

## Una relación de casi un siglo: el Taller Torres García y Montevideo

*Daniela Tomeo*

*Consejo de Formación en Educación*

El vínculo entre la ciudad de Montevideo y las artes visuales puede ser pensado desde múltiples dimensiones, tantas como fueron los momentos de la historia de la ciudad. A los primeros registros hechos por viajeros europeos a fines del siglo XVIII y principios del XIX, siguió la obra de artistas uruguayos, muchos de ellos formados en Europa, quienes trabajaron, y siguen haciéndolo, con temáticas referidas a la ciudad, transitando los más variados lenguajes artísticos.

Hay un arte que muestra la ciudad, y hay un arte que se hace en la ciudad y, de esa forma, la realiza «trayendo a lo sensible aspectos esenciales de su índole» (Ramos, 2010: 275). En ese campo se encuentran los murales y las esculturas, instalados en el espacio por el que transitamos a diario. Muestran y ocultan, problematizan o divierten, enriquecen el espacio con su presencia y lo transforman en un lugar único. Algunas veces desaparecen y hacen que la ausencia sea también una marca.

El artículo pone el foco en las obras que Joaquín Torres García (1874-1949) y algunos de los integrantes del Taller Torres García (TTG) hicieron en la ciudad, y en el diálogo que los ciudadanos y artistas fueron entablando con ellas a lo largo del tiempo. Una presencia que ha acompañado a los montevideanos por ochenta años y que hace del Universalismo Constructivo una marca de identidad en Montevideo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El abordaje propuesto no desconoce las múltiples obras que existen en el espacio público que no transitan el universo torresgarciano. Monumentos, esculturas, murales, grafitis y distintas formas de *street art* o intervenciones urbanas, realizadas por artistas de diversas formaciones y lenguajes tienen una presencia constante en la ciudad de Montevideo. Referir a todos ellos sería una tarea que superaría ampliamente la extensión del presente artículo.

## Murales: de presencias y pérdidas

Sacar el arte de los museos e integrarlo a la vida fue una bandera sostenida y promovida por la modernidad. El arte se podría integrar a la vida a través de la pintura mural, desplegada en espacios y edificios públicos. Joaquín Torres García se refirió al tema en muchos escritos, en los que promovió una auténtica comunión entre artes visuales y arquitectura, rechazando el mero decorativismo. La relación que el Taller tuvo con algunos arquitectos modernos uruguayos dio como resultado la realización de decenas de murales en edificios en todo el país, y especialmente en Montevideo. Un inventario preliminar, hecho por el Museo Gurvich en 2007 (De Torres, 2007), registró una centena de murales constructivos producidos con distintas técnicas: mosaico, fresco, pintura sobre muro o madera, azulejos, relieve sobre hormigón, cerámicas.

Las obras pioneras fueron el conjunto de treinta y cinco murales realizados por Torres García y sus alumnos en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois,<sup>2</sup> destacado ejemplo de la arquitectura moderna realizado por los arquitectos Carlos Surraco y Sara Morialdo (Margenat, 2013).

Una de las integrantes del grupo de jóvenes pintores, Celia Rovira, recordaba que la consigna había sido usar la medida áurea, colores primarios y un tema local, buscando dar unidad al conjunto (Bulanti, 2008). La silueta de la ciudad fue un tema presente en varias obras, mientras que en otras la vida urbana se evocaba a través de objetos, oficios, lugares de trabajo, ocio o enseñanza. Los murales generaron polémica y hubo detractores, inclusive entre los críticos de arte. Los usuarios del hospital, en cambio, celebraron la obra. Rovira rememora:



FIG. 1. Folleto de murales del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois

<sup>2</sup> El Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois se ubica en el barrio Colón (Camino Fauquet 6358).

Me queda el recuerdo vivo de la gratitud de los enfermos; porque venían a ver nuestro trabajo, y hablábamos con ellos, no tenían más que palabras de reconocimiento para con el Maestro y para con nosotros; decían que sentían que por primera vez alguien se preocupaba por ellos, que habían estado tan olvidados. Que las pinturas habían traído alegría y colorido, dando nueva vida al hospital, etc. Fue muy hermoso y muy gratificante recibir todas esas expresiones de afecto (Bulanti, 2008: 72).

