

**CENTENARIO
DEL MNAV**



CENTENARIO DEL MNAV



ÍNDICE

- 6 Ricardo Ehrlich**
Un siglo acompañando al país
- 8 María Simon**
Más de 100 años de Artes Visuales
- 10 Hugo Achugar**
Cien años de una obra en proceso
- 12 Enrique Aguerre**
Centenario del MNAV
- 26 Ángel Kalenberg**
Intimidades a la vista. Un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria
- 60 Jacqueline Lacasa**
Las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común:
Apuntes para el Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales
- 66 Mario Sagradini**
Íncultos Inmarcesibles
- 71 OBRAS**
- 194 MNAV: 100 años de recorrido**

UN SIGLO ACOMPañANDO AL PAÍS

Ricardo
Ehrlich

Hace un siglo, de las secciones del antiguo Museo Nacional se crearon tres instituciones: Museo Nacional de Bellas Artes — hoy de Artes Visuales—, Museo Histórico Nacional y Museo Nacional de Historia Natural.

El Uruguay de 1911, país de poco más de un millón de habitantes, donde los ecos de fuertes conflictos no están aún completamente apagados y que se abre generoso al inmigrante, conoce un momento singular: la sociedad toda mira hacia su futuro con optimismo y parece confluír, adquiriendo una formidable capacidad constructora. De esos tiempos hemos recibido el legado de muy importantes infraestructuras, de instituciones que siguen acompañando a la sociedad y al país en muy diversas áreas y de una construcción normativa que marcará rumbos esenciales y vigentes. De esos tiempos fecundos es esta institución que cumple su centenario.

La presente publicación recorre los cien años de vida del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), a través de los actores institucionales que fueron construyendo y conduciendo la institución, de los momentos centrales de su historia, de las principales propuestas, del desarrollo de su colección y de las transformaciones del propio edificio.

La mirada al camino recorrido conduce a afirmar los desafíos del presente. Lugar de exploración y de descubrimiento, de estímulo a la creación, de acercamiento, formación y crecimiento —individual y colectivo— de un público amplio y diverso, ha acompañado la construcción cultural de la sociedad. Al tiempo de mantener una amplia apertura al arte universal, ha sido espacio de permanente énfasis en la creación nacional y latinoamericana. Su historia y su acervo —el principal de nuestra tradición plástica— constituyen un relato cultural de referencia.

Escenario de un siglo de exploración y creación en las artes visuales, ha mantenido una mirada abierta a los horizontes estéticos, nutriendo generaciones de artistas y de públicos, que en sus espacios encontraron el acompañamiento para la creación y el gozo cultural.

Ha mantenido una vocación de apertura a la sociedad, que hoy forma parte esencial de su proyecto de futuro. Más allá de sus colecciones y exposiciones, como museo del siglo XXI

debe ser un espacio presente en la sociedad. Su vigencia en la vida cotidiana, en la diversidad de la construcción cultural y su presencia imprescindible en la educación, deben llevarlo a trascender sus paredes. Ese es el camino del MNAV, marcado ya en la propia concepción de su edificio, que se abre a un paisaje urbano singular, en el que se integra invitando a la visita, pero desde donde debe proyectarse a todo el país.

Un siglo más tarde, como en el momento de la creación del MNAV, nuestra sociedad parece encontrarse consigo misma y con su tiempo, dibujando un momento especial que sugiere que es posible adquirir progresivamente las capacidades constructoras que permiten derribar murallas, osar navegar en mar abierto, pensar en los caminos de los que vendrán y en el legado a las nuevas generaciones. El futuro de esta institución estará siempre vinculado al compromiso de contribuir a la creación de ámbitos culturales fecundos y generosos, para construir un país cuyas principales riquezas sean las capacidades y la cultura de su gente.

Este ha sido el trabajo de muchos en mucho tiempo. Por eso, finalmente, deseamos dejar testimonio del reconocimiento a todos los actores cuyo trabajo y creatividad han contribuido a lo largo de estos cien años al desarrollo del Museo Nacional de Artes Visuales.

MÁS DE 100 AÑOS DE ARTES VISUALES

María
Simon

¿Quién no ve que la humanidad misma, sin esos artistas incomparables —universales y singulares— no sería lo que es? ¿Porque sería menos bella, menos culta, menos feliz? No solamente ni sobre todo. Porque sería menos verdadera y menos humana. El arte es un hecho humano. La humanidad es un hecho artístico.

André Comte-Sponville, *Présentations de la philosophie*

... La sociedad uruguaya es de las que más necesita y utiliza su pasado para la conformación de sí misma como nación.

José Pedro Barrán, *Epílogos y legados*

Es un año de celebraciones. En un proceso de independencia muy complejo, establecer un año preciso implica enfocar acontecimientos y peso simbólico y no puede dejar de ser discutible. Discusiones bienvenidas, porque implican interés y reflexión. En cambio, no cabe duda sobre el centenario de los museos, porque en 1911 y celebrando el centenario de 1811 se desgajan de un único Museo Nacional el actual Museo Nacional de Artes Visuales, el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Historia Natural, lo que da idea del universalismo o enciclopedismo del predecesor.

¿Qué es un Museo?, cabe preguntarse. ¿En qué reside su identidad y qué hace que sea el mismo durante 100 años? Sin duda, una institución. En el Uruguay, salvo períodos oscuros e incluso al menos parcialmente durante ellos, las instituciones son estables y buenas. A veces el defecto que se da en contrapartida es un excesivo aislamiento. El Museo Nacional de Artes Visuales asume, cada vez más plenamente, su carácter nacional y en relación con otros museos del país. En efecto, han venido colecciones de visita, han ido obras a distintas ciudades y en estos tiempos tenemos una muestra de buenas reproducciones que se instala a la intemperie, donde se pasea o se juega.

Un museo es también su edificio, en este caso la amplia, transparente y desprejuiciada obra de Clorindo Testa, cuyos espacios pueden ser magníficos o difíciles, donde la luz llega en forma indirecta y donde los jardines entran casi de sorpresa.

Un museo es claramente su acervo, que se inicia fundamentalmente europeo y va creciendo hacia una colección que,

a pesar de algunas ausencias o representaciones escasas, es básicamente nuestra o más bien es parte de nosotros. Por eso es tan dedicado el equilibrio entre las presencias constantes (obras cuya ausencia causaría decepción al visitante) y lo temporal, que atrae y concita.

Es educación, complementaria a la formal, y es cultura.

Es investigación o búsqueda y crítica. No podría no serlo.

El arte visual es ya mirada que analiza, que no representa la realidad sino la mirada misma, recrea nuestros pensamientos más interiores. La cultura no es solo ejercicio de una facultad sino investigación sobre ese fenómeno. El arte es, por su sutil naturaleza, un objeto de investigación inagotable.

Es también su biblioteca y su colección de catálogos, memoria gráfica de lo pasajero.

Un museo es sobre todo personas. Gestores, artistas, críticos, público o participantes. Por él pasamos muchos y varias veces, vienen niños, se organizan jornadas con los artistas, la gente nos dice qué le gusta y qué no. Es de cada uno y de un colectivo, potencialmente de todos. Es nuestra meta que todos se acerquen.

Es parte de lo que tenemos en común. Sería apasionante investigar sobre qué tienen en común grupos que van desde la humanidad a los amigos, pasando por regiones, países, sociedades y sus colectivos más o menos manifiestos.

Seguramente núcleos más compartidos y parcelas de sustrato común con parciales superposiciones o puentes. Una compleja arquitectura subterránea de ideas y afinidades. En ella el arte desempeña un rol central, tal vez uno de los que mejor definen lo humano, individual y colectivo. Es también cierto para un colectivo pensante lo que dice Comte-Sponville de la humanidad entera, y tal vez muy en particular para los uruguayos, recordando a José Pedro Barrán, que necesitamos mucho del pasado y de la cultura para ser quienes somos.

CIEN AÑOS DE UNA OBRA EN PROCESO

Hugo
Achugar

**Director Nacional
de Cultura/MEC**

En 1911, fruto de la separación del Museo Nacional de la sección de Bellas Artes, se crea lo que es el Museo Nacional de Artes Visuales. En esta ocasión se celebra con la exhibición de una parte mínima de su acervo –apenas poco más del uno por ciento de las obras que el MNAV atesora y preserva- y un catálogo que incluye una serie de trabajos tanto de los últimos Directores –Ángel Kalenberg, Jacqueline Lacasa, Mario Sagra-dini – como del actual: Enrique Aguerre.

La celebración del centenario, enmarcada en la del Bicentenario del inicio del proceso de emancipación de Uruguay, podría dar lugar a debates varios; de hecho, el embrión del Museo existía ya en el previo Museo Nacional, en los impulsos museísticos del siglo XIX así como la voluntad de preservar y atesorar las expresiones plásticas en el territorio nacional por parte del Estado venían incluso de antes. Sin embargo, este centenario es el de la creación de una institución que, sin interrupciones aun cuando con cambios de nombre, se mantiene hasta hoy.

La riqueza y diversidad del acervo del MNAV es realmente significativa dado el azaroso apoyo que desde el Estado se realizó hacia este museo. Razones económico-financieras cuando no políticas explican en parte las peculiaridades del relativo apoyo al MNAV. No obstante, hoy se presenta una colección que muestra parcialmente la historia de las artes visuales de Uruguay, pero que en su elección y en el guión curatorial permiten una lectura –quizás una relectura- de una historia mucho más amplia que la del centenario conmemorado.

La lista de autores o artistas exhibidos y reproducidos dan cuenta no solo del devenir de una práctica artística sino también de los modos en que nos hemos representado. Mejor dicho, del modo en que nos han representado y presentado aquellos que eligieron el camino de las artes visuales. La representación al igual que la memoria –memoria y representación son parte de toda conmemoración centenaria o no- habla o se muestra de modos diversos: directos, oblicuos, parciales, “realistas” e “irrealistas”, “documentales” o simbólicos. Dar cuenta de un “nosotros” no significa siempre el “paisaje autóctono” ni tampoco excluye “escenarios intimistas” o “espacios extranjeros”. Somos en estas cien obras elegidas para el Centenario del MNAV como también somos y existimos en las otras miles que se albergan esperando el momento de su exhibición.

Somos esto que vemos y lo que se guarda. En este sentido, el MNAV y especialmente la exposición conmemorativa de su Centenario nos ayudan a ver cómo nuestros artistas percibieron, imaginaron, inventaron; con ese gesto nos construyen y nos reconstruyen.

Construyen y reconstruyen pues un museo es siempre una obra en proceso, como lo es o lo son las múltiples y heterogéneas maneras de inventarnos en eso que se llama ser uruguayos. Por lo mismo, este Centenario del MNAV debe ser considerado un momento de la obra en proceso que somos como sociedad y como nación. Sólo cabe desear que la obra continúe y el MNAV mantenga su función. Pero, ¿cuál es la función de un Museo Nacional de Artes Visuales en el siglo XXI?

No es el momento de ofrecer una respuesta, la misma surgirá en los próximos meses cuando el MNAV –además de su tarea de preservación, exhibición, investigación, divulgación y educación- ofrecerá su espacio para una reflexión impostergerable sobre sí mismo como un aporte al también impostergerable tarea de pensarnos como país y de explorar las tareas que los eventuales futuros nos imponen.

CENTENARIO DEL MNAV

Enrique
Aguerre

El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) cumple cien años este 10 de diciembre de 2011. No siempre se llamó así, como tampoco su sede edilicia fue la misma. Es fruto de un proceso de transformación continua, demandada por la actualización de su proyecto museológico, y de las diferentes opciones museográficas que le han permitido tener vigencia en el tiempo como institución de referencia en las artes visuales.

Para estas celebraciones, hemos organizado distintas actividades que se desarrollaron durante todo el 2011; en forma destacada se produjo para este mes de diciembre una exposición que recorre los puntos altos de su acervo a través de cien obras, selección que se encuentra reproducida en esta publicación.

Es la primera vez que la historia del Museo, desde sus orígenes, se presenta en forma íntegra en un solo libro; hasta el momento toda documentación existente se hallaba dispersa entre papeles maltratados por el paso del tiempo, catálogos, carpetas y notas de prensa.

La propuesta fue elaborar una publicación que nos permitiera comprender en qué condiciones fue creado el Museo, atendiendo a qué necesidades de la sociedad de la época y su devenir en el tiempo hasta la actualidad. Para ello se convocó a tres de sus exdirectores —Ángel Kalenberg, Jacqueline Lacasa y Mario Sagradini— para que dieran testimonio en primera persona de su experiencia en la dirección de la institución, que abarca cuarenta y un años de su historia. Por mi parte, como actual director del MNAV, me aboco a la tarea de repasar sus orígenes y dejar constancia del trabajo realizado durante los primeros cincuenta y ocho años y, en especial, de sus primeros cuatro directores, ya fallecidos: Domingo Laporte (1855-1928), Ernesto Laroche (1879-1940), José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975) y Alberto Muñoz del Campo (1889-1975).

También nos interesaba la historia de su sede edilicia y las transformaciones producidas en el tiempo, desde el viejo Pabellón de Higiene, hasta la última reforma del Arq. Clorindo Testa, pasando por las diferentes polémicas que generó la idoneidad del edificio en su función de museo de arte, e incluso los debates sobre su relocalización.

Otra de las inquietudes fue el análisis de su colección: cómo se fue conformando en el transcurso del tiempo —a través de

legados, donaciones y adquisiciones— y qué características especiales posee, ya que un museo es, principalmente, su acervo.

Por último, sus exposiciones más destacadas, aquellas que todos recordamos y que hacen del MNAV una referencia ineludible en nuestro país.

Una completa cronología cierra esta publicación con imágenes de archivo que produjimos en forma de caja de herramientas, con la idea de propiciar futuras investigaciones, tan necesarias como inaplazables.

Antecedentes del Museo Nacional de Bellas Artes (1837-1911)

En el *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, elaborado por Juan E. Pivel Devoto en el año 1966, y al comienzo de su *Memoria Histórica*, encontramos que el origen del futuro Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), junto al Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Histórico Nacional «fue la resultante del desarrollo de una inquietud museística general que tiene sus orígenes en los años subsiguientes a la organización constitucional del país. Las primeras manifestaciones de esa inquietud datan del año 1837, durante el gobierno del General Manuel Oribe. Ella aparece limitada al campo de las ciencias naturales del que se extendió posteriormente al de las bellas artes y al de la historia».¹

Por Decreto del Ministerio de Gobierno, del 4 de setiembre de 1837, fue creada la Comisión de Biblioteca y Museo, encargada de recolectar entre los ciudadanos, mediante donaciones voluntarias, todas las obras que pasarían a enriquecer el acervo de una Biblioteca pública y un Museo de Historia Natural, comprometiéndose el gobierno a destinar un local adecuado para ambos establecimientos.

La Comisión, presidida por el Dr. Teodoro Vilardebó, lleva a cabo la «organización del primer Museo que tuvo la República con la denominación de Museo Nacional, como se consigna en el Mensaje del Poder Ejecutivo a la Asamblea General, el 15 de febrero de 1838, aunque generalmente se le denominó Museo o Gabinete de Historia Natural. Al año siguiente,

el 18 de julio de 1838, se inauguró en Montevideo la Biblioteca y Museo sin ceremonia alguna. El país se encontraba convulsionado por la revolución del General Fructuoso Rivera contra el gobierno legal del Presidente Manuel Oribe». ² Su sede se ubicaba en el lugar correspondiente a la actual Plaza Zabala.

Con la reciente creación de un Museo Nacional y la inquietud manifiesta de crear uno específicamente referido a las bellas artes, el Estado acepta la donación de Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1789-1865) de dos obras de su autoría: los retratos de Oribe y Rivera. En agosto de 1839 son elegidas para representar a Uruguay en París, pero ambas se extraviaron en la travesía. ³

«La primera idea de Museo parece surgir de la Ley N.º 210 del 11 de julio de 1839, dictada con motivo de la donación hecha al Estado por el ciudadano Juan Manuel Besnes e Irigoyen, de dos obras caligráficas de su firma, al aceptar dicha donación y establecer que el poder Ejecutivo proporcionaría el local en que dichas obras se conservaran al cuidado del donante.» ⁴

Se dice en el artículo segundo de dicho Decreto, no solamente de proporcionarle un local, sino que este se le «adjudique en propiedad, y pueda servirle de habitación y la de su familia cuando las circunstancias del Erario lo permitan». ⁵

Finalmente, el local nunca sería proporcionado a esos fines, ya que al pasar la Biblioteca y Museo a manos del bibliotecario Francisco Acuña de Figueroa, el 28 de julio de 1840, decae el interés por la gestión del mismo. De todas formas, Pivel Devoto plantea esta donación como punto de partida de un museo exclusivamente dedicado a las bellas artes, que se vio interrumpido por la Guerra Grande.

Una vez constituido el Instituto de Instrucción Pública, por Decreto del 13 de setiembre de 1847, se menciona en su artículo 8.º al «Museo como sede del nombrado organismo, adjunto a la Biblioteca Pública». ⁶ Durante la presidencia de Gabriel Pereira, por Resolución del 10 de marzo de 1856, el Archivo General, la Biblioteca y el Museo Nacional forman un único organismo.

Tras idas y venidas, «la Biblioteca y el Museo fueron reabiertos al iniciarse el año 1871 con la novedad de abarcar el Museo no solo el campo de la Historia Natural sino también las manifestaciones de carácter artístico, resurgiendo así aquella inquietud que despertó en el año 1839 la donación de Besnes e Irigoyen y que hasta ahora no había tenido oportunidad de desarrollarse. Como antecedente de esta Sección de Bellas Artes que apareció entonces en el Museo, podríamos anotar el hecho de que el Museo, ya en 1867, se había suscrito a una edición de grabados que reproducían obras de artistas italianos». ⁷

Ya en octubre de 1870 se hacía referencia a una sala dedicada al arte —pinturas en su enorme mayoría de autores extranjeros— en el Museo Nacional. Así lo expresaba el bibliotecario José A. Tavolara, quien comentaba las repercusiones de la misma en la prensa: «El salón destinado a los cuadros ha gus-

tado mucho, muchísimo. Nadie creyó que fuera tan buena la colección de pinturas que allí están en exhibición». ⁸

A partir de 1872 el Museo Nacional tendría funciones propias e independientes y estaría constituido por tres secciones: Historia Natural, Bellas Artes e Historia, funcionando de esta manera hasta 1911.

El 31 de enero de 1875, José A. Tavolara presenta al ministro de Gobierno una *Memoria* junto a un *Reglamento de Funcionamiento del Museo Nacional*, correspondiente a lo actuado en 1874, en la que propone dividir el Museo en seis secciones, entre las cuales, la de Bellas Artes, que incluía esculturas, pinturas, dibujos, grabados y antigüedades. Tavolara expresa en la *Memoria* las fraternales relaciones entre Biblioteca y Museo: «Si la una tiene tanta y tan alta importancia para un país, el otro no la tiene menos, pues en los ramos del saber humano ni hay jerarquías, ni ciencias privilegiadas. En ese terreno, la verdad es una, y la ciencia y los conocimientos humanos todas y todos deben ocupar la misma línea, deben ser considerados como hermanos. Un *Museo* es el complemento de una *Biblioteca*, y es tan necesario y a ella está unido de tal modo como va en pos de la teoría la práctica». ⁹ Más adelante, cuando habla sobre la protección que dan los gobiernos a «esta clase de establecimientos», se queja del presupuesto asignado y se pregunta: «¿Cómo, pues, podría hallarse el Museo de esta capital, a la altura que debía, cuando la cantidad asignada para él en el presupuesto, no solamente es insignificante sino hasta peca de ridícula? Y sin embargo de eso, tanto en este establecimiento como en la Biblioteca, he ido más allá de donde me lo permitían mis fuerzas». ¹⁰

Pivel Devoto hace mención a un diferendo entre el director José Tavolara y el redactor del diario *El Siglo*, Dermidio De María. Este último cita al director de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, señor A. Berlin, a propósito de la carta publicada en *El Nacional* de Buenos Aires sobre su visita a la Biblioteca y Museo Nacional de Montevideo, en la que afirmaba que: «hay allí bastantes lienzos como para pervertir el gusto de varias generaciones». De María aprovechaba estas declaraciones para cuestionar el criterio con el que el Museo adquiriría obras para su acervo y proponía la creación de una «Comisión competente» a tales fines, aduciendo que «la misión de la pintura no es cubrir paredes, sino cultivar el buen gusto en los diversos géneros que abarca el arte». ¹¹

A lo cual Tavolara le respondía enfático: «Que el Museo Nacional tiene algunos cuadros que no son dignos de ese establecimiento, eso lo conozco yo y cualquiera que tenga ojos en la cara», e inmediatamente refería a las compras que él mismo había efectuado y se deslindaba de compras anteriores.

En 1879, por decreto la Biblioteca y el Museo Nacional se trasladan al ala oeste del Teatro Solís, ya que pasan a depender de la Comisión de Instrucción Pública de Montevideo. Este decreto es derogado el 26 de julio de 1880 y el Museo Nacional se separa de la Biblioteca, trasladándose esta al edificio del

Correo en la calle Sarandí. El Museo Nacional se compone en ese momento de las siguientes secciones: Mineralogía, Botánica, Zoología, Paleontología, Arqueología, Historia, Numismática y Bellas Artes.

El 15 de abril de 1887 es nombrado Juan Mesa como director del Museo Nacional. En la *Memoria* correspondiente al año 1889, presentada al Ministerio de Instrucción Pública el 8 de febrero de 1890, en lo referente a las Bellas Artes dejaba constancia: «Esta sección está compuesta por ciento ocho cuadros entre los que hay algunos de gran mérito. Siendo el costo de las pinturas tan sumamente crecido ha sido imposible aumentarlos. Sería preciso que se destinara para la adquisición de ellos una cantidad bastante crecida mensualmente, y tener comisionados competentes en Europa para que se ocuparan de comprar con destino al Museo». ¹² A continuación detallaba las gestiones realizadas durante el año, con un fuerte acento en el arte producido en Europa —especialmente en Inglaterra, Francia e Italia— y agregaba: «Tengo conocimiento también de que el mismo Señor Blanes ha propuesto al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública verbalmente, dos estatuas representando a Zapicán y Abayubá, jefes principales de la indomable tribu Charrúa. He hecho lo posible por conseguir las; pero, he tropezado con algunos inconvenientes que no esperaba, dado que siempre he tenido la mejor voluntad a favor de este establecimiento. A pesar de esto, aún no he perdido la esperanza de adquirirlas. Más, porque considero que esas estatuas deben estar en el Museo, por ser las únicas en su clase y representar la raza valiente que tan alta idea dio de su amor al suelo que pisaba». ¹³

El Prof. José Arechavaleta, nombrado por Decreto del 28 de febrero de 1890 director del Museo de Historia Natural, realiza en abril del mismo año un informe sobre el estado del Museo, en el que plantea por primera vez la separación de la sección de Bellas Artes, al no existir puntos de contacto con la de Historia Natural. Finalmente, se consolida la división del Museo: por un lado, el Museo de Historia Natural bajo la dirección de José Arechavaleta, y, por otro, el Museo Nacional con las secciones de Bellas Artes e Historia, con la dirección de Juan Mesa. Este último Museo tenía como espacio físico «un salón de veinte a veinticinco varas por doce más o menos de luz». ¹⁴

Al proyectar el presupuesto para los años 1890-1891, Juan Mesa hace referencia al estado de la sección Bellas Artes: «Nuestra sección de Bellas Artes, si bien es pobre, no deja de tener sus muy buenos cuadros que honrarían las salas donde figuran las producciones de los artistas más renombrados que han existido en todas las épocas.

Se compone de ciento cuarenta y ocho objetos, distribuidos en la siguiente forma: ciento veinte de pintura, veinte y cuatro de escultura y cuatro de caligrafía». ¹⁵

El director Juan Mesa es un entusiasta de la difusión del arte entre los jóvenes, incluso plantea un centro de enseñanza artística y becas para aquellos jóvenes que no pudieran costársela.

Insiste en la *Memoria* de 1892 y primer semestre de 1893 con que en el Museo existe una «base muy notable para un gran establecimiento de esa naturaleza con mérito artístico y material que le hace más valiosa de todas las del Museo». ¹⁶

En setiembre de 1893 vuelven a reunirse ambos organismos bajo la denominación de Museo Nacional, y es Arechavaleta designado director. Bajo su dirección son incorporados calcos en yeso de la estatuaría clásica, reproducciones fotográficas al carbón, copias varias, como también obras de Juan Manuel Blanes, Juan Luis Blanes, Vicente Morelli, Juan Manuel Ferrari y Carlos Ramón Masini, según consta en la *Memoria* de 1896, presentada por Arechavaleta el 2 de enero de 1897. En la *Memoria* de 1900, presentada al ministro de Fomento el 27 de febrero de 1901, encontramos nuevas incorporaciones al acervo con el ingreso de la obra *La boca del Riachuelo* de Manuel Larravide y *Manola* de Carlos Federico Sáez, y la realización de los primeros trabajos de restauración del Museo, entre los cuales se destaca el reentelado de la obra de Pedro Valenzani *La entrada del general Flores en Montevideo el 20 de febrero de 1865*, llevada a cabo por el artista Domingo Laporte.

En el año 1901, Arechavaleta solicita autorización al Ministerio de Fomento para cerrar el Museo Nacional mientras se llevaran a cabo trabajos de restauración y catalogación de obra a cargo de Domingo Laporte. Arechavaleta argumenta en una nota elevada al Ministerio de Fomento, el 13 de abril del corriente año: «Para que esta Institución sirva del mejor modo posible a los fines de su creación, encargué al Sr. Director de la Sección de Bellas Artes que redactase un catálogo ilustrado con datos sobre el significado, origen e importancia de los objetos que en ella se conservan». ¹⁷

En abril de 1902, reabre al público el Museo y la Sección de Bellas Artes cuenta ahora con una Sala Blanes, figurando entre sus obras *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) y *El juramento de los 33 Orientales* (1875-1877) que había sido trasladado al Museo en 1891 desde la Secretaría de la Presidencia, a pedido del director Mesa, alegando que allí no tenía la visibilidad suficiente, mientras que en el Museo podía ser disfrutado por toda la gente.

Pivel Devoto destaca la fundación en 1905 del Círculo Fomento de Bellas Artes como gran promotor de la enseñanza de las artes plásticas y agente movilizador en un ambiente artístico a principios del siglo xx de «acentuada modestia» —según sus palabras—, pese a la obra de Blanes, Carbajal y Hequet, así como nuevos artistas que ya comenzaban a destacar: Larravide, Sáez, Herrera y Blanes Viale.

Del Museo Nacional de Bellas Artes al Museo Nacional de Artes Visuales (1911-2011)

El 10 de diciembre de 1911 se sanciona la Ley 3.932 por la cual se crean el Museo Nacional de Historia Natural, el Archivo y Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional

de Bellas Artes, bajo el segundo gobierno de José Batlle y Ordóñez. Es designado para ocupar la dirección del MNBA el pintor Domingo Laporte, quien cuenta con cincuenta y seis años en el momento de asumir. El equipo que lo acompañará es reducido —seis personas—; además del director, incluyen al subdirector, un oficial 1.º, un auxiliar y dos porteros.

Los fines del Museo comprenden la difusión de la cultura plástica nacional y universal, documentar la evolución del arte nacional, acrecentar la colección nacional de artes plásticas, así como el cuidado y su conservación, e investigar y promover la investigación en las áreas del arte y la historia del arte nacional. Figuran entre sus cometidos más relevantes: la organización de exposiciones que en el país den a conocer la obra de artistas nacionales y extranjeros destacados, y en el exterior la presentación de los más relevantes plásticos del Uruguay, cuidar y conservar obras de arte nacionales y extranjeras pertenecientes a la colección y realizar su catalogación, publicar catálogos de arte y ensayos especializados sobre arte nacional, acrecentar su biblioteca especializada en arte y asesorar al Poder Ejecutivo sobre los temas de su especialidad.

El 27 de diciembre de 1911 Domingo Laporte eleva al ministro de Instrucción Pública su *Plan* de organización del Museo, destacándose la solicitud de un local apropiado, y señala alguno de nuestros parques como lugar indicado para construir dicho edificio. Organizó la conformación de la colección en el entendido de que el objetivo del Museo es la educación artística y propuso, a falta de presupuesto para originales, la adquisición de copias de los grandes maestros, que para fines didácticos eran lo mismo. Laporte declaró: «El Estado, en la medida de sus fuerzas, debe enriquecer la colección de autores modernos adquiriendo de una sola vez, treinta o cuarenta firmas reputadas y seguir anualmente aumentando su número con nuevas compras, porque los Museos modernos no pueden vivir durmiendo. Cuando sea inminente la construcción del edificio para el museo, habrá llegado el momento de indicar los autores y cuadros que con antiguos y modernos formarán una colección que permita llamarse Museo a lo que hasta ahora no podía llevar un nombre definitivo. Se tratará de completar la colección de artistas uruguayos ya fallecidos y los vivientes figurarán también en nuestro Museo, ya sea por donación o bien como resultado de adquisiciones hechas por el Estado».¹⁸

Finalmente, el lugar elegido es el Parque Urbano (hoy Parque Rodó). El edificio no ha de construirse nuevo, sino que se dispone adaptar especialmente un pabellón construido por el Arq. Leopoldo J. Tosi a fines del siglo XIX para la Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional. Las reformas para su adecuación en su nuevo rol de Museo estuvieron a cargo del Arq. Alfredo R. Campos, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública.

El Pabellón originariamente tenía 39 metros de largo por 21 metros de ancho y 9 metros de altura. Las paredes perimetrales eran de mampostería, mientras que las divisiones internas eran de madera cubiertas de arpillera, y el techo liviano era de chapas de zinc con tirantes de madera.

El edificio tenía suspendido el suministro de energía eléctrica, así que la luz era natural y penetraba a través de los altos ventanales sobre los muros laterales. Se le anexaron al Pabellón dos salones laterales de 39 metros de largo por 7 de ancho y 9 metros de altura.¹⁹

La seguridad y las condiciones del edificio designado son precarias y esta misma precariedad edilicia será centro de polémicas, reclamos, acusaciones e idas y venidas, en defensa de la construcción de un nuevo edificio o la adaptación de uno existente que sea compatible con las funciones que reclama un museo moderno.

El Museo continuó funcionando en el ala oeste del Teatro Solís y en el mes de mayo de 1914 se realiza el traslado al Pabellón del Parque Urbano. La apertura al público se produce el día 3 de agosto del mismo año, pudiéndose visitar solamente las salas de pintura, ya que la galería de esculturas no estaba debidamente acondicionada.

La colección del Museo está formada por 178 piezas originales —la mayor parte de autores extranjeros—, y 56 copias y reproducciones, lo que sumaba un total de 234 obras.

En el mes de noviembre de 1912 se había autorizado la adquisición de vaciados de yeso obtenidos de los talleres del Museo del Louvre y de la Escuela de Bellas Artes de París, cuyo envío se vio demorado por el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914.

De la *Memoria* del Ministerio de Instrucción Pública que abarca un año y medio aproximadamente (de julio de 1913 al 28 de febrero de 1915) tenemos noticias, entre otros hechos relevantes, del ingreso de una obra de Giovanni Fattori donada por José Batlle y Ordóñez, de la adquisición de una pintura de Manuel Rosé, de los envíos de pensionistas: dos óleos de Carmelo de Arzadun y un yeso de José Belloni. El acervo se ve incrementado en 351 obras. También destaca la cantidad de visitas al Museo en este período: 4.950 personas, un promedio de 41 visitantes diarios.

En el mes de enero de 1916, el Dr. Manuel Otero dona 46 obras de Juan Manuel Blanes y el señor Manuel Garibay dona la obra *Retrato de la Sra. Carlota Ferreira* de Blanes, que continúa siendo hasta el día de hoy una de las obras más representativas de la colección. Son ya 423 las obras expuestas en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes.

Luego de la *Exposición Carlos F. Sáez*, realizada en 1917, se adquieren 9 cuadros al óleo y una serie de 9 dibujos a pluma y a lápiz. Por Resolución del 10 de diciembre del mismo año se destina una sala del Museo a Carlos Federico Sáez.

El 16 de febrero de 1918 la señora Luisa Sánchez de Sáez dona 110 obras realizadas por su hijo Carlos Federico, que se suman a las 20 obras con que ya contaba el MNBA, conformando la mayor colección en el país del artista.

Se adquieren equipos fotográficos que permiten la elaboración de un *Catálogo Ilustrado*, precedido de una reseña general de la Historia del Arte. Se trató de un material de orientación al visitante en el estudio de las colecciones de la estatuaría existente en el Museo.²⁰

A partir del 10 de octubre de 1922, el MNBA pasa a depender de la Administración Municipal, según el Art. 59 de la Ley de Presupuesto General, reiniciándose gestiones para un nuevo edificio, ya que el deterioro se hace más visible: goteras en las chapas de zinc y humedades en las paredes atentan contra la integridad de las obras expuestas.

En mayo de 1925 el MNBA vuelve a ser una dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y este cambio viene acompañado de gestiones para dotarlo de un edificio apropiado; se crea una Comisión Especial con miras a la construcción de un edificio único para la Facultad de Arquitectura y el MNBA.

El ministro de Instrucción Pública, Dr. Carlos María Prando, realiza una visita al Museo en el mes de julio de 1925, luego de la cual es entrevistado por un periodista del diario *El Plata* sobre la posibilidad de un nuevo MNBA. El Dr. Prando expresa: «En concordancia con la evolución progresista en todas las manifestaciones de nuestra vida pública, he creído que ha llegado el momento de ocuparnos del Museo de Bellas Artes. Llevando a la práctica un proceso de reformas que lo coloquen en una línea de belleza arquitectónica y de capacidad digna de la alta misión cultural que le incumbe». Once años después de su apertura al público las reformas tan esperadas y necesarias parecían inminentes. Prando explicita las características de este nuevo edificio: «Ahora bien, sin tocar para nada el actual local, podría agregársele dos salas o galerías en hemiciclo que al converger hacia el frente, darían al Museo un puro estilo clásico. Un amplio corredor o galería exterior, sostenida por columnatas, complementarían la arquitectura del edificio, obteniéndose así un verdadero efecto de monumentalidad e incomparable belleza, realizada por una escalinata corrida que iría a terminar cerca de artísticos jardines. Estos, con un “parterre” central frente al hemiciclo, abarcarían todo el espacio disponible hasta la calle 21 de Setiembre». Y agregaba Prando: «Imagínense ustedes —nos dice con clara visión de la realidad— el “Partenón”. Creo que no podría hallarse un modelo arquitectónico mejor y más apropiado al caso, para cumplir dentro de las proporciones de nuestro medio, pero sin descuidar las exigencias del porvenir, el deseo que debe ser unánime de levantar un verdadero Museo de Bellas Artes».²¹ Prando creía que al acercarse el aniversario del centenario de la Constitución de 1830, si se hacían los esfuerzos necesarios y había voluntad política, el nuevo Museo sería un hecho. En realidad, hubo que esperar algunos años más —treinta y siete— para que se concretara un edificio de estas características.

El 19 de febrero de 1928 fallece el pintor Domingo Laporte, y es designado por el presidente Juan Campisteguy para ocupar la dirección del MNBA el pintor Ernesto Laroche, con

48 años de edad. Laroche ya era funcionario de Museo; había ingresado en 1911 como secretario, y asumido la subdirección en 1921.

En *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay, Tomo III*, de W. E. Laroche, hijo de Ernesto Laroche, asistimos a una semblanza de Domingo Laporte donde, además de describir su trayectoria como pintor, reclama por el olvido en que ha caído su obra, siendo que como artista cerró «el ciclo de la pintura clásica en el Uruguay». Y al referirse a su desempeño como director del Museo, podemos leer: «Al frente de dicho instituto contribuyó eficazmente al mayor y seguro éxito de las gestiones culturales de aquella casa de arte».

El director Laroche obtuvo, el 28 de junio de 1929, la aprobación del *Plan de Reorganización*, que permitía una optimización de la estructura del MNBA. Allí trabajaba bajo el concepto de «Museo activo» que se oponía al de un Museo como «simple depósito de colecciones artísticas».²² En un artículo publicado en *El Ideal* del mes julio de ese año, el cronista apunta que, con la aprobación de dicho *Plan*, el MNBA podía salir del letargo «en que lo mantuvieron quienes en condiciones de proveerlo de fondos de instalación y para compras, no le han dado recursos de ninguna especie en los años últimos, que pudieron ser de actividad, si se hubiera aprovechado bien el entusiasmo del señor Laroche, puesto en evidencia aun antes de su nombramiento de director». Laroche mismo declaraba para este artículo que: «los museos de bellas artes no solo deben ser institutos donde se atesore obras artísticas, para que el público los visite por mera curiosidad. Hay que ir al museo activo, para que el museo, así concebido, sea obra de moderna civilización y constituya uno de los más poderosos medios de enseñanza práctica y de fomento de las Bellas Artes». Y añade luego: «Es necesario hacer reaccionar a nuestro pueblo, carente, en gran parte, de cultura artística (por falta de tradición y estímulo), de la apatía que experimenta en la actualidad».²³

Este *Plan* preveía un llamado a concurso para la construcción de un edificio que estuviera en consonancia con los programas a desarrollar por Laroche.

Hay otra idea que se maneja al mismo tiempo, que consiste en financiar un único Instituto para la Facultad de Arquitectura y Museo Nacional de Bellas Artes. A este proyecto se opone Laroche y su postura es criticada en la prensa que considera positivamente la creación de un «Palacio de Arquitectura y Bellas Artes». *El Diario*, respecto a la posición de Laroche, afirma: «hay en esto una excesiva susceptibilidad de parte del director del Museo».

Quiere formar rancho aparte para que no se le suponga supeditado a las autoridades de la Facultad. Tampoco es razonable ser tan susceptible».²⁴

Mientras que el MNBA continúa acrecentando su acervo —posee 740 obras originales en pintura, escultura, grabado, dibujo y cerámicas—, la situación de deterioro edilicio sigue

agrándose en el Pabellón y motiva nuevas propuestas de relocalización. El 4 de junio de 1930 surge una proposición del consejero Dr. Martín C. Martínez de trasladar el MNBA al local del Museo Municipal, en el Prado, iniciativa que finalmente no prospera.

En agosto de 1932 el ministro de Instrucción Pública, Dr. Jiménez de Aréchaga, en el acuerdo entre su cartera y el Consejo Nacional, propone el uso de un terreno cedido por el Municipio para la construcción del MNBA financiada por fondos provenientes de un impuesto especial al cemento pórtland. Propuesta que tampoco se concreta, al igual que fracasan otras gestiones para mudar al Museo a diferentes lugares de la capital (una casaquinta en el Prado, propiedad del Municipio; residencia del Dr. Américo Ricaldoni, en la calle Lucas Obes y Reyes; y residencia de Antonio Lussich, en Av. Agraciada y Capurro).

El 26 de febrero de 1934 se paralizaron las actividades del MNBA hasta el mes de agosto de ese año, por el desvío de impuestos establecidos con destino a la construcción de un único edificio que alojaría la Facultad de Arquitectura y el MNBA. Comienzan en el mes de junio las obras de reparación del Pabellón, además de la construcción de dos pabellones laterales de 4 metros por 5 cada uno, destinados a la exhibición de obras.

El diario *El Pueblo* da testimonio de estas obras de ampliación y de la afluencia de público durante el año 1934: 14.000 personas visitaron sus instalaciones. Respecto al espacio expositivo, se inauguraron dos nuevas salas con obra de artistas nacionales —pintura, escultura, grabado y dibujo—, permitiendo la exhibición de obra que se encontraba en el archivo de la institución.²⁵

Desde la prensa se exige la creación de una Sala Barradas ya que se entiende que la ausencia de su obra en el MNBA es directamente una proscripción, y se acusa que desde la dirección prima un criterio lindante con el capricho: «el *gusto estético* de su director, prima no solamente en su casa particular, sino en la que se fundó para ser casa de todos los artistas del país, debiendo colocarse, por lo mismo, por encima de todas las preferencias personales, casi siempre caprichosas e inferiorizantes».²⁶

En 1936, continuaron los intentos de reubicar el edificio del Museo, con fuerte presión de la prensa para que fuera instalado en el actual Hospital Italiano; la propuesta tampoco tuvo andamio. En noviembre del mismo año se promulgó una ley para la ampliación y reparación del Museo; la dirección de las obras estaría a cargo del Arq. Agustín Carlevaro. Desde la prensa se opina que el Pabellón no admite más reformas y que seguir gastando dinero allí es un «dispendio inútil, pues lo que debe encararse resueltamente no es la ampliación de ese local, sino la construcción o adaptación de un edificio para sede definitiva del Instituto. La conservación del acervo artístico del Museo y las exigencias de su inmediato desarrollo así lo imponen».²⁷

En medio de tanta agitación se conmemoran los primeros veinticinco años del MNBA, encomendándose al director Laroche una conferencia ilustrativa de la historia del Museo. Esta fue irradiada por CX6 y CXA4 Sodre.

El Ministerio de Instrucción Pública, preocupado por fortalecer diversas instituciones fuera de Montevideo, otorga en préstamo a la Biblioteca Municipal de Mercedes dos obras de los artistas José Cuneo y Luis Scolpini.

A partir de 1937, el MNBA recibe el aporte de las obras premiadas en los Salones Anuales de Artes Plásticas, que comenzaron a realizarse el 2 de octubre de 1936, con la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En el mes de setiembre de 1939 y bajo los auspicios del Gobierno de Francia y su ministro François Gentil, el Gobierno de Uruguay en conjunto con las gestiones de la Comisión Nacional de Bellas Artes hicieron posible la exposición *La pintura francesa de David a nuestros días*, comisariada por René Huyghe. La muestra contó con el aporte de quince obras de autores franceses pertenecientes al acervo del Museo.

Continúan los negros vaticinios sobre el futuro del Museo, ante la ausencia de medidas respecto a las lamentables condiciones en que se encuentran sus instalaciones. La prensa de la época titula: «En pocos minutos podría desaparecer el Museo Nacional de Bellas Artes». El deterioro de los tabiques de lona y madera que conforman toda la estructura interna del Museo, así como la falta de vigilancia nocturna, comprometen la seguridad en caso de siniestro.

Un Ernesto Laroche muy preocupado acompaña al autor del artículo en una visita al MNBA; involucrando a la prensa intenta difundir a la opinión pública y sensibilizar a las autoridades de la catastrófica situación: «Realizamos ayer una visita a dicho Museo, dirigido desde hace tiempo por el Sr. Ernesto Laroche, uno de nuestros valores pictóricos y cuyos esfuerzos para dotar al instituto de un local adecuado no han encontrado eco en las altas esferas oficiales donde tan poco tino existe para la utilización de los dineros públicos».²⁸

Veinte días más tarde *La Tribuna Popular* vuelve a insistir sobre la importancia de la institución para todos los uruguayos y, en particular, sobre las malas condiciones en que se encuentra el acervo. Es interesante leer cómo se insiste, a pesar de las circunstancias, en la comprometida labor de Laroche con el MNBA: «Dirige actualmente el Museo el prestigioso artista compatriota Sr. Ernesto Laroche, cuya gestión plausible, no ha hallado —a nuestro criterio— la colaboración que deberían prestarle las autoridades de la nación».²⁹

El Museo cuenta, a principios del año 1939, con 1.339 obras que se distribuyen de la siguiente manera: 977 obras originales (730 de autores nacionales, 190 de autores extranjeros y 57 de autores desconocidos) y 362 reproducciones, copias y facsímiles. De las obras originales, son cuadros al óleo 402 y las esculturas, 50.

El MNBA fue visitado durante todo el año 1938 por 19.297 personas (7.484 hombres, 6.249 mujeres y 5.564 niños).³⁰

Laroche, quien con su *Plan de Reorganización* del año 1929 había planteado una valiente modernización del Museo, y desde los inicios de la institución, junto a Domingo Laporte, se había embarcado en la enorme patriada de hacer del MNBA un lugar de referencia para la cultura de nuestro país, fallece el 2 de junio de 1940. Sus restos son velados en el Pórtico del Museo.³¹

De la valía de su gestión existen numerosos testimonios, como el del diputado Nacional, Emilio Frugoni, realizado en la sesión del 3 de junio de 1940 en la Cámara de Representantes: «un funcionario ejemplar, modelo de rectitud y carácter, de abnegación en el cumplimiento de sus deberes. Vivía en el Museo de Bellas Artes y para el Museo de Bellas Artes. Puede decirse que allí todo lo hizo él; la organización, la catalogación, la documentación, el cuidado permanente de los tesoros sometidos a su celosa vigilancia. Este aspecto del funcionario completa en él su personalidad de hombre cabal, a quien la Nación deberá quedarle agradecida por los servicios invaluable que prestó al Estado y a la Sociedad, en los planos de la cultura desde su puesto público; tendrá que agradecerle también valiosas páginas escritas con una gran honestidad, con lujo de erudición y de documentación prolija y perfecta sobre la evolución de nuestro arte pictórico y la vida y obra de sus más destacados representantes».³²

El 4 de junio de 1940 es designado para ocupar la dirección del MNBA el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, a la edad de 48 años, por designación del presidente de la República Alfredo Baldomir.

El 20 de junio de 1941, por Resolución Presidencial, se limitan los préstamos de obras y diferentes bienes pertenecientes a los Museos Oficiales, ya que esta práctica atentaba contra la integridad de los acervos nacionales.

De estos primeros diez años de su gestión existe poca información, ya que las actividades del MNBA mermaron considerablemente. Podemos destacar la donación del 2 de octubre de 1945 de 152 obras de Juan Manuel Blanes como legado del coleccionista Fernando García.

El 9 de abril de 1949 hay que lamentar la destrucción ocurrida en el incendio de la exposición realizada en ocasión de la IX Conferencia Interamericana en la ciudad de Bogotá; se destruyeron diez obras del acervo del Museo: Pedro Figari, Manuel Rosé, Joaquín Torres García, José Cuneo, Carmelo de Arzadun, Carlos A. Castellanos y Eduardo Amézaga.

Por otro lado, en setiembre de 1949, se promulgó la Ley 11.337, que posibilitó el comienzo de la segunda etapa de construcción del edificio. Se sistematiza el relevamiento documental de obras y movimientos del MNBA. Dos años más tarde, en 1951, ingresan al acervo 24 obras de Rafael Barradas, por pensión graciable a la familia Barradas, y 39 obras de

Joaquín Torres García, por pensión graciable a la viuda e hija del artista.

Por Resolución del 21 de diciembre de 1951, el Museo fue clausurado debido a las insalvables deficiencias edilicias en que se encontraba y permanecerá cerrado por casi once años. Esta medida no impide que el acervo continúe acrecentándose con obras de real valía: por Ley del 20 de noviembre de 1953 se facultó al Poder Ejecutivo para adquirir al pintor José Cuneo 50 obras de su autoría, otorgándole el Estado como contraprestación una mensualidad. Por Decreto del 1.º de setiembre de 1954 se integran definitivamente al acervo del MNBA.

Con el Museo cerrado, se crea un plan de extensión cultural por iniciativa propia, que consiste en realizar diversas actividades —incluyendo exposiciones— fuera de su sede. La primera es una muestra de veinte dibujos de Carlos Federico Sáez, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En una nota de Fernando García Esteban para el *Semanario Marcha*, del 5 de agosto de 1955, se deja constancia del acierto que significa esta iniciativa: «Al proponerse el Museo Nacional la realización de estos actos fuera de su sede, compensando así, aunque de manera necesariamente parcial, la falta cultural que importa su extensa clausura temporaria, había en primer término que precisar el lugar apropiado para los mismos; y la elección de la Escuela Nacional de Bellas artes es, en el caso de Sáez, mucho más que un acierto: una voluntaria definición del alcance pedagógico que tiene. Se trata de una serie de bosquejos que, aparte de sus valores de realización, constituyen una lección fecunda; su ámbito más apropiado tenía que ser pues, aquel; y el alumnado de la escuela, su público constante; al mismo tiempo permite una vez más a la citada casa de estudios cumplir con su manifiesto propósito de proyección docente y relación. Pero además de lo dicho —que tiene una innegable importancia básica— debe destacarse, como valor positivo, la seriedad de la documentación; la muestra que presenta fichas completas para las piezas exhibidas y uno de los catálogos más concretos de que tenemos recuerdo».³³

Ese mismo año, y en retribución a una exposición enviada por el gobierno de Ecuador dos años atrás, se envía a Quito otra exposición que abarca un completo panorama de la plástica nacional: *Desde Blanes a nuestros días*. La organización estuvo a cargo de la Comisión Nacional de Bellas Artes quien a su vez nombra a una sub Comisión integrada por Juan Carlos Weigle —director del Museo Municipal Juan Manuel Blanes—, Luis Cantú Sienra —subdirector del Museo Nacional de Bellas Artes—, y los señores Andrés Percivale, Norberto Berdía y el Arq. Juan Ramón Menchaca. Son cincuenta y tres artistas los seleccionados³⁴ y como delegados para acompañar el envío, primero a Quito y luego a Cuenca y Guayaquil, se nombra al pintor Carmelo de Arzadun y al poeta Ernesto Pinto. Las cien obras se transportaron en un avión militar cedido por el Ministerio de Defensa Nacional.

El cierre del MNBA por un tiempo prolongado generó que, tanto desde la comunidad artística como desde los medios

de prensa, se reclamara por su pronta reapertura. De las tres etapas planificadas para la ampliación y reparación del Museo, la primera comenzó a fines de 1936 y comprendió las oficinas para el trabajo del personal y el traslado de las obras —para una reformulación de los espacios expositivos y depósito del acervo—, que presupuestalmente era imposible, por lo que las reformas se hicieron en áreas reducidas, enlenteciendo todo el proceso. Esta primera etapa concluyó en agosto de 1947.

La segunda etapa se inicia en setiembre de 1949 y era mucho más ambiciosa que la primera, ya que incluía la construcción de dos pisos, salas de cine y conferencias, nuevas salas de exposición, taller de restauración, espacios dedicados a las oficinas, depósitos, biblioteca y una galería con columnatas destinada a esculturas y calcos, donde se encuentra actualmente la entrada principal.

Luego de seis años de tareas de acondicionamiento, y según Eduardo Vernazza en un informe detallado del estado de situación para el diario *El Día*,³⁵ a pesar de estar aún cerrado, se han concretado algunos avances. Vernazza es atendido «deferentemente» por Zorrilla de San Martín para recorrer el Museo y en su crónica comenta: «Pequeño Museo, en el cual hallamos un orden de inteligente trabajo, y orden en todas las fases de sus dependencias, cuidando las obras, mediante el tratamiento continuado de las mismas, ubicadas en espaciosos estantes numerados, sistema que permite, por medio de un catálogo, localizar de inmediato la obra, que puede ser solicitada desde el despacho administrativo al encargado de la repartición, y cuyo hallazgo no cuenta con dificultad alguna. El taller de marcos, adonde las pinturas y dibujos de legados y de salones oficiales y adquisiciones requieren generalmente se les cambie de acuerdo al carácter de la obra, y cuidando por su conservación».

Se destaca en esa nota sobre el futuro Museo las características de la Biblioteca existente, «al día con las publicaciones más recientes», y sobre su reubicación en la parte alta del centro del edificio, donde mediante grandes ventanales se obtendría una buena iluminación natural. También se menciona la organización de un fichero moderno que, a partir del registro fotográfico de cada una de las obras, más fichas en papel que contengan sus características, y una pequeña biografía de los autores, garantizan un acceso rápido y completo a la información buscada. Además, se evalúan los resultados de las exposiciones realizadas fuera del local del Museo, en materia de convocatoria, variando los visitantes entre 4.000 y 32.000. En 1955 el Museo cuenta con 1.715 obras originales y 391 copias.

Las planificaciones de una sala para cine y conferencias vinculadas al quehacer artístico, un taller fotográfico, instalación de rayos X para el diagnóstico del estado de conservación de las obras y taller de restauración son comentadas por los responsables de la dirección del MNBA con preocupación, debido a la falta de fondos para acelerar el cumplimiento de esta segunda etapa. Vernazza cerraba su informe de esta manera: «Como puede apreciarse, el Museo sigue su vida por dentro, y es me-

nester que el Estado provea de recursos para poder terminar una obra de necesidad nacional, que requiere urgente atención, dado lo que significa un museo de arte en la faz cultural de un adelantado país como el nuestro».

El genuino optimismo compartido por el director Zorrilla de San Martín y el subdirector Luis Cantú Sierra sobre las transformaciones tan esperadas contrastan con el malestar generado por el cierre prolongado del MNBA —por más de siete años y medio—. También se reflejó en la prensa de la época, donde a partir del mes de abril de 1959 comienzan a multiplicarse las notas de protesta y abierto rechazo a la situación padecida: «Desidia lamentable ese cierre, omisión increíble que solo parece no haber preocupado a los gobernantes de los últimos años, solo afectados por los problemas económicos, demostrando un desinterés y una subestimación del arte y de la cultura ciudadana que jamás los hubieran concebido los pueblos europeos, así los de Francia, Alemania, Italia, etc., en los cuales creemos espejarnos, ni aun en los momentos más deprimentes de la postguerra; con los servicios públicos limitados forzosamente y los productos alimenticios más básicos racionados, aquellos países agilítaban las aperturas de sus museos», escribía el crítico José Pedro Argul en el espacio dedicado a los lectores del *Semanario Marcha*.³⁶

Argul reflexiona en su carta sobre el acervo del MNBA, criticando su pobreza antes del cierre —con la excepción de la colección de obras de Carlos Federico Sáez—; critica también que las adquisiciones no se basaran en el asesoramiento de gente idónea sino de «empujes» de políticos. El mismo Argul deja constancia de haber presentado un plan de adquisiciones diez años atrás, que juzga vigente y plantea: «Mucha obra y mucha obra excelente ha sido vendida en el correr de los años por artistas, directamente al ministerio e institutos oficiales. Un decreto que interviniera todas las obras de arte que hay desperdigadas en las dependencias del poder ejecutivo, ministerios y de los entes autónomos, etc., y las pusiera a disposición del funcionario del Museo Nacional o de una Comisión Especial que se constituyera para esa finalidad, ya que ese trabajo excede, si no por la responsabilidad, por la complejidad y engorro de la misma labor, para afectarlos a las posibilidades de su ingreso al museo, daría, lo podemos asegurar, resultados sorprendentes en la recolección de obras, cuadros y estatuas que deben salir de los rincones de oficina donde muchas de ellas “yacen” para ser mostradas como merecen en los calificados muros de un museo».

