

ESCRITOS Y TESTIMONIOS. EL CASO DEL “MANIFIESTO DE CUATRO JOVENES”

Lic. Cristina Rossi (Instituto de Teoría e Historia del Arte *Julio E. Payró* - UBA)

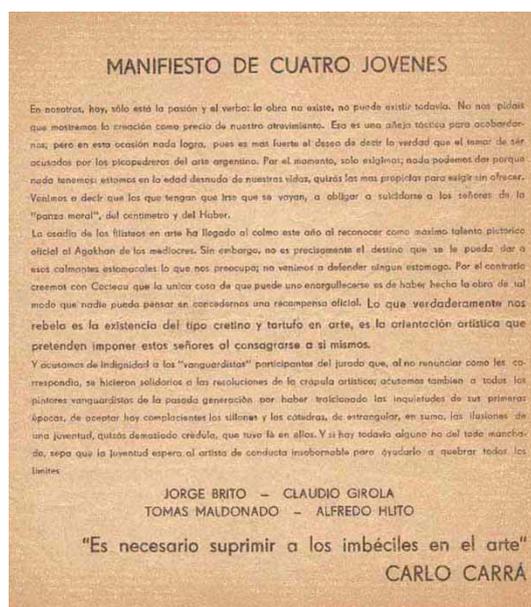
Los artistas de la vanguardia concreta rioplatense hicieron uso de un arsenal de panfletos y manifiestos que la historiografía del arte latinoamericano ha estudiado y registrado copiosamente. En efecto, esas fuentes escritas que originalmente circularon en los catálogos, en folletos o en forma de volantes, pronto comenzaron a ser reproducidas en los órganos de difusión grupales o en algunas publicaciones culturales de la época y, posteriormente, han sido recopilados por sus propios autores e integraron anexos documentales de numerosos catálogos internacionales.

En este marco, nos interesa inscribir el caso de un breve panfleto firmado por Jorge Brito, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Tomás Maldonado, bajo el título de “Manifiesto de cuatro jóvenes”. Se trata de un texto que no lleva fecha escrita y que ha recibido diferentes dataciones, incluso de parte de sus propios autores. Nuestro trabajo procura analizar y datar este documento a partir del cruce de fuentes escritas y del empleo metodológico de la historia oral. Entendemos que este tipo de abordaje no sólo nos permitirá ajustar la datación sino también recuperar la densidad de la situación de comunicación para interpretar algunas de las marcas que, en el texto, aparecen veladas por el tono enfático del género *manifiesto*.

Las fuentes escritas

Los cuatro firmantes del texto eran compañeros de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y, a su vez, compartían aulas con Juan Mele, Alberto Molenberg, Antonio Caraduje, Gregorio Vardanega y Virgilio Villalba, entre otros.

Un seguimiento de las fuentes escritas que hacen referencia a este *Manifiesto* muestra que ha sido muchas veces citado en 1941, otras ubicado en 1942 y que, incluso, fue fechado por Girola en septiembre de 1945. Hasta el presente no se han podido ubicar registros gráficos o fotográficos de la época que den cuenta de la fecha de su escritura o del momento en el cual se hicieron públicos. A esta ausencia de registros parece haber contribuido el propio carácter espontáneo de la acción de protesta estudiantil que lo motivó.



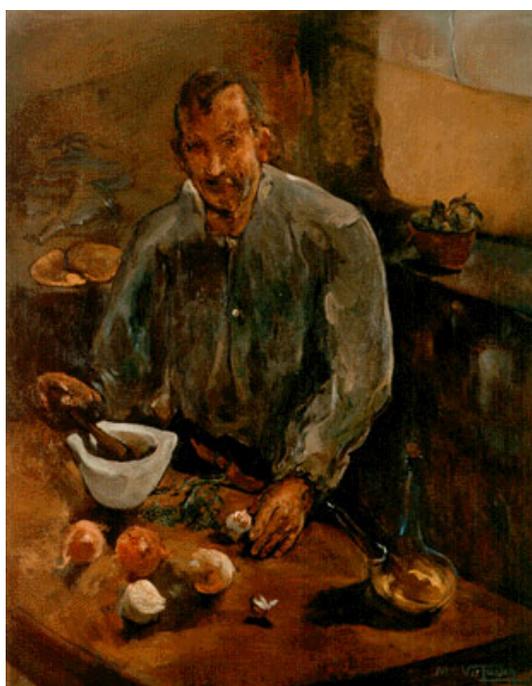
J. Brito, C. Girola, T. Maldonado y A. Hlito, “Manifiesto de Cuatro Jóvenes”

El rastreo historiográfico demuestra que este documento provocó incertidumbre a la hora de su ubicación cronológica. De hecho, la primera recopilación sistemática de los documentos

producidos por la vanguardia concreta fue realizada por Nelly Perazzo para las exposiciones presentadas en la galería Arte Nuevo de 1976 y en el Museo de Bellas Artes Eduardo Sívori en 1980. En el libro que Perazzo dedicó al arte concreto en 1983, este *Manifiesto* está situado en 1941 al encabezar los escritos relativos a la Asociación Arte Concreto Invención y “c. 1941/42” en la cronología argentina que se anexa al final del libro¹.

