debord, con gran influencia en los estudiantes rebeldes de París de 1968. En ese sentido, para nuestro trabajo, es interesante el concepto de urbanismo unitario que Constant y Debord definen en «La Declaración de Amsterdam» (1958) como «la actividad compleja y continua que recrea conscientemente el entorno

5 La historiografía ubica en 1957 el primer *happening* realizado por Allan Kaprow en Estados Unidos y más tarde en Francia por Jean-Jacques Lebel.

6 Clemente Padín, precursor del arte correo y la performance en el Uruguay, diferencia el *happening* de la *performance* de la siguiente manera: «Otra forma que demostró su eficacia en la denuncia y la sensibilización popular en torno a la defensa de los derechos humanos conculcados, fue la *performance*. Surgida desde el momento en que se privilegió el “instante creativo” por encima del producto final, la performance hace del artista el verdadero instrumento del arte. Si en el *happening* los sentidos se disparan en todas direcciones, en la *performance* el significado suele precisarse indubitablemente. Lo que realmente varía no es el inabarcable o estricto programa de ambas formas sino la respuesta del espectador: lo que, por un lado, es terapia y anarquía, por el otro, es rotundez estética y representacional. La participación cobra, por esta excepcionalidad, mayor dimensión y profundidad, siendo, por lo tanto, un instrumento idóneo para la transmisión de información, siempre que opte por la comunicación, pues la *performance*, como cualquier otro medio de expresión, puede ser absolutamente indeterminada y confusa, jugada a sí misma» (Padín, 2000-2001).

del hombre de acuerdo con las concepciones mas avanzadas en todos los ámbitos», y agregan, entre otros puntos de la declaración, que «la solución a los problemas de vivienda, tránsito y esparcimiento solo puede contemplarse en relación con las perspectivas sociales, psicológicas y artísticas que se combinan en una hipótesis sintética a nivel de la vida cotidiana». Este concepto, que vincula arte, vida y entorno urbano será útil para entender algunas de las acciones realizadas en Montevideo a finales de los años sesenta.



1

EL ARTE EN EL CONTEXTO URUGUAYO Y LATINOAMERICANO

EL ARTE EN EL CONTEXTO URUGUAYO Y LATINOAMERICANO

En el marco de la crisis de los últimos años de la década del cincuenta en Uruguay se asumía y se tomaba conciencia del problema por parte de la sociedad. La ilusión de ser *la Suiza de América* se disipaba irremediablemente a lo largo de la década del sesenta hasta llegar a su mayor desencanto cuando se inició la dictadura civil-militar, en 1973.

Sin embargo, ese período, no fue homogéneo. En el transcurso de esos años los problemas se agravaban en concordancia con la situación que se vivía en la región y en el mundo. Hay un punto de inflexión, en particular, el año 1968 con la asunción de la presidencia de Jorge Pacheco Areco¹ y su política de restricción de libertades y creciente autoritarismo.

Son años violentos que anteceden el quiebre final de las instituciones, con recurrentes medidas prontas de seguridad (MPS)² y la guerrilla urbana

1 Jorge Pacheco Areco asumió la Presidencia de la República tras la muerte de Óscar Gestido en 1967 hasta 1972. Presidió un Gobierno que fue represivo y brutal frente a las agitaciones sociales. En ese marco ocurrieron los asesinatos de los estudiantes universitarios Líber Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos, entre otros y torturas a detenidos políticos. Se censuraron medios de prensa y se prohibieron partidos políticos de izquierda. Se decretó la militarización de los funcionarios bancarios y la congelación de salarios.

2 El 9 de octubre de 1967 se implantaron las primeras MPS del gobierno de Gestido, por catorce días. «Durante la vigencia de las medidas fueron detenidas 442 personas, se cumplió un paro general y dos parciales, fueron clausurados temporalmente por la policía: *El Popular, Verdad, Marcha, Unser Frain*» (Demasi, 1996, p. 33).

comenzaba a ser un tema de preocupación político cuando se incrementaron los actos violentos.³

Es así que, a lo largo de esos años, se pueden distinguir acontecimientos, expresiones artísticas y conflictos que son reflejo de esta complejidad coyuntural.

En relación con las artes visuales, los años cincuenta constituyen el inicio de lo que serán los conflictivos años sesenta, como expresa Gabriel Peluffo Linari (1999), «es el momento de gestación de todos los agentes sociales y culturales que constituirán el aura histórica de la década siguiente» (p. 98).

Entre mediados de la década del cincuenta y mediados de la década siguiente se sitúa el momento propicio para la existencia de una vanguardia artística en Montevideo, entendida no tanto como trasplante de doctrinas o lenguajes metropolitanos —que lo fue, aunque en condiciones distintas a las de los años veinte— sino entendida como autoconciencia de un determinado grupo social y cultural, como convicción íntima —rara vez explicitada en bases programáticas— de estar actuando por un lado solitariamente, pero por otro solidariamente con relación a los nuevos ideales de integración y de universalidad estética forjados en Europa y en Estados Unidos durante la postguerra (Peluffo Linari, 1999, p. 98).

Uruguay se autopercebe como moderno y tanto artistas como arquitectos sienten la necesidad de participar de los procesos renovadores del mundo contemporáneo, aunque aún persisten con fuerza los arraigados a la tradición.

3 El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), organización armada de izquierda, comenzó a agruparse a inicios de los años sesenta. En un comienzo, sus principales acciones propagandísticas de gran impacto tenían como objetivo la comunicación de sus ideas: socialismo, antiimperialismo, solidaridad e integración latinoamericana, nacionalismo antioligárquico y las denuncias de la deficiencia y corrupción del gobierno. A partir de 1968 comienza una etapa en que las acciones se hacen más violentas: asaltos y operaciones agresivas, secuestros y asesinatos, que deterioran la imagen del movimiento ante gran parte de la población.

Es así, que en ese entonces continuaba con énfasis el debate entre *abstracción* y *figuración*, tema que predominaba en las polémicas sobre la valoración estética contemporánea y que incluía posiciones estéticas y políticas enfrentadas.

Comienzan a generarse impulsos renovadores en el campo de las artes visuales que pueden observarse a través de la asistencia de artistas y críticos uruguayos a las bienales de arte de San Pablo, en las exposiciones del Instituto General Electric (1963-1968), en la Galería U (1966-1978) o en exposiciones de arte no figurativo, entre otros eventos. A su vez, se forjaron experiencias vinculadas al ascenso político de la izquierda, como el Club del Grabado de Montevideo (1953-) donde los artistas que la fundaron veían al grabado como una manera de socializar a nivel masivo la experiencia estética al producir obras en serie, o el cine comprometido, testimonial y panfletario, en torno a la Cinemateca del Tercer Mundo (1967) promovido por el semanario *Marcha*. La Feria Nacional de Libros y Grabados, fundada en 1961 y dirigida por Nancy Bacelo hasta 2006, constituyó un espacio donde diversas manifestaciones artísticas (literatura, música, artes plásticas y artesanías) dialogaban íntimamente con el público.

Hacia finales de 1960 se potencia la actuación de algunos artistas plásticos en las luchas políticas y la manifestación de sus puntos de vista con los recursos que tenían a su alcance, en mayor medida a través del boicot a exposiciones, concursos, salones y envíos al exterior promovidos por el oficialismo. Sin embargo, en ese sentido, en nuestro país las artes visuales tuvieron menor protagonismo que el teatro o la música, más proclives a intervenir en ese contexto. Este compromiso se da en el marco de un campo intelectual (Bourdieu, [1967]2002) latinoamericano comprometido con la problemática social y política de su tiempo, con un sentir éticamente orientado a cumplir un papel en la lucha por una mejor sociedad y por ende con una mayor influencia en la política.⁴

4 Peluffo Linari (2018) profundiza sobre esta temática.

En Uruguay, con relación a la ciudad y a la arquitectura, las pautas promovidas por el movimiento moderno⁵ fueron adoptadas y aceptadas desde muy temprano por los arquitectos y por la ciudadanía en general. Sin embargo, en un contexto internacional en el que desde el fin de la segunda guerra mundial las bases ideológicas de la arquitectura moderna comenzaron a cuestionarse, aquí también se abre una nueva agenda de problemas al respecto. Al tiempo que las nuevas tecnologías permiten la realización de obras formalmente nuevas para el país, surgen corrientes que reclamaban una arquitectura más popular y adecuada al medio social y al entorno físico, a partir de la utilización de materiales y tecnologías locales

En todos los casos, expresados de distinta forma se asume un compromiso urbano con la ciudad. Las artes visuales están presentes en unas y otras. Como expresaba Leopoldo Artucio (1971), «todas las corrientes citadas⁶ pueden “detectarse” en la arquitectura porque aun manteniendo muy en serio los puntos de vista sociales que sustentan su hacer, los nuevos arquitectos buscan lenguajes variados o incitantes como los reclama la década que comienza» (p. 42).

En el ámbito universitario, en setiembre de 1958, los estudiantes inician una huelga general en defensa del anteproyecto de ley elaborado por la Universidad, seguida de manifestaciones, que desembocaron en represión policial, disturbios callejeros y en la ocupación de edificios universitarios. Finalmente, el 15 de octubre fue aprobado el proyecto de ley elevado por la Universidad, la Ley Orgánica de 1958, fue el momento culminante de la lucha por la autonomía universitaria, el gobierno integrado con la participación

5 Se entiende por tal un tiempo de la producción artística y arquitectónica resultante de las transformaciones propuestas y propulsadas por las vanguardias históricas. Si bien se utiliza el término en singular, se entiende que existe una la vastedad y heterogeneidad de contenidos, posiciones e interpretaciones de lo moderno.

6 Se refiere a las nuevas corrientes artísticas citadas antes en su texto: neo dadá, camp, arte conceptual, pop art, etcétera.

de los tres órdenes y el principio de libertad de cátedra y de opinión. La Ley Orgánica enfatiza los postulados del plan de estudios de 1952 de la Facultad de Arquitectura y da marco a la reforma del plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en relación con el papel que debían tener los universitarios de «defender los valores morales y los principios de justicia, libertad, bienestar social, los derechos humanos y la forma democrática republicana de gobierno» y en «contribuir al estudio de los problemas de interés general y propender a su comprensión pública» (Uruguay, 1958).

La Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Bellas Artes — incorporada a la Universidad de la República en 1957— también se acompañaron a esa situación, donde los actores con mayor presencia se organizan en grupos fuertemente politizados. En ambos centros de enseñanza, la actividad tiene un gran contenido político. Los límites donde se involucraba lo estético con lo social eran confusos, y tanto en el caso de la ENBA como de la Facultad de Arquitectura se vivía una situación similar en ese sentido. Como expresaba el profesor Conrado Petit (1999), «se trataba de orientar la programación del taller a la luz de necesidades sociales que podrían llegar a tener solución si se llegara a procesar un cambio estructural desde el punto de vista político, económico y social en el país y en el resto de América Latina», o sea la dimensión política y social era inseparable de la órbita de la enseñanza arquitectónica y artística en el país. Por su parte, la ENBA utilizó a la extensión universitaria como herramienta fundamental para lograr una formación integral con énfasis en los problemas del medio, como profundizaremos en el capítulo «El espacio tomado».

Y así como existía en el ámbito artístico la polémica entre abstractos y figurativos, lo que implicaba en algunos casos interpretaciones también políticas, en el escenario de la Facultad de Arquitectura se desarrollaron fuertes debates sobre la pertinencia del plan de estudios de 1952, que demostraron que aunque la enseñanza estaba enmarcada en un único Plan, este no es era reflejo de una postura unitaria, ya que en su seno, se habían consolidado dos líneas diferentes encarnadas por actores que tenían posiciones personales, disciplinarias y políticas divergentes:

Dos modos de enseñanza y dos criterios respecto al campo de actuación profesional. Por un lado, la arquitectura se entiende fundamentalmente desde la escala edilicia y los conjuntos urbanos, noción que acentúa el perfil artístico del arquitecto. La otra postura comprende la disciplina desde la planificación del territorio y aspira a un arquitecto con mayores habilidades técnicas. Esta distinción se inserta en una postura ideológica y política, dominante en la facultad de esos años, que critica como reaccionarios aquellos factores estéticos y artísticos, valorando en cambio el método científico como base del conocimiento arquitectónico (Mazzini y Méndez, 2009, p. 174).

En la década del sesenta, un grupo de docentes y estudiantes conforman el Núcleo Sol, una corriente de pensamiento que reivindicaba sus ideas en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*. Su principal aporte fue plantearle una crítica al discurso oficial que se desarrollaba en la facultad donde la enseñanza se dirigía máxime al estudio de factores socioeconómicos —derivado del plan de 1952— y que según este grupo generaba una arquitectura mediocre y con pérdida de valores arquitectónicos. Surgen entonces algunos tópicos que se vinculaban más con lo local, lo identitario y también con la poética de los materiales y de las formas, así como con la integración del arte a la arquitectura.

Resulta elocuente que tanto los arquitectos que fueron expulsados o renunciaron con la aprobación del plan de 1952 (Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Mario Payssé Reyes, Ildefonso Aroztegui) y los que una década después fueron reivindicados por el Núcleo Sol (Julio Vilamajó, Antonio Bonet, Román Fresnedo Siri, Rafael Lorente Escudero, Eladio Dieste y Ernesto Leborgne) han sido quienes se han relacionado a lo artístico a través de sus proyectos, por su trabajo con artistas o tras participar en instituciones ligadas al mundo del arte; por ejemplo la mayoría integraron, en varias oportunidades, los jurados actuantes en los principales certámenes artísticos.

En este período los debates estéticos y las polémicas en torno a las artes visuales y a la arquitectura se agudizan y extienden al espacio público. No se

trata solo de la disputa que se profundiza en los años cincuenta entre *abstracción* y *figuración*,⁷ sino entre propuestas que se adhieren a conceptos contemporáneos y las que persisten en mantener los principios tradicionales. Estos enérgicos debates continuaron durante toda la década en los ámbitos artísticos (talleres, prensa, tertulias, concursos y salones oficiales) y de enseñanza de la arquitectura y el arte, como profundizaremos en el capítulo *Conflictos en el espacio público*.

Con relación a los nuevos emprendimientos artísticos⁸ que se consolidaban desde la década anterior en distintos espacios de actuación incluido el espacio público, generaban confrontaciones éticas y estéticas. Las expresiones academicistas continuaban teniendo gran adhesión entre varios artistas, y, sobre todo, eran las más difundidas en los medios de prensa de mayor circulación. También eran las preferidas del público en general.

En este sentido, podría explicarse la elección del arte figurativo y naturalista para la mayoría de los monumentos conmemorativos de la ciudad. La intención de transmitir a los ciudadanos ideas políticas e históricas, de manera fácilmente comprensible, era el objetivo en la erección de estos monumentos y el arte abstracto no se consideraba suficientemente apto para lograrlo.⁹

7 De esa manera imprecisa se solía denominar a las tendencias artísticas principales y antagónicas.

8 A las tendencias que surgieron un par de décadas atrás —informalismo, abstracción geométrica, neoconcretismo— en los sesenta, se suman nuevas manifestaciones: arte conceptual, pop art, minimal art, Internacional Situationniste, entre otros.

9 Julio María Sanguinetti (presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes desde 1967 hasta 1973. Presidente de la República en dos períodos: 1985-1990 y 1995-2000) opinó que desde el ámbito político, en la mayoría de los casos, no había preocupación ni sensibilidad por el arte en el espacio público. Había una vocación —de herencia italiana— por ocupar el espacio con el propósito de incorporar decoración y homenajear, pero sin inquietudes ni conocimientos artísticos que habilitaran el camino a las nuevas tendencias. Según su opinión, el público se ha ido adaptando a ciertas modalidades modernas, como la arquitectura y el mobiliario, pero no a la escultura ni a la música moderna clásica. Recuerda que en la inauguración del monumento a Luis Batlle Berres (1967) había muy poca gente contenta, a excepción de algunos jóvenes entre los que se encontraba él, pero que la mayoría de la gente no comprendía el significado de la obra (Comunicación personal, 5 de julio de 2016).

Sin embargo, comienzan a aparecer algunas obras afines a las nuevas tendencias, principalmente relacionadas con la arquitectura, como murales en edificios públicos y privados. También, aunque de manera más resistida, surgen en el espacio público de la ciudad esculturas de concepción artística alejadas de lo académico, en consonancia con las tendencias internacionales.

El análisis sobre el emplazamiento de las obras artísticas que aportaron a la conformación del arte público en Montevideo se profundizará en el capítulo *El espacio dado*.

Sobre finales de la década del sesenta, el arte vinculado a la lucha política fue también un transformador efímero de la ciudad, como analizaremos en el capítulo *El espacio tomado*.

El arte como instrumento de acción social, en el marco de prohibiciones, violencia y represión, se hace presente en el trabajo de varios artistas que lo materializan a través de distintos medios artísticos contemporáneos que tienen que ver con el cuerpo y el espacio urbano.

La disputa por la cultura y el arte en América Latina

En toda América Latina se vivían cambios radicales durante los años sesenta, según Tulio Halperin Donghi (1996) por dos razones fundamentales. En primer lugar, por el giro socialista de la Revolución cubana y por el autodescubrimiento de los países latinoamericanos sobre la imposibilidad de alcanzar el ritmo acelerado de crecimiento económico de los países del primer mundo. Esto hacía ver que el estancamiento solo se superaría si se quebraba el marco del sistema político y económico internacional donde, hasta ese momento, se había desenvuelto Latinoamérica. En ese contexto surgen nuevos impulsos revolucionarios.

Algunos historiadores del arte latinoamericano actuales¹⁰ sostienen que un intento de frenar esta vertiente y como una estrategia para evitar la creciente identificación del resto de Latinoamérica con la Revolución Cubana, Estados Unidos promovió una nueva política: la Alianza para el Progreso (1961-1970), que otorgaba ayudas económicas e incluía programas de apoyo sociales, artísticos y culturales —considerados para muchos estrategias para paliar la influencia cubana en los intelectuales latinoamericanos—. Sin embargo, en algunos países tuvo una fuerte resistencia en el ámbito intelectual, por ejemplo, en Uruguay por Ángel Rama y otros autores que se nucleaban en el semanario *Marcha*, en Argentina por *La Rosa Blindada* dirigida por José Luis Mangieri o en México desde la revista *Siempre!* Como veremos más adelante, también hubo distintas respuestas desde los ámbitos gubernamentales.

En relación con el arte, la crítica norteamericana había impuesto, junto a la importante migración de artistas, a Nueva York como centro hegemónico mundial artístico disputándole a París su histórica preeminencia en ese campo. Aunque, coincidimos con Giunta (1996), que los artistas latinoamericanos todavía consideraban a París como la meca del arte y acudían allí a continuar su formación y obtener reconocimiento internacional.

Lo que algunos estudios sostienen es que Estados Unidos promovía un proyecto *modernizador* para América Latina,¹¹ cuyo objetivo era imponer sus

10 Por ejemplo, Andrea Giunta y Gabriel Peluffo Linari, entre otros.

11 Desnudando esta estrategia, el crítico y comisario, jefe del Departamento de Artes visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre, en el boletín de artes visuales de dicho organismo, expresaba: «En viajes frecuentes por nuestros países observo un despertar, una conciencia de la importancia que tiene para el destino de nuestro continente una evaluación de su propia cultura. Algunos técnicos comienzan a admitir, además, que poca o ninguna ventaja podrá registrarse en el orden económico, en la incipiente industrialización de nuestras riquezas continentales, si no se llega antes a una plenitud de conciencia cultural. También se admite que hay pocos instrumentos de cultura más directos, más efectivos, menos alterables que las artes plásticas. De ahí la necesidad de estimular su desarrollo y su circulación para contribuir, aunque sea desde ese sector, a que se afirme ese inalienable instrumento que es la cultura» (José Gómez Sicre, 1959, citado en Giunta, 1996).

pautas artísticas. En ese momento y desde los años de posguerra el arte abstracto era el hegemónico, en contraposición al realismo socialista, tendencia artística predominante en la Unión Soviética, expresión oficial y representativo del régimen. En América Latina se tomó sobre todo el modelo mexicano del realismo social vinculado a la obra de David Alfaro Siqueiros, en el que predominaba la denuncia y la crítica al sistema. En la década del sesenta, la fuerza comunicacional del arte pop norteamericano también impactó, aunque de distintas maneras, en varios artistas latinoamericanos.

Sin olvidar que el arte en los sesenta no fue uniforme en los países latinoamericanos ni ha sido homogéneo a lo largo de la década, se podría afirmar que desde la segunda postguerra hasta esos años se había configurado una plataforma de acción regional. Aunque también se debe subrayar que en algunos campos artísticos la acción fue más potente que en otros. La literatura, por ejemplo, se volcó hacia la búsqueda de una identidad latinoamericana mucho más evidente y concreta que en el caso de las artes visuales. Estas últimas tendieron hacia una progresiva internacionalización, con distintos matices según cada país de la región.

Aunque no se puede construir una historia general y homogénea del arte latinoamericano, podemos mencionar algunas situaciones que se suscitaban corrientemente en ese período y que dan cuenta del interés norteamericano en apostar por importantes iniciativas artísticas, por ejemplo, la empresa petrolera Esso que junto a la Organización de Estados Americanos (OEA) organizaron entre 1964 y 1965 Salones de artistas jóvenes en toda Latinoamérica.¹² Otro caso son las bienales de Córdoba que se desarrollan entre 1962 y 1968, promovidas por la industria norteamericana automovilística Kaiser. También, el IGE de gran importancia en Uruguay entre 1963 y 1968, fue impulsada por la multinacional de origen estadounidense del mismo nombre.

12 La exposición de los salones de Uruguay, Paraguay y Argentina, se desarrolla en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Los jurados de la sección uruguaya eran: José Gómez Sicre (OEA), Hugo Parpagnoli, Samuel Oliver (MNBA, Buenos Aires), Enrique Gómez (Galería U, Uruguay).

Pero el entramado es complejo, no puede simplificarse el tema a esta única mirada, ya que intervinieron otros factores además del planteado antes. No se tejieron redes únicamente hacia y desde Norteamérica sino también entre centros culturales europeos y americanos. También, los vínculos se generaron a través de los artistas latinoamericanos que exponían en el exterior y viceversa.

Por otra parte, la influencia política de Cuba era muy fuerte en el continente que, como expresa Tulio Halperin Donghi (1996) «estaba obsesivamente presente en él a través de la imaginación colectiva, y la imagen fuertemente estilizada que esta acogía, gravitó decisivamente en la renovación cultural e ideológica tan intensa en esos años» (p. 560). El gobierno cubano también aprovechó esta situación y habilitó instancias de intercambio a través de Casa de las Américas inaugurada en 1959, que ha ofrecido, divulgado, premiado y publicado obras de escritores, artistas plásticos, músicos y estudiosos de la literatura y las artes. Halperin Donghi (1996) señala que «los pósters de la revolución, que ofrecían puntual contrapunto a las innovaciones neoyorquinas de la era del pop-art, se constituían en muy apreciado elemento decorativo en los ámbitos en que se celebraban los rituales del deshielo cultural en curso» (p. 560). Sin embargo, cabe aclarar que el diseño gráfico y afichismo tanto en Uruguay como en otros países latinoamericanos tuvieron importante influencia de la gráfica checa y polaca de posguerra¹³ (Peluffo Linari, 2018).

En los años sesenta, Latinoamérica se constituyó en uno de los ámbitos en que se peleaba la guerra fría en términos ideológicos, por lo que el arte jugaba un rol fundamental. Por lo tanto, la pluralidad estética tanto en arte y arquitectura habilitaron un tiempo de fecunda experimentación y producción, imposible de encasillar en una tendencia o corriente específica, aunque a través de exposiciones, textos y catálogos sobre la época hubo una tendencia a la homogeneización.

13 Para profundizar sobre el tema ver «Diseño gráfico: un enclave simbólico de los sesenta» en Peluffo Linari (2018, pp. 90-96).

Vínculos regionales

Si bien sería lógico intuir que los aportes regionales y latinoamericanos, al compartir una situación política, económica y social similar, debían haber sido referencia ineludible para los artistas uruguayos, no es del todo evidente.

Aunque pueden encontrarse ciertos discursos y prácticas vinculantes americanas estos no han sido constantes ni institucionalizados.

Una excepción constituye el caso rioplatense, al que nos referiremos en profundidad más adelante.

Coincidimos con Didier Calvar (2015), «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» (p. 163). También, en el transcurso de la década se organizaron en la ciudad varias exposiciones importantes de arte de distintos países. Es indiscutible que el artista uruguayo planteaba vínculos y se nutría de distintas referencias internacionales,¹⁴ en especial de los países europeos, sin embargo en esta década continuaba siendo referencia París antes que Nueva York, a diferencia de otros países latinoamericanos, por ejemplo, Argentina y Brasil.

Por otra parte, Peluffo Linari (2016l, comunicación personal) afirma que las referencias a países latinoamericanos existían solo cuando se tenía información sobre ellas, circunstancia poco frecuente. Si bien había intercambios interinstitucionales, no era habitual el intercambio personal. Para él, el vínculo fluido sur-sur no existía. En ese sentido, ejemplifica con el caso de Tucumán Arde¹⁵ del que el artista Clemente Padín se enteró a través de la

14 Calvar lo desarrolla extensamente en el capítulo «Influencias de corrientes extranjeras» (pp. 135-144), aunque está presente en el desarrollo de todo su trabajo.

15 Tucumán Arde fue una experiencia artística revolucionaria desarrollada en 1968 por un grupo de artistas del ala radicalizada de la vanguardia rosarina y porteña. Fue una de las rupturas más importantes en el ámbito de las artes visuales en Argentina al traspasar los límites de la institución artística para acercarse a lo político y revolucionario. Utilizó estrategias de comunicación de masas

revista francesa *Robho*. Lo paradójico del caso, es que Padín tuvo que traducir del francés al español el artículo que originalmente ya estaba en español, para publicarla en la revista *OVUM IO*. Así puso el evento en conocimiento del público uruguayo tres años después de acontecido.

De todas maneras, el vínculo entre Montevideo y Buenos Aires ha sido el más frecuente e importante para el desarrollo del arte local durante el período estudiado. Las relaciones con otros centros latinoamericanos y de la región no han tenido ni por asomo la dimensión que se tuvo con la otra orilla del Río de la Plata.

Sin embargo, no puede soslayarse la relación con Brasil, especialmente con San Pablo. Los nexos se generaron en su mayoría por la asistencia a las bienales de arte paulistas —tanto de expositores como de otros actores vinculados al arte, críticos, galeristas, gestores y operadores de arte, etc.— que más que conectar a los uruguayos con el arte brasileiro, lo acercaba a la producción contemporánea internacional.

También hubo intercambio frecuente con críticos brasileños importantes. Nelson Di Maggio (2016, comunicación personal) relata que, a partir de la segunda Bienal de San Pablo, en 1953, comenzó un contacto íntimo y permanente con críticos brasileños como Aracy Amaral y Mário Pedrosa. En esos primeros años de la década del cincuenta, el intercambio con estos fue mucho más fluido que con los críticos argentinos que estaban bajo el régimen de Perón.¹⁶ Expresa además que «los brasileños Mário Pedrosa y Lourival Gómes Machado ambos directores de bienales paulistas influyeron [en la

para denunciar la situación dramática que se había generado a partir del cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos perpetrado por el gobierno de Onganía.

16 En ese sentido, es evidente que los críticos contemporáneos en el gobierno de Juan Domingo Perón no tenían mucha cabida. María del Carmen Magaz (2007) transcribe una frase del ministro de Educación, Iván Ivanisevich, de 1949, en la que expresa: «El arte morbosos, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es esta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobrehumano. No cabe en la Doctrina Peronista, porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas» (p 109).

crítica de arte nacional] más que las ocasionales de Pierre Restany o Clement Greenberg, ampliando más allá de fronteras las relaciones intelectuales conservadas por largo tiempo» (Di Maggio, 2007).

También, hubo algunos contactos personales que surtieron efecto en algunos artistas de la época, por ejemplo, el del paisajista Roberto Burle Marx que se vinculó con arquitectos uruguayos¹⁷ y tuvo una repercusión importante en el futuro del uruguayo Leandro Silva Delgado, que seguirá los pasos del brasileño, especializándose en el paisajismo.

Asimismo, Brasil fue fundamental en la trayectoria de José Pedro Costigliolo, que participó en las primeras cuatro bienales de San Pablo, y María Freire y el desarrollo del arte concreto en Uruguay. Calvar (2015) expresa al respecto:

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 [...] 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).

Finalmente, recién a principios de la década del setenta se hicieron más frecuentes y fluidos los contactos entre algunos artistas latinoamericanos a través del arte correo, abordado en nuestro país por Padín, como veremos más adelante.

17 Es conocido su vínculo con el Arq. Luis García Pardo. En los edificios Gilpe (1952-1956) y Positano (1957-1963), Burle Marx incorporó obras artísticas e hizo el diseño de los jardines.

Nexos rioplatenses

La circulación de artistas o de sus obras entre las dos márgenes del Plata es de larga data. Ya en el siglo XIX, Juan Manuel Blanes, «el Pintor de la Patria»—nacido en Montevideo en 1830, hijo de un español y de una argentina— transitó entre los dos países. Sus interpretaciones históricas y contemporáneas regionales le concedieron prestigio en el Río de la Plata. Romero Brest (1951) señalaba que «su fama se divide entre Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile». Asimismo, las obras de los uruguayos Joaquín Torres García y Pedro Figari, han sido desde las primeras décadas del siglo XX reconocidas y puestas en valor en ambas orillas.

En relación con el arte en el espacio público ha habido aportes mutuos trascendentales, aunque como veremos, Argentina ha sido bastante más generosa en cuanto a integrar a los artistas uruguayos en sus espacios públicos que Uruguay a los argentinos.

Uno de los escultores más importantes del Uruguay, Juan Manuel Ferrari¹⁸ comenzó en 1910 su vínculo con Buenos Aires a partir de la presentación de bocetos al concurso para un monumento conmemorativo a la independencia argentina a levantarse en la Plaza de Mayo. Aunque ganó un segundo premio, este le valió reconocimiento para que se le encargara la obra que sería la más importante de su trayectoria: el enorme Monumento al Ejército de los Andes, inaugurada en 1914 en el Cerro de la Gloria en Mendoza (Laroche, 1980, pp. 51-54).

Juan Carlos Oliva, escultor uruguayo, se radicó en Buenos Aires, donde realizó casi toda su obra en las primeras décadas del siglo XX.

18 «Ferrari no llega a concretar mucha escultura; y la mejor posibilidad para demostrar cuánto valía fue proporcionada por la República Argentina. Su tierra le había cerrado puertas. No olvidemos que concursó en el certamen internacional para la efigie del héroe nacional, José Artigas, monumento central de la Plaza Independencia. La obra se encomendó a un italiano: Ángelo Zanelli. Pero el proyecto que efectivamente ubica la versión de esa figura excepcional de la Historia Americana, era el presentado por Ferrari.» (García Esteban, 1968, p. 109).

En 1936 Uruguay donó a la ciudad de Buenos Aires, el Monumento a la confraternidad argentino-uruguaya que fue inaugurado en 1942 en el Parque Colón Sur de Buenos Aires y trasladado en 1962 a su actual emplazamiento en el Parque Lezama. El monumento fue proyectado por dos reconocidos uruguayos, el arquitecto Julio Vilamajó y el escultor Antonio Pena.

En 1941 se inauguró el Monumento a Julio Argentino Roca del escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, a quien en 1955¹⁹ el gobierno argentino le encargó el Monumento a Artigas en la Plaza República Oriental del Uruguay en Buenos Aires, inaugurado en 1973.

Por otra parte, en nuestro país en 1932, se promulgó una ley de homenaje a la República Argentina con la intención de erigir en Montevideo un monumento a José de San Martín —que luego de muchos años se concretó en la década del sesenta por el escultor Edmundo Prati—.

En este apartado, indagaremos cómo prosiguió este vínculo en el período que comprende nuestro trabajo.

Como expresa Andrea Giunta (2008), en muchos países latinoamericanos se suscitaban procesos de modernización, internacionalización y politización de las artes visuales, pero en ninguno en tan alto grado como en Argentina, en el que predominó la idea de posicionarse como un centro de vanguardia mundial de las artes y conquistar reconocimiento internacional, con el apoyo de sectores industriales e intelectuales.

A mediados de los sesenta, el gobierno argentino era uno de los más sólidos aliados de Estados Unidos —al decir de la historiadora uruguaya Lucía Sala de Touron (2007)— donde el capital internacional, en especial el norteamericano presionaba fuertemente al mercado industrial interno, con tendencias desarrollistas que repercutían en todas las áreas, incluidas las culturales. «El gobierno de Onganía se estaba superponiendo cada vez más cronológica y estructuralmente con la incorporación global de la Argentina al nuevo mapa estratégico dibujado en Washington» (Viñas, 1968, p. 15).

19 Decreto-ley n.º 1255 de 1955. Argentina.

Uruguay no fue ajeno a las políticas norteamericanas con relación a la cultura, pero como ya mencionamos, ofreció más resistencia desde los ámbitos intelectuales, e incluso gubernamentales: el Consejo Nacional de Gobierno del Uruguay que actuó como Colegiado entre 1952 y 1967, tuvo distintas posturas ante las políticas estadounidenses.

Aunque en Uruguay hubo cambios y crisis importantes en distintos planos, que también repercutieron en el cultural y artístico, la escala uruguaya establece un mapa económico, político, social y cultural bastante más sencillo que el complicado caso argentino donde se alternaron a lo largo de la década gobiernos civiles y militares. En Uruguay, hasta 1973, aunque con graves conflictos y un declive progresivo hacia los últimos años de la década, persistió la tradición democrática.

Además, la idiosincrasia del uruguayo —más melancólico y apaciguador que sus vecinos— y más arraigado a sus tradiciones y reacio a los grandes cambios, no asimiló inmediatamente las corrientes renovadoras en relación con las artes visuales. Este aspecto resulta peculiar si consideramos que en el ámbito de la arquitectura el proyecto moderno fue aplicado por los arquitectos y aceptado por la ciudadanía de manera muy temprana en el país, como ya mencionamos. Sin embargo, con relación a las artes visuales se promovía una postura conservadora desde algunos medios de prensa, con el apoyo de amplios sectores de la política y la sociedad, como analizaremos en los próximos capítulos en profundidad.

No obstante, varios artistas, críticos de arte renovadores y actores en el ámbito cultural fueron precursores de las nuevas tendencias, respetados y considerados en la otra orilla. Veremos ejemplos más adelante.

No solo se identifican matices entre los países (e incluso ciudades) latinoamericanos, sino también en el transcurso del período. La década del sesenta tampoco fue un bloque homogéneo en ese sentido. Los acontecimientos políticos y sociales de esos años provocaron que en la mayoría de los centros artísticos se generaran transformaciones, sobre todo en la mitad de la década del sesenta.

En Argentina la inflexión fue en 1966 con el derrocamiento del gobierno constitucional de Arturo Illia por parte del general Juan Carlos Onganía;²⁰ en Uruguay a partir de 1968 con la presidencia Jorge Pacheco Areco y su política de restricción de libertades y creciente autoritarismo. En nuestro país, al igual que en Argentina y Brasil —donde el quiebre se produjo en 1964 con el golpe de Estado militar contra el presidente João Goulart— «las transformaciones que se produjeron hacia mediados de la década permiten distinguir dos tipos de prácticas que, imbricadas en un principio, terminaron separándose por completo: las prácticas modernizadoras y las prácticas revolucionarias» (Aguilar, 2012, p. 39). No quiere decir que ellas sean contradictorias ni excluyentes, pero hacia finales de la década se potencia la actuación de algunos artistas plásticos en las luchas políticas y la manifestación de sus puntos de vista a través de los medios que tenían a su alcance.

Como veremos en el capítulo *Conflictos en el espacio público*, en Uruguay la lucha se ejercía generalmente a través del boicot por parte de los artistas y la crítica comprometida a exposiciones, concursos, salones y envíos al exterior, promovidos por el oficialismo. De todas maneras, la articulación directa entre arte y política fue débil en comparación con las manifestaciones artísticas en Argentina, que cumplieron un papel significativo en la denuncia de la situación imperante. En Uruguay, los eventos de denuncia no tuvieron la fuerza transmitida por un *Tucumán Arde*, por ejemplo. En ese sentido, en Argentina hubo un pasaje más radical del arte pop y los *happenings* más lúdicos al involucramiento de los artistas en los aspectos más comprometidos de las luchas políticas y sociales.

20 En Argentina durante el período se sucedieron gobiernos elegidos bajo control militar y gobiernos de facto con las Fuerzas Armadas al poder. Arturo Frondizi fue presidente constitucional desde 1958 a 1962 cuando asumió José María Guido que convocó elecciones generales. Arturo Illia asumió en 1963 y fue reemplazado en 1966 por el general Juan Carlos Onganía (instauró la dictadura civil-militar «Revolución Argentina»), en 1970 fue reemplazado por los militares Roberto Levingston hasta 1971 y Alejandro Lanusse hasta 1973. Luego regresó el peronismo al asumir Héctor Cámpora, luego Raúl Lastiri, asume ese año Juan Domingo Perón nuevamente la presidencia hasta su muerte en 1974 que asumió su vicepresidenta María Estela Martínez de Perón hasta 1976 que se dio el golpe de Estado.

El poder de la crítica

De acuerdo a la tesis de Pierre Bourdieu ([1967]2002) se considera a los críticos de arte de la época como actores fundamentales en la conformación de un campo cultural predominante y provocador de ciertas tendencias.

Por lo tanto, entendemos que un hito fundamental para la renovación artística uruguaya fue el que se gestó a través de la crítica. En 1947, el crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905-1989) fue declarado cesante en sus cátedras de la Universidad de la Plata durante el gobierno de Perón, y comenzó a dictar clases y conferencias en la cátedra de Historia del Arte de Facultad de Humanidades de la Universidad de la República y también en la Agrupación Universitaria.²¹ A estos cursos asistían quienes luego formarían parte de la generación más lúcida de la crítica uruguaya de los años sesenta, como María Luisa Torrens, Nelson Di Maggio, Celina Rolleri y Fernando García Esteban. Los tres últimos escribieron para la revista *Ver y Estimar* (entre 1948 y 1955), dirigida por Romero Brest. También José Pedro Argul y Eneida Sansone, establecieron por medio de sus reseñas de exposiciones la presencia del arte uruguayo en Argentina.

Jorge Romero Brest junto a Aldo Pellegrini y Hugo Parpagnoli son considerados por Enrique Oteiza (1997) como los mejores críticos argentinos de arte de la época, y quienes incluyeron los modelos de la crítica europea del *arte moderno* a las artes visuales contemporáneas de Buenos Aires, aunque según Oteiza carecieron de la perspectiva sociocultural, al no ubicar a Buenos Aires como metrópolis periférica y cosmopolita.

La formación rigurosa que aportó Romero Brest a sus estudiantes uruguayos, que apuntaba tanto a lo visual como a lo conceptual, contribuyó con contundencia a la generación de un cambio definitivo en el pensamiento crítico artístico nacional al acercarlos a las últimas tendencias del arte

21 Jorge Romero Brest dio clases en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República hasta finales de los años cincuenta.

e involucrarlos en el panorama mundial. Era frecuente la organización de viajes, principalmente a las bienales de San Pablo para aproximarlos al arte contemporáneo y generar vínculos con colegas regionales.

Es así, que además de los intercambios personales e institucionales que a lo largo de los años sesenta mantuvo Romero Brest con el Uruguay, sobre todo desde la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, se considera esencial el impacto que causó al formar a esta generación de críticos, en especial para la valoración del arte abstracto.

Su personalidad seductora y su capacidad comunicativa, generó escuela entre sus «discípulos» uruguayos que incorporaron las ideas del maestro a sus discursos críticos. Como expresa Ana Hib (2005),

Jorge Romero Brest, en su preocupación por definir y delinear diversas expresiones artísticas, con el objetivo —entre otros— de «educar el gusto», va estableciendo pautas relacionadas con diversas categorías [...] Las definiciones de JRB oscilan entre deseos, consejos y consignas de lo que «deberían ser» determinadas cuestiones que constituyen el campo artístico, y lo que efectivamente son para el crítico. Así, permanentemente se debate entre la descripción de un estado de la realidad y argumentaciones orientadas a construir preceptos que considera necesarios para modificar esa realidad que analiza (p. 153).

En ese entonces, Uruguay se continuaba debatiendo con énfasis entre abstracción y figuración. Es así, que la postura de Brest en la difusión y promoción del arte abstracto tuvo directa repercusión en las orientaciones de los críticos nacionales que fueron sus alumnos, que escribieron en los medios de prensa más importantes del país, y, por lo tanto, en el desarrollo del arte nacional.

Lazos institucionales.

Instituto Torcuato Di Tella-Instituto General Electric

Dos instituciones inauguradas en 1963 con pocos meses de diferencia, el IGE dirigido por Ángel Kalenberg²² y el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Di Tella en Buenos Aires (ITDT) cuyo director fue el ya mencionado Jorge Romero Brest,²³ han sido instauradoras —a pesar de las diferencias evidentes de escala— de una trama modernizadora rioplatense fundamental en la promoción y difusión del arte y los artistas en ambas márgenes del Plata.

Ambas, tuvieron un denominador común:²⁴ el constituir un ambiente cultural, dinamizador y renovador en Buenos Aires y Montevideo (F. 1 y F. 2). Las dos mantuvieron una política de contacto e intercambio fluido y un desarrollo paralelo, aunque como observa Peluffo Linari (1997) hubo diferencias asociadas a la escala —la actividad cultural y los círculos sociales e intelectuales eran muy distintos— y también por razones estructurales, ya que el IGE no logró movilizar a la magra industria uruguaya como en el caso argentino en el que poderosas industrias estaban fuertemente vinculadas al desarrollo del arte experimental.

22 Ángel Kalenberg (Montevideo, 1936) ya había organizado en 1960-1961 el Salón Arcobaleno en Punta de Este y en 1963 dirigió la revista cultural *Puente* cuyo consejo de redacción estaba integrado por Esteban Otero, Diego Pérez Pintos y Luis Camnitzer. La idea de fundar un instituto cultural fue suya, a través de la solicitud de su amigo Hermenegildo Sábat, quien trabajaba en ese momento en la Agencia Americana de Avisos contratada por la General Electric para implementar en Uruguay la campaña «Acentuar los valores», que en Estados Unidos se orientaba a lo estrictamente comercial (Kalenberg, comunicación personal, 30 de marzo de 2016).

23 Jorge Romero Brest asume la dirección del CAV del ITDT tras renunciar a su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes. El subdirector fue Samuel Paz. En paralelo se inauguran el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva, y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera. Estos tres centros en el ámbito del Instituto Torcuato di Tella. El CAV inaugura su sede en la calle Florida 936 con la cuarta edición del Premio Nacional e Internacional de Pintura del ITDT.

24 Además de que ambas contaron con patrocinios de industrias privadas.



FIGURA 1. J. Romero Brest (apoyabrazos sillón) y G. Argan (centro sillón) en CAV-ITDT. Premio Internacional de Escultura (1962). Archivos Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella.



FIGURA 2. Dio el golpe el General Electric. Fidelio, dibujos de Jess (25 de junio de 1964). *Peloduro*, n.º 20, pp.10-11.

Además, a partir del evento artístico que se desarrolló en el ITDT en 1968 denominado *Experiencias 68*²⁵ —donde los artistas expresaron su radicalización política y oposición al Instituto— hasta su cierre en 1970, se distanciaron conceptualmente. El IGE no fue impactado en lo político de la misma manera que el ITDT, que a raíz de la politización de sus artistas, se sumergía cada vez más en los conflictos de la época. De todas maneras, el IGE sufrió algún embate en esos tiempos, aunque no por parte de los artistas, sino por los obreros de la General Electric que atentaron sobre la fachada en 1968, año de su cierre. Es así, que a distintos niveles, ambas instituciones fueron afectadas por la coyuntura política y social de entonces.²⁶

El vínculo con el ITDT y especialmente con Jorge Romero Brest, facilitó las exposiciones en el IGE de los artistas argentinos más importantes del momento como Julio Le Parc, Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Nicolás García Urriburu, Antonio Berni, Miguel Ocampo, etc. (ff. 3 a 5), y la visita de argentinos destacados en el área artística que actuaron como jurados o conferencistas como el pintor y arquitecto italiano nacionalizado argentino Clorindo Testa (ganador del premio Di Tella 1961), el pintor argentino Aníbal Carreño (ganador del premio Ver y Estimar 1960 y premio de Santa Fé, 1959), Samuel

25 *Experiencias 68* fue una de las últimas exhibiciones organizadas por el ITDT. Fue una de las tantas manifestaciones y expresiones por parte de los artistas para demostrar su inconformismo con la situación política y social que se vivía. La clausura por parte de la policía de una de las obras expuestas (la de Roberto Plate) motivó que los demás artistas participantes retiraran sus obras a la calle para destruirlas, en señal de protesta.

26 «En primer lugar porque la politización de ultraizquierda hacia 1967-1969 en el ITDT no provino del Instituto, sino de los propios artistas que terminaron abriéndose de este (la exposición en que rompen toda la obra y la tiran a la calle) no sin antes interrumpir una conferencia de Romero Brest para leer una proclama y simular un secuestro. Romero no estaba de acuerdo con esa tendencia y resistió hasta último momento. Paralelamente en Uruguay, al IGE no le iba mucho mejor, porque aunque los artistas estaban más “achataados” que en Argentina, fueron los obreros de General Electric los que atacaron al local del IGE, le rompieron vidrieras y tiraron bombas de color y de alquitrán contra la fachada (ya casi sobre el cierre, en 1968). De modo que, en diferentes situaciones, ambos institutos se vieron enfrentados al final del período a la crisis social de sus países» (Peluffo, Linari comunicación personal, 2016).



FIGURA 3. Catálogo Exposición de Macció. IGE (1967). Archivo MNAV..

Paz, subdirector del CAV-ITDT, el mismo Romero Brest, Hugo Parpagnoli del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Julio Llinás del AICA y Ramiro de Casasbellas, subdirector de la revista *Primera Plana*.

Paralelamente, visitaron al instituto personalidades del arte regional y mundial de primera línea como los norteamericanos Clement Greenberg, Stanton Catlin (Universidad de Yale), Paul Mills (Museo de Arte de Oakland, California) y Donald R. Goodall (director del Departamento de Arte de la Universidad de Texas). También los célebres críticos de arte franceses Pierre Restany y Michel Ragon, el director de la revista *Planète* Louis Pauwels, los italianos Umbro Apollonio y Giulio Carlo Argan, y de Brasil los críticos José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz y Mario Pedrosa.

Muchas de estas personalidades transitaron por Montevideo y se involucraron en las actividades del IGE, gracias a su pasaje por el ITDT de Buenos Aires. Como señala Calvar (2015, p. 332), Kalenberg logró aprovechar dicha circunstancia y sus vínculos con el ITDT para propiciar la presencia de estas personalidades que en su mayoría participaron como jurados en los premios del

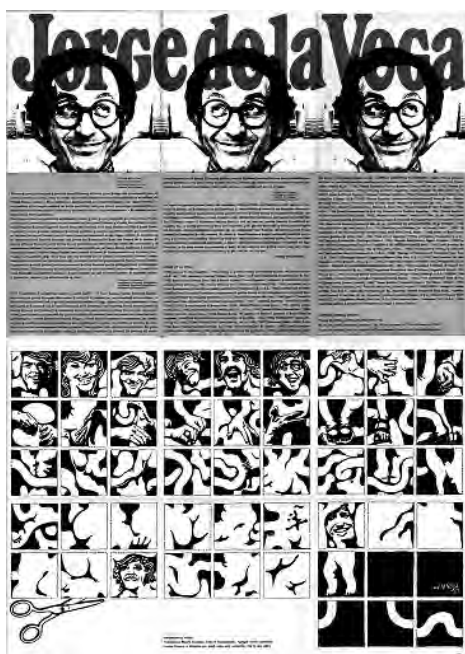


FIGURA 4. Catálogo Exposición de Jorge de la Vega. IGE (1968). Archivo MNAV.

IGE o dictaron conferencias. De esta manera, según el director del Instituto, se lograba dar mayor legitimación en los concursos al alejarse de los conflictos y disputas internas del ambiente artístico montevideano.

Previamente, el ITDT también patrocinó las exposiciones en Montevideo del español Antoni Tàpies en 1959 y del italiano Alberto Burri —quien acababa de ser premiado en la Bienal de Venecia— en 1960, en el marco de un plan del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay de impulsar un intenso intercambio con la República Argentina.

Coincide la historiografía del arte nacional en que a partir de estas exposiciones, representativas del *arte otro* europeo, despusna la abstracción



FIGURA 5. Catálogo Exposición de García Uriburu. IGE (1968). Archivo MNAV.

matérica en artistas que actuaban en el medio nacional.²⁷ Estas exposiciones son consideradas como un punto de inflexión en la historia del arte nacional, ya que se generó una autoconciencia en los artistas nacionales de pertenecer a una vanguardia, que el IGE supo materializar y promover.

Como mencionamos, las disputas entre abstracción y figuración era moneda corriente en el Uruguay de los sesenta. La exposición de Burri suscitó disputas en el ambiente nacional en ese sentido y fue motivo de discusión incluso en el Consejo de Gobierno uruguayo, con una reacción desmesurada

27 Washington Barcala, Agustín Alamán, Andrés Montani, Juan Ventayol, Jorge Páez Vilaró, Óscar García Reino, Jorge Damiani, Alfredo Testoni, Raúl Pavlotzky, Vicente Martín, Neder Costa, Julio Verdié, Nelson Ramos, Américo Spósito, entre otros.

por parte del consejero colorado, César Batlle Pacheco —actor protagónico en la definición de la estatuaría pública, como se verá más adelante— que criticó duramente la exposición. Esta, fue patrocinada por el Instituto Torcuato Di Tella y por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay.²⁸

Por otra parte, el ITDT, a pesar que entre sus prioridades curatoriales no se encontraba el Uruguay según se desprende del listado de sus exposiciones, en 1961 invitó a participar a la Segunda edición del Premio de Pintura a dos uruguayos, Hilda López y Américo Spósito, artistas cultores de la abstracción, promisorios y muy destacados durante los años sesenta.

Sin embargo, con respecto al Uruguay, su interés radicó en dos artistas uruguayos históricamente consagrados, ya fallecidos —Torres García y Figari—, y que no representaban las posturas renovadoras del arte contemporáneo nacional. Estos artistas parecen haber sido los únicos uruguayos que han conseguido legitimar sus aportes al arte latinoamericano. Es por esto que no sorprende que las únicas exposiciones individuales de artistas uruguayos fueran la de Joaquín Torres García en 1964²⁹ y la de Pedro Figari en 1967³⁰ (ff. 6 y 7).

En el caso de Figari, en 1962 se había organizado una gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, dirigido entonces por Romero Brest, que le siguió a la del Museo Nacional de Arte Moderno de París en 1960. No puede dejar de recordarse, que la carrera y el reconocimiento

28 La exposición fue acompañada por el Ing. Enrique Oteiza, director ejecutivo del ITDT y Jorge Romero Brest, que en aquel momento era director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y miembro del Consejo Directivo del Centro de Arte Di Tella y dictó una conferencia en Montevideo sobre el artista.

29 *Joaquín Torres García. Selección de obras de Museos y colecciones particulares de Montevideo y Buenos Aires.* Del 4 al 29 de noviembre de 1964. Organizada por Janos Peter Kramer. Textos del catálogo de Jorge Romero Brest, Jean Cassou, Guillermo De Torre.

30 *Figari. Cielos, Fiestas y Ceremonias, óleos de Pedro Figari.* Selección de obras del artista en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes y colecciones privadas. Se expuso en el ITDT desde el 17 de mayo hasta el 4 de junio de 1967. Organizada por Janos Peter Kramer. Textos del catálogo de Jorge Romero Brest, Carlos A. Herrera MacLean.



FIGURA 6. Artículo en prensa argentina sobre exposición J. Torres García en CAV-ITD. *La Nación*, 15 de noviembre de 1964. Archivos Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella.



FIGURA 7. Tapa catálogo exposición de P. Figari en CAV-ITDT (1967). Archivos Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella.



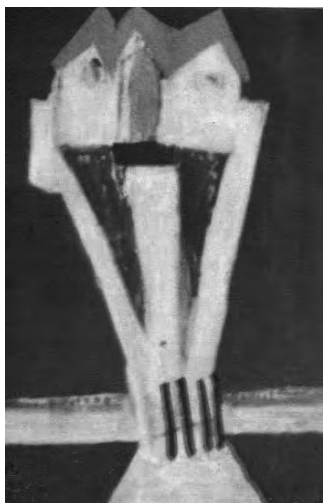
como artista y su primera exposición fueron en Buenos Aires en 1921 en la Galería Müller. A su vez la figura de Torres García era referente en Argentina y estaba muy relacionado a la concepción del arte abstracto relacionado a lo universal que preconizaba Romero Brest. Precisamente, en 1949 la revista *Ver y Estimar* rinde homenaje al artista con motivo de su muerte.

Sin embargo, como mencionamos la presencia argentina en el IGE fue impetuosa e incluso en 1967 y 1968, mayor que la uruguaya. La prensa hacía eco de estas exposiciones que impactaron en el ambiente artístico nacional.

Los integrantes de la Otra Figuración, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, expusieron en 1967 y 1968 respectivamente. El grupo completo ya había expuesto en Montevideo en 1963 en el Teatro Solís, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes³¹ (F. 8). La presencia de esta nueva corriente argentina —cuyos integrantes además de los ya mencionados eran Luis Felipe Noé y Ernesto Deira— no había pasado desapercibida para los artistas y críticos uruguayos. Por ejemplo, en el Segundo Salón de Pintura Moderna del IGE (1965), entre los premios, se encontraban las obras de Guiscardo Améndola y Nelson Ramos que se emparentaban en esas obras con la línea neofigurativa (ff. 9 y 10).

Noé (2015) recuerda que la exposición en Montevideo del grupo fue un éxito de público y aunque motivó diversos juicios —como no es de extrañar, la crítica montevideana más conservadora fue lapidaria— los distintos medios concordaron que fue un verdadero acontecimiento. La crítica más afín a las nuevas tendencias, heredera de las enseñanzas de Romero Brest, como la de María Luisa Torrens en el diario *El País*, fue sumamente favorable y destacaba la marca del existencialismo en las obras del grupo, y la conjunción de la materialidad y espiritualidad en estas: «tal deliberada actitud presupone una filosofía que niega la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como ya

31 La exposición fue denominada por la organización «Nueva Figuración», aunque el grupo renegaba de ese nombre, y en ese entonces se presentaba solo con el nombre de sus cuatro integrantes. (Noé, 2015).



FIGURAS 9 Y 10. Izquierda: Giuscardo Améndola. Pintura n.º 11. Premio Segundo Salón de Pintura Moderna. IGE (1965), catálogo. Derecha: Nelson Ramos. Homenaje al gusano que espera en mi tumba. Premio Segundo Salón de Pintura Moderna. IGE (1965). Catálogo Nada del arte le fue ajeno (2016). Archivo MNAV.

lo había establecido el superrealismo y el dadaísmo, e incluso el marxismo» (Torrens, 1963, en Noé, 2015, p. 91).

No pueden dejar de mencionarse otros vínculos institucionales, aunque no tan potentes, como al final de la década del sesenta y principios de los setenta con el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), institución que a partir de su fundación por parte Jorge Glusberg, sucede al ITDT en la promoción del arte de vanguardia nacional y extranjero y que daba lugar en forma creciente a obras de contenido político en sus exposiciones. Este mantuvo vínculos con Uruguay y promovió importantes intercambios entre artistas rioplatenses, como veremos más adelante.

Tampoco se puede soslayar la importancia de la circulación de exposiciones entre las dos ciudades. Basta con observar las referencias biográficas de los artistas uruguayos que actuaron en los años sesenta para descubrir

que además de las numerosas muestras individuales que organizaban en Buenos Aires, también participaban de exposiciones colectivas importantes.³² Asimismo, se destaca la participación de uruguayos en premios internacionales organizados por instituciones argentinas y en la Bienal Americana de Arte en Córdoba en 1962, 1964 y 1966, entre otros eventos. Y, por otro, lado si observamos la prensa nacional, se pueden encontrar —además de las ya referidas con relación al IGE y al ITDT— una enorme cantidad de exposiciones de artistas argentinos en nuestro país.

Aportes recíprocos en el espacio público

Nos interesa específicamente indagar si los intercambios y aportes artísticos mutuos se han trasladado al ámbito del espacio público. Si bien, vamos a desarrollar los ejemplos en cada uno de los capítulos, introduciremos el tema en este apartado.

En la ciudad de Buenos Aires, el contraste entre las expresiones artísticas que tomaban el espacio de forma experimental y efímera y el arte que se emplazaba en el espacio público era mucho más evidente que en nuestro medio. También había una gran disparidad entre el tipo de escultura nueva y experimental que se observaba en algunas exposiciones³³ (F. 11) y el arte público, que no acompañó la renovación.

En Buenos Aires se inauguraron,³⁴ entre 1959 y 1973, cerca de sesenta esculturas, todas afiliadas al naturalismo decimonónico, excepto una obra

32 Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno, la del Grupo 8 en 1960 y la denominada *Pintores Uruguayos de hoy* en 1964 o la exposición en 1969 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, muestra de artistas uruguayos ganadores de los xxxi y xxxii salones nacionales.

33 Esto puede observarse en el Premio Di Tella de Escultura de 1962. Lo expone con claridad Magaz (2007, p. 125) en su tesis: «En cuanto al arte público no acompañó con violencia o materiales de desecho a los movimientos escultóricos y pictóricos que se sucedieron en los sesenta».

34 Se trata del sector de la ciudad más consolidado. Está comprendido por toda la zona costera desde la Ciudad Universitaria hasta el barrio de La Boca y por una línea imaginaria que tiene como límites



FIGURA 11. Premio Internacional de Escultura. CAV-ITDT (1962). Archivos Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella.

que estaba a tono con las vanguardias de la época. Se trataba de *Serena*³⁵ del italiano Silvio Giangrande, emplazada en 1964, en la plaza Ruben Darío,³⁶ en los alrededores del Museo Nacional de Bellas Artes (F. 12).

Es así que en relación con el emplazamiento escultórico en la ciudad, la situación de Buenos Aires era similar, aunque aún más conservadora que en Montevideo.