María Luisa Torrens, desde las páginas del diario *El País*, opina en forma tajante: «Estos procesos aletargados de los edificios y monumentos públicos son un síntoma generalizado. Tres grandes ejemplos a través de los años golpean la inmovible indiferencia de los poderes públicos: la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Palacio Municipal. Y de tal manera, una iniciativa importante se transforma en una lacra nacional. El fenómeno es de psicología de masas y engloba a toda una nación conformista, convencida que estamos en el paraíso de América, con una oscura

conciencia de mediocridad pero aniquiladas todas las iniciativas personales por el proceso del acomodo y del vivir sin hacer nada. En definitiva, el precio de tener un Gran museo ha resultado demasiado elevado. Se perdió para una generación íntegra, manteniendo sus puertas cerradas».³⁷

Un grupo de artistas plásticos se dirigieron al Ministerio de Instrucción Pública, según informa *El Diario* del 27 de mayo de 1959, pidiendo soluciones en torno al MNBA y planteando lo inadmisibles de la situación: se habían paralizado las obras por falta de fondos. «Un museo no es un simple local de exposiciones. Un Museo tiene una función docente, educativa, de carácter permanente, que realiza por su simple acción de presencia, manteniendo abiertos sus salones para que el público pueda conocer y gustar de las obras de arte y por todas las labores de investigación, de aprendizaje, que tienen como centro las colecciones que atesora».³⁸

El Ministerio de Instrucción Pública dispone, el 5 de junio de 1959, la creación de una Comisión Honoraria integrada por el Arq. Raúl Lerena Acevedo, el Arq. Gustavo Méndez Schiaffino y la señora María Luisa Torrens de Vignolo con el cometido de impulsar la terminación de las obras del edificio y organizar exposiciones con el acervo del MNBA mientras este continúe cerrado.³⁹

En carta enviada al diario *El País* el 18 de octubre de 1959, el director del MNBA, Zorrilla de San Martín, desmiente versiones dadas por ese mismo medio algunos días antes, considerándolas erróneas: «No es cierto que “el edificio esté en reparaciones” como se afirma. El Museo ha sido ya totalmente reconstruido sobre planos nuevos, cuya idea general yo indiqué y que fueron realizados con acierto por el Arquitecto Carlevaro, de la Dirección General de Arquitectura, bajo cuya competente Dirección se construyó la obra, previa demolición de la antigua».⁴⁰

Explicita que el edificio triplica el espacio con que antes disponía, además de detallar las mejoras, y justifica los retrasos debido a la notoria «penuria económica» que se vive en el país. Aclara que mientras el subdirector, durante su gestión, fue el señor Luis Cantú Sienna, «de tan ejemplar dedicación y grato recuerdo», todo lo realizado en materia de exposiciones fue siempre con su «previo consejo y apoyo».

Zorrilla de San Martín también se queja de la falta de apoyo de la prensa en la difusión de las exposiciones realizadas fuera del local del MNBA —una de ellas en el foyer del Teatro Solís con óleos de ocho pintores uruguayos—. Termina la carta expresándole al director de *El País*, Dr. Eduardo Rodríguez Larreta, «La buena voluntad y el empeño tan encomiable demostrado por nuestro actual Ministro, Dr. Eduardo Pons, en lo que se relaciona tanto con el Museo de Bellas Artes, como con el Museo Zorrilla, cuya dirección Honoraria desempeño desde su fundación, me confirman en la esperanza de que se pueda dar un paso decisivo en la conducción de estas dos instituciones que han ocupado largas horas de mi actividad. Usted sabe, mi estimado amigo, que además he logrado realizar

y llevar a terminación algunas estatuas y cuadros». El 27 de febrero de 1960, en una sencilla ceremonia, se realiza un acto formal con la presencia del ministro de Instrucción Pública, Dr. Pons Etcheverry, en el MNBA para dar por recomenzadas las obras «tanto tiempo detenidas».⁴¹

Se inaugura el 8 de febrero de 1961 la exposición *100 años de Pintura en el Uruguay 1830-1930*, en el local del subsuelo del Palacio Municipal, organizada por el MNBA y su Comisión Honoraria, bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública, como anticipo de la inminente apertura del Museo.

Son dieciocho los artistas que integran dicha exposición,⁴² y no son de la partida Pedro Figari ni Joaquín Torres García, ya que el criterio de selección fue incluir solamente a los pintores muertos antes del 30, afectando de esta forma la representatividad de la muestra. Se publica para la ocasión un completo catálogo con reproducciones de las obras y ficha biográfica de sus autores.

La crítica es unánime en objetar el criterio curatorial; se cuestiona que los pretendidos cien años de la pintura nacional no son tales, pues para la exposición se consideró el año 1830, por ser la fecha de nacimiento del pintor Juan Manuel Blanes y no la fecha de alguna de sus obras (la primera obra de Blanes, *La casta Susana*, es de 1862).

Desde el *Semanario Marcha*, el crítico Fernando García Esteban aprovecha para puntualizar: «Algunas obras del Museo Nacional de Bellas Artes pudieron ser vistas esporádicamente por nuestro público en los últimos años; formaron parte de las exposiciones mayores con carácter de préstamo temporario o integraron una serie de muestras temporarias organizadas por el mismo instituto. Claro que estas apariciones no fueron tantas ni tan amplias como hubiera sido deseable; por otra parte, la misión de un museo de ese carácter no es aparecer de vez en cuando sino estar».⁴³

También Nelson Di Maggio desde el diario *Acción* opina y vaticina: «Hace diez años que el Museo Nacional de Bellas Artes fue clausurado para permitir importantes refacciones en el antiguo y antifuncional Pabellón de Higiene. Lejos se estaría de sospechar que las obras demandarían un lapso increíble y vergonzosamente dilatado. Con cálculos optimistas cabe suponer que en 1962 el edificio estará terminado; pero como todavía no se han reanudado los trabajos interrumpidos por falta de rubros (se le acaba de otorgar una pequeña cuota del medio millón que necesita) y no es un organismo politizado, podemos fácilmente quedarnos cortos en nuestro vaticinio».⁴⁴

En carta al director del diario *La Mañana*, del 28 de setiembre de 1961, Zorrilla de San Martín refiere a la negativa del consejero César Batlle Pacheco de votar en la sesión del Consejo de Gobierno una pensión con carácter excepcional propuesta por el presidente del Consejo de Gobierno, Eduardo Víctor Haedo. Batlle Pacheco acusa a Zorrilla de San Martín de destruir o dañar buena parte del acervo artístico del MNBA durante su gestión. El director se defiende y argumenta:

«Creo que sea el momento de recordar que al hacerme cargo de la dirección en 1941 se me entregó un edificio en pobres condiciones, con tabiques interiores de madera cubiertos de arpillera (materiales inflamables de una peligrosa inseguridad), mal iluminado y techado de zinc. Solo en 1950, después de grandes esfuerzos y con las inevitables lentitudes de casi todas nuestras construcciones públicas, se logró empezar a construir por etapas el nuevo museo que está felizmente terminándose. El nuevo edificio es de hormigón y ladrillo, con muros dobles aisladores, condiciones perfectas de higiene y de luz, talleres y depósitos, amplia biblioteca, y una capacidad casi triple del local anterior».⁴⁵

El Museo cuenta en 1961 con dos funcionarios técnicos, dos administrativos y seis porteros; falta un restaurador y está vacante el cargo de subdirector desde hace cuatro años. Por lo que a las demoras de la finalización de las obras se suma una plantilla de trabajadores claramente insuficiente para realizar a conformidad todas las funciones que demanda una institución de esa categoría.

Desde el 5 de setiembre de 1961 estaba designado director honorario interino, el Arq. Alberto Muñoz del Campo, con 72 años de edad, quien pasará a ocupar la titularidad del cargo el 19 de enero de 1965 al ser designado por Luis Giannattasio, presidente constitucional del Consejo Nacional de Gobierno, y una vez aceptada formalmente la renuncia del escultor Zorrilla de San Martín, quien ya se había retirado del Museo a fines de 1961, mediante pedido de licencia.

El 23 de marzo de 1962, el Museo es visitado por el ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Dr. Pons Etcheverry, los arquitectos encargados de las obras y la Comisión de Amigos del Museo. Es Muñoz del Campo, como director interino, quien les muestra el trabajo avanzado de las obras y otras tareas, como la de restauración de más de ochenta piezas por un equipo especializado que dirige Pesce Castro. Se estima que en mayo podría estar el MNBA en condiciones de ser visitado.⁴⁶

Finalmente, el 14 de setiembre de 1962 el Museo es reabierto al público en su sede reformada, luego de casi once años de permanecer cerrado.

La convocatoria es numerosa y la apertura es presidida por el ministro de Instrucción Pública, Dr. Pons Etcheverry. Asisten el consejero Nacional César Pacheco, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, José Luis Zorrilla de San Martín, el director interino Arq. Alberto Muñoz del Campo, autoridades, miembros del cuerpo diplomático y personalidades de la cultura.

Pons Etcheverry expresó en su discurso: «... varias generaciones que han pasado por escuelas, liceos y universidades no han visto ni conocen el acervo artístico nacional. Toda esa obra viva que realiza el museo quedó muerta y desconocida para miles de jóvenes, frustrando, puede ser, más de una

vocación, más de una inquietud. No ha habido permanente diálogo, durante once años, entre Blanes, Figari, Barradas, Torres García y el público».⁴⁷

Se reseñan, en el diario *El País*, los planes que tiene Muñoz del Campo para el MNBA, describiendo previamente sus características personales: «Cordial, con una capacidad de comunicación amena y cálida, dedicado con ahínco a su tarea y sufriendo por el Museo en sus más íntimos detalles, el Director Interino, Arq. Alberto Muñoz del Campo, vierte su larga experiencia de hombre vinculado al arte y una sensibilidad bien dotada, en la tarea de transformar un edificio y muchos cuadros (eso era hasta el momento), en una institución de alto nivel».⁴⁸

Muñoz del Campo planea un laboratorio en común con los demás museos —municipales u oficiales—, destinado a la autenticación de obra, la creación de un taller de restauración único, la organización de visitas guiadas, cursos, conferencias, conciertos y proyecciones de filmes de arte.

La sede del MNBA recién inaugurada adolece de problemas estructurales varios. Desde el diario *Época* y tras una visita se afirma: «Meses, muchos meses, nos parece que incluso años tardaron en completarse las obras de reacondicionamiento y refacción. Al finalizar estas una mínima pretensión y más aun tratándose de un Museo de Bellas Artes, era que el edificio quedara embellecido, hermoso él y sus alrededores. En vez de eso, se nos presentó a la vista, una construcción revocada en blanco, fea, desprovista de toda belleza, con sus jardines adyacentes sin cuidado ni mejoramiento alguno. Pero, lo que es peor, es que ni siquiera parece servir para colgar cuadros en sus paredes. Se denuncia ahora que el calor reinante en su interior y la luz intensa que penetra por varios vidrios y claraboyas, desmerece y arruina valiosas telas que allí se exponen».⁴⁹

El ministro Pons Etcheverry explica a la prensa que está al tanto de esta situación y que estos problemas están en vías de ser corregidos, volviéndose a habilitar la planta superior y «con mejoras de climatización, y antes del próximo invierno las obras finales del edificio quedarán terminadas».

El director Muñoz del Campo mediante una nota había comunicado al ministro su preocupación por el estado de las obras y de ciertas deficiencias, como condiciones de seguridad, filtraciones de humedad y la falta de una climatización adecuada: «Si no existe una protección térmica adecuada —propuso el Director Interino— convendría clausurar temporalmente la planta superior, hasta que se arbitre la solución o, por lo menos, hasta que pase el verano».⁵⁰

En otra entrevista expresa que la falta de recursos es el motivo principal por el cual las obras no culminan, y declara enfático: «En consecuencia de todo esto, el Museo Nacional de Bellas Artes que se halla abierto al público desde hace ya cuatro meses en culminación de una etapa brillante para la cultura nacional, no se superará de ese acontecimiento mientras persistan las actuales deficiencias que ponen en peligro su

acervo, reducen su capacidad e impiden el cumplimiento de su función normal». ⁵¹ Y pide que los recursos necesarios sean votados con urgencia.

En el mes de abril de 1963, el diario *El País* organizó un encuentro para reflexionar sobre los museos en la sociedad contemporánea y la actual situación de los museos en el Uruguay. Fueron convocados Juan Carlos Weigle, Amalia Nieto, Arq. J. Luis San Vicente, Eladio Fernández, Ing. Héctor Fernández Guido, María Luisa Torrens, Arq. Fernando García Esteban, José Pedro Argul y el Arq. Alberto Muñoz del Campo. En forma distendida, aunque crítica, García Esteban expresó en dicho encuentro conceptos categóricos: «Yo puedo asegurar que en el Uruguay no hay un solo museo de arte que se encuentre instalado en forma adecuada a su función», afirmación que fue refrendada por Weigle —director del Museo Municipal Juan Manuel Blanes—, y cuestionada por Torrens, al sostener que los museos reciben fondos suficientes de parte del Estado. Es entonces cuando Muñoz del Campo pasa a explicarle: «Yo le voy a decir la verdad. A mí nunca me niegan nada, pero me dan muy poco. No puedo quejarme: siempre que pido dinero me lo conceden. Y después no me lo dan. Es un mecanismo originalísimo en su concepción, por el cual se concede lo que se desea y se da lo que se puede. O sea, nada. Con la última partida de dinero que me concedieron, hice felices a varios pintores, a los que compré cuadros que no pagué y —por supuesto— tampoco me entregaron».

Continúa Muñoz del Campo comentando con entusiasmo el empuje del nuevo ministro de Instrucción Pública, Pivel Devoto, y su compromiso con acrecentar la colección del Museo; deja constancia de que hay en la institución dos restauradores becados que han realizado estudios en Alemania.

Frente a la pregunta de Torrens sobre la convocatoria que tiene el MNBA y la concurrencia de público, Muñoz del Campo aclara: «Mire, María Luisa, la historia de mi Museo es muy breve, porque tiene muy poca vida. Inaugurado el Museo, la afluencia de público fue fantástica. Hubo días de mil quinientas personas, domingos de mil quinientas personas. Pero eso fue bajando, bajando y hoy lo ve muy poca gente.

El gran interés del principio se debió seguramente al entusiasmo que despertó el hecho de que el Museo hacía doce años que estaba cerrado. En fin, a la propaganda». Al preguntar Torrens sobre si también influiría en esa merma la estación veraniega, el director replica: «También. Es posible, aunque no soy muy optimista al respecto». ⁵²

Como la climatización adecuada no termina de instalarse, el Museo luce un aspecto un tanto desolador. Muñoz del Campo decide descolgar la obra de la planta alta, habilitando entonces solamente la mitad del Museo. Las condiciones de trabajo son muy difíciles, con falta de materiales, pocos funcionarios y refacciones por finalizar.

María Luisa Torrens, desde *El País*, cuestiona la magra experiencia de visitar el Museo y cuestiona: «Un Museo no

es un mausoleo donde duermen plácidamente las creaciones de los plásticos. La concepción vigente de un Museo es la de un centro vivo, donde se den conferencias, actos, cine, música, mesas redondas, visitas guiadas. Esa fue la línea a la que inteligentemente lo condujo su actual Director. Y también en este aspecto aparecieron los inconvenientes. Con el auspicio de la Comisión de amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, se llevaron a cabo prestigiosos actos, pero cada uno de ellos representaba una verdadera cruzada nacional, para conseguir sillas y el propio director, Arq. Alberto Muñoz, tenía que llevar de su propiedad, la mesa, carpeta, jarra y vaso del disertante». ⁵³

El 26 de diciembre de 1967, por Ley 13.640, se denomina al servicio *Museo Nacional de Artes Plásticas* y pese al flamante nombre, los problemas que aquejan a la institución continúan e incluso se agravan. Las necesidades no son cubiertas en tiempo y forma y esto debilita el entusiasmo de la dirección del Museo y de sus funcionarios.

El 14 de agosto de 1969 el Arq. Muñoz del Campo presenta renuncia al cargo, acogiéndose a los beneficios jubilatorios. Es nombrado como director interino Ángel Kalenberg, quien fue confirmado en el cargo el 8 de setiembre de 1969 por el presidente de la República Jorge Pacheco Areco.

El Arq. Muñoz del Campo, egresado de la Facultad de Arquitectura en 1922, docente, interventor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, integrante de numerosos jurados referidos a las artes plásticas, y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, se retira de la dirección del Museo Nacional de Artes Plásticas en un acto realizado el 20 de agosto de 1969. «Con el retiro de don Alberto, sin duda culmina una etapa afirmativa en la vida del Museo, en la cual incluso se reabrió su sede luego de años de clausura. En ella, su presencia de caballero y hombre conocedor profundo de la materia, constituyó constante factor de impulso para quienes allí trabajaban y todos los que requerían de los servicios de la institución. Naturalmente, su retiro del cargo no supondrá —ese es nuestro deseo por lo menos— un retiro de la actividad cultural del país, a la que por cierto el Arq. Muñoz del Campo puede continuar aportando el tributo de su inteligencia y experiencia». ⁵⁴

Como ha quedado reflejado en el desarrollo de este texto testimonial sobre los primeros cincuenta y ocho años del Museo, las condiciones en que se llevó adelante la institución, aunque a menudo dificultosas, fueron la mayoría de las veces superadas por el tesón de sus directores y por el esfuerzo de sus funcionarios; también de mejor manera, cuando se contó con el apoyo incondicional de las autoridades de gobierno.

El Museo Nacional de Artes Visuales enfrenta hoy varios desafíos; por un lado, la consolidación de un proyecto museológico que nos permita redefinir el rol del Museo en la actualidad, con vistas a elaborar los planes y programas adecuados a las necesidades detectadas y, por otro, una puesta al día del edificio contemplando en forma especial la ampliación de

los espacios expositivos y almacenes de obra, la instalación de un nuevo sistema de iluminación, y la implementación de rampas y ascensor al nivel superior que garanticen una mejor y más democrática accesibilidad.

Llegados a este punto, damos paso a los escritos de los directores que estuvieron a cargo de la Dirección del Museo Nacional de Artes Visuales desde fines de los años sesenta: Ángel Kalenberg (1969-2007), Jacqueline Lacasa (2007-2009) y Mario Sagradini (2009-2010). La oportunidad de contar con estos textos surgió a partir de gestiones que comencé a realizar en el año 2010 cuando evalué distintas propuestas para los festejos de los cien años. La posibilidad de editar una publicación sobre la historia de nuestro querido MNAV, para preservar nuestra memoria colectiva, nos pareció esencial para entendernos mejor y más profundamente como comunidad.

Notas

1. Juan E. Pivel Devoto. *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Tomo Primero. Publicación dispuesta por el Consejo Nacional de Gobierno el 17 de febrero de 1966, p. XI.
2. Ídem, p. XIII.
3. Alberto Irigoyen Artexte. *Juan Manuel Besnes e Irigoyen, un pintor donostiarra en Montevideo 1789-1865*. <<http://www.euskonews.com/0193zbnk/kosmo19302es.html>>
4. W. E. Laroche. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche. Año XXIII, Número 27. Montevideo, Uruguay, 1964, p. 3.
5. Juan E. Pivel Devoto. *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Tomo Primero. Publicación dispuesta por el Consejo Nacional de Gobierno el 17 de febrero de 1966. Pág. XIV
6. W. E. Laroche. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche. Año XXIII, Número 27. Montevideo, Uruguay, 1964, p. 3.
7. Juan E. Pivel Devoto. *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Tomo Primero. Publicación dispuesta por el Consejo Nacional de Gobierno el 17 de febrero de 1966, p. XV.
8. Ídem, p. XVII.
9. Ídem, p. XVIII.
10. Ídem, p. XIX.
11. Ídem, p. XXVII.
12. Ídem, p. XXXII.
13. Ídem, p. XXXIII.
14. Ídem, p. XXXVI.
15. Ídem, p. XXXIX.
16. Ídem, p. XLIV
17. Ídem, p. LVIII.
18. Ídem, p. LXII.
19. W. E. Laroche. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche. Año XXIII, Número 27. Montevideo, Uruguay, 1964, p. 4.
20. Juan E. Pivel Devoto. *Catálogo Descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Tomo Primero. Publicación dispuesta por el Consejo Nacional de Gobierno el 17 de febrero de 1966, p. LXXII.
21. «Lo que llegará a ser el nuevo Museo de Bellas Artes. Patriótica iniciativa del Ministro de Instrucción Pública». Diario *El Plata*, 2 de julio de 1925.
22. W. E. Laroche. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche. Año XXIII, Número 27. Montevideo, Uruguay, 1964, p. 5.
23. «La reorganización del Museo Nacional de Bellas Artes». Diario *El Ideal*, 1.º de julio de 1929.
24. A. G. «El Palacio de Arquitectura y Bellas Artes». Diario *El Diario*, 5 de junio de 1929.
25. «Amplió el Museo N. de Bellas Artes sus Instalaciones». Diario *El Pueblo*, 31 de diciembre de 1935.
26. J. O. Saralegui. «Una sala Barradas en el Museo Nacional». *Uruguay*, 11 de mayo de 1935.
27. «El Museo de Bellas Artes». Diario *La Mañana*, 19 de noviembre de 1936.
28. «En pocos minutos podría desaparecer el Museo Nacional de Bellas Artes». Diario *La Tribuna Popular*, 9 de diciembre de 1938.
29. «El Museo Nacional de Bellas Artes». Diario *La Tribuna Popular*, 31 de diciembre de 1938.
30. «Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes». Diario *El Plata*, 5 de marzo de 1939.
31. W. E. Laroche. *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*. Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche. Año XXIII, Número 27. Montevideo, Uruguay, 1964, p. 37.
32. Exposición permanente de obras del pintor nacional Ernesto Laroche. Catálogo del Museo Ernesto Laroche. 1942. Pág. 17
33. Fernando García Esteban. «Dibujos de Carlos Federico Sáez en la Escuela Nacional de Bellas Artes». Semanario *Marcha*, 5 de agosto de 1955.
34. Ricardo Aguerre, Carlos Aliseris, Carmelo de Arzadun, Eduardo Amézaga, Zoma Baitler, Washington Barcala, Gilberto Bellini, Norberto Berdía, Milo Beretta, Juan Manuel Blanes, Pedro Blanes Viale, Luis Cantú, Carlos Alberto Castellanos, José Pedro Costigliolo, José Cuneo, María Rosa de Ferrari, Carlos de Santiago, Alfredo De Simone, Alberto Dura, José Echave, Pedro Figari, Oscar García Reino, Adolfo Halty, Carlos Ma. Herrera, Guillermo Laborde, Domingo Laporte, Ernesto Laroche, Vicente Martín, Luis Mazzei, Melchor Méndez Magariños, Amalia Nieto, José Ma. Pagani, Miguel A. Pareja, Rafael Barradas, César Pesce Castro, Lincoln Presno, Carlos Prevosti, Alceu Riberiro, Edgardo Ribeiro, Guillermo C. Rodríguez, Manuel Rosé, Carlos Ráfalo, Carlos F. Sáez, Dolcey Schenone, Felipe Seoane, Francisco Siniscalchi, Augusto Torres, Joaquín Torres García, Horacio Torres, Nicolás Urta y Julio Verdié.
35. Eduardo Vernazza. «El edificio para Museo Nacional de Bellas Artes». Diario *El Día*, 1956.
36. José Pedro Argul. «Las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes». Semanario *Marcha*, abril de 1959.
37. María Luisa Torrens. «La espera y la esperanza». Diario *El País*, abril de 1959.
38. «El Museo de Bellas Artes». Diario *El Diario*, 27 de mayo de 1959.
39. «Trabajan para rehabilitar el Museo de Bellas Artes». Diario *El Bien Público*, 15 de junio de 1959.
40. José Luis Zorrilla de San Martín. «El Museo Nacional estará pronto en el próximo año». Diario *El País*, 18 de octubre de 1959.
41. «Reanudan las obras del Museo de Bellas Artes». Diario *La Mañana*, 28 de febrero de 1960.
42. Juan Manuel Blanes, Eduardo Carbajal, Horacio Espondaburo, Diógenes Hequet, Domingo Laporte, Juan Luis Blanes, Nicanor Blanes, Federico Renom, José Miguel Pallejá, Manuel Correa, Carlos Grethe, Manuel Iarravide, Carlos M.^a Herrera, Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale, Rafael Barradas, Humberto Causa y Juan Carlos Figari.
43. Fernando García Esteban. «Otro atisbo a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes». Semanario *Marcha*, 10 de febrero de 1961.
44. Nelson Di Maggio. «100 años de la pintura en el Uruguay (1830-1930)». Diario *Acción*, 20 de febrero de 1961.
45. «De José Luis Zorrilla de San Martín». Diario *La Mañana*, 28 de setiembre de 1961.
46. «En mayo se reabrirá el Museo de Bellas Artes». Diario *El País*, 24 de marzo de 1962.
47. «La reapertura del Museo». Diario *El País*, 17 de setiembre de 1962.
48. «El museo Nacional de Bellas Artes en su primera etapa». Diario *El País*, 24 de setiembre de 1962.
49. «Otro botón». Diario *Época*, 20 de enero de 1963.
50. «El Ministro Pons Etcheverry explica las medidas que se adoptaron para reparaciones en el Museo de Bellas Artes». Diario *El País*, 15 de enero de 1963.
51. «Deben salvarse las obras del Museo Nacional». Diario *Acción*, 23 de enero de 1963.
52. «Los Museos». Diario *El País*, 7 de abril de 1963.
53. María Luisa Torrens. «Bellas Artes desmantelado». Diario *El País*, 27 de diciembre de 1966.
54. «Alberto Muñoz del Campo: su retiro del Museo». Diario *Acción*, 21 de agosto de 1969.

**INTIMIDADES
A LA VISTA.
UN EXDIRECTOR
DE UN MUSEO
DE ARTE EN LUCHA
CON LA MEMORIA**

Ángel
Kalenberg

I. Permiso...

Menuda tarea esta de des-encubrir y poner en orden y, además, sobre el papel, las memorias, tan elusivas ellas. Tarea que solo acierto a cumplir al amparo del esfuerzo por ignorar la mirada suficiente y burlona que me lanza el olvido.

Enfrentarse a la memoria pareciera ser una lucha condenada al fracaso. Porque los recuerdos, se sabe, aparecen cuando menos se los espera y parecieran esfumarse sin saludar en el momento de disponerse uno a recoger su testimonio; pero, además de ser escurridizos como el agua que se escapa entre los dedos, son caprichosos, van y vienen sin orden ni sosiego, y sin asomo de responsabilidad cruzan el tiempo y los lugares y los acomodan a su gusto.

La tarea es particularmente ardua para quien, carente de hábitos de oficinista, no ha llevado un cuaderno de bitácora (a esta altura de la larga jornada, su volumen lo habría convertido en obsceno) que permitiera anclar y mantener en orden los breves entre los que podían quedar apresados los recuerdos.

De modo que pido la indulgencia del lector para estas memorias que serán apenas una narrativa de la sombra de mi experiencia, de los trabajos y de los días en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, el antes llamado Museo Nacional de Bellas Artes y al que aquí —por economía— nombraremos como MNAV.

II. Pregunto Pero ¿qué es un museo de arte?

Se pueden escuchar variadas respuestas: que es un cierto edificio, que es un local en el que se realizan exposiciones de arte, que es un lugar en el que guardan obras de arte, y otras.

Sin embargo debo confesar que mis quehaceres al frente del MNAV estuvieron inspiradas, prioritariamente, en la **teoría** acerca de **qué debe ser** un museo hoy como propulsor del potencial transformador del arte y creador en el campo del arte, y mis esfuerzos (denodados, digo yo) por convertir en

praxis aquella toma de posición fueron volcados sin pausa a la fragua del tiempo.

La labor de la dirección obliga a que la teoría que puede inspirar una idea de museo no puede quedar en letra muerta, debe ser letra que vive en un **programa** de trabajo, el que en mi caso fue crecientemente complejo.

Ocurre que un museo dejó de ser un mausoleo, un depósito estable donde guardar y atesorar, así como mera ocasión de catalogar y exhibir lo que se considera valioso y merecedor de ser conservado. Ha pasado a ser muchas cosas, en todo caso ahora muchas más que en el tiempo, no tan remoto, en que le bastaba ser depósito frecuentado por escasas visitas. Ahora necesita ser una zona relacional donde interactúan las obras y el público. Es que ahora también el espectador ha cambiado. Dejó de ser un contemplador (ese concepto teológico) pasivo, para reclamar una chance de acción y dinamismo, ya que los significados de los objetos de arte son más atribuidos que inherentes. Giorgio Agamben ha ido más lejos aún. Sostiene que es menester refundar la estética, pensándola desde el espectador y no únicamente desde el creador, como se ha hecho hasta ahora. De esta manera cuestiona (en el sentido más obvio) la lectura tradicional de todas las formas artísticas, que también ha dejado de ser lineal. Pues la lectura incorpora el tiempo, las capas del palimpsesto, los mundos heredados como patrimonio, el archivo.

(El templo de) las Musas vs. (el templo de) las Masas. Ante todo, pues, el museo debe ser un intermediario entre la creación artística y el público, un medio de comunicación de masas; por lo cual se ubica más allá de la difusión y toma —entre otras— una función primordialmente pedagógica. Así, tiene un proyecto cuyo objetivo es generar oportunidad de conocimiento, ser un instrumento crítico de conocimiento. En el caso del MNAV dicho proyecto se desplegó en el local del propio museo y en otros, en el país y en el exterior. Pero, atención, un programa referido al arte (el arte tiene connotaciones políticas, y tiene también traducción económica, se asocia con cifras que sorprenden), debe defenderse para no caer ni en las redes del poder ni en las redes de los interesados en procura del aval implícito, de la legitimación que confiere presentar su

quehacer artístico en el museo con propósitos (económicos, promocionales) ajenos a los fines de la institución. Para decirlo claro: un museo de arte debe defenderse del asedio del mercado.

Un museo también es un **local**. Hoy por hoy, no hay estrella de la arquitectura que no ostente un museo en su currículum. De Frank Gehry a Tadao Ando. Y cuando se trata de edificios con historia, también han sido debidamente reciclados por notorios profesionales, como Gae Aulenti y Herzog y de Meuron. Y por Clorindo Testa.

Por otra parte, desde principios de los 60, además de coleccionar, conservar, catalogar, investigar, exhibir, los museos viven y se desarrollan **produciendo** acontecimientos. De hecho, producen más que acontecimientos, producen conocimiento. Bajo forma de exposiciones, debates, conferencias, seminarios, talleres, mediante ediciones y educación. Escolar o posescolar. Accesoriamente también son unidades económicas.

Cuando inicié mi trabajo en el museo, era claro que me hacía cargo de una construcción poco o nada apropiada a los fines a que se la debía destinar, que albergaba una institución totalmente marginal y marginada. Como todo era «para ayer» tomé aliento esquivando la posibilidad de colocarme al amparo del lamento tipo «el pasado me condena». Había que hacer y ahora, y puedo decir que durante mi gestión hice: que el edificio experimentó cambios visibles y sustantivos y que la institución museo se constituyó en un agente que adquirió existencia y valor en el ámbito local y también respeto internacional.

La tarea de generar y encauzar ese río se volvió compleja. Si tienen el gusto de acompañarme, veremos algo de lo sucedido a lo largo de esa historia.

III. Una historia dinámica El Museo Nacional de Bellas Artes

El primer antecedente del MNAV fue el Museo de Bellas Artes, fundado en 1911 como consecuencia de un desgajamiento del Museo Nacional (hasta ese momento dividido en seis secciones, una de las cuales, Bellas Artes, estaba «integrada por esculturas, pinturas, dibujos, grabados y antigüedades») que nació en 1871 y perduró hasta 1911. De resultados del desgajamiento surgieron tres museos: el de Historia Natural, el Histórico Nacional y el Museo de Bellas Artes, que constituyó el primer museo de artes del país.

Ubicada siempre en el mismo emplazamiento en el Parque Rodó, en ese tiempo llamado Parque Urbano, la sede del Museo de Bellas Artes ocupó —y ocupa— lo que había sido un pabellón construido a finales del siglo XIX para hospedar una Exposición de Higiene, destinada a exhibir una muestra de material sanitario.

Si bien en el papel se creó el 12 de diciembre de 1911 (el día más confiable según la documentación consultada), el Museo

de Bellas Artes recién abrió sus puertas al público en 1914, contando con un acervo que no superaba las 234 piezas, entre originales, copias y reproducciones, en su mayoría obras de origen europeo. El museo recibía no más de 900 visitantes al mes, en un tiempo en que era una de las escasas atracciones públicas.

Bellas Artes, Arte Moderno, Arte Contemporáneo

La realidad de aquel momento estaba muy distanciada de lo que llegó a ser y es hoy el MNAV, el cual, acompañando los tiempos, sufrió una transformación radical que hizo eclosión fundamentalmente a partir de los años 70 del siglo pasado.

Esa transformación acompañó los tiempos. En los sesenta se desplegaron en Europa, Estados Unidos y muchos países de América Latina, los Museos de Arte Moderno (MAM), y dos décadas más tarde habrían de irrumpir por doquier los Museos de Arte Contemporáneo (MAC). El pasaje de los MAM a los MAC respondió a un cambio de filosofía, pues se entró en la civilización de lo aleatorio, de la incertidumbre, de la complejidad, y de la vida en la pantalla. Y a un cambio de postura ante los hechos sociales y la evolución de la cultura, un cambio que viene asociado a una serie de otros cambios: al mismo tiempo que los museos se transformaban, las obras de arte contemporáneo, manifestaciones de arte múltiple y multidimensionales ellas mismas, también lo hacían.

Así, el acento pasó de la obra objetual al proceso y a las obras inmateriales, y el arte comenzó por hacer estallar su fisicalidad hasta desarrollarse en el cerebro (vía arte conceptual), o tomar posesión del espacio a través de las performances y las instalaciones o escaparse hacia la naturaleza (*land art* y las *site specific installations*), o refugiarse en la tecnología (la anterior: fotografía y cine; la nueva: video y arte digital), mientras que colectivos colaborativos ocupan el lugar antes reservado al artista solitario.

Como inevitable consecuencia se fueron desacomodando los museos y las galerías, y también sus curadores, pues el proceso va en dirección contraria a las ideas tradicionales del museo como lugar sacralizado, como templo de las musas. A lo que se suma el desafío que significan las obras inmateriales resultantes de las nuevas tecnologías digitales (net.art, bioarte, etcétera): ellas plantean una problemática museográfica inédita: ¿dónde exponerlas?, ¿en un black box?, ¿qué hacer con las obras *on-line*?, ¿cómo conservarlas y transmitir las, debido al acelerado cambio de las tecnologías? ¿Y qué hay de la inserción del arte en las redes sociales? A medida que la producción artística se tornaba más discursiva, aumentaba la producción cognitiva.

El tiempo obliga a reconsiderar, redefinir y reformular el museo, ahora desde una perspectiva transdisciplinaria. En función de lo cual cada vez más museos vienen ofreciendo una mayor superficie de contacto para estas manifestaciones, y muchos han instaurado departamentos y laboratorios dedicados a los nuevos medios. Dando un paso más, en la actualidad, en torno a los

grandes museos de arte contemporáneo han emergido institutos y centros dedicados al arte contemporáneo (el Espacio de Arte Contemporáneo, entre nosotros), y también colecciones y fundaciones privadas que apuestan a lo nuevo.

Dado que los museos públicos uruguayos (nacional y municipal) se definían como de Bellas Artes y el país carecía de las nuevas variantes, aquellos debían abordar la totalidad de las expresiones artísticas, las mil caras del arte, desde las tradicionales hasta las más nuevas y radicales, que se multiplicaban sin solución de continuidad. Debían convertirse en una suerte de tres en uno: Bellas Artes, Arte Moderno y Arte Contemporáneo. Y de hecho, en el MNAV se desarrollaron exposiciones que cubren las tres áreas: desde *Naturalezas Muertas y Flores, de los siglos XVII y XVIII*, hasta Picasso, Julio González, Torres García, la Bauhaus, Botero, César y Yoko Ono; desde *El retorno de los ángeles*, también de los siglos XVII y XVIII, hasta Chagall, Raoul Dufy, *Paris y el arte contemporáneo* y Rufino Tamayo; desde Goya hasta Otto Dix, Arnulf Rainer y Liliana Porter; desde Piranesi a Joseph Beuys, Capelán y Félix González Torres. Y exposiciones de fotografía, desde Eugène Atget hasta Henri Cartier Bresson, Manuel Álvarez Bravo y Alfredo Testoni. Y de arquitectura, desde Gaudí hasta Alvar Aalto y Calatrava. Y desde arte precolombino hasta una exposición de instalaciones interactivas basadas en conceptos formales y acústicos: *Espacio y frecuencia. La sensación visual del sonido*.

IV. Los imprescindibles: el lugar y la gente

El antiguo local del museo no disponía de sitio físico, ni de equipamiento técnico, ni de muchos etcéteras, ni apropiados ni suficientes.

Ni tampoco de recursos humanos. La plantilla de personal era resultado de ese invento de la burocracia nacional dado en llamar «pases en comisión». En consecuencia, una institución especializada, como el museo, debía nutrir sus planteles con pases en comisión de personal excedente que provenía de, para citar unos pocos: Industria Lobera y Pesquera del Estado (ILPE), Servicio de Oceanografía y Pesca (SOYP), Administración de Ferrocarriles del Estado (AFE), Frigorífico Nacional, Banco de Previsión Social (BPS), Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas (UTE), Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO) Ministerio de Salud Pública (MSP), Pluna Líneas Aéreas Uruguayas. En breve, configuró lo más similar a una Legión Extranjera vernácula. Recordamos a uno, en particular, vigilante de sala: pidió traslado al horario nocturno (rechazado por la mayoría) porque, durante el día, lo abrumaban la conversación y las preguntas que le dirigían los visitantes. Empero, algunos miembros así reclutados se adaptaron al nuevo hábitat y resultaron ser estupendos colaboradores. Pero algo peor aun, los pases en comisión eran transitorios. Por ende, el esfuerzo invertido para capacitarlos se desvanecía al poco tiempo, dado que pugnaban por emigrar a otros servicios, en los cuales, además, encontraban menores exigencias.

Las dificultades del inicio no fueron solo esas, las había también de otra índole. Al poco tiempo de mi ingreso, una antigua funcionaria (de acrisolada moral) me advirtió que una importante pintura de Carlos Federico Sáez, *Retrato de J. C. M.*, del acervo del museo, estaba en manos de un particular, y no había sido reintegrada. Verifiqué ese extremo y, en efecto, la obra faltaba. Elevé la denuncia y, luego de un trámite judicial extenso, poblado de incidencias penosas, el Museo logró recuperar el cuadro.

V. El continente Por un edificio para un museo de arte

El antiguo edificio del museo —precaria adaptación de los museos decimonónicos—, organizado con largas galerías, compartimentación de los ambientes interiores mediante tabiques fijos, condicionaba la vida y el funcionamiento: las salas constituían reductos estáticos e inamovibles, conformando una sucesión de mausoleos. Era el diseño del museo-visita-recorrido. (Abraham A. Moles propuso que los museos se transformaran en grandes laberintos, al cabo de cuya visita el espectador obtuviera, como consecuencia, una experiencia de sensibilidad visual; y, tal vez, táctil y olfativa. La idea no dejaba de ser atractiva, seductora. Pero, traicionera: convertía al museo en **una** obra de arte establecida —y a Moles en un artista—, cuando el museo estaba en proceso de constituirse en un ámbito capaz de acoger *cualquier* obra de arte.) Por lo tanto la concepción arquitectónica del museo debía ser flexible, adaptable a cada circunstancia y evocar un gran set de televisión.

Pero vayamos por partes. Al no reunir las condiciones resultaba indispensable reciclar el local sede del museo. A los noventa días de haber asumido comenzamos a proyectar las reformas. El resultado estuvo a la vista nueve meses después. El proyecto le fue encargado al notable plástico y arquitecto ítalo-argentino Clorindo Testa (proyecto que hoy por hoy se estudia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, y ha sido comentado en la revista *Museum*, editada por la Unesco). La remodelación fue consumada por profesores y alumnos del Instituto de Enseñanza de la Construcción de la Universidad del Trabajo, supervisados por su director.

Por empezar, se cambió la orientación. En el plano original, la entrada del museo estaba enfrentada a la calle 21 de Setiembre rematando una amplia avenida arbolada que generaba un acceso dotado de una cierta munificencia. Con el tiempo, dicha avenida desapareció en beneficio de un club deportivo. El museo quedó oculto.

A fin de reconectarlo con el entorno público se resolvió orientarlo en dirección a la Avda. Julio Herrera y Reissig. Para entrar desde allí a las salas de exposición se oponía un muro ciego de grandes dimensiones: 44 metros lineales de largo por algo más de 7 metros de altura y un espesor... de un solo ladrillo. (De puro milagro, nunca se derrumbó: no tenía incorporado ningún tipo de estructura que asegurara su

estabilidad.) Era inevitable practicarle varias aberturas. Las mismas, proyectadas por Testa, se resolvieron como pórticos de hormigón armado con forma de pagodas, las que, a su vez, lo dotaron de seguridad estructural.

Con la nueva orientación del edificio, lo que antes era uno de sus laterales actuaría como fachada. Pero su ritmo de columnas delgadas no señalizaba el acceso. Testa proyectó una solución de gran impacto visual y reducido costo: escondió ópticamente las columnas generando un sentido horizontal del diseño que se resolvió adosándoles chapas canal de fibrocemento, pintadas de rutilante naranja (en una segunda etapa, tal como se ve ahora, Testa apeló a los colores primarios), que destacaban con nitidez el acceso al museo. La nueva fachada se ha convertido en un icono.

Por continuar, se eliminó el cielorraso de metal desplegado que cubría (y ahogaba) la sala mayor de la planta baja, descubriendo la claraboya: ahora llegaría la luz natural filtrada a través de parasoles. Por otra parte, una vez despejado el techo el espacio respiró: en adelante podrían colgarse obras de gran formato. Además se conectó espacialmente la sala mayor con la sala perimetral de la planta alta (a la que internamente apodamos «el anillo»).

No solo eso. La sala mayor ofrecía una superficie amplia pero desperdiciada casi por completo, salvo para colocar pedestales con esculturas. Procurando aprovecharla, Testa propuso una idea brillante: incorporar un prisma metálico (desarmable, al que el personal conoce como «la jaula»), contenido en el espacio central. Ello facilitó agregar a la exposición perimetral utilizada en el pasado, toda el área central. Del prisma pendía un sistema de paneles colgantes (invento de Testa, colocado antes en la Galería Bonino de Buenos Aires, que funcionaba a la perfección), capaces de ser articulados de maneras diversas según los requerimientos de cada exposición. Digamos al pasar que la panelería de los museos suele ser en exceso engorrosa de mover debido al peso —consecuencia de hacerlas autoportantes— y la manipulación de cada panel reclama varios funcionarios. El sistema de Testa, en cambio, es aéreo, se desplaza sobre rieles, gira 360°, y no reclama más de un funcionario para implementar los cambios. El sistema dotó a la sala de la potencialidad de jugar con múltiples opciones de montaje. La flexibilidad del sistema determinó que no se repitiera un solo diseño de montaje durante los años en que ejercí la dirección.

En la planta alta, esa suerte de pasillo angosto que rodea el hueco correspondiente a la sala mayor, existía una serie de cubículos, de muy escaso metraje, comunicados entre sí por unos mínimos vanos, los que fungían como nichos. Se demolieron las paredes de separación, resultando una sala de exposición de interesantes dimensiones. También se modificó la fachada sobre la calle Tomás Giribaldi, abriendo ventanales a fin de mejorar el ingreso de luz natural y de vincular el museo al entorno urbano.

El museo fue reinaugurado en agosto de 1970 con una excepcional exposición de Paul Klee, y con una concurrencia

masiva, atraída no solo por la muestra; tal vez querría visualizar los resultados de la demolición. Visto a la distancia, el MNAV pasó de ser un edificio modesto e inadecuado para la función, a constituir un museo que es una de las postales de Montevideo.

Años más adelante, se encaró la ampliación de la sala mayor y del depósito, a través de una nueva construcción orientada hacia el Estadio Municipal de Bochas, limítrofe con el predio del museo. Desde entonces, Testa siguió colaborando con el MNAV. Cierta vez, allá por 1995, me acerqué a saludarlos a él y al Arq. Hans Hollein (proyectó el Museo de Arte Moderno de Frankfurt), y Testa le susurró: «Nuestro amigo Kalenberg es mi cliente más fiel: hace más de veinticinco años que colaboro con su museo». Lo que omitió decir, por delicadeza, fue que todo lo hacía en forma honoraria. Me parece un acto de justicia tributarle este reconocimiento público.

Pero aún faltaba solucionarse el tema de las cinco enormes claraboyas que rematan las zonas centrales del edificio. Con la luminosidad uruguaya, se disparaba el efecto invernadero: calentaban el ambiente en detrimento de la conservación de las obras; pero, además, tenían la fragilidad del vidrio común, y si experimentaban algún daño (una granizada, o pedradas de incierto origen, por ejemplo) el museo se llovía y caían fragmentos de vidrio convertidos en estiletes. Cuando los museos de los países nórdicos techan con vidrio sus edificios, para captar la escasa luz solar, emplean «ladrillos de vidrio» y no vidrio común. Acudimos a la sabiduría del Ing. Eladio Dieste en busca de una solución que, además, fuera económica. Con su inteligencia, que sabía ser pragmática, nos aconsejó construir una sobrecubierta, opaca hacia un lado, para evitar la entrada de sol directo en la orientación norte, y transparente al sur, para recoger la luz fría. Entre las claraboyas y la sobrecubierta se generaba una cámara de aire que mejoraba el acondicionamiento térmico.

En resumen, se logró expandir el museo: el área de exposiciones se multiplicó por cuatro, y por ocho si se toma en cuenta el área del Jardín de Esculturas.¹

Conservar y asegurar, ineludibles

Perogrullo diría que la primera responsabilidad de un museo es cuidar su patrimonio. Hete aquí que el conserje me advirtió que pululaban pececitos de plata, polillas de madera e insectos varios. El museo decidió contratar a una empresa de cuyo nombre prefiero no acordarme —recomendada por instituciones colegas— para fumigar. El día señalado, clausuramos el museo al público por veinticuatro horas, mientras en el interior desarrollaban su labor los fumigadores supervisados por nuestro personal de vigilancia, protegido con máscaras. Entretanto, consulté al titular de la empresa acerca del producto empleado. «Zyklon b —dijo—. Es el más potente, porque hay ciertos insectos más resistentes que los seres humanos». (Seguramente incurrió en lo que los psicoanalistas llamarían un «acto fallido», pues ese mismo insecticida fue usado por los nazis en los campos de concentración.)

Con el retorno a la democracia, hacia 1986, pudo construirse una nueva sala de exposiciones en el piso superior. De ochocientos metros cuadrados, sin columnas, acondicionada del punto vista térmico y de humedad, acorde a las necesidades de cada exposición, y conectada espacialmente en tres de sus caras hacia el entorno. El techo casetonado tiene incorporada luz cenital. Esta sala, que responde a las exigencias museográficas modernas, fue diseñada por el Departamento de Arquitectura del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, y llevada a cabo por la Dirección de Obras de ese ministerio.

Debido al gran flujo de espectadores y a la escasez endémica de personal de sala, se instaló un sistema inalámbrico —con respuesta de Jefatura de Policía, Dirección Nacional de Bomberos y empresa de seguridad— configurado por un circuito cerrado de televisión, con cámaras que grababan al público durante las horas de visita, controladas a través de un juego de monitores; detectores de humo (complementado con extinguidores y mangueras), más sensores para controlar la aproximación a las obras expuestas, y otro tipo de sensores para detectar la efracción de los ventanales por formas volumétricas (personas, animales, bultos).

En materia de vigilancia electrónica, recuerdo que durante un viaje a Alemania, junto a Felisa, Jorge Abbondanza y Manuel Espínola Gómez (1982), siempre que recorríamos las exposiciones en los museos sonaba la alarma, pese a no franquear la raya amarilla de seguridad. Un vigilante nos explicó la razón: la curva del vientre de Espínola la sobrepasaba...

También en 1986, se recicló un ambiente ocioso en planta baja, convirtiéndolo en un salón auditorio para 174 personas sentadas, con tratamiento acústico, al que se dotó de instalaciones completas para proyecciones audiovisuales. Con el objetivo de lograr buena visibilidad desde todos los puntos de la platea, hubo que bajar el nivel de cierta parte del plano horizontal, lo que obligó a efectuar excavaciones y demoliciones. Al Auditorio se le agregó un área equipada técnicamente.

Hasta entonces, las conferencias se dictaban en la sala mayor de la planta baja; por consiguiente, solo podían realizarse fuera del horario de exposición; además había que conseguir sillas (prestadas, éramos el terror de las instituciones culturales amigas) y alquilar un camión para traerlas y devolverlas antes del horario de visita. También era menester alquilar pantalla y proyector para mostrar las diapositivas, la tecnología de entonces, devenida arqueológica. Si no era surrealista, el MNAV parecía provinciano.

Además de ser usado para las actividades propias, el Auditorio fue cedido para actividades culturales o científicas.²

La Biblioteca. Ineludible

Asimismo, un espacio existente, inerte, fue ganado para la Biblioteca, totalmente renovada, en un nuevo local y abierta

a todo público, cuyo caudal de publicaciones pasó de 2.500 cuando asumimos, a 16.089 inventariados, a los que debieran añadirse 1.200 ejemplares en proceso de inventario al momento de nuestro retiro, la mayoría de los cuales obtenidos por donaciones.

A ese guarismo hay que agregarle la colección completa de los catálogos de las casas de remate Sotheby's y Christie's, un material particularmente valioso para investigadores, enviados por la Frick Collection de Nueva York (gestión de Mauro Herlitzka mediante), que se obtuvo a manera de canje por catálogos del museo dedicados al arte latinoamericano. Asimismo, se implantó un programa a fin de dotar a la Biblioteca con una importante colección de material de prensa, catálogos y carpetas con toda la información disponible relativa al arte nacional.

El depósito, los depósitos

Siendo imposible la exhibición simultánea de todo el acervo de un museo, el lugar donde se resguarda el patrimonio —el depósito— se vuelve equivalente al cofre de un banco. Cuando entré al depósito del museo por primera vez, no pude salir de mi asombro: allí se almacenaban pinturas, dibujos, grabados, pero también esculturas (algunas en hierro con formas puntiagudas), y también pedestales y herramientas y los cajones en los que venían embaladas las exposiciones del exterior, llegadas en barco, solían traer insectos que, sin estar consignados en los manifiestos de embarque, infectaban el depósito. Más grave aun, los portones del depósito daban directamente al parque: una facilidad para solaz de los roedores de la zona y, también, para eventuales intrusos. Tenía por ventilación unas cuantas banderolas que daban a la calle, casi a la altura de la vereda y sucedía también que, para encontrar cobijo, los felinos de la zona no tenían más que saltar a través de las banderolas. Claro, Américo Spósito ya había exhibido en las salas de la Intendencia Municipal de Montevideo, cuadros hechos por los arañazos de sus gatos sobre cartones en su estudio privado...

Desde luego, se tapiaron las banderolas y algunos años más tarde se destinó parte de la nueva ampliación de la sala mayor a reconstruir el depósito. La ampliación permitió zonificarlo, distinguiendo áreas exclusivas: para pintura, una; para escultura, otra; y, en tercer lugar, un área de recepción y entrega de obras, almacenamiento de embalajes de exposiciones temporarias, de pedestales, de marcos, y lugar para encarar trabajos de carpintería, etcétera. También se incorporaron equipos de aire acondicionado y deshumectadores en el depósito de pinturas para la mejor conservación de los cuadros. Además, se equipó con una planera (diseñada sobre modelo del MoMA, y construida localmente), acondicionada con materiales libres de ácido —obtenidos en España, en calidad de donación—, a fin de preservar sobre todo los dibujos de Barradas, en condiciones técnicamente irreprochables.

El ideal sería instalar un sistema de paneles (ya a comienzos de la primera reforma, traje los planos del que utiliza el MoMA).

Pero ello requiere mucho más lugar y el museo no tiene hacia donde expandirse; requiere una sólida cimentación, de la que el edificio carece, para soportar el peso del sistema idóneo (se hizo un cateo debajo del piso e, inexplicablemente, está relleno de escombros); y requiere una inversión económica muy fuerte. Siempre tropezamos con la misma piedra. Los depósitos están muchísimo mejor de lo que encontramos, pero habría que continuar.

