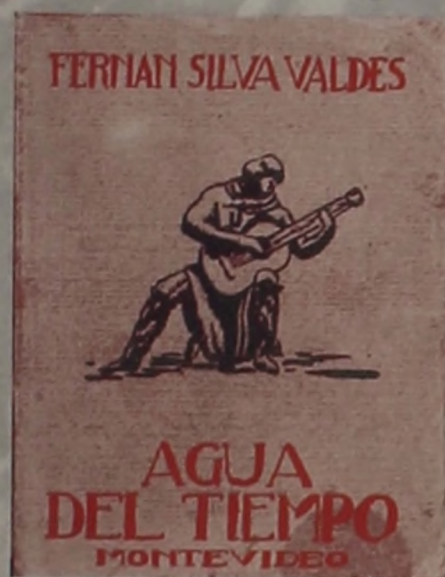


LOS VEINTE:
EL PROYECTO URUGUAYO
arte y diseño de un
imaginario 1916 -1934



**NO
FOTOCOPIAR**





Un grupo formado por industriales, comerciantes, profesionales, intelectuales y artistas vinculados a la “burguesía ilustrada” nacional, fundaba el Círculo Fomento de las Bellas Artes el 30 de junio de 1905, utilizando la sede de la Unión Industrial Uruguaya para la asamblea inaugural. Esta última circunstancia es indicativa del tipo de compromiso que asume desde sus orígenes la escuela del Círculo (cuyo director era el pintor Carlos María Herrera), respondiendo a las necesidades en la formación no sólo de “artistas” liberales, sino, sobre todo, de técnicos capaces de afrontar la demanda laboral en el área de las “artes industriales”, concepto que implicaba los oficios de la yestería, herrería, carpintería y ornato aplicados a la arquitectura, así como también los del dibujo técnico, el afiche y las técnicas gráficas de publicidad. La reiterada convocatoria a “mejorar el ambiente artístico”, suponía capacitar a los obreros artesanos para llevar a cabo una renovación de los dispositivos ornamentales convocados en los más diversos objetos de la vida cotidiana; renovación que apelaba a la búsqueda de un “carácter propio”, basado en modelos de la flora y la fauna autóctonas.

Al asumir la dirección de la Escuela de Artes y Oficios en agosto de 1915, Pedro Figari hace saber que “en el Taller de Pintura Decorativa se ha excluido la copia de láminas y yesos....Esta Dirección sólo permite que los alumnos hagan uso de modelos naturales: hojas, flores, pájaros, insectos, mamíferos, reptiles, etc.”⁴ A partir de ese momento, acompañado por los pintores Vicente Puig y Milo Beretta, Figari predica la idea de un arte decorativo que sería tanto de carácter “regional” (en cuanto a las referencias formales, a las materias primas empleadas, y a los criterios de producción) como de carácter “racional” (en cuanto a la búsqueda de una lógica integradora de material-forma-función-ornamentación).

Este consorcio de *racionalismo* y *regionalismo*, par fundante del “nuevo estilo”, podemos encontrarlo, con matices específicos, instalado hacia 1917-18 tanto en el campo de la enseñanza artístico-industrial, como en el campo de las artes plásticas liberales y la arquitectura.

En pintura, desde la exposición que José Cúneo realiza en Casa Corralejo en 1918, quedan planteadas las directivas formales de lo que sería la “escuela planista” de los años veinte, orientada hacia una economía de los recursos expresivos aplicada tanto a modelos “de taller” como al modelo paisajístico; directivas que, bajo el magisterio de los pintores Guillermo Laborde y Domingo Bazurro, pasarían rápidamente a integrar el canon de la enseñanza de la pintura en el Círculo de Bellas Artes, y de la enseñanza del dibujo y la composición decorativa en la Escuela Industrial. Un canon de austeridad formal, aunque no exento de cierto júbilo ornamental.

Muchos de estos pintores planistas difundirán sus ideas como docentes de la Escuela Industrial, con lo cual se sellará esa suerte de concordatio doctrinal entre artes “liberales” y “decorativas” unidas por una plataforma estética común: *planista* (racionalista) y *naturalista* (regionalista). El regionalismo temático acompañado de un racionalismo planista tendrá, en las artes decorativas, dos manifestaciones diferentes aunque complementarias:

En primer lugar está la corriente representada por el amplio espectro de objetos producidos en la Escuela Industrial durante la década del veinte, caracterizados por una “estilización” plana de figuras humanas junto a elementos de la flora y de la fauna. La ornamentación regionalista “planista” profesada en la Escuela Industrial, cuenta con innumerables ejemplos en la producción de cerámicas, de bajorrelieves, de diseños para tejidos y empapelados, etc...Esta corriente -que se desprende de la enseñanza dictada en los cursos de composición decorativa y disciplinas afines en la Escuela Industrial por pintores y escultores como Luis Falcini, Antonio Pena, Guillermo Laborde, César Pesce Castro, Guillermo Rodríguez, Domingo Bazurro, entre otros- se fundamenta en un pensamiento naturalista: pretende sintetizar y reconstruir formalmente (utilizando la secuencia rítmica de sus elementos internos) ciertos modelos naturales de procedencia local.

La segunda corriente “regional-racionalista” está representada por una suerte de “estilo indoamericanista”, cuyos ejemplos son tan significativos como escasos en ese período. Esta corriente, que toma como fuente dibujos,



Luis Mazzei
Cerámica realizada en la Escuela de Artes
junto a Pedro Figari, tomando en cuenta las
pautas de diseño adoptadas a partir de la
visita al Museo de La Plata.
Montevideo 1916

pinturas y objetos prehispánicos de la región, se fundamenta en un pensamiento historicista: el rescate de "tradiciones" locales a través de una iconografía indigenista legitimada por su antigüedad y prestigiada por su presunto poder de representatividad regional en los mercados internacionales de la época. Este pensamiento estaba activo ya en 1915, en el programa educativo del fundador de la corriente regionalista, Pedro Figari, cuando inicia su trabajo docente en la Escuela de Artes. En el verano de 1916, marcha acompañado de sus colaboradores Vicente Puig y Milo Beretta junto a un grupo de estudiantes, al Museo de La Plata, en la República Argentina, con el propósito de relevar los objetos indígenas allí existentes. Los documentos conservados en libretas de apuntes, tanto de Figari y de su hijo Juan Carlos como de Luis Mazzey, uno de los discípulos, muestran la preocupación por inventariar detalles iconográficos que serían luego transferidos y reelaborados en la decoración de telas y cerámicas en los talleres de la escuela.