Sin embargo en nuestro país, los aportes argentinos estuvieron vinculados a las tendencias de vanguardia.

la plaza Constitución, las avenidas Entre Ríos, Callao, Córdoba, Santa Fe y el Libertador, abarcando el Parque 3 de febrero (Magaz, 2007, p. 25).

35 Obra realizada en 1961, en Travertino alemán, donación de Amigos del Escultor Silvio Giangrande.

36 Allí, Romero Brest tuvo la iniciativa de conformar un Jardín de esculturas al aire libre (Magaz, 2007).



FIGURAS 12 Y 13. Izquierda: Silvio Giangrande. *Serena* (1964), plaza Ruben Darío, Buenos Aires. Foto: Alfredo Beltrán Fuentes. Derecha: Gyula Kosice. *Escultura hidráulica*. Bialnal Internacional de Escultura al Aire Libre en el Parque Roosevelt (1969). Mérica, R. (30 noviembre, 1969). *El País*.

En primer lugar, podemos destacar la presencia del arquitecto eslovaco nacionalizado argentino Gyula Kosice en la Bialnal de Escultura al Aire Libre en el Parque Roosevelt, de la que trataremos en profundidad en el capítulo *Conflictos en el espacio público*. Kosice fue uno de los integrantes principales del grupo Madi³⁷ y precursor del arte cinético y lumínico en el Río de la Plata. En la bialnal presentó una fuente de acrílico según la línea que comienza en 1957, a la que denominó *Escultura hidráulica* con la utilización del plexiglas cristalino y el agua (F. 13). Además, incorporó sus conceptos de espacialidad, al pasar de la noción clásica de escultura para ser contemplada, a la obra generadora de transformaciones ambientales y de la participación

37 Kosice fue uno de los protagonistas de la experiencia artística más significativa de intercambio entre argentinos y uruguayos: el movimiento Madí, para muchos considerado la primera vanguardia artística del Río de la Plata, surgida en los años cuarenta, entorno a la revista Arturo. Los uruguayos que participaron del movimiento fueron Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss (fundadores junto a Kosice), Antonio Llorens y Rodolfo Ian Uricchio. Existe desde hace años una polémica sobre el liderazgo intelectual del movimiento. Hay quienes sostienen que fue Kosice, otros Arden Quin, pero como no hemos profundizado en el tema, no emitiremos una posición al respecto.

del espectador. Gyula Kosice había realizado una gran exposición en el ITDT en 1968, lo que suponemos también propició la invitación, ya que Ángel Kalenberg fue uno de los promotores de la bienal de escultura, recién designado como director del Museo Nacional de Artes Visuales.

Como veremos más adelante, esta bienal tuvo su impacto en varios países, principalmente en Buenos Aires, por su difusión en varios medios de prensa y la presencia de Jorge Glusberg en Montevideo. Por lo que con seguridad fue inspiradora de la exposición *Esculturas, follajes y ruidos* en la plaza Rubén Darío, en 1970, organizada por el CAYC, junto a la Dirección Nacional de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y en el que participan varios de los escultores que un año antes lo habían hecho en la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt³⁸ y el uruguayo Nelson Ramos (F. 14).

El CAYC tuvo un rol fundamental en el intercambio artístico que vinculó artistas y otros actores relacionados con las corrientes contemporáneas al organizar muestras en distintas ciudades, entre las que se encontraban Montevideo y Buenos Aires. Además de la ya mencionada, ese mismo año organiza las mesas redondas *¿En contra o a favor de las bienales?*, con la participación de Ángel Kalenberg, entre otros.

En 1972, los artistas uruguayos Haroldo González y Clemente Padín participan en *Arte de sistemas II. Arte e Ideología*, en el Museo de Arte moderno de Buenos Aires que incluyó la muestra *Arte de Sistemas Internacional y CAYC al Aire Libre. Escultura, Follaje y Ruidos* en la Plaza Roberto Arlt, con la participación de Haroldo González. El objetivo de esta última era continuar con la experiencia de 1970 de la plaza Ruben Darío, pero la exposición, debido al carácter contestatario de sus obras, fue clausurada prematuramente por la municipalidad, se detuvieron tres personas y todas las obras desaparecieron. Trataremos en profundidad este episodio cuando analicemos la obra de Haroldo González en el capítulo «El espacio tomado».



FIGURA 14. Gyula Kosice. Esculturas, follajes y ruidos (1970), plaza Rubén Darío, Buenos Aires. Gentileza Archivo Centro Virtual de Arte Argentino.

En relación con los eventos de carácter más experimental que impactaron en el ambiente artístico montevideano, no se puede dejar de mencionar el *Suceso plástico* de la artista argentina Marta Minujín en 1965, en el estadio Luis Tróccoli del Cerro —conocido por el gran mural de seiscientos metros cuadrados que el artista español Leopoldo Nóvoa había realizado el año anterior—. Fue una elocuente demostración del *happening* frívolo que en esos años era corriente en la vecina orilla.

En un sentido también experimental, pero con alto compromiso con el medio social, el papel del artista argentino Edgardo Antonio Vigo fue clave en la adopción del espacio público como lugar de expresión del descontento social. Su vínculo con Clemente Padín hacia mitad de la década fue fundamental en el desarrollo del arte experimental y posteriormente del arte correo en las dos márgenes del Río de la Plata.

Los trabajos en conjunto de Padín y Vigo en ambas orillas del Plata y el Suceso plástico de Marta Minujín los abordaremos en detalle en el capítulo «El Espacio tomado».

En cuanto a la escultura emplazada en la ciudad, también hubo aportes mutuos, aunque Uruguay ha sido más reacio a encargar a escultores argentinos obras simbólicas para su espacio público. El único caso de obra escultórica significativa emplazada en Montevideo por escultores argentinos es el caso del monumento al general Fructuoso Rivera —que desarrollaremos en el capítulo *El espacio dado*—, otorgado por concurso internacional, con la oposición de la mayoría de escultores uruguayos que consideraban que el homenaje a un héroe nacional debía ser realizado exclusivamente por artistas locales. Los consagrados escultores argentinos José Fioravanti y Carlos de la Cárcova fueron los ganadores del concurso cuyo fallo se dio a conocer en 1959 y fue emplazado recién en 1974. Estos artistas, además ya eran conocidos en nuestro país por haber sido finalistas en el polémico concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó convocado en 1958, como veremos en el capítulo «Conflictos en el espacio público».

Por esos años, sin embargo, hubo presencia uruguaya en la estatuaria argentina. En Buenos Aires se emplazó el Monumento a Artigas en la Plaza

República Oriental del Uruguay del escultor José Luis Zorrilla de San Martín, que se inauguró en abril de 1973.³⁹ Se trata de una figura de Artigas de pie con un poncho sobre traje militar, en bronce, de 6,40 m de altura sobre pedestal de granito de 12 m de alto que incluye dos bajorrelieves que simbolizan los ideales artiguistas de libertad y federación, tallados en granito (F. 15). También, el monumento a los 33 Orientales en la municipalidad de San Isidro, Buenos Aires, en 1964. José Belloni realizó un relieve en bronce cuyo motivo principal simboliza una victoria alada que guía a los 33 Orientales. El bronce se incorpora a un triángulo conformado por elementos piramidales de hormigón que completan el monumento de cuatro metros de alto, de cuestionable resultado formal. Fue proyectado por el arquitecto argentino Marcelo Salas (ff. 16 y 17).

Resulta pertinente mencionar, aunque se encuentre fuera de Buenos Aires, debido a su escala y modernidad —a diferencia de los señalados—, el monumento a John F. Kennedy que el artista uruguayo Lincoln Presno (integrante del Grupo 8) donó al municipio de Quemú-Quemú en La Pampa en 1967 (F. 18).

En el medio de una interminable planicie se erige este monumento que surgió a partir de la idea y el esfuerzo de vecinos. Consiste en un prisma de hormigón de cuarenta metros de alto ahuecado y atravesado por un elemento horizontal de cinco metros de forma de flecha. Es simple, contundente y contemporáneo.

En este capítulo hemos intentado demostrar la complejidad del período y de la situación del arte público montevideano en el contexto local y latinoamericano. Se pretende que sirva de base contextual para el análisis de las manifestaciones artísticas que desarrollaremos en el transcurso de los

39 El Poder Ejecutivo autorizó una delegación compuesta por Banderas y Escoltas de las Escuelas Militar, Naval y de Aeronáutica y del Regimiento de Caballería n.º 1, «Blandengues de Artigas», a fin de asistir a las ceremonias a realizarse con motivo de la inauguración del Monumento al Prócer, General José Artigas en la Ciudad de Buenos Aires entre los días 24 y 26 de abril (Ley n.º 14.109, 12 de abril de 1973, Uruguay).



FIGURA 15. José Luis Zorrilla de San Martín. Monumento a Artigas (1973), plaza República Oriental del Uruguay, Buenos Aires. Foto: Alfredo Beltrán Fuentes.



FIGURA 16. José Belloni. Bajorrelieve del monumento a los 33 Orientales (1964), 33 Orientales y Arroyo Sarandí, San Isidro, Buenos Aires. Foto: Adriana B. Ortolani.



FIGURA 17. Vista general del monumento a los 33 Orientales. San Isidro, Buenos Aires. Foto: Adriana B. Ortolani.

próximos capítulos. A modo de reflexión final se puede concluir que el vínculo artístico uruguayo con el resto de Latinoamérica no era tan fuerte y fluido como se había intuido previamente. Sin embargo, los lazos rioplatenses, aunque no se dieron en procesos idénticos en relación con la modernización, la politización y la internacionalización, fueron fluidos e impactaron en ambas orillas en lo educativo, lo institucional y lo personal, lo que repercutió en cierta medida en el espacio público.

También nos permitió comprender el escenario latinoamericano, donde la Guerra Fría se peleaba en términos ideológicos y donde el papel del arte resultó fundamental. Asimismo, cabe destacar que el arte en los sesenta no ha sido uniforme en los distintos países ni homogéneo a lo largo de la década.

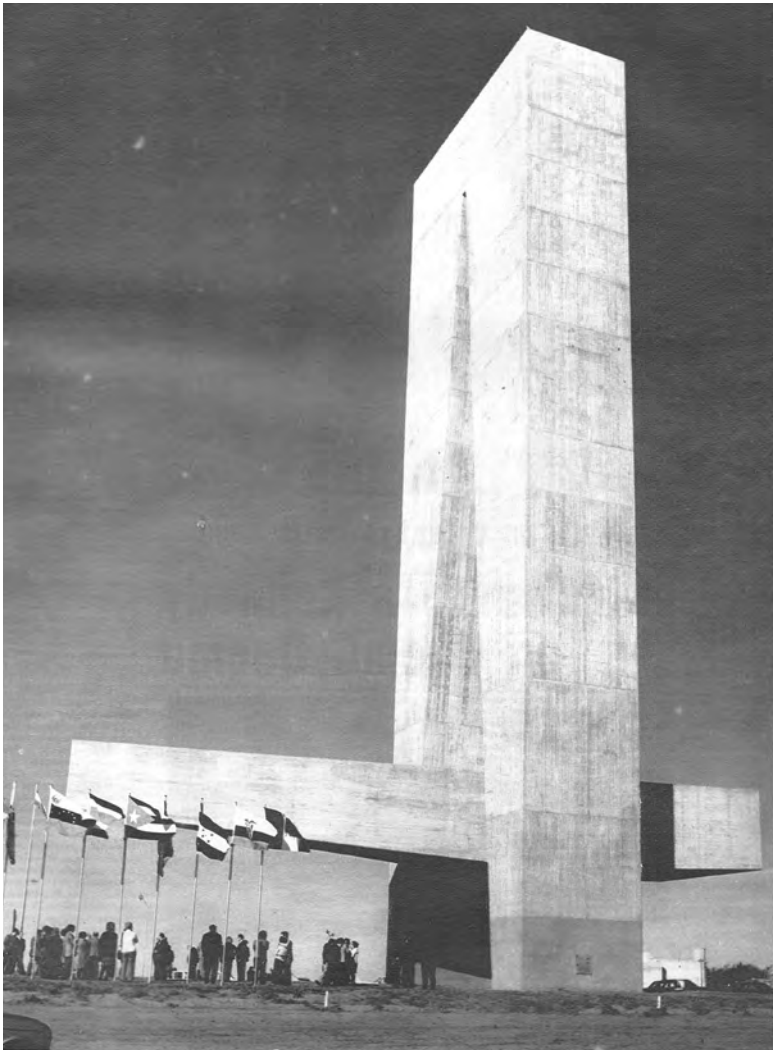


FIGURA 18. Lincoln Presno. Monumento a John F. Kennedy (1967), Quemú Quemú. La Pampa. *Suplemento Dominical El Día*, 30 de julio de 1972.



2

CONFLICTOS EN EL ESPACIO PÚBLICO



CONFLICTOS EN EL ESPACIO PÚBLICO

La disputa entre las nuevas formas y las tradicionales es la que pauta la mayoría de los debates y conflictos en el ambiente artístico local durante toda la década, pero, además de lo puramente estético, aparece con fuerza en escena el tema político.

La grieta era tan profunda que se promovía por parte de los sectores que se oponían a las nuevas tendencias artísticas la idea de la creación de dos salones oficiales separados: «un Salón como ha sido siempre el Salón Nacional. Y otro Salón con el nombre de “no figurativo”, “abstracto”, “concreto”, “moderno”, como se quiera», como sugería el arquitecto Carlos Herrera MacLean (14 de agosto de 1956, citado en Calvar, 2015) en su carta de renuncia a integrar el jurado del xx Salón Nacional de Artes Visuales en 1956.⁴⁰ Por más de una década esta idea fue puesta en consideración en varias oportunidades, aunque nunca llegó a concretarse.

Las expresiones academicistas continuaban teniendo gran adhesión entre varios artistas y, sobre todo, eran las más difundidas en los medios de prensa de mayor circulación. También eran las preferidas del público en

40 En 1956 renuncian al jurado del Salón Nacional los miembros que habían sido votados por los concursantes: Carlos Herrera MacLean 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» (Calvar, 2015, p. 147).

general, y es en este sentido que se podría explicar la elección del arte figurativo y naturalista en la mayoría de los monumentos conmemorativos de la ciudad, como ya mencionamos en el capítulo anterior y profundizaremos en el capítulo *El espacio dado*.

En la siguiente cita del arquitecto y crítico de arte Fernando García Esteban (1978) se evidencia el complejo vínculo del público con la escultura «de difícil apreciación estética», es decir, la no figurativa:

La escultura no es, pues, tan solo —y a diferencia del malentendido corriente [...]— una solución artística compleja y aislada y, en la generalidad de los casos, de difícil apreciación estética. Requiere para su mayor enjundia, necesario vínculo popular y establecimiento público conveniente, pero con alcances expresivos para cuya estima ha de exigirse preparación condigna y algún modo del acostumbramiento a su lenguaje (p. 55).

En ese sentido, en el marco de la polémica sobre el concurso al Monumento a Batlle y Ordóñez, el escultor vasco Jorge Oteiza se refiere a la reeducación en pos de lograr una nueva sensibilidad para comprender el arte nuevo:

El valor interno y espiritual del arte nuevo comienza ya y se irá imponiendo conforme pueda ir reduciendo su aparente y espectacular expresionismo exterior. Cuando este nuevo y buen sentido se haya impuesto en la sensibilidad popular y se convierta en un nuevo sentido común, la revolución artística se habrá cumplido. Pero esta reeducación de la sensibilidad, desde la obra de arte, es lenta y debe ser ayudada por una reforma de la educación en la que el político ha de recurrir al asesoramiento y colaboración de los artistas responsables en la actualidad (Oteiza, 1960b, p. 20).

La adhesión al arte figurativo o al arte abstracto —si bien parecía el inicio de la contienda, sobre todo en los concursos oficiales— no era el único polo

de debate. Sobre mediados de la época, la política aparece en escena con gran predominio.

Según Peluffo Linari (2009), el debate histórico sobre arte y política se potenció a través de dos fenómenos: «la politización del arte y la estetización de la política» (p. 39). Así, él describe la postura de varios artistas del medio local en esos años críticos de la siguiente manera:

Al entrar la década del sesenta, un poderoso sector de los artistas plásticos comparten en Montevideo la euforia vanguardista (con relación a sus presupuestos estéticos internacionalmente actualizados), pero por otro lado acompañan, en lo social y político local, la progresiva alianza de clases contra el capital multinacional y contra lo que aparecía claramente, con más nitidez desde la Revolución Cubana, como una injerencia del neocolonialismo norteamericano en América Latina (Peluffo Linari, 2009, pp. 39-40).

Por otro lado, se había iniciado también una corriente rupturista con el universalismo constructivo, es decir, con los preceptos impartidos por Joaquín Torres García desde su regreso a Montevideo en 1934 hasta su muerte en 1949.⁴¹ Su escuela había marcado con extrema fuerza el arte uruguayo de las últimas décadas y había significado una potente corriente renovadora frente al eclecticismo y el naturalismo. Más allá de que estuvo envuelto en polémicas con varios artistas y actores de la cultura de la época y que también fue combatido por la crítica, su prédica marcó un antes y un después en el arte uruguayo.

En este contexto de fracturas, nos interesa profundizar en cuáles fueron las disputas vinculadas al arte en el espacio público para lograr una mejor comprensión del escenario artístico de la ciudad. Para esto, es crucial incluir

41 Entre 1934 y 1939 Torres García estuvo al frente de la Asociación de Arte Constructivo (AAC). En 1943, abrió el Taller Torres García, que dirigió hasta su muerte, en 1949, pero que continuó existiendo bajo la responsabilidad de sus discípulos hasta 1962.

algunas polémicas que comenzaron en otros ámbitos, pero dan el marco para comprender las que se trasladaron al espacio público.

Las polémicas que se desarrollaron en esos años estaban teñidas por debates estéticos y por disputas políticas, habitualmente entrelazados, aunque la relación entre ideología política y postura artística no era estrictamente directa. Los debates entre el arte *de vanguardia* y arte *conservador* se cruzaban con los enérgicos debates ideológicos entre izquierdas y derechas, aunque las posturas artísticas no coincidieran de forma rigurosa con las orientaciones políticas de artistas y críticos. Asimismo, deben subrayarse los enfrentamientos con las instituciones del Estado,⁴² que tuvieron cierto impacto, si bien en general no pasaron de boicots por parte de los artistas a salones, concursos o envíos oficiales y de declaraciones gremiales o individuales.

Por ejemplo, la ocupación del Subte en 1963⁴³ y la polémica del Salón Nacional de 1967 fueron episodios en los que se entremezclaron las disputas estéticas con las cuestiones políticas e institucionales.⁴⁴ En este apartado recurrimos a estos casos para exponer la inversión de papeles en el origen de la polémica en un lapso de cuatro años. Estos ejemplos permiten también analizar el modo en que las políticas oficiales inciden en las orientaciones artísticas de los certámenes oficiales.

42 Gabriel Peluffo Linari ha observado con razón lo siguiente: «Desde mediados de los años treinta, el principal argumento de disidencia entre los artistas (modernos figurativos o modernos «abstractos») y el Estado fue la integración de los jurados para premios oficiales. Creo que ese concepto de modernidad era lo que unía a artistas de diferentes tendencias y de diferentes disciplinas. El problema en los años sesenta se había desplazado del eje abstracto/figurativo hacia el eje moderno/extemporáneo. La forma de oponerse al estatuto hegemónico del gobierno de turno era reivindicar una integración de jurados con significativa representación de los artistas “modernos”» (comunicación personal, 2020)

43 Peluffo (2009 y 2018) describe y analiza este episodio en detalle.

44 Calvar (2015) dedica varios capítulos al análisis de las principales polémicas que se sucedieron en el período.

La ocupación del Subte (21 de agosto al 14 de diciembre de 1963) surgió como iniciativa de un grupo de artistas «de avanzada»,⁴⁵ entre quienes se encontraban Manuel Espínola Gómez, Luis Camnitzer, Germán Cabrera, José Gamarra, Anhele Hernández, Leonilda González y Carlos Fosatti, al cuestionar a integrantes del jurado designado en el xv Salón Municipal de Artes Plásticas por considerarlos adversos a las nuevas tendencias.⁴⁶

Este conflicto que inicialmente enfrentó artistas modernos con conservadores⁴⁷ derivó, a los pocos días de la ocupación, en reivindicaciones sobre la función del artista en la sociedad y la independencia del poder político del Estado. Como expresa Peluffo Linari (2009), «esa autonomía o independencia estética —en el plano de la producción simbólica— que se atribuían los “artistas rebeldes”, venía a corresponderse con la autonomía o independencia de clase —en el plano de las relaciones de producción capitalistas— que se atribuían los sectores obreros sindicalizados»(p. 46).

A partir de este episodio surgió la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC), el sindicato que agrupaba a los artistas adheridos a las nuevas tendencias y que durante la década del sesenta y principios de los setenta tuvo fuerte protagonismo en lo cultural, gremial, social y político.

45 «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» (Espínola Gómez, 1963, citado en Peluffo Linari, 2009).

46 El jurado estaba conformado por los arquitectos Octavio de los Campos y Alberto Muñoz del Campo y los artistas Esteban Garino y José Belloni, que habían sido nombrados de forma directa por Ledo Arroyo (el presidente del Concejo Departamental de Montevideo) sin el aval del Servicio de Museos, Artes y Letras.

47 Un grupo de artistas de tendencias estéticas conservadoras apoyó al jurado elegido a través de una carta en el que solicitan al intendente Ledo Arroyo que no cediera ante «un arte abstracto que no es aceptado ni por la mayor parte de los hombres de cultura ni por el pueblo...» (*El Día*, 22 de agosto de 1963, citado en Peluffo Linari, 2009). Entre estos artistas se encontraban Enzo Doméstico Kabregú, Enrique Volpe Jordán, Francisco Siniscalchi, Miguel Echaury, Javier Nievas, Celia Giacosa, H. O'Neil Hamilton, entre otros.

Es así que la ocupación que comenzó por motivos en apariencia estéticos — visibilizada en ese sentido por la prensa— culminó en un suceso de carácter político, por lo que realmente se luchaba desde el inicio: el poder y la autonomía en el campo de la cultura artística.

Entre los integrantes de la UAPC hubo artistas que se dedicaron principalmente a la escultura y trabajaron en el espacio público, como Germán Cabrera, Roberto Morassi, Salustiano Pintos, Armando González *Gonzalito*, Dumas Oroño, entre otros, de orientación política de izquierda, que se adhirieron a las nuevas tendencias artísticas (figurativas y no figurativas).

Suele manejarse como un elemento de debilitamiento y comprometedor de la supervivencia de la UAPC, el «duro enfrentamiento entre abstractos y figurativos». Básicamente no era tal (en la dirección de la UAPC había artistas figurativos) sino en contra de la figuración decadente de los artistas provenientes del Sindicato Libre (Garino, Volpe Jordán, Feldman, Berta, y tantos otros) que además sostenían las posturas más conservadoras. No había una sola contradicción y había varios falsos antagonismos; abstractos versus figurativos era una de ellas; pero también había otras como comunistas contra anarquistas, o premiados en oposición a rechazados; y una que fue minando la estructura desde la base; quienes respetaban el boicot versus los que empezaron a enviar obra a los salones (Aroztegui y Larroca, 2010, p. 10).

Mientras, el sector conservador —tanto artístico como ideológico— se nucleaba en el Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores, fundado por Edmundo Prati, quien lo presidía y orientaba. Según Joaquín Aroztegui y Óscar Larroca (2010, p. 8), el sindicato seguía una tendencia política de derecha y algunos de sus integrantes eran manifiestos simpatizantes del fascismo italiano.

Desde finales de la década del treinta hasta mediados los años sesenta, los artistas allegados a este sindicato eran quienes ostentaban el poder tanto en los salones oficiales —sus miembros integraban casi siempre los

jurados⁴⁸— como en el espacio público, al ser los habituales destinatarios de los encargos de obras por parte del Estado. El sindicato fue uno de los mayores opositores a la embestida de las corrientes innovadoras.

Pero en 1967, con el cambio de gobierno —finalizó el período del Consejo Nacional de Gobierno presidido por el Partido Nacional y comenzó la presidencia colorada de Gestido— se produjo un cambio profundo cuando la Comisión Nacional de Bellas Artes cambió radicalmente sus integrantes y pasó a conformarse por personas permeables a las nuevas tendencias, presidida por Julio María Sanguinetti.⁴⁹

Ese año, con motivo del xxxi Salón Nacional de Artes Plásticas, la nueva comisión hizo cambios importantes en su reglamento con el fin de que ese concurso represente «el documento del quehacer artístico del Uruguay de hoy» (Sanguinetti, 1967), y para superar varias cuestiones que perjudicaban la valoración puramente estética de la obra presentada. En ese sentido, se pretendía superar el *acomodo*, ya que las bases hasta ese momento establecían que artistas premiados —grandes y primeros premios— en ediciones anteriores tenían entrada abierta al salón sin pasar por la etapa de admisión y así perduraban como expositores vitalicios. A partir del nuevo reglamento, se aspiraba a que la obra fuese la juzgada y no las trayectorias de los participantes.

Es así, que en ese salón, al amparo de los cambios en su reglamento, el jurado admitió obras exclusivamente abstractas. Este hecho desató una fuerte polémica. Esta vez quienes iniciaron la disputa fueron los artistas representantes de las corrientes tradicionales y el miembro del jurado elegido por los

48 Por ejemplo, Edmundo Prati fue titular o suplente en casi todos los salones —ya sea nombrado por la Comisión Nacional de Bellas Artes o votado por los concursantes— desde 1938 hasta 1960 fue quince veces jurado. Ver catálogos de los salones nacionales de artes visuales.

49 La comisión pasó a estar integrada, entre otros, por los artistas Germán Cabrera, Washington Barcala, Alfredo Testoni, Alfredo Tedeschi y por Ángel Kalenberg, vinculados a las nuevas tendencias en arte.

concurstantes, Esteban Garino, quien había sido uno de los integrantes del tribunal cuestionado en el Salón Municipal de Artes Plásticas de 1963.

Ese Salón se podría considerar como el primero de la era contemporánea, cuestión que se observa, incluso en el cambio de diseño del catálogo, que había permanecido casi invariable desde 1937, fecha de origen de los salones nacionales (ff. 19 a 23).

Por primera vez las obras fueron juzgadas por tres integrantes,⁵⁰ dos designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes y uno electo por los participantes. También fue el primero en unificar las categorías al superar la dicotomía entre artes mayores y menores. El jurado, en el marco de estas nuevas condiciones, rechazó 767 obras de las 827 presentadas y aceptó 60, ninguna de las cuales era figurativa. Esto desató una fuerte polémica que la prensa calificó como de guerra («Artistas plásticos en “guerra”», 1.º de agosto de 1967; Mañé Garzón, 1967).

El sector perjudicado aludía a que hubo irregularidades en el proceso de selección; que el jurado, así como la Comisión Nacional estaban integrados de forma incorrecta; y que el resultado fue «una irreverencia, una bofetada a la tradición artística del país» (Garino, citado en Mañé Garzón, 1967).

Por otra parte, los otros miembros del jurado compartían los objetivos de renovación de la Comisión de Bellas Artes como lo expone el escultor Germán Cabrera (citado en Mañé Garzón, 1967):

Un Salón no es un museo, sino un exponente de la contemporaneidad. No debe tener por misión brindar un panorama del quehacer artístico nacional, con sus cargas útiles y sus lastres, sino constituir un estímulo para quienes trabajan en un sentido tal que nos depare cierta consideración en el mundo [...] Tal vez esto sirva para despertar al medio, para que este comprenda que el arte es algo más que mera decoración amable. De este

50 Hasta ese momento el jurado estaba integrado por siete miembros, tres de ellos designados por los participantes.



FIGURAS 19 A 21. Tapas de catálogos del Salón Nacional de Artes Plásticas, Uruguay. 1937, 1956, 1966. Archivo MNAV.



modo podremos correr parejo con el arte que triunfa en todas partes [...] Queríamos un salón de arte actual, queríamos estimular cuanto tendiera a la expresión estrictamente contemporánea, queríamos, en una palabra, una muestra ejemplarizante, porque el Salón Nacional tiene que marcar rumbos y no esclerosar la cultura del país.

Como ya mencionamos, estos episodios dan cuenta de las posturas irreconciliables entre sectores artísticos con ideas opuestas en relación con el camino que el arte uruguayo debía seguir. También, la manera en que el poder político del Estado —en el caso del Salón de 1967— o el de la fuerza



FIGURAS 22 A 23. Tapas de catálogos del Salón Nacional de Artes Plásticas, Uruguay. 1967, 1972. Archivo MNAV.

de los artistas unidos —en el caso de la ocupación del Subte— se articulan e intentan incidir en la cultura artística local.

Los políticos y el arte⁵¹

Además de la dimensión artística, no podemos dejar de mencionar la incidencia en la actuación sobre lo público de quienes tenían poder político. Por ejemplo, según la opinión de Nelson Di Maggio (comunicación personal, 27 abril de 2016), era César Batlle Pacheco —uno de los hijos de José Batlle y Ordóñez—, político⁵² y periodista, quien orientaba la cultura nacional en esos años desde el diario *El Día* y desde los ámbitos gubernamentales, con una postura artística muy conservadora. Si bien no pudimos verificar documentalmente esta afirmación, encontramos indicios que apoyan este juicio al señalar algunos de los episodios controvertidos en las que estuvo involucrado.

51 Este título lo tomamos prestado de un artículo que Celina Rolleri escribió en *Marcha* en 1961 al que aludiremos al finalizar este apartado.

52 Durante el período estudiado fue miembro del Consejo Nacional de Gobierno por la minoría colorada en 1959-1963 y senador en 1963-1964.

En 1955, se le encargó al escultor Eduardo Díaz Yepes una escultura de José Batlle y Ordóñez para la ciudad de Paysandú. Durante el proceso de ejecución de la obra, el artista fue supervisado diariamente por César Batlle —diputado en ese entonces—, quien controlaba que la escultura reprodujera de forma idéntica la fisonomía de su padre. Esto importunó de tal manera a Díaz Yepes que, en un arrojito de rebeldía, resolvió enviar un boceto en yeso, en una versión muy particular, de la cabeza del líder político al Salón Nacional de Pintura y Escultura. Lo extraordinario es que esta obra, a la que el artista había perforado un sector del rostro de Batlle, obtuvo el Premio «Artistas Extranjeros» del Salón. Así relataba el artista (1977) la anécdota:

La primera versión la tuve que hacer bajo la supervisión del Sr. Cesar Batlle, me llevaron fotografías y todas las mañanas a las 10 horas aparecía C. Batlle a indicarme «mi papá tenía tres arrugas acá» era increíble, al día siguiente «mi papá tenía cinco pelitos y usted le puso tres». Pero esto iba perdiendo frescura, y al mirar la fotografía de Batlle y mirar las cabezas eran tan igualitas que no se parecían en nada [...] yo había quedado tan mal del estómago, de los intestinos y de todo, por ese trabajo, a causa de la arruguita que dije: ahora voy a hacer una cabeza de descargo. Me vino la tentación de hacerle el agujero ese, tenía un ojo maligno, pero lo peor que me vino fue otra tentación, que fue mandarlo a la Comisión de Bellas Artes y entonces el destino quiso que me dieran el primer premio. Cuando se enteró C. Batlle empezó a chillar «¡Cómo ha hecho este escultor un agujero en la cara de mi papá!». Entonces algo raro pasó, porque las obras premiadas por ley tienen que pasar al museo, pero esta misteriosamente se perdió. Pero como yo todo esto lo presentaba, media hora antes de enviarla al Salón me hice esta copia. A mí me gustaba y está aquí por eso.

Además de la misteriosa desaparición de la obra, resulta curioso e indicativo de la influencia política, el hecho que la fotografía que se publicó en



FIGURA 24. Eduardo Díaz Yepes. José Batlle y Ordóñez. Escultura en yeso, 43 × 32 cm. Instituto Histórico Cultural y Museo de Bellas Artes, San José, Uruguay. Foto: Carly Angenscheidt. Arte Activo, Catálogo Digital de Artistas Visuales de Uruguay.



DÍAZ YEPES, EDUARDO

35. "Escultura", Yeso.
Premio "Artistas Extranjeros".

FIGURA 25. Eduardo Díaz Yepes. Escultura. Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas (1955). Premio Artistas Extranjeros. MNAV.

el catálogo del Salón está tomada desde un ángulo que oculta el agujero que le da el carácter peculiar a la escultura (ff. 24 y 25).

Por otra parte, en 1960, en el marco del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez, el escultor español Jorge Oteiza responsabilizó al consejero de Gobierno Batlle Pacheco del fallo final del concurso, por influir en la elección de un jurado acorde a su criterio artístico reaccionario y contrario a las tendencias contemporáneas. Oteiza (1960b) acusa al político y desacredita a los miembros del jurado de esta forma categórica e irreverente:

El partido orientador de la idea ha sido la fracción batllista más reaccionaria y culpable de su decadencia política, que es la dirigida por D. César Batlle, y que ha forzado la constitución de un Jurado uruguayo de su misma orientación contraria al arte contemporáneo. En el diario *El Día*, de César Batlle, se llega con franca obstinación a negar toda información favorable al arte actual y la reproducción de las obras abstractas [...] D. César Batlle elige como Arquitecto asesor del concurso al Sr. Raúl Lerena Acevedo, el que a su vez elige a los cinco miembros uruguayos para el jurado: 3 escultores octogenarios y reaccionarios, los Sres. Prati, Belloni y Mañé, 2 arquitectos, uno, el Sr. Cravotto, italianizante y pasatista, el otro, el Sr. Aroztegui; persona única al parecer de aprecio profesional y de confianza para esperar de él un comportamiento imparcial en el jurado.⁵³

53 Este fragmento se extrae de un borrador de carta de Oteiza a Batlle Pacheco que no sabemos si finalmente la envió, pero unos días más adelante publica una nota en *Marcha* en el mismo tono: «La flagrante incompetencia resultante de los 5 miembros uruguayos en el Jurado hizo imposible el entendimiento con los 2 ilustres delegados extranjeros para decidir que el Primer Premio fuera para el proyecto español, que ellos dos únicamente votaron. Este criterio estéticamente reaccionario de los miembros uruguayos en el Jurado ha representado la medida exacta de su dependencia al criterio personal de don César Batlle que contra toda manifestación del arte contemporáneo y con tan impolítica y ciega obstinación se defiende en su periódico *El Día*. Este error inicial (y error político fundamental de don César Batlle) ha sido el origen de todas las graves consecuencias que se están produciendo» (Oteiza, 1960b, p. 6).

Según Oteiza, detrás del resultado adverso para su propuesta en el marco de ese concurso, estaba el poder político, que influyó en la elección de un jurado afín a los cánones académicos y tradicionales.

En una carta de Oteiza al ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Eduardo Pons Etcheverry, en el que expone los detalles del concurso y le propone llegar a un acuerdo para evitar las instancias judiciales, presenta una denuncia muy grave acerca de la influencia del poder político en algunos medios de prensa locales. Resulta muy interesante este documento, del archivo particular de Oteiza, que lanzaba acusaciones inusuales de salir a la luz pública:

Y cuando en un principio, denuncié los procedimientos ilegales de la C. N. [Comisión Nacional Pro Monumento a Batlle] en una carta abierta a César Batlle, tuve que recurrir al semanario MARCHA donde se publicó, juntamente con dos artículos más, que no me pudieron desmentir. Una comisión de EL DÍA pidió a EL PAÍS que no se me permitiese hablar ni a su crítico de arte, ni que me defendiese. Para los lectores de EL PAÍS no ha existido esta Exposición del Concurso internacional de anteproyectos para el Monumento a Batlle. En ACCIÓN lo ocurrido fue aún más grave, pues la C. N. con la influencia personal de uno de sus miembros, la Sra. M. de García Capurro obligó al periódico a silenciar totalmente la exposición de anteproyectos, cuando se preparaba una noble campaña de información y defensa del proyecto español por uno de los jóvenes diputados Batllistas y redactor político de ACCIÓN⁵⁴ (Oteiza, 9 de agosto de 1960, citado en Arnaiz *et al.*, 2008, p. 504. Las mayúsculas son del original).

54 Se refiere a Manuel Flores Mora según documento de Arnaiz *et al.* (2008, p. 542).



FIGURA 26. Caricatura sobre la exposición de Alberto Burri (21 de diciembre, 1960). *El Diario*.

Ese mismo año, la exposición del artista italiano Alberto Burri en Montevideo,⁵⁵ que ya mencionamos en el capítulo anterior, provocó una polémica, en la que también quedó involucrado el ministro de Instrucción Pública a partir de una reacción desmesurada por parte de César Batlle Pacheco (F. 26) que la criticó en los siguientes términos:

La exposición consiste en obras como estas: 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

55 Didier Calvar (2015, pp. 178-190) le dedica un capítulo en su tesis a esta polémica, en el que trasciende los pormenores del episodio para analizar otras posturas artísticas enfrentadas, principalmente, en la prensa.

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? (Batlle Pacheco, 1960, citado en Calvar, 2015, p. 178)

Es así que, en varias oportunidades, demostró la misma intransigencia hacia un arte que no siguiera los lineamientos clásicos a los que él adhería. Aunque coincidimos con Celina Rolleri (1961) en que el rechazo hacia las nuevas tendencias artísticas por parte de Batlle Pacheco como por otros actores no se debían estrictamente a prejuicios estéticos, sino por el miedo a perder un sistema de vida y de convenciones establecidas.

Poco después de este episodio la crítica de arte Celina Rolleri publicó en *Marcha* una interesante nota titulada *Los políticos y el arte* (13 de enero de 1961, p. 22) en la que califica a esta polémica como «un lamentable precedente para la incursión interesada de nuestros políticos en las directivas del arte», y advierte del peligro que esto implica si los intereses del poder político comenzaran a modificar las creencias y perseguir las manifestaciones independientes y de vanguardia por «un miedo supersticioso».⁵⁶

Si retomamos la idea del espacio público como lugar de expresión de la ciudadanía, que se identifica con el ejercicio del poder colectivo-coactivo (Rabotnikof, 1997), es de esperar que las polémicas y los enfrentamientos

56 «Por eso lo que quedó indicado en ese diálogo en el que no se llegó a discutir, es que también en el arte se empiezan a vislumbrar peligros: entre líneas podía leerse que la protesta no era tanto por prejuicios estéticos sino por inquietud ante el ejemplo de alguien que afirma con coraje su derecho a desentenderse de todo el orden establecido. Lo que se defiende es todo un sistema de vida, con su anacronismo encauzado, seguro y resuelto. Queda así expuesto el deseo de preservarse de toda forma de vanguardismo, de congelar el tiempo y las situaciones para no perder un sitio tan celosamente conservado» (Rolleri, 1961, p. 22).

entre poder político e inquietudes artísticas se profundicen allí, en el lugar que la gente considera como propio.

A las contiendas estéticas evidenciadas sobre todo en los concursos oficiales se sumó al final de la década del sesenta el debate en torno a lo político. Hubo dos episodios que prueban cómo estos dos escenarios se trasladaron al espacio público montevideano, uno al inicio de nuestro período de estudio, debate que giró principalmente en torno a la valoración artística: el concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez; el otro se desarrolla una década después, cuando la situación social, política y económica del país se agudizó, y el centro de disputa se ubicó sobre todo en el aspecto político: la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, en 1969. De todas maneras, en ambos casos, como en los ejemplos que vimos antes, las facetas artísticas y políticas se entrelazan.

La polémica del concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez⁵⁷

21 de mayo, ya nadie se orienta en el Batllismo por el pensamiento de Batlle, han heredado ustedes de Batlle la idea de su gabán, del gran constructor de un Uruguay moderno yo me he quedado con su pensamiento, ustedes con su largo gabán de invierno (Oteiza, 21 de mayo de 1960, citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka y Moreno, p. 399).

A partir de la Ley n.º 12.287 del 7 de junio de 1956 para la erección de un monumento a José Batlle y Ordóñez para ser ubicado en las Canteras del Parque Rodó de Montevideo, se llama a un concurso internacional a dos fases. En la primera, en 1957, se convocaba a arquitectos y artistas de todo el mundo

57 José Batlle y Ordóñez (1856-1929) fue presidente de la República en dos períodos: 1903-1907 y 1911-1915. Sus ideas avanzadas en relación con lo económico y lo social trascendieron su gobierno y dieron lugar a la formación de una tendencia dentro del Partido Colorado: el batllismo.

a concurso de ideas. Se presentaron 74 anteproyectos de 27 países del que resultaron finalistas tres proyectos, que participaron de la segunda fase.

El fallo final, anunciado el 1.º de junio de 1960, en el que se declaró desierto el primer premio y se otorga el segundo y tercer premio a los proyectos del equipo italiano (arquitectos Mario Romano, Carlo Keller, Gianpaolo Bettoni y el escultor Cesare Poli) y el español (escultor Jorge Oteiza y arquitecto Roberto Puig) respectivamente,⁵⁸ generó una de las polémicas públicas vinculadas con la arquitectura y el arte más importantes de la década del sesenta en nuestro país, que trascendió al ámbito internacional. Esta tuvo como protagonista a Oteiza,⁵⁹ «probablemente, el artista español del siglo xx que, sin ser arquitecto, más ha influido en la arquitectura de su tiempo», según las palabras de Carlo Martí Aris (2009, citado en Moral Andrés, 2009).

No solo resulta interesante analizar el concurso en relación con la polémica que desató, sino por lo que aporta sobre las ideas a nivel artístico y urbanístico que se manejaban en la época y su impacto en la comunidad académica local.

Desde las bases se fijaron parámetros inusuales en el país para un monumento conmemorativo. En primer lugar, los requisitos eran fundamentalmente arquitectónicos, aunque en un sentido convencional en su relación con la escultura, como veremos más adelante. Este punto resulta interesante para indagar sobre los distintos conceptos de integración de las artes y las distintas posturas frente al vínculo entre la arquitectura y las artes plásticas en la época.

Otro aspecto poco frecuente en los concursos para la erección de monumentos en el país hasta ese momento fue el requerimiento de contemplar las condiciones paisajísticas del lugar.

58 El otro equipo finalista fue argentino, integrado por los arquitectos Sánchez Eliá, Peralta Ramos, Agostini, Clorindo Testa, Carlos de la Cárcova y el escultor José Fioravanti.

59 Jorge de Oteiza Enbil (Orío, 21 de octubre de 1908-San Sebastián, 9 de abril de 2003) fue un escultor vasco considerado uno de los artistas fundamentales e influyentes del arte español del siglo xx. Fue ganador del Primer Premio de Escultura de la Bienal de San Pablo en 1957.

También, resulta interesante identificar el impacto que ha provocado el proyecto y la presencia de Oteiza en Montevideo, exponente de las vanguardias más representativas de la época. Principalmente, a partir de la polémica que generó, nos ayuda a comprender por qué el espacio público de la ciudad seguía albergando obras de carácter retardatario.

Sin embargo, estos aspectos, y en particular el concurso, no han sido abordados con justicia en la historiografía de la arquitectura ni del arte nacional, aunque en la última década este tema ha sido estudiado en profundidad por investigadores españoles,⁶⁰ apoyados por la Fundación Museo Jorge Oteiza, que promueve el estudio de la obra y el pensamiento del escultor. Se han publicado trabajos muy serios, con estudios pormenorizados de archivo, en los que se colocó este proyecto como hito fundamental en la comprensión de la complejidad del pensamiento espacial oteiciano. Estos trabajos han analizado en profundidad el proyecto desde diversos puntos de vista y están ampliamente documentados.

Las protestas de Jorge Oteiza, quien residió en Montevideo entre febrero y setiembre de 1960, para intentar revertir el fallo del jurado fueron acompañadas por varias personalidades de la cultura de la época que compartían su postura contemporánea sobre la noción de monumento en el espacio público. Su obra era revolucionaria, el concepto de integración entre arquitectura y arte que propuso no era el que se promovía en las bases del concurso:

El monumento estará integrado por dos aspectos plásticos: una parte arquitectónica y una parte escultórica. La parte escultórica será representativa o simbólica, teniendo el o los concursantes total libertad para emplear la figura de Batlle, o recurrir al empleo de una o varias figuras o símbolos representativos de su obra, su pensamiento o al empleo de ambos elementos. Se podrá recurrir al empleo de las formas escultóricas

60 Véanse Arnaiz *et al.* (2008); López-Bahut (2007) y Moral Andrés (2010), entre otros. En 2003 se abrieron al público los archivos personales de Oteiza, lo que facilitó la investigación.

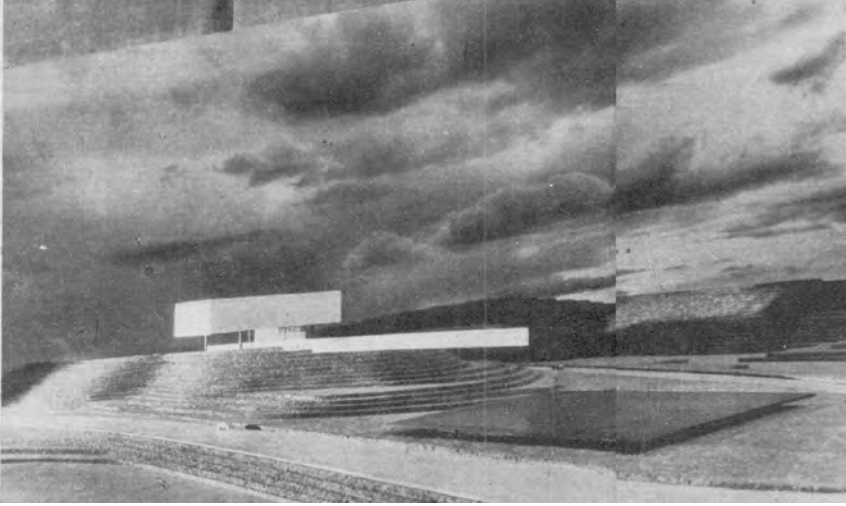


FIGURA 27. Jorge Oteiza y Manuel Puig. Concurso monumento a José Batlle y Ordóñez, Fotomontaje maqueta. (31 de julio de 1960). *Suplemento Dominical El Día*.

que se juzguen adecuadas, no imponiéndose para ello ninguna limitación. Podrán proyectarse fuentes, surtidores, plantaciones, etc. La parte arquitectónica deberá integrar con la escultórica una unidad plástica (Comisión Nacional pro Monumento a Batlle y Ordóñez, 1957, citado en Moral Andrés, 2009, p. 288).

Esencialmente, el proyecto de Oteiza y Puig (F. 27), además de ser una síntesis de sus reflexiones sobre la desocupación de las formas y el vaciamiento de la escultura, propone una relación contemporánea entre la arquitectura y el arte, entre la arquitectura y la escultura. Como ya mencionamos, las bases distinguen lo arquitectónico de lo escultórico, lo que es considerado por el equipo español como una postura tradicional. Ellos, en su lugar, han «ensayado la desaparición de la escultura misma como acompañamiento parlante de la arquitectura», como expresan en la memoria del proyecto (Oteiza y Puig,

1959). También han puesto en cuestión el vínculo entre obra y espectador, evidenciando una concepción contemporánea:

Consideramos que ya se ha acabado la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio interno, receptivo, unitario y reintegrador de la conciencia espiritual y política responsable con sus tiempos.

Antes de profundizar en la polémica, es necesario explicar la propuesta española y su fundamentación en la memoria presentada en el concurso. Estos elementos posibilitan la comprensión de la postura de Oteiza y presentan aspectos fundamentales y renovadores de la relación de la arquitectura con las artes visuales, específicamente con la escultura.

El proyecto estaba compuesto por tres elementos: un prisma en la parte más alta de la colina,⁶¹ donde se ubicarían en tres niveles las áreas funcionales del proyecto que exigía el programa⁶² (biblioteca, salón de actos, bar, zonas de estudio), carente de ventanas e iluminado por luz cenital; una viga volada 99 m de largo⁶³ que conectaba el interior del prisma con la plataforma que estaba conformada por el tercer elemento: una losa de hormigón armado revestida de piedra negra calcárea, de 54 × 54 m elevada 1,50 m sobre el nivel del terreno, proyectada en la parte más baja del promontorio.⁶⁴

En la memoria del proyecto, Oteiza y Puig (1959) conceptualizan teóricamente cada una de las decisiones proyectuales con base en fundamentos

61 Prisma de 54 m de largo, 18 m de ancho y de una altura de 12,90 m.

62 La planta baja presenta un ámbito abierto de gran magnitud a modo de tamiz entre la ciudad y el interior y otro cerrado a modo de hall de acceso.

63 Viga de 0,30 m de espesor y 1,50 m de altura; 36 m de largo se hincan en el terreno y 63 m son volados.

64 El proyecto detallado y los gráficos del proyecto pueden verse en Arnaiz *et al.* (2008), y Moral Andrés (2010).

sólidos y que concuerdan con las reflexiones que el escultor había elaborado en sus últimos años, «la verdadera trascendencia espiritual de un arte nuevo y original es la verdadera estética: LA DESOCUPACIÓN ESPACIAL»:

Lo que pretendemos con el prisma rectangular es comprometernos a no expresarnos con la arquitectura que hemos de reducir y callar [...] Se eleva el bloque y se soporta como una viga vaciada, con una indudable y secreta emoción religiosa suficiente en sí misma como plástica monumental...

Una vez que el equipo español se enteró del fallo del jurado⁶⁵ comenzó su lucha para revertir el resultado, absolutamente convencido que su proyecto debería haber sido el ganador, que era el único en verdad contemporáneo. Así lo expresó Oteiza en sus artículos, cartas y conferencias, en una postura que muchos apoyaron —sobre todo artistas, arquitectos, críticos— y otros consideraron sumamente pretenciosa y soberbia.⁶⁶

El triunfo del proyecto español es tan rotundo y solitario que la revisión que exijo del fallo y las reparaciones que se nos deben van a servir para una reestructuración de los reglamentos internacionales que rigen estos concursos. El triunfo es español [...] Confío poder demostrar allí que el arquitecto Puig y yo, en este edificio monumento hemos logrado planear una nueva integración de la estatua en la arquitectura, al mismo tiempo que adelantamos una original solución sobre la naturaleza de lo monumental en el arte contemporáneo (Oteiza, 1960a, p. 15).

65 El jurado falla el 17 de mayo de 1960, la comunicación oficial se conoce el 21 de mayo. Declara desierto el primer premio porque ninguno de los proyectos obtuvo los votos necesarios.

66 Esto queda explícito en una carta de los lectores de *Marcha* (Vázquez Romero, 1960. p. 2).



FIGURA 28. Resultado del Segundo Grado del Concurso de Anteproyectos para el monumento a José Bbatlle y Ordóñez (31 de julio de 1960). *Suplemento dominical El Día*

La primera acción pública fue a través de un artículo en *Marcha* el 27 de mayo de 1960: «El Escultor Oteiza Comienza su Defensa». Las irresoluciones de un jurado internacional, precedido por una introducción que no está firmada, pero que seguramente haya sido de Celina Rolleri o de Fernando García Esteban, que en ese entonces escribían sobre artes plásticas en el semanario. En la introducción se expresa el desacuerdo sobre la conformación del jurado y se hace explícita la polaridad estética que representa:⁶⁷

67 El jurado estuvo formado por los por los arquitectos uruguayos Ildefonso Aroztegui, Mauricio Cravotto, el arquitecto argentino Alberto Prebisch y el escultor uruguayo José Belloni, (Comisión Nacional Pro Monumento a José Batlle y Ordóñez), el escultor uruguayo Edmundo Prati (Comisión Nacional de Bellas Artes), el arquitecto brasileño Affonso Reidy (Unión Internacional de Arquitectos) y el escultor uruguayo Pablo Mañé (Asociación Internacional de Artes Plásticas).

Se trata del jurado elegido para decidir en el concurso para el monumento en homenaje a Batlle y Ordóñez. Claro está que nosotros, aquí en familia, preveíamos ya sin esfuerzo y desde el comienzo las limitaciones de un jurado en el que se reunían con tal desenvoltura representantes del reaccionarismo estético y personalidades de la vanguardia (p. 15).

En sus muchos comunicados, Oteiza, además de argumentar irregularidades en el proceso de evaluación, arremetió con dureza contra el conservadurismo del jurado uruguayo, en especial contra los escultores José Belloni, Edmundo Prati y Pablo Mañé y el arquitecto Mauricio Cravotto, a los que acusaba de tener una noción de monumento decimonónica y convencional. En otro artículo, también en *Marcha*, descalificaba abiertamente la obra de estos miembros del jurado:

La Carreta de Belloni, los recalentamientos arqueológicos de Prati y Mañé, el palacio florentino de la Municipalidad de Montevideo, de Cravotto (todos estos precisamente miembros uruguayos en el Jurado Internacional del Monumento a Batlle), pertenecen a este mundo absurdo y extemporáneo en el que se alimenta y funda nuestro falso sentido de la percepción (Oteiza, 1960b, p. 6).

Como ya señalamos, Oteiza acusó de influir en la elección de este tribunal a César Batlle Pacheco, según el escultor, desde su criterio anacrónico sobre el arte.

Oteiza también desacreditó al equipo italiano calificándolo de comercial, a la vez que arremete contra el proyecto y se opone a los criterios estéticos manejados por los diarios *El Día* y *Acción*, que antes de la oficialización del fallo, ya habían publicado notas que daban por vencedor al proyecto italiano (F. 29). Alude que la aguja de 60 m de altura de la brújula que el estudio de Milán proponía como elemento simbólico de proyección de la obra de Batlle hacia el futuro, es un agregado «gratuito y caprichoso, que, si se suprime, el

resto del monumento no se entera y la gran plataforma permanecería indiferente en su tontez francesa del siglo XVIII» (Oteiza, 1960b, p. 6).

Durante todas sus intervenciones verbales y escritas en Montevideo, mantuvo un tono corrosivo al criticar a César Batlle, a los miembros uruguayos del jurado y al proyecto italiano, como se puede resumir en el siguiente fragmento:

El gusto artístico personal de don César Batlle, puede haberse detenido por confiar toda su atención en otras actividades, pero ¿no se le ha ocurrido pensar en la malsana, egoísta y secreta satisfacción de los tres anacrónicos escultores al votar por el proyecto de Milán?: las detestables esculturas que pretenden decorarlo servirían para valorar comparativamente la obra realizada por ellos, que aunque muerta y ya descalificada históricamente antes de 1900, no carece de cierta corrección naturalista y académica, que ni esto último tiene el escultor de Milán (Oteiza, 1960b, p. 20).

Es pertinente indicar la movida en el ambiente cultural montevidео que generó Oteiza durante su estadía tendiente a conseguir el apoyo de los sectores artísticos e intelectuales locales y del gremio de arquitectos y los estudiantes de arquitectura. En varias cartas que intercambiaron Puig y Oteiza⁶⁸ luego del fallo del jurado, en el que planificaban la estrategia para la defensa de su proyecto, se enfatizaba la importancia de lograr el apoyo de estos sectores: «Con el fin de crear una opinión pública lo más favorable posible a nuestro proyecto. Es importantísimo el pliego de firmas por arquitectos, artistas, estudiantes de arquitectura y Bellas Artes» (Puig, 31 de mayo de 1960, citado en Arnaiz *et al.*, 2008, p. 424). La agitación que querían lograr era tal que pensaron en promover una huelga de estudiantes de arquitectura y arte, a los que consideraban prioritarios en su estrategia.

68 Ver Arnaiz *et al.* (2008).

Para lograr sus objetivos, Oteiza dio conferencias, escribió en la prensa y en catálogos de exposiciones, se reunió con artistas, arquitectos y estudiantes de arquitectura.⁶⁹ Tuvo amplio apoyo en varios actores del ámbito cultural local. Por ejemplo, el crítico de arte Fernando García Esteban, una vez abierta al público la exposición de los proyectos presentados afirmaba:

El proyecto español es uno de los pocos, dentro de la totalidad de obras presentadas, que se incorpora a un paisaje dado; que lo exalta y lo pone en valor. Y no solo como paisaje natural; también como imperativo admitido de relación con otros edificios importantes en el sitio, como la Facultad de Ingeniería, que es un hecho edilicio inevitable en el lugar. No se compadece de la topografía, no se amolda a ella; se integra, sin perder su individualidad como forma creada (1960a, p. 16).

Otra muestra de adhesión se observa en una nota firmada por 114 artistas plásticos, arquitectos y críticos de arte⁷⁰ que se publicaba en *Marcha* el

69 El 18 de junio dio una conferencia El tratamiento del tiempo en el arte contemporáneo español en la clausura de la exposición de pintura española en Montevideo, el 11 de julio dio otra en el Centro de Artes y Letras del diario *El País* en el marco de la clausura de la exposición de Lincoln Presno. El 2 de agosto se reúne con estudiantes de la Facultad de Arquitectura. También escribe notas en medios de prensa, sobre todo en el semanario *Marcha* (ver Arnaiz *et al.*, 2008).

70 Firmantes: Manuel Espínola Gómez, Arq. Milton Pinto, Arq. Ana M. Crespi, Nelson Di Maggio, Rubén Benítez, Vicente Martín, Arq. Carlos Tosar, Arq. Mario Jáureguay, María Luisa Torrens, Juan Carlos Viera, Miguel Ángel Pareja, Dante Ferrer Saravia, Arq. Waldemar López Perdomo, Arq. Antolín de León, Arq. Roberto Nisivoccia, Arq. Juan Falkenstein, Ángel Damián, Leopoldo Nóvoa, Washington Barcala, Elena Imaz, Lincoln Presno, Giscardo Améndola, Arq. F. Curzio, Arq. C. Reverdito, Arq. Elena Amestoy López, Arq. Raúl Cohe, Américo Spósito, Celina Rolleri López, Arq. Fernando García Esteban, Alfredo Testoni, Marcos López Lomba, Ing. Pedro Hertzell, Manuel Lima, Pedro Cesar Costa, Hilda López, Alceu Rivero, Arq. Julio Sales, Arq. Carlos Hareau, Arq. Luis Isern, Arq. Danilo López, Arq. J. P. Guerra Bazerque, Arq. Carlos Viola, Julio Verdié, Garrido Vidal, Andrés Rubens Montani, C. Bulla Firpo, Manuel Raúl Deliotti, Haude Gobbi, Amalia Polleri, Neder Costa, Arq. Alberto Mántaras Rogé, Arq. Ricardo Saxlund, Arq. Livia Bocchiardo, Arq. Adriana Zinelli, Arq. B. A. Argone, Carlos Páez Vilaró, Antonio Llorens, Hargain, Olmo Pinto, Alicia Arló, Aída Moreno, Beto Millia, José Echave, Cipriano S. Vituriera, L. A. Vignolo, Selva de Yéregui, J. P. Argul, Ángel Rama, Mario Benedetti, Jonio Montiel,

23 de setiembre en la sección carta de lectores. Los firmantes reclamaban a la Comisión Nacional Pro Monumento a Batlle y Ordóñez la designación de un nuevo jurado internacional que estudie los proyectos finalistas y otorgue el primer premio para así cumplir con lo establecido en las bases.⁷¹ Aunque sin explicitar el apoyo a ninguno de los proyectos, resulta evidente que detrás de la nota está la influencia del equipo español. Como mencionamos, en la correspondencia entre Oteiza y Puig se insiste en la necesidad de lograr este apoyo del ámbito intelectual local para acompañar sus reclamos. Se manifiesta la impronta de Oteiza en términos como *irresolución del jurado*, que el equipo español esgrimió para denunciar la irregularidad al declarar el primer premio desierto, cuestión que contradecía lo que especificaban las bases.

