



MUESTRA ITINERANTE

100 años de Arte Nacional

EXPOSICIÓN CENTENARIO PARA EXHIBICIONES AL AIRE LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE TODO EL PAÍS

MUESTRA ITINERANTE

100 años de Arte Nacional

EXPOSICIÓN CENTENARIO PARA EXHIBICIONES AL AIRE LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE TODO EL PAÍS

Es tiempo de seguir cambiando, de ensanchar las sendas abiertas; es tiempo de búsqueda, de construcción de nuevos valores y de nuevas referencias; es tiempo de integración para propiciar ese encuentro impostergable entre los uruguayos, ya que un país es su territorio, su historia, su cultura, pero sobre todo un país es su gente.

Ricardo Ehrlich



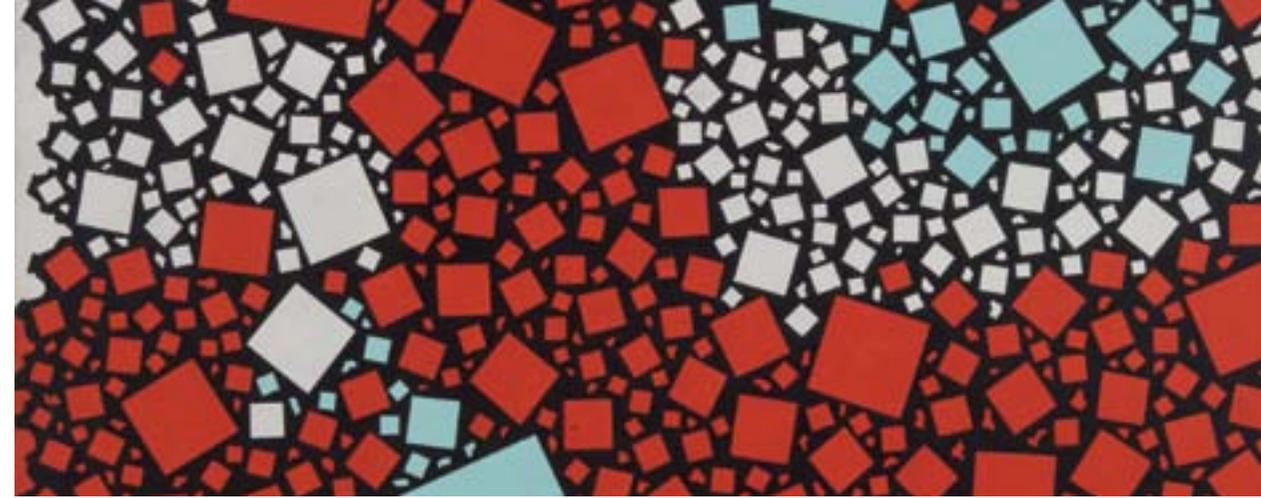
EL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES Y EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN DE LA MUESTRA ITINERANTE 100 AÑOS DE ARTE NACIONAL AGRADECEN A:
EMBAJADA DE FRANCIA EN URUGUAY | AD ARTIS - COMISIÓN DE AMIGOS DEL MNAV | DIRECCIÓN NACIONAL DE PUBLICACIONES E IMPRESIONES OFICIALES
- IMPO | ANCAP | CONGRESO DE INTENDENTES | INTENDENTES Y DIRECTORES DE CULTURA DEPARTAMENTALES Y SUS EQUIPOS DE COLABORADORES |
CENTROS MEC Y PLAN CEIBAL | SR. MILTON FORNARO | MAESTROS Y DOCENTES | Y A TANTOS Y MUY QUERIDOS AMIGOS TRABAJADORES POR LA CULTURA
DE CADA LUGAR RECORRIDO, Y MUY ESPECIALMENTE A LOS VISITANTES DE LA MUESTRA QUE CON SU MIRADA LE HAN DADO SENTIDO A ESTE PROYECTO.





MUESTRA ITINERANTE
100 años de Arte Nacional
EXPOSICIÓN CENTENARIO PARA EXHIBICIONES AL AIRE LIBRE EN ESPACIOS PÚBLICOS DE TODO EL PAÍS

La exposición 100 años de Arte Nacional ha surgido de la voluntad de compartir en todas las capitales departamentales del país una selección de obras de la colección del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), reproducidas para ser expuestas en espacios públicos como parte de los festejos por los 100 años de nuestra institución en el año 2011. Este esfuerzo conjunto de autoridades nacionales, departamentales, empresas e instituciones ha sido una forma de abrir el museo a todos nuestros compatriotas, de estrechar vínculos y acortar distancias en la tarea de despertar el interés por transitar los caminos del arte, la creación y el conocimiento sobre nuestros creadores. Aunque somos conscientes de que es una pequeña muestra de la rica producción artística nacional, con esta exposición deseamos rendir homenaje a todos los artistas del pasado y del presente.



Cultura y territorio en tiempos de globalización*

En nuestra historia reciente, en los ya más de cinco lustros desde el inicio de la reconstrucción democrática en nuestro país, hemos compartido la instalación y desarrollo de un verdadero cambio civilizatorio global. Han sido tiempos en los que se sucedieron cambios profundos en el orden mundial, a nivel económico, en las relaciones y equilibrios internacionales, y a nivel científico-tecnológico, con profundos impactos sociales y culturales.

Vivimos un proceso de cambios que no cesan de acelerarse, en particular en las tecnologías de la información y comunicación, y en el conocimiento y las posibilidades de acción sobre el ser humano y la naturaleza. Cambios que conmueven en forma permanente a la sociedad contemporánea. Muchos referentes centrales se verán así interrogados, tanto en el plano individual como en el social, desde aquellos que involucran los vínculos interpersonales y sociales hasta las relaciones del ser humano con su entorno y con el territorio. Al mismo tiempo se conmueven referentes éticos y de pertenencia. Claramente, estos constituyen verdaderos componentes de un cambio civilizatorio. Estamos cada vez más cerca de cada rincón del planeta, con crecientes posibilidades de acceso a la información, a las creaciones culturales y a realidades distantes. Al mismo tiempo, las enormes posibilidades que están a nuestro alcance nos llevan a aceptar y a manejarnos con simplificaciones en el conocimiento de nuestra propia realidad y en las relaciones interpersonales.

Estos cambios, llenos de promesas y potencialidades, se producen en contextos donde existen fracturas sociales profundas, en los cuales se verifican, además, procesos que tienden a separar comunidades y per-

* Fragmento de Ehrlich, Ricardo: «Cultura y territorio en tiempos de globalización», en Cultura, AA. VV., Col. Temas, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2013.

sonas, fragmentan el tejido social, debilitan comportamientos y referentes solidarios, y fortalecen conductas corporativas. Debilitan la propia fuerza constructora de la sociedad.

Hemos sufrido esos procesos de fractura y fragmentación social en un país que a lo largo de muchísimas décadas ha vivido un proceso de fragmentación territorial que terminó convirtiéndose en un modelo. Territorios alejados, aislados, separados de la capital distante. País construido como puerto, pradera y frontera, con permanente migración interna, que se intensificaba en los períodos de recesión y crisis económica, y que conoció en las últimas décadas significativos procesos emigratorios que solo se han frenado en los últimos años. Estos mecanismos son generadores de un sentimiento de desarraigo que se acentúa con los cambios globales que tienden a debilitar los referentes de proximidad. El desarraigo, el llegar a sentir que la tierra, la ciudad en que se vive, no nos pertenece; ese sentimiento de extrañamiento y lejanía, que nos aísla y aleja de lo próximo y del prójimo, parece ser uno de los grandes males a combatir en nuestro tiempo.

En ese contexto debemos construir el Uruguay del futuro, el Uruguay del siglo **xxi**. Al tiempo de recorrer los caminos para un desarrollo económico sostenible, se presentan como las grandes tareas de nuestro tiempo la construcción de cohesión social, el fortalecimiento de la convivencia, el desarrollo de las capacidades de las personas y de la comunidad, la creación de condiciones de acceso democrático a la calidad de vida y el fortalecimiento de nuestro sentido de pertenencia. A la vez, debemos asumir con fuerza el desafío territorial, por el proyecto de país viable y porque en el territorio encontraremos muchas de las respuestas a las interrogantes de hoy. Solo así podremos construir un país de cultura, de educación, de conocimiento.

Desarrollo productivo, acceso democrático a la cultura, a la educación y al conocimiento forman parte de la respuesta.

Cultura, territorio y sentido de pertenencia

El concepto de pobreza, así como el concepto de desarrollo y su linealidad están fuertemente vinculados a la cultura. Muchos de los pueblos originarios de nuestro continente les han dado acepciones interesantes a las nociones de bienestar y de riqueza. En ellas, la riqueza refiere a la pertenencia a una comunidad y la pobreza a carecer de ella. Entendemos que este punto se encuentra con la reflexión que proponemos sobre desarrollo cultural.

En primer lugar, aparece con fuerza el vínculo entre cultura y sentido de pertenencia. Pertenencia refiere, por un lado, a un vínculo con la tierra, aquella donde se nace, que se elige o donde se logra hacer un proyecto de vida. En segundo lugar, refiere a vínculos entre las personas: pertenencia a una comunidad. Pilar del sentido de pertenencia es igualmente la cultura. Cultura implica raíces, refiere a un sentido de la vida, a una vida con sentido. Implica necesariamente la creación de vínculos entre las personas, el establecimiento de complejos y diversos entramados que relacionan a los individuos en una comunidad, en su diversidad de sensibilidades, de proyectos, de historias y de tiempos. Cultura es construcción de lazos que definen contextos solidarios.

Al mismo tiempo, como elemento central en la afirmación de la persona, cultura es esencialmente libertad. Lo fue y lo será siempre. El territorio, con su historia y su geografía, y la cultura, en su diversidad, son componentes centrales del arraigo de las personas y comunidades. El territorio tiene una enorme capacidad

integradora, es esencialmente integrador. También integra las políticas y las estructuras institucionales. El país de hoy, el país que busca proyectarse con fuerza al futuro, tiene que mirarse entero, desde cada una de sus regiones, desde cada una de sus localidades. Priorizar el desarrollo territorial, de nuestro interior, descentralizar, es un objetivo mayor; pero el desafío va más allá: se trata de construir un país integrado y un país que favorezca el arraigo de las personas en la tierra donde se nace o donde se elige vivir. Arraigo esencial para estructurar un país que tiene una demografía altamente problemática; arraigo como factor imprescindible para el desarrollo; arraigo para acompañar el cambio civilizatorio y cultural global, en un contexto de sociedades multiculturales fuertemente interconectadas, enfrentando la contradicción entre la homogeneidad y la diversidad.

Cultura y convivencia

La cultura concebida como el recorrido de los caminos de la creación y de los espacios del goce cultural, en su diversidad de manifestaciones, para construir la riqueza de la vida —la riqueza de la pertenencia y del vínculo solidario, fortaleciendo identidades—, constituye un factor clave en la construcción de convivencia. Desde el encuentro en los espacios públicos, apropiándose de ellos, a la confluencia en los espacios de las artes escénicas, o aun en aquellas manifestaciones y creaciones culturales con las que se establecen vínculos individuales, se tejen los lazos que conducen a fortalecer la autoestima y el respeto del otro, a sentirse igual al otro con quien se comparte una parte de su identidad, de sus preferencias y, totalmente, su destino. Lazos que marcan nuestra lengua, nuestra vida cotidiana y también nuestros proyectos de vida.

Desde los espacios de la cultura se descubre a los otros, con sus diferencias; se aprende a ir más allá de la tolerancia para reconocer en la diversidad una riqueza; desde los sentimientos y la razón se abre el corazón al vínculo solidario y se recibe de retorno una sociedad fortalecida para crecer, construir y abrir las puertas del futuro.

La cultura, a través de la generación de arraigo y convivencia, de potenciar las capacidades de una sociedad, de favorecer el encuentro de las personas consigo mismas y el encuentro entre la gente, y de fortalecer las capacidades individuales y sociales para las grandes opciones éticas de cada tiempo, debe considerarse como un componente central del desarrollo sostenible de una sociedad. Asimismo, un ámbito cultural fecundo es imprescindible para promover el espíritu innovador, emprendedor, explorador, para desarrollar confianza en las capacidades propias y para estimular la búsqueda de las expresiones de más alta calidad en todas las actividades. Así entendida y practicada, la cultura constituye una verdadera base del desarrollo contemporáneo. El camino que recorreremos: la cultura como pilar del desarrollo sostenible.

Tras tiempos difíciles, de verdadera resistencia cultural, progresivamente se ha ido recorriendo un camino, desde la sociedad y desde las instituciones, que ha marcado rumbos y referentes en las políticas culturales, acompañando —una vez más— movimientos e iniciativas desde todos los rincones de nuestra Latinoamérica. Han marcado las agendas grandes temas de reflexión y de acción: identidad cultural, derecho a la cultura, cultura y ciudadanía, el valor y la necesidad de la diversidad, cultura y economía, cultura y consumo cultural, cultura y desarrollo. Ellos siguen constituyendo ejes centrales de la agenda de hoy. La consigna que lanzáramos en 2012 los resume: desarrollo cultural para todos. Las líneas de la política cultural del **MEC** se centran en el rol

de la cultura en la creación de ciudadanías, en el desarrollo de los referentes de identidad y pertenencia, en la construcción de vínculos a través de las actividades culturales que generen convivencia y relaciones solidarias.