En cambio, se pudieron construir elementos para profesionalizar los montajes: por ejemplo, una escalera metálica, dotada del equipamiento apropiado, como para poder manipular las obras en altura sin necesidad de estar subiendo y bajando, con riesgo para las obras y el personal; una plataforma rodante con las protecciones pertinentes a fin de desplazar desde los depósitos las obras en condiciones de total seguridad. Y se dotó al personal de montaje de todo el herramental adecuado a su quehacer.

Los baños: otrora y ahora

Durante las deliberaciones de un jurado de arquitectura que me tocó integrar, recuerdo que los expertos, todos ellos notabilidades: Hans Hollein, César Pelli, Massimiliano Fuksas, Joseph P. Kleihues, Sara Topelson de Grinberg y Stanley Tigerman, insistieron en la importancia de los baños en instituciones abiertas al público. Los del MNAV, que ya tenían sus muchos años, eran literalmente impresentables (el de hombres todavía se valía de pozos negros). Reformarlos y equiparlos reclamaba una inversión inabordable. Gracias a la visita de los reyes de España (1997) y una cena que les ofreció en el museo el presidente de la República, Dr. Julio M.^a Sanguinetti, fueron actualizados. Por esa razón, cuando hube de saludar al rey Juan Carlos, ignoré el protocolo y le dije: «Su Alteza, más que como Rey de España, le doy la bienvenida al Rey Mago del museo, pues gracias a su visita el museo ha podido, después de casi tres decenios, reciclar totalmente los baños públicos». El rey respondió con una sonrisa cómplice y un abrazo.

VI. El contenido La colección

Es interesante consignar en estas memorias lo relativo a la evolución del acervo artístico del MNAV. El inventario declaraba 6.284 obras al momento de mi retiro, en su mayoría de plásticos nacionales, en tanto el inventario de 1966, poco antes de comenzar mi trabajo, registraba 2.888. Es decir, el acervo del museo se duplicó con creces.

Pero no es solo cuestión de cantidad. Entre otras obras, el museo adquirió la *Hoja de Biombo*, de Carlos Federico Sáez, primera pintura no figurativa en relación con la tradición artística. Su incorporación supuso un hecho trascendente al rescatar una obra casi mítica que, incluso, fue utilizada por el propio Sáez como fondo de su *Retrato de Juan Carlos Muñoz*.

La colección del museo es la más completa y orgánica que existe en el país, tanto por el número como por la calidad de las obras, y por el peso que adquirió el arte nacional. En especial, cabe destacar que la colección de Rafael Barradas es la más importante entre las existentes, con casi 500 obras. Cuatrocientas treinta y siete de las mismas fueron adquiridas por el MEC a instancias mías en condiciones hartamente convenientes, y donadas al museo, sustrayéndolas así a los avatares del mercado, asegurando su estado de conservación (restaurando casi todas las que lo necesitaban), y enriqueciendo de un modo decisivo el patrimonio del MNAV.

¿Cómo? Habida cuenta de la imposibilidad de encarar una política de adquisiciones, debido a las limitaciones económicas, me involucré todo el tiempo en una política de donaciones, apelando a los artistas, sus herederos y, también, a colegas y amigos, en el país y en el mundo. De resultados de la misma, el acervo se amplió y actualizó con 927 obras donadas al museo como consecuencia de mis gestiones personales. Los nombres propios: Juan Manuel Blanes (2), Rafael Barradas (12), C. F. Sáez (1), Joaquín Torres García (1), José Cuneo (320), Pedro Figari (1), Sara Acevedo de Capurro (1), Horacio Torres (4), Carlos Seijo (1), Jorge Páez Vilaró (6), Luis A. Fayol (6), Melchor Méndez Magariños (1), Vicente Martín (2), Rimer Cardillo (6), Juan Storm (2), André Beaudin (2), Robert Delaunay (1), Suzanne Roger (2), Marc Chagall (1), Léopold Survage (1), Desconocido (1), Gilles de La Tourette (5), J. M. Ferrari (1), Miguel Á. Battagazzore (2), Águeda Dicancro (1), Wifredo Díaz Valdéz (1), Antonio Frascioni (3), Rafael Lorente (2), Luis Camnitzer (1), Hilda López (7), Mario Lorieto (3), Adela Neffa (1), Julio D. Verdié (2), Julio Le Parc (4), Claudio Silveira Silva (2), Herman Braun Vega (8), Raúl Eberhard (1), Daniel González (1), Juan Manuel Ferrari (3), Ana Salcovsky (2), Víctor Lema Riqué (1), Domingo Laporte (1), Onda Shizuka (1), Lily Salvo (1), Nerses Ounanian (140), Hans Platscheck (10), Emilio Vedova (7), Konrad Klapheck (3), Margarta Mortarotti (202), Jaime Nowinsky (1), Antonio Saura (4), Paul Wunderlich (5), K. R. H. Sonderborg (3), Raymond Mason (1), Georg Eisler (3), Hans Peter Zimmer (1), Anton Nieuwenhuys Constant (9), Octavio Podestá (2), Alfredo De Simone (1), Diego Donner (1), Álvaro Amengual (1), Daniel Escardó (1), Gustavo Fernández (1), Pilar González (1), Javier Gil (1), Felipe Secco (1), Wifredo Lam (1), Lucebert (12), Alfred Hrdlicka (3), Emil Schumacher (1), Pierre Alechinsky (2), Asger Jorn (4), Rolf Cavael (2), E. R. Nele (1), Walasse Ting (1), Carlos María Herrera (2), José Echave (1), Jorge Damiani (4), Julio Testoni (2), Bruno Widman (1), Miguel Ángel Pareja (1), Robert Van Der Eycken (1), Francisco Matto (3), Ricardo Pascale (1), Hervé Fischer (2), Luisa Richter (1), Nelson Ramos (2), Enrique Medina (1), Carlos Capelán (2), Gladys Afamado (2), Germán Cabrera (2), Fernando Varela (1), Ana Mercedes Hoyos (13), Antonio Andivero (3), Fernando de Szyslo (1), Linda Kohen (1), Eva Olivetti (1), Armando González (1), Robert Motherwell (3), Rufino Tamayo (3), Roberto Matta (3), Antoni Tàpies (3), Eduardo Chillida (3), Antoni Clavé (3), Rafael Canogar (3), José Guerrero (3), José Pedro Costigliolo (1) y Héctor Sgarbi (1).

VII. Un largo diálogo

Gestión de exposiciones. Mucho de lo que fue y algo de lo que no fue

Este capítulo habla de exposiciones. Todo museo, defina o no un programa, busca cumplir con una finalidad primordial: ser vehículo de conocimiento (pero no de mera información) a través de exponer las obras de arte y así acercarlas a su comunidad.

En nuestro caso, las acciones en ese sentido apuntaron a dos direcciones fundamentales; exponer y estimular el arte nacional y albergar el arte del exterior.

Arte nacional en el MNAV

El MNAV produjo las exposiciones a partir de su colección e hizo lo imposible por cubrir sus (inevitables) lagunas en el campo del arte extranjero mediante el recurso a exposiciones temporarias provenientes de otros museos. Fueron dedicadas a un creador, a un movimiento, o consistieron en muestras temáticas, apuntando a tres segmentos: arte nacional, arte latinoamericano, arte universal.

Desde su fundación y hasta mediados de 1970, el museo había articulado catorce exposiciones, ocho de las cuales de arte uruguayo, armadas básicamente con obras de su acervo. A partir de 1970 y hasta comienzos de 2007, organizó 236.

A partir de 1970 el MNAV mostró la colección en forma rotativa, dado que esta excede largamente la capacidad expositiva de su sede —como acontece en todos los museos del mundo—, para dar a conocer distintos plásticos o diversas obras de los mismos. Esta rotación hizo posible una visión más abarcadora de todo el arte nacional.

A la vez se realizaron muestras retrospectivas de los maestros que incluían obras que no son del museo y que pudieron ser reunidas por primera y única vez: Rafael Barradas, Joaquín Torres García, Carlos González; retrospectiva de José Gurvich, Miguel Ángel Pareja, Carmelo de Arzadun, Amalia Nieto, Alfredo Testoni. Y también exposiciones de artistas compatriotas alejados del país por más de veinticinco años: Antonio Frasconi, Luis Camnitzer, Leandro Silva Delgado, Leopoldo Nóvoa, Hermenegildo Sábat, Carlos Capelán. Y también exposiciones colectivas de dibujo, grabado, fotografía y videoarte, o muestras temáticas, de uruguayos contemporáneos, tales como *Arte X Mujeres*, producidas por el museo. Y también exposiciones colectivas, organizadas por terceros, como el Salón Nacional, el Premio Figari, o el Premio Paul Cézanne. De la sumatoria de todas ellas han participado 277 artistas uruguayos en actividad. Veamos más de cerca algunas de ellas.

Carlos González. A título de ejemplo, digamos que en febrero de 1971 se exhibió, por primera vez en nuestro país, una *Retrospectiva Carlos González*, con toda la obra de ese grabador

de culto, fundador del grabado nacional. También fue nuestra primera exposición individual de un creador uruguayo en el museo, y la primera a partir de la cual procuramos difundir y potenciar sus valores fuera de fronteras. Algunos meses antes habíamos planteado a la Cuarta Bienal Americana de Grabado, dedicar la Muestra Satélite a Carlos González. La propuesta tuvo buena acogida: la obra de González se exhibió en la Casa de la Cultura del Ministerio de Educación de Santiago de Chile. En 1977, lo presentamos en la Galería Moretti. En 1980 le dedicamos un artículo en la revista de arte *Imagen*, de San Juan de Puerto Rico. Años más tarde (1988), lo incluimos en la muestra colectiva que el MNAV llevó a la Galería Tretiakov, de Moscú. Un año después también lo incorporamos a la exposición *Arte Contemporáneo del Uruguay* que se mostró en el Istituto Italo Latinoamericano de Roma. Mientras que en 1989 dos grabados suyos formaron parte de la exposición *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, inaugurada en la Hayward Gallery de Londres, que luego siguió al Nationalmuseum y el Moderna Museet de Estocolmo, para terminar su itinerancia en el Palacio Velázquez de Madrid. Pero lo que más me conmovió respecto a González, que nos habíamos empeñado en ubicar al nivel de reconocimiento que se merecía, ocurrió en febrero de 2007, treinta y seis años después de aquella inauguración. El día en que Mario Sagra-dini tomó posesión del cargo como director del MNAV, recordó: «... el profesor Ángel Kalenberg que lo conocí [...] como director [...] con su actividad dentro del museo, me hizo conocer, por ejemplo, que Carlos González no era solo el “rápido del telégrafo en Malvín”, sino que era un grabador de primera; y como eso muchas otras cosas más...».

Rafael Barradas. Y el 14 de setiembre de 1972 inauguramos la exposición Rafael Barradas, acaso el proyecto de mayor envergadura de cuantos me propuse. Como epílogo de un trabajo de investigación —que duró dieciocho meses— a cargo del Arq. Fernando García Esteban al frente de un equipo integrado por Martha Canessa de Sanguinetti, Jorge Carrozzino, Arq. Carmela Prieto de Carrozzino, Andrés Neumann y Carlos Scavino, se inauguró la primera y más importante retrospectiva que se haya destinado nunca a la obra de uno de los más significativos plásticos que Uruguay dio al mundo. Digamos entre paréntesis que en el lujosísimo Hotel Ritz de Barcelona entrevisté a su amigo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Salvador Dalí, quien apareció enfundado en una gabardina azul marino, rodeado de un cortejo de cuatro chicas muy guapas y cuatro apuestos jóvenes. Lo invité a Montevideo a compartir la inauguración. Respondió que por Barradas haría cualquier cosa que se le pidiera. Pero reclamó pasaje aéreo en primera clase, hotel no inferior al Ritz, un carruaje tirado por ocho corceles blancos... La modestia, en suma. No pudo ser. Sin embargo, me relató una historia entre conmovedora y kitsch. En el Ate-neillo de Hospitalet (de Llobregat) —Barradas así llamaba a la casa donde vivía junto a su madre y hermana— se reunían los domingos algunos de los “nombres que conforman la plana mayor de la vanguardia catalana y española del momento”. Entre otros, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Sebastián Gasch, Ramón Gómez de la Serna y visitantes extranjeros como

Filippo Tommaso Marinetti. Barradas excluía a las damas de estos encuentros. Inclusive a su hermana Carmen, compositora y pianista, que aceptaba permanecer encerrada en su cuarto tocando piano. El ampurdanés se enamoró del sonido del piano y le pasaba cartas de amor por debajo de la puerta. Nunca llegó a verla, y tampoco recibió respuesta. Cosas de Dalí, ajenas al que sentenció: “Recientemente por un proceso netamente paranoico, he conseguido una imagen de mujer, cuya posición, sombras y morfología, sin alterar ni deformar lo más mínimo su aspecto real, es al mismo tiempo un caballo”.

La muestra comprendió casi seiscientas piezas, en su mayoría pertenecientes al museo. Por primera vez en el país, una exposición fue puesta en valor por un entorno perceptivo audiovisual; en sala aparte se proyectó un espectáculo, también audiovisual, en el que se ilustraba vida y obra del formidable artista. Además, se reprodujeron los títeres que Barradas había diseñado (con los que el grupo de titiriteros Maese Pedro, dirigido por Irma Abirad, escenificó las obras para las cuales Barradas había trabajado); se construyeron y exhibieron teatrinos de 100 x 70 x 70 cm, a través de los cuales se pudieron visualizar las escenografías de Barradas en tres dimensiones, contribuyendo a una mejor comprensión del uso que hacía de los espacios y las luces tanto en sus escenografías como en su pintura. Para contextualizar la serie de los *Estampones* se ambientó una zona del museo con mobiliario *Art Nouveau*. También se llevó a cabo una serie de conciertos, coordinados por Nefer Kröger, que ejecutó composiciones de su hermana, Carmen, y cuyas partituras fueron diseñadas por el propio Barradas con una notación lejos de ser convencional. Al tratarse de un plástico muy poco conocido en el medio pues emigró muy joven y regresó apenas seis meses antes de morir, el museo incrementó el esfuerzo dirigido a los estudiantes, llegando a concretar —además del catálogo— una publicación sobre Barradas, dirigida a ese segmento, que los diarios distribuyeron gratuitamente junto a sus ediciones normales.

El afiche de la exposición con el cual se empapelaron las calles de la ciudad decía únicamente: Barradas, y cada letra (rojo sobre fondo blanco) ocupaba una doble página de los diarios formato sábana. Por aquel entonces la confección de fotocopias era toda una novedad. Recién había arribado la empresa Xerox a Uruguay, y la fotocopidora era una especie de mastodonte prehistórico. Se consiguió que la instalaran en el museo y cada visitante se iba con la fotocopia de un único dibujo de Barradas, a un tamaño distinto del original, con el siguiente sello: «Recuerdo de mi visita a la exposición Rafael Barradas en el Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, setiembre-octubre de 1972». Asistieron 432.000 personas y BARRADAS pasó a denominar desde nuevas torres de apartamentos en construcción hasta sitios gastronómicos. Su nombre había invadido la ciudad.

Una versión más reducida, de 120 obras del MNAV, más teatrinos y títeres y audiovisual, se mostró en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Recién seis décadas después de abandonar España (1992-1993), y merced a un generoso préstamo de cuadros del MNAV, los que, sumados a obras

recolectadas en Montevideo, Buenos Aires, Madrid y Barcelona, dieron lugar una estupenda exposición antológica de Barradas que se exhibió en Zaragoza, Hospitalet de Llobregat y Madrid, las tres estaciones de su peregrinaje español. Hasta ese momento, en España, el país donde creó la mayor parte de su obra, Barradas estaba en el olvido.

Luis Camnitzer. A comienzos de agosto de 1986 se abrió la exposición *Luis Camnitzer*, con instalaciones, fotograbados y esculturas. Fue la primera oportunidad para reencontrarse con su obra en Uruguay. Radicado desde comienzos de los años sesenta en los Estados Unidos, es uno de los iniciadores del arte conceptual. [Poco después de inaugurada su muestra en el MNAV, coincidimos en Cuba, con motivo de la Segunda Bienal de La Habana. Allí tomamos parte de una mesa redonda en Casa de Las Américas, junto a Adelaida de Juan, Marta Arjona, Juan Acha, Luis Cardoza y Aragón y Alfonso Castrillón dedicada a reflexionar acerca de una posible *Caracterización del arte latinoamericano*. Finalizada la misma, el circunspecto Luis Camnitzer se acerca y me dice: «¡No estuvimos nada mal los uruguayos!».]

Antonio Frasconi. A finales de 1986 inauguramos la primera retrospectiva en Uruguay del grabador que puede ser considerado un clásico del grabado universal. Quizá este sea el momento de hacer público un episodio que marca su estatura ética. Casi veinte años antes, en 1966, le había organizado una exposición en el IGE (Instituto General Electric). Con tal motivo viajó a Montevideo después de muchos años de ausencia. Pero venía, además, a concretar todo lo relativo a su intervención en la Bienal de Venecia de 1967, para la cual había sido seleccionado por la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA). Una tarde baja del Hotel Presidente, donde se alojaba, sube a mi escritorio en el IGE, y me muestra un telegrama (el medio de comunicación rápido de la época) de Stanley Kubrick, nada menos, quien le comentaba que lo había deslumbrado su libro de los 100 soles, y lo invitaba a diseñar la cartelería para el filme *2001, odisea del espacio*. Pero no daban los tiempos para preparar su envío a Venecia junto con el trabajo que le ofrecía Kubrick. Frasconi debió optar. Participó con gran éxito en la Bienal de Venecia.

Carlos Capelán. En setiembre del 2005 se libró al público la muestra de Carlos Capelán *Onlyyou - prácticas de una noción de lugar*. Una instalación que venía de exponerse en el museo Bildmuseet de Umeaa, Suecia, y en el Baltic Mill de Newcastle, UK. Para el proyecto de exhibición en el MNAV, Capelán continuó explorando las tramas de la identidad, como las de la relación «yo y el otro»; las de la territorialidad, a través de las nociones de lugar en la sociedad nómada contemporánea: desterritorialización, rematerialización, en tiempos de la globalización; esta vez con claras referencias a la obra de Juan Manuel Blanes, a través de pinturas, dibujos, instalación, fotografía digital y manifiestos explicativos. [La instalación incorporaba una numerosa cantidad de cotorras —declaradas plaga nacional, como es público y notorio—, las que, con sus «alaridos», agotaban la paciencia de los serenos. Y fueron objeto de una carta de la Asociación Protectora de Animales criticando el hecho de que Capelán las tuviera enjauladas...]

Artistas nacionales en actividad

El MNAV también desplegó un nutrido programa de exposiciones con plásticos nacionales en actividad.

Así, en 19989, *Artistas [y artesanas] mujeres uruguayas* contemporáneas en una muestra que incluyó pinturas, esculturas, tapices, una instalación, cerámica y joyas.³

El ojo mecánico encarnado se inauguró en diciembre del 2000 y debió prorrogarse más allá de la fecha pensada para su clausura. Las obras de Alejandro Cesarco, Magela Ferraro (ambos conformaron el envío a la reciente 54.ª Bienal de Venecia), Magdalena Gutiérrez, Mariana Méndez, Fabián Oliver, Analía Polio, Carolina Sobrino y Álvaro Zinno testimoniaron la vitalidad de la fotografía, un área de las artes visuales con una rica tradición en el Uruguay.

En el año 2003 se mostraron *6 dibujantes uruguayos*: Carlos Barea, Domingo Ferreira, Eduardo Fornasari, Ricardo Lanzarini, Renzo Vayra y Martín Vergés Rilla.

Unos meses después se inauguró *Arte x Mujeres: Emergente*. La exposición confirmó que la presencia de la mujer en el campo de las artes visuales (con óleos, monocopias, performances, instalaciones, impresiones digitales, fotografías, collages y gobelinos) es un emergente imposible de ser soslayado.⁴

Arte extranjero en el MNAV

El arte extranjero era invisible entre nosotros, pese a que debiera cumplir una función didáctica relevante. En un país con escasas (o nulas) colecciones de arte universal, la única vía que permitió satisfacer esa apetencia fue la practicada por el museo, con sus exposiciones venidas del exterior.

En este campo los números definen la historia. Desde 1911 hasta 1969 se llevaron a cabo cuatro exposiciones de arte extranjero. A partir de 1970 y hasta mayo de 2007 se han realizado 236 con obras provenientes de los museos más prestigiosos de treinta y cuatro países (Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Estados Unidos, Finlandia, Islandia, México, Noruega, Venezuela, Paraguay, Perú, Austria, Alemania, Francia, Grecia, Inglaterra, Italia, España, Rusia, Suiza, Suecia, Israel, Holanda, República Checa, Polonia, Japón, China, República Dominicana). Todo ello habla de la confianza ganada por el MNAV en el ámbito internacional. Echémosle un vistazo a unas pocas.

Paul Klee, proveniente de la Fundación Paul Klee, de Berna; *Alexander Calder*, de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York; *El arte del Surrealismo*, de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York; *París y el arte contemporáneo*, de las colecciones del Musée d'Art Moderne de la Ville de París; *Picasso, maestro del grabado*, de las colecciones

del Museum of Modern Art de Nueva York; *Raoul Dufy*, de las colecciones del Musée d'Art Moderne de la Ville de París; *Julius Bissier*, proveniente del Museo de Arte Moderno de Düsseldorf; *Eugène Atget*, de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York; *100 dibujos de Maestros de Europa Occidental de los siglos XV al XVIII*, de las colecciones del Museo Hermitage de San Petersburgo; *Wifredo Lam*, organizada por el Museo de Bellas Artes de La Habana; *Henri Cartier-Bresson: fotógrafo*, organizada por el International Center of Photography de Nueva York; *Gaudí; Joaquín Torres García, época catalana; Rufino Tamayo; Marc Chagall*, de las colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou de París; *Alvar Aalto; Pancho Fierro; José Luis Cuevas; Richard Hamilton; Arte Contemporáneo Alemán*, de la colección del Deutsche Bank; *Antonio Seguí; Joseph Beuys; Günther Uecker; Joan Miró*, de la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca; *Henry Moore*, de la Fundación Henry Moore; *Arnulf Rainer; Alfons Mucha*, organizada por la Galería Nacional de Praga; *Goya*, producida por el Gabinete Español de la Calcografía Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *Jesús Soto*, organizada por la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París; *Fernando Botero* (obras de su colección privada); *Yoko Ono; Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, colección de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma; *Miquel Navarro; César*, organizada por la Galerie Nationale de Jeu de Paume de París; *Juan Genovés; Santiago Calatrava*; Pintura boliviana de los siglos XVI al XVIII; *Miquel Barceló*, producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; *Giacomo Balla; Félix González Torres; Giambattista Piranesi; Jannis Kounellis; Otto Dix; Rembrandt en Uruguay*, de la colección de la Rembrandthuis de Ámsterdam; *Geo-metrías*, arte abstracto latinoamericano en la colección Cisneros; *Manuel Álvarez Bravo*, de las colecciones del Museo de Arte Moderno de México; *Sigmar Polke; Oswaldo Viteri; Hervé Fischer; Dibujos de Maestros Españoles del Siglo XX*, pertenecientes a la colección Fundación Cultural Mapfre de España; *Rafael Canogar; La Memoria Herida*, organizada por el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, auspiciada por la Asociación de Universidades Grupo Montevideo y coordinada por el Instituto Escuela de Bellas Artes de la UdelaR; *Equipo Crónica en las colecciones del IVAM de Valencia; Julio González en las colecciones del IVAM de Valencia; Los desaparecidos*, organizada por el North Dakota Museum of Art; *Rosemarie Trockel*.

Puertas abiertas

Vale la pena detenerse a fin de revelar diferentes instancias de algunas de ellas.

Paul Klee. El MNAV exhibió dos veces muestras de Paul Klee, uno de los mayores genios artísticos del siglo XX. Recibir una exposición del suizo es una condecoración para cualquier museo.

Terminadas las obras de reciclaje del edificio, el museo reabrió sus puertas en agosto de 1970 con una exposición de 170 cua-

dros originales (óleos, acuarelas y dibujos), pertenecientes a la colección privada de su hijo Félix. Se trató de la primera muestra exhaustiva de un artista de esa importancia universal que irrumpía en nuestro país: en el continente solo Brasil y Argentina lo habían logrado. En la misma Europa, ni siquiera España.

No obstante, la exposición estuvo a punto de cancelarse. Porque Uruguay comenzaba a recorrer el camino que lo llevaría a ser una gran ventana al caos. La Embajada de Suiza informó a su gobierno que Uruguay no ofrecía condiciones de seguridad como para albergar la muestra. Fue menester acudir al Parlamento a fin de que en el Senado se alzaran voces a favor de la concreción del proyecto. Los medios otorgaron gran difusión al tema, y tomaron posición. Finalmente, la Fundación Klee depositó su confianza en el museo.

En paralelo, el museo puso en marcha su programa de visitas guiadas escolares y liceales; invitó a todas las instituciones de enseñanza del país a intervenir. Los grupos estudiantiles pudieron desde entonces visitar las salas del museo en horarios especiales, acompañados por docentes especializados que, además de proporcionar información general, extraían conclusiones a través de los cuadros y estimulaban a los alumnos a realizar trabajos propios a partir de cuanto habían visto. Al mismo tiempo se pusieron en funcionamiento diez audioguías, que se suministraban al público adulto, en horario de exposición, con explicaciones sucintas acerca de las obras clave. Así, una práctica largamente extendida en todo el mundo se utilizó, entonces, por primera vez en nuestro país. Para tomarlas los visitantes debían dejar sus documentos de identidad; por esa vía constatamos que algunos de los espectadores eran oriundos del sur de Brasil y de la mesopotamia Argentina.

Por razones de seguridad, los ciento setenta cuadros se repartieron en cuatro cargas, que viajaron en cuatro vuelos distintos, y desde el aeropuerto de Carrasco cada una se desplazó al museo custodiada por la policía. La muestra venía comisariada por Josef Helfenstein, actual director de The Menil Collection, en Houston. El personal de montaje utilizó, por primera vez, guantes para manipular las obras.

La segunda en 1986, después de la Bienal de São Paulo, su escala original. La muestra había sido solicitada por museos de Río de Janeiro, México, Buenos Aires y otras grandes ciudades del continente, pero solo vino al museo, a Montevideo.

Cuando un periodista local inquirió a Alexander Klee, nieto de Paul, que acompañaba la exposición, por qué razón salteaban ciudades más importantes para recalcar solo en Montevideo, Alexander respondió: «Paul Klee tuvo un hijo único, Félix, mi padre, y 16 años atrás mi padre solo había confiado en Kalenberg en América Latina, y ahora yo hice lo propio».

Alexander Calder. Con una exposición de noventa obras (esculturas de gran porte, acuarelas, dibujos, libros ilustrados y joyas) el museo inició la temporada 1971. Las esculturas venían embaladas en cajas enormes de madera, para cuya apertura se precisaba unas herramientas de las que carecíamos. Uno de los funcionarios de sala, intrépido karateca él, pidió autorización

para superar la dificultad. Tomó carrera, pegó un salto acompañado de un aullido, se encaramó sobre el cajón y mediante un golpe con el canto de su mano sobre el canto de la tapa, hizo el milagro: abrió la caja sin que esta sufriera el mínimo daño. La curadora norteamericana todavía está por entender.

Auguste Rodin. Fue presentado ese mismo año, en una exhaustiva exposición de ochenta y cuatro esculturas y dibujos originales —comisariada por la directora del Musée Rodin, de París, Cécile Goldscheider y la Conservadora Nicole Barbier—, de enorme repercusión mediática y popular: atrajo más de 540.000 espectadores. [El museo todavía no tenía encargado de prensa, razón por la cual cubrimos la información para los medios conjuntamente con el Agregado Cultural de la Embajada de Francia, Philippe Greffet (quien llegaría a ser Secretario General de la Alianza Francesa en su sede parisina). Luego de treinta y dos (así como suena) entrevistas en todos los medios, comenzamos a repetirnos. Para las notas que aún faltaban decidimos un cambio de estrategia: Greffet respondería como un hombre de museo y nosotros como diplomáticos...]

Esta muestra nos planteó un problema inédito: conseguir cincuenta y cuatro pedestales, ni uno menos. El museo tenía en reserva seis, y no llegaban a veinte sumados a los de las otras instituciones culturales a las que nos dirigimos, y de diseños dispares y anacrónicos. Construirlos hubiera costado una pequeña fortuna. Una vez más recurrimos a Clorindo Testa, capaz de soluciones originales (y económicas). Sugirió comprar caños de fibrocemento de sección cuadrada, y encargarlos cortados a las distintas alturas necesarias; para su estabilidad debíamos echarles una pequeña cantidad de arena extraída de la playa Ramírez y humedecerla; finalmente, ponerles una tapa de «durabor». Esa batería de pedestales resolvió el problema puntual. Volvimos a utilizarlos con frecuencia.

Surrealismo. Una sobresaliente exposición llegó del MoMA al museo, ese mismo año. Bajo el título *El arte del Surrealismo* mostraba la configuración visual de las imágenes oníricas a través de las obras icónicas de sus más fundamentales creadores.⁵ Un elenco de ocho alumnas y alumnos del Prof. García Esteban, del Instituto de Profesores Artigas (IPA), llevó adelante visitas guiadas tres veces al día. Empeñados en difundir el arte a un público más amplio, obtuvimos la autorización para colocar afiches en diez poster panels, situados en diversos lugares de Montevideo; los diseñó Jorge Damiani, que, a la sazón, trabajaba en el Departamento Técnico del museo. Debe haber sido la única vez en su vida que Jorge diseñó un afiche... de 8 x 4 metros.

Bauhaus. Esta muestra que desembarcó en el museo a mediados de 1977, fue la primera exposición en Uruguay de esta escuela alemana de arte y diseño que habría de marcar la primera mitad del siglo XX por sus métodos docentes. Significó una primicia, también, debido al uso de medios audiovisuales: multivisión en proyecciones, TV en colores en circuito cerrado, etcétera.⁶

Wifredo Lam. En 1985, se expuso una retrospectiva de la obra de Lam proveniente de Cuba. En esa fecha, Uruguay aún no había reanudado relaciones diplomáticas con la isla. Unos meses antes habíamos coincidido en la Bienal de San Pablo con Lillian Llanes, directora del Centro Wifredo Lam y fundadora de la Bienal de La Habana. Allí mismo le propuse traer a Montevideo la muestra, pese a la situación diplomática, y recibí su categórica complicidad.

[En este punto me tomo la libertad de recordar que Lillian, Felisa y yo teníamos programado salir de [la Bienal de] Venecia —un domingo de junio de 1990, por la tarde— en dirección a Helsinki, donde asistiríamos a una reunión del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) que comenzaba al día siguiente. El vuelo era con escala y cambio de avión en Viena. Aun quienes no saben italiano, en Italia aprenden rápidamente la palabra *scioppero*, huelga. Nuestro vuelo en Austrian Airlines despegó, por supuesto, con horas de atraso, las suficientes como para perder la conexión. Esa noche no teníamos más alternativa que pernoctar en Viena (la compañía nos entregó los correspondientes cupones para el hotel), pero eso suponía ingresar al país, es decir, pasar por Inmigración. Lo hizo mi esposa sin novedades, pero cuando Lillian hace el trámite el funcionario le informa que los pasajeros con pasaporte cubano necesitan visado. Como Lillian no habla alemán, oficié de intérprete. Ella se preocupó, pues un domingo a la noche difícilmente encontraría a alguien de su embajada. El funcionario me dice que puede extenderle una visa transitoria a un costo de 50 dólares, que Lillian no tenía. Le señalé al funcionario que nuestro destino era Helsinki, y no Viena; que estábamos allí a pesar nuestro. Él no podía colaborar. Y al principio se enojó conmigo por ocuparme de ella. Finalmente se apiadó: sugirió que intentaríamos en la línea aérea, pero advirtiéndonos que la compañía nunca se había hecho cargo de ese tipo de gastos. Entretanto anocheaba, y seguíamos varados en el aeropuerto, como Tom Hanks en el filme *La Terminal*. Volvimos al mostrador de Austrian Airlines. Después de un largo cabildeo logramos que la aerolínea le entregara el dinero a la amiga cubana. El oficial de Inmigración se resistía a creerlo: Lillian traía los 50 dólares. Una vez sorteada esa dificultad, se agregó la de nuestros equipajes: como estaban consignados a Helsinki, no había chance de retirarlos. Lillian protestó en vano. Esa noche tendría que dormir como Marilyn: con Chanel N.º 5. Después de cenar, nos fuimos a pasear a la Stephansplatz, que Lillian no conocía, y de ahí (no pude evitarlo, supongo que por pura coquetería) le enseñé la Kahlenbergstrasse. Tras unas escasas horas de sueño, a las cinco en punto de la madrugada nos embarcamos en un vuelo con destino a Finlandia. Sin embargo a Lillian le aguardaba una recompensa: durante la sesión del Consejo Directivo del CIMAM que debía resolver la sede para la reunión del año siguiente, conseguí que le fuera concedida a La Habana, en lugar de Moscú.]

Durante la XIV Conferencia General del International Council of Museums (ICOM), reunida en junio de 1986 en Buenos Aires, invitamos a los 41 colegas del CIMAM, de los más impor-

tantes museos de arte provenientes de una veintena de países, a viajar a Montevideo por una jornada para conocer el MNAV y, por ende, el nuestro arte. Entre otros: Richard Oldenburg (director del MoMA, Nueva York), Danièle Giraudy (curadora del MNAM del Centro Georges Pompidou, París), Wim Beeren (director del Stedelijk Museum, Ámsterdam), Irina Subotic (curadora del Museo Nacional, Belgrado), Michael Levin (curador del Museo de Arte Moderno, Tel Aviv), Olle Granath (director del Moderna Museet, Estocolmo), Haydee Venegas (directora auxiliar del Museo de Arte, Ponce, Puerto Rico), Helen Escobedo (directora del Museo de Arte Moderno, ciudad de México), Michael Compton (curador de la Tate Gallery, Londres), Evelyn Weisz (curadora del Ludwig Museum, Köln) y Mari Carmen Ramírez (en la actualidad curadora de Arte Latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston y Directora del Centro Internacional para Artes de las Américas). Por una vez, la colección de arte nacional del MNAV pudo ser apreciada por las máximas autoridades del mundo de los museos. Y no fue infructuoso. Para esa ocasión inauguramos la nueva sala de la planta alta con una muestra de arte nacional. Allí, el holandés Wim Beeren, para citar un solo ejemplo, descubrió la obra de Manuel Espínola Gómez, y lo incluyó en una exposición titulada *UABC* (Uruguay, Argentina, Brasil, Chile) que se presentó en su museo y en el de la Fundación Gulbenkian de Lisboa.⁷

Maestros de Europa Occidental. La exposición *100 Dibujos de maestros de Europa Occidental de los Siglos XV al XVIII*,⁸ pertenecientes a la colección del Museo Hermitage de San Petersburgo (a la sazón Leningrado), uno de los mayores y más importantes museos del mundo: atesora tres millones de piezas, de las que solo se exhibe un 3% (objeto del formidable filme, *El arca rusa*, dirigido por **Aleksandr Sokúrov**), llegó por primera vez a un museo latinoamericano. (El 8 de noviembre se abrió una exposición de sus obras maestras en el Museo Nacional del Prado, Madrid). Además de la comisaria, Assia Kautes, viajó a Montevideo el subdirector Vitali Suslov. (De regreso a su patria, de donde había sido expulsado por el gobierno de facto, Rodney Arismendi asistió a la inauguración.)

[Un par de años más tarde, durante una visita de Estado a la URSS, la comitiva presidencial uruguaya tenía programada una escala en aquel museo. Cumpliendo con el protocolo, sus autoridades aguardaron a la visita en la entrada. Allí, Vitali Suslov inquirió al Dr. Sanguinetti: «¿Usted es el presidente de Uruguay, verdad?» Frente a la respuesta afirmativa, volvió a preguntar: «¿Conoce usted a Ángel Kalenberg, director del museo de Montevideo?» Imagino la cara del presidente: viajar miles de kilómetros para que le preguntaran si me conocía...]

L'Autre á Mont/evideo. Homenaje a Isidore Ducasse. Fue organizada por el MNAV en un emprendimiento conjunto con la *Association Française d'Action Artistique* (AFAA). La misma nació una tarde del verano europeo en la Bienal de Venecia de 1990. Sentados en un banco de los *Giardini di Castello*, al aire libre, frente al pabellón de Suiza, comenzamos a fantasear con el crítico francés Bernard Marcadé acerca de algún proyecto en el que pudiéramos colaborar. Le recordé

que compartíamos un poeta, fuente de inspiración de muchos plásticos: Isidore Ducasse, el falso Conde de Lautréamont. Allí mismo lo concertamos: Bernard seleccionaría a los europeos y yo a los latinoamericanos.⁹ Cada plástico debería elegir un fragmento de sus escritos y, a partir de ellos, crear una pintura, un dibujo, un grabado, una escultura, una fotografía, un video, una instalación. El director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, Nemesio Antúnez, compartió la inauguración, junto a muchos de los participantes que, procedentes de lugares distantes y distintos, viajaron a Montevideo para colaborar en la instalación de sus obras.

La exposición ocupó todo el museo. El montaje, que demandó un esfuerzo ciclópeo, extenuante, se concluyó en un plazo exiguo cuando ni los más optimistas creían que se llegaría a tiempo. Quedaba pendiente el tema del catálogo, acaso el más ambicioso realizado por el MNAV. Diseñado por el francés Roberto Martínez, emula los libros de la editorial Gallimard; tiene casi 500 páginas, e incluye los textos elegidos por los participantes, más la reproducción de sus obras, más una antología de ensayos analíticos sobre los escritos de Lautréamont, todos en versión bilingüe, español y francés. [Los artistas preguntaron por el catálogo, como dudando. Pese a ser la hora del crepúsculo de un domingo obtuvimos el permiso para entrar a la imprenta. Marchamos hasta la calle San Quintín, en Belvedere, asiento de la planta fabril de (la hoy desaparecida) Barreiro & Ramos. Salvo los serenos no había un alma. Una imprenta instalada en una enorme superficie, desierta y en penumbras, conformaba un escenario casi fantasmal. Adentro, el grupo (Marcadé, Messenger, Martínez, Othoniel, Silbermann, Claude Lévêque, Liliane Durand-Dessert) avizoró las pilas de la totalidad de los pliegos ya impresos, oreándose, prontos para ser encuadernados y entregados. Todavía faltaban 48 horas para la inauguración, el martes 9 de noviembre de 1993. Me salió del alma: aquí tienen la prueba de que el «realismo mágico» no es solo literatura.]

Joan Miró. Tuvo su turno a mediados de julio del año 1996, por primera vez en nuestro país, con la exposición *Joan Miró. Caminos de la Expresión*, que comprendía pinturas de gran formato del maestro catalán, todas de los últimos años de su vida, representativas de su fecunda trayectoria. Por su tamaño, una parte de la obra se mostró en la sala nueva del MNAV, y la otra en el Cabildo de Montevideo, donde se llevó a cabo la inauguración formal, con discursos del intendente Municipal de Montevideo, Arq. Mariano Arana y nosotros. Una experiencia más bien infrecuente, aunque bienvenida, la de compartir esfuerzos.

Henry Moore. Interno y externo. Bronces y grabados. Se inauguró casi a finales del mismo año, y fue una de las más importantes exhibiciones programadas en el museo, en función de la trascendencia de la obra del escultor inglés, de quien se enseñaron diez esculturas en bronce de gran tamaño y treinta y cinco grabados (litografías, aguafuertes y aguaintas). [La exposición no hizo escala en Brasil. Unos meses más tarde, y durante la I Bienal del Mercosul, tomé parte en el seminario *Utopías latino-americanas*, junto a: María Lúcia

Bastos Kern, Javier Rodríguez Alcalá, Gerard Teulière, Marcelo Pacheco y Pedro Querejazu, en el Salón de Actos de la Universidad Federal de Río Grande del Sur. Al cabo de una larga maratón de preguntas y respuestas, posterior a mi ponencia, uno de los estudiantes me preguntó a boca de jarro: «¿Cómo hicieron ustedes para conseguir que una extraordinaria exposición de Henry Moore fuera a Montevideo y pasara por alto a Brasil, un país más grande, con museos de mayor envergadura, etcétera?». Por puro pudor, apenas le respondí: «Cuando tengas diez años más de edad y cinco de trabajo en un museo encontrarás la respuesta tú mismo».]

Colección Costantini. Arribó un par de meses después. Estaba conformada por un centenar de pinturas y esculturas de veintinueve de los más importantes creadores latinoamericanos del siglo XX.¹⁰ Esta colección dio origen al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), de trayectoria sostenida y rigurosa (que la ha ampliado sustantivamente). Asistió a la inauguración Eduardo Costantini, su presidente.

[Por problemas aduaneros coyunturales en su país, Costantini me consultó si era factible que tres de sus pinturas (las de Frida Kahlo, Tarsila do Amaral y Torres García) se almacenaran en el museo mientras se resolvía el litigio en Buenos Aires. Declinamos. Tomando en cuenta la cotización de esas pinturas, su custodia suponía asumir una responsabilidad mayúscula. Empero, hallé una solución: el presidente Sanguinetti accedió a conservarlas en su despacho por el tiempo necesario. Costantini agradecido.]

Retrospectiva de José Gurvich. Abierta el año siguiente, se constituyó en la segunda retrospectiva de su obra, después de la que se hiciera en 1967 en la CNBA. Para mí tuvo un valor especial. Como se trataba de un creador a quien solía frecuentar en su casa-taller de la calle Polonia, en el Cerro de Montevideo, su obra y su pensamiento me eran bien conocidos; quizá por ello mismo hube de comisariar ambas. La del MNAV abarcó ciento ocho obras, entre pinturas al óleo y cerámicas a través de las cuales se puso en evidencia por primera vez de modo sistemático la obra posterior a su partida definitiva del país, articulada en torno a los elementos formales y temáticos que la presiden.

Jesús Rafael Soto. Fue poco tiempo más tarde que desembarcó la muestra de uno de los pioneros del arte cinético. El centenar de obras incluía acrílicos, pintura sobre madera, serigrafías, aluminio laqueado e inclusiones de hilos de metal y de nailon en las placas pintadas. Se trataba de una exposición hartamente compleja, voluminosa y de un costo inaccesible. Solo mi larga e invariable amistad con Soto hizo posible que la misma recalara en Montevideo.

Un breve resumen. A principios de 1973, junto a veinticinco directores de museos del mundo entero, asistí a la apertura del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, diseñado por el Arq. Carlos Rafael Villanueva, en Ciudad Bolívar (su ciudad na-

tal), en donde alberga las importantes obras que ha comprado o canjeado con otros maestros. Desde aquel encuentro insistió para que me hiciera cargo de la dirección de su museo. No era fácil negarse a un ofrecimiento que significaba un reconocimiento internacional, pero tampoco era fácil aceptar un trabajo que exigía vivir en una ciudad que amanece con 45 grados a la sombra y donde pululan mosquitos de tamaño elefante.

[En diciembre de 1983 volvimos a vernos, esta vez en Mérida, Venezuela, donde integré el jurado para el *Concurso Internacional de Pintura Bicentenario del nacimiento de El Libertador Simón Bolívar*, junto a Juan Acha, Sergio de Camargo, Carlos Contramaestre y Juan Calzadilla. También allí se encontraba Soto para recibir la Medalla Picasso de la Unesco. El retorno a Caracas se hizo con escala en Barquisimeto. Ni bien despegó el avión, el comandante anunció por altavoz que Avensa, la línea aérea venezolana, se honraba de contar entre sus pasajeros con el maestro Jesús Soto y que, en su homenaje, haría una visita guiada entre los picos de la cordillera de los Andes. Ese tramo del viaje se transfiguró en un espectáculo fascinante, pero más de uno de los pasajeros debe haberse encomendado a otras alturas... Quienes descendieron en Barquisimeto, al pasar a su lado lo saludaban como a una estrella de cine o de rock. Todo un país lo conocía y admiraba. Envidiable.]

Soto, con la inseparable Helena, su mujer, concurren especialmente a la inauguración montevideana, que cosechó una espectacular respuesta crítica y de público.

Arte en el cielo. Cometas artísticas. La muestra, que también se abrió aquel año, estaba integrada por más de ciento sesenta cometas construidas por maestros japoneses, según la antigua tradición, empleadas como soporte sobre el cual elaboraron sus proyectos un conjunto de plásticos contemporáneos del mayor relieve.¹¹ Complementariamente, se habilitaron en el museo talleres abiertos a todo público, conducidos por expertos japoneses, sobre la técnica de la construcción de cometas; además de un festival en las canteras del Parque Rodó, donde los incalculables participantes hicieron levantar vuelo a varias de las cometas de la exposición llevadas allí ex profeso. Esa tarde, la fenomenal resonancia pública contribuyó a que las canteras fueran una fiesta.

Desde el punto de vista museográfico, el montaje de las cometas resultó ser uno de los más complejos que hubimos de afrontar. Apenas un par de datos. Por la necesidad de colgar algunas cometas a gran altura, se pudo constatar en los hechos que la estructura metálica central de la planta baja podía desmontarse y volverse a armar como un «mecano». Despejada la planta, debimos apelar a las escaleras mecánicas de la Dirección Nacional de Bomberos.

Y los que siguieron

Rembrandt. En noviembre de 2002 tuvo lugar en el museo el acto de apertura de *Rembrandt en Uruguay*. Esta exposi-

ción de aguafuertes se convirtió en un hecho histórico en la vida del museo, en sus más de noventa años de existencia, ya que fue la primera vez que se exhibió en Uruguay una colección de esa magnitud de un genio del barroco. A las ochenta y tres obras del holandés, se sumaron las de algunos de sus predecesores y de muchos de sus continuadores en la técnica del aguafuerte; Pablo Picasso, entre ellos. La muestra recogió un notable interés del público que rebasó permanentemente las instalaciones del museo. En paralelo, se proyectaron dos videos sobre Rembrandt (*Rembrandt. Pintor del Hombre*, de Bert Haanstra, y *La restauración de la Ronda de Noche*, de Theo Kok). Y dos plásticos (Alejandro Turell y Vladimir Muvhich) hicieron una demostración práctica, en la misma sala y para todo público, de cómo se ejecuta un aguafuerte.

Durante el año 2004, entre otras, fue el turno de **Apuntes en el estadio.** *El arte del gol.* Reunió a varios de los mayores artistas italianos contemporáneos en torno al tema del fútbol: más de cincuenta obras de variadas técnicas (óleos, esculturas, fotografías). La inauguración contó con la presencia del notable futbolista *azzurro* Gianni Rivera, conocido en el ambiente deportivo como *il bambino d'oro*. Lo acompañaron colegas locales que jugaron en su mismo cuadro o en cuadros italianos rivales, como el mundialista Edgardo Alcides Ghiggia, José Pepe Herrera y el *Tano* Nelson Daniel Gutiérrez.

A fines de ese año, se inauguró **La Memoria Herida**, como testimonio de una dolorosa época histórica. La muestra se compuso de tres partes, en la última de las cuales, *Artistas de la Memoria*, se exhibían obras de los más notorios artistas chilenos.¹²

Y lo que no fue

Pero no todo resultó como se esperaba. Por aquel tiempo el museo había desplegado intensas negociaciones para mostrar en Montevideo una retrospectiva de Claude Monet. Pese a los pronósticos agoreros, los hados parecían propicios... hasta enterarnos de que solo los costos del seguro rondaban los U\$S 2.000.000. No pudo ser. Años más tarde, tampoco logramos concretar la exposición de Yaacov Agam, uno de los iniciadores del arte cinético. Durante su estadía en Buenos Aires lo invité a conocer Montevideo y el MNAV. Vino, se entusiasmó con la idea, y solicitó a los organizadores porteños de la muestra que nos cobraran únicamente los gastos del transporte desde Buenos Aires, ida y vuelta, y una mínima fracción de los costos del seguro de las obras. Ni así.

Tampoco prosperaron otras tres muestras de obras de artes visuales creadas por notables escritores: acuarelas de Roland Barthes (casi desconocidas), pinturas de Gillo Dorfles y una serie de gatos pintados por Severo Sarduy. Tenía el beneplácito de Sarduy, de Dorfles y de un alumno de Barthes con acceso a las acuarelas de su maestro, ya desaparecido. Pero con el beneplácito no alcanzó.

VIII. Excentricidades

La Bienal Internacional de Esculturas al Aire Libre

Mientras avanzaban las obras de remodelación, el MNAV se ocupó de un modo decisivo de la realización de la *1.ª Bienal Internacional de Esculturas al Aire Libre*, en Carrasco (fines de 1969), que contó con relevantes escultores del escenario artístico europeo y latinoamericano: Nicolas Schöffer (húngaro radicado en Francia, un adelantado del arte digital), Roland Goeschl (austriaco), Wladislaw Hasiór (polaco), Menashe Kadishman (israelí), Milan Dobes (eslovaco), Gyula Kosice (argentino), Lautaro Labbé (chileno), Laura Márquez (paraguaya), Amalia Nieto, Manuel Pailós y Salustiano Pintos. Se les suministraron los materiales solicitados para sus proyectos escultóricos, el herramental apropiado, personal idóneo de apoyo, y una estadía de dos semanas en Montevideo. Un jurado internacional (Edward F. Fry —curador del Guggenheim Museum de Nueva York—, Yona Fischer —curador del Israel Museum de Jerusalén—, y el crítico francés Pierre Restany) discerniría la premiación. La bienal mereció una importante cobertura en la prensa especializada nacional y extranjera. El comienzo fue más que auspicioso. Pero por razones que todos en Uruguay conocen, la Bienal no pasó de la primera edición. La idea subyacente: de haberse continuado con un ritmo bianual, en un plazo razonable el país habría contado con un parque internacional de esculturas de los más significativos escultores contemporáneos, inalcanzable de otro modo. Fue una espléndida quijotada.

El Jardín de Esculturas del MNAV

Entre el museo y la Avda. Julio Herrera y Reissig se extiende una gran superficie cubierta de césped, en la que hacían gimnasia los jugadores de un club de fútbol de primera división del barrio, en tanto los vecinos paseaban allí a sus mascotas. Después de un tiempo (1990) el museo consiguió remodelar ese descampado, transformándolo en un Jardín de Esculturas concebido por el paisajista compatriota Leandro Silva Delgado (en colaboración con el Arq. Fernando Fabiano); cabe señalar que este Jardín es el único testimonio material del destacado paisajista compatriota en su país natal, a pesar de su extensa y brillante actividad desarrollada en España.

En el proyecto del Jardín de Esculturas, Silva Delgado resolvió el ingreso a la planta baja de las personas con capacidades diferentes mediante rampas que salvaban los desniveles del terreno. Más adelante, y para proteger el Jardín cuando el museo no está abierto al público, se cercó el predio con un enrejado perimetral también diseñado por Clorindo Testa. El proyecto original de Silva Delgado incorporaba cuatro albercas pobladas por una variedad de peces que, pasado un tiempo, y debido al vandalismo (robaban los peces, quizá para freírlos; en el agua aparecían desperdicios variados), y con la aprobación del paisajista, fueron cubiertas con adoquines.

Volcados al exterior

Exposiciones de arte nacional producidas por el MNAV para ser presentadas en el exterior

El museo también ha contribuido de manera esencial a presentar plásticos uruguayos en el exterior, ya sea a través del envío de exposiciones producidas por el MNAV o, en su caso, mediante el envío de obras seleccionadas para integrar muestras colectivas organizadas por museos y espacios culturales de primera línea, como el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, la Hayward Gallery de Londres, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Moderna de San Pablo, la Galería Tretyakov de Moscú, etcétera.

En un somero repaso, evocamos: *Universalismo Constructivo*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; *Rafael Barradas*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; *Carlos Federico Sáez*, en el Instituto Italo Latinoamericano de Roma; *Joaquín Torres García. Construction et symboles*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París; *Arte Contemporáneo del Uruguay*, en Berlín y Bonn; *Pedro Figari (América: mirada interior. Figari, Reverón, Santamaría)*, en la Biblioteca Luis A. Arango del Banco República de Colombia; *Luis Camnitzer*, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia; *Seis Maestros de la Pintura Uruguaya*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; *Arte Contemporáneo del Uruguay*, en la Galería Tretyakov de Moscú; *Arte dell'Uruguay nel Novecento*, en el Instituto Italo Latinoamericano de Roma; *El Paisaje en el Arte Uruguayo: entre realidad y memoria*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile; *Pedro Blanes Viale*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; *Vertientes. El magisterio de Torres García*, en el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington; *Barradas y Torres García*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; *Las vanguardias en Uruguay. Barradas y Torres García*, en el Centro Cultural del Banco do Brasil de Río de Janeiro; *Las vanguardias en Uruguay. Barradas y Torres García*, en el Museo de Arte Moderna de San Pablo; *Pedro Figari*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Ahora que la denominación «Escuela del Sur» ha sido incorporada al lenguaje de la historia del arte, y se le han dedicado exposiciones en museos varios, parece oportuno recordar que la primera exposición organizada por el museo fuera del país, hace cuarenta y un años ya (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 1970), bajo el título *Universalismo Constructivo*, perfectamente podía haberse rotulado «Escuela del Sur». Estaba integrada por obras de Joaquín Torres García, junto a las de sus alumnos directos en el Taller Torres García: Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto, Augusto Torres, Horacio Torres, Julio U. Alpuy y Manuel Pailós. La mañana de la inauguración me encontré en la sala del museo porteño con el Arq. Ernesto Leborgne, a quien el MNAV había encomendado comisariar la muestra, trepado en un im-

provisado e inestable promontorio de tarimas y cajones para acomodar las luces (eran los tiempos heroicos de los museos), mientras Nenín Matto, caminaba la interminable sala sin cesar, ida y vuelta, silbando a la perfección las fugas de Bach.