Además, en la nota se alude a la constitución de un «centro popular activo para la educación política, económica y estética del país». Oteiza menciona en varias oportunidades la idea de crear en el programa del Monumento a Batlle un Instituto de Investigaciones Estéticas, «un laboratorio de estética comparada para enseñar a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos» (Oteiza, 1960b, p. 20). En las bases del concurso nunca se habló de un centro de educación para las artes, sino de un edificio que permitiera dictar estudios de carácter social y político y sobre la vida y obra del homenajeado.

Sergio Benvenuto, Hermenegildo Sâbat, Arq. L. A. Fournié, Arq. Luis Secco Larravide, Arq. Arturo Berro Sienra, Arq. Juan Francisco Balbi, Arq. Luis Parodi Soto, Arq. Enrique Besulevsky, Arq. Ulises Álvarez, L. Silva Delgado, Mario Spallanzani, Jorge Carrozino, Arq. Arlos A. Passos, Arq. Óscar H. Bruscherá, Colette Benatti, Silvestre Peciar, R. Cattelani, Hugo Ricobaldi, V. Martín Boada, Arq. Pedro C. Piña, Arq. Carlos García Suárez, Arq. Arturo Bergamino, Arq. José Scheps, Arq. José Espósito, Arq. Ballefín Galeano, Arq. César Nogueira, Arq. Julio Ferster, Arq. Julio Freiria, Arq. Alejandro R. Morón, Arq. Miguel Piperno, Arq. O. Murás, Luis Camnitzer, Elena Estadés, Ramón Bauzá, Raúl Pavlotzky, Arq. Ricardo Álvarez Lenzi, Arq. Alberto Sayagués Lasso, Arq. Óscar Díaz Arnesto, Vito Dieci, Pascual Gripoli, Alfonso Scaldaferró, Hugo Novoa, Raúl Zaffaroni.

71 El reglamento exigía para declarar desierto el concurso, seis de los siete votos del jurado que no se obtuvieron.

Las personalidades firmantes, alegan que están movidos exclusivamente por razones de orden estético, y en efecto se trata de críticos, artistas y arquitectos adheridos en su mayoría a las tendencias del arte contemporáneo y la arquitectura moderna, muchos de los cuales ya habían manifestado su apoyo explícito al proyecto español como Fernando García Esteban, Celina Rolleri y los integrantes del Grupo 8 (Pareja, Pavlotzky, Presno, Spósito, Testoni, Carlos Páez Vilaró, y Verdié),⁷² que habían mantenido estrechos vínculos con Oteiza durante su estadía.⁷³

Nos consta que Oteiza se reúne con algunos estudiantes en la Facultad de Arquitectura, aunque no tenemos la idea cabal del impacto que causó su presencia, con excepción de Samuel Flores Flores y Luis Chabenau que dejaron sus impresiones y absoluto apoyo al proyecto español, el primero en un artículo en la prensa y el segundo en una carta dirigida al arquitecto Puig. El artículo de Flores (11 de agosto de 1960) es extenso y compara el proyecto italiano y el español. Al primero lo juzga como una «gran mentira» al analizarlo en sus diversos aspectos. También, hace apreciaciones sobre el concepto de monumentalismo que el equipo italiano presenta y cita al crítico e historiador italiano Bruno Zevi al comparar el proyecto con la arquitectura fascista. En cambio, elogia en todas sus formas al proyecto español y señala que son tan evidentes sus cualidades que no es necesario defenderlo: «Su honradez, su belleza artística y su autenticidad, lo engrandecen». Destaca el significado de integración de arquitectura y escultura «que el proyecto grita» y critica duramente al jurado nacional por aferrarse al concepto viejo y tradicional que separa a la escultura y a la arquitectura en dos entidades plásticas diferentes.

72 Óscar García Reino no está en la lista de los firmantes, pero era uno de los fundadores del grupo.

73 En una fotografía tomada en su visita a Montevideo se ve a Oteiza y su esposa Itzier Carreño (en Arnaiz *et al.*, 2008, p. 121) rodeado de varias personas. (Ángel Kalenberg y Gabriel Peluffo reconocieron a Américo Spósito, Andrés Montani, Lincoln Presno, Washington Barcala, José Cúneo, José Pedro Costigliolo y Alfredo Testoni). Sobre la mesa se observa un catálogo del Grupo 8.



VI — ADVERTENCIA NECESARIA.

A esta altura es imprescindible hacer una advertencia importante, a los efectos de no caer en graves equívocos desorientadores: debe tenerse presente que la realidad artística, como toda otra forma de la realidad, no admite ser encasillada rigidamente, no permite su compartimentación absoluta; así siempre es posible el caso especial, la manifestación singularmente compleja en su ubicación, la excepción.

Es de esta manera como se explica, que puedan aparecer determinadas aunque muy contadas programaciones, cuyas características hacen posible, ciertas formas sumamente especiales de trabajo integrado entre arquitectos y artistas plásticos, lo cual no debe conducir a la convicción errónea, de que dicho tipo de convergencia es necesaria o admisible generalizadamente, frente a cualquier programa arquitectónico.

En verdad, lo fundamentalmente importante en la labor creadora frente a dichas excepcionales programaciones, es no desatender el equilibrio del enfoque, no permitir el sacrificio inadecuado de los requerimientos arquitectónicos, esta es en definitiva, no caer en la decepción de la creación.

VII — VIGENCIA DE LA INTEGRACION EN NUESTRO MEDIO.

Un movimiento generalizado puede constatarse hoy día, en favor de vigorizar los contactos entre los creadores plásticos. Incluye en nuestro país esta constatación es factible.

Interesa sobre todo considerar aquí, aparte de señalar la existencia en el campo de las realizaciones privadas de experiencias de real interés, lo que puede entenderse por lo menos desde un punto de vista general, como repercusiones en el ámbito de las disposiciones oficiales, de esta corriente de opinión. Existen en ese sentido, originadas en la administración central y también en las municipales resoluciones disponiendo mecanismos que posibilitan la integración de las artes plásticas en la arquitectura de los edificios públicos.

Sin cuestionar en manera alguna, la evidente importancia del hecho en su sentido estricto, es sin embargo ineludible admitir las claras deficiencias de algunos regímenes así originados. Aparte de sopesar las reconocidas dificultades con que se actúa en este orden de cosas, la realidad es que, por ejemplo, por imperio de las reglamentaciones correspondientes, se ha instaurado un sistema de concursos cuyo interés en el medio artístico puede llegar a ser valaderamente muy grande, pero que muy poca tiene que ver con la integración. El concurso realizado con posterioridad prácticamente a la construcción de la obra, sin contactos de ninguna

FIGURA 30. Scarlato. A. «La integración de las artes plásticas en la arquitectura. Precisiones acerca del problema en nuestro medio. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, setiembre, 1961, pp. 113-119

Por otra parte, Chabenau le escribe una carta a Puig (29 de julio de 1960, en Arnaiz *et al.*, 2008, p. 498), a quien conoce, dándole su incondicional apoyo y señalando la superioridad de su proyecto: «Es Arquitectura, así con mayúscula», que el resultado ha sido infame y que esa opinión refleja la de toda la Facultad de Arquitectura. Califica a la mayoría de los miembros del jurado como «viejos retrógrados y conservadores que viven aún el mundo historicista y ecléctico del siglo pasado».

Samuel Flores Flores (comunicación personal, 9 de agosto de 2017) comenta que solo un grupo reducido de estudiantes de la Facultad de Arquitectura se interesaron por la presencia de Oteiza. Según Flores, era un momento muy politizado y aunque el escultor era un hombre que venía del primer mundo por un concurso trascendente, para la mayoría de los estudiantes de la facultad no tuvo interés ya que se trataba de un homenaje a un caudillo colorado, en ese momento considerado reaccionario.

Esto explica que aunque el problema de la integración entre la arquitectura y las artes plásticas continuaba presente en la facultad, no se hayan encontrado indicios que demuestren un apoyo colectivo de los estudiantes o desde el ámbito institucional al equipo español.

El entonces Instituto de Estética y Artes Plásticas había organizado una importante exposición de pintura mural en la Facultad⁷⁴ en 1958 cuyo objetivo era el estudio de las posibilidades y las necesidades del medio, en cuanto a la integración de las artes plásticas (Galup, 1958, p. 50). En 1961, aparece un artículo del Instituto de Diseño en la *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Scarlatto, pp. 113-119) en el que se plantean diversas observaciones frente a los diversos enfoques sobre el tema. En uno de los apartados se hace una advertencia sobre la posibilidad de la existencia de casos excepcionales, complejos pero muy acotados en que el programa implique formas especiales de trabajo integrado entre arquitectos y artistas plásticos. Sin aludir de forma directa al

74 Exposición realizada entre el 23 de diciembre de 1957 y el 29 de marzo de 1958.

concurso, va acompañado de una foto del proyecto de Oteiza y Puig. Creemos que se critica negativamente la resolución funcional de este proyecto:

En verdad, lo fundamentalmente importante en la labor creadora frente a dichas excepcionales programaciones, es no desatender el equilibrio del enfoque, no permitir el sacrificio inadecuado de los requerimientos arquitectónicos, esto es, en definitiva, no caer en la desconcepción de la creación (Scarlatto, 1961, p. 118).

En 1963 se llamó a un nuevo concurso para el monumento a Batlle en el mismo emplazamiento, pero esta vez se convocaba en exclusividad a arquitectos y artistas nacionales, aunque en las sesiones de la comisión directiva de la SAU se planteó reiteradamente que la SAU prestigiaría el concurso solo si fuera de carácter internacional (CD SAU, 23, 8, 1961, n.º 1054, 20, 9, 1961, n.º 1057 y 22, 11, 1961, n.º 1067, CD SAU, 30, 8, 1961, n.º 159).

Resultan interesantes las opiniones vertidas en las sesiones sobre la idea de integración de la arquitectura con la escultura, lo que demuestra una división de posturas en cuanto a las ideas de integración que promovía Oteiza.

El arquitecto García Mantegnazza denota una concepción conservadora del vínculo entre arte y arquitectura al decir que «El certamen debería ser solo de arquitectura y las partes de escultura serían determinadas por el arquitecto ganador y podrían —si se desea— ser concursadas por separado» (CD SAU, 13, 9, 1961 n.º 1056). Se anota en la misma acta que luego de esa intervención se produce un amplio intercambio de ideas, pero aceptan trasladar a la Comisión Pro Monumento la idea de García Mantegnazza. Por último, un año después la SAU expresa que «está dispuesta a brindar su mayor colaboración siempre que el certamen se efectúe entre arquitectos» (CD SAU, 29, 4, 1963, n.º 1116). Se reitera el concepto en la siguiente sesión (CD SAU, 15, 5, 1963, n.º 1117), aunque finalmente la Comisión Nacional Pro Monumento convocó también a artistas plásticos.

En una postura más vinculada al pensamiento de Oteiza, el arquitecto Aroztegui que había sido jurado en el certamen anterior expresaba: «Si

bien el motivo del concurso es de arquitectura, trata de una obra de carácter excepcional, fuera de lo común, y con fines no utilitarios» (CD SAU, 10, 7, 1963, n.º 1123), quizás esto fue lo que inclinó la balanza para que finalmente se habilitase a concursar a los artistas.

Si se observan las fotografías de los anteproyectos que obtuvieron premios o menciones en el nuevo concurso (ff. 31 a 33)⁷⁵ aunque no pueden apreciarse en su totalidad ni con una buena calidad de imagen, entendemos que recogen el espíritu del proyecto propuesto por el equipo español, aunque no tengamos mucha información sobre el trabajo conjunto con los artistas. En el caso del segundo y tercer premio, en los equipos participaban artistas formados en el Taller Torres García, Guillermo Fernández y Edwin Studer, respectivamente. Por ello, presumimos que la integración que proponían era la que arquitectos y artistas vinculados a las ideas torresgarcianas habían trabajado desde la década del cuarenta.

La construcción del monumento a partir de este segundo concurso tampoco se concretó. Las palabras que Oteiza escribió en su viaje al regresar después de su larga y conflictiva estadía en Montevideo son elocuentes y premonitorias:

En este monumento, la ausencia es ahora la ausencia de la ausencia, mucho más difícil de quitar. Esta huella del Monumento es más fuerte que vuestra ciudad y durará tanto como el mundo. Lo tenéis ahí para siempre, aunque no lo hayáis querido (Oteiza, 1960, citado en López Bahut, 2007, p. 51).

75 El primer premio lo obtuvo el equipo conformado por los arquitectos Enrique Bañales, Alfredo Rudich y Mario Spallanzani. El segundo premio el equipo de los arquitectos Hedor Tisch, Enrique Monestier y Julio Jimeno y el artista Guillermo Fernández, el tercer premio fue para los arquitectos Nelson Bayardo, San Carlos Latchinian y el artista Edwin Studer. Por último, recibió una mención el equipo de los arquitectos Mariano Arana, Ramiro Bascans y el artista Leopoldo Novoa. No se encontraron otros documentos sobre los proyectos presentados. Tampoco las bases definitivas.

**MONUMENTO A
J. BATLLE Y ORDÓÑEZ**

- PRIMER PREMIO** Arquitectos: BAÑALES
RUDICH
SPALLANZANI
Otros: S. J.
- SEGUNDO PREMIO** Arquitectos: COENSTE
M. PATSY REBE
M. CHIRI HAZZ
M. GRAYOTTE
F. ZASSER
- MENCIONES** Arquitectos: EUREAN ABRECHÉ

FUNDAMENTACIÓN DEL TERCIO (Mención)

Como fundamentación necesaria de esta fe-
licidad y de acuerdo con lo establecido por el Pro-
grama del Concurso, se han considerado en
forma preponderante los valores "Cívicos",
"Educativos", "Integración", "Participación",
"Resistencia" de la obra, sin perjuicio de
todas aquellas virtudes arquitectónicas que de-
ben guiar y poseer algunas de las interpreta-
ciones arquitectónicas.

Se resuelve otorgar el Primer Premio por
originalidad al Anteproyecto designado que lo
otorga a por haber en grado superior los va-
lores fundamenteles mencionados y por tener
de una concepción formal simple y substancial
a las ideas preconcebidas por el Programa
del Concurso.

En los restos del mismo se da tal por-
ción que se prevé en los proyectos de inter-
pretación arquitectónica que prima el punto ar-
quitectónico sobre el punto de vista, con-
siderándose además que por haberse en el
campo de interpretación, deben interpretarse
los puntos de vista en la propia definición
del Proyecto.



FIGURAS 31 Y 32. Bañales, Rudich y Spallanzani. Plantas y maquetas. Primer Premio del Segundo Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1963 (noviembre, 1964), *Arquitectura*.

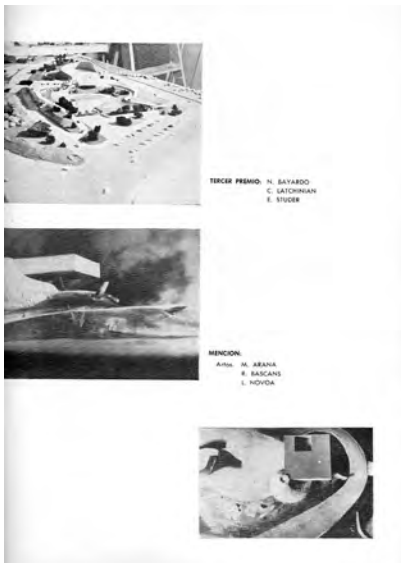


FIGURA 33. Bayardo, Latchinian, Studer. Tercer Premio. Arana, Bascans y Novoa. Mención. Segundo Concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez, 1963 (noviembre, 1964), *Arquitectura*.

La controvertida Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt. Un antecedente: Jardín de escultura del Instituto General Electric

En la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, organizada en 1969, casi una década después de la polémica en torno al monumento a Batlle, el foco principal de la disputa —de menor intensidad que aquella— se trasladó desde el campo de lo artístico al político. En este caso, la bienal organizada por la Comisión Nacional de Artes Plásticas generó censuras principalmente desde la prensa y la crítica nacional de izquierda, al tratarse de un evento oficialista, en un momento en que regían las llamadas medidas prontas de seguridad.

Nelson Di Maggio (1969a) exhortaba, desde el semanario *Marcha*, a los artistas a boicotear esta bienal al igual que había sucedido con la Bienal de San Pablo, al indicar que «son los mismos gobiernos totalitarios que intentan prestigiarse organizando atractivos festivales para disimular los gritos del sistema represivo» (p. 14).

Si bien los artistas participantes⁷⁶ eran exponentes de la nueva escultura, resulta elocuente que Di Maggio, uno de los críticos nacionales afines a las nuevas tendencias, arremetió duramente contra esta propuesta. Esta vez primó el escenario político, además de otras razones como la falta de transparencia, la difusión del evento y la elección del emplazamiento. En un tono muy crudo y despectivo reprocha a los artistas que aceptaron la invitación:

76 Participaron Laura Márquez (paraguaya), Roland Goeschl (austriaco), Wladislaw Hasiór (polaco), Milan Dobes (checo), Menasche Kadishman (israelí), Gyula Kosice (argentino), Lautaro Labbé (chileno), Nicolás Schöffner (francés, Gran Premio de la última Bienal de Venecia, que no pudo viajar por problemas de salud, pero envió los planos) y los uruguayos Amalia Nieto, Manuel Pailós y Salustiano Pintos (los tres últimos ganadores del Gran Premio de Escultura del Salón Nacional, Nieto en 1969, Pailós en 1968 y Pintos en 1967). El jurado estuvo compuesto por Pierre Restany (francés), Edward Fry (norteamericano) y Yona Fischer (israelí).

En definitiva, esta bienal tiene que ser cuestionada más allá de su torcida organización y de sus notorias implicaciones políticas por la situación que padece el país, en un contexto actual y latinoamericano. Parece discutible que artistas de América Latina (Chile, Paraguay, Argentina, con la honrosa excepción de Brasil) que se proclaman defensores de la libertad y de la liberación de sus pueblos del neocolonialismo cultural, político y económico, que rehúsan colaborar con sus gobiernos (la paraguaya Laura Márquez y el argentino Gyula Kosice afirmaron que, de realizarse esta bienal en sus países respectivos, no participarían) colaboren en esta oportunidad con un gobierno que se caracteriza —y ellos lo saben muy bien— por su política regresiva y represiva. ¿Cómo es posible que crean que la libertad de creación artística es separable de la libertad del hombre mismo y que no entiendan que la libertad es, por esencia indivisible? [...] En todas partes siempre existieron los funcionarios del arte, servidores del patrón de turno que, cuando la ocasión se hizo propicia, se convirtieron en oportunistas abroquelados en sus propias contradicciones ideológicas intentando capitalizar las circunstancias en provecho personal ante la impotencia de asumir una responsabilidad —*hic et nunc*— frente al mundo. Los organizadores de esta bienal tienen el mérito de haber sabido elegirlos y, nosotros de conocerlos: ahora sabemos dónde está la comparsa de los obsecuentes lacayos (Di Maggio, 1969b).

No importaron en este caso la trayectoria de los artistas ni la jerarquía de los jurados convocados, sino la coyuntura del país que influyó para que sectores de la crítica y del campo artístico nacional rechazaran la propuesta. Varios artistas extranjeros no aceptaron la participación a esta bienal —de 29 países aceptaron participar nueve⁷⁷— entre ellos, el brasileño Jackson Ribeyro retiró

77 J. Páez, de la Comisión Nacional de Artes Visuales expresaba: «La Comisión cursó las invitaciones, dirigidas hacia las veinte personalidades más descollantes de la escultura contemporánea de su país. De ese número aceptaron y vinieron ocho porque pensamos justamente en ese número de invitaciones previendo que vendría la mitad o menos» (Mérica, 1969).

su participación al llegar al país, y el uruguayo Germán Cabrera no aceptó la propuesta. Este, en 1964, había ganado el primer premio en el Primer Jardín de escultura actual al aire libre,⁷⁸ organizado por el IGE, dirigido por Ángel Kalenberg, quien también organizó la bienal del parque Roosevelt como flamante director del Museo Nacional de Artes Visuales.

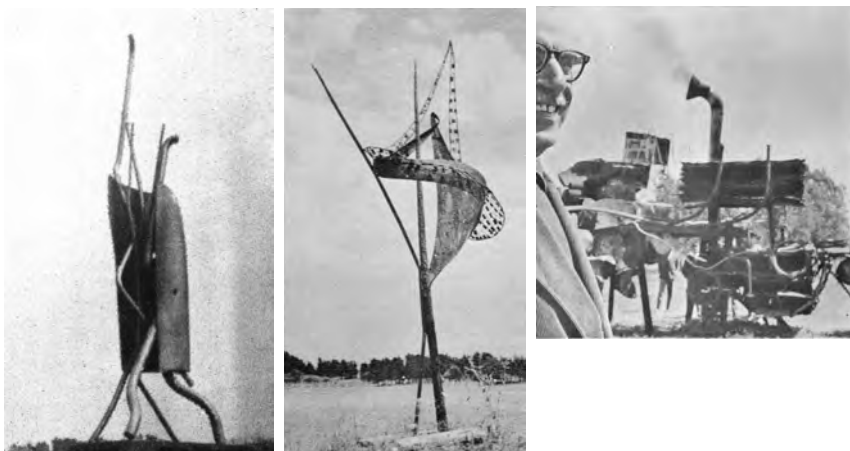
Cuando yo entré en el Museo, que fue a finales de agosto de 1969, hago la Bienal de Escultura. Fue un revulsivo muy grande, incluso críticos vanguardistas como Di Maggio estuvieron en contra. Ahí los arquitectos y los artistas empezaron a ver otra cosa. En la Bienal de Escultura del Parque Roosevelt usé la misma metodología que en el Jardín de esculturas del General Electric y después usé en Maldonado⁷⁹ (Kalenberg, comunicación personal, 30 de marzo de 2016).

Es así, que el Jardín de escultura del IGE puede considerarse en cierta medida precursor de esta bienal en el sentido que buscó impulsar a la escultura contemporánea en el medio nacional y plantear alternativas a su situación retardataria en el espacio público. Además, utilizó la misma sistemática de trabajo de taller al aire libre.

Si bien el Jardín de Esculturas fue un proyecto promovido desde el ámbito privado y de menor escala que el del parque Roosevelt, comparten una

78 El IGE llamó a concurso entre autores nacionales e internacionales con una residencia mínima en el país, a realizar esculturas en el predio que rodea la fábrica General Electric con los materiales de desecho, la mano de obra especializada y la maquinaria de la fábrica. Participaron diez artistas —Germán Cabrera (primer premio), Ruth Colman (segundo premio), Emma Signorino (mención), Roberto Morassi (mención), Justo Corujo (mención), José Di Muro, Salustiano Pintos, María Lages, Ethel Estades, Luis Fonollosa— con 23 esculturas. El jurado estuvo integrado por Umbró Apollonio y Geraldo Ferraz.

79 En 1982 Kalenberg organiza el hoy denominado Paseo de las Américas, en la Rambla Brava de Punta de Este. Participaron los escultores: Gyula Kosice, Enio Iommi, Jacques Bedel de Argentina; Hermann Guggiari de Paraguay, Edgar Negret de Colombia, Waltercio Caldas de Brasil, Mario Irarrázabal de Chile, Nelson Ramos y Francisco Matto por Uruguay.



FIGURAS 34 A 36. Primer Jardín de Escultura actual del IGE (1964). Germán Cabrera. Caballero inexistente. Primer Premio/ Ruth Colman. Forma. Segundo Premio/ Germán Cabrera. Baño para El Ángel catálogo. Archivo MNAY.

nueva concepción de las formas escultóricas en el medio nacional. Aunque el material a utilizarse en el primero estaba acotado al de los desechos industriales de la fábrica General Electric: caños, chatarra, chapas, coincide con el uso de materiales, géneros y procedimientos no tradicionales por parte de los escultores de la bienal del parque Roosevelt. Ambas propuestas trataron de desprenderse de los conceptos anquilosados con relación a la estatuaria que se desarrollaba en el país en ese momento (ff. 34 a 36).

Con relación a la permanencia de la escultura tradicional en el espacio público, Kalenberg expresó que «la escultura siempre fue a la saga de la pintura para renovarse. Se tenía la idea de monumentos funerarios y recordatorios de figuras históricas» y manifestó que «el primer cambio grande lo generamos con el Jardín de escultura del General Electric» (comunicación personal, 30 de marzo de 2016). En este sentido, la innovación más importante fue sobre la concepción del volumen escultórico con relación al espacio libre circundante y al vínculo con el espectador al superar el concepto académico y tradicional de la escultura. Sin embargo debido a su ubicación, en un terreno industrial privado,

los cambios en cuanto a la relación de la escultura con el espacio urbano son más débiles, aunque constituyó un antecedente de consideración.

En ambos proyectos, Kalenberg recurrió a un equipo extranjero, prestigioso y afín a las nuevas tendencias, para juzgar las obras: para el concurso del IGE, al italiano Umbro Apollonio, director de la revista *La Biennale* y subsecretario general de la Bienal de Venecia y al crítico de arte del diario *O Estado de São Paulo*, Geraldo Ferraz;⁸⁰ para la bienal del Roosevelt, al crítico francés Pierre Restany (quien ya había escrito en el catálogo del Jardín de Esculturas del IGE), y a los curadores y críticos Edward Fry (conservador de Escultura del Museo Guggenheim) y Yona Fischer (conservador de Arte Moderno del Museo de Jerusalén).

La propuesta del Primer Jardín de Escultura actual, en el marco de la política del IGE de posicionar al arte nacional al nivel de la vanguardia internacional, fue bien recibida en esos momentos por la prensa. Por ejemplo, el crítico de *Marcha* Pablo Mañé Garzón expresaba su apoyo a esta iniciativa a la vez que analizaba el panorama general de la escultura y, en particular, planteaba una dura crítica a los gobiernos departamentales de nuestro país por promover en los espacios públicos un tipo de escultura «ramplona y moribunda» (1964, p. 9).

Gradualmente, la escultura ha ido perdiendo prestigio y ubicación en las sociedades modernas, hasta transformarse en la parienta pobre del arte. Acaso ha encontrado difícil adecuarse a las nuevas condicionantes resistiéndose a abandonar expresiones que hicieran en otros tiempos su grandeza: así por ejemplo, muchos no conciben aún que la estatua ecuestre deje de ser el vértice de la estatuaria. Otros factores, en buena medida económicos, también han incidido, porque el bronce es caro y el transporte también. De ahí el surgimiento de una nueva concepción de

80 También había sido convocado el escritor, periodista y diplomático boliviano Óscar Cerruto, quien no pudo llegar a Montevideo debido a problemas en el vuelo, por lo que en su lugar el crítico uruguayo del diario *El Plata*, Ernesto Heine acompañó al jurado al actuar como coordinador.

la tridimensionalidad y de la masa, concepción en la cual late un posible renacimiento de la escultura. Pero es evidente que ella, más que otras artes, exige una amplia comunión con la gente, puesto que su lógico destino está en las plazas públicas. Y, si como sucede en Montevideo, los gobiernos departamentales no colaboran más que con las más rampolonas muestras de una escultura moribunda, es imposible intentar aquella confluencia necesaria. En buena parte, el Instituto General Electric contribuye a buscar soluciones con su muestra de escultura al aire libre inaugurada el domingo pasado en los terrenos donde se hallan ubicadas sus fábricas (Mañé Garzón, 1964, p. 9).

La mayoría de los participantes no habían incursionado en el trabajo escultórico y menos en el trabajo con la chatarra, por lo que esta resultó más bien una muestra de carácter experimental, según se observa en el catálogo. Por eso no es de extrañar que el «Caballero inexistente» de un escultor experimentado como Germán Cabrera obtuviera el primer premio por «sus calidades plásticas, dominantes en la composición, marcados por un contrapunto de un volumen externo, sensiblemente sereno y una interioridad y tensión dramática», como expresó el jurado en su fallo (IGE, 1964).

En el catálogo de la muestra, Pierre Restany (1964), más allá de su valoración de las obras en particular, presenta una evaluación general de la experiencia y analiza la evolución de la escultura metálica en el mundo.⁸¹ Al evento en sí lo destaca por haber sido organizado en un país de América Latina, «donde la escultura contemporánea está en pleno estancamiento», y opina que esa experiencia resulta una «chispa inicial, local, de un renacimiento», a la que también subraya por ser una prueba más de las posibilidades de integración espacial y síntesis arquitectónica de la escultura metálica.

81 Restany cita a Julio González como el precursor del trabajo en hierro más que nada en el desarrollo de la técnica en los años treinta. Luego destaca a César y Tinguely, generación de la posguerra, quienes encontraron el impulso artístico de la escultura metálica.

Resulta interesante el análisis del conjunto de las esculturas como dinamizadoras del espacio global, de integración al paisaje industrial y de vínculo con el espectador, como también como oposición entre proposiciones de espacio y de imagen, o sea de las claras diferencias entre la escultura contemporánea que propone el proyecto y las de la escultura clásica:

Las esculturas montevidéanas al aire libre, emanación directa del contexto sociológico urbano, definen su espacio íntegro de expansión en una zona industrial. Estas proposiciones de espacio dinamizadas, e indivisas respecto a la unidad de producción que las vio nacer, reclaman al espectador, lo cuestionan, lo sitúan: a este le resta integrarse al espacio circundante, apreciar las modulaciones y curvaturas, adaptarse a las condiciones del trayecto. Estamos muy lejos de la proposición de imagen de la escultura clásica, resultado del bosquejo bidimensional del proyecto según dibujo. Estas proposiciones de espacio imponen una dimensión psico-sensorial suplementaria: la participación del espectador como elemento activo de integración espacial. Estamos así ante la chispa inicial, positiva, de un nuevo concepto sintético de la obra de arte (Restany, 1964).⁸²

También le interesa a Restany el proyecto del Jardín de Escultura como inicio de la construcción colectiva de una estética industrial que pueda desembocar en una arquitectura de síntesis.

Esta experiencia tuvo una recepción muy positiva de todos los sectores de la prensa. Se la consideró como un avance hacia la promoción de la escultura, «una órbita de las artes visuales tan desatendida en América del Sur», al decir del jurado. Por ejemplo, María Luis Torrens (1964) celebra, desde *El País*, la iniciativa al considerarla una contribución a la educación estética del público. También expresa su desencanto hacia el ámbito nacional cuando

82 Lo que aparece en cursiva, en el original está en negrita.

alega que «en materia de escultura solo tienen cabida los monumentos conmemorativos y se deja totalmente de lado el arte del siglo XX».

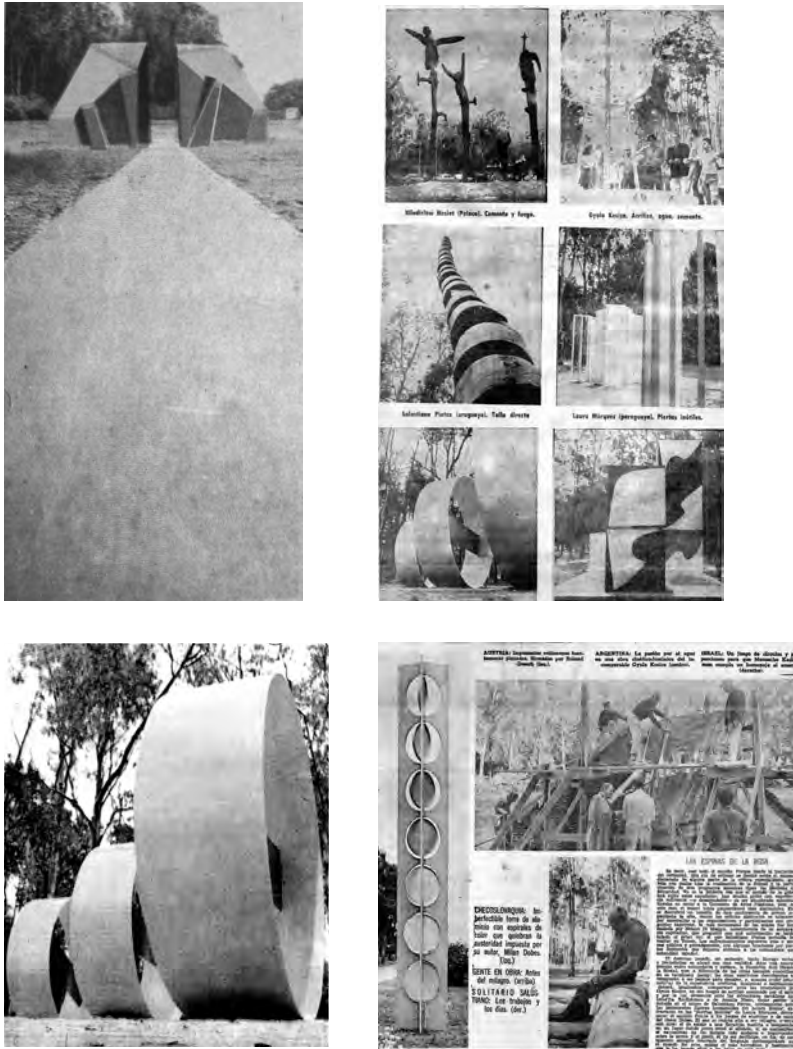
No obstante, como ya mencionamos, cinco años después, la situación fue muy diferente. Ante la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt (ff. 37 a 42), una iniciativa más ambiciosa que la anterior, en un espacio público y con la participación de artistas y con un jurado de primer nivel internacional,⁸³ la reacción, principalmente de algunos sectores de la prensa y de la UAPC, fue de condena, desde el momento de su convocatoria, por tratarse de una propuesta del Gobierno en un momento de crisis social, económica y política.

Señalamos antes que una de las formas más corrientes de protesta de los artistas nacionales ante la situación imperante era la de boicotear los envíos a concursos oficiales. Precisamente, en esos momentos regía desde la UAPC la exhortación a no participar de certámenes oficiales mientras se mantuvieran las MPS desde el gobierno. Y esta misma posición habían tomado en ocasión de los dos últimos salones nacionales y del último salón municipal. Ante la iniciativa de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, el gremio de artistas informó a los invitados extranjeros sobre la situación crítica que se vivía en el país y los conminó a boicotearla, como ya se había hecho en el mundo con la Bienal de San Pablo.

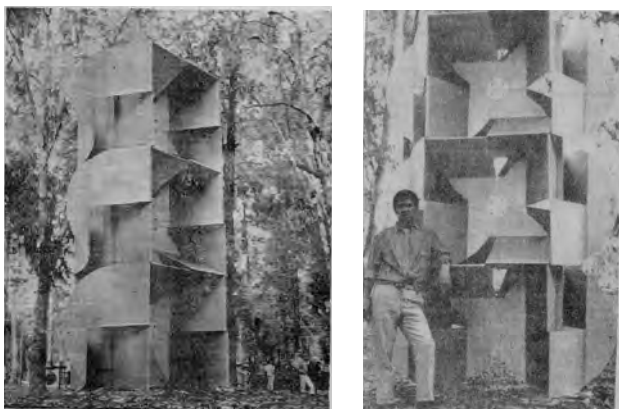
Es así que el escultor brasileño Jackson Ribeiro declinaba la invitación de la siguiente manera:

El artista sudamericano debe tener ante todo una conciencia sudamericana. Yo no conocía la actitud de protesta de la gran mayoría de los artistas uruguayos, del gremio que los agrupa, hasta llegar aquí. Enterado de la situación que ustedes viven, no puedo participar de esta Bienal. Este es un buen ejemplo de cómo debemos y podemos coincidir en una

83 En este caso el jurado no tuvo mucho trabajo ya que los artistas plantearon que el premio único de tres mil dólares fuera repartido entre todos los participantes.



FIGURAS 37 A 40. BIENAL DE ESCULTURAS DEL PARQUE ROOSEVELT (1969). ROLAND GOESCHL, MÉRICA, R. (30 NOVIEMBRE, 1969), *EL PAÍS*/ WLADISLAW HASIOR, GYULA KOSICE, SALUSTIANO PINTOS, LAURA MÁRQUEZ, MENASCHE KADISHMAN Y AMALIA NIETO (24 NOVIEMBRE, 1969), *LA MAÑANA*/ MENASCHE KADISHMAN/ MILAN DOBES, SALUSTIANO PINTOS TRABAJANDO. MÉRICA, R. (30 DE NOVIEMBRE, 1969), *EL PAÍS*.



FIGURAS 41 Y 42. LAUTARO LABBE. 18 VARIACIONES MODULARES. BIENAL DE ESCULTURAS DEL PARQUE ROOSEVELT (1969). (3 DICIEMBRE, 1969), LA MAÑANA.

común conciencia latinoamericana (Ribeiro, citado en Larnaudie, 14 de noviembre de 1969).

Por su parte, Germán Cabrera, quien había sido ganador del Jardín de Escultura del IGE, rechazó la invitación por no estar de acuerdo con la política cultural del gobierno, mismo motivo por el que había renunciado un año y medio antes a su cargo en la Comisión Nacional de Artes Plásticas (Bienal Fantasma, 1969).

Desde la prensa, los medios de izquierda —*El Popular* (Larnaudie, 1969 y Balance de una Bienal, 1969), *De Frente* (G. P., 9 de diciembre de 1969 y Bienal Fantasma, 20 de noviembre de 1969) y *Marcha* (Di Maggio, 1969b, 1969c) (ff. 43 y 44)— arremetieron duramente contra la bienal.

En primer lugar, se reclamaba el secreto de la organización y la falta de información sobre la iniciativa a la prensa especializada. También hubo críticas hacia el emplazamiento, alejado de la zona central de Montevideo, al que solo se accedía en automóvil. También se cuestionaron los elevados gastos

que insumían la organización y la estadía de los invitados internacionales en esos momentos críticos.

Sin embargo, *El País* (Mérica, 1969 y Valiosas esculturas, 1969), *La Mañana* (Bias, 1969 y Se dividieron el Gran Premio, 1969), *El Día* (Vernazza, 17 de diciembre de 1969) y *Acción* (Freire, 29 de diciembre de 1969 y La mejor escultura moderna, 24 de noviembre de 1969) le daban la bienvenida a la iniciativa. Por su parte, desde *El Bien Público* (Yamabe, 1969) se escribían crónicas del desarrollo del evento desde un punto de vista imparcial desde el que exponía el debate en cuestión (ff. 45 y 46).

Así, *La Mañana*, con argumentos contrarios a los expuestos por los medios de prensa antioficialistas, le daba la bienvenida a la propuesta y señalaba:

La idea del certamen es buena; el lugar elegido, también. Los artistas y el jurado participantes tienen renombre internacional. La suma invertida, justificada. Las protestas de algunos artistas y críticos inconducentes. El parque Roosevelt, integrado. La resonancia fuera de fronteras, grande (Bias, 3 de diciembre de 1969).

Aunque los reparos iniciales implicaban una perspectiva política, luego de inaugurada la bienal, Nelson Di Maggio continuó invalidándola, aunque desde un punto de vista artístico y urbanístico, como veremos más adelante. Otros críticos, por el contrario, elogiaron sus resultados artísticos en general.

Así, según Di Maggio (1969d) «un par de críticos vieron rechazados sus artículos para ser sustituidos por obedientes escribas, en una oportunidad memorable donde ejercitaron la erudita ignorancia y la mentirosa información», en probable referencia al caso de *El Diario*, que aparentemente no estaba embanderado con ningún sector político, pero que, de la pluma de Amalia Polleri (1969a), publicó una nota que tituló «La Bienal Fantasma» —como ya la había calificado Jackson Ribeiro cuando renunció a su participación—, en la que se exponían duros cuestionamientos sobre la organización del evento,

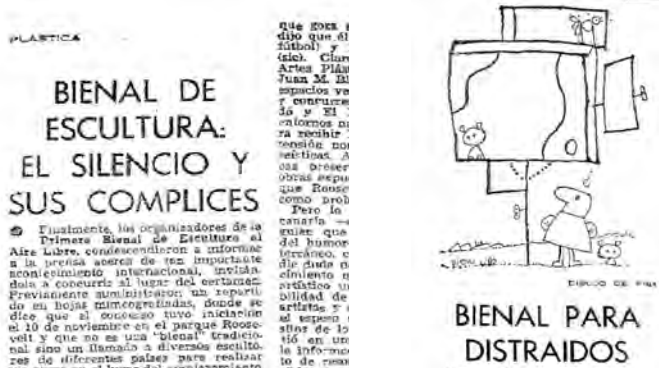


FIGURA 43 Y 44. IZQUIERDA: DI MAGGIO, N. (21 NOVIEMBRE,1969). DERECHA: DI MAGGIO, N. (12 DE DICIEMBRE DE 1969). BIENAL PARA DISTRAIDOS. MARCHA.



FIGURA 45 Y 46. IZQUIERDA: SE DIVIDIERON EL GRAN PREMIO (24 NOVIEMBRE,1969), LA MAÑANA. DERECHA: ESCULTURA AL AIRE LIBRE (24 NOVIEMBRE, 1969), EL DÍA.

la selección de los escultores y la elección del emplazamiento. No obstante, luego de inaugurada la bienal, en el mismo medio de prensa aparece una nota sin firma («Inaugurose la Bienal», 24 de noviembre de 1969), complaciente con el evento.

Es difícil juzgar si la actitud de Di Maggio estuvo influida por su desaprobación general hacia la convocatoria o si la de los otros críticos estuvo pautada por su pertenencia a medios de prensa asociados al oficialismo, debido a que las obras fueron vandalizadas y destruidas y ya no pueden ser apreciadas en el parque. Lo que sí se puede comprobar es la diferencia de apreciaciones sobre las obras, así como los criterios para considerarlas.

Por ejemplo, si bien Eduardo Vernazza, de *El Día*, no juzga positivamente todas las soluciones adoptadas por los artistas, sí valora la integración al paisaje de la mayoría de las propuestas, aunque su arraigado conservadurismo,⁸⁴ no le permita denominarlas esculturas: «En primer término se habla de escultura y tal definición es cuestionable [...] La escultura en su verdadera tradición de tal no existe en la Bienal» (17 de diciembre de 1969), «Lo expuesto es otra cosa. Es la simbolización del objeto. Es el decorativo espejo de ideas que juegan en las mentes de los vanguardistas» (26 de noviembre de 1969).⁸⁵

Entonces, ante la imposibilidad de juzgar las esculturas, su crítica se centra más bien en aspectos que vinculan a la obra con el parque y en los impactos que provoca en el público. En ese sentido, opina que «la idea es acertada, y marca un buen precedente» en una postura de apoyo que no llama la atención por venir de un medio de prensa de tradición colorada

84 «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» (Calvar, 2016, p. 113).

85 Jean Bias expone, también en *La Mañana*, su oposición a llamar esculturas a estas realizaciones, sino que prefiere denominarlos módulos.

cercano al oficialismo, pero desde el que, de todas maneras, opinaba que «el resultado no ha sido total como lo hacía prever la calidad de los escultores invitados».

Así, sin embargo, elogia a la mayoría de los trabajos: la espiral con móviles de aluminio que giran con el viento «produciendo un efecto de belleza poco común» del checo Milan Dobes, la fuente de acrílico con juegos de agua del argentino Gyula Kosice —considerándola la obra más fina e integrada de la bienal—, la integración total al paisaje del polaco Wladislaw Hasior con sus figuras humanas de cemento, la obra personal de Salustiano Pintos con su tronco de eucalipto dentado, la estructura de cemento calado de Manuel Pailós que —a su entender— produjo el más fuerte elemento de carácter moderno integrado al paisaje y el buen emplazamiento de la obra en aluminio anodizado de cuatro metros de altura del chileno Lautaro Labbe.

Por otra parte, juzga en forma negativa, por no hallarlos integrados al paisaje, los trabajos del israelí Menasche Kadishman (aros de metal amarillo y chapas colgantes a los árboles), de la uruguaya Amalia Nieto (grandes cubos policromados dispersos), de la paraguaya Laura Márquez («puertas inútiles»), y del austríaco Roland Goeschl (dos volúmenes de planos pintados con colores primarios a los lados de una pasarela roja).

Por su lado, Ramón Mérica publica en *El País* (1969) una crónica en un estilo muy particular en la que exalta la propuesta en todos sus aspectos. La define como milagrosa por juntar durante quince días en una capital latinoamericana a ocho de las mayores firmas de la escultura contemporánea, y se refiere a los jurados como «monstruos sagrados», al tiempo que explica, a través de entrevistas a sus promotores y organizadores, cómo se financió el proyecto. Elogia efusivamente la totalidad de los aspectos relacionados con la propuesta, y, en el apartado del artículo «Las espinas de la rosa», evidencia su desacuerdo ante el sector de la crítica especializada disidente, y lo responsabiliza por desatar la polémica: lo acusa de «ametrallar a los organizadores y participantes con preguntas capciosas» en la conferencia de prensa organizada en el parque, y señala particularmente a Nelson Di Maggio.

Mérica (1969) continúa su artículo con la descripción de las reacciones que los visitantes podrían experimentar frente a cada una de las esculturas, como «estremecerse ante las imponentes figuras humanoides del polaco Hasiar, extraviarse en las “puertas inútiles” de Laura Márquez, desvanecer el sentido frente a los juegos de aluminio y de color del checo Dobes», y finaliza con el mismo tenor abigarrado que rigió todo su texto:

El que se resista aún a ese milagro, cuenta con otro: el de asistir a una floración insólita e inesperada en un lugar donde antes reinó el silencio, el de contemplar el nacimiento de los hongos más audaces e inquietantes sobre la arena y el pasto, el de ser partícipe, en fin, de ese misterio siempre renovado del lenguaje contemporáneo en el mundo del arte, quizás el más hermético y fascinante que le ha tocado vivir a los hijos de este siglo (Mérica, 1969) .

Por el contrario, la crítica del diario *De Frente* (G. P., 1969) hacia la bienal fue lapidaria: abarcó desde lo inoportuno de su realización, su alejada ubicación —la denomina «bienal de la ausencia y el silencio» debido al poco público que convoca—, el bajo nivel artístico, hasta la actitud del jurado extranjero. Califica a Pierre Restany de cínico —aunque poseedor de un estilo brillante e irónico de «juglar del mundo occidental»— y lo acusa de tratar a los críticos y artistas nacionales que fueron a verlo para informarle de las condiciones en las que se realizaba la bienal, de «provincianos imbéciles, entre otras cosas menos publicables». ⁸⁶ A la actitud del norteamericano Edward Fry la calificó irónicamente de «desabrida corrección que

86 Nelson Di Maggio en la introducción a la entrevista que le hiciera a Restany también vertió opiniones negativas hacia su persona y postura: «No le importó conocer una realidad que ignora, aunque eso no sea un impedimento para que pueda extraer apresuradas conclusiones. Vino como representante de una cultura prestigiosa a ejercer un paternalismo oficioso en un país que es, según afirmó, una provincia de Buenos Aires y sin relevancia mundial; por eso habría que aceptar como beneficioso todo acto cultural importado sin mirar la intencionalidad que los posibilita» (1969c, p. 21).

solo puede tener un norteamericano de 34 años, si además es egresado de Harvard, Princeton y La Sorbona, especialista en arte moderno, escultura, estética de la escultura». En síntesis, sobre los jurados, el cronista concluyó: «no hay comunicación posible entre esta gente, sus pretendidos seguidores nacionales y nosotros».

En lo artístico, criticó con dureza a las obras, principalmente a las «puertas de Laura Márquez y las señales camineras de Kadishman, cargados de un sinsentido pretencioso y “bienalista”» (G. P., 1969).

Nelson Di Maggio, sin embargo, considera la «única idea atendible» de la bienal, la del israelí Kadishman⁸⁷ por «su cuota parte de originalidad e invención»; y en su resumen anual en *Marcha*, subraya al escultor como la personalidad destacada de 1969 en el campo de las artes visuales (1969e, p. 25)

En un artículo que titula «Bienal para distraídos» (1969d, p. 25), Di Maggio vuelve a cuestionar todos los aspectos vinculados al evento, que ya había denunciado en notas anteriores —organización, programa, financiamiento, censura—. En esta oportunidad, luego de inaugurada la bienal, se dispone a analizar las obras presentadas. Opina que «todos alcanzaron la unanimidad para la equivocación y se desentendieron de un hecho capital, la relación dimensional entre paisaje y obras» y considera que las esculturas quedaron «reducidas a simples maquetas, aptas, quizás, para un jardín japonés» (1969d, p. 25).

En su implacable estilo, arremete, una por una, contra las obras. Califica de «elegante fracaso» a la escultura de Schöffner; señala que la obra de Goeschl «no escapa a la trama de la perspectiva renacentista ofreciendo un único punto de vista que el espectador debe necesariamente aceptar»; dice que Kosice con su «banal fuente» y que Márquez con una obra en la que repitió por tercera vez

87 «... “un environment” constituido por cilindros de hierro inspirado directamente en elementos de señalización [...] que induce a una apropiación del espacio circundante en la distribución semántica del color [...] y la búsqueda de relaciones entre áreas cromáticas, naturales y artificiales; el espectador se vuelve, insensiblemente, un activo protagonista sin haber sido forzado y sin necesidad de explicación conceptual» (Di Maggio, 1969d, p. 25).

una idea, se limitaron a copiarse a sí mismos; ironiza sobre la obra de Hasiór que «con plúmbea mentalidad eslava, incursionó por la alegoría religiosa en un alarde espectacular y escenográfico, muy aprovechable para representar al Gólgota en la semana debida»; califica de triviales la estructuras modulares de Labbé, aunque halaga su ejecución que considera excelente. Sobre las obras de los tres representantes uruguayos señala que «se limitaron a llevar a un tamaño mayor lo que habitualmente enseñan en las galerías».

Sin embargo, Kalenberg (Comunicación personal, 30 de marzo de 2016), promotor de la bienal, recuerda que esta tuvo una amplia difusión y aceptación en varias partes del mundo. Por ejemplo, en Argentina, como ya vimos en el capítulo anterior, el director del CAYC de Buenos Aires, Jorge Glusberg, visitó la bienal y lo invitó, junto a los miembros del jurado y a los escultores, a viajar a Buenos Aires donde participaron del Primer simposio de escultura.⁸⁸ Como ya vimos, esta experiencia seguramente fue inspiradora de la exposición «Esculturas, follajes y ruidos» en la plaza Rubén Darío, en 1970, que organiza el CAYC junto con la Dirección Nacional de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y en la que participan varios de los escultores que un año antes habían participado de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt.⁸⁹

La bienal no se reeditó, aunque a finales de 1970 se planificaba la siguiente. En una reseña de prensa, Amalia Polleri (1970a) anuncia que la Comisión Nacional de Artes Plásticas proyectaba la segunda bienal, aunque sin publicidad, como la primera vez, presenta una grave acusación sobre el deterioro de las esculturas y cuestiona la invitación a artistas extranjeros cuando no se garantizaba la normal perduración por dos años de los trabajos realizados.⁹⁰

88 Participaron Pierre Restany, Edward F. Fry, Yona Fischer, Menashe Kadisman, Milan Dobes y Wladislaw Hasiór. El evento se desarrolló en tres sitios: en la Sociedad Hebreaica, en el CAYC y en la Galería Bonino, los días 21, 25, 26 y 27 de noviembre de 1969.

89 Milan Dobes, Roland Goeschl, Lautaro Labbé y Gyula Kosice.

90 «El deterioro de las esculturas policromadas es total. Por falta de pago de sus materiales, fiados generosamente, un conocido industrial retiró una parte importante de la fuente central,

Kalenberg rememora con nostalgia lo que podría haber significado un parque de esculturas al aire libre con obras de los principales exponentes nacionales e internacionales para la cultura del país:

Desgraciadamente eso fue a finales del 69 y en el 71 (que hubiera sido la segunda bienal) acá el horno ya no estaba para bollos. Mi propósito, que lo revelo con nostalgia, era transformar eso en un parque internacional de esculturas con uruguayos y escultores del mundo que no tuviera costo para el país, más allá de los 15 días de estadía y los materiales. Que ese parque, así como uno va a Bélgica para poder ver el Parque Middelheim, pudiera ser un punto de referencia para la escultura internacional. Eso servía como removedor, era un espejo que mostraba lo que aquí estaba haciendo falta. Me jugó en contra la época... Me jugó a favor la inconsciencia: invitar a Schöffler, pionero mundial del arte cibernético (Kalenberg, comunicación personal, 30 de marzo de 2016).

Ninguno de los proyectos que analizamos en este capítulo trascendieron materialmente su época. El monumento a Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó nunca se construyó, y las esculturas, tanto del Jardín del IGE como del Parque de Esculturas del parque Roosevelt, se perdieron.

Aunque nuestro propósito no es estudiar la situación posterior al período analizado, sino evaluar los conflictos e impactos culturales y artísticos de los proyectos en su momento, podemos arriesgar algunas ideas —con base en documentos y textos— sobre los motivos que llevaron a la definitiva ausencia de un monumento en homenaje a Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó y a la pérdida de las esculturas del parque Roosevelt.

En el monumento a Batlle los motivos fueron económicos —el país comenzaba su período de crisis— y políticos —el Partido Colorado ya no

obra del argentino Kosice. El óxido muerde las indefensas piezas de metal de las estructuras de Schoffer y de los cubos de Amalia Nieto; gruesos cascarones saltan del pórtico marginal de la carretera» (Polleri, 1970a).

estaba en el poder— y, en el caso del Parque de Esculturas, las causas de su descuido fueron culturales, educativas e, indudablemente, políticas. En ambos casos, la dictadura que a partir de 1973 se instaló en el país, cortó de raíz la mayoría de los proyectos culturales que se habían gestado en los años anteriores.

En general el arte en el espacio público está vinculado a intereses de distintos sectores de la sociedad y a sus luchas de poder. Desde el momento en que un actor social —estatal o privado— decide hacer un homenaje que se perpetúe en el tiempo y en el espacio público se activan mecanismos en los que los aspectos políticos, históricos, sociales, económicos y artísticos entran en juego. A quienes detentan el poder, material, político e incluso artístico, podría decirse que el espacio les será dado —aunque muchas veces implique conflictos—, ya que serán quienes logren dotar de simbolismo a los distintos lugares de la ciudad según sus creencias, mentalidades e intereses.

La construcción de un imaginario nacional, que se había iniciado en los países latinoamericanos en el siglo XIX, respondía a la necesidad de reafirmar la identidad y superar las referencias simbólicas de la época colonial. Esta construcción, en la que el arte público jugaba un papel fundamental, sorprendentemente continuaba vigente en los años sesenta.

Resulta más insólito que se continuara en mayor parte adoptando los mismos conceptos estéticos ochocentistas de herencia europea, mientras en los países del norte ya estaban superados, como señalábamos en el apartado sobre el marco teórico del trabajo. Suazo (2012), en relación con la escultura latinoamericana del siglo XX expresa:

Así como la pintura, el dibujo y el grabado contribuyeron a la delimitación visual de una geografía propia, la estatuaria pública y funeraria propició la identificación corpórea de ese espacio como lugar de fundación y sitio de memoria. Ciertamente que esto se hizo con presupuestos formales y estéticos foráneos, siguiendo el patrón de un academicismo ya falleciente en los países europeos, pero de formidable utilidad para la configuración simbólica del territorio continental.

3

EL ESPACIO DADO

EL ESPACIO DADO

Si bien en lo arquitectónico y urbano, en los años sesenta, la construcción del espacio moderno ya estaba en pleno desarrollo en el país, la escultura de carácter conmemorativo y anecdótico y de tradición decimonónica predominaba en el espacio público montevideano.

Entre 1959 y 1973 se situaron en distintos sectores de la ciudad de Montevideo treinta y nueve esculturas,⁹¹ (ver anexo) que recorren un espectro que va desde el rigor académico hasta expresiones que responden a una mayor contemporaneidad, pasando por obras de carácter híbrido.⁹² A los efectos de permitir el análisis, las agruparemos en torno a tres categorías que responden a ejes discursivos que denominaremos academicista tradicional, expresiones híbridas y nueva escultura.

Utilizaremos los conceptos y características de la escultura decimonónica y tradicional y de la nueva escultura y moderna, que ya hemos definido en el primer capítulo, para enmarcar las obras en los ejes discursivos

91 Para el relevamiento se consideró: Intendencia de Montevideo (1986) y Laroche (1980). En anexo se encuentra el listado de las obras seleccionadas con sus datos de ubicación actualizados según relevamiento actual. No se incorporan en este capítulo las obras de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt o las del jardín de esculturas actual del IGE que ya no existen y que fueron realizadas bajo una lógica distinta. Estas ya fueron tratadas en conjunto en el capítulo Conflictos en el espacio público. Tampoco se incluyen en este trabajo obras incluidas en edificios privados o públicos como murales, relieves, elementos ornamentales, etcétera.

92 Tomamos la definición de *híbrido*, según el *Diccionario de la lengua española*, 'Dicho de una cosa: Que es producto de elementos de distinta naturaleza' (RAE y ASALE, 2021).

correspondientes. En el caso de las expresiones híbridas, incluimos trabajos que utilizan elementos o conceptos de la tradición decimonónica fusionados con formas y nociones contemporáneas.

