

ALGUNOS ASPECTOS DEL ESFUERZO CRÍTICO

Durante el siglo pasado, predominaron los comentarios de obras pictóricas basados en referencias anecdóticas, en general glosas literarias entretenidas con detalles descriptivos y sugerencias sentimentales.

La paulatina consolidación de un pensamiento naturalista en nuestro medio (promovido tempranamente por Angel Floro Costa), y su posterior ingreso a las aulas universitarias con la doctrina del positivismo filosófico, permitieron ciertos ensayos críticos dotados de un lenguaje aparentemente riguroso, que adoptaba el método y el es-

píritu sistemático de las ciencias naturales. El propio Blanes, en su Memoria sobre el cuadro de los Treinta y Tres, manifiesta la intención de abordar el análisis de su obra desde el punto de vista "de su significación" y "de los medios expresivos utilizados".

Menos de un año después, Pedro Mascaró, a la sazón director de la Biblioteca Nacional de Montevideo, publicaba a su vez un "ensayo de juicio estético" acerca del cuadro "Los últimos momentos de José Miguel Carrera", de Blanes, que constituye uno de los primeros esfuerzos del pensamiento crítico

abocado a la pintura nacional (14).

En su esencia, el fenómeno estético seguía escapando, claro está, a todo intento de definición positiva: *"Examinaré el cuadro -advertía Mascaró- juzgaré los personajes, los objetos, el lugar de la acción; indagaré esencia y forma, y por último, emitiré mi juicio basándome en los principios metafísicos de la belleza"*. "Belleza" como idealidad estética, y "sentimiento" como idealidad moral, constituían hueso y carne de los "grandes temas" tratados en la pintura. Este matrimonio entre una idea de belleza absoluta y un status moral asociado, perdurará

en los artistas y cronistas de arte nacionales una vez entrado el siglo veinte. Para ese entonces, ética y estética se resumirán en el rol mesiánico del artista, conceptualizado no sólo como educador del gusto sino a la vez como autoridad moral, al punto que el hombre cultivado estéticamente se presumirá, por eso solo, hombre "bondadoso".

En 1905, una carta que Blanes Viale escribía a su amigo Figari desde Palma de Mallorca, decía: "...la misión del pintor no es otra que hacer ver a los demás, a los que pasan distraídos, las bellezas de la naturaleza, para que apreciándolas, aprendan a ser buenos. Es el fin del arte hacer gente buena, enseñar a contemplar la gran obra..." (15). Hay reminiscencias de la utopía tolstoiana en esta visión del arte como instrumento corrector de la condición humana: "el arte debe destruir en el mundo el reinado de las violencias y las vejaciones", pensaba Tolstoi.

La reacción crítica contra el nuevo repertorio cromático introducido por el luminismo en la pintura nacional, no tuvo en nuestro medio el carácter furibundo que asumió por ejemplo en Buenos Aires, el ataque al impresionismo de Malharro (16). Sin embargo, desde los inicios del siglo, quien logró con-

centrar en su obra la mayor parte de los embates dispersos contra la nueva pintura fue, precisamente, Blanes Viale. El disgusto era mayor cuando la rechinante "malversación del color" recaía sobre respetables temas mundanos, lo cual era vivido en general como un ataque inconfeso del artista a los valores sociales dominantes. En su muestra de 1907, Blanes Viale fue despectivamente calificado de "rusiñolista", endilgándosele "falta de unidad" en la obra y "falta de perspectiva en el espacio". Un crítico se indignaba al encontrar, en esos cuadros, indicios de algo que, sin embargo, diez años después constituiría el modo operativo del "planismo" en la pintura nacional: "En sus cuadros -decía- no hay más que árboles y montañas colocadas achatadamente unas sobre otras, asemejándose a esas mariposas de vivos colores que apretamos entre las páginas de un libro" (17). Aun en los casos en que se trataba de comentarios favorables, se trataba de opiniones ingenuas, como la que alababa la obra de Blanes Viale "por la riqueza de la composición y lo acertado del tema" (18). Se trataba de una "crítica de

arte" no profesionalizada, que se improvisaba a partir del impacto provocado en el público medio por los nuevos pintores. No surgía a la manera de un sesudo coloquio, como aquel "juicio estético" de Mascaró, ni constituía una disciplina periodística destinada a officiar de nexo interpretativo entre el pintor y su público; era expresión espontánea de la aprobación, o del rechazo inconsulto: "Estoy convencido que voy por buen camino aunque los críticos de mi tierra digan lo contrario -declaraba Blanes Viale a Figari- [...] en sus críticas sólo veo buena fe e ignorancia".

