



N° 206

“Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Intercambios rioplatenses en los discursos y prácticas artísticas”

Autora: Arq. Miriam Hojman.
(Seminario de la Carrera, Uruguay)

Comentaristas:
Cecilia Belej (Ciencias Sociales, UBA) y
Marcela Gené (IAA)

Viernes 3 de junio de 2016 - 12:30 hs

Abstract

El trabajo analiza los vínculos artísticos entre Uruguay y Argentina en los años sesenta, centrándose en sus ciudades capitales, Montevideo y Buenos Aires respectivamente. Se desarrolla en el marco de la tesis de maestría “Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Discursos y prácticas vinculantes en una Latinoamérica en crisis”, cuyo objetivo es analizar el rol del arte en los espacios públicos de la ciudad, para desentrañar el papel que desempeñaron dichas expresiones artísticas en el contexto crítico que vivía América Latina en los años sesenta. En ese sentido, las experiencias artísticas internacionales han sido referencias ineludibles para el ámbito artístico uruguayo, especialmente los vínculos con las producciones de países latinoamericanos que transitaban –aunque con distintos matices– una situación política, económica y social similar a la del Uruguay en aquellos años conflictivos. Es por ello que resulta fundamental estudiar la relación con el campo artístico argentino que persistió constantemente durante toda la década tanto a nivel institucional como personal.

Miriam Hojman

Arquitecta, graduada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Uruguay. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Integrante del Instituto de Historia de la Arquitectura, docente de Teoría de la Arquitectura I y coordinadora del Servicio de Investigación y Extensión (FARQ, UdelaR). Autora de *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (2009) y coautora de *Entre luces: el vitral en el patrimonio arquitectónico nacional* (2015). Integrante del Grupo de investigación: Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial.

ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN MONTEVIDEO (1959-1973). INTERCAMBIOS RIOPLATENSES EN LOS DISCURSOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.

En América Latina, los conflictivos años sesenta habilitaron un tiempo de fecunda experimentación y producción artística, difícil de encasillar en tendencias o corrientes únicas aunque ha habido una tendencia historiográfica a la homogeneización. El arte en *los sesenta* no ha sido uniforme en los distintos países, ni ha sido homogéneo a lo largo de la década.

Por un lado aunque se podría afirmar que desde la segunda postguerra hasta esos años en América Latina se ha configurado una plataforma de acción regional, también se debe subrayar que en algunos campos artísticos esta plataforma se constituyó de manera más potente que en otros. La literatura por ejemplo, se volcó hacia la búsqueda de una identidad latinoamericana mucho más evidente y concreta que en el caso de las artes visuales, que tendieron hacia una progresiva internacionalización, pero con distintos matices en los países de la región. Si tan solo analizamos los casos de Argentina y Uruguay, sobre los que se centrará el presente trabajo, ya se pueden apreciar considerables diferencias.

Como expresa Andrea Giunta (2008), en muchos países latinoamericanos se suscitaron procesos de modernización, internacionalización y politización de las artes visuales pero en ninguno se dio en tan alto grado como en Argentina, en el que predominó la idea de posicionarse como un centro de vanguardia mundial de las artes y conquistar reconocimiento internacional, con el apoyo de sectores industriales e intelectuales. A mediados de los sesenta, el gobierno argentino era uno de los más sólidos aliados de Estados Unidos -al decir de la historiadora uruguaya marxista Lucía Sala de Touron (2008)- donde el capital internacional, especialmente los capitales norteamericanos presionaban fuertemente al mercado industrial interno, con tendencias desarrollistas que

repercutían en todas las áreas incluidas las culturales. “El gobierno de Onganía se estaba superponiendo cada vez más cronológica y estructuralmente con la incorporación global de la Argentina al nuevo mapa estratégico dibujado en Washington.” (Viñas, 1968, p. 15). Aunque por supuesto Uruguay no estaba ajeno a la nueva política norteamericana hacia Latinoamérica (la Alianza para el Progreso) que además de otorgar “ayuda” económica y social, incluía programas de apoyo al arte y la cultura –considerada para muchos estrategias de penetración ideológica para paliar la influencia cubana en los intelectuales latinoamericanos- tuvo una fuerte resistencia en el ámbito intelectual sobre todo por parte de Ángel Rama y otros que se nucleaban en el Semanario *Marcha* (en Argentina *La Rosa Blindada* dirigida por José Luis Mangieri, también se le oponía). También, el Consejo Nacional de Gobierno del Uruguay que actuó como Colegiado entre 1952 y 1967, tuvo distintas posturas ante las políticas de los Estados Unidos.

En Uruguay, a partir de 1959, cambios importantes en su política económica, repercuten en el plano social y en el cultural, y se observan nuevos modos de relacionamiento y difusión artísticos. Sin embargo, la escala uruguaya, establece un mapa económico, político, social y cultural bastante más sencillo que el complicado caso argentino donde se alternaron a lo largo de la década gobiernos civiles y militares. En el Uruguay hasta el año 1973, aunque con graves conflictos y un declive progresivo hacia los últimos años de la década, persistió la tradición democrática.

Además, la idiosincrasia del uruguayo -más melancólico y apaciguador que sus vecinos- y la clase media arraigada a sus tradiciones, forjaron una sociedad más reacia a los grandes cambios y a la asimilación inmediata de las corrientes renovadoras. En relación a las artes visuales, se promovía una postura sumamente conservadora desde los medios de prensa más difundidos, en especial el diario *El Día*, dirigido por el político y periodista César Batlle Pacheco, que también tenía influencia desde ámbitos gubernamentales.

Sin embargo, aunque parte del público uruguayo no estaba preparado para recibir los grandes cambios, varios artistas, críticos de arte renovadores y actores en el ámbito cultural fueron precursores de las nuevas tendencias y

muy respetados y considerados en la otra orilla. Veremos ejemplos más adelante.