El único mural que aún se conserva en el edificio es el de Alceu Ribeiro llamado *La ciudad*.<sup>3</sup> Los otros fueron removidos. Los siete murales de Torres se retiraron en 1973,<sup>4</sup> y se incendiaron en 1978 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Los murales de los discípulos, muchos de los cuales se transformaron en artistas de proyección internacional, fueron reubicados y se encuentran en la Torre de las Telecomunicaciones de Antel (Fig. 2).<sup>5</sup> El procedimiento de retiro de las piezas fue una tarea compleja y polémica que demandó el asesoramiento de distintos especialistas.



FIG. 2. Mural de Raquel Rovira. *La escuela*. Emplazado originalmente en el Hospital Saint Bois, ahora se encuentra en la Torre de Antel. © D. Tomeo, 2024

<sup>3</sup> Alceu Ribeiro. *La ciudad*, 1 x 2,60 m, 1944.

<sup>4</sup> En esa oportunidad, además de los siete murales de Torres García, se retiraron otros tres: *Composición*, de Gonzalo Fonseca; *Ciudad*, de Julio Alpuy; y *Composición*, de Augusto Torres (Bulanti, 2008).

<sup>5</sup> El financiamiento de la empresa uruguaya se hizo a través de un convenio firmado en 1997 por el que Salud Pública daba la custodia de las obras a Antel por cincuenta años.

La rica experiencia del Saint Bois fue pionera para el TTG. Los alumnos de Torres y del Taller, que siguió funcionando un par de décadas luego de la muerte del Maestro, produjeron decenas de murales en Montevideo.<sup>6</sup> Instituciones de enseñanza, espacios comerciales, edificios públicos y, por supuesto, viviendas particulares. Si bien no es el objeto de este artículo inventariar la extensa producción de murales y sus destinos puntuales, algunos ejemplos serán suficientes para dar cuenta de la continua tensión entre permanencia y cambio que definen estas obras.

En 1958, Anhele Hernández realizó un mural en la librería Feria del Libro (Fig. 3),<sup>7</sup> en el que pintó una escena en la que se podían seguir distintas etapas del trabajo editorial; el mural fue retirado en la segunda década del siglo xx.<sup>8</sup> Los murales de Dumas Oroño y Orlando Firpo de la Galería Yaguarón<sup>9</sup> también fueron retirados para ser vendidos (Fig. 4); se desconoce su paradero.<sup>10</sup> Los murales de Gonzalo Fonseca y Julio Alpuy en el bar El Temerario fueron destruidos,<sup>11</sup> al igual que el de Alpuy en la mueblería Tempo.<sup>12</sup> El mural de José Gurvich realizado para la Caja de Pensiones del Frigorífico del Cerro,<sup>13</sup> una gran madera pintada en dieciséis paneles, se encuentra actualmente en el Museo Gurvich, en la Ciudad Vieja de Montevideo. *Constructivo, artes, ciencias y oficios*, una obra de Julio Alpuy realizada para el Liceo Dámaso A. Larrañaga, fue restaurada en 2018

<sup>6</sup> En todo el Uruguay se realizaron murales constructivos o de artistas que habían pasado por el Taller, desarrollando a veces un lenguaje propio.

<sup>7</sup> Anhele Hernández. Sin título, pintura mural sobre tela, 1958. Librería Feria del Libro, 18 de Julio 1308 (Rocca, 2008).

<sup>8</sup> En conversación de la autora con personal de la librería en abril de 2019, informaron que el mural había sido retirado por sus propietarios y vendido.

<sup>9</sup> Dumas Oroño y Orlando Firpo. Cerámica vidriada, 10 x 1,50 m; terracota, 6 x 1,60 m; cerámica al carbonato sobre dos pilares de 0,40 x 0,40 x 4,90 m y un pilar de 0,60 x 0,60 x 4,90 m, 1964. Arq. Pintors Risso.

<sup>10</sup> Información proporcionada a la autora por la hija del pintor, Tatiana Oroño, en comunicación personal, 2024.

<sup>11</sup> Ambos murales en Bar Temerario, 1952 (De Torres, 2007).

<sup>12</sup> Julio Alpuy. *Las cuatro estaciones*, 2,26 x 5,65 m, 1956. Mueblería Tempo. Arq. Lábat (De Torres, 2007).