La proyección de un país de cultura implica que esta pueda ser fuente de trabajo y de recursos. Esas líneas apoyan la definición de «desarrollo cultural para todos» que necesariamente implica el fomento a la diversidad y la proyección inclusiva, de elaboración de un entramado cultural fecundo y de cohesión social. Al mismo tiempo, esta política se integra en una proyección territorial, de construcción de país, sobre las propuestas de desarrollo de cada territorio y de generación de arraigo de la población, en su diversidad de sensibilidades y proyectos, en cada punto del Uruguay.

Finalmente, es imprescindible el permanente estímulo al desarrollo de las diversas actividades a fin de alcanzar los mayores niveles de calidad. En el marco del reconocimiento de la diversidad como una verdadera riqueza, base de la creatividad cultural y del entretendido de lazos en la sociedad, el estímulo a la búsqueda de la alta calidad es factor clave para que la cultura contribuya al crecimiento de la propia sociedad.

Esas líneas se expresan en los diversos programas y actividades instalados, cuya consolidación y profundización se propone en la etapa que se abre. Pero más allá de ello, es necesario mirar más lejos. El desarrollo de las políticas culturales requiere fortalecer la transversalización de políticas a nivel del Estado, al tiempo de consolidar los vínculos y la coordinación con los gobiernos locales, Intendencias y Municipios. Además, es imprescindible asegurar una creciente participación social y ciudadana en las definiciones de rumbos y agenda.

Otro aspecto central que debe ser enfatizado en una etapa de crecimiento en calidad y cantidad de las actividades como la que se verifica actualmente es el desafío de asegurar la sostenibilidad del proceso de desarrollo cultural. En ese sentido destacaremos tres aspectos: 1) La fundamental articulación con los actores privados, de modo que la propia sociedad vaya contribuyendo a apoyar este proceso en forma creciente. 2) La importancia de evaluar la contribución de la cultura en la economía del país, como fuente de recursos y de trabajo (en el correr de 2013, el estudio en curso de la Cuenta Satélite de la Cultura permitirá una primera evaluación de la contribución de la cultura al producto nacional). 3) El necesario fomento a la difusión de la creación cultural uruguaya en el exterior. Esto incluye distintas actividades de promoción, tanto en el exterior como en el país. Como ejemplos pueden citarse —entre otros— las actividades de los actuales clústeres sectoriales, la realización del primer Mercado de las Artes, la participación en festivales, exposiciones y ferias en el exterior, etc., que se coordinan en iniciativas conjuntas con otras instituciones como los ministerios de Relaciones Exteriores; Turismo y Deporte; Industria, Energía y Minería, y la Agencia Uruguay XXI. A la vez, estas actividades hacen un aporte significativo a la presentación y promoción del país en el exterior.

El país de cultura, el país que hoy convoca a las nuevas generaciones a hacer sus proyectos de vida a través de la cultura, requiere encontrar los caminos para asegurar no solo la sostenibilidad del desarrollo alcanzado, sino poder llegar más lejos. Ese desarrollo cultural es imprescindible para convertirnos en una sociedad creativa, innovadora, que pueda superarse por la educación y el acceso al conocimiento, capaz de crear riqueza por las capacidades de su gente, capaz de imaginar nuevos horizontes.

Múltiples miradas desde la cultura para compartir una reflexión sobre el futuro

Los ejes que definen las líneas de trabajo actuales del Ministerio de Educación y Cultura se centran en el fortalecimiento de la cohesión social, la construcción de convivencia, el desarrollo de capacidades en la sociedad y el desarrollo territorial. Ellos se explicitan a nivel cultural a través de las acciones que se llevan adelante desde distintas instituciones. A través de las miradas de quienes hoy están en primera línea instrumentando políticas públicas en distintas unidades del Ministerio, compartiremos reflexiones y propuestas de acción, que esperamos contribuyan tanto a fortalecer el camino que recorreremos hoy como, muy especialmente, al debate e intercambio para definir los caminos a recorrer en el futuro próximo.

Miradas diversas hacia un país de cultura, a partir de las experiencias y los proyectos de la Dirección Nacional de Cultura, su orientación de «desarrollo cultural para todos» y su concepción del Uruguay Cultural; del Sodre, en pleno proceso de nueva institucionalización, enfatizando la alta calidad y la responsabilidad territorial; del énfasis en la memoria del país, vista a través del Archivo General de la Nación y en la proyección del Sistema Nacional de Museos en construcción; de la transformación en curso vinculando cultura, descentralización y participación ciudadana que protagonizan los centros MEC; de la Biblioteca Nacional, renovando su vocación y proyectándose en el siglo XXI, en todo el país; desde la Televisión Nacional, con la responsabilidad de un medio de comunicación público y su compromiso de calidad y pluralidad, en el contexto de la imprescindible reflexión sobre el rol de los medios de comunicación y su poder transformador en la sociedad contemporánea; desde el Instituto del Cine y Audiovisual y el formidable desarrollo de la creación nacional en estas áreas, sus potencialidades y su capacidad de expansión; y por último, desde la labor de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, cuyas responsabilidades la vinculan fuertemente al desarrollo de las identidades y sentido de pertenencia en la sociedad.

Esperamos que estas contribuciones puedan alimentar la reflexión y el debate, pero fundamentalmente la acción, en el fecundo espacio cultural que se está creando en nuestro país gracias a muchos esfuerzos y aportes. Debemos destacar los numerosos actores e instituciones que han batallado durante largos años, con vientos que han soplado en diversas direcciones, pero que han seguido desafiando el futuro, con confianza, optimismo y generosidad. A ellos se les han ido sumando muchos otros que han confiado en las promesas del Uruguay de hoy, y aparece como un protagonista mayor la propia sociedad que progresivamente se encuentra consigo misma y con su tiempo en los espacios de la cultura. Levantemos juntos el telón para las nuevas generaciones.

Ricardo Ehrlich¹

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

¹ Ricardo Ehrlich, Ministro de Educación y Cultura. Fue intendente de Montevideo (2005-2010). Magíster en Ciencias (DEA, opción Bioquímica y Biología Molecular) y Doctor de Estado en Ciencias Físicas (1979) de la Universidad Louis Pasteur de Estrasburgo, Francia. Participó en la creación de la Facultad de Ciencias y creó el Laboratorio de Bioquímica y Biología Molecular de dicha Facultad. Fue nombrado director del Instituto de Biología, donde promovió la creación de la Maestría en Biotecnología. Presidente de la Comisión Sectorial de Investigación Científica de Udelar. Investigador del Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) de Francia. Decano de la Facultad de Ciencias de la Udelar (1997-2005). Entre 2004 y 2010 presidió el Consejo de Administración del Institut Pasteur de Montevideo.

CON MOTIVO DE LOS 100 AÑOS DEL MUSEO, SU ACTUAL DIRECTOR, ENRIQUE AGUERRE, REALIZÓ UNA EXHAUSTIVA INVESTIGACIÓN SOBRE LA HISTORIA DEL MNAV QUE FUE PUBLICADA EN EL CATÁLOGO CONMEMORATIVO¹ DE DICHA FECHA Y QUE REPRODUCIMOS PARCIALMENTE PARA ESTA PUBLICACIÓN.

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 (MNBA), 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

¹ Centenario del MNAV, Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales en el 2011, “Centenario del MNAV”. Con textos de Ricardo Ehrlich, María Simon, Hugo Achugar, Enrique Aguerre, Ángel Kalenberg, Jacqueline Lacasa y Mario Sagradini. Contiene catálogo de obras, fotografías de las 100 obras que integran la exposición, así como del edificio e históricas, y una conología MNAV: 100 años de recorrido. Impreso en Montevideo, 2011, 210 páginas.

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

18 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. 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.

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

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. LXII.

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

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.

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 agravándose 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.

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.

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 debieran 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

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.

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 invalorable 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

32 Exposición permanente de obras del pintor nacional Ernesto Laroche. Catálogo del Museo Ernesto Laroche. 1942. Pág. 17

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 Sierra —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 res-

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 Riberiro, 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.

tauración, 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 cierra su informe de esta manera: «Como puede apreciarse, el Museo sigue su vida por de ntro, y es menester 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

35 Eduardo Vernazza. «El edificio para Museo Nacional de Bellas Artes». Diario El Día, 1956.

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 post-guerra; con los servicios públicos limitados forzosamente y los productos alimenticios más básicos racionados, aquellos países agilitaban 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 Sienra, «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 óleo 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

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.

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.

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 autentificación 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

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.

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

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.

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, acogido 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.

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.

«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.

Compartir la historia del MNBA, así como su rico acervo, no debería limitarse al edificio ubicado en el Parque Rodó de la ciudad de Montevideo. Creemos que debe circular por los diferentes departamentos —en esta primera instancia con láminas en alta resolución; más adelante con una selección de obras representativas de la colección y en colaboración con otros museos departamentales—, para que nuestro patrimonio plástico pueda ser disfrutado a lo largo y ancho del país por todos los ciudadanos.

Enrique Aguerre

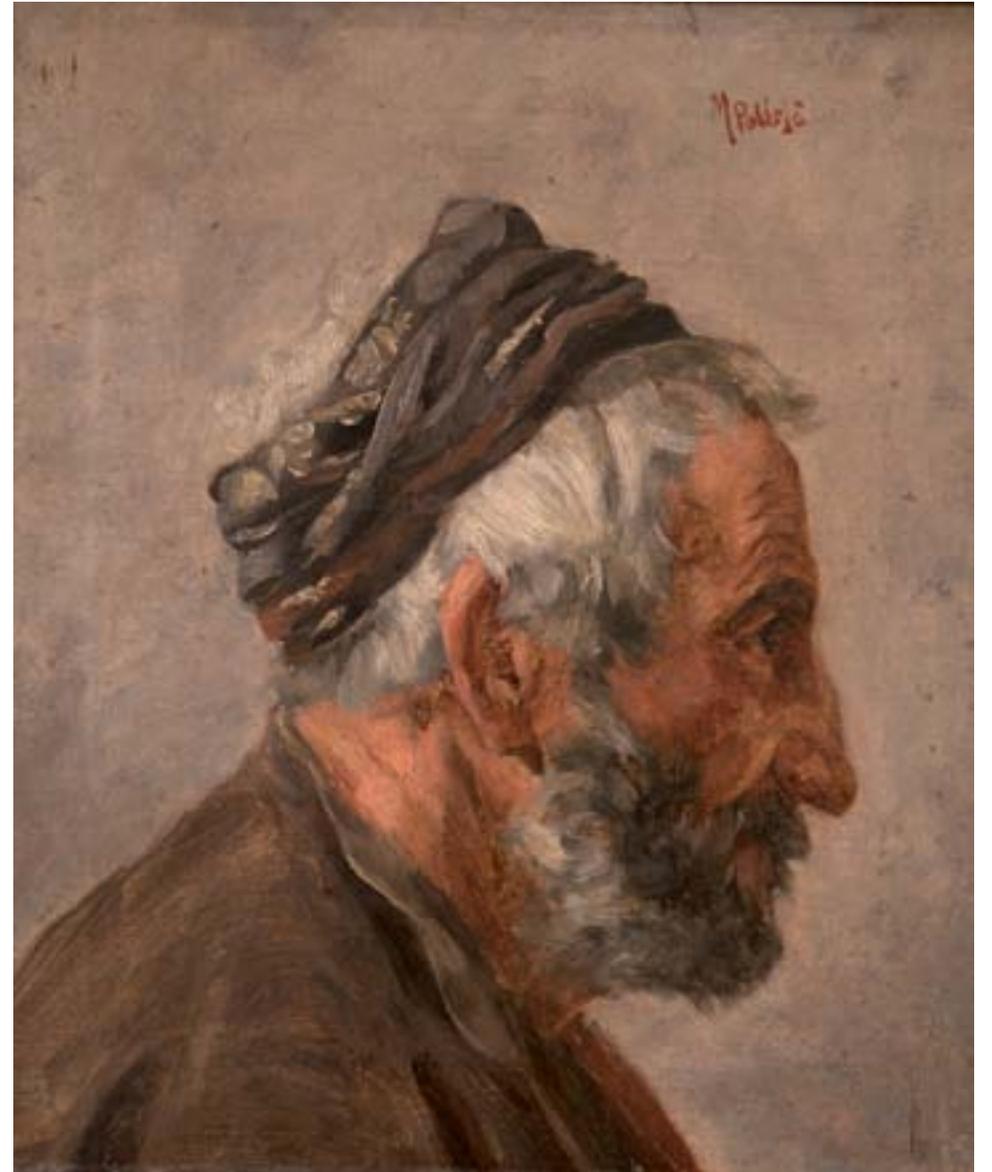
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

54 «Alberto Muñoz del Campo: su retiro del Museo». *Diario Acción*, 21 de agosto de 1969.



