



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 5 - NÚMERO 4 - JULIO DE 2018
MONTEVIDEO - URUGUAY

EL ESPACIO DEL ARTE

Políticas públicas, arquitectura y muralismo (1920–1970)

LAURA CESIO

La integración arte-arquitectura que se produce en Uruguay entre 1940 y 1970 constituye una manifestación de extraordinaria importancia. Se revela como un período fermental, en el que el fenómeno trasciende las figuras singulares, como el caso de Joaquín Torres García, y se despliega con una amplitud inusitada en el país.

Dos factores actuaron como disparadores de la reflexión que aquí se propone. Por un lado, un relevamiento de murales en edificios destinados a liceos en el período comprendido entre 1940 y 1970.¹ El listado finalmente trascendió este tipo de ejemplos para incorporar todos los casos encontrados, independientemente del programa edilicio. Aunque incompleto y provisional, el universo estudiado contiene cerca de 200 obras, tanto públicas como privadas, de todo el país. Pone en evidencia la magnitud de lo realizado y adquiere un valor en sí mismo como documento para futuras investigaciones.² Por otro lado, el hallazgo de un archivo fotográfico que se encontraba hasta 2015 en el Servicio de Medios Audiovisuales y hoy pertenece al Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura. Dicho archivo está dividido en dos partes: una nacional, con más de 140 tomas en blanco y negro de murales, y una internacional, con menor cantidad de ejemplos.

Un artículo publicado en el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, de diciembre de 1958,³ firmado por Jorge Galup, da cuenta del origen de estas fotografías. Se trata del material que conformó la *Exposición de pintura mural*⁴ organizada por la

1. La investigación se realizó en el marco de un curso de la Maestría en Historia, Arte y Patrimonio, con el objetivo de estudiar el espacio que el arte ocupó en los edificios educativos.

2. El trabajo completo está disponible en el Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU, UdeLaR.

3. Jorge Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 1 (diciembre 1958): 47–51.

4. Según consta en el referido artículo, la exposición se llevó a cabo entre el 23 de diciembre de 1957 y el 29 de marzo de 1958 y supuso el primer contacto del IEAP con los profesores, alumnos y público en general. Constaba de dos sectores: los ejemplos nacionales se exponían en el hall y los internacionales en la sala de profesores. Estos fueron obtenidos por contactos con las embajadas extranjeras en Uruguay o directamente con los artistas.

5. Galup, «Exposición de Pintura Mural», 50.

6. AA.VV. *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007). BMR Productos Culturales, *Montevideo afuera* (Montevideo, 2016). Daniela Tomeo, «Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible» [citado el 1 de junio de 2017]: disponible en www.fhuce.edu.uy/jornada/2011/.../GT%2033/Ponencia%20GT%2033%20Tomeo.pdf. E. Martínez, V. Santamarina, M. de Miguel, *Los procesos de regionalización del muralismo uruguayo como agente generador de turismo cultural sostenible* (Montevideo: Emerge, 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio, 2014). Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición; 2016). Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: CSIC. Farq - UdelaR, 2007). Miriam Hojman, *Fronteras desdibujadas: arte + arquitectura en Salto* [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://fronterasdesdibujadasartearq.blogspot.com.uy/>

Sección Artes Plásticas del Instituto de Estética y Artes Aplicadas (IEAP), en colaboración con la Comisión de Cultura de la Facultad.

Tanto la muestra en sí misma como el artículo aparecido en la revista dan cuenta de que sus autores eran conscientes de una experiencia de calidad, de un fenómeno particular que se estaba produciendo contemporáneamente y que debía ser considerado, mirado por el ojo experto. Aunque se señala que se estaba lejos de los resultados de otros períodos históricos, la concepción que se tenía de la integración entre arquitectura y artes plásticas queda claramente expresada al plantear: «¿Sería posible imaginar al “Partenón-arquitectura” separado del “Partenón-escultura”? ¿Se mantendría el interés del punto de vista arquitectónico de un “San Vitale en Rávena” sin sus revestimientos de mosaicos?»⁵

Si bien el tema del muralismo en Uruguay ha sido tratado por diversos autores nacionales,⁶ aquí se pretende reflexionar en torno a las posibles relaciones entre políticas públicas, arte, arquitectura y enseñanza, y al marco legal que las pone en evidencia. Esta ampliación de la mirada con la incorporación de aspectos extradisciplinares permite, a su vez, analizar la acción de los artistas consolidando el campo disciplinar y gremial, el rol de los arquitectos y la Facultad de Arquitectura, y las múltiples redes y relaciones que estos campos establecieron entre sí.

Dado el carácter, la intención y la extensión del artículo, los aspectos estilísticos, las tendencias, las técnicas y los contenidos de los murales aparecen solamente de forma colateral. Se propone hacer foco en el fenómeno de la pintura mural en Uruguay, que se entiende multifactorial, partiendo de la hipótesis de que se produjo un escenario en el que ciertas políticas públicas, como fruto del reclamo de los artistas nacionales y del vínculo entre artistas y arquitectos en el marco de la consolidación de la arquitectura moderna, propiciaron un desarrollo cualitativa y cuantitativamente importante.

Arte para todos

«Cuando nos referimos al arte como elemento integrador estamos considerando el arte ocupando un lugar en la vida, el arte como necesidad social, el arte como resultado de una vida mejor.

En el caso concreto de la pintura mural, escultura, esculto-pintura, etcétera, entiendo que debemos exigir que tenga un mayor contenido humano, que trascienda los contenidos de la expresión plástico-pictórica para llegar a ser expresión de sentimientos comunes a los hombres.

Compartiendo el decir del Mtro. Miguel Ángel Pareja... que la pintura fuera organizada por los grandes ritmos de la arquitectura, que mantienen la rigidez y la frontalidad del muro, que incorporan en la arquitectura el color que no pueden proporcionarle sólo los materiales de construcción, que influyen en la significación del ambiente para servir a su destino humano, que crean sensaciones nuevas de espacio tanto en su dimensión como en su contenido.

El muro tiene su lenguaje, que ese lenguaje sea propio de la materia mural.

La utilización de las superficies murales como soporte de la pintura es el nexo primario de unión entre la arquitectura y la pintura.

Desde la pintura rupestre hasta el muralismo contemporáneo las imágenes que todos tenemos por arquetípicas de una civilización casi siempre las encontramos en una manifestación mural.

La potencia de su mensaje irresistible perdura y se convierte en referente de un espacio y de un tiempo.

Toda arquitectura cuando está segura de sí misma, cuando está en plenitud, deviene policroma.

La pintura mural se crea para un espacio determinado y concreto, se ejecuta "in situ", teniendo en cuenta las condiciones de luz, los ángulos de visión, la proporción, la lejanía. La emoción que sentimos delante de la obra es la misma que sentirá el espectador.

Es como la ópera de las artes plásticas, interdisciplinario y que va más allá de un formato lineal. El marco con frecuencia es complejo, tridimensional, arquitectónico».

César Rodríguez Musmano⁷

La pintura mural tiene un estrecho y directo vínculo con la arquitectura, tal como expresó el arquitecto Rodríguez Musmano. Su pertenencia al espacio arquitectónico, en particular

7. Texto inédito de César Rodríguez Musmano proporcionado por la familia.

cuando este es de dominio público, la convierte en un poderoso medio de transmisión sociocultural, vehículo del pensamiento de su momento. Desde la prehistoria el hombre usó los muros como soportes de comunicación visual y de expresión artística, y estos han tenido distintos momentos de apogeo a lo largo de la historia.

El resurgimiento del muralismo en América Latina en el siglo XX es deudario de la Revolución Mexicana. La idea de socializar el arte mediante obras que trataran la realidad mexicana y sus luchas, rechazando la pintura tradicional de caballete por asociarse al viejo orden, encontró en los murales un aliado.

Una de las primeras experiencias fue llevada adelante por José Vasconcelos, quien en 1922, en su carácter de secretario de Educación Pública, impulsó a un grupo de jóvenes artistas integrados a la revolución a que mostraran el «nuevo México» en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, pintaron, con un carácter indigenista basado en sus propias tradiciones culturales, un arte nuevo, público, monumental y «popular».

[...] repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertida en las ciudades. Proclamamos que los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte una finalidad de belleza para todos, de educación y combate.⁸

El buscado distanciamiento de la pintura tradicional, expresado en estas palabras del Manifiesto del Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México en 1923, encontró en la arquitectura, y en particular en los edificios educativos, un vehículo idóneo para impulsar la idea de un arte para todos. En un contexto en el que noventa por ciento de la población era analfabeta, Vasconcelos y los pintores mexicanos

8. Silvia Listur, «Murales TTG», en *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007), 21.



FIGURA 1. JONIO MONTIEL: MURAL AL FRESCO EN ESCUELA FRANCIA, 1950. ECHEVARRÍA 588, MONTEVIDEO.

entendieron que la pintura mural era un medio sencillo para educar. Entre 1922 y 1950 se produjo una eclosión del mural en México, que reverberó en el mundo entero de la mano de estos destacados artistas.

