



FHCE (www.fhuce.edu.uy) Montevideo, Uruguay, noviembre de 2010

ISSN 1688-7476

DANIELA TOMELO

FERNANDO GARCÍA ESTEBAN:
ENTRE LA CRÍTICA Y
LA HISTORIA DEL ARTE



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Publicaciones - publikfhce@gmail.com
versión electrónica disponible en el sitio <http://www.fhuce.edu.uy>



**Fernando García Esteban:
entre la crítica y la historia del arte**

© Daniela Tomeo

dtomeo@montevideo.com.uy

© Departamento de Publicaciones FHCE

publikfhce@gmail.com

Impresión: Delia Correa y Oscar Río

Corrección de estilo: Betina Rosas

**Diseño de portada
e interiores:** Wilson Javier Cardozo



ISSN 1688-7476
Depósito Legal 354040





1. Una reseña biográfica

Fernando García Esteban (1917-1982) estudió el mundo artístico orientándose a la comunidad y a la realidad en las cuales estaba inmerso. Fue importante ya que Uruguay tenía escasa producción teórica en el área. En los temas de arte nacional contemporáneo trabajó principalmente. Fue docente, escritor, crítico, ensayista, historiador, museógrafo y viajero atento. Su trabajo repercutió gracias a la comunicación y a la función docente, fundamentales para él. Sus libros y artículos periodísticos escritos con un lenguaje técnico, pero accesible, buscaron, según él explicita, formar, educar e introducir al público en el universo de las artes.

Al reeditarse su primera investigación *Vida de Florencio Sánchez* se presenta:

Me dediqué a la profesión, a la docencia, a la investigación artística, a la crítica, al periodismo, a la museografía. Publiqué varios textos, pero los más importantes se referían a temas totalmente distintos, también cambió el estilo; este por la índole de los planteamientos y la evolución temperamental, reconozco que llegó a ser bastante oscuro y hasta plomizo.¹

Su labor integradora lo llevó a incursionar, como dijimos, en el análisis artístico y a plantear una visión global en ese ámbito. La plástica, la arquitectura, la escenografía y el teatro —él fue el creador— son motivo de interés y estudio.



Nació en Montevideo en 1917. Se recibió de arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Fue profesor de Historia y Cultura Artística (de la sección Preparatorios de Arquitectura en el IAVA, en liceos nocturnos y liceos habilitados), profesor interino de Teoría de la Arquitectura (Facultad de Arquitectura), profesor de Historia General del Arte (Facultad de Humanidades y Ciencias) y de Historia y Teoría del Arte (profesorado de Dibujo en el IPA). Ejerció como director (Centro Municipal de Arte, hoy llamado MUHAR) y crítico de arte e integró las comisiones asesoras de la UNESCO y la Asociación Internacional de Críticos de Arte siendo vicepresidente de la sección uruguaya de esta agrupación. Publicó artículos en el semanario *Marcha*, en el suplemento dominical del diario *El Día* y colaboró en la revista *Ver y Estimar* dirigida por Jorge Romero Brest. Fue autor teatral, escenógrafo e investigador en temas de historia del arte.

2. Los inicios: el teatro

Se involucró en el teatro. En 1936 recordaba cómo, a través de una noticia de prensa, supo que la editorial Ercilla de Chile convocaba a un concurso de biografías literarias y establecía un plazo de tres meses para presentar los ensayos. Si bien en ese momento era estudiante de Arquitectura, «no había abandonado ni pensaba dejar de lado otras inquietudes artísticas».² Por ello, comenzó la investigación histórica. La obra fue enviada, pero el concurso no se realizó, aunque su ensayo fue seleccionado, leído y publicado en 1939.

La primera reedición del libro, en 1970, le permitió incorporar una introducción con el título «A modo de historia y justificación», en la que dio cuenta del contexto en que realizó la obra haciendo observaciones teóricas y metodológicas.

Aludió a las fuentes:

Busqué los documentos que eran factibles hallar entonces, me entrevisté con las personas que, a mi juicio, podían aconsejarme y



proporcionar datos concretos, directos, por cuanto habían conocido a Florencio. Debo destacar mucho la manera cómo me atendieron [...] ostentadamente joven, sin credenciales ni antecedentes.³

La entrevista fue un recurso utilizado dado las omisiones y fallas que la memoria provoca. Constituyó una fuente que le permitió acceder a «confidencias insospechadas; incluso algunas que, según me previnieron, convenía no comentar siquiera y más valía pasar por alto».⁴ Advirtió que, hasta la aparición de su obra, lo que se sabía de la infancia de Sánchez «se basaba casi exclusivamente en la memoria de los informantes; de la veracidad de los recuerdos, bien caben dudas».⁵

La cercanía con el objeto de estudio, otra constante en su trayectoria, lo enfrenta a la disyuntiva de cómo manejar la información a la que accede. Este conflicto lo resuelve prudentemente soslayando información de la vida que pueda herir a los sobrevivientes de la historia.

Consultó la prensa ya que la viuda del dramaturgo, Catalina Raventós, tenía recortes que puso a disposición del joven historiador. Este dijo: «Trabajé con esa cantera, tan rica, el tiempo que quise. [...] De todos modos, comprobaba a cada paso, lagunas serias y ciertas faltas. No podía, pues, sino seguir frecuentando la Biblioteca Nacional cuya hemeroteca manejé sin pausa».⁶

La correspondencia fue la tercera fuente consultada: las cartas privadas estaban en poder de la viuda y fueron colocadas, a pedido de ella, en la base del monumento inaugurado en Montevideo en 1937. Sin embargo, García Esteban las consulta e incluye en el libro un apéndice, cartas y esquelas que hasta el momento no habían sido publicados.

La inquietud por comprender al personaje lo impulsa a recurrir a estrategias poco convencionales. Recordaba más de treinta años después: «Oculté entonces una de las fuentes, pues me parecía licencia grave: recurrí a cierta grafóloga amiga para que estudiara un autógrafo y me orientase en aspectos de su personalidad que no podía penetrar y otros, que debían confirmarse. Hoy sé que no es pecado».⁷



El autor consideraba que había escrito una biografía con las fuentes disponibles, aunque no pudo leer la obra completa del dramaturgo.

