

## Proemio



*Grabado*, Antonio Pena (Montevideo 1894 - Montevideo 1947),  
1964, aguafuerte, 12x9 cm., Museo Nacional de Artes Visuales  
(Montevideo, Uruguay).

Memoria, espacio y arte público  
en el siglo XX

Memory, space and public art  
in the 20th century

Memória, espaço e arte pública  
no século XX

A finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la aparición de obras escultóricas en el espacio público -realizadas en bronce o en mármol- cobró una singular fuerza, con el propósito de ornamentar calles, plazas, alamedas, bulevares y paseos de las ciudades americanas. De acuerdo a la línea de estudio de Natalia Majluf, reconstruir el significado de estas obras en los espacios habitados y comprender el verdadero uso que se les dio es la intención de este dossier monográfico. Desde la segunda mitad del siglo XIX y con el aluvión del capitalismo occidental sobre América Latina, el espacio urbano comienza a transformarse en el ámbito requerido para la laicización del calendario, el registro del tiempo y de los acontecimientos fundacionales.

En el caso del Uruguay y en particular en una ciudad portuaria como Montevideo -al igual que ocurriera en otras ciudades del continente-, se multiplicaron los espacios públicos iluminados por lámparas de hidrógeno, incandescentes y eléctricas, se pobló de estatuas y se establecieron rituales cívicos, inspirados por el nuevo gusto de la monumentalidad.<sup>1</sup> En esta época comienza a aparecer en los gobernantes, al igual que

en los artistas e intelectuales, la idea de inferir símbolos en la masa anónima a través de las imágenes. Para José Enrique Rodó, un intelectual reconocido hacia esos años en Latinoamérica, era necesario transformar a las muchedumbres en un «verdadero pueblo», entendiendo por “pueblo” mucho más que la suma de personas. A su manera de ver, «pueblo» es el que percibe naturalmente los grandes proyectos de futuro y los lleva a la práctica. El «valor cuantitativo de la muchedumbre» fue puesto en cuestión por Rodó reclamando una mirada crítica frente a los límites de la fórmula «gobernar es poblar», en tiempos en que Uruguay, Argentina y Brasil continuaban recibiendo grandes contingentes de inmigrantes europeos. Rodó propuso la urgencia de una traducción escultórica de “muchedumbre” a “pueblo”, a través de la «alta cultura» y su «dirección moral» por parte de una generación nueva.

De esta forma las personas, criollos y extranjeros, debían ser fundidos y «cincelados» para ser transformados en un «pueblo» que se reconociera como portador de una identidad nacional, que fuese capaz de mirar con entusiasmo el futuro, sin dejar de lado el pasado y la tradición. Pero, indudablemente, era

1 Ricardo Melgar Bao, “Más allá de Ariel: Rodó y el moderno decorado urbano”, *Cuadernos Americanos*, n° 85 (2001), 43.

la juventud la que cumpliría el papel más relevante en la conducción al futuro. El mito rodoniano de la juventud se cimentaba en la idea de «liminalidad». En ella estaba el espacio en el que la «alta cultura» y la «dirección moral» debían actuar. En ese punto de transición y mediación entre lo tradicional y la renovación juvenil que supone justamente la liminalidad –independientemente de cualquier estratificación o jerarquización social–, estaba la clave para incorporar las fuerzas siempre latentes del pasado a la obra del futuro. Lo tradicional cumplía un papel de mediador temporal entre lo cotidiano y lo extraordinario (sueños y proyectos de futuro), consolidándose de esta forma lo que para Rodó era considerado el ideal de su tiempo: un joven con pensamiento creativo y fuertes valores cívicos hundidos en la tradición secular de América.

La escultura en el espacio público venía así a sumergirse, física e ideológicamente, en un sistema de significados complejo, y así debe ser entendida como parte integral de un nuevo e importante discurso referido al ornato y la semántica de la nación. Cuando se hace el análisis tanto del discurso visual como del literario de las obras escultóricas públicas, salen a relucir los direccionamientos de los

proyectos nacionales, imaginados por un sector de la sociedad que, en muchos casos, lograron su materialización. La renovación urbana se basó significativamente en las esculturas, objetos artísticos utilizados como un medio para imponer una nueva noción de cultura, en la que la secularización del espacio era necesaria para crear una tradición nacional. El propósito era romper con los símbolos del antiguo régimen y ofrecer un nuevo sentido al pueblo. Ciertamente, el reemplazo de símbolos no hizo un cambio sustancial en las estructuras de poder, pero es innegable que los símbolos que aparecieron en ese tiempo formaron parte de una nueva memoria nacional.