Recuerdo, en particular, la muestra *Seis Maestros de la Pintura Uruguaya* (1987), integrada con pinturas de Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Sáez, Pedro Figari, Rafael Barradas, Joaquín Torres García y José Cuneo (Sáez y Cuneo se mostraban por primera vez en Argentina), inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en el marco de una visita de Estado del presidente de la República, Dr. Julio M.^a Sanguinetti. La misma cosechó un éxito sin precedentes en el vecino país, así como un enorme eco mediático. Desde el MNAV le envié los planos con el diseño de montaje al director del MNBA, Arq. Samuel Oliver, un experto culto, refinado y competente. Llegamos la mañana del día de la inauguración y nos encontramos que las obras de cinco de los seis expositores estaban debidamente instaladas. Pero las *Lunas* de Cuneo no, pese a que las indicaciones para su montaje eran tan claras como las de los demás. [La falta de asimilación de José Cuneo en el medio argentino viene de larga data. Nunca llegué a comprender por qué no pudieron aceptarlo e integrarlo al canon de los otros maestros nacionales que ellos admiran.]

La exposición estaba armada en base a obras del MNAV, y completada con pinturas de coleccionistas argentinos. Las nuestras viajaron en camión, acompañadas por dos funcionarios del museo. Llegados a la Aduana del puerto de Buenos Aires, los aduaneros quisieron abrir los cajones para verificar su contenido. Nuestros funcionarios, siguiendo instrucciones, arguyeron que el control debía efectuarse en el MNBA, y no en el puerto, ya que abrir los cajones y sacar las pinturas al aire libre no ofrecía las garantías indispensables. Merced al esfuerzo de la Embajada de Uruguay en Argentina, después de varias horas de tratativas el camión pudo proseguir su marcha. En buen romance, la libre circulación de obras de arte entre nuestros países continúa siendo una entelequia.

Algo diferente ocurrió en la Galería Tretiakov, de Moscú, uno de los grandes museos de Rusia, con una colección que supera las 65.000 obras, entre las cuales, el mítico icono *La trinidad*, de Andréi Rubliov, a cuya vida Andréi Tarkovsky le ha dedicado un filme genial. El MNAV mostró allí una sustantiva exposición de *Arte Uruguayo Contemporáneo* (1988), con motivo de una visita de Estado a Rusia (la URSS de entonces) del presidente de la República, Dr. Julio M.^a Sanguinetti. Cuando llegué a la Tretiakov, su director, Yuri Korolev, junto con el saludo me preguntó si las pinturas venían con pitones. Obviamente no, fue la respuesta, ya que en un transporte de miles de kilómetros nos exponíamos a que experimentaran percances. Su inquietud no era caprichosa, respondía a una situación de hecho: la Galería Tretiakov no tenía pitones, y algo más preocupante aun, eso equivalía a decir que tampoco se localizarían en Moscú. Sugerí comunicarnos con la Embajada de Uruguay en Finlandia para que nos los enviaran por medio de un courier. Tampoco: los couriers (todavía) no

ingresaban a la URSS. Pero sin pitones era imposible colgar las pinturas. Por fin, me contacté con la Arq. Carmela Prieto, de nuestra Embajada en París. Carmela las adquirió, viajó a Bruselas, donde el presidente y sus ministros —de paso a Moscú— estaban reunidos con altos funcionarios de la Unión Europea, y se las entregó a un secretario. Al otro día, aguardé a la comitiva presidencial, en el Aeropuerto Sheremetyevo, en la fila de autoridades soviéticas y uruguayas para los saludos protocolares. Llegado nuestro turno, en lugar de estrecharnos las manos, el secretario nos entregó dos cajas con los famosos pitones. Supongo que hasta hoy los rusos no han descifrado las razones de mi súbita salida de la fila...

Presencia en las bienales

A fines de 1971, seleccioné a Jorge Caraballo y Alejandro Casares para la Septième Biennale de Paris, desplegada en el Parc Floral de Paris, Bois de Vincennes. Mientras que a Jorge Caraballo, en solitario, para la 9e Biennale de Paris, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Consecuente con la irrupción de la dictadura, la CNBA (que integrábamos) fue disuelta y sustituida por un triunvirato ideológicamente afín al gobierno de facto. Para la Bienal de San Pablo de ese mismo año (1973), la destituida Comisión había seleccionado una formidable obra colectiva de Nelson Ramos y Alfredo Testoni. El envío fue cancelado, y ese año Uruguay faltó sin aviso por única vez en la historia de la bienal paulista.

A partir de 1985 se reactivó considerablemente la intervención de los artistas nacionales en eventos de primera importancia, que contaron con el irrestricto apoyo del MNAV, incluso para la reasunción del control, restauración y uso del pabellón uruguayo en la Bienal de Venecia, clausurado durante trece años.

Luego de esta prolongada ausencia, la primera selección posterior a la dictadura incluyó tapices de **Luis Ernesto Aroztegui** y pinturas de **Cleber Lara**, quienes hubieron de transportarlas consigo (1986). Así se procesó la reinserción uruguaya en el escenario internacional.

Instaurando la práctica de un solo representante por país (que después se haría casi obligatoria en la bienal veneciana), Uruguay exhibió una instalación de **Luis Camnitzer** en la edición de 1988, la que mereció reseñas laudatorias en revistas especializadas como *Art in America*.

Gonzalo Fonseca compareció en la Bienal de 1990. Desde hacía muchos años Fonseca se había elegido escultor (y abjuraba de su obra pictórica); por ende, hubo que transportar una selección de sus monumentales esculturas en piedra desde su estudio en Seravezza, implantado en la vecindad de las mismas canteras de mármol de las cuales se valió Miguel Ángel, hasta Venecia. La resonancia fue sobresaliente: el exigente crítico Werner

Spies (que dirigió el MNAM del Centro Georges Pompidou), escribió en su columna del influyente *Frankfurter Allgemeine Zeitung* que Fonseca fue la revelación de la Bienal, y si no hubiera representado a un pequeño país habría obtenido el Gran Premio. El diario francés *Liberation*, en su edición del 28 de mayo, le dedicó un comentario especial en el que, entre otras cosas, expresaba: «El autor de esta inopinada sorpresa, para nada sorprendente, pues en la muestra precedente de la Bienal el pabellón uruguayo acogió a un artista no menos intrigante: se llama Gonzalo Fonseca». De pronto, el pabellón de Uruguay pasó a integrar el circuito de los imperdibles.

No haber podido mostrar la obra escultórica de Fonseca en el MNAV fue una de mis mayores frustraciones. Conocedor de los escollos de índole varia de tal proyecto, intenté un gambito: le propuse a la Bienal del Mercosul que le dedicara una sala especial; de tal modo nosotros solo deberíamos tomar a nuestro cargo el transporte de Porto Alegre a Montevideo. Pero el volumen y peso de las esculturas, y los consiguientes costos de transporte y seguros finalmente desbarataron el proyecto. En compensación logré persuadirlo de preparar una escultura para el Parque de Esculturas del Edificio Libertad. Tardó mucho en decidirse, y mucho más en crearla, por una razón conmovedora: tenía el presentimiento —me confesó— de que su primera escultura a instalarse en un lugar público de su país sería su canto del cisne. La muerte no lo desmintió.

En la Bienal de Venecia, conmemorativa del centenario de su fundación (1995), Ignacio Iturria invistió la representación nacional. Seleccionado por la CNBA poco antes del cambio de gobierno, durante la primera sesión de la nueva comisión —de la que formé parte— se discutió si ratificar su nombramiento, o elegir un nuevo artista. Yo defendí la tesis según la cual las instituciones democráticas son históricas y, por ende, deben respetarse las resoluciones: se confirmó su nombre, y me designaron comisario del envío. En el taller de Iturria advertí que ya tenía el envío pronto: una serie grande de retratos. Cuando le comenté que me parecía inadecuado, me pidió una buena razón. Le señalé que el Curador General de la Bienal, Jean Clair, había programado una exposición celebratoria, titulada *Identidad y Alteridad*, consistente, tan luego, en una selección de retratos realizados durante los últimos cien años por los grandes maestros de la pintura occidental, la que se exhibiría en el Pabellón Italia a escasa distancia del nuestro. Iturria entendió. Pero reflexionó: «Faltan apenas dos meses, ¿qué hago?». Vaya pregunta.

Al recorrer su estudio descubrí una estructura de sofá con forma de elefante, forrada con papel de embalaje ocre, abandonada por el artista en un altillo. Inútil como mueble, quizá fuera útil para inaugurar una nueva vía expresiva que Iturria debería explorar: los muebles como soporte, y pintarlos como si fueran cuadros. Cada 48 horas discutíamos el avance. Iturria trabajaba infatigablemente. Ni bien la cantidad de obras nuevas pareció apropiada, le acerqué un plano del pabellón a fin de estudiar el montaje, y determinar cuántas obras serían necesarias, etcétera. En breve, Ignacio Iturria obtuvo uno de

los premios de la Bienal de Venecia del centenario. Fue la única vez, en más de cien años de Bienal, que un plástico uruguayo resultaba premiado.

De hecho, los envíos a las bienales de Venecia y San Pablo, pensados sin complacencia, con criterios de rigor y exigencia, trajeron aparejado que a los participantes se les abrieran puertas en galerías, museos, revistas de arte, más allá de las que ya habían conquistado, proporcionando posibilidades inéditas a la difusión de la obra de cada uno. Y a la del arte nacional todo.

Permítaseme una mirada retro acerca de un tema, en apariencia menor, relativo al transporte de exposiciones: el de los embalajes. A finales de los 60, las empresas de mudanzas, especializadas en tales faenas, con el loable propósito de bajar el peso para abatir los gastos (el costo de los transportes aéreos se presupuesta según sea mayor el peso o el volumen), embalaban los cuadros en cartón corrugado (no en cajones de madera), y la apariencia de solidez reposaba en una estructura, algo así como un costillar de alfajías de madera. En otras palabras, las seis caras de esos «cajones» virtuales, apenas ofrecían a los cuadros la protección de los cartones... Y ello no fue una práctica del pasado remoto. Con el objetivo de profesionalizar esta materia, crítica como pocas, el MNAV suministró a las empresas los modelos en uso.

Al tiempo, propuse en una sesión de la Comisión de Patrimonio que se consintiera automáticamente la salida al exterior de obras de plásticos en actividad, porque de lo contrario se los estaría alentando a viajar y hacerlas allí donde fueran a exponer. Aceptado por unanimidad, el nuevo criterio les ha facilitado la tramitación burocrática.

Para la XVIII Bienal de San Pablo (1985) se planeó un envío integrado por Wifredo Díaz Valdéz, Águeda Dicancro, Nelson Ramos, Hugo Nantes, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza. El conjunto recibió el unánime reconocimiento de la crítica internacional, que consideró a la uruguayana como una de las selecciones más coherentes y orgánicas. Tanto es así, que la enjundiosa historiadora y crítica de arte paulista Aracy Amaral, buena conocedora de nuestro arte, dio por supuesto que se trataba efectivamente de un grupo con prolongada trayectoria. La verdad es que no solo no conformaban un grupo sino que, alguno de sus integrantes, Díaz Valdéz, por ejemplo, era desconocido para sus compañeros pues aún no había tenido siquiera una muestra individual. Lo descubrí a instancias de Jorge Damiani; de inmediato le manifesté que lo propondría para formar parte del envío a la Bienal. Las esculturas de Díaz Valdéz (acaba de inaugurar una importante individual en Zurich, organizada por Daros Latinamerica), constituyeron una revelación, y el conjunto sobresalió nítidamente entre los envíos de los cuarenta y seis países allí reunidos. La muestra también fue recibida con excepcional beneplácito por parte de la crítica y el público uruguayo que la visitó en forma masiva cuando, a su regreso, fue exhibida en el MNAV.

Al año siguiente, dos jóvenes, Oscar Larroca y Fidel Sclavo, tomaron parte del XIX Festival Internacional de Pintura de

Cagnes sur Mer. Mientras otros dieciséis¹³ intervinieron en la II Bienal de La Habana.

En la 19.ª Bienal Internacional de San Pablo (1987), Uruguay exhibió un tan inmenso como singular conjunto de obras de Gustavo Nakle, uruguayo radicado en Brasil, tapicista y escultor, cuya obra fue catalogada como uno de los mejores aportes a la Bienal. No obstante, su trascendencia mediática alcanzó un punto de inflexión cuando los montajistas advirtieron que una de sus esculturas, un gigantesco árbol de la vida, de cinco metros de altura, con penes y vaginas por frutos, excedía la altura del techo. Era forzoso amputarla. Nakle, serrucho en mano y a cinco metros del piso, comenzó a cortar su árbol con tan mala (o buena) suerte que, sea por el esfuerzo físico sea por la inercia, cayó con estrépito abrazado a una de las ramas, ya olvidé si a una con pene o vagina. Desde luego, fue primera página en todos los periódicos y portadas de la televisión.

Al XIX Festival Internacional de Pintura de Cagnes sur Mer (Château-Musée de Cagnes sur Mer, 1987), volvimos a mandar obras de jóvenes: Diana Weiss y Javier Gil. En 1989 el MNAV seleccionó a cinco fotógrafos: Roberto Schettini, Álvaro Zinno, Alfonso de Béjar, Roberto Fernández y Julio Testoni, para intervenir en la exposición *Fotografía en el arte*, en el Museo de Arte Americano de la OEA, Washington. Al «Concurso de Pintura Rioplatense» del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, enviamos obras de Fernando López Lage, Virginia Patrone, Carlos Seveso, Eduardo Cardozo y Gerardo Goldwasser. Este último alcanzó el Premio de Arte Chandon. Y en 1996 seleccionamos para la V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca a: Carlos Seveso, Gustavo Rosas, Javier Bassi y Martín Vergés Rilla.

Para las diversas salas de la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur (1997), una bienal que ha tenido continuidad y un encomiable nivel, preparamos una sustantiva selección.¹⁴ Ese mismo año, a la I Bienal de Arte Iberoamericana de Lima fue obra de Pablo Conde.

Para la Segunda Bienal de Artes Visuales del Mercosur (1999)¹⁵ destinamos un nutrido grupo de plásticos jóvenes. Esta edición de la Bienal recibió la visita del suizo Harald Szeemann, acaso el más lúcido de los curadores de la segunda mitad del siglo XX. Allí eligió, entre muchas otras, la obra de Arnaud para integrar una exposición colectiva, a efectuarse con motivo del Campeonato Mundial de Fútbol, que tendría lugar en Alemania.

A la II Bienal de Arte Iberoamericana de Lima mandamos la obra de Florencia Flanagan. En tanto diez grabadores nacionales, seleccionados por el MNAV, intervinieron en la Feria de Arte de Buenos Aires, organizada por la Fundación ARTEBA, con la asistencia de plásticos de los cuatro países del Mercosur, más Bolivia y Chile.¹⁶ Dos de los grabadores recibieron distinciones en el certamen: Gerardo Goldwasser obtuvo el Segundo Premio Internacional y Pablo Uribe una mención. De la III Bienal del Artes Visuales del Mercosur (2001) par-

ticiparon doce.¹⁷ En la IX edición de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2006) presenté a Mario Sagradini y Gerardo Goldwasser.

En síntesis, para la selección de los envíos a las bienales de arte se tomaron en cuenta los proyectos generales de cada una de ellas privilegiando, cuando era posible, la juventud de los artistas, y la calidad (esa palabra que, después de un prolongado período de ostracismo, ha vuelto a gozar de buena salud) de sus obras.

IX. Respuestas

Premios. La calidad de las obras y la idoneidad en la selección de los envíos al exterior, encomendados al museo, se ha evidenciado por los numerosos premios recaídos en artistas uruguayos. Entre otros: al envío uruguayo, premio al Mejor Conjunto Nacional, Bienal de São Paulo, 1969; a José Cuneo Perinetti, Gran Premio Latino-Americano, Bienal de São Paulo, 1969; a Luis A. Solari, en la 3.ª Bienal Americana de Cali, 1976; a Clever Lara, Concurso Internacional de Pintura Bicentenario del Nacimiento de El Libertador, Mérida, Venezuela, 1983; al Ing. Eladio Dieste, 1.º Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral, Washington, 1983; a Ignacio Iturria, 1.º Premio en la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, 1987; a Gerardo Goldwasser, Salón Anual de Artes Plásticas, Buenos Aires, 1990; a Nelson Ramos, Primer Premio, EcoArt, Río de Janeiro, 1992; a Ignacio Iturria, Premio en la Bienal de Venecia, 1995; a Gerardo Goldwasser, Premio ArteBA, Buenos Aires, 2000.

Reconocimientos. El propio MNAV fue objeto de distinciones: Premio Morosoli 98, al MNAV, Fundación Lolita Rubial, 1998; «La Presidencia de la Cámara de Representantes al MNAV en reconocimiento al evento cultural más destacado de 1999, “La fe y el arte”, 13 de junio de 2000»; el MNAV «... ha sido reconocido en este año 2003 como una de las tres más prestigiosas Instituciones de la Cultura Nacional en el rubro, junto a la Comedia Nacional y la Cinemateca Uruguaya, correspondiéndole a esta última el primer lugar» por la Fundación BankBoston.

Por otra parte, dos críticos de arte norteamericanos, se ocuparon del MNAV en sus revistas: Robin Cembalest, actual directora ejecutiva de *ARTnews*, en una extensa nota, *Triumph amid Tumult* (Triunfo en medio del Tumulto), y Richard Vine, jefe de redacción de *Art in America*, vino a Montevideo, vio el Museo y escribió *Report from Rio de la Plata. Meanwhile in Montevideo*, (Informe del Río de la Plata. Mientras tanto, en Montevideo).

X. Los 90 del MNAV

El 2001, año del 90.º aniversario del MNAV, fue conmemorado con una programación excepcional, intensa y consistente. Se abrió la temporada el 12 de marzo, en ocasión de la

visita del presidente de la República de Italia, Dr. Carlo Azeglio Ciampi, con la muestra de *Giambattista Piranesi: Roma Magnífica*, nombre fundamental del arte del siglo XVIII. Pocos días más tarde, vendría la exposición de Jannis Kouneellis, uno de los fundadores del *Arte Povera*. A continuación, la muestra del fotógrafo alemán, radicado en Canadá, Yousuf Karsh. Luego, *Belleza del Japón*, por tres fotógrafos japoneses. Y *Hermenegildo Sábat. Obra Gráfica y Minas: un proyecto postergado*, conformada por 140 caricaturas y 23 pinturas. Y el 49 Salón Nacional de Artes Visuales. Y *Otto Dix: Grabados de los Años Veinte y Serie de Grabados y Aguafuertes de la Guerra*. Y el fotógrafo polaco Daniel Dyzma Kozakiewicz.

Además, en el año del aniversario, el MNAV comenzó una serie de ciclos de video: *De (y sobre) creadores contemporáneos, Arquitectura y arquitectos contemporáneos, Los Museos en el Museo*, los tres a cargo del crítico Nelson Di Maggio; por su parte, el Departamento de Video del museo llevó adelante cinco programas de un ciclo titulado *Frontera Incierta* con presentaciones de *Nuevas prácticas artísticas (net.art/cd rom)*, a cargo de Brian Mackern, Osvaldo Cibils y Patricia Llobet; y un ciclo *Ex-céntrica*, también a cargo de Di Maggio, que reunió filmes de diferentes procedencias y lenguajes, todos ellos ausentes de los circuitos comerciales de exhibición.

Ese mismo año, dictaron conferencias: el filósofo catalán Eduardo Subirats, Hermenegildo Sábat, el historiador y crítico de arte alemán Michael Nungesser; se dedicó una mesa redonda al desaparecido plástico y paisajista Leandro Silva Delgado, mientras Di Maggio condujo una serie de entrevistas directas, bajo el título *Los artistas uruguayos hablan de arte*.

El 12 de diciembre, el día del aniversario del MNAV, culminó la celebración de los 90 años. Con la presencia del señor presidente de la República, Dr. Jorge Batlle, y del señor ministro de Educación y Cultura, Dr. Antonio Mercader, se inauguró una exposición de autorretratos, retratos y cuadros de talleres de más de 150 maestros de la plástica nacional. La titulamos *El espejo de los artistas*, en un explícito homenaje del museo a los artistas uruguayos, los verdaderos cimientos de un museo de arte nacional. Se mostraron pinturas, esculturas, grabados, dibujos y tapices de los más eminentes.¹⁸

Con el objeto de recuperar el clima de los inicios del museo, en un muro de la sala mayor se reconstruyó el modo en que se colgaban los cuadros en aquel entonces, de acuerdo con la documentación fotográfica.

Asimismo, en conmemoración de ese aniversario, se consumó el lanzamiento del libro *Artes Visuales en el Uruguay, de la piedra a la computadora*, de mi autoría, una caja que contiene dos volúmenes encuadernados, de 224 páginas cada uno y con más de 350 reproducciones a todo color, editado por Testoni Studios Ediciones y Galería Latina Ediciones.

La Dirección Nacional de Correos emitió un sello postal aniversario, instalándose, durante la misma jornada, una estafeta con matasellos del primer día.

La Distribuidora Uruguaya de Combustible S. A. (DUCSA) editó un almanaque en adhesión a este aniversario, en el que se reprodujeron importantes obras de la colección del MNAV, también repartido durante la inauguración.

Simultáneamente, en la planta alta se exhibió el Premio Figari 2001, organizado por el Banco Central del Uruguay, en el cual resultaron distinguidos: Rimer Cardillo, Enrique Fernández Broglia, Ignacio Iturria y Clever Lara.

XI. Gestiones personales

Cuando asumí la dirección del entonces llamado Museo Nacional de Bellas Artes (agosto de 1969) se estaba cerrando un decenio que marcó un capítulo de turbulencias en el escenario social, político y económico, local e internacional, pero que, al mismo tiempo, significó un restallante esplendor en el campo de la cultura.

En cuanto nos concierne, el mundo occidental había asistido a la diseminación de los MAM (que experimentaron su puntapié inicial a finales de los veinte, con la fundación del Museum of Modern Art de Nueva York, inspirado por su legendario primer director, Alfred Barr Jr.), los que respondían a una nueva concepción museológica apta para admitir las obras de las vanguardias de la época (las ahora llamadas vanguardias históricas), que no encontraban lugar en los museos de bellas artes.

A los pocos días de mi ingreso, ya había completado una libreta con notas enumerando el sinfín de dificultades a solucionar. A título de ejemplo, nos enteramos de que los días lluviosos eran los más concurridos: las parejitas de liceales, de paseo por el Parque Rodó, entraban a buscar amparo. Adentro se topaban de frente con *La fiebre amarilla*, de Juan Manuel Blanes, en el mismo lugar donde la habían visto como escolares: era, pues, un museo estático, que no solo no atraía sino que más bien rechazaba. Para que sintonizara con el reloj del mundo era imperioso dinamizarlo.

Tiempos de escasez, en efecto. Los recursos económicos del museo eran tan magros (y así fue a lo largo de nuestra gestión) que, durante el gobierno de facto, el personal traía de sus casas bolígrafos y hojas para escribir... He ahí una de las tantas diferencias con los museos del Primer Mundo.

Un breve y acotado repaso al cúmulo de los problemas a enfrentar listaría, por lo menos, asuntos como la construcción, el acondicionamiento térmico, el acondicionamiento lumínico, la seguridad, la política de exposiciones, el público, las publicaciones. Cabe añadir que el museo permaneció clausurado («cerrado por reformas») entre 1952 y 1962. En algún momento pensé que el reto me desbordaba: sacar adelante la institución era punto menos que imposible, y haber aceptado el cargo un desatino. Pero los desafíos despiertan adrenalina la que, unida a la inconciencia de mis 32 abríles, determinó que terminara invirtiendo en la institución mis mejores treinta y ocho años.

A comienzos de 1972, cuando apenas llevaba un par de años al frente del MNAV, asistí en Nueva York a una conferencia de directores de museo, convocada bajo el título de Congreso de Directores de Museos de Arte del Hemisferio Occidental, planeada, entre otros, por el Metropolitan, el MoMA y el Guggenheim. Me habían encomendado una ponencia, *El artista y el Museo*, que leí en el auditorio del Guggenheim Museum en un panel moderado por Robert Motherwell.¹⁹

Allí generó un cierto escozor mi respuesta a un colega norteamericano que proponía, apasionadamente, involucrar a la empresa privada en el financiamiento de los museos, al apostillar que si tal relación se manejaba sin extremas precauciones podía parecerse a la relación del señorito de buena familia que flirtea con una prostituta: suele terminar en matrimonio.

A la sesión siguiente, en el auditorio del Met, Tom Hoving, su director, propuso el establecimiento de una *network* (red) de museos interconectados mediante computadoras (por entonces muy grandes y, sobre todo, muy caras). Debí confesar (tal vez ruborizado) que en América del Sur todavía no habíamos superado la era mecánica, y seguíamos tipeando las aporreadas máquinas de escribir Underwood de los 50.

Pero mis desencuentros no habían finalizado. Esa misma tarde me enfraqué en una áspera discusión (que no diálogo) con Thomas M. Messer, histórico director del Museo Guggenheim, cuando relató que al terminar la travesía por América Latina, preparatoria de su exposición *The emergent Decade*, llegó a la conclusión de que todo el arte producido en el sur era mediocre. Algunas mejillas bienaventuradas se sonrojaron cuando, en mi réplica, revelé que Messer había pasado seis horas en total en suelo montevideano, almuerzo incluido, tiempo que él parecía considerar aceptable para declararse experto en arte uruguayo...

El Congreso de Directores de Museo del CIMAM que aconteció en el Met de Nueva York (1974), también me tuvo como ponente, con un ensayo acerca de *El público y el Museo*. Otros ponentes: Pierre Gaudibert (director del ARC, *Animation, Recherche, Confrontation*), Thomas M. Messer, Richard Oldenburg. Nos correspondió el penúltimo turno de la última mañana. Cerraba la sesión el querido amigo Walter Zanini, historiador de arte y director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo. Zanini había preparado un extenso y estupendo texto —que llevó impreso— sobre Marcel Duchamp. Tomó la palabra y empezó a desprenderse de manera abrupta de los treinta y tantos folios, hasta quedarse a lo sumo con cuatro o cinco que leyó precipitadamente. La sesión acabó una hora antes de lo estimado. Intrigado, le pregunté por el motivo de su actitud. Zanini me atribuyó la responsabilidad: al mirar la hora en mi reloj, pues él no usaba, creyó que yo había concluido mi ponencia a las 13.30. Por lo tanto, si él leía su texto completo el almuerzo se postergaría demasiado; para no perjudicar a los asistentes lo acortó. Zanini ignoraba que el modelo de mi reloj carecía de corona para mover las agujas,

por lo cual conservaba el horario de Montevideo, siempre: en esa época del año en NY teníamos dos horas menos. Acto seguido decidió adquirir uno. Meses más tarde, viajó a Montevideo, con Neusa, su esposa, y me pidió que le mostrara a ella que mi reloj efectivamente obligaba a la intervención de un relojero para mover las manecillas.

Mucho más tarde, allá por 1986, y con posterioridad a las reuniones del CIMAM en Venecia y Varese, la mayoría de los asistentes al Congreso viajamos en tren a visitar la Feria de Basilea haciendo escala en Lugano (donde pudimos ver la colección Thyssen Bornemisza, en la villa propiedad del notorio empresario); el viaje duró cinco horas, y yo daba por supuesto que los tópicos que abordaríamos con los colegas y compañeros de compartimento —Pontus Hulten, por entonces director del MNAM del Centro Georges Pompidou y Evelyn Weisz, curadora del Museo Ludwig de Köln— girarían en torno a los temas de actualidad que concernían a nuestras instituciones. Pero no, únicamente cotejaban valores de las obras que habían comprado o estaban en proceso de compra para las colecciones de sus instituciones: una danza de millones de dólares, que yo convertía a nuestros (en aquel entonces) devaluados pesos y entraba en pánico. Quevedo ya lo había intuido: «Poderoso caballero es don Dinero».

En el compartimento de aquel vagón de ferrocarril europeo advertí que una y la misma profesión puede resultar desigual según sea el lugar donde se la ejerza, el primer mundo o el tercero... Aspirar a compararse con los grandes museos es pecar de inocentes.

XII. Nuevos objetivos

La restauración. Como uno de los objetivos prioritarios de un museo es la preservación de las colecciones, en el MNAV se llevaron a cabo varios cursos de restauración (teoría y praxis). Entre otros, dos a cargo de Raimondo Boemmi (director del Departamento de Restauración del Centro de Restauo de Roma), especializado en restauración de pintura al óleo, y experto en pintura del Renacimiento. La víspera de su partida, lo invité a tomar una copa al Café Brasileiro, en la Ciudad Vieja. Antes de despedirnos, le pedí un consejo relativo a su especialidad: «Nada puede infligir tanto daño a una obra de arte como un mal restaurador». En adelante, asumí aquel consejo como divisa.

Un nuevo curso lo protagonizó Eulalio Pozo, especialista en restauración de obras sobre papel, del Instituto de Patrimonio Cultural de España. Destinado, en particular, a los dibujos de Barradas (Pozo ya había acumulado experiencia en la materia) que sus herederos habían custodiado en subsuelos húmedos, razón por la cual varios de los adquiridos por el museo estaban atacados por hongos. Una vez entre nosotros, como primera medida, Pozo quiso esterilizarlos de inmediato, para evitar que empeoraran. Para ello era menester un autoclave, pero el único equipo apropiado estaba en el Hospital de Clí-

nicas. Hablé con su director —y viejo compañero del liceo Rodó—, el Dr. Tabaré González, quien gustoso aceptó recibir por pacientes a los dibujos sobre papel de Barradas. Luego, fueron llevados a un laboratorio para embolsarlos al vacío. Curioso destino: Barradas, en vida, al igual que sus dibujos, también hubo de pasar por hospitales en España para sobrevivir al hambre y las malas condiciones.

A propósito, el escultor y exdirector del museo, José Luis Zorrilla de San Martín me comentó que Barradas, fiel a sus convicciones, le había pedido que a su muerte lo enterraran amortajado. Llegado el triste momento, Zorrilla hubo de recorrer Montevideo de punta a punta para conseguir una...

Visitas guiadas. El proyecto educativo se apoyaba en un programa de visitas guiadas, tanto para las exposiciones temporarias, como para la colección. Dio comienzo durante la muestra de Klee, continuó con la del Surrealismo, y se consolidó con la de Calder; siempre a cargo de docentes especializados o alumnos del IPA. La primera docente-guía fue la Prof. Libertad Gómez (ella misma pintora), que logró congrega grupos de hasta 300 educandos, los que terminaron haciendo «kleecitos», «caldercitos». En un solo año, el 2004, para citar un ejemplo más reciente, se impartieron 158 visitas a grupos escolares, liceales, de adultos y de instituciones particulares. En las exhibiciones que así lo requerían se ofrecían visitas guiadas diarias y, cuando correspondía, varias al día.

En estos apuntes, no queremos olvidar al «guía espontáneo» del museo. El gran plástico que fue Américo Spósito era un concurrente habitual a las exposiciones. Mientras las recorría, los comentarios que le merecían las obras —siempre muy lúcidos— los hacía en voz alta y con un estilo seductor. Invariablemente, a su alrededor se iba reuniendo un grupo de oyentes que lo seguían en todo su itinerario. Como a un predicador.

Publicaciones. Las exposiciones, como se sabe, son efímeras; las sobreviven los catálogos, que también constituyen una herramienta complementaria. El museo ha editado o ha colaborado en 192 catálogos de arte, en los que aparecieron escritos de Jorge Manrique, Ticio Escobar, Bernice Rose, Jacques Lassaigne, Marta Traba, Riva Castleman, Werner Schmalenbach, Julie Lawson, Danielle Molinari, Jean-Luc Chalumeau, Rolf-Gunter Dienst, Raquel Tibol, Gaspar Galaz C., Giulio Carlo Argan, Pierre Courcelles, Shifra M. Goldman, Florencia Bazzano Nelson, Damián Bayón, Bernard Marcadé, Liliane Durand-Dessert, André Pieyre de Mandiargues, Raúl Zurita, Dieter Honisch, Lucilla Saccá, Gianni Vattimo, Vittorio Fagone, Gloria Moure, Alfonso E. Pérez Sánchez, Norbert Lynton, Valeriano Bozal, Tomás Llorens, José Francisco Yvars, Antonio Saura, Dan Cameron, José de Mesa, Teresa Gisbert, Victoria Combalá, Emmanuel Guigón, Ariel Jiménez, Fernando Castro Flórez, Michèle Dalmace, Laura Buccellato, etcétera.

Pero no solo catálogos. A fin de alcanzar un público masivo el MNAV promovió acuerdos con la prensa; así, con motivo de las exposiciones de Barradas y Torres García, los periódicos

entregaron un suplemento específico, preparado por el museo. Cuando el diario *El País* cumplió 75 años, distribuyó una colección de 50 fascículos, «Grandes Museos del Mundo». Los tres primeros, dedicados al MNAV, contenían reproducciones de 125 de las obras que podrían considerarse los best sellers de la colección, introducidos con comentarios alusivos.

Ahora, los soportes se han diversificado: papel, video, DVD. A mi retiro, además de los tradicionales catálogos en papel, se habían publicado 83 videos, de los cuales 55 ya editados y 28 en curso de edición. La inmediatez del video admite documentar las exposiciones mientras están aconteciendo, en tiempo real. Así, los investigadores del futuro dispondrán de una cobertura completa de cada actividad.

El museo también se ocupó de la edición de videos o CD-ROM solicitados por artistas nacionales: diseño del CD-ROM y página web para *Global Myopía*, de Marco Maggi, como apoyo a su presencia en la III Bienal del Mercosul y diseño del CD-ROM de *Cupí degli Ucelli*, de Rimer Cardillo, para la II Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires, entre otros.

Varios de los catálogos que acompañaron los envíos uruguayos a las bienales dispusieron de textos —especialmente redactados— escritos por eminentes críticos, historiadores de arte o directores de museos, tales como René d'Harnoncourt —director del Museum of Modern Art, Nueva York—, Michel Butor, Lucy Lippard, Achille Bonito Oliva, Pierre Restany, Hugo Achugar, Remo Guidieri, etcétera.

Video. El MNAV se convirtió en el primer espacio dedicado orgánicamente a difundir el video (el cursillo de Sturgeon, por ejemplo, dio a conocer a Bill Viola, Gary Hill, Bruce Nauman, Vito Acconci, los Vasulka) y la producción local. Enrique Aguerre, actual director del museo, escribiría: «Gracias al interés de su director, Ángel Kalenberg, quien se interesa desde un principio por el videoarte nacional». La actividad se desarrolló en varios planos: mediante las sesiones de proyección y la realización de talleres, pero, fundamentalmente, a través de la implantación de un Departamento de Video.

A tales efectos, se instaló una isla de edición de video, con un moderno equipo de grabación, edición, copiado y proyección de video «Betacam», formato profesional, cuya donación gestionamos ante la Embajada de Japón, superando formalidades que insumieron casi cuatro años. En su momento, solo uno de los canales de televisión privados de Uruguay poseía un equipamiento de última generación semejante al del MNAV.

A partir de entonces el museo ha filmado, posproducción incluida, todas las exposiciones, desde el Premio Figari de 1997 en adelante, como forma de aumentar su archivo audiovisual documental.

Dicha infraestructura también nos facilitó llevar adelante un proyecto único en el país: previa aceptación de sus propuestas, los artistas uruguayos podían aspirar a que sus videos o

DVD fueran producidos en nuestra isla de edición de manera gratuita y con la colaboración de los técnicos del museo. Así ocurrió, por ejemplo, con *Los críticos tienen la palabra*, de Osvaldo Cibils, para la Bienal de La Habana. Desde la «isla» se opera, además, toda la programación de video del Auditorio.

Las sesiones de proyección empezaron en 1998 con los videos del documentalista alemán Hans Peter Schwerfel: *Bruce Naumann-Make me think*; *Rebecca Horn: un concierto erótico*; *Jochen Gerz: your art*; *Jeff Koons: un destino norteamericano*; *Jannis Kounellis. Fragmentos de un viaje*; *A la recherche de Christian B. Boltanski*, filmado por Alain Fleischer.

Un par de años más tarde, se proyectaron dos videos de Liliana Porter, titulados *For you* y *Drum solo*. Una novedad en su trayectoria que se constituyó en un estreno comentado personalmente por Liliana.

En 2004 se consumó en el MNAV el estreno absoluto de la *Trilogía Iberoamericana*, del videísta uruguayo, radicado en España, Martín Sastre: *Videoart: The Iberoamerican Legend - Año 2492*. La Ultra-realidad provoca el colapso de Hollywood y la Era Iberoamericana está a punto de comenzar; *Montevideo: The Dark Side of the Pop - Año 2092*. Una adolescente europea superdotada es enviada a Montevideo para estudiar el futuro de Occidente; y *Bolivia 3: Confederation Next - Año 2876. Martín Sastre vs. Matthew Barney*. La Guerra por el Control de la Ficción acaba de comenzar.

Pocos meses después, los videos de Sastre representaron a Uruguay en la XXIV Bienal de San Pablo. Al mismo tiempo, Mathew Barney (recuérdese que uno de los videos del tríptico de Sastre lleva el nombre de Barney en su título) exponía en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Procuré que el norteamericano se acercara a ver los videos del compatriota. Así sucedió y Sastre fue objeto de plácemes por parte de su colega del norte. Al comisario australiano lo interesé en esos videos, y meses después invitó a Sastre a exponer en su país.

En 2005 se dio en el MNAV el estreno absoluto para América Latina del ciclo de filmes en video del francés Pierre Coulibeuf. Se exhibieron: *Klossowski, pintor exorcista*; *El demonio del pasaje*; *Lost paradise*; *C'est de l'art*; *Balkan Baroque - Marina Abramovic*; *Michel Butor Mobile - Michel Butor*; *Les guerriers de la beauté - Jan Fabre*; *Courts métrages*.

Pierre Coulibeuf (Francia, 1949) indaga la imagen cinematográfica a través de otras disciplinas (artes visuales, teatro, literatura), buscando mediante un enfoque transversal las múltiples relaciones entre obra y persona sin abroquelarse en la biografía, el documental o la ficción, inventando así espacios múltiples a través de la imagen. Meses más tarde, el mismo programa constituyó todo un suceso en la Quinta Bienal del Mercosul, en Porto Alegre.

Asimismo, se desarrollaron ciclos de cine arte en colaboración con Cinemateca Uruguaya y la Cinemateca del MoMA de Nueva

York. Vinculados al cine se sumaron dos desilusiones. Me hacía ilusión exponer los dibujos eróticos de Serguéi Eisenstein. Lo intenté con el apoyo de Manuel Martínez Carril, y la intervención de Hans Peter Schwerfel, quien disponía de contactos con la Fundación Eisenstein de Moscú. Debí resignarme, ya que la referida Fundación exigía una contribución de cien mil dólares para empezar a conversar. Tampoco pudimos, aunque por razones diversas, acoger una muestra de Glauber Rocha, que se hubiera llevado a cabo en conjunto con Cinemateca Uruguaya. En este caso, problemas entre los herederos lo impidieron.

Talleres. Los museos ya no son lo que eran. No alcanza con conservar en buenas condiciones el repositorio de obras de arte, ni catalogarlo, ni exponerlo. Desde hace años ya, el museo es, además, un espacio de educación.

En ese sentido y dentro del marco del programa de diseminación de nuevas técnicas, se concretaron una serie de cursos y talleres, considerados como los más fecundos que se hayan llevado a cabo en el país en aquellos tiempos. Evoquemos: talleres de serigrafía, de aguafuerte, punta seca, litografía, xilografía, cuyos docentes fueron Luis A. Solari, Rimer Cardillo, Raúl Pavlotzky, Alfredo Testoni, Nelson Ramos y Leonilda González. Como material de apoyo, el museo editó un manual de técnicas de grabado.

Luego, cursos a nivel de posgrado. Así se inauguró en 1986 un curso de grabado con aplicaciones de fotograbado sobre metal, de tres meses de duración, conducido por David Finkbeiner (Estados Unidos). Se trabajó en dos turnos de 25 alumnos, previamente seleccionados. El resultado de los trabajos realizados por los asistentes se expuso en el MNAV. Una obra de cada uno pasó a integrar el acervo.²⁰

El museo les proporcionó —gratuitamente— todos los materiales, inclusive las planchas de cobre. El tamaño de la plancha se correspondía con la necesidad de cada proyecto. Una tarde, los asistentes desencadenaron una disputa, pues algunos disponían de chapas de mayor tamaño que otros, y el ambiente amenazó con enturbiarse. El humor de Alfredo Testoni encontró la vía para conjurar el mal momento: como en un susurro preguntó: «¿Quién dijo que Sinatra (aquí va el nombre de uno) es...?». Una carcajada general aflojó la tensión. Jorge Galeano Muñoz, reconocido psiquiatra y psicoanalista, le puso broche final al episodio: repartió sus tarjetas profesionales añadiendo: «Precios de la consulta muy accesibles para los asistentes». Más adelante (1987), se implementó un curso de fabricación artesanal de papel para uso artístico, a cargo de Laurence Barker, director del Barcelona Paper Workshop, en España, dirigido a impartir conocimientos acerca de la fabricación manual de papel. El mismo fue dictado para un cupo de 22 plásticos previamente seleccionados.²¹

Equipar el taller para este curso nos obligó a rastrear una «máquina» (preindustrial) conocida como la «holandesa» a lo largo y ancho de la república. Por fin, ubicamos una en la Fábrica Nacional de Papel de Juan Lacaze. En el museo advertimos que

se trataba de una especie de tina que debía llenarse de agua y trozos de trapos, para que su mecanismo de cuchillas giratorias los deshilaran. Desde luego, era una pieza de museo. Pero ignorábamos que disparaba agua a diestra y siniestra, dejando en el salón del Taller (alejado de las salas de exposición) charcos inagotables. Terminada cada sesión de trabajo, el personal de limpieza debía secarlos a las corridas para evitar que se desbordaran y ensuciaran los pisos adyacentes. Inolvidable.

También se perpetró en 1988 un Curso de Videoarte. Inscrito dentro del programa de actualización y formación, este fue dictado por John Sturgeon, uno de los máximos exponentes del video artístico norteamericano y docente del Rensselaer Polytechnic Institute de Nueva York, e ilustrado con ejemplos de su propia obra.²²

En el año 1989 se inauguró un curso de técnicas textiles en metal, a cargo de la tapicista norteamericana Arline Fisch, del Skidmore College, Saratoga Springs, Nueva York²³ quien, además, expuso sus obras.

Durante varios años se organizaron Cursos de Verano para niños y adolescentes en pintura, escultura y lenguaje filmico, dirigidos por especialistas egresados del IPA, los que concitaron una entusiasta adhesión de los numerosos concurrentes.

Seminarios, mesas redondas, conferencias. En el campo de la teoría, se desplegó un sustancial seminario de quince días de duración: *Nuestra realidad artística. Método de su estudio* (1987), por Juan Acha, crítico de arte y teórico peruano radicado en México y profesor de la Universidad Autónoma de México.²⁴

Para ese seminario, el MNAV contaba, como era habitual, con exangües recursos, que apenas alcanzaban para el hotel y un magro honorario. Pero Acha también debía alimentarse. Gracias a la complicidad de mi esposa, atesoramos el privilegio de compartir almuerzos y cenas en casa, durante las cuales se fomentó un provechoso intercambio de ideas.

Asimismo, se encaró el ciclo *Los artistas uruguayos hablan de arte* (entrevistas directas, registradas en video), cuya finalidad fue acercar a personalidades no siempre muy conocidas directamente por el público quienes, conversando con el crítico Nelson Di Maggio, evocaron su formación, expresaron sus ideas y se refirieron al entorno cultural en el que actuaron. Hasta donde alcanza mi memoria, tomaron parte Armando Bergallo, Héctor Vilche, Miguel Á. Battezzore, Eduardo Fornasari, Lacy Duarte, Quela Rovira, Jorge Abbondanza y Enrique Silveira. Los últimos ciclos dictados por Di Maggio, previo a mi retiro: *Arte en Uruguay: de la prehistoria al siglo XXI*; *Arte y percepción visual*, y *El secreto de la pintura: anatomía de una obra maestra*.

Miguel Á. Battezzore, por su parte, dictó un curso, de catorce clases semanales, titulado *Luz y color en las artes plásticas. Las grandes construcciones cromáticas en la Historia del Arte*, que abordó temas tales como: *Fenomenología de la luz*

y el color, *Fenomenología de la luz y construcciones cromáticas*, *Sistematización claroscuroista*, *La sistematización matérica*, *La sistematización colorista*. En teoría del color los conocimientos y la experiencia de Battezzore son insuperables.

También se desarrolló un programa continuado de conferencias. Mencionemos unas pocas. El renombrado historiador de arte inglés Anthony Blunt habló sobre Picasso (1970); pero la trascendencia de su magistral charla se debió al escándalo que estalló cuando se supo que integraba el grupo de los cinco catedráticos de Cambridge que espían para la Unión Soviética, pese a que había sido nombrado sir por la casa real.

El Prof. Dr. Detlev Noak, presidente de la Academia de Bellas Artes de Berlín, disertó acerca de *El arte en los regímenes totalitarios (nazismo, fascismo, comunismo)* (1984). En medio del numerosísimo público que siguió con expectativa la conferencia se distinguía un conocido agregado cultural que la grabó entera. Comparar el arte producido en el período stalinista con el de los nazis, en aquel momento todavía se reputaba una herejía.

El insigne crítico de arte, docente e historiador argentino Jorge Romero Brest abordó el tema: *Aproximación a una cultura próxima*. Pidió para alojarse en el Hotel Carrasco (previo a la reforma), porque lo devolvía a un tiempo pretérito por el que sentía nostalgia. Siempre atento a nuestro arte, Romero Brest afirmaba estar en condiciones de discernir lo uruguayo en una pintura; retrospectivamente lamento no haberle pedido que concretara ese concepto intangible.

Pierre Restany, un crítico brillante, si los hubo, no solo habló —por primera vez en Uruguay— sino que mostró diapositivas del *Nouveau Réalisme*, un movimiento que él acaudillaba, equivalente al Pop Art angloamericano, pero dotado de un fuerte contenido crítico respecto de la sociedad de consumo. Esa vez, Restany llegó con el aspecto de un joven ejecutivo. Para la visita siguiente lucía la estampa que lo identificó hasta el final de su vida: luenga barba y desbordante melena que lo emparentaba (visualmente) con Carlos Marx. Ya en Montevideo quiso lavarse el pelo, pero las peluquerías masculinas todavía no estaban preparadas para atenderlo. Mi esposa pudo resolver el problema con su peluquero, aunque lo atendieron fuera de hora para no espantar a las damas... Y no hace tanto tiempo, después de todo. También disertó Abraham A. Moles, el científico francés que está en la prehistoria del arte digital. Aquí habló sobre *Arte y Computadora*, título de uno de sus libros clásicos. Esa misma tarde, coordinamos con el director del Departamento de Computación de la Facultad de Ingeniería de la UdelaR, Ing. Luis Osín, para que también disertara allí. La reunión se desarrolló en torno a una computadora de las dimensiones monstruosas propias del período antediluviano. Entre los invitados recuerdo a Anhele Hernández y Juan A. Grompone.

Luego ocuparían el estrado destacados puntales de la creación y el pensamiento artístico: Frederico Morais, Luis Camnitzer, Herman Braun Vega, Antonio Frasconi, Otto Herbert Hajek,

Enric Jardí, Nilda Perazza, José Franco Codinach, Leandro Silva Delgado, José Luis Cuevas, Pierre Courcelles, Miguel Á. Battagazzore, Steven Farthing, Nelson Herrera Ysla, Jose Pierre, Achille Bonito Oliva, Irving Sandler, Henry-Claude Cousseau, Mordejái Omer, Damián Bayón, Fermín Fevre, Jacques Leenhardt, Robert Rosenblum, Ariel Jiménez, Rafael Squirru, Antoni Muntadas, Teodoro González de León, Enrique Franco Calvo, Rosa Brill, Agustín Arteaga, Manuel García, Anda Rottenberg, Juan Manuel Bonet, Gonzalo Frasca, Rafael Canogar, Carlos Capelán, entre muchos otros.

Nos contrarió haber fracasado en el intento de traer al brillante historiador y crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan a Montevideo a dictar un seminario. Una pena, porque Argan se había entusiasmado con la idea.

Además, se implementó un ciclo de mesas redondas, las que versaron sobre una variedad grande de tópicos: desde el lanzamiento de una revista de arquitectura, o de una novela (por ejemplo, *Castigo Divino*, de Sergio Ramírez, entonces vicepresidente de Nicaragua, con la presencia del escritor, además de Adela Reta, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Fernando Buttazzoni y nosotros), hasta el abordaje del tema *Los fractales y el arte*.

Sitio web. Desde mediados de 1996 el MNAV dispone de un sitio web, que incluye datos relativos al museo: su historia, colecciones, exposiciones realizadas, publicaciones en biblioteca. También brinda información acerca de las actividades del museo.

El sitio se pudo llevar adelante merced a la colaboración de Zonamérica. Hasta donde recuerdo, fue el primer sitio web de un museo en Uruguay. Se inauguró en presencia de las más altas jerarquías de gobierno, en el Auditorio de Zonamérica, conectado, videoconferencia mediante, con un colegio de Estados Unidos. En aquel momento constituía una novedad revolucionaria... No pasaron más de quince años y ahora cada quien puede sostener una videoconferencia desde su casa con un interlocutor en cualquier parte del mundo, y sin costo.

Al poco tiempo, se incorporaron al sitio biografías de plásticos nacionales con ilustraciones de sus obras: a mi retiro ya se habían subido a la web 48 y estaban en proceso de publicación 209 más.

De manera concomitante, el museo emprendió la digitalización del inventario de obras, una tarea que no tenía antecedentes en el país. En 1966, el entonces ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Prof. Juan Pivel Devoto, dispuso la elaboración del Catálogo Descriptivo del MNBA, un invaluable esfuerzo. Pero carecía de imágenes.

Para salvar tal limitación, se decidió incorporar la imagen de cada una de las obras inventariadas. Primer paso, fotografiarlas. Para ello hacía falta una cámara digital, toda una exquisitez en aquel tiempo, y de alto precio. El museo obtuvo una donación. El personal del museo fotografió, escaneó y subió las imágenes que acompañan las descripciones. Cuando me retiré, el MNAV seguía siendo el primer museo y el único en

su género en disponer de un catálogo digital. Indicio de que el museo se había afianzado.

Visitantes. Transcurrido el período evocado, cabe señalar que el MNAV recibió innumerables visitantes foráneos; si para muestra sirve un botón, citaremos uno de cada campo: artistas (Joseph Kosuth llegó, desde Vladivostok vía Tokio, durante la exposición de Rodin, y resulta divertido ver a uno de los fundadores del arte conceptual fotografiado mientras [ad]mira las esculturas de Rodin, en compañía de las bailarinas de un conjunto de ballet clásico francés que por esos días actuaba en Montevideo); pionero del grupo *Fluxus* (Wolf Vostell, supo pasear por Montevideo, ataviado con un largo tapado de satén negro, y rizos en sus patillas); integrantes de grupos de arte (Charles Harrison, uno de los miembros más activos del grupo inglés *Art & Language*); críticos (Christos Joachimides, corresponsable de dos muy elogiadas exposiciones: *New spirit in painting* y *Zeitgeist*; llegó cerca de fin de año y decidió pasar el año nuevo en Piriápolis. Disertó sobre *Arte alemán contemporáneo*); historiadores de arte (Dawn Ades escogió obras de Barradas, Blanes, Figari, Gamarra, Carlos González, Arden Quin, Torres García, para la exposición *Arte en Iberoamérica 1820-1980*); directores de museos de arte moderno (Alfred Pacquement, del MNAM del Centro Georges Pompidou); directores de museos de arte contemporáneo (Peter Weibel, del mítico ZKM, en Karlsruhe, Alemania, viajó especialmente para conocer el museo); curadores de bienales (Robert Storr, de la Bienal de Venecia, y Thierry Raspail, de la Bienal de Lyon); curadores (Catherine de Zegher eligió en el museo obras de Blanes, Figari y Torres García para la exposición *América, la novia del Sol*); directores de revistas de arte (Demetrio Paparoni, de la revista *Tema Celeste*, de Milán, dictó una conferencia: *El origen de la herida*); premios Nobel (Octavio Paz se interesó por la obra de Nelson Ramos); poetas (el mexicano José Emilio Pacheco, premio Cervantes y Premio Reina Sofía); filósofos (José Jiménez descubrió la obra de Ignacio Iturria, y comisarió una exposición del uruguayo en el Museo de Bellas Artes de Valencia); directores de revistas de arquitectura (Alessandro Mendini, de la revista *Domus*, de Milán); altos funcionarios de casas de remate (Lisa Denison, presidenta del departamento de arte norteamericano y latinoamericano de Sotheby, antes directora del Museo Guggenheim); historiadores (el argentino Nicolás Shumway, catedrático de la Universidad de Texas en Austin); psicoanalistas (Elisabeth Roudinesco autora de una extraordinaria biografía de Jacques Lacan); coleccionistas (Nathan Gottesdiener viajó desde Alemania para conocer los cuadros de Torres García en la colección); arquitectos (Joseph Kleihues, responsable del proyecto de reformulación del Berlín posterior a la reunificación, vino a conocer el museo); videístas (el francés Jean Paul Fargier, figura clave en la X Documenta de Kassel, preparó en el MNAV su videoinstalación para el Festival Franco-Latinoamericano de Videos); altos cargos de gobierno (la presidenta de Islandia vino a inaugurar la muestra *Transparencia azul. Arte nórdico contemporáneo con destino a América del Sur*) y hasta monarcas (la reina Sofía de España desgranó comentarios muy sagaces acerca de la pintura *Rumbo al Sur*, de Jorge Damiani).²⁵

Un visitante-otro. La familia que alojó desde el momento en que le dieron el alta psiquiátrico al plástico Javier Cabrera, Cabrerita, lo traía al MNAV a ver las exposiciones. En una de esas ocasiones, a la vuelta de su viaje a Francia, donde vivía su amigo el poeta José Parrilla, ensayamos un breve diálogo: «¿qué le interesó de los museos franceses?» Sin vacilar respondió: «La pintura renacentista». También me interesé por su reencuentro con el amigo: «Parrilla me preguntó: “¿Cómo te va?”». Le respondí: “A vos mejor que a mí”». A los pocos días de iniciar lo que para él debe haber sido una odisea, resolvió retornar de Niza a «su casa» de Santa Lucía del Este, vía Montevideo.