Este antecedente contó para que, en octubre de 1919, un grupo de estudiantes de la Escuela Industrial fuera becado durante una semana a Buenos Aires, junto al profesor Guillermo Rodríguez, para estudiar modelos en el Museo Etnográfico de esa ciudad, en el Museo de La Plata, en la Escuela Industrial de la Nación, en la fábrica de alfombras y tapices criollos, y en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires que, en ese momento, contaba con una sección de artes decorativas. Es de interés en este sentido, un pasaje del informe que el pintor Guillermo Rodríguez realizara, a su regreso, para el Inspector General de Enseñanza Industrial Pedro Blanes Viale: "...Los cofres, papeleras, etc... de madera tallada, con elementos del estilo calchaquí y diaguita (...), constituyeron notas de sumo interés, puesto que implican un noble esfuerzo en pro del arte regional americano. Así lo hice saber a los discípulos, que pudieron apreciar en su justo valor los elementos que atesora el arte indígena y que nosotros podemos aplicar a nuestras realizaciones siempre que tengamos presente, al proyectar o ejecutar un objeto determinado, las condiciones que impone la materia a emplearse y las que impone la función o el uso de ese objeto...".⁵

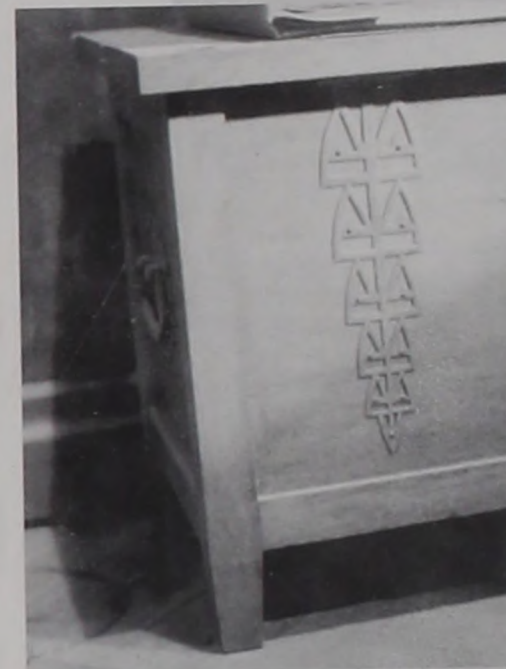
Quien ya entrado los años veinte sostendrá estos principios en su propia labor como diseñador, será el pintor Milo Beretta, cuya obra ambiental más significativa es, sin duda, la casa del filósofo Carlos Vaz Ferreira. En ese trabajo, que abarca aspectos muy diversos que van desde la pintura de un cielorraso con ornamentación "indigenista" hasta el diseño de muebles en madera de roble y herrería esgrafiada con motivos zoomórficos, Beretta conjuga el geometrismo propio de la decoración modernista europea -consagrada luego en la Exposición Internacional de Artes Decorativas realizada en París en 1925- con las fuentes de una tradición "autóctona" ligada al arte prehispánico sudamericano.

Por su parte, en la enseñanza de la arquitectura -independizada de la Facultad de Matemáticas en 1915-, el método profesado por el maestro José Pedro Carré consistía también, hacia aquella misma fecha, en una apertura ecléctica a diversas propuestas de estilo, pero dentro de un racionalismo sistemático dirigido a equilibrar las relaciones internas entre *composición* y *función*: "Sabrá componer bien -decía el maestro de arquitectos uruguayos en 1917- aquél que haya estudiado mucho. La belleza en la novedad no nace de la casualidad, sino que reposa en la realidad del razonamiento y es una consecuencia de la lógica".⁶

Lo cierto es que la Facultad de Arquitectura, el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Industrias, habían logrado definir, en los umbrales de 1920, sus competencias específicas inspiradas en una misma inquietud renovadora y en ciertos ideales comunes desde el punto de vista pedagógico y doctrinario. Esas tres instituciones definen, a la vez, las fronteras sociales de la producción artística: el Círculo como ámbito formativo para artistas liberales (cuya población, en 1920, es mayoritariamente clase media); la Escuela Industrial como centro de aprendizaje para obreros artesanos y "labores femeninas", y la Facultad de Arquitectura como centro para la formación de los "pontífices del diseño" (cuya población estudiantil proviene por entonces de los sectores medios y altos). Pero, al mismo tiempo, se hace más permeable y fluida la relación interdisciplinaria: pasa a ser normal que un pintor formado en la escuela del Círculo incursione, al mismo tiempo, en la realización de afiches publicitarios, en ilustración periodística, o en el diseño carnavalesco.

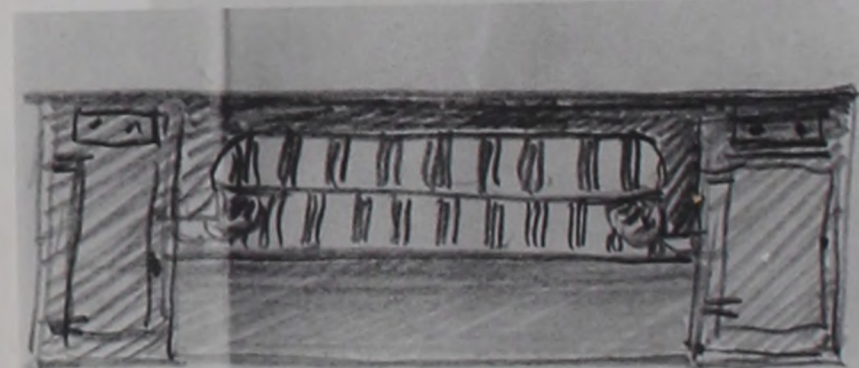


Casa Vaz Ferreira.
Cielorraso diseñado y
pintado por Milo Beretta
hacia 1920, de acuerdo a las
pautas de un
neoindigenismo
geométrico.



Milo Beretta
Mueble en madera con
detalles de herrería para la
casa Vaz Ferreira.
Montevideo

Pedro Figari.
Proyecto de mueble en
carpintería. 1916
Lápiz sobre papel.
Propiedad Flia. Figari



La ya señalada pretensión racionalista que caracteriza el período, se orienta hacia una estricta lógica interna de la representación, asunto que supone, al mismo tiempo, una crítica moral al “mundo de las apariencias” heredado del siglo pasado. En los parámetros locales, este mundo de las apariencias equivale a decir “mundo de prejuicios y suspicacias sociales” codificado en una presuntuosa ornamentación (retórica de nuestra “belle époque”) derivada de los patrones estéticos y románticos del novecientos.