De ese modo, se explica que los gobiernos, sobre todo los municipales, reclamaran y reglamentaran el espacio urbano. Por su parte el pueblo, es decir el «público», comenzó a demandar la presencia del Estado en las calles y plazas de la ciudad, generándose –entonces– dos formas de ver la escultura en el espacio urbano. En primer lugar, las esculturas estuvieron asociadas desde un inicio con un proyecto específico de renovación de un espacio y en segundo término, los monumentos conmemorativos transformaron los espacios en

escenarios simbólicos que señalaban “algún hecho histórico».² En los dos casos, la intervención del espacio derivó en el arreglo del lugar en el que se instalaban los monumentos.

De acuerdo con Majluf, el discurso de ornato —que exigía la presencia de esculturas— era nuevo, pues «asumió precisamente la existencia de un espacio público, un espacio que perteneciera a todos por medio del Estado».³ Por estar ubicadas en calles y plazas de las ciudades, su historia forma parte del urbanismo, como también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política. El monumento artístico se transforma, en este sentido, en un monumento propiamente histórico-artístico, en donde lo segundo queda, de alguna manera, comprendido en lo primero. Desde esta perspectiva, Riegl plantea que al medir el valor artístico de un monumento son dos los factores que se ponen en juego: la época en que se analiza el monumento y quién y cómo lo analiza. En su opinión, las obras deben ser estudiadas sin perder de vista el factor tiempo. Los monumentos están allí por una razón. No son casuales sus temáticas ni su ubicación. Pretenden despertar sentimientos, muchas veces comunican ideas; esperan

que el observador sienta curiosidad, interés o simplemente placer al descubrirlos. Muchas veces no es necesario tener un conocimiento previo para contemplarlos, pero sí reconocerlos en alguna forma.

El monumento aparece, entonces, como un sustrato que busca producir en quien lo observa, la impresión anímica del ciclo natural de nacimiento y muerte, el surgimiento del individuo a partir de lo particular y su desaparición en lo general. Ninguna experiencia científica logra generar esa impresión de carácter anímico y emocional, dada fundamentalmente por el hecho de que la obra de arte, en la mayoría de los casos, no requiere de ningún conocimiento adquirido previamente, como el producto de la simple percepción sensorial. Aspira a llegar, no sólo a los espíritus cultivados, sino también a la muchedumbre, a todas las personas, más allá de su formación intelectual.⁴

Una cuestión siempre actual en referencia a los monumentos públicos es cómo son percibidos y qué representan para la masa, esa que —como dice Riegl— «carece de cultura histórica». A través del ornato se unen dos conceptos:

2 Natalia Majluf, *Escultura y espacio público, Lima, 1850-1879* (Lima: IEP, 1994), 13, <https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/979/documentodetrabajo67.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

3 Majluf, *Escultura y espacio público, Lima, 1850-1879*, 16.

4 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*. (Viena: Visor, 1987), 31.

por un lado, la esfera pública como ente discursivo, donde se defienden intereses, se asegura la paz, el desarrollo y el progreso; por el otro, el espacio como una práctica de la ciudad, que a su vez se encuentra o se proyecta controlada, higienizada y moderna. En el siglo XXI, esta reflexión supone un estudio profundo, donde además de los factores históricos y culturales juegan un papel de suma relevancia las condicionantes educativas y sociales de estos tiempos «divianos» y «líquidos» en los que vivimos. En el tiempo presente, la estética engloba y valora todas las prácticas creativas de la sociedad. Más allá de lo estrictamente “plástico”, se asiste a universos de tipo electrónico y –en todo caso– definitivamente masivos.<sup>5</sup> El énfasis está puesto en los medios de comunicación como principal fuente de representación y alimento simbólico de las sociedades urbanas. Esto ocurre, en muchos casos, en detrimento del espacio «real» y en favor del llamado «metaverso». Es por ello que trabajos de este tipo, enfocados en recomponer la historia que se halla detrás de los monumento-obra de arte, se hacen cada vez más necesarios. En este contexto, al considerar la estatuaría pública se reflexiona no sólo desde el ángulo de la historia del arte, sino

también desde otras perspectivas que lo vuelven un asunto interesante para muchos actores y con diferentes abordajes posibles.