No existía en el Uruguay de comienzos del siglo XX una cultura consolidada al respecto. Se registran muy pocos ejemplos, o no se han podido detectar, y en general respondían a iniciativas particulares y escenarios muy singulares. Tal es el caso de la casa de Carlos Vaz Ferreira, construida en 1918. Su diseño interior incluye pinturas en paredes y cielorrasos, realizadas integralmente por Milo Beretta. Su concepción se vinculaba con las pautas estéticas y los conceptos de diseño sostenidos entonces por Pedro Figari. De la misma manera, otros ejemplos contemporáneos pertenecientes al espacio doméstico quedaron reducidos al disfrute de los particulares, sin alcanzar una dimensión social de otras características.

Es a partir de la década de 1920, en coincidencia con la búsqueda de una identidad nacional en todas las dimensiones de la sociedad y la cultura, que comienzan a registrarse experiencias

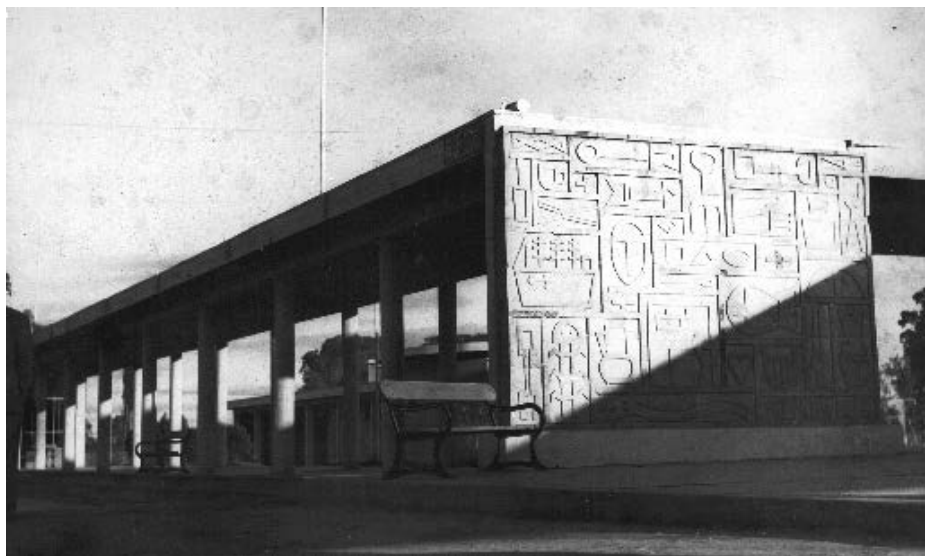


FIGURA 2. JONIO MONTIEL: MURAL EN CENTRO DE BARRIO N° 1 Y ESCUELA N° 145, 1953. AV. PABLO RÍOS Y AMÉRICO CAORSI, TACUAREMBÓ. ARQUITECTO WALTER DOMINGO.

de pinturas murales vinculadas a espacios de carácter público. La voluntad era la de acercar el arte a la sociedad, a la vez que generar un sistema de valores propios que diera sentido a la construcción del ser nacional.

9. En particular, Martínez, Santamarina y De Miguel Molina, en *Los procesos de regionalización del muralismo uruguayo como agente generador de turismo cultural sostenible*, señalan dos etapas en el período en estudio. La primera abarca las décadas de 1930 y 1940, y la segunda desde 1950 hasta la dictadura militar.

Algunos autores⁹ han señalado básicamente tres momentos claves de la pintura mural y el vínculo entre artes plásticas y arquitectura en Uruguay. El relevamiento realizado y su contrastación con los acontecimientos que le sirven de contexto permiten visualizar algunas variantes respecto de estas periodizaciones si se amplía el arco temporal 1940-1970. En este sentido, una revisión de la década de 1920 habilita a detectar algunas continuidades, así como fenómenos emergentes que se consolidaron con posterioridad, lo que contribuye a una mejor comprensión del fenómeno estudiado.

Un tímido comienzo

1920-1932

«¿Podrían ser las obras públicas de carácter documental y artístico la ocasión de que un Arte Nacional se manifieste? Sería también la ocasión de afirmar un derecho. Si en otras épocas, la munificencia de los príncipes o el tesoro de comunidades eclesiásticas o fundaciones piadosas o ricos municipios encomendaban a artistas extraños la ejecución de importantes obras, tal proceder, que no era de uso constante en Europa, ya no está de acuerdo con el principio orgánico de los intereses públicos, orales o materiales, no debe ser vinculada a fueros personales de soberanía. Bastará, por ahora, colocar el Arte en el mismo plano de consideración que a los otros órdenes productivos del país. Nunca un Estado hace concesiones industriales a firmas extranjeras, sin la reserva esencial de un rescate a plazo fijo. Debe también rescatar su acción espiritual. ¿Cómo? De análoga manera que protege a sus industrias recién nacidas, evitando, con tarifas, el efecto aniquilador de la concurrencia externa. La norma equivalente consistiría en ceder a los artistas nacionales la ejecución de las obras públicas respectivas de que se hubiere menester. Pasemos también que los productos de nuestro arte puedan ser alguna vez inferiores a los de Europa, fiados en que una actividad continua y la crítica resultante, siempre más viva y eficaz cuando recae sobre lo propio, los mejoraría progresivamente hasta poder parangonarse con los de las naciones más ilustres y conseguir que fuesen la expresión de una personalidad definida».¹⁰

La expresión del literato y crítico Eduardo Dieste en 1924 pone de manifiesto el ambiente político y cultural del Uruguay de esa década. El clima de democracia consolidada y la estatización de la industria debían ser acompañados de un proceso de nacionalización de la cultura que acompasara el modelo batllista y respondiera a los recursos propios, humanos y materiales.

La inauguración del Palacio Legislativo, pensado para que oficiara en el imaginario nacional como un auténtico Partenón,¹¹ constituyó una ocasión para conceder a los artistas nacionales la oportunidad reclamada por Dieste. Como señala Gabriel Peluffo,

La construcción del Palacio Legislativo y la sucesiva implantación de los servicios públicos estatizados entre 1915 y 1932 (Correos, Telégrafo, Teléfono, Servicios Marítimos, Ancap, etcétera) propició la intervención de los pintores, ya sea a través de la obra mural

10. Eduardo Dieste, «Crítica de arte (Eduardo Dieste)», *Boletín de Teseo*, nº 6 (mayo 1924), citado en Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición), 98.

11. Gerardo Caetano y José Rila, *Historia contemporánea del Uruguay de la colonia al siglo XXI* (Montevideo: Fin de Siglo, 2008).



FIGURA 3. GUILLERMO RODRÍGUEZ: ÓLEO EN LA DIRECCIÓN GENERAL DE CORREOS, 1929-1930. MISIONES ESQUINA BUENOS AIRES, MONTEVIDEO. ARQUITECTO HÉCTOR ACQUARONE.

directa, o de la realización de grandes telas destinadas a imponerse en los espacios más característicos.¹²

Manuel Rosé, Fernando Laroche y Pedro Blanes Viale en el Palacio Legislativo, y Guillermo Rodríguez en el edificio del Correo, entre otros artistas, fueron convocados a embellecer las obras públicas. Dentro de temas de tipo histórico se enmarcaron en ciertos convencionalismos expresivos acordes a la arquitectura que los cobijaba. Sin embargo, Laroche y Blanes Viale mostraron algunas libertades que ya habían exhibido en otros géneros, separándose de un academicismo más ortodoxo.

Estas concreciones pueden ser consideradas un primer y tímido impulso a la incorporación del arte nacional a la arquitectura pública, así como el reconocimiento del valor de la función social del arte. Es el momento de reclamo de un arte nacional y de un lugar para los artistas uruguayos. Es también el momento de construcción de la infraestructura edilicia pública más importante en la historia del país, realizada en su gran mayoría por concurso público. Es, por lo tanto, también una oportunidad de consolidación de los arquitectos nacionales que, a partir de la for-

¹² Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 1, 87.



FIGURA 4. PEDRO BLANES VIALE: ÓLEO EN EL PALACIO LEGISLATIVO, 1925. AV. DE LAS LEYES S/N. MONTEVIDEO. ARQUITECTOS VÍCTOR MEANO, JACOBO VÁZQUEZ VARELA, GAETANO MORETTI.

mación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en 1914 y de la Facultad de Arquitectura en 1915, peleaban por nacionalizar su profesión y afirmar su rol técnico y artístico específico frente a sus «hermanos» los ingenieros.