La escritura fluida y fresca generó una intimidad con el personaje y construyó imágenes que permiten al lector seguir en forma casi cinematográfica la trayectoria del escritor. Los diálogos cortos ayudan a crear la ficción y dar espontaneidad al relato. He aquí un fragmento: «Encerrado en su cuarto, se sentaba a la mesa, con papel, pluma, tinta y mate. Si hacía frío, usaba una manta. Y así trabajaba, convulso, hasta que no podía más o hasta que daba fin: entonces quedaba exhausto».⁸ La valoración crítica estuvo presente porque opina de *Los derechos de la salud* que es un «drama al que pueden hacerse las más amargas críticas».⁹ Reconoce que el impacto hace al texto digno de análisis. Años después valora su entusiasmo juvenil en la redacción de la obra: «En efecto, puse allí mucho calor, fuerte entusiasmo; sentí a Florencio como cosa mía y volqué un estado emocional que no pecaba de febril, aunque permitiera excesos».¹⁰

Vida de Florencio Sánchez es una biografía construida con una sólida documentación y manejo de fuentes. Incursiona en la narrativa y en la historia a través de su primer interés: el teatro.

En 1943, ya recibido de arquitecto, dictó en la Facultad de Arquitectura dos conferencias de la escenografía, otra de sus preocupaciones. Fueron publicadas en *Anales* de esa institución.¹¹ Reflexionó acerca de la complejidad del género dramático. Explicó que el texto dramático no se basta por sí solo:

El teatro es un complejo de artes: un complejo singular. [...] Todas las artes intervienen para dar la totalidad teatral. No se yuxtaponen, no se mezclan; no se unen: accionan las unas sobre las otras hasta no ser más exactamente lo que eran y dar una unidad. El resultado ES OTRA COSA y otra COSA COMPLETAMENTE NUEVA.¹²

La síntesis que manejó y la capacidad para reflejar las características artísticas de un período histórico fueron el eje de su discurso.

En la conferencia habló de la historia del teatro y de la escenografía. Exploró las relaciones entre el género dramático y su evolución,



y los vinculó con sus necesidades edilicias. Se interesó por la actualidad del tema. El teatro contemporáneo y los desafíos que planteó al escenógrafo predominan en la segunda conferencia. La escuela realista y el teatro de Stanislavski, Maierhold Diágilev y Piscator constituyen lenguajes teatrales que analiza y vincula con particulares propuestas escenográficas y plásticas.

3. Historia y crítica: del periodismo al ensayo

Fernando García Esteban fue un historiador-crítico. Al igual que historiadores de una generación revisionista de los años cincuenta, no temió abordar ni priorizar el estudio del arte reciente y contemporáneo. La cercanía con el tema que investigó genera juicios de valor en sus textos, reflexiones críticas de los procesos o situaciones vinculadas con el mundo del arte y observaciones que remiten a contextos contemporáneos.

3.1. El contexto rioplatense. La construcción de una crítica

En el contexto rioplatense la figura de Jorge Romero Brest (1905-1989) tuvo influencia. Fue crítico, historiador, conferencista, director de museo y uno de los más influyentes en el arte a partir de los años cuarenta. La relación historia-crítica del período es explicada por Romero:

Soy un profesional de la crítica y además un historiador, de modo que estimo las obras del presente de acuerdo a los principios y reacciones emotivos que me permiten hallar parcelas de verdad y belleza aun en las obras que en general deban ser consideradas como fracasadas. No soy ajeno además, por las mismas razones, a un tipo de sensibilidad universal que permite estimar con la misma vara un cuadro cubista de Braque, uno expresionista de Kokoschka, uno surrealista de Matta o los cuadros de antepasados que tampoco interpretan el sentir de la humanidad actual.¹³



La posguerra planteó un tema discutido en la década del veinte: el problema del arte en la periferia, es decir, cómo Latinoamérica desde el sur se vinculaba con la vanguardia internacional. La abstracción geométrica,¹⁴ el cientismo, el arte óptico y los informalismos propusieron un lenguaje estilísticamente universal, en el que regionalismo y contingencia histórica parecían ausentes. El concepto de arte, arquitectura o diseño internacional fue permanentemente promovido por el bloque capitalista y por los organismos internacionales como la UNESCO. Romero buscó, a través de su multifacética labor, construir puentes y generar espacios de promoción del arte argentino que siguieran las novedades europeas y norteamericanas. Fue agitador artístico y cultural como lo muestra su trabajo directivo en el Instituto di Tella y la promoción de actuaciones y eventos asociados con las nuevas prácticas artísticas de los sesenta.

Romero interactúa con Uruguay y con García Esteban en diferentes momentos. Ana Hib dice que García Esteban «tuvo en Uruguay un papel similar al de Jorge Romero Brest en la tarea de ‘formación del gusto estético’». ¹⁵

Durante el peronismo, Romero Brest fue expulsado de la Universidad de La Plata. Dictó cursos y conferencias en espacios alternativos de Buenos Aires como en la librería Fray Mocho, en el estudio de los arquitectos Carmiccia, Oliver y Bayón y en el Colegio de Estudios de Lengua Inglesa. Trabajó en la Facultad de Humanidades en Montevideo donde fue profesor contratado de Historia del Arte entre 1947 y 1948. Allí se destaca su labor como conferencista. La Prof. Ofelia Murguía, quien era estudiante de la Licenciatura en Historia en esos años, recuerda la brillantez del discurso de Romero.¹⁶

También en Montevideo dictó conferencias en Amigos del Arte y en la Asociación de Cultura Ítalo-Uruguaya. Viajó a Montevideo anualmente entre 1940 y 1959.

Su actividad editora de la revista *Ver y Estimar* lo catalogó como generador de opinión. Romero define el objetivo de la revista: «formar gusto del público y formar crítica de arte con fundamentos». ¹⁷ La publicación es crucial para la madurez de una crítica y una historia



del arte rioplatense. A través de ella pretende acercar el arte contemporáneo y el debate historiográfico al público y desentrañar las formas de hacer crítica y los caminos que sigue el historiador del arte para interpretar la obra. Esta formación teórica genera un conocimiento reflexivo que supera la historia del arte como crónica o biografía.

La publicación se presentaba así: *Ver y Estimar. Cuadernos de crítica artística*. La dirigía Jorge Romero Brest con la cooperación de sus discípulos. A partir de 1950 aparecen colaboradores uruguayos como Fernando García Esteban, Eneida Sansone, Celina Roller López y Hans Platschek (alemán residente en nuestro país) y desde el año cincuenta y cinco trabajó el joven Nelson di Maggio. La revista publicó reseñas acerca de exposiciones de uruguayos en Buenos Aires y del quehacer artístico montevideano. Tuvo otros colaboradores como el uruguayo José Pedro Argul.