Guillermo de Torre, al referirse al espíritu de los nuevos tiempos, señala el deseo de “higienizar” la vida espiritual trayendo a primer plano sentimientos y apetencias vitales. “El afán de limpidez -dice- comprende desde el carácter de nuestras ideas hasta el estilo de nuestras casas.....En definitiva, es la contrarreceta a las supervivencias finiseculares y románticoides”.⁷ Por su parte, el poeta Fernán Silva Valdés, entrevistado en la revista “Cruz del Sur”, confesaba que su evolución personal como escritor había tenido lugar “...apartándome de las sugerencias literarias y dejándome emocionar por el paisaje y las cosas que me rodean. En una palabra: huyendo de los libros y volviendo a la vida”.⁸

El “nuevo estilo” reaccionaba contra toda conducta estética aparential de gusto historicista, apostando, en cambio, mediante una síntesis de naturalismo y geometría ornamental, al Uruguay forjado en la dinámica del mundo moderno, en las matrices progresistas de la inmigración, y en las convocatorias raigales del nativismo. Era la manera local de asumir el impacto cultural de una modernidad importada, que buscaba ser reelaborada en sus significados y formas de representación. Esta visión era aliada del proyecto político batllista -aunque quizás, paradójicamente, no participara de ella el imaginario estético de esa clase política- ya que este proyecto también pretendía desplazar las viejas conductas mediante un proceso de modernización, de secularización y de integración social, trayendo aparejada la creciente autonomía y diversificación profesional del campo intelectual.

En la pintura realizada por la “escuela planista”, si el paisajismo oficiaba como eje del temario “regionalista” -más aún bajo el modelo de las ideas nativistas-, la economía de recursos pictóricos formaba parte de la ilusión “racionalista”: ese gesto de modernidad mediante el cual los pintores planistas recortaban geométricamente los planos de color, afacetando la representación del volumen, pero sin violentar la integridad figurativa del cuadro. Más que una operación racional era una operación lúdica, casi un ejercicio de la mecánica: formas y colores se articulaban entre sí en un juego de fragmentos encastrados que recomponía las figuras, en una renovada versión criolla de la “máquina de pintar”. Este juego era en parte tributario de aquella vigilia racionalista que exigía un determinado “orden” formal en la composición, pero pagaba tributo a esa gesticulación ornamental que era propia de los tiempos. La escuela planista representó la nueva voluntad constructiva, aún cuando a veces pareciera caprichosa y deliberadamente decorativa. Por esa vía, se ensayaba una estética jovial, amoral, y secularizante.

El pintor Guillermo Rodríguez, profesor de la Escuela Industrial en 1919, expresaba sus ideas acerca de un arte regional depurado de resabios propios de la tradición colonial y religiosa: “...nuestras adaptaciones han de hacerse con inteligente selección, con lo cual queda dicho que excluirémos -por no pertenecernos- la simbología religiosa, pues sólo así nos conformaremos a los gustos y a la compleja sensibilidad moderna, dispuesta a todas las innovaciones y audacias ornamentales”.⁹

Esta depuración ornamental y “moderna” que se le concede a las nuevas formas, es coherente con el protagonismo simbólico que se le concede a la luz. Ella no sólo es el ingrediente natural del fuerte cromatismo que caracteriza en general a la pintura planista (heredera, en parte, del luminismo ibérico), sino que también aparece convocada en la vida cotidiana por el resurgimiento del vitral y los amplios salones vidriados en las nuevas edificaciones. El arquitecto Carré hace referencia a este protagonismo de la luz que no solamente es tributario del pensamiento higienista en arquitectura, sino que reconoce su deuda con el movimiento moderno en la pintura y en las artes decorativas: “El cubismo que procede por la simplificación y geometrización de las formas, habrá preparado



Federico Lanau
Viñetas en xilografía para
el libro de Sabat Ercasty
“Vidas” publicado en 1923.
Montevideo

la nueva visión del arte decorativo moderno, que utiliza la combinación de los planos y superficies curvas bajo la luz. El arte decorativo de hoy es, esencialmente, el arte de la luz y, en ese sentido, el movimiento iniciado por los pintores empieza ya a dar resultado".¹⁰

Eduardo Dieste, desde Teseo, apunta por su parte a una concepción clasicista de la modernidad: "...La luz, fundamento estético del alma moderna (es) cada vez más limpia de terror y de angustia; otra vez griega, en acción con el mundo, efusiva y heroica..."¹¹. Y el escritor peruano Juan Parra del Riego, radicado entonces en Montevideo, sostenía que al poeta "algo le dice, en la rueda más grande del alma, que el arte de hoy corre hacia una nueva afirmación de la salud, la alegría y la luz. Y que aún hay muchas potencias ocultas en el corazón del hombre que no han salido afuera".

La obsesión de iluminar todas las "zonas oscuras" llega también a una literatura que intenta no solamente narrar, sino poner en evidencia la situación del narrador -Felisberto Hernández, 1930- y a una escenografía teatral -como la de Barradas- que no solamente crea atmósferas apropiadas con un mínimo de elementos, sino que pone al descubierto su propia tramoya, su propia estructura como máquina para ilusionar.

Tal omnipresencia simbólica de la luz como desnudez y transparencia, está asociada a otro tópico de ese período: la voluntad de sinceridad, de "verdad constructiva" que atraviesa todos los órdenes de la producción artística. Había sido ya una de las claves en los diseños de muebles y artesanías metálicas en la Escuela de Artes durante la dirección de Pedro Figari (1915-17), al buscarse dejar al descubierto los elementos de encastre y articulación (remaches, piezas de unión, cuñas, etc..) entre las distintas partes constructivas de los objetos. En ese mismo momento el maestro José Pedro Carré hablaba también de la "sinceridad" expresiva formando parte del proceso proyectual del arquitecto: "Después del 'croquis' viene el estudio propiamente dicho. Apoyándose sobre la primer idea se puede perfeccionarla poco a poco hasta obtener la sinceridad de expresión y la adaptación perfecta a su destino".¹²

No importa tanto el grado de novedad de las nuevas formas, sino su presunta "verdad estructural" preexistente en la naturaleza de las cosas: "...siguiendo el concepto de que todos los valores se encuentran dados en la naturaleza -decía el escultor y docente del Círculo de Bellas Artes Luis Falcini en 1919- recurrimos a ella en demanda de formas nuevas, convencidos de que ellas no se inventan, sino que la verdadera creación consiste en encontrarlas".¹³ Esta idea de que la belleza no se inventa sino que se descubre a través de un proceso de aprendizaje, de observación racional y de síntesis, pertenece al repertorio ideológico de un naturalismo positivista fuertemente arraigado, y particularmente revitalizado en el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira, el escuchado maestro de conferencias. Ese argumento estético naturalista funcionó, de hecho, como una barrera conceptual a la introducción de prácticas invencionistas radicales.