En *Escritos Preulmianos* –que compila los textos de Maldonado previos a su participación en la Hochschule für Gestaltung de Ulm– el Manifiesto aparece fechado en 1941, aunque en una entrevista reciente el mismo artista manifestó no recordar con exactitud la fecha aunque se inclinó por considerar que correspondería al año 1942².

Dado que en el texto se hace referencia al ganador del Salón Nacional y a los jurados que lo eligieron, algunos de los relatos históricos que tomaron como fecha al año 1941 consideraron que había sido un panfleto arrojado en oposición a Miguel Carlos Victorica, que obtuvo el Gran Premio de Honor con la pintura *Cocina bohemia*³. Por su parte, en 1999, Mele ha publicado sus memorias donde relató los tiempos de estudiante y los comienzos de la vanguardia concreta y, en un anexo, transcribió este Manifiesto aclarando que fue distribuido durante la inauguración del Salón Nacional del año 1942 en ocasión del premio otorgado al pintor Raúl Mazza⁴.



Miguel Carlos Victorica, *Cocina bohemia*, 1941
Óleo sobre tela, 151 x 118,7 cm

Al seguir las fluctuaciones en la datación, llamó nuestra atención el relato escrito y publicado por Girola que lo ubica en 1945. Este testimonio, *prima facie* erróneo, no sólo proporciona

¹ Véase N. Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983, pp. 173 y 205. También lo situaron en 1941: Gradowczyk, M. y N. Perazzo, *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*. Nueva York, The Americas Society, 2001 y M. Nanni, *Hlito, las reglas del juego*, Muntref, Caseros, 2007, p.37, entre otros.

² Véase: C. Méndez Mosquera y N. Perazzo, *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos* (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, p. 19 y 33. La declaración ha sido tomada en una conversación con la autora, diciembre de 2006.

³ Entre otros G. Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50”, en J. E. Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Tomo II: Arte, Sociedad y Política*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 15-6, M. Gradowczyk, “Los salones y las vanguardias”, en *ramona, revista cultural*, n. 41, Buenos Aires, junio 2004, pp. 75-6 y *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el sur*, Eduntref, Buenos Aires, 2006, pp. 160.

⁴ Véase: J. N. Melé, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999 y *Memorias de un artista concreto. Continuando la vanguardia del 40*, Buenos Aires, La Stampa, 2008.

datos sobre la situación y el momento de la “volanteada”, sino que contiene indicios que permiten abrir otras preguntas y ampliar el marco de interpretación. Girola relató la escritura del Manifiesto, tal como sigue:

Habiendo cursado tres años de Escuela Preparatoria de Bellas Artes, habíamos ingresado a la Academia propiamente tal. A los cuatro años justos de Bellas Artes y con motivo de un premio nacional de pintura que consideramos escandaloso nos rebelamos contra la enseñanza académica, contra los artistas consagrados. Redactamos el manifiesto en un taller que teníamos en pleno Barrio Norte, Arenales y Libertad, lo mandamos a imprimir y el día 21 de septiembre, día de la inauguración del Salón Nacional de Bellas Artes, con asistencia del Presidente de la República, colgamos un ejemplar en el marco del cuadro premiado. Fue la primera vez que un policía tuvo que custodiar una pintura. [...] Don Pío Collivadino, pintor italiano finisecular, buen hombre, nos llamó y nos pidió que nos ratificáramos o nos rectificáramos de los exabruptos del panfleto. De ello dependía la prosecución de nuestros estudios. Nos ratificamos en nuestros términos y así nacimos a la vida pública, con la expulsión de la Academia⁵.

Los testimonios y las fuentes orales

A fines de los años treinta, los firmantes del Manifiesto y su grupo de compañeros habían participado en las protestas contra la supresión del turno noche de la Academia. Si bien ellos en ese momento cursaban en la Preparatoria (Escuela Nacional de Artes “Manuel Belgrano”), esta medida no sólo significaba un cambio en las condiciones aceptadas al elegir y comenzar la carrera sino que, al no permitirles trabajar en los horarios diurnos y cursar en los nocturnos, para muchos se traduciría en la interrupción de sus estudios al llegar a la Academia (luego Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”). En sus memorias Mele ha relatado:

[...] un grupo de estudiantes, especialmente de los cursos superiores que resultaban aun más afectados, reaccionó enérgicamente contra este nuevo plan de estudios [y] al no obtener de la dirección de la escuela ninguna respuesta favorable [...]. Se declaró la huelga general⁶.

