

Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)

ALPUY

2019





1953. 2. 1/2 p. 4 ~



Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)

ALPUY



2019

Museo Nacional de Artes Visuales | Montevideo | Uruguay
Inauguración, 5 de diciembre de 2019

1957 - 2019



¡...! Ser artista no es un oficio especializado.
Se siente el impulso de crear algo que
lo genera la materia con que se trabaja.
La materia se une a la idea, y he ahí el
misterio del arte.(...)

J. Alpay

Es una gran satisfacción para el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) presentar la exposición *Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)*, en el marco del centenario del nacimiento del artista. Es esta su primera muestra individual en la institución y la segunda retrospectiva que se le dedica al maestro Alpuy en nuestro país (la primera se llevó a cabo en el Centro de Exposiciones Subte de la Intendencia de Montevideo en 1999).

El guion curatorial, a cargo de Rafael Lorente Mourelle, plantea un recorrido por casi setenta años (1940-2007) de producción artística ininterrumpida de Alpuy, desde sus comienzos en el Taller Torres-García hasta sus últimas producciones en madera en su estudio de la ciudad de Nueva York. El curador estructura la muestra espacialmente en secciones que configuran una propuesta que permite descubrir al Alpuy pintor — primero como alumno de Joaquín Torres-García y luego como docente del Taller—, en su rol de muralista, como dibujante y grabador, pero fundamentalmente como escultor a partir de sus relieves de madera a principios de los años sesenta. *Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)* arroja luz sobre un quehacer artístico que, más allá de soportes diferentes, elabora un lenguaje plástico y espiritual donde el ser humano y su peripecia son el tema central.

Esta exposición ha sido posible gracias a la generosa participación de la Fundación Julio Alpuy, al riguroso trabajo a cargo de Rafael Lorente Mourelle —curador y diseñador del montaje— y a la coordinación y producción de Oscar Prato y Gustavo Serra. La fotografía de obra de Pablo Bielli y el diseño en sala y catálogo de Rodolfo Fuentes fueron aportes decisivos en el registro de este proyecto. Queremos destacar muy especialmente a aquellas instituciones públicas que confiaron en la propuesta —ANCAP, ANTEL y BROU—, como también a todos los coleccionistas privados que aportaron obras imprescindibles para que la muestra alcanzara el nivel de excelencia que pretendíamos.

A diez años del fallecimiento de Julio Alpuy, el Museo Nacional de Artes Visuales celebra al artista y excepcional ser humano que fue y rinde un justo homenaje a su fecunda trayectoria artística.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

Diciembre, 2019



La Fundación Julio Alpuy se complace en haber formado parte del gran equipo que se constituyó para hacer realidad esta formidable exposición que conmemora los 100 años del natalicio del maestro Julio Alpuy.

Su vida, profundamente consustanciada con el arte, es un ejemplo de trabajo constante y dedicación. Con enorme generosidad fue también un docente comprometido; siempre dio las batallas necesarias para defender sus ideas y guiar a los jóvenes alumnos en el tránsito por los difíciles caminos que necesariamente debe recorrer un artista.

Fueron 70 años dedicados a la creación plástica.

Esta exposición plantea un viaje, que no es solo un recorrido por su diversa obra y los períodos que la definen, sino que es también una travesía por los lugares en los que vivió y trabajó a lo largo de su extensa y vital trayectoria.

Desde el interior profundo del Uruguay, donde nació en 1919, Alpuy arribó al Montevideo de los años cuarenta, donde su encuentro con Joaquín Torres-García lo marcaría para siempre. El largo periplo iniciado en su Tacuarembó natal a los 16 años lo llevó luego a radicarse por períodos diversos en Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Alemania y finalmente en Nueva York desde 1961, con breves retornos a Uruguay.

Pero desde los lejanos días del Taller Torres-García, cuando el maestro Torres lo designó como docente en el Ateneo de Montevideo, y en cada uno de los lugares en los que vivió y trabajó, hasta su fallecimiento a los 90 años de edad en la ciudad de Nueva York, Alpuy siempre estuvo rodeado de jóvenes artistas a la par que desarrollaba una prolífera tarea como artista, con pasión y compromiso.

La Fundación Julio Alpuy debe su existencia a la visión y la generosidad de Joana Simoes de Alpuy. La preocupación por la trascendencia de la obra de su esposo y el deseo de continuar simbólicamente apoyando y estimulando a los jóvenes pintores, como él lo había hecho empecinadamente durante toda su vida, fueron las principales razones para la creación de esta Fundación.

El Premio de Pintura Julio Alpuy, que desde 2014 se otorga conjuntamente con el Salón Nacional y del cual se realizará el año próximo su cuarta edición, intenta justamente promover la participación de los pintores en los concursos de las artes visuales.

Comprometidos con la difusión y el conocimiento de la obra de este gran artista, estamos convencidos de que esta exposición será un vehículo formidable para que el público que visite nuestro principal museo tenga la posibilidad de conocer y reflexionar sobre la trayectoria en el arte de quien fue un extraordinario embajador cultural de nuestro país en tantos destinos recorridos. Forma parte ineludible de esta muestra la imponente obra *Fertilidad* (1964, madera incisa de 136 × 90,6 cm), donada en 2014 por la Fundación Julio Alpuy al MNAV. Esta, la más importante en ese momento en el acervo de la Fundación, permite ahora al MNAV exhibir

una obra de primer nivel de un período particularmente distintivo del maestro Alpuy, como pocos museos en el mundo. Otras donaciones de obras realizadas por nuestra Fundación —por ejemplo, al Museo de Tacuarembó— posibilitan un acercamiento al arte por parte de públicos geográficamente alejados de nuestra capital.

Agradecemos al director del MNAV, Enrique Aguerre, y a todo el personal del Museo, por haberse brindado con generosidad y haber participado decididamente en el trabajo colectivo que hizo posible esta exposición, así como a las autoridades del MEC, cuyo apoyo fue indispensable para esta iniciativa.

Nuestro agradecimiento al arquitecto Rafael Lorente, curador de esta muestra, por su trabajo y por su excelente ensayo.

Un agradecimiento especial a Cecilia de Torres, cuya extensa e interesante biografía se constituye como una herramienta fundamental para el estudio y el conocimiento de la vida y la obra de Julio Alpuy, y cuya incansable tarea de tantos años ha permitido difundir y posicionar internacionalmente el trabajo de los artistas que junto a Joaquín Torres-García fueron partícipes de uno de los movimientos más originales que han existido dentro de las artes plásticas. Su profunda relación familiar y de amistad con todos ellos, su vivencia directa y el estudio sistematizado de los procesos creativos involucrados la convierten en una referencia insustituible para la investigación y la comprensión del desarrollo histórico del principal movimiento artístico del Uruguay. Su apoyo y su colaboración constante desde la ciudad de Nueva York resultan invalorable para la Fundación Julio Alpuy.

A Mari Carmen Ramírez, curadora Wortham de Arte Latinoamericano y directora del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), muchas gracias por permitirnos reproducir un texto sobre Julio Alpuy que fue publicado en el catálogo de la exposición *El Taller Torres-García, la Escuela del Sur y su legado*. Esa exposición marcó una clara inflexión en el conocimiento y la consideración de este grupo de artistas fuera de fronteras. Su trabajo posterior ha continuado consolidando su difusión internacional, y la próxima instalación en el MFAH de una sala permanente dedicada a la exhibición de la obra de estos artistas constituye un hito para la expansión internacional de la cultura de nuestro país.

Agradecemos a Ximena Gama por su ilustrativo ensayo sobre la permanencia de Julio Alpuy en Colombia a fines de los años cincuenta, etapa fundamental que provocó el cambio y potenció su producción plástica más original de la siguiente década.

Fundación Julio Alpuy
Diciembre 2019

JULIO ALPUY: ciudad, murales y maderas

Rafael Lorente Mourelle*

*Curador



Julio Alpuy conversando con Rafael Lorente en su taller del Soho, Nueva York. (2006)

Julio Alpuy: ciudad, murales y maderas

Introducción

Frecuentemente las vocaciones artísticas se originan en ámbitos sensibles y receptivos, ya sea en el seno de familias afines a lo cultural o mediante una educación estimulante y abierta. En nuestro medio, Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, Augusto y Horacio Torres, Pedro Figari, Francisco Matto, Germán Cabrera, entre otros, tuvieron la fortuna de desarrollarse en un espacio comprensivo y estimulante. En el extremo opuesto están aquellos que debieron descubrir y llevar adelante una vocación contra viento y marea: Manuel Pailós, José Gurvich, Julio Alpuy, entre otros.

A sus 20 años, Alpuy no había tenido contacto alguno con el arte, salvo ciertas nociones básicas que recibió en las clases de Historia en el liceo nocturno.¹ Su vocación artística se despertó a raíz de la visita a una exposición de acuarelas sobre Venecia de José Cuneo (1887-1977), realizada en 1939 en el Ateneo de Montevideo. Comenzó entonces a dibujar como autodidacta.

A poco de su llegada expone en dos salas del Ateneo: una dedicada a las acuarelas y óleos de Venecia, la otra dedicada a las acuarelas criollas. [...],²

«Pintaba en realidad por todos los lados de Venecia. Desde luego que pinté mucho desde mi alojamiento, porque era un punto de vista que se prestaba. Yo desde allí veía la isla de San Jorge, veía la entrada del Gran Canal y varias cosas, los puentes que había... Porque el Bucintoro [se refiere al Hotel Bucintoro, donde Cuneo se alojaba] tenía dos o tres pisos, de manera que yo veía un poco a vuelo de pájaro. Tanto es así que alcanzaba a ver la Riva degli Schiavoni, que es donde estaba situado el

1 Oscar Secco Ellauri y Pedro Daniel Baridón, *Prehistoria y Oriente*, Montevideo: Kapelusz, 1937.

2 Raquel Pereda, *Cuneo*, Montevideo: Galería Latina, 1988, p. 169.



José Cuneo, *Gran Canal de Venecia*, acuarela expuesta en el Ateneo de Montevideo. (1939)

Joaquín Torres-García se dirige a Julio Alpuy en una lección del TTG





Frente de la casa de Joaquín Torres-García y familia, en la calle Abayubá 2763 (vivienda y taller de JTG hacia 1942)

Acuarela con arquitecturas industriales (1943)



Acuarela con arquitecturas industriales, 1943 (fragmento)



hotel y donde desemboca el canal del Arsenal, justo allí estaba instalado. De manera que repetí mucho, variando por ejemplo la isla de San Jorge, porque la tenía allí, enfrente, desde la ventana, o a veces de abajo, desde el piso del hotel, diríamos desde el piso de la Riva. [...] Yo dibujé, y además salía a buscar, recorrí un poco todo Venecia. Pinté en distintos lugares, por los que llaman campo a las plazas, Campiello cuando era una placita chica [...]».³

Años más tarde, en ocasión de una exposición de grabados suyos realizada en la Galería Losada en 1971, Alpuy recibió la visita de José Cuneo. Tuvo entonces la oportunidad de compartir con él la anécdota y reconocerle el rol iniciático que había cumplido en su camino artístico, provocado por el asombro y la admiración ante el despliegue de luz y color en las obras de Cuneo expuestas en el Ateneo. Fue a partir de aquella exposición que Alpuy comenzó a dibujar con gran entusiasmo. Hacia 1940, Víctor Bachetta, integrante y miembro fundador de la Asociación de Arte Constructivo (AAC), cercano a Joaquín Torres-García, al ver sus dibujos y observar su interés por el arte, le propuso que visitara al maestro en su casa de la calle Abayubá 2763.

[...] cuando entré en el hall de la casa, antes de ser presentado al maestro, solo con ver los cuadros en las paredes, sentí que había descubierto lo que con tanta inquietud venía buscando [...].⁴

Tiempo después, Alpuy se incorporaría al Taller Torres-García. Según consigna Cecilia de Torres:

1943, January 14: JTG rents the premises next to his home on Calle Abayubá 2763 to accommodate the increasing number of young artists who wish to study with him. Twelve days later he holds the first meeting of the Taller Torres-García (TTG). Among the members are **Julio Alpuy (1919-2009)**, Gonzalo Fonseca (1922-1997), José Gurvich (1927-1974), Manuel Pailós (1918-2004), Francisco Matto (1911-1995), Horacio (1924-1976) and Augusto Torres (1913-1993), Sergio de Castro (1922-2012), Elsa Andrada (1920-2010), Carmen Cantú, Edgardo Ribeiro (1921-2006), Alceu Ribeiro (1919-2013), Jonio Montiel (1924-1986), Lili Salvo (1928-2010), and Olga Piria (1927-).⁵

Y en una investigación sobre Héctor Ragni, Gabriel Peluffo Linari señala:

Según los cuadernos del maestro conservados en su archivo, la contabilidad de la AAC, iniciada en mayo de 1941 con catorce socios, llega a registrar un año después la presencia de solo tres socios y un considerable déficit financiero. Sin embargo, ese es el momento de gestación del Taller Torres-García, cuya documentación administrativa comienza, precisamente, en ese año de 1942.

³ *Ibíd.*, p. 160.

⁴ Cecilia de Torres, «Cronología», en *Catálogo de la retrospectiva de Julio Alpuy*, Montevideo: Centro de Exposiciones de la IMM, 1999.

⁵ Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpuy*, Nueva York, 2019. En *Catálogo de la muestra Homenaje a Julio Alpuy (1919-2019)*, MNAV, Montevideo, 2019.

Algunos de los artistas que se contaban entonces en el grupo eran los hermanos Edgardo y Alceu Ribeiro; los hermanos Augusto y Horacio Torres, hijos de Torres-García; Héctor Ragni, Juan Fernando Vieytes, Andrés Feldman, Julián Luis San Vicente, Luis Gentieu, Víctor Bachetta, Linda Bonatti, Lía Rivas, Sara Florit, Francisco Matto, entre varios otros [...].⁶

Con este trabajo no pretendo realizar un estudio pormenorizado del conjunto de la obra y la vida de Julio Alpuy. Para ello son necesarios otros tiempos y otras herramientas. Este está teñido de proximidades, en la medida en que su relato, subjetivo por tanto, resulta del contacto directo con el artista y con su obra. En efecto, desde muy joven, casi niño, conocí a Alpuy a través de mis padres, en la época del Taller Torres-García (TTG), y con él mantuve una hermosa amistad que creció en paralelo con el conocimiento y el interés por su trabajo. Pondré el foco en tres momentos clave de su trayectoria que a mi juicio articulan el conjunto de su prolífica obra, derramando generosamente hacia otros tiempos y espacios. Ellos son:

1. Período 1943-1946. A partir de 1940, Alpuy comenzó a pintar bajo la docencia directa del maestro Joaquín Torres-García en la casa de la calle Abayubá 2763. Poco tiempo después, entre 1943-1946, desarrolló una serie de obras muy personales referidas a la ciudad y su arquitectura.

En 1944 integró el equipo de jóvenes artistas que pintaron los murales en el hospital Saint Bois. Luego, los años 1945 a 1952 fueron de intensa pertenencia al TTG; se sucedieron viajes a Argentina, Bolivia y Perú, y con ellos el descubrimiento de las raíces americanas; asumió la enseñanza del dibujo y la pintura en el TTG; falleció Joaquín Torres-García el 8 de agosto de 1949; vivió un tiempo en Buenos Aires en 1951, legándonos un espléndido cuaderno de dibujos; viajó a Europa y Medio Oriente, donde tuvo contacto con las grandes civilizaciones de la Antigüedad y visitó los más importantes museos y colecciones; regresó a Montevideo en 1953.

2. Período 1953-1957. Esta etapa en la vida de Alpuy se caracterizó por el trabajo intenso en el muralismo, desarrollado a partir de su particular visión de los oficios, en diferentes propuestas y materiales. Continuó la docencia en el TTG. Luego, en 1957, se alejó del Uruguay: residió en Chile, Colombia y Venezuela, viajó a Alemania y Francia, para finalmente radicarse en Nueva York en diciembre de 1961.

3. Período 1962-1970. Trabajó casi exclusivamente en relieves de madera, creando obras de gran originalidad y calidad que paulatinamente abordaron la tercera dimensión. En esta etapa Alpuy se reconoció como escultor. Paralelamente, hacia 1970, emprendió el dibujo y el grabado en contacto con Luis Solari (1918-1993), quien por entonces residía en Nueva York. Solari estudió entre 1967 y 1969 en el Pratt Graphic Centre y en el New York Graphics Workshop.

⁶ Gabriel Peluffo Linari, «Héctor Ragni: artista plástico», investigación sobre Héctor Ragni (1897-1952), Montevideo, 2013, en <http://hectorragniartistaplastico.blogspot.com/p/investigacion-de-gabriel-peluffo-linari.html>.



Alcan, 1946 Pintura al óleo sobre madera



Acuarela con temas ciudadanos, 1943



Proyecto para mural en el Hospital Saint Bois, 1944 (fragmento)



Chimeneas y arquitecturas industriales, 1946

Fragmento



Ford Plant, 1927, Charles Sheeler



1. Período 1943-1946

Desde el comienzo, Alpuy reveló una fuerte personalidad artística. Cecilia de Torres lo define acertadamente como «un artista poderoso, original, un precursor» y agrega: «Alpuy fue siempre independiente, personal».⁷

Un dibujo y un color firmes, decididos, un tono sensible y profundo puesto de manifiesto desde sus obras iniciales. En el todo es riguroso, simple y esencial. Resultan particularmente interesantes sus primeras obras referidas a la ciudad, pintadas entre 1943 y 1946: las arquitecturas industriales, las chimeneas, los puentes, los relojes, los silos y depósitos, los trenes; en fin, los signos de un nuevo tiempo.

En esto Alpuy, sin saberlo todavía, se vinculó con otros artistas que habían relatado historias urbanas y hecho de la ciudad su temática predilecta. Pintores como John Marin, Charles Sheeler, Edward Hopper, Stuart Davis, Georgia O'Keefe, Joseph Stella, fotógrafos como Paul Strand, Karl Struss, Alfred Stieglitz, Lewis W. Hine, Berenice Abbott, entre otros, dejaron formidables testimonios de la Nueva York de principios del siglo XX.

Más cercanos, Horacio Coppola y Grete Stern describieron el esplendor y las luces de Buenos Aires de los años treinta y cuarenta. Alfredo De Simone, en clave intimista, pintó el barrio Sur de Montevideo, con sus viejas casas y los gasómetros (depósitos de gas). Joaquín Torres-García, con su estupenda serie de dibujos de Nueva York entre 1920 y 1922, y con sus pinturas del puerto de Montevideo entre fines de los años treinta y comienzo de los cuarenta, nos entregó una mirada contemporánea sobre la ciudad que puso el acento en los barcos, los trenes, las grúas, las chimeneas, las arquitecturas con el color vibrante de la modernidad. Juan Fló, en el prólogo del estupendo libro *Torres-García, New York*, expresa:

La ciudad misma es la que le enseña el lenguaje de la pintura moderna, y lo que el pintor representa de ella es precisamente ese lenguaje [...].

En 1917 Torres había descubierto la ciudad como una oferta de lenguaje plástico que desde la propia realidad visible renueva el lenguaje del pintor [...].⁸

Alpuy, en sintonía con ese espíritu, trabajó entre 1943 y 1946 en una serie de obras donde la ciudad, sus paisajes y arquitecturas industriales son los protagonistas. Ese conjunto constituye un valioso y personal aporte referido al diálogo con la ciudad. El énfasis está puesto en la construcción, así como en la armonía tonal.