José Pedro Díaz señala que Falcao Espalter se opuso en 1929 al llamado de Zum Felde para "renovar e inventar" en la literatura, porque argumentaba que la invención no hace sino desviar la verdadera dirección del problema creativo, la que debe centrarse en la "sinceridad literaria". El mismo autor sugiere rastrear los orígenes de esa preceptiva ética de "sinceridad", como compromiso del artista consigo mismo y con determinados "principios racionales y naturales", en las conferencias dictadas en 1925 por Vaz Ferreira. No hay sinceridad -según este filósofo- cuando prevalece el uso de ciertas fórmulas estilísticas predeterminadas, en lugar de prevalecer la idea fluyendo en su propia y más adecuada forma expresiva. Con otras palabras, el poeta Vicente Basso Maglio parece adherir a esos mismos preceptos: "Será preciso que transformemos la palabra -decía en 1929- porque está probado que el signo convencional, tomado en la sujeción literaria, no saldrá nunca de su limitación y su falsedad.....Hay que no decir; hay que formar el estado de espíritu; crear la dificultad libremente en el fondo de las heroicas ausencias; ser un 'averbal'!....La expresión del arte será verdaderamente lo no dicho; el sentido de nuestro silencio".¹⁴

Desde los escritores a los arquitectos, pasando por los pintores, escultores, y nuevos diseñadores, todos parecen de un modo u otro comulgar en este sentimiento ambiguo con relación a la "forma expresiva": por un lado



José Cúneo frente a uno de sus paisajes. 1919

José Cúneo según Guillermo Laborde
(reproducción parcial de afiche. 1918. Oleo
sobre tela. Museo Blanes. Montevideo)





Armando González.
Yeso. c.1930
Colección Jorge Mazzei

ella pasa a ser el sujeto del pensamiento estético, pero por otro lado se le reconoce como condición y límite, como el molde que es necesario romper o transformar.

Esos moldes sintácticos del lenguaje se correspondían con los moldes institucionales de la política: “Democracia? Historia? -decía el poeta Juan Parra del Riego en 1925- (...) Palabras enfáticas y disgregatrices, peso de carne muerta que ya no quieren cargar nuestras espaldas jóvenes. Jorobas decorativas del gran camello viejo de Europa (...) Desconfiar de todo lo hecho. Rehacer todo de nuevo. He ahí el programa. Y en lugar de democracia doctrinaria, fraternidad por alegría. Y en lugar de Historia, sentido vivo del presente. Amor a nuestro tiempo. Y en lugar de tías y atemorizadoras palabras, estas otras palabras coloradas y calientes como la sangre: Energía, Pasión, Voluntad, Instinto, Valor, Salud, Alegría”.¹⁵

La dimensión del “tiempo libre” en el proyecto social y su representación estética.

La expansión de Montevideo hacia el norte y oeste en las primeras décadas del siglo, animada por una febril subasta de predios que extienden las zonas recién urbanizadas¹⁶ va acompañada de otro firme crecimiento hacia el este sobre los márgenes costeros, desde Pocitos a Carrasco.

El proyecto de la “ciudad balneario” se concreta en un vasto fenómeno social que adopta el escenario urbano de la costa como el lugar lúdico donde representar los nuevos valores de la higiene, el deporte, la sociabilidad.

La democratización del tiempo social dedicado al ocio (es decir, a las actividades recreativas compartidas), que había sido políticamente reivindicada hacia 1915 al promulgarse la Ley de Ocho Horas, adopta en la década del veinte diversas formas de culto y representación en el *demos* de la escena urbana. La playa, el carnaval, el fútbol, las canchas de tennis y el campo de golf, las excursiones bucólicas de los domingos en el Prado, en Capurro o en el Cerro¹⁷, por un lado definen ciertos reductos de diferenciación social dentro de la gran fiesta demoliberal de la época, pero, por otro lado, son instancias afirmativas de la vida familiar y de las relaciones grupales que construyen la utopía ciudadana de los años veinte. Son condiciones que estimulan nuevos círculos de amistad en un sistema de fidelidades (a personas, a barrios, a “cuadros” deportivos o a “partidos” políticos) cada vez más complejo, sobre el generoso telón de fondo de un Montevideo renovado en su estructura social y en sus experiencias afectivas. Bastaría recordar el título del libro que un grupo de contertulios del poeta Mendilaharsu le dedica con motivo de su muerte, en 1924: “La emoción de Montevideo ante la muerte del poeta Julio Raúl Mendilharsu recogida por Juan Parra del Riego con alto amor de su memoria”. O también las “Emociones Montevideanas” de Orestes Baroffio, o “El fútbol callejero” que pinta Carmelo de Arzadun, y los rincones del barrio Sur, de Alfredo De Simone. Pero simétricamente a este gusto por el tiempo residual y melancólico de los espacios íntimos urbanos, el arte consagra, también, la nueva oferta social del tiempo de ocio y de sus espacios lúdicos, abiertos, emblemas de una liberalidad mundana propia de la cultura moderna.

Este tópico es frecuentado por el proyecto arquitectónico entre estudiantes. Los temas de diseño para el VII Salón de Arquitectura realizado en 1928, por ejemplo, versaban sobre asuntos tales como “Salón de la Moda, el Libro y el Mueble”, “Eden en Cinelandia”, “Centro de Veraneo”, “Club de Manufactureros”, “Rendez-vous en una estancia”, entre otros.

La pintura también asume esta fantasía del nuevo *homo ludens* a través de un sentido constructivo y ornamental que muchas veces hace alusión directa a los ideales del juego, la fiesta y la creatividad juvenil en los temas tratados, conjurados en la figura del cuerpo (o de los cuerpos) y en sus códigos posturales “modernos”.

La reiteración de motivos como la “ronda infantil” y escenas del deporte (entre pintores como Carmelo de Arzadun, Petrona Viera, Guillermo Laborde, entre otros) va más allá de un realismo triunfal y moralizante: constituye un intento de construcción alegórica referido a una suerte de renacimiento colectivo desde la “pureza del origen”, y a un nuevo imaginario de la ciudad como arcadia, opuesto a la visión industrialista y traumática de las metrópolis



Logotipos de la Revista Anales (Anales Mundanos) correspondientes a los pintores y diseñadores Carlos Alberto Castellanos (arriba) y César Augusto Pesce Castro (abajo). El cambio de diseño, producido en 1920, es ilustrativo de las nuevas pautas decorativas y tipográficas de la época.



ANALES
REVISTA NACIONAL

TESEO.