El lenguaje del muro 1933-1943

En la década de 1930 se produjo una serie de hechos que marcaron cambios en el escenario artístico nacional. La visita a Uruguay de Siqueiros, el regreso de Torres García y la búsqueda de consolidación profesional, disciplinar y gremial de los artistas, es decir, la generación de una conciencia de sí mismos (retrasados respecto de los arquitectos en este proceso), fueron claves en el desarrollo del muralismo. Por otra parte, el golpe de Estado de Gabriel Terra en 1933 marcó un quiebre en la situación político-

institucional del país y, por ende, en la relación entre el poder político y el mundo intelectual y cultural.

A comienzos de 1933 Guillermo Laborde expresaba que «con la presencia en Montevideo del gran pintor mejicano David Alfaro Siqueiros, la escuela iniciaría sus clases con una muestra de tan alto exponente del arte hispano americano».¹³ El Círculo de Bellas Artes, por entonces única institución en el medio dedicada exclusivamente a la enseñanza de las artes plásticas, acogió al pintor mexicano dando muestras de una apertura hacia las nuevas experiencias que se estaban desarrollando en el continente. El 11, el 15 y el 17 de febrero de 1933 Siqueiros dio una serie de conferencias en el salón principal del Círculo. Expuso

ante numeroso público de artistas, aficionados y alumnos sobre los temas anunciados oportunamente por medio de la prensa diaria, temas relacionados con el renacimiento artístico de su país y la pintura mural en su nueva expresión determinada por la arquitectura del cemento armado. Menciona a este respecto el Sr. Presidente los frescos de vastas proporciones que el pintor Siqueiros realizó en Norte América en colaboración de varios artistas de las más diversas idiosincrasias y tendencias, sin que, por ello, se resintiera la unidad de los mismos, como resulta de las fotografías que el pintor ha dado a conocer. Hace resaltar el Sr. Presidente que aquí el pintor Siqueiros se propone llevar a cabo algunas pinturas murales, a cuyos efectos se han iniciado gestiones que, de tener éxito, proporcionarían a nuestros artistas y estudiantes, en estrecha colaboración con el maestro, la preciosa oportunidad de aprender de éste y poner en práctica la original técnica que la pintura al fresco sobre cemento armado le ha sugerido.¹⁴

De las palabras del presidente del Círculo de Bellas Artes, Domingo A. Bazzurro, se desprende que el pasaje de Siqueiros por Uruguay —es probable que su viaje se debiera a que tenía una aventura con la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum— plantea por lo menos dos aspectos sustanciales. Por un lado, el conocimiento por parte de los artistas uruguayos de la pintura mural que se estaba haciendo en el norte del continente. Por otro lado —y no menos importante—, la estrecha relación asignada entre la nueva

13. Actas del Círculo de Bellas Artes, 20 de febrero de 1933. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

14. Actas del Círculo de Bellas Artes, 30 de marzo de 1933. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

pintura mural y la arquitectura de cemento armado, es decir, la arquitectura moderna.

Desde el punto de vista gremial, la estada del artista en Montevideo tuvo una importancia fundamental por el impulso que dio a la conformación de la agrupación de artistas denominada Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Esta funcionó hasta 1936, cuando se disolvió y dio lugar a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), con una apertura cultural y política más amplia que su predecesora.

El pintor mexicano presentó un proyecto para cubrir el exterior del Estadio Centenario con murales que realizaría en conjunto con artistas uruguayos. La temática sería deportiva, pero según consignan Martínez, Santamaría y De Miguel, el objetivo principal era mostrar las ideas de la revolución. El presidente de facto se interpuso y finalmente la obra no se llevó a cabo.

Siqueiros dedicó gran parte de su energía a difundir sus ideas políticas en los días que pasó en Montevideo. Según Peluffo,¹⁵ su llegada impactó fundamentalmente a nivel político, a la vez que propició la apertura a otros lenguajes en el arte. El realismo social se manifestó de distintas maneras en la plástica nacional a partir de la visita de Siqueiros. Las posturas más ilustrativas de ideas políticas; las visiones personales acerca del paisaje social expresadas en un arte figurativo que recogía aportes estéticos locales, latinoamericanos, norteamericanos y europeos; o aquellas que exploraron los aspectos idiosincráticos y antropológicos del hombre de campo o del urbano marginal, considerados portadores de una nueva moral, son algunas de las expresiones que comenzaron a revelarse.

Un ejemplo de esta última manifestación puede encontrarse en Felipe Seade, quien a los 12 años empezó a trabajar como ayudante del muralista Enrique Albertazzi y del pintor Guillermo Rodríguez, realizador del mural del edificio del Correo en Montevideo. Rodríguez lo estimuló para que tomara cursos de pintura en la escuela del Círculo de Bellas Artes; es probable que Seade haya asistido a las charlas de Siqueiros.

Su vida artística estuvo directamente vinculada a su pensamiento político. Su horizonte era pintar murales para el pueblo, y en sus trabajos representaba personajes propios del medio local, no en forma tradicional, sino con la visión del realismo social que

15. Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, 51-52.

denota la influencia de la pintura mexicana, particularmente la de Rivera.

Seade pudo concretar solamente dos murales, aunque dejó muchos bocetos. Como profesor de dibujo en 1936 hizo en el liceo de Colonia el mural *Alegoría al trabajo* y en 1939 *La marcha del pueblo a la Piedra Alta* en el salón de actos del liceo de Florida. Los espacios de enseñanza comenzaban a ser partícipes de la cultura nacional; de esa manera el arte llegaba a las masas.

El realismo social tenía un claro compromiso ideológico, por lo que la eficacia de su mensaje era clave y el muro arquitectónico se presentaba como un notable aliado para conseguirlo. Subyace a esta forma de expresión artística la resistencia a contextos políticos, legales y sociales opresivos de la condición humana. El Uruguay de la dictadura de Terra, en el que se vivía una fuerte tensión política, con un régimen que estableció estrechos vínculos con Benito Mussolini, Adolf Hitler y la falange española, era un escenario propicio para el desarrollo de un arte contestatario de este tipo.

Un incremento de las instituciones y cierta profesionalización del arte nacional que continuaba reclamando su lugar se manifestaron a partir de mediados de la década de 1930. En 1936, el mismo año en que se conformó AIAPE, se fundó la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En 1939 los artistas nacionales agrupados en AIAPE plantearon, como parte de una plataforma de aspiraciones, la designación de artistas nacionales para realizar el decorado de escuelas y liceos.¹⁶ Este reclamo fue recogido en la Ley 10.098, del 15 de diciembre de 1941, que en su artículo 8° establecía: «En la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el cinco por ciento (5%) en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales».¹⁷ Para ese entonces el presidente de Uruguay era el arquitecto Alfredo Baldomir, que había sido electo por la ciudadanía.

El 17 de agosto de 1944 la Ley 10.511, también de construcción de escuelas, estableció que en las obras a realizarse de acuerdo con esta ley «deberá aplicarse lo dispuesto en el artículo 8° de la ley número 10.098».¹⁸ El «deberá» que sustituye al «podrá» pone de manifiesto, por un lado, el apoyo del poder político al arte nacional y, por otro, la idea de la importancia de la

16. Revista AIAPE, año III, n° 27 (julio 1939), citado en Daniela Tomeo, *Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible* [citado el 1 de junio de 2017]: disponible en www.fhuce.edu.uy/jornada/2011/.../GT%2033/Ponencia%20GT%2033%20Tomeo.pdf

17. Ley 10.098 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10098&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext

18. Ley 10.511 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10511&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext

función social que el arte podía cumplir mediante su presencia en centros educativos. Esta ley se aprobó durante la presidencia de Juan José de Amézaga, un gran impulsor de las obras públicas del Estado, en particular de edificios para centros de enseñanza. Su primer Plan Quinquenal de Obras¹⁹ destinó un porcentaje importante a la construcción de más de 20 liceos en todo el país y a la finalización de los edificios de las facultades de Arquitectura e Ingeniería.

Mientras tanto, en 1934 había llegado Torres García a Uruguay y había sido recibido por el dictador Terra. Según consigna Cecilia de Torres,²⁰ venía a plasmar en la piedra y en el muro lo que ya había realizado en la tela. Esto revela el propósito de efectuar un cambio radical —pasar de la pintura de caballete a la pintura mural—, aunque el artista ya había hecho una serie importante de murales en Europa.