MUESTRA ITINERANTE

100 años de Arte Nacional 30 obras



Jose Miguel Pallejá, 1861-1887
Estudio, c.1882
Óleo sobre tela, 34 x 30 cm

PÁGINA 37: Durante su corta vida este exponente de fin del siglo xx revolucionó con su estilo el ambiente cultural del Río de la Plata. Fue un modernista antes de que este movimiento llegara a nuestro país y su obra establece el pasaje del naturalismo a la modernidad.

A los diecisiete años viajó a Barcelona a estudiar en la Escuela de Bellas Artes, luego se vinculó al Taller de Olivier Merson en París donde permaneció un año y más tarde recorrió Italia. Retornó al Uruguay luego de tres años de estancia en Europa. A su regreso, retrató a la flor y nata de la sociedad rioplatense y sanducera, destacándose también como un notable paisajista. Su extraordinaria fuerza expresiva no pasó desapercibida para sus contemporáneos. En 1884, en el diario La Razón, Daniel Muñoz, quien firmaba sus notas como Sansón Carrasco, dejó constancia de su modernidad adelantada en esta frase: «Usted, mi querido Pallejá, ha venido tal vez demasiado temprano».

Pallejá fue invitado en 1886 a realizar pinturas murales en la Quinta Lezama en Buenos Aires, de las que se conservan solamente sus bocetos en algunas publicaciones nacionales. Al año siguiente, buscando alivio para la tuberculosis que lo aquejaba, viaja a Barcelona donde fallece a la edad de 26 años.

PÁGINA 39: Llamado «el pintor de la Patria», fue un autodidacta hasta que el gobierno le otorgó una beca para formarse en Europa. Gracias a los cuadros de este artista nos sentimos testigos de parte de nuestra historia. Los Treinta y Tres Orientales no volverán a ser nombres sin rostro después de ser inmortalizados por Blanes en una de sus obras mayores. Representante del academicismo europeo en América, por sus cuadros desfilan gauchos y batallas, hechos y protagonistas. En este caso, la terrible epidemia de fiebre amarilla en Buenos Aires ha sido plasmada en tela de gran formato, que constituye una de las piezas emblemáticas del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Gracias al parte policial del comisario Lisandro Suárez, se sabe que la mujer en el piso era italiana, se llamaba Ana Brisitiani y había vivido en un conventillo de la calle Balcarce hasta encontrar su trágico fin el 17 de marzo de 1871. Los médicos, el Dr. Roque Pérez y su colega Manuel Argerich, poco tiempo después de ser pintados por Blanes serían también víctimas de la enfermedad que combatían.

En esta obra se ve reflejado todo el dramatismo de la escena: un pequeño niño junto a su madre caída sin vida en el suelo de la habitación; los médicos asombrados y conmovidos en la puerta dirigen la mirada a la mujer y su hijo, sin percatarse aún de que, tras la puerta, en la semipenumbra de la habitación, el padre de la criatura también yace muerto. La luz que se filtra desde la calle se derrama en el punto focal del cuadro que es una obra cúlmine de este autor. Juan Manuel Blanes fue, a su modo, un reportero de su tiempo.



Juan Manuel Blanes, 1830-1901
Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires, c.1871
Óleo sobre tela, 230 x 180 cm



Carlos Federico Sáez, 1878-1901
Retrato del Sr. J. C. M., c.1899
Óleo sobre tela, 50 x 61 cm

Juan Manuel Blanes, 1830-1901
Retrato de la Sra. Carlota F. de R., c.1883
Óleo sobre tela, 130 x 100 cm

PÁGINA 40: De manera continua en su carrera, Blanes atendió el retrato. La demanda creciente hizo que este género fuese uno de sus soportes económicos permanentes.

Este cuadro reviste características inusuales en la retratística del artista; Carlota Ferreira, persona vinculada estrechamente con su hijo y con él mismo, aparece casi de cuerpo entero, en la peculiar situación de estar delimitada por los efectos de luz cuya intensidad se concentra en su cintura, acentuando sensualmente la tersura de sus brazos.

Blanes en este retrato traslada la habitual centralización académica que tomaba el rostro como el centro de la obra.

Aquí el artista muestra a cabalidad su virtuosismo en el registro pormenorizado de los detalles de la vestimenta y sus accesorios, botones, joyas y texturas del entelado de la pared. Otorga un particular empaque a la figura de la dama, que exhibe una gran seguridad en su postura y en la mirada dirigida directamente al espectador.

El retrato de Carlota Ferreira es una obra icónica en la plástica nacional. La fascinación que ejerció y ejerce aún, ha motivado a muchos artistas a reinterpretarla en distintos momentos de la pintura uruguaya. Son ejemplos de ello, las obras de los pintores Vicente Martín y Álvaro Amengual, entre otros.

PÁGINA 41: El señor Muñoz, amigo y mentor de Sáez, fue retratado varias veces por este en Italia. Como vemos, el modelo parece emerger de un fondo de pinceladas de colores neutros, sin objetos ni escenario alguno de entorno; este vacío lo muestra solo, casi abandonado. Su figura decaída y flotante nos mira entre triste y displicente, al parecer sin interesarse demasiado en el resultado final de la sesión de pintura.

Este cuadro es otro ejemplo de la hondura psicológica alcanzada por Sáez, de los matices de personalidad que lograba en sus obras a pesar de su juventud casi adolescente.

En los años cuarenta y como testimonio de la admiración que ejerció su creación, se formó el Grupo Sáez integrado por los artistas Ventayol, Barcala, Solari y Espínola Gómez, quien se refería al pintor como «el Mozart de la pintura uruguaya».



Carlos Federico Sáez, 1878-1901
Estudio, 1899
Óleo sobre tela, 65 x 54 cm

PÁGINA 43: Siendo Sáez un niño, su padre somete a juicio de Juan Manuel Blanes la obra de su hijo. El maestro detecta su gran talento y sugiere un viaje de formación a Italia. En Roma se vincula con artistas de corrientes modernas que influenciarán su forma de pintar. En sus obras aparecerán la mancha, una línea de dibujo entrecortada, pinceladas de distintos grosores y direcciones que colaboran a acentuar el gesto de pintar. Sáez capta en sus creaciones el instante como asunto.

En Estudio, la modelo está de perfil; la posición de su cabeza y el rictus de la boca aluden a un estado de melancolía. En esta obra el artista exhibe cierto sensualismo que se expresa en el aplique de flores en la cabeza de la joven. Este punto del cuadro se transforma en el núcleo de la composición con sus características pinceladas en una urdimbre de colores y empaste.

Sáez fue un observador agudo del 900. Sus modelos —en buena parte familiares y amigos del artista— nos muestran un ambiente mundano de sobria elegancia y toques de dandismo, al decir del crítico e historiador de arte José Pedro Argul.

Sáez fallece en Montevideo a los 22 años de edad, víctima de tuberculosis.

PÁGINA 45: Carlos María Herrera proviene de una familia fundacional de la vida política y cultural del país. Inicia sus estudios, de un claro acento academicista, con Pedro Queirolo. Probadas sus condiciones en pintura consigue una beca del Estado para perfeccionar su técnica. Como otros artistas nacionales, eligió Roma, aunque tuvo como profesores a dos españoles residentes en Italia: Salvador Sánchez Barbudo y Mariano Barbazán Lagueruela. Luego, en España, estudió con Joaquín Sorolla y Bastida. Retorna al país en 1905 para dedicarse sin pausa a la pintura.

Esta obra nos brinda la visión de un mundo íntimo y protegido, en el que la luz dorada se expande de manera concéntrica marcando este carácter interior. La ventana, la lámpara y los reflejos en los enseres de la mesa envuelven el centro de la obra, un bebé sostenido por la madre en su regazo. Se trata de un cuadro doméstico en el clima cultural reinante en el novecientos. Muchas otras mujeres de la alta sociedad fueron retratadas por Herrera. Aparecían vaporosas, envueltas en tules, algunas con un halo de excentricidad y erotismo. Esas mujeres de corte elegante aumentaban su misterio a partir de la maestría del artista en el manejo de la técnica del pastel. Herrera, junto con Sáez y Blanes Viale, fue uno de los principales artistas del modernismo o estética del novecientos en Uruguay.

Este artista supo también trabajar con mucho compromiso en la formación del Círculo de Bellas Artes, desde donde ejerció la docencia y su dirección.



Carlos María Herrera, 1875-1914
Maternidad, 1905
Óleo sobre tela, 118 x 149 cm



Pedro Blanes Viale, 1878-1926
Las glicinas, 1923
Óleo sobre tela, 130 x 120 cm



Rafael Barradas, 1890-1929
Los emigrantes, 1912
Óleo sobre tela, 121 x 140 cm

PÁGINA 46: Pedro Blanes Viale nació en Mercedes, Soriano. Su familia abandona Uruguay en 1893 para radicarse en Mallorca. A partir de entonces el artista retornará frecuentemente al país, estableciendo una doble residencia europea y americana, reflejada en su obra, de un cíclico carácter itinerante.

La mayor parte de su producción destaca el paisaje como protagonista. En menor medida, incursionó en el retrato y en el género histórico.

A pesar de su formación académica, recoge del ambiente mallorquino y francés las nuevas tendencias que lo ubicarán en nuestro medio como uno de los artistas plásticos pertenecientes al núcleo renovador del novecientos.

Sus paisajes fueron realizados a modo de espectáculos grandiosos como Cataratas del Iguazú o Calmas de enero. Sin embargo, se suman a su extenso grupo aquellos en los que la naturaleza se disfruta en privado, a través de su conjunto de rincones de jardines, como es el caso de esta obra *Las glicinas*, que caen como cascada en flor con los valores cromáticos preferidos por el artista: rosas, lilas y verdes. Podemos apreciar en ella el toque de empaste generoso que lo caracteriza. Su obra manifiesta un modernismo lírico y de corte europeizante; su estilo es de difícil clasificación, para algunos un impresionista, para otros un intérprete del impresionismo y un ecléctico de fuerte personalidad y de probado dominio de la luz y el color.

PÁGINA 47: Es uno de los grandes artistas uruguayos y una referencia ineludible en el arte de principios del siglo XX. En España su pintura influyó en casi todas las corrientes de la época. Hijo de padre y madre españoles, desde la infancia estuvo familiarizado con el lenguaje plástico, dada la actividad pictórica de su progenitor. No se le conoce un aprendizaje sistemático, por lo que es considerado un autodidacta.

En Montevideo se vincula a la intelectualidad bohemia del novecientos uruguayo y participa en tertulias donde alterna con escritores, artistas y políticos. La revista satírica *El Monigote* lo tuvo como artista ilustrador.

En 1913 Barradas parte para Europa. En Italia establecerá contacto con artistas futuristas y luego en París tendrá la oportunidad de conocer los movimientos de vanguardia. Barradas desarrollará en esos años un particular lenguaje pictórico, de alto cromatismo y fuerza expresiva llamado «vibracionista». Expondrá en la histórica Galería Dalmau en 1917, trabará amistad con Torres García y en Madrid alternará en tertulias con lo más destacado de la intelectualidad española. Trabajaré en la ilustración de libros, así como en afiches, revistas y escenografías.

Mientras tanto, mantendrá un permanente recuerdo del Montevideo que vivió, que aparecerá especialmente a través de la serie «Estampones montevidEOS».

El óleo de gran formato *Los emigrantes* es un ejemplo aislado de la producción pictórica de Barradas previo a su partida. Anuncia por sus superficies planas de color el procedimiento que caracterizará a la pintura uruguaya en los veinte, al tiempo que registra el fenómeno aluvional de quienes llegaban a estas tierras en busca de un futuro mejor.



Rafael Barradas, 1890-1929
Zingaras, 1918
Óleo sobre tela, 118 x 98 cm

PÁGINA 49: La maestría y originalidad de Barradas se evidencia en la sintaxis cromática y formal que toma elementos de las vanguardias europeas de la época, especialmente elementos del cubismo y del futurismo. En esta síntesis, la ciudad es su centro de atención, le entusiasma su dinámica cambiante. En sus obras están presentes cafés y verbenas, los carteles, la locomoción y el ritmo urbano.

Una frase en la que Barradas se define a sí mismo de manera esclarecedora aparece en El Diluvio - periódico de Barcelona - en 1922, citada por Ángel Samblancat: «Fui por los pueblos pintando retratos, predicando rebelión, vomitando blasfemias contra las epidemias de las academias».

Torres García, consciente de los hallazgos plásticos de su amigo, en una de las cartas a Barradas le aconseja: «Haga vibracionismo. [...] trabajar para el verdadero arte o para eso que no sé cómo llamarle, nos dará la inmortalidad. Hablo de una inmortalidad efectiva (porque es vivir en el espíritu) no de esa inmortalidad de la gloria».

Las gitanas fueron musas inspiradoras de varios cuadros de este autor. Particularmente esta obra, Zíngaras, pertenece al período de producción que el mismo artista denominó «vibracionismo»; en ella podemos apreciar cabalmente los elementos característicos de su propuesta.

Barradas falleció a los 39 años de edad.

PÁGINA 51: La pintura de Pedro Figari se caracteriza por el gesto, la mancha, el movimiento y los vivos colores. Pinta el pasado desde la memoria afectiva sin documentarse. En este caso, el baile de un grupo de negros reunido en torno al tambor que centra la composición. Los brazos de su ejecutante indican el golpe el ritmo que acompaña la fiesta.