Por otro lado, como mencionamos, no solamente se identifican matices entre los distintos países -e incluso ciudades- latinoamericanos, sino también en el transcurso del período. La década del sesenta tampoco fue un bloque homogéneo en ese sentido. Los acontecimientos políticos y sociales que se suscitaron durante esos años hicieron que en la mayoría de los centros artísticos se generaran transformaciones sobre todo en la mitad de la década del sesenta. En Argentina la inflexión fue a partir de 1966 con el derrocamiento del gobierno constitucional de Arturo Illia por parte del general Juan Carlos Onganía; en Uruguay a partir del 1968 con la presidencia Jorge Pacheco Areco y su política de restricción de libertades y creciente autoritarismo. Al igual que en Argentina y Brasil –donde el quiebre se produjo en 1964 con el golpe de estado militar contra el presidente Joao Goulart- en nuestro país, “las transformaciones que se produjeron hacia mediados de la década permiten distinguir dos tipos de prácticas que, imbricadas en un principio, terminaron separándose por completo: las prácticas modernizadoras y las prácticas revolucionarias” (Aguilar, 2012, p. 39). No quiere decir que las mismas sean contradictorias pero hacia fines de la década se va incrementando el compromiso de varios artistas en poner en evidencia la realidad crítica que estaba viviendo y se potencia la actuación de algunos artistas plásticos en las luchas políticas y la manifestación de sus puntos de vista a través de los medios que tenían a su alcance.

En Uruguay, generalmente la lucha se ejercía a través del boicot por parte de los artistas y la crítica comprometida a exposiciones, concursos, salones y envíos al exterior promovidos por el oficialismo. De todas maneras, la articulación directa entre arte y política fue débil en comparación con las manifestaciones artísticas en Argentina, que cumplieron un papel significativo en la denuncia de la situación imperante. En Uruguay, los eventos de denuncia de la situación imperante, no fueron de la fuerza transmitida por un “*Tucumán Arde*, por ejemplo. En Argentina se pasó del pop y los happening (“arte feliz, arte divertido, arte cómico” según Marta Minujín) a la idea del colectivo como

transformador de la sociedad involucrándose en los aspectos más comprometidos de las luchas políticas y sociales.

El presente trabajo, pretende analizar los vínculos artísticos entre Uruguay y Argentina en los años sesenta, centrándose en sus ciudades capitales, Montevideo y Buenos Aires respectivamente. Se desarrolla en el marco de la tesis de maestría¹ “Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973). Discursos y prácticas vinculantes en una Latinoamérica en crisis”, en desarrollo. Desde esta perspectiva podemos afirmar que las experiencias artísticas internacionales han sido referencia ineludible para el ámbito artístico uruguayo, especialmente los vínculos con las producciones de países latinoamericanos que transitaban –aunque con distintos matices– una situación política, económica y social similar a la del Uruguay en aquellos años conflictivos.

El Uruguay, a veces considerado periférico en parte debido a la gran escala de sus países vecinos, podría pensarse que en el intercambio fue el más permeable a las influencias de experiencias exógenas². A través de los nuevos medios de comunicación masivos, se potenciaba una cierta penetración cultural desde Argentina, centrada principalmente en la ciudad de Buenos Aires. En el ámbito de las artes visuales no resulta tan claro si hubo tal injerencia aunque sí se encuentran varias influencias y un estrecho vínculo, principalmente institucional, a través del Instituto Torcuato Di Tella y el Instituto General Electric, que analizaremos más adelante. También eran habituales los vínculos personales y las constantes exposiciones artísticas que se desarrollaban alternadamente en una y otra orilla del Río de la Plata. Al final de la década el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) fue una institución que a partir de su fundación por parte Jorge Glusberg también mantuvo fuertes vínculos con Uruguay y promovió importantes intercambios entre artistas rioplatenses.

¹ Maestría en Ciencias Humanas. opción Estudios Latinoamericanos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo. Orientador de la tesis: Dr. Arq. William Rey Ashfield.

² Los intercambios artísticos entre Argentina y Brasil han sido objeto de interés en los últimos años. El más importante se refiere a la exposición en la Fundación PROA en el año 2012: Pop, Realismos y Política. Brasil-Argentina 1960's. También María Amalia García ha tomado este tema como línea de trabajo. Ha publicado artículos y el libro *El arte abstracto (intercambios culturales entre Argentina y Brasil)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

LA CRÍTICA

Siguiendo la tesis de Bourdieu, se considera a los críticos de arte de la época como actores fundamentales en la conformación de un campo cultural predominante y provocador de ciertas tendencias.

Por lo tanto, entendemos que un hito fundamental para la renovación artística nacional fue el que se gestó a través de la crítica. En el año 1947, el crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest fue declarado cesante en sus cátedras de la Universidad de la Plata durante el gobierno de Perón, y comenzó a dictar clases y conferencias en la cátedra de Historia del Arte de Facultad de Humanidades de la Universidad de la República y también en la Agrupación Universitaria. A estos cursos asistían quienes luego formarían parte de la generación más lúcida de la crítica uruguaya de los años sesenta, como María Luisa Torrens, Nelson Di Maggio, Celina Rolleri y Fernando García Esteban. Los tres últimos escribieron para la revista Ver y Estimar (entre 1948 y 1955), dirigida por Romero Brest. También José Pedro Argul y Eneida Sansone, establecieron por medio de sus reseñas de exposiciones la presencia del arte uruguayo en Argentina.

Jorge Romero Brest junto a Aldo Pellegrini y Hugo Parpagnoli son considerados por Enrique Oteiza (1997) como los mejores críticos de arte argentinos de la época, y quienes incluyeron los modelos de la crítica europea del “arte moderno” a las artes visuales contemporáneas de Buenos Aires, aunque según Oteiza carecieron de la perspectiva socio-cultural, al no ubicar a Buenos Aires como metrópolis periférica y cosmopolita.

La formación rigurosa que aportó Romero Brest a sus estudiantes uruguayos, que apuntaba tanto a lo visual como a lo conceptual, contribuyó contundentemente a la generación de un cambio definitivo en el pensamiento crítico artístico nacional al acercarlos a las últimas tendencias del arte e involucrarlos en el panorama mundial. Era frecuente la organización de viajes, principalmente a las Bienales de San Pablo para aproximarlos al arte contemporáneo y generar vínculos con colegas regionales.