AGRUPACION DE ARTISTAS Y ESCRITORES URUGVAYOS

OFICINA POSTAL
J. REQUENA, 1511
MONTEVIDEO



TESEO.

AGRUPACION DE ARTISTAS Y ESCRITORES URUGVAYOS



ADOLFO PASTOR.

LIBERTAD DE ESPIRITU

Adolfo Pastor.
Carátulas de los Boletines de TESEO, editados bajo la dirección de Eduardo Dieste en 1924. El cambio de diseño se produce en el mes de julio y testimonia la actualización "planista" y geométrica que Pastor buscó imprimir a la segunda versión de Teseo.

El cambio supone, además, un desplazamiento desde la gráfica lineal del dibujo hacia la gráfica plana y de línea entrecortada propia del grabado en madera, una técnica que adquirió entonces particular relevancia en las viñetas e ilustraciones de imprenta con los diseños de los grabadores Federico Lanau y Adolfo Pastor.





Petrona Viera.
"Recreo". c.1928
Oleo s/tela 79 x 83 cm
Museo Blanes.

"La danza educadora"
Contratapa de
"Mundo Uruguayo".
Marzo 18 de 1920.
Montevideo



europeas. Estos referentes alegóricos en la pintura de los años veinte, pueden ser analizados a través de dos ejemplos que sintetizan el "pathos" de la época.

Por un lado la pintura de Guillermo Laborde titulada "Danza", cuyo boceto fue presentado al segundo Salón de Primavera de 1923 y su versión definitiva, en tamaño mural, fue premiada en la exposición nacional del Centenario (1931). Por otro lado el óleo de Carmelo de Arzadun titulado "Pastoral de los niños", premiado en el Salón de Otoño de 1928.

La tela de Laborde es una efusiva representación del nuevo "ritual de los cuerpos" que preside la cultura mundana de los años veinte. Un ritual corporal en el que confluyen diversos discursos al mismo tiempo.

Están presentes, por ejemplo, el discurso higienista del culto al deporte, a la luz solar y al "aire libre" como hitos de una aventura rejuvenecedora propiciada por la medicina científica.¹⁸ Y está latente, además, ese sentido pletórico de la vida que hunde sus raíces simbólicas -como ya se señaló- en el "renacimiento" cultural uruguayo de los años veinte.

Laborde pone en escena ciertos presupuestos modernos que asociaban el progreso social y material a la libertad moral y corporal del individuo. Es cierto que el positivismo y el eugenismo médico actuante hacia 1920 contribuía a desplazar los simbolismos cristianos desde las abstracciones religiosas hacia las funciones físicas del cuerpo: "Amarás a la luz sobre todas las cosas. La luz del sol es el símbolo de Dios. Todos los bienes proceden de ella", decía uno de "Los diez mandamientos de un médico" publicado en Montevideo en la revista "Tuberculosis".¹⁹ Pero también puede leerse en este grupo de tennistas y golfistas un cierto discurso acerca de los poderes emergentes de la femineidad: una implícita alusión al "(re)nacimiento de Venus" en el sentido de la victoria (pagana) de las pulsiones humanas sobre las convenciones sociales y las represiones religiosas.

El grupo de las tres figuras centrales es casi una referencia directa a la iconografía clásica de "las Tres Gracias" con sus brazos levantados y estrechadas entre sí.²⁰ La representación de la mujer como "trinidad de las gracias" no tiene aquí, claro está, el sentido que tenía en la teología órfica -quizá ni siquiera se constituye como programa de una alegoría en la obra de Laborde-, pero no por eso deja de admitir vinculaciones simbólicas con una noción de femineidad asociada a ideas de "salud, pureza, libertad, fecundidad" puestas a circular en el imaginario de los veinte. Por más que en este cuadro la cita de la trinidad tiene meramente un carácter ilustrativo, es de cualquier manera sintomático el recurso -consciente o no- de emular íconos de la mitología clásica antigua para referir el estado de ánimo de una modernidad profana, confiada en la utopía de un renacimiento social y moral. Juan Parra del Riego decía, en 1925, que su amigo y colega Fusco Sansone era el "cantor puro de las bellas madres jóvenes", el cantor de "las claras mujeres uruguayas (con su) fabulosa belleza mitológica, poderosas caderas, pie vencedor, (.....) y algo muy noble en toda la figura..."²¹

La presencia del niño con los instrumentos del juego en el extremo derecho del cuadro, recuerda un pequeño *Cupido* deportista que en lugar de sus clásicas flechas carga palos de golf. Es muy frecuente la figura infantil como complemento de la femenina en la pintura de la época, lo cual no solamente hace referencia a la condición privilegiada de la mujer-madre, tan prodigada entonces (aquellas "bellas madres jóvenes" de las que hablaba Parra del Riego), sino que alude, también, a la pureza moral, que se asocia, en cierta idealización de la mujer, con la nobleza del cuerpo, el optimismo lúdico, y las virtudes de la infancia (no en vano la figura central de este cuadro de Laborde viste de blanco).

Hay otro elemento a señalar en esta obra, que no atañe ya estrictamente a su corpus alegórico, sino a su estructura formal, en tanto la misma presenta una espacialidad excepcionalmente dinámica para lo que suele ser este tipo de planteos en la pintura planista. Las figuras se disponen según líneas de fuerza que tensionan los primeros planos y convierten la imagen total en una suerte de pantalla convexa, que parece querer estallar hacia el observador. La obra fue concebida como decoración mural para la sala de reposo del Club de Golf de Montevideo, en 1923, sin haber llegado nunca a su destino.



Guillermo Laborde
Danza. c.1923
Oleo sobre tela 350 x 480 cm
Museo Blanes. Montevideo



Carmelo de Arzadun
Pastoral de los Niños
Oleo s/tela 136 x 126 cm
Col. Galería Latina



Por su parte, el óleo de Carmelo de Arzadun "Pastoral de los Niños", recoge también ese sentimiento epocal de la niñez como infancia de la humanidad, y consigna ciertas alusiones -esta vez muy enfáticas- a la iconografía religiosa antigua para construir una alegoría moderna del lugar arcádico. En este caso, el paradigma es la virgen ecuestre en la "Huída a Egipto". La representación clásica de este tópico bíblico ubica a la familia sagrada en el camino de un paisaje montañoso en cuyo horizonte suele aparecer el perfil de la urbe como el oasis en el desierto. La Virgen y el Niño cabalgan sobre un asno conducido por San José, mientras los ángeles acompañan el grupo.