En una entrevista semi-estructurada organizada a partir de estas pautas, Molenberg recordó que conoció a Tomás Maldonado cuando éste le entregó un volante que convocaba a participar en esa huelga y también Raúl Puig, otro compañero de división de Maldonado, evocó:

entre los organizadores estaba Francisco Uzal, que era un dirigente radical [...] no se empezaron las clases y se tomó como centro de reunión a la Mutualidad [...]. La huelga duró tres meses y dieron marcha atrás con las medidas, dejaron el plan de estudios original⁷.

En efecto, en ese momento Uzal presidía la Comisión Directiva de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes (MEBA), mientras Maldonado se contaba entre los Vocales Titulares, tal como surge del listado de su Comisión Directiva publicado en el *Anuario Plástica*

⁵ C. Girola, “Acerca de un manifiesto”, en E. Castillo Errázuriz, *Sin/Con Cálculo grafías en la distracción/en la escultura. De una trayectoria americana en la escultura moderna (escritos, obras y dibujos de Claudio Girola)*, Valparaíso, Escuela de Arquitectura de la UCV, 1987.

⁶ J. Melé, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999, p. 26.

⁷ Entrevista de la autora con Raúl Puig, diciembre de 2002.

1940⁸. En sus memorias Mele concluyó el relato de esa experiencia como sigue:

Finalmente, a causa de nuestra firmeza –conducidos por el compañero Francisco Uzal– la dirección de la escuela envió a MEBA al señor Carbajo, regente de turno, para comunicarnos que se restituiría el programa de estudios anterior. [...] A ese momento, de tremenda satisfacción para nosotros, lo recuerdo muy bien, pues fui uno de los miembros del comité que recibió al profesor Carbajo, quien nos abrazó emocionado al darnos la buena noticia. Volvimos a las aulas como triunfadores pero, luego de esta experiencia, mucho más maduros⁹.

El discurso de Mele no sólo es un testimonio de lo ocurrido que, además, aporta datos adicionales, sino que su relato se muestra atravesado por su subjetividad. Es decir, tal como plantea metodológicamente la historia oral, esta fuente no sólo habla de lo ocurrido; habla también de lo que en su juventud Mele deseaba y creía haber hecho, así como de lo que –en el momento de escribir sus memorias– consideró que había protagonizado cuando fue alumno de la Preparatoria.

Al analizar el lugar de los estudiantes en la conformación del campo artístico, Pierre Bourdieu observa que “los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico; y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto y en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca”¹⁰.

En este marco, entonces, para quienes habían iniciado su etapa de formación al comenzar la Segunda Guerra, esta entrada en el campo artístico fue estimulante, tal como transparentan los testimonios. Para los estudiantes, el reconocimiento de la participación en la organización no sólo significaba la aceptación de sus reclamos, sino que representaba el triunfo de una primera experiencia en la que habían compartido disposiciones e intereses grupales.

Texto/contexto

El sistema oficial no sólo mantenía una enseñanza apegada a la copia de láminas y modelos de yeso, sino que estaba orientado hacia las artes decorativas y promovía un estilo local. Estas pautas despertaban insatisfacciones y disidencias. Mientras algunos jóvenes optaban por el sistema de enseñanza oficial, otros preferían los talleres libres que ofrecían algunas instituciones o enfrentaban a la tradición académica reunidos alrededor de un maestro que se presentaba como una alternativa.

Entre las diversas asociaciones que ofrecían talleres libres y otras actividades culturales se contaban la Agrupación *Impulso*, la Asociación Argentina de Artistas *Camuati*, el Ateneo Popular de la Boca, el Círculo de Bellas Artes, la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, la Peña de Boedo *Pacha Camac* y Asociación Estímulo de Bellas Artes. Los cursos libres de Dibujo con modelo vivo y Grabado de Estímulo eran muy frecuentados por los jóvenes. Allí se tendía hacia la construcción de un “estilo propio”, es decir, de un “arte argentino” que sumara rasgos nativos. Al comenzar la década del cuarenta estaba presidida por Raúl Mazza y sostenida por el aporte de sus asociados, aunque también recibía una contribución del Estado¹¹.

⁸ Los Vocales titulares de 1940 fueron: Margarita Rollero de Ravazzani, Vicente J. Noia, Tomás Maldonado y Agustín Lema: Véase: *Anuario Plástica 1940*, Buenos Aires, p. 97.

⁹ J. Melé, *La vanguardia del...*, cit, p. 28).