Es así, que además de los intercambios personales e institucionales que a lo largo de los años sesenta mantendría Romero Brest con el Uruguay, principalmente desde la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, el impacto que causó al formar a esta generación de críticos, se considera esencial, especialmente en la valoración del arte abstracto. Concordamos con Calvar (2015) cuando expresa que “su personalidad llena parcialmente el espacio de imagen de culto que deja la muerte de Torres García a finales de la década de 1940.” Su personalidad seductora y su capacidad comunicativa, generó escuela entre sus “discípulos” uruguayos que incorporaron las ideas del maestro a sus discursos críticos.

Como expresa Ana Hib (2005, p. 153):

Jorge Romero Brest, en su preocupación por definir y delinear diversas expresiones artísticas, con el objetivo –entre otros- de “educar el gusto”, va estableciendo pautas relacionadas con diversas categorías [...] Las definiciones de JRB oscilan entre deseos, consejos y consignas de lo que “deberían ser” determinadas cuestiones que constituyen el campo artístico, y lo que efectivamente son para el crítico. Así, permanentemente se debate entre la descripción de un estado de la realidad y argumentaciones orientadas a construir preceptos que considera necesarios para modificar esa realidad que analiza.

En ese entonces, el Uruguay continuaba debatiéndose con énfasis entre *abstracción* y *figuración*, tema que predominaba en las polémicas sobre la valoración estética contemporánea. La postura de Romero Brest en la difusión y promoción del arte abstracto tuvo directa repercusión en las orientaciones de los críticos nacionales y por lo tanto en el desarrollo del arte nacional.

VÍNCULOS INSTITUCIONALES: ITDT/IGE

Dos instituciones inauguradas en 1963 con pocos meses de diferencia, el Instituto General Electric del Uruguay (en adelante IGE) dirigido por Ángel Kalenberg³ y el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en Buenos Aires

³ Ángel Kalenberg, ya había organizado en 1960-1961 el Salón Arcobaleno y en 1963 editó la revista cultural *Puente* cuyo consejo de redacción estaba integrado por Esteban Otero, Diego Pérez Pintos y Luis Camnitzer. La idea de fundar un instituto cultural fue suya que a través de una solicitud de su amigo

(en adelante ITDT) cuyo director fue el ya mencionado Jorge Romero Brest⁴, han sido instauradoras –a pesar de las diferencias evidentes de escala– de una trama modernizadora rioplatense fundamental en la promoción y difusión del arte y los artistas en ambos márgenes del Plata.

Ambas, cuyo denominador común, además de contar con patrocinios de industrias privadas (argentina en el caso del ITDT y norteamericana en el caso uruguayo), fue el constituir un ambiente cultural, dinamizador y renovador en Buenos Aires y Montevideo. Las dos mantuvieron una política de contacto e intercambio fluido y un desarrollo paralelo, aunque como expresa Gabriel Peluffo (1997) “el experimentalismo transgresor y a veces *sonb* realizado en Montevideo no alcanzó el clima de euforia y despilfarro que campeó muchas veces en el Instituto Di Tella”. Además observa diferencias con relación a la escala –la actividad cultural y los círculos sociales e intelectuales eran muy distintos- y también por razones estructurales, ya que el IGE no logró movilizar a la magra industria uruguaya como en el caso argentino en el que poderosas industrias estaban fuertemente vinculadas al desarrollo del arte experimental. Además, a partir del evento artístico que se desarrolló en el ITDT en el año 1968 denominado *Experiencias 68*⁵ hasta su cierre en 1970, se distanciaron conceptualmente ya que el IGE continuaba al margen del camino político y el ITDT se sumergía cada vez más en los conflictos de la época.

El vínculo con el ITDT y especialmente con Jorge Romero Brest, facilitó las exposiciones en el IGE de los artistas argentinos más importantes del momento como Julio Le Parc, Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Nicolás García Urriburu, Antonio Berni, Miguel Ocampo, entre otros, y la visita de argentinos destacados en el área artística que actuaron como jurados o conferencistas, como Clorindo

Hermenegildo Sábat que trabajaba en ese momento en la Agencia Americana de Avisos contratada por la General Electric para implementar en Uruguay la campaña “Acentuar los valores”, que en Estados Unidos se orientaba a lo estrictamente comercial.

⁴ Jorge Romero Brest asume la dirección del CAV tras renunciar a su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes. El subdirector fue Samuel Paz. Paralelamente se inauguran el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), dirigido por Roberto Villanueva, y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigido por Alberto Ginastera. Estos tres centros en el ámbito del Instituto Torcuato di Tella. El CAV inaugura su sede en la calle Florida 936 con la cuarta edición del Premio Nacional e Internacional de Pintura del Instituto Torcuato Di Tella.

⁵ *Experiencias 68* fue una de las últimas exhibiciones realizadas por el Instituto Di Tella. Fue una de las tantas manifestaciones y expresiones por parte de los artistas para demostrar su inconformismo con la situación política y social que se estaba viviendo. La clausura por parte de la policía de una de las obras expuestas (la de Roberto Plate) motivó que los demás artistas participantes retiraran sus obras a la calle para destruirlas, en señal de protesta.

Testa (pintor y arquitecto italiano, nacionalizado argentino, ganador del Premio Di Tella 1961), Aníbal Carreño (pintor argentino ganador del Premio *Ver y Estimar* de 1960, y del de Santa Fe de 1959), ambos jurados en el Primer Salón Moderno del IGE, Samuel Paz (sub director del CAV-ITDT), también Jorge Romero Brest, Hugo Parpagnoli del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Julio Llinás del AICA y Ramiro de Casasbellas (subdirector de la revista *Primera Plana*).

Paralelamente visitaron el Instituto personalidades del arte regional y mundial de primera línea como los norteamericanos Clement Greenberg, Stanton Catlin (Universidad de Yale), Paul Mills (Museo de Arte de Oakland, California) y Donald R. Goodall (director del Departamento de Arte de la Universidad de Texas). También los célebres críticos de arte franceses Pierre Restany y Michel Ragon, el director de la revista *Planète* Louis Pauwels, los italianos Umberto Apollonio y Giulio Carlo Argan, y de Brasil los críticos José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz y Mario Pedrosa.

