



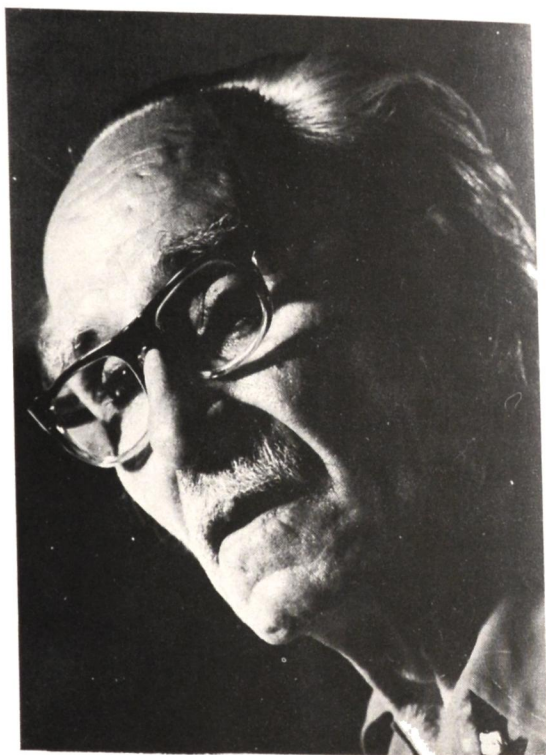
M. ZLOTNICKI

84

TALLER

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESTUDIANTES
DE BELLAS ARTES FEUU

JULIO 85



Esta edición de 2000 ejemplares del N° 3 de la revista "Taller" se hace en homenaje a nuestro ex-director Miguel Angel Pareja. La Asociación de Estudiantes de Bellas Artes ha impreso una serie limitada de una serigrafía del compañero Pareja, que se distribuye entre aquellos adherentes que quieran colaborar en el financiamiento de las actividades de la Asociación.

Se terminó de imprimir en Prisma Ltda.
Gaboto 1582, Montevideo, Uruguay,
en junio de 1985

Edición amparada al art. 79 de la ley 13.349
(Comisión del Papel) D.L. 207.663/85

Redactor Responsable: Andrés Rubilar
Asilo 3682



Editorial

ANTE LA REAPERTURA

Nos encontramos en pleno período de inscripciones y a menos de un mes del inicio de los cursos en la Escuela Nal. de Bellas Artes. Desde esta ubicación, en medio de este hecho que se vio, a lo largo de doce años, impedido de realizarse como consecuencia de la política aplicada por la Dictadura, es que miramos a nuestro alrededor tratando de hacer un balance de los acontecimientos que conducen a este punto, al mismo tiempo que intentamos fijar la actitud a asumir de aquí en más.

Nuestra Escuela intentó durante algo más de una década (1960-73) recorrer el azaroso camino planteado a partir de su reformulación pedagógica. Este camino, con aciertos y con cambios de rumbo, con hallazgos y frustraciones, como es propio de toda actividad experimental, contó en su arranque con el marco propicio generado por el espíritu reformista que había ganado a la Universidad. Espíritu reformista cuyo empuje se había visto materializado con la sanción, por parte del Parlamento, de la Ley Orgánica Universitaria. La concepción reformista, acogía gustosa a una Escuela Nal. de Bellas Artes que lograba desprenderse del poder político y se unía entusiasta a la Universidad Autónoma y Cogobernada.

Se contó en definitiva con un clima universitario que permitió que nuestra experiencia educativa se fuera desarrollando. Por supuesto que no nos referimos a unanimidades, sino a resultados de ecuaciones que permitían la aventura de intentar modificar la estructura y el planteo docente conservador de nuestra Escuela.

Esta situación, tal vez coyuntural, no se mantuvo inalterable. A medida que el autoritarismo, después de avanzar a pasos agigantados, se fue afianzando en el país, fue cada vez más difícil hacer entender los cometidos y métodos de una enseñanza que pone al individuo como factor eje, donde el docente no puede refugiarse en la autoridad que le da la maestranza y debe asumir con humildad la autocrítica o la posibilidad de que sus conocimientos sean cuestionados por sus propios alumnos.

Nuestra Escuela siempre fue conciente de lo dificultoso que resulta administrar, desde el C.D.C., integrado por especialistas de otras disciplinas, un Servicio con las características de la E.N.B.A. Esta administración, en un régimen de dependencia directa, solo es posible basada en ciertos supuestos de confianza que encañilen la relación de la autoridad central y el servicio administrado.

La Reforma de nuestro Plan de Estudios contó en sus comienzos con el beneplácito de las autoridades universitarias porque, como decíamos anteriormente, contó con dos factores muy importantes: el espíritu general universitario que le era propicio y el aval del arquitecto Agorio (por dos veces rector), figura más que de peso para establecer hacia el CDC los referidos supuestos de confianza.

Hacia el año 1971 la situación era otra. Si bien la Dirección de la Escuela la desempeñaba el profesor Miguel A. Pareja, figura de gran relevancia y prestigio en el ambiente plástico y muy respetado en el universitario, los vientos que soplaban en el Uruguay de ese momento eran otros, no caracterizados por alentar el avance de las experiencias educativas como la nuestra o como lo eran, también, el caso de la Facultad de Medicina, con su Plan de Estudios reformado en 1968 o la Facultad de Derecho que se debatía por un nuevo plan que replanteara su enseñanza y la apuntara a la formación integral del individuo.

Fue este estado de deterioro de la viabilidad y posibilidad de desarrollo del planteo educacional de la Escuela, que provocó la renuncia del Director, Comisión Directiva y varios docentes. Es justamente en el fundamento de la renuncia del Director, profesor Miguel A. Pareja del 2/6/71, que podemos leer:

"...Me he sentido desubicado, Sr. Rector"

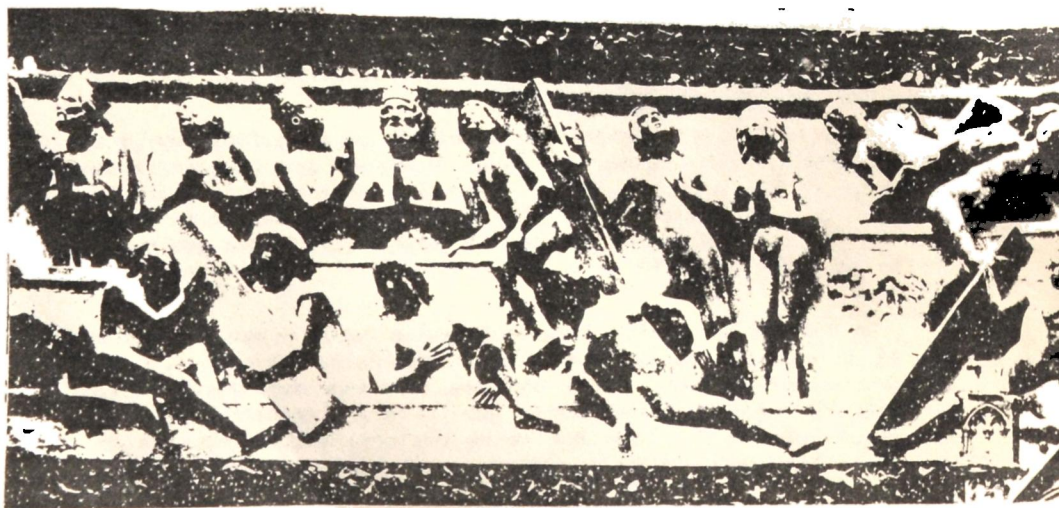
"Si mi vida entera dedicada a la tarea de la creación plástica y la docencia, llega a un punto en que un acto cumplido en función de ella, es tratado en un entorno que no se caracteriza por el respeto a la persona, creo señor Rector que estoy equivocado en persistir en el esfuerzo por llevar adelante una obra, en la que estoy seriamente comprometido."

"Quizá haya sido muy atrevido pensar en la formación de un creador libre de imposiciones, dentro de una Universidad Académica..."

"...No he de explicarme con suficiente claridad cuando sostengo que el Arte no se enseña. Se educa para que cada individuo sea capaz de extraer de sí mismo, su auténtica e irrenunciable actitud de decir su verdad, en la infatigable y poco confortable exigencia de desatar sus reacciones más frescas y puras de lo que los hechos y los días promueven en su espíritu."

"...Esa autoridad que confiere el saber está ausente de nuestro planteo. No ejercemos autoridad ante el estudiante, ni tampoco confiamos en nuestro saber."

"Sabemos bien que nuestro Plan de Estudios, fue combatido por quienes se apercibieron, de la peligrosidad para sus intereses dogmáticos, de sustraer a los estudiantes de un sistema académico



y autoritario. El estudiante se iba a fortalecer en su propia libertad de elección..."

Hoy, a catorce años de esa nota, retornando lenta y dificultosamente al emplazamiento que nos corresponde como estudiantes de la Escuela Nal. de Bellas Artes, poniendo nuevamente en marcha la Escuela para que todas las generaciones postergadas encuentren su lugar de formación, miramos a nuestro alrededor y tratamos de sondear en la realidad universitaria de hoy que perspectivas existen como para intentar la profundización de nuestra experiencia educacional.

Consideramos que no se justifica, y no estamos dispuestos, a afrontar un desdoblamiento de nuestras energías en áreas burocráticas tan distantes de lo que atañe a la docencia, la investigación y la extensión.

Lo que ayer fue multiplicarse para abarcar lo inabarcable, es hoy centrarse en lo específico de nuestra función, para desde allí, en un esfuerzo concentrado, subrayar la validez de un planteo de enseñanza.

Hoy se hace más urgente que nunca una tarea silenciosa y de introversión de la ENBA para ajustar los diferentes capítulos de su nueva marcha. Intereses de distinta naturaleza exteriores a la vida del servicio pasaron generalmente inadvertidos del complejo nudo conceptual en el que vivió sus cursos. Perturbaron contenidos del acto educativo y -por ignorancia o mala fe- desconocieron el marco dubitativo y plural de sus talleres.

Asiduamente nuestra marcha se pobló, entonces, de un cerco de prejuicios que la ENBA sobrellevó evitando pérdida de nivel y rumbo (y no siempre con éxito).

Hoy, está decidida, a que su capital de energía e imaginación se invierta en la dura responsabilidad docente que la convoca y por lo tanto, no tronzará en esta materia ocupacional, con ninguna distorsión o dispersión. Su situación de grave compromiso con las circunstancias que vive el país y su específico terreno de enseñanza no le dejan alternativa.-

Una vez más propone a quien quiera participar críticamente en su esfuerzo docente, técnico y de investigación a incorporarse por las vías de acceso universitario y asumiendo plena responsabilidad de su condición de creador y/o educador.-



REABRE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

DIRECCION GENERAL
DE SECRETARIA

SIRVASE CITAR

5169/85 CR/rp



A.c. N° 640067

Anecede Serie E.d.	N°	8	2	2	7	3	1
		ocho	dos	dos	siete	tres	uno

EL CONSEJO DIRECTIVO CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA EN
SESION DE FECHA 11 DE JUNIO DE 1985.

ADOPTO LA SIGUIENTE RESOLUCION (N° 91)

De acuerdo a lo informado por la Comisión de Escuelas:

I) Encomendar al Sr. Rector que provea el personal administra-
tivo y el equipamiento de oficina necesario para el funcionamiento
de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

II) Autorizar a la Comisión Directiva Interina de la Escuela
a llamar a inscripción y reinscripción de alumnos, entre los días
1ª y 10 de julio de 1985

III) Fijar los días 29 y 30 de julio de 1985 para la realiza-
ción de la prueba de ingreso no eliminatoria.

IV) Fijar, en principio, como fecha de comienzo de cursos del
1ª Ciclo el día 5 de agosto de 1985, autorizando a la Comisión Di-
rectiva Interina de la Escuela Nacional de Bellas Artes a poster-
gar dicha fecha, en acuerdo con el Sr. Rector, si surgieran incon-
venientes imprevisibles.

V) Determinar que está vigente el artículo 6° del Reglamento
del Plan de Estudios que exige el 1° ciclo de Enseñanza Secundaria
para inscribirse en la Escuela.



CONVENCION

CONVENCION DE FEUU 1985

POLITICA GREMIAL

.... Nuestra Asociación de Estudiantes entiende que la estructura que el gremio estudiantil se debe dar a sí mismo, debe ser la que más fielmente canalice la voluntad e inquietud de sus militantes.

.... Para lograr esto creemos que la tendencia debe ser siempre hacia la horizontalidad, tratando de evitar todo tipo de relación jerárquica o verticalista.

.... Podemos aventurar que estos criterios tienen gran aceptación entre los militantes estudiantiles, sin embargo son pocos o nulos los esfuerzos que se hacen en este sentido.

.... No es difícil oír en muchos casos a los compañeros integrantes de delegaciones estudiantiles autodefinirse como "dirigentes" gremiales pasando la denominación de delegado a ser una mera formalidad. También es común decir que la información "sube" o "baja", refiriéndose al pasaje de ésta entre los militantes y el Consejo Federal o el Secretariado Ejecutivo.

.... El sistema federativo tiene justamente la virtud de permitir que los grupos de individuos que tienen un contacto diario por pertenecer a una misma Facultad, lo que genera, naturalmente, actividades e intereses comunes, puedan manifestar, delegado mediante, sus posturas o iniciativas a los grupos que pertenecen a otros servicios universitarios. Estos grupos, donde los individuos se vinculan entre sí motivados, en principio, por la consecuencia de compartir el estudio de una misma profesión, lo que ya predetermina en cierta medida la ubicación futura desde la cual estos individuos van a incidir o manifestarse hacia la sociedad; estos grupos, donde se reúnen estudiantes de distintas ideologías o ubicaciones políticas partidarias, es lo que denominamos gremio estudiantil (o centro de estudiantes o asociación).

Estos centros de estudiantes buscaron la forma de coordinar sus esfuerzos para lograr un mayor peso en el medio social. Coordinar sin establecer ninguna discriminación entre ellos, no permitiendo que un centro pesara más que otro por sus afiliados, ya que en los hechos nunca coincidió que los centros más numerosos fueron los que aportaran más militantes. Y todas las conquistas de la que denominamos como "gloriosa" FEUU se obtuvieron por la presencia activa de sus militantes y no por la cifra de socios que pudieran figurar, antes en los cuadernos, hoy en las computadoras.

Se pretendió la consolidación de un gremio estudiantil sin pretender que éste a nivel de sus órganos representativos, tuviera una concepción ideológica o una posición doctrinaria que aplicara ante todas las situaciones que se pudieran presentar. Se pensó que en caso contrario se crearía el peligro de politizar partidariamente al gremio estudiantil, lo cual lo atomizaría en grupos que pelearían por su control haciéndole perder fuerza y unidad.

El Consejo Federal, con delegados mandados por asamblea, es la única garantía de una real, auténtica y directa expresión de la población estudiantil. El ejercicio del gobierno de un gremio, que a su vez es cogobierno de la Universidad, no es un privilegio, es una responsabilidad que se debe asumir y afrontar individualmente. Responsabilidad, que por el carácter de tal, no se la puede imponer ni quitar a nadie. Es un derecho adquirido. No son los dirigentes esclarecidos, quienes encerrados entre cuatro paredes, deben discutir para lograr la interpretación más fiel de lo que quiere la gente, es la propia gente quien debe manifestarse sin el filtro de las interpretaciones, y es el deber de esta convención proporcionar los mecanismos adecuados para que esto suceda.

Con el pretexto de la lentitud del funcionamiento de las delegaciones mandatadas, se concretan estructuras verticales fundamentadas en su eficacia resolutoria. ¿De qué nos sirven estas resoluciones si las mismas no están avaladas por las asambleas?