Candombe quiere decir «lugar de reunión o ceremonia». También es el nombre de la música del tambor o tangó y la danza que lo acompaña como en esta escena en una calle colonial.

Figari puebla sus espacios con negros y criollos como metáforas de un presunto ser nacional. Desde la reflexión exhibe el peso de tradiciones mezcladas que darán lugar a múltiples escenarios culturales.

Su material escrito frecuentemente complementa su obra pictórica:

... El alma en la nuca, el vientre altanero, / lejana, lejana la mirada de ensueño, ausente; / nostálgicos de su paraíso virginal y lujoso, de fuego esplendente, / se agitan convulsos, sensuales, religiosos, brutales, funerarios, / en el paroxismo de un anhelo enjundioso, humano y torpe, incomprendido, / que los embriaga y exalta, cautiva y domina; / y hace presa en su entraña y su mente, su mente oprimida... (Fragmento de Candombe, París, agosto de 1927.)



Pedro Figari, 1861-1938
Candombe, c.1925
Óleo sobre cartón, 62 x 82 cm



Pedro Figari, 1861-1938
Pique nique, c.1925
Óleo sobre cartón, 65 x 88 cm



Joaquín Torres García, 1874-1949
Paisaje de ciudad, 1918
Óleo sobre cartón, 36 x 56 cm

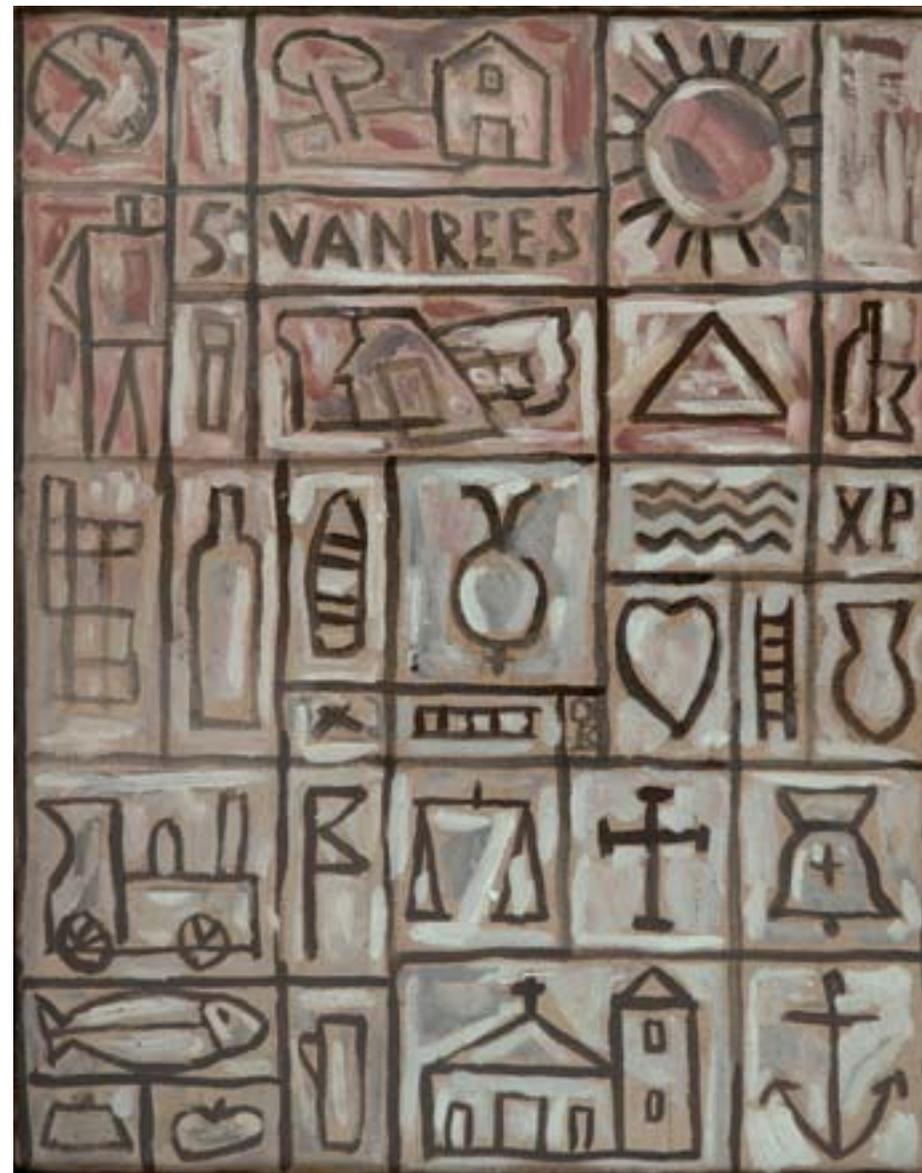
PÁGINA 52: Pedro Figari fue abogado penalista, político, escritor, pedagogo y un incansable activista cultural. Su obra plástica es fruto de la madurez, ya que su dedicación a la pintura comienza a una edad cercana a los sesenta años. Poseedor de una original capacidad expresiva, sus obras recrean gestas históricas, paisajes y costumbres.

La obra de Figari recorre el pasado colonial, el mundo de los negros y de los gauchos, y los paisajes de nuestro campo. Revela su profundo conocimiento de la historia, de los ámbitos locales, de nuestra región geográfica y su visión humanista. Su obra ha sido un modo de contribución libre y responsable a la construcción de nuestra identidad rioplatense. Su pintura se enmarca en la tendencia conocida como nativismo o regionalismo.

Para lograr la sensación de un espacio inconmensurable Figari frecuentemente baja la línea del horizonte. En los cielos expandidos el artista despliega sus juegos cromáticos y bajo ellos la vida de los hombres parece transcurrir con naturalidad y sencillez.

PÁGINA 53: Torres García veía el arte no como una representación sino como una construcción basada en los principios clásicos de la proporción áurea. Sus paisajes urbanos responden a un orden geométrico y sus elementos se presentan sintetizados. El movimiento y el ritmo de la ciudad están presentes en esta perspectiva de una calle de Barcelona. Un único punto de fuga tiene como imagen frontal el tranvía en marcha, a sus lados fachadas y laterales de edificios, casas y transeúntes. El cuadro está fechado en 1918, época de hallazgos y cambios en la concepción artística del maestro que estaban preanunciando los postulados fundamentales de su teoría estética.

En 1926, le escribe a su amigo Barradas: «... sobre todo veo en mí dos grandes direcciones bien deslindadas, ya que una excluye a la otra. Para decirlo en términos corrientes son: clasicismo y romanticismo. Lo ordenado, sereno, estático, perfecto, bien proporcionado y bello, y lo libre, vibrante, el yo, lo nuevo, lo de ahora, lo dinámico [...] ¿Cuál es mi camino, cuál?...»



Joaquín Torres García, 1874-1949
Pintura constructiva, c.1929
Óleo sobre cartón, 44 x 35,5 cm

PÁGINA 55: Torres afianza composiciones que luego serán distintivas: una estructura geométrica de celdas construidas siguiendo los principios de la proporción clásica; dentro de ellas se insertan signos de aspecto esquemático combinados con números y grafismos. Se trata de elementos que provienen del acervo filosófico universal y del suyo propio, en los que se identifican símbolos alquímicos, masones, de la antigüedad clásica, del cristianismo primitivo, de culturas precolombinas, de la modernidad técnica o simples utensilios de la vida cotidiana, tomados como formas para determinadas soluciones plásticas.

Torres García, después de 45 años de ausencia, retorna a Uruguay en 1934. Realizará entonces una incansable tarea de difusión de sus teorías a través de cientos de conferencias, publicaciones, de la Asociación de Arte Constructivo y más tarde desde el Taller Torres García, una escuela de arte conocida como Escuela del Sur.

PÁGINA 57: Una serie de paisajes realizados por Cuneo en Treinta y Tres, fechados hacia 1913, ya exhiben amplias superficies de planos de color. Sin embargo, este paisaje, específicamente, puede considerarse introductorio de lo que se denominará la modalidad planista. En 1917 estudia en la Grande Chaumière de París, y se interesa en la pintura de Cézanne y Gauguin. Regresa al año siguiente y da comienzo a su etapa de pintura planista realizando una serie de retratos y paisajes de la ciudad de Melo. Cerro Largo (La Aguada) es un paisaje de equilibrios entre una tendencia de acentuada horizontalidad, verticales conformadas por árboles macizos y sus copas muestran extremos recortados con acentos geométricos. Cuneo admiraba a Figari y su concepción de registrar el paisaje nativo. A partir de 1930 pasa temporadas en Florida y en Melo y comienza la serie de ranchos, lunas y acuarelas del campo uruguayo. En 1932 le escribe a Figari su decisión de consagrarse al paisaje nacional, tarea que había iniciado años antes.



José Cuneo, 1887-1977
Cerro Largo (La Aguada), 1918
Óleo sobre tela, 100 x 132 cm



Humberto Causa, 1890-1925
Afueras de Maldonado, 1918
Óleo sobre tela, 119 x 135 cm

José Cuneo, 1887-1977
Luna con dormilones, c.1944
Óleo sobre madera, 146 x 97 cm

PÁGINA 58: El crítico Eduardo Dieste al observar estos paisajes los describe como «una visión astronómica del campo». En toda esta extensa serie gobierna la luna a modo de gran foco luminoso que se desparrama en contrastes de penumbras. Estas visiones no están referidas a lugares identificables, aunque Cuneo recurrió en reiteradas ocasiones a campos de Florida y Cerro Largo para realizar dibujos y bocetos. Constituyen más bien un tributo a fuerzas naturales que parecen dominar el conjunto, espacios que privilegian lo celestial y pautan los ritmos vitales en la tierra. La serie «Lunas y ranchos» está compuesta a partir de una marcada trama de líneas diagonales que otorgan a las obras gran expresividad, dinamismo e inquietud.

Estas lunas no son fruto de la observación directa del artista; son visión subjetiva, mezcla de lo visto y percibido que llevaba en su retina al taller de Montevideo donde recreaba un planeta iluminado por la luna que se comportaba a su antojo.

PÁGINA 59: Comenzó sus estudios en la ciudad de La Plata, Argentina, aunque su verdadera capacitación técnica y su orientación artística las adquirió en los cursos que siguió en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Allí estudió con Carlos María Herrera y Vicente Puig.

Este paisaje de Causa está entre los primeros que configuran el llamado planismo, una de las modalidades pictóricas más originales del arte uruguayo que se desarrolló en los años veinte. Según la crítica de arte Raquel Pereda, para el pintor planista «tan primordial es la figura como el fondo, el centro como el ángulo más alejado del centro de la tela». Los artistas planistas hicieron del paisaje nacional un tema recurrente. En esta obra el caserío está inserto en un espacio desierto, sin personas ni vegetación. Los caminos sesgados hacen un paisaje inusual de recia unidad. Es una de las tantas barriadas en formación, en un país en crecimiento y construcción. Fue realizada en los meses en los que Causa y José Cuneo se radicaron en Maldonado.

Causa falleció en Argentina, en la ciudad de La Plata, en enero de 1925. Su obra fue integrada póstumamente en varias exposiciones, en el país y en el exterior junto con la de sus antiguos compañeros. Su producción se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales, el Museo Municipal Juan Manuel Blanes y en colecciones privadas.



Carmelo de Arzadun, 1888-1968
Partido de fútbol, c.1919
Óleo sobre tela, 87 x 116 cm

PÁGINA 61: Como sus colegas José Cuneo, Petrona Viera, Humberto Causa y Domingo Bazzurro, Carmelo de Arzadun incursionó en el planismo con su característica temática y uso del color. La modalidad del planismo uruguayo implica su atención a amplias superficies sin modelar y colores vibrantes que configuran un espacio pleno de optimismo. Por la conmovedora espontaneidad de sus composiciones de juventud, fue definido por el crítico Eduardo Dieste como «el pintor de la gracia sencilla». Su posterior pasaje por el Taller Torres García marcará su composición y la paleta no volverá a ser la misma.

En Partido de fútbol, acuñado por el artista como Football callejero, la escena se desarrolla en un espacio urbano con muchachos jugando, niñas espectadoras, ovejas, ropa colgada al sol y al fondo el Río de la Plata. El conjunto exhibe una ciudad que mira a la costa y una clase media bulliciosa que toma la calle como escenario vital.

A lo largo de su vida Arzadun frecuentó casi todos los géneros pictóricos, retornando siempre al paisaje, fundamentalmente al paisaje ciudadano y de playas.

PÁGINA 63: Recreo es una de las obras más emblemáticas de la producción de Petrona Viera. En esta creación un grupo de niñas parece danzar en la tradicional ronda martín pescador que al día de hoy aún resuena en juegos infantiles.

Fiel a las enseñanzas de Laborde, del que fue alumna durante muchos años, el cuadro reviste una composición planista de vivos colores. Las niñas disfrutan alegres en un espacio sencillo, con fuertes contrastes entre la luminosidad del día y la sombra que proviene de un parral.

Laborde y Viera han difundido a través de sus creaciones el tono festivo y distendido de los años veinte. Especialmente Petrona, quien como ningún otro artista en el arte nacional ha dedicado múltiples pinturas y dibujos al registro de juegos de la infancia, reuniones, escenas cotidianas de su casa, niños estudiando, mujeres tejiendo, los sirvientes y el trabajo doméstico. En su madurez también realizará paisajes.