Varias instituciones le brindaron su apoyo, en particular la Facultad de Arquitectura, en la que dictó cursos en 1934, 1935 y 1936 y se hizo cargo de la cátedra de Estética.²¹ Su vínculo personal con algunos arquitectos y probablemente la acogida que le brindó la casa de estudios generaron entusiasmo en un grupo de profesionales que aceptaron y promovieron los puntos de vista del maestro, en particular la presencia del arte constructivo en la arquitectura. Entre ellos se destacan Carlos Surraco, Sara Morialdo, Ernesto Leborgne, Ramón Menchaca, Mario Payssé y Rafael Lorente. «La casa particular, el despacho, el hall, la escuela... la edificación moderna ¿por qué no se complementan con pinturas y esculturas también modernas?». ²²

La idea de desarrollar el arte en ámbitos que se integraran al hábitat humano, saliendo de sus espacios tradicionales y vinculándose a la arquitectura, fue expresada reiteradamente por Torres. El paralelismo entre arquitectura moderna y pintura y escultura moderna no es casual. Esta confluencia, complementación e influencias mutuas fueron inteligentemente observadas por el pintor al expresar:

Si la arquitectura hoy es otra cosa de la que fue y emplea otros materiales; si ordena sus estructuras, siempre desde el punto de vista realista-práctico-científico [...], su decoración, en función de todo esto, desde el punto de vista del ritmo proporcional y

19. Ley 10.589, de diciembre de 1944 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp2660746.htm>

20. Cecilia de Torres, «Murales constructivos uruguayos. El arte para todos», en *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007), 29.

21. Listur, *Murales TTG*, 20.

22. Joaquín Torres García, citado por Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: CSIC - Farq - UdelAR), 23.



FIGURA 5. DEMETRIO URRUCHÚA: MURAL AL FRESCO EN EL INSTITUTO DE PROFESORES ARTIGAS, 1939-1942. AV. DEL LIBERTADOR Y NICARAGUA, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS OCTAVIO DE LOS CAMPOS, MILTON PUENTE E HIPÓLITO TOURNIER.

desde el punto de vista de la calidad de los materiales, de la destinación de los locales y de su luz, de su simplicidad, de su sintetismo, podríamos decir ¿no ha de corresponderle? Hay, en esa arquitectura, otro espíritu, y la pintura ha de solidarizarse con él [...]»²³

Se pueden señalar algunos ejemplos tempranos de la integración entre el constructivismo torresgarciano y la arquitectura moderna. La casa de Leborgne en Montevideo, de 1940, cuyo jardín se constituyó durante los años siguientes en un verdadero centro de experimentación plástica, es probablemente el resultado del estrecho vínculo con todo el grupo y de la influencia que Torres García ejerció sobre el arquitecto. El liceo 1 de San Carlos, de 1941, proyectado por el arquitecto Gustavo Méndez Schiaffino, es otro de los ejemplos pioneros de integración del universalismo constructivo en un centro educativo público. Aunque se presume que el mural de José Alberto Saint Romain en el hall de acceso es un poco posterior, es clara la intención del arquitecto de incorporar una obra artística en ese espacio arquitectónico. El *Monumento cósmico*, realizado entre 1937 y 1938, es la primera concreción mural de Torres García en Montevideo.

23. Joaquín Torres García, citado en Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya, Tomo 2. Representaciones de la modernidad (1930-1960)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición), 78.

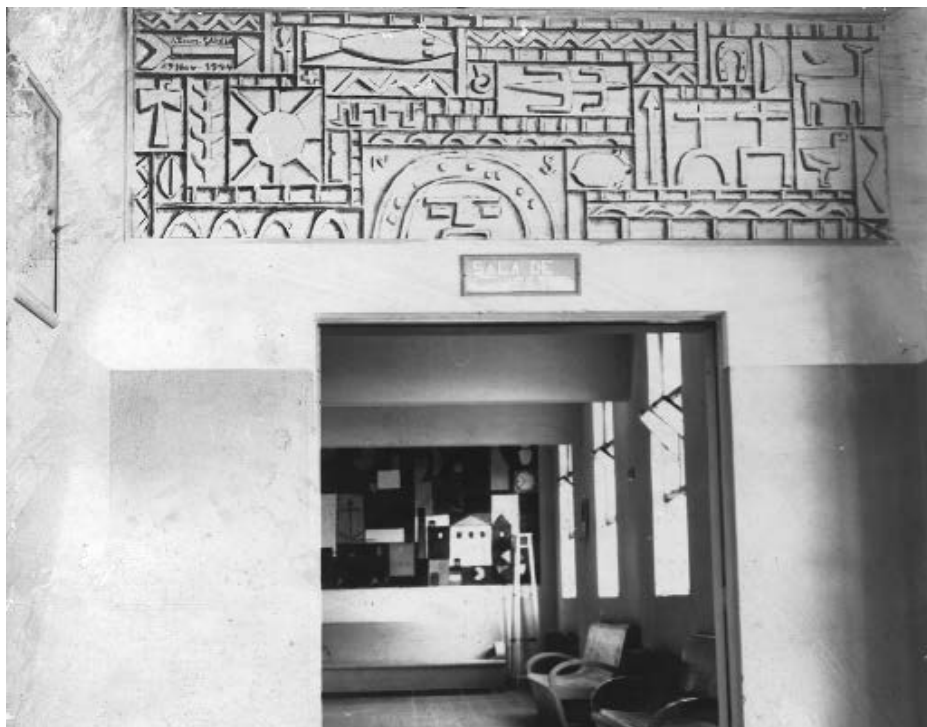


FIGURA 6. TALLER TORRES GARCÍA: MURAL AL FRESCO EN EL HOSPITAL SAINT BOIS, 1944. CNO. FAUQUET 6358, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS CARLOS SURRACO Y SARA MORIALDO.

Si bien Siqueiros encarnó la vertiente del realismo social y Torres García la del universalismo constructivo, ambos planteaban en el escenario de las artes plásticas del Montevideo de la década de 1930 algunos aspectos comunes. Por un lado y como afirma Peluffo, representaban propuestas estéticas emergentes y renovadoras. Por otro lado, ambos manifestaron la importancia de la pintura mural en su nueva expresión, determinada por una nueva arquitectura.

El ambiente que encontraron en la arquitectura local era abierto, de cambios. Entre 1930 y 1940 Uruguay asistía a un proceso de consolidación de la arquitectura moderna. En 1941 Torres García dio una serie de conferencias sobre decoración mural en la Facultad de Arquitectura. La formación de un campo afecta el desarrollo en el otro, y en la década que comenzaba, en ambos se estaban produciendo grandes innovaciones.

En ese contexto, la integración entre arte y arquitectura tendrá un desarrollo singular. Ya estaban planteadas algunas políticas públicas al respecto, así como el marco legal que les daba consistencia. Se empezaron a conformar algunas redes entre artistas y arquitectos, en las que la Facultad de Arquitectura jugaba un rol de enlace entre ambos mundos.

Inflexión

1944-1949

1944 fue un año clave. Torres García explicitó su propuesta de integración del arte a la arquitectura moderna en el documento «Una decoración mural en la moderna estética muralista».²⁴ Hubo siete exposiciones del Taller Torres García. El maestro recibió el Gran Premio del Salón Nacional y pintó frescos en el sanatorio del Sindicato Médico del Uruguay. La Escuela del Sur hizo los murales del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois.

El Saint Bois constituyó la gran oportunidad para la simbiosis del arte constructivo y la arquitectura moderna, pero esta intervención no estuvo exenta de polémicas. Algunos de los tópicos de la discusión fueron: las críticas a los propios murales; la pertinencia de sus formas y colores para un hospital; el *modus operandi* del maestro, cuestionado por la imposición de un estilo dominante que impedía la libertad individual de sus alumnos, como señala Cecilia de Torres.²⁵

También se generó una fuerte discusión en relación con la participación de los pintores torresgarcianos, con obras figurativas, en el VIII Salón Nacional. Diferenciando la pintura de caballete de la mural, el propio Torres defendió la postura enmarcando el muralismo en el constructivismo y liberando al cuadro de esas obligaciones. Esta defensa evidenciaba algunas contradicciones, que no eran excluyentes de Torres García, sino de todo el escenario artístico uruguayo. No obstante, el contexto ya no sería el mismo. La intervención del Saint Bois marcó un punto de inflexión incuestionable, aunque el corolario demoraría algunos años en hacerse ostensible.

En 1946 Torres García publicó un breve artículo en el número 14 de *Removedor*²⁶ sobre una exposición itinerante de bocetos

24. Joaquín Torres García, *La decoración mural del pabellón Martirené de la colonia Saint Bois. Pinturas murales del pabellón hospital J.J. Martirené de la colonia Saint Bois* (Montevideo: Gráficas del Sur, 1944). Anexo. Citado por Listur, *Murales* TIG, 19.

25. Torres, *Murales constructivos uruguayos. El arte para todos*, 31.

26. J. Torres García, «De los murales norteamericanos», *Removedor*, n° 14 (agosto-octubre 1946): 7 [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4483>

para murales norteamericanos, realizada en Montevideo. Criticó la calidad de las propuestas por ser figurativas y, en contraposición, destacó la labor de los artistas constructivistas uruguayos a los que él había formado. Aprovechó la oportunidad para dejar expresado, por medio de siete puntos, lo que a su juicio debía tener en cuenta el pintor de murales. En sus múltiples escritos y conferencias el maestro estableció una verdadera teoría del muralismo, con la esperanza de que este se convirtiera en el vehículo de consolidación de un arte identitario de la cultura uruguaya.