<sup>13</sup> José Gurvich. Dieciséis paneles de madera pintada al óleo, 17 x 2,42 m, 1962. Caja de Pensiones del Frigorífico del Cerro, Arq. Luis Vaia. Removido y restaurado por Ruben Barra (De Torres, 2007).

y se mantiene en su emplazamiento original.<sup>14</sup> El mural de Horacio y Augusto Torres del Liceo Miranda se conserva en el lugar en que fue emplazado originalmente, pero su estado de deterioro es creciente.<sup>15</sup>



FIG. 3. Mural de Anhel Hernández en librería Feria del Libro. © D. Tomeo, 2019



FIG. 4. Mural de Oroño y Firpo en Galería Yaguarón (removido). © D. Tomeo, 2010

<sup>14</sup> Julio Alpuy. *Constructivo artes, ciencias y oficios*, 8 x 2,50 m, 1956. Liceo D. A. Larrañaga, Arq. Gustavo Scheps (De Torres, 2007). El mural se restauró luego de una activa gestión de la Fundación Alpuy y la colaboración del Arq. Rafael Lorente. La restauradora responsable fue Claudia Frigerio.

<sup>15</sup> Horacio y Augusto Torres. Relieve en metal, firmado TRG, 1959. Liceo H. Miranda, Arq. Ernesto Acosta Romeu, Ángel Stratta, Carlos Careri y Héctor Brum Requena (De Torres, 2007).

Obras de arte para la ciudad y sobre la ciudad. La temática de los murales estaba referida en su gran mayoría a la ciudad, a las actividades y a la vida urbana. Como en muchos de los murales realizados por Dumas Oroño, las imágenes son de una silueta urbana, habitada por hombres y mujeres resueltos con trazo sintético y seguro.

En otras obras, la temática está asociada al edificio que los alberga. El mural del Liceo D. A. Larrañaga presenta un conjunto de actividades en las que los estudiantes pueden ver proyecciones profesionales o campos del conocimiento. En la mueblería Tempo el tema eran las estaciones; en la Feria del Libro, el trabajo en la imprenta.

Al remover un mural de su emplazamiento original, aun cuando se conserva la obra, no solo pierde el edificio y su entorno, sino también pierde la propia pieza, que deja de formar parte de un programa más complejo, vinculado a la arquitectura y la ciudad. Un programa que involucra aspectos simbólicos, sociales y humanos, no solamente estéticos.

El «rescate» de los murales del Hospital Saint Bois preservó su materialidad, pero desactivó el sentido social y humano que les había dado origen. Pinturas realizadas en un hospital público, ubicado lejos del centro de la ciudad, frecuentado por cientos de ciudadanos, se reconvierten en obras de arte custodiadas por una empresa pública, en un edificio administrativo que los aloja en sitios que no son de acceso libre y que requieren permisos y autorizaciones especiales para ser vistos.

### **El *Monumento cósmico* o cuando la distancia es una variable relativa**

Como sucedió en muchas ciudades, en Montevideo, la instalación de monumentos fue una estrategia que pretendió enseñar historia y construir un imaginario sobre el Estado-nación que estaba en proceso de consolidarse. El primer monumento montevideano fue la *Columna de la Paz*, del italiano José Livi, una obra que fue erigida como prenda de paz al finalizar la revolución de 1865.<sup>16</sup> La enumeración de todos los monumentos, bustos y estatuas erigidas a lo

<sup>16</sup> José Livi. *Columna y alegoría de la Paz*, 1866. Es popularmente conocida como Estatua de la Libertad.

largo del siglo y medio que nos separa de la columna es extensa, no solamente por las obras efectivamente concretadas, sino por las muchas que se proyectaron, pero que finalmente no se hicieron. Héroes a caballo o sobre pedestales, bustos, columnas y obeliscos, banderas o símbolos patrios monumentalizados. Presencias que nacieron con la pretensión de enseñar, legitimar un relato y desafiar el olvido.

La escultura en el espacio público, alejada de la lógica del monumento, fue ganando espacio en la ciudad de Montevideo, e integrada a la vida del ciudadano fue cobrando importancia a mediados del siglo xx. También allí la obra de Torres García marcó rumbo.