Lentamente, la crónica de arte va pautando los cambios producidos en la receptividad a la nueva pintura, especialmente dentro de aquellos sectores socialmente mejor acomodados y culturalmente más volubles. En el transcurso de la primera década del siglo, la burguesía nacional, que había respetado sin excesiva convicción la tendencia de austeridad, propia del modelo patricio, encuentra su liberación cultural al asumir las formas del lujo y la ostentación, propias de un nuevo modelo de "representatividad" social que se introdu-

87.
Adolfo Pastor:
Carátula de Teseo N° 6.

TESEO.
AGRVACION DE ARTIS-
TAS Y ESCRITORES
URVGVAYOS



EDITORIAL DE ENSAYOS, TEATRO, POESÍA Y NARRACIONES

88.
A. Pastor:
Carátula de
Teseo N° 7.
1924

TESEO.

AGRVACION-D-ARTIS-
TAS-Y-ESCRITORES
VRVGVAYOS



ADOLFO PASTOR.

LIBERTAD DE ESPIRITU

El cambio registrado en el logotipo del Boletín Teseo en 1924 ilustra la consagración de los criterios planistas y del afichismo "art deco" en el diseño gráfico.



89. Alfredo de Simone: Autorretrato. Óleo s/tela. 0.72 x 0.54.
Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

La calificación diferenciada de los empastes utilizados para la "figura" y para el "fondo", trasluce el contraste entre los convencionalismos de la escuela planista, con los que De Simone aún se conducía en el retrato, y el opulento espatulado que constituía su manera de abordar el paisaje.

90. Carlos A. Castellanos: Lavanderas.
Óleo s/tela. 0.93 x 1.20. Museo Municipal Juan Manuel Blanes.



ce como explosiva novedad durante nuestra "Belle Epoque", y que responde, en lo esencial, a las pautas del gusto consagradas por la burguesía internacional europea de fin de siglo. Este proceso determina que, en el lapso de diez años, la pintura de Blanes Viale logre ser reconocida como "patrón estético" en filas de la burguesía ilustrada nacional.

Al tiempo que culminaba la primera guerra mundial, tenían lugar en nuestro medio los primeros ensayos periodísticos de una "crítica positiva" en el campo del arte, especialmente en la literatura, acuñada y desarrollada por Alberto Zum Felde. *"La crítica positiva" —escribía desde su trinchera de El Día— se coloca siempre en el plano de la vida, para considerar la obra como fenómeno relacionado íntima y exteriormente con todos los demás fenómenos psicológicos y sociales, cuya armonía, íntegra".*

Esta tesis proponía una actitud responsable, un camino de exploración crítica, el cual quedaba en situación de incorporar a su preceptiva los diversos aportes del pensamiento finisecular en la materia: desde los ensayos sobre sociología del arte, de Guyau, Veblen y Tolstoi, hasta los de psicología, de Spencer, William James y Ribot, sin excluir las publicaciones de Vaz Ferreira iniciadas con su "psicología elemental" en 1897.

Es con Eduardo Dieste que la crítica de artes plásticas, sin dejar de ser esencialmente intuitiva, comienza a verse asistida por un bagaje conceptual de tono humanista, tributario del proceso intelectual europeo. Su esfuerzo personal se orienta en el sentido del ensayo, del pensamiento integrador antes que de la crítica menuda, particularizada, buceando en un lenguaje y un análisis que intenta ser específico, para abordar la pintura y la escultura. A su juicio, la renovación de los enfoques en materia de crítica para las artes plásticas, pasa por admitir la realidad del artista y no la del filósofo o el literato, como punto de partida: *"La salvación está en el taller —llegó a decir—, que debe matar al libro".*

También en el campo de las letras, se formuló una literatura alimentada en las fuentes de la vida misma, en las vivencias de la "realidad presente". Las ideas de Dieste recuerdan por momentos a las de Hipólito Taine, cuando exigía al crítico ubicarse en el lugar del artista (*"adoptar sus sentimientos y volver a pensar sus pensamientos"*): *"Debe reconocerse —dice Dieste— que buena parte de la crítica moderna, deja ya de lado los juicios de los filósofos y de las gentes acerca de lo bello y de lo feo para ejercitarse en el mismo plano de experiencia que los propios artistas"*.

Dieste fue coherente con estas ideas, desde que buscó el contacto directo con pintores, escultores y escritores, transitando el camino precisamente opuesto al que, en esos mismos años, proponía airadamente un cronista de la revista Cartel: *"La crítica, como los motores viejos, precisa un ajuste general, y una vez salida del taller, aislamiento, poco contacto con los autores. ¿Cómo va a decir uno que fulano es un bruto, si a la media hora lo va a encontrar en la calle, la librería o el café?... Menos amistad, menos sonrisas y más verdad en los juicios"* (19).