Ver y Estimar se editó entre 1948 y 1953, período en el que salieron 34 números. Entre 1954 y 1955 surgieron 10 más. La publicación era como el espacio de una comunidad internacional con residentes en distintos países, que resistían el *oscurantismo fascista*. La militancia a favor del arte moderno fue también una militancia política.¹⁸ Periódicamente, publicó quiénes eran sus colaboradores: había figuras destacadas en la crítica y en la historia del arte (Margherita Sarfatti, Lionello Venturi, Max Hill y Mathias Goeritz, etcétera) interactuando con críticos y teóricos rioplatenses.

El rico ambiente intelectual porteño; la edición de títulos contemporáneos de arquitectura, arte y diseño y las Bienales de San Pablo, que permitieron traer al sur obras de los maestros europeos, fueron cardinales para los montevideanos. García Esteban visitó las Bienales y fue jurado en concursos. Realizó coberturas periodísticas publicadas en *El Día* que permitieron conocer el arte moderno a un amplio público.



3.2. El periodismo: una crítica para educar la mirada

La crítica, docencia, museografía y ensayística estaban integradas en García Esteban. En su labor periodística confluyeron sus preocupaciones.

Con motivo del Salón Municipal de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA),¹⁹ organizado por la sección uruguaya, García Esteban reflexionó: «La crítica de arte es una actividad relativamente nueva en nuestro país, aun cuando la iniciamos con Eduardo Dieste».²⁰ En los años veinte, Dieste, a través de la revista *Teseo*, había incursionado tempranamente en la crítica artística.

García Esteban escribió en *Ver y Estimar* y en el semanario *Marcha*. La sección de artes plásticas del semanario había sido fundada por Joaquín Torres García.²¹ Habían pasado Jorge Romero Brest y Rodolfo Mondolfo. Junto a García Esteban escribían Celina Rolleri López y José Pedro Argul, entre otros.

Allí hizo crítica de exposiciones de artes plásticas y escribió artículos que buscaban difundir el arte moderno. Sus comentarios señalaban aciertos y errores que permitían al lector no especializado formar opinión y acercarse a problemas contemporáneos con un discurso accesible. Celebró la realización de murales en Montevideo, reclamó una política oficial que respalde museos y artistas, comentó muestras nacionales y extranjeras y los montajes de las exhibiciones, y reseñó trayectorias de artistas. Un extenso artículo publicado en 1949 y titulado «La Escuela de París y nuestro medio artístico» mostraba un recorrido por el arte francés desde el siglo XIX. Enfatizó la originalidad de las vanguardias desarrolladas en Francia y la pasión por la polémica en la vanguardia francesa de mediados del siglo XX, a la que conoció por sus viajes. El debate, según García Esteban, generaba un ambiente artístico rico y estimulante para el creador:

Nuestro clima estético y nuestra actitud espiritual están en las antípodas de París. ¿Quiere decir que el arte americano tenga que buscar las raíces valederas en su particularidad continental, que, más aún, pueda hablarse de artes nacionales o regionales? Absolutamente



no. La realidad histórica de nuestra época es la afirmación universal de sus acciones y reacciones, y la exacerbación de los nacionalismos y los imperialismos, una dolorosa paradoja. Pero no puede negarse la existencia de acentos particulares.²²

París es un modelo: «El hecho parisiense debe enseñar a nuestro público y a nuestros críticos», continuaba. Las preocupaciones que aparecen en su obra y en sus acciones de difundir, educar, formar público crítico y estimular a los creadores surgen en la cita.

Adhirió a una postura del momento: existe un arte y un lenguaje universal. Habla a los artistas. Con el periodismo los impulsó a la creación a partir de la trayectoria europea y creyó, a tono con la modernidad, que existía un camino correcto. Reafirmó estas ideas diciendo: «Pero no es experimentando con muchos años de atraso, qué cosa puede dar el cubismo, lo *fauve* [...] es partiendo de lo que eso ya dio que se puede alcanzar un nivel acertado».²³

Tiene como objetivos generar un cambio, construir e incidir en el mundo. Les habló a los artistas, pero también al Estado, al que instaba a asumir compromisos y políticas culturales. El artículo mencionado surge en Francia en el siglo XIX, pero el discurso llega a Uruguay a mediados del siglo XX.

Diez años después, en 1959, conmemorando los veinte años del semanario, se publicó una separata cultural. García Esteban escribe un extenso informe titulado «Para una ubicación de la pintura uruguaya en el panorama universal». Planteó la conflictiva integración de lo americano en lo universal (lo europeo y lo norteamericano). Empieza cuestionando la actitud conscientemente agresiva de los museos que desconocen lo precolombino y el absoluto desconocimiento de nuestro pasado que tienen los estudiantes de Bellas Artes. Estos jóvenes prefieren tomar como modelo copias de obras europeas o ir al Viejo Continente: «¿Cuántos han estudiado seriamente a Blanes o a Blanes Viale en sus mejores obras?», se lamentaba.²⁴ Los europeos desconocen el arte americano ya que cuando los críticos van a las Bienales miran lo propio.



No solo el arte europeo le interesó a García Esteban. Abrió la mirada del montevideano para que descubriera su ciudad, aplaudiera la realización de murales en edificios de la ciudad o comprara obras que pudieran equipar los espacios públicos.

Desde Florencia envió dos informes en que celebró la compra de copias de esculturas clásicas que llegarían en poco tiempo a Montevideo. La que mereció su mayor atención era una copia del *Colleoni*, famosa obra renacentista del célebre escultor Andrea Verrocchio.

La primera de las crónicas está llena de color y estímulos visuales y auditivos para el lector. Contó que fue iniciativa del cónsul uruguayo en Florencia solicitar la autorización de la fundición de una copia de la escultura para nuestro país. Esta imitación, tomada directamente del original existente en Venecia, era la única creada en estas condiciones. García Esteban visitó el taller del florentino Ferdinando Marinelli donde se estaba fundiendo *nuestro Colleoni*. Allí escuchó el martilleo sobre la célebre reproducción. Entusiasmado con la visita, que nos permite apropiarnos de algo de ese arte universal, sugirió emplazamientos para la escultura: «No cabe duda que su destino es una plaza peatonal cerrada».²⁵

Analizó exposiciones de artistas uruguayos, reseñó sus trayectorias, los vinculó a movimientos europeos, explicó las cualidades formales de sus obras y comentó el montaje de la muestra señalando aciertos y errores.