En febrero de 1947, en los últimos días de la presidencia de Amézaga, el Poder Ejecutivo estableció una generalización en los Planes de Obras Públicas del criterio adoptado en la Ley de Edificación Escolar de 1944, que destinaba un porcentaje del importe de las construcciones a trabajos de embellecimiento plástico. El decreto expresaba:

Las obras de arquitectura que realiza el Estado deben ser enriquecidas con aportes de los plásticos nacionales en una coordinación artística con los arquitectos que la proyectan, en forma que reflejen por su dignidad el progreso cultural del país. En tal concepto, reclamando las obras públicas infinidad de elementos (herrería, carpintería, tapicería, *vitraux*, muebles, etcétera) donde el arte decorativo moderno debe estar presente, el Estado puede enriquecer su arquitectura a la par que alentar la creación original de los artistas nacionales.²⁷

Se traduce de este decreto presidencial la intención de fortalecer la cultura mediante el estímulo a los artistas nacionales, recogiendo definitivamente en la ley la aspiración que desde 1939 reclamaban los artistas nucleados en AIAPE. Esta voluntad política se concretó, a su vez, en la creación de una Comisión Honoraria encargada de la atención y embellecimiento de los edificios públicos. Estaba integrada por nueve miembros: tres representantes del Poder Ejecutivo, uno de la Comisión Nacional de Bellas Artes, uno de Primaria, uno de la Escuela Nacional de Bellas Artes (creada en 1943), uno de la Universidad del Trabajo, uno de la Facultad de Arquitectura y uno de los artistas nacionales. Por la Facultad de Arquitectura fue designado el arquitecto José Pedro Sierra Morató. Esta integración múltiple evidencia

27. Circular del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social a la Universidad de la República, 3 de marzo de 1947. En archivo administrativo de la FADU.

claramente la intención de mantener cierto control político, a la vez que incluir a los distintos actores de la vida y de la enseñanza artística en el país.

Además de establecer su conformación, el decreto le atribuía funciones específicas a la comisión. Entre otros aspectos, debía administrar las sumas destinadas a la decoración de los edificios públicos y dictaminar, salvo excepciones, la adjudicación de la obra artística por concurso. Alentaba también a los talleres artesanos por intermedio de la Universidad del Trabajo, en una muestra de la importancia atribuida a la formación en el trabajo de oficios. Exhortaba a la conservación de los sitios públicos y a la realización de un inventario de la obra artística que en ellos existía, adelantándose a la Ley de Monumentos, de 1950.

A pesar de este escenario favorable y de que en 1948 se convocó a un concurso público de pinturas murales (Jonio Montiel obtuvo el segundo premio), las concreciones de arte mural en edificios estatales entre 1944 y 1949 fueron escasas. Los casos materializados pueden explicarse más por iniciativas individuales o por el accionar de arquitectos sensibles que operaban en la obra pública que por los acontecimientos políticos y el respaldo que el marco de la ley otorgaba.

Julio Vilamajó proyectó por esos años la Facultad de Ingeniería. La incorporación de obras escultóricas y plásticas puede entenderse como una práctica propia que el arquitecto desarrollaba en forma constante, en general con su amigo el escultor Antonio Pena. Su propia casa y la sede de General Flores del Banco República son algunos de los destacados ejemplos que se puede citar.

Román Fresnedo Siri incorporó la columna romana del siglo III en el acceso a la Facultad de Arquitectura y preveía incluir otras obras en el interior del edificio, que finalmente no se llevaron a cabo. En cambio, en el Palacio de la Luz se concretó una serie de obras artísticas en distintas técnicas. Fueron pensadas por el arquitecto como elementos propios del espacio y profundamente vinculadas a los planos arquitectónicos. A la vez, las intervenciones sirvieron para transformar y calificar esos espacios.

Participaron en la experiencia del edificio para UTE diversos artistas nacionales, algunos ya consagrados y con experiencia en este tipo de intervenciones, como Montiel, y otros más jóvenes, discípulos de Torres García, como Alceu Ribeiro, Eduardo Díaz

Yepes y Olimpia Torres. La forma de elegir a los autores fue variada. En algunos casos fueron convocados directamente, mientras que en otros fueron seleccionados por haber obtenido premios en el Concurso Nacional de Pintura Mural realizado en 1950. Es el caso de Montiel, que en el mencionado concurso había obtenido los dos primeros y los dos segundos premios²⁸

Con la misma lógica pero actuando en el ámbito privado, en el Sanatorio Americano Fresnedo proyectó un plano arquitectónico para la inclusión de un mural. La obra en ladrillo de José Pedro Costigliolo se integra al espacio público de la calle como un legado de arte para todos.

Un caso especial es el del liceo 1 «Manuel Rosé» de la ciudad de Las Piedras, proyectado en 1946 por los arquitectos José Scheps y Agustín Carlevaro, de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Originalmente sólo estaban previstos los relieves en ladrillo del acceso principal, sobre el boceto del propio arquitecto Scheps. Pero la presencia de un director particular y el vínculo del artista Dumas Oroño con el liceo fueron el detonante para que en los años siguientes a su inauguración el edificio se convirtiera en un excelente escenario para recibir obras artísticas. Integrantes de la Escuela del Sur, como Augusto Torres, Manuel Pailós, Germán Cabrera, Julio Mancebo, Ernesto Vila y Francisco Matto, entre otros, intervinieron en el espacio interior y en el patio del liceo. En la actualidad continúa siendo el centro educativo con mayor presencia de arte de Uruguay; un verdadero museo cotidiano para el adolescente.

Lorente Escudero en 1946 incluyó un mural de Ribeiro en la estación de servicio de Ancap en Punta del Este. En 1947 convocó a Luis Mazzey y Carlos González, que pintaron un fresco en la nueva sede de la institución en Montevideo. Por esos años, trabajó en el ámbito privado con Augusto Torres en la confitería Babalú del complejo de los cines Plaza y Central. El vínculo de Lorente con Torres, como ya se ha señalado, fue estrecho desde su llegada a Montevideo.

El caso del arquitecto Jorge Caprario constituye otro episodio particular del período. Los edificios Las Mariposas, El Indio y Assimakos, así como otras obras de menor escala, incorporaban dibujos artísticos con una técnica de una doble fachada calada, que él mismo desarrolló. Resulta esclarecedor de su concepción

28. «Jonio Montiel. Currículum del autor», *Galería de arte Portón de San Pedro* [citado el 17 de abril de 2018]: disponible en <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=294>



FIGURA 7. JONIO MONTIEL: MURAL AL FRESCO EN EL PALACIO DE LA LUZ, 1949. PARAGUAY 2431, MONTEVIDEO. ARQUITECTO ROMÁN FRESNEDO SIRI.

29. Se trata de un texto en el que Caprario explica la técnica que desarrolló para la realización de las fachadas caladas, soporte de expresiones artísticas en base a dibujos que él mismo hacía.

30. Liliana Carmona, «El arte de humanarse. Doctrina del arquitecto Jorge Caprario», *Vitruvia*, n° 2 (Montevideo: 2016): 148.

del vínculo entre arte y arquitectura el título que introdujo en el número 97 de *Brochure*: «Una nueva técnica decorativa integrante o inseparable del cuerpo y unidad arquitectónica».²⁹ Como señala Carmona,³⁰ estos dibujos no son un aditamento, sino una parte constitutiva del edificio. Caprario acusaba a los arquitectos de ser más técnicos que artistas y argumentaba que el proyecto, además de resolver aspectos funcionales, debía expresar valores artísticos asociados a la belleza, que sólo podrían irradiarse del cuerpo simbólico de la obra.



FIGURA 8. AUGUSTO TORRES: MURAL AL FRESCO EN EL SALÓN DE FIESTAS DEL SINDICATO MÉDICO DEL URUGUAY, 1954. COLONIA ESQUINA ARENAL GRANDE, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS ALFREDO ALTAMINARO, FRANCISCO VILLEGAS BERRO Y JOSÉ MARÍA MIERES.

De todo lo anteriormente expuesto se podría inferir que entre 1944 y 1949 la integración de obras artísticas en la arquitectura se explica más bien por la voluntad de algunas individualidades —arquitectos, fundamentalmente— y por eventuales circunstancias que como producto de la consolidación de una doctrina muralista de carácter público al servicio de la sociedad. En este sentido, los arquitectos produjeron un trasvase de su experiencia en los edificios públicos al ámbito privado, y viceversa.

El final del período queda marcado con la muerte de Joaquín Torres García, en Montevideo.