⁷ Cecilia de Torres, «Introducción», en *Catálogo de la retrospectiva de Julio Alpuy*, Montevideo: Centro de Exposiciones de la IMM, 1999.

⁸ Juan Fló, «Prólogo», en *Torres-García, New York*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2007.

En mayo, Alpy expuso por primera vez en la undécima exposición del Taller Torres-García en el Ateneo una pintura de la serie titulada «Chimeneas», de 1943, que ya muestra su estilo original y único. Al preguntársele por qué eligió ese tema, Alpy respondió: «Seguía una idea, simplificándola sucesivamente hasta que entre los elementos por separado se producía una jerarquía; las chimeneas son formas que al aislarlas del contexto del paisaje se vuelven formas que tienen un valor intrínseco».⁹

En 1944 Alpy integró el grupo de jóvenes artistas, liderados por el maestro Joaquín Torres-García, reunidos para pintar un conjunto de murales en el Hospital Saint Bois, en el Pabellón Martirené, proyectado por los arquitectos Carlos Surraco (autor del Hospital de Clínicas de Montevideo) y Sara Morialdo, por sugerencia del doctor Pablo Purriel, director del Hospital Saint Bois. En esa ocasión Alpy pintó dos murales que hoy se encuentran en la Torre de las Comunicaciones de Antel.¹⁰

La arquitecta Sara Morialdo, que proyectó el Pabellón Martirené, llevó al doctor Pablo Purriel a lo de Joaquín Torres-García, mostrándole algunas pinturas. Purriel al verlas se entusiasmó muchísimo, y dijo: «Esto es lo que necesitan mis enfermos». Le habían impactado los colores, el diseño, etc., porque eran cosas alegres, maravillosas.

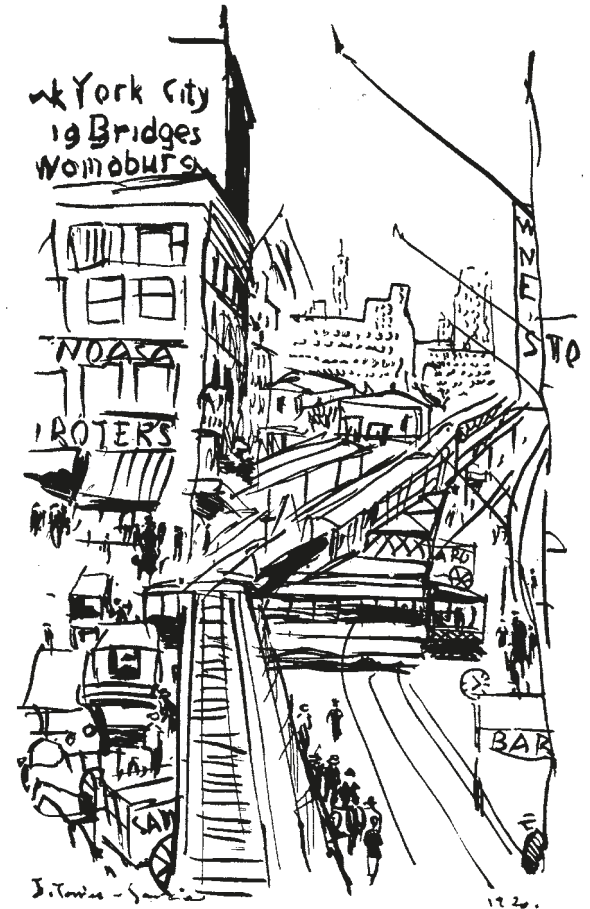
[...] Nos enteramos que íbamos a pintar el mural apenas dos meses antes. Tuvimos que trabajar como locos; me acuerdo que había algunos que ya estaban pintando y otros le mostraban los bocetos a Torres para que se los corrigiera [...].

El trabajo previo debió ser muy rápido, porque había que ir a pintarlos en un plazo relativamente breve. Cada uno hacía su boceto y se lo mostraba a Torres. [...] Él no hizo bocetos, los creó y los pintó directamente sobre el muro; yo pude verlo pintar e inventar sobre el muro. [...] Los colores estaban en un tarro prontos, no había que hacer matices ni nada, era todo muy directo. Por otra parte, cuando uno hacía el boceto debía pintarlo también, y él corregía tanto el dibujo como el balance de los colores. Recuerdo muy bien el entusiasmo del doctor Purriel cuando vio los bocetos, con sus colores, en una visita que hizo al Taller. [...] Lo que me acuerdo bien fue la respuesta de alguna gente que al ver los murales terminados dijo: «¿Pero esto qué es?», y tras ellos la prensa, y todos los que hablaban mal del Taller, que dijeron a coro: «¡Esto es horrible, van a matar a los enfermos!» [...] La reacción de los enfermos fue exactamente la inversa: estaban felices, disfrutaban viéndolas y hablando sobre ellas, y como resultado de todo eso, el doctor Purriel estaba loco de la vida...¹¹

⁹ Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpy*, o. cit.

¹⁰ Mural *Ciudad*, 1,90 × 3,26, y mural *Composición*, 1,08 × 2,66.

¹¹ *Julio Alpy entrevistado por María Laura Bulanti*, Nueva York, 2007. El Taller Torres-García y los murales del Saint Bois, Linardi y Risso, Montevideo, 2008.



Joaquín Torres-García, dibujo a lápiz de New York, 1920. Publicado en Joaquín Torres-García, *Trazos de New York*, Montevideo, Museo Torres-García, 2011.

C.B. Falls, *New York*, 1923 (En Theodore Dreiser. "Nueva York, el color de una gran ciudad", Madrid, Abada Editores, 2018)







Cuaderno de acuarelas de Buenos Aires, 1951



Fue esta la primera experiencia muralística de Julio Alpuy, con la que comenzó una prolongada y destacada trayectoria, que va desde los años cincuenta hasta los ochenta y culmina en los cuatro murales para el edificio de la Cancillería y Consulado del Uruguay en la República Argentina, proyecto del arquitecto Mario Payssé Reyes. Esta experiencia fue compartida con otros destacados cultores del arte mural, compañeros del TTG. Tales los casos de Francisco Matto, Augusto Torres, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Dumas Oroño, Edwin Studer, Jonio Montiel, entre otros, que por esos años llevaron a cabo trabajos de gran interés, enmarcados en los cánones conceptuales y formales de la denominada Escuela del Sur.

2. Período 1953-1957



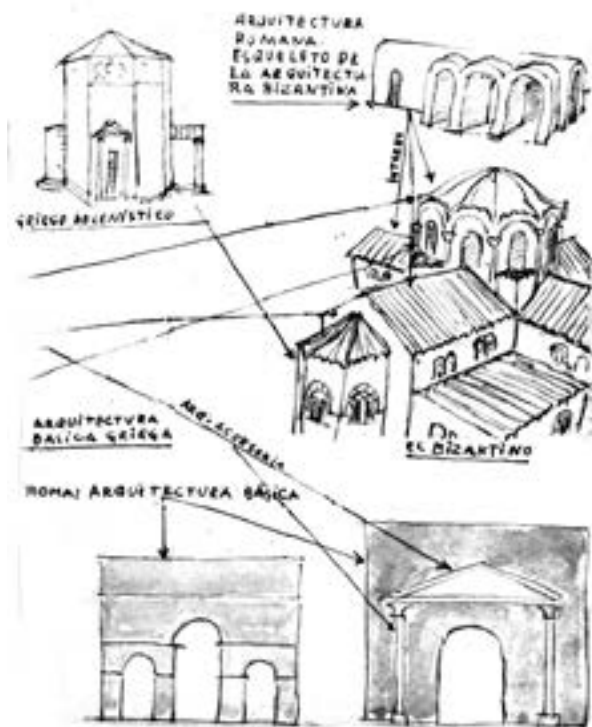
Cuaderno de acuarelas de Buenos Aires, 1951

En 1951, Alpuy emprendió una obra en mosaico veneciano y trozos de escalla de mármol (2,50 × 1,65) para el jardín de la vivienda del arquitecto Ernesto Leborgne (1906-1986), en la calle Trabajo 2773. La obra se ubicaba a la derecha del camino de acceso a la vivienda, convenientemente enmarcada y relacionada con el sitio. Generaba un lugar en el cual Leborgne incorporó acertadamente un banco de piedra separado del pavimento de adoquines, que contribuía a su destaque. Puede considerarse una transición hacia la posterior serie «Los oficios».

El diseño del mural está basado en tres aspectos de la vida humana; en la parte inferior, una figura homínida, plantas y animales simbolizan la naturaleza y las formas de vida más primitiva e instintiva; en el centro, los sentimientos y lo afectivo representados por la pareja humana, y en la parte superior un hombre rodeado por los símbolos planetarios, incluida la constelación de la Cruz del Sur, representa la razón y la inteligencia [...].¹²

Luego del fallecimiento de Ernesto Leborgne, acaecido en 1986, tras la venta de la propiedad y el posterior desmantelamiento del jardín y de las obras, este mural fue felizmente adquirido por el Estado a través del Banco República. Sería deseable su incorporación a un espacio público de disfrute ciudadano, tal como fue originalmente concebido.

Entre 1953 y 1957, Alpuy trabajó en una serie de murales vinculados a la temática de los oficios y de la naturaleza. Puede hablarse de una *familia* de murales: mural del Liceo Dámaso Antonio Larrañaga (8,00 × 3,00), obra del arquitecto José Scheps; mural de la vivienda del arquitecto Mario Payssé Reyes (4,00 × 4,00); mural del stand de Debernardis en la Exposición del Centenario (3,00 × 1,50 aproximadamente, desaparecido), obra del arquitecto Rafael Lorente Escudero; mural en la Asociación Cristiana de Jóvenes, hoy COECT (2,30 × 7,20); mural en la Mueblería Tempo (3,00 × 6,30, desaparecido); murales en las viviendas de las familias Domínguez y Abal, etcétera. Todos estos murales hablan no solamente de la reconocida calidad artística de Alpuy, sino también de su extraordinaria capacidad de trabajo y de realización.

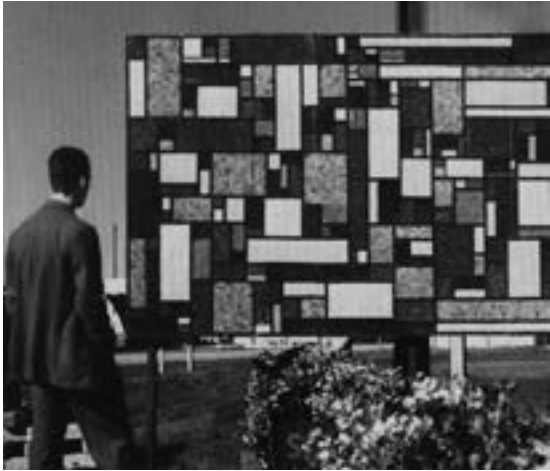


Cuaderno de dibujos de estudio de Historia de la Arquitectura, 1952

¹² Cecilia de Torres, «Cronología 1919-1956», en el catálogo de la exposición *Retrospectiva Julio Alpuy*, Montevideo: IMM, 1999.



Mosaico de pastillas vidriadas en la vivienda Leborgne-Arocena, 1951. Fotografía de Alfredo Testoni



Mosaico en pastilla vidriada ubicado en el acceso del Pabellón Debernardis, 3,00 x 1,50 m, 1955. Arch. RLM



Pabellón Debernardis (Arq. Rafael Lorente Escudero, 1955)
Archivo: RLM

Julio Alpuy, mural *Las cuatro estaciones*, 1956 (detalles: oficios)



Hacia 1955 se construyó el Liceo Dámaso Antonio Larrañaga, por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP), cuyo director era el arquitecto Agustín Carlevaro, en el marco de un plan nacional de construcciones liceales que incluyó los liceos Zorrilla, Bauzá, Miranda y varios del interior del país. El proyecto fue desarrollado por el arquitecto José Scheps, entonces funcionario del MOP, y la empresa constructora fue Gori-Molfino, donde trabajaba como director de obra el arquitecto Ernesto Leborgne. Recuérdese el particular vínculo de Leborgne con el Taller Torres-García y en especial con sus amigos Augusto y Horacio Torres, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca y Julio Alpuy, quienes habían participado en diferentes obras en el jardín de su vivienda de la calle Trabajo, verdadero laboratorio fermental de integración entre arte, arquitectura y naturaleza.¹³

En ese marco, Leborgne sugirió a Scheps la participación de Alpuy como muralista en el Liceo Larrañaga. Alpuy había retornado recientemente del viaje a Europa y Medio-Oriente, donde había estado en contacto con los grandes museos y colecciones, además de las grandes civilizaciones del pasado. Existe abundante correspondencia entre Alpuy y Leborgne que da la pauta del interés y el compromiso de ambos con las diversas expresiones a lo largo de la historia del arte.

Elena Leborgne, hija mayor del arquitecto, me relató que siendo jovencita acompañaba periódicamente a su padre a observar con emoción la evolución del mural de Alpuy. En esos años el artista comenzó a trabajar en la serie llamada «Los oficios», que expresa su interés por el mundo del trabajo. En realidad, ese interés estaba determinado por sus circunstancias personales. Desde muy pequeño, Alpuy se familiarizó con la naturaleza, las estaciones, el mundo animal, los trabajos rurales, que es lo que vivió cotidianamente de niño. Cuando se trasladó a Montevideo trabajó en diversos oficios para sustentarse; entre otros, en una imprenta donde contrajo una grave enfermedad, que sería condicionante para el inicio de su actividad artística. Resulta pues natural que en el mural del Liceo Larrañaga integrase no solo los oficios propios del mundo de la cultura —como el astrónomo, el músico, el arquitecto, el poeta, el pintor, el escultor—, sino también los otros oficios como el albañil, el alfarero, el panadero, el carpintero—, todos ellos unidos por el común denominador del trabajo, así como por elementos representativos del mundo animal y vegetal.

Alpuy resolvió el mural (8,00 × 3,00) a partir de una firme estructuración del plano, de raíz torresgarciana, con grandes líneas ortogonales que ordenan y articulan el espacio y a su vez contienen los símbolos, números, letras, en un orden que va de lo más universal a lo más particular. Si bien en la organización del plano se evidencia un concepto de estructura heredado de la lección del TTG, en los contenidos simbólicos aparece nítidamente la impronta personal del artista, referida a sus vivencias y sentimientos. Su propuesta centrada en los oficios no tiene antecedentes ni relación con la producción de otros artistas del TTG ni con la de su maestro. Son obras muy personales, de gran originalidad, germen de trabajos que a partir de 1962 Alpuy desarrollaría en la ciudad de Nueva York.

¹³ Rafael Lorente Mourelle, *Arte y arquitectura en Uruguay, 1930-1970*, Montevideo: Edición del autor 2016. Rafael Lorente Mourelle y Denise Caubarrère, *Ernesto Leborgne*, Montevideo: Agua:m, 2005.



También es notoria su mirada hacia el arte del Antiguo Egipto, que había visitado y estudiado en profundidad —aunque este tuviera una finalidad fundamentalmente religiosa y ornamental—, con la composición dispuesta en franjas horizontales y las figuras representadas de perfil, con un fino dibujo estilizado recortando las formas. El propio Alpuy lo explicita:

Julio Alpuy, mural en el patio de la vivienda Payssé-Alvarez (Arq. Mario Payssé Reyes, 1955).
Foto: Julius Schulman. Archivo Marcelo Payssé.



Mural *Oficios*, en el Liceo Dámaso Antonio Larrañaga. Pintura sobre muro. 8.00 x 3.00, 1956. En 2018 este mural fue objeto de una importante restauración por iniciativa de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

En Egipto, por ejemplo, se pueden ver muchos templos y palacios completamente intactos con sus relieves pintados y todo, ¡y qué no se dirá de las tumbas, verdaderos palacios tallados en la roca, donde los relieves y las pinturas están como el primer día! Es realmente la idea clara de lo que es un arte monumental, si bien el concepto es muy diferente. Objetivamente el Egipto interesa por su expresión tan constructiva, en lo referente a las reglas constructivas, pero es indudable que parte de otro origen. [...] Ellos parten de una idea y en ese punto es donde se separa de nuestro concepto constructivo. Mientras en el arte griego se acerca, si no en la forma, mucho más en el espíritu de lo nuestro [...].¹⁴

Comenta Cecilia de Torres:

La similitud con los frescos egipcios y con los códices mexicanos del siglo XVI no es casual. Todos tratan el mismo problema: integrar la pintura al

¹⁴ Carta de Julio Alpuy a Ernesto Leborgne, Roma, 20 de abril de 1952. Rafael Lorente Mourelle y Denise Caubarrère, o. cit.



muro y dejar constancia de creencias y vivencias. En ese sentido Alpuy estaba dentro de la misma tradición. Lo que Alpuy quería era agregar al constructivismo la relación del hombre con su mundo interior y con la vida [...].³⁵

El mural *Oficios* del Liceo Larrañaga sufrió con el correr del tiempo un proceso de deterioro que hacía temer por su integridad, por lo que, con buen criterio, la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación creó una unidad de trabajo responsable de rescatarlo, así como de poner en valor el lugar. Con el apoyo incondicional de las autoridades del Liceo y de su cuerpo docente, funcionarios y alumnos, se constituyó una experiencia modélica de trabajo en el rescate y la restauración de una obra patrimonial y de un lugar. Las tareas finalizaron en mayo del 2019, y hoy podemos disfrutar plenamente de uno de los murales más importantes de Julio Alpuy en un espacio público, representativo del concepto de integración entre arte y arquitectura sustentado en el magisterio del maestro Joaquín Torres-García. Con el equipo de trabajo durante el restauro participó la profesora Carola Wuhl,

¹⁵ Cecilia de Torres, «Cronología 1919-1956», cit.

El proyecto arquitectónico del Liceo Larrañaga (1955) fue elaborado por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP), cuyo director era el Arq. Agustín Carlevaro. El encargado del proyecto fue el Arq. José Scheps.

El mural *Oficios*, resuelto en clave constructivista, se ubica en el espacio de circulación de planta baja próximo a la biblioteca, que cuenta con profusa iluminación natural. Fue pintado por Julio Alpuy en 1956, directamente sobre revoque al muro de soporte. Mide ocho metros de largo por tres de altura.

Al momento de iniciar los trabajos de restauración (2018), la obra se encontraba en avanzado estado de deterioro, lo que hizo temer por su salvaguarda. La restauración se entendió como una oportunidad para ponerla en valor, asociada a la recuperación integral del lugar.



docente de Historia del Arte en el Liceo Larrañaga, quien investigó en profundidad las características del mural y propuso su estudio a un grupo de alumnos. Su análisis integra el presente texto.