Su padre, el doctor Feliciano Viera, fue una figura gravitante en la esfera política y gubernamental, presidente entre 1915 y 1919, años de impulso modernizador en el país. Hija mayor de once hermanos, a los dos años de edad Petrona padeció una enfermedad que como secuela le produjo sordera. Esta discapacidad fue punto de arranque de una vida poco común, donde la comunicación de la artista y el mundo se producirá a través del microcosmos familiar y de sus obras.



Petrona Viera, 1895-1960
Recreo, c.1924
Óleo sobre tela, 86 x 90 cm



Carlos Casiano González, 1905-1993
La muerte de Martín Aquino, 1943
Grabado, 39 x 48 cm

Guillermo Laborde, 1886-1940
Retrato de Luis E. Pombo, c.1928
Óleo sobre tela, 169 x 110 cm

PÁGINA 64: Integrante del grupo de los planistas, desde el Círculo de Bellas Artes Guillermo Laborde ejerció la docencia y fue gran divulgador de estos principios modernos en nuestro medio: una pintura de marcada síntesis compositiva, planos y colores recortados de exaltada luminosidad fueron característicos. El modelado tradicional había sido descartado como práctica, configurando toda una novedad en nuestro medio. El planismo fue lo que muchos han llamado el primer gran momento del arte nacional.

Laborde tuvo entre sus destacados alumnos a Petrona Viera, quien también retratará a Luis Pombo, asistente asiduo a las tertulias de artistas, periodistas y escritores en el fermental período de los años 20 y personaje central de esta obra. El crítico Gabriel Peluffo señala al respecto: «Este ritual compartido por los plásticos y los escritores, llevó [...] a que muchas veces unos volcaran en retratos su afecto hacia los otros».

En este cuadro de gran formato se destaca el modelo en postura algo sofisticada, fuera de parámetros convencionales, donde el libro en la mano señala su carácter de intelectual; el uso de colores brillantes, de una potencia inusual hasta ese entonces, proyectaba una suerte de alegría optimista reinante en la sociedad de la época.

PÁGINA 65: Este grabado en madera que presenta el final del mítico matrero uruguayo Martín Aquino fue premio Medalla de Oro en el VII Salón Nacional de 1943.

Aquino, abatido en 1917, representante de un estilo de vida que llegaba a su fin, se convirtió en leyenda que inspiró a escritores y artistas.

González no se detiene en profundidades psicológicas, presenta a sus personajes reinventados plásticamente y lo hace a instancias del instinto; de este modo trasciende la mera descripción naturalista para crear un relato muy personal que tiene como particularidad no ser folclórico o costumbrista.

El autor aprovecha los recursos propios de la madera para la realización del grabado que adquiere características del medio que representa, un espacio rudo poblado de historias y cuentos populares, no exentos de humor, desde una mirada integrada a su propia vida de vendedor viajante, molinero y plantador de eucaliptos.

«El grabado estaba en el árbol, yo solamente lo descubrí», diría en 1987 entrevistado por Sonia Bandrymer.



Alfredo De Simone, 1892-1950
La calle, c.1942
Óleo sobre tela, 80 x 85 cm

PÁGINA 67: Nacido en Italia, se radica con su familia en Montevideo a los tres años de edad. Obtiene la ciudadanía uruguaya en 1924. Su existencia estará tempranamente marcada por problemas económicos y circunstancias trágicas. A los pocos meses de nacer, cae desde una terraza en su pueblo natal y sufre visibles y dolorosas secuelas el resto de su vida. Desafía su situación e ingresa a los cursos nocturnos del Círculo de Bellas Artes, obteniendo una beca de estudios.

Entre sus profesores están Pedro Blanes Viale, Guillermo Laborde y Carmelo de Arzadun.

Desde entonces incursionó en la modalidad planista. Con el paso del tiempo fue transformando su paleta de un cromatismo encendido a una modalidad tonal, al tiempo que su empaste adquiría un mayor espesor. En muchas de sus composiciones y en particular en esta, recurrió al pincel tradicional, al dedo, a la espátula o al cuchillo, por lo que puede decirse que De Simone literalmente construía sus pinturas: las cincelaba. A propósito de ello el poeta Roberto Ibáñez afirmaba que sus cuadros eran «bajorrelieves coloreados».

En la década de los cuarenta la obra del artista adquiere una significación particularmente individual: el paisaje refleja su interioridad.

Como paisajista urbano, eligió los espacios de su entorno cotidiano: calles, fachadas, esquinas, gasómetro, puerto, rambla de los barrios Sur y Palermo. No obstante, esos territorios naturalmente bulliciosos aparecen, como en la imagen que nos convoca, casi deshabitados, ciertamente nutridos de melancolía.

PÁGINA 69: Amalia Nieto manifiesta tempranamente su gusto por la plástica. En 1925 ingresa al Círculo de Bellas Artes, donde estudia pintura con el profesor Domingo Bazzurro. Son los años de auge del planismo en la pintura uruguaya y también el momento de consolidación de los ideales democráticos e igualitarios en la sociedad.

Las series más conocidas de su obra son «Calles de París», «Los búhos» y la serie «Naturalezas muertas mentales», como eran denominadas en el Taller Torres García las creaciones que no estaban referidas a copias del natural.

Realizó estudios en París y formó parte del grupo que recibió clases de André Lhote. Fue alumna directa de Joaquín Torres García, con quien mantuvo una larga amistad. Atenta a corrientes nuevas, sus creaciones tienen como denominador común la capacidad de irradiar una serenidad construida donde los objetos se destacan aislados de su contexto, silenciosos. Un claro ejemplo de esto es la obra que nos convoca.

Amalia Nieto tiene una marcada tendencia a sintetizar el objeto que pinta, animales, paisajes y especialmente objetos humildes de uso doméstico, tal como enseñaba Torres. En declaraciones para el catálogo de su muestra retrospectiva realizada en el MNBA en 1995 afirma: «Insisto: me siento atraída por la forma: el objeto es en general el protagonista; vivo pendiente de él [...] se me impone resuelto en su perfecta proporción. El objeto que deja de ser objeto para transformarse en símbolo».



Amalia Nieto, 1907-2003
La luna en la plaza, 1959
Óleo sobre tela, 79 x 91 cm



Manuel Espínola Gómez, 1921-2003
Variaciones sobre el gordo Améndola, 1961
Óleo sobre fibra, 171 x 122 cm



Juan Ventayol, 1911-1971
La ciencia en marcha, 1965
Óleo sobre tela, 200 x 132 cm

PÁGINA 70: La obra artística de Espínola tiene una gran versatilidad de medios técnicos: dibujos, producción gráfica, pictórica e incluso la ambientación del Palacio Estévez.

El retrato El gordo Améndola forma parte de una ambiciosa serie que Espínola proyectaba realizar. Solo dos se conservan en lugares públicos, uno perteneciente al Museo Blanes y este de la colección del MNAV.

En esta composición adoptó una paleta de negros, grises y blancos, en un empleo reduccionista del color. Se destaca por una fuerte texturación; el abundante óleo forma encrestamientos que generan luces y sombras sobre sí mismas, por lo que la composición se vuelve compleja y enriquecida.

Guiscardo Améndola fue artista y contertulio de Espínola Gómez; por algunos rasgos socarrones de la obra y por el hecho de ser el retrato de colega cercano, podría inferirse una intención especular.

PÁGINA 71: Ventayol estudió en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde en 1933. Fue integrante por corto tiempo de los grupos Paul Cézanne y Carlos F. Sáez.

Recibió premios en salones nacionales, municipales e internacionales; fue representante uruguayo en la Bienal de Venecia de 1962 y en la VI Bienal de San Pablo recibió el premio al mejor artista latinoamericano.

La obra de Ventayol traduce al ámbito local las tendencias internacionales del informalismo abstracto. En este tipo de propuesta, la particular forma de usar el material pictórico sobre la tela le da una carga expresiva propia que es identificada como informalismo de tipo matérico. A través de empastes generosos y riqueza de texturas logradas con el uso de materiales no tradicionales como arena, yeso, cemento, alquitrán u otros elementos, el artista logra dar un determinado fondo anímico a la abstracción.

En La ciencia en marcha vemos elementos figurativos en una propuesta abstracta: la cabeza y brazo que están contextualizados en un entorno de cierto maquinismo. Este trabajo podría considerarse una obra puente hacia nuevas formulaciones plásticas neofigurativas que, sin embargo, mantiene remanentes de cargas matéricas y abstractas anteriores.



María Freire, 1917
Composición 17 de julio, 1968
Acrílico sobre tela, 180 x 136 cm

PÁGINA 73: María Freire ha sido una de las pioneras del arte abstracto en el Uruguay, cofundadora del Grupo de Arte no Figurativo en el año 1952.

Estudió escultura y pintura en el Círculo de Bellas Artes con José Cuneo y con Severino Pose y en la Universidad del Trabajo con Antonio Pose, entre 1938 y 1943. En 1957 recibió la beca Gallinal y viajó a complementar sus estudios en Europa, a la que regresó en una segunda oportunidad en el año 1966. Fue profesora de Dibujo en Enseñanza Secundaria y de Historia y Cultura Artística en Preparatorios de Arquitectura. Ejerció la crítica de arte en el diario Acción desde 1962 hasta 1973.

Vinculada a través del artista Rhod Rothfuss a la experiencia rioplatense Madí, Freire hizo un largo recorrido de continua maduración en la abstracción. En este tipo de propuesta la forma pura y el color son tomados en sí mismos como tema. Esta artista trabaja por series llevando hasta la excelencia su imaginación; entre ellas, se destacan la serie «Sudamericana», donde la artista reconoce la importancia en su formación del estudio de las culturas primitivas, así como las series «Capricornio» y «Córdoba».

María Freire tuvo una activa participación en los encuentros de arte abstracto que se realizaron en nuestro medio a partir de 1952.

PÁGINA 75: Leonilda González ha tenido un papel protagónico en la acción docente, tanto en el Club de Grabado como a través de los viajes que realizó, en los cuales impulsó la creación de centros de formación de grabado en Latinoamérica.

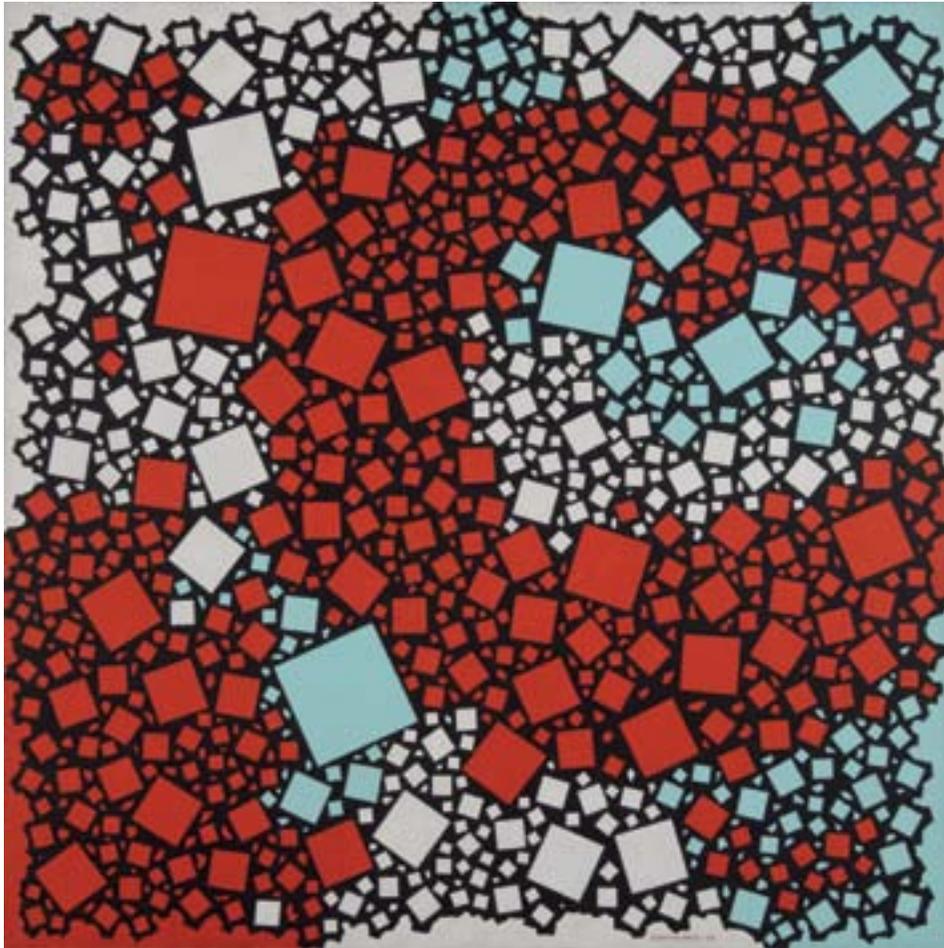
Según el crítico Gabriel Peluffo, «algunos intelectuales de la izquierda uruguaya profundizan la vertiente realista buscando ampliar su plataforma social. La fundación del Club de Grabado en 1953 es un ejemplo de ello».