En su aspecto formal, este número de *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, presenta sus dos secciones, *Estudios* y *Artículos*, acompañados de la entrevista realizada al Dr. William Rey Ashfield titulada: *Tres tiempos de un patrimonio dinámico*. La sección Estudios, titulada en esta oportunidad *Memoria, espacio y arte público en el siglo XX*, presenta cuatro trabajos que van desde un punto de vista metodológico centrado en la «memoria visual», pasando por una recomposición del «campo simbólico urbano» que da sentido al monumento, hasta llegar a una óptica en la que se deja entrever la «controvertida axiología cívica»,<sup>6</sup> que esconde cada obra artística. Los cuatro estudios expuestos ofrecen una mirada nueva y de valor al arte de la ciudad. El primero de ellos, *Filosofía, belleza funcional y sentir cotidiano en el arte conmemorativo*, señala que la filosofía del arte no ha atendido suficientemente la funcionalidad que define a muchas obras ni tampoco a algunos géneros como el arte conmemorativo y las emociones que genera. Se argumenta que el concepto filosófico (autónomo)

5 Iliana Hernández García, *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías* (Bogotá: CEJA, 2002), 12.

6 Melgar Bao, “Más allá de Ariel”, 49.

de arte lo impide. Para la autora, el análisis de Arthur Danto sobre el arte conmemorativo permite conciliar un concepto filosófico de arte con su posible funcionalidad y con la afectividad que despierta en el colectivo. El segundo trabajo, *Revolución, arte público y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)*, pretende describir y analizar algunas resoluciones de arte público propuestas por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización de izquierda y antifascista mexicana que incluía a artistas e intelectuales de diversas disciplinas. El objetivo del trabajo es demostrar cómo la LEAR propuso alternativas de arte público, proyectadas como una herramienta útil para los trabajadores a partir de un programa enfocado en la colaboración a través del arte. El tercer trabajo, *La imagen y las ideas de José Enrique Rodó en el espacio público montevideano. Análisis del monumento localizado en el Parque Rodó de Montevideo*, indaga en la representación que sobre José Enrique Rodó y sus ideas se plasmaron en el monumento ubicado en el parque que lleva el nombre del escritor en la ciudad de Montevideo. El estudio aborda cuándo y cómo se decidió conmemorar a este intelectual uruguayo en el espacio público montevideano, analizando

el vínculo del monumento con el medio urbano, el mensaje de la época que contiene y las ideas sobre y de Rodó que transmite. La autora reflexiona sobre el problema de la función de los monumentos en el espacio público, la materialización de las conmemoraciones como lugares de memoria y de construcción de la identidad. El cuarto trabajo, *Discursos del Jardín*, aborda dos jardines particulares concebidos en Montevideo hace casi cien años. Aunque afectados por el paso del tiempo se trata de espacios verdes aún existentes, sobre los que es posible todavía leer sus formas y sus concepciones originales, así como un conjunto de ideas que los acompañó mientras fueron conservados y mantenidos por sus propietarios. El autor estudia la casa de veraneo del poeta Juan Zorrilla de San Martín ubicada en Punta Carretas y la quinta del barrio Atahualpa que perteneció al filósofo Carlos Vaz Ferreira. La concepción, el diseño, los vínculos con la arquitectura que les dio origen y, en particular, la relación de estos jardines con el pensamiento y la obra de estos dos intelectuales, como aparecen en sus escritos, hacen de estos espacios privados verdaderos «textos» fundamentales e insustituibles al momento de entender sus reflexiones sobre la

arquitectura, la sociedad y el contexto histórico al que pertenecieron.

Finalmente, queremos agradecer a los evaluadores externos su compromiso y dedicación durante el proceso de análisis; y a nuestros

autores su dedicación y rigurosidad. Unos y otros han hecho posible este dossier monográfico, que esperamos sea un insumo interesante para el estudio de la memoria, el espacio público y el arte.

Damiano Tieri Marino

Universidad de Montevideo, Uruguay

dtieri@correo.um.edu.uy

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6973-7981>

Nataly Cáceres Santacruz

Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, España

nacacsan@alu.upo.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1352-9790>

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Tieri Marino, Damiano y Nataly Cáceres Santacruz. "Memoria, espacio y arte público en el siglo XX". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 11, (2022): 9-15. <https://doi.org/10.25185/11.1>