El conjunto de arte público montevideano emplazado en el período de estudio se conforma por once bustos,⁹³ nueve figuras de pie,⁹⁴ seis grupos escultóricos,⁹⁵ cinco estatuas ecuestres,⁹⁶ todas figurativas, que incluimos — en su mayoría — en el eje academicista tradicional; cuatro espacios escultóricos que combinan elementos de lenguaje académico con contemporáneos,⁹⁷ que podemos circunscribir en el eje de las expresiones híbridas, y cuatro obras, que por un manifiesto progreso de abstracción y simplificación de

- 93 *Marcos Sastre*, escritor y educador uruguayo; *Joaquín Secco Illa*, abogado, periodista y político uruguayo; *William Shakespeare*, dramaturgo inglés; *Manuel Magariños Castaños*, periodista español, fundador del *Diario Español* en Uruguay; *Henri Dunant*, fundador de la Cruz Roja, suizo; *Alejandro Humboldt*, padre de la geografía moderna, prusiano; *Amado Nervo*, poeta mexicano; *Vicente Rocafuerte*, presidente de Ecuador entre 1835 y 1839; *Mahatma Gandhi*, abogado, pacifista y político indio; *Benito Juárez*, abogado y político mexicano; *Sir Eugen Millington Drake*, diplomático inglés.
- 94 *Julio Carrere*, médico uruguayo; *José María Morelos y Pavón*, sacerdote y militar insurgente mexicano; *Dante Alighieri*, poeta italiano; *George Washington*, primer presidente de los Estados Unidos, 1789-1797; *Leonardo Da Vinci*, polímata del Renacimiento italiano; *Luis Alberto de Herrera*, político, periodista e historiador uruguayo, caudillo del Partido Nacional; *Bartolomé Hidalgo*, poeta uruguayo; *Atilio Narancio*, médico, político y dirigente de fútbol uruguayo, *Niña De La Paloma*.
- 95 *El Entrevero*, *La Madre*, *La Ciencia*, *La Ley*, *El Trabajo*, *Enriqueta Compte* y *Riqué*, maestra uruguaya nacida en España, fundadora del primer jardín de infantes de Sudamérica.
- 96 *Gral. José de San Martín*, militar y político argentino; *Gral. Fructuoso Rivera*, militar, y primer presidente de Uruguay, caudillo colorado; *Brigadier Gral. Manuel Oribe*, militar y político uruguayo, presidente de Uruguay entre 1835 y 1838 y fundador del Partido Nacional; *Gattamelata* (Erasmus de Narni), y *Bartolomeo Colleoni*, condottieros italianos.
- 97 *General José Artigas*, donado por la colectividad libanesa, caudillo uruguayo; *Julio Cesar García Otero*, médico cirujano uruguayo; *Monumento a la Confraternidad de los Pueblos*, y *Tres poetas franco uruguayos*, homenaje a Isidore Ducasse, Jules Supervielle y Jules Laforgue.

la forma, revelan una contemporaneidad e integran el discurso de la nueva escultura.⁹⁸

La mayoría de las esculturas que encontramos en Montevideo recorrieron largos caminos desde la iniciativa de su erección hasta su emplazamiento. Ya sea por motivos burocráticos, económicos o políticos, resulta insólita la dilación que sufrieron varias de ellas para llegar a su destino en algún parque, plaza, cruce de avenidas o en cualquier espacio público de la ciudad. La espera, en algunos casos, llegó a las tres décadas, como se verá en los ejemplos que destacaremos. Por eso, muchas de las obras del período fueron realizadas mucho antes de ubicarse en el espacio público. Por otro lado, otras empezaron a gestionarse en estos años, pero se inauguraron varios después.

Así, para poder hacer un trabajo sistematizado y abarcable, decidimos tener en cuenta las esculturas que se ubicaron en el espacio público montevideano según su fecha de emplazamiento. De todas maneras, en algunos casos, a los efectos de contribuir a clarificar una idea, recurrimos también a alguna obra que se gestaba o era llamada a concurso en los mismos años. Asimismo, por ese motivo, podemos incluir esculturas que hayan sido emplazadas un año antes o uno después del período seleccionado.

Como ya mencionamos, los procesos culturales y artísticos no pueden acotarse de manera exacta en un lapso de tiempo regido por eventos políticos. Algo similar sucede con la limitación geográfica: nos remitimos particularmente a la ciudad de Montevideo, a pesar de que algunos trabajos en otras localidades del país pueden aportar a la reflexión.

La mayoría de las obras estaban destinadas a homenajear a personalidades destacadas de la cultura, del arte, la ciencia y la educación del ámbito nacional: Sastre, Magariños Castaños, Carrere, Hidalgo, Narancio, Compte y Riqué, García Otero, Ducasse, Supervielle, Laforgue, así como extranjeros

98 *Luis Batlle Berres*, político, presidente uruguayo; *Paul Harris*, abogado y periodista estadounidense, fundador del Rotary Club, y *Monumento a los Caídos en el Mar*. En este último grupo, agregamos la *Victoria alada* de Germán Cabrera en el jardín de acceso del edificio Positano, que si bien está en terreno privado tiene una dimensión pública.

—Shakespeare, Alighieri, Da Vinci, Harris, Von Humboldt, Dunant, y también a políticos o héroes nacionales: Artigas, Rivera, Oribe, Batlle Berres, De Herrera— y extranjeros —San Martín, Gandhi, Drake, Juárez, Morelos y Pavón o Washington, Narni (Gattamelata) y Colleoni—. En menor medida, encontramos conjuntos alegóricos dedicados a principios universales como el trabajo, la ciencia, la ley o la confraternidad entre los pueblos. Por último, están también las esculturas dedicadas a otros temas como la madre, los marinos caídos en servicio o los héroes anónimos.

Un elemento importante a tener en cuenta al analizar las características del arte público es el comitente que lo encarga o promueve. El gusto, la formación, la mentalidad de quien tiene los medios para concretar el homenaje será fundamental para entender el lenguaje de las obras. En el caso de Montevideo, en este período, estos comitentes fueron diversos: Estado, las sociedades de vecinos, las asociaciones privadas, las colectividades de migrantes, las embajadas y las delegaciones extranjeras, las asociaciones políticas, etc.,⁹⁹ aunque, en última instancia, el Gobierno departamental era responsable de la aprobación de su emplazamiento.¹⁰⁰ Fue así que, en algunos casos, se generaron largas discusiones, principalmente ligadas a la ubicación de las obras, aunque algunas incluyeron también aspectos artísticos.

Ejes discursivos. Entre la tradición y la innovación

Como ya observamos, en el espacio público montevideano predominó el emplazamiento de la escultura monumental y estatuaria conmemorativa de vertiente academicista sobre las expresiones contemporáneas. Sin embargo, concordamos con Calvar (2016) en que, aunque imperaba una postura convencional en la escultura destinada a ornamentar los espacios públicos de

99 Ver cuadro en anexo.

100 Resulta interesante leer las actas de la Junta Departamental en relación con las discusiones que provocaron algunas obras.

la ciudad, «se vislumbraron ciertas concesiones a la experimentación formal iniciada por Rodin en sus superficies delicuescentes» (p. 42).

Así, incidieron sobre todo el romanticismo y la modernidad de Antoine Bourdelle, discípulo de Auguste Rodin, que había sido maestro de varios escultores nacionales, sobre todo en las décadas del veinte y del treinta, como Antonio Pena, Gervasio Furest Muñoz, Zorrilla de San Martín y Moller de Berg. Estos dos últimos continuaban trabajando en los años sesenta con los aspectos más vinculados a la veta académica de su maestro Bourdelle, y, sin embargo, otro de sus discípulos, Germán Cabrera, incursionó tempranamente en un arte de avanzada, separándose de lo tradicional tanto en lo formal y en el uso de materiales.

José Pedro Argul daba en 1966 alguna pauta sobre lo que hasta ese momento sucedía en la escultura, y responsabilizaba a la Comisión Nacional de Bellas Artes por frenar los impulsos renovadores de los artistas al descartarlos de los salones oficiales:

Muchos cambios hubo en el desarrollo de la escultura en los momentos más cercanos a la actualidad con la ya anotada imposición de un anacrónico academismo que contó como baluarte a la política de la Comisión Nacional de Bellas Artes y las consecuentes premiaciones del Salón Nacional. Prácticamente entre los años 40 y 50 la nueva escultura fue puesta al margen del interés de la juventud que posibilitara su rehabilitación. Todavía hoy los concursos de becas para escultores jóvenes están desiertos o en los de la bienal local para premiados, apenas concurridos (p. 242).

Aunque a partir de 1967 la Comisión Nacional de Bellas Artes cambió su integración y comenzó a promover una renovación y a apoyar claramente a las nuevas vertientes artísticas —lo que se reflejó en los salones, concursos y envíos a bienales—, la escultura conmemorativa para el espacio público mantenía el mismo conservadurismo. Si bien con la realización de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt se intentó una renovación,

las lógicas que regían la constitución de los espacios y los monumentos dedicados a lo conmemorativo continuaron en el mismo camino convencional.

El proceso para cambiar algo tan arraigado era difícil de transitar. Es así que la mayoría de las esculturas de la ciudad revelan un lenguaje naturalista y académico que busca reproducir fielmente la fisonomía de una personalidad evocada o de representatividad alegórica, aunque con algunas excepciones, como los monumentos a Batlle Berres, a Paul Harris, a los Marineros Caídos en Servicio y a la Victoria Alada, en los que se optó por la abstracción formal.

Ya mencionamos en otros capítulos algunos indicios y reflexiones que nos permiten acercarnos a la comprensión de la situación. Cuando trabajamos sobre las polémicas, hicimos referencia a la injerencia del poder político en las decisiones sobre el arte en el espacio público. Nelson Di Maggio aludió directamente a César Batlle Pacheco y a su influencia a partir de sus cargos políticos y del periódico que dirigía. También Celina Roller había advertido sobre la intrusión de los políticos en las decisiones artísticas por el miedo a perder un *sistema de vida establecido*. Asimismo, aludimos en el capítulo anterior a las reflexiones de García Esteban y de Jorge Oteiza sobre cómo el factor educativo incidía en la elección de una escultura alejada de los cánones académicos y ortodoxos, y cómo, para ellos, era fundamental forjar una nueva sensibilidad en el público para hacer comprender y fomentar otro tipo de escultura en consonancia con su tiempo.

Para profundizar en estos conceptos, nos apoyaremos en otros autores y seleccionaremos ejemplos significativos, que se analizarán particularmente para obtener una mayor comprensión del problema.

En 1962 se convocó al Premio Blanes de Escultura,¹⁰¹ único certamen dedicado exclusivamente a la escultura que se abrió en el período, a excepción de los singulares eventos con sus lógicas propias, ya mencionados —la

101 Premio otorgado por el Banco República. Fueron invitados a participar: Ramón Bauzá, Eduardo Díaz Yepes, Germán Cabrera, Pedro César Costa, Octavio Podestá y Armando González.

Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt y el Jardín de Escultura del IGE—. A pesar de que entre los participantes estaban los escultores del medio nacional más audaces de la época como Germán Cabrera, Eduardo Díaz Yepes, César Pedro Costa y Octavio Podestá, para Nelson Di Maggio (1962) la contemporaneidad de las obras no era suficiente. El crítico finalizaba su análisis en prensa con una sentencia discutible, al expresar que, aunque en general los escultores habían trabajado con honestidad, solvencia y dignidad, «los autores presentes se hallan uniformemente fuera de su tiempo y el anacronismo los recorre con empecinada voluntad. Pues en definitiva están presos del espíritu romántico, de la creación como obra de arte individual, magistral y magisterial, sin cuestionar ese quehacer mismo».

En un reportaje a Oteiza (*El País*, 1960), el escultor vasco respondía en un sentido similar al de Di Maggio sobre el medio artístico uruguayo: «No se adecua a la época [...] El artista no busca soluciones y no lucha. Predomina el individualismo y la falta de sentido experimental en la conducta investigadora [...]. Debo aclarar que no es contra el uruguayo sino contra el de toda América Latina».

Mientras Di Maggio reclamaba más modernidad, paradójicamente, en el diario *El Día*, con seguridad de mano de su crítico —un conservador como Eduardo Vernazza—, aparecía una nota en la que no se consideraba a las obras presentadas como «verdadera escultura»¹⁰² por no acercarse a los cánones clásicos de belleza universal a los que el autor adhería.¹⁰³

La exposición que tenemos delante transita por espacios que la alejan — en nuestro concepto— de la verdadera escultura. De la escultura tal cual se entendió hasta hoy: en que los elementos que conforman su carácter y los materiales que se funden para su realización, constituían la técnica

102 Vernazza no propone el cambio de nombre en el sentido positivo que André Bloc proponía, el cambiar el uso de la palabra «escultura» por la expresión «arte de ocupar el espacio».

103 Ya vimos en el capítulo anterior, que Eduardo Vernazza sobre las obras de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt repetirá estos conceptos después de siete años.

legítima de un arte grandioso. No admitimos que la forja en hierro sea escultura, ni que otros materiales soldados, que pueden poseer toda la intención decorativa que se quiera, mantengan el nombre de escultura. Mucho ha cambiado, al igual que la pintura, el deseo de los artistas de hoy en hacer intervenir materiales alejados del sentido técnico del arte plástico, y de tal manera se evitan las formas, bajo una denominación que es insostenible dentro de la belleza [...] el sector llamado avanzado, está dentro de las líneas de lo que se realiza en Europa, y sobre todo en Norte América, dejando obrar al espacio como principal elemento formativo, anulando el valor directo de la obra esencial del escultor, que manejan-dose por estructuras, elimina volúmenes y formas, conectadas con la naturaleza, y que aun sugerentemente, no proporcionan una visión de fácil asimilación (Premio Blanes 1962, 5 de abril de 1962).

En esos años, la mentalidad imperante en gran parte de la población, y sobre todo en la mayoría de quienes tenían el poder de decidir qué obras escultóricas se ubicarían en la ciudad, se asemejaba a lo que Vernazza describió en el párrafo citado.

En ese sentido, hubo dos episodios en el interior del país que demuestran el anacronismo que predominaba en algunos sectores de la sociedad. Se trata de polémicas que coincidentemente se centraron en dos monumentos dedicados a la madre, uno en la ciudad de Mercedes y otro en Tacuarembó. A diferencia del monumento a la madre que se emplazó en la capital del país en 1967,¹⁰⁴ realista y representativo de la tradición académica, estos eran de concepción moderna.

104 Era una reproducción realizada por los alumnos de la clase de escultura de la Escuela de Artes Aplicadas bajo la dirección de escultores Antonio Russo y Luis Gianmarchi. El original era parte del Monumento al Trabajo que se le había encargado al escultor Giannino Castiglioni entre 1922 y 1928 para los jardines del Palacio Legislativo. Su emplazamiento final se llevó a la práctica recién en 1968.

El Monumento a la Madre de Tacuarembó fue realizado por la escultora Yolanda Lena de Maia¹⁰⁵ en 1966, impulsado por un grupo juvenil de rotarios,¹⁰⁶ financiado por colecta popular y autorizado por la Junta Departamental. La obra fue emplazada en agosto de 1968,¹⁰⁷ de líneas modernas, no estrictamente abstracta, pero con proporciones y formas libres, de carácter más simbólico que representativo (F. 47). Esto generó opiniones divididas al momento de su inauguración, como era habitual en esos casos. Sin embargo, llegó a instancias insospechadas, cuando, en marzo de 1971, el intendente Pedro Chiesa ordenó que se la retirara sin anuencia de la Junta y la archivó en un depósito municipal (F. 48) para luego pasarla a fundición «para hacer otra como es debido» («Insólita controversia», 29 de marzo de 1971).

El intendente había elegido como modelo para replicar en Tacuarembó, en lugar de la obra retirada, la que ya estaba en Montevideo, del escultor Giannino Castiglioni, en los jardines del Palacio Legislativo. Para él, este monumento, de concepción académica y naturalista, era más adecuado para «ofrecer un homenaje claro y accesible para la población, sin rebuscamientos». Frente a las acusaciones de discriminación artística, respondió que «simplemente desea reverenciar a la madre con un símbolo comprensible para el nivel medio de la población del lugar, sin entrar a prejuzgar ni la cultura de este, ni los valores artísticos de la autora» («Eligieron nuevo monumento», 5 de abril de 1971).

Esta actitud fue cuestionada hasta por los críticos de arte más conservadores como Eduardo Vernazza, quien, en una nota de prensa explicaba la obra y expresaba, en relación con la actitud del intendente, que «su reacción, que no se justifica, si tenemos en cuenta que el lenguaje del artista no puede

105 Oriunda de Treinta y Tres, fue medalla de bronce Salón Nacional de 1963, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y fue discípula de Eduardo Díaz Yepes.

106 Interact Club de Tacuarembó.

107 En la esquina de las avenidas Oliver y Oribe, zona alejada del centro tacuaremoense. En 1976 se trasladó al Parque Rodó y desde 2005 en la calle 25 de Mayo.

cuestionarse hasta tal punto, sin entrar a definir los valores auténticos y puros que pudiera encerrar la obra» (2 de abril de 1971).

Luego de la controversia, en setiembre del mismo año, un nuevo intendente, Saúl Posada, la restituyó a su ubicación original («Restituyen a su sitio», 12 de setiembre de 1971) (F. 49).

La otra polémica que involucró aspectos estéticos e intromisiones políticas se desarrolló en torno al Monumento a la Madre en Mercedes, del escultor Germán Cabrera, emplazado en una plaza en la rambla de esa ciudad (F. 50). En 1967, a iniciativa del Club de Leones de Mercedes con apoyo de autoridades nacionales (diputado Luis Bernardo Pozzolo) y de la comuna municipal (intendente Ruben Taruselli), se le compró una escultura dedicada a la madre al artista Germán Cabrera, que la había realizado en 1955. Estaba despojada de formas académicas, como no podía ser de otra manera al pertenecer al escultor más inquieto del momento. La contemporaneidad de la obra, con formas que remitían a las figuras reclinadas de Henry Moore, provocó opiniones encontradas y reacciones adversas de quienes en su imaginario esperaban otra cosa de un monumento dedicado a la madre.

Según relatos locales «la aldea se conmovió entre burlas, neutralidades, y más ardientes debates entre pocos defensores y muchos detractores de la “foca”, término despectivo que arraigó en la descalificación popular» (Sáez Santos, 2009).

En este caso, también desde el ámbito político, se arremetió contra la obra. El edil Raúl Cazzola emprendió duramente a través de la prensa contra esta escultura que, según él, no se adecuaba a su ideal de arte público. Pidió que no se ubicara en su ciudad «a un adefesio creado por una mentalidad incapaz de concebir en el arte, el concepto definido de lo bello y admirable, especialmente en un motivo sobre el cual debió volcarse todo el sentimiento capaz de albergar el corazón humano». Además, intentó utilizar conceptos estéticos para juzgar la obra: «expresión de lo grotesco y lo extravagante, no causa armonía por ningún lado; nula, completamente nula, las proporciones y correspondencias entre las partes de un todo» (Cazzola, 1970, citado en Di Maggio, 1970a).

Cabrera ya había explicado sobre su trabajo que «el niño tiene sobre su propia madre un concepto estético muy especial que no tiene nada que ver con la apreciación estética idealizada que por lo general tienen los mayores, influenciados por la cultura clásica Griega o Renacentista» (Cabrera, 27 de diciembre de 1970, citado por Hourcade Leguísamo, 2013).

Desde sus respectivos medios de prensa, los críticos de arte¹⁰⁸ apoyaron unánimemente la obra de Cabrera, no solo por su calidad artística, sino por su alejamiento de los cánones clásicos, a diferencia de la mayoría que se emplazaba en Uruguay. Por ejemplo, una crítica en *El País* —seguramente María Luisa Torrens— expresaba:

El Monumento a la Madre de Cabrera constituirá uno de los pocos casos en nuestro medio en que la escultura moderna abre las posibilidades de diálogo directo con el público, incitando a una honda compenetración [...] Configura un arte de participación («Un arte para jugar», 22 de octubre de 1970).

Por su parte, Nelson Di Maggio en *Ya* (1970a), además de relatar los pormenores de la disputa, señalaba:

Acostumbrados a la receta naturalista de los monumentos ecuestres, repetidos hasta la total saciedad, esta síntesis vigorosa de la escultura, puede parecer extraña o insólita, pero en la medida en que se medite se podrá comprobar que responde al espíritu de la época con su claridad de soluciones, su limpieza en la ejecución, la firmeza de los planos que recogen la luz natural exaltando la rotundidad de los volúmenes.

Di Maggio termina su artículo haciendo referencia al concurso del monumento a José Batlle y Ordóñez: «Hace algunos años el Uruguay perdió

108 Véanse también artículos de Amalia Polleri en *El Diario*: (1970b, 1970c, 1971).

AÑO LXXI N.º 113/14

INSOLITA CONTROVERSI EN TACUAREMBO

INTENDENTE ORDENO FUNDIR MONUMENTO A LA MADRE

Verdaderamente que "fundir a La Madre", casi, casi, es como aquel que mató a su progenitora porque le arrimó un mazo lavado... El insolito suceso ocurrió por los lares tacuarembosenses donde el Intendente Pedro M. Chiesa encargado de velar por el patrimonio cultural de su departamento consideró que la mejor manera de hacerlo era retirando de su pedestal una estatua a la maternidad, obra de la escultora Yolanda R. de Maia y mandarla a fundir "para hacer otra como es debido".

COMO se de imaginarse la polémica que había quedado en el mundo, venía a sucederse una circunstancia que tampoco era muy común: que al ser de la escultora de Yolanda Maia, era había sido una vez más una estatua de la madre, obra de la escultora de Yolanda R. de Maia, se trataba de una obra de arte que se trataba de fundir para hacer otra como es debido. Cuando la Intendente ordenó que se retirara de su pedestal la estatua de la madre, se trataba de una obra de arte que se trataba de fundir para hacer otra como es debido.

Cuando se trata de hacer una estatua de la madre, se trata de una obra de arte que se trataba de fundir para hacer otra como es debido. Cuando se trata de hacer una estatua de la madre, se trata de una obra de arte que se trataba de fundir para hacer otra como es debido.

Esta es la madre cuando fue apuestada aquí en Montevideo antes de ser llevada a Tacuarembó y ser emplazada en Oribe y Olivero.



FIGURA 47. INSOLITA CONTROVERSI EN TACUAREMBO. INTENDENTE ORDENO FUNDIR MONUMENTO A LA MADRE. (29 MARZO, 1971), ACCIÓN.

Restituyen a su sitio un monumento

TACUAREMBO. — El actual Intendente Municipal, al hacerse cargo del Ejecutivo Comunal, ordenó que fuera restituido a su sitio, en el cruce de las Avenidas Oliver y Oribe, el monumento a la madre, obra de una conocida escultora cotarránea y que fuera costado por el pueblo mediante colecta que organizara el Interact Club local. La obra, de concepción moderna futurista, sirvió de variados comentarios en cuanto a gustos en pro y en contra. El Intendente anterior, Pedro María Chiesa, que al parecer se encontraba entre los que no le gustaba, ordenó por su cuenta y sin la anuencia de la Junta, que fuera retirado de su emplazamiento, archivándolo en un depósito municipal, creando con ello una situación que dio mucho que hablar. Con la actual medida del Intendente Saúl Posada, se restituye el monumento a su sitio, terminando con el malestar que la insolita medida de Chiesa había provocado.



FIGURA 48. RESTITUYEN A SU SITIO UN MONUMENTO (12 SETIEMBRE, 1971), LA MAÑANA.



FIGURA 49. YOLANDA LENA DE MAIA. MONUMENTO A LA MADRE (1966). TACUAREMBÓ.
FOTO: "MONUMENTO A LA MADRE" POR MATIASPIREZ LICENCIADO BAJO CC BY-SA 3.0. (19 SETIEMBRE, 2013)



FIGURA 50. GERMÁN CABRERA.
MONUMENTO A LA MADRE (1955).
MERCEDES (EMPLAZADA EN 1967).
FOTO: FLAVIO ECHEVERRÍA, 2021.

la oportunidad de tener una obra maestra del arte contemporáneo como era el proyecto de los españoles Oteiza-Puig en su monumento a Batlle. ¿Repetirá Mercedes, a una escala local el mismo error?» (Di Maggio, 1970a).

Afortunadamente, esto no sucedió, y la obra fue emplazada en 1974, según proyecto del artista y del arquitecto Carlos Artucio y aceptada especialmente por sus principales y obvios destinatarios: los niños, quienes se la han apropiado y utilizado desde entonces como lugar de juegos. El artista, de esta manera, vio cumplido el objetivo que se había trazado para esta escultura:

El hacer un monumento a la Madre que fuera un 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, abrazada, usada por el niño para sus juegos, de cerca y sobre ella y no alejada de él» (Cabrera, 27 de diciembre de 1970, citado por Hourcade Leguísamo, 2013) (F. 51).

Los debates en prensa sobre estas esculturas, también tienen valor, ya que son excepciones a lo que José Pedro Argul (1966) señalaba en relación con la ausencia de juicios críticos de los monumentos del espacio público. Si bien los medios de la época informaban sobre los concursos, resultados e inauguraciones de obras artísticas, no eran muy comunes el análisis crítico, la valoración o los debates en relación con sus aspectos estéticos, a diferencia de lo que sucedía, por ejemplo, con las exposiciones o certámenes artísticos.

Estas polémicas dan cuenta del conservadurismo en que estaba sumida parte de la dirigencia política del país,¹⁰⁹ que llevaba a un arte público

109 Aunque hubo excepciones: Eduardo Víctor Haedo hizo aportes significativos a la cultura uruguaya entre las décadas del treinta y del sesenta, más adelante Sanguinetti, a finales de los sesenta como presidente de la Comisión Nacional de Artes Plásticas, impulsó políticas de renovación en el arte. En el caso de Mercedes, la iniciativa fue apoyada por un sector político (el de la lista 15 del Partido Colorado), el diputado Luis B. Pozzolo y el Intendente Ruben Taruselli.



FIGURA 51. GERMÁN CABRERA. MONUMENTO A LA MADRE. FOTO TOMADA EN 1976. GENTILEZA MARIANA ALBERTI. ARCHIVO FAMILIAR.

anquilosado en oposición a los impulsos renovadores que muchos artistas y sectores de la sociedad intentaban desarrollar. Así lo señalaba Amalia Polleri:

Una renovación del concepto y el contenido del arte está en puertas. El arte no se explica, se vive y toma cuerpo en el urbanismo y el equipamiento. En nuestras ciudades aún los artistas no tienen injerencia en el correspondiente planeamiento, ni en la realización del diseño industrial que ayudarán para transformar las ciudades en centros funcionales, espléndidos y atractivos. Por ahora, anticuados y provincianos, seguimos inaugurando centauros y ejecutivos de bronce, desmereciendo a los caudillos con transcripciones naturalistas, tales el Manuel Oribe de Moller de Berg y el Luis Alberto de Herrera de Prati, sin contar el Fructuoso Rivera ecuestre, encaramado en un templete griego (1970c).

En general, como ya señalamos, los proyectos que se realizaban para acondicionar y emplazar las esculturas en los espacios públicos de la ciudad seguían criterios monumentalistas y del siglo XIX, como expresaba García Esteban (1962):

La concepción del monumento según directivas ochocentistas vigentes todavía, imponen su emplazamiento en el centro geométrico de los espacios libres. [...] Guardar el centro con el gran volumen inerte de la estatuaría alegórica es una forma de preeminencia que satisface vanidades y se ajusta a coordenadas muy fáciles de composición, pero es también el más fácil recurso para la anulación de la función que la plaza, por serlo, tiene. El propósito se mantiene, asimismo, en plazuelas y *rond points*.

El sentido de una plaza por el que García Esteban aboga, es el de lugar de reunión destinado al pueblo, un lugar vivo en el que las personas junto con las esculturas formaban una unidad con la arquitectura. Pone como ejemplo los rincones infantiles de Estocolmo, donde esculturas abstractas se colocan al ras del suelo, como el monumento a la madre de Cabrera para la ciudad de Mercedes.

En relación con la disociación que existía entre las nuevas tendencias a las que se adherían los artistas contemporáneos para los envíos al exterior, y los encargos directos a los escultores de obras en el espacio público a través de patrocinadores —Estado, privados, dirigencia política, etc.—, Argul (1966) expresaba:

En los días que escribimos este estudio de la historia de la escultura uruguaya, mientras se llama a los artistas que ensayan un arte viviente, incluso el que totalmente rompe con la tradición figurativa para integrar los envíos a las justas internacionales de arte y representar honrosamente al país, señalando el grado avanzado de su cultura, los encargos directos a los escultores —especialmente monumentos— se dirigen y los concursos se integran, con un arte de figuración en decadencia que solo

los mediocres pueden ejecutar, es decir, los cumplidores de encargos que satisfacen los gustos patrocinadores y no se inquietan por lo que es verdadera creación (pp. 250-251).

Argul posiblemente se refiere a los envíos de representación contemporánea en certámenes internacionales como las bienales de San Pablo, de Córdoba y de Venecia,¹¹⁰ en contraposición a las esculturas que se emplazaban en el espacio público, como veremos a continuación, que denotaban un discurso académico.

Discurso academicista tradicional

Los escultores José Belloni¹¹¹ y Edmundo Prati eran,¹¹² en los años cincuenta y sesenta, las caras más visibles de la oposición hacia las nuevas manifestaciones escultóricas en auge, y las de la defensa de la escultura tradicional con cánones estéticos decimonónicos.

110 Por ejemplo, Germán Cabrera participó en 1961 de la Bienal de San Pablo, y en 1962 de la Bienal de Venecia. Díaz Yepes participó de la primera Bienal de San Pablo en 1951. Carlos Páez Vilaró, con su obra *Plac-Arts*, presentada como escultura —aunque más bien se trataba de una instalación—, participó de la Bienal de San Pablo de 1965 en la que obtuvo el primer premio.

111 Nace y muere en Montevideo el 12 de setiembre de 1882-28 de noviembre de 1965.

112 Nace en Paysandú el 17 de abril de 1889, muere en Montevideo el 24 de noviembre de 1970.

En especial Belloni, era responsable de la mayor cantidad y de los principales espacios escultóricos de Montevideo desde los años veinte.¹¹³ Además, el más popular y celebrado de los escultores nacionales.¹¹⁴

En este sentido, es muy elocuente el artículo que Pablo Mañé Garzón titula irónicamente «Belloni: el arte que nos merecemos», en ocasión de la exposición de obras del escultor que la Comisión Nacional de Bellas Artes organizó un año después de su muerte. En la nota se dedica a señalar duramente el anacronismo del trabajo de Belloni y el de sus promotores, los dirigentes políticos, e incluso la Iglesia.

Acaso ninguna manifestación artística represente con mayor claridad las ideas estéticas de los elencos gobernantes del país. Este ha sido —y parcialmente sigue siéndolo— el verdadero arte oficial nuestro en sentido estricto: a lo largo de la vida de Belloni, extendida y laboriosa, se han sucedido en el poder «estadistas» de todo pelo; pero en la admiración de Belloni nunca discrepan. Ejecutivos nacionales y municipales, parlamentarios y miembros de la administración autónoma y descentralizada, coincidieron siempre al considerar a Belloni como el gran cantor de la nacionalidad [...] También la Iglesia, en su tenaz defensa del arte «representativo» sostuvo y alentó su obra [...] Para el dogma y los políticos, la estatuaria termina con los neo-neo «clásicos» italianos. Desde Rodin no vale la pena hablar (Mañé Garzón, 1966, p. 27).

113 Entre los más destacados se encuentran: *Monumento a la Carreta* (1929) a propuesta de César Batlle Pacheco y el ingeniero Bernardo Larrayos, el municipio le encarga su realización; *Monumento a Guillermo Tell* (1931), *El Aguatero* (1931), *Monumento al Dr. Luis Morquio* (1938), *Monumento a Ansina* (1943), *Monumento a Rodó* (1947), *Monumento a Juan Manuel Blanes* (1947), *Nuevos Rumbos* (1948), *La Diligencia* (1952) encargado por el Poder Ejecutivo bajo la presidencia de Alfredo Baldomir, *Monumento al Dr. Carrere* (1958) y *El Entrevero* (1967, inauguración póstuma).

114 Solo basta observar la prensa de 1962 que daba cuenta de la cantidad de agasajos y homenajes que recibió al cumplir sus ochenta años y en 1965, cuando fallece.

Por su parte, Prati era fundador y uno de los portavoces frecuentes del Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores del Uruguay, que, como se dijo, nucleaba a los artistas más conservadores y estaba involucrado en las polémicas que enfrentaban a artistas renovadores y tradicionalistas. También era miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes desde 1938 y había sido jurado titular o suplente en casi todos los salones nacionales de artes visuales desde ese año hasta 1960.¹¹⁵ Realizó además varias esculturas importantes en la ciudad desde los años treinta.¹¹⁶

Ambos habían integrado el jurado, como ya vimos, del concurso para el monumento a Batlle y Ordóñez, y que, junto, al escultor Pablo Mañé y el arquitecto Mauricio Cravotto, habían sido duramente vapuleados por Oteiza.

Algunas de las más importantes esculturas representativas del academicismo que se emplazaron en Montevideo en el período estudiado son de autoría de estos dos escultores, como los monumentos al General San Martín, a Luis Alberto de Herrera (de Prati) y al «Entrevero» (de Belloni). Resulta interesante señalar algunos de sus conceptos en relación con el arte, para comprender la dimensión del problema de tradición *versus* modernidad y la imposibilidad de la conciliación entre las posturas de Prati y Belloni.

Belloni (1965) expresaba su opinión acerca del arte contemporáneo en los siguientes términos:

Actualmente está en boga el abandono del dibujo, y se nos transmite una plástica que dicen expresan sentimientos del pintor, que no se manifiestan

115 Prati obtuvo el Gran Premio de Escultura, Medalla de Oro, en el Primer Salón Nacional de Artes Visuales en 1937. Luego fue jurado desde 1938 hasta 1942, desde 1945 hasta 1952, en 1955 y en 1960. En algunos fue designado por la Comisión Nacional de Bellas Artes y en otros, elegido por los artistas (ver catálogos de los Salones Nacionales de Artes Visuales).

116 Algunas de sus obras más importantes son: *Los últimos Charrúas*, en colaboración con otros artistas (1938); *Monumento al Dr. José Irureta Goyena* (1951); *Monumento a Franklin Delano Roosevelt* (1956); *Monumento al Gral. José San Martín* (1963); *Busto de William Shakespeare* (1964), y *Monumento al Dr. Luis A. de Herrera* (1970).

en formas, ni expresión concreta, resulta así que ante esas obras, como no somos adivinos, no podemos comprender lo que quieren decir. Ya no se pinta más, ni se esculpe, ni siquiera se atiende a la nobleza del material. Los monumentos modernos presentan incluso un avanzado estado de corrosión, que anuncian ya su próxima destrucción y la desaparición de lo que intentaban decir (citado en «Ya no se pinta ni se esculpe», 1965).

En la nota que resume una disertación de Belloni sobre arte en el Rotary Club en enero de 1965, a sus 82 años de edad, se refleja su concepto de arte asociado a la belleza de valor universal, que mantuvo con coherencia durante toda su vida. Cuando le preguntaron sobre la definición de arte recurrió a Platón: «Lo bello es el esplendor de lo verdadero». Además, enfatizó con tono religioso el dogma del naturalismo: «Para el auténtico artista imitar la naturaleza no es otra cosa que imitar la suprema obra del creador».

Por su parte, Prati, en su incansable lucha por la preservación de un arte académico y figurativo, defendía abiertamente su postura antimoderna. Por ejemplo, en 1956, en ocasión de la inauguración de su Monumento a Roosevelt, explicitó su convencimiento de que las obras de carácter público que conmemoran a un personaje deberían ser figurativas y negó absolutamente la posibilidad de que el arte abstracto pudiera ser entendido y aceptado por la mayoría de las personas:

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 (Prati, 1956, citado en Calvar, 2016, p. 162).

Era tan fuerte su convicción sobre el valor universal y atemporal de la escultura de tradición académica y clásica que su autobiografía culminaba, con el tono singular y altivo que lo caracterizaba, de la siguiente manera:

Dada la perseverancia de mi vocación, la energía de mi temperamento y la firmeza de mi carácter es obvio que una vez, dueño de mis medios, no podría perderme en búsquedas y experiencias, que sustancialmente creía inútiles y si en una breve época me sentí atraído por la facilidad del impresionismo, que en aquel tiempo estaba de moda, comprendía que eso llevaba hasta los mismos grandes artistas, a la caricatura y a la exorbitancia, mientras siempre he creído y creo, que la escultura ha resuelto sus problemas, hace ya más de dos mil años (Prati, 1967, p. 64).

Más adelante nos referiremos en profundidad al Monumento a San Martín, su obra más importante, pero en el período de marras, Prati realizó, además, el busto de William Shakespeare, que se inauguró en 1964 en el Parque Batlle en el enjardinado frente a la actual casa del embajador británico.

También realizó el Monumento a Luis Alberto de Herrera,¹¹⁷ de carácter monumental e importante emplazamiento en el cruce de dos avenidas: Luis Alberto de Herrera y General Flores. En esta escultura, Prati llevó a su máxima expresión al figurativismo, al trasladar al bronce la conocida fotografía de Alfredo Testoni tomada mientras el político caminaba con su sombrero en una mano en 1951. El monumento fue inaugurado el 18 de julio de 1970, a raíz de la iniciativa que surgió en 1960, al año de la muerte de Herrera, por

117 Luis Alberto de Herrera (1873-1959). Político e historiador. Líder del Partido Nacional. Cuatro veces candidato a la Presidencia de la República.

parte del Dr. Alejandro Gallinal Heber, quien inició las gestiones para erigir el monumento.¹¹⁸

Otros escultores nacionales también continuaron trabajando en el período bajo los preceptos académicos. En ese sentido, en el espacio público encontramos obras de Heber Ramos Paz (busto de Marcos Sastre), Federico Moller de Berg (monumento a Oribe), Stelio Belloni (estatua de Atilio Narancio) y Armando González (monumento a Enriqueta Compte y Riqué y Niña de la Paloma).¹¹⁹

En particular, Armando González (Gonzalito) es un caso algo atípico. Comunista militante, constituía alguna de las excepciones en nuestro país de escultores de izquierda que se inclinaban hacia un arte naturalista y representativo. De todas maneras, aunque sus dos esculturas emplazadas en la ciudad en los años sesenta, son figurativas, carecen de monumentalidad y establecen una sensación de cercanía con el público (F. 52). Nelson Di Maggio (1962) señalaba sobre su participación en el Premio Blanes de Escultura: «especula todavía con las antiguas grandezas de la escultura como arte de conformar un volumen, sin comprender las circunstancias históricas (a pesar de su marxismo) que le ha tocado vivir». En esta frase Di Maggio enuncia la creencia generalizada de que un artista progresivo en lo político debería serlo también en lo artístico.

El español Pablo Serrano, radicado desde 1928 y durante 24 años en Uruguay, recibió varios encargos para monumentos conmemorativos en

118 Diversas personalidades integraron la comisión que sucedió a Gallinal en los años sucesivos: Alberto Puig Larravide, Carlos M.³ Artigas, Rafael Muñoz del Campo, Otto Mayer, José Mariano Castro, Manuel Linares, Arq. Durán Mattos (director de obra), Gral. Pablo Moratorio, Vejo Rodríguez y un exedil de apellido López, quien fuera fundamental para la obtención del predio donde se ubica.

119 Incluimos la escultura de Atilio Narancio en el anexo 1 dentro del discurso de expresiones híbridas, por su importante basamento de clara expresión moderna.



FIGURA 52. ARMANDO GONZÁLEZ. MONUMENTO A ENRIQUETA COMPTE Y RIQUE. (1960). FOTO: M. HOJMAN (2017).

distintas partes del país, vinculados al retrato figurativo,¹²⁰ en correspondencia a las obras que presentaba en certámenes escultóricos nacionales que le valieron consagración y trabajo por ser las preferidas de los jurados en esos años. Aunque un par de años antes de su regreso a España, en 1955, incurrió en trabajos más libres, recién al retornar a su país natal comenzó a afianzarse en el arte de avanzada por el que ha sido reconocido en el mundo. Lamentablemente, esto no fue trasladado al espacio público montevideano. Es así que se encuentran emplazados en nuestra ciudad dos bustos de concepción académica naturalista: el de Joaquín Secco Illa y el de Magariños Castaño, de 1962 y de 1967, respectivamente, pero realizadas antes de 1955, mientras vivía en Montevideo.

120 *Monumento a Artigas en Rivera* (1953); *Monumento al Himno Nacional* en Paysandú (1951); *bustos de José Pedro Varela* en Paysandú (1951) y en Trinidad (1951); *bajorrelieve El trabajo en la mecánica industrial* en el edificio de ANDA (1946); *puertas del Palacio de la Luz* (1951-1953), y *busto a Alfonso Espínola* en el Prado (1955).

A continuación, analizaremos en profundidad algunos ejemplos representativos del discurso académico para conocer los mecanismos y discusiones en torno a su emplazamiento, los aspectos formales y de lenguaje, el enmarque político, los impactos que generaron y el significado simbólico y urbanístico que poseen en la actualidad.

Estatuas ecuestres

Como ya vimos, a pesar de los cambios en el arte en general y en la escultura en particular, puede resultar sorprendente que en el espacio público de Montevideo se emplazaron en el período cinco estatuas ecuestres de carácter académico ortodoxo —homenajes a San Martín, Rivera, Oribe, Gattamelata y Colleoni— que se sumaron a las ya existentes —Artigas, El Gaucho, Zabala, Nuevos Rumbos, Saravia, Tabárez—. Además, en esos años también se convocaba al primer concurso para el monumento a Juan Antonio Lavalleja (1963, con las mismas bases que el de Oribe de 1962, recién inaugurado en 1982), y Armando González culminaba la estatua ecuestre de Artigas a partir del concurso que había ganado en 1953.

Se observa un gran número de esculturas con jinete a caballo dedicadas a políticos, militares, próceres y caudillos —generalmente en mojones importantes de la ciudad—, en relación con otras tipologías. Llama la atención, además, la vigencia que seguía teniendo en los sesenta y setenta en nuestro país ese tipo de escultura conmemorativa, cuyo cimiento surge en el Imperio romano con la estatua de Marco Aurelio del Campidoglio romano, retomada en el Renacimiento y cuyo máximo esplendor se observa en el Barroco. Así, en Latinoamérica, esta fue una de las tipologías más importantes para darle imagen de poder y grandeza a sus héroes desde mediados del siglo XIX.¹²¹

121 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2004) escribe un relato y analiza algunas de las estatuas ecuestres emplazadas en Iberoamérica, pp. 135-144.

En nuestro país, esta tipología fue la más utilizada como monumento conmemorativo. Da cuenta de su recurrente presencia, la anécdota de García Esteban (1960) en una nota sobre el Monumento a los Caídos en Actos de Servicio de la Armada, que hace referencia a un joven escultor norteamericano que viajaba por Montevideo y que, al visitar los talleres de Yepes y Germán Cabrera y luego de ver la escultura en la plaza Virgilio, expresó: «Menos mal: yo había terminado por pensar que en esta ciudad solo se levantaban estatuas ecuestres» (p. 15).

Monumento al general José de San Martín¹²²

Uno de los grandes periplos para la concreción de la implantación de una escultura en la ciudad de Montevideo es el que recorrió el Monumento al general José de San Martín, que comenzó en 1932 cuando se promulgó una Ley de Homenaje a la República Argentina con la idea de la realización del monumento, que se puso en marcha una década después.¹²³ Así, en 1943 se llamó a concurso a dos grados entre artistas nacionales, del que resultó ganador el escultor uruguayo Edmundo Prati (1889-1970), quien narra en su autobiografía la ardua travesía transitada para la culminación y el emplazamiento definitivo de esta obra que el artista ha considerado la más importante de su carrera, inaugurada en 1963 (F. 53).

El escultor detalla numerosos obstáculos de distinta índole que produjeron la demora en la ejecución del monumento. La variable económica fue una de las grandes causas, en gran medida a raíz de cuestiones políticas. Así, Prati (1966) relata que los problemas en las relaciones del Gobierno uruguayo —colorado de orientación batllista— con Argentina durante el gobierno de Perón (1946-1955) retrasaron la aprobación de los fondos necesarios para la

122 José de San Martín (1778-1850), héroe nacional argentino. Luchó a favor de la independencia de Chile, Perú y Ecuador.

123 Ley de 19 de julio de 1932, Decreto de 15 de octubre de 1941.



FIGURA 53. INAUGURACIÓN MONUMENTO AL GENERAL JOSÉ DE SAN MARTÍN. ARCHIVO DIVISIÓN ESPACIOS PÚBLICOS. INTENDENCIA DE MONTEVIDEO.

construcción y la culminación de la obra. Asimismo, opina que hubo políticos de distintos partidos a quienes no les agradaba que se emplazara el monumento al prócer argentino y que influyeron para dilatar su ejecución. Sin embargo, en 1959, cuando la República Argentina ayudó económicamente al país luego de graves inundaciones, Uruguay tenía el compromiso de terminar e inaugurar la obra, según la opinión de Prati. Además, el escultor expresa que debió reconocer (Prati era de filiación colorada) que el comienzo de la fundición se debió a la iniciativa personal del consejero de Gobierno Eduardo Víctor Haedo, del Partido Nacional.

El monumento está compuesto por la estatua ecuestre de bronce, de 6,25 m de altura que se apoya en un basamento de líneas puras cuyas caras contienen bajorrelieves en granito en los que se traducen alegorías históricas relacionadas con el héroe homenajeado, para llegar a una altura total de 16 m. Al pie del pedestal se proyectó una fuente rectangular revestida de



FIGURA 54. EDMUNDO PRATI. MONUMENTO AL GENERAL JOSÉ DE SAN MARTÍN (1963). FOTO: M. HOJMAN (2022).

mosaicos con tres surtidores que representan las tres grandes victorias de San Martín (F. 54).

Prati, como en todas sus obras, presta atención a detalles muy precisos de la figura representada, su vestimenta y su caballo; los retrata, luego de exhaustivos estudios, y los imagina tal cual habrían sido en la realidad.

Esta obra es indicativa de las ideas artísticas de las que Prati no se apartó jamás: «la disciplina académica», como la denominó Argul (1966, p. 199). Sus estudios de tres décadas en la academia italiana le otorgaron conocimientos de raíz clásica, una preparación rigurosa y disciplinada y una solvencia profesional que lo caracterizaban y que siguió defendiendo a pesar de las nuevas corrientes artísticas que predominaban en la escena nacional.

El monumento a San Martín se ubicó en la plaza Soldados Orientales de San Martín, delimitada por la avenida Agraciada y las calles Asencio, Uruguayana y Capitán Manuel Artigas, luego de algunas discusiones en la Junta Departamental sobre otra propuesta de ubicación en la rambla

República Argentina, que demandó una serie de promulgaciones y derogaciones.¹²⁴ La fundamentación que esgrimió en 1958 la Comisión Nacional en Homenaje a la República Argentina y de Erección del Monumento al Gral. San Martín para defender la ubicación original en la plaza San Martín estuvo basada en tres aspectos. Si bien en ese momento tenían sentido y razón de ser, desde el punto de vista actual, algunos argumentos han perdido fundamento.

En primer lugar, la ubicación prevista en las bases del concurso era esa, por lo que el artista sujetó su concepción a esa situación espacial y ambiental. El segundo punto es que ese emplazamiento en el que confluyen cinco vías de tránsito, dos muy importantes, era punto de pasaje obligado para el turismo argentino que llegaba a Montevideo en automóvil. También era pasaje obligado para casi todo residente o visitante argentino para llegar a su embajada, que en esos años se encontraba en la casa quinta de Aurelio Berro, en Agraciada y 19 de Abril.¹²⁵

El último punto que transcribiremos es el que creemos más débil debido a la situación actual del entorno de la plaza:

Si en la actualidad, los alrededores del emplazamiento inicial no dan una idea de adecuación a la majestad del monumento, ello no escapó nunca a la percepción de esta Comisión, que en función de las perspectivas del Plan Regulador y del desplazamiento de los centros de agitación de la ciudad, creyó ver y ve aún un desarrollo importante en ese lugar en

124 Por Decreto n.º 11.253, de 11 de diciembre de 1958, se autorizó al Concejo Departamental, a disponer el monumento en los jardines de la rambla República Argentina entre las calles Ejido y Santiago de Chile, derogándose el Decreto n.º 3544, de 10 de diciembre de 1941, que había fijado dicho emplazamiento en la encrucijada de la Avda. Agraciada y las calles Asencio, Uruguayana y, Gral. Farías y Jujuy. En 1959, por Resolución n.º 3580, de 15 de junio de 1959, el Departamento Ejecutivo propuso que se dejara sin efecto el Decreto n.º 11.253, dictándose otro que significaría facultarle para colocar el monumento en el punto original. Finalmente, en 1960, la Junta Departamental autorizó al Concejo Departamental a emplazar el monumento en su ubicación original.

125 Posteriormente, la embajada argentina se trasladó y la mayor vía de ingreso a la ciudad por parte de los argentinos es por los accesos a Montevideo.

futuro inmediato, a cuya aceleración contribuirán tanto el monumento como el centro cívico que allí crezca, poniendo una nota de elevado valor artístico en una zona hasta ahora poco favorecida en ese aspecto (21 de setiembre de 1958, citado en Comisión de Legislación y Apelaciones, 31 de agosto de 1960).

En este sentido, ni el marco arquitectónico ni el acondicionamiento de la plaza han cambiado significativamente, aunque la ordenanza de 1949 para la edificación frentista imponía alturas uniformes y la obligación de hacer pórticos a nivel de la vereda, para otorgarle jerarquía y amplitud al monumento. A excepción del conjunto de viviendas aporticado sobre la calle Capitán Manuel Artigas, el entorno no ha contribuido a jerarquizar ni la plaza ni el monumento. El director del Plan Regulador de Montevideo, el arquitecto Américo Ricaldoni,¹²⁶ expresaba en el informe que la obra escultórica había sido concebida para ese espacio y se habían ajustado los trazados planimétricos y la ordenación arquitectónica circundante, al prever que el monumento adquiriría debido valor dentro del ambiente edilicio proporcionado. Sin embargo, ni el desarrollo de ese sector ni el acondicionamiento del espacio urbano, han prosperado.

Para Prati esta fue su obra más apreciada, así lo expresó en varias oportunidades y lo reafirma sin modestia en su autobiografía:

Deseo manifestar que la obra en cuyos valores me afirmo y con la cual creo haber realizado un magnífico ejemplar, difícil de igualar, es el monumento al Gral. José de San Martín, en cuya personalidad noble, sacrificada y heroica, he creído y creo sinceramente; y he recibido testimonios de que en el ambiente culto y artístico se lo considera uno de los monumentos ecuestres más hermosos, de los que han sido realizados en nuestra América (Prati, 1967, p. 61).

126 16 de octubre de 1959, citado en Comisión de Legislación y Apelaciones, 31 de agosto de 1960.

Monumento al general Fructuoso Rivera¹²⁷

El monumento al general Fructuoso Rivera fue inaugurado el 27 de marzo de 1974 en el entonces Parque Bernardina delimitado por Bulevar Gral. Artigas y las calles Almirante Brown, Dante y Duvimosio Terra.

El periplo para su emplazamiento en el espacio público, al igual que el de San Martín, también fue arduo. En 1939, durante el gobierno colorado de Alfredo Baldomir y al conmemorarse el centenario de la batalla de Cagancha, tuvo origen la iniciativa de llamar a concurso de proyectos para este monumento, aunque esta se concretó casi veinte años después.

El concurso internacional a dos grados lo ganaron los escultores argentinos José Fioravanti y Carlos de la Cárcova, también arquitecto. Estos artistas también habían sido finalistas en el polémico concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó. El concurso para el monumento a Rivera, tuvo también su cuota de controversia, aunque de características totalmente diferentes, ante la abstención y protesta de numerosos escultores uruguayos que consideraban que el concurso debería ser de carácter exclusivamente nacional. El primer concurso se declaró desierto en 1957 y se convocó de nuevo en 1958, cuando se premió al proyecto definitivo.

El conjunto escultórico es de carácter monumental y se compone de una estatua ecuestre del General Rivera de cinco metros de altura que se apoya en un basamento de mármol, sobre una explanada a la que se accede por una escalinata también de mármol. Está enmarcado por una estructura semicircular de hormigón revestida de mármol blanco con bajorrelieves que representan momentos de la vida militar y civil del homenajeado.

El jurado al emitir el fallo del concurso, subrayó aspectos del proyecto de Fioravanti y De la Cárcova, que obedecen a pautas tradicionales de valoración de los monumentos conmemorativos decimonónicos. Destacan el «adecuado tratamiento en la figura del prócer» y la «fidelidad en la semblanza a los

127 Fructuoso Rivera (1784-1854). Héroe nacional. Primer presidente constitucional de la República.

modelos históricos». Además, valoran especialmente que el monumento tiene «las formas y dimensiones necesarias para crear un ambiente caracterizado, con un clima de reposada grandeza, propicio para la exaltación del héroe» (Laroche, 1980, p. 282).

Aunque no puede negarse la trayectoria de Fioravanti, escultor de excelente calidad y muy significativo en la construcción del imaginario iconográfico en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, como varios escultores que poblaron de obras la ciudad de Montevideo en los años sesenta, permaneció afiliado a un lenguaje figurativo y a la representación clásica de la escultura tradicional, aunque en lo formal se observa una voluntad de simplificación que en cierto modo lo aparta del viejo modelado y de la ortodoxia académica (F. 55).

En 1948, Jorge Romero Brest se preguntaba en la revista *Ver y Estimar* acerca de Fioravanti:

¿Por qué Fioravanti, que conoce tan bien los secretos del oficio, se detiene frente a lo que ve y no deja que su imaginación le dicte formas nuevas y suyas? ¿Por qué renuncia, sobre todo, a la rica experiencia de los movimientos de vanguardia? ¿No comprende que el pulso de nuestro tiempo exige elementos de sugestión, de adivinación de la vida espiritualizada, más bien que una representación a través de temas y formas conocidas de la estática materia humana? (p. 112).

La atención en el manejo de las relaciones entre escultura y arquitectura estaba explicitada desde las bases del concurso por lo que se desprende de los fallos del jurado que se valoró especialmente ese vínculo para la dotación de los premios. En ese sentido Fioravanti corría con ventaja en esa cuestión, además de la integración del arquitecto De la Cárcova, ya que en sus monumentos anteriores el soporte arquitectónico —muros, basamentos, pedestales— ha sido considerado con la misma importancia que el elemento escultórico y que los bajorrelieves —que eran también frecuentes en sus trabajos—.



FIGURA 55. EL ESCULTOR JOSÉ FIORAVANTI TRABAJANDO EN LA ESTATUA ECUESTRE DE RIVERA EN SU TALLER DE BUENOS AIRES. ARCHIVO DIVISIÓN ESPACIOS PÚBLICOS. IM.

Si bien, como era habitual, no hubo grandes cuestionamientos ante la implantación de una nueva estatua ecuestre en la ciudad en el inicio de los años setenta, el arquitecto Fernando García Esteban (1978) unos años después puso al monumento —para él aparatoso y de paupérrima concepción escultórica y arquitectónica— como ejemplo de anulación total de una plaza de identidad barrial e intimista.

En 1992, con motivo de la construcción de la Terminal de Ómnibus y Shopping de Tres Cruces en el terreno que ocupaba, primero la Plaza Artigas y luego el parque Bernardina Fragoso de Rivera, se trasladó el monumento 42 m de su ubicación original. Actualmente, se encuentra *estrangulado* por el shopping. Se transformó en su portal de entrada y configura con el centro comercial una extraña mixtura de significados, de materiales y de lenguaje (F. 56). El monumento contribuye a la conformación de un sector urbano colmado de emblemas patrióticos, religiosos y comerciales, «parque de los espíritus, lugar de imposiciones, de soberbias y prepotencias» (Cardozo y Peirano en Hojman, 2009, p. 65).

Desde el punto de vista simbólico, hoy existen algunos cuestionamientos en el homenaje a uno de los protagonistas del episodio de Salsipuedes, «una de las zonas urticantes de la historia nacional, sobre la cual se pasa a menudo a toda carrera, y eso en el mejor de los casos, pues el silencio ha sido la norma, es la que atañe a los sucesos del año 1831, relacionados con la matanza y destribilización de los charrúas» (Vidart, 1996, p. 93).

Monumento al general Manuel Oribe¹²⁸

Por decreto de diciembre de 1962, el Ministerio de Instrucción Pública redactó las bases del concurso para la erección del monumento al brigadier general Manuel Oribe en el espacio libre ubicado frente al edificio del Banco

128 Manuel Oribe (1792-1857), presidente de la República entre 1835 y 1838. Fundador del Partido Nacional, capitán del ejército de Artigas, segundo jefe de los 33 Orientales.



FIGURA 56. JOSÉ FIORAVANTI Y CARLOS DE LA CÁRCOVA. MONUMENTO AL GENERAL FRUCTUOSO RIVERA (1974). FOTO: M. HOJMAN (2022).

Hipotecario del Uruguay —en ese entonces en construcción—¹²⁹ conformado por la avenida 18 de Julio y la calle hoy denominada avenida Fernández Crespo.

Sorprendentemente, en este concurso convocado en plena década del sesenta, las bases establecían la separación entre el proyecto escultórico y el de acondicionamiento del espacio urbano: «El monumento consistirá en la estatua ecuestre del prócer, con su pedestal revestido de granito».¹³⁰ Se definía que las dependencias técnicas del Concejo Departamental de Montevideo serían los encargados del estudio de la composición de la plaza. Aunque se permitía la colaboración de arquitectos en el equipo y la Sociedad de Arquitectos participó en la elaboración de bases e integraba el jurado, se hace evidente el concepto imperante de separación entre las disciplinas, opuesto al que planteaba Oteiza para el concurso al monumento a Batlle y Ordóñez, como vimos en el capítulo anterior, contrarias a las de integración arte-arquitectura que se manejaban contemporáneamente.

129 Ley n.º 13.032 del 7 de diciembre de 1961

130 El pedestal finalmente se construyó de hormigón revestido de ladrillo.

Es más, en varias sesiones de la SAU se discutieron aspectos relacionados con las bases y se le plantearon sugerencias. Algunas fueron tenidas en cuenta, pero otras no fueron atendidas pues la Comisión Honoraria Pro Monumento expresó «que no es un concurso de un edificio sino de obras de escultura» (Actas SAU n.º 1904, 19 de setiembre de 1962). No se detalla en actas cuáles fueron las sugerencias, finalmente las bases fueron avaladas por la SAU.

Este tipo de episodios, así como el del segundo concurso al monumento a Batlle y Ordóñez cuando la SAU prestigió el concurso solo con la condición que fuese entre arquitectos, demuestra una vez más una mirada reductiva del problema, sustentada en cierto arraigo disciplinario y que atenta contra la calidad del arte urbano.

Es así, que la escultura realizada por el ganador del concurso,¹³¹ el escultor Federico Moller de Berg «fervoroso cultor del respeto a los principios académicos» (Argul, 1966, p. 237), refleja un minucioso estudio de las figuras, caballo y jinete y logra proporciones correctas, pero no considera en forma alguna al entorno circundante (ff. 57 y 58).