¹⁰ P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p. 355.

¹¹ Presidida por Mazza, integraron las Comisiones de los primeros años de la década: Luis Borraro, Antonio R. Pibernat, Arturo G. Guastavino, Bernardino Descole, Oscar González, Juan C. Oliva Navarro, Carlos B. Piccardo, Adolfo Montero, Carlos P. Ripamonte, W. Melgarejo Muñoz, Orestes Assali, Donato A. Proietto, Gastón Jarry, Miguel C. Victorica, Carlos J. Bonanni, Gregorio López Naguil, Segundo Pérez, Juan Grillo, Héctor Rocha y José Mille Giménez.

Otro espacio que gravitaba en la época fue el Taller de Cecilia Marcovich que funcionó en las instalaciones de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artísticas, Periodistas y Escritores). Esta artista fue la principal difusora de la prédica poscubista de André Lhote, cuyo vocabulario plástico moderno había impactado entre los argentinos reconocidos como el Grupo de París.

Aunque el Manifiesto no menciona a la Escuela de Bellas Artes, el testimonio de Girola proporciona detalles con respecto a la inscripción de los “cuatro jóvenes” dentro del sistema de enseñanza oficial. Si bien esos datos le otorgan rasgos de verosimilitud al texto, en algunos de ellos se verifican ciertos anacronismos.

La ubicación temporal que relata se ajusta al período en el cual debían desarrollar su formación, ya que Girola narra la secuencia puntualizando: “Habiendo cursado tres años de Escuela Preparatoria de Bellas Artes, habíamos ingresado a la Academia propiamente tal. A los cuatro años justos de Bellas Artes y con motivo de un premio nacional...”. Sin embargo, el año 1945 corresponde al que hubieran terminado sus estudios en la Academia pero su relato finaliza destacando que, tras la panfleteada, Don Pío Collivadino los llamó y les pidió que se ratificaran o rectificaran de “los exabruptos del panfleto”, situación que provocó la interrupción de dichos estudios.

Sabemos que nuestra memoria de largo plazo almacena los datos selectivamente, pero también sabemos que al recordar reconstruye los detalles faltantes. Es por esto que las imprecisiones, los silencios o los errores también pueden guiar nuestro trabajo. Es cierto que Pío Collivadino fue el Director de la Escuela mientras estos jóvenes cursaban, incluso a fines de 1941 las funciones de Pío Collivadino se habían extendido, dado que asumió el cargo de Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo el cual quedaron la Sección Preparatoria Manuel Belgrano y la Escuela Prilidiano Pueyrredón (que los alumnos coloquialmente aún llamaban Academia). Sin embargo, en 1945 Collivadino ya había sido reemplazado por Raúl Mazza, quien se hizo cargo el día 8 de noviembre de 1944. Incluso, para la inauguración del Salón Nacional de 1945 ya había fallecido, hecho que ocurrió el 26 de agosto de ese año. En consecuencia, este “pintor italiano finisecular” –tal como lo recuerda Girola– no podría haberlos convocado en la primavera de 1945.

Teniendo en cuenta que la historia oral posibilita la construcción de nuevas fuentes para la investigación histórica, a partir de testimonios recogidos sobre la base de problemas y puntos de partida explícitos, realizamos una entrevista a Alberto Molenberg que permitió ajustar algunos detalles. En su reconstrucción nos señaló que sus estudios coincidieron con el desarrollo de la Segunda Guerra, habiendo realizado la etapa de la Preparatoria entre 1939-41 y los cuatro años del ciclo de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” entre 1942/45. Con respecto a este *Manifiesto*, evocó el siguiente episodio:

El último día que vi a Tomás estábamos dibujando, muy cerca uno del otro, en el 1er. año de la Escuela Pueyrredón. El dibujo era con modelo vivo. Recuerdo que la modelo era muy morocha, con rasgos muy marcados y un turbante. [...] Al ver que Tomás estaba haciendo un ensayo cubista, pensé que si venía el profesor algo iba a pasar [...] En efecto, cuando llegó le dijo: “Maldonado: ¿no puede acercarse más a la realidad del modelo?”. Él continuó con su trabajo. Como más tarde los dibujos iban a la Dirección, vino el celador y le pidió a Maldonado que bajara a ver a Pío Collivadino. Esto es lo que yo vi, lo demás es lo que contó él cuando volvió. Nos dijo que el Director tiró al suelo su dibujo y le señaló que en la Academia estábamos para hacer lo que correspondía a los planes de estudio y no “eso”. Después, Tomás se retiró de la Escuela. Creo que no le dijeron que se fuera, pero por la forma en que había sido tratado por el Director, él decidió irse. [...] Luego de este hecho fue la volanteada. Yo diría que el mismo año, a los pocos meses. Los que estaban en desacuerdo con el modo tan intolerante de la enseñanza [...] firmaron ese Manifiesto que arrojaron en el Salón. Entonces, habrá sido en ese año...¹²

En efecto, la modelo retratada por los alumnos de primer año fue ubicada tanto en los archivos

¹² Entrevista concedida a la autora por Alberto Molenberg en julio de 2007.

de Girola como de Molenberg, permitiendo observar sus diferentes puntos de vista dentro de una interpretación “ajustada a la realidad de la modelo”, como pedía el profesor.