Muchas de estas personalidades transitaron por Montevideo y se involucraron en las actividades del IGE, gracias a su pasaje por el ITDT de Buenos Aires. Como señala Calvar (2015), Kalenberg logró aprovechar dicha circunstancia y sus vínculos con el ITDT para propiciar la presencia de estas personalidades que en su mayoría participaron como jurados en los Premios del IGE o dictaron conferencias.

La idea del director del Instituto era lograr la mayor legitimación en los concursos al alejarse de los conflictos y disputas internas del ambiente artístico montevideano, cosa que en alguna circunstancia le resultó adverso ya que “los críticos locales veían herido su orgullo profesional, al ser relegados por críticos extranjeros.” (Calvar , 2015)

Previamente el Instituto Torcuato Di Tella también patrocinó las exposiciones en Montevideo del español Antoni Tapies en 1959 y del italiano Alberto Burri (quien acababa de ser premiado en la Bienal de Venecia) en 1960, en el marco de un plan del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay de impulsar “un intenso intercambio con la República Argentina”.

Coincide la historiografía del arte nacional que a partir de estas exposiciones, representativas del “arte otro” europeo, despunta la abstracción matérica en artistas que actuaban en el medio nacional como Washington Barcala, Agustín Alamán, Andrés Montani, Juan Ventayol, Jorge Páez Vilaró, Oscar García Reino, Jorge Damiani, Alfredo Testoni, Raúl Pavlotzky, Vicente Martín, Neder Costa, Julio Verdié, Nelson Ramos, Américo Spósito, entre otros. Estas exposiciones son consideradas como un punto de inflexión en la historia del arte nacional, ya que se generó una autoconciencia en los artistas nacionales de pertenecer a una vanguardia, que el IGE supo materializar y promover.

Como mencionamos, las disputas entre abstracción y figuración era moneda corriente en el Uruguay de los sesenta. La exposición de Burri, suscitó disputas en el ambiente nacional en ese sentido y fue motivo de discusión incluso en el Consejo de Gobierno uruguayo, con una reacción desmesurada por parte del Consejero colorado, César Batlle Pacheco, que criticó duramente la exposición. Esta, fue patrocinada por el ITDT y por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay. La exposición fue acompañada por el Ing. Enrique Oteiza, Director Ejecutivo del ITDT y Jorge Romero Brest, que en aquel momento era Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y miembro del Consejo Directivo del Centro de Arte Di Tella y dictó una conferencia en Montevideo sobre el artista.

Por otra parte, el ITDT, a pesar que entre sus prioridades curatoriales no se encontraba el Uruguay según se desprende del listado de sus exposiciones, en 1961 invitó a participar a la Segunda edición del Premio de Pintura a dos uruguayos, Hilda López y Américo Spósito, artistas cultores de la abstracción, promisorios y muy destacados durante los años sesenta. Sin embargo, en relación al Uruguay, su interés radicó en dos artistas uruguayos históricamente consagrados, ya fallecidos -Torres García y Figari-, y que no representaban las posturas renovadoras del arte contemporáneo nacional. Estos artistas parecen haber sido los únicos uruguayos que han conseguido legitimar sus aportes al arte latinoamericano. Es por esto que no sorprende que las únicas exposiciones individuales de artistas uruguayos fueran la de Joaquín Torres

García en 1964⁶ y la de Pedro Figari en 1967⁷. En el caso de Figari, en el año 1962 se había realizado una gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, dirigido entonces por Romero Brest, que le siguió a la del Museo Nacional de Arte Moderno de París en 1960. No puede dejar de recordarse, que la carrera y el reconocimiento como artista y su primera exposición fueron en Buenos Aires en 1921 en la Galería Müller. A su vez la figura de Torres García era referente en Argentina y estaba muy relacionado a la concepción del arte abstracto relacionado a lo universal que preconizaba Romero Brest. Precisamente la Revista *Ver y Estimar* en 1949, rinde homenaje al artista con motivo de su muerte.

Sin embargo, como mencionamos la presencia argentina en el IGE fue impetuosa, incluso en los años 1967 y 1968, fue mayor que la uruguaya, impactando en el ambiente artístico nacional. La prensa nacional hacía eco de estas exposiciones.

Los integrantes de la “Otra figuración”, Rómulo Macció y Jorge de la Vega expusieron en 1967 y 1968 respectivamente. El grupo completo ya había expuesto en Montevideo en el año 1963 en el Teatro Solís, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes⁸ de la cual era presidente Jorge Páez Vilaró. La presencia de esta nueva corriente argentina (cuyos integrantes además de los ya mencionados eran Luis Felipe Noé y Ernesto Deira) no había pasado desapercibida para los artistas y críticos uruguayos. Por ejemplo en el Primer y Segundo Salón de Pintura Moderna (1963 y 1965), entre los tres premios, se encontraban las obras de Agustín Alamán y de Guiscardo Améndola, respectivamente, que se emparentaban con la línea neofigurativa.

Noé (2015) recuerda que la exposición en Montevideo del grupo fue un éxito de público y aunque motivó diversos juicios –como no es de extrañar, la crítica

⁶ Joaquín Torres García. Selección de obras de Museos y colecciones particulares de Montevideo y Buenos Aires. Del 4 al 29 de Noviembre de 1964. Organizada por Janos Peter Kramer. Textos del catálogo de Jorge Romero Brest, Jean Cassou, Guillermo De Torre.

⁷ Figari. Cielos, Fiestas y Ceremonias, óleos de Pedro Figari. Selección de obras del artista en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes y colecciones privadas. Se expuso en el ITDT del 17 de mayo al 4 de junio de 1967. Organizada por Janos Peter Kramer. Textos del catálogo de Jorge Romero Brest, Carlos A. Herrera Mac Lean.