Hizo crónicas que aparecen en *El Día*. Merece atención la amplia cobertura de la Bienal de San Pablo en 1953. Fotografías de las salas acompañan el reportaje centrado en tres de los artistas allí expuestos: Mondrian, Klee y Picasso. Explicó sus obras atendiendo a un lector no familiarizado con la pintura moderna. Comentó el montaje:

Precisamente, si algún defecto habría que atribuir al emplazamiento de los cuadros de Mondrian en la Bienal —y que deberá tenerse en cuenta al organizar su exposición en Montevideo— es que el exceso de blanco de las enormes paredes sobre las que se colocó la parte más trascendente de sus obras anulaba, en buena parte, la riqueza de matices y el efecto general de esta.



Aprovechó, como tantas veces, la tribuna pública para convocar a los montevideanos a comprometerse con la cultura artística: «Es de esperar que la Comisión de Bellas Artes del Uruguay consiga que tan importante colección, hasta ahora en país vecino, llegue a Montevideo, como llegará también, destacable serie de obras de Piet Mondrian». ²⁶

4. El ensayo histórico: del teatro a la plástica

Referimos a los inicios de García Esteban como historiador o biógrafo histórico, al tratar la vida de Florencio Sánchez. También nombramos artículos de escenografía, un puente hacia el arte ya que la vincula a la arquitectura. Desde los años cincuenta publicaba notas de temas de arquitectura y urbanismo nacional en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos y en los *Anales de la Facultad de Arquitectura*. En 1945, a poco de egresar, divulgó en esa publicación una nota de Conchillas. Utilizó el formato de crónica periodística para contar la peripecia personal que lo llevó a la pequeña localidad y realizó una descripción que sugiere imágenes visuales para ubicar al lector:

[...] el servicio de nuestro alojamiento –porcelana y plata con el monograma «Conchillas Hotel»–; las servilletas y manteles bordados están descabalados y rotos; las estufas de las habitaciones, forradas de cerámica inglesa, con su instrumental de hierro forjado; las grandes alfombras orientales, gastadas, deslucidas; se respira en conjunto y en minucia una triste falta de aliño y preocupación.²⁷

Ese será el tono de sus obras: un relato fresco, de crónica periodística. Con un lenguaje coloquial y abierto hizo planteos metodológicos, refirió al manejo de fuentes, a los referentes, a la objetividad con que se trata el tema y a la relación personal del autor con su objeto de estudio, siempre existente por su contemporaneidad. En sus escritos, comienza con la elección del tema que parece siempre estar vin-



culada con su peripecia vital. Reflexionó y analizó el arte europeo a partir de los viajes que lo enfrentaban a ese continente. Examinó la plástica contemporánea desde su experiencia como crítico que lo llevó a la frecuentación periódica de la obra y estudió la escenografía al actuar como escenógrafo. Transitó recorridos en el proceso de investigación (la ardua revisión de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional al estudiar la vida de Sánchez o las dificultades para conseguir documentos o testimonios al investigar la historia de Conchillas) que son descritos en forma visual. Sus relatos, llenos de imágenes visuales, nos permiten imaginarlo con las polvorientas revistas y periódicos o indagando infructuosamente a los vecinos de la pequeña ciudad uruguaya.

En la misma revista, veinte años después del artículo de Conchillas, publicó un capítulo de cinco páginas acerca del arquitecto Román Fresnedo Siri. Al comienzo no se habla de Fresnedo ya que el texto comienza con observaciones relacionadas con la escritura del artículo:

Debo iniciar el presente trabajo con las precisiones que anteceden porque habré de referirme a la obra de un arquitecto uruguayo vi-viente, activo, acerca de quien conozco poca literatura y cuyo testi-monio existencial importa más que las notas o referencias aparecidas en publicaciones especializadas que, por otra parte, no toma en cuenta.²⁸

Planteó una toma de posición con respecto a las fuentes ya que no le interesaba la literatura, sino el análisis concreto de la obra. «La arquitectura tiene particularidades como objeto de estudio», reflexio-naba García Esteban. «Algunos críticos consideran que los planos permiten, a quien está adiestrado en su lectura, un conocimiento ca-si directo de la obra.»²⁹

Sin embargo, compartió la posición de los historiadores y arquitec-tos del movimiento moderno quienes entienden, según analizamos en el capítulo anterior, que la arquitectura es espacio interior. Así lo manifestaba en:



La arquitectura, en cambio, se define –como hecho– por el hueco; el que configura los espacios internos [...] Lo arquitectónico ha de discurrirse, no se abarca con un vistazo detenido, exige deambular y asir la totalidad por recuerdo vivencial inmediato, por confrontación de las partes sensorialmente reconstruidas con el esfuerzo complejo de la sensibilidad y el entendimiento.³⁰

En la segunda página empezó a hablar de Fresnedo. El tono continúa con su perfil periodístico. No mencionó datos como el año de nacimiento o de egreso de la Facultad de Arquitectura. El análisis de algunas obras muestra la situación de la arquitectura en general en nuestro país, la convocatoria a concursos oficiales y su resolución o la integración de otras artes a la arquitectura. Al analizar concretamente la obra de Fresnedo buscaba vínculos con arquitectos internacionales como Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe o con obras recientes como el Edificio de la UNESCO en París. Señalaba aciertos al integrar las artes plásticas a la arquitectura, al incorporar el equipamiento al proyecto o al respetar la naturaleza.

Escribió dos libros –culminación de las preocupaciones y estilo que lo habían caracterizado– a mediados de la década del sesenta, luego de casi treinta años de trayectoria como crítico, periodista y docente. Utilizó un lenguaje sencillo y una intención didáctica y polémica que no eludió el comentario de la contingencia histórica que le tocó vivir. Habló temas vinculados con la plástica nacional y contemporánea.