En el Uruguay de los años cincuenta el panorama artístico nacional daba paso a multiplicidad de caminos expresivos: junto al geometrismo abstracto y a las experiencias matéricas de finales de la década, se debe incluir el grabado en la plástica nacional.

La serie «Novias revolucionarias», que Leonilda González inició en 1968 como un manifiesto de protesta, se convertiría en la época de la dictadura en un símbolo de resistencia.



Leonilda González, 1923
Novia revolucionaria XI, 1969
Xilografía, 75 x 32 cm



José Pedro Costigliolo, 1902-1985
Cuadrados LXXXIX, 1970
Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm



Antonio Frasconi, 1919
Biografía, 1971
Xilografía y serigrafía, 86 x 58 cm

PÁGINA 76: De 1921 a 1925 realiza estudios en el Círculo de Bellas Artes y cuenta entre sus docentes con Vicente Puig y Guillermo Laborde. En usufructo de una beca obtenida en el III Salón Bienal de Artes Plásticas realiza su primer viaje a Europa entre los años 1957 y 1959, donde se especializa en la técnica del vitral.

Poco antes de la década de los cincuenta el arte uruguayo y el arte regional se encontraban en un clima renovador, con propuestas llamadas alternativamente arte objetivo, arte concreto o no icónico, que no fueron ajenas a Costigliolo, quien junto con su esposa, María Freire, participa en la fundación del Grupo de Arte no Figurativo, en 1952.

En sus creaciones más características priman figuras geométricas repetidas que se despliegan en el plano, creando estructuras dinámicas de colores puros. Costigliolo supo intensificar, a través de esas dinámicas, su potencial razonado, cromático y mecánico, de complejidad y orden, de ritmos, desplazamientos y formaciones espaciales.

Falleció en 1985.

PÁGINA 77: Grabador y pintor, ciudadano uruguayo nacido en Buenos Aires el 28 de abril de 1919. Es hacia 1940 cuando Frascóni decide volcarse de lleno a la gráfica y en especial a la xilografía. Adquirió con los años la destreza de un maestro en esta técnica de impresión, que realiza con planchas o tacos de madera tallada a mano, como puede apreciarse en la obra que exhibimos.

En 1945 viajó a los Estados Unidos como becario de The Arts Students League of New York, y se instaló en ese país. Estudió grabado con Gross y con el pintor japonés radicado en Estados Unidos Yasuo Kuniyoshi. Recibió diversas becas: de la New School for Social Research de Nueva York, en la que perfeccionó su técnica de grabado en madera; de la Guggenheim Memorial Foundation, del National Institute of Arts and Letters y de la Interamerican Fellowship. Es autor de ilustraciones de múltiples libros, carátulas de revistas y discos. Publicó colecciones de sus propios grabados e ilustró una edición limitada de Fábulas de Esopo para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La obra que presentamos tiene referencias visuales a la historia de vida del artista. La secuencia de imágenes produce el efecto de una frase pronta a ser leída. Cada elemento está unido al otro de forma recortada —con el fuerte contraste blanco/negro propio de la xilografía—, como si se tratase de un collage, poblado de mitos, ideologías, personajes, todos ellos elementos emblemáticos que refieren al individuo único y a su contexto de época para terminar en el último cuadro de la pieza con un pequeño autorretrato.

Falleció en 2013.



Hilda López, 1922-1996
Autorretrato, 1977
Óleo sobre tela, 110 x 60 cm

PÁGINA 79: Desbandando mis blancos / a la indiferencia / todo / indiferencia / sobre mis blancos / caídos / en pesadumbre / agrisados / vueltos noche / amansados en noches. (Hilda López, 1987)

Estudió pintura, desde 1941, con Manuel Rosé, Vicente Martín y Lino Dinetto. Según Jorge Abbondanza, «fue una de las mayores personalidades del arte nacional de las últimas décadas, un campo al que aportó no solo su producción pictórica sino también su conducta personal, bravía y siempre combatiente en los asuntos de la cultura».

Alicia Haber frente a esta obra es contundente: «... deforma con ferocidad su propia imagen [...] signos de vejez, patetismo y dolor emergen del rostro tenebroso arrinconado en la zona superior de la tela. Desidealiza sin piedad hasta transformar su rostro en una máscara distorsionada. La sensación de sufrimiento psíquico y de vivir en un mundo en crisis se transmite de manera implacable».

El carácter de indagatorias interiores revela una modalidad propia de la temática del arte uruguayo a partir de los setenta, característica que se manifiesta en la multitud de retratos y autorretratos.

PÁGINA 81: Hacia fines de la década de los setenta y durante los ochenta, se observa en el arte uruguayo una prolífica producción en lenguajes formales y temáticas nuevas que indagan lo inconsciente, lo onírico y lo irracional.

En ese entorno las obras más significativas del periodo se desarrollan en un ejercicio irreverente y provocador. Tal vez Hugo Longa haya configurado el ejemplo más consumado de esa tendencia debido al cromatismo frenético y al carácter gestual de sus trazos.

La muerte gorda no fue el nombre inicial de esta obra. Longa la había llamado Tarjeta roja.

La imagen femenina, frontal y aterradora sostiene en su mano una calavera, elemento simbólico que se repite en obras del mismo autor. Eros y tánatos presentes como fuerzas opuestas en una obra cruda e irónica.

Según Alicia Haber: «... Los cuadros neoexpresionistas creados a partir de los años ochenta son incitantes por la densidad de la materia, las pinceladas violentas en múltiples direcciones, las alteradas relaciones de escala, el cromatismo desbordante, los chorreados y manchas vehementes, y la iconografía agresiva...»

Longa fue un docente que marcó varias generaciones de artistas. Falleció en agosto de 1990, poco tiempo después de realizar una gran muestra retrospectiva en la Estación Central General Artigas, en Montevideo, curada por María Luisa Torrens.



Hugo Longa, 1934-1990
La muerte gorda, 1987
Acrílico sobre tela, 150 x 120 cm

Una educación que tienda a preparar un porvenir mejor saca sus elementos del pasado para concebir otros. No se satisface reproduciendo y volviendo a comenzar, sino que saca partido de las ideas y realizaciones nuevas, y trata de responder a las aspiraciones y a las necesidades, mejorando la vida individual y colectiva.

Robert Dottrens (*Hay que cambiar de educación*, Buenos Aires, Kapelusz, 1958)

El Museo Nacional de Artes Visuales en espacios públicos de todo el país

La *Muestra Itinerante 100 años de Arte Nacional* surge de la voluntad del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) de hacer partícipes a los uruguayos de todo el territorio nacional del Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), en una coproducción de este, la Dirección Nacional de Publicaciones e Impresiones Oficiales - IMPO y la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Artes Visuales, con el auspicio de Ancap, el Congreso de Intendentes y la generosa colaboración de la Embajada de Francia, que ha compartido el uso de los soportes metálicos en los que se ha exhibido esta propuesta.

Por el aniversario de la fundación del MNAV (10 de diciembre de 2011), se inauguró el 19 de diciembre una importante y significativa exposición denominada *Centenario del MNAV*, donde fueron exhibidas cien obras de maestros uruguayos de la colección del museo, en un recorrido por los puntos más altos de nuestra historia artística. Como extensión del programa educativo de dicha exposición, la *Muestra Itinerante 100 años de Arte Nacional* fue pensada y diseñada para lugares públicos de todos los departamentos del país. De este modo, el MNAV ha salido de su recinto por primera vez y lo ha hecho a lo largo y ancho de la República.

Además de presentar la muestra, el MNAV se ha planteado propiciar nuevos vínculos institucionales, promover la participación de nuevos públicos para el arte y trabajar en cada lugar con actividades educativas y de divulgación. Ha estado presente en los actos de inauguración y en entrevistas en distintos medios locales, invitando a participar y a conocer el museo. En este sentido se ha brindado:

1. Talleres informativos sobre arte nacional, los recursos web del MNAV y sobre la exposición a cargo de profesionales. Los talleres se imparten en tres niveles: para niños y jóvenes, docentes y público general. Se ofrece diferentes materiales impresos, folletos y libros.

2. Asesoramiento al personal de las intendencias para el montaje de la muestra, siguiendo normas de seguridad en el anclaje de las estructuras y su iluminación.

Los departamentos de Cultura de cada intendencia coordinaron con instituciones y personas interesadas en colaborar con este proyecto en el desarrollo de las diferentes actividades asociadas a la exposición. Los departamentos de Obras Públicas departamentales han sido los responsables de la colocación de las estructuras metálicas en el lugar elegido, en un trabajo coordinado.

El Museo Nacional de Artes Visuales en movimiento

Desde el 25 de agosto de 2011, cuando en la ciudad de Florida iniciamos nuestro recorrido, hemos estado presentes en todas las capitales departamentales, para concluir en la Terminal de Ómnibus del Cerro en Montevideo. Esta experiencia nos ha permitido el contacto con nuevas realidades y formas de trabajo que han tenido como denominador común la receptividad, el amor y el respeto por la cultura.

La implementación del proyecto estuvo a cargo de un pequeño equipo que contó con la participación entusiasta de casi todas las áreas del MNAV: Dirección, Gestión, Conservación y Registro, Gráfica, Comunicación, Informática, Biblioteca y Departamento Educativo, para alcanzar el objetivo de recorrer el país con una muestra representativa del arte nacional y de la colección del museo.

Las actividades educativas en torno a las exposiciones se han realizado en estrecha colaboración con los departamentos de Cultura de las intendencias municipales, partiendo del principio de ofrecer una propuesta abierta a las sugerencias y demandas locales.

En un universo de más de 4.000 mil obras de artistas nacionales que integran la colección del museo, fueron seleccionadas treinta obras, tomando en cuenta los siguientes criterios:

Cronológicos. Con el objetivo de cubrir 100 años de creación artística.

Representatividad. El artista en el concierto artístico nacional como representante de diferentes corrientes.

Reproductibilidad. Las características gráficas de la obra propiamente dicha, para hacer viable su reproducción.

Territorialidad. Dando prioridad, en igualdad de condiciones, a artistas nacidos en diferentes puntos del país.

Género. Asegurando de este modo la presencia de connotadas creadoras en la selección.

Las reproducciones han sido exhibidas en estructuras metálicas especialmente diseñadas para este fin, que cuentan con iluminación incorporada que permite el disfrute de la muestra durante las horas de la noche.

Las obras estuvieron acompañadas por su ficha técnica, una breve reseña biográfica del artista junto

a un comentario analítico-descriptivo al pie. A su vez, cada obra contó con un código QR que posibilitó capturar la imagen y los datos correspondientes. El decodificador de etiquetas QR para la Plataforma Ceibal fue desarrollado en el propio MNAV y se encuentra disponible para múltiples usos en su sitio web.¹ De este modo, establecimos una importante diferencia en la amplitud del uso del recurso y la posibilidad de apropiación de datos e imágenes para su uso posterior a la muestra o como simple recuerdo de la experiencia.

En todas las capitales departamentales se ha realizado talleres dirigidos a docentes, dinamizadores de los Centros MEC, alumnos de Enseñanza Primaria y Secundaria, estudiantes de Centros de Formación Docente y al público interesado en general. Dichas actividades fueron coordinadas con las autoridades departamentales y las propuestas educativas variaron de acuerdo con las iniciativas planteadas.

Se hicieron visitas guiadas en las plazas a diferentes grupos, se realizaron conferencias sobre la historia del arte nacional y talleres sobre la aplicación de las nuevas tecnologías disponibles. Para apoyar la difusión se contó con folletos y dos audiovisuales, uno sobre las obras y otro sobre nuestras instalaciones y una breve historia institucional. En cada departamento se entregó ejemplares a las bibliotecas y Casas de Cultura del libro catálogo de la exposición realizada en Montevideo, *Centenario del MNAV*.²

En algunos casos la exposición fue integrada a eventos específicos de las agendas locales, como la *Noche de los Museos*, conmemoraciones de fechas patrias, aniversarios de las ciudades, a programas de género y derechos humanos, Patria Gaucha, Feria del Libro, entre otros. Esta muestra fue inspiradora de nuevas propuestas educativas entre los docentes, de visitas al museo en Montevideo, y generó diferentes consultas y sugerencias para mejorar la propuesta, en una experiencia enriquecedora para todos.

La itinerancia se estableció tomando en cuenta las regiones del país y sus vías de comunicación, de manera tal que las distancias entre un punto y otro no fueran mayores a 250 kilómetros, minimizando los costos de traslado, para el que contamos con el apoyo de las intendencias, que en todos los casos retiraron del destino anterior los materiales en una verdadera cadena de compromisos con la muestra.

Marco

En los últimos años se ha avanzado en relación con la valoración de la creación artística como instrumento pedagógico. La *Educación por el Arte* está presente en los programas educativos oficiales. Con esta propuesta, el MNAV da un paso hacia docentes y estudiantes de todos los niveles en todo el territorio, en un contexto de demanda creciente y de compromiso gubernamental por satisfacerla.