Cuando el voto se convierte en un mero ejercicio muscular con la finalidad de que un sector (o varios, según las circunstancias) derrote a otro, este voto no está necesariamente respaldado por un compromiso militante, ya que el integrante de bancada que vota mirando la mano de su dirigente, muchas

veces sin saber qué vota, ajeno a los acuerdos políticos, se va anquilosando atrapado por esa lucha burocrática. Menos aún contará con el respaldo de quien sostuvo la posición que resultó derrotada pues implicará favorecer a su "opositor" y colaborar para que la tesis de éste triunfe, con lo cual su grupo político perderá adeptos. Y la llamada "base", ya lo hemos comprobado, cada vez pierde más interés por los asuntos universitarios o gremiales reservados a los dirigentes.

Esto sucede como consecuencia lógica cuando los gremios son estructurados en base a agrupaciones, representantes de corrientes de opinión que reflejan posiciones de partidos políticos.

Los mismos partidos políticos que se disputan la escena política del país, promueven apéndices para insertar en los gremios a los efectos de ampliar su área de acción y poder. Este apéndice es instrumentado en base a militantes que en su mayoría utilizan al gremio estudiantil como vidriera o trampolín para proyectarse a la esfera política nacional (y de esto sobran ejemplos) o de políticos frustrados que subliman su mediocridad buscando un área de poder donde sentirse "algo", pero por lo general estos "dirigentes" ven siempre al gremio como un elemento de apoyo a una línea política que se incluye en una estrategia global instrumentada a partir de su respectivo partido.

Esta realidad no es ajena a la situación de nuestra FEUU. Basta con recordar brevemente el caudal de militantes que movilizaba el sector universitario de ASCEEP cuando su primera marcha estudiantil, o cuando las manifestaciones en plena dictadura, estrictamente prohibidas y observar el panorama desalentador que ofrecen las movilizaciones organizadas a partir de la FEUU en la actualidad, para observar la relación directa que existe entre la paulatina consolidación de la incidencia de las agrupaciones en el gremio y la progresiva apatía de la gente por militar en él.

En determinado momento la FEUU decidió tener un Secretario Ejecutivo. En este Secretariado se distribuyeron los cargos de acuerdo al caudal electoral que los diferentes partidos políticos pueden acumular dentro del gremio estudiantil. Esto no es novedad para nadie. Todos dentro de la Universidad y aún fuera de ella identifican a los miembros del Ejecutivo con determinado partido político y muchas veces incluso se ignora a que Centro pertenecen.

La creación del Secretariado Ejecutivo materializó la presencia de otro centro de poder, muchas veces en los hechos, paralelo e independiente del Consejo Federal con lo cual la representación del gremio y la toma de

decisiones va recostándose a un grupo de personas que reciben su línea política, no por mandato gremial sino, de los diferentes partidos a los cuales pertenecen, priorizando los intereses de éstos por sobre los gremiales, ya que como dijimos anteriormente el partido político va a intentar adecuar el accionar del gremio a su estrategia general. Y muchas veces los intereses partidarios y los gremiales no coinciden.

Mientras en el ejecutivo, ningún grupo tenga mayoría absoluta, el accionar será de peleas por el poder; si una facción es mayoría, el gremio se organizará en función de los intereses de ese grupo.

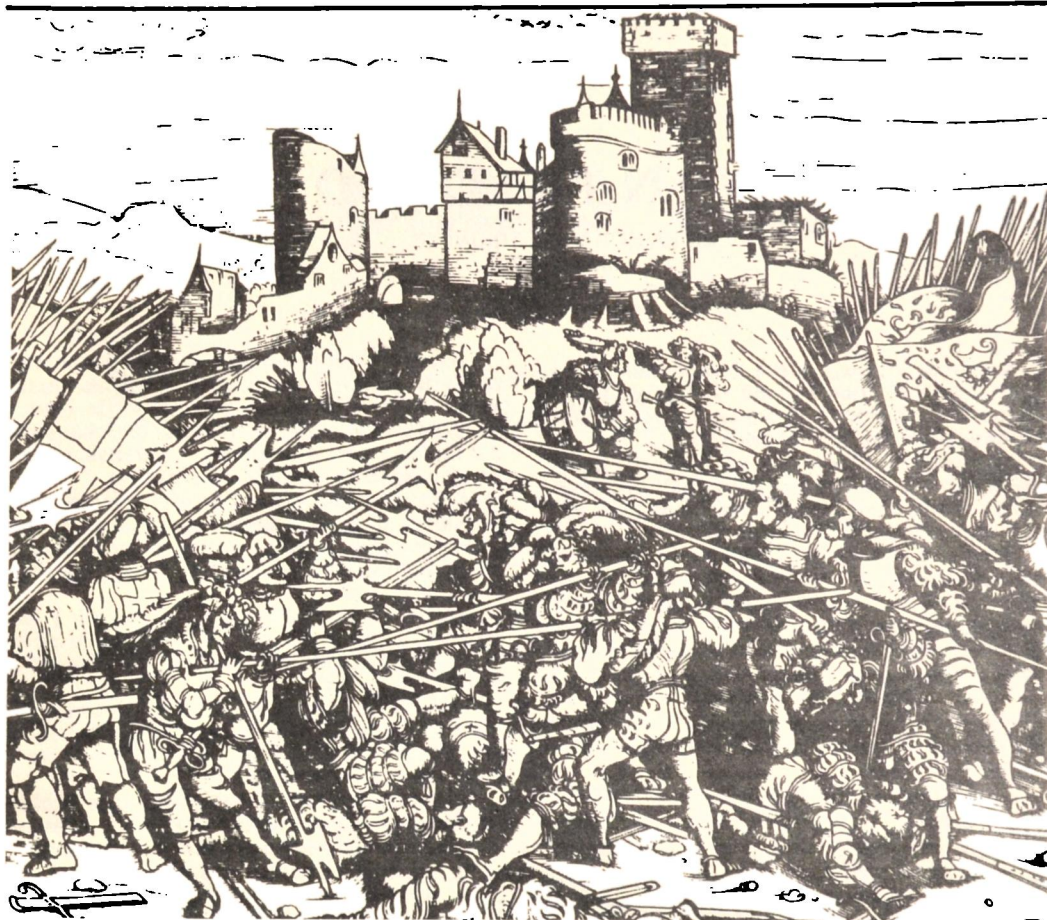
Esto que ya es grave de por sí para cualquier gremio, es gravísimo para nuestra FEUU, ya que nos constituimos en los primeros en violar la Autonomía Universitaria.

No podemos olvidar que la elección de los delegados estudiantiles al Consejo Directivo Central, se realizó sin tener en cuenta para nada la capacidad individual de los candidatos, o la dedicación, estudio y preocupación por los temas de la estructura universitaria, tanto es así que ninguno de los titulares participó jamás de las reuniones de la COMISIÓN de Investigación y Propuesta a la Enseñanza (CIPE) de Feuu, que viene trabajando desde hace más de dos años y en la cual hay conformado un equipo de gente profundamente preocupada por el estudio de los problemas universitarios y empapado en su mecánica. Se desconoció el esfuerzo de estos compañeros pues ninguna agrupación con peso suficiente los postuló, hipotecando de esta manera la capacidad y la eficiencia de los delegados por los intereses de figuración política partidarios.

Algo similar sucedió con el compañero de CEIPA que fue sistemáticamente como delegado de ASCEEP a la Mesa de Educación de la CONAPRO, de probada idoneidad y dedicación al problema, lo cual no fue tenido en cuenta para nada cuando llegó el momento crucial de adoptar resoluciones, siendo retirado y sustituido por integrantes del Ejecutivo.

En la medida que esto siga así, la conducta que la FEUU marque en su actividad gremial y en el Cogobierno Universitario, estará siendo dictada por el partido político o la coalición de turno que controle la estructura del gremio.

La autonomía no es solamente con respecto al gobierno, es de todo poder que no emane directamente de los órdenes universitarios, sea de la índole que sea. Esta es la única garantía que va a permitir a la Universidad generar aportes al país que no estén teñidos por intereses que no sean los de lograr el mayor beneficio para la población.



Nuestra Asociación de Estudiantes entiende prioritario y urgente materializar las condiciones para viabilizar realmente la participación y fomentar el compromiso militante de los estudiantes con su Cogobierno y su Universidad.

Tampoco es el voto secreto (ambición de algunos sectores) lo que nos va a ayudar en esto. El gobierno del gremio se debe hacer mediante un compromiso y el voto secreto es justamente la opción de incidir sin comprometerse. Quien no se compromete públicamente con sus decisiones, no tiene derecho a incidir en el gobierno de ningún gremio. La participación no es un hecho burocrático, es el aporte a través del trabajo sistemático.

A partir de esta exposición y procurando realizar, desde nuestra Asociación de Estudiantes, un aporte constructivo que colabore en el fortalecimiento de todo el gremio estudiantil es que proponemos como moción resolutive para esta Convención:

- 1° Eliminación del Secretariado Ejecutivo.
- 2° Eliminación del sistema representativo proporcional.
- 3° Integrar el Consejo Federal con un delegado por cada Centro de Estudiantes de Facultad y de Escuela directamente dependiente del C.D.C.
- 4° Crear el Consejo Federal de Asuntos Universitarios con un delegado por cada Centro de Estudiantes de Facultad y de Escuela directamente dependiente del C.D.C., para mandar a los delegados estudiantiles al C.D.C.
- 5° todos los Secretarios encargados de las distintas comisiones de FEUU, serán designados por el Consejo Federal, salvo la Comisión de Extensión Universitaria que estará integrado con un delegado por Centro.

ASOCIACION DE ESTUDIANTES
DE BELLAS ARTES

MANIFIESTO

"EN LA HORA DEL TRIUNFO"
(Julio, 1920)

Asperos, duros, nueve largos meses pasaron; pero el triunfo llegó definitivo, incontrovertible, categórico, y ahí está firme y transparente como una montaña de cristal.

Suenen las campanas anunciando fiesta, suenen como campanas nuestros corazones, canten como campanas nuestros espíritus porque llegó la hora del regocijo.

Digan en todos los tonos nuestras voces, a los cuatro vientos, que en esta lucha del porvenir con el pasado, lucha que se ha extendido por todo el mundo como un viento aromado de primavera, el triunfo ha sido del porvenir una vez más.

Digan también, que en estos tiempos heroicos, ¡heroicos, sí! no se llega, se marcha; y así que se alcanza un ideal se le supera y nuevos ideales aparecen.

No se llega, se marcha con la frente en alto, los ojos llenos de luz interior y el corazón cantando al futuro y hacia él marcharemos también nosotros convencidos de que en gran parte o en pequeña lo que hagamos ahora servirá para ahondar los cimientos de la obra que en tiempos no lejanos continuarán los hombres nuevos.

En marcha siempre que la revolución es eterna; decretos, reglamentos, participación en el gobierno, muy bien, pero ¿basta esto? ¿hemos conquistado ya todo lo que es posible conquistar? La inquietud espiritual ¿queda satisfecha? ¡No!

Decretos, reglamentos, muy bien, sí; como un paso hacia adelante, pero nada más. Otras cosas más grandes y más graves exigen los tiempos que nos ha tocado vivir.

Hay que hacer de nuevo las universidades, nuevos planes, nuevas orientaciones; no basta modificar un estatuto, no es suficiente hacerlo más amplio, hay que modificar fundamentalmente todo el sistema; el tipo de sociedad que está naciendo exige cosas que antes eran inconcebibles, y la Universidad, si quiere dejar de ser un parásito y una execrable escuela de castas debe abrirse como una flor a todos los vientos, debe enviar su perfume a todas partes, debe vivir la vida de todos y tener por límites el horizonte.

Basta de profesionales sin sentido moral, basta de pseudos aristócratas del pensamiento, basta de mercaderes diplomados; la ciencia para todos, la belleza para todos; la Universidad del mañana será sin puertas ni paredes, abierta como el espacio: grande.

Así, más hermosa aún, más grande, más verdadera será la Universidad, cuando este tipo de civilización, egoísta y logrero caiga al empuje de la nueva civilización que avanza, incontenible.

Tal es la obra que nos toca madurar y emprender so pena de que el triunfo que ahora hemos conseguido se convierta para nosotros en una vergüenza.

Hemos de emprender esa obra porque no en vano tenemos el alma joven y porque las voces que dicen la buena nueva sobre el haz de la tierra no suenan en vano.

Entre tanto, suenen las campanas anunciando fiesta y suenen como campanas nuestros corazones porque llegó la hora de la liberación.



Editorial de "Renovación", órgano de la Federación Universitaria de La Plata, en el número de julio 16 de 1920, quince días después de conocido el decreto del Poder Ejecutivo nacional, por el que se establecía para la Universidad el proyecto de reforma estatutaria elevado por la Federación Universitaria, según se transcribió en el capítulo correspondiente. (La Reforma Universitaria, Tomo I, Gabriel del Mazo, Ed. del Centro de Estudiantes de Ingeniería, La Plata, 1941)

dr. pablo carlevaro

**DISCURSO PRONUNCIADO POR EL
DR. PABLO CARLEVARO AL ASUMIR EL
DECANATO DE LA FACULTAD DE MEDICINA.**

**Compañero Rector de la Universidad de la República ;
Sr. Subsecretario del Ministerio de Salud Pública ;
Compañeros del Consejo Directivo Central y del
Consejo de la Facultad de Medicina ;
Compañeras y compañeros :**

Ante todo, al recibir de ustedes tanta fraternidad, al percibir tanta alegría, debo confesar dos sentimientos diferentes. Uno es de temor y el otro es un deseo: temo defraudar vuestras esperanzas y, además, deseo no hacerlo.

Debo repetir lo que expresara en mi respuesta a los órdenes universitarios cuando fui informado de mi reelección como decano de esta Casa.

Tengo suficiente educación universitaria y años de vida como para apreciar que —por encima del honor que generosamente me confieren— ello trasciende a mi persona e implica que el "demostrativo" —recuperada su soberanía, tras largos años de respuesta al oprobio con tenaz lucha— ratifica, en mi elección, su identificación con un concepto de Universidad que es cultura entre nosotros.

Debemos aprovechar las circunstancias del retorno, de volver a vernos y estrecharnos afectísimos, de la religiosidad inmanente a todo reencuentro, para ir más adelante, para trascender lo personal.

Es la Universidad la que se reencuentra a sí misma.

Es la Facultad la que se congrega para retomar el camino de la superación.

Es el país entero quien redescubre los valores de su Universidad.

Es la Universidad quien —humildemente— debe tomar conciencia de sus limitaciones, de sus carencias y de sus arcaísmos, para mostrar —con hechos— su vocación irrenunciable y plena de servir al país.

Es el momento histórico de trascender, de ir más allá, de conquistar alturas nuevas que ayuden a construir la felicidad pública. Es nuestra obligación.

No piensen que cuanto digo es producto de modestia, o insensibilidad, o de vacío afectivo ni —mucho menos— de rechazo. Vuestra presencia me ha hecho estremecer el cuerpo entero y aún temo la anudación angustiosa de la garganta y —confesémoslo de una vez— el quiebre involuntario de la voz...

Pero debemos cuidarnos mucho nosotros —que somos maduros y verdaderamente paritarios, que somos esencialmente la misma cosa— de fabricar ídolos o construir leyendas. Con ello no haríamos sino pagar un tributo de culto que acabaría desvirtuándonos y, aún, debilitándonos.

Todo en nosotros —virtudes y defectos— es humano. Como es humano en cada uno de vosotros. La misma sustancia que está aquí, está allí. Esta es la única razón de nuestra colectiva y limitada grandeza.

Dejemos, entonces, el tributo de admiración y la veneración eternas sólo para aquéllos que sufrieron más, y para quienes —aun condenados a soportar horrendos castigos y vejámenes inconcebibles antes de morir— tuvieron la fuerza de convicción y de ánimo, la inaudita generosidad de entregar la vida en estado de gracia, como ángeles irreductibles, que en el injusto trance de la muerte siguieron sintiendo que “la vida es buena”.

Hagamos una pausa por los muertos. Por todos los mártires de la noche aciaga. No dejemos a uno solo fuera de nuestro recuerdo. Pongámonos de pie.

Michellini y Gutiérrez Ruiz son símbolos que yacen en lo mejor de la patria que resurge.

Carlos Quijano y Enrique Erro no pudieron volver.