⁸ La exposición fue denominada por la organización “Nueva Figuración”, aunque el grupo renegaba de ese nombre, y en ese entonces se presentaba solo con el nombre de sus cuatro integrantes. (Noé, 2015).

montevideana más conservadora fue lapidaria- los distintos medios concordaron que fue un verdadero acontecimiento. La crítica más afín a las nuevas tendencias, heredera de las enseñanzas de Romero Brest, como la de María Luisa Torrens en el diario El País, es sumamente favorable y destaca la marca del existencialismo en las obras del grupo, y la conjunción de la materialidad y espiritualidad en estas: “tal deliberada actitud presupone una filosofía que niega la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como ya lo había establecido el superrealismo y el dadaísmo, e incluso el marxismo” (1963, Torrens citada en Noé, 2015, p. 91). Esta posición seguramente haya sido el motivo de la atención que tuvo en varios artistas uruguayos, adheridos al pensamiento sartreano en cuanto que el hombre debería ser comprometido con la realidad de su tiempo y habría de ser responsable total de su existencia, actitud que se fue profundizando a lo largo de la década, al crecer la conflictividad social.

EN EL ESPACIO PÚBLICO

Entre 1950 y 1960, las esculturas e intervenciones artísticas que se realizaban en Montevideo reflejaban la posición entre abstracción y figuración, en simultáneo a lo que ocurría en salones y exposiciones, aunque con menos fuerza. La mayoría de las obras artísticas en el espacio público se caracterizan por conservar formas y lenguajes academicistas y figurativos aunque paulatinamente comienzan a aparecer obras vinculadas a las nuevas tendencias, que ya habían empezado a manifestarse con brío en el ámbito de las artes plásticas desde los años cuarenta. Por ejemplo, el informalismo en los murales de Leopoldo Nóvoa en el Estadio Luis Tróccoli en el Cerro (1962-1964), el organicismo en el Monumento a los caídos de la Armada en la Plaza Virgilio del escultor Díaz Yepes (1960) y la abstracción del Monumento a Luis Batlle Berres (1967) del arquitecto Román Fresnedo Siri. También, el arte constructivo y el cinético en varias de las esculturas de la Bienal Internacional de Escultura al Aire Libre en el Parque Roosevelt (1969), que tuvo su antecedente en el Primer jardín de escultura actual al aire libre, organizado por el IGE (1964), cuyo ganador fue el escultor Germán Cabrera. Precisamente, sus esculturas en chatarra abstractas, fueron integradas a la arquitectura,

como la del edificio El Positano (1962). También se puede observar el constructivismo del mural de Edwin Studer en el Urnario Municipal del Cementerio del Norte (1959), entre otras.

Pero al mismo tiempo, y mayor número, continúan implantándose en la ciudad esculturas de carácter academicista y figurativo de escultores muy vinculados al arte tradicional y conservador: El Monumento a Rivera, de los argentinos, José Fioravanti y Carlos de la Cárcova, en Tres Cruces (inaugurado en 1974 pero concursado en 1959); el Monumento a Luis Alberto de Herrera en la calle General Flores (1970) y el Monumento al general José de San Martín en la plaza delimitada por Av. Agraciada, Asencio y Uruguayana (concurado en 1943, inaugurado en 1963), ambos de Edmundo Prati; el Monumento al Brigadier General Oribe en Av. Fernandez Crespo y 18 de julio (inaugurado en 1974 pero realizado en 1965) por Federico Moller de Berg y *el Entrevero*, de José Belloni, en la Plaza Fabini (inaugurado en 1967 aunque adquirido al artista en 1964), por nombrar las más significativas, entre varios bustos y esculturas alegóricas de tinte academicista.

La fuerte oposición entre posturas contemporáneas y conservadoras en el espacio público en Montevideo al iniciarse la década, lo demuestra la fuerte polémica en torno al controvertido concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez. Las protestas respecto al fallo del escultor español Jorge Oteiza que presentó un proyecto vanguardista junto al arquitecto Roberto Puig, fueron acompañadas por varios artistas y personalidades de la época que compartían su postura contemporánea respecto a la noción de monumento en el espacio público. Oteiza arremetió contra el conservadurismo del jurado elegido (especialmente a los escultores José Belloni y Edmundo Prati y el arquitecto Mauricio Cravotto) al que acusaba de tener una noción de monumento decimonónico y convencional. Responsabilizó a César Batlle Pacheco, hijo de José Batlle y Ordóñez, por influir en la elección de un jurado acorde a su criterio reaccionario y contrario a las tendencias contemporáneas del arte. Uno de los tres equipos finalistas del concurso fue argentino, integrado por los arquitectos Sánchez Eliá, Peralta Ramos, Agostini, Carlos de la Cárcova y el escultor José Fioravanti.

Como veremos en ambas posturas y actuaciones en el espacio público montevidiano, encontramos la presencia argentina.

MANIFESTACIONES RENOVADORAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

En primer lugar y en mayor medida existieron aportes vinculados a tendencias de vanguardia. La Bienal Internacional de Escultura al aire libre en el Parque Roosevelt, organizada por la Comisión Nacional de Artes Plásticas contó con la participación de ocho artistas internacionales y tres nacionales⁹. Uno de ellos fue el artista eslovaco nacionalizado argentino, uno de los integrantes principales del grupo Madi y precursor del arte cinético y lumínico en el Río de la Plata, Gyula Kósice. En la Bienal presentó una fuente de acrílico siguiendo la línea que comienza en 1957, a la que denominó *escultura hidráulica* con la utilización del plexiglás cristalino y el agua. Además, incorporó sus conceptos de espacialidad, al pasar de la noción clásica de escultura para ser contemplada a la obra generadora de transformaciones ambientales y de la participación del espectador. Gyula Kósice había realizado una gran exposición en el ITDT en el año 1968, lo que suponemos también propició la invitación, ya que Ángel Kalenberg fue uno de los promotores de la propuesta, recién designado como Director del Museo Nacional de Artes Visuales. Kósice, además, fue uno de los protagonistas de la experiencia artística más significativa de intercambio entre argentinos y uruguayos: el movimiento Madí, para muchos considerado la primera vanguardia artística del Río de la Plata, surgida en los años cuarenta, entorno a la revista Arturo. Los uruguayos que participaron del Movimiento fueron Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss (fundadores junto a Kosice)¹⁰, Antonio Llorens y Rodolfo Ian Uricchio. En 1961, Kosice organizó una exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires “Los primeros 15 años de Arte Madí” en la que participaron Esteban Eitler, Gutiérrez, Herrera, Gyula Kosice, Diyi Laañ, Linenberg, Eduardo Sabelli, Scopelliti y Stimm por Argentina; Rhod Rothfuss, Antonio Llorens y Rodolfo Ian