Modelo interpretada por Molenberg y Girola
en 1er. Año de la Escuela de Bellas Artes

El testimonio de otro compañero de división orienta nuestra reflexión también hacia las disconformidades y preferencias de estos alumnos¹³. Raúl Puig refiriéndose a Maldonado, relató este hecho como sigue:

El primer año de la Academia lo hizo seguro porque dibujaba muy bien, él creo que había estudiado con Butler, creo, en cierta forma las cosas que nos enseñó después Marcovich [...] él formó su grupito con Hlito y Girola [...] En un Salón Nacional sacaron un volante y después no fueron más a la Academia, porque Mazza era el representante de la Academia¹⁴.

Estos testimonios no sólo corroboran las declaraciones de algunos otros actores, sino que permiten insertar su escritura en una sucesión de hechos que repone la conflictividad que motivó la reacción de los estudiantes contra la institución educativa. De hecho, en la reconstrucción de Girola gravitaron tanto Collivadino como Mazza quienes, sin duda, en el marco institucional eran representativos de un alto rango de autoridad. Según estos relatos, entonces, los volantes se habrían arrojado en el Salón de 1942, que consagró con el Gran Premio a la obra “El pintor y la modelo” de Raúl Mazza.

¹³ Albino Fernández, quien concurría a la Academia en esas fechas, también ha recordado la oposición a Mazza.

¹⁴ Entrevistas de la autora a Raúl Puig realizadas en diciembre de 2002 y 3 de junio de 2003.



Raúl Mazza, "El pintor y la modelo", 1942
Óleo s/tela, 169 x 126 cm

El discurso de combate

Desde su anclaje en el género "manifiesto", el texto construye su propia escenografía realizando elecciones lingüísticas que le permiten situarse, de inmediato, en su postura de lucha. Ubicados en el lugar del joven en "edad desnuda" que se "atreve" a exigir aunque no tiene producción para mostrar, estos alumnos se oponían a "los picapedreros del arte argentino", a "los señores de la panza moral", en alusión a los artistas académicos. Incluso, a través de la imagen de los "picapedreros" tanto podrían haberse referido a la tradición épica de los monumentos como sintetizar en esa metonimia el realismo social de Courbet¹⁵. Pero al plantear: "Y acusamos de indignidad a los 'vanguardistas' participantes del jurado que, al no renunciar como les correspondía, se hicieron solidarios a la resoluciones de la crápula artística"¹⁶, también estaban denunciando la "traición" de quienes habían despertado sus esperanzas. Si bien para algunos alumnos de la época Victorica representaba un cierto soplo de modernidad¹⁷, también a él se dirigía la protesta del Manifiesto, porque como era habitual los ganadores del premio mayor integraban el jurado que actuaba al año siguiente.

A través de este escrito, entonces, los cuatro alumnos enfrentaron a los artistas consagrados cuestionando tanto la "mediocridad del premiado" como la "indignidad" de quienes los premiaron, porque consagrándose a sí mismos también imponían su orientación artística. Este último aspecto –destacado en la tipografía del panfleto– resulta significativo para nuestro enfoque, porque indica que la actitud rebelde excedía al sistema de recompensas del Salón

¹⁵ J. Brito, C. Girola, T. Maldonado y A. Hlito, "Manifiesto de Cuatro Jóvenes", 1942.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ En una entrevista de la época Víctor Magariños D. declaró: "Por ahora trabajo sin maestros, aunque me resulta sumamente beneficiosa la dirección del pintor Miguel Carlos Victorica y del crítico Julio Payró, cuyas indicaciones precisas en cada caso me han permitido salvar tantas dificultades. Véase: "Magariños, un joven pintor de 24 años ganó el Premio Prins de la Academia, s/d, Archivo Fundación Víctor Magariños D. Por otra parte, tal como destaca Siracusano, en 1941 el premio del Salón Nacional otorgado a Victorica motivó un festejo popular organizado por la Agrupación Impulso. Véase: G. Siracusano, "Las artes plásticas...", *cit.*

Nacional en el cual se radicó.