En 1939 se inauguró en el Parque Rodó una pieza referencial de Torres García: el *Monumento cósmico*. La obra está conformada por una gran pieza de granito rosa de 5,58 x 2,87 x 0,60 metros. Una organización reticular, encierra signos que son propios del Universalismo Constructivo. Sobre ella, los volúmenes geométricos simples: esfera, cubo y pirámide. Una piedra horizontal conforma un escalón que puede servir de banco, junto al que se encuentra una fuente de la que sale un pequeño chorro de agua. El conjunto se completa con un monolito, alejado de la pieza principal, en el que se indican las coordenadas geográficas que ubican el sitio y la leyenda *Inti*. Lo universal y lo local aunados. La permanencia y la coyuntura. Una obra que se integra a la ciudad, proyectada para interactuar con el habitante que transita por el parque, que es arte y a la vez equipamiento urbano. En 1939, Torres García escribía a su alumna y colega Rosa Acle:

Mi *Monumento cósmico* está terminado. Ya sale agua del caño y la gente bebe. Ya es real. Y han hecho una plazuela delante con piedras y pastito. Y ya está el monolito con la leyenda *Inti* y la mesa con los signos astronómicos. También plantaron un árbol al lado. El 25 se inaugura (Gilmet, 2010: 109).

El *Monumento*, ubicado en la confluencia de los pasajes Jerónimo Zolesi y Federico Renom, fue movido 170 metros al sur del jardín del Museo Nacional de Artes Visuales en 1974. En la última década del siglo xx, el jardín fue rediseñado por Leandro Silva Delgado. El conjunto se cerró luego con una reja perimetral que reproduce el círculo, el cuadrado y el triángulo en referencia al *Monumento*, que queda dentro del espacio del museo. La distancia que separa el emplazamiento original del actual es escasa en términos reales,

pero potente en términos simbólicos. No es un lugar de descanso para el paseante, sino la obra de arte instalada en el jardín cerrado del museo.

La patrimonialización de los bienes culturales, en este caso los murales del Saint Bois o el *Monumento cósmico*, aportaron a las obras un estatus simbólico que les dio protección. Las alojó en entornos seguros, pero las alejó del ciudadano al que estaban destinadas.

Con relación a la escultura en el espacio urbano, uno de los proyectos más ambiciosos de las últimas décadas fue, sin dudas, la realización del Parque de Esculturas del Edificio Libertad,<sup>17</sup> un conjunto de esculturas integradas al entorno verde de un potente edificio, junto a la vecina y no menos potente presencia del monumento a Luis Batlle Berres, obra del Arq. Román Fresnedo Siri (1966).

En 1996, con motivo de la celebración de los cien años del Banco República, la institución financió la instalación de diez obras de artistas, casi todos uruguayos vivos al momento de realizarse el proyecto. El diseño del conjunto fue responsabilidad de los arquitectos Enrique Benech y Marcelo Danza, junto al crítico de arte y por entonces director del Museo Nacional de Artes Visuales, el Prof. Ángel Kalenberg. Las obras quedaron integradas a los ejemplares de flora autóctona, compuesta entre otros por ceibos, talas, anacahuítas, arrayanes, butiás, espinillos, guayabos y lapachos. Árboles discretos que interactúan con esculturas de una variada materialidad y policromía. Efectivamente, fue amplia la gama de materiales utilizados: mármol, granito, madera, chapa reciclada, hierro, así como las técnicas empleadas (extractiva, vaciado, ensamblaje); todo ello da cuenta del espectro de posibilidades expresivas de la escultura contemporánea. En el parque estaban presentes artistas formados en distintas tradiciones,<sup>18</sup> varios de ellos representantes centrales del Taller Torres García; me refiero a Gonzalo Fonseca, Manuel Pailós, Francisco Matto y Mario Lorieto. La obra de Lorieto (1919-2003)

<sup>17</sup> El parque está ubicado en la intersección de la Av. Luis Alberto de Herrera, Av. José Pedro Varela, Bvar. Artigas, Gral. Flores y Bvar. Batlle y Ordóñez.

<sup>18</sup> Los artistas con cuya obra se conformó el espacio fueron Pablo Atchugarry, Germán Cabrera, Gonzalo Fonseca, Mario Lorieto, Francisco Matto, Manuel Pailós, Salustiano Pintos, Octavio Podestá, Guillermo Riva Zucchelli, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza. Algunos años después se incorporaron obras de Ricardo Pascale (1998), María Freire (1999), Nelson Ramos (1999), Alfredo Halegua (2001) y Christian Rey (2011).