Tanto en el Liceo Dámaso Antonio Larrañaga como en la vivienda del arquitecto Mario Payssé Reyes, en la vivienda del arquitecto Ernesto Leborgne y en el *stand* de exposiciones de Debernardis, podemos hablar de un espacio de integración efectivo entre arte y arquitectura. En esos casos la obra muralística surge como consecuencia de un diálogo entre el arquitecto y el artista que hace a la complementariedad de las herramientas empleadas. Este concepto va más allá de la tradicional idea de *decoración mural*, por la cual el artista incorpora su obra en un lugar preexistente como si se tratase de un cuadro que se cuelga en el muro pero en definitiva es ajeno a este. Al respecto es interesante señalar que el propio Joaquín Torres-García se refería a los murales del Hospital Saint Bois como una experiencia de decoración mural y no como un ejemplo de integración entre arte y arquitectura. Sin embargo, Alpy tenía muy clara la diferencia conceptual:

El propósito era decorativo, aunque tampoco fue el encargo decorar todo el edificio, como si hubiera sido concebido junto con el proyecto. Se trataba de pintar unos murales, nada más, una decoración especial para unos espacios. Ahora, **cuando yo hago una decoración me hago responsable de todo, de la ubicación, de las dimensiones, etc., pero en este caso esas decisiones eran de Torres-García.**¹⁶

Y en sus notas personales señaló:

Así pues, si tengo que decorar un muro o un objeto, mi actitud «objetiva» me lleva a considerar que el muro y el objeto son algo concreto y que después de decorados deben seguir cumpliendo su función de muro y objeto. Si el arquitecto colocó un muro en ese lugar es con la idea que el muro continúe siendo muro y no otra cosa. Por eso la frontalidad en la decoración es para mí un principio esencial.¹⁷

En 1958, el célebre escultor vasco Jorge de Oteiza visitó el Uruguay en ocasión del Concurso Internacional del Monumento a José Batlle y Ordóñez, agitando el ambiente artístico local al plantear nuevos conceptos referidos al tema *arte y arquitectura*. Presentó una extraordinaria propuesta, junto con el arquitecto Roberto Puig Álvarez, que a la postre obtuvo el tercer premio. El concurso fue declarado desierto en razón del enfrentamiento del jurado en dos tendencias: una renovadora que apoyaba el proyecto Oteiza-Puig y otra conservadora que apoyaba el proyecto del equipo italiano, de los arquitectos Mario Romano, Carlo Keller y Gianpaolo Bettoni con el escultor Cesare Poli.

A raíz de este concurso, Oteiza reunió voces acordes con su propuesta y dio conferencias en la Facultad de Arquitectura, donde explicitó su fundamento conceptual.

¹⁶ Julio Alpy entrevistado por María Laura Bulanti, cit.

¹⁷ Julio Alpy, «Cascais, Portugal, agosto 1994». Notas de cuadernos personales.



Proceso de restauración del mural durante el año 2018

Oteiza sugiere una nueva relación entre la arquitectura y el arte en dos niveles. El primero desde el espacio de la arquitectura, que corresponde a un alto grado de interacción entre la obra y el espacio arquitectónico. **El segundo nivel, que supone la compenetración total entre ambas disciplinas [...].**¹⁸

Años antes y entre nosotros, Joaquín Torres-García aportaba su fundamento teórico en sus numerosas conferencias y escritos acerca del vínculo entre arte y arquitectura.

[...] elevando, entonces, el rango de la pintura a la categoría de la música y de la arquitectura, en sus más altas expresiones puras. El pasado, pues, se manifiesta claramente, y por esto no es difícil de juzgar su trascendental importancia. Porque sencillamente: determina un arte nuevo. Pues bien, y para mejor, ahora puede decirse esto: tal arte nuevo está perfectamente al unísono de lo que hoy, en otras esferas, representa un progreso. La evolución moderna se determina por un sentido realista, por esto la arquitectura debía ponerse la primera en ese sentido evolutivo. Y podía decirse, a tal punto, que sus creaciones o soluciones ya se confunden con la creación y actividad de otras ramas del avance general.

Y ella no solo debía servir de puente a la pintura y a la escultura, en tal sentido, sino además, brindándole la oportunidad del recinto, del muro, en universidades y teatros, en bibliotecas y bancos, en cinematógrafos y fábricas. [...] **Hay en esa arquitectura otro espíritu, y la pintura ha de solidarizarse con él, hasta el punto de ser una sola y misma cosa.**¹⁹

La vivienda del arquitecto Mario Payssé Reyes, proyectada hacia 1955, constituye un claro ejemplo de trabajo en común entre el artista y el arquitecto. Payssé incorporó varias obras de integrantes del Taller Torres-García: Francisco Matto, fuente con estela constructiva en cerámica; Edwin Studer, mural en pastilla vidriada llamado *Los cinco períodos de la arquitectura*; Horacio Torres, vitral, y Julio Alpuy, pintura mural. El mural de Julio Alpuy, de 4,00 x 4,00, llamado *Las cuatro estaciones*, pintado al fresco sobre un muro lateral del espacio a doble altura, separado del piso, califica y limita el lugar aportando color, forma y enriqueciendo su perspectiva.

Alpuy se manejó con herramientas similares a las que empleó en el mural del Liceo Larrañaga en cuanto a su planteo constructivo y temático. Resulta muy interesante el diálogo entre la arquitectura definida por sobrios planos de ladrillo de prensa rojizos y la vibrante coloración del mural. También el diálogo con otras obras de artistas del TTG y del propio Payssé Reyes, ubicadas dentro del espacio a doble altura exterior, protagonista de la vivienda.

18 María Emma López Bahut, *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Alzuza: Fundación Museo Jorge de Oteiza, Cuadernos del Museo Oteiza, n.º 4, 2007.

19 Joaquín Torres-García, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1944.



El escultor vasco Jorge de Oteiza



Proyecto presentado por Jorge de Oteiza y Roberto Puig Álvarez al concurso internacional del Monumento a José Batlle y Ordóñez, Montevideo, 1958



Joaquín Torres-García conversa con el Arq. Juan Ramón Menchaca frente al mural *Maternidad*, en el local del Sindicato Médico del Uruguay de la calle Garibaldi (1944). Julio Alpuy colaboró con su maestro en la ejecución del mural.



Alumnos del Liceo Dámaso Antonio Larrañaga presentan los trabajos de restauración del mural de Julio Alpuy durante una clase abierta a cargo de la profesora de Historia del Arte Carola Wuhl

Un mural para los estudiantes

Cuando se construyó el edificio del Instituto Dámaso Antonio Larrañaga, entre 1951 y 1955, una ley¹ permitía destinar hasta el 5% del presupuesto de los edificios liceales a obras de arte. El arquitecto José Scheps decidió incluir un mural de Julio Alpuy — porque era un pintor que manaba alegría²— y ubicarlo en la pared externa de la Biblioteca, al alcance de los estudiantes.

El mural *Constructivo: ciencias, artes y oficios* (1956) está estructurado a partir de un entramado asimétrico y equilibrado de líneas horizontales y verticales que emplea la proporción áurea y el molinete (prolongación de todos los lados de un polígono en el mismo sentido), tiene una paleta limitada de colores y sus figuras presentan un tratamiento sintético, planista, lineal y geometrizado.

Las ciencias representadas en el mural son la biología, la astronomía, la química, la matemática y la física. Las artes que figuran son la pintura, la arquitectura, la literatura, la música, y la escultura. Los oficios ilustrados son la construcción, la panadería y la alfarería.

El sector central está inscripto en un rectángulo áureo que se encuentra entre dos molinetes. En el lado superior de este rectángulo, un apretón de manos enlaza elementos referidos al trabajo con elementos referidos al ocio. Debajo de esta franja, encontramos escenas que podrían aludir al trabajo en equipo, a la pareja, a la amistad, al viaje, a la camaradería y al debate de ideas. En la base del rectángulo áureo aparecen representaciones de los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego.

Sobresaliendo hacia abajo, hay una escena enigmática. La presencia del árbol y la de la serpiente recuerdan al Paraíso

1 Artículo 8 de la ley N° 10098 del 19 de diciembre de 1941.

2 José Scheps, entrevistado por Carola Wuhl, 18 de mayo de 2016.

bíblico.³ Rodeado por los planetas y los astros, el hombre afirma su unidad con el cosmos. Mientras que el caracol, asociado a la fertilidad, representa la vida, la calavera transmite un mensaje complementario. La vaca, así como los caballos y los frutos que aparecen en otros sectores del mural, son referencias a la vida del hombre en el campo, una vida que el pintor experimentó en su infancia y adolescencia.

De ambos lados del compartimento que recuerda al Paraíso parten dos guardas horizontales que se prolongan verticalmente en las esquinas inferiores del mural, en cuyos casilleros están representados distintos aspectos de lo que para Joaquín Torres-García era el plano material, es decir, lo animal, lo vegetal y lo mineral.

Aunque las actividades humanas son un tema frecuente en la obra de Alpuy, en el mural del Liceo Dámaso Antonio Larrañaga cobran otro sentido, porque buscan comunicar, mediante una visión idealizada,⁴ la convivencia armónica de los hombres entre sí y de estos con la naturaleza, el valor del trabajo como fuente de realización y el rico contrapunto entre la actividad manual y

3 En un boceto para este mural realizado hacia 1955, en ese compartimento Alpuy había representado a Adán y Eva. A pesar de su tratamiento esquemático, el arquitecto Scheps consideró inadecuadas para los adolescentes de los años cincuenta las figuras desnudas y Alpuy las retiró (Scheps, entrevista citada).

4 Es curioso que, pese al entonces reciente impulso industrializador del neobatllismo, a excepción de la presencia de una chimenea en el compartimento dedicado a la arquitectura, no hay referencias a la actividad fabril. Esto podría deberse a una voluntad de atemporalidad, lo que concuerda perfectamente con el espíritu del universalismo constructivo. Pero también podría implicar una idealización del trabajo manual e intelectual como fuente de realización, opuesto al trabajo mecánico, repetitivo y carente de creatividad del operario industrial. De hecho, la importancia de la capacidad humana de crear está simbolizada en el mural por la representación de la mano, que supera en escala a todas las otras figuras.



la intelectual. De ese diálogo surge el *hombre integral* al que hace referencia el compartimento del medio de la parte superior.

Procurando materializar el espíritu con el que los legisladores del pasado se propusieron llevar el arte al encuentro de los que quizás no saldrían en su búsqueda y complementar el impulso de quienes recientemente hicieron posible el rescate de esa valiosa herencia, en el Liceo Dámaso Antonio Larrañaga se vienen realizando, desde el año 2016, diferentes actividades tendientes a la puesta en valor del mural, dirigidas a los estudiantes y a la comunidad. Con una premisa que puede resumirse en la frase «Conocer para querer, querer para cuidar y cuidar para compartir», sucesivas generaciones de estudiantes han investigado la obra desde diferentes asignaturas. El liceo ha abierto sus puertas en el Día del Patrimonio para ofrecer visitas guiadas a cargo de los estudiantes, tarea que estos han emprendido con sorprendente y gratificante entusiasmo. A partir de la restauración, que naturalmente ha visibilizado la pintura, los estudiantes que ingresan reciben una bienvenida que incluye una explicación sobre el contenido y la importancia del mural.

Imágenes del Liceo Dámaso Antonio Larrañaga: patio interior y fachada de acceso sobre la esquina de Jaime Cibils y Av. Centenario

Estas propuestas son parte de una apuesta de los docentes, hasta ahora exitosa, a la educación y al involucramiento de los estudiantes como forma de conservación de la riqueza patrimonial que el liceo y el barrio tienen el privilegio de albergar. Quienes las llevamos a cabo hacemos nuestra la convicción con la que el Taller Torres-García abordó el muralismo: las obras de arte mejoran la calidad de vida de quienes están cotidianamente en contacto con ellas.

Carola Wuhl

Profesora de Historia (IPA)

Licenciada en Artes Plásticas y Visuales (IENBA)

Especialista en Arte y Patrimonio (CLAEH)



Mural en la vivienda de la familia Abal. Punta del Este, 1957

Posteriormente, en 1957, Alpy pintó un hermoso mural, aunque de menor escala (2,00 × 1,10), en la vivienda de la familia de Francisco Abal en Punta del Este, con temática local que lo emparenta con el que Edgardo Ribeiro había pintado en la estación de servicio ANCAP hacia 1946, obra de los arquitectos Rafael Lorente Escudero y Roberto Beraldo. El mural fue realizado sobre una estufa de leña construida en piedra granito gris y presenta elementos del paisaje puntaesteño, como el bosque, el puerto, el horizonte y construcciones locales. También hacia 1957 pintó otro mural, en acrílico (1,40 × 2,80), para la familia Domínguez en Malvín, ubicado en el muro lateral del comedor de la vivienda, donde recibe luz natural indirecta. En este caso incorporó temática náutica, vinculada a la actividad laboral de Alfonso Domínguez Alonso, su propietario.

Es interesante comprobar que antes de llevar a cabo cada uno de estos murales Alpy presentó varios anteproyectos de estudio, entre los cuales seleccionó el definitivo para su ejecución, de acuerdo a la escala del espacio y a sus características físicas. No hay improvisación alguna, nada es dejado al azar. Finalmente, hacia 1980, al obtener el

primer premio del llamado a concurso del Ministerio de Relaciones Exteriores para incorporar obras de arte en el edificio de la Cancillería y Consulado del Uruguay en Buenos Aires, ubicado en Av. Las Heras y Ayacucho, Alpy realizó cuatro pinturas murales en diversos espacios del edificio, que conviven con obras de sus amigos y compañeros del TTG Edwin Studer y Josep Collell.²⁰



Mural en la vivienda de la familia Abal (detalle)

En estos trabajos Alpy deja de lado la clásica estructura ortogonal torresgarciana empleada en los murales realizados entre 1951 y 1957, para proponer una nueva organización del espacio, totalmente personal, basada en el desarrollo de las maderas neoyorquinas de la década del sesenta, así como de los dibujos y grabados de tendencia orgánica realizados en la década del setenta. En ellos conserva el concepto de construcción bidimensional en el plano, pero organizada a partir de grandes formas dominantes que contienen elementos de la naturaleza —aves, nubes, árboles, frutos, agua, peces, piedras y, desde luego, la presencia de la pareja humana—, creando ámbitos idílicos, fuera del tiempo y del espacio.

Emplea a menudo el círculo, la espiral o formas orgánicas complejas, dentro de las cuales integra componentes o grupos de familias organizadas rítmicamente, con un concepto de equilibrio que ya no es el de la grilla ortogonal heredada del cubismo y el neoplasticismo, sino que se asocia a formas naturales, amorfas

²⁰ Cancillería y Consulado del Uruguay en Buenos Aires (1977-1978), proyecto de los arquitectos Mario Payssé Reyes, Nayla Laxalde, Carlos Peluffo y Perla Estable.



Proyecto de mural en el edificio de la Cancillería y Consulado del Uruguay en la República Argentina, 1980

o amiboides, definiendo zonas o áreas de color en diálogo con formas libres y abiertas. Por otra parte, la entonación empleada se aleja de los ocre, óxidos, tierras y grises, tan característicos y próximos a la paleta del TTG, para asumir tonalidades verdosas, azules y naranjas, que les dan a esas obras una vibración y una envoltura muy diferentes.

Cuando partí de Montevideo sentí que no podía continuar con lo que hacía entonces. Era algo que podía hacer muy bien, repetir muy bien; **pero creí que lo mejor que podía hacer en esa línea eran buenas obras, quizás muy buenas obras, pero de todas formas no serían más porque la idea generadora no era mía y, de hecho, nunca lo había sido. ¡Era de Torres-García!** Entonces en ese momento dejé todo y partí de Uruguay [...].²¹

3. Período 1962-1970

Luego de una prolífica estadía en Colombia y Venezuela, a fines de 1961 Alpuy viajó a la ciudad de Nueva York, donde se estableció de forma definitiva. Se reencontró con su amigo Gonzalo Fonseca, quien residía allí desde 1957 y le facilitó su taller en East Hampton, donde Alpuy comenzó la serie de maderas que lo llevarían paulatinamente al espacio escultórico. En esta etapa Alpuy cambió de material: pasó de la pintura al óleo, sobre tela o cartón, al *collage* y al trabajo directo con maderas recogidas en la calle. Este es un primer elemento del cambio: la importancia del material de soporte y su incidencia en el planteo de la obra. El hilo conductor ya no será el de una estructuración con lenguaje predeterminado, sino el de un nuevo camino basado en atender las sugerencias de la madera. El segundo elemento es escuchar la voz interior. La obra no parte de un mundo visual externo, como es el caso de la ciudad, sino de imágenes y recuerdos alojados en lo profundo del ser, en sus historias y vivencias, que el artista rescata y reelabora dentro de un nuevo orden personal y a la vez plástico.

²¹ Entrevista de Ronald Christ a Julio Alpuy publicada en el catálogo de la exposición *Julio Alpuy* en el Centro de Relaciones Inter-Americano, Nueva York, 1972 (traducción de María Lorente).



Edificio de la Cancillería y Consulado del Uruguay en la República Argentina. (Arqts. Mario Payssé Reyes, Nayla Laxalde, Carlos Peluffo y Perla Estable, 1977-1978) Buenos Aires.



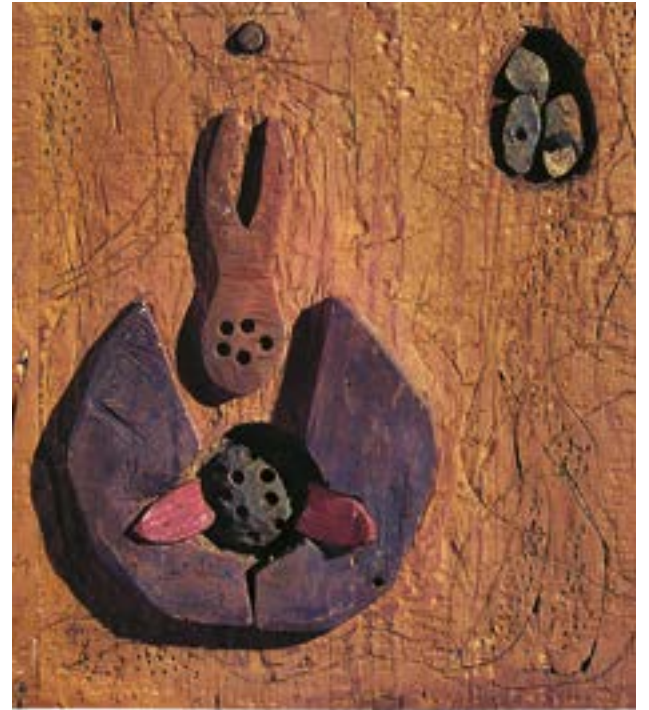
Julio Alpuy observando el mural durante su realización, 1980



El sexto día, 1963
Relieve en madera y óleo, 115 × 66 cm



Composición con símbolos del pájaro blanco, 1962
Relieve en madera y óleo, 60 × 38 cm



Naturaleza, 1964. Relieve en madera y óleo, 41 × 37 cm

En un primer momento, hacia 1962, las obras son bidimensionales y frontales, profundamente abstractas y con escasos elementos vinculantes con el mundo exterior. Aparecen líneas inclinadas que estructuran el espacio, así como formas orgánicas, embrionarias, envolventes que contienen otras —sarcófagos, manos, figuras femeninas, vulvas—, todas muy simples, casi primitivas, por lo que adquieren una gran fuerza expresiva. Luego, pequeñas incisiones, finos rayados y punteados que otorgan gran calidad plástica a la superficie. También la madera aparece parcialmente teñida en tonalidades blancas o rosas, acentuando su naturaleza y carácter.

Luego, hacia 1963 y 1964, se acentúa la presencia de la madera, parcialmente teñida en tonos rojizos, y las formas se hacen más orgánicas y elementales. Surgen formas en relieve y otras talladas, que generan huecos y oposiciones. Los rayados e incisiones se hacen menos sistemáticos y adoptan imprevistos ritmos curvos. Estas maderas poseen una formidable carga expresiva.