Dijo el autor: «No se ha publicado hasta la fecha una historia general de nuestro arte, aunque ya está realizada por Juan Pedro Argul y próxima a aparecer; pocos y reducidos a algunos nombres son los trabajos monográficos que se pueden consultar».³¹ El libro de José Pedro Argul, editado en 1958, plantea desde el título un corte de la historia del arte que será común en nuestra historiografía: *Pintura y escultura en el Uruguay. Historia crítica*. Su estudio se centró en aquellas áreas, pero priorizó la pintura y secundó la escultura. En la advertencia con que inició la obra, Argul cita el comentario de García Esteban: «inteligente colega en la crítica de arte». Confirmaba que



la obra de su colega era la primera escrita en el país acerca de la historia del arte nacional y asumía esa responsabilidad. No reflexionó teóricamente en el libro, pero sí diferenció el oficio del historiador del crítico de arte y afirmó su objetividad al analizar la obra: «...el máximo rigor usado ha sido para despojar los comentarios de toda subjetividad transitoria».³²

La escasez de obras de historia del arte lo animó a asumir la tarea consciente de la responsabilidad. Escribió en 1965 y en 1968 *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea* y *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*.

En la segunda dijo: «Acometer la tarea de redactar una historia del arte impone el compromiso de señalar juicios de valor. No basta, para bien ubicar la materia, dar noticia del desarrollo temporal, ubicar escuelas... si la elección de ejemplos es ya un pronunciamiento importa que él llegue a ser explícitamente comentado...».³³ Nuevamente el crítico se impuso al historiador: «... en nuestro país impera, sobre todo, la indiferencia agresiva. Cuesta dar nombres y apellidos para el elogio encendido, como si fuera mancilla o demostración de carencias proclamar el entusiasmo y la admiración».³⁴

Las *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx* posee 140 páginas y la tercera parte está destinada al análisis del contexto contemporáneo de las artes plásticas en nuestro país. Comentó la situación de los museos, la crítica, las exposiciones y el gasto o ahorro que hacía el Estado en el fomento de estas actividades. El autor era consciente de que transitaba al filo de la crítica y terminó el extenso capítulo diciendo: «extemporáneo y desasido de la tipicidad concreta de un análisis histórico del presente. Porque tiene sesgos periodísticos, porque concreta meditaciones alrededor de un punto controvertido y suficientemente actual».³⁵

En el análisis de la obra de arte incorporó aspectos formales, pero siempre manejando un marco histórico. En *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx* señaló la importancia de alejarse de una historia literaria para construir un texto preciso. Citó como ejemplo al historiador referente Bernard Berenson: «... cuando un autor como Berenson



insiste en el carácter táctil de ciertas soluciones pictóricas, está admitiendo cuánto importan los datos de la experiencia en la calificación y apreciación de objetos». ³⁶ Sus interpretaciones no eran solo formalistas: «siendo lo artístico producto de la cultura, hay que enfrentarse decididamente, de una buena vez, al mantenido concepto de que toda actividad artística resulta dignificada al comprobar que ella prescinde, para imponerse, de la siempre pernicioso atención a lo político, religioso o filosófico». ³⁷

Los pintores uruguayos actúan en esta sociedad que los condiciona. En ambos libros el estudio de un panorama de la situación global de la plástica ocupa tanto espacio como el análisis de la trayectoria de los artistas. En una publicación acerca de Juan Manuel Blanes escribió una extensa introducción para explicar la plástica en Uruguay desde el período precolombino. Insistió en el vínculo con lo europeo como forma de legitimación de la plástica uruguaya: «Todo quehacer pictórico nacional puede integrarse legítimamente al capítulo que cualquier «Historia General del Arte» calificaría de moderno». ³⁸

Una característica de la sociedad uruguaya es, según García Esteban y sus contemporáneos, el vínculo con lo europeo.

Si en el Uruguay todo es importado –desde los hombres al caballo– en el lenguaje, el gesto, la alimentación y los menudos o graves caracteres definitorios de una sociedad, también se reconoce determinado acento particular; también los productos de la cultura tendrán su grado de autenticidad, su calidad diferenciadora. Que la relación con Europa exista y que sea estrecha no implica una tacha a ocultar o de la que liberarse. Es una fatalidad digna. ³⁹

El referente para García Esteban siempre será el europeo. Nuestra realidad cultural constituye un reflejo de aquel teatro universal con procesos radicales y audaces. El autor manifestaba:

No olvidemos, a esta altura, la denunciada cautela natural del artista uruguayo, que si se resuelve a recorrer caminos de vanguardia, lo hace en tanto que ellos no son ya exactamente propuestas de choque, en tanto que se asegura audacia sin riesgos. ⁴⁰



En los dos libros refirió a la vanguardia europea y a su llegada al país con retraso. No hay casi alusiones al arte latinoamericano o a una vanguardia regional, solo esporádicas referencias a la importancia que tuvo la Bienal de San Pablo en el medio como puente para acercarnos el arte europeo.

En *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea* atendió la polémica desarrollada entre abstractos y figurativos: tema debatido también en el Viejo Mundo.

La pintura uruguaya es un reflejo más tímido y medido de la europea, la experiencia de la que parte es aquella. Insistió, cada vez que pudo, en la importancia del viaje de formación del joven artista.

En el análisis de las obras aludió a las técnicas, a la formación y trayectoria de los creadores y a los temas. Siempre hay algún comentario que los vincula a los maestros europeos quienes deben ser el referente último. En los escritos utilizó la primera persona para plantear sus puntos de vista.

«No creo que haya influido demasiado en los autores de su tiempo», dijo al referir a la obra de Carlos Federico Sáez.⁴¹

Estas reflexiones parecen tener una intención polémica al mostrar la aspiración de actuar en la realidad para modificarla y no solo para analizarla desde una perspectiva aislada. Cuando en «El arte nuevo» habló de las artes derivadas y el diseño, hacía las siguientes observaciones:

Más grave resulta que se haya desconocido el compromiso de un buen diseño en las cubiertas para envasados alimenticios; que muy esporádicamente se encomiende a un artista la solución para sobres de discos o se los llame para proyectar tapas de libros, pese al empuje editorial que reconocemos vigente. Tal actitud es la que permite mantener ciertas soluciones conformistas que, de alguna manera, desmerecen la calidad y la promoción, contribuyendo al mantenimiento del más pobre nivel estético.⁴²

Era consciente de que los juicios de valor no son universales ni eternos porque el devenir histórico los modifica: «Las relaciones entre el juicio contemporáneo sobre las obras de arte y el balance



posterior no siempre guardan concordancia, más fácil es que se diversifiquen y cambien». ⁴³

¿Qué tipo de fuentes utiliza García Esteban? La frecuentación a museos y los viajes le dieron un bagaje visual que se manifiesta en análisis y comentarios. No hay citas al pie ni bibliografía. La entrevista es importante, pero no hay declaraciones explícitas. En *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*, incluyó al final breves notas biográficas de los principales creadores y explicó que los datos fueron suministrados por ellos. Sin embargo consignó que: «no siempre son completas ni confirmadas las referencias, particularmente en lo que se refiere a fechas de nacimiento». ⁴⁴

5. La reflexión teórica en la obra de García Esteban

La reflexión teórica y la reflexión metodológica vinculadas a la historia del arte siempre aparecen en la obra de García Esteban. Señalamos como, incluso en sus artículos, hacía introducciones que tienen que ver con la forma de hacer historia del arte y desarrolla conceptos o categorías formales.