Jacques Derrida, uno de los grandes filósofos de la segunda mitad del siglo XX, dedicó muchas páginas a temas de arte. La víspera de su visita al museo participé de una mesa redonda, en la vieja sede de la Alliance Française, en la calle Soriano y Cuareim, el 16 de octubre de 1985. Tuvo por tema *La desconstrucción*. Y al igual que en las partidas simultáneas de los grandes Maestros de ajedrez, éramos varios panelistas (entre otros, Héctor Massa, Roberto Apratto y el autor de esta nota) para formular planteos y preguntas desde una diversidad de ángulos y Derrida nos respondía a cada uno. Elegí considerar la manera en que Heidegger, Meyer Shapiro y el propio Derrida habían interpretado *Los zapatos*, de Van Gogh. Al día siguiente visitó el museo, junto a la Prof. Dra. Lisa Block de Behar —responsable de su visita a Montevideo—, y se entusiasmó con las *Lunas*, de José Cuneo, en las que encontró el valor de lo germinal.

XIII. Dependencias Palacio Taranco

Desde el punto de vista formal, desde 1972 hasta 2008 (con un intervalo entre 1992 y 1998 en que volvió a la órbita del MEC) el llamado Palacio Taranco dependió del MNAV. En los hechos, pudimos ocuparnos de 1972 a 1973 y de 1985 hasta nuestro retiro. En el interregno, el director general del MEC nombró a otro coronel, uno de más edad, que había sido su superior, para hacerse cargo.

Apenas se incorporó el Taranco a la órbita del museo, debido al mal estado del edificio (en donde funcionara por largo tiempo el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social —antecedente del MEC— con sus oficinas) fue indispensable instrumentar una restauración mayúscula que implicó, entre otras cosas no menores, la de los gobelinos del comedor.

Dadas las características del edificio, proyectado por los mismos arquitectos del Petit Palais de Paris, se pensó en alojar allí: un museo de Artes Decorativas; parte de la colección de pintura europea del MNAV; así como las colecciones de cerámica del Mediterráneo procedentes del fondo Spangenberg Pearson (donada tiempo ha al MNAV, y nunca antes expuesta) y del fondo Andreoni (donada al Museo de Historia Natural). Se decidió que ambas colecciones más cerámicas de otro origen, vidrios y bronce, se exhibieran en el subsuelo, en tanto la planta baja y

el primer piso se dedicarían a las artes decorativas (el Museo de Artes Decorativas estaba en ciernes) y a la pintura europea de la colección del MNAV. A fin de facilitar el acceso al subsuelo desde la entrada principal del Taranco, se resolvió demoler una habitación en cuyo lugar se construyó una escalera de hormigón que conectó ambas plantas. Para el montaje de las cerámicas así como el diseño de las vitrinas, se contó con el asesoramiento del Prof. Vadime Elisseeff, director del Museo Cernuschi de Paris. De hecho, el subsuelo se convirtió en una exposición de la Colección de Arte y Arqueología Clásica que, en un principio, se pensó denominar Museo de las Artes del Fuego.

También se desarrolló un programa de exposiciones temporarias, entre las cuales: en 1972, *Orfebrería Popular Italiana*, conformada por objetos tales como: pendientes, collares, anillos, adornos de cabeza, propios de la orfebrería sarda, orfebrería «clasicista», orfebrería de moda a fines del siglo XVIII, orfebrería seriada, en una amplia variedad de técnicas, pertenecientes al *Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari* de Roma. Y con posterioridad al retorno a la democracia: *Vestuario del Teatro Colón de Buenos Aires*; *Platería Italiana*, una selección de cien piezas de veinte diseñadores italianos; *Vestimenta tradicional valenciana*; *Artesanías chinas*; *La Belleza de la Biblioteca*, por su parte, dio testimonio de la recepción de Cervantes en Uruguay a través de las ediciones de *El Quijote*, coleccionadas por Arturo Xalambri; *El esplendor del Renacimiento Italiano*; *Pesebres de Cracovia*; *Siglos de oro de la mayólica*; *Vidrios y cofrecitos*; *Platería italiana del siglo XX*; *Cerámica Japonesa Contemporánea*.

XIV. Repercusiones públicas excepcionales

En agosto de 1998 pudimos ofrecer *La fe y el arte. Colección de obras maestras de las colecciones del Vaticano*. Cuando las tratativas estaban adelantadas, antes de confirmarse la muestra y con algo más de un año de anticipación, arribó a Montevideo un equipo multidisciplinario de los Museos del Vaticano (museógrafo, arquitecto, luminotécnico, expertos en seguridad), que debía informar a sus superiores si el MNAV reunía las condiciones apropiadas. Las grandes exposiciones son, razonablemente, objeto de grandes exigencias. El museo aprobó el examen.

Fue la primera vez que llegó una exposición con obras provenientes de las colecciones de los Museos del Vaticano a Sudamérica. Pudieron apreciarse más de cien obras, entre ellas, frentes de sarcófagos del siglo IV, objetos litúrgicos de diversas épocas, un mosaico original de Giotto, un mármol de Miguel Ángel, una terracota de Bernini, una escultura de Cánova, etcétera, así como también piezas de renombrados contemporáneos. Vinieron obras de gran formato, a tal punto que fue imperioso ampliar los vanos de los ventanales que dan sobre la calle Tomás Giribaldi, demolición mediante, abrir los cajones que las contenían en la calle e introducirlas una vez desemballadas con el auxilio de grúas. Desde luego, en atención a la altísima cifra en que venía asegurada la muestra, ese tramo de la calle se mantuvo vallado y custodiado por la policía. El esfuerzo valió la pena. (Hecho inusual en un museo: hubo visitantes

que se arrodillaban y rezaban frente a pinturas del Renacimiento.) Fue la exposición más visitada desde la creación del MNAV, superando el récord de 540.000 visitantes que había tenido la muestra de Rodin de 1971. En todo el país se habló de ella (a ciertas horas del día se veían colas de público de 400 metros aguardando para entrar) durante el mes y medio de exhibición. Incluso, viajaron muchísimas personas a Montevideo, desde el interior y los países de la región, dado que la muestra solo habría de exhibirse en Montevideo y Santiago de Chile. Atentos a la excepcional demanda, el museo abrió en un horario especial durante todo el período.

Una vez concluida la exposición en Santiago de Chile, recibí la visita de Luis Carriquiry, un compatriota que en ese entonces era el laico de mayor rango en el Vaticano. Vino a ofrecerme la posibilidad de visitar algunos de los tesoros habitualmente fuera de exhibición en sus museos, cuando estuviera en Roma. Ese reconocimiento se debía a que en Chile, un país católico, con una población cinco veces mayor a la nuestra, y coincidiendo con una reunión mundial de las juventudes católicas, la misma exposición había atraído a un tercio de visitantes que en Montevideo.

Uno de los objetivos que se propuso el MNAV se había cumplido: darle al arte amplia visibilidad en la sociedad. Muchos años atrás, en tiempos del IGE, recuerdo haber visitado al director de *Marcha*, Dr. Carlos Quijano, para plantearle la necesidad de una mayor cobertura a las exposiciones de artes visuales. Su respuesta lapidaria pero realista: «Cuando me pruebe que las exposiciones atraen más público que al grupito de los conocidos de siempre, el semanario les dedicará más centímetros».

El comentario no cayó en saco roto. El alcance de las exposiciones del museo dice que una de ellas, la que mostraba Obras Maestras de las Colecciones de los Museos del Vaticano, atrajo 650.000 visitantes. Para valorar esta cifra debe tenerse en cuenta que, al final de ese mismo año, la revista *The Economist*, de Londres, publicó un ranking de asistencia a exposiciones de museos de todo el mundo, aunque omitió a los latinoamericanos. El primer lugar lo ocupó el Instituto de Arte de Chicago (uno de los mayores de Estados Unidos), en una ciudad con una población diez veces más numerosa que la de Montevideo, y con una de las exposiciones más taquilleras: Claude Monet. Y bien, esa exposición recibió 580.000 visitantes, 70.000 menos que el MNAV.

Vigor artístico + vigor físico

El francés **César** (Baldaccini) es uno de los grandes escultores del siglo XX. Su monumental muestra incluía más de cien obras, algunas de gran porte. El peso total del material expuesto ascendió a veinte toneladas, lo cual demandó un esfuerzo físico extraordinario para el montaje. Varias de las esculturas pesaban más de mil kilos cada una, y eran de colgar contra una pared. Ninguna de las del museo resistiría ese peso por sí sola. Decidimos exhibirlas en la pared medianera con el

nuevo depósito de materiales; se perforaron cinco puntos, los atravesamos por ménsulas de hierro, soportadas desde atrás, en el depósito, por vigas de hierro cimentadas en el piso, y allí pudieron colgarse. La apacible vida de los museos suele exigir, algunas veces, rudos esfuerzos, así como la necesidad de valerse de la destreza de albañiles y herreros.

En enero de 2000 el museo inauguró una enorme exposición del valenciano Santiago Calatrava, referencia ineludible de la arquitectura mundial, autor de edificios públicos y privados, puentes, estaciones de metro, hoteles, museos, terminales de aeropuertos y ferrocarriles. Ocupó la totalidad de la planta alta con planos, deslumbrantes maquetas, prototipos y diseños, y también bocetos, acuarelas, dibujos y esculturas, acompañados por un sensacional video, en primicia absoluta.

Esta exposición no nació por generación espontánea. Un par de años antes, durante los «Diálogos Iberoamericanos», le sugerimos a D.^a Consuelo Císcar Casabán, por entonces directora general de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico de la Comunidad Valenciana (y actual directora del IVAM), la producción de una muestra dedicada a Calatrava. Ella no había coordinado antes exposiciones de arquitectura, y tampoco estaba segura de que pudiera tener receptividad en un museo de arte; se daba por sentado que solo atraería arquitectos y estudiantes. No obstante, aceptó el reto, decidió organizarla especialmente para Montevideo (en cada uno de los siguientes museos debió ser adaptada), y dos años después el MNAV la inauguró con una asistencia desbordante (ese día el contador que se manejaba en la puerta de ingreso registró 7.000 visitantes), en presencia del presidente de la República, Dr. Julio M.^a Sanguinetti, el presidente electo, Dr. Jorge Batlle, y el príncipe de Asturias, Felipe de Borbón. La exposición circuló luego durante tres años cosechando similar éxito en todas partes. En este punto, quiero rendir un tributo de reconocimiento a D.^a Consuelo Císcar Casabán por los diez años (1997-2007) de colaboración continua y valiosa, desde sus distintas y encumbradas posiciones en el mundo de la cultura española.

Luego vino la impresionante muestra de Jannis Kounellis. La exposición fue un hecho excepcional, difícilmente repetible, no solo por la trascendencia mundial de la obra de Kounellis, sino, además, por el porte de las instalaciones que exigieron trabajos de una gran magnitud para el montaje, entre ellos, la confección de 1.200 vástagos de hierro, verticales, de los que pendían bandejas, sobre cada una de las cuales Kounellis, su gente y la nuestra depositaron café molido. El espacio se impregnó rápidamente del inconfundible aroma: el museo sabía a cafetal. La obra fue especialmente concebida para el MNAV, que Kounellis conoció en una visita previa. Luego volvería para dirigir el montaje, con un numeroso grupo de colaboradores entre los cuales uno nacido en Albania, país con el que por entonces Uruguay no tenía relaciones diplomáticas: fue preciso gestionar ante la Dirección Nacional de Inmigración la correspondiente autorización para su ingreso. De Italia también vino su fotógrafo

Aurelio Améndola, quien registró la muestra. Las tomas fotográficas aparecieron en un libro dedicado a Kounellis, publicado en Milano, que cubría la exposición en el MNAV y en otros cuatro museos. También contribuyó con el montaje la comisaria, crítica de arte Arq. Adachiara Zevi, hija del legendario historiador de la arquitectura Bruno Zevi.

XV. Los tiempos duros²⁶ **Memorabilia**

Serían las 19.30 de un frío día de 1976, cuando recibo un llamado del subsecretario del MEC, Dr. Héctor Artucio, citándome a su despacho. Le consulto si, dada la hora, la reunión pudiera posponerse para el día siguiente. Me dio a entender que no. Como la dictadura no se prestaba para sutilezas, a los quince minutos me constituí en su despacho. Sin preámbulos me advirtió: «Acaban de llamarme del Comando, tenemos que presentarnos en el ESMACO a las 20.30. Por el tenor del llamado presumo que “la sogá viene cagada”». Una vez aposentados en una sala de la sede del Estado Mayor Conjunto, un soldado hace un gesto invitándonos a pasar a una sala vecina. Al incorporarme, el soldado indica: «Solo el subsecretario». A los pocos minutos vuelve el Dr. Artucio —un caballero con mayúscula— y me anuncia que los oficiales a cargo del tema motivo de la convocatoria no quieren verme. Por consiguiente, Artucio debía reunirse con ellos, recoger las preguntas, volver a mi lugar, pedirme las respuestas y llevarlas a la sala contigua, y así hasta el final de la entrevista. El motivo de la citación: al conserje del museo, de apellido Gatto (olvidé su nombre de pila), se le había caído el carné de afiliación al Partido Comunista en sala, y quien lo encontró le dio un uso inesperado. Tras dos horas de agotadora argumentación logramos salvar al funcionario. Pasado un lapso se supo: el sub-conserje, que aspiraba al ascenso —el cargo significaba el derecho a vivir en el apartamento del museo—, hizo llegar el carné, anónimo mediante, a los mandos militares. Tiempos de delación.

Corría 1978. Un viernes de invierno a última hora de la noche me avisan del museo que el director general, coronel de cuyo nombre prefiero no acordarme, había dejado un oficio dirigido a mí, en sobre cerrado, pidiendo que el lunes por la mañana, a primera hora, elevara la contestación. Esa era una práctica común mientras conservó su cargo de Director General. La nota que, como era usual, venía sin encabezamiento, me ordenaba informar cuántas obras de arte teníamos en la Intendencia Municipal de Montevideo. (Después nos enteramos que la IMM le reclamaba un alquiler por el uso de sus instalaciones para una reunión de Ministros de Cultura de América Latina.) Respondí que ninguna. Indignado, en su réplica el director general dijo que yo ignoraba en qué consistía el patrimonio del museo. En la dúplica, le hice notar que en la IMM había doscientos cincuenta y tantas copias. Y solo la ignorancia toleraba confundir copias con obras de arte, pues por tales se entiende obras de arte originales... No merece la pena relatar las ulterioridades.

Esta campaña de hostigamiento no era casual. Antes bien, se correspondía con la prédica de dos mediocres pintores (de cuyos nombres tampoco quiero acordarme), quienes me acusaban, desde un matutino (ha tiempo desaparecido), que le había impreso un sesgo extranjerizante al museo (porque mostrábamos arte universal). Mientras que en la página editorial de otro matutino (también desaparecido) argumentaron que en el museo se protegía a funcionarios comunistas y tupamaros segregados de otras reparticiones públicas.²⁷

Todavía corrían los tiempos del aludido director general quien, en la época, tenía jurisdicción sobre algunos asentamientos. Allí vio enterrar a un ciudadano amortajado. Inquirió las razones y le respondieron que no habían tenido dinero para comprar el ataúd. Como el señor director general era un hombre de armas tomar (valga la redundancia), contrató carpinteros a fin de fabricar ataúdes en el subsuelo del MEC. Cierta tarde el ministro nos citó conjuntamente con el Prof. Pivel Devoto, director del Museo Histórico Nacional, ya no recuerdo por cuál tema. De pronto, el jerarca se excusa y sale del despacho en dirección a los baños. Ínterin ingresa al mismo el señor director general con tres modelos de ataúdes. Los apoya reclinados contra una de las paredes del despacho ministerial y se ausenta. El Prof. Pivel, que tenía sentido del humor, unas veces sofisticado y, otras, humor negro a secas, decidió «acostarse» en uno de ellos, con sus chambergo oscuro y los ojos cerrados. Cuando volvió, ajeno a cuanto estaba sucediendo, el ministro Darracq creyó ver a Pivel muerto... Le faltó poco para el infarto.

También me correspondía actuar, en calidad de miembro nato, en la Comisión de Patrimonio. Y me resisto a dejar fuera de estas memorias uno de los avatares vividos. Hacia las tres de la madrugada (he olvidado la fecha), recibo un llamado telefónico del Prof. Pivel Devoto, presidente de la Comisión de Patrimonio, anunciando que pasaría a buscarme diez minutos más tarde. Inútil argumentar en contra. Mientras el taxímetro se dirigía a la Ciudad Vieja procuro saber. En la sesión de la tarde anterior, se había votado la calidad de Monumento Histórico para un edificio bancario situado enfrente a la Casa de Lavalleja. Misteriosamente (o no tanto), la decisión llegó a oídos de los banqueros y ejecutivos al fin, decidieron tumbar la casa esa misma noche. Pivel, que siempre estaba informado, quiso detener la demolición a como diera lugar, pues proyectaba instalar allí la monumental Biblioteca Hispanoamericana del Museo Histórico. Le previne que ninguno de los dos tenía la contextura física como para afrontar esa tarea en la soledad de la noche. Fue en vano. En el lugar encontramos al equipo de demolición en plena actividad. Parlamentamos con el capataz, y no hubo caso. Pivel decidió pedir auxilio a la policía, y marchó a la comisaría, dejándome a cargo de la situación. Todavía me pregunto cómo lo logró. Pero consiguió frenar la demolición. Por lo menos la fachada se mantuvo en pie. Alguna vez, José Pedro Barrán me dijo que Uruguay no mereció a Pivel.

XVI. Periplo personal

Nada de lo relatado aquí salió de la nada ni fue producto de la mera casualidad.

Antes de asumir la Dirección del Museo tuve la oportunidad de desarrollar una serie de actividades en el campo de la cultura, y de las artes visuales en particular, que me ayudaron a lograr una rica experiencia en las faenas de curador.

Entre esas actividades previas y significando un punto de quiebre, se cuenta la organización del *Salón de Arte Arcobaleno*, en Punta del Este (verano 1961), con un jurado presidido por el eminente historiador de arte brasileño Lourival Gomes Machado (director y presidente del Jurado de Premiación de la Primera Bienal de San Pablo), y críticos de arte nacionales (entre ellos, Arq. Fernando García Esteban, del semanario *Marcha*). Allí fueron premiados: en pintura Agustín Alamán, en grabado Luis Camnitzer, y en cerámica Marco López Lomba; los tres por primera vez en sus trayectorias, si bien Camnitzer había conseguido antes un premio en la Academia donde estudiaba en Munich. Unos días más tarde, trasladamos a Arcobaleno la Primera Feria de Libros y Grabados, instaurada por Nancy Bacelo. En aquel marco, el crítico literario y embajador de Chile en Uruguay, Ricardo A. Latcham y el crítico Emir Rodríguez Monegal, entre otros, dictaron conferencias.

Un par de años más tarde, dirigí *Puente* (otoño, 1963), una revista de artes y letras en la que escribieron, entre otros, Juan Carlos Onetti, Paco Espínola, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Circe Maia, Mercedes Rein, Guido Castillo, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, y la ilustraron, entre otros, Manuel Espínola Gómez (diseño de tapa y contratapa), José Gamarra, Nelson Ramos, Carlos Fossati, Hermenegildo Sábat, Jorge Carrozzino e Isabel Gilbert. Tenía 208 páginas y propuestas gráficas innovadoras. José Pedro Costigliolo diseñó el afiche que anunciaba su aparición. Como era de rigor en las revistas culturales de la época, no pasamos del número 1.

A mediados de ese mismo año y a raíz de una propuesta mía, se creó el IGE, que dirigí desde su fundación hasta su clausura, la que coincidió —no por azar— con mi renuncia, y posterior incorporación al museo. En el IGE se desplegó una actividad removedora e incesante en el campo de las artes visuales con numerosas exposiciones de artistas uruguayos y del exterior.²⁸

Invité al ya célebre crítico de arte francés Pierre Restany a dictar una conferencia sobre el *Nuevo Realismo*. Durante su estadía recibo un llamado telefónico de Eduardo Víctor Haedo (integraba el Consejo Nacional de Gobierno) ofreciéndome invitar a Restany a pasar el fin de semana en La Azotea. El viernes por la tarde, un auto oficial pasó a buscar al crítico francés por su hotel. El domingo por la noche, de retorno en Montevideo, me cuenta haber disfrutado unos días espectaculares, durante los cuales conoció Punta del Este y alrededores,

y que Haedo era un fantástico anfitrión. «¿Te mostró sus pinturas?». «Sí, minutos antes de emprender el regreso». «¿Te pidió una opinión?». «Sí, en el momento previo a la despedida».

«¿Y...?». «Le respondí: “Presidente, Churchill escribió sus memorias, y usted las pinta”». Seguramente a eso le llaman *savoir faire*. Haedo difundió ese comentario a cuanto periodista se le atravesó en el camino durante un largo tiempo.

Concluido el acto de apertura de la exposición de Oski (autor de la recordada *Vera Historia de Indias*), nos fuimos a comer a una pizzería ubicada en Río Branco y 18. Como corrían los tiempos del arte psicodélico, quise conocer su experiencia con el ácido lisérgico. Oski contó que antes de consumir la droga preparó una cantidad de hojas y cartones para «crear durante el viaje». Pasados los efectos del alucinógeno pudo verificar, tal vez con desazón, que los dibujos carecían del interés que poseían los que hacía en condiciones normales. Y no solo eso, recorrió los trabajos de quienes se prestaron al experimento: los talentosos produjeron obra menos valiosa, y los torpes, obras más torpes. El ácido lisérgico no fabrica artistas.

También pude llevar adelante un Jardín de Escultura Actual (al aire libre), en los terrenos de la fábrica General Electric, en Camino Maldonado. Los escultores invitados recibían los materiales requeridos para sus obras, las herramientas adecuadas y los operarios que las manipulaban. Al principio, el personal de fábrica se mostró esquivo y no faltaron burlas. Avanzada la ejecución de las obras, varios operarios se sintieron animados a configurar sus propias esculturas y, una de ellas, con un aire entre naïf y pop art, resultó premiada. El Gran Premio lo ganó Germán Cabrera con la escultura *El caballero inexistente* (obvio homenaje a la trilogía de Ítalo Calvino, cuyo protagonista no tiene cuerpo: es solo armadura), otorgado por un jurado internacional (Umbro Apollonio, de la Bienal de Venecia, Geraldo Ferraz, crítico de arte de *O Estado do São Paulo*, y el crítico boliviano Oscar Cerruto). Este ensayo habría de servirnos de modelo para futuros Jardines de Escultura que comisariáramos en Montevideo y Punta del Este en años ulteriores.

Asimismo invité a dictar conferencias a: Louis Pauwels, director de la famosa revista francesa *Planeta*, al norteamericano Clement Greenberg (comenzó su disertación, con un estilo que lo había tornado famoso, afirmando: «El arte uruguayo es tan provinciano como era el de mi país antes de la Segunda Guerra Mundial»), Michel Ragon (el último libro que acababa de publicar, *Dónde viviremos mañana*, se constituyó en un icono para los arquitectos; al día siguiente disertó en la Facultad de Arquitectura de la UdelaR), Paul Mills (director del museo de arte de Oakland), Aldo Pellegrini (médico, crítico de arte, poeta surrealista, autor de un seminal ensayo: *Para contribuir a la confusión general*), el compositor musical italiano Luigi Nono, yerno de Arnold Schönberg, para más datos (grabó a un lustrabotas en el Mercado del Puerto, que tenía en sus muñecas unas pulseras con cascabeles, y antes de comenzar el lustrado de los zapatos preguntaba: «¿Con qué ritmo lo quiere?, ¿tango, bolero, samba?»).

Asimismo, convocamos un certamen de expresión plástica infantil, de enorme repercusión. El jurado: Germán Cabrera, Jorge Carrozzino, M.^a Mercedes Antelo, Bell Clavelli de Oliveras y Prof. Juan Carlos Carrasco. También fue abordado el cine, con ciclos de proyecciones (cine experimental, cine mudo, etcétera), concurso nacional de cine, y la joya de la corona: un Festival de Cine Independiente Americano, organizado en colaboración con Cine Club del Uruguay, del que participaron filmes de: Mario Handler, Alberto Miller, Oribe Irigoyen, Eduardo Darino y Manuel Lus Alvarado (Uruguay); Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, David José Kohon, Manuel Antín y Ricardo Alventosa (Argentina); Miguel Littin, Peter Chaskel (Chile); Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo Gil, Ruy Guerra (Brasil); etcétera. En el mismo resultaron premiados, en la categoría narrativa, Glauber Rocha (a la sazón de 27 años) con *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*; en la documental, *Viramundo*, de Gerardo Sarno; y, en la experimental, Mario Handler, con *Carlos*; por un Jurado que integraron Hans Ehrmann, presidente del Círculo de Críticos de Arte de Chile, Rudá de Andrade, Conservador de la Cinemateca Brasileña, y Hugo R. Alfaro y Lucien Mercier por Uruguay. Contribuyeron en las variadas actividades los escritores argentinos Francisco *Paco* Urondo, Carlos del Peral y los cineastas Rodolfo Kuhn, Manuel Antín, Ricardo Alventosa, Hans Ehrmann y Rudá de Andrade (hijo de Oswald de Andrade, autor del celeberrimo *Manifiesto Antropófago*). Este Festival dio a conocer el nuevo cine de Brasil.

En cuanto a la música se llevaron a cabo varios ciclos: uno de cámara, cuyos intérpretes²⁹ fueron los maestros de la orquesta sinfónica del SODRE; otro de solistas, con Fanny Ingold, Nybia Mariño, Luis Batlle Ibáñez, Numen Vilariño, Abel Carlevaro; y un Festival de Música Nueva, en cuyo marco se realizaron los primeros conciertos de música concreta y electrónica. La dirección estuvo a cargo del maestro Jacques Bodmer, con la esencial colaboración de Coriún Aharonián, Conrado Silva, Daniel Viglietti, Ariel Martínez, Héctor Tosar, Diego Legrand. Pudieron oírse primeras audiciones para Uruguay de los mayores compositores de las vanguardias musicales.³⁰ Los conciertos, que atrajeron multitudes, generaron reacciones de toda índole: desde las más entusiastas adhesiones hasta atronadores gritos de «asesinos de la música». El crítico musical de un matutino tituló su reseña: «El sonido y la furia», apropiándose del título de una novela de Faulkner. El ciclo se desarrolló durante cuatro años consecutivos, entre 1965 y 1968. Como el Núcleo Música Nueva se constituyó en agosto de 1968 (ya cuenta con más de cuarenta años bien cumplidos), puede decirse que en el IGE se escribió su prehistoria. Y la literatura con un premio *Anuario del Cuento Rioplatense*. El Jurado compuesto por el argentino José Bianco (escritor, secretario de Redacción de la mítica revista *Sur*), el chileno Pedro Lastra y Emir Rodríguez Monegal distinguió con el Premio al argentino Daniel Moyano y aconsejó la publicación de los cuentos de Fernando Aínsa y María de Montserrat, entre otros. Conocido el fallo, se publicó un libro que incluía los seis cuentos, ilustrados por José Gurvich, Carlos P. Pieri, Jorge Carrozzino, Miguel Bresciano, Domingo *Mingo* Ferreira,

Áyax *Pacho* Barnes, y una carátula a todo color diseñada por Antonio Frascioni, el que fue impreso por Artegraf, propiedad de Nicolás *Cholo* Loureiro y Hugo Bolón. La representación del concurso en Buenos Aires la ejerció la revista semanal *Primera Plana*, que había designado como contacto al periodista Tomás Eloy Martínez, después devenido famoso en su profesión y también como novelista y docente.

Cuando Moyano publicó su primera novela en Buenos Aires, la reseña de una revista bonaerense describió al escritor como un «novelista riojano conocido vía Montevideo».

Pero hubo más: funciones de danza con la argentina María Fux; espectáculos teatrales a cargo de Antonio *Taco* Larreta; ciclos de tango (Horacio Ferrer y otros), jazz (trío Fattoruso, Manolo Guardia, Luis Pasquet) y folclore (*Los salteños* y otros); y una muestra circulante: dos vagones de un ferrocarril, especialmente adaptado, divulgaban exposiciones de pintura, escultura, cerámica, dibujo, grabado, fotografía, diseño gráfico, vestuario teatral, proyectos y maquetas arquitectónicas; además, llevaba una pantalla para exhibir filmes, un torno de alfarero y una prensa para hacer grabados, con docentes para enseñar las técnicas; recorrió ciudades y pueblos donde hubiera estaciones de AFE, a lo largo y ancho de la república. Y la edición de una carpeta de 15 serigrafías,³¹ de 30 x 40 cm, realizadas en el taller de Pavlotzky con la intervención de los propios autores, las que se repartieron entre museos del mundo.

Además, se colaboró con el proyecto *El arte latinoamericano desde la independencia*, exposición de arte organizada por las universidades de Yale y Texas.

A fines de 1964, el IGE recibió una medalla homenaje de Cine Club del Uruguay.

El IGE sacudió el mundo del arte nacional en múltiples direcciones. Entre otras, logró concitar la atención de multitudes, en Montevideo (donde en ocasiones hubo que cortar el tránsito en 18 de Julio, frente a la sede) y en el interior de la República. Al ensanchar las estrechas fronteras del público, el IGE probó que el arte no es (solo) cosa de elites. Ya Bertolt Brecht decía que hay que ampliar el círculo de los conocedores.

En la *Revista de la Biblioteca Nacional* (época 3, Año 3, N.^{os} 4-5, 2011), dedicada a reflexionar acerca de las «Escrituras del Yo», en la sección Diarios de escritores. *Tres rescates originales*, bajo el título *El diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista*, el poeta, performer y docente del IPA Luis Bravo introduce el primero de los dos tomos del diario de Ibero Gutiérrez, asesinado por el Escuadrón de la Muerte en Montevideo (febrero de 1972), a sus 23 años. En el mismo, Bravo señala: «Le interesa muchísimo comprender el fenómeno de la neo-vanguardia que se está produciendo por mediados de los años sesenta en nuestro país. De ahí su interés en visitar las exposiciones y hacerse eco de las críticas de prensa, y de lo que están exponiendo por entonces Carlos Páez Vilaró (el pop-art de los *Plac-arts*), la “nueva figuración” de Hermenegildo Sabat

y el “grafismo” de Nelson Ramos». Todas las exposiciones mencionadas, al igual que las de Germán Cabrera, Ernesto Cristiani, Ruisdael Suárez, a quienes también admira, tuvieron lugar en el IGE durante 1965. O sea, que Ibero Gutiérrez era un asiduo visitante del IGE. Al propio tiempo, «el aprendiz de artista» vuelve a estampar su admiración por Nelson Ramos y Hermenegildo Sábat (sobre Guiscardo Améndola no se pronuncia), los tres premiados, según consigna Bravo, en el Segundo Salón de Pintura del IGE, así como por algunos otros artistas que habían expuesto individualmente allí. También hace referencia a la escultura de Germán Cabrera, acerca de la cual Bravo dirá: «una obra premiada por el prestigioso y polémico Salón de arte moderno General Electric, en 1964. Posiblemente este hecho lo decidió a incluir la foto de la escultura de su maestro como significativo broche de oro del Libro I de su diario». En rigor de verdad, dicha escultura concursó en el Jardín de Escultura Actual. En otras palabras, de las anotaciones en su *Diario*, referentes a las artes visuales, el IGE surge como protagonista.

Argul

Los uruguayos tenemos internalizado el adagio «inútil presentarse sin experiencia»; sirvan las líneas precedentes para insinuar que arribé al cargo al menos con «alguna». Mucho después de estar al frente del museo, y luego de la muerte del crítico de arte José Pedro Argul, me enteré de que en su momento fue consultado por las jerarquías pertinentes acerca de mi candidatura para dirigir el museo, y que su respuesta fue francamente favorable. Dicho sea esto en señal de gratitud.

XVII. Coda

Treinta y ocho años, diría que los más fecundos de mi vida, los dediqué al MNAV. Llevamos adelante transformaciones en su nomenclatura: pasó de ser Museo Nacional de Bellas Artes a Museo Nacional de Artes Visuales (con algunos pasos intermedios: Museo Nacional de Artes Plásticas, y luego Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales), de manera de abarcar la parafernalia y diversidad de manifestaciones que caracterizaron el arte de los últimos decenios, en procura de desplegar una cartografía del arte actual. También transformaciones en su política cultural (de incremento de sus colecciones, de investigación) así como en su edificio, facilitando la exhibición de las obras de su acervo (a las que se sumaron generosos préstamos temporarios de obras propias de los artistas —caso de Manuel Espínola Gómez— o en poder de sus familiares —Julia Añorga de Gurvich y Martín Gurvich— para completar vacíos de la misma); y también mostrando exhibiciones enviadas por los más significativos museos del mundo, de artistas individuales, o de movimientos, nacionales, latinoamericanos e internacionales. Puedo decir con satisfacción que el trabajo dio sus frutos y que el MNAV se convirtió en un centro de irradiación del arte de enorme significación local y que trajo aparejado un sostenido reconocimiento internacional.

Así, el museo se transformó en una institución viva y con arraigo en la sociedad, de lo cual da cuenta el que tres de sus exposiciones (*La fe y el arte*, *Rodin*, *Grabados de Picasso*) hayan resultado de interés a 1.690.000 personas.

A esta altura no me caben dudas de que el museo fue el medio por el cual una porción significativa del mundo del arte ingresó en la vida de buena parte de las uruguayas y de los uruguayos.

Notas

¹ Dos años antes de retirarme realicé gestiones ante una embajada del sudeste asiático para construir un segundo piso en el museo, justo debajo de la claraboya central, a cambio de una exposición anual de artistas de aquel país, y una placa en la que constara la donación. Ello habría facilitado resolver alguno de los problemas de acondicionamiento térmico y el espacio central hubiera asumido otro dinamismo. Para culminar este proyecto solo hacía falta darle continuidad.

² A: Intendencia Municipal de Montevideo; Facultad de Arquitectura, Facultad de Ingeniería (es de resaltar el Congreso sobre «Sistemas Dinámicos», a la memoria del notable matemático José Luis Massera), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Ciencias de la Comunicación y Facultad de Psicología de la UdelAR; Comisión de Preservación del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de la Nación; ICOM Uruguay; Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI); Sociedad de Arquitectos del Uruguay; Coordinadora de Psicólogos del Uruguay; Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU); Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP); Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV); École Lacanienne de Psychanalyse; revista *Relaciones*; Editorial Dos Puntos; editorial agua;m.

³ Obras pertenecientes a la colección del museo: las de Amalia Nieto, Ana Salcovsky, Lily Salvo, Gladys Afamado, y otras propiedad de las artistas invitadas: Linda Kohen, Olimpia Torres, Rita Fisher, Pilar González, Diana Weiss, Alinda Núñez, Olga Piria, Lilián Lipchitz, Ana María Abbondanza, Eva Díaz Torres, Diana Mines, Raquel Besio, Mercedes González, Claudia Anselmi, Lacy Duarte, Jacqueline Vares, Patricia Bentancur.

⁴ Teresa Puppo, Serrana García, Patricia Flain, Patricia Bentancur, Mariana Méndez, Magela Ferrero, Magali Sánchez, Lucía Pittaluga, Lala Severi, Jacqueline Vares, Cecilia Vignolo, Cecilia Mattos, Andrea Finkelstein, Analía Polio, Alinda Núñez, Claudia Anselmi, Carolina Sobrino y Mónica Packer.

⁵ Jean Arp, Johannes Baader, Hans Bellmer, Victor Brauner, André Breton, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Stanley William Hayter, Hannah Höch, Marcel Jean, Frederick J. Kiesler, Wifredo Lam, René Magritte, Man Ray, André Masson, Matta (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren), Joan Miró, Francis Picabia, Pablo Picasso, Kurt Schwitters e Yves Tanguy.

⁶ A las 19 horas del día de la inauguración, el director de cultura del MEC, Prof. Luis Valls, un ser humano de gran calidad, me entregó un oficio en sobre cerrado del director general, coronel..., con el pedido de que no lo abriera hasta después del acto. Por la noche, tomé conocimiento del contenido: se me instruiría un sumario administrativo (uno más) porque el colorido de las invitaciones no guardaba relación con la seriedad protocolar que deben emplear las instituciones del Estado. Claro, el señor coronel ignoraba que se habían utilizado los colores y las formas características de la Bauhaus, siguiendo la política del museo en virtud de la cual las invitaciones del MNAV debían constituir un indicio visual (si atractivo, mejor) de lo que se vería en las exposiciones anunciadas.

⁷ Después de un tiempo, el mismo director le hizo saber a Espínola Gómez (por mi intermedio) que quería comprarle una pintura para incorporarla a la sofisticada colección del Stedelijk Museum de

Ámsterdam, uno de los más importantes museos de arte moderno de Europa, y no ponía techo al precio. Para cualquier artista esto hubiera significado una enorme gratificación. Al cabo de un extenso intercambio epistolar vía fax, a pedido de Espínola redactamos su decisión irrevocable: no autorizaba a que sus pinturas emigraran, y exigía que fueran expuestas en un museo monográfico aquí, en Montevideo, dedicado a su obra.

⁸ Compuesta por obras de: los italianos: Ercole de'Roberti, Vittore Carpaccio, Filippino Lippi, Liberale da Verona, Piero di Cosimo, Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Paolo Farinati, Domenico Campagnola, Paolo Veronese, Jacopo Bassano, Tintoretto, Jacopo Palma il Giovane, Lodovico Pozzoserrato, Parmigianino, Francesco Salviati, Tiburzio Passarotti, Federico Barocci, Filippo Bellini, Il Morazzone, Annibale Carracci, Guercino, Giovanni Benedetto Castiglione, Carlo Maratti, Mattia Preti, Gaspare Diziani, Giovanni Battista Marcola, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Domenico Tiepolo, Francesco Guardi, Francesco Salvatore Fontebasso, Marco Ricci; los franceses: Pierre Dumonstier, Maître I.D.C., Benjamín Foulon, Jacques Bellange, Jacques Callot, Eustache Le Sueur, Simon Vouet, Daniel Dumonstier, Nicolas Poussin, Sebastien Bourdon, Claude Mellan, Charles Le Brun, Antoine Watteau, Claude Gillot, Jean Jacques de Boissieu, Edme Bouchardon, François Boucher, Carle Vanloo, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Baptiste Henri Deshayes, Gabriel François Doyen, Charles Joseph Natoire, Jean Pilleton, Hubert Robert, Gabriel de Sain-Aubin, Pierre Charles Tremolieres, Jean-Baptiste Oudry, Silvestre, Louis le Jeune, Jean-Honoré Fragonard; los holandeses: Hendrick Goltzius, Jacob de Gheyn de Jonge, Abraham Bloemaert, Pieter Cornelisz Van Rijck, Gerrit van Honthorst, Rembrandt, Lambert Doomer, Govaert Flinck, Jacob Isaaksz Van Ruisdael, Herman Saffleven, Bartholomeus Breenbergh; los flamencos: Tobias Verhaeght, Pieter Stevens de Jonge, Rubens, Abraham Van Diepenbeeck, Van Dyck, Jan Fyt, Peter Lely; los alemanes: Ludwig Schongauer, Alberto Durero, El Maestro del Breviario, Leonhard Beck, Melchior Lorichs, Daniel Lindtmeyer, Herman Weyer, Johann Heinrich Schönfeld, Joachim Luhn.

⁹ Jean-Michel Alberola, Giovanni Anselmo, Luis Fernando Bedit, Christian Boltanski (ese mismo año representó a Francia en la Bienal de Venecia), Marina Burdoncle, Luis Camnitzer, Gérard Collin-Thiébaud, Patrick Corillon, Pierre Claude De Castro, Arturo Duclos, Roberto Horacio Elía, Barry Flanagan, Gérard Garouste, Paul-Armand Gette, Fabrice Hybert (recibió el Premio León de Oro de la XLVII Bienal de Venecia), Jannis Kounellis, Letaris, Jean Le Gac, Claude Lévêque, Roberto Martínez, Cildo Meireles (recibió el Premio Velázquez del Ministerio de Cultura de España, 2008), Mario Merz, Annette Messenger, Jean-Michel Othoniel, Giuseppe Penone, Anne Pesce, Liliana Porter, Françoise Quardon, Gerhard Richter, Claire Roudenko-Bertin, Jean-Jacques Rullier, Julian Schnabel, Jean-Claude Silbermann, Jorge Soto y Françoise Vergier.

¹⁰ Carmelo Arden Quin, Juan Batlle Planas, Rafael Barradas, Antonio Berni, Emiliano Di Cavalcanti, José Cuneo, Alfredo Guttero, Frida Kahlo, Roberto Matta, Emilio Pettoruti, Cándido Portinari, Tarsila do Amaral, Joaquín Torres García, Carlos Federico Sáez, Faustino Brughetti, Pedro Figari, Miguel Carlos Victorica, Alejandro Xul Solar, Agustín Lazo, Roberto Aizenberg, Juan del Prete, Gyula Kosice, Enio Iommi, Claudio Girola, Martín Blaszko, Lidy Prati, Gregorio Vardánega y José Gurvich.

¹¹ Horst Antes, Karel Appel, Arman, Grisha Bruskin, Eric Bulatov, Daniel Buren, Michael Buthe, Chema Cobo, Jan Dibbets, Zvi Goldstein, Barry Flanagan, Friedensreich Hundertwasser, Ilja Kabakov, Per Kirkeby, Yayoi Kusama, Richard Paul Lohse, Mimmo Paladino, Panamarenko, Otto Piene, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Niki de Saint Phalle, Salomé, K.R.H. Sonderborg, Leon Polk Smith, Frank Stella, Antoni Tàpies, Jean Tinguely, Gérard Titus-Carmel, Günter Uecker, Victor Vasarely, Ben Vautier, Emilio Vedova y Tom Wesselman, entre otros.

¹² José Balmés, Gracia Barios, Roser Bru, Julio Escámez, Ernesto Fontecilla, Jorge Salas, Guillermo Núñez, Carlos Vázquez, Dolores Walker, Roberto Matta, Mónica Bunster.

¹³ Carlos Barea, Alfonso de Béjar, Germán Cabrera, Carlos Caffera, Rimer Cardillo, Lacy Duarte, Diana Mines, Leopoldo Nóvoa, Nelbia Romero, Nelson Romero, Mario Sagradini, Ana Salcovsky Hugo Sartore, Carlos Seveso, Julio Testoni, Ana Tiscornia y Carlos Tonelli.

¹⁴ Julio U. Alpuy, Carmelo Arden Quin, Javier Bassi, Luis Camnitzer, Carlos Capelán, Rimer Cardillo, Eduardo Cardozo, Pablo Conde, Florencia Flanagan, Gonzalo Fonseca, José Gamarra, Gerardo Goldwasser, José Gurvich, Francisco Matto, Manuel Pailós, Nelson Ramos, Mario Sagradini, Jorge Francisco Soto, Augusto Torres, Horacio Torres, Joaquín Torres García y Martín Vergés Rilla.

¹⁵ Federico Arnaud, Horacio Cassinelli, Osvaldo Cibils, Alejandra del Castillo, Águeda Dicancro, Andrea Finkelstein, Rita Fischer, Pablo Uribe, Cecilia Vignolo y Álvaro Zinno.

¹⁶ Enrique Badaró, Pablo Uribe, Gerardo Goldwasser, Mario Sagradini, Rodrigo Fló, Claudia Anselmi, Martín Mendizábal, Marcelo Legrand, Fermín Hontou y Alcides Martínez Portillo integraron nuestra selección.

¹⁷ Enrique Aguerre, Fernando Álvarez Cozzi, Carlos Pellegrino, Pablo Damiani, Magela Ferrero, Patricia Flain, Ignacio Iturria, Marco Maggi (allí mismo le adelanté que lo propondría a la CNBA para que representara a nuestro país en la XXV Bienal de San Pablo, donde su instalación despertó consistentes elogios), Cecilia Mattos, Ana Salcovsky, Martín Sastre y Alejandro Sequeira.

¹⁸ Rafael Barradas, Joaquín Torres García, Juan Manuel Blanes, Germán Cabrera, José P. Costigliolo, José Cuneo, Jorge Damiani, Alfredo de Simone, Manuel Espínola Gómez, Pedro Figari, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Nelson Ramos, Hermenegildo Sábat, Carlos Federico Sáez, Alfredo Testoni, José Luis Zorrilla de San Martín, Amalia Polleri, Hugo Longa, Panta Astiazarán, Antonio Frasconi, Amalia Nieto, Severino Pose, Felipe Menini, Anhele Hernández, Horacio Torres, Eva Olivetti, Miguel A. Pareja, Juan Martín, Carlos Seveso, Petrona Viera, Edgardo Ribeiro, Miguel A. Battagazzore, Alberto Silveira, Álvaro Amengual, Antonio Pena, Carlos Alberto Castellanos, Carlos María Herrera, Carlos María Tonelli, Carlos Musso, César Pesce Castro, Clarel Neme, Clever Lara, Diógenes Hequet, Domingo Laporte, Eduardo De Amézaga, Eduardo Díaz Yepes, Ernesto Laroche, Felipe Seade, Fermín Hontou, Juan Carlos Ferrerya Santos, Francisco Villar, Gladys Afamado, Glauco Capozzoli, Guillermo Fernández, Guillermo Laborde, Hilda López, Humberto Frangella, Jorge Páez Vilaró, José Gamarra, José María Pagani, Juan Manuel Ferrari, Mario Sagradini, Nelson Balbela, Nerses Ounanian,

Nicanor Blanes, Pedro Blanes Viale, Pedro Valenzani, Pío Collivadino, Vicente Puig, Ricardo Pereyra, Luis Alberto Solari, José Luis Tola Invernizzi, Vicente Martín, Washington Barcala.

¹⁹ Asistió la flor y nata de la profesión; otros panelistas fueron: Martín Friedman (director del Walker Art Center, Minneapolis); Bryan Robertson (director del Museo de la State University of New York), Helen Escobedo (directora del Museo de Arte Moderno de ciudad de México), Thomas Hoving (director del Metropolitan Museum), Thomas M. Messer (director del Guggenheim Museum), Richard Oldenburg (director del Museum of Modern Art), Walter Hopps (director de la Corcoran Gallery of Art, Washington), Sherman E. Lee (director del Cleveland Museum of Art); entre los observadores se encontraban algunos distinguidos teóricos de arte y curadores de museo: Henry Geldzahler, Eugene Goosen, William Lieberman, Kynaston McShine, Margit Rowell, William Rubin y Diane Waldman.

²⁰ Gladys Afamado, Álvaro Amengual, Claudia Anselmi, Carlos Aramburu, Alicia Asconeguy, Claudio Bado, Ruben Barra, Beatriz Battione, Mariana Carranza, Lucía Cavalieri, Gustavo Fernández, Edgardo Flores, Jorge Galeano Muñoz, Javier Gil, Gerardo Goldwasser, Horacio Gómez, Zully Lara, Marcelo Legrand, Martín Mendizábal, Diana Mines, Inés Omedo, Virginia Patrone, José María Pelayo, Pedro Peralta, Carlos Rodríguez, Ana Salcovsky, Analía Sandleris, Mario Schettini, Laura Severi, Héctor Solari, Alfredo Testoni, Alejandra Torres, Silvia Villagrán y Álvaro Zinno.

²¹ Entre otros, Martín Mendizábal, Nelson Ramos, Inés Olmedo, Alfredo Testoni, Mariana Carranza, Daniel Escardó, Laura Severi, Gustavo Fernández, Cristina Casabó, Perla Domínguez, Claudio Bado, Claudia Anselmi, Beatriz Oggero, Beatriz Battione, Horacio Gómez, Fernando Álvarez Cozzi, Marcelo Legrand, Carlos Aramburu, Fidel Sclavo, Ruben Barra, Mario Sagradini, Dora Márquez, Gladys Afamado, Ricardo Mesa, Antonio López de León, Javier Gil, Haroldo González, Carlos Barea, Carlos Rodríguez y Carlos Caffera.

²² Fernando Álvarez Cozzi, Esteban Schroeder, Valentín Ferdinand, Robert Yabeck, Clemente Padín, Ximena Oyhanadel, Eduardo Casanova, Enrique Aguerre, Álvaro Zinno y Daniel Escardó.

²³ Asistieron, entre otros: Cecilia Brugnini, Octavio Podestá, Jacqueline Vares, Nazar Kazanchián, Lilián Lipschitz.

²⁴ Fue destinado a veinticinco alumnos previamente seleccionados, entre los cuales, Olga Larnaudie, María Luisa Torrens, Carlos Caffera, Alfredo Torres, Fernando Álvarez Cozzi, Alejandro Casares, Haroldo González, Claudio Bado, Martín Mendizábal, Carlos Rodríguez, Abel Rezzano, Raquel Pontet, Amalia Polleri, Alicia Asconeguy, Mario Sagradini, Daniel Escardó, Gabriel Peluffo, Miguel Battagazzore, Beatriz Oggero, Marineta Montaldo, Cristina Casabó, Vera Sienna, Javier Santamaría, Raquel Pereda, Octavio Podestá, Ingrid Ahlig, Analía Sandleris, Sara Pérez, Gustavo Fernández, Susana Cavellini, Beatriz Battione, Martín Mendizábal, Mónica Packer, Claudia Anselmi.

²⁵ He aquí algunos de los muchos visitantes que no puedo dejar de evocar: Cildo Meireles, Gerardo Mosquera, Vittorio Fagone, Guillermo Kuitca, Catherine David, María Elena Ramos, Eduardo Kac, Tomás Llorens, Bégica Rodríguez, Paulo Herkenhoff, Øystein Hjort, Lucy Freeman, Ticio Escobar, Bart de Baere, Ernesto Deira,

Fernando de Szyszlo, María Lluisa Borràs, Waltercio Caldas, James Carter Brown, Hervé Chandés, Juan Gustavo Cobo Borda, Estrella de Diego, Carlos Cruz Diez, Geoffrey Hartmann, Arturo Duclos, Rita Eder, David Elliot, Shifra Goldman, Rosina Gómez Baeza, Milan Ivelic, Enrique Juncosa, Lynn Kienholz, Laura Buccellato, Liam Kelly, Peter Marzio, Justo Pastor Mellado, Gerard Genette, Marcelo Pacheco, Jean Louis Andral, Sheila Leirner, Ryszard Stanislawski, Gabriel Pérez-Barreiro, Erika Billeter, Edward Lucie-Smith, Pablo Suárez, Gloria Moure, Carlos Basualdo, Gustavo Buntinx, Madeleine Grynshztejn, Elisabeth Sussman, Richard Philippe Garel, Elisa García Barragán, Miguel Rojas Mix, Víctor Grippo, Margarita Paksa, Gill Hedley, Rodrigo Alonso, Giovanni Joppolo, Álvaro Medina, Jaime Brihuega, Henry Meiric Hughes, Alain Dominique Perrin, Carolina Ponce de León, Leonor Amarante, Alfons Hug, Hans-Michael Herzog, Werner Schmalenbach, Óscar Muñoz, Mario Pedrosa, Alberto Heredia, Diana Domingues, Yvonne Pini, Pierre Gaudibert, Carlos Trilnick, Jacqueline Barnitz, Annette Messenger, Aleksander Bassin, Eduardo Médiçi, Mark Brusse, Ruth Benzacar, Osvaldo Salerno, Mario Carreño, Isabelle Bertolotti, Luis F. Bénédict, Ricardo Migliorisi, Fernando Cochiarralle, Carlos Colombino, Luis Lama, Mercedes Casanegra, Patrick Corillon, Sara Facio, Gerard-Georges Lemaître, Pablo Jiménez Burillo, Enio Iommi, María Iovino, Concha Lomba, Alfredo Portillos, Carmen Waugh, Fabio Magalhaes, Carlos Pérez, Ximena Narea, Christian Chambert, Guillermo de Osma, Antonio Seguí, Laura Malosetti, Horacio Etchegoyen, Fernando Llanos, Manolo Valdés, Pierre Levaï, Edward M. Gomez, Lyle Rexer, Clara Diamant de Sujo, Diana Wechsler, Josep Grau Garriga.