Hacia 1968, los trabajos adquieren cierta aura clásica y Alpy alcanza un dominio pleno de sus instrumentos y recursos. Son planteos de dos o tres elementos —alorrelieve, salientes o prominentes y bajorrelieve, labrados, que contienen formas y mundos complejos— y un elemento pequeño y simple, buscando siempre la oposición de formas, colores y técnicas. Luego, a partir de los años setenta, aborda paulatinamente la tercera dimensión, abandonando la frontalidad y asumiéndose plenamente como escultor. Una obra emblemática de esta etapa es el *Caracol de la vida*, de 1971 (88 × 127).



Composición con pareja, c. 1993.
Relieve en madera, 73 × 57 cm (detalle)

La serie de las maderas iniciada en 1962 constituye a mi juicio el punto más alto de la obra de Julio Alpuy y su aporte más importante a la historia del arte moderno en la segunda mitad del siglo XX. Son obras muy personales, de gran originalidad y sugestión, que no tienen vinculación con ninguna otra corriente, tendencia o personalidad artística. Especialmente, aquellas creadas entre 1962 y 1964 poseen una poderosa carga expresiva y tienen que ver con mundos primigenios, que aluden al origen, el transcurso y el fin de la vida. Se puede relacionarlas con aquellas tablillas de escrituras cuneiformes de Mesopotamia, talladas en arcilla o piedra arenisca, pobladas de extrañas luces y sonidos. Resueltas de forma en apariencia elemental, con recursos plásticos sencillos y reducidos, pero sabiamente combinados, alcanzan gran intensidad y logran transmitir profundas emociones, en sintonía con los aspectos más importantes de la existencia. Hablan de una sensibilidad emotiva. Estas obras se distancian de su producción anterior, así como también de su camino a partir de 1970. Entonces se dedica intensamente al dibujo y especialmente al grabado, acompañado, como se vio, por Luis Solari. El pintor y grabador uruguayo Luis Solari (1918-1997) invitó a Alpuy a su taller en Morristown, Nueva Jersey; «fue como el diablo», cuenta Alpuy sonriendo al recordar que Solari le había preparado una plancha «para tentarlo a experimentar con la técnica del grabado». Le interesó tanto que compró una prensa e instaló un taller de grabado en su estudio.²²

Sin título, c. 2007. Madera tallada, 55 × 32 × 41 cm



²² Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpuy*, Nueva York, 2019.



Espiral, 1971. Tinta sobre papel, 28,5 × 22 cm
Colección privada, Montevideo

En su obra posterior se asume paulatinamente como escultor y crea una serie de trabajos, desde 1970 hasta el final, que tienen su origen en las maderas de la década anterior, realizadas con capas superpuestas, encoladas y posteriormente talladas. Algunas de estas obras son francamente tridimensionales, como *El caracol de la vida* (1971), *Torre* (1986) o el proyecto para el monumento en San Gregorio de Polanco (2002). Otras, como *Espiral de la vida* (1993) o *Composición con pareja* (1993), mantienen cierta frontalidad, y en ellas predomina una clara voluntad de definir la forma a través de un expresivo tallado, para luego incorporar elementos simbólicos en torno a la pareja humana, así como alusiones al mundo de la naturaleza, interviniendo también la veta de la madera que anima la superficie.

Cuando Alpuy mostró sus maderas por primera vez en Uruguay, en el Centro de Artes y Letras, hacia 1964, la reacción de varios de los artistas vinculados al TTG fue cuando menos de sorpresa. Se comentaba que Alpuy *ya no estaba en la cosa*, refiriéndose al lenguaje dominante del TTG en relación con las maderas expuestas.

Quiero finalizar este trabajo con algunas reflexiones del propio Julio Alpuy:

Desde hace más de cuarenta años, llegado a Nueva York, empecé a descubrir un mundo totalmente inédito al penetrar más profundamente en el trabajo de la madera. Descubrí poco a poco el espacio, combiné la frontalidad con la tercera dimensión, alto y bajo relieve aplicado a una superficie, y fui hallando así el fascinante misterio, aunque al principio comencé tímidamente. El trabajo continuo fue desarrollando una comprensión más profunda hasta llegar a la verdadera escultura.

Proyecto de monumento, 2013. Estaba previsto construir esta obra en el Museo del Tiempo (antigua Compañía del Gas), proyecto de los Arqs. Fernando Giordano y Rafael Lorente Mourelle que finalmente no se realizó.





[...] Ser artista no es un oficio especializado. Se siente el impulso de crear algo que lo genera la materia con que se trabaja. La materia se une a la idea, y he ahí el misterio del arte.²³

Comenta Cecilia de Torres:

En el invierno de 1962, Alpy sentía que se encontraba en un callejón sin salida: «Estaba solo en el taller, tratando de exteriorizar lo que anda por adentro de uno. En lugar de mirar hacia afuera, que puede ser la ciudad, entonces miraba hacia adentro». «La pintura al óleo me llevaba siempre por caminos ya recorridos», relata. Entonces decidió que la única manera de avanzar era cambiar de medio. Fonseca le ofreció su taller en East Hampton, un lugar de veraneo a dos horas de Nueva York que en invierno queda bastante despoblado. En el taller había maderas de toda clase. «Hacía tiempo que no trabajaba con madera, ¿qué podía hacer con una tabla? Recorté una forma, hice un agujero, metí algo, surgió un mundo nuevo. Yo hacía lo que la madera me exigía, del caos salió lo que yo quería».²⁴

Arq. Rafael Lorente Mourelle
Montevideo, octubre de 2019

²³ Julio Alpy, Texto del catálogo de la exposición *Alpy, Maderas*. Galería Oscar Prato, Montevideo, 2005.

²⁴ Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpy*, Nueva York, 2019.



Escultura de hormigón en San Gregorio de Polanco, departamento de Tacuarembó)

Maqueta en madera de la escultura para San Gregorio de Polanco



CRONOLOGÍA

Cecilia de Torres



Mural pintado por Julio Alpuy en el segundo piso del Pabellón Martirené de la Colonia Saït Bois, Montevideo, 1944

1919. Julio Uruguay Alpuy nació el 27 de enero en Cerro Chato, una localidad cerca de San Gregorio de Polanco, en el departamento de Tacuarembó. Su padre fue Sixto Alpuy; su madre, Virginia Bevans, falleció cuando Julio tenía solo 18 meses. Fue criado por su abuela paterna, Concepción Romero de Alpuy. Hasta el tercer grado fue a la escuela rural en Cerro Chato, y a San Gregorio hasta el sexto. No es difícil imaginar el sentimiento de tristeza y melancolía que embarga a Alpuy al recordar su infancia; a pesar de estar rodeado de la familia numerosa y afectuosa que lo acogió, se sentía abandonado. Su padre se ausentaba por largos períodos; sus días también eran duros y solitarios, porque Sixto Alpuy se ganaba la vida con una carreta tirada por bueyes. Su trabajo consistía en recoger en Achar la mercadería que transportaba el tren desde Montevideo y distribuirla entre las estancias y pulperías distantes. Allí recogía cueros, leña y lana que el tren luego llevaba a la capital. En un momento llegó a tener diez carretas, pero una epidemia de aftosa diezmo a los bueyes y Sixto Alpuy perdió todo.

Julio iba a la escuela caminando kilómetros o a caballo; recuerda que una vez se cayó del caballo y el animal se detuvo, retrocedió y lo olfateó preocupado. De allí le viene la afición por los *matungos*, como le gusta llamarlos, y atribuye su amor por la naturaleza a esa época, en la cual vivía en contacto con los animales y la tierra. Al final del invierno araban la tierra, y el niño iba detrás del arado tirado por bueyes esparciendo las semillas en los surcos. Estas actividades rurales aparecen ilustradas años más tarde en su pintura. Fue un alumno ansioso por aprender; sus maestras le prestaban libros y lo estimulaban; hasta el cura de San Gregorio le daba clases de francés. Quizás fue entonces que comenzó su vocación por la enseñanza; entonces quería ser maestro. Fue en esa época también que adquirió enorme respeto por el trabajo. Alpuy se declara feminista al recordar que las mujeres del pueblo eran responsables de criar niños, cultivar la tierra, cuidar a los animales, lavar la ropa, cocinar...



Julio Alpuy, c. 1920



Reunión del grupo del liceo Rodó, c. 1938

1935. Al cumplir 16 años su padre lo envió a Montevideo a estudiar. A pesar de tener algunos parientes en la capital, el joven Alpuy tuvo que alquilar una pieza, y buscar trabajo para mantenerse. Durante los cuatro años de liceo nocturno (el número 1, en la calle Colonia entre Convención y Río Branco) trabajaba de día ocho horas en la tienda El Guipur, una mercería que importaba tejidos y sedas. Julio estaba encargado del control de mercadería; tenía que abrir las cajas de sedas y encajes, clasificarlas y preparar muestrarios. Entonces vivía en la calle Mercedes, en una pieza que los dueños habían construido en el patio, mal aislada y de pobres materiales. Julio estaba expuesto a los extremos de frío y calor, y esto, aunado a la alimentación poco adecuada e irregular para un joven en los años críticos

del crecimiento, le afectó la salud. Estaba anémico y constantemente resfriado, lo que resultó en una sinusitis crónica.

Su personalidad expansiva y simpática le ganó el cuidado y la ayuda de muchos; entonces inició amistades que duraron toda su vida, como la del doctor Dante d'Ottone, a quien conoció en el liceo nocturno y quien lo ayudó cuando los problemas de salud lo postraron. A consecuencia de la operación a los sinus, estuvo dos meses internado, lo que le costó el empleo en El Guipur. Sus amigos lo ayudaron a encontrar trabajo como aprendiz de encuadernación en una imprenta en la Ciudad Vieja, donde también imprimían los boletos de tranvía. Como Alpuy no era del sindicato, no le daban leche como a los otros empleados para contrarrestar la toxicidad de los tipos de imprenta, hechos de plomo y antimonio, y también de la tinta. Con el tiempo sufrió una intoxicación que lo dejó otra vez postrado; esta vez su recuperación estuvo a cargo de médicos naturistas.

Carnet de S. C. de M., Empresa de transporte, c. 1937



1938. Se mudó a una vieja casa en la calle Maciel, donde compartía una pieza con amigos de Tacuarembó. En el liceo conoció a jóvenes del grupo Juventudes Libertarias, «quienes despertaron en mí la conciencia de la libertad, la justicia, el respeto por la persona humana y tantos otros principios de los que antes yo no había oído hablar».¹ Alpuy afirmaba que las ideas anarquistas le proporcionaron bases morales importantes. Su adhesión al grupo y a los principios utópicos que promovía fue incondicional. «Tuvimos el terrible hecho de la Guerra Civil española y luego la Segunda Guerra Mundial, en la que tratamos de ser útiles en la lucha contra el fascismo. Esos tiempos hicieron madurar la conciencia de todos los jóvenes de la época». Alpuy recordaba con qué energía pintaba carteles de protesta contra la imposición del servicio militar en Uruguay.

La intoxicación lo debilitó tanto que desesperaba pensando cómo iba a mantenerse sin trabajar mientras tenía que hacer reposo. Un día

¹ Todas las citas que aparecen en este ensayo, si no se especifica la fuente, corresponden a entrevistas realizadas al artista en Nueva York al tiempo de escribir esta cronología. Cecilia de Torres, junio de 1999.

recibió un sobre anónimamente dirigido a él con 35 pesos, una suma considerable en aquella época, y esa ayuda continuó hasta que Alpuy logró restablecerse. Sus amigos nunca le revelaron cómo lograban juntar el dinero ni quiénes contribuían de forma tan generosa.

1939. Se casó con Susana Asanza.

Recuperada la salud, Alpuy consiguió trabajo en la casa funeraria Zapelli, donde llevaba los libros de contaduría, y en la Librería Papacito. Hasta entonces no había tenido ningún contacto con el arte. Un día, paseando por el Centro, por pura casualidad entró en el Ateneo, donde había una exposición de José Cuneo de acuarelas de Venecia;² el impacto que le causó la muestra fue tal que pasó toda la tarde mirando las obras, maravillado. Al salir compró una caja de lápices de colores y secretamente se puso a dibujar.

1940-1942. Al descubrir que Alpuy dibujaba, Víctor Bachetta, un amigo que era entonces miembro de la Asociación de Arte Constructivo, le ofreció llevarlo a conocer a Torres-García. Alpuy siempre recordaría vívidamente el primer encuentro con el artista, en su casa de la calle Abayubá. «Cuando entré en el hall de la casa, antes de ser presentado al maestro, solo con ver los cuadros en las paredes, sentí que había descubierto lo que con tanta inquietud venía buscando sin saberlo. “Esto es lo que yo quiero”, me dije». Al viernes siguiente volvió a oír al maestro en una conferencia. Augusto Torres, el hijo mayor de Torres-García, que era conocido por su parquedad, abrió la puerta, y Alpuy, un poco intimidado, recordaba que en la sala había sillas dispuestas en filas prontas para una conferencia. «Cuando Torres hablaba, parecía estar poseído; descolgaba sus cuadros de las paredes para ilustrar sus charlas y los hacía circular por la concurrencia». Al despedirse, el maestro le preguntó: «¿Cuándo empieza a trabajar con nosotros?». Alpuy respondió incrédulo: «No puedo pagar». Torres-García le respondió: «Traiga papel, lápiz y goma, y vuelva mañana».

En el Taller, Alpuy había encontrado una comunidad afín a sus anhelos espirituales. Torres exigía una dedicación total a la pintura, ya que para él la práctica, la vida y la teoría del arte eran la misma cosa; su enseñanza no se limitaba a conceptos abstractos, sino que era una participación total de sus ideas. Alpuy explicaba: «Torres nos metió en su mundo y nos dio



De izquierda a derecha, Horacio Torres, Julio Alpuy, Daniel de los Santos, detrás Alceu Ribeiro, desconocido, Edgardo Ribeiro, Teresa Olascuaga, desconocido, Francisco Matto, Luis San Vicente, Zoma Baitler, c. 1940

Torres-García y sus discípulos, 1947



² José Cuneo, pintor uruguayo, 1887-1977.

▶ Julio Alpuy, *Paisaje de Montevideo con El Cerro*.
Óleo sobre tela, c.1946.

▶ Julio Alpuy, *Construcción con hombre rojo*.
Óleo sobre madera, 1945
Colección Museum of Fine Arts, Houston

▶ Julio Alpuy, portada del número 4 de la revista
Removedor, Montevideo, abril-mayo de 1945



todo. Como él se daba totalmente, uno se entregaba de igual forma. Fue a través de su pintura que nos transmitió conceptos universales, por eso al principio pintábamos como él».

Las primeras nociones de dibujo y pintura que Alpuy recibió fueron directamente de Torres-García, quien preparaba el modelo para cada alumno en una mesa. Las manifestaciones de Torres respecto a lo que debía ser la enseñanza de arte habían sido categóricas: detestaba la estandarización de las academias afirmando que él no enseñaba a pintar un cuadro: «Eso ha de ser la obra de cada uno; yo me limito a explicar los conceptos del arte».³

En ese momento Alpuy vivía en la calle Nicaragua y Cufre, en un apartamento de tres piezas, en una de las cuales instaló su taller. Pintaba de noche, al regresar del empleo, y semanalmente llevaba su trabajo al maestro. Aquellas sesiones eran sumamente interesantes, ya que los comentarios de Torres eran inesperados y creativos. Según Alpuy, al maestro le gustaba que sus hijos Augusto y Horacio estuvieran presentes cuando se discutía de pintura y quería compartir con ellos sus observaciones sobre las obras que llevaban los alumnos. Para Alpuy la enseñanza de Torres se distinguía porque «el aprendizaje era a través del trabajo. Haciendo se encontraban los problemas y entonces Torres-García aplicaba la regla en el momento oportuno. La enseñanza era práctica y, por eso, efectiva».

1943. En mayo Alpuy expuso por primera vez, en la undécima exposición del Taller Torres-García en el Ateneo, una pintura de la serie titulada «Chimeneas», de 1943, que ya muestra su estilo original y único. Al preguntársele por qué eligió ese tema, Alpuy respondió: «Seguía una idea, simplificándola sucesivamente hasta que entre los elementos por separado se producía una jerarquía; las chimeneas son formas que al aislarlas del contexto del paisaje se vuelven formas que tienen un valor intrínseco». En el número 8-10 de *Círculo y Cuadrado* se reprodujeron dos obras de Alpuy de esta serie.

1944. Gracias a los arquitectos Sara Morialdo y Luis Surraco, quienes construyeron el nuevo Pabellón Martirené en el Hospital Saint Bois, y al Dr. Pablo Purriel, director del Hospital, el sueño de Torres-García de realizar un gran proyecto de pintura mural constructiva junto con los pintores del Taller se volvió realidad. Alpuy pintó dos murales: un paisaje urbano y una composición extraordinaria que representa grandes volúmenes: formas de chimeneas y techos muy bien equilibradas. En esta obra ya se percibe la fuerza y la originalidad del joven artista. El crítico argentino Jorge Romero Brest vio las pinturas murales en el Saint Bois al poco tiempo de acabadas, cuando los colores estaban en todo su esplendor, y escribió que los murales ayudaban a la arquitectura a crear un «espacio dinámico, vivo y potente, ya que como expresión de puro

³ C. S., «La exposición de la Asociación de Arte Constructivo, Hablando con Torres-García», Marcha, Montevideo, sin fecha.



ritmo son una fuerza vital». Agregó: «Algunos discípulos de Torres-García son artistas cumplidos».⁴ A pesar del apoyo de críticos de la talla de Romero Brest, la controversia que causaron los murales en Montevideo fue feroz; algunos críticos llegaron a afirmar que los colores primarios afectarían la salud de los enfermos.

1945. En esta fecha, el Taller Torres-García entraba en un período de gran auge, y también de antagonismo con el medio montevideano, que no admitía el arte constructivo que los artistas promovían. En el último número de la revista *Círculo y Cuadrado*, de 1943, un ensayo firmado por Luis San Vicente, que hoy sorprende por su pasión combativa y por lo temerario de sus afirmaciones, da idea de la dinámica que el Taller provocaba en esos días. El autor pedía a los artistas que profesaran «una adhesión [al Taller] a toda prueba, que ha de mostrarse a cada instante. Vivimos en el siglo de la máquina y de la propaganda, por lo tanto nuestra actitud debe desplegarse en todos sentidos y con energía. Hay que combatir y para ello se requiere un preciado temple que da la fe en nuestros principios, y más teniendo en cuenta que nosotros no podemos estar equivocados de ninguna manera. Siglos de arte y culturas inmensas nos sostienen para esta áspera y prolongada lucha».⁵

⁴ Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos, 1951, p. 224.

⁵ Luis San Vicente, «Nosotros y nuestro ambiente», *Círculo y Cuadrado*, n.º 8, 9 y 10, octubre de 1943.





Julio Alpuy, Buenos Aires, c. 1950. Fotografía de Anatole Saderman

► Exposición TTG, 1947

Julio Alpuy, *Monumento*. Acuarela sobre papel, 1946.
Colección Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts.