Como lo consigna este párrafo, dentro de la aldea montevidéana era sumamente reducido el inquieto núcleo de intelectuales y artistas a los que Dieste podía llegar con su discurso, el cual, si bien no excluía la glosa ni cierta retórica verbal, les asignaba un espacio limitado, las encuadraba en un planteo racional, en un marco interpretativo al que también tendían otros analistas del período como Alberto Lasplacas, Pereda Valdés, Guillot Muñoz, etc.

La sensibilidad pictórica cultivada por los coloristas del veinte no había logrado, al fin de cuentas, penetrar más que en ese reducido —aunque dinámico— sector de intelectuales y artistas característico de la década. La relativa autonomía de este sector aparece como resultado del mayor grado de especialización registrado en la producción del arte y las ideas. Su conciencia grupal se fortalece al tiempo que el Estado busca delinear su propia política cultural, generalmente discrepante con las aspiraciones de esos artistas. Estas disidencias no se asumen, sin em-

bargo, como manifestaciones de una contienda política, pero sí de una contienda estética. No hay, de parte de los artistas nuevos, un cuestionamiento de las bases progresistas de la sociedad, sino un cuestionamiento del poder hegemónico de la burguesía y la clase política sobre el "gusto"; por lo cual a los políticos se les cuestiona su capacidad para tomar decisiones en el campo de la cultura. En este sentido, estuvieron por un lado quienes, afiliados al concepto de un "Estado benefactor", intentaron llevar a cabo una tarea cultural independiente, pero que aspiraba a ser puntualmente amparada por los organismos políticos (posición sostenida por el Círculo de Bellas

Artes, Agrupación Teseo, etc.). Por otro, estuvieron aquellos que concibieron la actividad artística como esencialmente incompatible con la órbita político-partidaria del gobierno y con cualquier clase de retribución pecuniaria. Entre los pintores, estos últimos eran los menos, porque el Estado era, las más de las veces, el único eventual comprador de cuadros.

Los Salones (de otoño y primavera), así como alguna galería de arte ("La Giralda" o la "Scarabello"), si bien cumplían un rol relativamente importante en la difusión de la pintura nacional, no lo hacían en cuanto a la distribución social de esa obra, ya que el mercado era reducido y reticente.

91. José Cúneo: Retrato de Doña Isabel.
Óleo s/tela 1.41 x 0.91. Colección particular.



CRÍTICA DE ARTE (Eduardo Dieste)

El siguiente pasaje de un artículo publicado por Eduardo Dieste en el Boletín de TESEO No. 6 (Mayo de 1924) ilustra acerca de las reivindicaciones de los artistas ante el Estado, pautadas por la necesidad de "colocar al arte en el mismo plano de consideración que a los otros órdenes productivos del país". En esta forma, se consolidaba la Asociación Teseo como un grupo de presión, dispuesto a hacer gravitar sus objetivos en el plano de las decisiones políticas:

"¿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 Estados modernos que en la administración de los intereses públicos, morales y materiales, no debe ser vinculada a fueros personales de soberanía. Bastará, por ahora, colocar al Arte en el mismo plano de consideración que a los otros órdenes pro-

ductivos 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 bien definida. ¿Se creerá que es menos arriesgado comprar también este artículo en el exterior? Notable engaño. También hay que saber comprar; inteligencia que no se adquiere sino mediante un ejercicio directo de la facultad a que deseamos aplicarla. Así ornamentan nuestras plazas y jardines los desechos de la imaginación transatlántica, que no son obra de artistas nacionales ni de artistas de ninguna parte".

La situación de relativa connivencia entre artistas y políticos (20) no oculta, sino que enardece en muchos casos, las disidencias en el plano estético. Poco antes de 1930, están ya delineadas en este sentido las principales tendencias. Por un lado, la del gusto mayoritario, proclive en pintura a una retórica naturalista, excesivamente literaria, que apenas admite ciertas concesiones a la "modernidad" como inevitables trasgresiones a la normativa academicista finisecular. Se adscriben a ella la mayor parte de los integrantes del elenco político y de los sectores dirigentes, así como algunos artistas plásticos aislados, que desde 1926 son convocados por el "Salón Anual de Artistas Libres", donde los premios son otorgados por organismos estatales y cuya "libertad" radica, aparentemente, en estar desvinculados de toda promoción artística renovadora.