Alvariza, Liberoff y Roslik son los colegas que asesinó la dictadura.

Todos ellos están aquí, imponiendo un mandato —que es esfuerzo supremo— de superar el odio con el amor.

Y cuantos murieron injusta y generosamente tienen derecho a exigirnos una patria mejor.

Y cuantos los sobrevivimos tenemos la obligación de construirla.

Permitidme, ahora, un recuerdo personalísimo para alguien con quien —durante su vida— contraí una eterna deuda de afecto y gratitud.

Para quien —a mi pesar y por circunstancias azarosas— estuvo preso por mí.

Por quien —irreductible en la intransigencia de la generosidad que derramó durante toda su vida— no quiso entregarme el lugar que obligatoriamente debió ser mío.

Me refiero, obviamente, a Julio Arsuaga.

Lo llevo en el centro de mi corazón.

Hace algún tiempo escribí (para mí) estas breves líneas, sin pensar que las daría a conocer ante ustedes y en estas circunstancias.

Volví a la playa| recorrí los senderos| busqué la sombra de los mismos árboles —era la misma playa| tan diferente ahora.

Las casas del entorno| eran el testimonio de un tiempo superado| iguales a sí mismas —aunque agrietadas— diferentes estaban.

Convoqué los recuerdos| repasé percepciones| evoqué los olores| los roces| los sonidos| las risas| el abrazo —por qué él no estaba?

¿Qué modos hay de congelar el tiempo? ¿Qué forma existe de preservar la vida| de hacer retroceder la injusta muerte?

Dejé la playa| andando los senderos al revés| deshaciendo el camino| cargando a duras penas los recuerdos.

Su sombra generosa| siempre la misma sombra —tan protectora y suya— me seguía.

Cuando escalé la loma| brotaba de la herida sangre antigua| sus labios empapados en lágrimas de sal.

Aquellas humedades —diluidas y rojas— al viento se secaban| un viento que implacable no cesa de soplar.

Al llegar aquí, al volver a ver —desde lo alto— costas y playas, al recibir de ustedes tan generosa fraternidad, comprendo que el viento implacable fue gestado por el pueblo, que las heridas han cicatrizado, que él y los demás muertos están presentes aquí, sobrellevados por todos, para comprometer para siempre nuestro esfuerzo.

Nuestra tarea es la reconstrucción de la Universidad.

Hermosa y difícil tarea.

Los médicos sabemos muy bien que breves instantes de anoxia alcanzan para destruir un cerebro forjado en largos años.

Los especialistas en la destrucción y en la guerra saben que unas cuantas bombas bien dirigidas arrasan una ciudad.



Hay especialistas en destruir.

Los universitarios sólo debemos enseñar y aprender a construir.

Para destruir alcanza con el odio.

Sólo se construye con amor.

Por eso el centro nodal de la tarea está en los jóvenes. La dictadura dispersó por el mundo hombres de talento que lo vierten en otras culturas, para orgullo sufrido de nuestra Universidad.

Por mucho que sea el talento disperso, mayor es el potencial latente que existe en nuestras aulas.

En el Uruguay no nacieron —todavía— talentos de la magnitud de Evaristo Galois o Ramanujan —el hindú que descubriera no hace tanto el inglés Hardy— (para citar sólo dos, con escasa popularidad en las leyendas del talento, que tenían dentro de sí —de su desventurada juventud— un manantial surgente e irre-frenable de ideas nuevas). Y es poco probable que nazcan, porque el fenómeno psicológico que consiste en la aparición de un talento excepcional es un evento muy raro, de ínfima probabilidad, y aquí somos pocos, muy pocos... (por muy buenos que creamos que somos o que, en verdad, seamos).

Nacieron —en cambio— cantidad de hombres inteligentes, creativos, laboriosos y tenaces (en proporción quizás excepcional, para la pequeñez del país) que impulsaron el desarrollo de la ciencia y sus formas aplicadas —en la medicina, Morquio, Soca, Ricaldoni y tantos, tantísimos más...— que impulsaron la creación del conocimiento, la expresión artística y, con mayúsculas, la literaria, y también —por qué no— la organización institucional del país (porque, en sus variados campos, fueron notablemente talentosos —por ejemplo— José Pedro Varela, José Batlle y Ordóñez y Alfredo Vázquez Acevedo).

Al este del río Uruguay —cuando este joven territorio no era sino "Banda"— nació un talento libertario inédito en la historia del continente entero, un talento cuya contemplación retrospectiva nos asombra y —a la vez— nos compromete.

Un talento que dejó no sólo un legado maravilloso de hechos históricos (que condicionaron —sólo en parte, lamentablemente— nuestra trayectoria como país) pero, por sobre todo, que dejó un legado inestimable de humanidad, de dignidad y de conducta ciudadana, que marca el curso del camino —cualquiera que sea éste— en cada encrucijada y en todo tiempo. Ese talento criollo —nativo y montaraz— fue (me estremece pronunciar su nombre) José Artigas.

Su reconocimiento no es cuestión de patriotismo común, de exaltación orgullosa de valores propios. Es mucho más: es asombroso y justicia en la valoración histórica.

Debemos merecer —hacernos a nosotros mismos dignos de la invocada filialidad nuestra con Artigas.

Debemos aspirar a no humillar su memoria, sino —a la distancia tremenda pero, a la vez, desafiante— debemos esforzarnos por enaltecer, modestamente y con sencillez ciudadana, su memoria.

Nuestro mandato histórico —en lo moral— es tan sencillo como difícil de lograr: debemos actuar en cada lugar, en cada caso, en cada circunstancia, inspirándonos sólo en su dignidad. En el ejercicio sano y difícil de los actos de cada día, en el trabajo, en la educación, en la acción política, en el ejercicio de las funciones de gobierno, debemos ser fieles a su dignidad.

Sólo así podremos reclamar la condición de hijos.

Sólo así tendremos méritos para invocarlo como "padre".

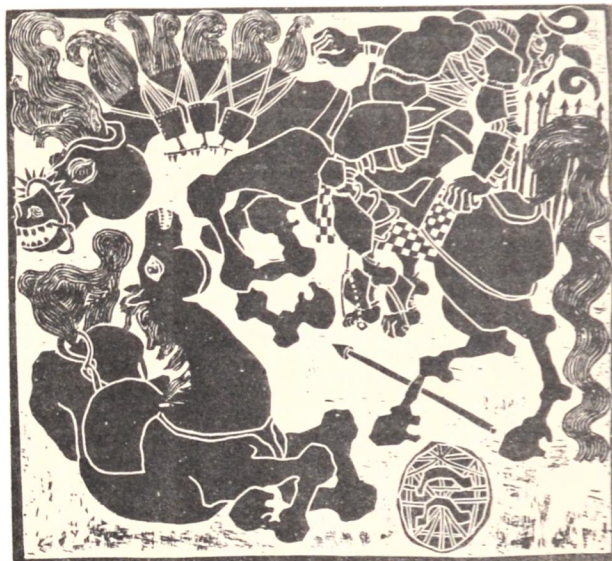
Sólo así evitaremos su muerte definitiva y despertaremos de largos años de letargo.

Parafraseando al norteamericano Walt Whitman: limpiémonos los ojos y acostumbremos ya, al resplandor de su luz.

Pero, y para darle a estas expresiones un sentido de realidad, un tono imprescindible de factibilidad, de cosa posible y alcanzable, digamos que la tarea inmediata (y de siempre) de nosotros, los educadores universitarios (que además de enseñar debemos investigar, crear cultura) no es sino —en lo esencial— contribuir a la afloración del talento que existe en miles de jóvenes. En crear las condiciones delicadas para su cultivo y florecimiento, en ejercer el oficio de sencillos y enamorados jardineros que saben, que confían, que no vacilan en contribuir —como fin supremo de su magisterio— al surgimiento y desarrollo de aquéllos que sean capaces de "ver donde no vimos", de "mostrarnos el error mezclado con la verdad", de quienes "nos venzan con honor", para decirlo con las palabras que Rodó puso en boca de Leucipo y de Gorgias, en el amargo y supremo trance de la despedida.

Todo ese talento está —estará siempre— allí, en vosotros, en vuestra juventud: sana y sufrida, valiente y madura, pobre y combativa.

Para ellos, la luz, el aire, el agua, los fertilizantes y, además, el espacio. El mismo espacio que ofreciera en respuesta Leuconoe —con su belleza sencilla apenas cubierta de blanco—. El espacio que da cabida a “la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto”, el espacio que asegure que “no hay límite en donde acabe —para el fuerte— el incentivo de la acción”, para invocar —otra vez— la belleza ética y singular de las palabras del maestro.



Y ahora permitidme unas palabras a quienes —sin conocerme— me han dado un crédito tan amplio de afecto e identificación.

Quisiera poder emplear el tono persuasivo con que canta el violín solista —tras el soliloquio apasionado y multivariado de la cadencia— al término del 1er. movimiento del concierto de Beethoven. (¿Les gusta la música?).

Es decir, quisiera disponer de un tono persuasivo lleno de una belleza noble y esencial —que, por mayor que sea el esfuerzo, jamás podrán alcanzar mis palabras— al igual que de un nivel de confiabilidad que esté a prueba de toda sospecha.

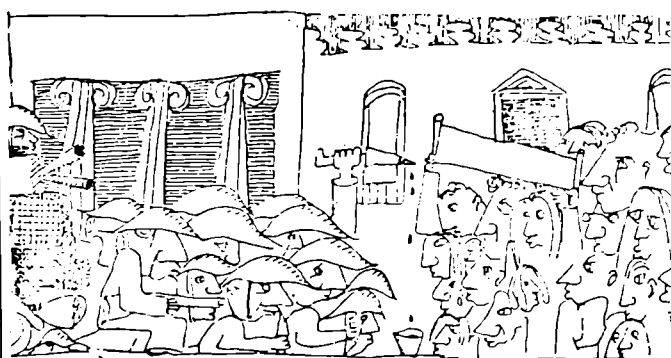
En fin, quisiera poder hablar como no puedo —como no estoy dotado para hacerlo— y lograr que me creyeran como habitualmente no creéis, para poder convenceros de que la fuerza de vuestro éxito —que es, también, la mayor garantía de fuerza constructiva en la empresa que juntos habemos de cumplir— y por lo tanto, la base del éxito de la Facultad y de la Universidad toda, radica en que seáis capaces de reconstruir el gremio de los estudiantes. Es decir, en que seáis capaces de actuar como un verdadero cuerpo colectivo —con ensamble y estructura, sin faltaros el respeto sino generándolo— y no como una mera y circunstancial suma de alianzas sectoriales, tan precaria como vacía de contenido esencial.

Deseo fervorosamente —como lo desean seguramente todos los de nuestra generación y los de todas las generaciones que pasaron por ella que —a 70 años de haber sido gestada— mediante el milagro humano que es la renovación de las generaciones —única base real de la preservación de la juventud— seáis capaces, sagaces y dignos de reconstruir vuestro gremio: la Asociación de los Estudiantes de Medicina.

Sólo así podréis devolver a la Facultad —en amor, gratitud y rectitud— todo lo que ésta debe darles a vosotros (y a quienes los sucedan mañana) en ciencia, sabiduría y conciencia.

Oídme y entendedme bien, porque me avergüenza poner en evidencia que estoy suficientemente viejo como para caer en la impudicia de dar consejos en público y desde la tribuna, que el tono persuasivo no vacilaría en caer en la región del ruego, para acrecentar la eficiencia de los efectos. No poseo, aunque invoco, la armonía de los músicos nobles y generosos, para deseáros —con su mismo tono— la capacidad de convivir noblemente; en el respeto, la tolerancia y el apoyo mutuo, la coyuntura histórica de la reconstrucción del país —del noble, pequeño y entrañable país— para restaurar una de las herramientas más eficaces e indispensables con que se ha hecho su historia: la Universidad de la República.

El trabajo honesto, sincero y leal en los gremios enseña a los hombres —más allá de las discrepancias— a encontrar los acuerdos que benefician ante todo a la institución, y que están siempre por encima de los intereses particulares de los sectores partidarios.



UNIVERSIDAD PARA Y DEL PUEBLO

ESCUELA NACIONAL
DE
BELLAS ARTES

VENTA POPULAR

VOLANTE DE 1970

Sabed que ésa es la verdadera historia de nuestra Universidad.

No la de todas.

La Universidad no podrá ser nunca de unos pocos. Deberá ser de todos.

La convivencia respetuosa y plural será la garantía del ejercicio efectivo y pleno de la libertad de opinión.

(¿Habéis leído la Ley Orgánica?).

Estudiad mucho, militad también! Combinad el estudio con el esfuerzo y el trabajo! Llegad —sin temor— a la fatiga! Tenéis la edad de los atletas, la potencia de los que son capaces de llegar sin riesgo a la extenuación, de quedar exhaustos tras la tarea cumplida, para conseguir la victoria, y tenéis —más que nadie— la generosidad que hace tanta falta para construir bienes comunes.

**¿Quiénes —si no vosotros— reconstruirán el país?
Otros han dado la vida para lograr algo mejor.
Merecen el homenaje de nuestro esfuerzo supremo.**



Merecen el homenaje de nuestra armonía superior.

Mantened la unidad en la diversidad, la individualidad en el colectivo trascendente y plural, pero sabed que socialmente sólo trasciende y permanece lo que seamos capaces de construir entre todos y para todos, como un bien común. Es decir: nuestra cultura. Sed suficientemente sabios para sacrificar la vanidad del triunfo individual o grupal ante el objetivo supremo que es, sencillamente, hacerle bien al país, fortalecer y renovar su Universidad —sostén generoso de su cultura—, promover la elevación de los valores, renovar —cada día, en cada acto de la voluntad— el sentimiento de justicia, la vocación irrenunciable de libertad.

Hemos sufrido mucho, como para no aspirar y sentirnos moralmente obligados a entregar —a los que vienen— otra cosa que no sea felicidad.

Hemos padecido de tantísimas formas y hemos soportado tan variados horrores como para que no exista otra opción que comprometernos —para siempre— en el esfuerzo supremo de construir una patria mejor.

Hemos traído sus restos —y los reverenciamos— pero a la distancia histórica, a la enorme distancia que nos separa de El en actos de conducta y sacrificio, seguimos siendo deudores del enorme patriarca que —ahogada su epopeya en la derrota— labraba en soledad la generosa tierra paraguaya.

Hemos traído sus restos, pero es el momento de traer —de una vez, y para redimirnos— sus ideas!

(¿Conocéis la historia?)

No he oído cosa más linda de este Uruguay que renace, que sus jóvenes son capaces de entenderse en el llano, en la base y en la acción, como antes no supieron o no pensaron hacerlo. Quizás sea un legado fraterno de la resistencia.

(¿Es cierto?)

Puedo decirlo en secreto —yo, que pertenecí a una generación que difícilmente se hubiera auto-calificado de patriota—, —yo, que en el duro y sacrificado privilegio del exilio he conocido otras comarcas hermosas y fraternas, otras juventudes que tienen motivo para ser espléndidas y generosas y otras instituciones que nos superan en modernidad y poderío— ¿puedo decirlo en secreto? —para no ofender a nadie, para no rozar la sensibilidad o el orgullo de nadie, para que no trascienda de nuestra intimidad— no hay otra universidad como la nuestra, no hay otra tradición ni cultura de valores profundamente compartidos como los que aquí venimos construyendo desde la época de los Vázquez Acevedo, los Ramírez, los Ricaldoni, los Vaz Ferreira, los Frugoni, los Agorio, los García Otero, los Quijano, los Cassinoni, los Crottogini, los Maggiolo, pero que venimos construyendo con hermosas generaciones de estudiantes que luego se hicieron mayores y maestros, preservando la nobleza y el desinterés de sus ideales: raro fenómeno!

Hemos sufrido mucho, hemos padecido horrores no pensados, hemos pagado durísimos tributos por pecados de incapacidad —tributos exagerados e innecesarios.