Al constatar que ninguno había sido aceptado por el jurado del IX Salón Nacional, los artistas del Taller organizaron una muestra en la Asociación de Empleados de Correos y Telégrafo, situada enfrente de la sede del Salón.⁶ Para la ocasión imprimieron un volante en el cual anunciaban que los rechazados exponían sus obras al juicio del público. Alpuy fue uno de los miembros del Taller más combativos; no solo repartía los volantes al público en la entrada del Salón Nacional, sino que entró al lugar, coincidiendo con el presidente de la República, a quien entregó un volante. Inmediatamente los guardias lo expulsaron.

El Taller Torres-García abrió al público en el sótano de la Librería Salamanca un salón de exposición y venta permanente de las obras de sus miembros, las cuales se podían adquirir a plazos. Varios allegados al Taller también se encargaban de vender cuadros para que los pintores pudieran dedicarse completamente a la pintura. Gracias a estos esfuerzos, Alpuy finalmente pudo dejar su empleo en la funeraria. Torres-García lo entrenó especialmente para enseñar dibujo y pintura al creciente número de estudiantes que llegaba al Taller. Un día, al bajar las escaleras del sótano del Ateneo donde estaba instalada la nueva sede del Taller, Torres le señaló a Alpuy un espacio y le sugirió que construyera algo especialmente para ese lugar que marcara el carácter del Taller. Alpuy realizó la *Construcción con hombre rojo*.

Cuando Alpuy contaba esta anécdota, recordaba que Torres fue la única persona que lo llamaba por su segundo nombre, *Uruguay*.

Alpuy ilustró la tapa del número 4 de *Removedor*, publicación del Taller Torres-García, de abril de 1945.

Por esa época los artistas del Taller viajaban frecuentemente a Buenos Aires para ver pintura europea. Visitaban la colección Santamarina y el Museo de Bellas Artes. Entablaron amistad con el fotógrafo ruso-argentino Anatole Saderman, quien tomó muy buenos retratos de algunos miembros del Taller.

Uno de ellos, el pintor Sergio de Castro, a pesar de que trabajaba en el Observatorio Astronómico de Córdoba, Argentina, y allí estudiaba música con Manuel de Falla, se trasladaba periódicamente a Montevideo para estudiar con Torres-García. En diciembre, Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel y Alpuy viajaron a Córdoba, donde se reunieron con Sergio de Castro para luego viajar a Bolivia y Perú a ver arte precolombino.

1946. En enero se dirigieron a la frontera de Argentina con Bolivia, ignorantes del caos político en que se encontraba el país por la inminente caída del gobierno del presidente Gualberto Villarroel. Llegaron a La Paz y de allí partieron a Tiwanaku, donde vieron la Puerta del Sol. Volvieron a la capital para dirigirse hacia el lago Titicaca, en la frontera con Perú. En el lago fueron a la isla del Sol y la de la Luna. Fue un viaje durísimo, ya que en esa

⁶ En 1928, siguiendo la tradición parisina, Torres-García había organizado el Salón de Rechazados por el Jurado del Salón de Otoño, con Jean Hélion, Engel Rozier, Aberdam y Pere Daura.

ATENEIO DE MONTEVIDEO
(SALA FABINI)

41 EXPOSICION
DEL TALLER
Torres García

PINTURA DE
Uruguay Alpuy
José Gurvich



ABIERTA DESDE EL JUEVES 4 DE DICIEMBRE DE 1947
DESDE LAS 18.30 HORAS.

INVITACION

IMP. L.I.G.U.



Julio Alpuy, mural en el Hipódromo de Las Piedras, departamento de Canelones, 1950 (Destruído)

Julio Alpuy, *Tres Figuras*, Óleo sobre madera, 1948.



época no había comodidades para los pocos viajeros que se aventuraban por esos lugares; a veces acampaban al aire libre porque no encontraban dónde alojarse, y de noche en el altiplano hacía un frío intenso. A menudo viajaban en camiones que llevaban animales, gente y carga. Llegaron a Cuzco, donde se quedaron varios días. Luego siguieron rumbo a Machu Picchu, pasando por Ollantaytambo. A Alpuy le impresionó el ruido ensordecedor del río Urubamba al pasar por su curso en una estrecha garganta de roca. Los monumentos y ruinas precolombinos le produjeron una fuerte impresión; fue el primer contacto de los jóvenes artistas del Taller «con un arte real y concreto. Eso creo que nos ayudó a comprender a Torres y lo que él nos enseñaba», afirmaba Alpuy.⁷

Alpuy expuso en la Galería Viau de Buenos Aires con Gonzalo Fonseca, Augusto, y Horacio Torres.

1947. La serie de conferencias que dio Torres-García en la Facultad de Humanidades, titulada «Lo abstracto y lo concreto en el arte», marcó la producción de los artistas del Taller ese año. Torres proponía construir un cuadro basándose en las líneas en fuga de la perspectiva: «Vamos a entrar pues en el espacio, representando un espacio ideal, y para eso nada puede ayudarnos mejor que la perspectiva, que es lo absoluto de la deformación visual».⁸ Torres veía que esta pintura en tres dimensiones transportaba lo geométrico al espacio. Los colores que se usaban para estas obras debían limitarse a siete tonos: verde, rojo, ocre, azul, tierra sombra, blanco y negro, correspondientes a los colores en la realidad y sin sombreados. Para impedir la imitación de una cosa en particular y lograr una mayor abstracción, los colores no se mezclaban entre sí; se aclaraban con blanco y se oscurecían con negro. Por ejemplo, si al pintar una casa o un tazón, el blanco de las paredes o de la loza era azulado, no se intentaba reproducir el tono mezclando el blanco con azul. Se respetaba su color blanco, para entonarlo se oscurecía solo con negro y se omitía el sombreado; entonces lo representado en la tela no se refería a una taza o a una casa en particular, a la imitación de su apariencia real, sino al concepto general de todas las tazas y todas las casas.

Alpuy pintó varios paisajes de Montevideo con la paleta de los siete colores, en los cuales predominan las líneas en perspectiva. Sin embargo, luego declaraba que esa propuesta no le interesaba y que por su cuenta había experimentado una variante de paisajes en perspectiva en que los elementos de la realidad, en vez de estar en fuga, no seguían el lógico escorzo que impone la lejanía, sino que más bien la interceptaban en planos.

1948. Cuando se considera que en los últimos años de su vida Torres-García se había impuesto crear en Uruguay «un arte nuevo, sin pedir nada prestado a Europa», no es difícil imaginar la presión enorme que

⁷ Julio Alpuy, apuntes en un cuaderno del artista.

⁸ Joaquín Torres-García, *Lo abstracto y lo concreto en el arte*, Montevideo, 1947, fascículo 4, lección 10.

debían sentir sus alumnos. El año 1948 se distinguió en la obra de Alpy por una serie de óleos de brillantes colores primarios. En ellos ya se manifiesta la fragmentación de los objetos en ritmos horizontales y verticales que el artista repetirá en el futuro y que es el sello que caracteriza mucha de su producción. Estas pinturas fueron hechas frente al modelo; al descomponer los objetos en planos de diferentes colores, Alpy creó un ritmo vibrante y muy original que obedecía a una solución inédita suya. Años después, mirando estas obras, Alpy comentó: «La paleta de los cinco colores es sintética; siendo estos los colores esenciales, de por sí garantizan una mayor abstracción».

Se divorció de Susana Asanza.

1949. A pesar de padecer de cáncer de hígado, Torres-García dictaba conferencias en la Facultad de Humanidades y estuvo presente en la inauguración de su última exposición, en Amigos del Arte el 28 de julio, día de su cumpleaños. Alpy le regaló un pequeño mosaico de mármol de colores hecho por él.⁹ Hasta prácticamente pocas semanas antes de morir, Torres-García reunía en el sótano de su casa, en la calle Caramurú, a un grupo de alumnos para enseñarles las lecciones de *La recuperación del objeto*.¹⁰ Como Torres no podía pintar más, era a través de sus alumnos que trataba de desarrollar sus ideas y plasmarlas en pintura. Según Alpy, Torres estaba tan débil que el carácter de las clases cambió: «Aquellas ya no eran clases, nosotros éramos sus instrumentos». Alpy afirmaba que el concepto que estableció Torres con *La recuperación del objeto* fue determinante para él. Torres-García falleció el 8 de agosto.

El Taller sufrió una crisis con la desaparición del maestro, una figura tan carismática, con una fuerza de convicción impulsada por su fe inmovible. Para Alpy, su muerte los dejó «como si hubiéramos caído al vacío». Además, ese acontecimiento marcaba el comienzo de la definición de la personalidad de cada alumno. Torres ya les había anunciado que todo lo que les tenía que enseñar ya estaba dicho: «No tiene que ser esto ya más una escuela, pues desde el naturalismo puede ahora haber un recorrido hasta la abstracción total... Al contrario, ahora tiene, cada uno, que caracterizarse bien: ser lo que es él».

La pintura de Alpy ya tenía su gesto indiscutiblemente propio. Predominaban los colores primarios y la figura humana representada muy esquemáticamente.

1950-1951. José Gómez Sicre, director de la Unión Panamericana en Washington, D.C., visitó Montevideo en 1949. Invitó a Torres-García a exponer con un grupo de artistas del Taller en el espacio de la Unión en Washington. Torres-García eligió personalmente las obras para la exposición poco antes de morir. Alpy envió dos obras. La muestra *Torres-García and his Workshop* se inauguró en febrero de 1950.



Julio Alpy, mosaico en la vivienda De Leone, Montevideo. 52 x 60 cm, 1951

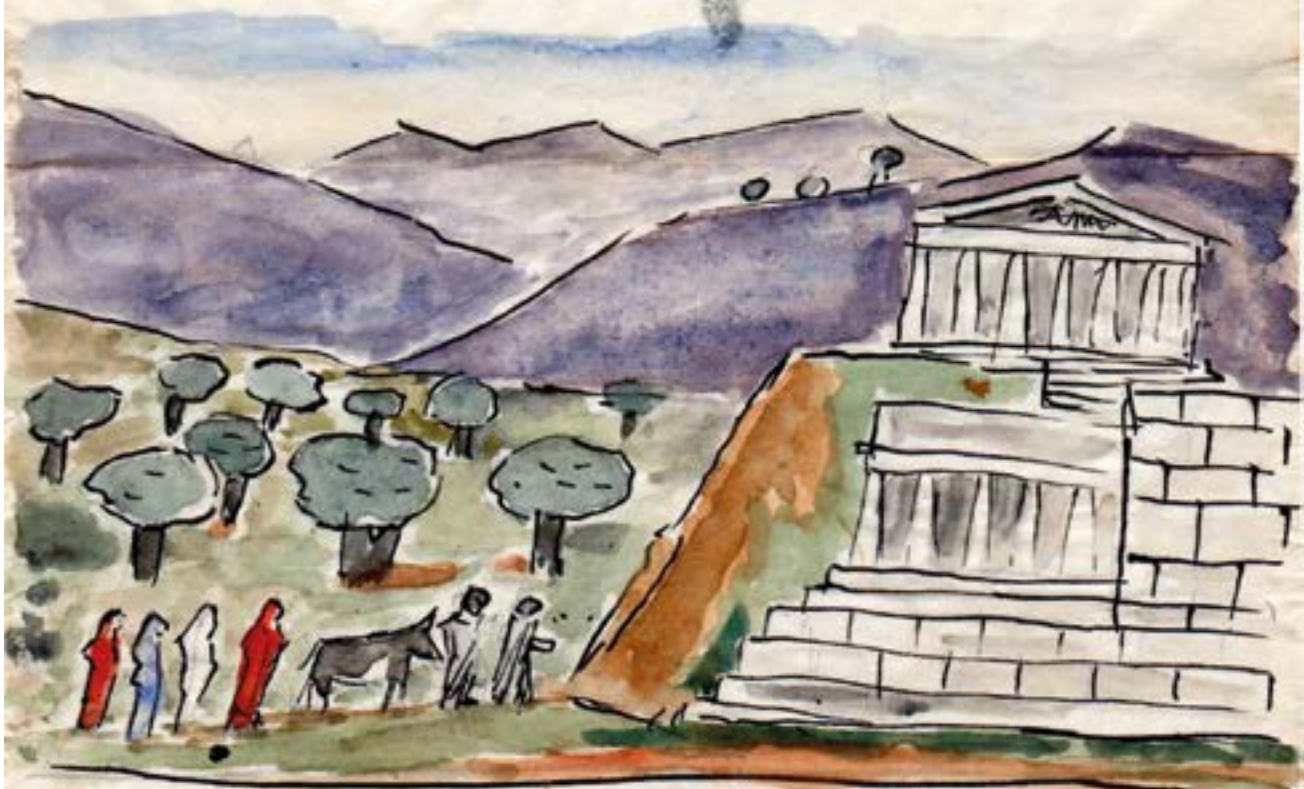
⁹ Fue posteriormente instalado en el hall de entrada de la casa de Torres-García en la calle Caramurú.

¹⁰ Publicadas en 1952 por la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo.



QUERIDO MATTU: JAMAS SE COMPRENDERAN
MUCHAS COSAS DEL ARTE GRIEGO, A NOSOTROS ME
REFIERO, SI NO SE VIENE A GRECIA. FELIZ LA
HORA, QUE DECIDIO MI VENIDA. ES NECESARIO
LLEGARSE HASTA AQUI, DECIDETE: CADA VEZ
QUE SE DEJA ALGO PARA DESPUES, EN COSAS DE
ARTE, TODO HOMBRE DE SENSIBILIDAD SE
NIEGA A SI MISMO Y ¿DESPUES? ¡ARREPENTI-
MIENTOS!! Y DESPUES SIRVEN, SI PERDIMOS LO
MEJOR. NO PIENSES, VEN A LA PRIMAVERA,
QUE DICEN QUE ESTO ~~SE HACE~~ SE PRODUCE EN

BIENES. YO ME VOY MUY ANGUSTIADO, PORQUE
DEJO TODO ESTO. & POR VER PUEDE DECIRSE. PERO
NO TENGO OTRA SALIDA, O SACRIFICO GRAN PARTE DEL
RESTO DE MI VIAJE. CUANDO UNO COMIENZA A OBSER-
VAR DESPUES DE CIERTO TIEMPO, A LAS GENTES Y LOS
LUGARES, COMPRENDE COMO LA TRADICIÓN SE EN-
CUENTRA EN INFINITAS COSAS - TODO LO QUE SE HIZO
AQUI, TUVO UNA RAZÓN DE SER; PERO AQUI SE SIENTE
ESO CON GRAN INTENSIDAD.
DE MI PARTE TE PUEDO ASEGURAR QUE RECIEN
AHORA EMPIEZO A TENER UNA IDEA DE LOS GRIEGOS
Y DE SU ARTE.



EL MISTERIO Y LA FANTASIA GRIEGA DE LA MITO-
LOGÍA GRIEGA LO PUEDES REPRODUCIR HOY
DÍA, SALIENDO AL MAR O A LA MONTAÑA.
TALES ES ESTE PAISAJE DE "ELEGIDOS" -





Los artistas del Taller salieron a «conquistar la ciudad» pintando grandes murales constructivos. Alpuy, Jonio Montiel y Alceu Ribeiro pintaron cada uno un mural en una dependencia del Hipódromo, por encargo del arquitecto Ramón Menchaca, quien fue una figura tutelar para los artistas del Taller, ya que se ocupaba de venderles cuadros y de lograr encargos de decoración en los edificios que él construía. Alpuy también pintó un fresco para decorar una panadería en la calle San José, esquina Río Negro. El arquitecto Rafael Lorente le encargó un mural constructivo de mosaico para el pabellón Debernardis. Lamentablemente todas estas obras se perdieron.

Para el jardín del arquitecto Ernesto Leborgne, en la calle Trabajo, Alpuy hizo un gran mosaico de mármol italiano (3 x 1,60 metros), de colores naturales, que venía en pequeñas baldosas cuadradas prontas para aplicar; para romper la uniformidad del corte mecánico, Alpuy partió cada uno en trozos. El diseño del mural está basado en tres aspectos de la vida humana: en la parte inferior, una figura homínida, plantas y animales simbolizan la naturaleza y las formas de vida más primitiva e instintiva; en el centro, los sentimientos y lo afectivo están representados por la pareja humana, y en la parte superior, un hombre rodeado de los símbolos planetarios (incluida la constelación de la Cruz del Sur) representa la razón y la inteligencia. Para la residencia en Carrasco de la familia De Leone, Alpuy hizo otro mosaico más pequeño, también de mármoles de colores.

Tras la muerte de Torres, el primer impulso de los miembros del Taller fue viajar. Alpuy iba muy a menudo a Buenos Aires, donde se alojaba en



Julio Alpuy corrige a un grupo de alumnos del Taller Torres-García en el Ateneo de Montevideo, 1951



Julio Alpuy, mosaico en el jardín de la vivienda Leborgne-Arocena, Montevideo, 1951



Julio Alpay, portada del número 1 de la revista *Mito*, Montevideo, setiembre-octubre de 1951

el Hotel Americano en La Boca, casi debajo del puente Avellaneda. Ese hotel le gustaba porque las habitaciones eran grandes y allí podía pintar. El puerto, las líneas ferroviarias y la ciudad tan dinámica lo estimulaban a trabajar. «A veces —contaba— ponía el caballete al borde de los canales de La Boca y pintaba dos cuadros por día». Fue en esa época que realizó un álbum de acuarelas pleno de la vibración de Buenos Aires.

En esos momentos (abril de 1951), en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, se realizaba una exposición de obras de Torres-García que Alpay visitó.

Alpay participó en la Primera Bienal de San Pablo, en octubre de 1951, con dos obras constructivas de 1950.

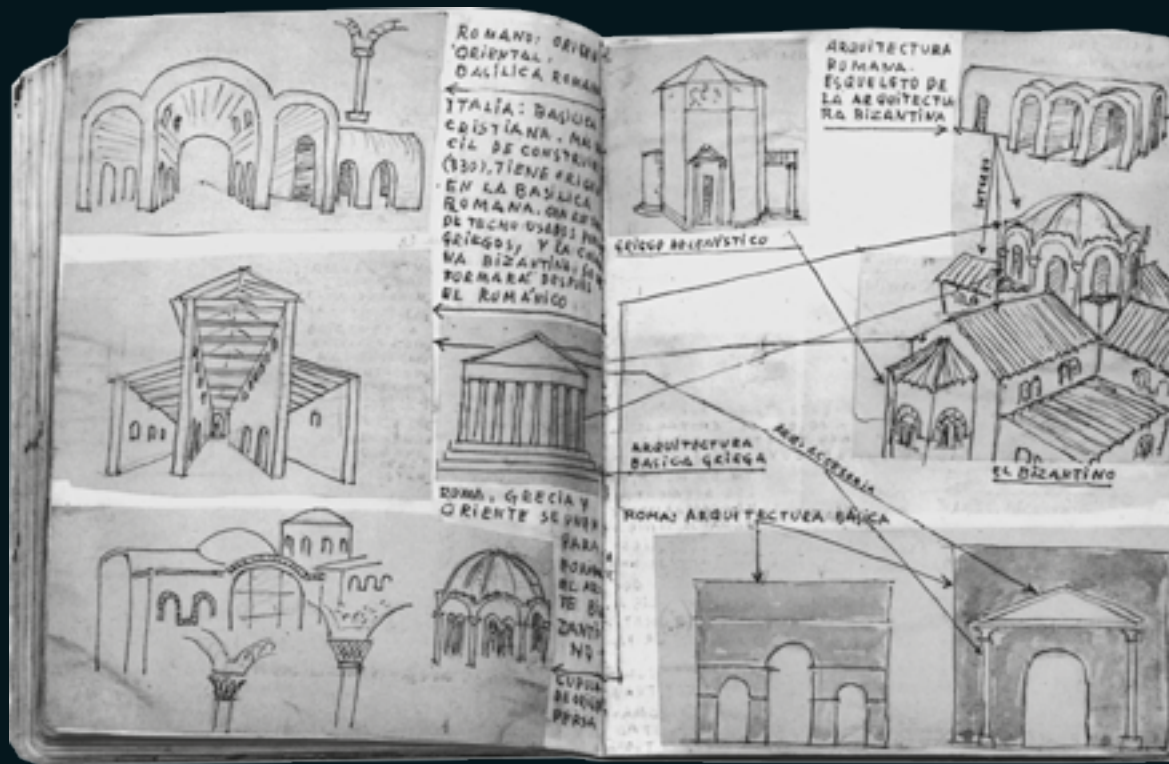
La lectura del Génesis en la Biblia lo inspiró a pintar una serie de témperas y acuarelas sobre la Creación, las primeras de una serie sobre este tema que más tarde fue importante y recurrente en su obra.