Eclosión

1950-1970

Luego de la muerte del maestro, en la década de 1950 sus discípulos lograron integrar el universalismo constructivo a múltiples proyectos arquitectónicos. Si bien puede leerse como una etapa que consolidó los planteos teóricos previos, la explicación

del crecimiento del fenómeno que se produjo entre 1950 y 1970 es multifactorial y no puede explicarse solamente por el impulso dado por Torres García y su escuela en la década anterior.

Algunos jóvenes artistas fueron a estudiar a Europa después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Julio Alpuy estudió mosaico en Ravena en 1952, dos años después lo hizo Miguel Ángel Pareja y los siguió Amalia Nieto, según consigna Peluffo. También se indica que en 1957 Costigliolo viajó para estudiar las técnicas del vitral, y ese mismo año Óscar García Reino recibió una beca para estudiar la técnica del tapiz en Gobelins y Bruselas. La experiencia europea dejó un interés por la calidad visual y táctil de los materiales y por el trabajo en las nuevas técnicas adquiridas. De alguna manera estas prácticas pasaron a formar parte de la atracción por la superficie pictórica y su materialidad, que no demoró en transformarse en «asunto de época».³¹ A partir de 1950 proliferaron en los muros de los espacios arquitectónicos los mosaicos venecianos, la piedra, el azulejo, el ladrillo, la cerámica, el gres, el metal, el hormigón armado y sus múltiples combinaciones.

En 1957, ya de regreso de su periplo europeo, Pareja organizó el Taller de Mosaico en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Aunque enfrentó algunos problemas, la experiencia educativa se mantuvo y sostuvo la idea de un arte colectivo por sobre el individualismo de la pintura de caballete.

Entre 1958 y 1959, según Peluffo, se debate la intervención de los artistas plásticos en los proyectos de arquitectura por parte de docentes de la Facultad de Arquitectura y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este contexto tiene lugar la Exposición de Arte Mural de diciembre de 1957. Para los organizadores no era otra cosa que un trabajo de divulgación, en palabras de Galup, entonces director del IEAP.³²

El instituto tenía la tarea de «investigar, dirigir la docencia, asesorar y divulgar, todo lo concerniente a la faz puramente plástica de la arquitectura, las otras artes plásticas y aplicadas en vinculación con la misma y sus medios gráficos de expresión, estudio y documentación».³³ Se entendía que para abordar el problema de la integración de las artes plásticas era necesario considerar dos aspectos: la organización de la enseñanza y la elaboración de documentos de estudio.

31. Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, 89–115.

32. Galup, «Exposición de Pintura Mural», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 1 (diciembre 1958): 49.

33. Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural», 48.

En cuanto a la enseñanza, en 1958 el IEAP estaba programando los cursos a dictar en colaboración con la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este aspecto, junto a la coordinación con otras instituciones públicas como actividad permanente, muestra una interesante interacción entre los diversos actores de la educación pública.

Resulta muy clarificador lo que se explicaba en el artículo de la revista acerca de la forma en que se debía elaborar los documentos de estudio sobre murales. La documentación constaría de tres partes: una arquitectónica, que debía incluir plantas y cortes generales del edificio, así como plantas y cortes del espacio decorado; otra, llamada integral, contendría fotos en blanco y negro del espacio; por último, la pictórica se concentraría en los aspectos plásticos, con fotos a color a una escala 1:2 para mostrar calidades de texturas y terminación, y a una escala mayor para visualizar el mural. Esta idea de sistematización de la información da cuenta de una visión, arquitectónica-integral-pictórica, que entiende que el mural integrado a la arquitectura no se puede analizar en forma aislada, sino como un elemento componente de un sistema espacial.

Evidentemente, la exposición realizada en la Facultad de Arquitectura no era una simple actividad de divulgación, sino la expresión de un escenario efervescente y la demostración de una visión integradora de corte culturalista, afirmada en el rol social del arte y la arquitectura. La Academia también era consciente de un fenómeno que se producía sincrónicamente: la producción de murales en el marco del explosivo mercado arquitectónico generado por la Ley de Propiedad Horizontal. Aunque desde el punto de vista ideológico se puede entender el énfasis puesto en mostrar las experiencias en obras públicas, resulta llamativo que se registraran solamente tres casos de edificios construidos en el marco de la Ley 10.751. Como se desprende claramente del relevamiento efectuado, existían en ese momento decenas de edificios de vivienda en altura construidos por promoción privada y que incluían murales que, exhibiendo el espíritu de época, los colocaban en la misma sintonía que las propuestas públicas.

En 1953 el edificio Pocitos, del arquitecto Walter Pintos Risso, fue uno de los primeros en incorporar un mural de cerámica en el hall de acceso, obra del artista Guillermo Botero.

Lo sucedió una serie riquísima de murales que, como señala Jacqueline Lacasa,

se inscribieron en los espacios de circulación privada, en edificios habitacionales, concebidos no sólo desde el punto de vista plástico sino también filosófico. Se produce un quiebre en la forma de hacer arte, de concebir la naturaleza de la creación y de pensarla, dando paso a una estrategia conceptual en sintonía con los cambios sociales y culturales de la segunda mitad del siglo XX.³⁴

La Escuela del Sur se afianzaba en un escenario nacional proclive a dar cabida a nuevas propuestas intelectuales y culturales, en el marco del crecimiento de la clase media profesional. Mientras tanto, los arquitectos ensayaban formas vinculadas al llamado Estilo Internacional en espacios públicos y privados. Esta arquitectura plena de transparencias y planos neoplásticos evidencia una voluntad de simplificación formal y una sensibilidad particular en la conformación espacial, impronta esta de larga duración en la arquitectura uruguaya.

La vivienda sufría importantes transformaciones tipológicas y formales y se producía un *boom* de la construcción debido a la Ley de Propiedad Horizontal de 1946, con el trasfondo de una notoria mejora de la situación económica. Este empuje vino de la mano de una nueva generación de arquitectos, formados entre 1930 y 1950 bajo la orientación de *monsieur* Joseph Carré y de la dupla Vilamajó-Cravotto. La presencia de Torres García en Uruguay y, en particular, su vínculo con la Facultad de Arquitectura y con los arquitectos pueden explicar la influencia que ejerció en la arquitectura. El tema de las proporciones y la inclusión de arte en la concepción de la arquitectura afectaron a unos y otros en el ámbito disciplinar. Tanto los arquitectos comprometidos con «el pueblo» como aquellos que durante mucho tiempo fueron denostados por la cultura arquitectónica oficial por ser arquitectos «promotores» ejercieron este tipo de práctica proyectual.

Los datos relevados en los 20 años transcurridos desde 1950 hasta 1970, período en el que se produjo una verdadera eclosión, exhiben una mucho mayor proporción de integración artística en la arquitectura privada —y no sólo en la destinada a vivienda— que en la pública. Muchos arquitectos convocaron

34. Jacqueline Lacasa, «Prólogo», en *Montevideo afuera*, BMR Productos Culturales (Montevideo: 2016).

persistentemente a artistas (incluso de fuera de fronteras) y generaron una verdadera integración del mural al espacio arquitectónico moderno en Montevideo.

En este sentido, debe mencionarse la importante contribución del arquitecto Pintos Risso. Una extensa nómina de edificios de apartamentos y programas comerciales de su autoría, como la Galería Yaguarón, contienen obras de artistas de diferentes corrientes estilísticas. Generalmente ubicados en las áreas de acceso, los murales frecuentemente pueden ser percibidos desde el ámbito público. Desde la promoción y el espacio privado, el arquitecto y los muralistas Botero, Oroño, Carlos Páez Vilaró, Osvaldo Firpo, entre otros, contribuyeron a acercar el muralismo, como dimensión de la cultura, a la sociedad.

Pintos Risso no era una excepción. Otros arquitectos —que eran, a un tiempo, promotores y constructores—, como Raúl Slichero y Luis García Pardo, desarrollaron una práctica similar. Más allá de un contexto que pareciera consolidado en este período, en muchos casos el arte mural fue el resultado de un vínculo personal del profesional con el artista. Como ejemplo vale citar la relación entre García Pardo y Lino Dinetto. Como señala Medero,³⁵ el arquitecto proyectó la casa del artista y Dinetto, además de realizar numerosos frescos para iglesias, trabajó para los edificios El Pilar y Positano. Los unían el interés por el arte y la misma devoción religiosa.

Esta situación de cierta debilidad de la intervención de los artistas nacionales en las obras públicas fue observada por Amalia Polleri,³⁶ quien periódicamente ha exhortado a cumplir la Ley 10.511, de Ornamentación de los Edificios Públicos, de 1944. Como continuación de la experiencia iniciada con los concursos de 1948 y 1950, en 1959 el Ministerio de Obras Públicas convocó a otra competencia para la decoración mural de la escuela 44 de Montevideo. En 1960 se efectuó otra instancia, en este caso para las escuelas 81 y 91, también de Montevideo. Ese mismo año Polleri ganó el primer premio del concurso para un mural en el interior de la sucursal del Banco República de Mercedes.