En duros momentos de la vida universitaria, en 1968, aprendí de uno de esos universitarios que no sólo enseñaron medicina sino a ser hombres —el Doctor José B. Gomensoro— que “es preciso tener una gran memoria para olvidar” —para olvidar no sin haber aprendido (agregaría yo)— para recuperar la lozanía, el impulso, la voluntad de hacer, para superar el horror, la afrenta y la ignominia, respondiendo con el amor que se necesita para crear, para recuperar el aire, el sol, la tierra y el agua.

... Permitidme, simbólicamente, exteriorizar un profundo deseo de fusión con los más jóvenes, y así clausurar estas palabras con las mismas que, hace muchos años ya, nos tocara pronunciar, hablando en representación de los estudiantes —en un acto de inauguración de cursos en esta noble Casa.

Aún llevo en la memoria —como un “leit motiv”— lo que, hace más años todavía, Rafael Barrett les dijo —al término de una conferencia— a los obreros de los yerbales paraguayos. Vuelvo a repetirlo como un credo ante vosotros:

“A pesar del dolor y la injusticia, la vida es buena.

Debajo del mal, está el bien.

Y si no existe el bien, lo haremos existir,

y salvaremos al mundo aunque no quiera!”

Montevideo, 13 de marzo de 1985.



ALGUIEN DICE

Alguien canta que por esta ciudad
no pasa el mundo y que
en sus calles
pugna la montaña escarpada por salir.

Los hombres de aquí
liman el tiempo hasta el hueso
catan el licor del viento
hablan con los ojos centenarios del ombú

Alguien dice que por esta ciudad
se reunirá la felonía y que
un ojo como un foco
patrullará las noches
Que por este lugar
la suerte ya no pasa y que
con luna
las pasiones se abren
como flores y navajas.

Las mujeres de aquí
calzan sus pies y presienten
una cabeza con otra
como un puente
echan su luz
esperan.

Tengo una bandera
la saco a flamear a la costa
un talismán
un perro que murió y me ayuda
pongo mi cabeza con las otras
recibo echo luz
espero.

Alquien sueña que al amanecer
galope un centauro
que nazca la esperanza
que el reino más preclado
se encuentre en la mirada.

VERA SIENRA





Fuente a la italiana

Huguiet (1695-1772)

CUANDO DIGO BLANCO,
DIGO BLANCO.
CUANDO DIGO ARTE...
¿QUE ES
LO QUE ESTOY DICIENDO ?

Podemos querer decir que el arte es lo bello y lo perfecto.

Se apuntaría así a una estética del arte. Pero lo que nos parece bello y perfecto, para otros puede no serlo; lo que ahora nos parece bello y perfecto, antes no lo era; lo que aquí es bello y perfecto, en otra parte de la tierra no lo es. El criterio estético está demasiado ligado a la moda para constituirse en un concepto del arte que nos conforme.

Podríamos decir que el arte es lo que se rescata a través de los tiempos, como lo bello y perfecto.

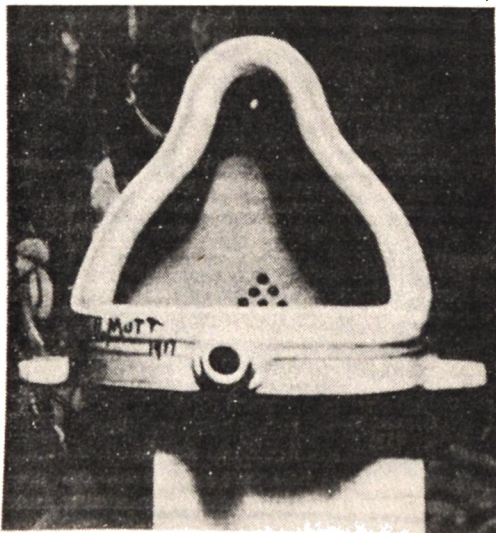
La referencia es al objeto concreto. De lo concreto (objeto artístico) se abstrae, por generalización, la idea de lo artístico.

Podemos decir que el arte es lo que se agrega al útil.

El arte sería lo superfluo que se agrega al útil como adorno y que incluso puede llegar a obstaculizar su uso. El agregado decorativo al útil no era tal en los primitivos, los que al pintar la gacela en la flecha, la hacían veloz y certera. También podemos decir lo contrario, que el despojo de lo superfluo —tal como lo hizo la Bauhaus con el diseño— transforma el objeto vulgar en un objeto artístico. "Menos es más" se ha dicho... y podemos agregar "más es más" y decir aún que ambos pueden ser más o menos arte. Pero el asunto puede ser aún más complicado: el propio objeto vulgar puede ser objeto artístico si lo rescatamos de su ámbito natural —como ocurre con el "objet trouvé"— o si lo sustraemos de su contexto habitual y se lo ubica en uno plástico, tal como lo hizo Duchamp con un orinal. Podemos decir que el agregar o quitar algo al objeto, o modificar su contexto, puede resultar un hecho artístico, como no.

Fuente 1917

M. Duchamp



Podríamos intentar una definición psicológica del arte.

No habría un ARTE, habrían emociones artísticas. El sentimiento placentero y gratificante que experimentamos al "ver o escuchar lo que nos gusta" es la base de la emoción artística. El arte sería una emoción visual o auditiva placentera. Pero el sádico experimenta placer ante el torturador que ejerce su oficio, y por el contrario el común de las personas rechaza a Picasso, al teatro de Schlemmer, la música de Mahler y la obra de tantos artistas...

Podemos filosofar, diciendo que es arte aquello con lo que se intenta resolver el drama de la incompletud del hombre.

Nuestra vida es angustiosa por su incompletud de hecho, la que experimentamos ante las limitaciones que impone el mundo en que vivimos, tanto como la naturaleza corpórea de nuestra existencia. Esta limitación se ve en parte compensada por el rescate, en una completud de derecho, en el acto de crear. Crear es, de algún modo, hacer arte. Hacer algo artístico es, en último término, crear un artificio gratificante. De este modo intentamos rescatar la completud de nuestro ser tanto en nuestro cuerpo como en nuestros objetos. Pero este intento no logra su finalidad y nunca alcanza a disolver lo inefable y alcanzar lo inasible, ni aún creando a Dios como ser omnipotente, omnipresente y omnisciente. El arte y la religión desde las formas mágico-primitivas a nuestros días, van a estar frecuentemente ligadas. Los cambios sufridos en el tiempo responden a los procesos de metamorfosis culturales.

El sentimiento de lo inasible e inefable es lo que experimentamos ante nuestra existencia inacabada. La "forma", en su completud o en su acabamiento, es lo que nos rescata de nuestras angustias.

... La "forma", que logramos a través del arte, nos reubica con los otros hombres y con nosotros mismos. El "hacer artístico" es un hacer-para-el-otro, pero para el otro que nos mira o nos escucha y de este modo nos abarca.



Leonardo

Cabeza de Leda

Jorge Galeano Muñoz
Junio 25 de 1984

Picasso 1945

The Charnel house



Cuando digo blanco, digo blanco para mí y para los otros. Cuando digo arte, ni para mí ni para los otros es lo mismo. Por ello no puedo dar una definición sino una apertura o aproximación en la que siempre cuente el autor, que es quien invita a los demás con su obra; la forma que es la figura conclusa y el otro que la percibe y la juzga. No hay arte sin la recepción del otro. El arte es siempre de uno para el otro. El arte puede ser vinculado tanto al hacer individual como a la comunicación interpersonal. La ciencia, en cambio, queda ligada al conocimiento universal y por lo tanto siempre es "des-personalizada".

Estas ideas son elementos para que cada uno piense en una definición del arte, que lo haga comprensible a los demás.



CON MIGUEL ANGEL PAREJA

EL "YO" Y EL "NOSOTROS"



Semanario "Marcha". Montevideo, diciembre 10 de 1971. N° 1573

"El artista no es una clase especial de hombre, sino que cada hombre es una clase especial de artista". Esta idea, perteneciente quizás a Herbert Read, Pareja la hace suya, no sólo enunciativamente, sino en la militancia diaria con sus compañeros de trabajo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en una tarea que hoy por hoy da lugar a una profunda polémica que trasciende el ámbito universitario y está exigiendo de todos una consciente ubicación.

Miguel Angel Pareja nació en 1908 y llevó a cabo una labor individual de indiscutible importancia como pintor, caracterizada por una modesta firmeza, y un desprendimiento de todo individualismo en el aspecto promocional. Esto interesa no tanto por lo que tiene de personal, sino en la medida en que ayuda a entender una actitud asumida hoy colectivamente por quienes la llevan al extremo de convertirla en una opción vital para el trabajador de la cultura.

Esta charla con Pareja tiene el propósito de aproximarnos a ese problema, a través del conocimiento de su trayectoria personal y de su aporte como artista a la causa de una cultura popular.

Su trayectoria, en un primer momento solitaria, pasa a integrarse en los últimos años a una tarea de equipo dentro de la Escuela de Bellas Artes, al punto de que en muchos momentos del diálogo se confunden los límites entre el "yo" y el "nosotros".

Gabriel Peluffo y Hugo Gilmet

— Entendemos que su obra está caracterizada por una evolución continua, sin saltos, sin grandes rupturas, de modo que actualmente culmina en su dilución en la tarea colectiva de la Escuela Nacional de Bellas Artes. ¿Podría resumir a grandes rasgos ese derrotero?

— Toda la evolución de mi pintura podría resumirse en los siguientes términos: en un primer momento, impresionista; después, pasa a ser cezániana y luego expresionista. Más tarde tiene su aspiración de orden mural. Digo aspiración y aspiración impotente, porque cuando llegué a Europa se me planteó la pintura mural como problema, y me di cuenta de que era incapaz de resolverla. Tuve que trabajar arduamente para situarme dentro de un criterio muralista. Todo eso corresponde a una evolución no preconcebida sino que respondía a una inquietud básica en el sentido de que el arte tenía que servir para todo el mundo, ser un hecho positivo de orden cultural. Esta inquietud era común a otros artistas. Lo que ha ocurrido es que muchos de nosotros, y sobre todo los de mi generación, se vieron atrapados por un campo de acción cerrado, que se localizaba en las galerías. A mí, por fortuna se me ofreció otra posibilidad, que estaba en la Escuela, porque hasta ese momento yo tenía un campo cerrado, cuya máxima culminación estaba cifrada en el mural. En el momento en que la Escuela planteó su nueva problemática, yo dejé de pintar. Hay gente que se horroriza porque yo dejé de pintar; pero entiendo que para mí fue un hecho feliz. En este momento,

soy consciente de que he seguido produciendo, pero haciendo una dispersión de mi obra. Dispersión a través de la docencia y a través de la obra personal que ha pasado anónimamente a la producción de la Escuela.

En mi casa está amontonada casi toda mi pintura, ya que no soy un pintor que haya vendido mi pintura de caballete. Pero está la otra obra que me parece más importante. Ustedes ven que la tónica está en una aspiración que a medida que transcurren los años se va concretando en hechos.

— ¿Podría definir cuáles son las condicionantes que lo inducen a un cambio de temática y de recursos plásticos y lo empujan a partir de 1950 hacia el hombre de nuestro campo?

— Mi pintura llega un momento en que es expresionista. Es expresionista porque cuando yo tomo el tema del gaucho trato de no tomar al gaucho como una situación pintoresca y lo abordo en lo que yo conozco de la vida de un hombre de campo. No es un problema meramente visual sino un problema humano complejo.

— ¿Cómo vincula usted su experiencia en el ámbito de la pintura de caballete con sus posteriores aspiraciones muralistas?

— Luego del pasaje por la pintura de caballete, llegué al descreimiento de que el arte tenga que pasar por un planteo de naturaleza ideológica y entonces paso a la pintura mural como elemento constructivo del espacio y como elemento significativo dentro de él. En realidad, eso a mí me dio el sentido cabal de lo que debía ser una pintura mural. Incluso mis intentos muralistas anteriores a mi viaje a Europa de 1954 los considero, ahora, fallidos. Recién me di cuenta de que no tenía lenguaje mural con la experiencia directa de lo que era el mosaico frente a los murales del pasado, tanto Ravenna como el Quattrocento italiano. En el orden internacional Braque, Fernand Léger, Picasso, Matisse, casi prácticamente no tienen pintura mural, su pintura no ha quedado en los muros. Toda la pintura de Léger llega un momento en que es netamente mural pero mural pintada en tela, porque no tiene muros. Francia no le da muros. Picasso nunca se preocupó de ese problema; pero llega un momento, y es muy tardíamente, que se empieza a pensar en la integración de las artes. Fernand Léger es uno de los más preocupados por ese problema; específicamente por la integración de la pintura y la arquitectura. En este sentido, trabajó con el arquitecto Nelson en la maqueta de un hospital en Normandía, donde estudiaron toda la policromía interna y externa del edificio. Más adelante, fallecido Léger, el edificio se terminó en base a sus ideas y nosotros trabajamos en la construcción del mosaico. Los colores de los muros

y puertas conducían visualmente a los usuarios del hospital adonde querían llegar. Léger trabajó también en vitrales para arquitectura religiosa. Hay un movimiento por ese lado que es respetable. En mi caso, al ir al lenguaje mural, comencé a percibir que el tema quedaba diluido, para producir un hecho plástico capaz de dar al ambiente una significación. Ahí ya entonces yo salía del problema ideológico para entrar al problema plástico y estético fundamental. Las experiencias de pintura mural ensayadas en nuestro medio estaban orientadas sobre todo como una réplica de las inquietudes mexicanas. También existían en el Río de la Plata pintores con análogos propósitos. Spilimbergo, Colmeiro, Urruchúa, por ejemplo, expresan esa inquietud. Había una idea que se iba formando en el sentido de que el arte debía salir del viejo esquema de la pintura de caballete o de la escultura de pedestal.

— ¿Está presente en este planteo la intención de ampliar en términos cuantitativos la relación con el público?

— Probablemente haya inquietudes de orden político, de servirse del arte como un medio de propaganda política. Con respecto a las inquietudes sociales en el sentido de que el arte debe estar al alcance del pueblo y en contacto con él, se vivían momentos muy especiales. Yo me acuerdo de una reunión que tuvimos en la Facultad de Arquitectura, donde estudiamos cómo el pueblo debía introducirse en el problema del arte. Se proponía la multiplicación de exposiciones y conferencias que las explicaran. Nosotros nos opusimos. Por ese camino no se llega a nada. Al pueblo hay que darle el arte. No es con explicaciones —que no las entiende— que va a sentir el arte. El pueblo tiene que disfrutar del arte, tenerlo consigo aún cuando no lo entienda, porque el problema no es entenderlo sino vivirlo.

— Usted pasa a integrar por concurso los cuadros docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 1946. ¿Cuál era la situación general de la enseñanza de las artes en ese momento?

— Hay un aspecto de sometimiento del estudiante en la vieja Escuela. Primero, porque la enseñanza estaba basada solamente en la pintura y la escultura. En segundo lugar, porque el estudiante debía cumplir un programa que se proponía cubrir la formación a través de una serie de etapas basadas en reglas absurdas: para poder ser un creador, primero había que aprender a dibujar, después entonces había que empezar con temas sencillos a pintar. Esos temas se iban haciendo cada vez más complejos hasta que al cabo de cuatro años le decían: "Bueno, ahora usted es libre". Pero sucedía que en todos esos años el estudiante había hecho lo que le mandaban y al encon-

trarse libre no sabía qué hacer, porque no estaba habituado a ejercer su libertad. Esa fue la primera reacción. Había estudiantes que eran expulsados de los salones por no obedecer la forma de pintar de su docente. Si estaban preocupados por problemas del arte de ese momento, los reprimían duramente con el argumento de que ya llegaría el tiempo de poder hacer lo que quisieran. La Escuela tenía sus horarios de clase; los de la noche comenzaban teóricamente a las ocho, y prácticamente a las ocho y media, porque a esa hora se cerraba el portón y no se permitía la entrada a nadie más. Había estudiantes que llegaban tarde de trabajar y el cuidador los miraba de lejos sin abrirles. Era una especie de cárcel. Toda esta enseñanza estaba dirigida a las exposiciones y los certámenes. La enseñanza misma era un certamen de competencia. En el orden profesional existía el Salón Nacional, cuyos jurados —como es tradicional, en todos los jurados— están formados por distintas personas, de modo de crear un batiburrillo de ideas para juzgar el valor de las obras, resultando más una lucha de intereses que un juicio sereno de calidades.