En junio de 1951 se casó con Celia Viola Oreggione.

En diciembre de 1951 se embarcó rumbo a Europa. Desembarcó en Atenas, donde visitaba asiduamente los museos y salía por los alrededores para ver templos y ruinas clásicas e iglesias y monasterios bizantinos «colmados de mosaicos».¹¹ Este fue un verdadero viaje de estudios; no solo Alpay hacía apuntes y acuarelas, sino que luego en cuadernos escribía sus impresiones y dibujaba los diferentes estilos de arquitectura.

Alpay ilustró la tapa y creó el logo para el primer número de la revista *Mito*, publicada en Montevideo.

¹¹ Carta a Roberto Sapriza, sin fecha. Colección Roberto Sapriza, Montevideo.



Diario de viaje, 1952

1952. Alpuy pasó el año entero viajando. En enero se reunió con Gonzalo Fonseca en Beirut y visitaron Baalbek. El señor Manzur, cónsul uruguayo en ese momento, le encargó una pintura de 1,3 x 4 metros. Pasaron a Damasco y en abril llegaron a El Cairo. Después de ver Karnak y Tebas, se separaron. Fonseca continuó hacia el Sudán y Alpuy viajó a Italia. En septiembre de 1952 desde Venecia escribía: «Formidable Italia, que me costará dejar y que extrañaré mucho. Hace 15 días que vivo entre Tizianos, Tintoretos y Veroneses. Es algo para enloquecer y que uno, estando en otra cosa, se siente así mismo atrapado por tanta maravilla».¹² En París, en el Louvre, le impresionaron las salas de arte Asirio y Persa. Los arqueros de Susa en cerámica lo hicieron pensar en «las posibles decoraciones murales que hará el Taller».¹³ Visitó al pintor español Luis Fernández, amigo de Torres-García. En un cuaderno de apuntes ilustró anotaciones y diagramas de la historia de la mitología egipcia del *Libro de los muertos*. Le interesó particularmente lo referente al ciclo de la vida. Las ilustraciones de estos estudios anuncian el estilo de los murales que pintará en los años siguientes en Montevideo.

En España estuvo en Barcelona y en Madrid, donde visitaba el Museo del Prado casi todos los días. Fue entonces que descubrió su afinidad con la pintura de El Greco. A principios de 1953 se embarcó en Vigo de regreso hacia Montevideo.

1953-56. Retomó la enseñanza en el Taller Torres-García. En un artículo publicado en el semanario *Marcha*, Daniel Heide relata como «Todos los que pasaron por el Taller Torres-García en la década del 50 y aprendieron dibujo con Alpuy recuerdan con incondicional gratitud y emoción la impecable maestría con que él les enseñó a dibujar». Heide menciona la



Julio Alpuy en Egipto, 1952. Fotografía de Gonzalo Fonseca

¹² Ídem.

¹³ Ídem.



Mural en la Mueblería Tempo, 1956-1957 (desaparecido)

seriedad absoluta y la disciplina férrea que Alpuy imponía en sus clases, y su descripción es tan exacta que vale la pena transcribirla en su totalidad.

«Los alumnos de Alpuy tuvieron que dibujar centenares de cacharros, botellas viejas, trapos, cajas de cartón y demás objetos opacos y cambalachescos que servían de modelo. Medir proporciones, alturas, anchos, relaciones de tamaño. Entrecerrar los ojos para captar los valores y líneas fundamentales, trazar verticales y horizontales imaginarias, obviar los detalles, captar la estructura, esquematizando, horas y horas enteras. Y Alpuy, yendo y viniendo de un alumno a otro como un perro de presa, marcando cruces en los puntos claves: «Borre, ¡mida de nuevo! ¡Compare esto con eso! ¡Borre y empiece de nuevo! ¡Mire otra vez el modelo! ¿Cuántas veces cabe la manzana el alto de la botella?». Y así mil veces, hasta el infinito, y no había nadie que no aprendiera a dibujar con Alpuy, por su pasión, por su seriedad y por la lógica implacable de su metodología».¹⁴ Algunos de sus alumnos fueron los siguientes artistas: Walter Deliotti, Mario Lorieto, Juan Storm, José Montes, José Collel, Manuel Otero, Linda Kohen, Eva Olivetti, Norma Calvete, China Cantú, Guillermo Fernández.»

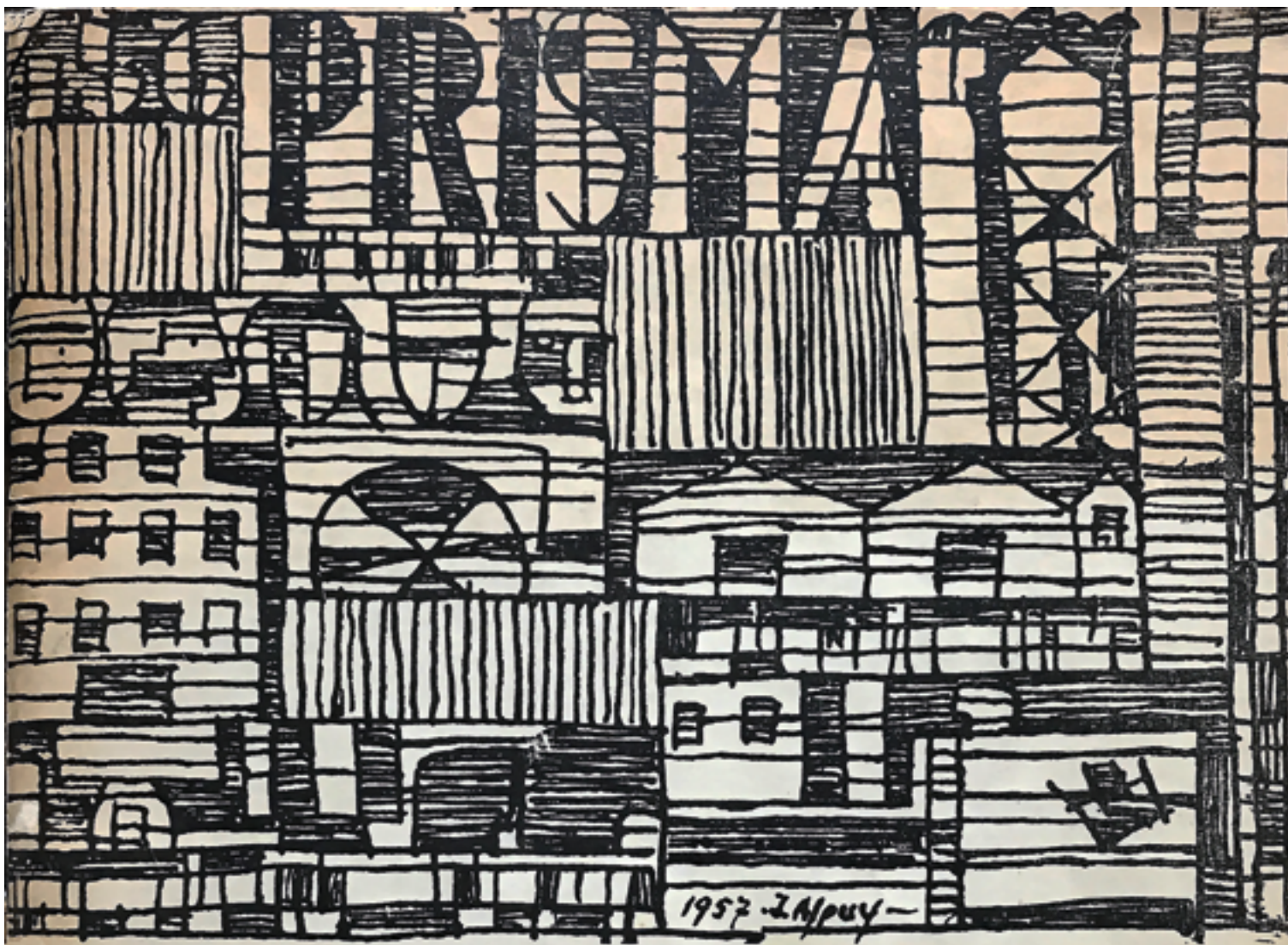
Los artistas del Taller y el constructivismo eran ya más aceptados y contaban con el apoyo de los mejores arquitectos uruguayos: Rafael Lorente, Mario Payssé Reyes y Ernesto Leborgne, quienes encargaban obras de arte y murales para las casas y edificios que construían. En 1953, Payssé había comenzado a planear su residencia en Carrasco. «La casa que construye un arquitecto para sí es una profesión de fe —escribió Payssé—; la decoración de esta debe ser realizada por valores [artistas] nacionales y contemporáneos». La manera que él veía de incorporar el arte a la arquitectura y a la vida diaria era integrarla desde el comienzo en el planeamiento de los ambientes. Para el gran patio semicubierto de entrada de su casa en Carrasco, le encargó a Alpuy un gran mural pintado con la técnica del fresco de 4 × 4 m. En cada ambiente Payssé había designado un lugar específico para cada obra de arte, todas realizadas por artistas del Taller. El resultado de este cuidadoso planeamiento es evidente: la casa es una de las más hermosas de la arquitectura uruguaya. Las ideas de Payssé al respecto marcan el cambio radical de actitud en cuanto a la nueva conciencia de estar creando un estilo de arquitectura en colaboración con artistas. «Ya no se trata de añadir a la arquitectura, la pintura y la estatuaria como se hizo en ciertas épocas... ya no tenemos derecho a pegotear una cosa sobre la otra. Ahora el puro espíritu de renovación será expresado por estructuras que posean una matemática interior, ubicadas en lugares fijos e inalienables, desde los cuales la obra de arte irradiará todo su poder en concordancia exacta con las fuerzas potenciales de la obra arquitectónica».¹⁵

Afiche de una exposición del TTG, 1954



¹⁴ Daniel Heide, «Julio Uruguay Alpuy», *Marcha*, Montevideo, 8 de octubre de 1971.

¹⁵ Mario Payssé Reyes, «Casa del arquitecto en Carrasco», en *Mario Payssé, 1937-1967*, Montevideo: Impresora Colombino, 1968, p. 170.



Ese mismo año, Alpuy pintó un paisaje al fresco en el chalé Marilú, en Punta del Este, de 1,1 × 2 m, donde predominan elementos marítimos; los altos pinos a la derecha de la composición son indiscutiblemente los de Punta del Este. En Malvín, para la familia Domínguez, desarrolló en acrílico, directamente sobre el muro, un tema portuario (2,8 × 4,3 m), quizás por tratarse de la residencia de un capitán de barco. En la mueblería Tempo pintó otro acrílico, de 3 × 6,3 m (desaparecido), sobre las cuatro estaciones. En el Liceo Larrañaga ilustró una variedad de oficios. (Actualmente el mural se ha restaurado, después de años de deterioro.) En 1956, en la sede de la Asociación Cristiana de Jóvenes de la Unión, Alpuy pintó otro mural, de 2,3 × 7,2 m, con motivos relativos a los deportes.

Estas pinturas murales, basadas en su personal «obsesión con la acción humana y la naturaleza»,¹⁶ marcaron su última etapa en Uruguay. Alpuy estaba explorando un nuevo camino dentro del constructivismo del

Julio Alpuy, portada de la revista *Prisma*, Bogotá, noviembre-diciembre de 1957



¹⁶ Conversación con el artista en Nueva York, abril de 1999.

**106 EXPOSICION
DEL TALLER
TORRES GARCIA**



**JULIO U.
ALPUY**

10 DE DICIEMBRE 1957

Taller; en vez de pintar símbolos dentro de los compartimientos de la estructura, como en anteriores obras constructivas, ilustró escenas relativas a ciertos temas que le interesaban por su intemporalidad: las estaciones del año, el Génesis, figuras practicando oficios tradicionales profundamente arraigados en las civilizaciones a través de las épocas (por ejemplo, la alfarería, la carpintería, la astronomía, la música, etcétera). Estos motivos corresponden a su fe profunda en el bien del trabajo, en el conocimiento de un oficio como algo que redime, da razón de ser al ser humano y exalta su interacción con la naturaleza. Las figuras y los objetos están realizados esquemáticamente, en una paleta de tierra roja, azul, ocre, blanco y negro. Son obras sólidamente construidas y medidas.

Según Alpuy, años más tarde, su colega Francisco Matto¹⁷ le comentó que esas pinturas le habían recordado a los códices aztecas. Quizás Matto hiciera esta comparación porque los códices, como los murales de Alpuy, son «crónicas pictográficas» que muestran las actividades y costumbres de una civilización. La descripción de los códices hecha por un arqueólogo coincide con la manera en que están resueltas las imágenes en las pinturas de Alpuy. «Contornos negros rellenos de colores puros, las figuras están reproducidas casi siempre de perfil, no hay indicio de perspectiva, de manera que, al representar alguna escena, las figuras están puestas unas encima de otras; como no se trata de una reproducción naturalista, a diferencia del arte maya, las caracteriza un actitud hierática y los mesurados movimientos de los cuerpos».¹⁸ No estoy sugiriendo que Alpuy haya estado influenciado por ellas, como tampoco sus murales están directamente inspirados en los frescos de las tumbas egipcias que él había visitado. La similitud con los frescos egipcios y con los códices mexicanos del siglo XVI no es casual. Todos tratan el mismo problema: dejar constancia de creencias y vivencias. En ese sentido Alpuy estaba dentro de la misma tradición, porque lo que él quería era agregar al constructivismo la relación del hombre con su mundo interior y con la vida.

Sin embargo, este replanteamiento del constructivismo suscitó resistencia entre los colegas del Taller. A raíz de la incompreensión de esta nueva faz de su pintura, Alpuy comenzó a considerar abandonar Montevideo. «Yo me fui de aquí —le explicó a un periodista uruguayo en 1971— porque mi cabeza estaba llena de cosas y yo quería encontrar una manera de expresarlas. Todo lo mucho, lo bueno o lo regular que había aprendido fue a través de un sistema [el del Taller Torres-García]. Cuando empecé a pensar en la idea de eso que yo quería dar —como yo no tenía mi sistema—, no tenía manera de hacer vivir eso».¹⁹

¹⁷ Francisco Matto, Montevideo, 1911-1995. Pintor y escultor, fue, como Alpuy, uno de los miembros fundadores del Taller Torres-García.

¹⁸ Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 195.

¹⁹ Dardo Bilotto, «Reflexiones en alta voz. Julio U. Alpuy, una vocación de modestia», *El País de los Domingos*, Montevideo, 1 de agosto de 1976.



Julio Alpuy junto a su cuadro *Roth Cigarettes*, 1958

1957. Gúdula Weiler, una amiga uruguaya que entonces estaba radicada en Colombia, le habló del ambiente cultural de Bogotá, que entonces era muy vital e interesante. Alpuy estaba, además, ansioso por irse de Montevideo porque «quería medirse con otros puntos de vista». Decidió viajar a Colombia en barco por la costa del Pacífico. Llegó a Santiago de Chile, donde pasó dos meses. Tenía cartas de recomendación para el arquitecto Julio Machicao Arana, quien lo llevó a la Escuela de Bellas Artes, donde lo recibieron con mucho interés y le pidieron que dictara conferencias sobre arte. Conoció a los pintores chilenos Nemesio Antúnez y Gastón Orellana, y al colombiano Omar Rayo, que exponía en ese momento en Santiago. Rayo y Alpuy decidieron viajar juntos a Colombia. Se embarcaron en Valparaíso en octubre de 1957. Llegaron al puerto de Buenaventura, en Colombia. En Bogotá, Alpuy encontró un local comercial en una planta baja donde instaló su taller. Allí se sintió muy bien enseguida: «Me puse a trabajar con mucha energía, pues el paisaje y la luz suave de la sabana me encantó; esa combinación de ciudad y montaña fue una revelación, sobre todo para mí, que venía de un país plano». Sentía que en este nuevo lugar «no tenía nada que perder y mucho que ganar».

La crítica argentina Marta Traba (1930-1983) comandaba el ambiente de arte contemporáneo en Bogotá. En una reunión organizada por ella en casa del artista Guillermo Wiedemann en honor de Alpuy, este conoció a artistas e intelectuales colombianos, entre ellos al escultor Eduardo Ramírez Villamizar y a Fernando Botero, que recién comenzaba a destacarse. Para el número 12 de la revista *Prisma*, que Marta Traba dirigía, Alpuy dibujó la portada y escribió un extenso artículo sobre el Taller Torres-García en el estilo hermético y críptico característico del Taller. Es probable que Traba se haya formado entonces una idea equivocada sobre Alpuy y el Taller, que explicó en un artículo publicado en el diario bogotano *El Tiempo*, titulado «Torres-García en Bogotá» (30 de octubre de 1957), y posteriormente en *El arte de América Latina, 1900-1980*, escrito poco antes de su muerte, que revela su desconocimiento de la producción madura de los artistas del Taller.²⁰

1958. La vehemente defensa que Alpuy hacía del Taller en Bogotá debía llamar la atención; el crítico de arte colombiano Eugenio Barney Cabrera escribió al respecto: «De insigne probidad, [Alpuy] alcanza sin embargo exaltación apasionada cuando de probar la vigencia de su escuela se trata».²¹ Ese año Alpuy expuso en la biblioteca Luis Ángel Arango, la sala de exposiciones más prestigiosa de Bogotá. A pesar de estar radicado en Colombia, presentó esa exposición como la número 112 del Taller Torres-García de Montevideo, y reiteró su adhesión al grupo firmando el ensayo del catálogo: *Julio U. Alpuy, integrante del Taller Torres-García*.



Exposición de Julio Alpuy en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1958

²⁰ «Agustín Alamán, Jorge Damiani, Giancarlo Puppo experimentaban con materiales y colores que liberaron al arte uruguayo de la camisa de fuerza de los rectángulitos de Torres-García». Marta Traba, *El arte de América Latina, 1900-1980*, Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 93.

²¹ Eugenio Barney Cabrera, prólogo para el catálogo de la exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1960.

JULIO ALPUY

UN PINTOR CONSTRUCTIVO

Por JUAN BOSCH



Una visión de París. Los cuadros de Alpuy ofrecen un notable poder de sugerencia, en medio de una consciente congestión de tomas que mantiene viva la impresión de congestión de emociones, propia de la metrópoli moderna.