De ese modo, da lo mismo su ubicación en esa plaza como en cualquier otro espacio de la ciudad. Es más, en 1980, el Poder Ejecutivo remitió al Consejo de Estado un proyecto de Ley por el cual se propicia el traslado de esta estatua a la Plaza de la Nacionalidad Oriental en la zona de Tres Cruces —denominada así durante la dictadura— donde también se ubicarían el monumento a Lavalleja que aún no estaba emplazado y un nuevo monumento a Rivera para que conformaran un conjunto. Esta iniciativa no prosperó pero en febrero de 2021, debido a la remodelación de la plaza Oribe, se trasladó la escultura a una nueva ubicación (y basamento), la proa conformada por la calle Coronel Brandzen y la avenida 18 de julio y la calle Fernández Crespo (F. 59).

131 El jurado del concurso estuvo integrado el arquitecto Carlos Herrera MacLean (por la Comisión Nacional de Bellas Artes), el escultor José Fioravanti (por la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina), el arquitecto Horacio Terra Arocena (por la SAU), el arquitecto Raúl Lerena Acevedo, el profesor Werher Martínez (por la comisión honoraria). El fallo se dio a conocer en 1965 y la escultura se inauguró en octubre de 1974.



FIGURA 57. PLANO EMPLAZAMIENTO DEL MONUMENTO A ORIBE. MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL (1963) BASES DEL CONCURSO.



FIGURA 58. FEDERICO MOLLER DE BERG. MONUMENTO A ORIBE (1974). FOTO: «MONUMENTO A ORIBE» POR ANDRÉS FRANCHI UGARTEMENDÍA BAJO LICENCIA CC BY-SA 3.0 (2 FEBRERO, 2011).



FIGURA 59. FEDERICO MOLLER DE BERG. MONUMENTO A ORIBE (1974). NUEVA UBICACIÓN EN LA PROA DE BRANDSEN Y AVDAS. 18 DE JULIO Y FERNÁNDEZ CRESPO. FOTO: M. HOJMAN (2021).

El Gattamelata, el Colleoni y otras réplicas

Las otras dos estatuas ecuestres emplazadas durante el período en Montevideo son las conocidas como el Gattamelata y el Colleoni. La Intendencia adquirió estas obras, reproducciones de las dos esculturas ecuestres más importantes a nivel universal de los maestros renacentistas Donatello y Verocchio, con el fin de educar artísticamente a la población.

Once de las obras emplazadas en Montevideo durante el período estudiado son réplicas de originales ubicadas en diferentes lugares del mundo. En algunos de los casos el objetivo de situar estas copias era de carácter educativo, en otros, conmemorativo. No se las cuestionaba desde el punto de vista artístico, porque o bien eran réplicas de obras de arte ya validadas universalmente o de escultores extranjeros reconocidos. Además, eran de concepción academicista, ideal estético de fuerte arraigo en el país. Por eso la única cuestión que se discutía en la Junta Departamental residía en encontrar sus mejores emplazamientos.

En el caso de las estatuas ecuestres: el Gattamelata¹³² y el Colleoni¹³³ dedicados a *condottieri* italianos, el interés no radicaba en la figura de estos personajes —jefes de ejércitos mercenarios italianos— sino en su calidad artística ya que se trataba de réplicas de obras fundamentales de los maestros del Renacimiento italiano, Donatello y Verrocchio, respectivamente. La Intendencia Municipal las había encargado¹³⁴ con un objetivo educativo y cultural. Con relación a El Colleoni, el informe que se encarga para el estudio de su ubicación da cuenta de ese objetivo:

Esa copia como la del David de Miguel Ángel, son dos obras que constituyen afirmaciones artísticas de un valor singular en el ornato de la ciudad, por lo que ellas significan en la historia del arte universal y por cuanto pueden influir en la educación estética del público, familiarizándolo con las expresiones plásticas de valor perdurable a través de los siglos por sus méritos esenciales. (Baroffio, Scasso y Ricaldoni, 1955, en Gutiérrez Viñuales, 2010, p. 99).

132 Erasmo de Narni (1370-1443). Condotiero del Renacimiento que intervino en las luchas desarrolladas durante la Edad Media. Fue uno de los condotieros más famosos del Renacimiento italiano.

133 Bartolomeo Colleoni (1400-1475). Condotiero italiano al servicio de Venecia.

134 Se encargó a la Fondería Artística Ferdinando Marinelli de Florencia.

El emplazamiento de esta obra fue discutido durante varios años, desde 1951 cuando se la encargó, hasta 1958 cuando se inauguró, en el cantero central de Bulevar Artigas frente a la Facultad de Arquitectura.¹³⁵ Sin embargo, Fernando García Esteban en 1978 señalaba que debía pensarse un mejor emplazamiento.¹³⁶ Coincidimos con sus observaciones en relación con la dificultad de apreciación y contemplación detenida de la obra en virtud de su ubicación en un cantero de una vía de mucha circulación vehicular: «colocada sobre pedestal muy alto, abrumada por la tensa longitud del espacio y de modo tal que nadie llega a sentirse tentado a su observación pausada y atenta, a su contemplación como objeto estético ejemplar, tan digno» (p. 26).

Por otra parte, la réplica del Gattamelata¹³⁷ había sido originalmente ubicada en 1963 en la explanada del Palacio Municipal, aunque al poco tiempo fue guardada en el depósito del Servicio de Paseos Públicos durante casi una década. Si bien en 1972 la Junta Departamental de Montevideo autorizaba su emplazamiento en el jardín de acceso al Museo Nacional de Artes Visuales (González, 2011), la obra finalmente se instaló en el *rond point* que conformaban la calle Ricaldoni y las avenidas Italia, Centenario y Garibaldi (ff. 60 y 61), ubicada en la actualidad sobre el túnel que se construyó en ese mismo lugar por avenida Italia. De esta manera resumía con ironía Nery González lo absurdo de su emplazamiento en el *rond point*:

Jerarcas imaginativos resolvieron su instalación a modo de ordenador urbano en el nudo circulatorio en que convergen sobre avenida Italia,

135 Véase Gutiérrez Viñuales (2010) y González (2011).

136 Esta estatua ya tenía prevista otra ubicación según un nuevo decreto municipal; en 1972, la Junta Departamental de Montevideo decidió «Autorizar a la IMM para emplazar la estatua «Colleoni» en el espacio libre existente en el encuentro del Br. Artigas y la Avda. 8 de Octubre frente al Hospital Italiano» (Decreto n.º 15.569 11 de abril de 1972 y Resolución n.º 2455 de fecha 8 de mayo de 1972, En González, 2011)

137 En marzo de 1960 se dio la noticia al público que la Intendencia de Montevideo había adquirido la réplica de esta obra (Laroche, 1980, p. 313).

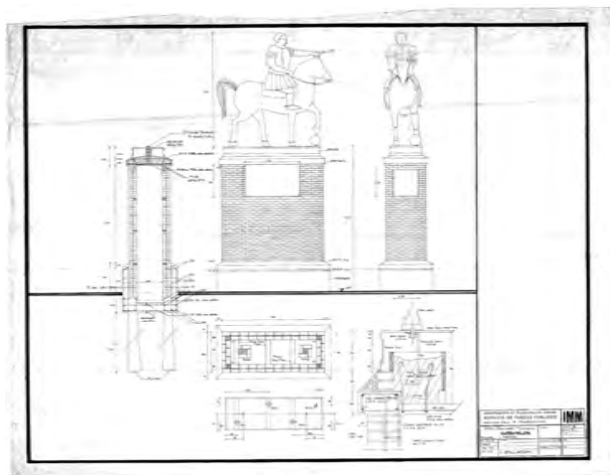


FIGURA 60. PROYECTO DE BASAMENTO PARA ESCULTURA GATTAMELATA. EMPLAZADA EN MONTEVIDEO EN 1963. ARCHIVO DIVISI3N DE ESPACIOS P3BLICOS Y EDIFICACIONES, IM.



FIGURA 61. GATTAMELATA. EMPLAZADO EN MONTEVIDEO 1963. R3PLICA DEL ORIGINAL DE DONATELLO REALIZADO ENTRE 1447-1453. FOTO: M. HOJMAN (2017).

Larrañaga y Garibaldi (lo de «Italia» y «Garibaldi» aportaban «lo contextual»). Y allí está hoy, bien lejos de la escala que da al original su emplazamiento en Padua, haciendo aquí las veces de «monumento conmemorativo», por supuesto que falso. Pero será difícil —como al Colleoni— bajarlo de su pedestal para llevarlo a un lugar más adecuado. Máxime cuando el paso de los años ha convertido a estos dos caballeros en notorios referentes urbanos. Pero no perdamos las esperanzas (González, 2011).

Otras réplicas traídas a Montevideo en el período, a pesar que homenajean a figuras relevantes para la cultura universal, no tienen el protagonismo artístico y a nivel urbano de las ya mencionadas. Es el caso de las esculturas de Dante Alighieri¹³⁸ y de Leonardo Da Vinci.¹³⁹ Ambas, figuras de pie, de autores italianos del siglo XIX, Ugo Zannoni y Luis Pampaloni, respectivamente.

Según García Esteban (1978) se trata de «obras menores como realización y factura, más dedicadas a fijar efigies rescatadas de individuos —esto es: preocupadamente documentales— que a exaltar, a través de la versión humana, el carácter de la individualidad y de la trascendencia cultural que por su obra dejan» (p. 26). De todas maneras, aunque de un naturalismo académico decimonónico, creemos tienen ciertos valores estéticos más elevados en la de Dante que en la de Leonardo.

Con relación a su ubicación, al igual que las señaladas antes, las dos están emplazadas de manera muy distinta a su ubicación original. La estatua de Leonardo Da Vinci, que fue traída a Montevideo como homenaje por los quinientos años de su nacimiento, está situada en el amplio espacio delante de la Facultad de Ingeniería, en un pedestal demasiado alto y apenas destacada, debido a su escala, que contrasta con el gran edificio de Julio Vilamajó (ff. 62 y 63).

138 La original es en mármol y está en la Piazza dei Signori de Verona, emplazada en 1865.

139 La original, en mármol, se realizó entre 1837 y 1839, y está en la Piazzale degli Uffizi en Florencia.

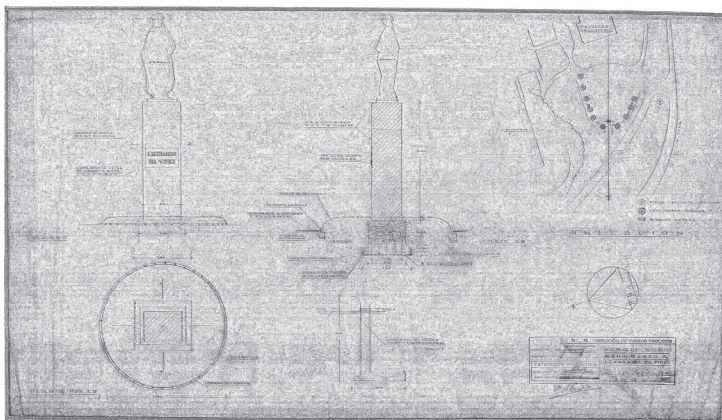


FIGURA 62. PROYECTO DE BASAMENTO Y EMPLAZAMIENTO PARA ESCULTURA LEONARDO DA VINCI.
ARCHIVO DIVISI3N DE ESPACIOS P3BLICOS Y EDIFICACIONES, IM.



FIGURA 63. MONUMENTO A LEONARDO DA VINCI. EMPLAZADO
EN MONTEVIDEO EN 1965, R3PLICA DEL ORIGINAL DE LUIS
PAMPALONI REALIZDO ENTRE 1837 Y 1839. FOTO: M. HOJMAN
(2021).



FIGURAS 64 Y 65. MONUMENTO A DANTE ALIGHIERI. EMPLAZADO EN MONTEVIDEO EN 1962, RÉPLICA DEL ORIGINAL DE UGO ZANONNI DE 1865. FOTOS: M. HOJMAN (2021)

Con respecto a la escultura en homenaje a Dante, gestionada por la Comisión Pro Monumento de la Cultura Italiana, en primer lugar aprobada por decreto en 1958 su ubicación en el cantero central de la avenida Centenario a la altura de avenida Italia, pero en 1961 se aprueba otra resolución que indica su emplazamiento en el espacio libre entre el edificio de la Universidad de la República y la Biblioteca Nacional, sobre la avenida 18 de julio. Aunque esta escultura se ubica en un espacio relevante y pertinente, coincidimos nuevamente con García Esteban (1978) que se situó allí sin ningún tratamiento particular, «sin llegar a constituirse en parte del contexto urbano acondicionado» (ff. 64 y 65).

Las otras réplicas, obsequiadas por distintos gobiernos o promovidas por alguna asociación, en homenaje a personalidades de la cultura y la política de distintos países y cuyos originales son de escultores extranjeros, son bustos —Dunant, Humboldt, Gandhi, Juárez y Rocafuerte— y figuras de cuerpo entero de pie —Morelos y Washington—, todas de concepción naturalista. A excepción del busto de Gandhi, en la Rambla de Punta Carretas, donde se observa una preocupación por el acondicionamiento del espacio que lo

enmarca,¹⁴⁰ las demás obras no merecieron especial tratamiento más que su asiento en un pedestal y la ubicación de la obra en alguna plaza, plazoleta o espacio libre existentes en la ciudad (F. 66 a F. 72).

El Entrevero

José Belloni no llegó a ver su última obra monumental El Entrevero, emplazada en su sitio definitivo —la plaza Juan P. Fabini— ya que se inauguró el 2 de enero de 1967, cuando había transcurrido poco más de un año de su muerte.

Como ha sucedido en la mayoría de los casos de las grandes esculturas para la ciudad, el Entrevero también tuvo su larga epopeya hasta lograr el emplazamiento en su lugar definitivo. Belloni terminó en 1951 el yeso en tamaño definitivo de la obra en la que había trabajado durante cinco años. En 1953, el municipio aprobó un decreto por el cual se autorizaba la adquisición de esta obra y recién ocho años después, una comisión integrada por los arquitectos Juan A. Scasso y Rodolfo Vigouroux y el escultor José Zorrilla de San Martín tuvo el cometido de estudiar la posible ubicación de la obra. En esa instancia, propusieron varios lugares que fueron desestimados por el director del Departamento de Arquitectura y Urbanismo, el arquitecto Luis Crespi. Es así, que se siguió discutiendo la mejor ubicación en la Comisión Municipal de Monumentos Públicos. Se llegaron a proponer diez posibles localizaciones, ninguna en la que finalmente fue emplazada la obra. Resultó vencedor el espacio libre contiguo a la Aduana de Oribe, sobre la rambla, frente al puerto del Buceo. La ubicación de la escultura en este sitio fue aprobada por el Consejo Departamental en 1962.

No obstante, en 1964, el nuevo gobierno municipal ignoró los antecedentes y decidió integrar el grupo escultórico al proyecto de remodelación del

140 El monumento a Washington se reubicó en 2002 en el marco de un concurso para el espacio libre frente a la Embajada norteamericana. En las bases del concurso se especificaba como punto importante la reubicación de la escultura (Mariana Alberti —participante del concurso—, comunicación personal, agosto de 2017).

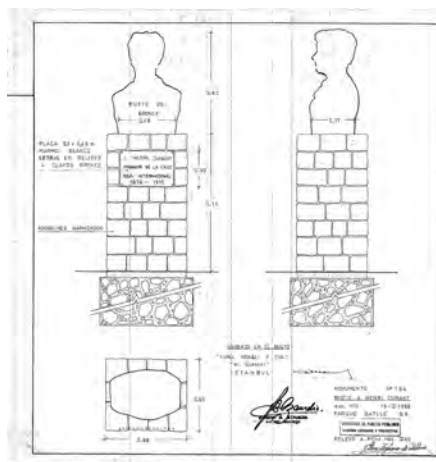


FIGURA 66. PROYECTO DE BASAMENTO PARA BUSTO DE H. DUNANT, EMPLAZADA EN MONTEVIDEO EN 1969. ARCHIVO DIVISI3N DE ESPACIOS P3BLICOS Y EDIFICACIONES, IM.



FIGURA 67. BUSTO DE HENRY DUNANT, EMPLAZADA EN MONTEVIDEO EN 1969, RÉPLICA DEL ORIGINAL DE NUSRET SUMAN. FOTO: M. HOJMAN (2017).

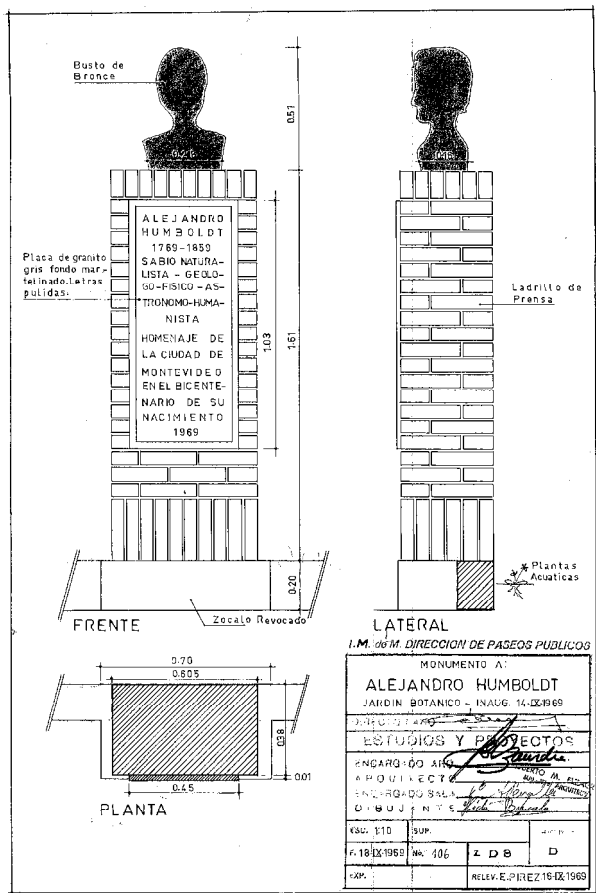


FIGURA 68. PROYECTO DE BASAMENTO PARA BUSTO DE ALEXANDRE VON HUMBOLDT. EMPLAZADO EN MONTEVIDEO EN 1969, RÉPLICA DEL ORIGINAL DE CHRISTIAN DANIEL RAUCH DE 1850. (VER FOTO EN ANEXO). ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y EDIFICACIONES, IM.

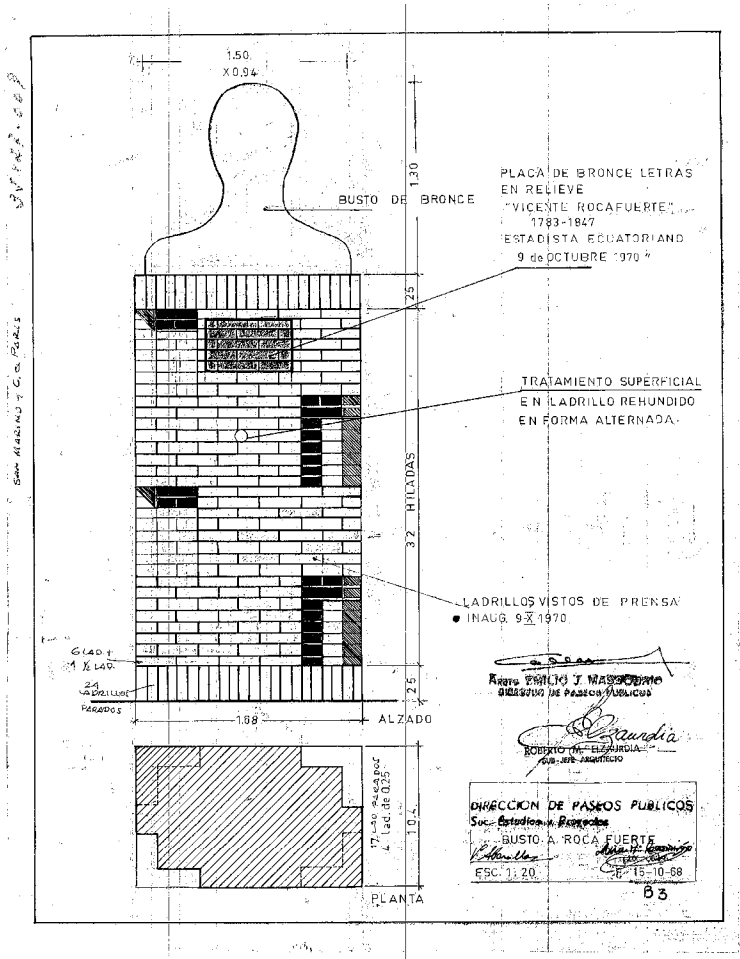


FIGURA 69. PROYECTO DE BASAMENTO PARA BUSTO DE V. ROCAFUERTE. EMPLAZADO EN MONTEVIDEO EN 1970, RÉPLICA DEL ORIGINAL DE LUIS MIDEROS. (VER FOTO EN ANEXO). ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y EDIFICACIONES, IM.

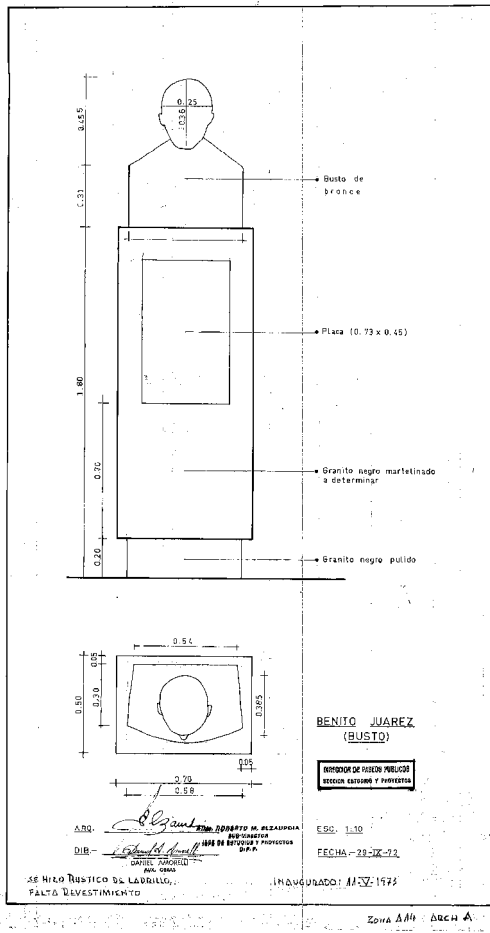


FIGURA 70. PROYECTO DE BASAMENTO PARA BUSTO DE B. JUÁREZ. EMPLAZADO EN MONTEVIDEO EN 1973. RÉPLICA DEL ORIGINAL (VER FOTO EN ANEXO). ARCHIVO DIVISI3N DE ESPACIOS P3BLICOS Y EDIFICACIONES, IM.

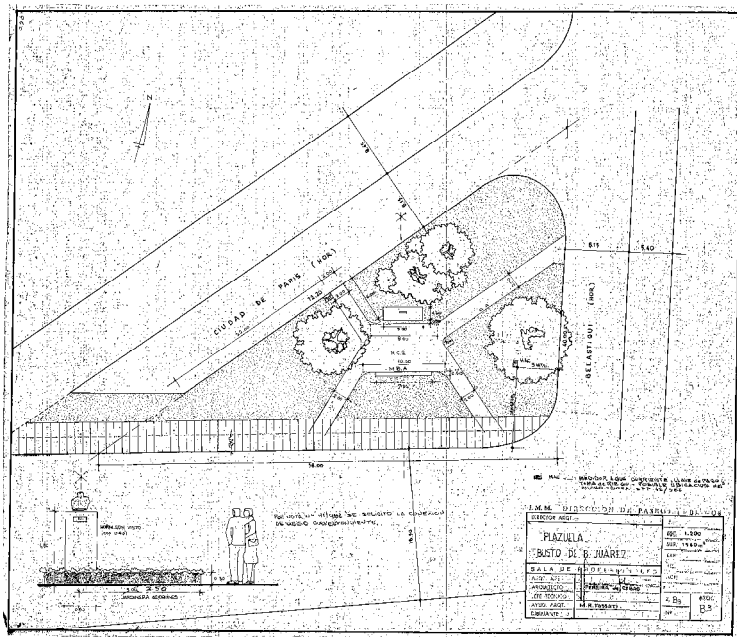


FIGURA 71. PROYECTO DE PLAZUELA Y EMPLAZAMIENTO PARA BUSTO DE BENITO JUÁREZ.
ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y EDIFICACIONES, IM.

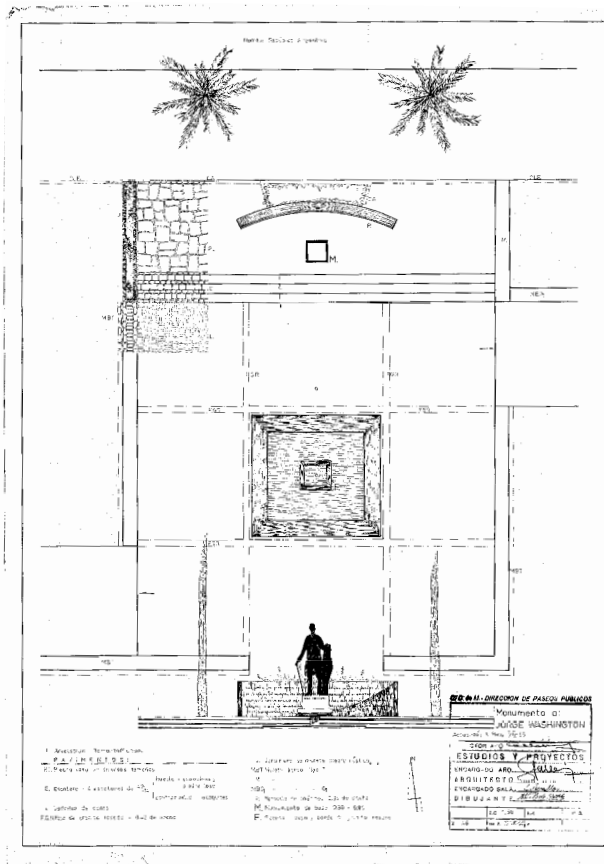


FIGURA 72. PROYECTO EMPLAZAMIENTO PARA MONUMENTO A GEORGE WASHINGTON .
EMPLAZADO EN MONTEVIDEO EN 1963, RÉPLICA DEL ORIGINAL DE JUAN ANTONIO HOUDON
DE 1788. (VER FOTO EN ANEXO). ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y
EDIFICACIONES, IM



FIGURA 73. VERNAZA (1965). BELLONI EN DESACUERDO CON LA UBICACIÓN DE «EL ENTREVERO», *EL DÍA*.

espacio libre que conforman las calles 18 de Julio, Río Negro, Colonia y Julio Herrera y Obes, donde permanece hasta la actualidad.

A pesar que Belloni no estuvo de acuerdo con su ubicación final (F. 73), esta obra pasó a ser una pieza fundamental de la solución urbanística que, luego de muchos proyectos en el transcurso de varios años, resolvió el espacio libre que remata la prolongación de la avenida Agraciada —actual avenida Libertador— con su entronque con la avenida 18 de Julio, tal como se describe en la Guía Arquitectónica de Montevideo:

La sobria composición adoptada desarrolla la idea de recorrido: una senda recibe el eje de la diagonal y lo transforma en una espiral desplazada del centro. El efecto se refuerza por el nivel ascendente hacia 18 de Julio y el texturado pavimento, que obligan a pausar la marcha. El espacio adquiere así una ley interna, evitando el entronque directo de las avenidas. El centro de giro se explicita con pavimentos concéntricos y la fuente con el dinámico grupo escultórico El Entrevero, obra de José Belloni inaugurada en 1967 (Carmona, 2008, p. 142).

Se trata de un conjunto escultórico, compacto, apretado, en el que se confunden hombres (indios y gauchos), caballos y lanzas, en una lucha violenta, pero a la vez armónica. Aunque formalmente es una obra figurativa, el



FIGURA 74. TAPA DEL SUPLEMENTO DOMINICAL, *EL DÍA* (15 ENERO, 1967) CON EL ENTREVERO RECIÉN INAUGURADO.



FIGURA 75. JOSÉ BELLONI. EL ENTREVERO (1967). FOTO: M. HOJMAN (2021).

movimiento y el desplazamiento que la disposición esférica obliga a realizar al espectador, le confieren ciertos aires de modernidad (F. 74 y F. 75).

La escultura es de bronce y su basamento de granito es de base octogonal, en el que se inscriben en cada cara, textos creados por la esposa del escultor, la docente Mercedes García San Martín de Belloni; son fragmentos que expresan el contenido simbólico de la obra: el homenaje a los héroes anónimos, sin distinción de clases ni de razas, que lucharon por la Patria. Era la intención del escultor que su significado universal, «no está dedicado a nada concreto [...] He deseado plasmar un canto al valor, quise que fuera el monumento todo, un símbolo» (Belloni, 1951, en Pedemonte, 1987). Es así, que aunque retoma el motivo campero que surcó toda su trayectoria¹⁴¹ no está dedicado a ningún episodio ni personaje en particular. Eso le otorgó a Belloni mayor libertad, tal como lo expresó en una entrevista:

141 «El contacto con un libro, *Ismael*, de Acevedo Díaz, proporcionádole por el maestro Juan Manuel Ferrari, lo introduce en este sentimiento localista y en su culto eficaz y compatible con lo universal del arte.» (Villafañe, 1965)

Esta obra la he realizado con más libertad de concepción. Yo la llamaría más «escultural». A diferencia de las figuras de otros trabajos míos, es una obra más dinámica, decidí liberarme de lo aprendido profesionalmente, eso explica algunos desajustes» (Belloni, 1951, citado en Pedemonte, 1987).

Esta obra, junto a la Carreta y la Diligencia, cierra la trilogía de sus grandes monumentos tradicionales. Estos motivos folclóricos, junto a su obra de estilo académico y figurativo —que reflejaba las ideas estéticas de los dirigentes y gobernantes del país— ejecutada con gran oficio y calidad, le han otorgado la mayor popularidad entre los escultores nacionales hasta la actualidad.

Expresiones híbridas

En este caso se analizarán ejemplos que combinan elementos de repertorios clásicos de tradición académica con otros de formas y conceptos contemporáneos. Ramón Bauzá (1899-1969), Severino Pose (1894-1964) y Bernabé Michelena (1888-1963), artistas que coincidentemente transitaban sus últimos años de vida cuando llevaron a cabo los trabajos que se emplazaron en la ciudad en este período, aunque recurren al figurativismo, denotan una modernidad en varios sentidos —síntesis de las líneas, esquematización de la forma, tratamiento plástico, espacialidad—, distinta en cada uno de ellos, que señalaremos cuando hablemos de sus trabajos.

Michelena, con su última obra, el Monumento a la Confraternidad de los Pueblos, logra un espacio escultórico monumental, pero de carácter moderno en varios sentidos. Se trata de un conjunto escultórico cincelado en granito nacional, que ocupa en forma circular el centro de la rotonda de entrada al viejo aeropuerto de Montevideo.¹⁴² Inaugurada el 1.º de setiembre de 1962, consta de cuatro figuras de concepción frontal y arcaica pero

142 El Monumento a la Confraternidad de los Pueblos está en el departamento de Canelones, pero lo consideramos pertinente para este trabajo ya que se encuentra en un área de transición que debido a una división política está en Canelones, pero territorialmente puede incluirse en Montevideo.

enmarcadas en cinco alas abstractas —representación simbólica de los cinco continentes— que conforman una espacialidad moderna, una obra para ser recorrida, que a pesar del carácter de sus figuras necesita más que la mirada frontal para ser comprendida y donde no encontramos una narración en el sentido clásico.

Michelena ya había abierto en Uruguay el camino de la escultura moderna muchos años atrás, con la simplificación de las formas y la intencionalidad plástica, con una actitud comedida en relación con la monumentalidad. Como se observa más claramente en el Monumento al Maestro de 1945 en el parque Batlle y Ordóñez, se despoja de toda espectacularidad, del pedestal. También, se observa el frontalismo arcaico de la figura central y los relieves, en un redescubrimiento del mundo antiguo de modo distinto a lo clásico, como observaremos también en la obra de Bauzá. Según Kalenberg (2011, p. 24), logra a través de su producción escultórica lo que sería el equivalente al planismo en pintura. No obstante, importa destacar que si bien, la historiografía del arte adjudica esta obra a Michelena, el arquitecto José Domato expresó que el proyecto del Monumento al Maestro era de su autoría y fue realizado por el escultor (Domato, 1977, citado en Arana, Garabelli y Livni, 2015, p. 136).

Nelson Di Maggio (2004), expresa el sentido de modernidad en la obra de Michelena que podemos descubrir en el Monumento a la Confraternidad:

El lirismo contenido, un equilibrio entre razón y emoción, entre geometría y naturaleza, impregnando a las formas de un delicado arcaísmo (de su maestro Bourdelle) en un cruce con el realismo donde los aspectos de las figuras individuales aparecen integrados a una visión generalizadora. Su arte está hecho de simplificación y síntesis, factores típicos de la modernidad, sin excluir un sentido íntimo y familiar.

Su vínculo con arquitectos modernos en los treinta y cuarenta —Juan Scasso, José Agorio, José Domato y Octavio De los Campos— seguramente haya tenido alguna repercusión en el trabajo del artista en la preocupación por el tratamiento espacial de sus conjuntos escultóricos.

El Monumento a Bartolomé Hidalgo, emplazado en el pasaje Hermanos Ruiz esquina avenida Agraciada fue la última obra del escultor Ramón Bauzá y fue inaugurada en el espacio público en 1970, un año después su muerte.¹⁴³ Si bien se trata de una figura individual de pie sobre pedestal, encontramos un concepto similar en cuanto a la esquematización de la forma, estilización de la figura y frontalidad arcaica como en el caso de Michelena. También hay similitudes en la talla directa de la piedra, característica por la que el escultor se distinguía.

Un trabajo singular en la trayectoria de Severino Pose es el Monumento a Artigas en el Parque Rodó, obra obtenida por concurso, organizado por la Colonia Libanesa del Uruguay en 1954, que donó al pueblo uruguayo. Su inauguración fue en 1958. Se trata de un grupo escultórico que combina una figura en bronce —alegoría femenina— de concepción académica sobre pedestal con dos pantallas asimétricas revestidas de mosaicos, una sobre fondo rojo donde tres figuras alegóricas —la ley, el juramento, la república— en blanco y negro están acompañadas por letras negras con frases de Artigas, y otra, sobre fondo azul en la que se leen en letras rojas los nombres de lugares en los que ocurrieron acciones militares de Artigas.

Al conjunto se accede por una escalinata de granito que invita a transitarlo. Se observa un doble sentido en su vínculo con el público, por un lado, la figura en bronce elevada por un pedestal de cuatro metros de altura que debe ser observada a través de cierta distancia y por otro la disposición de las pantallas y sus inscripciones obligan a un acercamiento y recorrido. Esta doble concepción le da el carácter híbrido que lo coloca entre la modernidad y la tradición (ff. 76 a 80).

143 «La obra había sido encargada al escultor por el ministro de Instrucción Pública, el Prof. Juan Pivel Devoto, para dar cumplimiento a la Ley n.º 10.801 del 10 de octubre de 1946 por iniciativa del Dr. Gustavo Gallinal, en la que se preveía un concurso para erigir el monumento al fundador de la lírica gauchesca en el Río de la Plata. El concurso que se llevó a cabo en 1964 se declaró desierto» (E. V., 1.º de abril de 1970; Actas de la Junta Departamental, decreto 13895, exp. 66/0189; Laroche, 1980, p. 172).



FIGURA 76. TAPA DEL SUPLENTE DOMINICAL, *EL DÍA* (15 ABRIL, 1973) CON S. POSE FRENTE AL MONUMENTO A ARTIGAS, DONADO POR LA COLECTIVIDAD LIBANESA DEL URUGUAY.



FIGURAS 77 A 80. SEVERINO POSE. DETALLES FIGURAS ALEGÓRICAS, FRASES DE ARTIGAS Y VISTA GENERAL. MONUMENTO AL GENERAL ARTIGAS. FOTO: M. HOJMAN (2018).

También, incluimos en este eje discursivo otras dos obras, el monumento a Atilio Narancio de Stelio Belloni y a los Poetas franco uruguayos de Guy Lartigue, en el que observamos, como ya vimos en el homenaje a Artigas de Severino Pose, la pervivencia de lo académico, específicamente en el tratamiento del objeto escultórico, pero con una intención de otorgar contemporaneidad a cada proyecto que se logró a través de su soporte o implantación más vinculado a la componente arquitectónica (ff. 81 a 83).

Discurso de la nueva escultura

La mayoría de las manifestaciones artísticas de tendencia moderna en la ciudad de Montevideo están vinculadas a la arquitectura, específicamente las incorporadas a los edificios públicos o privados que se materializaban principalmente en murales o elementos escultóricos.¹⁴⁴

Sin embargo, aunque en nota al pie incorporamos varios ejemplos, no serán parte del análisis en este trabajo. En primer lugar, porque excedería el alcance de esta investigación ya que debido a su cantidad, características

144 Mural de Leopoldo Nóvoa en el Estadio Luis Tróccoli del Cerro y mural en edificio Dannart, 1960; murales de José Gurvich en la Caja de Pensiones de Obreros de la Industria Frigorífica del Arq. Luis Vaia, 1962; murales de Edwin Studer en urnario del Cementerio del Norte del Arq. Nelson Bayardo, 1962, en edificio Cuaró (J. M. Pérez 2711), 1960 y en edificio Boreal (Montero 3006), 1960; murales de Augusto Torres en Banco del Plata del Arq. Antonio Bonet, 1962; mural de Dumas Oroño y Orlando Firpo en Edificio Beverly I y II del Arq. Walter Pintos Risso (Jaime Zudáñez y Roque Graseras), 1965; mural de Juan Muresanu en el Comedor Universitario del Arq. Antonio Cravotto y estudiantes de la Facultad de Arquitectura, 1966; mural de José Alberto Saint Romain en Coopeativa Bancaria de los Arqs. Beltrán Arbeleche y Miguel Canale (Zabala y Sarandí), 1961; mural de Clorindo Testa en remodelación de Banco de Londres y América del Sur, 1968; mural de Miguel Ángel Pareja en edificio Colonia (Colonia 2095) del Arq. Teti, 1960; mural de Edgardo Ribeiro en edificio El Quijote del Ing. B. Sapiro (Sarmiento 2698), 1962; mural de Germán Cabrera en edificio Del Sol (18 de Julio 2318), 1960; mural de Ofelia Onetto y Viana y Paul Berne en edificio de la Av. Agraciada 2425, 1960; mural de Lincoln Presno en edificio Guanabara del Arq. Luis García Pardo (B. Blanco 1223), 1957; mural de Lino Dinetto en edificio Positano del Arq. Luis García Pardo y Adolfo Sommer (Ponce 1262), 1959-1963; mural de Edgardo Ribeiro en edificio Shnila del Arq. Bernardo Sapiro (26 de Marzo y Pereira), 1962; mural de Guillermo Botero en edificio Hyde Park del Arq. Walter Pintos Risso (Br. Artigas 974), 1960.



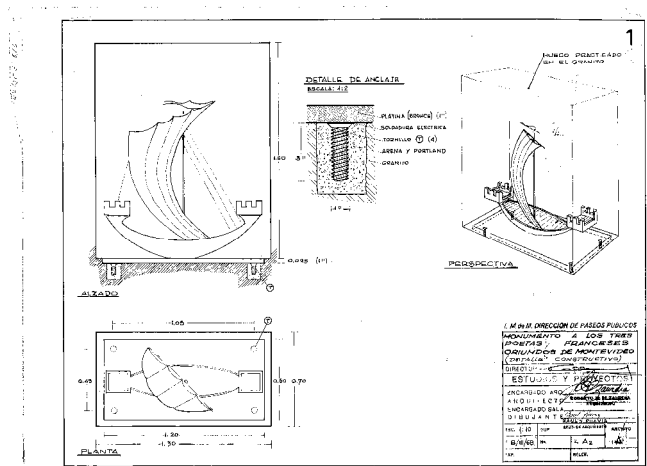
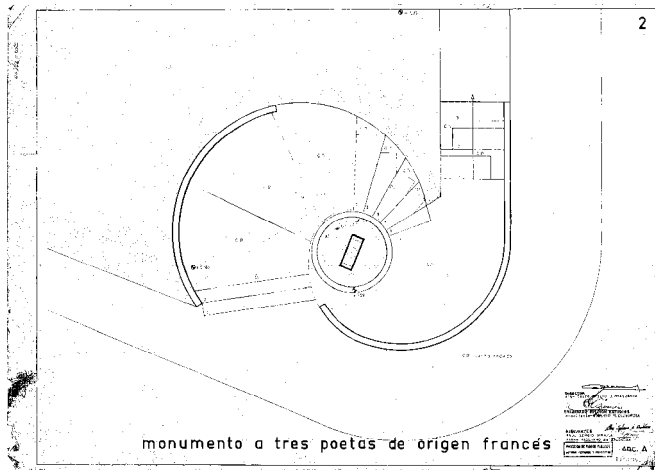
FIGURA 81. STELIO BELLONI. MONUMENTO A ATILIO NARANCIO (1959).
FOTO: M. HOJMAN (2021).

artísticas y complejidad del vínculo con la arquitectura son plausibles de ser estudiados de manera particular.¹⁴⁵ Por otro lado, es discutible el carácter público de los espacios donde la mayoría de estas obras se encuentran. En último lugar, se opta por estudiar específicamente las obras que consideramos tienen una relación de espacialidad particular con el espacio urbano.

De todas maneras, aunque de manera breve, consideramos que resulta pertinente enmarcar teóricamente este fenómeno del vínculo arte y arquitectura que estaba vigente en el país, y que en forma temprana aparece en relación con la arquitectura moderna.

En ese entonces, arquitectos considerados fundantes de la arquitectura moderna en el país, como Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, Alberto Muñoz del Campo, Juan Antonio Rius, Juan Scasso, José Pedro Sierra Morató y Julio Vilamajó, entre otros, al mismo

¹⁴⁵ La autora está trabajando en su tesis de doctorado sobre el arte en la arquitectura uruguaya en los treinta. Algunos trabajos han abordado de algún modo el tema, por ejemplo: Lorente Mourelle (2015), BMR (2015), Marques (2016), que se han referido parcialmente a algún artista o edificio en particular. Otros trabajos están en desarrollo, por ejemplo, Ana Laura Goñi en su tesis de doctorado (FADU, Universidad de la República) sobre el tema Murales del TTG en Uruguay 1942-1972.



FIGURAS 82 Y 83. PROYECTO DE EMPLAZAMIENTO Y DETALLES CONSTRUCTIVOS DEL SOPORTE PARA MONUMENTO A TRES POETAS FRANCOURGUAYOS. EMPLAZADO EN 1969. ESCULTOR GUY LARTIGUE. (VER FOTO ANEXO). ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS Y EDIFICACIONES, IM.

tiempo que se alejaban de los estilos historicistas y su aparato ornamental decimonónico, incluían obras de arte —en general figurativas— en sus fachadas o en sus espacios interiores relevantes. Esta aparente paradoja hace preguntarnos a qué se debe la inclusión del arte en estos edificios.¹⁴⁶

En materia artística se puede intuir que la predilección de los arquitectos por un arte figurativo estaba influida por muchos factores que deben ser abordados. Por ejemplo, su formación en la Facultad de Arquitectura, su integración en un círculo cultural más amplio que incluía el ambiente de las artes plásticas, lo que favorecía diversos intercambios. Artistas y arquitectos compartían tertulias, exposiciones, conferencias; los arquitectos formaban parte del mundo del arte, eran jurados de los certámenes y Salones, integraban el Círculo de Bellas Artes, la Comisión Nacional de Bellas Artes, la dirección de museos, etcétera. Hasta mediados de los años treinta en el Uruguay no hubo grandes discusiones en materia artística sobre la pertinencia del arte figurativo por lo que su inclusión en la arquitectura moderna, no era cuestionada.

Más tarde, la importancia de Torres para la alianza arte-arquitectura en nuestro país fue indiscutible: ferviente promotor de la incorporación del arte constructivista en la arquitectura, tuvo muchos adeptos. Pero fue a partir de la década del cuarenta que de forma aislada y paulatina comenzó a aparecer el Universalismo Constructivo en los muros y en la arquitectura uruguaya, aunque con impulso a partir de los años cincuenta y sesenta, luego de su muerte (1949), cuando varios arquitectos incorporaron a su obra la prédica del maestro. El arquitecto Ernesto Leborgne constituye un caso excepcional y pionero, estuvo cerca de Torres desde su llegada y a partir de 1940 plasmó los ideales del artista en su casa de la calle Trabajo al incorporar paulatinamente obras constructivas de los alumnos más destacados del artista.

146 Algunos trabajaron en estrecho y continuo vínculo con artistas como Vilamajó con Antonio Pena, Cravotto con Severino Pose, De los Campos con Urruchúa, Michelena, Prati, Berdía, etc. Se trata de uno de los temas centrales de la tesis de Doctorado que está desarrollando la autora.

Aunque, como ya expresamos, las nuevas corrientes de los años sesenta pretendieron romper con la hegemonía del universalismo constructivo, los integrantes del taller entre los que se destacan los hermanos Alceu y Edgardo Ribeiro, Julio Alpuy, Jonio Montiel, Francisco Matto, José Gurvich, Manuel Pailós, Dumas Oroño, Edwin Studer y sus hijos Augusto y Horacio Torres continuaron trabajando en colaboración con varios arquitectos como lo habían hecho en los años cuarenta y cincuenta de acuerdo a la prédica de su maestro (ver nota al pie n.º 144).

Además, en 1945 se había aprobado la Ley n.º 10.511 que destinaba el 5 % del valor de construcción para decorar con obras de arte edificios públicos, específicamente en locales escolares, reglamentándose en 1958. Si bien promovió algunos trabajos a partir de llamados a algunos concursos, su cumplimiento ha sido siempre marginado.¹⁴⁷ De todas maneras, fue otro factor que demostraba el interés de la integración.

En el período de estudio, encontramos ejemplos que denotan una síntesis artística, en la que el arte no se subordina a la arquitectura, sino que interactúan y comparten una percepción común del espacio. Ejemplos quizás no tan explícitos como el que plantearon Oteiza y Puig para su monumento a Batlle y Ordóñez, pero que son elocuentes para evidenciar esta relación: el monumento a Luis Batlle Berres y el monumento a los Caídos en el mar, que profundizaremos más adelante. También, ejemplos en que los que la frontera entre arte y arquitectura es difusa son el urnario del Cementerio del Norte del arquitecto Nelson Bayardo y el artista Edwin Studer y el mural de Nóvoa en el Estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro, ambos de 1962.

147 «Una reglamentación de la ley fue aprobada por tres sucesivos Ministros de Obras Públicas; Grauert, Guimaraens y Giannattasio y, en 1957, se abrieron por fin concursos para la decoración de ocho escuelas públicas, tanto de Montevideo como del interior. Inmediatamente la ley cayó en desuso, no sin antes el Banco República efectuara uno o dos concursos para la decoración de sus nuevos edificios, respondiendo a la difusión de la reglamentación, llevada a cabo por el sindicato de Artistas Plásticos, como uno de sus cometidos capitales» (Polleri, 1972).

Otro caso, no tan relevante, en el que la escultura y la arquitectura se confunden es el Monumento al doctor Julio César García Otero en el parque Dr. Gabriel Terra en Carrasco. Una composición de muros bajos de ladrillo visto, que presenta una integración armónica con el paisaje, es de autoría del artista Jorge Calasso en colaboración con los arquitectos Francisco Villegas Berro y Mario Harispe. El elemento que rompe con la pura contemporaneidad de la obra es el bajorrelieve en bronce con el rostro del homenajeado, del escultor Moller de Berg, adosado a uno de los muros. Esto se debe, una vez más, a la necesidad de hacer explícito y legible el homenaje a una personalidad, a partir de una expresión figurativa.

Aunque no en sentido estricto, estas obras podrían acercarse a las que Leopoldo Artucio consideraba como parte indisoluble de la arquitectura y de la ciudad, y así lo expresaba:

Se han esfumado las fronteras entre las artes [...] La escultura por cuyo interior se puede andar (arte «Walking») llega a ser arquitectura cuando se transforma en habitable como en la estructura espacial para verano que construyera Bloc en Almería.¹⁴⁸ Blanca y compleja en sus formas interiores y exteriores, significa la movilidad del hombre mismo y la anulación de límites entre escultura y arquitectura, tan diferenciadas en las estéticas tradicionales (Artucio, 1971, p. 41).

Estos trabajos se acercan al concepto escultórico que definimos al principio, autores como Greenberg (2006) la denominan «escultura de nuestro tiempo», Krauss (2002) como «escultura moderna» y Maderuelo (2008) define los cambios que desarrolló la escultura a partir de los años sesenta como «metamorfosis de la escultura».

148 Se trata de la casa que el arquitecto belga André Bloc construyó en Almería en 1964 para utilizarla como su lugar de residencia».

En nuestro medio, José Pedro Argul ya en 1966 la denomina «Nueva Escultura», definiéndola principalmente como pasaje de la figuración a la abstracción y la que se aleja de los cánones y principios de toda la anterior escultura. Incluye como sus mayores exponentes en el país, a los artistas Germán Cabrera, Eduardo Díaz Yepes, Pablo Serrano, Nerses Ounanian, Salustiano Pintos, María Freire, Pedro César Costa, Octavio Podestá y Mabel Rabellino.

Ya nos hemos referido a alguno de ellos, no todos tienen trabajos en el espacio público montevideano dentro del período. La mayoría se destaca con su escultura en certámenes nacionales y fueron acreedores de distintos premios en el rubro de la escultura.

Con relación a su presencia en la ciudad, Salustiano Pintos (1905-1975) participó en la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt, de la que solo nos queda su fotografía.

Nerses Ounanian (1920-1957) falleció tempranamente, pero legó a la ciudad el monumento a los Mártires Armenios, recién inaugurado en 1975.

Pablo Serrano (1908-1985), como ya mencionamos, aunque a partir de la década del cincuenta había incursionado en un lenguaje nuevo y experimental, deja emplazados en la ciudad dos bustos de tendencias académicas.

Octavio Podestá (1929) recién iniciaba su carrera y en ese período no había conquistado aún un lugar en el espacio público como lo hizo en las décadas siguientes hasta la actualidad.

Pedro César Costa (1935) también joven, en ese entonces estudiante de arquitectura, no ha dejado arte público en la ciudad, aunque había ganado el Premio Realización en el concurso organizado por el Concejo Departamental para la ejecución de un monumento a Eduardo Acevedo Díaz en 1963, que nunca llegó a concretarse, seguramente por presiones familiares, una demostración más de la oposición de la sociedad en general ante la escultura contemporánea y abstracta. Señala Laroche (1980, p. 329) que por los días que falló el jurado sobre el concurso en homenaje al escritor, la prensa publicó una carta de los hijos Eduardo Acevedo que residían en Buenos Aires, en la que «manifestaban su disgusto por la concepción escultórica premiada ya que

erigir el Monumento concebido en la línea de la abstracción no era adecuado para difundir la personalidad del escritor.»

En este capítulo, vamos a centrarnos en dos obras: el Monumento a los Caídos en el Mar en Actos de Servicio de la Armada Nacional de Eduardo Díaz Yepes y el Monumento a Luis Batlle Berres de Román Fresnedo Siri. Estos, junto a la Victoria alada de Germán Cabrera, realizada con chapas oxidadas colocadas en forma despareja que contrasta con la pureza y racionalidad del edificio que la enmarca (El Positano, del arquitecto García Pardo), y el monumento a Paul Harris —columna alegórica de hierro y aluminio de Roberto Morassi—, dejan en la ciudad nuevos aires artísticos que en esos años varios actores trataban de apuntalar.

Monumento a los caídos en el mar en actos de servicio de la Armada Nacional. *La Lucha*

La obra que el escultor español Eduardo Díaz Yepes (Madrid, 1910-Montevideo, 1978) realizó en la Plaza Virgilio¹⁴⁹ en homenaje a los caídos en el mar ha sido profundamente elogiada y comentada desde su inauguración, el 15 de noviembre de 1960.¹⁵⁰ En ese sentido, se trata de un caso excepcional en comparación con otras obras emplazadas en el espacio público durante el período estudiado. No obstante, cuando se discutió la admisión de su emplazamiento

149 La Plaza Virgilio fue diseñada por el arquitecto Rubén Dufau, director de Paseos Públicos. La fecha de la creación del espacio público fue entre 1928 y 1934. En 1970 la Junta Departamental de Montevideo decretó el cambio de nombre de plaza Virgilio por el de plaza de la Armada, a solicitud de la Armada Nacional en la que fundamenta que la institución posee en la plaza «su única y más importante fuente de recordación, recogimiento y permanente ejemplo para las futuras generaciones de marinos; el monumento a los caídos en actos del servicio, obra escultórica de alto valor, ampliamente reconocida en el ambiente nacional y extranjero, realizada por el escultor nacional Yepes; que dentro de nuestra población y principalmente en la zona de Punta Gorda, la costumbre indica a la mencionada plaza como “Plaza de la Marina”» Resolución 40.894 del intendente de Montevideo, 14 de setiembre de 1970.

150 Díaz Yepes comenzó a trabajar sobre el monumento en 1957.

en la Junta Departamental de Montevideo, hubo quienes pretendieron rechazarla por juzgarla incomprensible para el público, argumento que habitualmente se utilizaba para impugnar las expresiones más avanzadas. El siguiente fragmento de las actas oficiales expone dicha inconformidad:

Juzga esta Dictaminante, sin entrar a la valoración artística de la obra, que su emplazamiento en sitio de uso público, no es conveniente. La escultura por su abstracción, alegorías y simbolismo es, francamente, de difícil interpretación. Es preciso, en consecuencia, tener presente que dicho monumento se hallará expuesto a la consideración del pueblo, sin llenar su justa finalidad, pues no es nada fácil comprender su significado y alcances (Sala de Sesiones de la Comisión de Legislación y Apelaciones, 11 de setiembre de 1957).

Finalmente, la mayoría de los ediles votaron a favor de la propuesta que posibilitó la concreción de la obra. Según García Esteban (1978, p. 55), al principio «el hombre normal y corriente» la veía con desagrado, pero mientras el monumento se incorporaba al paisaje, la gente «fue acostumbrando su ojo a la percepción de lo insólito» y definitivamente terminó aceptándola y descubriendo modos sensibles de aproximarse a ella. El monumento ha tenido juicios favorables de la academia y la crítica especializada —prensa, revistas, catálogos, libros— y hay cierto consenso en su consideración como «uno de los más emocionantes y hermosos monumentos públicos que existen no solo en Montevideo sino en el mundo» (Di Maggio, 1987).

La obra fue un encargo de la Comisión Directiva del Club Naval¹⁵¹ para homenajear a los marinos muertos en 1954 en un naufragio frente al Banco

151 La propuesta para que el encargo se realice al escultor Díaz Yepes surge del Teniente de Navío Román Orozco por sugerencia de su hermano el arquitecto Ariel Orozco.

Inglés,¹⁵² aunque luego se extendió a todos los caídos en el mar en actos de servicio de la Armada Nacional. Pero su significado es «más universal y eterno». Como expresa su autor, representa «la lucha del hombre contra sí mismo y contra su propia animalidad, contra las fuerzas ciegas de la naturaleza que nos rodea» (Díaz Yepes, 1966, p. 102).

Yepes basó este monumento —en sus aspectos formales y alegóricos— en la obra contra el fascismo que había realizado en su país natal en 1937 durante la Guerra Civil española: *La Lucha*. En ella, ya estaban presentes aspiraciones formales y espaciales que mantendrá a lo largo de su trayectoria artística y plasmará en el monumento, tal como lo expresa en el siguiente fragmento:

Del espacio sacamos el hueco, que en unión con la forma dialogan en él, en eterno conflicto, en eterna conversación. Del espacio vamos a sacar nosotros escultores autodidactas nuestros conocimientos sobre la forma (Díaz Yepes, 1988).

El monumento realizado en bronce —obtenido por la fundición de desechos de armas— tiene una particularidad interesante en lo formal: no se trata de una obra de concepción abstracta pura, sino que con un lenguaje contemporáneo se incorporan elementos, aunque orgánicos y deformados, reconocibles. Se puede observar un hombre y una ola en una lucha dramática enfatizada por «dos arcos antagónicos en equivalencia de potencialidades» (Díaz Yepes, 1966), que están coronados por una estrella que según el autor «representa la solución esperanzadora a esa lucha».

El monumento ubicado en el extremo sur de la plaza Virgilio, lugar privilegiado de la ciudad, al borde del barranco frente a la rambla República de México, pasó a calificar e identificar el sitio al punto de justificar por sí mismo el cambio de nomenclatura de la plaza. Actualmente no solamente

152 El 7 de agosto de 1954 al intentar una lancha del R. O. U. «Uruguay» prestar auxilio al pesquero del sovr «Isla de Flores» y a la vez salvar a sus tripulantes, mueren en el Banco Inglés, nueve marinos y cinco pescadores.

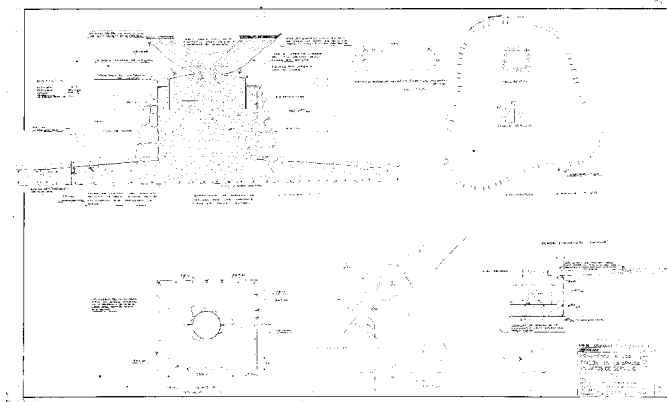


FIGURA 84. PROYECTO DE EMPLAZAMIENTO Y DETALLES CONSTRUCTIVOS DEL MONUMENTO A LOS CAÍDOS EN EL MAR EN ACTOS DE SERVICIO DE LA ARMADA NACIONAL. ARCHIVO DIVISIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS, IM.