— ¿Cómo encaró usted los problemas plásticos y estéticos dentro de la Escuela?

— Cuando yo me enfrenté a ese problema tan grave de la docencia lo primero que hice fue proponerle a los estudiantes que hicieran cada uno lo que deseara, lo que no habían podido hacer hasta ese momento, pues yo iba a juzgar solamente lo que podía ser pintura y lo que no podía. El problema estético lo dejaba de lado, eso lo tenía que resolver cada uno por su cuenta. Entonces, de allí en adelante se formó en mi taller un movimiento de estudiantes inquietos que estaban fermentando otra cosa. Así se logró un quinto año libre, solicitado por los propios estudiantes que se negaban a egresar del instituto.

— El grupo La Cantera surgió de allí...

— El grupo La Cantera surgió en el año 1954. Los estudiantes de mi taller como no tenían tiempo para trabajar dos horas extra por día, iban los fines de semana a La Piedras, donde yo tenía un lugar de trabajo que era la antigua casa de Manuel Rosé. Al fin de cuentas, esto significó para mí en el aspecto personal el comienzo de un estudio sistemático de pintura. Cuando yo me fui a Europa, los muchachos, acostumbrados a ir a pintar paisajes a la cantera del ferrocarril, resolvieron autodenominarse grupo La Cantera. En mi taller no se trabajó nunca con mis ideas. Yo promovía inquietudes e incluso he hecho discusiones sobre realismo socialista, orientando a los estudiantes para que tomaran una correcta ubicación de orden plástico, y señalándoles desvíos dentro de la estética que querían asumir...

— ...desvíos de orden plástico...

— ...e incluso ideológico para la misma estética, señalando entonces las contradicciones en que incurrian. Después de salir de la Escuela nos reuníamos en un café. Recién a la una y media de la madrugada yo salía jinetando un ómnibus para Las Piedras. Eso lo hacíamos noche a noche.

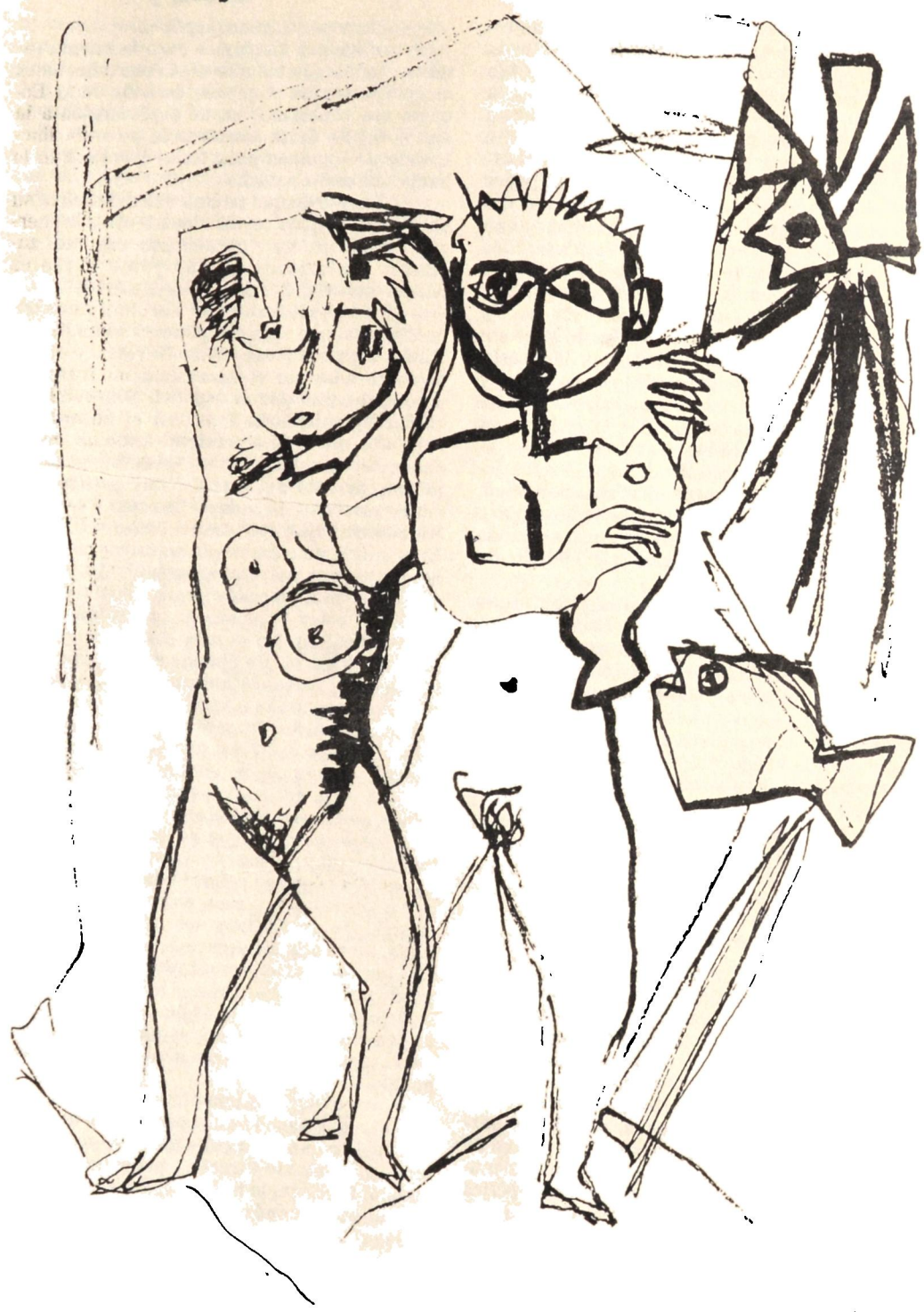
— ¿Dentro de qué pautas usted definiría su pasaje de la típica paleta rioplatense a la energía colorística que caracteriza sus realizaciones posteriores a 1950 y las actuales búsquedas de la Escuela de Bellas Artes?

— En el país hubo una corriente neoimpresionista, que vino con pintores como Blanes Viale, Manuel Rosé, Milo Beretta y otros, deslumbrados por el impresionismo francés y principalmente por el español. Sobrevinieron entonces los colores intensos, el naranja, el rojo, el violeta. Esa corriente coincide con la época del Círculo de Bellas Artes. Luego de ese primer período del Círculo, hay artistas que comienzan a ser becados a Europa: Prevosti y Rivello trabajan con Andre Lothe y Bissiere. El primero, un cubista que mantiene presentes los problemas del impresionismo. La pintura de Rivello es algo rembranesca, donde el color adquiere potencia desde la oscuridad. La de Prevosti en cambio es más diáfana y nos hace recordar a Corot. De Simone es un hecho nuestro, cerrado a esas influencias pero fundamentalmente vinculado a Figari, de conformación posimpresionista francesa. Entonces, De Simone buscaba el color y su brillo, pero no podía tolerar cuando se le distanciaba demasiado uno del otro, en contraposiciones que necesitaba amortiguar. De todas maneras él aspira a un color intenso aunque no sobrepasa una entonación muy firme de colores algo asordinaados. En lo que se refiera a la Escuela y a mí personalmente la línea colorística es consecuencia de un análisis del color y la sensibilidad. Se va a la franqueza del color, a rescatar allí los impactos emocionales que el color puede producir. Eso, que se hizo en la Escuela, se hizo también frente al pueblo. La campaña de sensibilización visual, es un hecho docente. Es el traslado de la actividad docente ante el pueblo.

— Pero escapa a una metodología...

— Lo que pasa es que nosotros, en un campo tan vasto como es la calle abierta, no podemos tener un contacto directo y permanente con el pueblo. La Escuela habría necesitado recursos humanos y económicos para mantener ese diálogo.

— Nosotros recibimos una cultura envasada a través de la televisión y el complejo de los medios de difusión que no están en manos del pueblo. ¿Qué papel le cabe al artista plástico, dentro de su órbita, frente a esa situación?



— Personalmente, pienso que contrarrestar lo que nos viene por vía de la masificación industrial, es una actitud destinada al fracaso. Pienso que no debemos destinar energías en combatirla, porque nuestros recursos siempre serán escasos. ¿Cómo vamos a luchar contra la televisión, contra el industrial? En cambio, debemos aunar esfuerzos en favor de lo nuestro, y seguir firmemente por ese camino. Hay compañeros en la Escuela que piensan poder llegar por ese camino a un dominio de medios de producción industrial y “culturizar” la masificación. Esto es de todos modos algo muy polémico que habrá que afinar y ajustar a la realidad. No debemos olvidar el ejemplo del Bauhaus, al que se lo tragó la sociedad capitalista. Lo importante no es masificar el buen diseño, sino ir a las bases, trabajar con el pueblo en la medida de nuestras posibilidades, y afirmar una cultura desde abajo.

— La inquietud en este momento es conducir los lineamientos de la creación plástica nacional hacia la comunidad, en un proceso paralelo a la profundización que vivimos en el plano político. ¿Cómo definiríamos entonces el camino que ustedes han elegido?

— El camino para mí está marcado en una obra sin preocupaciones de orden estético o de orden promocional, sino pura y sencillamente de orden cultural. Hasta incluso yo llegaría a sostener que la tal incultura no existe. Hay una cultura. Se trata únicamente de descubrirla, ponerla de manifiesto. Si partimos de los elementos más ingenuos, sin pretensiones de sabiduría, sin prejuicios deformantes, buscando lo más puro de cada individuo, puede llegarse a la única materia capaz de garantizar la autenticidad de una cultura que yo no digo que sea folklórica, sino que es la de un conjunto de hombres influidos por su medio. Yo soy profesor de secundaria, y sé que un estudiante de segundo año liceal, cuando uno lo limpia de prejuicios y le da un medio expresivo donde se manejen exclusivamente elementos plásticos, revela una sensibilidad asombrosa. Son estudiantes que saben que no tienen posibilidad de salvar un examen de dibujo porque dicen: “Yo no sé dibujar”. Sin hablarles de composición ni de teoría del color, ellos son capaces de desarrollar su propia capacidad creadora. Pienso entonces que a nivel popular, contando con la colaboración de trabajadores de las artes visuales que se propongan ejercer esta docencia a través de talleres de estampados de tela, de cerámicas, etcétera, radicándose en un pueblo por ejemplo, puede comenzarse una obra auténticamente cultural.

— De ahí que ustedes elijan para sus realizaciones objetos de uso cotidiano...

— Nuestra obra tiene la intención de que lo que el crítico de arte pretende decir, lo diga ella, muda, calladamente pero lo diga a través

del tiempo que vive dentro de una casa, hasta que el objeto se rompe o se gasta porque lo están usando. Si un crítico de arte no ve esto, nos tiene sin cuidado. El está preocupado por juzgar obras y establecer un juicio para la orientación de su público. Como nexo que es entre el productor y una élite, pretende que su juicio conste en los anales de nuestro acervo cultural. Lo nuestro es otra cosa: el público al cual están destinadas nuestras obras no lee las críticas de arte. La obra de arte que llevamos cumplirá el destino para el cual fue creada, o sea, integrarse anónimo y calladamente en la sencilla y verdadera base cultural de nuestro pueblo. Decimos esto, porque acá se ha formado una profesión al margen del arte, que es la del crítico de arte. Es él el que entiende y entonces se arroga la potestad de explicar. Si se suprime esa explicación, entonces siente que no tiene nada que hacer en esa divulgación tan frondosa en la que está empeñado. No podemos negar que pueda haber dentro de toda la actividad artística quienes estudien y analicen su evolución. Ellos constituyen los verdaderos estudiosos, que son necesarios, porque entre ellos se cuentan personalidades de gran valer.

— ¿Qué opinión le merece la actividad de otros plásticos no vinculados a los lineamientos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero que están aportando en su trayectoria individual al desarrollo de la plástica nacional?

— Todo lo que se haga como intento de vinculación del pueblo con las expresiones plásticas, nosotros lo miramos con simpatía. Cuando esas cosas están hechas en base a un interés personal, en base al interés de la promoción del creador como individuo ya no nos parece correcto. En ese sentido la Escuela no está preocupada por la promoción individual de nadie sino por el hecho cultural efectivo que pretende realizar en común dentro del medio social. El artista tendrá que revisar sus ambiciones, su ubicación, y considerarse un constructor dentro de una sociedad que busca su papel en la historia. Si no lo hace así será una persona que está usufructuando de la cultura, que vive de la cultura. Vivir para la cultura y no vivir de la cultura: esos serían los términos claros. Nuestros artistas estaban alineados en luchas de distinto carácter, y muchos lo están aún. Se había asistido a la puja exacerbada por el reconocimiento del valor individual. Hablábamos, nos hacían hablar, y admitíamos que se hablara de nosotros destacando valores excepcionales. Decir estética, es referirse a un orden de ideas, y en muchos casos la actitud política se adueña de una definición estética, a fin de que perdure y trascienda la particularidad político-ideológica. Mientras tanto, el pueblo ha vivido por siglos marginado de la obra de los artistas. Estos, en un sentido tradicional, tienen un único campo

de acción posible, denominado elite. Allí se permite ser conservador, reaccionario e incluso revolucionario. Ser revolucionario dentro de la elite es traer algo nuevo, inédito, cuanto más extraño y novedoso mejor. Vale decir que estas llamadas elites actúan como verdaderos campos de concentración de la cultura. Para nosotros las luchas estéticas, y la estética misma pierden sentido. En el arte de las galerías, la línea estética es el elemento de competencia primordial. En cambio nosotros pensamos que la estética e incluso la personalidad deben pasar a un segundo plano. Lo que interesa es la penetración del hecho creativo dentro del medio.

— ¿Eso no implica una discusión de carácter estético?

— Puede importar a los efectos de los estudiosos, pero no a los efectos del pueblo, porque él selecciona lo que le interesa. En el orden especulativo, si hoy se hizo esto, ya no se puede hacer mañana, y vaya a saber uno lo que va a aparecer entonces. Aparecerá tal vez el fenómeno, el monstruo. En el orden de la especulación artística ya hemos llegado a lo monstruoso, a distracciones aberrantes para llenar el ocio. Pero interesan los hechos humanos auténticos que actúen en el proceso político-social. Es decir que sea un hecho vivo, no un hecho artificioso.

— Pero en la medida en que el equipo de creadores que abre al pueblo su producción necesita madurar y discutir la respuesta que éste le da, se hace necesaria la discusión estética, sobre la base de los hechos.

— En ese sentido sí, pero nosotros en el caso de la Escuela, no disponemos de los recursos necesarios para la autocrítica. Para eso necesitaríamos una organización de los recursos humanos para una permanente vigilia sin interrupciones que no tenemos. Necesitaríamos recursos económicos, que no tenemos.

— Hablábamos recién del trabajo en equipo, y parece ser éste un tema implícito en la actitud que como docente y como creador usted sostiene...

— Este es un problema que se plantea actualmente en casi todos los órdenes de la actividad creadora. Yo lo encaré personalmente

en oportunidad del trabajo en la pintura mural. Nosotros decimos que para hacer efectivo un trabajo en equipo el programa a cumplir debe asentarse sobre hechos verdaderos. Un hecho verdadero es por ejemplo ir a pintar el conventillo Medio Mundo y en él veremos la gente, conversaremos con ella y conociendo sus problemas uno se introducirá progresivamente en su vida. Entonces de allí empiezan a nacer formas y colores. Así es posible que, interesados todos, interesados vitalmente en el problema, podamos empezar a trabajar, no como un equipo de notables sino como un equipo de personas directamente interesadas e involucradas en los resultados del trabajo. La misma persona del Medio Mundo, cuando tiene evidencia de algo que se está produciendo, se integra entonces a un equipo. A un equipo que está llevando a cabo un hecho, y a ese hecho él necesita contribuir porque allí tiene intereses. No se puede enseñar nada sin tener ese centro de interés; no se trata de trabajar en temas abstractos y desnudos.