Julio Alpuy, pintor uruguayo, expone en las Galerías Montaña, de la Avenida Andrés Bello. Treinta y ocho óleos ofrece la muestra de este incansable y constante trabajador de la plástica, que lleva unos seis meses en Venezuela, encerrado en su atelier de los Palos Grandes, pintando a veces día y noche, callado, serio y responsablemente.

Julio Alpuy tiene ahora cuarenta años, de los cuales ha consumido algunos viajando por la América Latina, Europa y el Medio Oriente. Educado en el Taller Torres García de Montevideo, este pintor rioplatense pertenece a la Escuela Constructiva, que en veinte años de apostolado fundó, mantuvo y expandió por el Sur el venerable Maestro Torres García.

En la Escuela Constructiva, de la cual Alpuy es un representante autorizado, la pintura no es sino una parte de la expresión artística total; o mejor que una parte, resulta ser la representación en color de una manifestación parcial del todo artístico. Cualquiera expresión de vida es, en la concepción de la Escuela Constructiva, una expresión del Arte universal. El fin del artista, pues, es que su obra esté integrada en la función de vivir, que forme parte de la vida general y se manifieste en la casa, en el vestido, en el a-



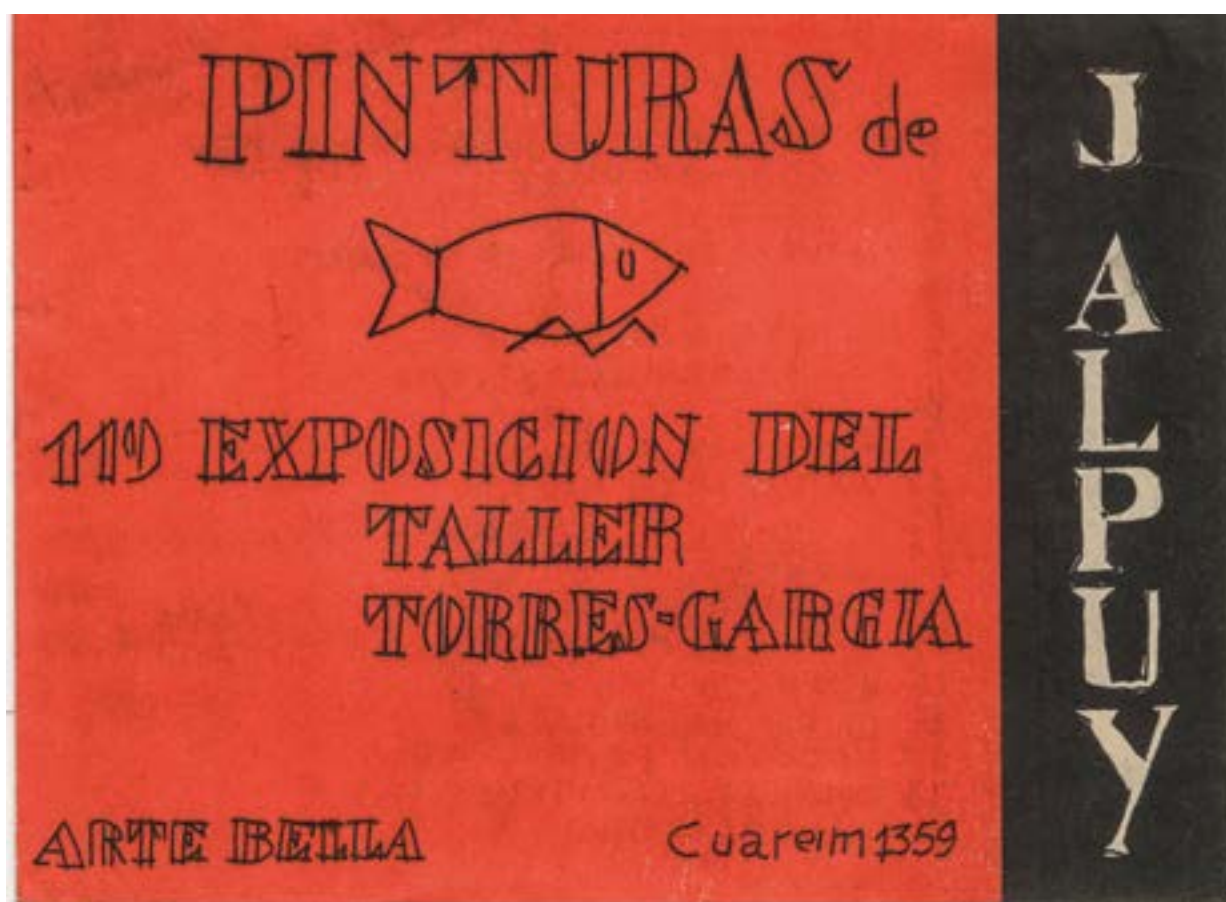
Julio Alpuy trae a Caracas el mensaje de la Escuela Constructiva, que fundó en su Montevideo natal el Maestro Torres García.



En su atelier de los Palos Grandes, en Caracas, el pintor uruguayo Julio Alpuy ha dedicado largos meses a la tarea de preparar 38 óleos para la Exposición de esta semana.

VENEZUELA GRÁFICA
1959-

«Un pintor constructivo», por Juan Bosch,
El Día Gráfico, Caracas, 1959



En este ensayo escribió que la finalidad de la exposición era mostrar el arte aplicado al lado de la pintura, afirmando que para ellos no había diferencia entre ambos. En efecto, junto a las pinturas expuso un mueble y tapices bordados a mano diseñados por él. «Ni la pintura misma, textura y color, ni la composición, sin embargo, gozan de esa libertad personal que los constructivistas condenan como libertinaje de la época contemporánea: la obra de Alpuj, como la de sus compañeros constructivos, está hecha de sacrificios y renunciaciones comunes a todos los integrantes de la escuela» (Marta Traba, *El Tiempo*, 8 de junio de 1958).

En Montevideo, a los nueve años de la muerte del maestro, la adhesión al Taller Torres-García por parte de algunos miembros comenzaba a flaquear. Augusto Torres le escribió a Alpuj una carta en la que le relataba la inquietud que los animaba: «Hoy día hay un afán de profundizar el sentido que tiene el Taller, lo cual es buenísimo, pues todos andan muy preocupados, es bueno que tengan conciencia del camino que tomaron... El Taller no es para todo el mundo y por esto levanta tantas resistencias. Por aquí hay una ola de snobismo abstracto, según ellos El Taller es cosa vieja, y tienen razón, es muy, muy viejo, tan viejo como la pintura». Algunos habían abandonado las filas; uno porque «el Taller lo oprimía y no lo dejaba ser él», otro porque descubrió «que no

Julio Alpuj, folleto de la 119
exposición del T.T.G., Arte bella, 1957



Julio Alpuy, NYC. Óleo sobre arpillera, 54 × 43,5 cm, 1962

era un constructivo». Al respecto Augusto concluía: «o se encontraron ellos mismos en lo opuesto, o no entendieron, se quedaron en la letra».²²

1959-61. Alpuy viajó varios meses por Europa con sus amigos Gúdula y Juan Weiler. Pasaron una temporada en Dortmund, donde Alpuy pintó varias telas importantes. «Ese mundo del Ruhr, de la industria pesada de Alemania, me dio elementos de gran interés en forma y en color». Al volver a Bogotá pintó un mural importante en el restaurante Maite. Según un artículo ilustrado en *El Tiempo*, se trataba de la central plaza de los Mártires, con la iglesia del Voto Nacional y el tráfico urbano (*El Tiempo*, 13 de agosto de 1961).

Al regreso de Europa, Adolfo y Renata Domínguez, amigos uruguayos radicados en Caracas, lo invitaron a su casa en Los Palos Grandes. En la espaciosa casa Alpuy instaló su taller, donde pasó varios meses pintando. La casa de los Domínguez atraía personalidades del mundo del arte e intelectuales venezolanos y extranjeros: el escritor cubano Alejo Carpentier, los artistas venezolanos Alejandro Otero (gracias a su generosa ayuda Alpuy expuso en la prestigiosa sala Mendoza), Oswaldo Vigas y Alirio Oramas, entre muchos otros allegados. En un artículo sobre Alpuy para *Venezuela Gráfica*, el escritor y futuro presidente dominicano Juan Bosch, otro allegado a la casa de los Domínguez, escribió: «Julio Alpuy tiene ciencia de pintor. Nada en su obra es improvisado. Pulgada por pulgada sus cuadros están llenos, elaborados, trabajados a conciencia. Es un pintor extraordinariamente consciente de sus instrumentos, de cómo manejarlos y del mensaje que se propone dar». Y agregó: «Pocas veces ha pasado por una sala caraqueña un pintor tan extraordinariamente consciente de sus instrumentos, de cómo manejarlos, y del mensaje que se propone dar. Nos parece que entre sus variadas virtudes de pintor, la más notable de Julio Alpuy es la coherencia de su obra entre los medios que usa y los fines que persigue. Para lograr esa coherencia se requiere saber mucho de pintura, y sin ninguna duda Julio Alpuy es un maestro en su arte».

En sus declaraciones para el mismo artículo, Alpuy reiteró la posición del Taller a favor un arte que abarcara todos los aspectos de la vida. «El fin del artista es que su obra esté integrada en la función de vivir; que forme parte de la vida en general y se manifieste en la casa, en el vestido, en el adorno de la mesa y en el cuadro que cuelga en la pared».²³ Tanto en Bogotá como en Caracas, la presencia de Alpuy fue documentada en la prensa en numerosos artículos y entrevistas muy interesantes. Sus manifestaciones a los periodistas enfatizaban su fe en el futuro del arte americano y, por supuesto, en el constructivismo. Tanto debió haber insistido sobre eso que en *El Nacional* lo llamaron «Alpuy, el del constructivismo», para anunciar su exposición en la sala Mendoza.²⁴

²² Carta de Augusto Torres a Julio Alpuy, 4 de octubre de 1958. Archivo Alpuy, Nueva York.

²³ Juan Bosch, *Julio Alpuy, un pintor constructivo*, Caracas: Venezuela Gráfica, 1959.

²⁴ Página de arte de *El Nacional*, Caracas, martes 8 de septiembre de 1959.



Julio Alpuy, *Marina norte*.
Óleo sobre madera tallada,
116 × 58 cm, 1962



Julio Alpuy, *Universo*. Relieve en madera, 1964.
Colección Rockefeller Family, Nueva York

Su pintura en esta etapa se distingue por un cambio muy original: rompió con la estructura ortogonal (líneas verticales cruzadas por horizontales) y en su lugar introdujo líneas en fuga en varias direcciones que dan una sensación de espacio, sin la tercera dimensión que impone la perspectiva. Respecto a la evolución de su obra, Alpuy enfatiza: «Tan importante fue mi estadía en Bogotá en cuanto a mis búsquedas, que yo considero mi carrera antes y después de Bogotá».

1962-63. Desde Nueva York, Augusto Torres y Gonzalo Fonseca le escribían a Alpuy para que se reuniera con ellos. En diciembre de 1961 llegó a Nueva York. Una vez agotada la novedad del reencuentro con sus colegas, Alpuy se enfrentó con la realidad de Nueva York, tan diferente de la de Bogotá y Caracas, donde lo había rodeado una fiesta constante, hasta tal punto que concentrarse en su trabajo le había llegado a ser difícil. En Nueva York era lo opuesto: se sentía avasallado por la soledad. A eso se sumó la crisis por encontrar un sistema para expresar las ideas que iban madurando dentro de él. Hasta ese momento su pintura se alimentaba de imágenes del exterior: paisajes urbanos, naturalezas muertas, figuras. Recordando esa crisis, Alpuy explica: «Caí en un pozo, en un vacío». Como a Fausto, las soledades lo llevaban por «el camino hacia lo no explorado...».²⁵ A partir de 1961, Alpuy había adquirido un mundo de formas dentro de un espíritu y manera que no se adaptaba a la clásica estructura ortogonal del Taller Torres-García: «Eso fue un gran conflicto. No había manera de encontrar el camino para relacionar unas formas con otras».

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, Madrid: Aguilar, 1945, p. 1274.

En el invierno de 1962, Alpy sentía que se encontraba en un callejón sin salida: «Estaba solo en el taller, tratando de exteriorizar lo que anda por adentro de uno. En lugar de mirar hacia afuera, que puede ser la ciudad, entonces miraba hacia adentro». «La pintura al óleo me llevaba siempre por caminos ya recorridos», relata. Entonces decidió que la única manera de avanzar era cambiar de medio. Fonseca le ofreció su taller en East Hampton, un lugar de veraneo a dos horas de Nueva York que en invierno queda bastante despoblado. En el taller había maderas de toda clase, «hacía tiempo que no trabajaba con madera, ¿qué podía hacer con una tabla? Recorté una forma, hice un agujero, metí algo, surgió un mundo nuevo. Yo hacía lo que la madera me exigía, del caos salió lo que yo quería».

Al mirar la producción de 1962, se constata que ese año Alpy efectuó en su obra un cambio profundo y radical. Comenzó pintando paisajes urbanos estructurados: edificios con las escaleras de incendio y los tanques de agua tan característicos de Nueva York. En un relieve de madera titulado *Marina norte* aparecen los primeros elementos de transición entre la visión hacia lo externo y la búsqueda interna. El plano de la madera está dividido en dos campos, el cielo (claro) y el mar (oscuro); las referencias a un paisaje, como lo sugiere el nombre, son ya bastante sintéticas. Junto a un edificio y a un barco, Alpy colocó un sarcófago y una forma que puede ser una amarra o un falo. Cuando vence su resistencia a explicar por qué entre las imágenes normalmente asociadas a un paisaje puso un sarcófago y un falo, Alpy responde: «El significado es bien evidente: la vida y la muerte». ¿Por qué la muerte? «Porque donde hay vida hay muerte», dice, y señala un dibujo suyo donde de una calavera partida a la mitad crece una planta. El diccionario de símbolos define al sarcófago como relacionado con lo femenino y con la tierra, como principio y fin de la vida material. El falo es la perpetuación de la vida, el poder activo y la fuerza de su propagación cósmica. Estas ideas debían estar activas en la mente de Alpy desde hacía tiempo, porque al revisar un cuaderno de apuntes de los años cincuenta encontramos que había anotado estas líneas de Shakespeare que tratan justamente de esa dualidad esencial: «La tierra, que es madre de la Naturaleza, es también su tumba. Lo que es su fosa sepulcral es su materno seno...».²⁶

El peligroso viaje al descubrimiento de la personalidad, que Apollinaire había evocado en 1918, «va de la ciencia [la técnica pictórica en este caso] a la conciencia; es el olvido total de todo lo que no es uno mismo, es someter la conciencia humana a la inconsciencia natural».²⁷ Los títulos que Alpy escogió para sus relieves en madera de los años 1962 al 1964 revelan ese proceso: *Transmutación*, *Metamorfosis*, *Culto a Dionisio*



Julio Alpy, Nueva York, c. 1965

²⁶ William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, traducción de Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1951, acto III, p. 279. Verso copiado por Alpy en uno de sus cuadernos.

²⁷ Guillaume Apollinaire, *Henri Matisse* (extracto del prefacio de la exposición Matisse-Picasso, Galerie Paul Guillaume, 1918), París: L'Échoppe, 1993, p. 8, traducción de la autora.



Julio Alpuy, Nueva York, c. 1963

corresponden a símbolos de transición y cambio en la vida interior de una persona; por ejemplo, Dionisio es el símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o presión, el llamado del inconsciente. Estos frutos de su vida interior, que en ese momento estaban en el proceso de pleno fluir desde las profundidades de su ser, son análogos a la creación en su gradual desenvolvimiento. Según Jung, si la creación determina el surgimiento de seres y de objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso.²⁸

La analogía en las referencias a las profundidades de la tierra y las profundidades subconscientes del ser en las maderas y acuarelas de Alpuy, y el espíritu telúrico, por su conexión con la fertilidad y a su vez con la muerte, se anticiparon a las investigaciones de otros artistas. Muchos exploraron el mismo camino décadas más tarde; notablemente la cubana Ana Mendieta (1948-1985), quien declaraba en 1982: «Exploré

²⁸ Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1977, p. 149.

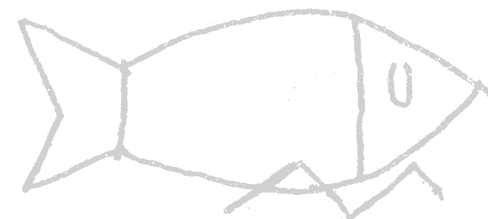
las relaciones entre mi yo, la tierra y el arte, me sumergí en los elementos que me produjeron».²⁹

Alpuy quería representar de una nueva manera simbólica la fuerza vital de la naturaleza. Al señalar en una acuarela una forma reminiscente a un árbol, explica: «Esta forma no es un árbol; es antes una forma, la forma de un árbol».

Las formas que Alpuy incorpora a sus obras fueron experimentadas por él en la realidad. Una imagen recurrente es la de un árbol que surge de una roca; fue en medio del desierto en Siria donde Alpuy vio un árbol luchando por crecer dentro de la hendidura de una roca; la fuerza de la persistencia por vivir lo impactó. Otra vez vio un árbol derribado por una tormenta. Las raíces al aire, arrancadas de la tierra, le causaron una impresión enorme.³⁰ «Esta imagen se ha convertido para mí en una forma muy personal; es un rombo, pero también es un árbol; es la idea de un árbol». Para Alpuy, todo son cosas vividas, no hay fantasía pura. «Un día, llegando a Grecia, vi surgir los rayos de sol entre las nubes; me vino enseguida a la mente la descripción que hacía Homero en la *Iliada* de las flechas de Apolo». En su opinión, la idea tan difundida de que la abstracción significa ausencia de representación está mal entendida. «hay que remitirse al diccionario, donde abstracción se define: extraer la esencia de las cosas».³¹

De este período de introspección resultaron obras de originalidad y vigor extraordinario. No son obras fáciles; son brutales, ásperas, sugieren fuerzas conectadas a los instintos, a lo sexual como fuerza vital, en oposición a lo erótico. Picasso decía: «No hay arte casto»,³² y en estas obras de Alpuy, en efecto, las representaciones simbólicas de los órganos sexuales masculino y femenino en copulación no ocultan ni intentan disfrazar ni suavizar su apariencia. Estas representaciones de los sexos están lejos de ser una descripción naturalista; han sufrido un extenso proceso de síntesis hasta convertirlos en formas plásticas que sugieren su realidad.

Se mudó a un estudio en la calle 13 entre las avenidas A y B. El local era largo y angosto; el crítico argentino Rafael Squirru, muy perceptivamente,



²⁹ Michael Duncan, «Tracing Mendieta», *Art in America*, n.º 87, abril de 1999, p. 154.

³⁰ En el concepto simbólico del árbol cósmico hay un componente de gran interés, y es que con mucha frecuencia la imagen del árbol se presenta invertida, es decir, con las raíces desarraigándose del cielo y la copa en la tierra. Aquí el simbolismo natural de la analogía morfológica ha sido desterrado por un significado diferente que ha prevalecido: la idea de la involución, ligada a la doctrina emanatista, para la cual todo crecimiento verificado en lo material es una opus inversa. Por ello dice Blavatsky: «En el principio, las raíces del árbol nacían en el cielo y emanaban de la raíz sin raíz del Ser integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas del Pleroma, proyectó en todos sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y, después, de arriba abajo para que tocaran el plano de la tierra. Por esto el árbol de la vida y del ser es representado en esta forma». Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2004, p. 79.