En la pintura de Arzadun, la madre con su niño sobre un asno se encuentra en actitud de diálogo con otra madre y otros niños que la contemplan. Con este marco, el artista instala la sagrada familia en la vida cotidiana, y reconvierte a los ángeles de la iconografía clásica en niños de barrio. Una pequeña cuna con ruedas da la nota urbana del paseo familiar, introduce el recorrido doméstico en ese extraño vecindario bucólico, cuyo horizonte, sin embargo, muestra rasgos inequívocos de un paisaje rural. La narración tiene lugar en un espacio indeterminado, configurado mediante diversos indicios de importancia simbólica, en este sentido similar al paisaje que enmarca la escena de Laborde en su "Danza". El de Arzadun es un espacio en el que se cruza la dimensión onírica, la simbólico-religiosa y la alegórica para construir una mística de la maternidad, una mística humanista y cristiana de la vida en sociedad.

No puede dejar de reconocerse en esta tela la presencia de una fuerte secularización de la imagen religiosa, al punto que la representación de la virgen ocupa el lugar central de la escena sin más atributos específicos que los de una "bella joven madre" montevideana. Este hecho recuerda el comentario que Frederick Antal hiciera acerca de la representación de la familia sacra durante la transición de la imagen religiosa a la imagen profana a fines del siglo XIV: "Ante los cuadros de la Virgen y el Niño, el espectador tiene la impresión de estar contemplando un grupo de familia de la clase media italiana de ese momento, tanto más cuando se agregan nuevas figuras para acentuar la nota familiar".²²

Por otra parte, el comentario de Arzadun excede en parte la cita al ciclo iconográfico de *la salvación* -que sigue siendo sin embargo la más relevante en esa obra- y roza también el campo de la narrativa adulta para niños, presidida en este caso por una imagen de borrico ya bastante familiar desde que Juan Ramón Jiménez publicara "Platero y yo" en 1914.

Esta reiterada asociación entre el mundo religioso-pagano y el mundo infantil no hace sino confirmar una predisposición a buscar en ambos un regreso simbólico a los "orígenes" con sentido progresista, es decir, una búsqueda de las fuentes vitales capaces de nutrir esa suerte de renacimiento cultural y social vivido en el Uruguay de los años veinte.

NOTAS

1. G. Caetano - R. Geymonat. "La secularización uruguaya (1859-1919) Editorial Taurus. 1997
2. Vicente Basso Maglio. De "La Expresión Heroica". Citado por Ortiz Saralegui en "Alfar". Mar 1930. Núm.66.
3. Beatriz Sarlo distingue entre revistas de modernización y revistas de vanguardia. En Beatriz Sarlo "Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930". Nueva Visión 1988. Pág.112. Citado por Jorge Schwartz "Las vanguardias latinoamericanas". Catedra. 1991. Pág. 37.
4. Informe de Figari realizado en diciembre de 1916, Archivo y Museo Histórico de la UTU. Cuaderno copiado del período 1916-1917.
5. Revista Trabajo Nº5. Diciembre 1919. Pág.23
6. José Pedro Carré. "La enseñanza en la Facultad de Arquitectura". Revista Arquitectura. Montevideo. Dic-Ene 1916-1917.
7. Guillermo de Torre. "La inquietud de nuestra época". Buenos Aires. Publicado en "Alfar" Núm. 63.
8. Cruz del Sur. Nº1. Mayo 15 de 1924. Pág. 2.
9. Informe de G. Rodríguez al Inspector General Blanes Viale. 27 de octubre de 1919. Revista Trabajo Núm.5. Dic. 1919, Pág.23.
10. José Pedro Carré. "La arquitectura moderna". Revista Arquitectura. Setiembre 1928. Montevideo.
11. Eduardo Dieste. "El milagro del prisma". TESEO. Discusión estética y ejemplos. 1925. Montevideo. P.44
12. José Pedro Carré. "La enseñanza en la Facultad de Arquitectura". Revista Arquitectura. Dic-Ene 1916-1917.
13. Ver cual es el texto de Falcini donde dice que la belleza no se inventa sino se descubre
14. Vicente Basso Maglio. Nota sobre escultor Falcini. "Alfar" Ene-Feb 1929. Núm.61.
15. Juan Parra del Riego. Prólogo al libro de Nicolás Fusco Sansone "La trompeta de las voces alegres". Agencia General de Librería y Publicaciones. Montevideo. 1925.
16. Alvarez Lenzi, Arana, Bocchiardo "El Montevideo de la expansión". Ediciones Banda Oriental. 1986.
17. Yamandú González Sierra. "Domingos obreros en los albores del siglo XX". En "Historias de la vida privada en el Uruguay". Tomo II. Editorial Taurus. 1996
18. Pedro Barrán. "La invención del cuerpo". Ediciones Banda Oriental.
19. Cita en Barrán. "La invención del cuerpo". Roberto Berro. 1908.
20. Como dato anecdótico que refuerza el sugerente poder semántico del número tres en este óleo, cabe anotar que las ocho figuras fueron realizadas por Laborde en base a tres modelos convocadas entre sus alumnas de la Escuela Industrial, entre las que estaban las señoritas Soledad Fayol y Ada Frisch.
21. Juan Parra del Riego. Op. cit.
22. F. Antal. "El Mundo Florentino y su Ambiente Social". Alianza 1989. Pág. 129.

La pintura uruguaya en el contexto art déco

El fauvismo, el futurismo y el cubismo constituyen las principales fuentes estéticas del Art Déco. Los decoradores adoptan los colores puros y restallantes del fauvismo, en oposición a los tonos pálidos del Art Nouveau. La arquitectura aplica los principios objetivos y analíticos del cubismo. El futurismo aporta a los artistas de los años veinte la noción de velocidad y el gusto por la máquina que la genera. Alimentado en los principios estéticos de los movimientos artísticos de vanguardia de comienzos del siglo, el "estilo Art Déco" o, si se prefiere, el "estilo 1925", se reveló particularmente innovador, incluso revolucionario, en el dominio de la arquitectura, de las artes decorativas y las artes aplicadas. Los pintores que se inscriben directamente en el contexto del Art Déco no pertenecen en cambio a la vanguardia, y algunos de ellos, como Robert Pougeon o Jean Dupas, fueron incluso considerados más tarde como las últimas encarnaciones del "pompiérisme"². Es cierto que algunos de los grandes nombres de la pintura moderna están asociados al fenómeno del Art Déco: Léger, por sus decorados de *l'Inhumaine*, Dufy por sus diseños de papeles pintados, Sonia Delaunay por sus creaciones textiles, Matisse, Vlaminck y Van Dongen introdujeron ocasionalmente en su pintura motivos Art Déco. Pero los verdaderos representantes de la pintura decorativa fueron aquellos que, como Pougeon, Dupas o Charles Martin, concebían sus obras en función del marco arquitectónico o del mobiliario en el cual estas debían integrarse, y buscaban reforzar el atractivo de un edificio al darle una dimensión cultural. Estos pintores exponían principalmente en el *Salon d'automne* y en la *Société des Artistes Décorateurs*.