— La libertad creativa individual es uno de los problemas que preocupa a los teorizadores de la metodología del trabajo en equipo.

— Cuando nosotros decimos que cada hombre debe ser capaz de recibir y de dar un mensaje a los otros, que debe reconocer en sí la capacidad propia de ser un creador, estamos hablando de la libertad. Y cuando en el plan de estudios se habló de ella se produjo una gran conmoción, porque había quienes no querían la libertad. Querían una estética, un orden de pensamiento. ¿Y cuál podía ser ese orden de pensamiento? Cualquier academia, con tal de que fuera un orden impositivo. Póngale usted un nombre cualquiera a ese orden, doctrina política o lo que fuera... siempre va a ser autoritarismo. Entonces, si es un hecho de libertad, está dando un mensaje, y ahí sí lo entiende como tal. Es fundamental que el individuo se sienta comprometido con ser libre y con todas las responsabilidades de ser libre. Es muy difícil el ser libre. Porque ser libre porque sí, frívolamente, no es ser libre, sino que es ser esclavo de cualquier cosa pasajera, es ser esclavo del arrasamiento arbitrario de todos los valores.

Pareja 1950



La nota que sigue a continuación es parte de una entrevista realizada al plástico Silvestre Peciar por el periódico "A Razao" de Rio Grande (Brasil), a propósito de una exposición individual realizada en 1980.

Peciar nos envía este texto, con la aclaración de que fue pensado para un medio donde no se conoce la trayectoria de Pareja docente y menos aún el planteo pedagógico desarrollado por él en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Universitaria y Reformista, que le correspondiera dirigir por dos periodos consecutivos.

Sin duda lo dicho por Peciar en esta entrevista que hoy transcribimos, intenta transmitir la esencia misma de los criterios de M. A. Pareja en materia de enseñanza del arte.

Pregunta: ¿Reconoces alguna influencia marcante en tu formación como artista?

Peciar: Sí, mi relación con Pareja, es de discípulo y de una amistad de casi 30 años. Pareja es un Maestro de juventudes en el Uruguay; después de Torres-García, es la gran figura de la enseñanza de la pintura. Opuesto al dogmatismo carismático de Torres-García, Pareja no formaba seguidores estéticos, no creó una "escuela" ni reglas, ni facilidades. Por el contrario: fué severo y sensible para quienes fuimos sus alumnos. Todo su esfuerzo pedagógico estaba encaminado a despertar la intuición en nosotros: trabajo paciente, inflexible y áspero donde uno, no se sentía cómodo ni elogiado en su taller, hasta que un día, como quien enciende la luz, todo se hacía claro y transparente: el cuadro "salía bien".

Yo pasé por ese proceso de agudos análisis y recibiendo como único estímulo, mucha atención: cómo miraba detenidamente cada trabajo de principiante!!! Primeramente, Pareja hacía conocer la propia confusión; evidenciaba los prejuicios y señalaba el norte de los valores universales que nos pasaban desapercibidos. Luego, cuando se le mostraba mucho trabajo realizado, venía la palabra justa en el momento justo. Un día, una demostración y estallaba la revelación: así se aprendían gestos, actitudes, sentimientos para toda la vida: no había recetas técnicas, no había dogmas estéticos, ni métodos eficaces, ni fórmulas mágicas para hacer. Lo que Pareja "daba" eran comienzos para uno mismo hacer su pintura propia. No enseñaba el "buen dibujo" o el "color armónico", sino descubría el dibujo de cada uno y el color individual en su desarrollo. Educaba sembrando el espíritu de auto-crítica reflexiva en el alumno; pero, cuando iba a pintar, el alumno estaba sólo, sin nin-

guna "base", con sus colores y su espontaneidad. No era una enseñanza paso a paso, autosatisfactoria o de adquisición de conocimientos: todo eso lo consideraba académico. Era un hacer individual apasionado, que se entretecía con un estudio meditativo y emocional al mismo tiempo. La reflexión a posteriori, serena y compartida era fundamentalmente sensible y no daba lugar a ninguna teoría.

El ejemplo de obras que nos mostraba, no era para imitar, porque enseguida nos mostraba otras obras, que estaban en lo opuesto: así, toda posible teoría se destruía. Recuerdo como éso nos dejaba perplejos, inseguros e irritados por no poder agarrar "la cosa" intelectualmente. Nos dejaba luchando con el color hasta la desesperación; un día, nos demostraba, con los pinceles en la mano, como Van Gogh pintaba un azul en el cuadro, sin azul, contra todas las teorías!!! Y por dentro nuestro, una conmoción: cómo la pintura salta inexplicable a través del asombro!!! Era el despertar intuitivo.

Claro, Maestro y discípulos vivíamos una amistad enriquecedora que propiciaba una continua y estimulante preocupación por el hacer plástico, por los problemas pedagógicos y humanos. Se "filosofaba" mucho: durante horas mirábamos pintura, comentábamos escritos, discutíamos sobre todo lo relativo al arte y a la vida. Pero, al ir a pintar, sólo la emoción de pintar. Esa fué la "enseñanza" de Pareja. Desde que me radiqué en Brasil, lo visito frecuentemente y volvemos a la misma conversación de antes: por eso la correspondencia es escasa pero referida siempre a las cosas del arte. En el catálogo, transcribo una carta con su pensamiento, que va mucho más lejos que mi punto de vista, lo que me mantiene reflexivo sobre mi propio hacer. Es como una presentación indirecta, más que de mi obra, de mi intención de aprendizaje permanente.

(del catálogo: transcripción de la carta de Pareja)

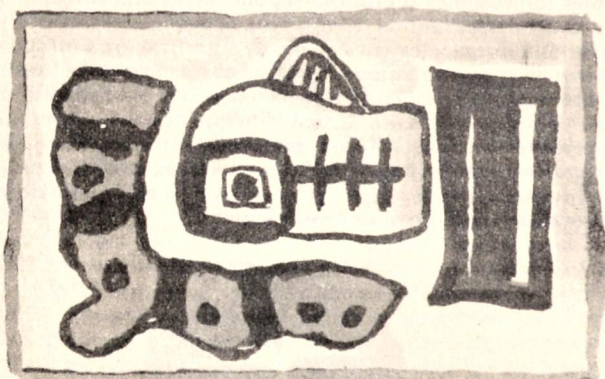
... "Peciar: no estoy de acuerdo, cuando dices en tu carta: "la actitud mental, para la creación espontánea, es antagónica a la actitud de estudio".

... "El estudio y el hacer espontáneo no están en conflicto, pero se complementan y uno necesita del otro. Yo estudio hasta en qué consiste el hacer espontáneo!!! —Se puede ser racionalmente ordenado: primero esto, después aquello—. Pero también, se puede ser impulsivamente ordenado: primero, mi afán, después el orden, después el afán, después..., lo que importa es no matar el ángel."

Del libro "PANORAMA DE LA PINTURA URUGUAYA CONTEMPORANEA"; Alfa, Uruguay; 1965. Págs. 111-112.

"De entre estos artistas que ingresan decididamente a la abstracción por intencionada y voluntaria depuración de lo figurativo, merece párrafo aparte Miguel Angel Pareja; por la larga gravitación de su obra y de su prédica como maestro de varias generaciones, porque en él, el cambio se apoya en experiencias distintas y la transformación radical que afronta se refiere, también, a la paleta, que de una gama sobria, tonal, pasa a la brillantez más acusada del color; de una pasta elaborada y densa llega a sostenerse en superficies livianamente aplicadas... Extrañamente -no hay, explícitamente indicada, una previa propuesta programática- entra a un entender monumental de la forma que, sin carácter imitativo, se vincula a la más pura corriente precolombina, en lo que ésta tiene de universal. Y es en este universalismo que Pareja se ubica al fin, ... y tiene otra ambición; por la escala, por el destino mural al que aspira."

Arq. FERNANDO GARCIA ESTEBAN



Pareja - 1960

El pintor, en su refugio de paz, deja de ser severo y exigente. Su obra será la heredera de su docencia plástica. De ahora en adelante, aprenderemos de sus cuadros y del recuerdo de sus clases. Otros Maestros, otrora sus discípulos, tomarán en sus manos el desafío de enseñar lo que recibieron de Pareja. En los tiempos en que la memoria pierda la noción del recuerdo de las cosas, la línea del Maestro estará tan fusionada a nuestro desarrollo cultural y plástico que será imposible aislarla. Simplemente estará allí, al lado de Barradas, Figari, Cúneo, Torres García y muchos otros.

En la hora en que la Universidad abre sus puertas nuevamente, no podemos dejar de pensar que la Escuela de Bellas Artes se cerró detrás de las espaldas de Pareja y que, ahora, no podrá ser él quien traspase en primer término sus umbrales. Un compromiso de dignidad filtró y filtrará a estudiantes y docentes. Ese filtro será permeable a las ideas y obra de Pareja, quien, a través de los años de obscurantismo medioeval, nunca traicionó la dignidad del hombre. En la Escuela de Bellas Artes, en los talleres que organizó y en el espíritu de sus alumnos, Miguel Angel Pareja recobrará una existencia infinita y merecida.

... A la categoría de los artistas con mayúscula pertenece Miguel Angel Pareja y por ello al ubicarlo como una de las cabezas del movimiento colorista rioplatense, no lo hago en desmedro de su importante factura dibujística.

... Pero no es en la línea a menudo quebrada por una voluntaria torpez donde hemos de encontrar la fuerza principal de su arte. Pareja libera lo principal de su energía en la vibración del pigmento colorístico, cuyos contrastes establecen en nuestro propio equipo nervioso esa respuesta que despiertan los envites en profundidad.

... Ofrece la alternativa de rojos, amarillos y verdes que nos parecen brotados de lo más pristino de las gamas naturales. Abstracto o figurativo el arte de Pareja emplea el color con fuerza expresionista y es siempre el factor que otorga a sus telas la gestalt más comprensiva. Aun cuando la imagen evoque a través del trazo negro y vigoroso un clima de dimensiones trágicas como a veces ocurre, el color viene siempre a robarle la escena a los demás protagonistas y se instala invariablemente en el meollo mismo de su visión.

... Desentrañar pues el mensaje supone la lectura de sus colores, no en la fácil sugestión de la heráldica sino en tanto signos que sin proponérselo alcanzan la dimensión simbólica, configurando a lo largo de su extensa y fértil trayectoria un personal y elocuente estilo.

... Tener estilo es algo más que ser identificable, lo que puede obtenerse a través de las simples impresiones digitales. Supone haber logrado aportar en el no tan abigarrado como se cree mundo del arte, esa congruencia que a la vez de sostener y desenvolver una forma, alcanza sentido de significación profunda.

... Los colores en si son anónimos; puestos al servicio de la forma total del arte de Pareja quedan asumidos en la dimensión de un humanismo de recia estirpe latina, que les otorga el sustento de una vida que no conoce el miedo.

... Es esa probidad que sostiene lo estético a partir de lo ético, lo que mantiene la temperatura en la que estos colores han sido fraguados; algo que va más allá de cualquier paleta y que nos dice que el artista no ha dejado de mezclar todos y cada uno de sus pigmentos con su propia sangre.

Rafael Squirru



Pareja está viviendo en el centro dramático de la problemática artística de nuestra edad, en el fecundo desorden en que se gesta el orden del futuro, en el misterio en que asoma la claridad. Perdido desde los albores del renacimiento hasta nuestros días el gran sentido espacial, Pareja siente la trascendencia de este retorno que no es otra cosa que una toma de impulso necesaria, y el drama de su adaptación que va a confundir, que ya viene confundiendo, en mosaico y en otras técnicas de orden material, a los numerosos imos que no son otra cosa, evidentemente, que puntualizaciones de la diversidad, altos rostros de la especialización que caracteriza a nuestro tiempo, búsqueda al fin de una nueva unidad, en la que ya estará salvada nuestra decadencia.

Cipriano S. Vitureira

... Este tiempo de revolución estética ha impuesto a los creadores un comienzo de airada rebeldía. Todo lo que pudiera hacerse dependía entonces del coraje para rechazar el gusto establecido, a los maestros convencionales, a los falsos dogmas estéticos pródigos en caminos prohibidos, a la cautelosa vulgaridad que quiere precaverse haciendo escándalo de la originalidad y la fantasía. Aquí, hace treinta años, cuando Pareja iniciaba decididamente su trayectoria de Pintor, esa situación de inconformismo implicaba sin ninguna duda el aislamiento y el repudio. Con su necesidad de transformar el color, con su ansiedad por crear imágenes que no se supeditarán a la mera transcripción verosímil, Pareja sufrió más que otros esa soledad y esa condena. Y es que su expresión crecía en rasgos que atacaban el convencionalismo estético de todas maneras: en la violencia de las aproximaciones cromáticas, al quebrar la estructura de un objeto descomponiéndolo en planos de color y de luz, en el peso irreal que podía imponerle a una sombra haciéndola más corpórea que el objeto mismo, al desquiciar la perspectiva alterando sus líneas o la distribución de las zonas espaciales, en el manejo simultáneo de síntesis volumétricas y planistas, al resolver en mancha la forma que iniciara como plano claramente delimitado, al subrayar la visión deformante. ... Todo el propósito de su lenguaje en esa franca irrealdad expresionista desafiaba la escuela lógica de la percepción.

... Su inconformismo empezó adelantándose en la utilización fantasiosa del color; no sólo porque exagerara los efectos brillantes y elaborara modulaciones inusitadas, sino también por la manera de aplicarlo, concentrándolo en signos protagonicos voluntariamente separados del conjunto. A este desafío del color se agrega luego la intención deformante del dibujo y la composición: se afianza entonces su concepción expresionista. Si la necesidad de contradecir la configuración realista llega a ser tan exasperada es porque ella proviene de su curiosidad creadora, del afán de supeditar la realidad a la invención, de independizar al fin el hecho plástico de los datos de la observación. De ahí que en su obra importe fundamentalmente la ejecución, la experiencia con la materia pictórica. Para él la Pintura parece ser antes que nada la substancia en que se encarna un mundo particular de formas. Entonces, los elementos de esa forma (color, contornos, superficies, coordenadas espaciales, incidencias táctiles) son a la vez la materia y el espíritu de su obra. Ciertamente, esta manera de asumir su técnica, esta objetividad, esta solemnidad de la forma, abren camino a la expresión monumental en que se ha definido su estilo. Así su evolución creadora ha sido antes una búsqueda visual, que una puja temperamental. Por eso no se atuvo a una sola dirección condicionada por una preferencia sentimental, sino que por el contrario, lo intentó todo. Sin prejuicios, experimentó todas las soluciones que cabían en su vocación expresiva y también volvió una y otra vez a tratar el mismo tema, para considerarlo en cada caso como un hecho plástico diferente.

... Dado este propósito de conferir a cada forma una presencia acabada como dibujo, como color y como relieve, no es de extrañar entonces que haya encontrado al fin en el mosaico un lenguaje ideal. Su necesidad de fragmentar la superficie en zonas de límite y desarrollo acabados, es en ese género una condición original de la técnica. Ahora, toda su obra anterior parece haberlo anunciado. En el mosaico no se pierde la índole cabalmente pictórica de su lenguaje y se cumple de modo natural la aspiración monumental de su estilo.

... Así la obra actual de Pareja — Pintura y Mosaico — es la consecuencia legítima de aquella ambición inicial: color en libertad, forma en libertad. Los signos pictóricos afirmando su poderío frente a la realidad.

Escuela de Bellas Artes

EL ARTE SALE DE LAS GALERIAS Y VA AL
PUBLICO DE LA FERIA

Paraja 12



El 11 de julio de 1960 el Consejo Directivo Central de la Universidad de la República, aprobó el Reglamento del Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El hecho no está desprovisto de significación, porque el Plan que se aprueba, es el fruto de un largo proceso que enjuicia la enseñanza del Arte en todos sus aspectos.