²⁶ En vísperas de lo que luego se convertiría en la dictadura militar, no solo el museo bajó los decibeles de la actividad: por el tiempo que duró rehusé representar oficialmente al país en el exterior, y más aun: estuve inclinado a abandonar la dirección. Escribí a tres amigos (a Jacques Lassaigne, director del Musée d'Art Moderne de la Ville de París, al crítico Clement Greenberg y a Jesús Soto), comentándoles que se avecinaban tiempos aciagos para el país, y que era mi deseo ir pensando en alternativas en el exterior. Las respuestas fueron de absoluto apoyo. Soto me envió una autorización para retirar dos pasajes dirigidos a la (hoy desaparecida) emblemática compañía aérea norteamericana Pan American, para viajar a París, donde residía; además nos ofrecía a Felisa y a mí alojamiento en su casa, y nos aseguró que trabajo no nos faltaría. Un inolvidable amigo, Carlos Martínez Moreno, me convenció de resistir, argumentando que era decisivo mantener abiertas todas las ventanas por donde pudiera circular aire fresco. Renuncié a emigrar. Nunca pude despejar la duda de si fue la opción correcta.

²⁷ En mayo de 1979, el gobierno militar decidió convertir dos (únicos dos) cargos presupuestales, el del Prof. Juan Pivel Devoto, como director del Museo Histórico Nacional, y el mío, en «cargos de confianza política», por la razón del artillero: los cargos de confianza pueden ser destituidos sin expresión de motivos. Sin embargo, como los talentos de Pivel eran múltiples y exuberantes, las autoridades de facto tardaron varios años en destituirlo. Cuando me hubiera llegado el turno, ya faltaban pocos meses para las elecciones nacionales de 1984, y desistieron.

²⁸ Agustín Alamán, Leopoldo Nóvoa, Nelson Ramos, Hermenegildo Sábat, Juan Ventayol, Raúl Pavlotzky, Teresa Vila, José P. Costigliolo, Amalia Nieto, Ernesto Cristiani, Ruisdael Suárez, Germán Cabrera, Miguel Bresciano, Alfredo Testoni, Hans Platschek, Manuel Pailós, Antonio Berni, Carlos Alonso, Germán Cabrera, Oscar

Conti (*Oski*), Julio Le Parc, Rómulo Macció, Antonio Frasconi, Nicolás García Urriburu, Jorge de la Vega, José Cuneo, Américo Spósito; dos Salones de Pintura Moderna, con jurados internacionales: en el primero, Fernando García Esteban, y los artistas argentinos Aníbal Carreño y Clorindo Testa, resultando premiados Américo Spósito, Agustín Alamán, José Gamarra y José Cuneo Perinetti; y en el segundo Stanton L. Catlin, de la Universidad de Yale, Samuel Paz, subdirector del Instituto Di Tella y Arq. Alberto Muñoz del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes, siendo premiados Hermenegildo Sábat, Nelson Ramos y Guiscardo Améndola.

²⁹ Entre otros, Miguel Pritsch, Israel Chorberg, Washington Quintas Moreno, Santiago Bosco, Miguel Sparano, Horst Prentki, Francisco Heltaí, Roberto García, Gerardo Forino y Delfino Núñez.

³⁰ Anton Webern, Krzysztof Penderecki, John Cage, Edgar Varèse, Nam June Paik, George Maciunas, George Brecht, Takeisha Kosugi, Dieter Schnebel, Erik Satie, Dick Higgins, La Monte Young, Gyorgy Ligeti, Morton Feldman, David Tudor, Josef Anton Riedl, Luciano Berio, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Alberto Ginastera, Coriún Aharonián, Alcides Lanza, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Héctor Tosar, Ariel Martínez, Conrado Silva y Jacques Bodmer, entre otros.

³¹ Cuneo, Cuneo Perinetti, Gurvich, Gamarra, Barcala, Ramos, Spósito, Nóvoa, Alamán, Nieto, Pavlotzky, Améndola, Montani, Scremini y Ortiz Valverde.

LAS MODIFICACIONES SENSIBLES QUE INTRODUCE SIN CESAR EL HOMBRE COMÚN.

**Apuntes para el Centenario
del Museo Nacional de
Artes Visuales**

Lic. Jacqueline
Lacasa

Testimonio y celebración

La celebración de los cien años del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) es una oportunidad sin igual para generar el racconto histórico y artístico de una parte importante de nuestra vida cultural. Por la relevancia que este evento tiene para toda la sociedad y para aquellos que actuamos en el terreno de las artes visuales, en particular, representa la posibilidad de tener una perspectiva del proceso creativo de nuestro país. Haber participado de la vida del MNAV como directora, durante los años 2007 y 2009, como uruguaya y como mujer constituye una de las experiencias de vida más enriquecedoras, por lo cual agradezco la invitación a compartir mi testimonio de ese período en esta celebración tan especial.

Cuando fui convocada en el año 2006 por el entonces ministro de Educación y Cultura, Ing. Jorge Broveto, para realizar una propuesta para la dirección del MNAV, planteé desarrollar un proyecto de dos años de extensión que culminara con un llamado a concurso. Dicho proyecto enfrentaba múltiples desafíos: revalorar y promover el rico patrimonio del museo, lograr un acercamiento del público hacia el mismo movilizándolo el imaginario que ocupaba, acercar a los artistas contemporáneos a participar en la construcción del museo y generar un lugar que propulsara conocimiento. Si bien estos objetivos podrían parecer excesivos para dos años de actividad, se realizó una propuesta que condensaba todas estas líneas en un solo concepto. Así nació el *Museo Líquido (ML)*.

En este sentido, el *ML* propuso cruzar líneas de pensamiento y acción. Generar un nuevo territorio, como plantea Zygmunt Bauman, podría lograrse a través de «agentes híbridos» que formen parte del sistema líquido, el cual necesita de la educación y del aprendizaje continuos («a lo largo de toda la vida») para lograr la reconstrucción de los espacios públicos (en este caso del propio museo). La esencia del *ML* es aplicar el proceso de aprendizaje permanente, no para negar la permanencia sino para asimilar el cambio, uniendo a todos los agentes del campo del arte en un proceso multidisciplinario y transgeneracional que genere nuevas herramientas.

De esta forma, el *ML* restituye a este espacio público la tarea que Adorno le asignaba al pensamiento crítico: «no la conservación del pasado sino la redención de las esperanzas del pasado».

Para ello se partió de un análisis profundo del estado del MNAV, para trabajar potenciando los recursos propios, su historia y el contenido museográfico, y elaborar herramientas para profundizar y aplicar estrategias clave para la nueva gestión.

Nuevas vías de acceso

Con el objetivo de revalorizar y provocar el acercamiento al acervo del museo se trabajó en el proyecto Nuevas Vías de Acceso, donde el acervo fue estudiado de manera transdisciplinaria, para ser reconocido y expuesto, más allá de una muestra de arte o un catálogo. Se profundizó en el contacto directo con los hacedores del campo y con el público, por medio de laboratorios, conferencias, investigación y publicaciones. El campo de producción no se limita así a su propia parcela de conocimiento, sino que, como fluido, se transmite de una generación a otra. La concepción del acercamiento al patrimonio generado en la modernidad como una institución inamovible y consagrada sobre la que descansan las bases sólidas del presente, puede ser atravesada por otra que considere que el patrimonio genera lazos entre los miembros de una sociedad y puede y debe ser actualizado por las miradas cambiantes que generan nuevo conocimiento. Por lo tanto, para conectar y ser receptor de nuevas miradas el patrimonio abandona su estado sólido y se vuelve líquido, se transforma en un fluido entre las diferentes generaciones de uruguayos.

En este marco se llevaron a cabo cinco «vías de acceso». La primera revisó las obras de arte premiadas desde 1937 hasta 2006, pudiendo apreciarse en el tiempo y el espacio como testimonios claros del acervo y su riqueza y como investigación curatorial y museográfica. La exhibición de los diversos premios en forma retrospectiva, por primera vez en la historia del museo, permitió apreciar la evolución de las diferentes técnicas y lenguajes a lo largo del tiempo y la propia evolución del museo como institución. Desde una visión más antropológica, le permitió apreciar al visitante los cambios en la vida del país y los acontecimientos que el arte es capaz de captar, como un ejemplo de los cambios en el gusto y en la estética desde la óptica de la historia de la sensibilidad. La segunda vía contó con la participación de treinta y dos artistas que seleccionaron sendas obras del patrimonio del museo,

para luego crear una nueva obra que dialogara con la obra elegida. La experiencia fue renovadora en sí misma, pues era la primera vez que esos artistas tomaban contacto con todo el acervo del museo sin restricciones y su trabajo fue una búsqueda casi arqueológica en la historia de la creación artística nacional. La tercera, con la participación de críticos y curadores, a quienes también se les propuso buscar de forma libre en el acervo hasta encontrar una obra o conjunto de obras que le permitieran a cada uno de ellos realizar un artículo referente a la obra elegida, que formara parte de una publicación que iniciara un ciclo de conferencias sobre esta nueva vía de acceso. El objetivo de los artículos fue iluminar la obra elegida desde el punto de vista teórico y permitir al público un abordaje diferente de las obras de arte del acervo, no solo desde el análisis formal de la obra sino contextualizada desde su propia cosmovisión como agente del campo del arte.

Esta nueva instancia habilitó también (como en la anterior) al público a reflexionar sobre el rol del curador y del crítico en torno a la creación. Es así que el trabajo de investigación se plasmó en exposiciones, producción editorial y en clínicas que dieron como resultados el encuentro, el diálogo y la construcción de herramientas para la educación y el pensamiento crítico.

Desde el punto de vista transdisciplinario se sucedieron la cuarta vía de acceso, correspondiente a arquitectura, y la quinta, realizada desde la danza. Para diseñar una nueva vía de acceso de la cultura arquitectónica uruguaya, el MNAV invitó al Laboratorio de Urbanismo Político (LUP) a generar un laboratorio para analizar y debatir los proyectos postulados que representarían a Uruguay en la XI Bienal de Arquitectura de Venecia. De este laboratorio devino una publicación, que fue el catálogo de Uruguay en Venecia. Para la vía de acceso de «Museo en danza» se realizó una propuesta inspirada en la energía y la vitalidad artística de cada uno de los doce bailarines invitados. Una puerta de entrada a una nueva geografía poco transitada por la danza, para explorar el espacio desde la perspectiva de los cuerpos en movimiento.

Ambas propuestas apuntaron a la desterritorialización, es decir, intervenir el espacio museográfico desde otras disciplinas, incorporarlo y producir en él movimientos dentro de respectivos ámbitos de creación.

Junto a estas nuevas vías de acceso se puede ubicar la muestra *Naturalezas muertas uruguayas*, que consistió en la primera muestra que presentaba obras relacionadas con este género que pertenecían al acervo del museo.

La impronta de los maestros

Las muestras de maestros uruguayos y extranjeros han llevado a profundizar y generar nuevos vínculos con el arte nacional. Entre las principales realizadas en los dos años del *ML* se destacaron: *Arborescencias*, de Águeda Dicancro, una recordada instalación formada por piezas de gran tamaño en las que el

hierro y la madera de fuerte tonalidad oscura, combinan y contrastan con el movimiento y textura que la escultora logra sobre el vidrio. Las grandes piezas están distribuidas de tal forma que parecen describir senderos que invitan al recorrido.

El espacio plástico de la luz, de Pablo Atchugarry, su primera muestra individual en Montevideo, reunió cuarenta obras de los últimos quince años. Esculturas de mediano y gran tamaño realizadas en mármoles de distintos colores y procedencias, salvo una en hierro, ubicada en el jardín del museo. *Lo inédito*, exposición de Antonio Pezzino, con pintura que el artista no sometió a los ojos del gran público, permaneciendo en la esfera privada, sin siquiera vérselo como una unidad temática. Es la primera vez que se presenta este conjunto de obras como una propuesta organizada. *Homenaje a Hugo Nantes* reunió cuarenta esculturas y treinta pinturas que representan la producción más característica de su trayectoria. Yesos, alambres, chatarra, hierros, desechos mecánicos y otros materiales se combinan en la realización de austeras figuras. Integran esta muestra algunas esculturas de la serie *Esperpentos* de la década del 70. *Sobre los muros*, de Gonzalo Fonseca, compuesta de dibujos, pinturas, esculturas (madera y mármol) y material documental (correspondencia epistolar, materiales vinculados a sus viajes).

Una muestra retrospectiva reunió la obra de Juan Ventayol y presentó un exhaustivo análisis de su producción artística. El maestro Anhele Hernández realizó la muestra retrospectiva de su obra, exhibiendo trabajos de diversas técnicas que abarcaron las diferentes fases de su larga carrera.

La artista Margaret Whyte presentó la muestra *Belleza compulsiva*, compuesta por grandes tapices que formaban un recorrido de provocadora sugerencia.

El escultor Ricardo Pascale presentó su muestra *Irreversibilidad*, compuesta por esculturas en madera de gran porte inspiradas en formas geométricas y matemáticas.

Junto a estas muestras individuales también se exhibieron las participaciones de los artistas uruguayos en distintas bienales de arte: Imágenes (des) imágenes del artista Ernesto Vila, instalación compuesta por imágenes que tienen como soporte diferentes papeles, cartones y materiales plásticos recuperados de los residuos que la ciudad genera, que representó a nuestro país en la Bienal de Venecia 2007. También se expusieron las obras *Canto rodado*, de Gerardo Goldwasser y *Collecting Fragments III / 2007*, de Mario Sagradini, que representaron a nuestro país en la 9.ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador).

Junto a estas muestras se expusieron diversos premios y concursos, como el concurso de fotografía digital *Juntos*, organizado en el marco del 50.º Aniversario del Tratado de Roma por la Delegación de la Comisión Europea en Uruguay.

Las muestras internacionales

Entre las principales muestras internacionales se destacaron: *La magia de los sueños*, de Joan Miró, con sesenta y tres dibujos y grabados del período surrealista del famoso artista catalán. *La magia de los sueños* se caracteriza por el anacronismo al que Miró nos somete cruzando dos tiempos históricos: el movimiento surrealista de la primera mitad del siglo xx y la capacidad del artista de visitar su propio tiempo histórico en la segunda mitad del mismo siglo.

Muestra retrospectiva de Oswaldo Guayasamín; la obra del famoso pintor ecuatoriano se ha expuesto en museos de la totalidad de las capitales de América y en muchos países de Europa. Son cuadros de caballete, murales, esculturas y monumentos. Hasta poco antes de su muerte estaba trabajando en su obra cumbre, denominada *La capilla del hombre*. Su obra humanista, señalada como expresionista, refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad y denuncia la violencia que le ha tocado vivir al hombre en el siglo xx.

Homenaje al artista Lino Dinetto, maestro del color, fue una muestra de pintura representativa de su evolución artística a lo largo de cincuenta años de trayectoria. El pintor italiano actualmente reside en Italia y es reconocido a nivel internacional como un referente de la pintura contemporánea. Entre 1951 y 1960 se estableció en nuestro país y asistió al Taller Torres García. Realizó grandes obras sacras, como la cúpula y los altares de la catedral de San José de Mayo, la iglesia de las Visitaciones y la capilla de San José de Manga con su reconocido *Via Crucis*.

Otros reconocidos artistas internacionales, como Ana María Rueda, fotógrafa colombiana, y Rodolfo Morales, pintor mexicano, se exhibieron en el museo. La muestra *Sutil/Violento*, con fotografía latinoamericana, que recorre las posibles causas y consecuencias de la violencia en el continente latinoamericano, se integraba por cincuenta obras de dieciséis artistas provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela.

También el dibujo contemporáneo croata se presentó con una colección de ciento cuarenta obras realizadas por los setenta artistas plásticos más importantes de Croacia. Muchos de ellos son artistas de sólida trayectoria internacional, cuyas obras integran el patrimonio de importantes museos y colecciones europeas.

Entre los principales eventos internacionales el MNAV, junto a otras instituciones uruguayas, formó parte del Encuentro Regional de Arte. Región. Fricciones y Ficciones, con las muestras *Cuadratura del cono*, curada por Gerardo Mosquera (Cuba) e *Imágenes sitiadas*, curada por Roberto Amigo (Argentina) y Gabriel Peluffo (Uruguay) y desarrolló el ciclo de laboratorios y conferencias *Intervalo de confianza*.

Satélites de amor

Dentro del proyecto del museo se propuso el ingreso de la creación de los artistas contemporáneos que elaboraran diferentes cosmovisiones desarrollando espacios de creación artística y reflexión crítica. El proyecto consideró la posibilidad de que el campo de las artes audiovisuales funcionara como reservorio, para fermentar las zonas estancas de la incomunicación y desactivarlas a través del diálogo. De esta forma, se procuró un acercamiento de los individuos a territorios donde construir y trabajar para generar políticas de la afectividad. Se trata de pensar nuestro tiempo desde la óptica del sociólogo Zygmunt Bauman, que, en su libro *Amor líquido*, analiza los conflictos de la fragilidad de los vínculos humanos y pone de manifiesto que «hoy más que nunca es urgente e imperativa una búsqueda esmerada de la humanidad en común, y de las acciones que se desprendan de ellas».

Se realizaron siete «satélites» que convocaron a más de cincuenta artistas, en ejes que tocaron temas tan diversos como artes visuales y danza-performance, artistas que trabajan en publicidad, artistas que trabajaron en Babilonia Casa de Arte, artistas contemporáneos de Austria y Alemania, artistas textiles y videoartistas.

Muchas de estas muestras fueron acompañadas de cursos y seminarios y conformaron una puerta de entrada a las jóvenes generaciones al contacto con el MNAV.

El lugar de la memoria

Revisar el patrimonio es una tarea inagotable, una fuente de conocimiento unas veces referente de la identidad y otras, disidente, que da la posibilidad de resolver muchos de los cuestionamientos que nos plantea el presente. Para el Día del Patrimonio del año 2007 presentó, junto a las obras más importantes de la colección permanente, dos muestras que recobran parte del patrimonio de los uruguayos, ambas con connotaciones tanto históricas como artísticas.

Una de las muestras consistió en los restos de las obras del maestro Joaquín Torres García, presa del incendio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978. Los restos de tres murales que habían sido originalmente pintados en las paredes del Hospital Saint Bois: *Pax in Luxem* (1944), *Pacha Mama* (1944) y *Locomotora Blanca*, y restos de tres óleos fueron encontrados en el depósito de materiales del MNAV, en el mismo estado en el que habían sido remitidos en aquella época, pues mantenían aún las capas de ceniza.

Los mismos fueron expuestos por primera vez en este evento que simboliza el encuentro con parte de la memoria que se perdió en nuestro país treinta años atrás.

La otra muestra inauguró el espacio de *Vitrinas itinerantes*, donde se exhibieron documentos que contienen correspon-

dencia del pintor Juan Manuel Blanes, fotografías y documentos de otros artistas que son el resultado de una investigación realizada por el equipo de Conservación y Registro del museo. Estos conforman al mismo tiempo un material histórico que remite a la construcción de parte del imaginario colectivo nacional y constituyen una fuente para ahondar en el proceso creativo del artista. Estas propuestas cumplieron con el objetivo central de acercar el patrimonio a los uruguayos y fueron una oportunidad de reencontrar la memoria y darle un lugar en el presente.

Gestión de la educación en el arte

Desde la gestión del nuevo departamento educativo y sus estrategias pedagógicas, se tomó contacto con diferentes instituciones para elaborar proyectos comunes. Ejemplo de esto es el trabajo con centros de enseñanza primaria, tanto a nivel público como privado, y el desarrollo de seminarios y clínicas para alumnos del bachillerato artístico y para docentes con el Instituto de Profesores Artigas.

El trabajo de recuperación del museo como espacio público también se operó a través del acervo, a partir de talleres familiares en los que cada sábado y domingo se preparan actividades vinculadas con las exposiciones y colecciones pertenecientes al MNAV. La importancia de este trabajo radica no solo en la asimilación del niño que participa en los talleres, sino también en la experiencia familiar.

Este trabajo se denominó *Educación líquida* e implicó el desarrollo de herramientas conceptuales que posibilitaron la asimilación de los nuevos espacios para conocer la producción artística nacional e internacional, a través de visitas guiadas, talleres, laboratorios, seminarios, presentación de libros, la biblioteca y todos los procesos por los cuales el individuo se incluyó en el espacio museográfico con un rol dinámico y transgeneracional.

Una de las experiencias más enriquecedoras de los talleres infantiles la constituyeron los talleres familiares mensuales de los sábados por la tarde, donde las creaciones infantiles motivadas por las muestras que se presentaban en el museo encontraron un espacio de exhibición en el propio museo.

Durante este proceso y desarrollo del proyecto *ML*, se formó la Asociación de Amigos del MNAV, que contó con el apoyo de varios asociados y amigos que participaron en la construcción de las mejoras para la institución. No solo se compró tecnología actualizada, sino que también se logró financiamientos de proyectos con el Estado y con donaciones de empresas privadas, para la reparación de los exteriores del museo, incluida la reja perimetral. Este trabajo, que llevó varios meses, estuvo acompañado de una labor comunitaria para mudar el asentamiento, de más de veinte personas, que se había formado al costado de la institución y en sus jardines. Por otra parte, esta Asociación de Amigos logró actividades con las que fomentar y alcanzar los objetivos para las mejoras del espacio y el servicio del usuario.

La conservación del acervo

El proceso de reinventario de las obras, dado su precario estado de conservación, se transforma en un tema urgente subsanar para mejorar las condiciones en las que se encuentra nuestro rico acervo nacional. Esto se logra con la crítica comprometida, con el uso adecuado de los medios, con la maravillosa constancia de expandir las parcelas y demandas de nuestra conciencia artística. El proyecto del *ML* propuso ir un paso más allá y desde el principio planteó la necesidad de crear las condiciones profesionales en la gestión que implicaran profundizar la investigación y el desarrollo de la producción, una vez más con confianza y esperanza en la educación como medio.

Tal como propusiera a las autoridades del Ministerio de Educación y Cultura, en setiembre de 2008, se presentó el anteproyecto del llamado al primer concurso para la elección de la dirección del MNAV.

Reflexiones desde el Museo Líquido

La gestión de un museo trasciende el valor individual de quien lo dirige, porque se apoya en un proyecto y en un equipo de trabajo conformado por muchas personas y con la conciencia de que el patrimonio global que se tiene a cargo es el capital cultural de generaciones para los futuros siglos. La fuerza y la presencia de los artistas, su obra y la capacidad de trascendencia ofrecen un plus permanente, una revalorización del lugar del creador.

En el año 2006 salió el N.º 9 del periódico *La Hija Natural de JTG*, donde quien escribe publicó un editorial que llamó «Un museo para los nuevos fetiches», adelantándose, sin saberlo, a lo que en algunos meses más tarde fuera parte de su propuesta como directora del MNAV. A continuación se transcribe parte del mismo:

La búsqueda de espacios donde mostrar el arte es una práctica ancestral. En diferentes territorios cada individuo busca un espacio para hacer visible su producción. Los fluidos son a estos espacios como el tiempo y la velocidad en la que son consumidos; en una especie de nueva incorporación de los objetos/arte, nuestra percepción se expande y los recintos otrora sacros se expanden también con la movilidad de la vida urbana. Pero ¿qué sucede con las coordenadas de tiempo, espacio y velocidad cuando se muestra la producción artística en territorios donde el mercado del arte es incipiente y randómico? El capital cultural es la herramienta con que se cuenta, y una forma de concretarlo se da a nivel de la producción editorial, que sirve como canal para poder mostrar el arte. En este sentido el punto clave, en Uruguay, es el estado de emergencia que vive la producción artística. Tenemos por lo tanto un trabajo por delante con dos puntos claves: la multidisciplinariedad y lo transgeneracional, como aspectos que vinculan caras ocultas entre sí pero que forman la misma moneda.

Un ejemplo de interacción entre estos dos puntos se produce con la utilización de los medios electrónicos que tensiona constantemente el concepto de lo que es una obra de arte, generando una manipulación en los flujos de información y registro del comportamiento de los archivos y sus fuentes. Estos vasos comunicantes no han sido totalmente asimilados en la esfera del medio artístico uruguayo. Partiendo del efecto real de lo virtual y asumiendo que existe un retardo en la incorporación de los medios audiovisuales en el contexto local, se percibe que la única forma de accionar estos mecanismos es trabajar con los viejos y nuevos medios. La historia del arte moderno uruguayo es rica por naturaleza, dada la infatigable tarea que han sostenido sus actores. Hoy ya no se trata de ver una sola historia, sino de marcar el tiempo de asimilación de la información y su procesamiento. Posiblemente, la incorporación de los medios audiovisuales (desde el video arte hasta el net art) permitan acelerar los procesos de pensamiento y poner en acción la justa cuota posthistórica que necesita el campo para avanzar en la próxima creación de un museo de arte contemporáneo nacional. Esto implica no solo contar con la correcta infraestructura electrónica, sino que trasciende los aspectos materiales y abarca también las formas de pensar y ver el arte; en definitiva, la educación para el arte.

Me he permitido compartir esta cita, dado que el tiempo es una variable más que importante a la hora de pensar nuestro lugar y de revisar nuestras acciones. La experiencia de dirigir una institución como el MNAV conduce a un espacio de reflexión íntima y profunda con respecto al compromiso ético y profesional de nuestras prácticas en el campo de las artes visuales y de la vida en general. La trascendencia de nuestras acciones será en un futuro próximo parte de la producción intelectual y del alcance que esta tenga a través del pensamiento crítico, de la asertividad de la organización y trabajo en equipo, de reunir nuestros mejores recursos a nivel humano y material para acrecentar el capital cultural, ya no desde la fijación al espacio representativo del poder, sino a la forma productiva en la que nuestras políticas culturales se diseñan y ponen en marcha. La vida contemporánea nos exige trabajar en tres zonas dinámicas y por momentos conflictivas: la memoria, la afectividad y el compromiso con la búsqueda de la verdad. Estas son fronteras inciertas por las que hay que transitar para crecer, para reunir nuevas expectativas y salirse de la rotonda en apariencia circular y restringida de la opinión «antropofágica». El museo cobra sentido con la sumatoria de experiencias, con la autocrítica y la transformación constante de sus contenidos, para ser interpretados en los procesos de subjetivación de toda la sociedad. Esto solo será posible si se elaboran en las zonas de conflictos instrumentos teóricos y prácticos que, vinculados al poder, la cultura y los medios, ejerzan una mirada renovada y productiva en las políticas de la afectividad y la comunicación. La tendencia debe estar puesta en que nuestros museos formen parte de una futura y próspera industria cultural, y esta es sin lugar a dudas una operación colectiva y de carácter sustentable, y sobre todo debe ir más allá de las individualidades.

Este breve recuento de las actividades desarrolladas con el *Museo Líquido*, presentó el detalle de las derivas de un cambio que se produjo de cara al siglo XXI sobre la cultura nacional y

que pugna por conservar los ideales de la educación y el arte para hacerlos accesibles al hombre contemporáneo. Este desafío para el MNAV no es otro que el que nos planteaba Ángel Rama en *La ciudad letrada*: «Solo ella es capaz de concebir como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su experiencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común».

ÍNCLITOS INMARCESIBLES

Mario
Sagradini

El MNAV cumple cien años: una excelente noticia. Un orgullo para Uruguay y acta de vitalidad y juventud para organizaciones de la cultura y las artes.

Parte de la excelencia deriva de que el MNAV atravesó la centuria como institución del Estado uruguayo y, por ende, resultante de nuestros procesos intelectuales, materiales, políticos: construcción de todos, prescindentes, contribuyentes, iluminados, mefistofélicos, fruidores o desentendidos. (Aunque —ejecutando a Orwell— haya habido individuos más constructores que otros.)

En 2011 se cumplen centenarios provenientes de la segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez de 1911: la Comisión de Educación Física, el Hotel del Parque Rodó, la sede de la Universidad de la República; y en ese primer año se funda el Museo Nacional de Bellas Artes en un procedimiento de partición y sustitución del ya existente Museo Nacional, del que se organizan el Museo de Historia Natural, el de Bellas Artes, y el Archivo y Museo Histórico.

El Museo en nuestro país —en ese entonces con 1.177.560 habitantes— no fue una genialidad sino un proceso largo —en lo nacional— y con antecedentes en los tiempos de la humanidad: en el Paleolítico (sepulturas con objetos), en Mesopotamia (segundo milenio a. C.), del reino de Nabucodonosor (antigüedades coleccionadas, siglo VI a. C.). Atesorar vestigios adquirió impulso con las campañas militares y sus conquistas; con la extensión del culto de la reliquia religiosa y las peregrinaciones, antiguos medios de difusión, de prestigio y económicos a lo largo de siglos. El Gabinete del Príncipe o de curiosidades fueron etapas, recolecciones para el conocimiento y estudio. Obviando varias instancias intermedias, vale recordar que en los siglos XVII y XVIII se organizan los museos públicos, con los grandes ejemplos del British Museum (Londres, 1759) y el Louvre (París, 1793). (Confieso mi debilidad por el nacido de la Revolución Francesa: Arts et Métiers, París, 1794.)

En Uruguay hubo intentos “museísticos” casi desde el comienzo de nuestra nación: en 1839 Besnes e Irigoyen dona dos obras caligráficas de su autoría y se dan una serie de

etapas hasta la creación del llamado Museo Nacional, híbrido trifásico hasta 1911.

Para las «bellas artes» el país adoptó modelos europeos, aunque es posible entrever desde el inicio objetivos civiles y democráticos, como herramienta de identidad nacional y del saber con sesgo futuro. En realidad, siguiendo pautas del arte europeo —en lo museístico, enfocando en pintura, escultura, dibujo, etc.— no había en nuestro país mucho arte del pasado para coleccionar y los museos acá, cuando de arte pensaban, nunca se refirieron a los vestigios de los pueblos originarios, supuestamente de otros campos de estudio (arqueología, antropología, historia).

Aunque europeizantes —con escasos fondos económicos—, parece persistente el acento en las artes nacionales (y a veces hasta sudamericanas). Si bien los comienzos fueron con mucha copia —en pintura y en yesos «famosos»—, la apuesta al arte nacional fue la conformación de lo posible: en cierto modo es un museo que nace casi como de arte contemporáneo comenzando con Besnes e Irigoyen.

Aborrecemos la lisonja: el arte aún no ha sentado sus reales en América; pero en cambio el sentimiento vence el artificio. De no querer entender esta diferencia resulta que no apreciamos la producción Sud Americana. (La América del Sur, revista semanal. A I N.o I, febrero 4 de 1855).

Esta revista también abogaba por un arte regional: el reflejo de la naturaleza era el verdadero arte de Sud América, sostenía. (Setenta años más tarde, en discurso irradiado por el SODRE por los veinticinco años del Museo, su director Ernesto Laroche proponía el intercambio de arte *panamericanista*.)

Insisto: es un orgullo nacional. Orgullo estratificado por varias capas que conlleva, entre otras: por la imagen del país y su paisaje cultural, por lo que implica como visión de futuro, y porque el material acumulado, más de seis mil obras de arte y una rica biblioteca especializada, está basado en el arte uruguayo, algo de gran valor para nuestra cultura, para nuestro autoconocimiento y porque muchas obras y maestros del arte

uruguayo reunidos en el MNAV, son claves de interpretación para procesos culturales y artísticos regionales y mundiales.

El crecimiento del acervo dice mucho: en la «pre-historia» de 1839, gracias a Besnes, dos obras caligráficas; en la «fundación formal» de 1911, 178 obras originales —la mayoría de autores extranjeros/europeos— y 56 copias y reproducciones —total 234 piezas—. En 1936, en época de Terra, al cumplir veinticinco años el museo, se registraban 957 obras: 719 de autores nacionales, 184 de extranjeros y 54 de autores desconocidos; veinte años después, en 1956: 1.715 originales, 391 copias. Son significativos el énfasis hacia los autores nacionales y los desvíos de obra europea (siglos XVII al XIX) hacia otros establecimientos públicos: Museo de Arte Decorativo, Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Blanes.

Fui director del MNAV —un honor y orgullo para mí— integrando el elenco de ocho directores en estos primeros cien años. Fui designado por el presidente Tabaré Vázquez —conjuntamente con la ministra María Simon— a través de un llamado público a aspirantes —algo único en cien años—, entre otros seis postulantes. Una Comisión Asesora internacional, integrada por Alicia Haber, Gabriel Peluffo y Lillian Llanes —quien fue fundadora de la Bienal de La Habana y directora del Centro Wifredo Lam— seleccionó mi propuesta y proyecto para el MNAV, en enero de 2009. Con el cambio de gobierno, en marzo de 2010, fui confirmado por el presidente José Mujica —conjuntamente con el ministro Ricardo Ehrlich—. Posteriormente, renuncié a la dirección —algo único en cien años—, la que desempeñé durante dieciocho meses y una semana de trabajo.

Esta mención no es gratuita. Es parte de una coyuntura compleja —imposible de desarrollar acá, queda para un futuro libro en proceso—, avatares propios de la hoja de ruta de construcción histórica de un museo, de los más de cien años de contradicciones, de conflictos y del devenir del campo cultural: de la historia del Museo, que, en alguna medida, es también una historia de conflictos. Historia del MNAV, no escrita aún y necesaria —preferentemente en toda su extensión: desde el siglo XIX, sugiero—, que debería incluir propuestas, acuerdos y logros, pero también integrar un término más difícil de armonizar, pero indispensable componente democrático: los desacuerdos, que hoy y siempre acompañan la vida institucional y cultural. Implica no declinar el pensamiento crítico imprescindible en un pensamiento autocomplaciente o, peor, en pensamiento único. (Al fin y al cabo nuestro país festeja el Centenario en 1930 y el Bicentenario en 2011.) En 1888, por ejemplo, se opinaba del antecedente Museo Nacional:

Es necesario leer, si no se han podido ver éstos, las descripciones de los museos europeos, para notar la inferioridad del Museo de Montevideo y el poquísimo interés que ofrece a los ojos del artista. [...] Pero en el nuestro no; se prefiere colocar en los mejores sitios los esqueletos de ballenas, animales bastante comunes, o el cuerpo disecado de un elefante raquíutico, que ni siquiera tiene de curioso

el tamaño pues colocado sobre una tarima es del alto de una persona de regular estatura. [...] En obras de mérito, pocas, muy pocas hay que merezcan tal nombre, exceptuando algunos, como el gran lienzo de Blanes «La Fiebre Amarilla», soberbio cuadro. [...] Después, nada; unos cuantos cuadros de muy escaso mérito, y bichos, huesos, cuernos, cueros, conchas, piedras, y mil cosas que harían la felicidad de un sabio, pero que no sirven para poner nuestro museo ni a los pies de los más pobres museos europeos. (Montevideo Artístico. A I, N.o 7, octubre 23 de 1888).

Se cuestionaban las exposiciones y sus montajes siempre, pero por más de cien años el tema más recurrente ha sido el edificio del museo. En entrevista sobre el Museo de Bellas Artes en 1928, ante la idea —externa al museo— de utilizar como sede la vivienda del Dr. Ricaldoni en el Prado, el director Ernesto Laroche incluye el tema del reciclaje para museos de arte. El redactor de la revista reintroduce el tema:

Sin capacidad suficiente, en sus salas las telas y las esculturas se han distribuido sin tener en cuenta las perspectivas, la luz, en el afán de aprovechar el espacio.

Respondiendo en la entrevista, luego Laroche agrega críticamente:

Entiendo que en principio debiera repudiarse toda tendencia que resuelva la instalación del Museo de Bellas Artes en un edificio construido para vivienda particular. Pero en el caso presente, ante la urgencia de un cambio de local de dicho Instituto por las condiciones en que se encuentra, es necesario aceptar cualquier solución de emergencia que se proponga. (Mundo Uruguayo. N.o 505, setiembre 13 de 1928).

Esa mudanza fue desechada: el edificio del Parque Rodó desde antes, y luego de esta propuesta, fue recibiendo sucesivos reciclajes y adecuaciones de arquitectos como el Gral. Campos o Agustín Carlevaro hasta que una intervención edilicia comenzada en 1949 llevó al cierre total del Museo entre 1951 y 1962. Luego reabre con la terminación arquitectónica in extremis del nuevo director Alberto Muñoz del Campo. Posteriormente, el director Ángel Kalenberg, en 1970, propone un reciclaje con el arquitecto-artista italo-argentino Clorindo Testa, contenedor de una reformulación de todos los aspectos del Museo (en esa época, de Artes Plásticas), trascendiendo lo edilicio: desde el ingreso, las salas, el montaje, la iluminación, etc., el rediseño de Kalenberg fue el inicio de la mayoría de edad y de la inserción internacional del Museo con pautas profesionales y programación nacional y del extranjero, con grandes éxitos de difusión y público. Este reciclaje (criticado desde páginas de *Marcha*) y su programación con objetivos de contemporaneidad permitieron que en la gran exposición surrealista de diciembre de 1971, el profesor García Esteban sintetizara, para los desmemoriados de turno, la historia inmediata anterior, la del cierre por más de doce años:

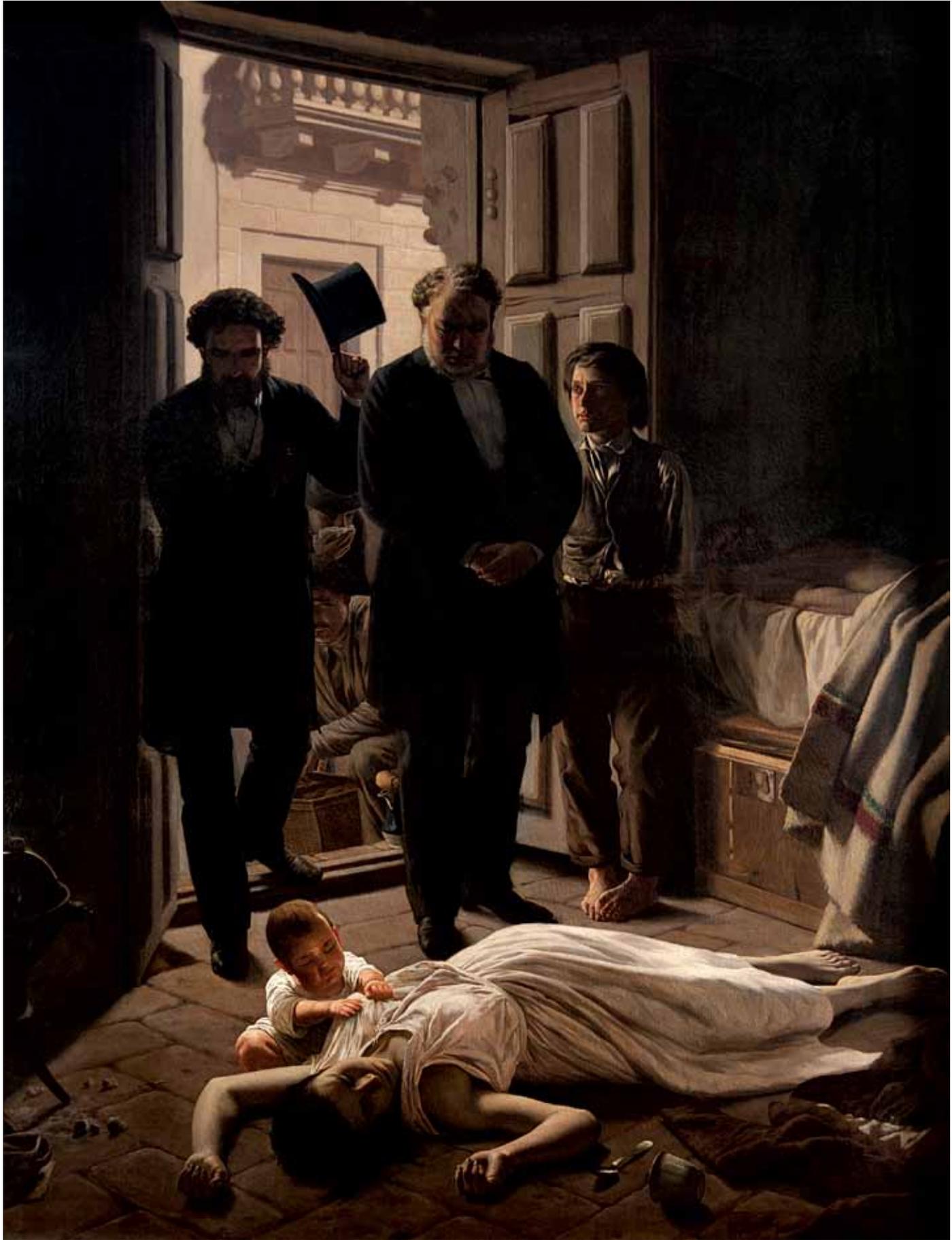
Extraño destino el de este instituto cultural: pasó varios años cerrado mientras se desarrollaba, con excesiva pausa, una simulada o paupérrima remodelación de su viejísima arquitectura. Luego, en lapso muy menor, tuvo dos inauguraciones, ambas parciales. Pero siempre importa hacer camino al andar; y de todos modos, a muy pocos interesaba —si había alguno— el cierre sin término de nuestro primer museo de arte. (Fernando García Esteban. Gaceta de la Universidad, junio de 1972).

El Museo es el repositorio de nuestro acervo de arte predominantemente nacional y a lo largo del tiempo fue discutido de reciclaje en reciclaje, dinámica que ha encubierto un hecho que creo fundamental: Uruguay en su vida independiente construyó hospitales, estadios, Parlamento, represas, canchas de golf, puentes, Facultades, estaciones y líneas ferroviarias, escuelas, cuarteles, aeropuertos, bibliotecas, cárceles, piscinas (abiertas y cerradas), fortalezas, puertos, observadores astronómicos y planetario, faros, frigoríficos, hipódromos, además de viviendas y otros; pero nunca, NUNCA construyó un museo (y ni siquiera agrego «de arte»). Siempre fueron reciclajes tras reciclajes de preexistencias. García Esteban destacaba en el pasado que no interesaba el cierre del museo. Pero la pregunta clave es: ¿interesa la apertura del Museo? ¿Cuáles son las condiciones? Las obras y sus exposiciones, la iluminación y las formas de «salir al aire», los reciclajes son todos aspectos opinados y opinables pero también visibles. Mientras, otros más estructurales y conceptuales y que hacen viable o no lo visible, son a la vida del Museo como la parte oculta del iceberg.

OBRAS

Juan Manuel Blanes
Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regunaga (1883)
Óleo sobre tela. 130 x 100 cm.



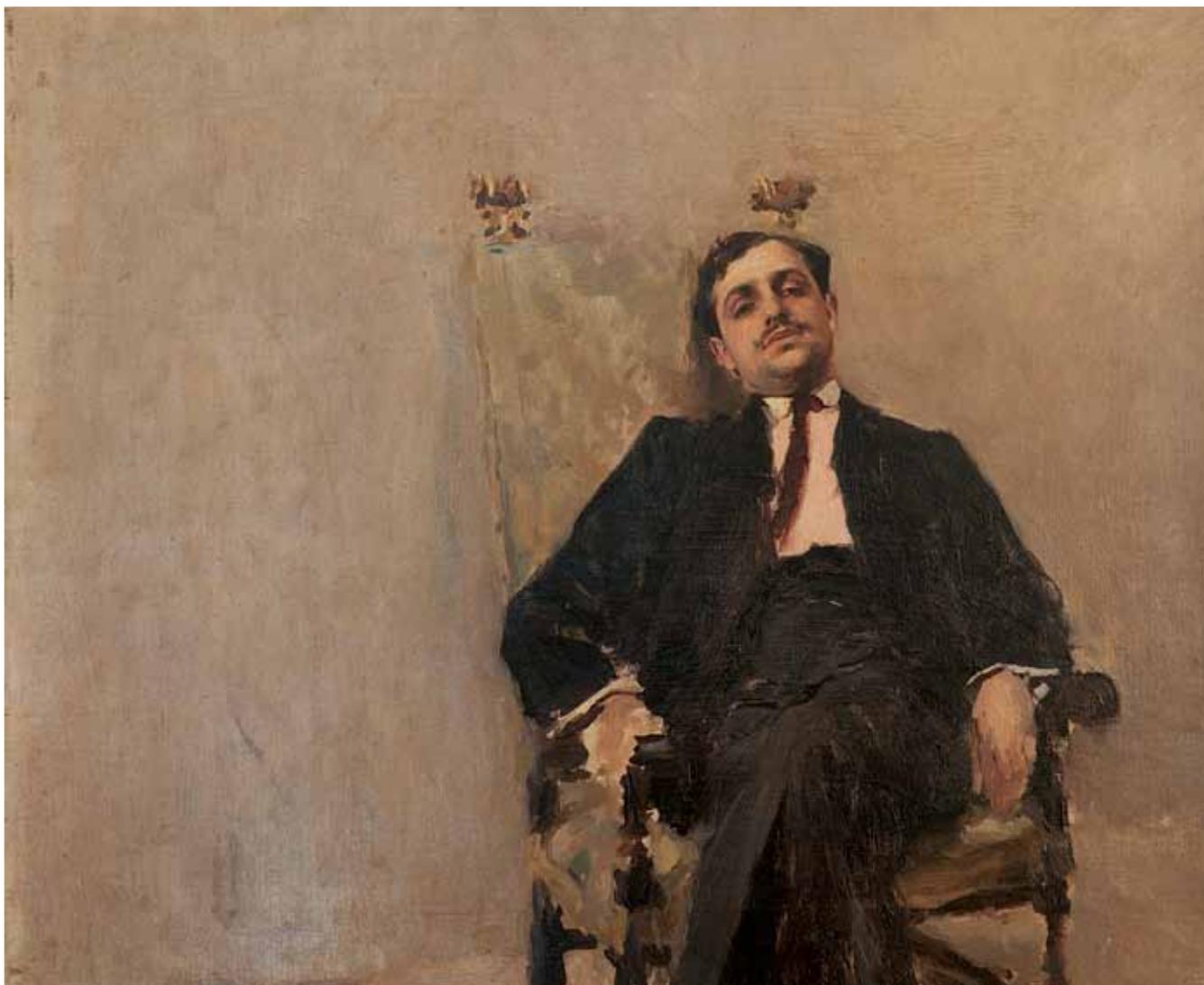




<
Juan Manuel Blanes
Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871)
Óleo sobre tela. 230 x 180 cm.

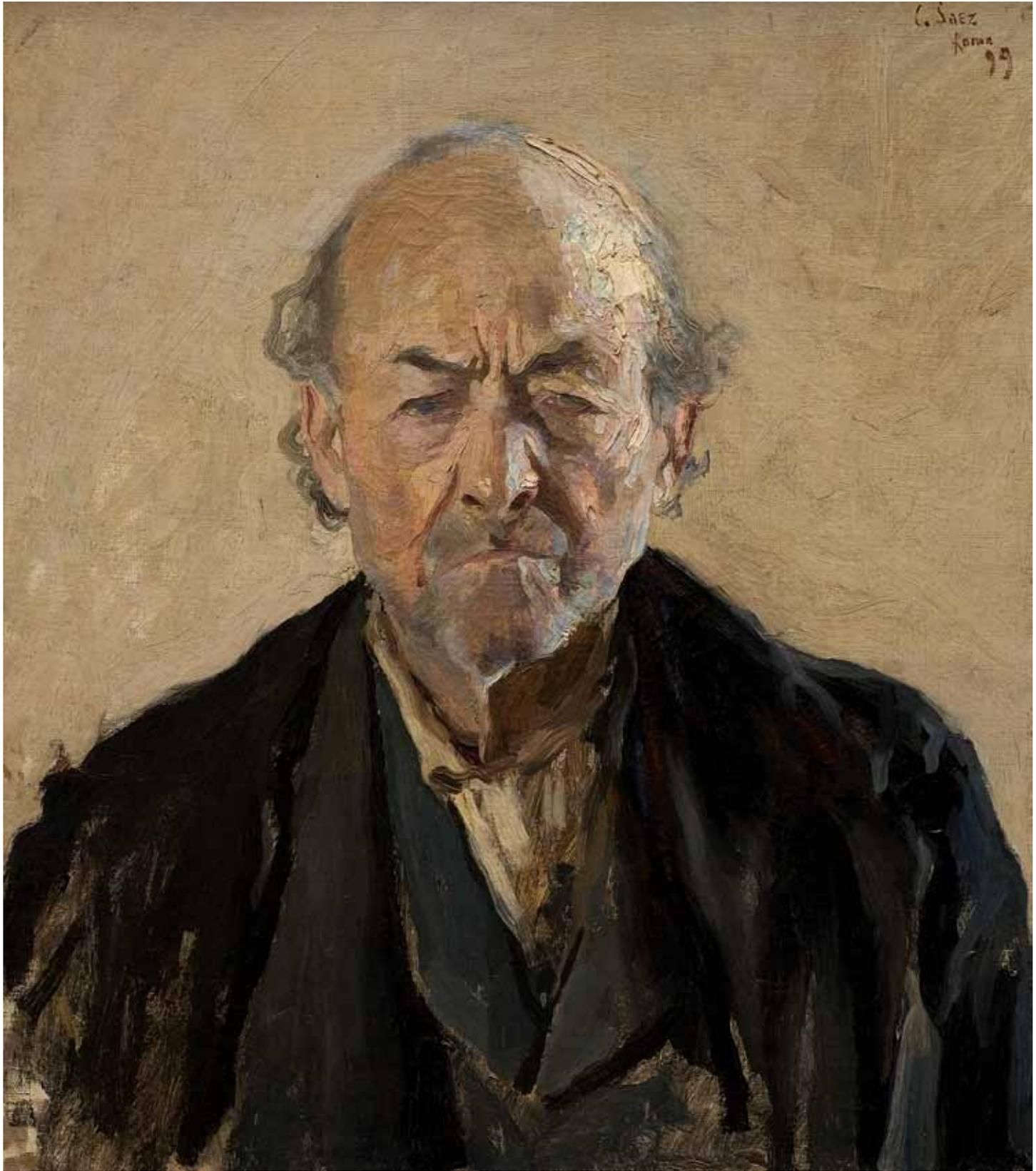
Juan Manuel Blanes
La Paraguaya (1879)
Óleo sobre tela. 100 x 80 cm.





<
Carlos Federico Sáez
(Estudio) (1900)
Óleo sobre tela. 65 x 54 cm.

Carlos Federico Sáez
Retrato del Sr. J.C.M (1899)
Óleo sobre tela. 50 x 61 cm.



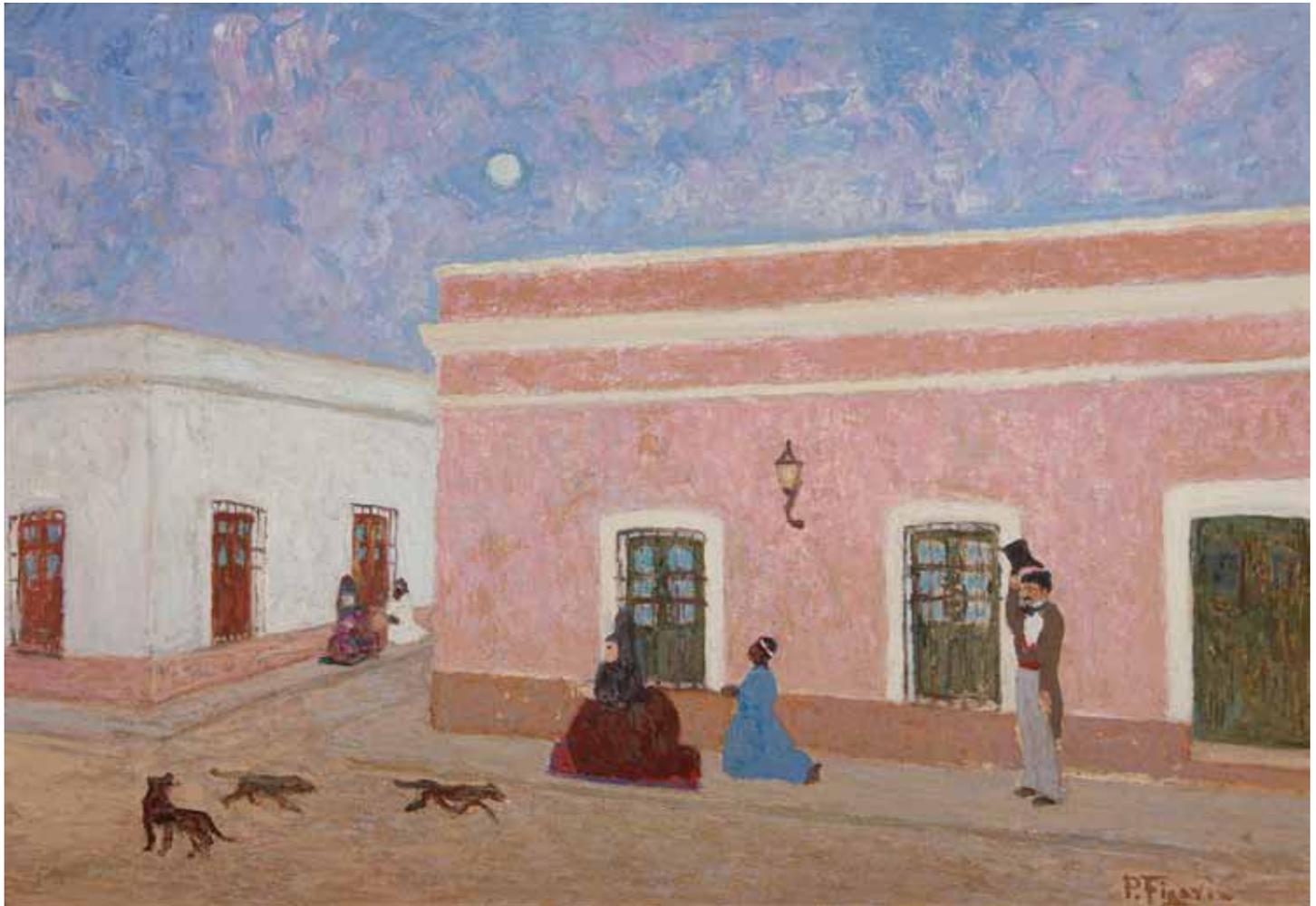
Carlos Federico Sáez
Cabeza de Viejo (1899)
Óleo sobre tela. 60 x 52,5 cm.