9 Participaron Laura Márquez (paraguaya), Roland Goeschl (austríaco), Wladislaw Hasior (polaco), Milan Dobes (checo), Menasche Kadishman (israelí), Gyula Kosice (argentino), Lautaro Labbé (chileno), Jackson Ribeiro (brasileño), Nicolás Schöffer (francés) y los uruguayos Amalia Nieto, Manuel Pailós y Salustiano Pintos. El jurado estuvo compuesto por Pierre Restany, Edward Fry y Yona Fischer.

¹⁰ Existe desde hace años una polémica sobre el liderazgo intelectual del movimiento. Hay quienes sostienen que fue Kosice, otros Arden Quin, pero como no hemos profundizado en el tema, no emitiremos una posición al respecto.

Urrichio por Uruguay; Eros, Oliveira y Vinholes por Brasil; Sandú Darie por Cuba; Kasak por Estados Unidos; Batch, B. Elliott, M. Elliott y Moucho por Inglaterra; y Tanaka por Japón.

Volviendo a la Bienal de Esculturas, recuerda Ángel Kalenberg, tuvo una amplia difusión y aceptación en Argentina. En aquel momento Jorge Glusberg que dirigía el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, visitó la bienal e invitó a los miembros del jurado, a los escultores y a Kalenberg a viajar a Buenos Aires donde participaron de mesas redondas, en la Galería Bonino y en la Asociación Hebraica. También tuvo repercusión a través de los críticos de los medios de prensa argentinos como el Clarín, la Nación, así como de Chile y Brasil.

La realización de la bienal y la participación de los artistas nacionales generó críticas por parte de algunos sectores de la crítica nacional, en especial Nelson Di Maggio que en ese momento escribía para el Semanario Marcha, por tratarse de un evento oficialista en un momento en que regían las “medidas prontas de seguridad”. El crítico exhortaba a través del Semanario que los artistas que por los mismo motivos no participaron de la Bienal de San Pablo tampoco lo hagan en esta bienal. “Son los mismos gobiernos totalitarios que intentan prestigiarse organizando atractivos festivales para disimular los gritos del sistema represivo”. (Di Maggio, 1969, p. 15). Con esta excepción, en general tuvo una buena repercusión en la prensa nacional.

Siguiendo con los aportes argentinos en cuanto a las vertientes contemporáneas desarrolladas en el espacio público montevideano, no puede dejar de mencionar el “Suceso plástico” de Marta Minujín en el Estadio Luis Tróccoli.

Aunque la repercusión que tuvo el fenómeno del *happening* en Uruguay fue muy escasa a diferencia de sus vecinos, uno de los más importantes que se desarrolló en Montevideo fue el de la artista argentina, organizado por el Centro de Artes y Letras del diario El País. Según María Luisa Torrens (1965), directora del Centro, el suceso “conmovió el ámbito montevideano” y “representa la más auténtica vanguardia artística del continente”. Sin embargo

no se ha encontrado ninguna mención al hecho por otros medios de prensa, seguramente por un tema de rivalidad entre ellos.

Cuando la gente entraba al estadio, la rodeaba un grupo de motociclistas y 20 mujeres jóvenes comenzaban a besar a los hombres, mientras que atletas levantaban a mujeres y niños. También rodaban mujeres gordas por el pasto y parejas de novios caminaban atados con cinta adhesiva. Mientras sonaba una misa de Bach por los parlantes la artista llegó al estadio en un helicóptero y comenzó a arrojar harina, lechuga y 500 pollos vivos sobre los participantes. Marta Minujín definió a este “suceso” como un arte de confrontación, como un hecho social, una imagen plástica muy intensa y profunda, que quiere acercar el arte a las masas, sacándolo del estrecho reducto de las galerías. (Minujín, 1965). Tuvo mayor repercusión el escándalo que causó este suceso en Buenos Aires que en Montevideo, donde la artista ya era reconocida por haber realizado dos obras que marcaron un gran impacto “Revuélquese viva” en 1964 y “La Menesunda” en 1965, junto a Raúl Santantonín. La última, realizada en el ITDT también había repercutido en la prensa montevideana.

Este tipo de arte de acción en el espacio público, transformador efímero de la ciudad, fue reinterpretado en el Uruguay y sobre fines de la década estuvo más vinculado a la lucha política. Encontramos ejemplos como las experiencias de la Escuela Nacional de Bellas Artes, las acciones callejeras políticas de José Luis ‘Tola’ Invernizzi, las “acciones” de Teresa Vila¹¹, las investigaciones de Haroldo González, las “acciones artístico sociales” y el arte correo de Clemente Padín. También podríamos incluir las acciones armadas de los Tupamaros que según la polémica y discutida teoría de Luis Camnitzer (1991) las considera, “la única obra de arte que logró cambiar profundamente la conciencia política del pueblo y, probablemente, la única obra política que estableció parámetros para la percepción estética”.

¹¹ Teresa Vila fue una de las pioneras de los *happenings* en Montevideo, a los que prefirió denominar “acciones con tema”. En Galería U del Edificio Ciudadela, el público la acompañaba en un ritual que salía al exterior y en el Colegio de los Vascos, repartía paquetitos con textos para ser leídos. De ahí pasó a su obra mayor, “Las veredas de la Patria Chica”, realizada en 1971, una serie de 30 dibujos en tela y papel, fue luego editada como grabado, en una carpeta de siete imágenes, en la que recopila críticamente divisas y textos de la época artiguista que actualiza desde el punto de vista político la cuestión de la identidad nacional.