Los intentos de reforma de la Enseñanza, habían sido varios. El antecedente más importante se remonta a 1952, en que por primera vez se piensa que la enseñanza del Arte está comprendida en un problema educativo.

Las normas que anteriormente se adoptaban para ordenar los conceptos que habían de informar y dar contenido a una enseñanza del Arte, eran las mismas que regían toda la enseñanza académica que nos llegó de Europa a comienzos del siglo.

Se pensaba que, si bien los tiempos cam-

bian, si bien las estéticas variaban y el Arte tenía otro aspecto, que presumía otras necesidades, la enseñanza debía mantenerse fiel a aquellos procesos de resultados conocidos.

Además, recibimos del siglo pasado un legado de ingenua ignorancia, de actitud abúlica y desprevenida, a la espera del instante lúcido e inspirado para la creación.

El alumno debía comprender que el camino del Arte se realizaba por etapas, en donde los distintos grados de las categorías jerárquicas, se lograban y cumplían, ordenada y penosamente.

Pero a todo esto hay que agregar un misticismo muy particular, en una forma de adquirir el conocimiento, que rigurosamente estaba fundado en el estricto cumplimiento de ese proceso, que habría de ser revelador de un "qué", misterioso e inefable, para poder pasar luego de ese instante a un grado superior en el hacer.

Se llegaba a dudar si el ser lector o estudioso preocupado por la ciencia o la filosofía —sobre todo esta última— no llegaría a perturbar al estudiante, empañando su estado virginal y puro, de calma y confortable situación supuestamente necesaria, para conquistar la destreza en la expresión.

Pero por sobre todo, se tenía un gran recelo a todo cuanto fuera Arte Moderno.

De ahí que en ciertos instantes en que se habló de reforma, se entendió que la lucha se entablaba entre dos sectores embanderados estéticamente.

Es necesario saber desde qué plano se partía para comprender cabalmente todas estas afirmaciones y qué ambiente cultural era el dominante.

En la Escuela se dictaban los cursos prácticos de los Talleres de Pintura en tres horas escasas de tarea diaria. Dos horas semanales de Historia del Arte en un curso de dos años una o dos horas de Pedagogía en un curso de un año y dos horas semanales de Anatomía Artística, curso de un año.

La clase de Grabado era para alumnos egresados.

El ingreso se realizaba con certificado de suficiencia escolar.

Como se comprenderá los alumnos carecían de nociones suficientes de Historia Universal, desconocían el mundo geográficamente o el conocimiento era escaso, y tenían tan sólo rudimentaria información de la Geometría.

La tradición de la Escuela Nacional de Bellas Artes nace en la enseñanza práctica que se impartía en los Talleres de Pintura y Escultura. El propósito no excedía al de transmitir al alumno los medios para solucionar los problemas inherentes al hacer.

Los medios para conquistar una expresión artística no eran más que los prácticos, copiando un modelo. La Escuela no conmovía si el alumno quedaba durante todo el año librado a sí mismo ante el modelo. Antes bien, lo encontraba saludable y disciplinante. El profesor podía entonces asumir la sola tarea de fiscalizar y ordenar los cambios de modelo. Sus opiniones podían reducirse a dictaminar si el trabajo estaba bien o mal realizado. Los cargos de profesor eran prácticamente inamovibles. Los grados de la enseñanza se medían por años, en los cuales el alumno se adiestraba en la copia de temas que se ordenaban según sus dificultades.

1er. año.— Dibujo de naturaleza muerta y yesos.

2do. año.— Pintura de los mismos temas y Dibujo y Pintura de cabeza de modelo naturales.

3er. año.— Dibujo y Pintura de modelo vestido y

4to. año.— Dibujo y Pintura de Desnudo.

Una enseñanza basada en tan escueto programa, dependía por lo tanto de la exclusiva condición del docente.

Pero en el bien entendido que el docente debía adoptar ese desarrollo programático, el cual le impedía toda otra actividad en su clase o forma distinta de desarrollar su curso. Durante el año la clase era sometida a dos pruebas complementarias de la prueba final de pasaje al curso superior.

No había forma de eludir un planteo férreo que imponía un programa, controlado con pruebas de examen cada tres meses.

El margen, que quedaba librado a la condición del profesor, era tan sólo el que pudiera estar contenido en la forma de reflexionar ante el modelo.

De él nacían dos actitudes: una de copia del aspecto exterior del modelo. Otra de estudio en la que cumpliendo con la copia contuviera otros propósitos. Todo cuanto superar a esta situación era el fruto de una dedicación extraordinaria del profesor, fuera de los límites horarios permitidos para permanecer en la Escuela, reuniéndose con sus alumnos fuera de ella, porque llegada la hora, alumnos y profesor debían abandonar el local.

En el año 1937 los inspectores de la Enseñanza Primaria de Bélgica, Ansay-Terwaque y J. Velut (Ansé-Tervañe y Velut) en la primera edición de "La Nueva Pedagogía", prolongada por Claparede dicen:

"¿Será necesario que hablemos de la emoción que provoca en el personal enseñante el anuncio de innovaciones que a primera vista parecen audaces porque se oponen al orden establecido desde hace tanto tiempo?"

"Sin embargo, en todas partes se escuchan quejas: "las inteligencias bajan, los niños son distraídos y perezosos, muchas cosas exteriores a la clase ocupan su atención, ya no tienen respeto a la autoridad, etc.". Luego, después de haber imputado a los vicios de la juventud actual la causa de nuestros fracasos, la emprendemos con la sociedad moderna excesivamente movida y compleja". (No podemos resistir la tentación de acotar al margen: "Picasso, Cubismo, Paul Klee, Kandinskij..." "Arte Abstracto").

"¿Por qué no ver más bien en ello una separación formidable entre el desarrollo científico y social, realizado en una cuarentena de años y la condición estacionaria y casi medioeval de nuestra pedagogía tradicional?"

Es esta pedagogía la que nos transmite todavía la educación autoritaria y dogmática de los siglos pasados. El maestro desde lo alto de su torre de marfil interpreta para los niños, sabiamente inmóviles y silenciosos, las fórmulas lapidarias de un sabio manual, que fue escrito para que ellos lo usaran, mientras que alrededor los seres y las cosas solicitan su atención".

Pero oigamos también esta carta de un artista dirigida al Jurado de admisión de un Salón Oficial:

"¡Calma señores, calma! Entre todos los cuadros que están aquí, buscad los peores, y sabed que dos mil desgraciados han roto con sus dientes los pinceles de pura desesperación por no haber sabido hacerlo mejor...

Si queréis atenderme, aprenderéis quizá a ser indulgentes. A los siete u ocho años de edad nos ponen un lápiz en la mano. Empezamos a dibujar, sobre modelos, ojos, bocas, narices, orejas y luego pies y manos. Nuestras espaldas han estado largo tiempo curvadas sobre el cartapacio, cuando se nos coloca ante un "Hércules" o un "Tarso", y no habéis presenciado las lágrimas que han hecho derramar este "Sátiro", este "Gladiador", esta "Venus de Médicis", este "Anteo". Tened la seguridad que estas obras maestras de los griegos no excitarían ya la envidia de los maestros, si hubieran sido libradas a la venganza de los discípulos.

Después de marcharnos días enteros y de haber pasado muchas noches a la luz de la lámpara, ante la naturaleza inmóvil e inanimada, nos presentan la naturaleza viva, y en un instante todo el trabajo de los años precedentes parece reducirse a la nada; no estábamos más desconcertados la primera vez que cogimos un lápiz. Hay que enseñar al ojo a mirar a la naturaleza; ¡y cuántos hay que no la han visto jamás, ni jamás la verán! Es el suplicio de nuestra vida. Nos han tenido cinco o seis años ante el modelo, cuando de repente nos entregan a nuestro genio, si alguno tenemos."

"Piérdense años preciosos antes de que llegue el día del hastío, del cansancio y del desaliento.

El alumno tiene diez y nueve o veinte años, cuando, cayéndole la paleta de las manos, queda sin oficio, sin recursos y sin moral...

¿Qué hacer? Hay que lanzarse a alguna de estas condiciones subalternas, que tienen la puerta abierta a la miseria, o morir de hambre.

Se elige la primera alternativa, y a excepción de una veintena, que se presentan aquí todos los años a exponerse a las fieras, los demás, ignorados y menos desgraciados tal vez, cubren su pecho con un plastón en alguna sala de esgrima, o llevan un mosquete al hombro en algún regimiento, o un disfraz de teatro sobre las tablas.

Lo que os cuento es la historia de Belcourt, de Leain, de Drizard, que se han hecho malos cómicos, por desesperación de ser pintores mediocres..."

Esta carta es del gran pintor Chardin al Jurado de admisión del Salón Oficial —conservada por Diderot en su reseña del salón de 1765— que según dicen los comentaristas: "con asombro de sus más ambiciosos y convencionales colegas del rococó, se entretenía pintando naturalezas muertas para su propio recreo".

Esta era la Academia del siglo XVIII.

De ella a la del siglo XX hubo una variación de temas. El solo signo de modernidad en aquellas que intentaron evolucionar, porque otras quedaron, aún hoy, cumpliendo con las mismas normas y repitiendo los mismos toros, las mismas Venus de Médicis...

Y la misma indiferencia para con el destino del alumno.

PEDAGOGIA AUTORITARIA Y DOGMÁTICA

La misma pedagogía "autoritaria y dogmática" que hacía perder los cursos por falta de asistencia.

"Esta Escuela debe modelar de tal modo la personalidad del alumno, que lo prepare para producir de la mejor manera posible."

"En las escuelas modernas reina un espíritu de observación, de racionalidad y de liberalismo tal, que las peculiaridades del alumno quedan protegidas como un caudal, produciéndose así entre otras consecuencias favorables, la diversificación de aptitudes."

"En las Academias, en cambio, se adoptan dos o tres arquetipos como moldes de instrucción, y a todos los alumnos se les da en su clase respectiva el mismo tratamiento, hasta llegar al punto terminal que es la diplomación."

Este lenguaje nuevo y revolucionario, que habla de espíritu de observación de racionalidad, de liberalismo, de peculiaridades del alumno protegidas como un caudal, y de diversificación de aptitudes, pertenece al Dr. Pedro Figari en su proyecto de reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, presentado en 1910 a la consideración de su cuerpo directivo. Nos preguntamos asombrados: ¿Cómo es posible que ocurran estos hechos? En ningún momento quienes fueron sus amigos que conocieron sus ideas y sin duda su proyecto, retomaron su pensamiento para acometer con él nuevas empresas.



Paraja

15

El Plan de 1952 se estructura con la vista puesta en los intereses educativos.

Cuando el estudiante se encuentra librado a sí mismo —a su genio— “han pasado años preciosos quizá para llegar a comprender que después de años dedicados a copiar y a la nueva reproducción, su imaginación ha muerto y que en su lugar no queda otra cosa que “el hastío”, el cansancio y el desaliento”.

Y no se le ofrece otra alternativa que confesar su fracaso o persistir, disimulando el profundo rencor que nace en su interior hacia toda forma nueva no prevista por los moldes a los cuales fue conformado.

Es necesario rescatar de todas estas reflexiones, una preocupación fundamental y

subyacente, aún de las críticas más directas al academismo: que los propósitos de reforma no se plantearon para hacer triunfar preferencias estéticas, sino que enfrentaban un complejo problema docente que por primera vez se formulaba.

El término “academismo” no se refiere entonces a una estética en particular, sino a una actitud docente, que somete al estudiante a los conceptos admitidos y propios de un orden establecido.

Este orden establecido, no está para nosotros ubicado en el tiempo, puesto que la perfecta comprensión del término llega a admitir como académica, la enseñanza del Arte más avanzado de nuestros días.



Cuando se trata de la enseñanza de una estética, por lo tanto de una manera de pensar y de hacer, la forma de proceder es en el fondo la misma, aún cuando la imposición de los conceptos se realice de distinta maneras. Pero desembocan en lograr del estudiante una materia dúctil y maleable, para amoldarla a las formas previstas y lograr un individuo que ajusta su pensamiento a una serie de conceptos que le han sido impuestos.

Cuando el problema estético queda separado surgen a primer plano los problemas pedagógicos que atienden al estudiante en su compleja individualidad.

El propósito es lograr un ser de vasta experiencia y conocimiento de sí mismo, capaz de reaccionar con frescura y naturalidad, informado del pensamiento de su época. Su futuro queda resguardado por un aprendizaje que le ha permitido ubicarse según sus preferencias y aptitudes, en la actividad o serie de actividades que le son propicias para su realización.

Es por esto último que el Plan del 52 dice en su "Art. 1º. La E.N.B.A. forma idóneos, artesanos y profesionales en Dibujo, Pintura, Escultura, Grabado y Artes Decorativas en todas sus aplicaciones". El Art. 34 creaba el Taller de Tecnología con carácter politécnico.

La cultura general del estudiante estaba prevista por diversas cátedras, que atendiendo una forma particular de la adquisición del conocimiento, establecía contactos culturales dando métodos y disciplina de estudios, que, en ciertos momentos, pudieran ser los instrumentos reveladores de las interrogantes que asaltaron al estudioso.

El punto que no resolvimos —y esto lo percibimos recién cuando redactamos el actual plan— era el de substraer y preservar al instituto de una definición estética y esto entorpecía el aspecto educativo, el cual debía encaminarse a fortalecer los conceptos que atendían, una estética considerada más evolucionada.

Pero el Plan del 52 queda finalmente como etapa en el orden teórico, porque fue postergado en su aplicación, aduciéndose la falta de recursos en la cual nos tenía el Ministerio de Instrucción Pública, del cual dependía la Escuela, y calificándolo de frondoso, conceptual y de corte universitario.

Después de 1952 la enseñanza de la Escuela continuó sin modificaciones, con las salvedades de:

un curso de cerámica que se realizó fuera de ella y en forma interrumpida; otro de Arte Publicitario de muy escaso alumnado y de funcionamiento también discontinuo; y la organización y funcionamiento de un Taller de Mosaico que realiza sus cursos regularmente desde 1958.

COMIENZA UN NUEVO PERIODO

Luego de nuestro pasaje a la Universidad en 1957 comienza un nuevo periodo que culmina en la aprobación del nuevo Plan en julio de 1960.

Con la base del Plan del 52, se comienza a estructurar un nuevo planteamiento.

El esquema general se sintetiza en tres puntos principales:

La Escuela debe ser:

1º) Un centro de investigación libre.

2º) El ámbito nacional de la libre discusión estética; de información; de aprendizaje práctico, técnico y profesional del Arte.

3º) El instrumento universitario de extensión popular de la cultura que logre la socialización del Arte.

Con ello se cumplían los tres postulados más destacados de la reforma universitaria.

El problema docente que se venía planteando, encuentra para nosotros una formulación precisa y satisfactoria, con el Plan aprobado por el Consejo Directivo Central en julio de 1960.

Por él la enseñanza se divide en dos periodos de estudios.

El primero es formativo. El Segundo, dividido en tres ciclos, atiende la evolución del estudiante hasta los grados más elevados de la especialización.

Un rápido comentario del Plan nos dará una visión de su contenido.

Las pruebas de ingreso a la Escuela no tienen carácter selectivo y persiguen exclusivamente la averiguación de las aptitudes y conocimientos previos del estudiante para adoptarlos a los requerimientos de los cursos. Se exige el certificado de suficiencia escolar. Los estudiantes se clasifican según aptitudes y conocimientos. Una Comisión Coordinadora de tres docentes tendrá a su cargo los tratamientos especiales a cada alumno para prestar asistencia de estudios complementarios de acuerdo con las necesidades.



Tara Carman con
los cursos Paraje
y la voz del
Viejo 75

LAS NECESIDADES E INCLINACIONES DEL ALUMNO

Se presume que el alumno que recurre a la Escuela para recibir enseñanza, ha sido atraído e impulsado a ella por algún afán expresivo. El contacto con los materiales y las situaciones del lenguaje, darán la oportunidad de medir su grado de valimiento. La Escuela no asume por ello la prerrogativa de dictaminar su rechazo y espera que en el proceso, que el alumno cumplirá en sus cursos, llegue al desistimiento, si es menester, o se encauce en la actividad artística peculiar y característica de cada individualidad.