Pedro Figari
Pique Nique (1925)
Óleo sobre cartón. 65 x 88 cm.



Pedro Figari
La vida (1925)
Óleo sobre cartón. 61,5 x 82,5 cm.



Pedro Figari
Toque de oración
Óleo sobre cartón, 69 x 99 cm.



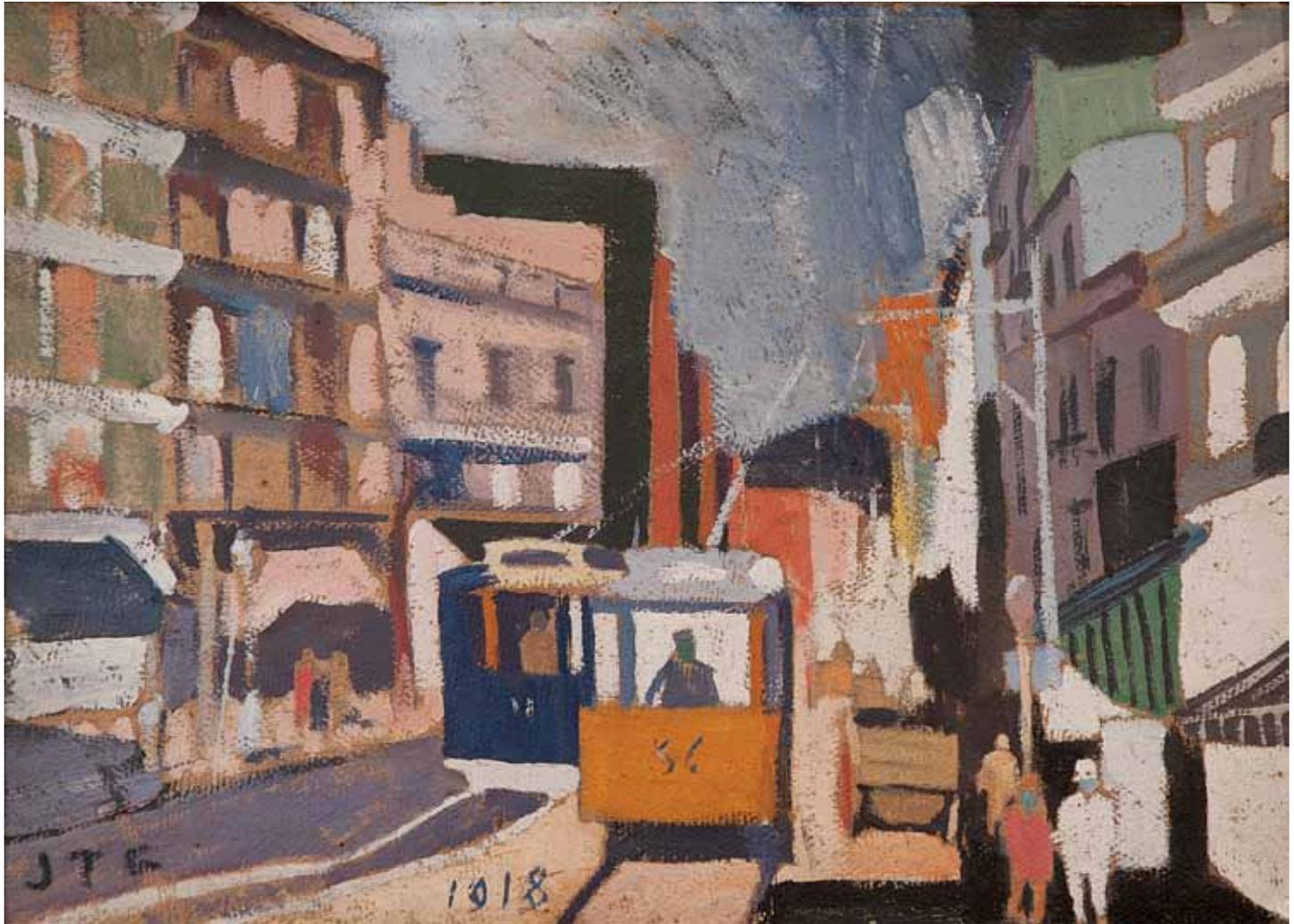
Rafael Barradas
Zíngaras (1919)
Óleo sobre tela 118 x 98 cm.



Rafael Barradas
Los emigrantes (1912)
Óleo sobre tela. 121 x 140 cm.

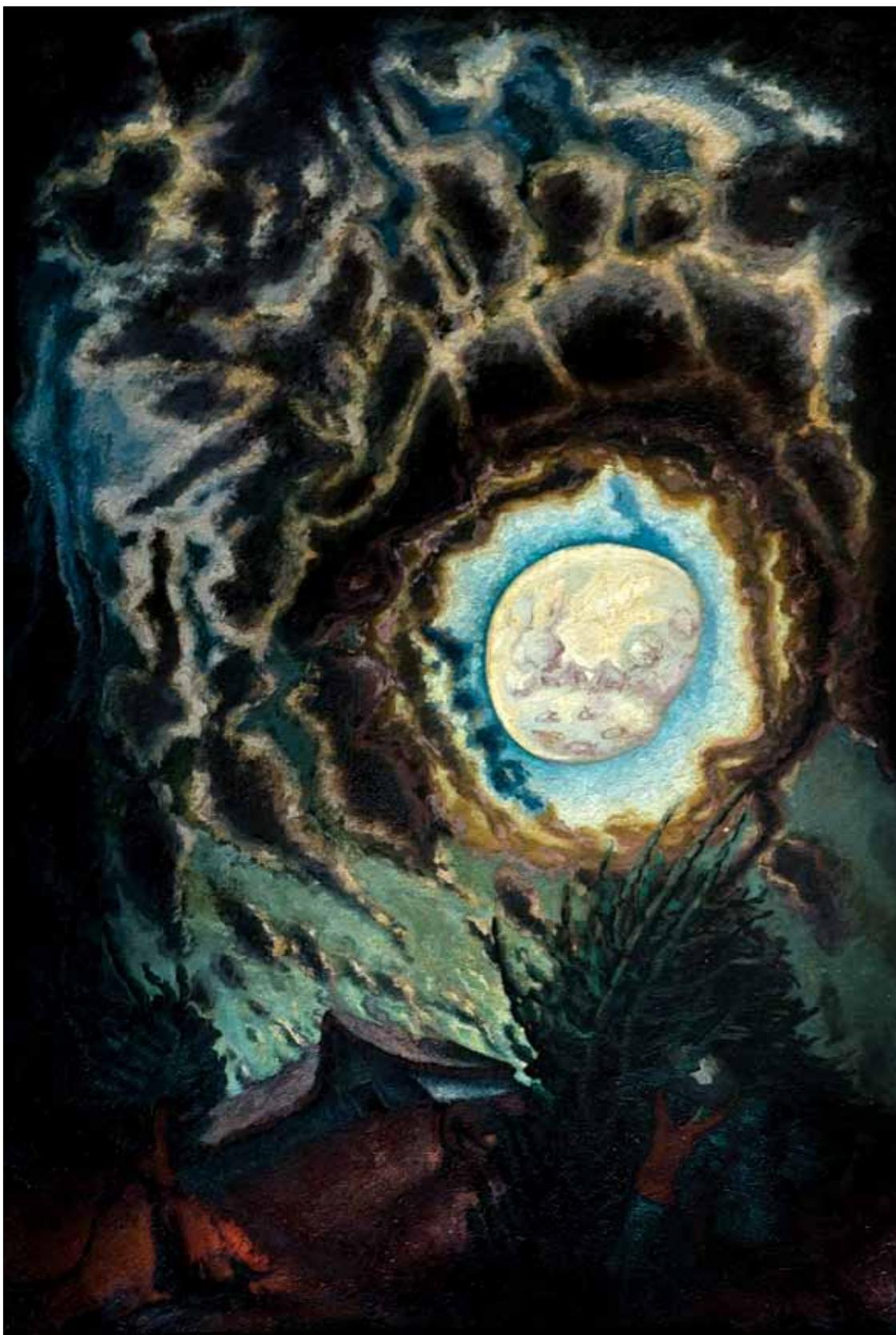


Rafael Barradas
Pilar (1922)
Óleo sobre tela. 118 x 75 cm.



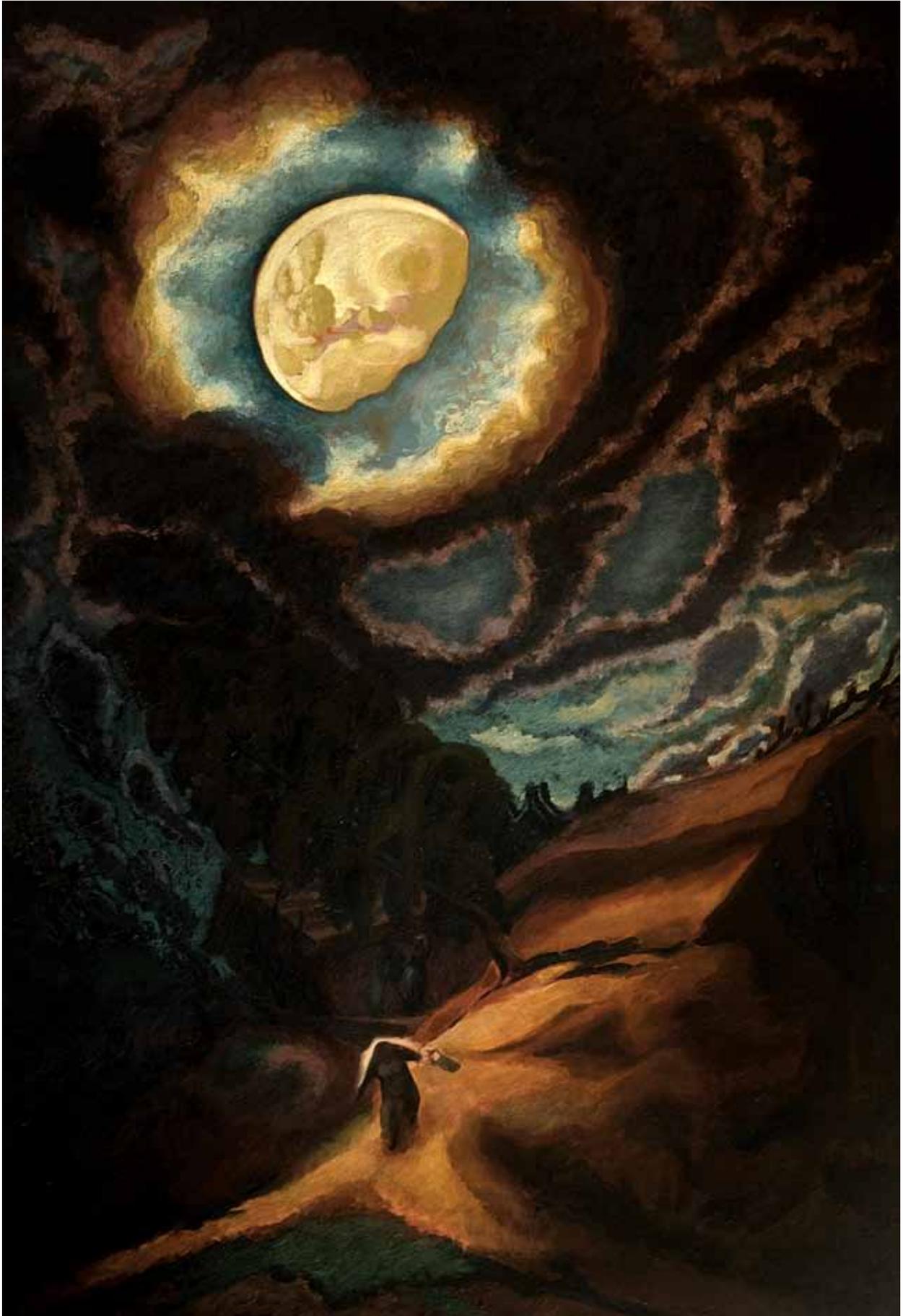
Joaquín Torres García
Paisaje de ciudad (1918)
Óleo sobre cartón, 36 x 56 cm.





José Cuneo
Cerco de tunas (c 1944)
Óleo sobre tabla. 146 x 97 cm.

>
José Cuneo
Ranchos del barranco (1932)
Óleo sobre tabla. 146 x 97 cm.





José Cuneo
Cerro Largo. La aguada (1918)
Óleo sobre tela. 100 x 132 cm.

José Miguel Pallejá
Estudio (1882)
Óleo sobre tela. 34 x 30 cm.

M. Pollock





Diógenes Héquet
Taller del pintor (1896)
Óleo sobre tela. 64 x 81 cm.



Nicanor Blanes
Bella Vista (1889)
Óleo sobre cartón, 20 x 36 cm.



Domingo Laporte
Antiguo puerto de Montevideo
Óleo sobre tabla. 18 x 34 cm.

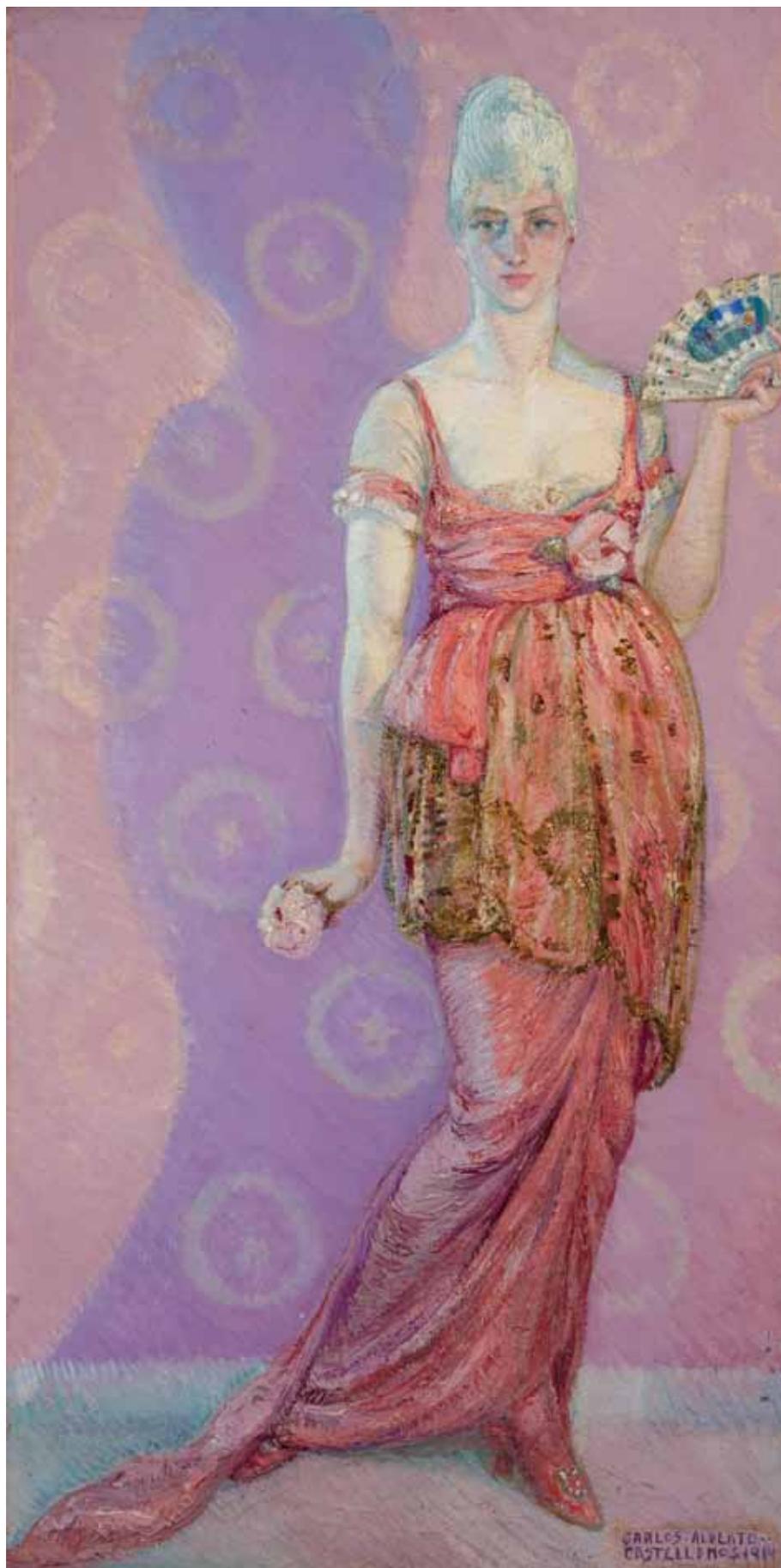


Ernesto Laroche
La canción del silencio
Óleo sobre tela. 93 x 123 cm.



<
Juan Manuel Ferrari
Diógenes Héquet (c.1900) (E)
Bronce. 44 x 29 x 33 cm.

Carlos Alberto Castellanos
La dama del abanico (1914)
Óleo sobre tela. 217 x 107 cm.







<
Pedro Blanes Viale
Las Glicinas (1923)
Óleo sobre tela. 130 x 120 cm.

Pedro Blanes Viale
Retrato (Ema de Castro de Figari) (1907)
Óleo sobre tela. 170 x 187 cm.



Carlos María Herrera
Maternidad (1905)
Óleo sobre tela. 118 x 149 cm.



Humberto Causa
Afueras de Maldonado (1918)
Óleo sobre tela. 119 x 135 cm.



Carmelo de Arzadun
Partido de fútbol (1919)
Óleo sobre tela. 87 x 116 cm.



Petrona Viera
Recreo (1924)
Óleo sobre tela. 86 x 90 cm.





<
Guillermo Laborde
Retrato de Luis Pombo (1928)
Óleo sobre tela. 169 x 110 cm

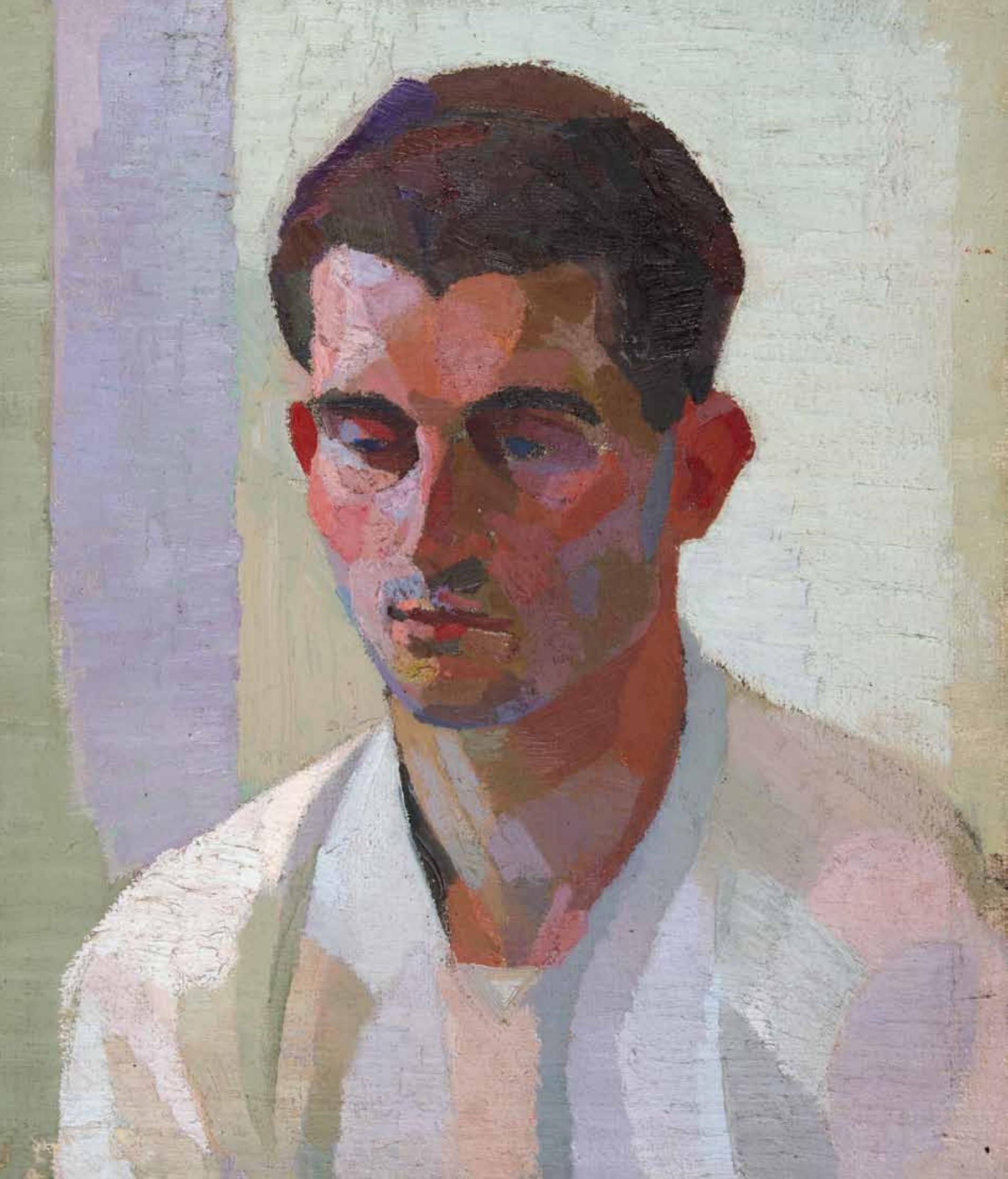
César Pesce Castro
La trilla (1928)
Óleo sobre tela. 65 x 65 cm.



José Belloni
Jineteando (1928) (E)
Bronze. 44 x 14 x 44,5 cm.



Domingo Bazurro
Cantera abandonada
Óleo sobre cartón. 38 x 46 cm.





<
Carmelo Rivello
Cabeza de hombre (1926)
Óleo sobre tela. 60,5 x 50,5 cm.

Manuel Rosé
La cantera (1929)
Óleo sobre tela. 85 x 92 cm.

Felipe Seade

Niña de afuera (1936)

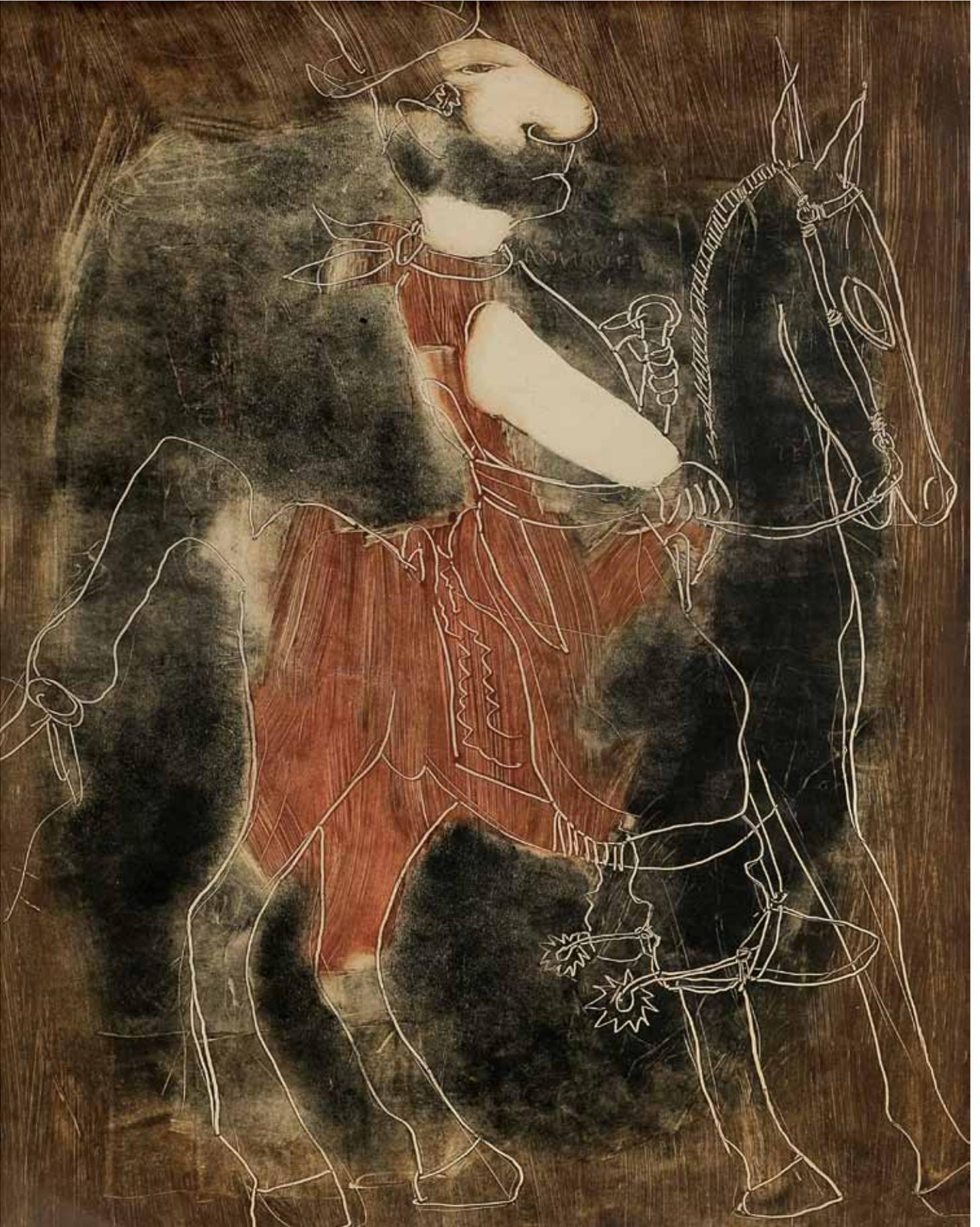
Óleo sobre madera. 56 x 42 cm.





Carlos González
Muerte de Martín Aquino (1943)
Grabado. 39 x 48 cm.

>
Carlos González
Paisano a caballo (1937)
Monocopia. 65 x 50 cm.



Edmundo Prati

Torso de efebo (1937) (E)

Bronce. 80 x 37 x 30 cm.

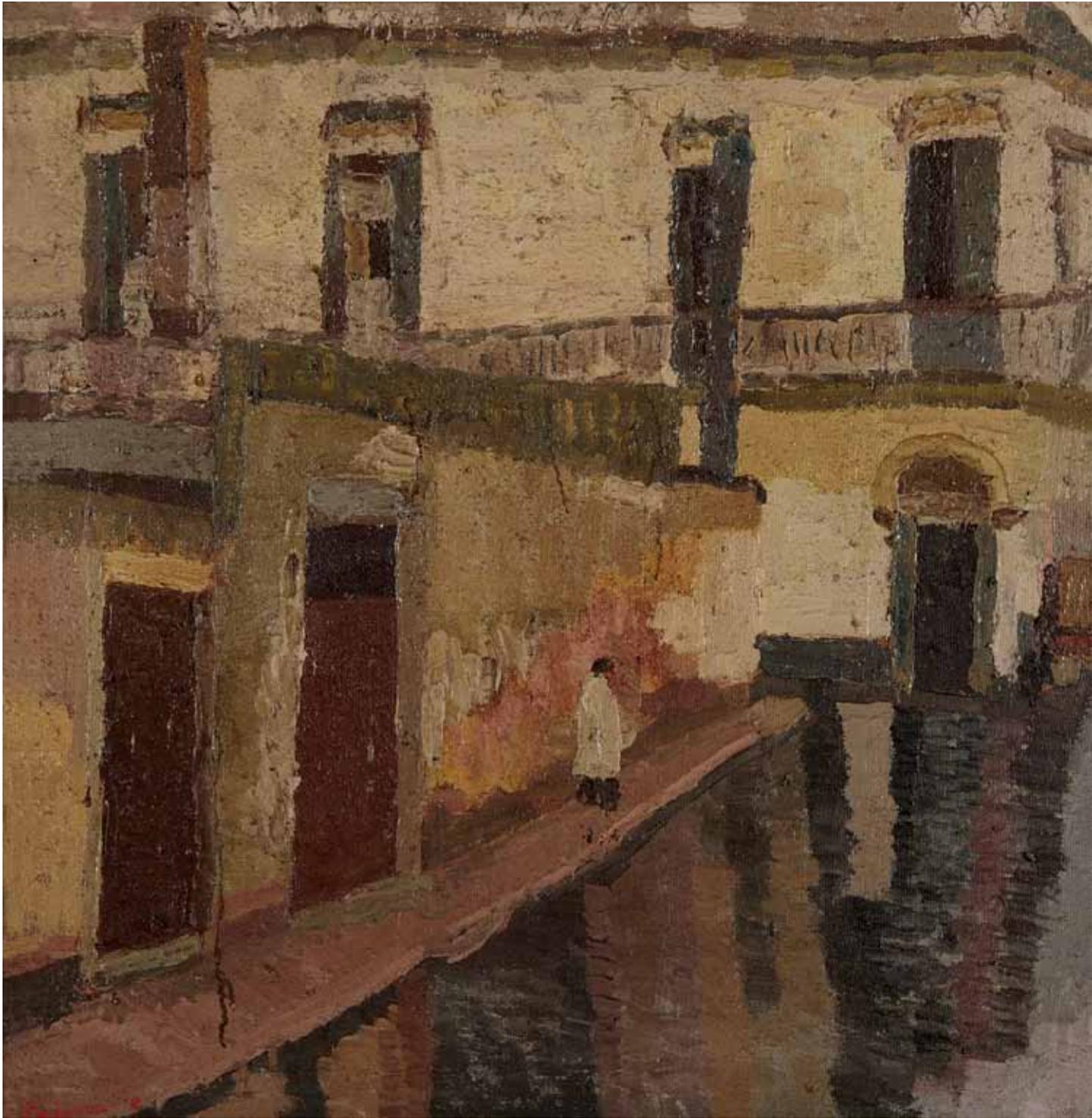






<
Norberto Berdía
Campesina (1940)
Óleo sobre tela. 80 x 65 cm.

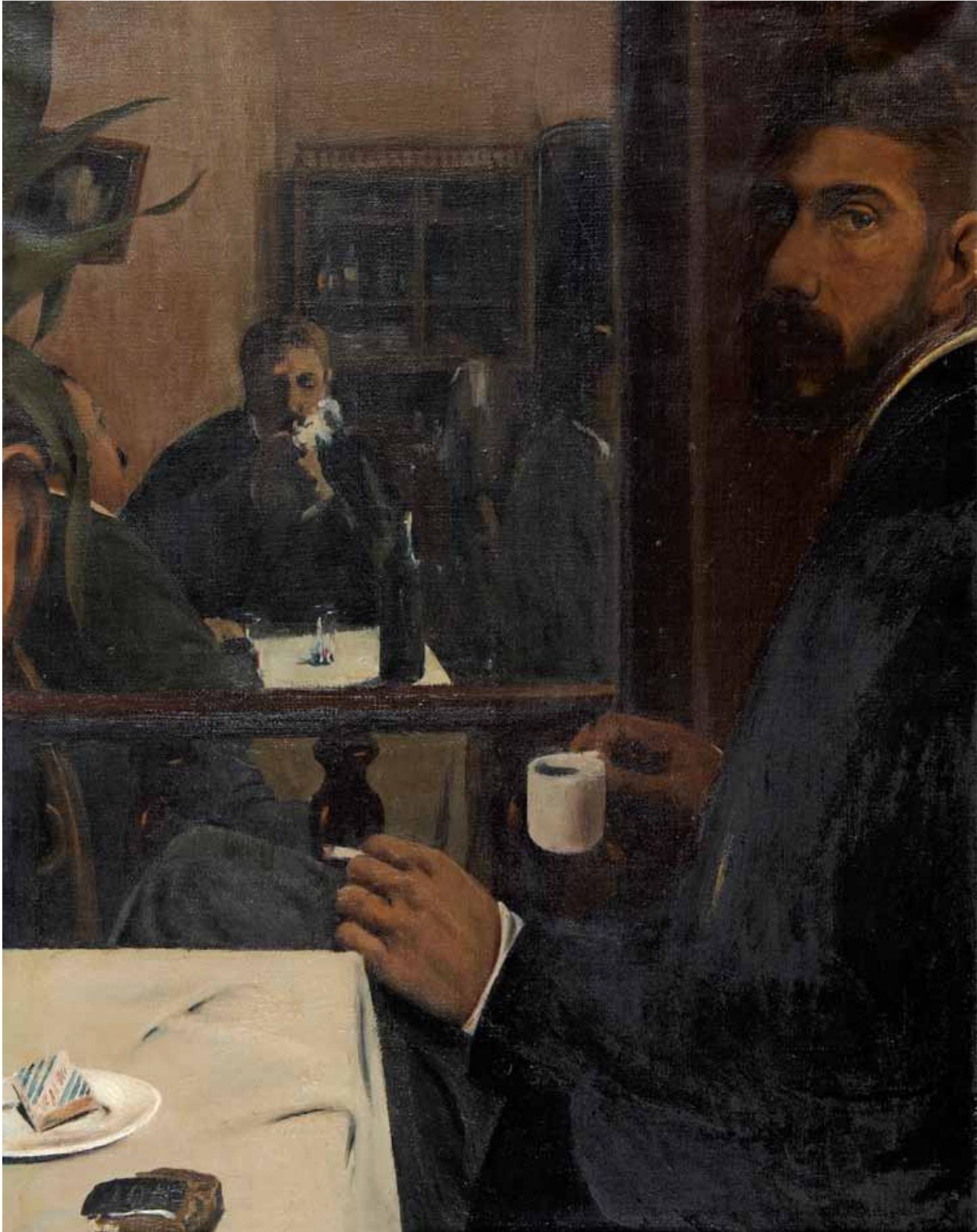
Alfredo de Simone
Lluvia
Óleo sobre tela. 86 x 79 cm.



Alfredo de Simone
La calle (1942)
Óleo sobre tela. 80 x 85 cm.

>
Bernabé Michelena
Figura de joven (1942) (E)
Bronce. 160 x 42 x 59 cm.







<
Washington Barcala
Cantina (autorretrato) (1944)
Óleo sobre tela. 86 x 68 cm.

Raúl Javier Cabrera (Cabrerita)
En una isla (1946)
Acuarela sobre papel. 74 x 51 cm.



>
Héctor Sgarbi
Mujer cosiendo (1948)
Óleo sobre tela. 191 x 127 cm.

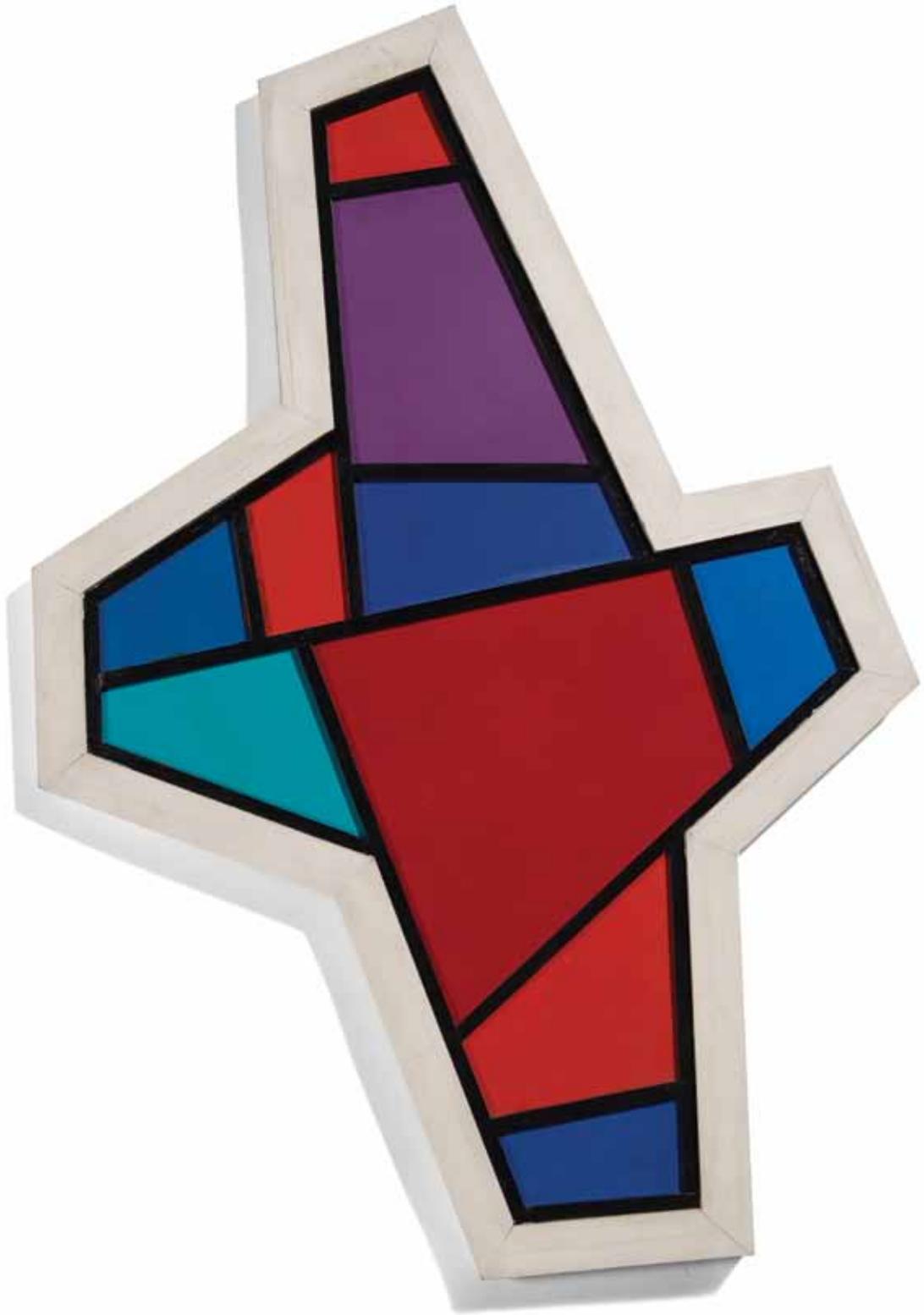
**José Luis Zorrilla
de San Martín**
Anadiomenes (1946) (E)
Bronce. 176 x 60 x 103 cm.



Antonio Llorens

Sin título (1949)

Pintura sobre duraboard. 88 x 60 cm.



Zoma Baitler

Santa Ana do Livramento (1952)

Óleo sobre tela. 90 x 98 cm.







<
Vicente Martín
La mesa negra (1957)
Óleo sobre tela. 150 x 100 cm.

Nerses Ounanián
Maternidad (1957) (E)
Bronce. 125 x 30 x 22,5 cm.



Elsa Andrada
Naturaleza muerta
Óleo sobre cartón. 50 x 59 cm.

>
Raúl Pavlotzky
Fondo ocre (1958)
Serigrafía. 70 x 39 cm.

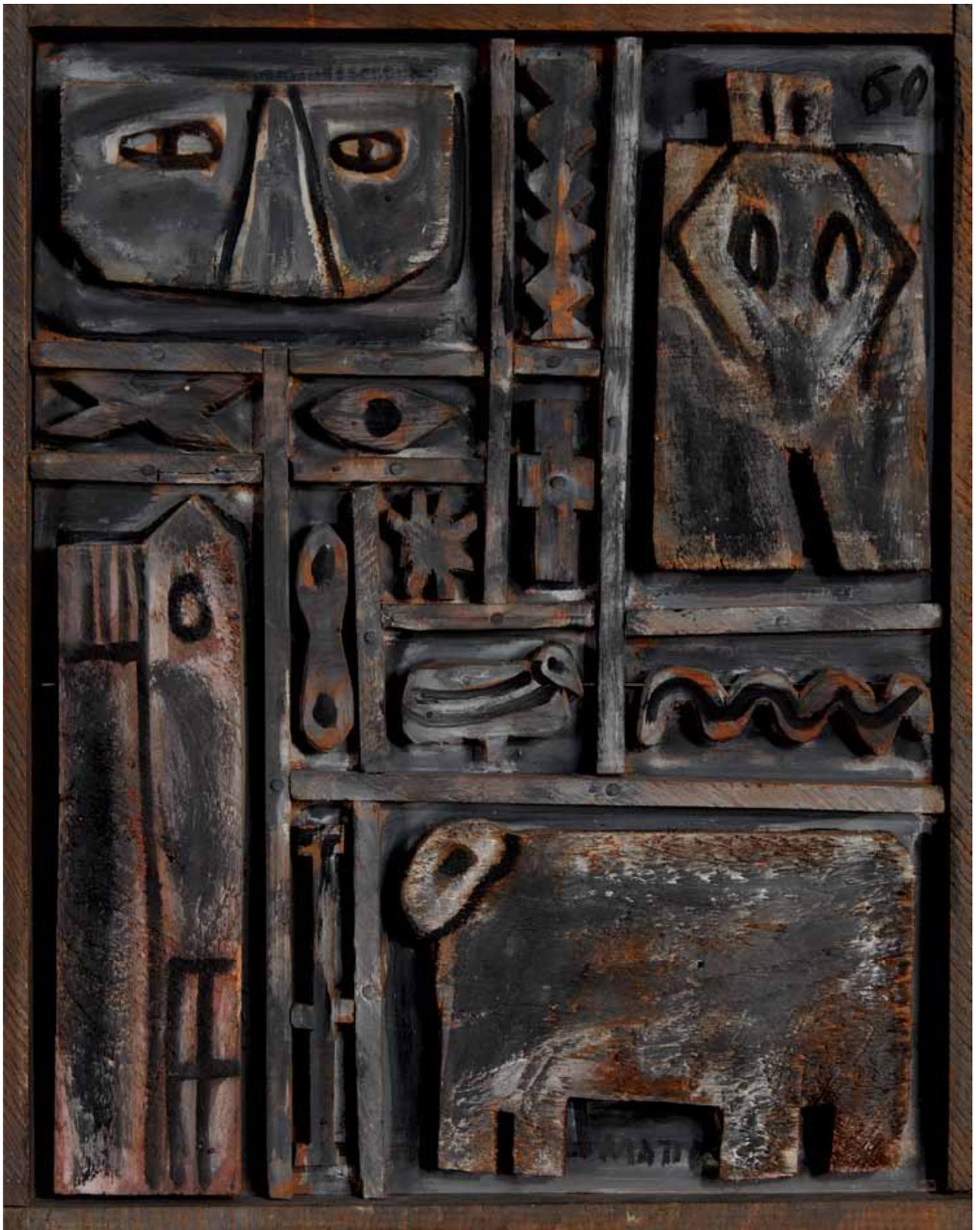


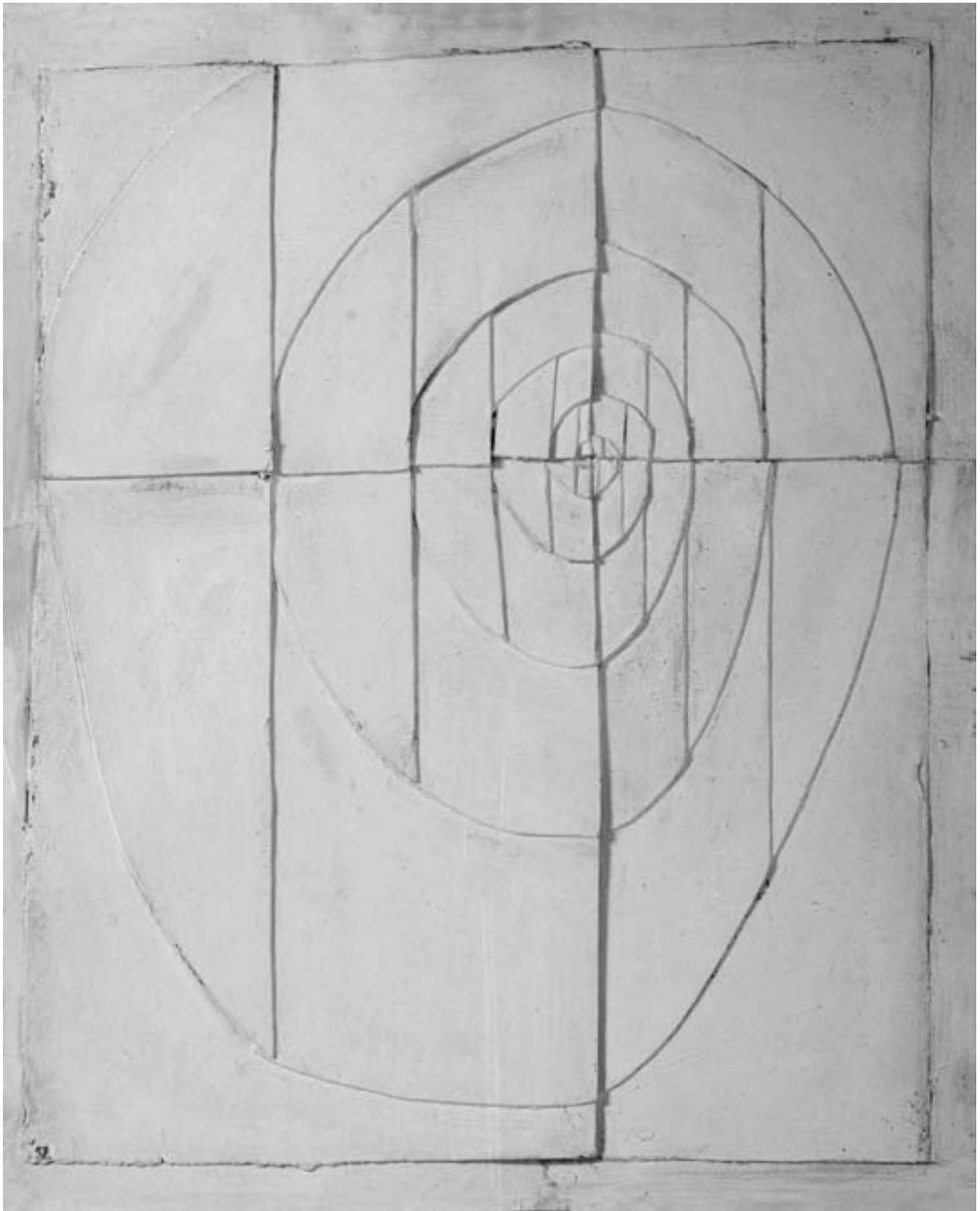
Facility



Julio Alpuy
Paisaje de Bogotá (1958)
Óleo sobre tela. 39 x 56 cm.

>
Francisco Matto
Tabla (1960)
Madera pintada. 45 x 36 x 4,5 cm.







<
José Gurvich
Espiral
Medios combinados.
106 x 86 cm.

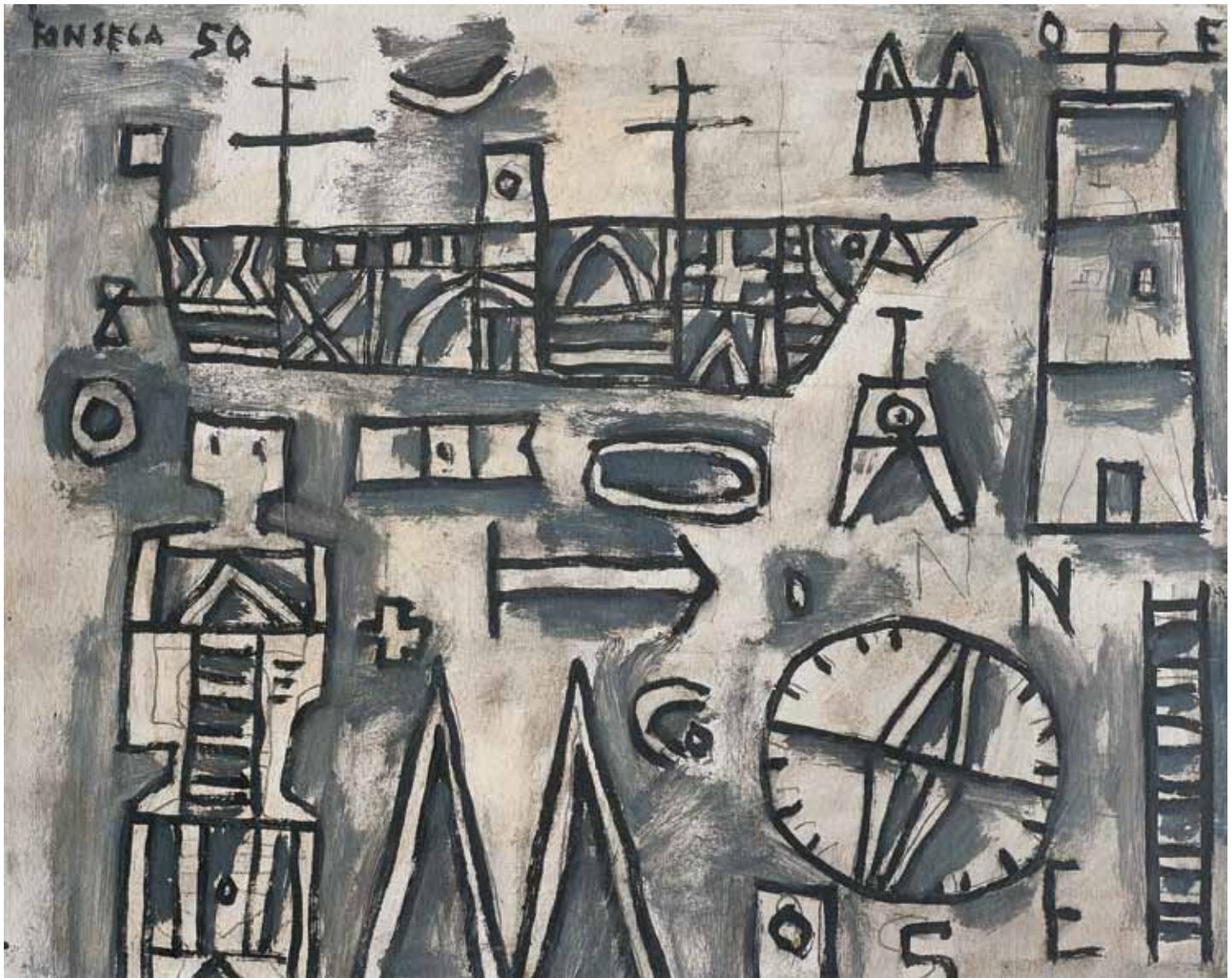
Manuel Pailós
Construcción (1960)
Madera pintada.
66 x 40 cm.



Américo Spósito
Tensiones o sauces (1961)
Óleo sobre tela. 160 x 111 cm.

>
Margarita Mortarotti
Gravura V (c 1961)
Aguafuerte. 59,50 x 29,50 cm.





<
Augusto Torres
Construcción (1963)
Óleo sobre tabla. 69,5 x 51,5 cm.

Gonzalo Fonseca
Pintura (1950)
Medios combinados. 34 x 24 cm.

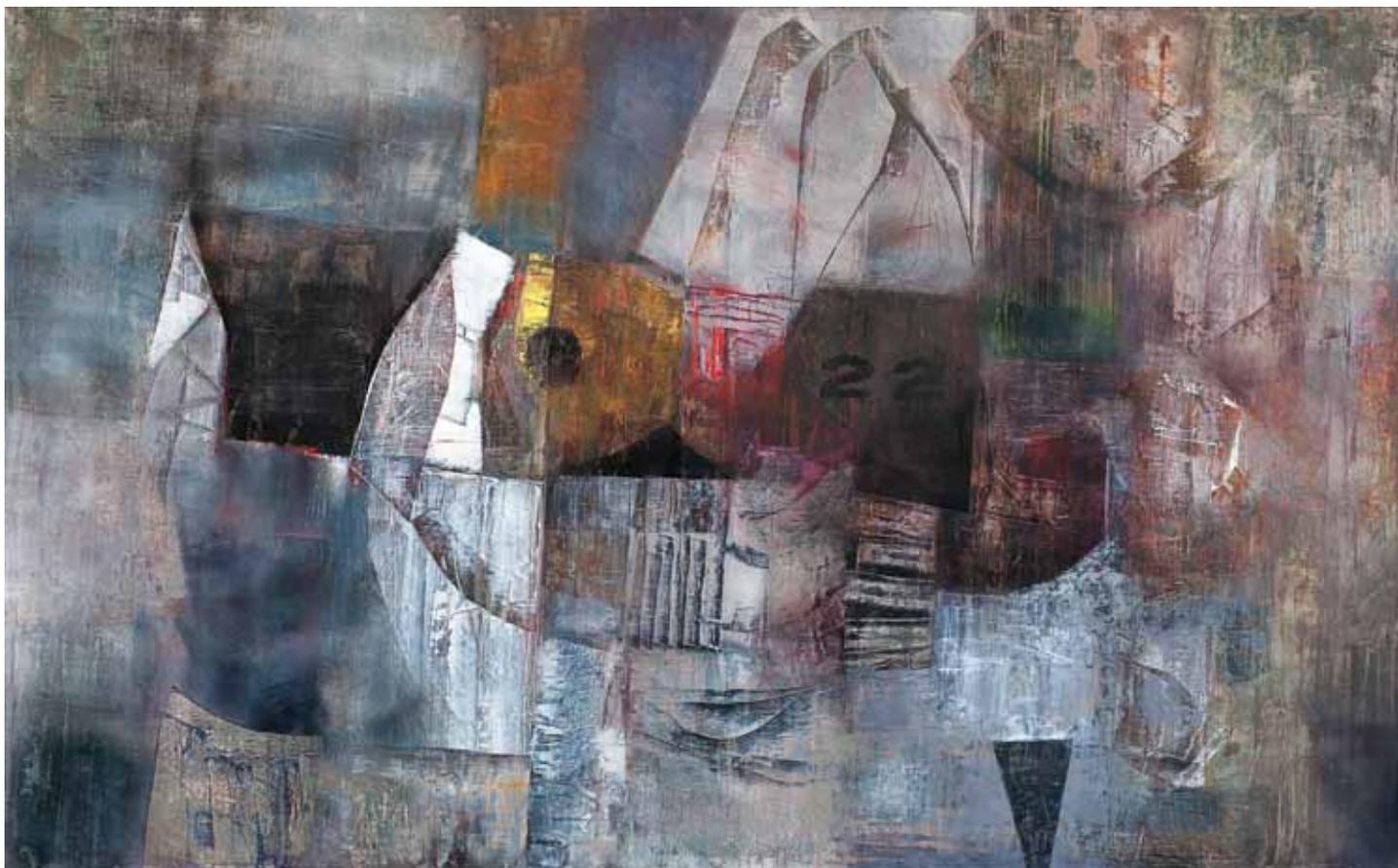




<
Jorge Damiani
Angustia (1963)
Medios combinados. 200 x 150 cm.