En ese sentido, el papel del artista argentino Edgardo Antonio Vigo también fue clave en la adopción del espacio público como lugar de expresión del descontento social. Su vínculo con el uruguayo Clemente Padín hacia mitad de la década fue clave en el desarrollo del arte experimental y posteriormente del “arte correo” en ambas márgenes del Río de la Plata.

En 1968 Vigo organiza la Exposición Internacional de Novísima poesía en el ITDT que luego se presenta en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en la Galería U de Montevideo en 1969. En 1970 el Hall de la Universidad de la República en Montevideo se realiza la Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia. En ese marco, Clemente Padín realiza su primera performance, *La poesía debe ser hecha por todos*, y Edgardo Antonio Vigo presenta *Poema demagógico*. Se señalaba al respecto en el diario *El Popular*:

Estas experiencias surgen como el resultado de una búsqueda que pretende sustituir los mecanismos habituales de procesamiento y consumo de la obra de arte, el convencimiento de que éstos se han convertido en un arma mas de opresión y de apoyo del sistema y qe la mejor manera de retrovertir los bienes culturales, ahora en poder y beneficio de unos pocos, es inducir y volcar a las gentes a la creación. (1970, citado en Bugnone, 2013, p.167)

En 1971, estos dos artistas que van a tener un vínculo sostenido, vuelven a encontrarse en el CAYC en la *I Exposición de proposiciones a realizar*, organizada por Edgardo Antonio Vigo, con la colaboración Padín.

Como ya mencionamos, el CAYC tuvo un rol fundamental en el intercambio artístico que vinculó artistas y otros actores de ambos países vinculados a las corrientes artísticas contemporáneas, organizando muestras en distintas ciudades entre las que se encontraban Montevideo y Buenos Aires. Por ejemplo, en 1970, organiza junto a la Dirección Nacional de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires la exposición “Esculturas, follajes y ruidos” en la Plaza Rubén Darío, donde participa el uruguayo Nelson Ramos y varios de los escultores que un año antes habían participado de la Bienal de Esculturas al Aire Libre como Milan Dobes, Roland Goeschl, Lautaro Labbé y Gyula Kósice. Esto confirma lo que Ángel Kalenberg manifestaba en relación al

interés de Jorge Glusberg y los medios argentinos por la Bienal de Esculturas realizada en Montevideo.

Ese mismo año en el Museo de Bellas Artes de Montevideo, se presenta la muestra "2.972.453", curada por Lucy R. Lippard, que había sido acogida por el CAYC. También organiza las mesas redondas ¿En contra o a favor de las bienales?, con la participación de Angel Kalenberg, entre otros.

En el año 1972, Haroldo González y Clemente Padín participan en Arte de sistemas II en el Museo de Arte moderno de Buenos Aires. Además el CAYC organiza "Arte e ideología en CAYC al aire libre" en la plaza Roberto Arlt con la participación de los artistas uruguayos Jorge Gamarra y Haroldo González cuyo objetivo era continuar con la experiencia de 1970 en la Plaza Ruben Darío pero la exposición fue clausurada El propósito era continuar la experiencia iniciada en 1970 en la Plaza Ruben Darío. La exposición termina prematuramente con una clausura, la detención de tres personas y la desaparición total de las obras.

Ese mismo año, Haroldo González también participa en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba con curaduría de Jorge Glusberg.

MANIFESTACIONES CONSERVADORAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

Por el lado de la tradición, del arte académico, figurativo y conservador, también Montevideo tuvo su aporte desde la otra orilla.

Los consagrados escultores argentinos José Fioravanti y Carlos de la Cárcova fueron los ganadores del concurso para el Monumento al General Fructuoso Rivera, cuyo fallo se dio a conocer en octubre de 1959. Estos artistas, además ya eran conocidos en nuestro país por haber sido finalistas, como ya mencionamos, en el polémico concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en las canteras del Parque Rodó convocado en el año 1958, otorgándose los fallos de la primera fase en marzo de 1959.

El concurso internacional para el Monumento a Rivera, ya había tenido su cuota polémica, ante la protesta y no presentación a este por parte de varios artistas uruguayos, entre ellos el célebre escultor José Luis Zorrilla de San Martín. Ello se debió a la consideración por parte de estos artistas que el concurso debía ser abierto solamente para escultores uruguayos.

El conjunto escultórico es de carácter monumental y se compone de una estatua ecuestre del General Rivera que se apoya en un basamento de mármol, sobre una explanada a la que se accede por una escalinata de mármol. Está limitado por una estructura semicircular de hormigón revestida de mármol blanco con bajorrelieves que representan momentos de la vida del homenajeado.

El jurado al emitir el fallo del concurso, subrayó aspectos del proyecto de Fioravanti y De la Cárcova, que obedecen a pautas tradicionales de valoración de los monumentos conmemorativos decimonónicos. Destacan el “adecuado tratamiento en la figura del prócer” y la “fidelidad en la semblanza a los modelos históricos”. Además, valoran especialmente que el monumento tiene “las formas y dimensiones necesarias para crear un ambiente caracterizado, con un clima de reposada grandeza, propicio para la exaltación del héroe”.

Fioravanti fue un escultor de excelente calidad y muy significativo en la construcción del imaginario iconográfico en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires¹², pero permaneció afiliado a un lenguaje figurativo y a las formas de representación clásicas de la escultura tradicional.