Por un lado con esta crítica los alumnos reconocen que no sólo buscaban orientación en las clases de esos maestros, sino también en su obra y en las obras que el sistema legitimaba. Por otro lado, acusan a los vanguardistas de la pasada generación no sólo porque no renunciaron a integrar jurados, sino también por aceptar las cátedras que quitaban las ilusiones de la juventud que había creído en ellos¹⁸. Leídas a contrapelo, entonces, algunas frases del manifiesto develan las zonas opacas que conservan las trazas de aquello que la escritura de un manifiesto deja tras de sí.

Entendemos, por lo tanto, que el rechazo se situó en esta instancia de consagración pero se dirigía hacia la Institución oficial en su totalidad. La articulación del escrito y las acciones restablece el espesor del reclamo de estos alumnos, velado por la estructura característica del género manifiesto. En este sentido, antes que acentuar el rechazo puntual contra un artista premiado, estos hechos permiten comprender hasta qué punto la iniciativa fue una punta de lanza que intentó poner en crisis a todo el sistema, rebelándose contra las medidas que se tomaban dentro y fuera de la Escuela.

De hecho, el recuerdo de Girola finaliza con un reconocimiento hacia las acciones que habían protagonizado:

Cuando lo leo, en la actualidad, debo confesar que me agrada su lenguaje brutal y pienso, muchas veces, que no sólo aquel artista merecía nuestras diatribas, sino también otros profesores mucho más académicos que nuestra víctima¹⁹

No obstante, los cuestionamientos no lograron la adhesión colectiva de sus compañeros y la radicalización de los cuatro jóvenes que ratificaron su decisión sólo obtuvo como consecuencia directa su separación de las aulas. Sin embargo, estas acciones dejaron una marca indeleble en sus experiencias de confrontación²⁰.

En busca de una alternativa

Todo manifiesto intenta instaurar un nuevo orden, es decir, es una puesta en escena de la “crisis” de un orden dado, sucedida por la aparición del “manifiesto” que la expresa y la propuesta de “resolución de la crisis”. Estas fluctuaciones se siguen en el texto a través del encadenamiento de la “polémica”, la “toma de posición” y la “profecía”. Desde este ángulo, entonces, el Manifiesto más que una solución definitiva esboza una instancia superadora que deja abierta la convocatoria, dado que la frase final toma el lugar de un llamamiento movilizador: “Y si hay todavía alguno no del todo manchado, sepa que la juventud espera al artista de conducta insobornable para ayudarlo a quebrar todos los límites”²¹.

En consecuencia, al ampliar el marco de interpretación del discurso se instalan otros interrogantes: para estos alumnos desencantados con un sistema artístico que consagraba aquello que consideraban insatisfactorio ¿cuáles eran las alternativas de formación viables? Las opciones disponibles ¿respondían a sus disconformidades o, en todo caso, podían ser percibidas como alternativas en relación a los aspectos que ellos cuestionaban?

Proponemos, al respecto, dos respuestas: la primera y más directa es que tras la firma del Manifiesto, Brito “atraído por la presencia en Uruguay del maestro constructivista J. Torres García” –tal como el mismo dejó escrito en una breve reseña biográfica– en 1943 se radicó en Montevideo, donde frecuentó el entorno del Taller²². Esta decisión responde por sí sola; sin

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ S/D

²⁰ Al recordar el episodio Girola señaló que los estudiantes conocían bien “lo malo que era” quien obtuvo el gran premio porque era profesor de la Academia. Luego agregó: “Entre el estudiantado fue creciendo el deseo de protestar y así fue que se decidió publicar un manifiesto. [...] Debía ser firmado por todo el alumnado, en aquella época más de setecientos alumnos. Sólo lo firmamos los cuatro que lo redactamos”. Véase: C. Girola, “Contemporaneidad en la escultura”, en Arraigada-Brunson-Browne (2007:232).

²¹ “Manifiesto de...”, *cit.*

²² J. Brito, [*Fils d'emigrants*], dactiloscrito, s/f, Archivo J. Brito.

embargo, sin invalidar este caso que por particular no deja de ser elocuente, como segunda respuesta sostenemos que Torres García constituyó la alternativa viable para quienes mostraban mayores disposiciones para el cambio, respuesta que nos exige sintetizar el horizonte de posibilidades que venimos estudiando.

El sistema oficial no sólo mantenía una enseñanza ceñida a la copia, sino que estaba orientado hacia las artes decorativas y promovía un estilo local. Por una parte, Roberto Amigo ha observado que esta tensión hacia una escuela local deriva del desarrollo de las academias que, en nuestro país, perduró en los procesos de modernización, en ocasiones confundida con las expectativas de un nacionalismo estético²³. Incluso, el sistema de becas vigente promovía los viajes de conocimiento de la geografía y tipos y costumbres nativas. Estos lineamientos dentro de una educación artística impartida por el Estado constituían, entonces, una interferencia que tendía a resentir la libertad de los alumnos y a generar resistencias hacia ese estilo local.