Más allá de estas experiencias destacables, que deben señalarse como lentas concreciones de las políticas públicas desarrolladas entre 1941 y 1947, la intervención de los artistas en los edificios públicos en este período fue cuantitativamente menor que

35. Santiago Medero, *Luis García Pardo* (Montevideo: IHA, FARQ-UdelaR, 2012), 20.

36. El interés de Polleri por el muralismo se evidencia también en algunos textos de su autoría: *Sobre la ley de decoración de edificios públicos*, de 1961; y manuscritos inéditos de un libro titulado *Arte mural en Uruguay*, que data de 1984-1985. Datos tomados de Pablo Thiago Rocca, «Maneras de hacer. Pintura, diseño y artes aplicadas de Amalia Polleri», en *Amalia Polleri* (Montevideo: Fundación José Gurvich, 2013) [citado el 1 de febrero de 2017]: disponible en <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=560>

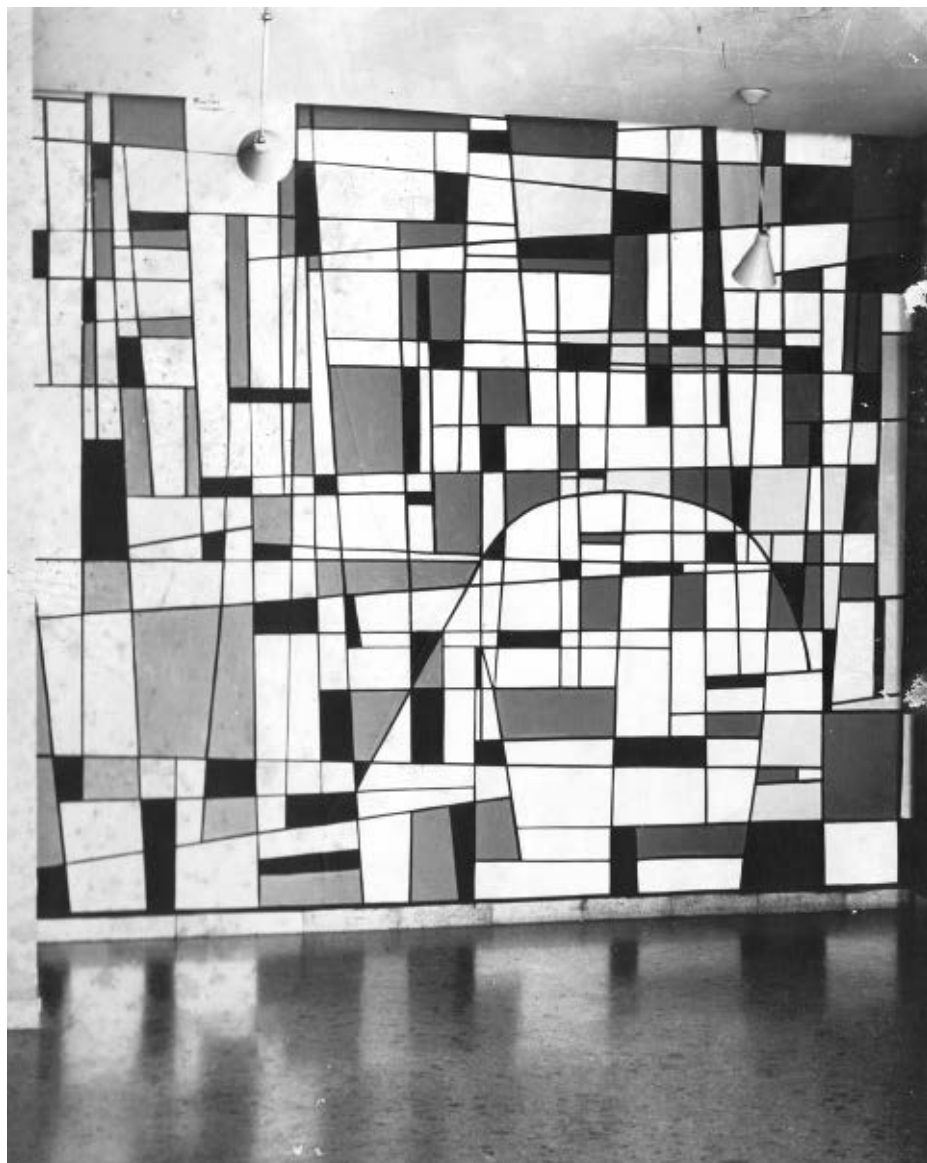


FIGURA 9. LINCOLN PRESNO: MURAL AL ÓLEO SOBRE ENDUIDO EN EDIFICIO PARA VENTA POR LEY 10.751, CA. 1957. RECTIFICACIÓN LARRAÑAGA, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS LUIS ALBERTO TEPERINO Y MARIO TETI.

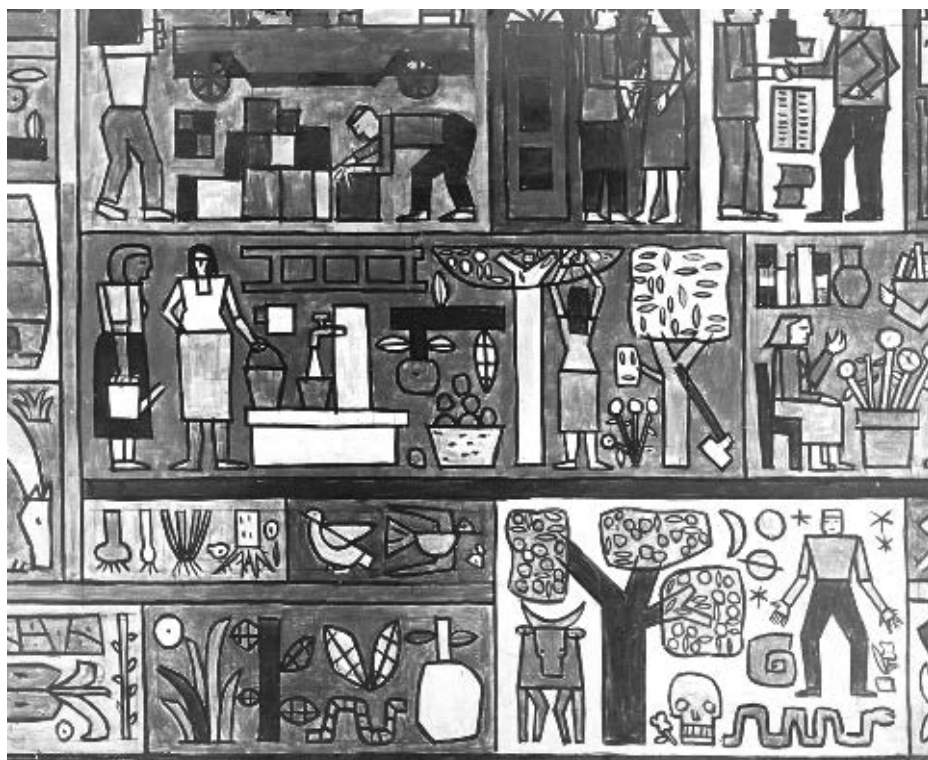


FIGURA 10. JULIO ALPUY: MURAL AL FRESCO EN EL LICEO DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA, 1955. JAIME CIBILS ESQUINA CENTENARIO, MONTEVIDEO. ARQUITECTO JOSÉ SCHEPS.

la que tuvo lugar en el ámbito privado. Se produjo una curiosa migración de lo político-público a lo privado tanto en Uruguay como en otros países de América.