Sobre Fioravanti, ya en 1948, Jorge Romero Brest en la revista *Ver y Estimar* se preguntaba:

¿Por qué FIORAVANTI, que conoce tan bien los secretos del oficio, se detiene frente a lo que ve y no deja que su imaginación le dicte formas nuevas y suyas? ¿Por qué renuncia, sobre todo, a la rica experiencia de los movimientos

¹² Fioravanti es autor de las siguientes obras: el Monumento a Avellaneda (en la Plaza Holanda) y el Monumento a Roosevelt (en la Plaza Seeber) ambas dentro de los parques de Palermo, el Monumento a Roque Sáenz Peña (en Diagonal Norte y Florida); el Monumento a Simón Bolívar (en el Parque Rivadavia); el Monumento 'Canto a la Argentina' en la Plaza Rubén Darío (Avenida del Libertador y Austria); el Homenaje a Beethoven (en la Plaza Lavalle) y el Altorrelieve del Hall del Teatro San Martín. Extraído de http://www.elretratodehoy.com.ar/ver_notas.asp?cod=31059

de vanguardia? ¿No comprende que el pulso de nuestro tiempo exige elementos de sugestión, de adivinación de la vida espiritualizada, más bien que una representación a través de temas y formas conocidas de la estática materia humana? (Romero Brest, 1948, p. 112)

LA MIRADA DE ENFRENTA

La circulación de artistas o de sus obras entre las dos márgenes del Plata es de larga data. Ya en el siglo XIX, Juan Manuel Blanes, “el Pintor de la Patria” – nacido en Montevideo en 1830, hijo de un español y de una argentina- transitó entre los dos países. Sus interpretaciones históricas y contemporáneas regionales, le concedieron prestigio en el Río de la Plata. Romero Brest (1951) señalaba que “su fama se divide entre Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile”. Como ya mencionamos, también, la obra de los uruguayos Joaquín Torres García y Pedro Figari, ha sido desde las primeras décadas del siglo XX, reconocida y puesta en valor en ambas orillas, así como el movimiento Madí, que surgió a finales de los años cuarenta. Con relación al espacio público, en 1936 Uruguay donó a la ciudad de Buenos Aires, el Monumento a la confraternidad argentino-uruguaya que fue inaugurado en 1942 en el Parque Colón Sur y trasladado en 1962 a su actual emplazamiento en el Parque Lezama. El monumento fue realizado por dos reconocidos uruguayos, el arquitecto Julio Vilamajó y el escultor Antonio Pena. En 1941 se inauguró el Monumento a Julio Argentino Roca del escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín en la avenida Julio A. Roca (Diagonal Sur) y la calle Perú.

Solo basta con observar las referencias biográficas de los artistas uruguayos que actuaron en los años sesenta para descubrir que además de las numerosas muestras individuales que realizaban en Buenos Aires, también participaban de exposiciones colectivas importantes, por ejemplo en el Museo de Arte Moderno, la del “Grupo 8” en 1960 y la denominada “Pintores Uruguayos de hoy” en 1964. Asimismo, se destaca la participación de uruguayos en premios internacionales organizados por instituciones argentinas y en las Bienales Americanas de Arte en Córdoba en 1962, 1964 y 1966, entre otros eventos.

Si bien este trabajo –que está en proceso- pretende analizar las prácticas, discursos y teorías artísticas vinculantes en el Río de la Plata, profundiza en la exploración de los aportes argentinos hacia el medio uruguayo. Esto se debe a que se enmarca en una investigación que se concibe desde Montevideo y sobre el espacio público montevideano y que trata de revelar si las correspondencias latinoamericanas han influido en la configuración del arte en el espacio público nacional. Sin embargo, para obtener un panorama completo, y llenar un vacío historiográfico, este trabajo deberá proseguir con una segunda fase que se centre en el análisis de la relación entre los campos artísticos en el otro sentido, desde la mirada de enfrente.

REFERENCIAS

Aguilar, G. (2012). La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60). En Herkenhoff, P., *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960* (pp. 39-47). Buenos Aires: Fundación Proa.

Bourdieu, P. (1967). *Campo intelectual y proyecto creador*. En: Bourdieu, P. (2002). (*Campo de poder. Campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Bugnone, A. L. (2013). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>

Calvar, D. (2015). *Los movimientos artísticos en Uruguay (1955-1975): Desde la contraposición figuración-abstracción hasta la desmaterialización del arte*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Camnitzer, L. (1991). Una genealogía del arte conceptual latino-americano. En *Arte latinoamericana: Manifiestos, documentos e textos de época*. (1997) Revista do Instituto Estadual do Livro. Continente Sul Sur, Porto Alegre : I Bienal del Mercosur.

Di Maggio, N. (1969, 14 noviembre). Primera Bienal de Escultura. *Semanario Marcha*, p. 15.

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política (arte argentino en los años sesenta)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Hib, A. (2005). La mirada de *Ver y Estimar* sobre la actividad plástica en el Uruguay. En Giunta, A y Malosetti Costa, L. (comp), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 153-170). Buenos Aires: Paidós.

Noé, L.F. (2015). *Luis Felipe Noé. Cuaderno de bitácora*. Buenos Aires: El Ateneo.

Oteiza E. (1997). El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella. En Oteiza, E. (Coord.), Grupo "Arte, Cultura y Política en los años '60" (Eds.) *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.

Peluffo Linari, G. (1997). Instituto General Electric de Montevideo: Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo. En Oteiza, E. (Coord.), Grupo "Arte, Cultura y Política en los años '60" (Eds.) *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.

Romero Brest, J. (1948). Tres escultores. *Ver y Estimar*, volumen II (7 y 8), pp. 108-112.

Romero Brest, J. (1951). *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.

Sala de Touron, L. (2007). Democracia y revolución: sus usos en América Latina, particularmente en los años sesenta. En Ansaldi, W. (Dir). *Democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Torrens, M. L. (1965, 25 julio). Marta Minujín. Arte y libertad. *Diario El País*.

Viñas, D. (1968, 13 diciembre). Argentina: cinismo e impotencia. *Semanario Marcha*, n 1429. p. 15.

Catálogos y artículos de prensa del Instituto General Electric de Montevideo.
Catálogos, artículos de prensa, correspondencias y fotografías del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.
Prensa uruguaya 1959-1973

Entrevistas

Ángel Kalenberg, Nelson Di Maggio

Conversaciones

Mario Sagradini, William Rey Ashfield

Se agradece el material facilitado por la Biblioteca Di Tella, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU, Udelar), para la realización de este trabajo.