En los talleres libres de la Asociación Estímulo la situación no era muy diferente, dado que prevalecía la voz de los maestros vinculados al sistema oficial, y también tendía hacia la construcción de un “estilo propio”. Marcovich constituía una alternativa, especialmente, para quienes desde la izquierda buscaban incluir un Taller Escuela entre sus actividades culturales partidarias²⁴, aunque para algunos su enseñanza estaba demasiado pautada por la sistematización de la *técnica Ihotéana*.

Por otra parte, si bien el perfil buscado por la enseñanza oficial había intentado diferenciar la formación del artista y la del profesor, la Escuela no había perdido la orientación hacia las artes decorativas. La reforma de los planes de estudio de 1935 se había resuelto sin el acuerdo de Pío Collivadino y, tal como señala Laura Malosetti, el Director continuaba pensando que la enseñanza “no debía estar orientada a crear individuos ‘geniales’ sino una masa de trabajadores artísticos considerable de la cual surgirían solos los grandes talentos”²⁵.

Al finalizar los estudios, los egresados debían conciliar sus aspiraciones artísticas con la inserción en un medio todavía habituado a las artes aplicadas. De hecho, se mantenía el razonamiento que había primado en la educación artística europea cuando, tras la Gran Exposición de 1851, tanto Gottfried Semper como Léon de Laborde señalaron que:

Deberían abrirse muchas más Écoles Supérieures para arte aplicado. [...] Los estudiantes deberían llegar directamente de las escuelas elementales. Sólo los mejores entre esos miles de estudiantes deberían ser transferidos más tarde a las escuelas de arte. En éstas serían esenciales los cursos del natural, mientras que en las Écoles Supérieures parecerían bastante superfluos²⁶.

Y en el mismo contexto, el arquitecto galés Owen Jones y Semper habían aconsejado la creación de Museos de Artes Decorativas con colecciones ejemplares²⁷.

En cambio, Torres García entendía que el modo teórico que adoptaba su enseñanza –a través de conversaciones, crítica y examen de obras– permitía lograr el mayor rendimiento de la personalidad de cada uno²⁸. Por lo tanto, esta modalidad docente y la actitud anti-académica casi militante, hacían de Torres una opción válida para los jóvenes que reaccionaban contra el academicismo que imperaba en la escuela²⁹.

Ya en 1907 Torres García había preferido alejar a los niños del Colegio Mont d’Or de la copia de

²³ R. Amigo, “El lápiz del maestro. Notas sobre Emilio Pettoruti y la ‘escuela argentina’”, A. Aisenberg (Coord) - C. Rossi (Recop), *Maestros argentinos*, Ediciones del Rojas, Buenos Aires, 2006, pp. 11-37.

²⁴ De hecho, ya en 1933 la Federación de los Estudiantes de Artes Plásticas había publicado en una revista de izquierdas como *Contra* un Manifiesto solicitando Escuelas-Taller en lugar de Academia para el aprendizaje del oficio, así como la incorporación a la Universidad para gozar de la autonomía para intervenir en la dirección.

²⁵ L. Malosetti Costa, *Collivadino*, El Ateneo, Buenos Aires, 2006, 142-153.

²⁶ s/d

²⁷ N. Pevsner, *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius*, Ediciones del Infinito, Buenos Aires, 1963.

²⁸ Véase “Hablando con Torres García. La experiencia de la Asociación de Arte Constructivo”, en *Marcha*, Montevideo, 1940.

²⁹ En 1940 afirmaba: “Soy un enemigo de toda la vida y continuo siéndolo. Siento horror por la estandarización que es a lo que llevan tales institutos”: Véase “Hablando con Torres García...”, *cit.*

modelos de yeso o láminas, para que ejercitaran su propia impresión en la experiencia directa³⁰. Pero, además, en la Escuela de Decoración de Tarrasa sus enseñanzas no sólo revalorizaron la tradición autóctona y sus materiales y técnicas, sino que buscaron integrar pintura, escultura y arquitectura y abolir la distinción entre el artesano y el artista. De hecho, él mismo había luchado durante los diez años que precedieron su regreso al Uruguay para llevar adelante el proyecto de juguetes de madera “Alladin Toys”, con el que intentaba que los niños experimentaran en el manejo de las formas, los colores y las proporciones³¹.