Es sobre todo en referencia al planismo de los años veinte que se habla de una influencia Art Déco en la pintura uruguaya. No es sin embargo perceptible ningún lazo de parentesco entre el planismo y el estilo de los pintores decoradores franceses que acabamos de citar. Cuando se asocia el planismo al contexto del Art Déco no se piensa tampoco en los retratistas mundanos del París de entre guerras, como Tamara de Lempicka o Kees Van Dongen, cuyas obras ofrecen sin embargo un reflejo penetrante del gusto de la época. José Cuneo, quien fue alumno de este último en 1912, en la Academia Vitty, se declara muy desilusionado al descubrir, algunos años después, que su antiguo maestro había renunciado a la violencia fauve en beneficio de una manera agradable y desenvuelta.³ En la misma época, sin embargo, Carlos Castellanos practicaba también el género del retrato mundano. *Mujer con abanico* (1914) es una inmensa composición decorativa con dominante rosa y violeta en la cual la modelo rivaliza en elegancia y sofisticación con las parisienses de Kees Van Dongen.⁴ Algunos años más tarde Cuneo retoma el tema de la mujer con abanico en su retrato de la cantante María Carolina Pérez.⁵ Esta obra se distingue de sus otros retratos femeninos por la neutralidad del fondo, la soltura de la silueta y el motivo delicado del abanico de tul negro que equilibra al personaje en el marco. La Cantante, peinada a la manera de las mujeres de Toulouse Lautrec, y cuyos ojos pesadamente contorneados de azul recuerdan los retratos femeninos de Van Dongen, es quizás una evocación de la vida mundana y festiva que el pintor había podido observar a lo largo de sus estadías parisiñas. Reflejos de otro mundo y extraños al planismo de los años veinte, los retratos femeninos de Gilberto Bellini se inscriben de una manera más patente en el contexto Art Déco. Sus retratos y desnudos se acercan, en cierta medida, a la manera fría, laboriosa y lisa, impregnada de idealismo clásico, de Tamara de Lempicka, formada como él en el taller de André Lothe. Los grandes volúmenes cúbicos del retrato de Dolores Lecour recuerdan el decorado con formas angulosas de los retratos parisiños de la artista polaca. Un paisaje mostrando, en el interior de un bosque, a bañistas rodeadas de ciervos, testimonia también de la adhesión del pintor uruguayo a la iconografía Art Déco (*Les biches* de Robert Pougeon).⁶

El vocabulario plástico de las artes decorativas se alimentó en Francia de las formas del arte moderno y contribuyó a popularizarlas. Esas mismas formas que desconcertaban y chocaban al público se volvieron familiares. Los movimientos artísticos que constituyeron las fuentes estéticas del Art Déco habían aparecido en la primera





Guillermo Laborde
 "Retrato de Pombo" c. 1930
 Oleo s/tela 1,66 x 1,08
 Museo Nal. de Artes Visuales
 Montevideo

década del siglo a escasos años de intervalo: en 1905 con la exposición de los fauves en el *Salon d'automne*, en 1907 con *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso, considerada la primer obra cubista, y en 1909 con la publicación en *Le Figaro* del manifiesto futurista de Marinetti. Es en cierto modo un fenómeno inverso, el que se produce en el Uruguay. Las innovaciones plásticas introducidas particularmente por José Cuneo a partir de 1918, de simplificación de las formas y ordenamiento geométrico de la composición, son contemporáneas al fenómeno de difusión del Art Déco en el Uruguay. Es quizás una de las razones por las que la pintura planista de los años veinte fue muy resistente a las innovaciones más audaces de la pintura moderna, en particular al cubismo y al futurismo, o no reprodujo sino una versión edulcorada.

¿José Cuneo no declaró acaso él mismo que sus obras planistas provenían de una geometrización superficial? ¿No reprochó a Guillermo Laborde su gestión simplificadora y su responsabilidad en el fenómeno de "academización" del planismo? ⁷ El proyecto de afiche realizado por Laborde para la exposición de la Casa Corralejo en 1918 es una adaptación casi caricaturesca del planismo de Cuneo. ⁸

Guillermo Laborde jugó un rol importante en la difusión de las formas y la temática Art Déco en el Uruguay, a través de su enseñanza en la *Escuela Industrial* y el *Círculo de Bellas Artes*. Los trabajos realizados por los alumnos de Laborde en el taller de pintura decorativa de la *Escuela Industrial*, proyectos de tapices, cortinas, almohadones, papeles pintados, frisos, muestran un repertorio ornamental próximo al de los artistas decoradores franceses como René Piot, André Mare, Maurice Dufrène, Paul Follot y l' *École Martine*. Flores, follaje y pájaros estilizados constituyen lo esencial de ese repertorio, en el cual las formas geométricas quedan reservadas para los tapices. La flora y la fauna acuáticas (pequeños peces, rayas, estrellas de mar, corales, caracoles, algas) están representados, de modo muy estilizado, en ciertos proyectos de tapicería así como en bajorrelieves ejecutados en el taller de modelado del escultor Luis Falcini. Las reproducciones en blanco y negro de la revista *Trabajo* ⁹ no nos permiten saber si los alumnos de la *Escuela Industrial* dotaron a sus trabajos de un cromatismo tan violento como el de los decoradores franceses de esa época. El paño recargado del gran retrato en pie de la *Señorita M.S. Laborde*, hermana del pintor, nos ofrece no obstante un ejemplo de colorido vibrante empleado en la decoración interior, que está fuertemente emparentado al estilo 1925. ¹⁰

La obra mural del *Palacio de la Luz*, pintada por Guillermo Laborde alrededor de 1930, fue considerada un símbolo mayor del espíritu de la época ¹¹; *Luz Artificial* refleja en efecto esa verdadera mística de la tecnología que caracteriza a la corriente internacional del art déco. La radiación de la luz esquematizada en una serie de círculos concéntricos cortados por diagonales, la postura tensa del obrero, con sus miembros desplegados y presentados de perfil, traducen la energía y la velocidad. Reúne allí formas geométricas que evocan al cubismo órfico de Delaunay, con una representación de la figura humana cercana a la estatuaria Art Déco.