Su obra escrita es divulgativa y en su accionar siempre está presente el docente: estas precisiones sirven para aclarar conceptos a un público no especializado. Ya señalamos algunas de sus preocupaciones incluidas en artículos o libros que no son específicamente de teoría.

Es a partir de su labor docente que publicó en 1958 *Teoría general del arte. Consideraciones generales. Pintura. Escultura. Arquitectura*. Es un manual dirigido a estudiantes de preparatorios de Arquitectura. En tono claro y didáctico definió conceptos y sistematizó el área de estudio. Es una «simple guía de carácter docente», advirtió el autor. ⁴⁵ En el libro reflexionaba acerca del arte, la estética, los artistas y el público. Aventuraba una definición:

[...] podemos decir que la expresión *arte* tiene dos acepciones principales que conviene diferenciar: por una parte, el arte como



actividad, que podríamos llamar arte-hacer o arte-verbo; por otra, el arte-hecho o arte-sustantivo que se refiere a algunos resultados de esa actuación, que están o no íntimamente ligados al desarrollo de la misma. En este caso, se requiere que la obra tenga una capacidad emocional de orden estético y no simplemente placentero o sensual [...].⁴⁶

Para él la emoción estética es el elemento que define a la obra de arte.

Independientemente de esta obra de corte teórico, en los ensayos en los que estudió el arte nacional, destinó un espacio previo para la reflexión teórica de aspectos relacionados con la disciplina. Esta práctica fue fundamentada por el autor en la falta de familiaridad del público con los conceptos de la materia. «Me importa el público, ese del que formo parte y por cuanto puedo me dirijo a él», dice en *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*.⁴⁷ Puntualizó:

[...] habrá de reconocerse que pocos dominan ese léxico con demasiadas palabras sometidas a interpretación variada. Tal simulación presupone inevitable oscuridad para la exposición minuciosa de temas especializados [...]. No conviene —ni es posible— dejar de lado al vocabulario justo; hay que acostumbrarse a él, incorporarlo como instrumento de comunicación. Pero, además, importa reconocer que ciertas palabras con significado específico, las más utilizadas quizás, cambian o modifican su acepción. Y esto ocurre paralelamente al acrecentamiento del léxico necesario.⁴⁸

En *Teoría general del arte* investigó la pintura, escultura y arquitectura. Examinó los aspectos formales en la pintura: dibujo o línea, color, composición y aspectos técnicos, materiales y soportes. El arte no era para el autor solamente la pintura o la escultura, según lo expresó en diferentes oportunidades:

[...] carecen de vigencia alguna las muy pormenorizadas sistematizaciones para clasificar distintas artes. Se trata de una especulación ociosa que puede destruirse al análisis más simple. La más recibida, agravante y desubicada es la que impone por decreto, da mayorazgo



o minoridad a los productos estéticos y afirma que, para ellos, la condición artesanal o industrializada resulta factor disminuyente.⁴⁹

Un año después volvió a pronunciarse: «Arte es un término de alcance excesivamente amplio; hasta impreciso. La costumbre quiere, no obstante, que se emplee para señalar el quehacer y los objetos de la plástica, aunque la plástica sea, asimismo, palabra de varia e inestable aplicación».⁵⁰

Cuestionó la definición tradicional de arte y su división en artes mayores y menores:

Por ejemplo, aquello que, en los tratados corrientes, fuera señalado como arte menor (contradiendo el buen parecer de los antiguos) pasa a conquistar, hoy, nueva relevancia. Los productos del diseño (entendido como voluntad de forma) están tipificados con destaque por la entidad que, de cierto, tienen.⁵¹

Llamó *atuendo teatral* al grabado, a la arquitectura, al urbanismo, al cine y a la televisión.

El diseño está presente: aludió a su historia, a los movimientos de artes y oficios, a la Bauhaus,⁵² movimientos que, según él, no tenían repercusión en nuestro medio. Lamentó la ausencia de instituciones que lo promuevan o formen. Sin embargo creyó que tenían un papel formativo en lo que «en otras latitudes corresponde al diseño».⁵³

García Esteban analizó el arte nuevo, pero las reflexiones mencionadas muestran una preocupación por redefinir el concepto de arte. Escribe un fascículo de 16 carillas. En el 50 % del espacio reprodujo imágenes y utilizó la primera página para desarrollar especulaciones teóricas. Los artistas analizados responden al marco teórico planteado. Refirió a la ilustración, a la historieta, al cine, a grabados, a carteles y a tapices. Estos lenguajes ocupan nueve carillas; tres, la pintura; y en la página final, la escultura, siempre minoritaria en los estudios artísticos e históricos.

¿Cuál es entonces el elemento definidor de la obra artística para García Esteban?



«La obra de arte es un objeto, creación del hombre capaz de provocar en nosotros emociones estéticas.»⁵⁴ En las *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx* desarrolló:

La expresión artística no se define tan solo por una determinada categoría del placer; está en la intensidad vital que promueve, en el germen imaginario y la aventura a que empuja, cualquiera sea su lineamiento, mientras imponga, de cierto, la condigna vivencia excepcional. Esta nos llega por el particular dolor de un aria, [...] la estridencia agresiva en color o sonido conduce a cualquiera que él adentra en aquella peripecia emotiva a perder noción de tiempo y espacio, a ingresar en el mundo de lo maravilloso, participar de lo irracional [...] Esta es la instancia mágica que imparte seguir manteniendo y vale rescatar.⁵⁵

Conclusión

La variada actividad de García Esteban como docente, historiador, museógrafo y crítico fue significativa. Fue un referente en la disciplina en la mitad del siglo xx. La actualidad de sus planteos evidenció un sólido conocimiento de los problemas regionales e internacionales que el arte del período planteaba. Su labor docente, sus publicaciones y su gestión en el Museo de Historia del Arte de la IMM son aún testimonios de su paso por el mundo del arte uruguayo.