En consecuencia, entendemos que para los jóvenes que comenzaban a imaginar la transformación del arte para el tiempo de la reconstrucción de posguerra, Torres García no sólo era apreciado por sus contactos europeos sino porque era la alternativa que mostraba un franco quiebre con la propuesta de la Academia, porque se oponía a la figuración lhotemana –visualizada como la opción más moderna pero que soportaba el lastre de la tradición– y, fundamentalmente, porque proponía reposicionar el arte, asumiendo la integración de todas las disciplinas y la creación de objetos de uso; rasgo, este último, que estaba incorporado a los *habitus* de estos alumnos y cuya práctica, años más tarde, ellos mismos intentarían transformar por caminos muy diferentes a los propuestos por el maestro uruguayo.

De hecho, Brito frecuentó el entorno *torresgarciano* y –aunque no llegó a participar plenamente del Taller Torres García– trabó amistad con algunos integrantes³² y desarrolló una producción en el área de la ilustración, la cerámica y la decoración mural deudora de las prácticas que allí se realizaban. Mientras Hlito, Girola y Maldonado antes de integrar la Asociación Arte Concreto Invención admiraron al maestro e incluyeron su contribución en la revista *Arturo*, aún cuando más tarde polemizaron³³ y tomaron distancia de su propuesta constructiva.

Bibliografía

AMIGO, R.: “El lápiz del maestro. Notas sobre Emilio Pettoruti y la ‘escuela argentina’”, A. AISENBERG (Coord) - C. ROSSI (Recop), *Maestros argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas, 2006.

BOURDIEU, P.: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

BRITO, J. (s/f), [*Fils d’émigrants*], dactiloscrito. Archivo J. Brito.

BRITO, J., GIROLA C., MALDONADO T. y HLITO, A.: “Manifiesto de Cuatro Jóvenes”, 1942.

GARCÍA PUIG, M.J.: *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo: La enseñanza del arte en Uruguay*, Madrid, Colección Arte, 1990.

GIROLA, C.: “Acerca de un manifiesto”, en E. Castillo Errázuriz, *Sin/Con Cálculo gráficas en la distracción/en la escultura. De una trayectoria americana en la escultura moderna (escritos, obras y dibujos de Claudio Girola)*, Valparaíso, Escuela de Arquitectura de la UCV, 1987.

GIROLA, C.: “Contemporaneidad en la escultura”, en *Arrigada-Brunson-Browne*, 232, 2007.

GRADOWCZYK, M. y PERAZZO, N. (2001): *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*. Nueva York, The Americas Society.

GRADOWCZYK, M.: “Los salones y las vanguardias”, en *ramona, revista cultural*, n. 41, Buenos Aires, pp. 75-6., junio de 2004.

GRADOWCZYK, M.: *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el sur*, Buenos Aires, Eduntref, 2006.

MALOSETTI COSTA, L.: *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

MELÉ, J. N.: *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*,

³⁰ Véase JTG, *Historia de mi vida*, Montevideo, 1939, p. 113.

³¹ Acerca de los métodos de enseñanza de Torres García, véase: García Puig (1990), Petrella (1996), Ramírez-Buzio (1991), Ramírez, Ed. (1992) y Yanover (2006)

³² A pesar del entusiasmo con el que llegó a Montevideo, Brito no llegó a incorporarse posiblemente por cuestiones relacionadas con su temperamento o debido a su resistencia al tipo de pauta establecida por el maestro constructivo. Desarrollo este aspecto en. C. Rossi, *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense: Torres García y su Taller*, Tesis doctoral inédita.

³³ En el *Boletín Asociación Arte Concreto Invención*, de diciembre de 1946, Tomás Maldonado publicó “Torres García contra el arte moderno”, y Alfredo Hlito y Juan Mele publicaron sendos textos contra Cecilia Marcovich (“[El filisteísmo artístico]” y “En torno al taller escuela de C. Marcovich”, respectivamente).

Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.

MELÉ, J. N.: *Memorias de un artista concreto. Continuando la vanguardia del 40*, Buenos Aires, La Stampa, 2008.

MÉNDEZ MOSQUERA y, PERAZZO N.: *Tomás Maldonado, Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

NANNI, M.: *Hlito, las reglas del juego*, Caseros, Muntref, 2007.

PERAZZO, N.: *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.

PETRELLA, C.: *La propuesta Educativa del Taller Torres García*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1996.

PEVSNER, N.: *Pioneros del diseño moderno: De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires Ediciones del Infinito, 1963.

RAMÍREZ, M.C., y BUZIO TORRES, C.: "La escuela del sur". Madrid, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –Instituto Valenciano de Arte Moderno, septiembre-noviembre de 1991.

S/A: "Hablando con Torres García. La experiencia de la Asociación de Arte Constructivo", en *Marcha*, Montevideo, 1940.

SIRACUSANO, G.: "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50", en: J. E. Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Tomo II: Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

TORRES GARCÍA, J.: *Historia de mi vida*, Montevideo, 1939.