Por otro lado, se delinea la tendencia "independiente" (forjada en la tarea de algunos "vanguardistas"

y de la pléyade del Círculo de Bellas Artes), que habiendo configurado su ideología estética —si bien con pautas europeas— a partir del universo cultural abierto durante el primer impulso batllista, adoptaría en definitiva ciertas modalidades eclécticas, acordes con el "sueño liberal" y el pactismo social de los años veinte.

La existencia de estas dos tendencias en la ideología estética actuante en dicho período, determina, a su vez, las principales orientaciones críticas: por un lado la de los analistas allegados al grupo Teseo, por otro la de los voceros del academismo, existiendo una serie de matices teóricos intermedios.

El gusto mayoritario continuaba esencialmente fiel a las pautas consagradas por el *Ottocento*, disponiendo de representantes en distintos órganos del periodismo nacional.

Muchos ataques iban dirigidos, sin distinguir matices, a toda la pintura considerada "moderna" en el

Uruguay de entonces, por lo general inspirada en los lineamientos artísticos que se daban cita en la Escuela de París. Se le increpó el "carácter subversivo respecto a los valores plásticos tradicionales" y el "cultivo enfermizo de una malsana sugestión sobre el sentimiento de la belleza". "El arte se forma —decía uno de estos cronistas de El Día en 1931— de un largo estudio, con el cual, en otros tiempos, cuando había métodos y tradiciones, hasta un mediocre podía, pintando o esculpiendo, ganarse honradamente el pan y un nombre [...] El imprevisto milagro [de hoy, en cambio] es una broma. Nada definiré mejor en la historia del arte la lisonjera ignorancia de nuestra época, como ésta su fe en los milagros del instinto" (21).

Aun cuando este tipo de crítica imprevista, muy corriente en el periodismo de la época, pueda resultar despreciable en el momento de medir sus posibles aportes a las reflexiones estéticas en el país, no

LA INDIGNACIÓN DE UN DRAMATURGO

Ante los primeros embates de la suerte nos sentimos extranjeros, aun cuando hayamos nacido en el país en el cual vivimos. El extranjerismo es el partido de los descontentos, el partido de la importación... Le fracasa un negocio al financista y exclama despectivamente: "en este país de rastacueros"... Sorprenden al industrial explotando el trabajo de los niños y dice: "en este país todos son unos haraganes...".

El que habla de lo que somos se coloca fuera de la masa social! fantástica paradoja!... "En este país de..." aparece estilizado en el campo del arte y muy especialmente en la expresión pictórica. Ante cada exposición de un pintor uruguayo, reacciona enérgicamente el partido de la Importación. Se lucha todavía contra Figari y contra Barradas y se seguirá luchando hasta que se pueda. Lo grave es que triunfa a pesar de todo, aquí y en cualquier parte. Ha

poco, coincidieron en nuestra capital dos exposiciones: la de nuestros muchachos en el Salón de Primavera y la del pintor español De Gili Roig. El español es un pintor mediocre, que trabaja sus asuntos de tarjeta postal con la habilidad de un manualista veterano. No hay nada de mal en ello y hasta nos parece muy respetable su trabajo... Pero [...] se tiraron las campanas al vuelo celebrando [sus] extraordinarias hazañas.

En cambio, el espíritu de "En este país de...", se mostró terrible con los expositores del Salón de Primavera, se les echó pimienta en los ojos...

José Pedro Bellan

Fragmento de un artículo publicado en la revista Cruz del Sur (Diciembre de 1925).

lo es tanto desde el punto de vista historiográfico, por cuanto es representativa de un pensamiento vivo, especialmente activo dentro del imaginario de las capas medias, nutrido en la admiración por el trabajo "bien hecho", por la labor tenaz, inspirado en el culto al trabajo por el trabajo, réplica burguesa del romántico culto al arte por el arte.

Durante los años treinta, siguieron desarrollándose, por otra

parte, las reflexiones en torno a la pintura nacional, continuadoras de una crítica que buscaba su propio cuerpo doctrinal, alentada por el afianzamiento de un sector intelectual relativamente numeroso y marcadamente autónomo. En este marco, a finales de los años treinta, se configuran en el país dos vertientes fundamentales de las nuevas ideas: la que privilegió un punto de vista ético social de tono político en la valoración e interpreta-

ción del arte —especialmente motivada por los acontecimientos políticos nacionales e internacionales que imprimieron cierto énfasis ideológico al análisis crítico—, y la que privilegió el punto de vista formal, con tendencia a las clasificaciones estilísticas, muy preocupada por una metodología de la crítica profesional, representada a partir de esos años, en el Río de la Plata, por Jorge Romero Brest.