La glorificación del deporte forma también parte de la temática Art Déco. Manejada por el afiche y la ilustración de moda, traduce las aspiraciones nuevas de una sociedad dinámica y preocupada por la higiene. Laborde obtiene el primer y el tercer premio en el concurso de afiches sobre deporte organizado en 1930 por la Comisión del Centenario. El que realiza sobre el tema del primer campeonato mundial de fútbol responde a los principios de simplificación del afiche Art Déco. En la exposición del Centenario, Laborde expone una obra monumental titulada *Danza*¹² que muestra a elegantes deportistas, agitando raquetas de tenis y palos de golf, motivos que se encuentran en la ilustración de la moda (*L'Art et la Mode, Le Jardin des Modes, Fémina*), los afiches de René Vincent (*Golf de Sarlabot*), los tejidos de amoblamiento y los papeles pintados de Raoul Dufy, A.F. Lorenzi y Crevel. Algunos años más tarde, Laborde retoma el mismo tema en formato reducido¹³. La composición sugiere una rotación alrededor de un centro materializado por el estadio circular en el fondo: las figuras femeninas parecen desplazarse frente al espectador siguiendo un movimiento ligeramente giratorio. Esta organización espacial traduce de manera eficaz el dinamismo y la alegría de una época. Emilio Oribe ya percibía un ritmo similar en la serie de las *Islas* pintada por Cuneo en 1922: [...] *el remanso isleño es el centro de una serie de círculos, el mayor de los cuales no es otro que el horizonte. La isla está en el mismo centro, a modo de los mares de sargazos que forman los océanos, y uno ve girar o danzar los tremolares y las nubes, en la pánica ronda de la naturaleza feliz*. Diez años más tarde, este ritmo vuelve de modo aún más evidente en las acuarelas del campo cuyo principal motivo es la *manguera*, una suerte de polo alrededor del cual se produce un movimiento giratorio que afecta al mismo tiempo al ganado, a los pájaros y a las pequeñas nubes que se desgranán en el cielo. Señalemos sin embargo que al contrario de Laborde, Cuneo no abordó nunca en su obra el tema de la modernidad.

Es probablemente en sus retratos pintados entre 1917 y 1928 que se manifiesta en forma más clara la ambición decorativa del estilo de Cuneo. Después de 1917, el retrato ocupa un mayor espacio en la obra de este pintor pero el formato de las obras se agranda y algunas tienen un carácter monumental. Los personajes están frecuentemente representados sentados o parados, a veces en tamaño natural (algunos cuadros sobrepasan los dos metros de altura), y el decorado, los accesorios, están cada vez más presentes. El recorte de las superficies confiere cierta rigidez a los personajes, en particular a nivel del rostro. Los pliegos de las vestimentas fuertemente acusados son el pretexto para la fragmentación de las superficies coloreadas separadas a veces unas de otras por un espacio que deja blanco sobre el fondo de la tela. Los paisajes y algunos retratos pintados hacia mediados de los años veinte testimonian una orientación estilística algo diferente. Que se caracteriza por el retorno a formas sinuosas y el abandono de una estructura estrictamente ortogonal, en particular en los paisajes del Miguelete. El artista adopta una geometría flexible para describir una vegetación lujuriosa que deja apenas entrever el cielo y se refleja en los meandros del río. En el retrato de Justino Zabala Muníz, fechado en la misma época, el rostro del modelo está sometido a recortes sinuosos que le dan el aspecto de un vitral y recuerdan la decoración del florero en primer plano.

En el retrato de la familia Percivale se observa, en el dibujo de las vestimentas de las dos jóvenes, una flexibilización de las líneas, una búsqueda de formas estilizadas que parecen acordes con la indolencia de las poses y rompen con la estricta ortogonalidad de las líneas de la biblioteca y del piano. El pintor da prueba allí de más soltura en la construcción de las figuras y obtiene un mejor partido decorativo del recorte en planos coloreados. Esta tendencia a la sinuosidad se ve confirmada en los desnudos femeninos pintados en Cagnes-sur-mer entre 1928 y 1930. Uno de ellos se aproxima a la figura serpentina pintada por René Buthaud para el afiche del *Xxème Salon des Artistes Décorateurs* de 1931.

La moda del exotismo, oriental, egipcio, africano o indo-americano, que se manifiesta en casi todos los sectores de las artes decorativas durante los años veinte, encuentra en Uruguay un representante en Carlos Alberto Castellanos, pintor y creador de cartones para tapices, elaborados en Bélgica por Van de Velde. Guillermo Laborde fue también tentado por cierto exotismo como testimonia el decorado de su gran obra titulada *El Espejo* en la que jóvenes mujeres desnudas se destacan sobre un fondo de tapicería ornamentado con motivos orientales.

NOTAS

1 Maurice Marinot, "El oficio del vidrio soplado", en *El amor del Arte*, París, setiembre 1920.

2 Academicismo enfático

3 cf. Declaraciones de José Cuneo citadas por Raquel Pereda en *José Cuneo, retrato de un pintor*, Ed. Galería Latina, Montevideo, 1990, p. 35.

4 Carlos Alberto Castellanos, *Mujer con abanico*, ó/t, 2.17x1.07, s.b.d. *Carlos Alberto Castellanos 1914*, M.N.A.V., n° 281.

5 José Cuneo, *La cantante o Retrato de María Carolina Pérez*, 1.70x0.75, s.b.d. *J Cuneo 1925*, col. Jorge Castillo.

6 Este paisaje de Gilberto Bellini está reproducido en el del diario *El Día*, suplemento dominical n° 67, 7/IV/34, p.4.

7 "[...]sobre todo se expandió por la enseñanza de Laborde que lo hizo - como diríamos- lo hizo, lo academizó, porque todos hacían un planismo en color o demasiado coloreado. Una cosa decorativa, que terminaba en decoración. Llegó Laborde de Europa y creo que él recibió influencias en mis cosas porque empezó a hacer planismo, diríamos, como se llamó, y desde la Escuela de Bellas Artes [en realidad el Círculo de Bellas Artes] le enseñó a docenas de pintores". José Cuneo citado por Raquel Pereda *op. cit.*, p. 43.

8 Proyecto de afiche para la exposición Cuneo-Michelen en la Casa Corralejo en 1918, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes.

9 Revista Trabajo, órgano del Consejo Superior de la Enseñanza Industrial. N°s 1 al 42, 1918 a 33.

10 Guillermo Laborde, *Retrato de la Sta. M.S. Laborde*, ó/t, 1.65x0.90 m, M.N.A.V., n° 1797.

11 Cf. Comentario que acompaña la reproducción de *Luz artificial* en el diario *El Día*, Suplemento dominical n° 3, 16/X/32.

12 Museo Juan Manuel Blanes

13 "Deporte", Museo Nacional de Artes Visuales (se trata, en realidad, de un boceto reducido del óleo "Danza" que se reproduce en la pág. 47).