Bibliografía

- ARGUL, J. P.: *Pintura y escultura en el Uruguay. Historia crítica*, t. III, Montevideo: Publicación de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958.
- ARÓSTEGUI, Julio: *La investigación histórica. Teoría y método*, Barcelona: Crítica, 2001.
- ÁVILA, Rosa M.: *Historia del arte, enseñanza y profesores*, Serie Fundamentos n.º 14, Sevilla: Díada Editora SL, 2001.
- BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza Forma, 2003.
- BAUER, W.: *Introducción al estudio de la historia*, Barcelona: Bosch, 1952.
- BENTANCOURT DÍAZ, J.: *Introducción al estudio de la historia*, Montevideo: Medina, 1949.
- BERENSON, Bernard: *Estética e historia en las artes visuales*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- BLOCH, M.: *Introducción a la historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- BRAUDEL, F.: *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza, 1980.
- CARDOSO, Ciro F. S.: *Introducción al trabajo de la investigación histórica*. Barcelona: Crítica (grupo edit. Grijalbo), 1980.
- CARDOSO, Ciro y Héctor PÉREZ BRIGNOLI: *Los métodos de la Historia*, Barcelona: Grijalbo, 1978.
- CARR, E.: *¿Qué es la historia?*, Barcelona: Planeta DeAgostini, 1984.
- CROCE, B.: *Breviario de estética*, Bari: Laterza, 1982.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J.: *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Barcelona: Anthopos, 1984.
- FRY, Roger: *Visión y diseño*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- GIEDION, Sigfried: *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona: Hoepli SL, 1958.



- GIUNTA, A.: «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo», en J.E. Burucúa (dir.): *Nueva historia argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- (comp.): *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Fac. de Filosofía y Letras, 2004.
- y Laura MALOSETTI COSTA: *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GOMBRICH, E. H.: *Temas de nuestro tiempo*, Madrid: Debate, 1997.
- *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Madrid: Debate, 1999.
- LE GOFF, J. y P. NORA: *Hacer la historia*, Barcelona: Laia, 1974.
- MARROU, Henri: *El oficio del historiador*, Montevideo: Fac. de Humanidades y Ciencias, 1971.
- MONTANER, Josep M.: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*, Barcelona: GG Básicos, 1998.
- *Arquitectura y crítica*, Barcelona: GG Básicos, 1999.
- PATETTA, Luciano: *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid: Celeste, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Barcelona: Destino, 1992.
- RAMA, Germán: *La enseñanza de la historia*, Montevideo: Arca, 1963.
- RIBEIRO, Ana: *Historia e historiadores nacionales (1940-1990). Del ensayo sociológico a la historia de las mentalidades*, Montevideo: de la Plaza, 1991.
- ROCCA, Pablo: *35 años en Marcha. (Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo: División Cultura de la IMM, 1992.
- ROMERO BREST, Jorge y otros: *La cultura como provocación*, Buenos Aires: Edgardo Giménez, 2006.
- SOLLER, Leticia: *La historiografía uruguaya contemporánea. Aproximación a su estudio*, Montevideo: Banda Oriental, 1993.
- VERNIERS, L.: *Metodología de la historia*, Buenos Aires: Losada, 1949.
- VILAR, Pierre: *Introducción al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona: Crítica (grupo edit. Grijalbo), 1982.
- WINCHELMANN, J.: *Lo bello en el arte*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.



- WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- *El arte y sus interrogantes*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- ZEVI, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires: Emecé, 1954.
- *Arquitectura e historiografía*, Buenos Aires: Víctor Lerú SRL, 1958.
- ZUBILLAGA, Carlos: *Antología del pensamiento historiográfico uruguayo*, Montevideo: Dpto. de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1989.





Libros y artículos publicados⁵⁶

- GARCÍA ESTEBAN, Fernando: *Vida de Florencio Sánchez*, Santiago de Chile: Ercilla, 1939.
- «Las cuatro dimensiones de la escenografía», en revista del CEDA, Montevideo, 1940.
 - «La ciudad y la aldea», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1942
 - «La escenografía como disciplina esencialmente arquitectónica», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, mayo de 1943.
 - «Conchillas: una extraña aventura urbanística», en *Arquitectura*, Montevideo, 1946
 - «Concepto de espacialidad en arquitectura», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1947.
 - «Aspectos del aporte novecentista a la plástica arquitectónica actual», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1948.
 - *Los entremeses de Cervantes, sus posibilidades escénicas en la actualidad*, Montevideo: Publicación del Instituto de Estudios Superiores (homenaje a Cervantes), 1948.
 - «Prehistoria y antiguo oriente», Apuntes compuestos de las clases dictadas por el Prof. Arq. Fernando García Esteban, por José Alberto Coppetti y Jorge Varela López, Montevideo: 1949.
 - «Algunos lineamientos característicos del desarrollo de la pintura uruguaya», en *Pintura* (Cursos internacionales de verano de la Universidad de la República), Montevideo: 1958.
 - *Teoría general del arte. Consideraciones generales. Pintura. Escultura. Arquitectura*, Montevideo: Medina, 1958.
 - *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Alfa, 1965.
 - «Obras del arquitecto Román Fresnedo Siri», en *Arquitectura*, n.º 242, Montevideo, 1967.



- *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*, Montevideo: Universidad-Publicaciones, 1968.
- «El arte nuevo», *Enciclopedia uruguaya*, fasc. 45, Montevideo, Arca, 1969.
- *Juan Manuel Blanes. Pintor. Revisión histórico crítica y algunas orientaciones estimativas*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1977.
- «Escultura y medio urbano. El vínculo olvidado», en colección *Documentos de arquitectura*, Montevideo: 1978.
- «El retrato de Carlota Ferreira en la Retratística Universal», en *Nacional*, n.º 210, Montevideo.



Notas

¹ Fernando García Esteban: *Vida de Florencio Sánchez*, Santiago de Chile: Ercilla, 1939, p. 10.

² *Ibíd.*, p. 7.

³ *Ibíd.*, p. 18.

⁴ *Ibíd.*, p. 8.

⁵ *Ibíd.*, p. 25.

⁶ *Ibíd.*, p. 9.

⁷ *Ibíd.*, p. 12.

⁸ *Ibíd.*, p. 138.

⁹ *Ibíd.*, p. 212.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 12.

¹¹ Fernando García Esteban: «La escenografía como disciplina esencialmente arquitectónica», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1943.

¹² *Ibíd.*, p. 139.