Manuel Espínola Gómez
Variaciones sobre el gordo Améndola (1961)
Óleo sobre fibra. 171 x 122 cm.



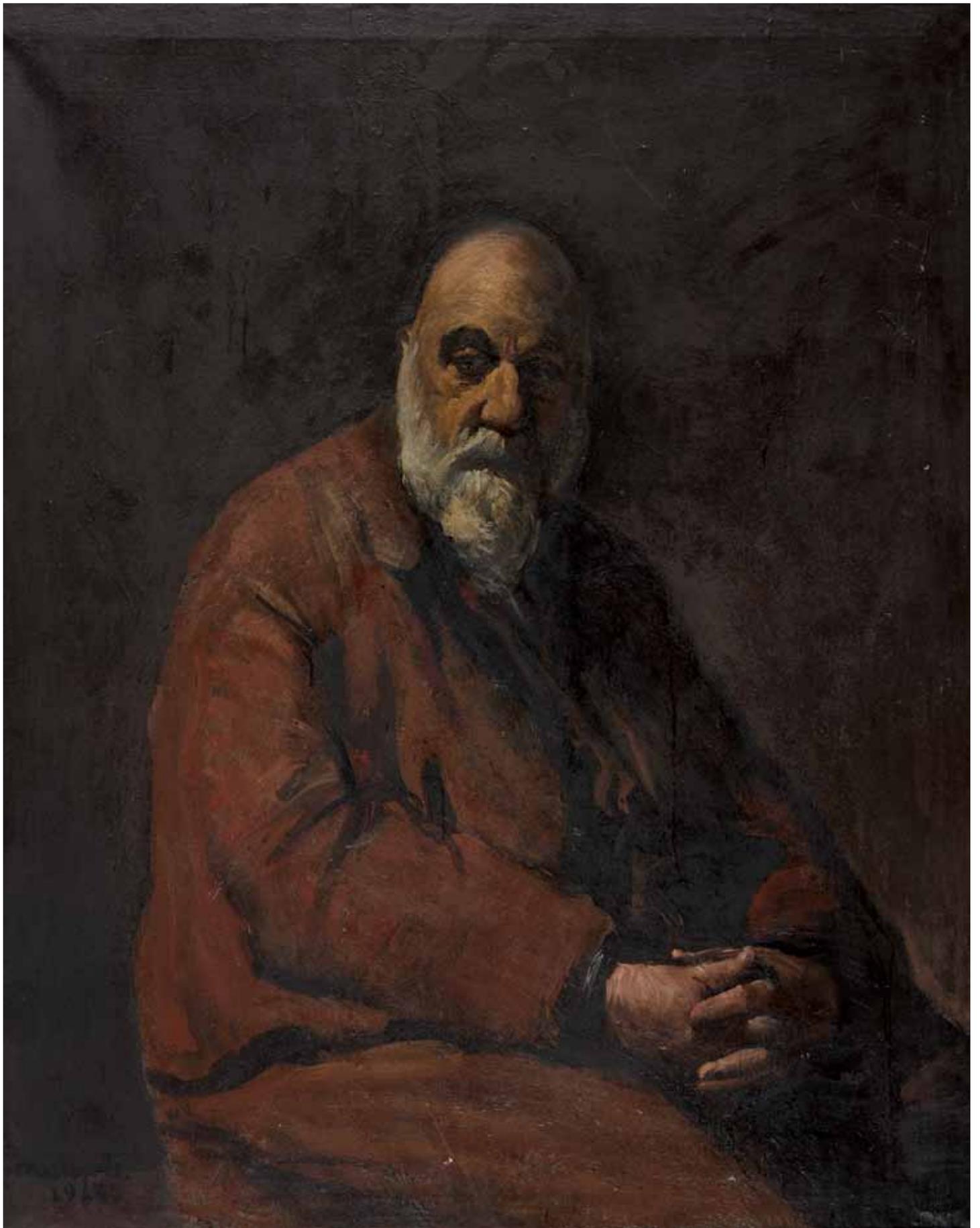


<
José Gamarra
Pintura M.63101 (1963)
Medios combinados. 150 x 130 cm.

Oscar García Reino
Nº 22 (1964)
Óleo sobre tela. 81 x 131 cm.

Horacio Torres

Retrato de Alfredo Cáceres (1964)
Óleo sobre tela. 100 x 80,5 cm.







<
Juan Ventayol
La ciencia en marcha (1965)
Óleo sobre tela. 200 x 132 cm.

Germán Cabrera
La cabeza de la hormiga (E)
Metal y madera. 165 x 45 x 75 cm.

Clarel Neme

Boda (1966)

Óleo sobre tela. 56 x 42 cm.





Jorge Páez Vilaró
Asamblea partidaria (1966)
Esmalte sobre tela. 120 x 160 cm.



Carlos Fossatti
Escarraman, rufianes y la muerte (1966)
Xilografía. 178 x 238 cm.



Guiscardo Améndola
Zona prohibida (1966)
Óleo sobre madera. 108 x 121 cm.



Mario Loriato
Composición abstracta (1967)
Pintura sobre madera. 71 x 69 cm.



Salustiano Pintos

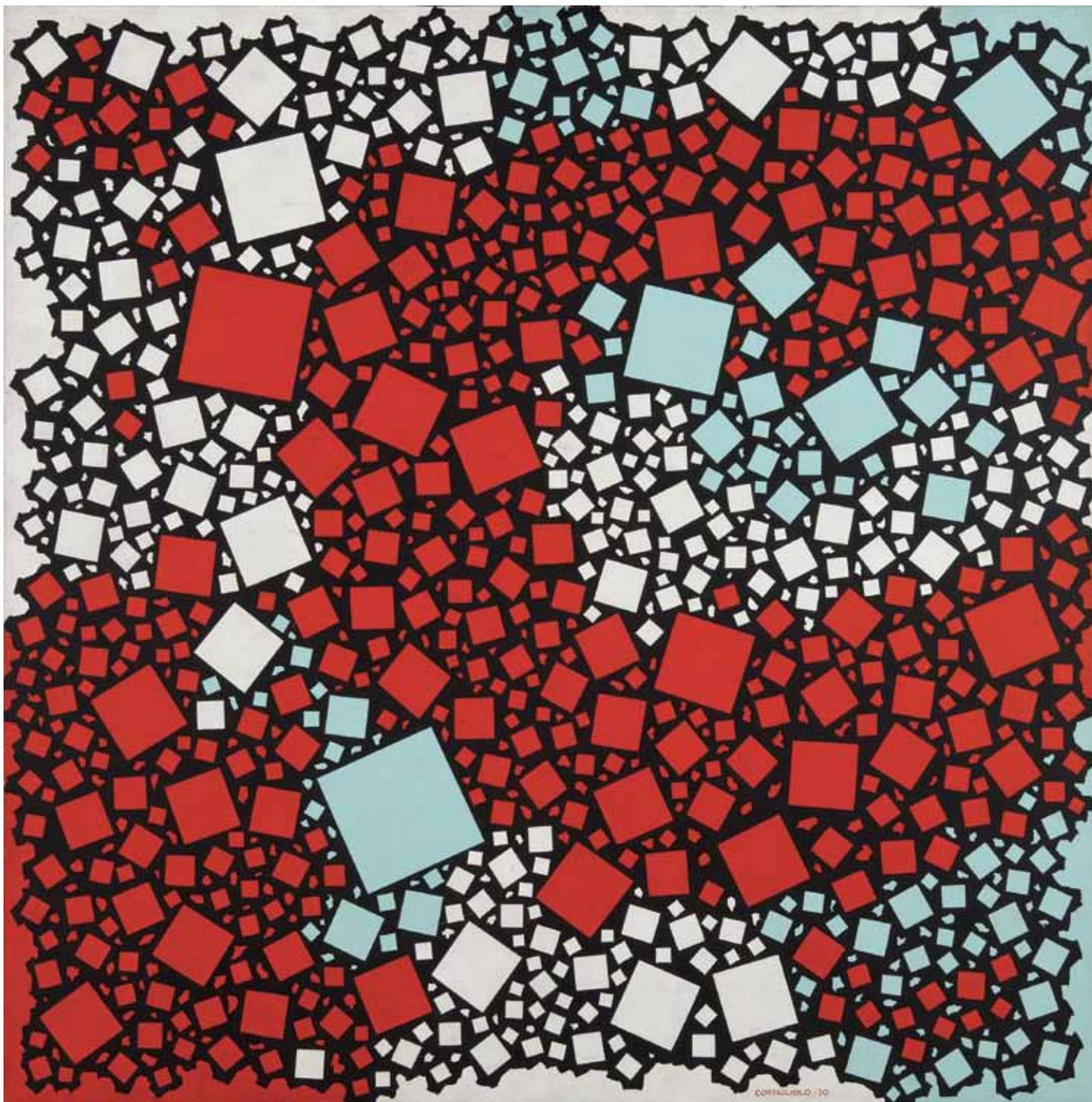
El retiro de los ángeles (1965)

Talla en madera. 131 x 45 x 45 cm.

Ruisdael Suárez
Paraguas I
Medios combinados. 222 x 280 cm.







<
María Freire
Composición 17 de julio (1968)
Acrílico sobre tela. 180 x 136 cm.

José Pedro Costigliolo
Cuadrados LXXXIX (1970)
Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm.



Amalia Nieto
Homenaje al cubo (1969) (E)
Papel pintado sobre estructura. 44 x 44 x 44 cm.



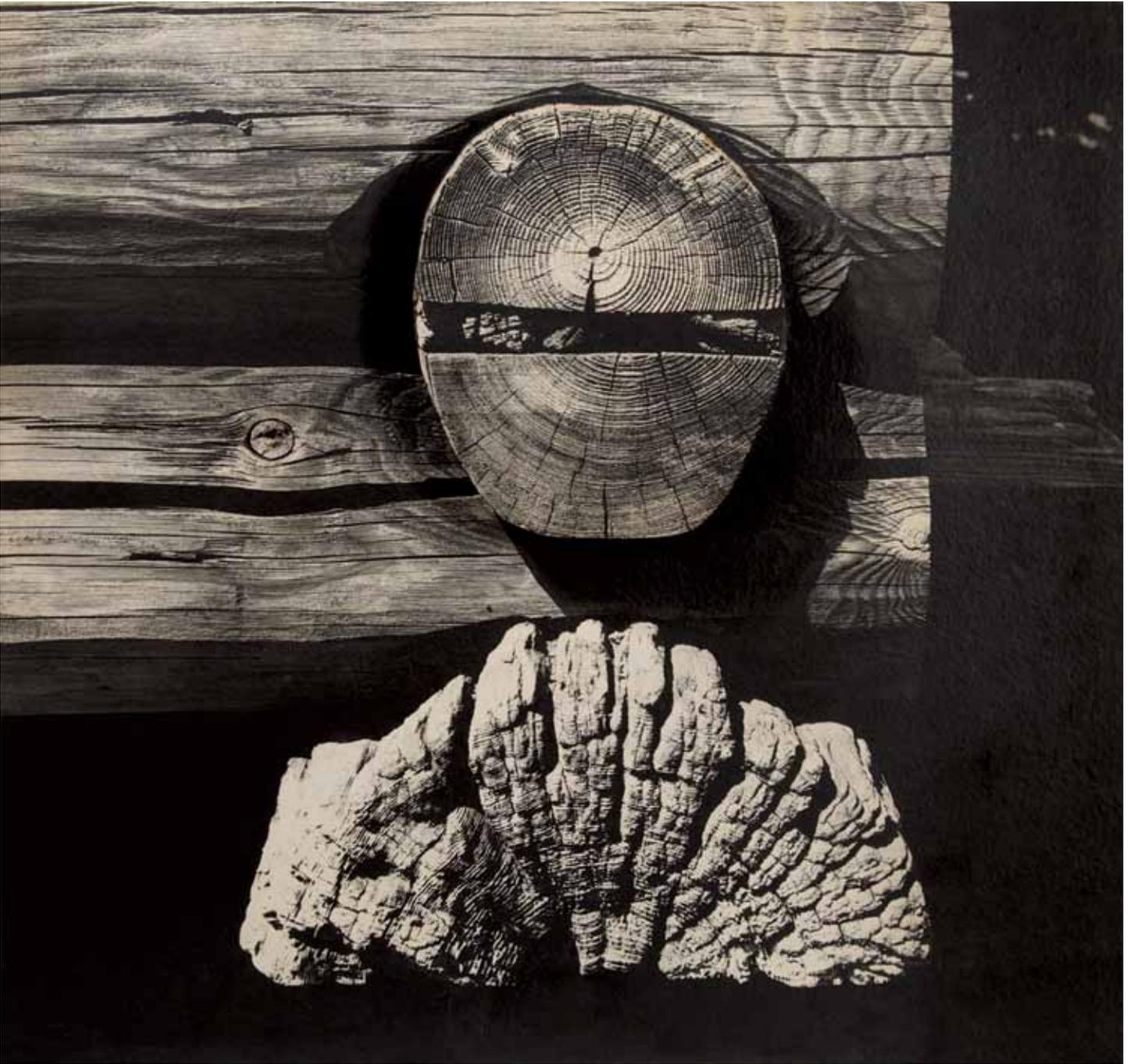


<
Agustín Alamán
Pintura
Medios combinados. 132 x 103 cm.

Leonilda González
Novia revolucionaria XI (1969)
Xilografía. 75 x 32 cm.

3621

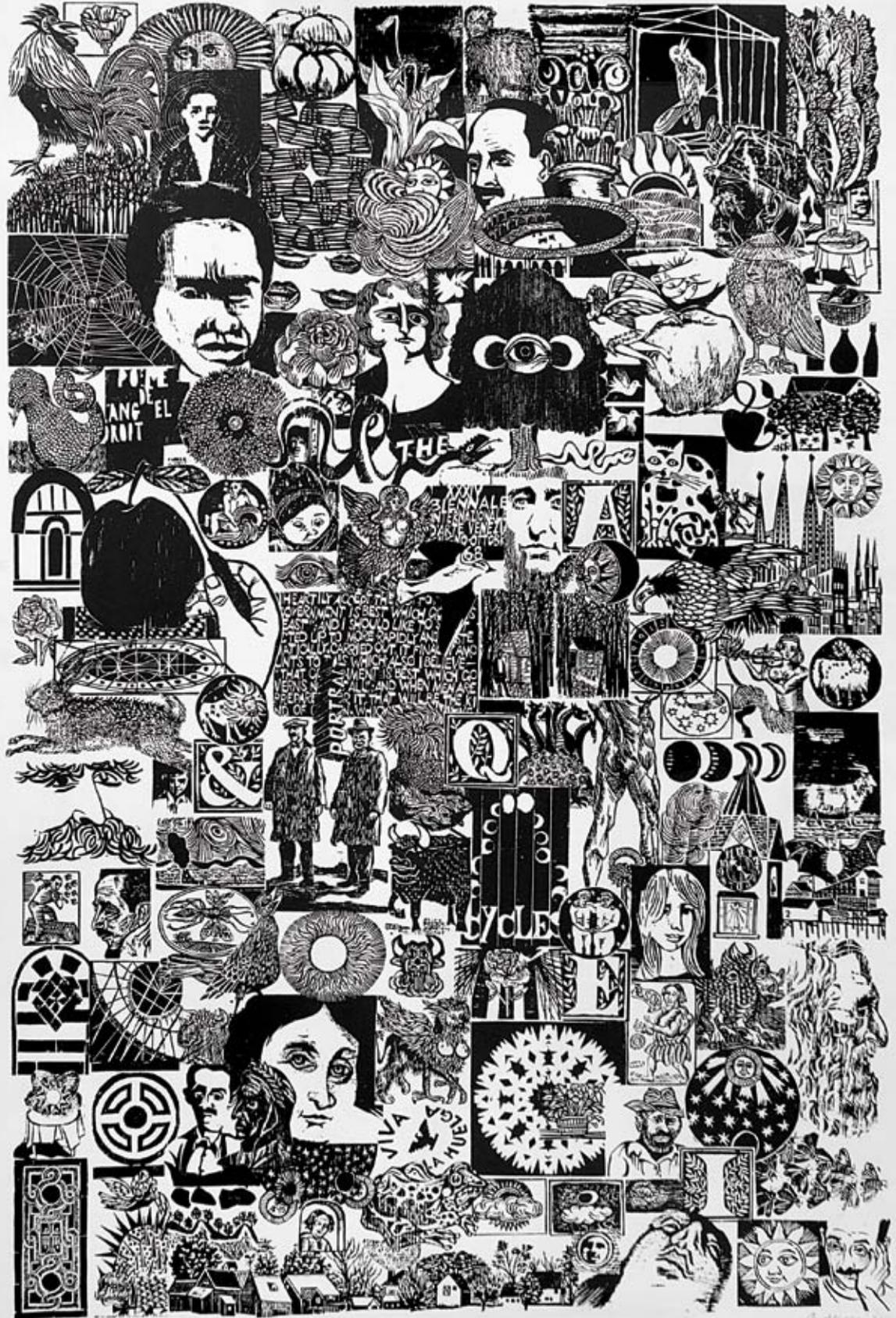
Alfredo Testoni
Muro vikingo
Fotografia. 102 x 106,5 cm.





Julio Verdí
Eutrapelia (1958)
Óleo sobre cartón. 81 x 71 cm.

>
Antonio Frasconi
Biografía (1971)
Xilografía y serigrafía. 86 x 58 cm.



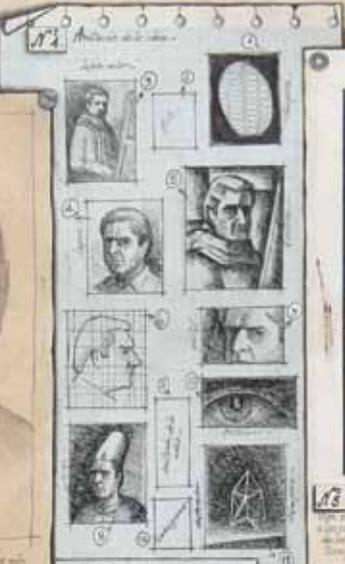
rauschenberg

Robert Rauschenberg

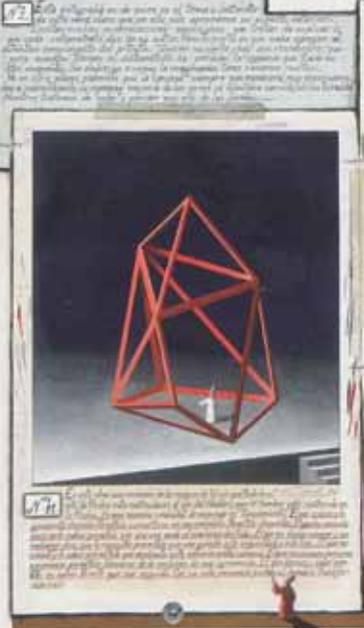
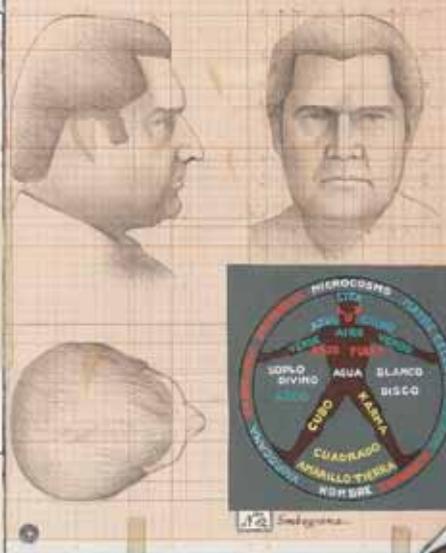


>
Carlos Tonelli
Proceso autorretrato I (1975)
Óleo sobre duraboard. 90 x 75 cm.

Miguel Ángel Pareja
Mujer y niño (1974)
Óleo sobre tela. 168 x 56 cm.



PROCESO DE UN AUTORRETRATO
TECNICAS CONCRETAS





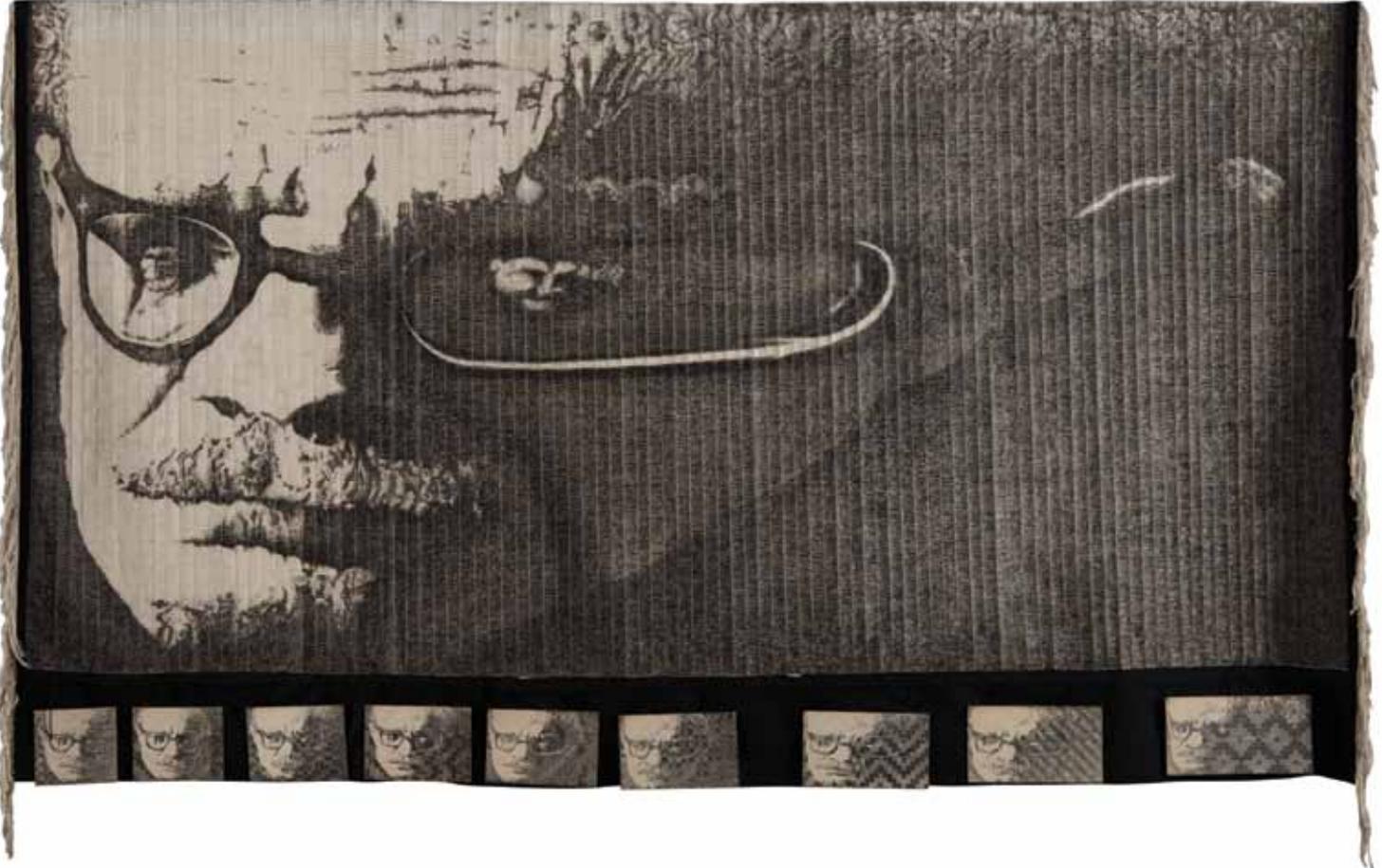
Hilda López
Autorretrato (1977)
Óleo sobre tela. 110 x 60 cm.



Hugo Nantes
Gorda de trenzas (E)
Chatarra. 130 x 110 x 80 cm.

Ernesto Aroztegui

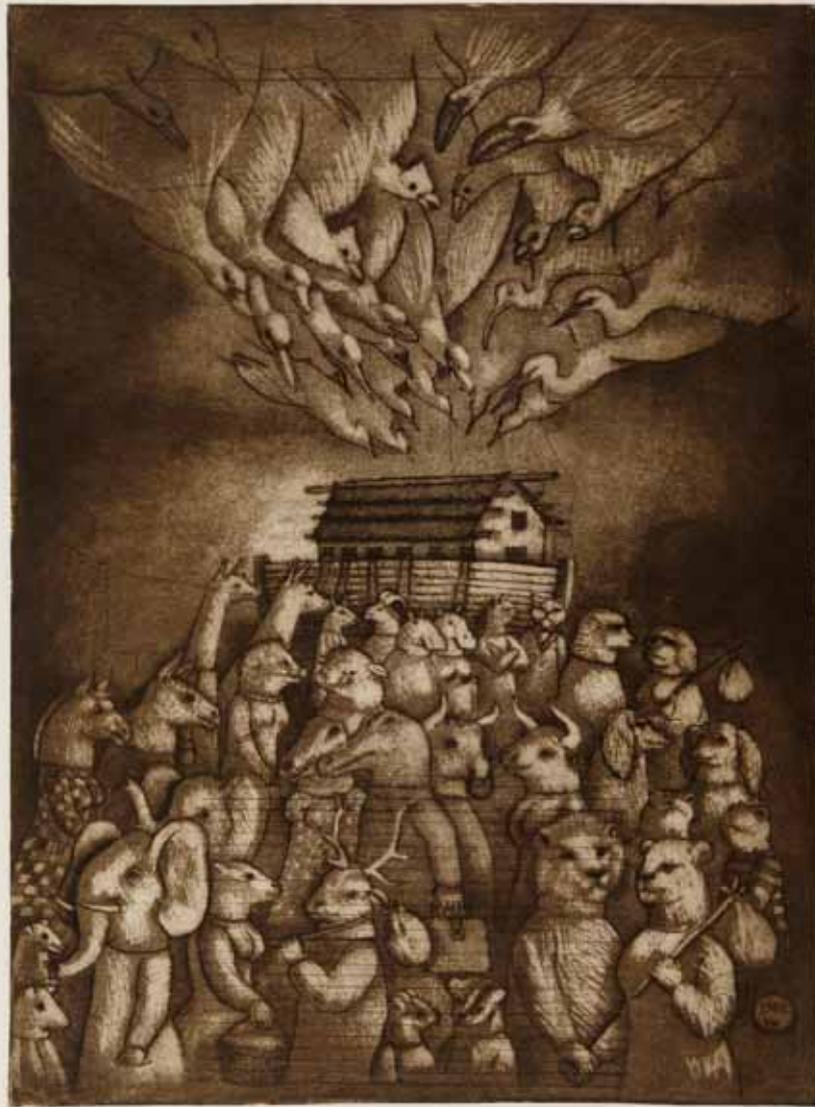
Retrato de Sábato anamorfoseado casi ciego (tapiz)
Dibujo y tejido. 180 x 310 cm.





Juan Storm
Un atardecer (1983)
Óleo sobre tela. 80 x 100 cm.

>
Luis A. Solari
El arca de Noé (1982)
Punta seca. 56,5 x 42,5 cm.







<
Lincoln Presno
Círculo activo (1983)
Acrílico sobre tela. 160 x 130 cm.

Wifredo Díaz Valdez
Objeto nº 8 de taller (1984) (E)
Madera serruchada. 66 x 140 x 43 cm.



<
Anhelo Hernández
Eros y Psique (1985)
Óleo sobre tela. 120 x 80 cm.

Nelson Ramos
Construyendo pandorgas (1985)
Collage. 123 x 64 cm.





Luis Camnitzer
Árbol alto
Técnica mixta. 35 x 25 x 5 cm.



Rimir Cardillo
Polilla de primavera (1981)
Técnica mixta. 57,5 x 40 cm.

Octavio Podestá
Overlock (1991)
Aluminio. 250 x 450 x 200 cm.





Hugo Longa

La muerte gorda (1987)

Acrílico sobre tela. 150 x 120 cm.

MNAV: 100 AÑOS DE RECORRIDO

1911 (10 de diciembre). Se sancionó la Ley 3.932 por la que se creó el **Museo Nacional de Bellas Artes**. Fue designado como director el pintor Domingo Laporte. El número de piezas originales llegaba a 178 —la mayor parte de autores extranjeros—, 56 copias y reproducciones, lo que sumaba un total de 234 obras. Ingresaron los primeros materiales para la Biblioteca. El pintor Ernesto Laroche ocupó tareas de Secretaría.

(27 de diciembre). El nuevo Director elevó al ministro de Instrucción Pública su *Plan de Organización del Museo*, del cual se destacaba la solicitud de un *local* apropiado, que a su criterio debía estar vinculado a nuestros espacios parqueados.

1912 (8 de noviembre). Se autorizó la adquisición de *vaciados* de yeso obtenidos en los talleres del Museo del Louvre y Escuela de Bellas Artes de París. Sin embargo, su envío se demoró ante el estallido de la guerra de 1914 en Europa.

1914 (3 de agosto). El Museo Nacional abrió sus puertas en el antiguo *Pabellón*, construido por el Arq. Leopoldo J. Tosi para la *Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional*, instalado en el *Parque Urbano* (hoy Parque Rodó), con las reformas edilicias a cargo del Arq. Alfredo Campos por encargo del Ministerio de Instrucción Pública. Fueron anexados al pabellón dos salones laterales de 39 metros de largo por 7 de ancho y 9 metros de altura.

1916 (enero). El Dr. Manuel Otero donó al Museo cuarenta y seis obras de Juan Manuel Blanes. El Sr. Manuel Garibay donó la obra de Blanes: *Retrato de la Sra. Carlota Ferreira*.

1917 Exposición de Carlos Federico Sáez. Se adquieren nueve cuadros al óleo de este artista y una serie de nueve dibujos a pluma y lápiz. Por Resolución del 10 de diciembre se destina una sala del Museo con el nombre de *Carlos Federico Sáez*.

1918 (16 de febrero). La señora Luisa Sánchez de Sáez donó ciento diez obras realizadas por su hijo Carlos Federico, que se sumarían a las veinte obras con que contaba el Museo, conformando la mayor colección en el país de la obra del artista.

1921 El secretario del Museo y pintor Ernesto Laroche fue promovido al cargo de Subdirector del Museo Nacional.



1922 (10 de octubre). El Museo Nacional de Bellas Artes pasó a depender de la administración municipal, según Art. 59 de la Ley de Presupuesto General. Ante el deterioro cada vez más visible del edificio: chapas de zinc, goteras, humedad —con el peligro correspondiente para las obras—, se reiniciaron gestiones para la compra de un nuevo inmueble.

1925 (15 de mayo). El Museo Nacional de Bellas Artes volvió a ser una dependencia del Ministerio de Instrucción Pública. Se creó una Comisión Especial para dotar al Museo de un local apropiado. Se consideró la construcción de un edificio único para el Museo de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura.

1927 Ingresó como *auxiliar técnico* el pintor Alfredo De Simone.

1928 (19 de febrero). Falleció Domingo Laporte. Fue nombrado Director del Museo el pintor Ernesto Laroche, cargo que desempeñaría hasta su muerte.

1929 (5 de junio). El nuevo Director ponía énfasis en el carácter educativo del Museo:
Los museos de bellas artes no solo deben ser instituciones donde se atesore obras artísticas, para que el público los visite por mera curiosidad. Hay que ir al Museo activo, para que el museo, así concebido, sea obra de moderna civilización y constituya uno de los más poderosos medios de enseñanza práctica y de fomento de las Bellas Artes.

El Director Laroche obtuvo la aprobación del Plan de Reorganización para dicho Instituto, redactándose un memorando para esa ocasión, donde se plantea un llamado a concurso para la construcción de un nuevo edificio.

En forma paralela se manejaba la posibilidad de realizar un edificio único para la Facultad de Arquitectura y Museo Nacional de Bellas Artes, juntos.

El Museo contaba con un acervo de 740 obras originales en pintura, grabado, dibujo y cerámica.

1930 (4 de junio). El Consejero Dr. Martín C. Martínez propuso trasladar el Museo Nacional de Bellas Artes al local del Museo Municipal del Prado, iniciativa que finalmente no prosperó.

1932 (4 de agosto). La publicación *Imparcial* daba cuenta sobre permanentes debates de distintas propuestas edilicias que incluían al Museo, titulando: «Edificio para la Biblioteca Nacional y Museo Nacional de Bellas Artes», en la cual se discutía la posibilidad de locación para libros de arte en el espacio de 18 de Julio y Tristán Narvaja. No hubo pronunciamiento definitivo.

1934 (26 de febrero). Se paralizaron las actividades del Museo Nacional de Bellas Artes hasta el mes de agosto del mismo año, por el desvío de impuestos establecidos con destino a la construcción de un único edificio que alojaría la Facultad de Arquitectura y el Museo.



Se realizaron distintas gestiones para relocalizar el Museo, en las que fueron consideradas: casa quinta en el Prado, propiedad del Municipio; residencia del Dr. Américo Ricaldoni, en la calle Lucas Obes y Reyes, y la residencia de Antonio Lussich, en Av. Agraciada y Capurro.

(25 de junio). Comenzaron las obras de reparación y construcción de dos pabellones laterales de 4 metros por 5 cada uno, destinados a la exhibición de obras.

1935 (31 de diciembre). El diario *El Pueblo* titulaba: «Amplió el Museo Nacional de Bellas Artes sus instalaciones».

1936 (enero). Fueron adquiridas cincuenta y ocho obras de Carlos Federico Sáez y diez óleos de Pedro Figari. Continuaron los intentos de relocalización del edificio del Museo; esta vez fue considerado el actual Hospital Italiano, pero, una vez más, la propuesta no prosperó.

(23 de noviembre). Se promulgó una ley para la ampliación y reparación del Museo; la dirección de la obra estaría a cargo del Arq. Agustín Carlevaro.

Se conmemoraron los primeros veinticinco años del MNBA, encomendándose al Director Laroche una conferencia ilustrativa de la historia del Museo, que sería irradiada por CX 6 y CXA 4 Sodre.

1937. El Museo Nacional de Bellas Artes comenzó a recibir obras premiadas en los Salones anuales de Artes Plásticas, las que pasaron a incorporarse a su acervo.

1939 (setiembre). Bajo los auspicios del Gobierno de Francia y su ministro M. François Gentil, el Gobierno de Uruguay y las gestiones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, se llevó a cabo la exposición *La pintura Francesa de David a nuestros días*, comisariada por René Huyghe. La exhibición contó además con el aporte de quince obras de autores franceses pertenecientes al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes.

1940 (2 de junio). Falleció el Director y artista Ernesto Laroche, nacido en Montevideo el 8 de marzo de 1879; sus restos fueron velados en el Pórtico del Museo. Entre los muchos discursos de sentido homenaje en la Cámara de Representantes, el Dr. Emilio Frugoni manifestaba:
Es la muerte de este pintor una pérdida muy sensible para el arte y la Administración Pública [...] Vivía en el Museo de Bellas Artes y para el Museo de Bellas Artes. Puede decirse que allí todo lo hizo él: la organización, la catalogación, la documentación, el cuidado permanente de los tesoros sometidos a su celosa vigilancia...

(4 de junio). Fue designado para ocupar la Dirección del Museo de Bellas Artes el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.

1945 (2 de octubre). Ingresaron ciento cincuenta y dos obras de Juan Manuel Blanes como legado del coleccionista Fernando García.



1948 (9 de abril). En el incendio de la exposición celebrada en ocasión de la *IX Conferencia Interamericana*, en la ciudad de Bogotá, se destruyeron diez obras del acervo del Museo, pertenecientes a Pedro Figari, Joaquín Torres García, Manuel Rosé, José Cuneo, Carmelo de Arzadun, Carlos A. Castellanos y Eduardo Amézaga. El MNBA contrató al artista Vicente Martín en calidad de restaurador de obras. Años después pasó a formar parte de la plantilla de funcionarios en carácter de presupuestado.

1949 (19 de setiembre). Se promulgó la Ley 11.337 posibilitando el comienzo de la segunda etapa de construcción del edificio. Se sistematizó el relevamiento documental de obras y movimientos del Museo.

1951 Ingresaron veinticuatro obras de Rafael Barradas por *pensión graciable* a la familia Barradas. Ingresaron treinta y nueve obras de Joaquín Torres García por *pensión graciable* a la viuda y una de las hijas del artista.

(21 de diciembre). Se clausuró el Museo para visita pública con la finalidad de continuar los trabajos de acondicionamiento edilicio.

1953 (20 de noviembre). Se facultó al Poder Ejecutivo para adquirir al pintor José Cuneo cincuenta obras de su autoría; como contraprestación el Estado le daría al artista una mensualidad.

1954 (1.º de setiembre). Por decreto, se integraron al acervo del Museo Nacional cincuenta obras de la colección del artista José Cuneo.

1955 El Museo Nacional de Bellas Artes, fuera de su sede, realizó una muestra de veinte dibujos más un óleo del artista Carlos Federico Sáez en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1959 Varios artículos de prensa denunciaban el cierre prolongado del Museo Nacional, y pedían su pronta reapertura y organización.

(5 de junio). Con iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública se creó una Comisión Honoraria con los cometidos de impulsar la terminación del edificio y organizar, junto a la Dirección del Museo, exposiciones con el acervo hasta tanto este no se habilitase total o parcialmente.

1961 (8 de febrero). Se inauguró la exposición: *100 Años de Pintura en el Uruguay*, organizada por el MNBA y la Comisión Honoraria auspiciada por el Ministerio de Instrucción Pública en el local subsuelo del Palacio Municipal.

(5 de setiembre). Fue designado como Director Interino Honorario el Arq. Alberto Muñoz del Campo. Ingresaron cincuenta y cuatro obras del artista Manuel Rosé mediante *pensión graciable* a la familia. Informe presentado al Ministerio de Instrucción Pública por la Comisión de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes sobre



el estado del acervo artístico. Reproducía el diario *El Día*: *No se realizan tareas docentes ni de extensión cultural [...] No cumple servicios técnicos ni existe equipo para ello. No hay laboratorio ni taller de marcos, ni hay sección destinada a fotografía documental. [...] Nos fuimos con la impresión de que en nuestro Museo no existe siquiera conciencia del valor material que allí se custodia.*

1962 (14 de setiembre). El Museo reabrió sus puertas al público.

1963 Ingresó como funcionario el artista Jorge Damiani (trabajaría hasta 1973). Entre sus múltiples tareas internas, fue designado en calidad de suplente del Director Muñoz del Campo para informar al ministro de Cultura sobre el valor artístico y representativo de la colección ofrecida en venta del artista Rafael Barradas. Ingresaron como funcionarios el artista Alejandro Casares (renunciaría en 1975), el pintor grabador Javiel Velázquez (trabajaría hasta 1973) y el artista Daniel Heide (trabajaría hasta 1966).

1965 Con la iniciativa del Director Interino Arq. Muñoz del Campo y de los artistas que trabajaban en el Museo, se realizó una exposición retrospectiva del artista Alfredo De Simone.

1966 (abril). Se inauguró la exposición *El retrato en la pintura uruguaya* en la que fueron exhibidas ciento treinta y una obras con el aporte del Museo Nacional, Museo Blanes, Museo Histórico Nacional y colecciones privadas.

(16 de agosto). El Decreto 393 destinaba al Museo Nacional de Bellas Artes las obras premiadas en los Salones Nacionales. Juan E. Pivel Devoto realizó un catálogo descriptivo de obras del Museo. Se contabilizaron en el registro dos mil ochocientas ochenta y ocho obras en el acervo. Ingresaron cuarenta y ocho obras de la artista Petrona Viera.

1967 Se inauguró la exposición: *4 Dibujantes*: Yenia Dumnova, Carlos Pablo Pieri, Domingo Mingo Ferreira y Carlos Millot. Estos artistas tenían una amplia participación en escenografía teatral y diferentes medios de prensa, coincidiendo en el semanario *Marcha*.

(26 de diciembre). Se promulgó la Ley 13.640 que cambió la denominación del Servicio por **Museo Nacional de Artes Plásticas**.

1968 (31 de enero). Ingresaron novecientas cuarenta y siete obras de la artista Petrona Viera.

1969 (14 de agosto). Presenta renuncia a la Dirección del Museo Nacional de Artes Plásticas el Arq. Muñoz del Campo, acogéndose a sus derechos jubilatorios.

Es nombrado Director Interino el crítico Ángel Kalenberg, quien sería confirmado definitivamente en el cargo un mes más tarde. Ingresaron por adquisición cuatrocientas cuarenta y ocho obras de Rafael Barradas. En agosto, la artista Leonilda González solicita traslado laboral al Museo Nacional, solicitud aprobada unos meses después.

(17 de octubre). Por Resolución el ministro de Cultura otorgó rubros para la reforma edilicia del Museo.

1970 Reabrió sus puertas el Museo Nacional de Artes Plásticas. La remodelación fue obra del arquitecto y pintor italo-argentino Clorindo Testa, quien trabajó en forma honoraria. Con él colaboraron los arquitectos uruguayos Carlos Agorio y Luis García Pardo, y el Prof. J. Domingo, Director del Instituto de Enseñanza de la Construcción. El nuevo espacio restaurado exhibió ciento setenta obras del artista Paul Klee, con amplia afluencia de público.

(19 de agosto). En palabras pronunciadas por el Director Ángel Kalenberg —recogidas del Diario *Acción*—, se reconocía al Arq. Muñoz del Campo: *Cuando me hice cargo de la Dirección del Museo comenzamos la tarea, respondiendo a un viejo sueño del anterior Director, Arq. Alberto Muñoz del Campo, por lo cual esta concreción de hoy tiene el carácter de homenaje a él.*

(26 de agosto). Entre los artículos de prensa que mencionaban la reapertura, se destaca el que firmara la artista María Freire en el Diario *Acción*:

Con un ámbito increíblemente modernizado en su estructura, reabrió sus puertas el Museo Nacional de Artes Plásticas del Parque Rodó. Su aspecto, antes sombrío, enclaustrado, ahora se muestra amplio, vital, dinámico [...] Sin llegar a ser totalmente optimistas, no podemos menos que regocijarnos [...] Por una vez, o por primera vez, el arte se ha hecho popular [...] entre los miles de visitantes: la magia, la imaginación, la gracia y la sabiduría de Paul Klee asoma por muros y paneles.

Con la apertura del nuevo Museo quedó habilitada al público la Biblioteca, la que contaba con material proveniente desde la inauguración del Museo, aunque para utilización interna, a lo que se sumaron nuevas incorporaciones y una sala de lectura.

1971 Comienza un ciclo de exposiciones: *Retrospectiva del grabador Carlos González, Augusto Rodin, Alexander Calder y El arte del Surrealismo*.

1972 (14 de setiembre). Se inauguró la muestra retrospectiva *Barradas*, con selección de obras a cargo del Prof. Fernando García Esteban. Se registró el robo de una obra de Barradas en esta exhibición.

1973 Se trasladó el *Monumento Cósmico* de Joaquín Torres García al predio de entrada del Museo Nacional de Artes Plásticas. Al evento concurren la familia del Maestro, el artista Gonzalo Fonseca y el Arq. Ernesto Leborgne, entre otros.

1974 (24 de setiembre). El Decreto 750 designó al Servicio como **Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales**.

1978 (8 de julio). Se incendió el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Estaba por terminar la exposición temporaria *América Latina; Geometría Sensible*, que encabezaba Joaquín Torres García. El Museo perdió once obras del Maestro.



1981 Comenzó la remodelación de la sala denominada *Barra-das* y de la oficina del Departamento Técnico (espacio destinado a albergar durante los veinticinco años subsiguientes el registro, investigación y área educativa del Museo). El Museo adquirió la obra *Arte Universal* de Joaquín Torres García.

1983 Continuó la remodelación de las salas de exposición y del almacén de obras del Museo.

1985 Se realizaron nuevas ampliaciones del edificio: Oficina del Departamento Administrativo, Sala de Conferencias y Gran Sala de Exposición en el segundo piso. Ingresó al Museo el artista Carlos Rodríguez.

1986 (6 de abril). Se designó al **Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales** como **Dirección Nacional de Artes Visuales**. Por Art. 369 de la Ley 15.809 se dispuso la creación de una Comisión Honoraria asesora de la Dirección Nacional de Artes Visuales.

1990 Se remodeló el frente del Museo. El nuevo jardín escultórico fue obra del paisajista uruguayo Leandro Silva Delgado y del Arq. Fernando Fabiano. Frente a problemas de mantenimiento, las cuatro albercas proyectadas fueron cubiertas de adoquines, previa consulta a los responsables de la obra.

1992 El Art. 341 de la Ley 16.170 del Presupuesto Nacional, decía: «Sustitúyase la denominación de la Unidad Ejecutora 010, “Dirección Nacional de Artes Visuales”, por la de **Museo Nacional de Artes Visuales**. Transfórmase el cargo de Director Nacional de Artes Visuales en Director del Museo Nacional de Artes Visuales. Dicho cargo conservará el carácter de particular confianza».

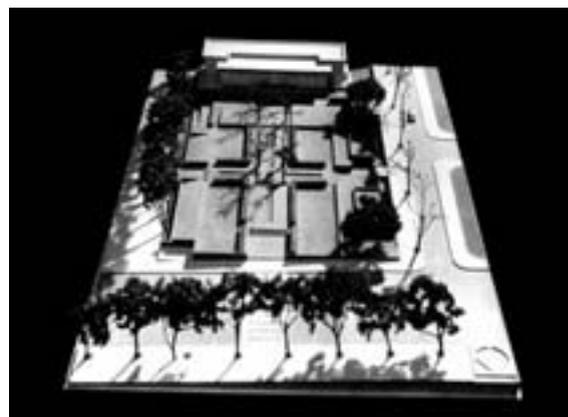
1996 Ingresaron trescientas veinte obras de José Cuneo, donación de su hijo Rolando. El MNAV dispuso de un sitio web que brindaba información sobre actividades del Museo e incluía datos relativos a su colección y publicaciones en biblioteca.

1997 (mayo). Ingresaron al Museo los artistas Fernando Álvarez Cozzi y Enrique Aguerre como responsables del recientemente formado Departamento de Video. Se adquirió la *Hoja de biombo* de Carlos Federico Sáez, declarándosela Monumento Histórico.

1998 (8 de julio). La exposición *La fe y el arte. Obras maestras de las colecciones del Vaticano* se convirtió en la muestra más visitada en la historia del Museo.

2007 (mayo). Deja la Dirección del Museo Nacional de Artes Visuales el crítico Ángel Kalenberg.

(28 de mayo). Fue designada como Directora del Museo Nacional de Artes Visuales la artista y psicóloga, Jacqueline Lacasa. El Museo poseía 6.284 obras en el acervo. Comenzó la serie de exposiciones *Nuevas vías de acceso*.



2009 (16 de febrero). Fue nombrado como Director del Museo Nacional de Artes Visuales el artista Mario Sagradini. Se inició la serie expositiva *Geometrales*, que requirió la tarea curatorial de varios intelectuales, críticos y artistas nacionales con obras del acervo.

Ingresó a trabajar en el Museo la artista Cecilia Vignolo.

2010 (6 de setiembre). Renuncia al cargo de Director el artista Mario Sagradini, siendo nombrado Director Interino del Museo Nacional de Artes Visuales el artista Enrique Aguerre, quien sería confirmado definitivamente en el cargo dos meses más tarde. Se reformularon los vínculos del Museo con la comunidad a través del incremento de su presencia en las redes sociales de internet.

2011 Se reconfiguró la sala de exposición mayor del MNAV, con una selección de obras de *maestros nacionales* pertenecientes al acervo. El Museo incluyó pasantes del IPA a su proyecto didáctico de formación docente.

(25 de agosto). Se inauguró en la ciudad de Florida *100 años de Arte Nacional*, exposición celebratoria del centenario del Museo destinada a exhibirse en espacios públicos en todo el país.

(setiembre). Como parte de tareas de extensión docente, comenzó la realización de los *Talleres familiares*, los domingos. Por primera vez se expuso al público el conjunto total de las adquisiciones del *Premio Figari*, obras propiedad del Banco Central del Uruguay.

(10 de diciembre). Se cumplen 100 años de existencia del **Museo Nacional de Artes Visuales**. Durante un siglo ha configurado un espacio nutrido de obras sin parangón en el medio, con un público constantemente crítico en paralelo con los avatares político-culturales del país.

Investigación:

Enrique Aguerre y
María Eugenia Grau



Fuentes consultadas:

Archivos del Círculo de Bellas Artes, especialmente sus artículos de prensa anteriores a 1950.

Archivos de prensa de la Biblioteca del MNAV.

Archivos de personal y obras del MNAV.

Archivos de Inventario del MNAV.

Reconocimientos:

Vaya nuestro especial agradecimiento a la permanente disposición de la señora Vera Sienra —al día de hoy la funcionaria con más años de ejercicio laboral en la Institución—. Su aporte ha sido insoslayable para este somero análisis, a través de su aguda memoria, sus vínculos con el Círculo de Bellas Artes —para la obtención de datos vinculados a los primeros años del Museo— y a su dominio insustituible en torno a la información que guarda la Biblioteca del Museo. Al Dr. Daniel Giorgi, salvaguarda de carpetas de artistas y de funcionarios (entre otros menesteres).

A Álvaro Cabrera y Nelson Pino, quienes han escaneado documentos y fotografías (siempre requeridos fuera de todo plazo posible para su publicación).

A Osvaldo Gandoy, quien, desde los registros del Museo, nos ha acercado datos y fechas de ingreso de obra de los principales artistas. En fin; el agradecimiento al conjunto del personal del Museo, a los que ya no están y conforman su memoria, y a quienes hoy siguen compartiendo, desde todas las tareas, esta grata emoción de haber llegado, pese a todo, a cumplir sus primeros cien años de existencia.

Montevideo, diciembre de 2011.

**MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CULTURA**

Ministro
Ricardo Ehrlich

Subsecretaria
María Simon

Director General
Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura
Hugo Achugar

.....

Catálogo publicado en ocasión del Centenario del
MNAV. 2011. Montevideo, Uruguay.

Museo Nacional de Artes Visuales
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig,
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay
Tels.: +598 27116054 - 27116124 - 27116127

www.mnav.gub.uy

**MUSEO NACIONAL
DE ARTES VISUALES**

Dirección
Enrique Aguerre

Secretaría de Dirección
Adriana Gallo y Juan Baltayan

Coordinación Área Gestión
Silvia Listur

Asesoría y Recursos Humanos
Dr. Daniel Giorgi

Comunicación
Rosario Castellanos y Cecilia Vignolo

Área Educativa
**María Eugenia Grau,
Fabricio Guaragna y Luis Lereté**

Biblioteca
Verónica Sienra

Área de Conservación y Registro
Eduardo Muñiz, Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Informática
Lic. Eduardo Ricobaldi

Área Gráfica
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Intendencia
**Julio Maurente
Sergio Porro**

Montaje
Eduardo Muñiz

Recepción
Mabel Beracochea

Vigilancia y Mantenimiento
**Elbio Maldonado, Hector Carol, Hugo Rodríguez,
Hugo Pereira, Luis Gaminara, Nelson Antúnez,
Carlos Buglioli y Carlos Bentancur**

.....

Fotografía de obras
Eduardo Baldizán

Diseño de catálogo
Land / Santiago Velazco y Gabriel Pica

Corrección de textos
Graciela Álvarez

Colaboradora
Arq. Carla Ribas



Impreso y Encuadernado en Mastergraf srl
Gral.Pagola 1823 - CP 11800 - Tel.: 2203 4760*
Montevideo - Uruguay
E-mail: mastergraf@netgate.com.uy

Depósito Legal 357.XXX - Comisión del Papel
Edición Amparada al Decreto 218/96