Un reducto particular

El fenómeno no fue exclusivamente capitalino.³⁷ En Salto en las décadas de 1930 y 1940 había habido un notable vínculo entre espacio arquitectónico y arte, materializado en la inclusión de murales en algunos edificios que jugaban un rol social importante: Club Uruguay, Garaje El Palacio, Centro Comercial, Café Sorocabana, entre otros. Dice Hojman:

En algunas de las obras de estos arquitectos se ha incorporado trabajos de destacados artistas plásticos que tienen valor patrimonial no sólo por su calidad sino en algunos casos por ser testimonio del pasaje de sus autores por la ciudad y la influencia que ejercieron en artistas salteños. En las obras de este período, esta incorporación se realiza a la manera de murales esgrafiados o pintados por artistas como el pintor italiano Enrique Albertazzi, el artista italiano que había llegado a Montevideo para realizar la ornamentación del Palacio Legislativo y a Salto para restaurar los frescos del Teatro Larrañaga, el maestro húngaro José Cziffery quien fue el primero en dirigir el Taller Pedro Figari de la Asociación Horacio Quiroga, el salteño José Echave, y el argentino Juan Carlos Castagnino quien llegó invitado por [Enrique] Amorim a conocer la ciudad, en determinados sectores de los edificios. No se puede asegurar que sean obras plásticas que se hayan diseñado junto con el proyecto arquitectónico, pero sí demuestra el interés de los arquitectos en integrar la obra de arte, aunque en esa relación la arquitectura es el eje fundamental.³⁸

A partir de 1950, la presencia, la formación y la personalidad de algunos arquitectos, como Daniel J. Armstrong, Pedro Óscar Ambrosoni, Francisco Lucas Gafre, Alfredo Peirano, Carlos Rodríguez Fosalba y César Rodríguez Musmano, plantearon un escenario con características particulares. A diferencia de lo sucedido en Montevideo, en el caso de estos arquitectos salteños fueron ellos mismos quienes desarrollaron las obras artísticas. En contadas excepciones trabajaron en conjunto con artistas, como en el pabellón de las Termas del Arapey, donde hicieron dupla el artista plástico Leopoldo Nóvoa y el arquitecto Rodríguez Musmano. Es quizá la obra de este arquitecto la que se diferencia del resto por dos aspectos claves: su producción de edificios educativos —en particular escuelas— y su doble actividad como artista y arquitecto desarrollada durante toda su vida.

El arte empezó a jugar un rol activo tanto en el espacio doméstico (las casas Fernández Balarini, Migliaro, Motta, proyectadas por Rodríguez Fosalba, entre otras) como en la ciudad (Colegio Salesiano, Club Nacional de Football, Club Salto Uruguay, Iglesia Metodista). Este núcleo particular de arquitectos generó

37. Paysandú es otra de las ciudades del interior en las que se manifiesta un desarrollo interesante del muralismo. Se destaca una serie de obras de Daymán Antúnez, quien también pintó murales en Durazno, Tacuarembó y Paso de los Toros.

38. Miriam Hojman, «Fronteras desdibujadas: arte + arquitectura en Salto» [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://fronterasdesdibujadasartearq.blogspot.com.uy/>

un panorama fermental, desarrollado mayoritariamente en la arquitectura privada, que probablemente sea lo que posibilitó la apertura a otras experiencias.

En 1963 Páez Vilaró visitó Salto y pintó una serie de murales, entre otros el del diario *El Pueblo*.

Una tarde llegaron juntos a visitar el diario, Páez, Carlos Eugenio Scheck (Cochile) entonces el administrador de El País y Guido Castillo escritor salteño. Andaban de «turismo», pero al irse, Carlos miró la pared y preguntó si podía hacer un mural. Ante la respuesta afirmativa pidió [que] compraran pinceles y pinturas. A la otra mañana empezó y llamó a todos los que quisieran ayudarlo. Les iba diciendo a uno u otro, hace una raya ahí, llena de negro esas líneas etc. Para la tarde estaba pronto. Se entusiasmó: pintó en el Hotel Salto, en el Peñón, en el IPOLL viejo.³⁹

Probablemente de ese mismo viaje es otro mural de Páez, que está en la escuela rural 74 del paraje Yacuy, en la ruta 3, entre Belén y Artigas, cuando el pintor y el poeta Guido Castillo quedaron varados una semana en el lugar por efecto de una crecida.⁴⁰ Páez ya había ensayado estas experiencias colaborativas en 1960 en la Terminal Cordón de Montevideo, hoy desaparecida.

Lejos de la Academia, lejos de las principales instituciones de enseñanza y de los centros de discusión, Salto exhibió una realidad similar a la montevideana. La actividad mural desarrollada en la década de 1940 se vinculó a la corriente del realismo social para dar paso a un escenario de mayor integración y cuantitativamente superior en las décadas de 1950 y 1960, en las que predominan las propuestas vinculadas a la arquitectura moderna y el arte abstracto.

Arte y educación

La intención de que el arte nacional jugara un rol cultural amplio, integrado a los espacios educativos, quedó claramente expresada en las leyes de construcción de escuelas públicas de 1941 y 1944. Quizá sea por eso que en el desarrollo del muralismo en obras del Estado se destacan las instituciones de enseñanza, aunque en

39. Enrique Cesio, director del diario *El Pueblo* en 1963 [citado el 9 de junio de 2017]: disponible en <http://www.diarioelpueblo.com.uy/titulares/carlos-paez-vilaro-considera-que-la-pintura-mural-es-el-arte-ensamblado-al-corazon-del-pueblo.html>

40. Luis Pérez, «Tesoro en la escuela: una obra que Páez Vilaró pintó por casualidad» (30 de mayo de 2014 [citado el 9 de junio de 2017, *El País*): disponible en <http://www.elpais.com.uy/informacion/tesoro-escuela-obra-paez-vilaro.html>

1947 se pretendió hacer extensiva esa política a todos los edificios públicos.

El relevamiento efectuado registró entre 1936 y 1970, en todas las ramas de la enseñanza, 27 edificios educativos que cuentan con obras artísticas. En algunos casos su inclusión está pensada desde la concepción arquitectónica, como en los liceos Dámaso Antonio Larrañaga y Héctor Miranda, las escuelas proyectadas por Hugo Rodríguez Juanotena y Gonzalo Rodríguez Orozco, o las de Rodríguez Musmano en Salto. En otros casos, la obra artística fue incorporada a edificios ya existentes, como en las escuelas Francia y Cervantes de Montevideo, la escuela 1 de Fray Bentos y el liceo 5 de Salto.

Las circunstancias en que estas experiencias se desarrollaron difieren de un caso a otro. En la arquitectura escolar y liceal proyectada desde la oficina técnica del Ministerio de Obras Públicas se explica como una práctica derivada de la aplicación de la ley de 1941 y sus ampliaciones de 1944 y 1947. Según el testimonio del arquitecto José Scheps, estaba institucionalizado entre los arquitectos de esta oficina destinar a la realización de murales cinco por ciento del costo de la construcción, algo que se puede comprobar en algunos gráficos en los que aparece la inscripción que indica esa previsión.

En la mayoría de los casos, la elección del artista estaba determinada por el vínculo con los profesionales; tal es el caso de Alpy y Scheps para el liceo Dámaso. En ocasiones eran los propios arquitectos quienes realizaban los murales; el Ojito en las escuelas de Salto y Scheps en el liceo Manuel Rosé representan este caso. También existen algunos ejemplos de la aplicación del concurso que sugería la ley de 1947, como se consignó anteriormente. Montiel accedió a pintar el mural de la escuela Francia y otras obras mediante este mecanismo. Por otra parte, algunos casos derivaron de peripecias particulares, como el de Páez Vilaró en el liceo de Salto y la escuela rural de Belén.

Más allá de lo reseñado y de otros ejemplos destacados, la expresión de una cultura nacional que debía manifestarse en los edificios públicos como política institucionalizada de dimensión sociocultural de un arte para todos fue más un anhelo que una experiencia sostenida. En cambio, la concreción de murales en el medio privado fue formidable. Como se ha visto, la confluencia



FIGURA 11. JOSÉ ALBERTO SAINT ROMAIN: MURAL AL FRESCO EN EL LICEO DE SAN CARLOS, 1951. TREINTA Y TRES ESQUINA MELCHOR MAURENTE, SAN CARLOS, MALDONADO. ARQUITECTO GUSTAVO MÉNDEZ SCHIAFFINO.

de múltiples causas, algunas endógenas y otras exógenas al arte y la arquitectura, explican las condiciones en que se produjo este fenómeno, que tuvo un desarrollo cuantitativo y cualitativo de importancia indudable.

Listur señaló:

Sin los arquitectos que, como Carlos Surraco, Susana Morialdo, Ernesto Leborgne, Ramón Menchaca, Mario Payssé, Rafael Lorente, Antonio Bonet, comprendieron la asociación propuesta y la visión integradora y universalista de Torres, la existencia de los murales no habría sido posible. Lamentablemente, sus intentos por lograr interés en el desarrollo de su propuesta en espacios públicos no prosperará, con la salvedad del [Hospital] Saint Bois y el *Monumento cósmico* (1938) del Parque Rodó.⁴¹

Sin embargo, los numerosos murales desarrollados tanto por integrantes de la Escuela del Sur como por otros artistas nacionales en espacios privados mitigan esa afirmación. Para entender la

⁴¹ Listur, *Murales TTG*, 20.

magnitud de la integración entre arte y arquitectura en el período considerado, a esta producción deben sumarse la militancia de artistas y arquitectos en pos de un espacio para el arte y de un arte para el nuevo espacio arquitectónico, el empuje de políticas de Estado más allá del propio ámbito público, y el papel de la Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Fuente de las imágenes

Las imágenes que acompañan este artículo corresponden a las tomas realizadas para la Exposición de arte mural de diciembre de 1957 en la Facultad de Arquitectura. Hoy integran el archivo del Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República.