FIG. 5. Mario Lorioeto. *La manzana ciudadana*. Parque de Esculturas del Edificio Libertad. © D. Tomeo, 2010



FIG. 6. Mural constructivo en el Hospital Saint Bois. © D. Tomeo, 2024

*La manzana ciudadana*, en la que los símbolos constructivos están presentes, incorpora los nombres de los primeros escultores que integraron el parque (Fig. 5).

En el parque, las artes visuales se integran a la vida urbana, sin pretensiones pedagógicas ni laudatorias, un museo o galería a cielo abierto, en donde los ciudadanos pueden interactuar literalmente con ellas. Un espacio público abierto y democrático, en franco deterioro y abandono.

### **La presencia continua: de maestros a maestros**

Trasladados, destruidos, recuperados, deteriorados, vendidos, invisibilizados, son todos destinos posibles de murales o monumentos, obras con las que la comunidad sigue actuando.

En 2003 se creó la Comisión de Amigos de los Murales del Hospital Saint Bois, integrada por artistas, vecinos, docentes intelectuales,<sup>19</sup> quienes reunidos en 2004 manifestaron su acuerdo de que los murales volvieran al hospital. Las acciones que llevó adelante el grupo alentaron, en los años siguientes, la realización de distintas propuestas didácticas. Concretamente, los docentes del Liceo n.º 9 hicieron con sus alumnos una investigación sobre los murales y las motiva-

<sup>19</sup> Entre ellos, Roger Tijman, Anheló Hernández, Lincoln Presno, Juan Mastro-matteo, Luis García Pardo, Juan Grompone, Osvaldo Ferreira Centurión (Gutiérrez et al., 2017).

ciones médicas, sociales y plásticas que los habían promovido.<sup>20</sup> El trabajo con los estudiantes continuó en los años siguientes, culminando en 2014 con la realización de veinticinco murales por parte de un grupo de artistas y de estudiantes de la zona, al que se sumó Andrés Moscovics (1925-2019), de 91 años, el único sobreviviente de aquellos jóvenes pintores que había trabajado en 1944. Obras nuevas que, recurriendo al lenguaje constructivo, estaban con su presencia visibilizando las ausencias y pérdidas que el «rescate» había ocasionado (Fig. 6).

En 1988, el premio del Salón Municipal fue otorgado al pintor Miguel Ángel Batteggazzore (1931-2024). El fruto de este fue la realización del mural *Entropía II*. Una obra de gran presencia, por sus dimensiones, por la fuerza de la imagen que presentaba y por el emplazamiento que tenía en la ciudad, en una esquina central: Colonia y Magallanes (Fig. 7).

Batteggazzore no formó parte del TTG, pero una de las que lo alentó a pintar fue su profesora de dibujo Raquel *Quela* Rovira, a quien mencionamos como una de las discípulas de Torres García y participante de la experiencia el Saint Bois. En una entrevista realizada en 2021, Batteggazzore se reconocía alumno de Torres García por la cercanía que había tenido con alumnos del taller, pero especialmente por las múltiples lecturas que había hecho de sus escritos.

A través de Quela Rovira tuve la experiencia de su teoría. Ella me regaló su libro *Universalismo Constructivo* y en cierta medida me impulsó hacia el conocimiento de las lecciones de Torres. Las publicaciones de Torres se conseguían en la feria de Tristán y las conseguí todas, quiere decir que fui más discípulo de sus escritos que de sus pinturas. Después tuve el privilegio de viajar con su hija Olimpia y con su esposo, el escultor Eduardo Yepes, a Perú y a Bolivia. Yepes era como un hereje en la Escuela de Bellas Artes, no estaba con el nuevo plan y no lo querían mucho a pesar de su prestigio (Tanzi, 2021, párr. 18).

<sup>20</sup> Actividad realizada con estudiantes de 6.º Artístico del Liceo n.º 9 por las profesoras Jacqueline Valeri, de Educación Sonora y Musical; Rosario Iglesias, de Literatura; y Alejandra Gutiérrez, de Comunicación Visual y Plástica (Gutiérrez et al., 2017).