FIGURA 85. EDUARDO DÍAZ YEPES. MONUMENTO A LOS CAÍDOS EN EL MAR EN ACTOS DE SERVICIO DE LA ARMADA NACIONAL. (1960). FOTO: M. HOJMAN.

existe una comunión con el lugar a nivel formal sino también en relación con su significado (F. 84 y F. 85).

Una de las fortalezas de la obra radica en su relación con el entorno: mar y cielo, que son tamizados por el volumen, pero a la vez se conjugan armónicamente. El monumento, además, sugiere distintos semblantes, según los diversos puntos de observación que la topografía y el diseño de la plaza admiten.

García Esteban (1978) no tiene más que elogios sobre la inserción de la obra en el paisaje:

Esta visión lejana con el enmarcado de árboles y la activante presencia del mar que a la forma plástica se incorpora por relaciones buscadas desde la concepción escultórica hasta la precisa determinación del emplazamiento, justifican el destaque que efectivamente merece el monumento entre los varios que guarda la ciudad en sus espacios verdes. La intensa intervención con atributos biológicos y notable simbolismo de interpretación directa se confirma por la rotunda oposición con la simple base prismática. Pero la perspectiva desde la avenida costanera a nivel mucho más bajo que se descubre del otro lado entre rocas naturales es, asimismo, de excelente eficacia sensible. Por tanto, la solución escultórica no solo se decide por la visión frontalista desde la Plaza de la Armada sino desde los múltiples posibles puntos de vista (p. 49).

Por esos años, el artista también trabajaba en proyectos íntimamente vinculados a la arquitectura. En 1962, presentó en el Premio Blanes de escultura los bocetos de las obras *Energía I* y *Energía II*, en el que obtuvo el primer premio. Esta obra integró el diseño que realizó para el mural de 18 metros de largo ubicado en el hall del Palacio de la Luz —obra de Román Fresnedo Siri de 1946—, en colaboración con su mujer, la artista Olimpia Torres, cuyo

proyecto había ya sido presentado por Díaz Yepes a la UTE¹⁵³ en mayo de 1952 y que luego de un largo periplo fue inaugurado en 1970. En 1961 realizó el Cristo para la iglesia de Atlántida —obra de Eladio Dieste de 1952-1960— a la que el artista considera su obra «más consubstanciada con lo arquitectónico» (Díaz Yepes, 1966, p. 55). Para la configuración formal y simbólica de la obra trabajó con Dieste desde la gestación de la escultura que responde con sus curvas a la concepción espacial arquitectónica, que como expresa el artista, «se aleja del ortogonalismo para ir a una estructuración más orgánica del espacio».

La obra de Díaz Yepes es una de las más representativas de la nueva escultura en nuestro país, sin dudas moderna, aunque a diferencia del camino que han seguido la mayoría de los artistas, parte de la abstracción y se inclina posteriormente a la representación de la realidad. Pero para él lo abstracto no significa no representación; es más, el artista opina que lo representativo puede dar los valores abstractos de la escultura. Su obra figurativa se aleja de los paradigmas clásicos y es reinterpretada en un lenguaje contemporáneo.

Una de las fortalezas de la obra, además de su comunión con el lugar, es la relación dinámica entre la masa y el hueco, inquietudes permanentes del artista, y en la expresividad orgánica y potente que logra con una libertad formal en el modelado del barro.

Este ejemplo demuestra que la adhesión de la escultura a posturas modernas no debe ser analizada solamente en función de la dicotomía abstracción-figuración. Eso resulta una simplificación de la realidad que este trabajo pretende superar.

Monumento a Luis Batlle Berres ¹⁵⁴

El Monumento en homenaje a Luis Batlle Berres,¹⁵⁵ se inauguró el 15 de julio de 1967, a tres años de su muerte. Se encuentra en el vértice del Bulevar Artigas, cuando este gira a noventa grados.¹⁵⁶ El monumento y su espacio de emplazamiento conforman la articulación de sus dos tramos y de las otras vías que llegan hasta allí. Debido a su ubicación, sus características formales y escala, se ha constituido en un mojón de la ciudad y en un remate que ofrece distintas y amplias visuales. El carácter abstracto del monumento lo distinguía de la mayoría de las esculturas en el espacio público montevideoño, que como ya mencionamos, se caracterizaban por conservar formas y lenguajes academicistas y figurativos. Es así, que se trata de una obra que marcó una inflexión en la tradición monumental vigente hasta el momento, principalmente por transgredir el estilo y el lenguaje aceptado entonces para las obras representativas en homenaje a figuras públicas.

El monumento a Luis Batlle Berres fue un encargo directo al arquitecto Román Fresnedo Siri,¹⁵⁷ quien era amigo de la familia Batlle. Compartía con

154 Este apartado es una síntesis y adaptación del artículo de la autora: «El vértice del Boulevard. El monumento a Luis Batlle Berres y su entorno» (Hojman, 2015, pp. 67-81).

155 Luis Batlle Berres (1897-1964) fue presidente de la República en el período 1947-1951 y presidente del Consejo Nacional de Gobierno (régimen colegiado) en el período marzo 1955-marzo 1956.

156 Indudablemente, el diseño del bulevar en ángulo recto es un hecho sumamente singular y aunque su concreción fue el resultado del esquematismo característico del urbanismo de la época, resulta inconcebible visto desde una perspectiva actual, que su punto de inflexión no haya recibido un tratamiento especial desde el proyecto ni durante su largo proceso de construcción. No fue hasta mediados de los años sesenta cuando se aprobó la construcción del monumento a Batlle Berres, que comenzó a trazarse el espacio libre, el *rond point* que se conforma en el cruce, por parte de la Dirección Nacional de Vialidad para su posterior implantación. El decreto n.º 13238 de la Junta Departamental de Montevideo de 26/11/1964, destina «el espacio libre formado por la intersección de Avenida Larrañaga y el Bulevar Artigas para erigir un monumento a don Luis Batlle Berres.»

157 Román Fresnedo Siri (1903-1975) fue un arquitecto uruguayo de destacada trayectoria. El edificio de la Facultad de Arquitectura, el Palacio de la Luz, el Sanatorio Americano, la Organización Panamericana de la Salud en Washington son algunos de sus proyectos más conocidos.

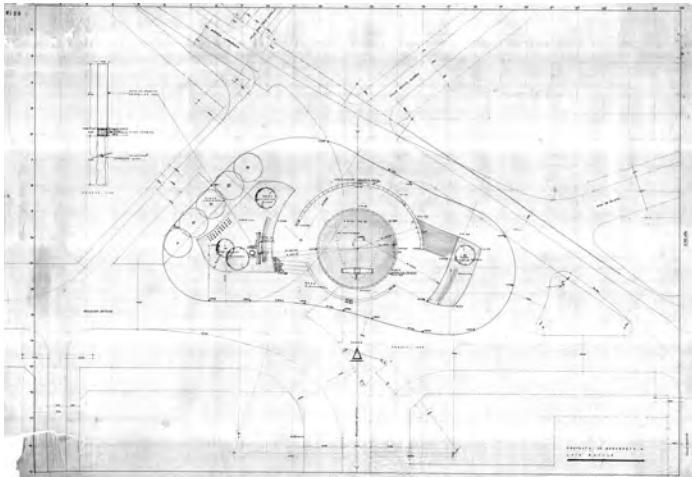
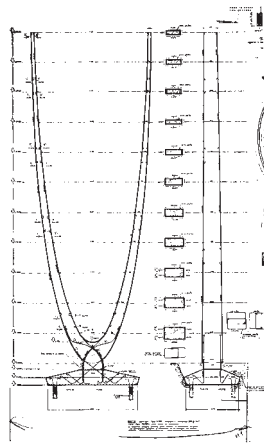


FIGURA 86. ROMÁN FRESNEDO SIRI. PLANTA GENERAL EMPLAZAMIENTO PARA MONUMENTO A BATLLE BERRES. ARCHIVO IH, FADU, UDELAR. DONACIÓN FRESNEDO.



FIGURAS 87 Y 88. ROMÁN FRESNEDO SIRI. MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES. IZQUIERDA: CORTE CON DETALLE DE ESTRUCTURA. DERECHA: FOTOGRAFÍA DE 1967. ARCHIVO IH, FADU, UDELAR. DONACIÓN FRESNEDO.

el político el gusto por la música y por la navegación; ambos eran socios del Rowing Club y solían frecuentarse a nivel familiar. Además del reconocimiento de la calidad profesional de Fresnedo, seguramente el vínculo personal reforzó la confianza en el arquitecto, —quien ya había proyectado la tumba de Batlle Berres en el Cementerio Central— y la aceptación sin reparos de un proyecto muy arriesgado para la época desde el punto de vista artístico, constructivo¹⁵⁸ y de implantación urbana (F. 86 a F. 88).

Conceptualmente, el monumento se encuentra en la frontera que limita la arquitectura y el arte. Fresnedo, como diversos arquitectos uruguayos, se había interesado en el vínculo con las artes plásticas y las había integrado en varias de sus obras. En la Facultad de Arquitectura —realizada junto al arquitecto Mario Muccinelli (concurso 1938, inauguración 1946)— creó espacios dedicados especialmente a ser soporte de distintas manifestaciones artísticas, en el Palacio de la Luz (1946) proyectó espacios específicos para la ubicación de obras de arte, la mayoría definidas a través de un llamado a concurso público y en el Sanatorio Americano (1946-48) incorpora un gran mural de José Pedro Costigliolo en la pared curva de ladrillo visto, a la entrada del edificio. Sin embargo, en el Monumento a Batlle, Fresnedo da un paso más en esa relación. Si bien, en las anteriores obras puede decirse que las «artes menores» se subordinaban al «arte mayor»: la arquitectura, en el monumento logra una perfecta «síntesis de las artes»¹⁵⁹ y constituye una obra que caracteriza un sector de la ciudad y se convierte en un ejemplo de disolución de límites entre arte, arquitectura y paisaje.

En lo formal, el Monumento a Batlle Berres es una parábola de hormigón armado que se apoya en forma descentrada en una fuente circular de 30 metros de diámetro interior. Alrededor, dos muretes bajos en forma de

158 Su hijo, Jorge Batlle, recuerda conversaciones con Fresnedo en que se mencionaba «la dificultad para realizar esas formas que asemejaban los brazos en alto de Luis Batlle» (Comunicación personal, 7 de mayo de 2015).

159 Sobre la distinción entre «síntesis de las artes» e «integración de las artes» véase Liernur (2008), quien lo explica al tratar la obra de Mario Payssé Reyes, pero puede trasladarse al caso de Fresnedo.

semicírculos concéntricos y una placa con una frase del expresidente completan el conjunto.

La parábola, de treinta y tres metros de alto en hormigón armado revestido en fulget, se eleva vertical, rotunda, enfática. En su base yace, horizontal, otra parábola: la que dibujan en el estanque circular los surtidores de agua. Una es sólida, real, evidente; la otra es líquida, virtual, ilusoria. Así dialogan, en falsa homotecia, como si una fuera la proyección abatida de la otra (Alemán, 2008, p. 109).

El arco parabólico es una forma que ya había sido ensayada por Fresnedo en proyectos anteriores —aunque no construidos— como la estructura del puente ferroviario de la ciudad Industrial del Rincón del Bonete (1938) y en la primera propuesta de la tribuna de socios del concurso del Hipódromo Centauro de Porto Alegre (1951). En ambos casos, la parábola se proponía con una disposición invertida con respecto a la que usó en el monumento a Batlle Berres. También, aparece la parábola en la estructura de las sillas presentadas al concurso *Organic Design in Home Furnishings* (MOMA, Nueva York, 1940) así como en la planta en varios anfiteatros y en el mausoleo de la familia Martirena. Fresnedo, en su polifacética actividad, también diseñó barcos en los que la forma parabólica se encuentra en la base de las costillas de los cascos navales. En el mural del Sanatorio Americano ya mencionado, también se observa la recurrencia a esa forma.

Resulta sorprendente que la inauguración de un monumento de semejante escala, proyectado por tan destacado arquitecto y localizado en un lugar clave de la ciudad no tuvo relevancia en el ámbito artístico ni arquitectónico, sino que fue tratado como un hecho político. En su sección de arte, el semanario *Marcha* no le dedicó una crítica ni una mención, solamente aparece en la sección «agenda» en el día de su inauguración la siguiente reseña:

Dos brazos levantados hacia el infinito, fue lo que el arquitecto y escultor R. Fresnedo Siri concibió como idea para el monumento en memoria de

Luis Batlle Berres, inaugurado hoy, al cumplirse tres años de su fallecimiento, en Br. Artigas y Larrañaga. Los brazos son de granito y miden 33 metros de altura. En la inauguración hablaron Carlos Fischer, por la lista 15, el presidente de la Junta Departamental de Montevideo, edil Luis Machado, y el intendente Glauco Segovia. Otros actos recordatorios se celebraron en el mismo día en el Cementerio Central, el parlamento y diversos baluartes partidarios (Toda la semana en un día, 1967, p. 11).

Tampoco se han encontrado referencias al monumento en publicaciones sobre arquitectura de la época, por lo que no podemos apreciar su valoración en el ámbito de la crítica arquitectónica o la academia en aquel entonces, aunque las obras anteriores del autor eran reconocidas y valoradas.

Además, la gran huelga de la prensa que se inició a principios de julio de 1967 y que se extendió por 114 días, tampoco permitió difundir el evento por lo que no hay notas, crónicas, fotografías ni críticas en los medios de prensa, excepto la breve reseña que ya transcribimos de *Marcha* cuyos trabajadores no estaban adheridos a la huelga. Es así, que no se puede tener una impresión certera sobre el impacto que causó la obra en ese momento a nivel nacional.

Cuando culminó la huelga, el diario *Acción* fundado por Luis Batlle Berres en 1948, y dirigido después de su fallecimiento por su hijo Jorge Batlle, publicó solo una fotografía del monumento con una escueta nota al pie:

Inaugurado durante el silencio de la prensa, el Monumento con que la Ciudad de Montevideo honra a la memoria de Luis Batlle, se ha integrado ya desde Bulevar y Larrañaga a la fisonomía urbana, a la que presta la dinámica espacial de su parábola, en un símbolo audazmente pensado por Fresnedo Siri, de la mentalidad y acción avizora de futuro que caracterizó al gobernante y líder desaparecido (Monumento a Luis Batlle, 1967).

Su abstracción ha dado lugar a varias interpretaciones, a diversas lecturas sobre su significado, aunque el autor no dejó lugar a dudas sobre su intencionalidad en el texto que acompaña a los planos del proyecto:

El monumento expresa la aspiración de Batlle hacia un mejoramiento de las condiciones espirituales y materiales del pueblo uruguayo. Plasma esa aspiración de una manera permanente en una figura simbólica que abre sus brazos al infinito para recordar que esta aspiración es una meta en evolución y constante superación (Fresnedo Siri, 1967).

Es así que debido a la incompreensión de la forma y dada la necesidad de otorgarle un significado, popularmente se lo comenzó a llamar: «Los cuernos de Batlle», quizás al principio con una intención burlona o despectiva con seguridad impulsada por sus adversarios políticos, pero luego instalado como algo natural. Cabe preguntarse si se logró el objetivo que impulsó la erección del monumento a Batlle Berres y si a nivel popular se sabe a qué Batlle corresponde el homenaje. Es probable que en la actualidad haya perdido su valor simbólico original. Y aunque su implantación lo ha colocado durante muchos años como un hito y una referencia de la ciudad, debido a un proceso de cambio de la calidad urbanística y paisajística de su entorno, es posible que esté perdiendo esa condición

A manera de cierre de este capítulo es importante destacar que la persistencia de lo tradicional en el arte público montevideano de los sesentas —advertido en el relevamiento primario— se confirma. Es posible explicarlo a partir de la dificultad que tenían los actores con poder de actuación sobre el espacio público de asumir los cambios artísticos que se transitaban.

El predominio de la estatuaria y escultura representativa por sobre las nuevas expresiones —y los cuestionamientos hacia estas últimas— da cuenta de que el proceso para cambiar estructuras arraigadas ha sido muy difícil de transitar. Como expresa García Canclini (1995): «El pasado no ha dejado de erosionar las pretensiones de ruptura absoluta de la modernidad» (p. 109).

4

EL ESPACIO TOMADO / 1967-1973

EL ESPACIO TOMADO / 1967-1973

Este capítulo se centra en uno de los polos del arte público, el no tradicional, el que se aleja de los espacios convencionales y ve emerger la práctica del arte como acción y compromiso; el que toma el espacio público por sorpresa, casi siempre sin el aval de las instituciones.

No es coincidencia que este modo de intervenir el escenario público a través del arte, se instale en consonancia con la situación crítica que vivía el país. Como ya mencionamos, la violencia se incrementa hacia finales de la década, así como el compromiso de varios artistas en poner en evidencia la realidad del país con la convicción de su incidencia en la construcción cultural de la subjetividad.

De esta manera lo expresa Nelson Di Maggio en el último número de 1969 del semanario *Marcha*, al evaluar lo sucedido a nivel artístico:

Es curioso comprobar, a lo largo de un itinerario retrospectivo por la temporada artística de 1969, cómo muchos artistas asumieron una creciente politización de una generosa combatividad en el campo gremial. Manifestaron su oposición a los paternalismos engañosos del oficialismo que intentó, vanamente, de encubrir una orientación represiva y antipopular con los fáciles señuelos de certámenes multiplicados hasta la total vacuidad (Di Maggio, 1969e, p. 23).

Los artistas uruguayos desplegaron acciones de protesta, boicots a convocatorias oficiales y diversas intervenciones en el espacio público que no contaban en su mayoría con el aval de las instituciones, aunque el traspaso de fronteras del arte a la política en nuestro país, quizás no asumió las mismas

características ni el mismo protagonismo que tuvo en Argentina reflejado en eventos como por ejemplo *Tucumán Arde*¹⁶⁰ o *Experiencias 68* en el ITDT.¹⁶¹

En ese sentido, Nelson Di Maggio en su análisis crítico de los acontecimientos artísticos de 1969 en el país, señala la dificultad de los artistas en plasmar esa lucha en la producción de sus obras:

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 puede ser una fuerza poderosa. Pero apresados en las marañas de las definiciones ideológicas, olvidaron y 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 aceptados por él (Di Maggio, 1969e, p. 23).

Calvar sostiene (2016, p. 191), en el mismo sentido, que uno de los factores más importantes para explicar la ausencia de un arte fuertemente contestatario y cierta falta de enfrentamiento con las instituciones por parte de la

160 *Tucumán Arde* fue una experiencia artística revolucionaria organizada en 1968 por un grupo de artistas del ala radicalizada de la vanguardia rosarina y porteña. Fue una de las rupturas más importantes en el ámbito de las artes visuales en Argentina al traspasar los límites de la institución artística para acercarse a lo político y revolucionario. Utilizó estrategias de comunicación de masas para denunciar la situación dramática que se había generado a partir del cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos perpetrado por el gobierno de Onganía.

161 *Experiencias 68* fue una de las últimas exhibiciones realizadas por el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Fue una de las tantas manifestaciones y expresiones por parte de los artistas para demostrar su inconformismo con la situación política y social. La clausura por parte de la policía de una de las obras expuestas —la de Roberto Plate— motivó que los demás artistas participantes retiraran sus obras a la calle para destruirlas, en señal de protesta. A partir de este suceso y hasta 1970, cuando cerró, el ITDT se sumergía cada vez más en los conflictos políticos de la época.

vanguardia local, radicaba en la dependencia del artista uruguayo del Estado como patrocinador.

Sin embargo, hubo excepciones y algunos artistas lograron incorporar el compromiso político a partir de sus trabajos, y al mismo tiempo asumir características contemporáneas: desmaterialización,¹⁶² concepción efímera, fronteras difusas entre arte y vida social, elección de la calle y espacios marginales como forma de rebelión contra las instituciones artísticas.

En este sentido, un problema recurrente que tiene que ver con la desmaterialización era la cuestión sobre cómo se realizaría el pasaje de la representación a la acción sobre la realidad, valiéndose de nuevos códigos. Clemente Padín (1972) sostenía al respecto:

El arte debe salirse del arte, debe salirse de los sistemas representativos de la realidad para volcarse sobre la realidad, pero no trasladando sus vicios (la obra en sí y por sí misma, la autoría, el consumo, la reflexión conceptual sobre sí misma, la representación simbólica de un movimiento del espíritu) sino su capacidad de acción, sus pautas de conducta activa frente al medio, su inagotable imaginación, su nunca desmentido propósito de mejorar las condiciones de vida de todos los hombres.

A diferencia de los centros artísticos hegemónicos, en los que el proceso de desmaterialización y el pasaje al mundo de las ideas de la obra de arte se basaba en la incorporación del lenguaje y la reducción a la nada de su soporte material más como una búsqueda estilística que de contenido, en América Latina «el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra Fría, un porcentaje bastante alto de las ideas estaba dedicado a la política» (Camnitzer, 2008, p. 14). En ese sentido, Camnitzer (2008) distingue el arte conceptual característico

162 Luis Camnitzer (2008, p.18) prefiere utilizar el término contextualización en vez de desmaterialización para el caso latinoamericano.

de los centros artísticos hegemónicos del conceptualismo latinoamericano con contenido político.

En este período, la atención de varios artistas se desplaza primero, hacia la problematización de la relación entre la práctica artística y su lugar de exhibición, y posteriormente, hacia la dimensión política. Esto constituye una diferencia con los primeros años de la década, cuando la cuestión principal se basaba en la incorporación de nuevos materiales, tecnologías y búsqueda de diferentes experiencias sensoriales.

En Uruguay, en la década del sesenta, al mismo tiempo que la ciudad otorga espacios a esculturas y monumentos que se materializan tendientes a perdurar —como ya analizamos en el capítulo anterior— diversas experiencias traducen la politización y el compromiso en arte y toman la calle como lugar de acción, la apropian y pretenden ser transformadoras de la vida social.

El artista Haroldo González (2009) describe de esta manera el contexto que los animaba a presentar propuestas nuevas en espacios insólitos, diferentes a los habituales para las obras artísticas:

Por aquellos años, Montevideo hervía de actividad cultural y política, llenando los boliches de discusiones que a veces resultaban exultantes. Eran tiempos de gran incertidumbre conceptual, donde algunos artistas —como Teresa Vila— 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 contestatarias que planteaban «lecturas perturbadoras», parecía no tener futuro en galerías tradicionales.

En ese panorama fuertemente politizado, de discusiones apasionadas y valiosos intercambios culturales, se destacan experiencias fronterizas, que trascienden las artes visuales y se funden con el teatro, la danza y la poesía como las acciones de Teresa Vila, las *performances* y la poesía visual de Clemente Padín, las investigaciones e instalaciones audiovisuales de

Haroldo González. También, toman la calle las ventas populares, las campañas murales y de sensibilización visual de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Asimismo, las acciones armadas de los Tupamaros, que según la polémica y discutida teoría de Luis Camnitzer, constituyen «la única contribución estética latinoamericana a la historia del arte» (Camnitzer, 2008, p. 26).

Analizaremos estas experiencias e indagaremos si la acción política es la que guía a la actividad plástica en el espacio público o si predomina la cuestión lúdica como motivador principal de las obras. Por otro lado, si la intención de denuncia política y social se traduce efectivamente en esas manifestaciones. También, cómo se daba la relación entre el artista, la obra y el público. Si el espacio público también *fue tomado* por la gente, si esas experiencias colocaban a las personas como contribuyentes del acto creativo y si en ese sentido lograban una mayor eficacia en la comunicación y en la concientización política.

Para ello, además de documentos y bibliografía específica, nos valdremos del ensayo *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973) de Néstor García Canclini, que plantea la adopción de los cuatro modelos de actuación en el espacio público, que abordaremos a continuación.

Modelos de intervención en el espacio público

García Canclini (1973) distingue las acciones en el espacio público en cuatro escenarios:

- 1) las que procuran modificar la difusión social del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas; 2) las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes; 3) la promoción de acciones no matizadas, o de situaciones que —por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público— inauguran formas de interacción entre autor y destinatario

de la obra o nuevas posibilidades perceptivas; 4) el último modelo comparte con el anterior la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, pero busca actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político.

Según el autor, la primera modalidad consiste en un mero trasplante de obras concebidas para un espacio tradicional de exhibición a un espacio público que no genera cambios trascendentales del vínculo entre el arte y el espectador, ni transforma la originaria función elitista de las obras. En el segundo escenario, se logra transformar el entorno, se trata de operaciones artísticas que resignifican o señalizan espacios urbanos y crean nuevos ambientes.¹⁶³ Recién en los siguientes escenarios, el tercero y cuarto, se incluye la participación del público. Ambos, asociadas a promover situaciones artísticas no pautadas, donde la interacción entre los participantes y la obra es impredecible. Estos proponen situaciones que buscan alterar los modelos establecidos de comportamiento social. La diferencia que impone el cuarto escenario radica en la intención del artista: lograr un impacto en la conciencia política de los participantes.¹⁶⁴

163 García Canclini ejemplifica el segundo escenario con trabajos efectuados en Argentina: de Roberto Jacoby en colaboración con Eduardo Costa, en el Primer Festival de la Forma Contemporánea organizado en Córdoba (setiembre 1966); la pintada de verde de elementos ornamentales de la arquitectura y equipamiento de la ciudad; de Carlos Ginzburg: en la Muestra de Arte de Sistemas en setiembre de 1971 en el que colocó la palabra *tierra* con letras gigantes en cal en un terreno baldío anexo al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, las que se veían desde la ventana del noveno piso del museo a la que se llegaba luego de distintas indicaciones y pistas sobre un «trabajo artístico escondido»; de Edgardo Antonio Vigo: la propuesta de señalización de semáforos de quince luces en una esquina de La Plata; de García Urriburu: los trabajos de teñido del canal principal de Venecia; de Antonio Trotta: la instalación de objetos artificiales que reemplazan de forma irónica objetos naturales (colocó nubes de metal pintado y acrílico en azoteas de edificios de Milán); y de Luis Pazos: el proyecto para construir un arco iris gigante atravesando una ciudad.

164 En el último escenario el autor expone ejemplos del ámbito argentino: el de un grupo de estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, que buscó trascender los

García Canclini (1973) distingue «las experiencias de acción político-estética en el espacio social» —incluidas en el cuarto modelo— de las «experiencias de masificación lúdica» —implícitas en el tercer escenario—. Resulta interesante el análisis que plantea sobre la articulación de lo lúdico y lo político en la práctica artística para comprender los distintos modos de operar en la ciudad. Señala que algunas de las formas de intervención lúdica en las sociedades capitalistas son elitistas y solo buscan la renovación estética. Además, estas formas tampoco buscan incomodar al sistema; incluso algunas trabajan para él. En este sentido, no niega la función atractiva de lo lúdico en la obra de arte, pero afirma que esta función depende de «las posibilidades de gozar que consiente cada modo de producción: el gozo del arte y del ocio se corresponde siempre con las formas en que los hombres gozan en su trabajo al transformar la naturaleza y al relacionarse con los otros hombres». Por lo tanto, aunque sin negar la eficacia de la intervención del juego y lo experimental en la obra de arte para facilitar la participación del público, duda que la incorporación de esta característica por sí misma logre una transformación real de las condiciones sociales de producción, difusión y consumo.

Entonces, si la intención del artista es actuar sobre la conciencia política de los participantes y lograr que las obras de arte se transformen en detonantes de hechos políticos, el artista debe ir más allá del *happening* festivo, divertido y lúdico y pasar a lo que García Canclini denomina «acciones político-artísticas»:

El pasaje de la subversión ocasional a la participación orgánica en una transformación social obliga a plantearse la inserción de los artistas

límites de esa institución al realizar obras en barrios populares (1971); la experiencia de Tucumán Arde (1968) y algunas obras en la plaza Roberto Arlt, (1972), organizada por el CAYC: la «Construcción de un horno popular», de Gamarra y Grippo, pues revaloriza la actividad cotidiana y rural representada por ese objeto, y la rusticidad de su material —el barro—, en medio del espacio urbano más abigarrado de Buenos Aires; el ómnibus de la empresa Devoto S. A., convertido en un salón de lectura donde podían consultarse los diarios del día, con todas las asociaciones sugeridas, por el nombre de la empresa y el parecido del micro con un coche celular, entre otras.

en las organizaciones políticas, sindicales, populares que trabajan por esa transformación. Las acciones político-artísticas son las que han alcanzado mayor efectividad, y las que revolucionaron del modo más radical la función del arte y la estructura de sus procedimientos (García Canclini, 1973).

En ese sentido, la experiencia argentina ha sido elocuente. En 1968 bajo el régimen autoritario del general Onganía, los artistas se rebelaron contra las instituciones artísticas que les habían dado cabida y pasaron al campo de la calle. Por ejemplo, a partir de la participación en Tucumán Arde, máxima expresión de radicalización de la vanguardia estético política en ese país, varios artistas concluyeron que ya no era posible pensar en transformar la realidad a través del arte y optaron por abandonarlo y pasaron al terreno de la lucha política (Giunta, 2008). Por eso, nos preguntamos si la inserción de los artistas en las intervenciones políticas, sindicales y populares, que plantea Canclini sería posible sin traspasar el límite al que llegaron los artistas de Tucumán Arde, que concluyeron que tenían que dejar el arte o incorporarse al movimiento guerrillero.

Con distinto grado de compromiso, en estos años, en el ámbito artístico mundial, se potencia la intención de generar conciencia, revelar situaciones, influir de algún modo en las denuncias sociales. En el contexto del mayo francés del 68, grupos de artistas han contribuido a la lucha a partir de acciones y obras que transformaban directamente la calle.

Es así, que a partir de aquí analizaremos las intervenciones artísticas que «tomaron el espacio público», principalmente en Montevideo, entre 1967 y 1973, apoyándonos en las distintas áreas de acción que plantea García Canclini, además de en otros autores que nos aportarán al análisis según el caso.

Artes, política y ciudad. González, Padín y Vila

En esta sección se analiza el modo en que diversos campos artísticos se conjugaron para intervenir de forma comprometida en la calle y en espacios no convencionales de acceso público y que propusieron nuevas formas de expresión artística.

En la mayoría de los casos apelaban a una participación activa de los espectadores y tenían como objetivo generar conciencia en torno a los atropellos del gobierno autoritario y de la crisis social, económica y política en la que estaba inmerso el país, aunque como ya mencionamos no se llegó a alcanzar la potencia y compromiso de otras experiencias de la región.

Algunos trabajos constituyen para varios artistas el inicio en la experimentación con nuevas posibilidades comunicativas y maneras de intervención en el espacio.

Estas nuevas formas expresivas generalmente implicaban acciones en las que intervenía el cuerpo. En ese sentido, Gabriel Peluffo Linari (2018) señala que varias circunstancias en los años sesenta hacen de la acción corporal una parte sustantiva en el arte. Vincula la salida del arte al espacio público con la necesidad de utilizar nuevas herramientas expresivas que trascienden las artes visuales tradicionales: «la emancipación gestual iniciada por los sectores juveniles a través de la música, se continuó más tarde en la vía pública, cuando esta se convirtió en espacio político de confrontación» (Peluffo Linari, 2018, p. 167).

Es así, que en el período, las manifestaciones en la calle surgen de diversas disciplinas artísticas vinculadas a la expresión corporal y en particular la danza, la música y el teatro se fusionan con las artes visuales y la arquitectura, con la voluntad de deshacer fronteras y lograr nuevos hallazgos artísticos como los *happenings* y *performances*, acciones, instalaciones audiovisuales participativas y otros modos de intervención en el espacio público.

Debido a la mirada que elegimos afrontar en este trabajo, abordaremos con mayor profundidad las manifestaciones que tienen su componente principal en las artes visuales, siendo conscientes que la mixtura es uno de

los factores esenciales de estas expresiones. Además, las prácticas artísticas que se originan en el campo de la danza o del teatro han sido estudiadas en trabajos que ponen el énfasis en esas disciplinas artísticas.¹⁶⁵

De todas maneras, son ineludibles los ejemplos que han sido precursores en nuestro medio de las prácticas que involucran el cuerpo como factor esencial e integran distintas disciplinas artísticas. Entre los más importantes, se encuentran: *Misterio del hombre solo* (1961) del compositor Luis Campodónico en el Auditorio del Sodre, *Conciertos Beat* (1966) de Ernesto Bernardo Bergeret, Enrique del Campo, Bettina Camacho y Andrés Neumann en los teatros Solís y Odeón, *Musicaciones* (1969) de Eduardo Mateo y Horacio Buscaglia en el teatro El Galpón o los *happenings* del Teatro Uno¹⁶⁶ (F. 89), los trabajos con el cuerpo y la danza de Graciela Figueroa¹⁶⁷ y de Teresa Trujillo.¹⁶⁸ La mayoría de estos se desarrollaron en espacios tradicionales como salas de teatro y conciertos, aunque en algunas oportunidades han llevado el teatro o la danza a la calle o espacios no convencionales.

Aunque la repercusión que tuvo el fenómeno del *happening* en Uruguay fue muy escasa a diferencia de sus vecinos, uno de los más importantes que se desarrolló en Montevideo fue *Suceso plástico* de la artista argentina Marta Minujín en el Estadio Luis Tróccoli (1965), organizado por el Centro de Artes y Letras del diario *El País*. Según María Luisa Torrens (1965), directora del Centro, el suceso «conmovió el ámbito montevideano» y «representa la más

165 Pérez Buchelli, 2019; López Ruiz, 2016; Trujillo, 2012; Italiano, 2013; Mirza y Silveira, 2013..

166 Teatro Uno fue fundado a principios de los años sesenta por Alberto Restuccia, Graciela Figueroa, Luis Cerminara y Jorge Freccero. Incursionaron en el teatro experimental y organizaron algunos *happenings*, en el espacio público, por ejemplo en la Feria del Libro y el Grabado de 1969.

167 Graciela Figueroa realizó performances en la calle y en la explanada de la Universidad.

168 Teresa Trujillo expandió la danza y reconceptualizó el arte escénico al espacio público. En 1966, junto al artista Federico Vilés y el músico Conrado Silva presentaron el *happening Liquidación de una platea* en el Teatro Circular y provocaron un gran escándalo en la prensa y una orden judicial de prohibición. También participó de Teatro Banda Oriental llevando el teatro a los barrios que incluía la participación del público (1970). Incorporó en sus espectáculos la crítica política al gobierno de Pacheco Areco: *Qué hacer con la danza en estos tiempos de mudanza*.

auténtica vanguardia artística del continente». Sin embargo, no se ha encontrado ninguna mención al hecho por otros medios de prensa, seguramente por un tema de rivalidad entre ellos.

Cuando la gente entraba al estadio, la rodeaba un grupo de motociclistas y 20 mujeres jóvenes comenzaban a besar a los hombres, mientras que atletas levantaban a mujeres y niños. También rodaban mujeres obesas por el pasto y parejas de novios caminaban atados con cinta adhesiva. Mientras sonaba una misa de Bach por los parlantes la artista llegó al estadio en un helicóptero y comenzó a arrojar harina, lechuga y quinientos pollos vivos sobre los participantes (F. 90).

Marta Minujín definió a este «suceso» como un arte de confrontación, como un hecho social, una imagen plástica muy intensa y profunda, que quiere acercar el arte a las masas, sacándolo del estrecho reducto de las galerías (Minujín, 1965, en Torres, 1965).

Tuvo mayor repercusión el escándalo que causó este suceso en Buenos Aires que en Montevideo, donde la artista ya era reconocida por haber realizado dos obras que marcaron un gran impacto «Revuélquese viva» en 1964 y «La Menesunda» en 1965, junto a Raúl Santantonín, realizada en el ITDT con repercusión también en la prensa montevideana.

Se trata de un evento que constituyó una demostración del *happening light*, festivo, lúdico —del que hablábamos al principio— que más tiene que ver con el movimiento hippie neoyorquino que con el arte urbano vinculado a la política, en el que algunos artistas nacionales estaban interesados. Estos tenían como referencia los movimientos artísticos relacionados con el Mayo francés que se involucraban en la lucha política y promovían el papel social del artista. La propuesta de Minujín se distanciaba de esa postura y así lo manifestaba:

Lo que pasaba en Francia nos llegaba por los medios de comunicación. Me impactó muchísimo, era la revolución del poder de la gente joven. [...] Pero el hippismo en Estados Unidos era diferente de lo que estaba pasando en Francia con los estudiantes. Para empezar, en Nueva York

nadie estudiaba, era la universidad de la vida, se volvía a vivir como si fuéramos los griegos clásicos. Se estaba creando toda una nueva sociedad. En ese marco, nos enteramos del Mayo Francés, que era otra forma más en la que los jóvenes estaban quebrando las estructuras convencionales, lo establecido. Pero lo de Francia era muy distinto: nunca hubo hippies en Francia. Mayo del 68 tenía que ver con la rebelión política. Para mí, mucho más importante fue la revolución hippie.

En la misma línea lúdica, el artista uruguayo Jorge Páez Vilaró, organizó en 1966 una especie de *happening* titulado *36 palabras introducentes* con letras de tango, acompañadas por una orquesta y música de organilleros, con la cotorrita de la suerte incluida. Expuso obras, llamadas *Grafopolíticas* y *Urbanoplásticas*, con títulos sarcásticos y jocosos hacia los partidos políticos, cuyo significado iba explicando a los asistentes durante la exhibición. También se convidaba con maníes y jerez y se repartían flores y habanos a la entrada de la exhibición.

Según Calvar (2016) no fue el único espectáculo que realizó, aunque fue el más parecido a un *happening*. Aunque parecería incluir algún tema político, la crítica lo calificó como un artista adolescente que «el día del *vernissage* de su exposición realizó un “*happening*” criollo, sin malicia ni lesiones» (Polleri, 1966, en Calvar, 2016, p. 558). No desarrollaremos su obra en este capítulo ya que este tipo de manifestación fue aislada en el marco de toda su producción, sin embargo, no podíamos dejar de mencionarlo como antecedente y ejemplo del ambiente artístico de la época.

En adelante, nos referiremos a tres artistas uruguayos que se involucraron y denunciaron la situación imperante, trabajaron con la participación de la gente, y comenzaron en aquellos años a combinar los lugares de exhibición institucionalizados con el espacio público. Se trata de artistas esenciales del arte conceptual uruguayo: Haroldo González (1941), Clemente Padín (1939) y Teresa Vila (1931-2009). Realizaron una obra comprometida que trascendió lenguajes y formas de comunicación tradicionales. Como sostiene Camnitzer: «Durante mediados de los años sesenta muchos de mis colegas (conmigo



FIGURA 89. HAPPENING DE TEATRO UNO. FERIA DEL LIBRO Y EL GRABADO (1969). BACELO, N. (2004). *LAS FOTOS DE LA FERIA*. MONTEVIDEO: FERIA DEL LIBRO

incluido), y por distintos motivos, nos fuimos alejando de un arte definido por las artesanías y nos fuimos pasando al campo de las ideas» (Camnitzer, 2008, p. 13).

MARTA MINUJIN: ARTE Y LIBERTAD



Conjunción inarmónica

Movimiento conjunto de creadores: dentro de instantes caerán las patillas.

El Centro de Artes y Letras de EL PAÍS, organizó el domingo por la tarde, un "juicio Picasso", a cargo de la artista Marta Minujin, que conmovió el ámbito montevideano.

Fue un verdadero impacto para el cual nuestro público no estaba preparado. Sin embargo el propósito de la joven creadora, de quebrar con un arte de evasión y hacer un arte de participación, se logró ampliamente.

Las reacciones de los espectadores manifestadas en la Mesa Redonda sobre "El Juicio de Minujin", realizada a las 19 horas, en el local del Centro de Artes y Letras, fueron dos, hubo quienes se horrorizaron y quienes quedaron entusiasmados y con impulso para trabajar en la misma línea.

Para muchos plásticos de vanguardia el "juicio" constituyó una revelación. Esta actitud fractura la distancia cada vez más insalvable entre dos generaciones, entre dos concepciones opuestas.

Se habló en la Mesa Redonda sobre la compenetración del Suceso, Marta Minujin sostiene que toda la época contemporánea es compulsiva. Todos los grandes mitos del momento, como los Beatles actúan sobre las masas de una manera compulsiva. Tampoco hubo sorpresas —explica M. M.— sino afecto. Las jóvenes que besaban a los "dionisios", los alitas que alzaban en sus brazos a niños y chicas, eran gestos de aproximación y simpatía y en alguna medida estaban de simular estos últimos la ruptura con la ley de la gravedad.

En cuanto a si el "Suceso" es o no arte, M.M. afirma: En una suma de imágenes vivas "extracósmicas", la cancha vacía, los alifas desmenuados semienterrados, las niñas envueltas en numerosos papeles blancos, formaban parte de una imagen plástica muy intensa y profunda; el que mucha gente no lo haya sabido ver, es un defecto del espectador que se mantiene encerrado en sus propios prejuicios.

Para la autora del Suceso la elección del lugar —el Estadio de Cerro— responde a una posición muy clara. Es necesario sacar el arte del estrecho reducido de las Galerias. No más Galerias. Y trasladarlo a lugares en los que naturalmente concurren las grandes masas y donde se desatan histerias colectivas.

Expresa con franqueza y entusiasmo M.M. se trata de un arte de confrontación y no de evasión. Es un hecho social que ocurre paralelamente a otra forma de expresión plástica que ella practica.

Interrogada Marta Minujin sobre el saldo de participación del público, dice: "Si la gente no participó bien, fue porque no estaba acostumbrada. Los que participaron sintieron toda clase de emociones".

El estadio de Cerro ya famoso internacionalmente por el mural de sesenta y dos metros cuadrados de Leopoldo Novoa, que representa la obra mural más importante de Latinoamérica, fue un marco adecuado para este Suceso que representa la más auténtica vanguardia artística del continente.

M. L. T.



Despojo creativo

El parateo vital de tumulto creativo evidenciado por esta mujer.

Vital

Personaje declinó en la concreción del suceso recordó su entrada en el mundo del arte.

FIGURA 90. TORRENS, M.L. (27 JULIO, 1965), MARTA MINUJIN: ARTE Y LIBERTAD, EL PAÍS.

Las instalaciones audiovisuales de Haroldo González

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, movilizandolos 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 (Glusberg, 1973).

Si bien a Haroldo González se lo ha definido como un artista pop, conceptual y exponente del *dibujazo*,¹⁶⁹ él se identifica plenamente con el modo en que Jorge Glusberg lo describe en el texto introductorio de su exhibición en el CAYC de 1973: «provocativo y antiautoritario» (González, 2017).

169 *El dibujazo* fue el término con que María Luis Torrens denominó a la generación de artistas plásticos uruguayos que dominaron la técnica del dibujo con estilo personal, impactante y testimonial, durante los años sesenta y setenta.

Su obra irónica, comprometida, a veces lúdica, y principalmente antiautoritaria se plasmó en dibujos, pinturas, grabados, audiovisuales, instalaciones, arte correo y libros de arte. Haroldo González con una actitud provocadora, se encuentra entre los precursores en el Uruguay de un arte preocupado por los problemas del lenguaje, más tarde denominado arte conceptual.

Aunque la forma de comprometerse y actuar sobre la conciencia política de la gente no fue principalmente a través de las acciones directas en la calle, González se preocupó por la recepción de la obra, por la participación activa del público, en especial en sus instalaciones audiovisuales, a partir de 1972.

Ese año realizó una de sus obras referenciales; *Dibujo en 5 lecciones*, un audiovisual de aproximadamente tres minutos de duración que se expuso por primera vez en Montevideo en Galería de Arte U y luego en la Feria Nacional del Libro y del Grabado que se organizaba durante esos años en el precario atrio de la Intendencia de Montevideo. La feria era un lugar habitual de cruce entre distintas disciplinas, artistas plásticos, actores y poetas, un espacio interdisciplinario, promovido por su fundadora Nancy Bacelo —allí se habían presentado ya los *happenings* de Teatro Uno y de Teresa Vila, por ejemplo—. Fue un lugar ideal para exponer esta obra que era acompañada por un libro objeto y que inducía la participación del público no solo para cuestionar la individualidad creadora, sino para implicarlo en el análisis político crítico que proponía.

Se trataba de cinco lecciones donde cada hoja se dividía en dos. En la parte superior había dibujos esquemáticos y en el sector inferior definiciones textuales de esos dibujos: plano, punto, línea, forma y expresión. Las definiciones aludían con ironía y humor a una concepción utópica del mundo en el que las lecciones de dibujo se convertían en lecciones de vida, sobre cómo el punto/individuo debía organizarse en el plano/mundo: «una organización de formas expresiva logrará una correcta modificación del mundo, digo, del plano, para felicidad de todos nosotros, los puntos» (González, 1972).

Luego, aparecían cuatro hojas con ejemplos de lo antes «enseñado» que satíricamente revertían y contradecían el sentido de las lecciones, y colocaban

de forma repentina al espectador en la dura realidad: el punto es una bala, la línea es una sucesión de balas disparadas por una ametralladora, la forma es un ataúd y la expresión son cuatro esqueletos danzantes. Los dibujos estaban acompañados con definiciones mordaces e irónicas. Por último, una hoja que dictaminaba: Dibuje!, para incitar al espectador a participar, a plasmar el resultado de la lección aprendida, para lo cual disponía hojas en blanco a disposición del público. Las imágenes estaban acompañadas por un sonido de fondo del golpeteo de las teclas de las viejas máquinas de escribir, semejantes al sonido de las balas (ff. 91 a 107).

En el mismo sentido, el audiovisual *El Gran Zoo* de 1973, está cargado de connotaciones políticas y busca la complicidad y participación del público. Se trata de una adaptación libre sobre *Poemas del Gran Zoo* de Nicolás Guillén, en el que con gran ironía y crítica se alude al «gorila sudamericano». Este audiovisual había sido seleccionado entre los tres finalistas del Concurso «Beca Anual de Jóvenes» (ley nacional), organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Cultura, pero antes de la presentación de la segunda etapa irrumpió la dictadura, cambiaron los integrantes de la comisión y el premio fue declarado desierto.¹⁷⁰ Es así, que el audiovisual fue presentado por primera vez en el CAYC en Buenos Aires en setiembre de 1973, en la exposición *Audiovisión*, junto a tres más, *Dibujo en 5 lecciones*, *Idea-Color* y *Espacio-Forma* (ff. 108 y 109).

Si bien, en estos trabajos no se ha intervenido la calle, se refleja el espíritu de compromiso político y el interés por el involucramiento del público en ellos, así como la utilización de espacios no tradicionales de exposición de acceso público. El artista pudo ensayar en el espacio público algunas de sus

170 En entrevista personal, Haroldo González (2017, comunicación personal) nos relata que para la segunda etapa le solicitaron los casetes en los que se incluía el audio con una selección de poemas de *El Gran Zoo* en la voz de Guillén, que acompañaba el audiovisual, pero ante el cambio de los integrantes de la Comisión Nacional de Bellas Artes y la implicancia política de la obra, González no entregó el material. La obra fue expuesta sin sonido y por menos tiempo de lo que la Ley exigía por lo que finalmente fue declarado desierto.

inquietudes aunque no en la ciudad de Montevideo, sino en Buenos Aires y en una experiencia que no ha sido del todo exitosa en sus objetivos como veremos adelante.

A partir de 1972, González fue invitado a participar en varias actividades organizadas por el CAYC de Buenos Aires, que como ya mencionamos en el capítulo 1, propició algunos intercambios con el medio uruguayo. González participó en las exposiciones que fueron parte de *Arte de Sistemas II*, *Arte e Ideología*, organizadas por Jorge Glusberg, director del CAYC.¹⁷¹

Una de ellas fue *CAYC al aire Libre, Escultura, Follaje y Ruidos* en la plaza Roberto Arlt, incluida por García Canclini (1973) en el escenario más comprometido políticamente, en el que «las obras se integran a un contexto no artístico y se incorporan en efecto a una lucha contra el sistema». Aunque para él, no todas las obras lograron ese compromiso ni se insertaron de forma orgánica en la ciudad, sino que meramente fueron trasladadas de la galería a la calle. Esto las hace comprensibles solo para las «pequeñas élites que adquirieron el código de legibilidad de las vanguardias internacionales». Estos trabajos, que para el autor estaban desvinculadas del lugar y no problematizaban la comunicación con los transeúntes, son las que podrían incluirse en el primer escenario de su categorización de obras en el espacio público. Sin embargo, hubo algunas que sí «lograron actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político», y consiguieron denunciar hechos atroces perpetrados por el gobierno militar argentino.

La convocatoria —programada como el inicio de una serie de exposiciones en plazas de Buenos Aires organizadas junto a sociedades

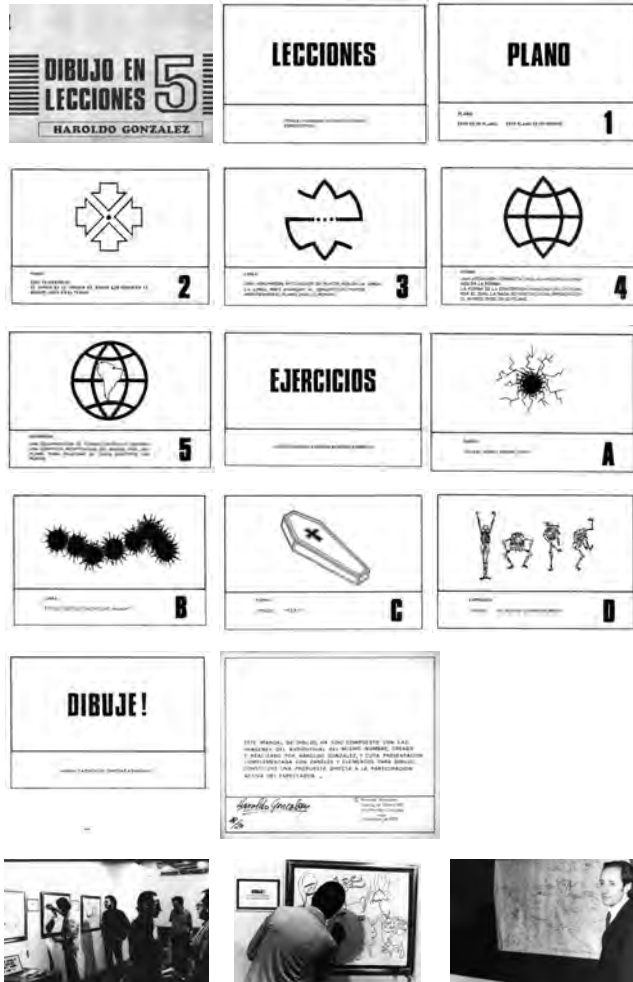
171 Su vínculo con el CAYC continuó por muchos años: en 1972 también participó en «Hacia un perfil del arte latinoamericano» en el Museo Emilio Caraffa, Córdoba. En 1973 la ya mencionada Audiovisión. En 1974 Exposición Arte de Sistemas en: Centro Internacional de Cultura, Amberes e Instituto de Arte Contemporáneo, Londres. En 1975 «Exposición de Arte de Sistemas», en Espace Cardin, París y Galería de Arte Moderno de Ferrara. En 1976 «Exposición de América Latina '76». Museo de Arte Moderno, Dinamarca.

vecinales— convocó algunas propuestas de tal compromiso político y denuncia que fue clausurada por la municipalidad a los tres días de su inauguración. La excusa de los funcionarios fue la siguiente: «No ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definidamente dado como arte» (CAYC, 1972).

Un mes antes había ocurrido el asesinato de presos políticos en la cárcel de Trelew,¹⁷² y varias obras fueron referenciales a ese hecho: *La realidad subterránea*, propuesta de Leonetti, Pazos y Duarte Laferrière, en el que colocaron en un pozo preexistente fotos de un campo de concentración, sobre lo cual se veían 16 cruces blancas alusivas a los asesinados en la masacre o *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, con que Horacio Zabala rodeó el lugar de la muestra, en alusión a los asesinados por la lucha contra la dictadura.

García Canclini no se refiere a la obra de Haroldo González de la que no tenemos registros fotográficos. Contamos solo con la descripción del autor. Se trataba de una obra interactiva con el público, un gran círculo lleno de arena en la que se clavaban sobres y se entregaba a la gente unas cañitas con las que tenían que pescarlos, escribir algo, y devolverlos nuevamente al círculo (González, 2017). Aunque esta obra, en comparación con las antes mencionadas no estaba dirigida a tener un fuerte impacto en la conciencia política, se podría incluir en el tercer modelo que plantea García Canclini, ya que promovía la participación y generaba nuevas formas de interacción entre el autor y destinatario de la obra de carácter más lúdico que de involucramiento político. El tipo de interacción con involucramiento político, González las promovía generalmente en sus audiovisuales, sin embargo, la acción directa en la calle no fue muy habitual y no lo ha sido en su obra posterior, a diferencia de Padín, artista sobre el que nos referiremos a continuación.

172 La masacre de Trelew consistió en el asesinato de 16 miembros de distintas organizaciones armadas peronistas y de izquierda, presos en el penal de Rawson, capturados tras un intento de fuga y ametrallados posteriormente. Los sucesos tuvieron lugar en la madrugada del 22 de agosto de 1972, en la Base Aeronaval Almirante Zar, próxima a la ciudad de Trelew, provincia de Chubut.



FIGURAS 91 A 107. HAROLDO GONZÁLEZ. DIBUJO EN 5 LECCIONES (1972). ABAJO:
EXPOSICIÓN DE DIBUJO EN 5 LECCIONES EN GALERÍA U. ARCHIVO H. GONZÁLEZ.

GORILA

El gorila es un animal a poco más, enteramente humano, no tiene patas sino casi pies, no tiene garras sino casi manos; le estoy hablando a Ud. del gorila del bosque africano .-

**GORILA**

El animal que está a la vista, a poco más, es un gorila enteramente; patas en lugar de pies y casi garras en lugar de manos; le estoy mostrando a Ud. el gorila americano .-



FIGURAS 108 Y 109. HAROLDO GONZÁLEZ. EL GRAN ZOO (1973). ARCHIVO H. GONZÁLEZ.

La poética de la acción de Clemente Padín

El arte en las calles es una forma molesta e irritante de traer al dominio público las contradicciones y anacronismos propios del sistema y opera como una «plausible guerrilla» en el sentido de que si bien su actividad es subversiva, no lo es tanto como para ser reprimida por el aparato de contralor respectivo. Es, sin duda, una forma defensiva de práctica política, y hoy en día se deciden por ella pequeños grupos artísticos temporales que no pueden movilizar a las masas y que, por lo tanto, no tienen más remedio que desarrollar formas visibles de intervención pública con un esfuerzo mínimo valiéndose de todas las posibilidades que la lucha social le abre (Padín, 2003).

Clemente Padín, con formación en el campo de las letras, es uno de los pocos artistas uruguayos que al mismo tiempo ha ejercido la práctica y la teoría, ha escrito y difundido su postura sobre el arte desde mediados de los años sesenta. Con la formulación de una poética de la acción que denominó *Arte Inobjetal*, promovía un cambio radical en el arte, un cambio que lo sacara de su zona de seguridad; entendía que el arte debía dejar de representar la realidad para volverse sobre la realidad misma, que debía ser acción para actuar sobre el medio y vehículo para mejorar la sociedad. Expuso en notas, manifiestos y poesías experimentales sus reflexiones:

El fundamento de la actividad artística de vanguardia es la imprevisibilidad de la información estética y eso se logra alterando los códigos o modelos combinatorios de signos y cambiándolos por otros, inéditos, es decir, dejando de lado las características ya dadas en arte, reubicando los signos en discursos o textos que remueven el quietismo y la entropía propios del arte conocido y digerido; favoreciendo nuevas relaciones y conocimientos de la realidad que permitan nuevos modelos de comportamiento. Una adecuada relación con el entorno, creando nuevas

codificaciones de lenguajes conocidos o creando otros, de eso se trata (Padín, 2010, p. 131 [original 1975]).

Estas ideas concordaban con otras corrientes contemporáneas internacionales de las que Padín se nutría, permeadas por el medio nacional y latinoamericano. En cada una de sus fases artísticas, Padín recuerda que fue impactado por artistas, trabajos o experiencias que lo «golpearon» (Padín, 2017). Entre los más importantes menciona los trabajos teóricos de Néstor García Canclini, el *Fluxus Art* —en particular por la figura de Dick Higgins¹⁷³—, y *Tucumán Arde*, experiencia que curiosamente conoció tres años después de acontecida, a través de un artículo en una revista francesa. Fue así que Padín la dio a conocer, al traducir el artículo del francés al español y publicándolo en diciembre de 1971 en *OVUM 10*, la revista que dirigía, bajo el nombre: *Tucumán Arde. Paradigma de acción cultural revolucionaria* (ff. 110 a 112).

Las reflexiones acerca del arte inobjetal, alimentadas por estos trabajos, antecedieron sus acciones performáticas. La inserción de Padín en el mundo de las *performances* y el arte en la calle, fue además alentada por su amigo, el artista platense Edgardo Antonio Vigo, estrechamente vinculado a Padín por las redes internacionales artísticas que incluían: el arte correo, colaboración en publicaciones y organización de eventos de poesía visual.

Padín inició su trayectoria artística con el paso de la poesía tradicional a la visual; fue uno de los primeros en trabajar en esta línea en el país, al crear y difundir la poesía experimental por medio del arte correo, del que también fue precursor, y a través de las revistas que fundó: *Los Huevos del Plata (HDP)*, *OVUM 10* y *OVUM*¹⁷⁴ (ff. 113 a 122). Estas eran publicaciones que cuestionaron

173 Dick Higgins (Cambridge, 1938-Quebec, 1998). Músico, poeta experimental, accionista, traductor y catedrático de arte. Su campo académico fue la historia y el desarrollo de la poesía visual y sonora, tema sobre el cual parecía conocerlo todo. *Happenings, Fluxus, Intermedia, Something Else Press, Mail Art* son algunas de los conceptos asociados a su vertiginosa vida (Padín, 2007).

174 *Los Huevos del Plata* (n.ºs 0 a 17, diciembre, 1965 a setiembre, 1969), *OVUM 10* (n.ºs 1 a 10, diciembre, 1969 a mayo, 1972) y *OVUM* (n.ºs 1 a 6, setiembre, 1974 a mayo, 1976).

los discursos intelectuales hegemónicos de la generación literaria anterior, la Generación del 45; han sido muy significativas no solo para la difusión y producción del arte experimental sino para la puesta en valor de trabajos olvidados y consideraciones teóricas que estaban marginados por el ámbito editorial de aquel entonces¹⁷⁵. Además, pretendían ser un medio que aportara a la revolución con un fuerte compromiso político. En palabras de Vania Markarian (2010), «HDP fue uno de los pocos espacios donde se cruzaron el compromiso con la izquierda política y la adopción de prácticas y discursos contraculturales», y acerca de su cierre en 1969, señala:

Al evaluar esa trayectoria, sentían que su literatura se había convertido en una jaula para su afán revolucionario. Decidieron, por lo tanto, cerrar la revista con un llamado a emprender acciones más radicales contra el régimen: «Para crear un mundo hay que destruir un mundo». «¿Qué haremos sino integrarnos a la lucha y liberarnos a cualquier precio?», preguntaba su último editorial. Sin embargo, los editores y colaboradores de HDP no se lanzaron de lleno a la lucha armada ni abandonaron su voluntad de creación cultural, sino que decidieron abrir nuevos espacios para la expresión de sus intereses artísticos y preocupaciones contraculturales. Esto implicó un rechazo radical de la palabra escrita en favor de la «poesía visual», la «performance» y otras formas de «arte conceptual» (Markarian, 2010).