La muestra *100 años de Arte Nacional* ofrece un panorama inicial de las distintas etapas y tendencias que pautaron el desarrollo de nuestras artes visuales: a) El modelo académico en la segunda mitad del siglo XIX; b) modelos estéticos europeos y las nuevas tendencias pictóricas en el Uruguay de la modernización, 1880-1934; c) vanguardias, universalismo y nativismo: Rafael Barradas, Joaquín Torres García y Pedro

1. <<http://mnav.gub.uy/qr/>>.

2. <<http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1F0>>.

Figari; d) realismo social y cotidiano lírico; e) abstracción y nueva figuración, 1950-1980.³

Arturo Ardao, en su libro *Etapas de la inteligencia uruguaya*,⁴ señala la importancia de algunos intelectuales en la conformación de nuestras ideas sobre educación. Destaca la reforma de José Pedro Varela⁵ de finales del siglo XIX, con sus principios de laicidad, gratuidad y obligatoriedad, a la que se suman los aportes de Pedro Figari,⁶ quien planteaba en su proyecto educativo la necesidad de formar en una educación estética y emancipadora de raíz local, vinculando el arte a todos los aspectos de la vida del hombre.

Estos conceptos, adentrados en el entramado ideológico de nuestra sociedad, han marcado la génesis de una pedagogía de igualdad y libertad expresiva que toman cuerpo en la política cultural actual.

Considerando a la ciudadanía como el conjunto de derechos de aquellos que conviven en una misma sociedad, se puede plantear la ciudadanía cultural como la plena participación de individuos y comunidades en la creación, disfrute y distribución de los bienes y servicios culturales.

Por otra parte, el Estado debe tener un lugar preponderante a la hora de implicar a los ciudadanos en estas prácticas, abrir espacios de compromiso y responsabilidad, favoreciendo el ejercicio de la participación ciudadana asegurando la democratización cultural.⁷

El MNAV ha establecido en su política institucional trabajar con propuestas participativas que incorporen el uso de nuevas tecnologías y posibiliten la apropiación colectiva de los recursos disponibles en espacios ciudadanos de todo el país. Hemos buscado propiciar el encuentro con las obras de arte como una experiencia sensible y que las obras de nuestros artistas oficiaran de nexo con la mejor historia del país. En ese ejercicio, nuestra visión de país y de las potencialidades latentes se ha visto ampliada, nuestra experiencia enriquecida con el intercambio y el afecto recibido. Por todas estas razones, nuestro sincero agradecimiento a todos.

Silvia Listur

COORDINADORA DE LA MUESTRA ITINERANTE 100 AÑOS DE ARTE NACIONAL

3. De acuerdo con Peluffo Linari, Gabriel: *Pintura uruguaya. Breve selección del período 1840-1980. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur/ Capital AFAP. Buenos Aires: Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, 1999.*

4. Departamento de Publicaciones de la UdelaR, Montevideo, 1968, pp. 367 y 368.

5. José Pedro Varela, educador nacido en Montevideo (19/3/1845-24/10/1879), autor de *La educación del pueblo* (1874) y *La legislación escolar* (1877).

6. Pedro Figari, destacado pintor, abogado, político, escritor y periodista uruguayo (29/06/1861-24/07/1938), autor de *Educación y arte. Colección de Clásicos Uruguayos*, vol. 81, Montevideo, 1965.

7. Achugar, Hugo. Director Nacional de Cultura: *Discurso de apertura Concurso de Cortos sobre 8 Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM. del Sistema de Naciones Unidas).*



METODOLOGÍA DE TRABAJO

Para la producción y ejecución de este proyecto se trabajó en tres etapas que desarrollamos a continuación:

I. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

- Propiciar el interés y el conocimiento del patrimonio artístico de los uruguayos de una manera democrática y abarcadora.
- Enriquecer el MNAV con experiencias de trabajo y propuestas educativas diferentes a las que usualmente se realizan en Montevideo donde está su sede.
- Colocar al servicio de la difusión cultural nuevas tecnologías.
- Fortalecer los vínculos institucionales con los gobiernos locales, las organizaciones sociales y culturales de todo el país.
- Contribuir a la revaloración de los espacios públicos.
- Democratizar el uso de los recursos tecnológicos.
- Cumplir con el itinerario completo.
- Dar proyección nacional al aniversario N.º 100 del museo.
- Situar el museo en el destino de los viajes a Montevideo.

II. PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Diseño del proyecto y captación de recursos económicos y materiales.

Contactos interinstitucionales.

Itinerancia: planificación territorial y logística.

Curaduría - Selección de obras.

Producción fotográfica.

Producción de contenidos: presentación, breve historia del MNAV. Fichas técnicas de las obras. Reseñas biográficas de los artistas y breve comentario sobre la obra.

Diseño de la Propuesta Educativa: talleres, visitas guiadas, conferencias, Plan Ceibal, Centros MEC, Centros de Formación Docente, Uni 3.

Coordinación con los departamentos de Cultura y sus responsables.

Impresión de gigantografías.

Diseño de la plataforma web.

Diseño para la Plataforma Ceibal y para telefonía móvil.

Generación de etiquetas QR.

Decodificador para XO.

Diseño e impresión de folletería.

Redacción de materiales sobre los recursos on line.

Testeo de exhibidores.

Coordinación de las exposiciones.

Relevamiento de los espacios de exhibición.

Traslado de las gigantografías y estructuras.

III. LANZAMIENTO DEL PROYECTO EN CADA CIUDAD

Conferencia de prensa

Instalación de las estructuras, anclaje y conexión eléctrica, testeo

Colocación de las reproducciones en las estructuras

Coordinación de la vigilancia de la muestra

Inauguración

Coordinación de talleres

Talleres

Registro fotográfico y documental

Seguimiento en prensa

Evaluación

Traslado al siguiente destino

IV. LOS TALLERES

Los talleres posibilitaron el contacto personal del MNAV y el público de cada lugar visitado por la exposición itinerante.

Como fruto de la interacción, la suma de ideas, propuestas y experiencias, la evaluación del trabajo y la respuesta del público se ajustó el trabajo de los talleres en cada nuevo destino.

De una propuesta genérica centrada en las obras exhibidas y en los materiales producidos para la difusión del evento, se fue delineando una metodología de trabajo de mayor amplitud, con énfasis en el desarrollo de diferentes actividades que tuvieron como disparador la presencia de la exposición para distintos fines y públicos.

Fue relevante el apoyo de las autoridades locales municipales, los Centros MEC, la prensa y las fuerzas vivas de cada localidad. Se evidenció el interés tanto en la cantidad de asistentes a los talleres como en la variedad y número de las convocatorias.

Dinámica

La dinámica de los talleres se desarrolló en dos unidades:

Unidad 1

Marco histórico e institucional y presentación de la exposición

A cargo de María Eugenia Grau

Presentación del Museo Nacional de Artes Visuales. Breve historia del museo. Presentación de Audiovisual Institucional.

Fundamentación de la muestra. Criterios seguidos para la selección de las obras pertenecientes al acervo del museo.

El centenario del museo y la elección de festejarlo con una propuesta de alcance nacional.

Proyección de fotografías de las treinta obras, a modo de visita guiada fuera del museo, a cargo del departamento educativo, a través de la profesora María Eugenia Grau quien realiza el recorrido hablando del contexto histórico, las corrientes a las que pertenecen sus autores, las técnicas empleadas y la relación artística e histórica entre ellas.

Los talleres se adaptaron de acuerdo con las características del público: niños en edad preescolar, escolares, estudiantes de enseñanza secundaria, docentes y dinamizadores del Plan Ceibal, estudiantes de Centros de Formación Docente, talleres de formación artística, artistas locales, entre otros.

Unidad 2

Recursos técnicos y materiales informativos

A cargo de Alejandra Rosencof

Información sobre los recursos que el museo ofrece a través de su página web, los departamentos educativo y de informática, biblioteca, programa de visitas guiadas y talleres recreativos para grupos interesados en conocerlo.

Entrega de materiales de divulgación impresos y digitales, folletos, manual con instrucciones para el uso de las etiquetas QR con celulares y computadoras del Plan Ceibal —disponible en la página web del museo— y etiquetas QR impresas para trabajo en el aula.

Presentación sobre las etiquetas QR como una vía novedosa para enriquecer el trabajo sobre la exposición con la captura y guardado de las imágenes y datos sobre los artistas y obras en las aulas o las casas.

Al finalizar los talleres se entregó formularios de evaluación, se completó el protocolo de la exposición con la información de cada lugar y se ingresó los nuevos contactos a la base de datos del MNAV.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicaciones

«Barradas» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2013. Textos de Ricardo Ehrlich, Ana Olivera, Hugo Achugar, Mariano Arana, Enrique Aguerre y Juan Manuel Bonet. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1H5>

«Centenario del MNAV» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales desde el 19 de diciembre de 2011 al 8 de abril de 2012. Textos de Ricardo Ehrlich, María Simón, Hugo Achugar, Enrique Aguerre, Ángel Kalenberg, Jacqueline Lacasa y Mario Sagradini. Contiene fotografías de las 100 obras que integran la exposición. Montevideo, 2011, 208 pp. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1F0>

«Geometrales 2009/2010» Obras de la colección del MNAV. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales en 2009 y 2010. Montevideo, 2011, 128 pp. <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1I3>

«Torres García por Juan Fló» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B8>

«Sáez por Marcelo Viñar. Los retratos de Sáez» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2010, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1C3>

«Blanes Viale por María Eugenia Grau. Los pliegues de la sensibilidad: dos retratos en la obra de Pedro Blanes Viale» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1A0>

«Cuneo por Rimer Cardillo» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1H9>

«Barradas por Ida Vitale. Los ojos de Barradas» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B7>

«Barradas por Ombú. Barradas y el dibujo como una forma de pensamiento» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable.

Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B9>

«Nieto por Cuque Sclavo. Amalia Nieto (1907-2003)» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2010, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1A1>

«Frasconi por Margarita Chao. Palabras de Frasconi en el tiempo» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2009, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1C4>

«Espínola Gómez por Héctor M. Vidal» Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, integrante del ciclo Geometrales (2009-2010). Montevideo, 2010, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1A7>

«Mujeres en arte (3 x 97)» Catálogo de la exposición inaugurada el 9 de marzo de 2011, en el Museo Nacional de Artes Visuales, conmemorando el día Internacional de la Mujer. Obras de Petrona Viera, Leonilda González e Hilda López. Montevideo, 2011, desplegable. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1D5>

«29 obras del Museo Eusebio Giménez (Mercedes, Soriano)». Catálogo de la exposición integrante de la serie «Intercambios», realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales con la curaduría de Tatiana Oroño. Presentaciones de María Simón, Hugo Achugar y Mario Sagradini. Textos y biografía de T. Oroño. Imágenes de obras de Pedro Blanes Viale, Carlos Federico Sáez, José Pedro Costigliolo, Miguel Pallejá, María Freire, «Pedro Figari y Amalia Polleri, entre otros». Montevideo, 2010, 56 pp. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=1B0>

«Pedro Figari». Catálogo de la exposición de 19 obras pertenecientes al Museo Histórico Nacional, integrante de la serie «Intercambios», realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, 25 de junio al 30 de agosto de 2009. Selección de obras: Mario Sagradini. Texto: Gerardo Caetano. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura - Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, agosto de 2009, 45 pp. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=197>

«Carlos González: el árbol y yo». Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2009, desplegable. Texto de Sonia Bandymer. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?c=198>

«Los desaparecidos (donación de Antonio Frasconi)». Catálogo de la exposición

realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales. Presentación de Jacqueline Lacasa, texto de Eduardo Darino. Montevideo, 2008, 13 pp. Disponible en: <http://mnnav.gub.uy/cms.php?c=189>

«Naturalezas muertas uruguayas». Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2008, 14 pp. Disponible en: <http://mnnav.gub.uy/cms.php?c=190>

«Juan Ventayol: exposición antológica. Obras 1938-1971». Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales, 12 de noviembre al 7 de diciembre de 2008, curada por Manuel Neves. Montevideo, 2008, 192 pp.

«Amalia Nieto. Retrospectiva: 1925-1995». Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales, 12 de diciembre de 1995 al 31 de enero de 1996. Montevideo, 1995, 24 pp. Textos de Julio M. Sanguinetti, Ángel Kalenberg y Torres García.

«El paisaje en el arte uruguayo: entre realidad y memoria». Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales, diciembre de 1991. Texto de Ángel Kalenberg. Datos biográficos y reproducciones a color de obras de Pedro Blanes Viale, Pedro Figari, José Cuneo, Carmelo de Arzadun, Joaquín Torres García, Alfredo De Simone, Hilda López y Antonio Frasconi, entre otros. Montevideo, 1991, 30 pp.