Una reflexión que reconoce la resistencia de algunos colectivos de artistas al mensaje del Maestro, en paralelo a las estrategias de supervivencia de ese mensaje: alumnos que se transforman en maestros, escritos y palabras que sobreviven. Puntos de partida que no exigen repetir, sino por el contrario repensar y crear arte nuevo. Al finalizar el siglo xx, las certezas y la búsqueda de un orden propuesto por Torres García fueron el punto de partida para una profunda reflexión sobre el Universalismo Constructivo, que condujo a Battagazzore a la escritura de *Joaquín Torres García. La trama y los signos* (1999) y a la realización de una serie de obras tituladas *Entropías*, entre las cuales el mural al que referimos fue la más presente en la ciudad. En ellas, Battagazzore «desordenaba» el universo torresgarciano, construyendo un andamiaje que no rechazaba la ilusión de profundidad, recurso central del arte renacentista rechazado por Torres García en el muralismo, y que dejaba caer los símbolos. Metáforas de los nuevos tiempos que ya no estaban plagados de certezas. En 2019, el mural fue destruido. Por un tiempo, el muro vacío será una imagen tan fuerte como la del mural realizado, luego el tiempo lo hará definitivamente invisible.



FIG. 7. Mural de Miguel Ángel Battagazzore. *Entropía II*. Colonia y Magallanes (destruido). © D. Tomeo, 2018

Artistas que exploran lenguajes contemporáneos como Ricardo Lanzarini, también desde el espacio público, nos exigen repensar en el legado torresgarciano y su presencia en la ciudad de Montevideo. En 2006, con motivo de la 16.<sup>a</sup> Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, Lanzarini hizo un gran pez constructivo de metal que ubicó en la rambla de Montevideo. Era la imagen elegida para recibir a los mandatarios extranjeros en una zona absolutamente emblemática de la ciudad. Al año siguiente, durante el Encuentro Regional de Arte, el artista realizó una instalación titulada *Pescadería del Sur*. Los materiales utilizados —plástico, metal, luces de neón— podían leerse como una provocación a pensar en la banalización de la que el famoso pez del Maestro había sido objeto.

Banalización o apropiación. Artistas, artesanos, diseñadores, maestros y profesores, ciudadanos al fin se han apropiado del Universalismo Constructivo, haciendo sus propias lecturas e interactuando con el legado de múltiples formas. Integrantes del taller dieron vida a una amplia producción de objetos que transitaban por las más variadas técnicas: cerámicas, maderas, vitrales, piezas de metal, que unieron el arte y la artesanía, la modernidad y la tradición. Un «arcaísmo estético» (Peluffo Linari, 2015) que se nutre de una tradición mediterránea y una nueva mirada a las culturas precolombinas se presenta en objetos que se pueden adquirir en comercios que venden recuerdos a turistas, bazares o ferias artesanales. Todos los barrios montevidianos tienen murales en escuelas y liceos, en los que profesores y alumnos pintan muros con obras de reminiscencias constructivas. Artistas contemporáneos como Battegazzore o Lanzarini, a través de distintos lenguajes, dialogan creativamente con el Taller.

No son pocos los montevidianos de distintos barrios, edades y formaciones que han asumido el lenguaje constructivo como una «marca de identidad» (Malosetti Costa, 2011).

## **Un proceso que continúa**

El legado de Torres García y el TTG sigue convocando y siendo motivo de creación y polémica. El arte en la vida y en la ciudad, y el proyecto pedagógico desplegado por el Maestro son dos poderosos elementos que articulan ese legado.

En las últimas décadas, la influencia de Torres García y del TTG solo ha crecido, contribuyendo a construir una cultura visual que

se transformó en imagen del país, presente en los muros que pintan los escolares, en los objetos producidos por artesanos, en la imagen de identidad de una empresa potente como Antel. Sin embargo, las obras realizadas por los artistas del grupo, que originalmente se encontraban en galerías comerciales, en palieres de edificios, confiterías, viviendas o instituciones de enseñanza, en muchos casos, fueron removidas o destruidas. Los procesos de patrimonialización no siempre llegaron a tiempo, o al llegar no contemplaron la importancia de mantener el emplazamiento original de la obra. La remoción, la destrucción y el abandono son tristes oportunidades, pero oportunidades al fin, para volver a pensar en las obras, en su sentido y destino, en la relación que la ciudad tiene con ellas. Discusiones en las que se involucran ciudadanos que no siempre visitan museos o manejan profundas conceptualizaciones sobre el fenómeno estético, pero que tienen algo para decir en cuanto las obras forman parte de su universo cotidiano o desaparecen de él.