¹³ Jorge Romero Brest: Artículo, en *Ver y Estimar*, n.º xxvi, Buenos Aires, 1951, p. 39.

¹⁴ La abstracción se impone en la primera Bienal de San Pablo en 1951 como ejemplo de modernidad. Allí el primer premio de escultura es otorgado a Max Bill, siendo Romero integrante del jurado. También defiende el arte abstracto en 1953 al publicar *Qué es el arte abstracto*.

¹⁵ Ana Hib: «La mirada de *Ver y Estimar* sobre la actividad plástica en Uruguay», en *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 158.

¹⁶ Entrevista realizada el 11 de agosto. Murguía recuerda sin embargo la figura de Jorge Romero como un docente que no solo disertaba, sino que también interactuaba con los alumnos y los ordenaba en sus inicios como investigadores.

¹⁷ Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós, 2005.

¹⁸ Andrea Giunta: «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo», en José Emilio Burucúa (dir.): *Nueva historia Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

¹⁹ García Esteban era vicepresidente de la sección uruguaya de la AICA y José Pedro Argul era presidente.

²⁰ Fernando García Esteban: «La Escuela de París y nuestro medio artístico», en *Marcha*, n.º 1056, Montevideo, 1961, p. 15.

²¹ Pablo Rocca: *35 años en Marcha (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo: División Cultura de la IMM, 1992, p. 54.

²² Fernando García Esteban: «La Escuela de París y nuestro medio artístico», en *Marcha*, n.º 510, Montevideo, 1961, pp. 22-23.

²³ *Ibíd.*, pp. 22-23.

²⁴ Fernando García Esteban: «Para una ubicación de la pintura uruguaya en el panorama universal», en *Marcha*, n.º 965, Montevideo, 1959, p. 23.

²⁵ Fernando García Esteban: «En una fundición florentina», en *El Día*, Montevideo, julio de 1951.



- ²⁶ Fernando García Esteban: «Grandes figuras universales en la II Bienal paulista», en *El Día*, Montevideo, 1953.
- ²⁷ Fernando García Esteban: «Conchillas, una extraña aventura urbanística», en *Arquitectura*, n.º 215, Montevideo, 1946, p. 32.
- ²⁸ Fernando García Esteban: «Obras del arquitecto Román Fresnedo Siri», en *Arquitectura*, n.º 242, Montevideo, 1967, p. 2.
- ²⁹ Ya había referido al tema del espacio interior en la arquitectura, uno de los postulados de la arquitectura moderna, en el artículo «Concepto de espacialidad en arquitectura», en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1947.
- ³⁰ Fernando García Esteban: «Obras del arquitecto Román Fresnedo Siri», en *Arquitectura*, n.º 242, Montevideo, 1967, p. 2.
- ³¹ Fernando García Esteban: «Algunos lineamientos característicos del desarrollo de la pintura uruguaya», en *Pintura*, Montevideo, 1958, p. 4.
- ³² José Pedro Argul: *Pintura y escultura en el Uruguay. Historia crítica*, Montevideo: Publicación de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1958, pp. 7-9.
- ³³ Fernando García Esteban: *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*, Montevideo: Universidad-Publicaciones, 1968, p. 12.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 20.
- ³⁵ *Ibíd.*, p. 48.
- ³⁶ *Ibíd.*, pp. 8-9.
- ³⁷ *Ibíd.*, p. 12.
- ³⁸ Fernando García Esteban: *Juan Manuel Blanes. Pintor*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1977, p. 7.
- ³⁹ Fernando García Esteban: *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Alfa, 1965, p. 41.
- ⁴⁰ *Ibíd.*, p. 52.
- ⁴¹ *Ibíd.*, p. 51.
- ⁴² Fernando García Esteban: «El arte nuevo», en *Enciclopedia Uruguaya*, fasc. 45, Montevideo, Arca, 1969, p. 90.
- ⁴³ Fernando García Esteban: *Vida de Florencio Sánchez*, Santiago de Chile: Ercilla, 1939, p. 12.
- ⁴⁴ Fernando García Esteban: *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Alfa, 1965, p. 159.
- ⁴⁵ Fernando García Esteban: *Teoría general del arte. Consideraciones generales. Pintura. Escultura. Arquitectura*, Montevideo: Medina, 1958, p. 7.
- ⁴⁶ *Ibíd.*, p. 13.
- ⁴⁷ Fernando García Esteban: *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*, Montevideo: Universidad-Publicaciones, Montevideo, 1968, p. 16.
- ⁴⁸ *Ibíd.*, p. 7.
- ⁴⁹ *Ibíd.*, p. 9.
- ⁵⁰ Fernando García Esteban: «El arte nuevo», en *Enciclopedia uruguaya*, fasc. 45, Montevideo, Arca, 1969, p. 84.
- ⁵¹ *Ibíd.*
- ⁵² La obra de Figari al frente de la Escuela de Artes y Oficios podría desmentir la afirmación de que los movimientos de renovación de las artes y oficios no tuvieron repercusión en nuestro medio.
- ⁵³ *Ibíd.*, p. 92.
- ⁵⁴ Fernando García Esteban: *Teoría general del arte. Consideraciones generales. Pintura. Escultura. Arquitectura*, Montevideo: Medina, 1958, p. 23.
- ⁵⁵ Fernando García Esteban: *Artes plásticas del Uruguay en el siglo xx*, Montevideo: Universidad-Publicaciones, 1968, p. 10.
- ⁵⁶ No se incluyen los artículos publicados en la prensa o boletines.





El objetivo de la colección *Avances de Investigación* es fortalecer la difusión del rico y valioso trabajo de investigación realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE). Asimismo, estimular la discusión y el intercambio a partir de estos *pre-prints*, preservando la posibilidad de su publicación posterior, en revistas especializadas o en otros formatos y soportes.

La colección incluirá no sólo versiones finales e informes completos sino –como lo sugiere su propia denominación– avances parciales de procesos de investigación, incipientes o no.

Las versiones de *Avances de Investigación* estarán disponibles simultáneamente en soportes impreso y digital, pudiendo accederse a las versiones digitales de cada uno de los trabajos en el sitio web de FHCE.

La colección, continuadora de las ediciones de *Papeles de trabajo* y *Colección de estudiantes*, consiste en una serie de pre-publicaciones que integra (ahora en una única serie) trabajos seleccionados a partir de llamados específicos abiertos a estudiantes, egresados y docentes de la FHCE.

Departamento de Publicaciones
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