«Joaquín Torres García: Cataluña eterna». Fundación Torres García. Bocetos y dibujos para los frescos de la Diputación de Barcelona. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales, agosto– de 1988. Textos de Alicia Haber y de Cecilia Torres. Reproducción de obras. Montevideo, 1988, 30 pp. Disponible en: <http://mnnav.gub.uy/cms.php?c=156>

«Club de Grabado de Montevideo». Centro Cultural de España de Montevideo. Montevideo, abril de 2011. Investigación de Olga Laumadie, Gabriel Peluffo Linari y Thiago Rocca. Disponible en: http://www.cce.org.uy/images/stories/mediateca/publicaciones_ccc/CATALOGO-CGM.pdf

«Pedro Figari: acción y utopía». Catálogo de la exposición inaugural del Museo Figari, 22 de febrero al 27 de mayo de 2010. Reproducciones de las obras expuestas, cronología completa de Pedro Figari, fotos y documentos. Textos de María Simon, Hugo Achugar, Pablo Thiago Rocca y Jimena Hernández. Montevideo: Museo Figari, Ministerio de Educación y Cultura, 2010, 48 pp. Disponible en: http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/10404/1/accion_y_utopia.pdf

«El Ser primario, el Hombre primordial: la serie de los Trogloditas de Pedro Figari». Catálogo de exposición en el Museo Figari. Montevideo: Museo Figari, Ministerio de Educación y Cultura, junio-agosto 2010. Texto de Pablo Thiago Rocca. Fotos y ficha técnica de obras y versión facsimilar de «Cosmos», «Prehistoria» y «Evolución humana» de la primera edición del poemario El arquitecto. Disponible en: www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/10407/1/trogloditas.pdf

«Amalia Nieto: cartas a Felisberto». Catálogo de la exposición en la Galería Jorge Mara - La Ruche. Buenos Aires, Argentina: Galería Jorge Mara - La Ruche y Centro Cultural de España, Montevideo, 2008, 156 pp. Ilustraciones en tinta

y acuarela. Textos de Sergio Elena Hernández, Claudia Cermiti, Julio Cortázar, Torres García e Italo Calvino. Incluye CD con música para piano de Felisberto Hernández interpretada por Sergio Elena Hernández. Disponible en: <http://www.jorgemalararucho.com.ar/publicaciones/amalia-nieto-cartas-a-felisberto/> http://www.cce.org.uy/images/stories/mediateca/publicaciones_ccc/0409-Amalia-Nieto.pdf

«Juan Manuel Blanes. La nación naciente, 1830-1901». Catálogo de exposición homenaje en el centenario del fallecimiento del artista, noviembre 2001-mayo 2002. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, con la colaboración de la Asociación de Amigos del Museo Blanes, 2001, 216 pp. Textos analíticos de Ángel Kalenberg («Blanes, ayer y hoy»), Gabriel Peluffo Linari («Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes»), Roberto Amigo («Región y nación: Juan Manuel Blanes en la Argentina»), Magdalena Broquetas e Inés Cuadro («Colores políticos: Juan Manuel Blanes en el espacio rioplatense») e Isabel Wschebor («Fe y razón en el pintura patriótica. Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes»).

«Blanes, dibujos y bocetos. Catálogo de la exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, 1995. Textos de Alicia Haber («Juan Manuel Blanes: el gaucho como mito»), Roberto Amigo («El caso de "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires"»), Nelson Di Maggio («Blanes, los gozos y las sombras»), Gabriel Peluffo Linari («Pintura y política en la significación nacional de Juan Manuel Blanes») y Laura Malosetti Costa («Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico»).

«Carlos María Herrera». Galería de la Matriz, Montevideo, 1994. Catálogo de la exposición homenaje en el octogésimo aniversario de su muerte. Texto de José Pedro Argul: «El pintor de la época modernista. Carlos María Herrera (1875-1914)».

«Pedro Blanes Viale». Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina, julio-agosto de 1991. Montevideo: Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1991. Textos de Ángel Kalenberg y Nelson Di Maggio.

«Seis maestros uruguayos: Domingo Bazurro, Milo Beretta, Carlos A. Castellanos, Carlos M. Herrera, Ernesto Laroche, Manuel Rosé». Catálogo de la exposición homenaje Círculo de Bellas Artes. 85.º aniversario Galería de la Matriz, Montevideo, 6 al 22 de diciembre de 1990.

«Carmelo de Arzadun». Catálogo de la exposición homenaje al artista. Montevideo: Galería de la Matriz, 1990. Texto de Raquel Pereda.

«Seis maestros de la pintura uruguaya: Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Sáez, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Rafael Barradas, José Cuneo». Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, Argentina, 15 de setiembre al 15 de octubre de 1987. Montevideo: Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1987, 171 pp. Texto de Ángel Kalenberg. Cronologías y publicaciones.

«12 pintores nacionales. Sesenta aniversario de El País». Catálogo de la exposición en el Subte Municipal, Montevideo, 28 de setiembre de 1978. (Longa, Solari, Costigliolo, Freire, entre otros.)

«25 grabados de Carlos González». Catálogo. Texto de Ángel Kalenberg: «Carlos González o la invención del grabado uruguayo». Montevideo: Galería Moretti, 1977.

«Grabados de Antonio Frasconi». Catálogo de la exposición en el Salón Municipal de Exposiciones, 27 de noviembre al 10 de diciembre de 1961. Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Departamento de Arquitectura y Urbanismo. Dirección de Artes y Letras. Texto de Fernando García Esteban: «Antonio Frasconi en Montevideo».

«Pedro Figari: 1861-1938». Catálogo de la exposición en el Salón Nacional de Bellas Artes, agosto-setiembre 1945. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública - Comisión Nacional de Bellas Artes, 1945. Disponible en: <http://www.archivos.licom.edu.uy/Figuras/Catalogo%20de%20exposicion%20de%20PEDRO%20FIGARI%201945.pdf> (Consulta: 29/7/2013.)

Libros

ABBONDANZA, Jorge: Manuel Espinola Gómez, Montevideo: Galería Latina, 1991.

ARDAO, Arturo: «"Arte, estética, ideal", de Figari», en su Etapas de la inteligencia uruguaya, Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1968, pp. 329-348. Disponible en: < HYPERLINK "http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/arturo_ardao/docs/Etapas_inteligencia_uruguaya_1971.pdf" www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/arturo_ardao/docs/Etapas_inteligencia_uruguaya_1971.pdf >

ARGUL, José Pedro: El pintor de la época modernista: Carlos María Herrera (1875-1914), Montevideo: MCMXXI, Apartado de la Revista Nacional, 32 pp. Conferencia de recepción como Miembro de Número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay leída el 4 de octubre de 1960.

— Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966.

— Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975.

CAMPDÓNICO, Miguel Ángel: Diccionario de la cultura uruguaya, Montevideo: Linardi y Risso, 2007.

CARBAJAL, Miguel: Carmelo de Arzadun: la esencia del Uruguay, Montevideo: Galería Latina, 1996.

— y J.MORENO TONELLI: La influencia española en las artes visuales del Uruguay, Montevideo: Galería Latina, 1992.

DI MAGGIO, Nelson: Costigliolo, homo geometricus, Montevideo: Ignacio Pedronzo Dutra, 2010.

DIESTE, Eduardo: Teseo. Discusión estética y ejemplos. Clasicismo, impresionismo, cubismo, futurismo. Arte nacional, Montevideo: Editorial de Teseo, 1925.

— Teseo. Los problemas del arte. Clasicismo, academismo, impresionismo, cubismo, futurismo, expresionismo, crónicas, Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.

EL PAÍS: Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días. Colección El País, Montevideo, abril-octubre de 2011. (14 libros.) Reproducciones de más de 1.400 obras de arte de 191 artistas. Textos e investigación a cargo de Miguel Carbajal y Ángel Kalenberg. Análisis críticos de Nelson Di Maggio, Mario Sagradini, Olga Laumadie, Hugo Achugar, Alicia Haber, Alfredo Torres, Jorge Abbondanza, Emma Sanguinetti, Miguel A. Battezzore, Silvia Listur, Nicolás Arocena Armas, Roberto de Espada, Juan Carlos Onetti, Pablo Thiago Rocca, Diana Mines, Diego

Fischer, Manuel Espínola Gómez y Patricia Bentancur. Fotos: Testoni Studios.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M.: Pintores y escultores uruguayos, Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1916.

GARCÍA ESTEBAN, Fernando: Panorama de la pintura uruguaya contemporánea, Montevideo: Editorial Alfa, 1965.

— Artes plásticas del Uruguay en el siglo veinte, Montevideo: Universidad, Departamento de Publicaciones, 1968.

HABER, Alicia: José Pedro Costigliolo: un arte de pura visualidad, Montevideo: imprenta Prisma, 1983.

— Manuel Espínola Gómez: entre la entraña y el límite, Montevideo: Ediciones DobleEmme, 2000. Textos de Alicia Haber, Mariano Arana, Jorge Abbondanza y Santiago Tavella. Edición de grabaciones de Manuel Espínola Gómez: Aída Altieri.

— y Roberto de ESPADA: Arte uruguayo contemporáneo: cinco propuestas: Gustavo Alamón, José Pedro Costigliolo, Mario Lorieto, Luis A. Solari, Alfredo Testoni, Montevideo: Alianza Francesa - Ediciones de la Banda Oriental, 1984.

HEINE, Ernesto: 11 pintores uruguayos, Montevideo: Monteverde, 1964.

KALENBERG, Ángel: Arte uruguayo y otros, Montevideo: Galería Latina, 1990.

— Artes visuales del Uruguay: de la piedra a la computadora (2 tomos), Montevideo: Testoni Studios Ediciones - Ediciones Galería Latina, 2001.

LAROCHE, Ernesto: Algunos pintores y escultores, Montevideo: Morales Hnos., 1938.

— Derrotero para una historia del arte en el Uruguay, Montevideo: Monteverde, 1963.

MUSEO TORRES GARCÍA: Acervo de la Fundación, Montevideo: Fundación Torres García, 1990.

PELUFFO LINARI, Gabriel: El paisaje a través del arte en el Uruguay, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1995.

— Pintura uruguaya. Breve selección del período 1840-1980. Proyecto Cultural Artistas del Mercosur/Capital AFAP. Buenos Aires: Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, 1999.

— Historia de la pintura uruguaya. Tomo I: El imaginario nacional-regional (1830-1930). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

— Historia de la pintura uruguaya. Tomo II: Representaciones de la modernidad (1930-1960). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

— «Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos», en Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 2: El nacimiento de la intimidad. 3.ª ed. Montevideo: Taurus, 2004, pp. 57-73.

PEREDA, Raquel: Uruguay: 17 artistas, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1974, 190 pp. y 36 diapositivas. (Emeric Essex Vidal, Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Adolphe D'Hastrel, Juan Manuel Blanes,

Diógenes Héquet, Amadeo Gras, Cayetano Gallino, Manuel Larravide, Carlos María Herrera, Carlos Federico Sáez, Pedro Blanes Viale, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Alfredo De Simone, Carmelo de Arzadun y José Cuneo Perinetti.)

— Vida y obra de Carlos Federico Sáez, Montevideo: Ediciones de Jorge de Arteaga y Galería Latina, 1986.

— El Uruguay de la modernización: el planismo y la obra de Petrona Viera, Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1987. (Prólogo de Manuel Espínola Gómez.)

— José Cuneo: retrato de un artista, 2.ª ed. Montevideo: Ediciones Galería Latina, 1988.

— Blanes Viale, Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1990.

— Joaquín Torres García, Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1991.

— Pedro Figari, Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1995.

— José Cuneo: correspondencia entre artistas y amigos, Montevideo, 2013.

POLLERI, Amanda, María C. ROVIRA y Brenda LISSARDY: El lenguaje gráfico-plástico. Manual para docentes, estudiantes y artistas, Montevideo: Edilyr Uruguay, 1982.

SALTERAIN y HERRERA, Eduardo: Blanes: el hombre, su obra y su época, Montevideo: Impresora Uruguaya, 1950.

TORRENS, María Luisa: 12 pintores nacionales, Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1979.

TORRES GARCÍA, Joaquín: Historia de mi vida, Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1939. (Ilustraciones del autor.)

— Lo aparente y lo concreto en el arte, Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1947.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ricardo Ehrlich
Ministro

Oscar Gómez
Subsecretario

Pablo Álvarez
Director General

Hugo Achugar
Director Nacional de Cultura

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Equipo de Producción

Muestra Itinerante
“100 años de Arte Nacional - MNAV”

Silvia Listur
Producción y Coordinación

María Eugenia Grau y Alejandra Rosencof
Programa Educativo e Investigación

Nicolás Infanzón
Logística y Montaje

Eduardo Ricobaldi
Plataforma Ceibal

Oscar Bonilla
Fotografía

Álvaro Cabrera y Nelson Pino
Diseño Gráfico

Bettina Díaz
Diseño de Catálogo

Graciela Álvez
Correctora

Tomás Giribaldi 2283
esq. Julio Herrera y Reissig
Telefax: (598) 2711-6054
2711-6124 - 2711-6127
Parque Rodó
Montevideo - URUGUAY - CP:11300
ww.mnav.gub.uy

Co-productores



Gonzalo Reboledo
Presidente



Intendencia de Florida, Intendencia de Durazno, Intendencia de San José, Intendencia de Flores, Intendencia de Canelones, Intendencia de Lavalleja, Intendencia de Maldonado, Intendencia de Rocha, Intendencia de Treinta y Tres, Intendencia de Cerro Largo, Intendencia de Tacuarembó, Intendencia de Rivera, Intendencia de Artigas, Intendencia de Salto, Intendencia de Paysandú, Intendencia de Río Negro, Intendencia de Soriano, Intendencia de Colonia.

Auspiciantes



Apoya
AD ARTIS
Asociación de Amigos del MNAV