El arte en el espacio público nos recuerda que la ciudad es un organismo vivo, marcado por múltiples huellas que van imprimiendo tiempos y personas. Las obras de arte que están en la ciudad interpelean a los paseantes, todos ellos diferentes, pertenecientes a distintos sectores sociales, géneros, nacionalidades, edades, sensibilidades y trayectos formativos. Factores todos que generan un entorno que nunca es el mismo, no solamente porque se destruyen algunas obras y se crean otras nuevas, sino porque el uso de la ciudad se modifica, los espacios de sociabilidad cambian, la mirada al pasado es otra. Las sociedades contemporáneas asumen su diversidad, en todos los sentidos del término, y, como tales, no aspiran a erigir obras o monumentos que definitivamente, y de una vez para siempre, definan una identidad única, como aspiraba el Estado-nación hace cien años. Los habitantes de Montevideo asumen el derecho a la ciudad (Harvey, 2014) cada vez que reclaman la erección de un monumento, de una marca de memoria, de un muro desde el que registrar una ausencia, de un parque que se deteriora o de un mural que desaparece.

Es por ello que el arte en la ciudad no puede ser pensado solamente en términos de materialidad, de esteticismo, de patrimonio. El arte en la ciudad es el cruce de múltiples voluntades que hacen, preservan, destruyen, discuten y, desde la diversidad, construyen ciudadanía.

Un destino bien diverso al de la obra destinada al museo o al espacio privado, en el que el movimiento y la posibilidad de que

se pierda es mucho menor y los actores involucrados en su supervivencia son unos pocos. Permanencia y cambio son el destino de la obra de arte en el espacio público, y la caótica vida ciudadana el lugar que habitan.

## Referencias bibliográficas

- BULANTI, María Laura. *El Taller Torres García y los murales del Saint Bois: testimonios para su historia*. Montevideo: Linardi y Risso, 2008.
- DE TORRES, Cecilia. *Murales Taller Torres García* [catálogo de exposición]. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Museo Gurvich, 2007.
- GILMET, Hugo. *Siete ensayos sobre el paisaje*. Montevideo: Universidad de la República, 2010.
- GUTIÉRREZ, Alejandra; Juan Ignacio GIL; Luis BAU y Mario NÚÑEZ. *Arte torresgarciano en el Hospital Saint Bois. Ayer, hoy y mañana*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Fondos Concursables para la Cultura, 2017.
- HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Argentina: Akal; Pensamiento Crítico, 2014.
- MALOSSETTI COSTA, Laura. «Norte en el Sur. El legado de Joaquín Torres García», en PELUFFO LINARI, Gabriel y Laura MALOSSETTI COSTA, *Torres García: utopía y tradición*. Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero, 2011.
- MARGENAT, Juan Pedro. *Tiempos Modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias. 1940-1970*. Montevideo: Edición de autor, 2013.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya 2. Representaciones de la modernidad. 1930-1960*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2015.
- RAMOS, María Elena. «El arte público en la escena urbana. El arte en la escena urbana», en JIMÉNEZ, José (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Taurus, 2010, pp. 274-298.
- ROCCA, Pablo Thiago. «Constancias y mudanzas en la obra de Anhele Hernández», en *Antológica Anhele Hernández*, Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 2008, pp. 17-25.
- SANGUINETTI, Julio María; César RODRÍGUEZ BATLLE; Ángel KALENBERG; Enrique BENECH y Marcelo DANZA. *Parque de Esculturas. Edificio Libertad*. Montevideo: Presidencia de la República, 1996.
- TANZI, Silvana. «El maestro de los molinetes, las entropías y el estallido de color», en *Búsqueda*, Montevideo, 23 de diciembre de 2021. Recuperado de <<https://www.búsqueda.com.uy/Secciones/El-maestro-de-los-molinetes-las-entropias-y-el-estallido-de-color-uc50671>>.