La *performance* ha sido para Padín un género artístico —desarrollado ininterrumpidamente durante toda su trayectoria— que, a partir de la acción

175 «Postulaban una serie alternativa de autores y obras referenciales donde se destacaban los surrealistas, la Beat Generation y algunos simbolistas franceses. Con relación a Uruguay, se salteaban por supuesto a sus padres simbólicos del 45 para rescatar a los supuestamente olvidados abuelos del 'novecientos', al tiempo que rechazaban a los más aceptados entre ellos (las 'vacas sagradas' como José Enrique Rodó). Publicaron y tradujeron a sus favoritos (André Breton, Allen Ginsberg, el marqués de Sade, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, y el *nadaísta* uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, entre otros muchos)» (Markarian, 2010, p. 134).



FIGURAS 110 Y 111. TAPA Y UNA PÁGINA DE LA REVISTA OVUM 10, N.º 9, 1971. NÚMERO DEDICADO A TUCUMÁN ARDE. ARCHIVO C. PADÍN.

directa en la calle y el contacto con la gente, le ha brindado un instrumento de comunicación, de acción política —no partidaria—, un medio de concientización social, o en sus propias palabras:

La performance, en razón de su índole contestataria y marginal, ha devenido, en tanto forma de expresión artística, en uno de los medios idóneos para comunicar esta constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia e inhumanidad propias del sistema en que vivimos, y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia, no en ámbitos agoreros de imposibilidades sino allí, donde está la gente, en donde todo es posible (Padín, 2006, pp. 162-163).

La primera *performance* de Padín fue realizada el 30 de setiembre de 1970, impulsado por su amigo y colega Edgardo Antonio Vigo en ocasión de



FIGURA 112. TUCUMÁN ARDE (1968). GENTILEZA ARCHIVO CENTRO VIRTUAL DE ARTE ARGENTINO.

la Exposición de Ediciones de Vanguardia organizada por la revista *OVUM 10* en el hall de la Universidad de la República: *La Poesía Debe Ser Hecha por Todos*.

La *performance* consistía en solicitarle al público que escribiera en una papeleta blanca un verbo en infinitivo que expresara su necesidad de acción en ese momento. Luego las personas debían clavar las papeletas con unos alfileres —que tenían adheridas cintas de diversos colores— a un panel que estaba dispuesto en la sala, de manera que el verbo quedara oculto por la cinta. El instructivo que se le daba al público en forma de volantes decía: «Al finalizar el poema, los organizadores pegarán horizontalmente la papeleta blanca de tal manera que pueda leerse dependiendo del color; y así tendrá la pauta de su inquietud a nivel colectivo y la concreción plástica del poema que ha contribuido, junto a otros a crear» (*OVUM 10*, mayo de 1971).



FIGURAS 113 A 117. TAPAS DE DISTINTOS NÚMEROS DE LA REVISTA LOS HUEVOS DEL PLATA. (DICIEMBRE, 1965 A SETIEMBRE, 1969). ARCHIVO C. PADÍN.



FIGURAS 118 A 122. TAPAS DE DISTINTOS NÚMEROS DE LA REVISTA OVUM 10. (DICIEMBRE, 1969 A MAYO, 1972). ARCHIVO C. PADÍN.

Vigo, a la vez participó con una performance del evento en el hall de la Universidad, La propuesta se titulaba *Poema Demagógico*¹⁷⁶ en el que se solicitaba a los espectadores que escribieran en una papeleta una frase, un fonema, un símbolo o signo visual que fuera indispensable para ellos en un poema. Luego debían introducirlo en forma de rollo en una urna electoral que tenía la singularidad de poseer un orificio circular. Al realizar esa acción se le entregaba al participante un certificado que debía colocar en su solapa.

En palabras de Padín (2006, pp. 167, 168), Vigo «fue un propulsor de las tendencias conceptualistas en Latinoamérica, sobre todo, el conceptualismo aplicado a desentrañar los mecanismos e instrumentación de la obra de arte y su relación con los espectadores». Puso un gran énfasis en la participación del público, no solo como mero asistente sino como coautor de la obra de arte con pretensiones de elevarlo a la categoría de «constructor-creativo», como solía denominarlo.

En 1971, el CAYC —con la comisaría de Vigo y la colaboración de Padín y Elena Pelli— organizó en Buenos Aires la *I Exposición internacional de proposiciones a realizar*, de la que participaron artistas de todo el mundo,¹⁷⁷ incluidos los uruguayos Francisco Accame —músico y poeta fónico— y Clemente Padín (ff. 123 y 124). Este último participa con el proyecto *Apoye su mano*, en el que nuevamente se acorta la distancia entre creador y espectador ya que público es coautor de la obra teniendo que dibujar el contorno de su mano en hojas dispuestas en la pared, (ff. 125 y 126), trabajo que repite en el ciclo de exposiciones organizado por Galería U y *OVUM 10 Exposición exhaustiva de la Nueva Poesía* en 1972.

El boletín de difusión del CAYC para la exposición de proposiciones a realizar, clarifica el concepto que conlleva el pasaje de la poesía concreta, movimiento hegemónico en lo referente a la poesía experimental surgido en

176 Vigo no pudo viajar a Montevideo a realizar la *performance* por lo que quedó a cargo de Padín.

177 Participaron con propuestas y en mesas redondas, entre otros: Wladimir Dias-Pino y João Felicio dos Santos por Brasil, Guillermo Deisler por Chile, Elena Pelli, Luis Pazos y Edgardo Antonio Vigo por Argentina y Daniel Accame y Clemente Padín por Uruguay.

San Pablo, a la poesía/proceso que propone Wladimir Dias-Pino; y que tiene mucho que ver no solo con el abandono de la palabra, sino con la inclusión del «consumidor» en los trabajos de Padín.

LA POESÍA/PROCESO como novedad nos trae la posibilidad de una PARTICIPACIÓN ACTIVA del observador, a quién brindándole 'CLAVES MÍNIMAS' se lo invita e incita a dar forma y contenido parcial o definitivo del poema propuesto. Asimismo, se agrega a esto la posibilidad de una CONSTANTE MODIFICACIÓN del resultado (por la intensificación de público y participación individual), que lo convierte en un 'NUNCACABAR' del poema (CAYC, 1971, mayúsculas son del original).

Como hemos visto, las *performances* de Padín en este período ponen énfasis en las búsquedas de un lenguaje para la acción, de experimentación sobre los mecanismos y la instrumentación de la obra y su relación con el público, más asociado al tercer escenario planteado por García Canclini, ya que al generar una situación imprevista pretendía que el espectador otorgue el sentido final a la obra. En estos trabajos, significativos por ser los primeros de este tipo, aún no se visualiza la actuación sobre la conciencia política de los participantes, cuestión que estaba muy presente en su obra poética-visual y gráfica y que se generalizará de manera muy potente en sus *performances* posteriores.

Teresa Vila. Acciones con tema

El creador debe plantearse con sinceridad las condicionantes humanas que enfrentan en su medio, porque para ellas está obligado a trabajar. En lo posible, debe cerrarse al bombardeo exterior. Lo importante es que sintetice aspectos profundos de su comunidad vital y espiritual. No importa por el momento la cantidad de gente a la que alcanza. Ese problema será resuelto cuando se resuelva nuestra situación general de dependencia (Vila, entrevistada en Peluffo Linari, 1972).

Resulta inaceptable que Teresa Vila sea una de *las olvidadas* del arte uruguayo,¹⁷⁸ por la calidad y compromiso de su obra y por haber sido la pionera entre los artistas nacionales de la realización en el país de manifestaciones similares a los *happenings*, pero con fuerte componente de denuncia, a las que prefirió llamar *acciones con tema*. Se trataba de eventos planificados, pero con cierta cuota de imprevisibilidad, que incluían poesía y música, en los que se creaban situaciones inusuales e inesperadas, y se invitaba al público a interactuar para alcanzar distintos resultados según su participación; así lograba una ruptura con los esquemas preestablecidos. Como expresa Peluffo Linari (2011), no se trataba de *happenings* porque en ellos hay demasiada planificación ni de *performances* porque carecen del ritual que estas conllevan.

La artista encontró en estas acciones una nueva forma de vincularse con un medio austero y de generar reflexiones colectivas acerca de la situación imperante. Estaba preocupada por enfrentar la realidad con el arte como herramienta y por alejarse de condicionantes externas, como se lee en la cita que transcribimos al comienzo. Con su obra procuraba sacudir las estructuras mentales preexistentes, ayudar a las personas a liberarse de una conciencia, que consideraba embotada, para que logren un mejor entendimiento de la realidad injusta que se vivía, y así lo expresaba:

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 han 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

178 Di Maggio publicó una serie de artículos a los que denominó «Los olvidados» en *La República*, en los que puso en valor la obra de talentosos artistas que habían sido desdeñados en los últimos años.

percepción certera del avasallamiento de la injusticia en la situación y los problemas del ser humano [...] Palabra-Gesto-Acción-Meditación que nos ayudarán un instante, lo demás ha de correr en el tiempo. Para 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 (Teresa Vila, 1969, p. 655).

Según la investigación de Haroldo González de 2009,¹⁷⁹ su primera acción fue realizada en julio de 1966: *Ambientes temáticos* en el Club de Teatro. Aunque Nelson Di Maggio (2004) remite a 1964 una primera experiencia grupal e interdisciplinaria que se iba a presentar en una feria de artes plásticas, pero que «un número cada vez mayor de dificultades e impedimentos» (Vila, 1969) le obligaron a suspender. Según el crítico, no resultó debido a que el público aún no estaba preparado para ese tipo de propuestas.

Aunque *Ambientes temáticos* fue representada en una sala teatral, el evento trasciende las características de cualquier tipo de obra tradicional. El público no permanecía pasivo ante el espectáculo, sino que debía participar de varias formas, trasladarse por distintos ámbitos: Introducción, Reunión, Café-bar, Tango, Último Momento, Antepatio, Vietnam y Últimas recomendaciones, e interactuaba en una Rueda de papeles. Esta parte de la acción estaba a cargo de Ana Vila con la guía del actor Juan Alberto Sobrino. La acción incluía palabras de los poetas Enrique Fierro e Ida Vitale, expresadas por los actores Roberto Fontana, Nelly Pacheco y el músico Daniel Viglietti, que habían sido grabados previamente. El sonido, compuesto por Conrado Silva, uno de los fundadores del Núcleo Música Nueva, y la iluminación de Nelson Flores, fueron parte importante de la acción, en especial en el simulacro de bombardeo atómico, en referencia a la guerra de Vietnam, acompañado por un texto sobre la temática. La frase con la que culminaba

179 La investigación la hizo para la exposición en su homenaje en el Museo Nacional de Artes Visuales, a solicitud de su entonces director, Mario Sagradini.

el espectáculo sintetiza la intención de la autora en cuanto a abrir la mente a la reflexión consciente a través del arte: «A veces alguien piensa y no es en vano» (F. 127).

Esta artista se formó en la ENBA, trabajó junto a su esposo, el escenógrafo, Carlos Carvalho entre 1958 y 1960 en bocetos y escenografías para teatro, ballet y ópera. Estas experiencias seguramente la llevan a escribir sus primeros textos y a trabajar en sus incipientes acciones con tema. Por eso Di Maggio (2004) sostiene que «nacieron de la experiencia escénica para convertirlos en un acto litúrgico». Además, Calvar (2016) expresa que algunas de sus acciones las realizaba acompañada por el Grupo de Teatro Uno, ya mencionados, lo que refuerza el vínculo con las experiencias teatrales contemporáneas.

Teresa Vila continuó realizando este tipo de trabajo incesantemente en varios ámbitos incluido el espacio público, imprimiéndole siempre la crítica política o social con inteligencia y severidad.

Haroldo González compendia las acciones temáticas que Vila desarrolló entre 1966 y 1969, de las que lamentablemente no existen casi registros gráficos ni descriptivos:

En el año 1966/67 realizó otra acción en la 7.^a Feria de Libros y Grabados —Explanada Municipal— titulada «Rueda» donde caminaba con la gente siguiendo una enorme rueda con papeles con mensajes y haciendo «estación» en cada uno de los cuatro puntos cardinales. En la 8.^a Feria de Libros y Grabados en 1967/8 dentro del plan de la Feria «Enfoque para la Integración de Plástica y Poesía» presentó una «acción temática» poética titulada «Al Instante». Asimismo, en enero de 1968 presentó en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Piriápolis una acción con tema que tituló «Happening Bíblico». En el mismo verano participó en la Feria de Artes Visuales que se realizaba en el Espacio Municipal de Exposiciones —Subte— con la obra titulada «Happening Bíblico II». A finales del mismo año planteó una «acción con tema» en tres actos, en Galería de Arte «U», uno de los cuales «El hombre que come pizza» fue protagonizado por el actor Fernando Gilmet. En 1969 presentó en el Colegio de la Parroquia de

Los Vascos, dos «acciones con tema» tituladas: «Acción con Tema Bíblico» y «Acción con Tema Histórico de América». En el mismo año, hizo una conferencia y presentó «Acción con Tema Bíblico» en Cine Club del Uruguay. En ese invierno en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo presentó una nueva «Acción con Tema Bíblico» (González, 2009).

Quedan muy pocos relatos que dan cuenta de estas acciones. Por ejemplo, Di Maggio (2004) sintetiza una de ellas: «En Galería U del edificio Ciudadela, el público la acompañaba en un ritual que salía al exterior y en el Colegio de los Vascos, repartía paquetitos con textos para ser leídos»; se trataba de una procesión con velas, denominado por la artista como un *event*, según Calvar (2015, p. 162). Sin embargo, encontramos algunos registros fotográficos de *El hombre que come pizza* (ff. 128 y 129), espectáculo realizado en 1968 tras la vidriera de Galería U en el Edificio Ciudadela, donde un actor comía pizza cada vez de forma más animal y el público participaba como espectador; Vila seguramente recreaba una de las siete estaciones que formaban parte de *Ambientes temáticos* en el teatro Circular, dos años atrás. Precisamente se conserva un borrador del guion de ese trabajo,¹⁸⁰ que en su segunda escena dice así:

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 dé el grito y ni una sola alarma en el planeta! Todo aceitado en torno. Sofocando para que nadie dé el grito!» (Milton Schinca). Llega (el guía) a la mesa, se sienta y comienza a comer de la pila de pizza que está

180 Extraído de Calvar (2015, p. 566). Agradece a Evelyn Einhorn por haberle facilitado la copia mecanografiada de este guion corregido y tachado en algunas partes por la propia artista, atención de Ana Vila en su entrevista de diciembre, 2009.



FIGURA 127. TERESA VILA. AMBIENTES TEMÁTICOS. CLUB DE TEATRO. (1966). CAPÍTULO ORIENTAL, N.º 41 (1969), LITERATURA Y ARTES PLÁSTICAS. MONTEVIDEO: CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA, P. 655.

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.

Acá vemos como esa comunión de «Palabra-gesto-acción-meditación», a los que apelará recurrentemente estos trabajos, para que combinados generen un despertar de conciencia colectiva y una nueva mirada frente a la realidad.

La investigación rigurosa, el conocimiento histórico y por sobre todo un fuerte compromiso se combinaron perfectamente en su obra emblemática *Las veredas de la Patria Chica*, una serie de treinta grabados con fuertes connotaciones políticas (ff. 130 y 131) que expuso en Galería U en 1971.

... es absolutamente legítimo que un pintor en este momento, ponga el arte al servicio de su lucha como ciudadano. Si lo siente y es auténtico está perfecto. Es el camino que ha elegido Teresa Vila. Tomado el toro por las guampas, sin vacilaciones, se lanzó directamente a un arte de combate. Arte político puro, en lugar de arte puro (Heide, 1971).

Teresa Vila no podía trabajar sin comprometerse políticamente, por lo que dejó su carrera artística en 1974, cuando ya peligraba su integridad física si continuaba en ese camino en el contexto de la dictadura militar.

La dictadura impactó duramente en los artistas de los que nos hemos ocupado en este apartado. Vila se retira de la actividad artística pública, Haroldo González se exilia en Sudáfrica y Clemente Padín fue encarcelado, junto a Jorge Caraballo, acusados de «escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas».¹⁸¹

Como adelantábamos al comienzo, los trabajos de estos artistas durante los años que precedieron al golpe de Estado tuvieron el valor de poner en evidencia la situación crítica del país, a través de medios no convencionales y en espacios alternativos. Si bien no lograron impactos —a nivel urbano, político y social— de la magnitud de otras experiencias artísticas latinoamericanas ya mencionadas, fueron los pioneros en apelar a la participación activa y comprometida de los espectadores, con una voluntad de deshacer fronteras entre distintas artes, al ensayar con los nuevos géneros que surgían en el mundo, como los *happenings*, los ambientes o las *performances*, pero en clave local.

Experiencia educacional de la Escuela Nacional de Bellas Artes. ¿Lúdica o política?

Clemente Padín (2000) inscribe en el segundo modelo definido por García Canclini la experiencia educacional vinculada al medio social de la ENBA de la Universidad de la República, en la que se incluyen: las Ventas Populares, las Campañas de Pintura Mural y las Campañas de Sensibilización Visual; las considera «expresiones que intentan alterar lúdicamente los códigos habituales del entorno físico y social de la ciudad», es decir, eventos

181 Jorge Caraballo fue un artista que también propuso una obra políticamente comprometida y uno de los precursores del conceptualismo en Uruguay. No lo incluimos en este trabajo porque no trabajó en el espacio público durante el período



FIGURAS 128 Y 129. TERESA VILA. EL HOMBRE QUE COME PIZZA. (1968) GALERÍA U. GENTILEZA HUGO GILMET

artísticos en la calle destinados a transformar el espacio urbano de forma creativa.¹⁸²

Sin embargo, aunque concordamos que estas experiencias podrían adecuarse a esta definición, también nos preguntamos si además del aspecto lúdico, no importan en cuanto a su función política. No hay duda que se basan en la crítica política de la función del arte, que cobra fuerza a finales de los años cincuenta en la Escuela de Bellas Artes, al ingresar a la Universidad de la República.¹⁸³ Estas experiencias se inscriben en la Reforma del Plan de Estudios de la ENBA,¹⁸⁴ que de plano incluye como punto central la inserción del estudiante y del futuro profesional en el medio social, así como la participación activa del público en el proceso artístico.

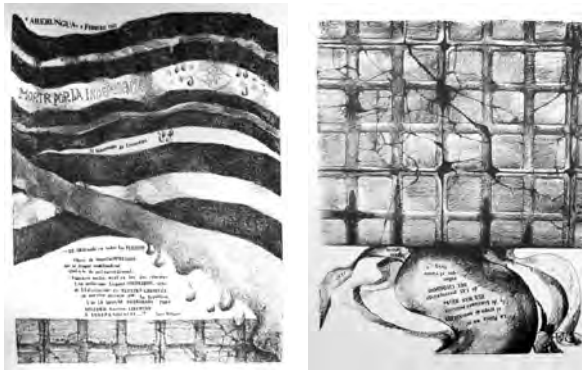
La publicación de la ENBA *Una experiencia educacional. 1960-1970* (1970), en la que estudiantes y docentes describieron y fundamentaron la experiencia de una enseñanza activa, comprometida e integral, revela desde su dedicatoria el compromiso político con la situación crítica que se vivía: «a los que dieron su vida o su libertad luchando contra la tiranía» (ENBA, 1970, p. 3).

En un contexto crítico, en medio de políticas represivas y autoritarias por parte del gobierno, el contacto con el medio aparecía como eje central de la

182 «En el segundo punto se agrupan aquellas expresiones que intentan alterar lúdicamente los códigos habituales del entorno físico y social de la ciudad. Así, las obras que alteran el paisaje urbano poniendo el énfasis en la expresión mediante las estructuras signícas del medio [...]. En este punto son paradigmáticas las Campañas de Pintura Mural y las Campañas de Sensibilización Visual llevadas a cabo por los alumnos y docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Uruguay, tanto en Montevideo como en otras ciudades, desde la década del sesenta, no solo intentando una mayor difusión (incluyendo ventas populares de los productos manufacturados por la Escuela) sino, también, procurando hacer conocer a los grandes maestros del arte (pegando reproducciones de Picasso, Greco, Van Gogh, Léger, etc.)» (Padín, 2001, s/p).

183 La ENBA se incorporará a la Universidad de la República en 1957, antes de la aprobación de la Ley Orgánica (Uruguay, 1958).

184 La reforma de la ENBA se enmarca en el espíritu de renovación universitario que se vivía a partir de la aprobación de la Ley Orgánica Universitaria de 1958. Docentes y estudiantes entre los que se destaca la figura de Jorge Errandonea propusieron un nuevo plan de estudios que colocaba al estudiante como centro del proceso educativo inserto en el medio social.



FIGURAS 130 Y 131. TERSA VILA. LAS VEREDAS DE LA PATRIA CHICA (1971). ACERVO MNAV.

propuesta que apostaba a una enseñanza que buscaba la libertad creativa y artística y promovía la lucha contra el poder hegemónico:

Nuestros cursos y nuestros talleres están enclavados en el centro del acontecer de su medio, con todas las responsabilidades y compromiso que ello implica, razón por la cual, su naturaleza educacional debió emprenderla con todos los intereses enajenantes de la voluntad estudiantil y de su medio (ENBA, 1970, p. 5).

Desde lo institucional se replanteaba la concepción del arte y el deslinde de su función elitista y de su «destino señorial». En sus objetivos se promovía la formación artística universitaria no solo para un mercado de galerías de arte y clases socio económicas altas sino para que llegue a toda la sociedad. En ese sentido, se proponía «nutrir y alfabetizar» estéticamente a las «masas», que constituían el medio sociocultural en el que la Escuela debía actuar.

Además, se planteaba que el arte se instale en la vida diaria del hombre común y para ello, destacaba la importancia de los elementos producidos en serie. En este punto, el Plan alude a la experiencia de la Escuela de la Bauhaus en cuanto a la incorporación de los artistas plásticos en los procesos de

diseño industrial, pero al mismo tiempo se distancia de la apuesta de Walter Gropius,¹⁸⁵ por su vínculo con el mundo empresarial, entre otros aspectos. En ese sentido, la postura de la ENBA se oponía a la inserción del trabajo según la lógica empresarial que sometía la producción a los criterios de rendimiento económico inmediato lo que conllevaba a la consideración del hombre como consumidor abstracto.

Es en este punto donde en el nuevo plan se incluye el concepto de *extensión universitaria*, que supone al individuo, al actor social, no como mero depositario del saber académico sino como un componente más en la creación de conocimiento. Aunque el Plan designa a este aspecto «alfabetización» plástica —desde una perspectiva actual una denominación nada feliz que traduce una actitud elitista y retrógrada que va en contra de la idea de Extensión como coproducción de conocimiento académico y popular—, el sentido que se le otorga al describir la relación con el usuario es más bien un trabajo de intercambio entre el conocimiento universitario y el saber del individuo al que dirige su acción:

Cuando el productor plástico advierte todo el panorama de su función, advierte también que su relación con el universo consumidor le impone relevar y culturar su «mercado». Como siempre, lo genérico se define por lo concreto. El productor y el consumidor —como hombres concretos los dos— han de encontrarse en el producto. Y aunque este sea diseño para producción seriada, ha de interpretar las hipótesis del uno y del otro. El consumidor no es un mero supuesto, dotado de ciertas mínimas rigideces, que el productor puede manejar a su conveniencia con el auxilio de la propaganda. Es, por el contrario —o debe ser—, un elemento activo en la producción. Y hay que encontrar la manera de llevarlo a ese sitio en las modernas sociedades de masas. Ni la preeminencia del consumidor

185 Walter Gropius (1883-1969), arquitecto y diseñador alemán, fue fundador y primer director de la Bauhaus, primero en Weimar y luego en Dessau, desde 1919 hasta 1928.

señorial, ni el anonimato manipulable del nuevo consumidor masivo. El producto ha de conjugar a productor y consumidor. Esta manera de ver las cosas tiene implicaciones revolucionarias muy claras, en su proyección social (ENBA, 1970, pp. 38, 39).

Estos conceptos fueron algunos de los que guiaron las líneas de contacto de la ENBA con el medio. Estas nociones incluidas en una matriz pedagógica novedosa con un tenor libertario, inspirada en teóricos como John Dewey, Herbert Read, Ovidio Decroly, Paul Langevin, Carlos Vaz Ferreira y Alberto Zum Felde,¹⁸⁶ y que comprendía tanto a docentes como a estudiantes (nucleados en la AEBA¹⁸⁷), promovieron experiencias urbanas que en ese contexto y con ese espesor teórico no podrían haber soslayado la dimensión política y comprometida.

Como ya mencionamos, a partir de la asunción de la presidencia de Jorge Pacheco, a finales de 1967, se incrementó la represión y el autoritarismo, la guerrilla y la violencia, y por consiguiente las manifestaciones explícitas de las luchas sociales por las libertades individuales y colectivas. La ENBA estaba fuertemente involucrada en ese combate, reflejado en las propuestas pedagógicas que el nuevo plan habían habilitado. Alberto Pérez Iriarte¹⁸⁸ relata el clima que se vivía en la escuela en 1968:

Por los galpones del fondo de Martí, convertidos en aulas desbordantes de una militante muchachada, pasaron auténticos personajes que lucharon por el arte popular. Quizás el ícono de esa época fue el imborrable Jorge Errandonea con su enorme vozarrón y la boina inseparable. Buscó derrumbar preconceptos que limitaban a una obra a las paredes de una

186 En Cultelli (2013).

187 La Asociación de Estudiantes de Bellas Artes (AEBA) juega un papel fundamental en el proceso de reforma de la escuela.

188 Alberto Pérez Iriarte fue integrante fundador en 1967 del Frente Estudiantil Revolucionario (FER) y estudiante de la ENBA.

exposición o galería burguesa. Lo secundaron otros docentes conocidos en su mayoría por apodos como El Canario, Especial y el veterano Costa. Entre los alumnos asomaban figuras como la de Marcelino, Marrón, y Alonso —actual director— que colaboraban en el complejo armado de cada clase. [...] Ya en los talleres, aparecieron figuras como Llorens, el propio Pareja, Piñeyro que dirigió la Escuela y en una época también anduvo Marenales Sáenz antes de entrar en la clandestinidad. El español Yepes, un lujo de escultor, hipnotizaba a los muchachos con su sabia y castiza elocuencia donde no solo enseñaba sino también contaba como algo cotidiano sus historias y entredichos con Picasso o Miró. Una bandera libertaria en esos años 60 fue la entrañable Enba (Escuela Nacional de Bellas Artes) y lo que más queda en la memoria urbana fueron sus conmovedoras ventas de fin de año y las campañas de sensibilización. Pinturas murales por el barrio Sur, también en la ciudad de Dolores donde los vecinos colaboraban con gran entusiasmo. [...] Con escaso presupuesto, esa sensibilización cambió de color a sitios como el conventillo de Cuareim y Yi, integrando el arte a la vida cotidiana de sus modestos ocupantes. En las ventas callejeras de fin de año se materializaba el concepto de hacer un arte popular que actuara en el diario vivir con objetos utilitarios como jarros, soperas y vasos de cerámica o manteles y pañuelos estampados para usar todos los días. Como le gustaba decir a Pareja, «vendemos cosas para usar y no importa que se rompan. Lo importante es que se trata de objetos cuyo destino no es la vitrina ni ser simples adornos». En la explanada de la Universidad se vendió arte popular y utilitario. Luego llegaron las ventas en los sindicatos como el de Bao y también en Bella Unión. Las cámaras de la Escuela fueron testigos de la represión de fines de los 60 y dieron testimonio de esa época. [...] Por otra parte la AEBB tuvo un rol de vanguardia en La FEUU, y creó diversas alianzas con otros movimientos de la tendencia combativa. La AEBB constituida mayoritariamente de estudiantes «anarcos» /líricos radicalizados/, y de una Agrupación del FER 101 (partidista) la Agrupación 18 de setiembre, Maximiliano Pereyra. Ambas tendencias trabajaron unidas

y se mantuvieron siempre combativos en el movimiento estudiantil de 1968-73 (Pérez Iriarte, 2008).

Luis Camnitzer, egresado de la ENBA y docente involucrado en la Reforma, tras regresar al país en 1969, luego de cinco años ausente, sin embargo fue muy crítico respecto a la situación en la que la había encontrado y lo expone en un informe (Camnitzer, 1969). En particular el apartado «El problema de la producción de objetos de consumo por parte de la Escuela» aporta otra mirada para analizar las experiencias educacionales, como se verá más adelante.

Hace 5 años había una generación de gente activa en la Escuela de unas 40 personas. La impresión es que hoy la generación activa sigue integrada por los mismos individuos. Un proceso orgánico de la Escuela debiera haber formado por lo menos una nueva generación activa y tener en formación una segunda. En cuanto a mi generación debiera ya estar fuera de la Escuela formando núcleos satélites.

El 27 de junio se materializa el golpe de Estado y tres meses después (27 de octubre de 1973), las Fuerzas Armadas ocuparon todas las facultades y escuelas y el edificio central de la Universidad de la República. La mayoría reabrió al poco tiempo con gran parte de sus docentes destituidos, pero la ENBA quedó clausurada hasta el retorno de la democracia en 1985. La actitud militante de sus docentes y estudiantes, la resistencia contra las fuerzas conservadoras que también implicaba al nuevo plan de estudios y su vínculo con el medio social, fueron definitorios para la clausura definitiva de la ENBA por el régimen militar.

Los militares confiscaron todos los archivos y registros documentales de sus actividades, los registros fotográficos y dibujos, la maquinaria y los instrumentos. Fue desmantelada su biblioteca y su pinacoteca. Es así, que en 1973, el gobierno de facto dejó trunco el proceso educacional iniciado

hacía un poco más que una década, e intentó borrar todos los rastros de su existencia física.¹⁸⁹

A partir de los registros recuperados, la memoria de sus protagonistas y algunas publicaciones que recogen las experiencias, se intentará indagar en la forma en que transformaron fugazmente el espacio público y descubrir si las implicancias de compromiso social y político que el plan promovía, se efectivizaron. En ese sentido, si estas prácticas artísticas pueden enmarcarse en el cuarto escenario de actuación en el espacio público que plantea García Canclini.

Las ventas populares. ¿Espacio pintoresco o revolucionario?

Al comienzo de la década del sesenta, la ENBA inició, como primer medio de comunicación con el medio social, las Ventas Populares en diversos barrios de Montevideo y en distintas ciudades del país (ff. 132 a 136). La primera fue en la Explanada de la Universidad de la República en 1961 y luego se sucedieron las de La Teja (1962), Curva de Maroñas y Castillos, Rocha (1963), Cerro (1964), Barrio Sur (1965), Explanada de la Universidad (1966), Cerro (1967), La Unión (1968), Explanada de la Universidad (1969), La Teja (Sindicato de la fábrica de jabones BAO) y Bella Unión (1970), Local de la ENBA en Pocitos (1971).¹⁹⁰ En diciembre de 1972 se realizó la última Venta Popular antes de la clausura de la Escuela. Fue en la Explanada de la Universidad bajo una pancarta que explicitaba la postura de la institución: «contra todo tipo de autoritarismo».

189 En 1999 se inició un proceso de reconstrucción del Archivo Institucional de la Escuela Nacional de Bellas Artes a partir del proyecto de investigación tendiente a la recuperación de archivos institucionales desaparecidos durante el período de intervención de la Universidad de la República por parte del gobierno de facto, financiado por la csic (Paula Espert y Gonzalo Vizzi).

190 Datos extraídos de ENBA (1986), y Sztern (2006). Se han seguido organizando desde 1983 hasta la actualidad.

Las ventas populares, a excepción de las realizadas en los edificios universitarios, fueron realizadas en barrios con población obrera y con fuerte tradición sindicalista: la Teja, el Cerro y en sedes de sindicatos obreros como el de los cañeros de la industria del azúcar UTAA en Bella Unión y el de BAO. La última venta popular fuera de un edificio universitario fue la realizada en el sindicato del BAO, en La Teja, en 1970, «enmarcada sonoramente por la música tropical que —a través de los parlantes— ofrecía el disk jockey del sindicato junto con consignas anti autoritarias muy creativas, elaboradas en común entre los militantes sindicales y los de Bellas Artes» (Sztern, 2006, p. 21).

Según lo expresaba la escuela y lo confirmaban los medios de prensa, las Ventas populares fueron altamente exitosas y muy bien recibidas por el público. La gente hacía colas de varias horas antes de la apertura para conseguir sus piezas deseadas, que además eran de venta limitada para asegurar la justicia y permitir la compra por parte de mayor cantidad personas.

Las ventas constituyeron un éxito inmediato de visible afluencia popular en un alto porcentaje de sus compradores. Por otra parte esos éxitos se volvieron a corto plazo en una queja permanente de los compradores sobre la escasez de los tirajes y la capacidad de abastecimiento, con relación a la enorme demanda (ENBA, 1970, pp. 58, 61).

Para la producción de los objetos destinados a las Ventas Populares, la ENBA se basó en diversas experiencias que marcaron el desarrollo de la arquitectura, el arte y el diseño desde finales del siglo XIX, desde William Morris —defensor del trabajo artesanal de los sistemas de producción industrial—, la Secesión Vienesa y la *Wiener Werkstätte* —promotores del ideal de la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total— y también por los fundamentos de funcionalidad de Adolf Loos (ENBA, 1986, 42). Como ya mencionamos, la Escuela de la Bauhaus fue una referencia ineludible para el nuevo Plan de Estudios, sobre todo en los procesos de incorporación del diseño industrial al arte y de la producción en serie. Sin embargo, toma distancia en algunos aspectos, en primer lugar por un tema práctico: la escasez presupuestal, pero

sobre todo debido a una postura ideológica: la resistencia a ser absorbida por los procesos mercantiles del sistema capitalista.¹⁹¹

Personalmente, pienso que contrarrestar lo que nos viene por vía de la masificación industrial, es una actitud destinada al fracaso. Pienso que no debemos destinar energías en combatirla, porque nuestros recursos siempre serán escasos. ¿Cómo vamos a luchar contra la televisión, contra el Industrial? En cambio, debemos aunar esfuerzos en favor de lo nuestro, y seguir firmemente por ese camino. Hay compañeros en la Escuela que piensan poder llegar por ese camino a un dominio de medios de producción industrial y «culturizar» la masificación. Esto es de todos modos algo muy polémico que habrá que afinar y ajustar a la realidad. No debemos olvidar el ejemplo del Bauhaus, al que se lo tragó la sociedad capitalista. Lo importante no es masificar el buen diseño, sino ir a las bases, trabajar con el pueblo en la medida de nuestras posibilidades, y afirmar una cultura desde abajo (Pareja, 1971, p. 26).

Es así, que los productos se elaboraron sobre la base de procesos semiindustriales con los recursos y máquinas que la Escuela posibilitaba. Se trataba de productos utilitarios: ollas, vasos, platos, jarros, fuentes, ensaladeras, de cerámica, telas estampadas para manteles, cortinas, pañuelos, y vestidos, libros y grabados sin numeración, etcétera.

Podemos suponer, a partir del informe ya citado de Luis Camnitzer de 1969, que cuando Miguel Ángel Pareja se refiere a compañeros que piensan en otro sentido en relación con la producción industrial, lo incluye a él. Camnitzer en el informe dedica un amplio espacio a este tema. Expone en un principio que la producción seriada en cerámica sería la respuesta a la situación social, asimilándolo al grabado por sus posibilidades de reproducción

191 Cabe notar aquí que se hace referencia a la Bauhaus como un todo, sin distinguir las diferentes etapas por que transitó esa escuela.



FIGURAS 132 Y 133. IZQUIERDA: AFICHE VENTA POPULAR, EXPLANADA DE LA UNIVERSIDAD (1961). DERECHA: VENTA POPULAR ESCUELA SANGUINETTI (1966). ARCHIVO IENBA.



FIGURAS 134 Y 135. IZQUIERDA: VENTA POPULAR ESCUELA SANGUINETTI (1966). *EL DÍA*. DERECHA: VENTA POPULAR EXPLANADA DE LA UNIVERSIDAD (1969). ARCHIVO IENBA.



FIGURA 136. VENTA POPULAR EXPLANADA DE LA UNIVERSIDAD (1969). ARCHIVO IENBA.

ilimitada, la ausencia de firma de autor y la superación de la obra única afín a los sistemas bursátiles que rigen las obras de arte tradicionales solo accesibles por los sectores burgueses. Sin embargo, opina que «Cerámica en la Escuela todavía no llegó a ese nivel mental». No cuestiona el proceso de la alfarería —que piensa estaba llegando a los niveles de producción en serie—, sino el «embellecimiento» de la pieza individual que no acompaña los procesos de producción masivos. Expresa en ese sentido:

Que en general la concepción cerámica no implica una producción integral de la pieza con lo que lleva la superficie, sino una división en criterios productivos atada a criterios artesanales que hoy me parecen anacrónicos y que de ninguna manera tiene la excusa de limitaciones económicas (Camnitzer, 1969).

Sin embargo, duda que haya un contexto correcto para que la producción seriada resuelva el problema de concientización de la gente y que sin ese contexto teme que el atractivo de las piezas de la Escuela pueda residir en «el ansia de posesión de objetos burguesamente considerados “bian” con ese toque pintoresco y folklórico que puede tener la vasija de barro contra el plato de esmalte». Entonces se cuestiona si no se estaría «sofisticando

al consumo y nada más», lo que en otras palabras, para él sería hacer obra «contrarrevolucionaria». Quizás en un sentido parecido, Nelson Di Maggio (1970), comentaba en relación con las ventas populares: «Falta ahora que esta saludable e importantísima democratización del arte tenga un destinatario seguro, el obrero, y no se desvíe por oblicuos senderos burgueses».

Para Camnitzer, la escuela debía pensar de qué forma podía crearse el contexto correcto para que la producción cerámica se convirtiera en revolucionaria, aunque pensaba que con la cerámica no se iba a hacer la revolución, separándose de la aspiración que creía tenían varios de sus compañeros.

De todas maneras, la realización de objetos utilitarios, sin firma y con base en procesos semiindustriales, implicaba una actitud, que podría llamarse revolucionaria, frente al mercado artístico, la crítica y sus modos de valorar las obras de arte.

Nuestra obra tiene la intención de que lo que el crítico de arte pretende decir, lo diga ella, muda, calladamente, pero lo diga a través del tiempo que vive dentro de una casa, hasta que el objeto se rompe o se gasta porque lo están usando. Si un crítico de arte no ve esto, nos tiene sin cuidado [...] el público al cual están destinadas nuestras obras no lee las críticas de arte. La obra de arte que llevamos cumplirá el destino para el cual fue creada, o sea integrarse anónima y calladamente en la sencilla y verdadera base cultural de nuestro pueblo (Pareja, 1971, p. 26)

Sin embargo, los críticos de arte de la época estimaron favorablemente esta propuesta. A través de los medios de prensa más importantes acompañaron la iniciativa promovida por la ENBA. Entre ellos transcribimos algunos fragmentos (citados en Calvar, 2015, pp. 303-305):

A partir del sábado de tarde las piezas de cerámica, telas estampadas y grabados permanecerán en exhibición comenzando la venta el domingo. [...] El secreto es el precio sumamente bajo y la calidad fresca de los diseños (Torrens, 1969).

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 élite cultural, en clara oposición e incluso menospreciando auténticas actividades creativas ajenas a su estructura (Éxito y Utilidad, 1969).

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 (Polleri, 1969b).

En síntesis, aunque a simple vista, las Ventas Populares, podrían considerarse un «espectáculo pintoresco» —como se lo describió en alguna reseña de prensa—, implicaron un pensamiento teórico que generó discusiones y planteos interesantes a la interna de la escuela. Aunque pudo haber otras formas de abordaje, no puede negarse que el estrecho vínculo con el medio social —especialmente con sectores obreros y sindicales—, la oposición al autoritarismo, la resistencia a los procesos mercantiles del sistema capitalista, la intención democratizadora del arte, son factores que denotan el compromiso social y político implícitos en las ventas populares de la ENBA, que abarcaron toda la década del sesenta hasta 1972, inevitablemente interrumpidas por la dictadura militar.

Las pinturas murales. ¿Integración arte-arquitectura?

Si bien las Campañas de Pintura Mural que la ENBA desarrolló en los años sesenta¹⁹² son consideradas pilares fundamentales hacia el contacto popular y el vínculo con el medio, no fueron recurrentes después de 1967. Aunque modificaron el espacio público, y sin duda fueron guiadas por el compromiso social, no podemos determinar el impacto en la conciencia política de los participantes durante el período 1967-1973.

Las Campañas más importantes fueron las del Barrio Sur de Montevideo —incluido el conventillo Medio Mundo— en 1964-1965, y del barrio La Costanera de la ciudad de Dolores (Soriano) en 1966. Entre ellas se pintaron 16.000 m² cuadrados de superficie. También se pintaron entre 1963 y 1970 diversos murales puntuales en escuelas, liceos, cooperativas, teatros, hospitales y muros desnudos de la calle¹⁹³ (ff. 137 a 142).

Desde el punto de vista de la ENBA, las aspiraciones de trabajo mancomunado con el vecino, de intercambio de saberes como práctica formativa, de llevar el arte a la calle para acercarlo al público y darle la oportunidad de participar en la construcción sensible de su entorno fue exitosa.

La Escuela Nacional de Bellas Artes vivió sus procesos formativos más claros en las mil historias humanas que cubrieron nuestra vida en esas pinturas, desde la comida hasta el propio trabajo. Es que estábamos jugando una pelea contra el gris integral de la vida común de la gente y de nosotros. Partíamos del supuesto que la fortificación de los lenguajes de la gente era una simiente de su fuerza, y por lo tanto de su proceso de emancipación. Emancipación nuestra y emancipación común. Pero

192 Luego de la reapertura de la ENBA, en 1985, las campañas continuaron hasta la actualidad.

193 Murales: Escuela Marítima de Malvín, Escuela Nicaragua, Escuela Compte y Riqué (s/f), comedor del Liceo de Castillos, Rocha (1963), Teatro Victoria (1970); Mosaicos: Cooperativa de Consumo de Transporte, Cooperativa Obrera Textil, calle Colonia, calle Uruguay (s/f). Cuando no se indica ciudad o departamento se trata de Montevideo. Extraído de ENBA, 1986, p. 49.

todos los cálculos fueron estrechos frente al proceso de avalancha con que sobre las capacidades dormidas actuó la experiencia mural. Se puede decir que la abrumadora mayoría de los que actuamos en la Pintura descubrimos amarillos y rojos, azules y naranjas, y una paleta desconocida desde nuestra enrarecida investigación de caballete. El buzo violeta de una niña o las sábanas blancas que alzaban las lavanderas en sus cuerdas de colgar ropa descubrían calidades de pigmento en relación con la atmósfera y a la luz absolutamente insólitas. Los niños jugaban cambiándose de muros, las lavanderas corrían las sabanas de muro a muro desde donde estaban tendidas, jugando con los cambios del blanco. Alguien pintaba sus zapatos o una cartera, o una maceta, o su silla para comer, o su carrito para juntar papeles, o las vigas de su techo, o la tina donde se lava la ropa, en íntimo contacto con el lenguaje nuevo. Nosotros participamos en este proceso desencadenando fenómenos que a nosotros inmediatamente nos cuestionaban, asombraban, e inauguraban en terrenos desconocidos (ENBA, 1986, p. 45).

Sin embargo, en un sentido contrario a este recuerdo idílico que se plantea institucionalmente sobre la experiencia, Camnitzer (1969) expone sus reparos en relación con el resultado obtenido. Para él, el impacto de denuncia, que de acuerdo al espíritu de la reforma debía ser prioritario, no se obtuvo a través de esas campañas, por lo que proponía otras alternativas de concientización social.

Sin negar la posibilidad de que las experiencias del Barrio Sur o de Dolores sensibilicen a los habitantes, la duda que tengo es en qué medida esos actos, sin solucionar las condiciones infrahumanas de habitación, suavizan el impacto que visualmente puede incomodar a la clase media de los alrededores, para convertir la situación en pintoresca. Personalmente invertiría la situación. Trataría de a través de actos estéticos devolver la percepción y conciencia vivencial al habitante respecto a su nivel de habitación y de buscar elementos para aumentar el impacto de denuncia.

Condicionado por mi propia evolución estética, por ejemplo, tendería más que a pintar paredes, a recoger documentadamente muestras de mugre y a mandarlas por correo a miembros de la estructura de poder.

Además, desde el punto de vista de la crítica arquitectónica, las intervenciones que alteran las fachadas de los edificios con valor patrimonial —como en el Barrio Sur— han sido cuestionadas «por alterar su carácter y ocultar bajo una nueva materialidad las cualidades originales del revoque» (Carmona, 2014, p. 36). El «gris integral de la vida común de la gente y de nosotros» al que la ENBA quería combatir, es generalmente el que surge de las obras con terminación *símil piedra o imitación*, identificador durante varias décadas de varios tramos de las ciudades uruguayas.

Las campañas de sensibilización visual.
¿Sensibilización estética o concientización social?

Otra de las maneras en que la ENBA materializó su vocación docente y popular fueron las tres Campañas de Sensibilización Visual de 1966, 1967 y 1969 en Montevideo.

Estas campañas se distinguían sobre todo en dos aspectos de las de pintura mural. Por un lado, emergían repentina y simultáneamente en distintos muros de la ciudad y desaparecían de forma abrupta al poco tiempo. Su carácter efímero tenía como objetivo generar un impacto y sensibilizar a transeúntes y vecinos de las distintas zonas a quienes se les alteraba su recorrido habitual. La otra diferencia, que es consecuencia de los objetivos de fugacidad y de simultaneidad a gran escala de la experiencia, es que se utilizaba la técnica de producción en serie mediante procesos serigráficos producidos en el taller de imprenta de la escuela. Para cubrir gran cantidad de superficie en pocas horas, equipos de estudiantes y docentes hacían pegatinas con papeles previamente preparados y decidían en el momento de su aplicación el mejor diseño para el muro seleccionado y su entorno.



FIGURAS 137 Y 138 CAMPAÑA DE PINTURA MURAL, BARRIO SUR (1964-1965). ARCHIVO IENBA.



FIGURA 139. CAMPAÑA DE PINTURA MURAL, DOLORES (1966). ARCHIVO IENBA.



FIGURA 140. CAMPAÑA DE PINTURA MURAL, BARRIO SUR (1965-1965). ARCHIVO IENBA.



FIGURAS 141 Y 142. CAMPAÑA DE PINTURA MURAL, DOLORES, LA GACETA DE LA UNIVERSIDAD. (1966). ARCHIVO IENBA.

Las ediciones de 1966 y 1967 se enfocaron principalmente en la elaboración e investigación a partir de la composición de formas y colores (ff. 143 y 144). Javier Alonso (2012) señala en relación con la campaña de 1966, «se buscaba con esta actividad, incorporar el color en relación con la arquitectura y el espacio urbano, en una ciudad donde tradicionalmente predominaba el gris».

El trabajo con el color, el espacio y la luz era central en el plan de estudios de la ENBA y se proponía desde los cursos de primer año. Miguel Ángel Pareja (1971) señala este aspecto con relación a la campaña de sensibilización visual:

En lo que se refiere a la Escuela y a mí personalmente la línea colorística es consecuencia de un análisis del color y la sensibilidad. Se va a la franqueza del color, a rescatar allí los impactos emocionales que el color puede producir. Eso, que se hizo en la Escuela, se hizo también frente al pueblo. La campaña de sensibilización visual, es un hecho docente. Es el traslado de la actividad docente al pueblo (p. 25).

Como ya mencionamos, esta actitud supone un modo específico de mirar, un anhelo de ilustrar a la sociedad según pautas establecidas.

Aunque el objetivo educativo a partir de experiencias con el medio social se alcanzó, el compromiso político no estaba implícito en las primeras campañas, y así también lo percibía la prensa:

Son manchas, formas, colores que han brotado en el rostro de la capital como acnés juveniles y la han alegrado un tanto. Los muchachos de Bellas Artes trabajan de «pegatineros» pero al servicio de algo que impulsa el arte, la belleza y la cultura. Si es así, que siga la pegatina (*El Bien Público*, 1966)

Sin embargo, la campaña de 1969, denominada *Por el orden*, fue más agresiva, en concordancia con la situación crítica y violenta en la que estaba sumido el país, en medio de la implantación de MPS con millares de heridos y

torturados y con un progresivo aumento de la represión. Las propuestas de los equipos se presentaron en ese sentido. Según Alonso (2012), «Esta campaña consistió en la utilización de los muros como soporte para pinturas murales y gráficas, denunciando el autoritarismo; utilizando imágenes de artistas de la modernidad, condenados por el nazismo y el macartismo».

En los muros se combinaban reproducciones de obras con potente contenido social y político, algunos con explícitas imágenes violentas y crueles y en otros sugeridas, sobre un fondo de papeles de colores. En las fotografías que se pudieron recuperar sobre la campaña de 1969 se observan las siguientes combinaciones de obras en distintos muros de la ciudad: «Enterrar y callar» de la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1814) de Francisco de Goya y «Lucientes y detalles» de la obra *Busto de minotauro delante de una ventana* (1937) de Pablo Picasso, imágenes alusivas a la guerra como el aguafuerte *Con razón o sin ella* (1810-14), también de Goya y la obra de Picasso posterior a la Guerra Civil Española, *La mujer que llora* (1937) y la de Léger, *Cabeza con manos*, una de las obras de Goya que aluden a la represión y vuelta al absolutismo consecuencia del regreso a España de Fernando VII, *Contra el bien general* (1814-1815), y cuatro dibujos de la serie de *Condenados, presos y torturados por la Inquisición* (1810-1811); otra estampa de la serie *Los desastres de la guerra, Esto es peor* (1810-1814) de Goya y *El festín de la razón pura* (1937) del norteamericano Jack Levine en el que un banquero, un comerciante y un policía parecen estar reunidos para sacar ventaja a partir de sus posiciones de poder. También aparecen *La ronda de los presos* (1890) de Van Gogh y fotogramas de la película *El pibe* de Charles Chaplin (1921) (ff. 145 a 147).

Las obras reproducidas para esta campaña reflejan las preocupaciones políticas y sociales de sus autores, que a la vez son apropiadas por el colectivo de la ENBA para expresar las suyas también.

De todas maneras, aunque el mensaje político es explícito a través de reproducciones con motivos de guerra y violencia para denunciar y concientizar sobre la situación del país, se continúa utilizando la misma técnica, se transmite a través del mismo producto y de igual forma que las campañas

anteriores, e incluso se continúa pegando sobre un fondo de papeles de colores (ff. 148 y 149).

Una de las propuestas —que no fue admitida—¹⁹⁴ para la campaña de 1969 mostraba otra línea más vinculada a lo conceptual que priorizaba las ideas políticas sobre la materialización estética. Se trata del proyecto de Elbio Ferrario y Mario Sagradini —en ese momento estudiantes de la escuela—, que proponía la impresión de fajas de papel blancas y negras con las palabras UP, DOS, TRES, colocadas alternadamente en la vereda, en una cebrá o en el pavimento de alguna plaza, comenzando con una faja que enunciaba MARCH. DE FRENTE, en obvia alusión a una marcha militar (F. 150). Este proyecto se inscribe en lo que Camnitzer denomina *conceptualismo latinoamericano*, que, como ya mencionamos, incluye las ideas con acento político, a diferencia del arte conceptual del *mainstream*, más formalista.

No es casual que este equipo haya presentado un proyecto en esa línea, ya que Sagradini compartía, junto a Camnitzer y a Enrique Villani, principios artísticos y pedagógicos, y le presentó ese año al directorio de la escuela una nueva propuesta de taller fundamental, en el que proponían distintos modelos pedagógicos frente a los existentes.¹⁹⁵ Elbio Ferrario, explicita además su adhesión al conceptualismo, cuando se refiere al proyecto para la campaña: «Me acuerdo [de] que presentamos un proyecto que estaba trabajado con palabras, más en la onda Camnitzer; lo teníamos ahí presente» (Ferrario en Sagradini, 2016, p. 104).

Seguramente, Camnitzer se refería a ese proyecto en su informe de 1969, ya mencionado:

Por ese potencial es que la campaña de sensibilización me parece la experiencia más importante de las que ha realizado la Escuela. De los

194 Para las campañas se presentaban proyectos de equipos de estudiantes y docentes entre las que luego se seleccionaban algunas para ser ejecutadas.

195 Nota y fundamentación del Taller Fundamental aportadas por Luis Camnitzer. Documento inédito.



FIGURA 143. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL (1966), *EL BIEN PÚBLICO*. ARCHIVO IENBA.



FIGURA 144. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL (1967), *EL BIEN PÚBLICO*. ARCHIVO IENBA.

dispositivos que vi, todavía noto preocupaciones tradicionales de tipo estético, de tipo «propiedad de autor» (los murales eran reconocidos como de tal persona), etc. Pero una solución me pareció clave: la pegada en el piso. En esa situación desapareció completamente la importancia del autor o los valores tradicionales de la estética. Se pasó a un campo de subvertir las escalas y percepciones tradicionales del espacio del espectador, obligándolo a una reubicación activa en el mismo, apelando a su potencial individual de creación. Y creo ese es uno de los puntos fundamentales de la experiencia.

Con este comentario, Camnitzer expone la postura que desarrollará frente al arte durante toda su trayectoria artística: la vinculada al arte conceptual, en el que predominan la idea y el proceso sobre el resultado final.

Las experiencias en los escenarios de García Canclini

Regresando a nuestro punto de partida, en el que nos preguntábamos cuáles serían las correspondencias entre las experiencias educacionales de la ENBA y las distintas áreas de acción en el medio urbano que plantea García Canclini, no arriesgaríamos a incluirlas íntegramente en alguno de los escenarios, sobre todo porque no todas tuvieron las mismas características.

Sin embargo, pudimos comprobar que la motivación política y de denuncia social era el motor principal de la reforma, marco de estas experiencias. Por lo tanto, ponemos en cuestión lo expresado por Clemente Padín, quien las incluyó como ejemplos del segundo modelo, que implicaba obras que intentaban transformar lúdicamente el entorno físico y social de la ciudad. Para él, estas experiencias fueron paradigmáticas de ese modelo «no solo intentando una mayor difusión», en alusión a las Ventas Populares, «sino, también, procurando hacer conocer a los grandes maestros del arte», en referencia a la Campaña de Sensibilización Visual de 1969 en la que se pegaban reproducciones de famosos artistas. Entendemos que Padín obvió en sus apreciaciones los indicios de intención política de las experiencias y su valor

como acción de impacto social. Creemos que esto se debe a que el producto final de las experiencias muestra un acento en los aspectos de formación estética y visual más que en la concientización y la acción política.

Es por esto, al igual que Padín, que tampoco las incluiríamos en el tercer y cuarto escenario planteados por García Canclini. En primer lugar, porque se trataba de acciones pautadas que, en la mayoría de los casos, no implicaban la participación del público para completar o modificar la obra. Y porque, por otro, como bien expresa Peluffo Linari (comunicación personal, 2019),

para la ENBA (y para su plan de Estudios) el principal objetivo «político» era el de la construcción de un sujeto liberado de prejuicios y de convencionalismos sociales, haciéndolo a través de la «sensibilización visual» a través de una ruptura en los cánones rutinarios de visualidad.

O sea que, más que actuar sobre la conciencia política de los participantes, se actuaba sobre sus preferencias estéticas, el medio —quizás ingenuo— para transmitir ideas políticas era a través de *alfabetizar* en lo visual al pueblo.

Los tupamaros

Si existe una línea que separa el arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política, acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. Algunos años después del surgimiento de los Tupamaros, en 1968, el grupo argentino Tucumán arde fue el ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea. Y sin embargo hay que afirmar enfáticamente que los Tupamaros nunca se declararon artistas o consideraron que estaban haciendo arte; fueron claramente un movimiento guerrillero (si bien idiosincrásico) (Camnitzer, 2008, p. 65).

La teoría sobre el componente artístico de las acciones tupamaras, ya había sido presentada por Camnitzer por primera vez en 1969, en una reunión con



FIGURAS 145 A 147. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL (1969). ARCHIVO IENBA. ARCHIVO IENBA.



FIGURA 148. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL (1969). ARCHIVO IENBA.



FIGURA 149. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL (1969). ARCHIVO M. SAGRADINI. SAGRADINI (2016). VADEMECUM. MONTEVIDEO: MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, P. 104.



FIGURA 150. ELBIO FERRARIO, MARIO SAGRADINI. PROTOTIPO REDUCIDO PARA PROYECTO. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN VISUAL, 1969 (NO REALIZADO). ARCHIVO M. SAGRADINI. SAGRADINI (2016). *VADEMECUM*. MONTEVIDEO: MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES, P. 104.

estudiantes y profesores de la ENBA. Como ya mencionamos, Camnitzer (2008, p. 26), a su regreso a Montevideo, encontró el nivel de la escuela deteriorado y, entre otras sugerencias para modificar esa situación, planteó que el alto nivel de creatividad que la guerrilla tupamara había adquirido con sus operaciones urbanas era motivo suficiente para provocar un cambio en el plan de estudios a nivel del análisis de los procesos creativos y de los temas de la historia del arte.

Este planteo no fue bien recibido en ese entonces ni se incorporó al plan de estudios, pero Camnitzer continuó elaborándola y presentándola en congresos y textos en los que extremaba su posición hasta llegar a la idea de que

los tupamaros y sus operaciones habían creado la única obra que había logrado cambiar profundamente la conciencia política de la gente, y probablemente también la única obra política que había establecido nuevos parámetros para la percepción estética en América Latina (Camnitzer, 2008, p. 27).