Las materias prácticas del Primer Período están denominadas por la naturaleza de los materiales o la naturaleza de los tratamientos: Metales, Grabado, Piedra, Madera, Cerámica, etc. No hay distingo de Artes. Hay materias o materiales con los cuales se realizan experiencias y se establecen contactos entre ellos y el individuo. Las experiencias serán la base de los conocimientos, con toda la fineza de la repercusión individual en cada hombre. El alumno durante todo el Primer Período no tiene definición plástica. Se dirige a los materiales sin preferencias preestablecidas. De la experiencia surgirá una progresiva definición vocacional. No existe jurarquía establecida para una expresión artística sobre las otras. La decisión en determinada actividad o Arte no establece ni revela superioridades. El artista es posible, en cualquier materia, que la técnica la transforme en un

medio de lenguaje y de creación.

Recién en el Primer Ciclo del Segundo Período, tiene oportunidad de definirse plásticamente. Por ello es que rota en el 1er. año por los Talleres de Pintura y escultura, realizando cortos períodos de contacto en cada uno. Para hacer lo mismo en el 2do. año de este Ciclo por la serie de Talleres de Pintura o Escultura según su elección.

Al cabo del 1er. Ciclo; luego de cuatro años de experiencias prácticas; conociendo ya los planteamientos estéticos de cada taller; de cuatro años de enseñanza de la Geometría, dos de Ubicación histórico-cultural y dos de Historia del Arte, ingresa al 2do. Ciclo para definirse estéticamente.

El Plan presume que el estudiante tiene la suma de experiencias, conocimientos y cultura, que lo habilitan para tomar por sí, una resolución libre e independiente, y asumir una decisión estética. Más aún: por medio de cursillos y seminarios, en el Segundo Ciclo, de cuatro años de duración hará estudios de investigación y planteamientos estéticos, conocerá la evolución y proliferación de corrientes estéticas, la Revolución Industrial y todos sus derivados hasta nuestros días.

Asistirá a la discusión de las estéticas y tendrá experiencias realizadas para establecer contacto con el medio social.

Es que aquí también, además del momento de la discusión estética y la información, estamos en el instante del aprendizaje práctico, técnico y profesional del Arte. Esa realidad social que empieza a revelársele por fuera de los límites de la Escuela, con todo su contenido complejo, impulsándolo a salir de ella como profesional del Arte— le hará retornar al ámbito de la Escuela para plantear nuevos problemas y tomar decisiones más afinadas y trascendentes, más reales y efectivas.

Corregirá a sus errores de orientación, encauzará su actividad en el camino y con la característica que le conduzca a la plena realización de sí mismo, con todas sus posibilidades.

Deteniéndonos y recordando nuestro Plan del 52, vemos que ahora sí, hemos logrado substraer y preservar al instituto de una definición estética. Hemos logrado el eclecticismo. Pero el eclecticismo no es así una fría indiferencia estética. Sino la cuidadosa provisión de salvaguardar la libertad individual, para que cada hombre milite en el orden de ideas, que hacen posible su particular realización.

Eclecticismo cimentado en la libre discusión, fundada y fortalecida a su vez, por un cuerpo de profesores individualmente definidos en una actitud estética o docente, y enriquecida por los estudios teóricos que realiza el estudiante en los cursos que la Escuela pone a su disposición.

Quizá hayamos pasado apresuradamente desechando las infinitas reflexiones que pueden surgir del análisis que vamos haciendo del Plan.

Hemos preferido analizarlo siguiendo la trayectoria del estudiante. No hemos marcado suficientemente las reservas que el Plan establece para cuidar la libertad de sus decisiones.

Digamos aquí también lo siguiente: Cada Taller Fundamental está constituido por alumnos que se inscriben en tres turnos distintos —matutino, vespertino y nocturno— pero no importa el turno a que pertenezca, puede concurrir a cualquier hora, usar de todo el horario que desee desde las 8 de la mañana hasta 11 de la noche. Sólo tiene obligaciones de trabajo con sus profesores y consigo mismo. Todas las oportunidades de error pueden ser corregidas por decisión del propio estudiante, rectificando el camino andado para adoptar otro. Podrá entenderse ésto como un signo de desorden y un saldo de tiempo perdido innecesariamente. No es así, porque toda la actividad de la Escuela está concentrada en un solo propósito, y este es, la formación de un artista con todas sus posibilidades y aptitudes liberadas, y caracterizadas por los signos propios de la personalidad. Lo importante es la vastedad de su cultura y el reconocimiento de sí mismo en aquello que crea. El resto es circunstancial y con frecuencia ha sido una forzada limitación por falta de oportunidades de experiencia y conocimiento.

La actividad de un estudiante del 2do. Ciclo, radicado ya en un Taller Fundamental, definido plástica y estéticamente, se desarrolla dentro del planeamiento estructurado por el profesor que ha elegido.

Estos Talleres tienen a su cargo una serie de Talleres Técnicos Asistenciales, (Mosaico, Grabado, etc...) en donde trabajan y se mueven los estudiantes, investigando y rea-

lizando controlados por su profesor y asistidos por el técnico colaborador.

Se conocen las especialidades, se investiga, se experimenta, se ha tomado contacto con el consumidor, se tiene conocimiento de la suma de actividades que son posibles para un artista que ha extendido sus realizaciones, al vasto campo de las llamadas artesanías y a las formas y técnicas de nuestro siglo industrializado.

Está entonces en el instante de afinar una vez más su vocación.

La vinculación al medio social en un ejercicio pre-profesional, produce la Extensión Universitaria y echa las bases de una futura socialización del Arte.

El artista no es ya concebible en un medio social, que no aprecia los beneficios de su obra. La valoración de ella no puede quedar al exclusivo cargo de una pequeña minoría culta o reservada a la evolución de los pueblos futuros. Pueblos que, por otra parte seguirán vi- viendo indiferentes ante lo que ignoran conformándose tan sólo con lo que encuentran en el ambiente que les toca vivir.

El artista debe variar los medios para producir Arte adoptando los materiales y técnicas que se derivan de la renovación industrial; reivindicando además los lenguajes y materias que le son propias para expresarse. Con sus obras debe contribuir a formar la cultura del Pueblo. Y de él debe tomar el claro sentido de su utilidad social, inmediata y actuante. Comprenderán entonces que fundamentalmente debe conquistar el plano de la apreciación y la demanda de producción, para luego llegar al otro de la valoración jerarquizada. O se marcha hacia una estructura donde el pueblo no está considerado como factor y por lo tanto de espaldas al pueblo, o se está en el como ámbito humano natural y se crean los infinitos objetos que se hacen necesarios para elevar la vida del hombre.

Corregiremos el error de la grandilocuencia individualista, para lograr la llana grandeza de una sociedad que se cultiva "...que es la mejor forma de cimentarla —dice Figari— por cuanto ofrece un promedio más halagador y efectivo, y no aquella engañosa apariencia en la cual surge un infimo porcentaje de grandes intelectuales y refinados, en medio de una llanura pampeana de ignorancia y atraso".

De esta experiencia, no es extraño que vol- vamos a la Escuela para expresarnos con el material más modesto e imprevisto. Y digo "...nosotros", porque esta Escuela ofrece la ten- tación irresistible de ser uno más. Porque alumnos y profesores viviendo esta aventura de la cultura y el Arte, sumaremos gustosos nuestra personalidad, para diluirla modes- tamente en la obra colectiva que con todo fer- vor se está gestando.

Hemos visto cuáles son las especialidades del 3er. Ciclo, ellas le ofrecen a cada estudiante un camino apasionante.

Apasionante en sí mismo, pero felizmente vinculado y relacionado a toda la actividad de dentro y fuera de la Escuela.

Creemos que a esta altura, podemos percibir que cada individuo ha encontrado la correcta interpretación de sus inquietudes. Se habla sorteado el sentimiento y la realidad del fracaso, del individuo que no encuentra el verdadero camino de su expresión plástica, y estaremos todos acordes en conceder igual valimiento a una u otra actividad artística.

El 3er. Ciclo es de especialización y coordinación con los entes de enseñanza, de la integración con la Arquitectura, la Industria y la Docencia.

Todas las actividades que se derivan de estos propósitos desembocan en los fines más ambiciosos de la Socialización del Arte.

Por eso concedemos gran importancia a todos los aspectos de la Extensión Universitaria, de los cuales destacamos uno, cuyo reglamento está aprobado por el Consejo Directivo Central.

El Reglamento de Ventas Populares.

Pero retirémonos un tanto de esta agitación y movimiento, para observar la Escuela en conjunto.

Esa actividad que percibimos, ese trabajo febril —¿y por qué no?— bullicioso, ese entrar y salir agitado, tiene el sello de una fervorosa actividad juvenil.

En los Talleres el Profesor del Taller Fundamental controla y guía el estudio y el desplazamiento de alumnos por los Talleres Técnicos. En sus manos está reunir sus alumnos en asamblea para revisar lo hecho; para corregir los errores; para exigir mayor profundidad conceptual, realizar una labor individual y cuidadosa de lo que es auténtico en la expresión y lo que es apariencia o reflejo extraño.

Pero también podemos observar que otros Talleres poseen otro carácter.

Cada profesor imprime a su docencia sus ideas estéticas o docentes. Organiza su Taller como cree conveniente. Selecciona sus Talleres Técnicos. Le da a su enseñanza la proyección adecuada. Todo lo debe expresar en su tesis y debe programar sus actividades. Esta pasa al Cuerpo Directivo —hoy lo es la Comisión Interventora— y previo informe es elevada al Consejo Directivo Central de la Universidad para su aprobación.

La Escuela estará así constituida por un conjunto de talleres Fundamentales, que en un todo representarán la diversidad estética de cada momento que se viva.

La posibilidad de enquistamiento de una enseñanza, queda salvada por supresión de la cátedra si no cuenta con alumnos suficientes, y la posibilidad de renovación en el tiempo queda prevista, por los llamados a concurso y por el sistema de la cátedra libre y el apoyo que ella merezca por la afluencia de alumnos.

La libre discusión es también un factor de renovación constante.

Hasta aquí hemos venido reservado una formulación más acabada, de un aspecto de la inquietud docente que hemos estado tocando.

¿Qué interés despiertan entre maestros y profesores, estos problemas de la docencia del Arte? ¿Qué provocan?

La realidad es que lo académico tal como se ha planteado, radicado en la docencia, atañe por igual a la enseñanza primaria, secundaria, y de las Bellas Artes.

La expresión plástica debe ser rescatada de los torturantes moldes que confeccionan quienes en nombre del saber, forman y deforman los individuos, para obtener un apacible tipo uniforme y único; les inquieta la diversidad de caracteres: destrozan y perturban finalmente la naturaleza humana, impidiendo la pureza de las personalidades. No está perfectamente deslindado lo que pertenece al saber, de lo que es propio de la expresión. No se comprende que la expresión plástica es una necesidad psicológica y que el saber no es válido para ella, sino cuando se incorpora como personal descubrimiento.

La enorme responsabilidad del maestro de hoy está radicada en orientar y ayudar a sus alumnos a descubrir sus posibilidades para realizarse.

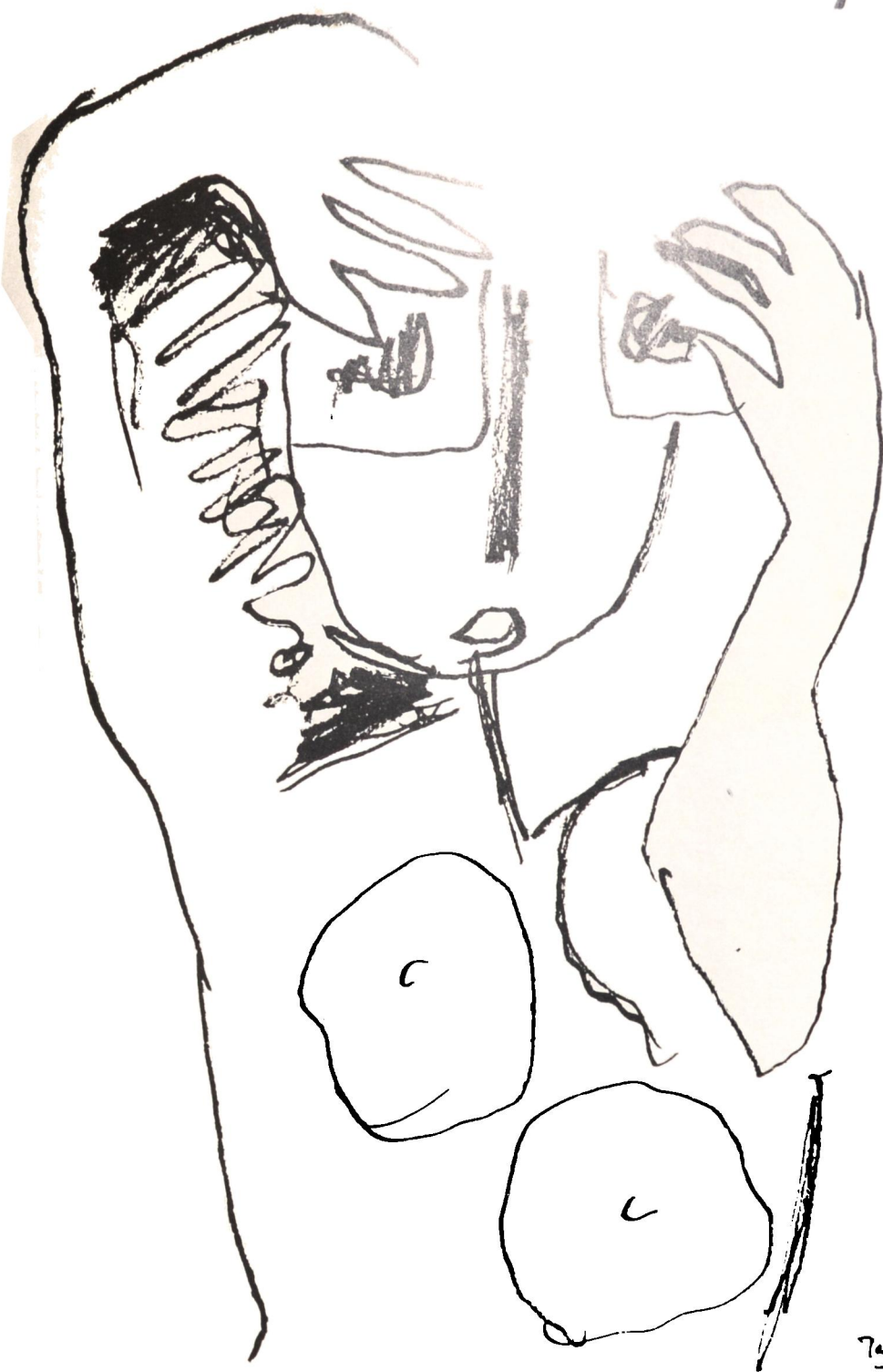
Ha tenido que dejar sus fundamentos y conceptos clásicos para atender a la necesidad orgánica y psicológica de todos y cada uno.

No se puede trabajar más con un patrón, hay que dejar aflorar las personalidades. Desechar los programas de estructura lógica por los de estructura psicológica, venciendo así todos los obstáculos al progreso y llevando a cada hombre a expresarse en forma propia y liberada.

Este tema no es otro que el de la integración de la docencia que asocia a la enseñanza primaria y secundaria a los propósitos de Socialización del Arte, vitales para la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Cultura del País.

Pero hemos dicho que este es un problema docente, ¿exclusivamente docente? ¿Y el Arte? ¿Y el medio social?

Cuando las escuelas y los liceos hayan producido ese hombre liberado, el Pueblo y el Arte no estarán distantes. Habilitarán el mismo ámbito en natural simbiosis, y el Arte será la forma culta de la expresión de un Pueblo.





Mural conmemorativo de la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes