



## RESEÑAS

UNA HISTORIA DEL ARTE DESDE URUGUAY. ENSEÑAR Y  
APRENDER HISTORIA DEL ARTE FUERA DEL AULA

Tomeo, Daniela  
Montevideo, La pupila, 2022.  
219 páginas

**Sofía Raquel Maniuisis**

CONICET – Universidad Nacional de San Martín.  
Escuela de Arte y Patrimonio. Centro de Investigaciones  
en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina  
smaniuisis@unsam.edu.ar

Los más de treinta años de experiencia en el cruce dado entre investigación y docencia han logrado que Daniela Tomeo presente este recorrido rico y dedicado sobre cómo enseñar una historia del arte uruguayo. Su trayectoria tanto en escuela media, como en profesorado y universidades, siempre estuvo marcada por su interés en la cultura y el patrimonio al desempeñarse en Historia, Comunicación Visual e Historia del Arte. Las reflexiones e investigaciones en torno a estas disciplinas se nuclearon en su tesis con la que obtuvo el título de magíster en Didáctica de la Historia por el UCLAEH (Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana). *Una historia del arte desde Uruguay. Enseñar y aprender historia del arte fuera del aula*, es el resultado tanto de su tesis de magistratura como de su inagotable labor docente.

El objetivo de Tomeo es pensar la enseñanza de la historia del arte a través del cuestionamiento de lo que es meritorio de enseñar respecto del arte, la cultura visual y la historia de la gestión artística en Uruguay; pensar la cultura visual en la que están inmersos los alumnos, discutir y producir desde “un saber situado: desde dónde interrogar el propio lugar respecto de un mapa ampliado de las artes y de los cánones antiguos y contemporáneos” (p. 5).

Al partir de la idea de que las imágenes de la cultura visual no se congelan en su propio tiempo, en cada capítulo Tomeo relaciona las obras no solo con su propio tiempo histórico, sino con los conceptos que las interpelan, en el engranaje cultural uruguayo. A través de un recorrido cronológico, busca “estimular no solo el interés de los estudiantes por los bienes patrimoniales, sino también para poder analizar con ellos aspectos

formales y materiales en contacto directo con las obras, que en general solo conocen por reproducciones o imágenes proyectadas en clase” (p. 24). Además de ser herramienta didáctica por excelencia en la educación artística, el volver la mirada a las obras en cada visita a los espacios museísticos, combate la idea del patrimonio fosilizado y olvidado, y los incorpora a una historia de la cual nosotros también formamos parte.

Este propósito se evidencia en el recorrido erudito que realiza a lo largo de los seis capítulos que componen el libro. Cada uno de ellos nos compele como lectores, y nos vuelve partícipes de lo que muchas veces se siente como una salida didáctica en la que conocemos una producción artística. En el diálogo que se genera entre obra y contexto, Tomeo pone en relación temas ligados a la historiografía, estrategias de musealización y la gestión cultural local, y su enseñanza. A través del enfoque en una sola pieza, presenta la conjunción entre tiempo histórico, musealización, coleccionismo, estética y educación artística, desde el primer capítulo. La autora propone un inicio desde la producción de los pueblos originarios con la Barca chancay en el Museo Histórico del Arte, lo que nos lleva a reflexionar sobre la supervivencia y circulación de la tradición de las culturas locales en el mundo contemporáneo, a través de la unión del pasado y el presente.

Un claro ejemplo de cómo se estructura cada capítulo podemos verlo en el apartado sobre cerámicas griegas. Allí, el capítulo número dos, propone un recorrido que serpentea entre atrapantes relatos sobre dioses griegos, ingenieros inmigrantes devenidos en coleccionistas, lo que también nos acerca a los problemas respecto de la enseñanza artística, así como la historiografía, el clasicismo y la formación museística en Montevideo durante el siglo XX.

El punto de partida es el Museo de Artes Decorativas del Palacio Taranco en la Ciudad Vieja, y quien nos recibe es una antigua cerámica griega, que representa el mito de Troilo, príncipe troyano hijo de Hécuba y Príamo, asesinado por Aquiles, y cuya historia nos remonta al siglo XIX. El arribo de la colección que alberga esta pieza a las costas orientales es gracias al joven ingeniero italiano Luis Andreoni, quien en 1876 fue comisionado con obras en la creciente ciudad de Montevideo como el Club Uruguay, el Hospital Italiano o la estación del Ferrocarril Central.

Sin embargo, la historia de esta colección de cerámicas funerarias se remonta en realidad a Andreoni padre, también ingeniero, quien había trabajado para la construcción del ferrocarril en el sur de Italia. Los movimientos de tierra de dicha empresa, sacaron a la luz materiales arqueológicos como esculturas, fragmentos, y cerámicas, lo que dio lugar a colecciones privadas que no siempre estaban motivadas por un interés

arqueológico o erudito. Con dicho contexto, Tomeo nos presenta el contexto cultural de los siglos XVIII y XIX, el interés por la antigüedad que el descubrimiento de Pompeya y Herculano generó y las figuras eruditas que volvieron la mirada al mundo grecorromano, como Johann Joachim Winckelmann. La introducción a este personaje le permite a la autora abordar las ideas que se tenían sobre el arte clásico, a las que suma figuras como Plinio y Riegl, así como la influencia en el mundo de la educación artística, ya que “el arte clásico fue el modelo de ‘bien hacer’, ejemplo indispensable en la formación del futuro artista y de una de las razones por las que los museos de calcos fueron tan frecuentes en el siglo XIX y primeras décadas del XX” (p. 68). Este panorama sobre el interés decimonónico por el arte clásico, da pie para ir aún más atrás en el tiempo y devolvernos parte del contexto de producción de ese tipo de obras: el rol de los ceramistas en la antigua Grecia, los distintos diseños y usos que presentaban, así como la figura del artista en aquellos tiempos.

Será precisamente su uso vinculado al culto funerario, lo que hizo que estas piezas se destinaran a la sección de Historia Natural (y no la de Bellas Artes e Historia) del Museo Nacional de Historia Natural. Recién en 1978, encontró su ubicación final en el Museo de Artes Decorativas. Como vemos, se trata de un despliegue no lineal por cada tema que concierne al objeto seleccionado, articulados de manera orgánica.

Pero no son solo las colecciones en museos las que nos guían en este recorrido, sino que también es la propia ciudad y sus monumentos quienes nos hablan de su historia. En el tercer capítulo, la réplica en bronce del David de Miguel Ángel ubicado frente al Palacio Municipal da pie no solo para hablar sobre Vasari, el humanismo y el renacimiento, sino también para discutir con los estudiantes la idea de artista genio, y cómo el sesgo patriarcal marcó un cánón estético y profesional. Así mismo, la polémica respecto de los distintos emplazamientos que la obra tuvo en las primeras décadas del siglo XX, nos presenta a la ciudad como un organismo vivo, cargado de valores simbólicos, que sirven de puente entre pasado y presente.

Cronológicamente, el capítulo cuatro nos ubica en el siglo XIX y las distintas disputas en torno a la pintura histórica. Y si de este género se habla –sobre todo en este contexto– será Juan Manuel Blanes y *El Juramento de los treinta y tres orientales* quien nos permita navegar entre las tensiones de lo verosímil y lo estético. A partir del cruce entre la obra de Josefa Palacios y Blanes sobre el mismo episodio, Tomeo desarrolla hábilmente la fortuna crítica de la pieza al poner en diálogo los criterios de “arte o documento, ficción o realidad” (p. 144) que se dan con esta obra.

Finalmente, los últimos dos capítulos responden al interés de la autora por enseñar una historia del arte que no solamente “siga las vidas de los pintores, sino también atender esos otros aspectos del mundo del arte que se discuten y se construyen en esos años: el consumo, la crítica, la enseñanza y las formas de exhibición” (p. 159). En el penúltimo de ellos, aborda los orígenes del Palacio Taranco como residencia de inmigrantes españoles pertenecientes a una burguesía que buscaba definirse a través de la idea de progreso y ‘buen gusto’; y el cierre del libro lo dedica al concepto de patrimonio, los vínculos con el Estado, y su relación con la cultura visual a través de Torres García y su taller como imagen identitaria uruguaya.

Como vemos, más que un texto sobre historia del arte, es una historia de cómo y qué se consideró arte en Uruguay, y cómo enseñar dicho proceso sin reducirlo a las vidas de los artistas ni al aspecto formal de las obras. El espíritu intrínsecamente didáctico que articula cada núcleo de ideas en el texto nos devuelve constantemente a “entender que nuestra cultura visual dentro de la que vivimos es producto de nuestra historia” (p. 211); lo que llevado a la praxis, ayuda al estudiante a comprender la íntima relación entre el pasado y su propio contexto cultural. Estudiantes que, independientemente de su futuro académico, difícilmente olviden cada una de estas clases.