Plantea esta teoría, como él mismo admite, con «una perspectiva histórica más sutil y con las pasiones más moderadas» en el capítulo 6 «Los tupamaros» en su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, de 2008, en el que además trata a las actividades de los tupamaros como fundamentales para comprender la historia del conceptualismo latinoamericano. Del mismo modo que en su primer planteo, en 1969, esta idea ha continuado generando críticas y polémicas, principalmente en el ámbito nacional, cuestión que no sorprende ni es casual.¹⁹⁶ Además de las críticas a esta teoría, se le ha objetado en general al libro la ausencia de artistas y eventos fundamentales en el surgimiento del arte conceptual

196 «En su primera versión inglesa, ante auditorios y lectores extranjeros, esta asunción de las estrategias logísticas tupamaras como cuestión plástica (me permito este término *demodé*) no tuvo mayores consecuencias. Naturalmente en Uruguay la situación no fue la misma» (Rocca, 2008)

—o conceptualismo— en el país, como Haroldo González y Teresa Vila, entre otros.

Se pueden encontrar artículos, reseñas, cartas abiertas y comentarios en las redes sociales que objetan en distintos grados esta teoría, principalmente sobre la base de dos factores: en primer lugar, se cuestiona la asimilación de estas operaciones a expresiones del campo artístico,¹⁹⁷ y, en segunda instancia, se critica el carácter romántico que Camnitzer le imprime a acciones violentas que incluso provocaron muertes.¹⁹⁸

Entre lo escrito, encontramos interesante y riguroso el texto de la investigadora argentina Ana Longoni (2009), quien no adhiere ni impugna las ideas de Camnitzer, sino que indaga en condiciones (históricas, teóricas, artísticas) que las habilitan o sostienen, aunque encuentra problemas en la definición reduccionista y «esencialista» de la existencia de un arte latinoamericano

197 En un artículo de la revista *Pupila*, Óscar Larroca (2009) se refirió a la proposición sobre el carácter artístico de los tupamaros de esta forma: «Si nos arrogamos el derecho de dilatar el pensamiento de Camnitzer, todo ser humano produce y ejecuta acciones fundadas “involuntariamente” en la dramaturgia, la *performance* o el arte para lograr designios concretos». Por otra parte, de una manera descomedida Larroca se expresó en las redes sociales: «Bueno, el pelotudo cósmico de Camnitzer sostiene que la toma de Pando fue una acción performática» (2016, 21 de setiembre, en *Facebook* de Clemente Padín cuando abre una reflexión en torno a las fotos del asesinato del embajador ruso en Turquía Andréi Kárlav en el Centro de Arte Contemporáneo de Ankara).

198 Las siguientes opiniones se relacionan con la comparación de episodios violentos con acciones artísticas: «Si la estrategia conceptualista latinoamericana pasa por el copamiento de la guerrilla tupamara de la ciudad de Pando diría que habla muy mal del conceptualismo latinoamericano y que es un tanto fácil hablar de momentos históricos del Uruguay como forma de arte en donde murió gente cuando quienes analizan estos hechos vivían en ese momento al amparo del imperio que tanto critican» (Álvarez Cozzi, carta abierta. *Blog Agendarte*).

«En el día de la presentación del libro en el Centro Cultural de España (el 3 de noviembre pasado), el autor se defendió de la comparación que hizo uno de los asistentes (el artista Pedro Livni) entre su postura y los dichos del compositor alemán Karl-Heinz Stockhausen —quien encontró el ataque a las Torres Gemelas del 11 de setiembre la consumación de una obra de arte—, aduciendo la diferencia ética entre las dos acciones, de las cuales una tenía como intención matar al mayor número de personas y otra trataba de evitar el derramamiento de sangre, y tildó de irresponsable el planeo de Stockhausen» (Rocca, 2008).

cuya condición para serlo sería la inclusión de la política. Longoni también pone reparos en la visión romántica de Camnitzer sobre las acciones al minimizar su componente violento.

Se trabajará el tema, sin suscribir ni impugnar esta teoría, en la línea de Longoni, con la conciencia de que no hubo voluntad artística en las acciones de los guerrilleros, pero teniendo en cuenta las lecturas que le imprimieron el carácter artístico a sus operaciones, como la ya expuesta de Camnitzer y otras novedosas, como las del proyecto *Reboot*¹⁹⁹ y los escritos de su curador Marcelo Danza, quien aborda el tema desde la disciplina arquitectónica.

No exponemos artistas sino arte. No hay voluntad artística en los creadores que presentamos, pero sí infinidad de acciones factibles de ser leídas como creaciones de valor artístico. La artísticidad —si la hubiera— pretende ser construida desde la interpretación y el relato que de ellas se hace (Danza *et al.*, 2016, pp. 20-21)

Citamos una de las diez consignas que introducen y explican lo que pretende transmitir —o mejor dicho lo que *no* pretende— la propuesta uruguaya para la 15.^a Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia 2016. Esta selección —que también tuvo su grado de polémica— de alguna manera pone la teoría sobre la artísticidad de las acciones tupamaras otra vez en discusión e indica que es un tema que no puede soslayarse en este trabajo.

Tanto la teoría de Camnitzer como la que retoma Danza sobre las operaciones tupamaras y su importancia para el estudio del arte y de la arquitectura, están ampliamente elaboradas en sus textos —y también analizadas en otros como el caso de Longoni—, por lo que en este apartado nos referiremos

199 *Reboot. Dos lecciones de arquitectura* es el nombre del envío uruguayo a la 15.^a Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia 2016. El envío se basa en el estudio desde una perspectiva arquitectónica de dos acontecimientos relacionados con el Uruguay de finales de los sesenta y principios de los setenta: las operaciones tupamaras y la tragedia de los Andes.

a una de las operaciones armadas urbanas de los tupamaros: la Toma de Pando, considerada por el propio MLN-T como hito para su desarrollo interno al haber constituido una fuente de aprendizaje que determinó el éxito de futuras operaciones (Tupamaros, 2003, p. 144).

La Operación Pando se llevó a cabo el 8 de octubre de 1969, en coincidencia con el segundo aniversario de la muerte del *Che* Guevara, con el objetivo de una demostración de fuerzas de alto impacto propagandístico —además de el de recaudar fondos para la organización— al tomar simultáneamente por asalto varios locales importantes de la ciudad de Pando (a 32 km de Montevideo): la comisaría, el cuartelillo de Bomberos, la central telefónica y cuatro bancos. Lo singular de esta operación fue la estrategia para llegar a la ciudad de Pando: para trasladar a 49 guerrilleros se simuló un cortejo fúnebre que procedía de Montevideo en una camioneta y cinco remises de la empresa Martinelli, con los restos mortuorios repatriados de un «pariente» que había fallecido en Argentina y que había de ser enterrado en el cementerio de Soca.

Un «cura» y «nueve familiares» fueron recogiendo a otros «tíos» y «primos» dolientes a lo largo de la ruta 8, hasta traspasar Pando, donde los seis choferes de la funeraria y el encargado del servicio fueron encerrados en una camioneta Kombi que se había sumado al cortejo. La mitad de los combatientes entraron en Pando en los vehículos de la funeraria. Los restantes habían llegado en transportes públicos y estaban diseminados por las calles, cerca de sus respectivos objetivos. A la hora 13, cuando comenzaría el operativo, todos se pondrían un brazalete blanco para identificarse (Blixen, 2000, p. 184).²⁰⁰

200 La operación fue un fracaso militar por el desorden y la lentitud de la retirada, por la que murieron tres guerrilleros: los estudiantes Ricardo Zabalza, Alfredo Cultelli y Jorge Salerno; un civil ajeno a la organización, Carlos BURGUEÑO, de 25 años, que esperaba en una parada de ómnibus transporte para conocer a su segundo hijo que había nacido la noche anterior, y un policía, Enrique Fernández Díaz. Además, terminaron detenidos dieciséis integrantes del movimiento guerrillero.

Longoni (2009) señala que los historiadores han considerado este episodio como momento bisagra dentro del movimiento «en el que se empezó a discutir la implantación de un foco armado, y un escalón más alto del enfrentamiento con el régimen» (p. 14). Sin embargo, Camnitzer (2008) lo considera como uno de los ejemplos más importantes para avalar su teoría en relación con la estetización de las acciones, «el evento público más elaborado y espectacular de los tupamaros [...] Dio el tono para las puestas en escena posteriores, para la cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guión escrito por los “actores” guerrilleros» (pp. 75-76). Así, lo compara con una obra de teatro, en la que los guerrilleros se transformaron en actores al montar una escenificación, que, años más tarde, se confirmó que había sido planeada por el autor y director teatral que integraba el movimiento, Mauricio Rosencof (Camnitzer, 2008, p. 354).

Con relación a los escenarios que propone García Canclini, aunque estas prácticas podrían acercarse al último modelo, que plantea la actuación sobre la conciencia política de los participantes y a la conversión de obras en hechos políticos, decidimos no incluirlas en ninguno de ellos, ya que las acciones tupamaras no tuvieron intención ni finalidad artística.

De todas maneras, nos preguntamos si no es posible vincular el hecho de que algunos artistas integraron el movimiento clandestino e incluyeron de alguna manera su arte en el ámbito político, con la reflexión de García Canclini (1973) sobre la inserción del artista en las luchas políticas:

Lo más eficaz contra la mercantilización del arte no son las actitudes individuales y defensivas [...] Lo más eficaz es que el trabajo de los artistas se inscriba en las luchas populares por la liberación. Si las obras se integran en un contexto no artístico y se incorporan efectivamente a una lucha contra el sistema, el sentido de la obra va a ser tan fuerte allí que todo otro uso pasará a segundo plano.

En ese sentido, agrega que para impedir ser proscritos por el sistema y que sus obras sean censuradas por los canales oficiales de difusión, los

artistas deberían insertarse en los medios que el pueblo tiene para luchar —partidos, sindicatos, organizaciones— e involucrarse junto con sus obras en la vida cotidiana para acercarse a la cultura popular y perdurar de algún modo en la evolución de los conflictos sociales, como ya mencionamos en el apartado *Modelos de intervención en el espacio público*.

Hemos mencionado experiencias, en especial del caso argentino, que demostraron la dificultad que le implica al artista traspasar el límite del arte hacia la lucha política, por lo que para ello debieron dejar el arte e incorporarse al movimiento guerrillero. No queremos decir con esto que los artistas involucrados en el MLN-T hayan tenido esta intención consciente y planificada, pero sí que, de alguna manera, le impusieron cierto grado de artísticidad a sus acciones.



5

REFLEXIONES FINALES

REFLEXIONES FINALES

Si bien en cada capítulo de este libro se intentó responder a ciertas preguntas iniciales, resulta pertinente cerrar este trabajo con la síntesis de algunas cuestiones que nos planteamos desentrañar. Quizás esté de más aclarar que aquí se presentarán posibles conclusiones sobre el tema planteado, las que obtuvimos según nuestra estrategia y perspectiva de trabajo. Sin embargo, la riqueza y la vastedad del tema provocan que quede abierto a nuevas interrogantes y nuevas posibilidades de abordaje.

En relación con el contexto histórico y territorial, la situación del arte en el espacio público en Montevideo acompañó la situación de complejidad política, social y económica local y latinoamericana. Se constató que el período no fue homogéneo en Uruguay ni en su relación con los países de América Latina. En el ámbito local, el punto de inflexión que marcó la presidencia de Jorge Pacheco Areco en 1968 determinó también un nuevo escenario en lo artístico, con propuestas vinculadas a la situación violenta y crítica del país.

Sobre la situación de Uruguay con relación al resto de América Latina, se concluye que el vínculo artístico no era tan fuerte y fluido como la autora había intuido previamente. Sin embargo, los lazos rioplatenses sí eran habituales e impactaron en ambas orillas en lo educativo, personal e institucional, aunque se dieron diferentes procesos respecto a la modernización, la politización y la internacionalización del arte.

En este sentido, los cursos de Jorge Romero Brest, quien formó a la camada de críticos nacionales más lúcidos, forjó los vínculos entre el ITDT y el IGE, y promovió los intercambios entre artistas y obras —a través de las

exposiciones, premios y eventos— repercutieron en gran medida en el espacio público.

También se pudo constatar que el espacio público de Montevideo en los sesenta era un lugar de conflicto que reflejaba los debates estéticos que paupaban el ambiente artístico de la época. Asimismo, corroboramos que en las disputas que se desplegaron sobre el arte en el espacio público la actuación de quienes detentaban el poder político tuvo fuerte incidencia. Las polémicas en torno al concurso para el monumento a José Batlle y Ordóñez al inicio del período estudiado y las de la Bienal de Escultura al Aire Libre del Parque Roosevelt sobre el final de la década del sesenta dan cuenta, aunque en distinto grado, del entrecruce de las disputas estéticas y políticas. También se hizo evidente el papel de la prensa como escenario primordial de debate y su incidencia en la formación de opinión sobre los críticos de la época.

Con relación al arte emplazado en la ciudad, se constató su dependencia de los sectores con poder político y económico para organizar los homenajes y conferirle elementos simbólicos a distintos lugares de Montevideo. En algunos casos el espacio público les fue dado sin mayores obstáculos, en otros tuvieron que superar conflictos para acceder a ellos.

En ese «espacio dado» en Montevideo en los años sesenta predominó el arte tradicional sobre la nueva escultura. Con el análisis de distintos ejemplos, las críticas de prensa, la historiografía de la época y las entrevistas realizadas pudimos comprobar que los procesos en nuestro país para cambiar estructuras arraigadas han sido muy difíciles de transitar y que los sectores con poder de acción sobre el espacio público tuvieron limitaciones para asumir los cambios. Sin embargo, paradójicamente, Uruguay se autopercibía como moderno.

Se observa, sobre todo en las obras que incluimos en el eje discursivo de las expresiones híbridas, la convivencia de lo académico con una aspiración de modernidad. En ese sentido, muchas veces la componente arquitectónica—que estaba ya definitivamente alejada de los cánones clasicistas— era la que le otorgaba contemporaneidad a las obras, y lo escultórico era lo que anclaba en lo tradicional, apelando de manera directa a lo figurativo. Son claros

ejemplos de ello el monumento a García Otero, el de Artigas, donado por la colectividad libanesa, el de Atilio Narancio, el de los poetas francouruguayos o el de la Confraternidad de los Pueblos.

Por otra parte, muchos y destacados escultores de la época se adhirieron a las tendencias contemporáneas en nuestro país; sus trabajos sobresalieron fundamentalmente en certámenes nacionales y exposiciones, pero muy pocos ocuparon un lugar en los espacios públicos de la ciudad de Montevideo. Solo se emplazaron cuatro esculturas vinculadas a las nuevas tendencias, que aunque de manera sutil, otorgaron un soplo de contemporaneidad a la ciudad.²⁰¹

Con respecto al otro polo del arte público, el que toma el espacio, el que se apropia de la calle a menudo sin el aval institucional, observamos que la motivación política y de denuncia social eran el motor principal de quienes actuaban en él.

En primer lugar, analizamos las propuestas de Haroldo González, de Clemente Padín y de Teresa Vila, artistas que en los últimos años de la década del sesenta y en los principios de los setenta trabajaron con medios no convencionales en espacios alternativos y fueron los precursores en nuestro país en involucrar a los espectadores de manera directa y comprometida en la experiencia artística. También han sido pioneros en la fusión con otras artes y en el intento de traspasar la frontera entre el arte y la política, si bien con menor contundencia que en otras experiencias latinoamericanas ya mencionadas.

Por otra parte, el estudio de la experiencia educacional de la ENBA — las ventas populares y las campañas de pintura mural y de sensibilización visual— nos mostró que hubo una intención de concientización política, aunque los resultados expusieron un acento en los aspectos educativos y

201 Sin embargo, se pudo observar que las manifestaciones artísticas vinculadas a las nuevas tendencias que más se acercaban al espacio público —sobre todo obras murales— eran las que se incorporaban a la arquitectura en edificios públicos o privados, en su mayoría de concepción torresgarciana, aunque la nueva escultura pretendía romper con la hegemonía del universalismo constructivo.

una postura ilustrada de *alfabetización estética* que empañó el impacto que podrían haber tenido como acción social.

Por último, analizamos algunas acciones armadas de los tupamaros, que, según Luis Camnitzer, se pueden incluir en el campo de las artes si se las considera expresiones que quebraron las fronteras entre el arte y la vida. En ese sentido, resulta interesante que la polémica que causó la exposición de esa teoría en los sesenta aún permanece abierta y habilita nuevas interpretaciones.

Con el apoyo teórico de Néstor García Canclini, que proponía cuatro modelos de actuación artística en la calle, hemos indagado estas experiencias, que nos llevan a concluir que, en los años previos a la caída democrática, la acción política predominó sobre la cuestión lúdica como motivador principal de las obras artísticas.

Los años que abarca el trabajo son muchos; los eventos, las experiencias y las obras que se desarrollaron en Montevideo son cuantiosos y diversos; los estudiados en profundidad son los que hemos considerado más significativos para responder al problema planteado. Creemos que con el abordaje elegido y con la estrategia adoptada logramos responder las preguntas planteadas al inicio del trabajo y conseguimos un equilibrio coherente con los recursos disponibles y el alcance que requería la tesis de maestría que es base de este libro para el tratamiento de los diversos problemas.

Sin embargo, varios de los temas y ejemplos estudiados podrían desplegar en sí mismos nuevas preguntas y ser objetos de nuevas investigaciones. Por otro lado, los casos que no se incluyeron en esta ocasión²⁰² también podrían ser fuente de nuevos problemas.

Es por eso que no planteamos conclusiones sino reflexiones, por lo que podemos hablar de un final abierto porque aspiramos a que este trabajo sea el principio de nuevas ideas y miradas.

202 Obras en cementerios, murales en edificios públicos y privados, teatro experimental, etcétera.

A pesar de haber sido un período conflictivo, violento y peligroso, fueron tiempos de utopías y esperanzas que, con relación al arte, incluyeron disputas explosivas pero inteligentes, comprometidas y lúcidas. Fueron años de ideas intensas, innovadoras y creativas.

Internarme durante tanto tiempo en esos convulsionados años sesenta, en un período que culmina con el año de mi nacimiento, fue una experiencia movilizadora. Tratar de entender la situación del arte en el espacio público en los prolegómenos del golpe de Estado, sin pensar en que ese hecho y los siguientes eventos sucederían fue un ejercicio interesante que me permitió una mejor comprensión de las circunstancias.

REFERENCIAS²⁰³

- A la Comisión Nacional Pro Monumento a Batlle. Carta de lectores (23 de setiembre de 1960). *Marcha*, p. 2.
- Aguilar, G. (2012). La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60). En P. Herkenhoff, *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960* (pp. 39-47). Buenos Aires: Fundación Proa.
- Alemán, L. (2008, noviembre-diciembre). Monumento a Luis Batlle Berres. *Dossier*, (11).
- Alonso, J. (2012). Currículum vitae. Recuperado de <<http://dedicaciontotal.udelar.edu.uy/area-ciencias-sociales-y-artistica/>>
- Arana, M., Garabelli, L., y Livni, J. L. (2015). *Entrevistas, edición especial, Libro 2*. Montevideo: FADU, Universidad de la República.
- Argul, J. P. (1966). *Las Artes Plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- Arnaiz, A., Elorriaga, J., Laka, X., y Moreno, J. (2008). *La colina vacía. Jorge Oteiza - Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*. Bilbao: Universidad del País Vasco/EHU (EHU Press), Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Aroztegui, J., y Larroca, Ó. (2010, diciembre). Introducción a la historia de las asociaciones uruguayas de artistas visuales. *La Pupila*, 15, 8-15. Recuperado de <<http://revistalapupila.com/pdf/pupila15.pdf>>

203 Muchos artículos de prensa fueron hallados en los archivos del Museo Nacional de Artes Visuales y del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República. Los artículos están en su mayoría recortados y pegados en hojas de carpetas o libros, por lo que en muchos casos no figura el número de página de la nota de prensa.

- Artistas plásticos «en guerra». Figurativos y abstractos en polémico conflicto. (1.º de agosto de 1967). *Extra*.
- Artucio, L. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Colección Nuestra Tierra, 5. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Balace de una Bienal. (1969, noviembre 28). *El Popular*.
- Bellas Artes al rojo vivo. (1967, agosto 5). *Extra*.
- Bias, J. (1969, diciembre 3). *La Mañana*.
- Bienal Fantasma. 20 de noviembre de 1969. *De Frente*.
- Blixen, S. (2000). *Sendic*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- BMR (2015). *Montevideo afuera*. Montevideo: El País.
- Bourdieu, P. (2002). Campo intelectual y proyecto creador. En *Campo de poder. Campo intelectual* (pp. 9-50). Buenos Aires: Montessor.
- Calvar, D. (2015). *Los movimientos artísticos en Uruguay (1955-1975): Desde la contraposición figuración-abstracción hasta la desmaterialización del arte* (Tesis de doctorado. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla). Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=74055>>
- Camnitzer, L. (1969). *Informe presentado a la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Inédito. (Proporcionado por Camnitzer a la autora).
- (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum.
- Cardozo, E., y Peirano, F. *El Quijote de Tres Cruces*. Recuperado de <http://www.elsitiodemontevideo.org> (consultado el 22 de diciembre de 2008).
- Carmona, L. (2008). Plaza Ing. Juan P. Fabini. En *Guía Arquitectónica de Montevideo*. Montevideo: Intendencia de Montevideo.
- Carmona, L. (2014). Street Art. Arquitectura como lienzo. *Vitruvia*, (1), 31-47.
- Centro de Arte y Comunicación (CAYC) (1971). *Expo internacional de proposiciones a realizar*. Buenos Aires: CAYC (Catálogo exposición).
- Constant y Debord. G. (diciembre de 1958). *Declaración de Amsterdam*. Internationale Situationniste, n.º 2. Traducido por Paul Hammond. Recuperado de <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/amsterdam.html>>
- Cultelli, M. (2013). *Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencias* (Tesis de maestría, Universidad de la

- República). Recuperado de <http://posgrados.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf>
- Danza, M., Kuri, A., Fermoselle, B., Cataldo, D., De los Santos, J., Staricco, M., y Fascioli, M. (2016). *Reboot. Dos lecciones de arquitectura*. Catálogo para la 15.^a Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia. Montevideo: MRE-MEC-FADU, Universidad de la República.
- Demasi, C. (Coord.) (1996). *La caída de la democracia. Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1967-1973)*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Di Maggio, N. (1962, abril 11). Una presentación ejemplar. *Acción*, p. 6.
- (1969a, noviembre 14). Primera Bienal de Escultura. *Marcha*, pp. 14-15.
- (1969b, noviembre 21). Bienal de Escultura: el silencio y sus cómplices. *Marcha*, p. 26.
- (1969c, noviembre 28). Entrevista con Pierre Restany. *Marcha*, p. 21.
- (1969d, diciembre 12). Bienal para distraídos. *Marcha*, p. 25.
- (1969e, diciembre 30). El arte nacional en la encrucijada. *Marcha*, pp. 23, 25.
- (1970a, octubre 31). Monumento discutido. *Ya*.
- (1970b, diciembre 18). Escuela Nacional de Bellas Artes. Producción Tránsfuga. *Ya*.
- (1987, noviembre 26). Errática aproximación a Yepes. *Alternativa socialista*, p. 17.
- (2004a, julio 26). Los olvidados (9): Vanguardista Teresa Vila. *La República*.
- (2004b, agosto 9). Los olvidados (11): Escultor Bernabé Michelena. *La Red 21*. Recuperado de <<http://www.lr21.com.uy/cultura/150143-los-olvidados-11-escultor-bernabe-michelena>>
- (2007, febrero 12). Recientes publicaciones uruguayas. *La República*. Recuperado de <<http://www.larepublica.com.uy/cultura/246046-recientes-publicaciones-uruguayas>>
- Díaz Yepes, E. (1966). Yepes. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 7, 97-102.
- (1977). Entrevista realizada por Galeano Muñoz. En *Yepes. La emoción del espacio* (2012). Catálogo de la Exposición en el Museo Torres García. Montevideo: Museo Torres García.

- Díaz Yepes, E. (1988). *Catálogo de exposición Galería Sur*. Punta del Este.
- El Bien Público (1966, diciembre 17).
- Erigieron ya nuevo monumento a la Madre para Tacuarembó (1971, abril 5). *La Mañana*.
- Escuela Nacional de Bellas Artes (1970). *Una experiencia educacional. 1960-1970*.
Montevideo: Universidad de la República.
- (1986). *Escuela Nacional de Bellas Artes. Proyección de su experiencia educacional*. Montevideo: Universidad de la República.
- Éxito y Utilidad de la Feria de Bellas Artes (1969, diciembre 29). *El Popular*.
- Flores Flores, S. (1960, agosto 11). *La idea*. San José.
- Frampton, F. (1993). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gilberto Gili.
- Freire, M. (1969, diciembre 29). *Plástica '69. Acción*.
- Fresnedo Siri, R. (1967). En Plano n.º 8522. Donación Fresnedo. Instituto de Historia, FADU, Universidad de la República.
- G. P. (1969, diciembre 9). De una buena medianía. *De Frente*, s/p.
- Galup, J. (1958, diciembre). El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de pintura mural. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (1), 47-51.
- García Canclini, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. En *Enciclopedia Transformaciones* (pp. 253-280). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
Recuperado de <<http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-arte-urbano-02.htm>>
- (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Esteban, F. (1960a, julio 8). Proyectos del Monumento a Batlle. *Marcha*, p. 16.
- (1960b, noviembre 18). Un monumento. *Marcha*, p. 15.
- (1962, marzo 16). Destino de la escultura. *Marcha*.
- (1968). *Artes plásticas del Uruguay en el Siglo Veinte*. Montevideo: Universidad de la República.
- (1978). *Escultura y medio urbano. El vínculo olvidado*. Colección Documentos de Arquitectura. Montevideo: Universidad de la República.
- Giunta, A. (1996). América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano. *International Seminar Art Studies from Latin America*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UAM-The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1.º al 5 de febrero.

- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2015, diciembre). Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, (15). Recuperado de <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=350&nro=15>>
- Glusberg, J. (1973). *Catálogo de exposición de Haroldo González*. Buenos Aires: CAYC.
- González, N. (2011, febrero 22). *Gattamelata, Colleoni y El David en Montevideo* (III-IV). Recuperado de <http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_43656_1.html>
- Greenberg, C. (2006). La escultura de nuestro tiempo. En F. Fanés (Ed.), *Clement Greenberg. La pintura moderna y otros ensayos* (pp. 93-102). Madrid: Siruela.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra.
- (2010). Baroffio y la estatuaria pública. Apuntes históricos, implicaciones urbanísticas y debates estéticos. En *Eugenio P. Baroffio, Gestión urbana y arquitectónica 1906-1956* (pp. 89-102). Montevideo: Cedodal, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- Halperin Donghi, T. (1996). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heide, D. (1971, agosto 20). Los caminos del arte popular. *Marcha*, p. 26.
- Hib, A. (2005). La mirada de Ver y Estimar sobre la actividad plástica en el Uruguay. En A. Giunta y L. Malosetti Costa (Comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 153-170). Buenos Aires: Paidós.
- Von Hildebrand, A. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Hojman, M. (2009). *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- (2015). El vértice del boulevard. El monumento a Luis Batlle Berres y su entorno. *Vitruvia*, (2), 67-81.
- Hourcade Leguísamo, E. (2013, marzo 29). *Agesor*. Recuperado de <<http://www.agesor.com.uy/noticia.php?id=4100>>
- Inaugurose la Bial de Escultura al Aire Libre (1969, noviembre 24). *El Diario*.

- Insólita controversia en Tacuarembó. Intendente ordenó fundir Monumento a la Madre. (1971, marzo 29). *Acción*.
- Instituto General Electric (1964). *Catálogo de Primer jardín de escultura actual al aire libre*. Montevideo: IGE.
- Intendencia Municipal de Montevideo (1986). *Estatuas y monumentos de Montevideo*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo.
- Italiano, J. Á. (2013). Proto-performance e inicios del Arte de Acción en el Uruguay (1961-1985). Monografía de Juan Ángel Italiano presentada en la mesa redonda «Situation artistique des pays à l'honneur à la RIAP 2012» durante el *Rencontre internationale d'art performance*, Quebec, Canadá, 9 de setiembre de 2012. Recuperado de <<https://archive.org/details/ProtoPerformanceEIniciosDelArteDeAccionEnUruguay196185Ampliada>>
- Kalenberg, Á. (2011). *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días, 4. Los escultores*. Montevideo: El País.
- Krauss, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- «La Madre» en el corralón espera (1971, marzo 30). *La Mañana*.
- La mejor escultura moderna se queda en Parque Roosevelt (1969, noviembre 24). *Acción*.
- Larnaudie, O. (1969, noviembre 14). No quiero participar en una Bienal fantasma. *El Popular* (firmado O. L. P.)
- Laroche, W. E. (1980). *Estatuaria del Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.
- Larroca, Ó. (2009, febrero 6). «Desvistiendo» a los tupamaros: Camnitzer y el arte conceptual latinoamericano. *La Pupila*, (6).
- Liernur F. (2008). *Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936-1956)*. *Trazas de Futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la Modernidad de América Latina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Longoni, A. (2009, abril 24). En torno a una lectura polémica: los tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latinoamericano. Ponencia presentada en *III Jornada Académica «Partidos Armados en la Argentina de los Setenta. Organizaciones armadas y movimientos sociales»*, Centro de Estudios de Historia Política (CEHP), Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires.

- López Ruiz, A. (2016). *Exposición Estudios de género y danza en Pioneras del arte de acción I-La escena expandida (1962/1975)*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- López-Bahut, M. E. (2007). De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60. *Cuadernos del Museo Oteiza*, (4). Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Lorente Mourelle, R. (2015). *Arte y Arquitectura en Uruguay 1930-1970*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Magaz, M. C. (2007). *Escultura y poder en el espacio público*. Buenos Aires: Editora Argentina.
- Mañé Garzón, P. (1964, octubre 9). Exposiciones. Escultura. *Marcha*, 2.ª Sección, p. 10.
- (1966, julio 1). Belloni: El arte que nos merecemos. *Marcha*, p. 26.
- (1967, agosto 11). Mundos en guerra. *Marcha*, pp. 24, 26.
- Markarian, V. (2010). Los *Huevos del Plata*: Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta. En *Recordar para pensar, memoria para la democracia: La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur.
- Marques, V. (2016). *Integração plástica. Os murais na arquitetura moderna de Leborgne, Payssé e Bayardo* (Tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre).
- Mazzini, E., y Méndez, M. (2009). *La arquitectura en debate. Polémicas disciplinares en el Uruguay del siglo xx*. Montevideo: Universidad de la República. <<https://hdl.handle.net/20.500.12008/3405>>
- Mérica, R. (1969, noviembre 30). Los museos crecen en los parques. *El País*.
- Mirza, R., y Silveira, S. (2013). Teatro y danza. En *Nuestro Tiempo. Libro de los Bicentenarios*. Montevideo: IMPO.
- Moholy-Nagy, L. (1997). *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Montaner, J. M. (2000). Espacio. En C. Rodríguez (Ed.), *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (pp. 97-108). Barcelona: Ediciones UPC.

- Monumento a Luis Batlle (1967, octubre 26). *Acción*.
- Moral Andrés, F. (2010). *Oteiza. Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra.
- Muñoz, P. (2006). *Oteiza. La vida como experimento*. Zarauz: Alga Memoria.
- Nahum, B., Frega, A., Maronna, M., y Trochón, Y. (1994). *Historia Uruguaya*. Tomo 8: El fin del Uruguay liberal (1959-1973). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Noé, L. F. (2015). *Luis Felipe Noé. Cuaderno de bitácora*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Oteiza E. (1997). El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella. En E. Oteiza (Coord.), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- Oteiza, J. (1960a, mayo 27). El Escultor Oteiza Comienza su Defensa. Las irresoluciones de un jurado internacional. *Marcha*, p. 15.
- (1960b, junio 24). Proyección espiritual del Monumento a Batlle. *Marcha*, pp. 6, 20.
- Padín, C. (2000, diciembre-2001, enero). El arte en las calles. En *Escaner cultural*, 2(24). Recuperado de <<http://www.escaner.cl/escaner24/acorreo.html>>
- (2001, abril). En las avanzadas del arte latinoamericano. El arte en las calles. *Escáner cultural*, 3(13). Recuperado de <<http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padino7.html>>
- (2003, marzo). El arte allí... donde está la gente». *Escáner Cultural*, (48). Recuperado de <<http://www.escaner.cl/7/10/2017>>
- (2006). La performance desde la perspectiva latinoamericana. En *Clemente Padín. Premio Figari 2005* (pp. 157-163). Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- (2007). Recordando a Dick Higgins. *Escáner cultural*, (48). Recuperado de <<http://revista.escaner.cl/node/220> 7/10/2017>
- (2010). *De la representación a la acción*. La Plata: Al Margen (Publicación original (1975) De la représentation a l'action, Francia: Nouvelles Editions Polaires)
- Pareja, M. Á. (1971, diciembre 10). Con Miguel Ángel Pareja. El «yo» y el «nosotros». Entrevista de Gabriel Peluffo y Hugo Gilmet. *Marcha*, pp. 25-26.
- Pedemonte, J. C. (1987, junio 9). Confesiones de un Gran Artista: El escultor Belloni y «El Entrevero». *El País*.

- Peluffo Linari, G. (1972, diciembre 29). Plástica 72. Apremios e interrogantes. *Marcha*, p. 24.
- (1997). Instituto General Electric de Montevideo: Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo. En E. Oteiza (Coord.), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones «Gino Germani», Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- (1999). *Historia de la pintura uruguaya, Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad (1930-1960)*. Tomo 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (2009). Arte y política (I). El primer ensayo general de los Trabajadores de la Cultura. En *Pormenores políticos y afines. Gráfica política de los años 60 y 70* (pp. 39-50). Montevideo: Fundación Manuel Espínola Gómez.
- (2018). *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pérez Buchelli, E. (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta latinoamericanos*. Montevideo: Ediciones Yaugurú.
- Petit, C. (1999). Testimonios para el rescate y sistematización de la experiencia nacional en la enseñanza del proyecto.
- Polleri, A. (1969a, noviembre 16). Plásticas: Bienal Fantasma. *El Diario*.
- (1969b, diciembre 28). Artes Plásticas. La necesidad del arte. *El Diario*.
- (1970a, noviembre 8). Artes Plásticas. II Bienal de Escultura al aire libre. *El Diario*.
- (1970b, octubre 11). Notable escultura funcional. *El Diario*.
- (1970c, diciembre 27). Balance anual. Arte y urbanismo. *El Diario*.
- (1971, abril 4). El rapto de la estatua. *El Diario*.
- (1972, marzo 12). Artes plásticas. Belleza en la vida cotidiana. *El Diario*.
- (1967). *Autobiografía de un artista*. Montevideo: Ediciones Prometeo.
- Premio Blanes 1962-Escultura (1962, abril 5). *El Día*.
- ¿Qué pasa con «El Entrevero» de Belloni? (1965, junio 22). *El Plata*.
- Rabotnikof, N. (1997). El espacio público: caracterizaciones teóricas y expectativas políticas. En F. Quesada (Ed.), *Filosofía política: ideas políticas y movimientos sociales* (pp. 135-152). Madrid: Trotta.

- Real Academia Española (RAE) y Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2021). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Reportaje telefónico. Opina un artista español (1960). *El País*.
- Restany, P. (1964). *La escultura al aire libre. Catálogo de Primer jardín de escultura actual al aire libre*. Montevideo: IGE.
- Restituyen a su sitio un monumento. (1971, setiembre 12). *La Mañana*, p. 17.
- Rey Ashfield, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo. (1920-1960)*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rocca, P. T. (2008, diciembre 5). Tupamán arde. *Brecha*, (1202). pp. 21-23.
- Rolleri, C. (1961, enero 13). Los políticos y el arte. *Marcha*, p. 22.
- Romero Brest, J. (1948). Tres escultores. *Ver y Estimar*, 1(7-8), 108-112.
- (1951). *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.
- Sáez Santos, A. (2009, octubre 31). *Plaza Pasheff: De la Foca Fetal, a la Madre de las Buenas Brisas*. Recuperado de <<http://charo-charadas.blogspot.com.uy/2009/10/plaza-pasheffde-la-foca-fetal-la-madre.html>>
- Sagradini, M. (2016). *Vademecum*. Montevideo: MNAV, MEC.
- Sala de Touron, L. (2007). Democracia y revolución: sus usos en América Latina, particularmente en los años sesenta. En W. Ansaldi (Dir.), *Democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scarlato, S. (1961, setiembre). Problemas de diseño arquitectónico contemporáneo. La integración de las artes plásticas en la arquitectura. Precisiones acerca del problema en nuestro medio. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, pp. 113-119.
- Schiller, F. (1999). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Se dividieron el Gran Premio de la Bienal del «P. Roosevelt». (24 de noviembre de 1969). *La Mañana*.
- Sociedad de Arquitectos del Uruguay (1964, noviembre). Monumento a J. Batlle y Ordóñez. Número Aniversario, *Arquitectura*.
- Sztern, S. (2006). *La extensión universitaria Una visión desde Bellas Artes. En Caracterización de Programas Integrales*. Documentos presentados por el equipo de trabajo designado por la CSEAM [CD-ROM]. Montevideo: Universidad de la República.

- Suazo, F. (2012). Hacer lugar: escultura y territorio en Latinoamérica. *Revista Arte por Excelencias*, (15).
- Toda la semana en un día. Hechos varios (1967, julio 22). *Marcha*, p. 11.
- Torrens, M. L. (1964, octubre 4). Jardín de Esculturas en General Electric. *El País*.
- (1965, julio 25). Marta Minujín. Arte y libertad. *El País*.
- (1969, diciembre 27). Nueva campaña Visual lanza Bellas Artes. *El País*.
- Torres García, J. (1940, marzo 29). Las artes plásticas y su relación con la arquitectura, *Marcha*, pp. 2-3.
- Trujillo, T. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Tupamaros (2003). *Movimiento Nacional de Liberación Nacional-Tupamaros. Actas tupamaras*. Buenos Aires: Cucaña Ediciones. Recuperado de <https://sitiosdememoria.uy/sites/default/files/2020-02/Actas%20Tupamaras_text.pdf>
- Un arte para jugar (1970, octubre 22). *El País*.
- Uruguay (1958). Ley n.º 12.549. Ley Orgánica de la Universidad de la República. Recuperado de <<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/12549-1958>>
- Valiosas esculturas deja la Bienal. (25 de noviembre de 1969). *El País*.
- Vázquez Romero, A. (1960, julio 8). Cartas de los lectores. Oteiza y nosotros. El monumento a Batlle. *Marcha*, p. 2.
- Vernazza, E. (1965). Belloni en desacuerdo con la Ubicación de «El Entrevero». *El Día*.
- (1969a, noviembre 26). Bienal de Escultura al Aire Libre. *El Día*
- (1969b, diciembre 17). 1.ª Bienal de Escultura al aire libre. *El Día*.
- (1970, abril 1). El Monumento a Hidalgo. *El Día*.
- (1971, abril 2). Una Estatua y una Actitud Lamentable. *El Día*.
- Vidart, D. (1996). *El mundo de los charrúas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Vila, T. (1969). Las «acciones» de Teresa Vila. En *Capítulo Oriental*, (41). Literatura y Artes Plásticas. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Villafañe, J. E. (1965, diciembre 5). Saldo enorme: Belloni y el espíritu nacional. *La Mañana*.
- Viñas, D. (1968, diciembre 13). Argentina: cinismo e impotencia. *Marcha*, p. 15.
- Waisman, M. (1993). *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala.

Wittkower, R. (1997). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

Ya no se pinta ni se esculpe (1965, enero 21). *El Plata*, p. 2.

Yamabe (1969, noviembre 19-24). Un museo en la vía pública (I a IV). *El Bien Público*.

Entrevistas

Se hicieron entrevistas personales con las siguientes personas, todas en Montevideo:

Ángel Kalenberg, 30/3/2016

Nelson Di Maggio, 27/4/2016

Julio María Sanguinetti, 5/7/2016

Clemente Padín, 22/2/2017

Haroldo González, 15/2/2017

Samuel Flores Flores, 9/8/2017

Comunicaciones

Se recibieron comunicaciones personales, vía correo electrónico o telefónicas con las siguientes personas entre 2016 y 2019: Gabriel Peluffo Linari, Luis Camnitzer, Mario Sagradini.

Archivos consultados

Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU, Universidad de la República.

Archivo de prensa de la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Archivo Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (consulta y envío de material vía correo electrónico).

Archivo Centro de Artes y Comunicación (cayc), Buenos Aires. <<http://caevcayc.blogspot.com.uy/>>

Sección de Antecedentes y Estudios Legislativos de la Junta Departamental de Montevideo (1958). Actas de sesiones y decretos.

Archivo General de la Universidad de la República.

Archivo de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Actas de sesiones de la Comisión Directiva (CD) y Comité Ejecutivo (CE).

Archivo de la División de Espacios Públicos y Edificaciones de la Intendencia de Montevideo.

Archivo particular de Clemente Padín.

Archivo particular de Haroldo González.

Otras fuentes

Peluffo Linari, G. (2010). *Curso Política y arte, situaciones latinoamericanas 1965-1985*.

Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Apuntes del curso

————— (2011). *Curso Las vanguardias de antes. Arte y política en el Río de la Plata: 1945-1970*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Apuntes del curso

Catálogos y artículos de prensa del Instituto General Electric de Montevideo.

Comisión Nacional de Bellas Artes (1937-1973). Catálogos del Salón Nacional de Bellas

Artes (luego Salón Nacional de Artes Plásticas). Montevideo. Recuperados de <<http://mnav.gub.uy/cms.php?id=cat&r=16/10/2017>>

Catálogos de las exposiciones de Fundación PROA, Buenos Aires: (2010) Imán: Nueva

York; (2011) Sistemas Acciones y Procesos. 1965-1975; (2012) Arte de contradicciones. Pop, Realismos y Política. Brasil-Argentina 1960

Catálogos, artículos de prensa, correspondencias y fotografías del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.

Prensa uruguaya entre 1959-1973: semanario *Marcha*, diarios *Acción*, *El Bien Público*, *El Día*, *El País*, *El Plata*, *El Diario*, *Extra*, *La Idea*, *El Popular*, *La Mañana*, *Ya*.

Revistas Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay

Revistas del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura. Universidad de la República.

Revistas de la Facultad de Arquitectura. Universidad de la República.

Revistas *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*.

ANEXO

Anexo

OBRAS EN ESPACIOS PÚBLICOS / orden por EJE DISCURSIVO y AÑO DISCURSO ACADEMICISTA TRADICIONAL

NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
BARTOLOMÉ COLLEONI	7 de marzo de 1958	Verrocchio (Andrea Di Cioni), italiano (1435-1488). Réplica del original realizado entre 1480-1488.	Cantero central de Bvar. Artigas frente a la Facultad de Arquitectura	Estatua ecuestre. Bronce sobre basamento de hormi3n revestido en ladrillo visto
JULIO CARRERE	9 de agosto de 1959	Jose Belloni, uruguayo (1882-1965)	Pque Batlle y Ordoñez, en confluencia de Americo Ricaldoni y Luis Morquito	Figura de pie. Bronce sobre basamento de granito gris martelinado
ENRIQUETA COMPIE Y RIQUÉ	27 de noviembre de 1960	Armando González "Gonzalito", uruguayo (1912-1981)	Rinc3n Infantil del Pque. Rod3	Conjunto. Bronce sobre piedras de granito rosado.



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

JOSÉ MARÍA MORELOS Y PAVÓN	25 de setiembre de 1960	Réplica en bronce del original en mármol de 1857	Av. San Marino y Rbla. República de México	Figura de pie. Bronce sobre basamento de hormión revestido en ladrillo visto. Donada por el Depto. del Distrito General de México en 1948.
----------------------------	-------------------------	--	--	--



MARCOS SASTRE	29 de julio de 1961	Heber Ramos Paz, uruguayo (n. 1924)	Marcos Sastre y Argerich	Busto. Bronce sobre basamento e hormigón revestido de balai con piedras verdes de Bariloche. Iniciativa Comisión vecinal Marcos Sastre
---------------	---------------------	-------------------------------------	--------------------------	--



DANTE ALIGHIERI Monumento a la cultura italiana.	1 de diciembre de 1962	Ugo Zannoni, italiano (1836-1919), Réplica del original realizado en mármol en 1865	18 de julio y Tristán Narvaja. En espacio libre entre los edificios de la Universidad de la República y la Biblioteca Nacional	Figura de pie. Bronce en basamento granito gris. Donación Asociación patriótica del Uruguay. Instituciones italianas en el Uruguay
---	------------------------	---	--	--



NOMBRE	FECHA /EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
JOAQUIN SECCO ILLA	22 de diciembre de 1962	Pablo Serrano, español (1908-1985)	Plaza Secco Illa. Seco Illa y Gilbert	Busto. Bronce sobre basamento de hormigón visto
GATTAMELATA (ERASMO DE NARNI)	26 de junio de 1963	Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), italiano (1386-1466). Réplica del original realizado entre 1447 y 1453	Av. Italia y Centenario	Estatua ecuestre. Bronce sobre basamento de hormigón revestido de ladrillo. Originalmente en Explanada Municipal. En 1972 se trasladó a su ubicación actual
GEORGE WASHINGTON	4 de julio de 1963	Juan Antonio Houdon, francés (1741-1828). Réplica del original de 1788	Espacio libre frente a Embajada de Estados Unidos. Luis Piera y Yaro	Bronce sobre basamento de granito gris. Su ubicación original era en Rbla. República Argentina y Tristán Narvaia. Se trasladó en 2002 cuando se proyectó el espacio libre frente a Embajada. El monumento originalmente miraba hacia la Rambla, luego de su traslado se colocó mirando hacia la Embajada. Donada por los Estados Unidos de América en agradecimiento por la estatua de Artigas que donara el Uruguay y que se encuentra en la ciudad de Washington



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

GENERAL JOSÉ DE SAN MARTÍN

22 de noviembre de 1963

Edmundo Pratt, uruguayo (1889-1970)

Plaza "Soldados Orientales de San Martín" Agraciada, Ascencio y Uruguayana

Estatua ecuestre. Bronce sobre basamento de granito gris. Proyecto ganador de concurso convocado en 1943



WILLIAM SHAKESPEARE

9 de diciembre de 1964

Edmundo Pratt, uruguayo (1889-1970)

Robada. Queda solo el basamento con la inscripción.

Busto. Bronce sobre basamento de granito gris martelinado. Donación del Círculo de Prensa del Uruguay. Originalmente ubicado en Pque. Batlle y Ordóñez sobre Av. Canning.



NINA DE LA PALOMA
Retrato de Corita Balbi

Marzo de 1965

Armando González "Gonzalito", uruguayo (1912-1981)

Robada en 1987 de su ubicación original. Hay una réplica de la original en el Museo de la Memoria.

Bronces sobre basamento de hormigón visto. Fue Primer Premio otorgado por el Banco República en el Salón Nacional de 1951. Ubicada originalmente en rincón infantil, Parque Rodó.



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

LEONARDO DA VINCI	1965	Luis Pampaloni, italiano (1791 - 1847). Réplica del original en mármol realizado entre 1837 y 1839	Frente a Julio Herrera y Reissig en los jardines de la Facultad de Ingeniería	Figura de pie. Bronce sobre basamento de granito rosado.
-------------------	------	--	---	--



EL ENTREVERO	2 de enero de 1967	José Belloni, uruguayo (1882-1965)	Plaza Fabini. 18 de julio, Julio Herrera, Río Negro, Colonia	Conjunto ecuestre. Bronce sobre basamento de granito gris martelinado.
--------------	--------------------	------------------------------------	--	--



LA MADRE	c. 1967	Giannino Castiglioni, italiano (1884-1971). Reproducción realizada por alumnos de Escuela de Artes Aplicadas. Dir. Escultores Antonio Russo y Luis Gianmarchi	Av. Agraciada y Marcelino Sosa	Conjunto. Mármol blanco. Propuesto por el Movimiento de acercamiento de esposas de Rotarios (MADER)
----------	---------	---	--------------------------------	---



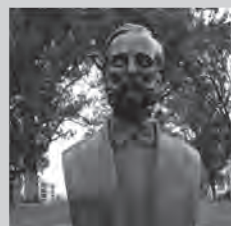
NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
MANUEL MARGARIÑOS CASTAÑOS	5 de octubre de 1967	Pablo Serrano, español (1908-1985)	21 de setiembre y Bvar. Artigas	Busto. Bronce sobre basamento de granito negro



EL TRABAJO	25 de octubre de 1968	Giannino Castiglioni, italiano (1884-1971)	Jardines del Palacio Legislativo. Ángulo Sureste	Conjunto. Bronce sobre basamento de granito gris
------------	-----------------------	--	--	--



HENRI DUNANT	8 de mayo de 1969	Nusret Suman, turco (1905-1978). Réplica del original del mismo autor	Parque Batlle y Ordóñez. Frente a la Carreta	Busto. Bronce sobre basamento de granito rústico. Iniciativa de la Cruz Roja Uruguaya en 1964, en el Centenario de su fundación
--------------	-------------------	---	--	---



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

AMADO NERVO	24 de mayo de 1969	Luis Ortiz Monasterio, mexicano (1906 - 1990)	Rbla. República Argentina y Jackson	Busto. Bronces sobre basamento de cantos rodados. Donación al Embajador Uruguayo en México en nombre del Presidente Gustavo Díaz Ordaz
-------------	--------------------	--	-------------------------------------	--



ALEXANDER VON HUMBOLDT	14 de septiembre de 1969	Christian Daniel Rauch, alemán (1777-1857). Réplica del original de 1850 del mismo autor	Prado, jardín botánico	Busto. Bronce sobre basamento de hormigón revestido de ladrillos y granito gris
------------------------	--------------------------	--	------------------------	---



LA CIENCIA	13 de julio de 1970	Giannino Castiglioni, italiano (1884-1971)	Jardines del Palacio Legislativo (ángulo Suroeste)	Conjunto. Bronce sobre basamento de granito gris
------------	---------------------	--	--	--



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACION ACTUAL	COMENTARIOS
LUIS ALBERTO DE HERRERA	18 de julio de 1970	Edmundo Prati, uruguayo (1889-1970) con la colaboración de V. Habegger y Arq. Jorge Durán Mattos	Avdas. Gral. Flores y Luis Alberto de Herrera	Figura de pie. Bronce sobre basamento de mármol gris.



VICENTE ROCAFUERTE	9 de octubre de 1970	Luis Mideros, ecuatoriano (1898-1967). Réplica del original	Frente a Plaza Ecuador, confl. Av. San Marino, Ciudad de Paris y Lucerna	Busto. Bronce sobre basamento de hormigón revestido de ladrillo
--------------------	----------------------	---	--	---



MAHATMA GANDHI	26 de enero de 1971	Ram Vanji Satar, indio. (n. 1925). Réplica del original del mismo autor.	Rambla Gandhi y Vázquez Ledesma	Busto. Bronce sobre basamento de hormigón pintado de negro. Originalmente estaba ubicado en Rambla y 21 de setiembre y el basamento era de cantos rodados. Donado por el gobierno de India por el centenario del nacimiento de Gandhi.
----------------	---------------------	--	---------------------------------	--



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

LA LEY	26 de junio de 1972	Giannino Castiglioni, italiano (1884-1971)	Jardines del Palacio Legislativo. Ángulo Noreste	Conjunto. Bronces sobre basamento de granito gris martelinado
--------	---------------------	--	--	---



BENITO JUÁREZ	11 de mayo de 1973	Escultor desconocido. Réplica del original	Rambla República de México entre Belastiqui y ciudad de París	Busto. Bronce sobre basamento hormigón. Originalmente emplazado en Rambla República Argentina y lavier Barrios Amorin. Traslado en 1982 a su ubicación actual
---------------	--------------------	--	---	---



EUGEN MILLINTON DRAKE	1 de diciembre 1973	José Zorrilla de San Martín, uruguayo (1891-1975)	Rambla Gran Bretaña y Andes	Busto. Bronce sobre basamento de cemento revestido de ladrillos
-----------------------	---------------------	---	-----------------------------	---



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
GENERAL FRUCTUOSO RIVERA	27 de marzo de 1974	José Fioravanti, argentino (1896-1970). Arq. Carlos de la Cárcova, argentino. (1903-1974)	Bvar. Artigas. Acceso de Shopping Tres Cruces	Estatua ecuestre. Bronce sobre basamento de mármol. Originalmente emplazado en Parque Bernardina. Bvar. Artigas. Almirante Brown, Juan Ramón Gómez y Morales. Proyecto ganador de concurso convocado en 1957
BRIGADIER GENERAL MANUEL ORIBE	8 de octubre de 1974	Federico Moller de Berg, uruguayo (1900-1991)	Avda. Fernández Crespo y 18 de julio	Estatua ecuestre. Bronce sobre basamento de hormigón revestido de ladrillo. Proyecto ganador de concurso convocado en 1962



EXPRESIONES HÍBRIDAS

GENERAL JOSÉ ARTIGAS	22 de noviembre de 1958	Severino Pose, uruguayo (1894-1963)	Parque Rodó. Bvar Artigas y Av. Tomás Giribaldi	Conjunto. Bronce y mosaico sobre cemento. El basamento de la figura de bronce es de granito rosado rústico. Donado por la colectividad libanesa del Uruguay en ocasión de la visita del Presidente del Líbano en 1954
----------------------	-------------------------	-------------------------------------	---	---



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

ATILIO NARANCIO	14 de junio de 1959	Stelio Belloni, uruguayo (1920-1989)	Pque Batlle y Ordóñez, proximidades de la Tribuna Amsterdam del Estadio Centenario.	Figura de pie. Bronce sobre basamento en granito gris.
-----------------	---------------------	--------------------------------------	---	--



MONUMENTO A LA CONFRATERNIDAD DE LOS PUEBLOS	1 de setiembre de 1962	Bernabé Michelena, uruguayo, (1888-1963)	Avenida de las Américas. Acceso al aeropuerto	Conjunto. Granito sobre basamento de granito.
--	------------------------	--	---	---



TRES POETAS FRANCO URUGUAYOS. Isidore Ducasse, Jules Laforgue y Jules Supervielle	4 de mayo de 1969	Guy Lartigue, francés (n. 1927)	Plaza Itzaingá. Benigno S. Paiva y Miguel Grau. En diagonal a Liceo Francés.	Carabela. Bronce enmarcada en basamento granito. Originalmente emplazada en intersección de Reconquista y Juncal. Iniciativa del Comité France-Amérique (Dr. Camilo Fabini).
---	-------------------	---------------------------------	--	--



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
--------	---------------------	-------	------------------	-------------

BARTOLOMÉ HIDALGO	Marzo de 1970	Ramón Bauzá (Buenos Aires, 1894-1969)	Pasaje Hermanos Ruiz esq. Av. Agraciada (frente calle Capurro)	Figura de pie. Granito gris sobre basamento de granito.
-------------------	---------------	---------------------------------------	--	---



JULIO CESAR GARCÍA OTERO	19 de diciembre de 1970	Jorge Calasso, uruguayo (1931-1970) en colaboración con Arqs. F. Villegas, M. Harispe y el escultor Federico Moller de Berg	Pque. Dr. Gabriel Terra delimitado por Avda. Alfredo Arocena, Dr., Eduardo Couture, Costa Rica y Lieja	Conjunto. Ladrillo visto y relieve en bronce
--------------------------	-------------------------	---	--	--



DISCURSO DE LA NUEVA ESCULTURA

VICTORIA ALADA	1959	Germán Cabrera, uruguayo (1903-1990)	Espacio enjardinado Edificio Positano Ponce y Charrúa	Escultura realizada en chatarra. Encargo del Arq. Luis García Pardo.
----------------	------	--------------------------------------	---	--



NOMBRE	FECHA/EMPLAZAMIENTO	AUTOR	UBICACIÓN ACTUAL	COMENTARIOS
CAIDOS DE LA ARMADA EN ACTO DE SERVICIO	15 de noviembre de 1960	Eduardo Díaz Yepes, español (1910-1978)	Pza. de la Armada en Punta Gorda, Av. Gral Paz y Rbla. Rep. De México	Escultura realizada en bronce con fundición de deshechos de armas, sobre basamento de hormigón. Encargo de la Comisión Directiva del Club Naval.



LUIS BATLLE BERRES	15 de julio de 1967	Román Fresnedo Siri, uruguayo (1903-1975)	Bvar. Artigas y Av. Luis A. de Herrera	Escultura abstracta en hormigón revestido de "Fulget". Encargo de la familia de Batlle Berres.
--------------------	---------------------	---	--	--



PAUL HARRIS	28 de julio de 1971	Roberto Morassi Olondriz, uruguayo (1918-2010)	Paul Harris y Rafael Barradas Columna alegórica.	Hierro metalizado y aluminio sobre base de hormigón visto. Encargado por el Rotary Club de Carrasco.
-------------	---------------------	--	--	--



A finales de los años cincuenta, Uruguay estaba en los inicios de un período de crisis económica, política y social que se incrementaría a lo largo de la década del sesenta y llegaría a su mayor deterioro con el golpe de Estado en 1973. En el ámbito cultural y artístico se sentía la necesidad de asumir un compromiso con la situación del país y, al mismo tiempo, de participar de los procesos renovadores del mundo contemporáneo, aunque persistían aún con mucha fuerza los arraigados a la tradición. Las circulaciones artísticas internacionales, y principalmente las rioplatenses, integraron al Uruguay en un contexto en el que la pluralidad estética, tanto en arte como en arquitectura, habilitó un tiempo de prolífica experimentación y producción.

En este trabajo se explora el arte en el espacio público montevideano entre 1959 y 1973 para desentrañar el papel que desempeñaron las expresiones artísticas en ese contexto crítico. Se pretende descifrar si el espacio público fue un lugar de conflicto entre lo hegemónico y lo colectivo, entre lo tradicional y lo nuevo, entre las posiciones estéticas y políticas enfrentadas.

Para ello, se analiza el arte en el espacio público de la ciudad en sus distintas modalidades de convivencia y en sus situaciones de conflicto y se abordan las experiencias entre dos polos: el del espacio dado, el de la escultura emplazada en la ciudad por los sectores que tenían el poder, ya sea económico o político, para dotar de simbolismo los distintos lugares públicos, y por otro, el del espacio tomado, el polo que se aleja de los espacios convencionales, el de las experiencias efímeras que se apropian de la calle y utilizan el arte como elemento de lucha, de acción y compromiso social.

Para abordar los diversos elementos a analizar, se establece el estudio de cada problema en distintos estratos, que incluyen, según su pertinencia, aspectos materiales, de implantación, procesos de producción, ideas de sus autores, entre otros.