³¹ **Abstraer:** «Separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o noción». Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, XXII edición, Madrid: Espasa Calpe, 1992.

³² Brassai, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard, 1997, pp. 229-230.



Julio Alpuy, c. 1968

decía que el recuerdo de su visita a Alpuy allí despertaba en su memoria «la sensación de haber penetrado en un túnel; algo así como internarse en el corazón de una caverna. Los trabajos de Alpuy coincidían con aquella sensación; tenían mucho de las pictografías del hombre primitivo. En vez de Nueva York debió ser Altamira o Lascaux».³³

Conoció y trabó amistad con los artistas norteamericanos Alfred Jensen y Mary Frank. Ganó una beca de la New School of Social Research, lo cual le permitió trabajar durante dos años libre de preocupaciones económicas.

1964-65 En el invierno de 1964, después de siete años en el exterior, Alpuy volvió a Montevideo. Traía su obra reciente: los relieves en madera y acuarelas que expondría en el Centro de Artes y Letras de El País. La crítica montevideana celebró su «emancipación» del constructivismo de Torres-García, cuando en realidad no había ninguna intención específica de su parte; era el resultado de su evolución artística. Para María Freire, «Un artista que viene de lejos, con nuevas experiencias, con una actitud independiente, declarando en la prensa que ha abandonado el constructivismo, atrae nuestra atención. Un sensible cambio se aprecia en la concepción del espacio, en la distribución de las formas». A pesar de esto, Freire finaliza su evaluación diciendo que, «en el ámbito de la sala aún se sentía palpitar la mística presencia de Torres-García».³⁴ Este sentimiento no fue compartido por algunos miembros del Taller; las maderas de Alpuy los sorprendieron. Si bien apreciaron la originalidad y la fuerza de esas obras, tuvieron que hacer una reevaluación de su juicio frente a ellas.

En enero de 1965, Gonzalo Fonseca visitó Montevideo con su familia. En esa ocasión *Marcha* publicó una entrevista de María Esther Gilio a Fonseca, en la cual ella le explicó la acogida que habían tenido las maderas de Alpuy en Montevideo, a lo que Fonseca respondió: «Por supuesto que Torres nos formó; eso no significa que se deba seguir haciendo la pintura que él hizo. Si Alpuy hace algo fuerte, quiere decir que sirvió. Una cosa es la escuela como grupo y otra la evolución de cada pintor. Cada uno recoge y transforma. Si Torres siguiera viviendo, hoy no pintaría como en el último año de su vida».³⁵

En estos relieves, Alpuy desplegaba una variedad de técnicas: delicados grafismos incisos, dibujo a la tinta sobre la madera o sobre áreas empastadas de blanco, la talla en bajorrelieve, incrustaciones de trozos de vidrio de colores y mosaicos de pasta de vidrio. Aprendió a trabajar la madera, ya que estas obras requerían una sólida construcción y ensamblado. Alpuy estaba fascinado por las posibilidades que el material le revelaba: «Había nacido un elemento espacial más concreto, donde yo

33 Rafael Squirru, ensayo para la muestra *Julio Alpuy*, Galería Sarmiento, Buenos Aires, agosto de 1980.

34 María Freire, «Místico y rebelde. Julio Uruguay Alpuy», *El País*, Montevideo, 2 de agosto de 1964.

35 María Esther Gilio, «Gonzalo Fonseca o la leyenda cambiada», *Marcha*, Montevideo, 29 de enero de 1965.



Julio Alpuy y su esposa Joana Simoes, Nueva York, c. 1969



tenía que considerar problemas diferentes [a los de la pintura], como ser la idea de espacio».

En Nueva York encontró «una verdadera orgía de materiales, y el material es en sí mismo un motivo de constante excitación para la imaginación del artista, le inspira formas nuevas. Me di cuenta que en vez de ser yo quien planeaba y decidía, parecía ser la misma obra que se construía, ¡muy diferente a la pintura!». Esta riqueza estaba al alcance de cualquiera. En las calles de Nueva York se recogían maderas abandonadas en gran abundancia; no había día que al volver de su caminata Alpuy no llevara un listón o una tabla. Llegó un momento en que había acumulado tanta madera que en el medio de su taller se elevaba una pila enorme. En una carta, Augusto Torres comentaba al respecto: «Hace días que llegó Damiani³⁶ y nos contó que trabajabas mucho en madera. En New York no hay más remedio que hacer maderas, pues hay tanta que da lástima no aprovecharla. En cambio, en Montevideo es artículo de lujo».³⁷

Nelson Rockefeller adquirió *Universo* para su colección. Hoy la obra está expuesta en la colección Rockefeller en Kykuit, la mansión familiar al norte de Nueva York.

Alpuy comenzó a tomar clases nocturnas de inglés.

En el verano de 1965, Juan Weiler lo invitó a pasar una temporada en el

Horacio Torres, Luis Solari, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Rodolfo Abularach, José Gurvich y Marcelo Bonevardi en la inauguración de la exposición de Alpuy en The Americas Society, 1972

Con Cecilia y Fernando Botero, Nueva York 1972



³⁶ Jorge Damiani, artista uruguayo nacido en Italia (1931-2017), residió en Nueva York en la década de 1960.

³⁷ Carta de Augusto Torres a Alpuy, sin fecha.



De pie, de izquierda a derecha: Cecilia Buzio, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, Marcos Torres, Ada Antuña, Elsa Andrada, Augusto Torres, Elizabeth Kaplan, Julio Alpuy, Marcelo Bonevardi, Francisco Matto y José Gurvich. Sentados: Julia Añorga, Ifigenia Torres, Martín Gurvich, Joana Simoes, Luis Solari, Manolita Piña, Ángel Kalenberg y Emilio Elena. Reunidos en casa de Horacio Torres en ocasión de la muestra de Joaquín Torres-García realizada en el Museo Guggenheim, Nueva York, 1970. Fotografía de Carlos Buzio

sur de Francia, en Antibes. Alpuy había quedado muy impresionado por *Pesca nocturna en Antibes*, una tela de Picasso en el MoMA. Durante esa estadía tuvo oportunidad de visitar el museo Picasso de Antibes, donde además se exponían cerámicas y bajorrelieves romanos eróticos que recientemente habían excavado en la zona. Realizó una serie de dibujos de poderoso contenido simbólico y erótico con temas marinos. En diciembre de 1965 se casó en Nueva York con Joanna Simoes.

1966-69. En algunas maderas Alpuy comenzó a manifestarse decididamente como un escultor: «Había pasado de lo frontal a lo espacial, y este era un elemento nuevo para mí y por eso el desafío fue muy grande». *Fertilidad*, por ejemplo, es la forma en relieve abultado de un vientre y senos sintéticamente representados.

Curiosamente, en tallas de hueso rupestres, las representaciones de la figura femenina, que también eran símbolos de fertilidad, se reducen a un vientre sin cabeza, y el órgano sexual a un corte. Otra importante escultura de ese período es *Caracol de la vida*. La forma hélica sugiere evolución. Tanto en pintura como en escultura y en dibujos, Alpuy trabajó la espiral por poseer una energía que «representa en su involución hacia el seno de la tierra a la muerte, y en la dirección opuesta, hacia arriba, la vida».³⁸ En *Caracol de la vida*, la espiral empuja ascendiendo a variadas formas de vida embrionaria hermosamente talladas.

Exposición en Zegri Gallery, donde exhibió maderas talladas.

³⁸ Ronald Christ, texto para el catálogo de la exposición de pinturas de Julio Alpuy en el Museo Hispánico de Arte Contemporáneo de Nueva York, 1985.

Julio Alpuy con Manolita Piña e Ifigenia Torres, Montevideo, c.1970



En el verano de 1968 volvió a Europa, peregrinaje que repitió desde entonces casi todos los veranos. Al regreso alquiló un estudio en la calle Bond, en el bajo Manhattan.

1970-72. En diciembre de 1970 se inauguró en el Museo Guggenheim la muestra retrospectiva de Torres-García. Con este motivo Francisco Matto, José Gurvich, Horacio y Augusto Torres —el núcleo del Taller Torres-García— se reunieron en Nueva York con Alpy y Fonseca. Este acontecimiento fue la causa de que Gurvich y Horacio, con sus respectivas familias, se instalaran en Nueva York, donde ambos fallecerían pocos años después.

El pintor y grabador uruguayo Luis Solari (1918-1997) invitó a Alpy a su taller en Morristown, Nueva Jersey. «Fue como el diablo», cuenta Alpy sonriendo al recordar que Solari le había preparado una plancha «para tentarlo a experimentar con la técnica del grabado». Le interesó tanto que compró una prensa e instaló un taller de grabado en su estudio. En septiembre de 1971, de regreso a Montevideo, expuso allí sus grabados. Nelson Di Maggio escribió: «Es posible la discrepancia con el mensaje intimista de Alpy, con las sutiles resonancias de su refinada técnica: pero no se puede desconocer la persuasiva elocuencia de sus imágenes poéticas. La distancia le significó una afirmación de su personalidad artística [...] una visión más entrañable y profunda de los problemas estéticos, una consolidación del estilo. Alpy encontró un equilibrio plástico que, al mismo tiempo que inaugura una nueva instancia expresiva, reconquista —sin nostalgias— un pasado fructífero... En estas planchas de metal, en su mayoría de tamaño reducido, el autor indaga, sin prisa, las posibilidades del mundo ancho y ajeno. Amplía el ámbito de sus experiencias e incorpora nuevas realidades: aquí, preferentemente, es el calcinado paisaje desértico, el deslumbramiento de la soledad y el sol hiriente. Las bulbosas vegetaciones, el encanto de los jardines edénicos. Hay como una búsqueda del primitivismo perdido en contraposición a la ajetreada vida actual, hacia la cual no hay ninguna referencia, una excursión pastoral a regiones mitológicas, imaginarias».³⁹

Daniel Heide en *Marcha* apreció «el papel esponjoso, las tintas o las prensas que hacían el trazo denso, aterciopelado», y se preguntaba «si tenemos que arreglarnos acá con lo nuestro o salir afuera a aprender todo lo que se pueda de los que tienen más medios».⁴⁰ Alpy confiesa, sin embargo, que, si bien hizo grabados durante varios años y le gustó mucho la experiencia, él no se considera un grabador, prefiere el dibujo directo. Dibujante incansable, no entiende lo poco que dibujan los artistas hoy, ya que «es a través del dibujo que las cosas en arte se resuelven. Dibujar es pensar», afirma.

El año 72 comenzó para Alpy con la inauguración de su exposición individual en el Center for Interamerican Relations, hoy la Americas



Julio Alpy y Francisco Matto, Montevideo, 1976

Julio Alpy, *Simbología n. 1*. Grabado, 1977



³⁹ Nelson Di Maggio, «Uruguayo en New York», *El Eco*, Montevideo, 4 de octubre de 1971.

⁴⁰ Daniel Heide, «Julio Uruguay Alpy», *Marcha*, Montevideo, 8 de octubre de 1971.

Retrospectiva de Julio Alpuy en el Centro de Exposiciones de la Intendencia de Montevideo, agosto de 1999



Julio Alpuy con Oswaldo Vigas, New York, c 2000

Julio Alpuy y el escultor colombiano Eduardo Ramírez Villamizar en su taller de Suba, Bogotá, 1994



Society. Recordado actualmente por su falta de visión, John Canaday, crítico de artes plásticas del *New York Times*, comentó sobre «el contraste que había [en las maderas de Alpuy], entre la crudeza de la ejecución y la sofisticación de las fuentes de donde derivaban. Braque y Picasso son conspicuos. Prevalece [en las obras] un espíritu de alegre inocencia». Su comentario final es típico del punto de vista simplista y paternalista desde el cual se consideraba en esos momentos al arte Latinoamericano en los Estados Unidos.⁴¹

1973-74. Compró un loft en la calle Lafayette, en Soho, y se dedicó él mismo a arreglarlo.

1975. En su nuevo estudio, Alpuy comenzó a dar clases de dibujo y pintura.

El contacto con las telas y los colores lo inspiró a retomar la pintura al óleo. Estas nuevas pinturas están ordenadas de acuerdo a una estructura subyacente, dentro de grandes formas (preferentemente ovaladas), que distribuyen en la tela los diferentes elementos de la naturaleza: rocas, nubes, pájaros, ríos, manantiales, peces, fuego, y el hombre en comunión con la naturaleza. Según Ronald Christ, «en este mundo idealizado, las personas no trabajan (salvo cuando recogen fruta). Principalmente están reclinadas o sentadas descansando. No necesitan abrigo. Este mundo es social y natural, y no tiene conexión con lo psicológico». En efecto, en estas telas se percibe un nuevo espíritu, reflejo quizás de su paz interna; en las maderas de la década anterior Alpuy había volcado los signos de su lucha. Se puede hablar ahora de un espíritu pastoral arcaico. «Su mundo sugiere una condición olvidada en el arte de esta época: contento», agregó Christ en su ensayo. Si se cree en el significado simbólico de las cosas, la piedra, por ejemplo —y en estas composiciones invariablemente hay una roca de donde surge un manantial a cuyo alrededor se congregan hombres y mujeres— es símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. En unas memorias escritas recientemente, Alpuy recuerda que desde niño sentía atracción por ese mundo imaginativo que conduce a todo lo que es ideal: «el heroísmo, lo bueno, lo puro, lo utópico».

⁴¹ John Canaday, «Julio Alpuy», *The New York Times*, Nueva York, 12 de febrero de 1972. El año anterior, con motivo de la retrospectiva de Torres-García en el Museo Guggenheim, Canaday, entre otras barbaridades, escribió que «cualquier niño de jardín de infantes en el hemisferio occidental dibujaba mejor que Torres-García».



1976-79. Después de doce años de ausencia volvió a Montevideo trayendo una exposición de sus nuevas telas. A la inauguración de la exposición en la Galería Losada acudió el pintor José Cuneo. Entonces Alpuy tuvo la oportunidad de contarle que sus acuarelas lo habían inspirado a comenzar su vida en el arte. Compró una casa en Montevideo, en la calle Magallanes, con la intención de pasar más tiempo allí.

En 1977 viajó a Bogotá con motivo de una exposición individual en La Galerie.

En 1979 regresó para ya instalarse en su casa remodelada y recibir alumnos en su taller. El experimento de vivir en Uruguay duró escasamente dos años.

1980-84. Ganó el concurso del Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay para pintar cuatro murales en la embajada en Buenos Aires. El edificio, obra del arquitecto Mario Payssé Reyes, está en la esquina de Las Heras y Ayacucho. Alpuy pintó durante tres meses grandes murales al óleo, directamente sobre la pared. Las pinturas que expuso en la Galería Sarmiento correspondían en estilo a los murales de la Embajada. Un artículo en *La Opinión Cultural* de Buenos Aires, firmado por O. S., describe muy acertadamente la pintura de Alpuy en los ochenta. De «fuerte y arcaica» la califica el autor, y se refiere al «universo extraño y absolutamente singular de esta obra que no admite comparaciones ni relaciones con tendencias o escuelas. No basta para dar toda su dimensión su sorprendente riqueza —paradójicamente apoyada en un lenguaje plástico ascético, casi áspero—, su completa materialidad, su carácter casi agresivamente estructural y al mismo tiempo su lirismo».⁴² Ganó la beca de la National Endowment for the Arts en 1983.

Alpuy. 1960s-2003. *Works of Wood and Drawings*, en la Galería Cecilia de Torres, Nueva York, 2003



Julio Alpuy con Cecilia de Torres, Nueva York, c. 1993

⁴² O. S., «Arcaísmos de la síntesis», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1980, p. XII.

Julio Alpuy, Oscar Prato y Gustavo Serra en su taller. Nueva York, 2004



1985-89 Después de años de dibujar y pintar naturalezas muertas, sus alumnos contrataron modelos para desnudos. Alpuy se dedicó al dibujo de la figura intensamente. Entonces realizó un sueño de su juventud de pintar desnudos, tras haber visto por primera vez en los museos italianos las suntuosas pinturas del Renacimiento. A partir de 1987 volvió a trabajar la escultura de madera. Le interesaba resolver formas plenas, cargadas de un significado que él ha ido depurando en sucesivos planteamientos a lo largo de su vida. Aunque estas esculturas no son figurativas, conservan referencias y sugerencias a la naturaleza.

En 1986 ganó una beca del New York Council for the Arts.

1990-2009. Ganó una beca de la Gottlieb Foundation en 1990. En su pintura procede a condensar y reorganizar todas las ideas desarrolladas a través de medio siglo de trabajo. Vuelve a usar la paleta de colores primarios. Su lenguaje básico —rocas, figuras humanas, nubes, ríos, árboles romboides y la espiral— reaparecen en estas telas. Ahora estos elementos están sometidos a una geometrización que los subdivide en partes de diferentes colores.

1994. El fotógrafo chileno Roberto Edwards invitó a Alpuy a Chile para participar en su proyecto *Cuerpos pintados*, en el que artistas pintaban el cuerpo de modelos que luego Edwards fotografiaba.

1997. En abril, Alpuy participó en la muestra colectiva *Torres-García y 10 artistas del Taller*, en la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. En octubre, *Journeys of Julio Alpuy. Pictographic Constructivism from the Workshop of Torres-García to New York City, 1943-1996*, exposición individual en el Baruch College, CUNY, Nueva York.

1999. En agosto, *Julio Alpuy. Retrospectiva*, en el Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo. En el Museo Torres-García, obras sobre papel. En octubre la retrospectiva viajó al Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2003. Exposición *Alpuy. 1960s-2003. Works of Wood and Drawings*, en la Galería Cecilia de Torres, Nueva York. Curaduría y texto del catálogo del colombiano José Roca.



Julio Alpuy, *Cuerpos pintados*, Santiago de Chile, 1994

2005. En junio Alpuy viajó a Montevideo, expuso *Acuarelas y maderas* en la Galería Oscar Prato. Lo nombraron ciudadano ilustre de la ciudad de Montevideo.

2008. Entre mayo y julio, exposición colectiva *Forma, línea, gesto, escritura. Aspectos del dibujo en América del Sur*, en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia.

Cuando Alpuy cumplió 84 años, declaró que le gustaba vivir en Nueva York «porque aquí existe el escenario más grande de la cultura, todo lo que se produjo y se produce en el mundo, en todos los tiempos». Negaba que el arte de sus contemporáneos lo hubiera influido de alguna manera en particular: «Cuando llegué a Nueva York, yo estaba ya formado. Puedo afirmar que sabía muy bien lo que quería. De aquí [Nueva York] yo he tomado exactamente lo que me interesaba, pero nada me ha movido».⁴³ Mari Carmen Ramírez lo confirmó: «El trabajo que los artistas del Taller realizaron en las décadas de los sesenta y setenta en Nueva York [...] constituía una isla en el contexto del panorama artístico neoyorkino e internacional de esa época, en la medida en que representaba una continuación de las ideas de Torres-García. [...] a ninguno parecía interesarle la orientación de las corrientes contemporáneas. De hecho, su arte parece haberse desarrollado contra la corriente de las tendencias contemporáneas. [...] no obstante, esa operación de resguardo hizo posible que artistas de una nueva generación recibieran su legado».⁴⁴

Alpuy sabía cómo funcionaba ese aspecto del ambiente del arte del cual él se mantuvo siempre apartado: «El mundo del comercio es el que define y mantiene las figuras cambiantes y las novedades; si no están en permanente cambio no tiene sentido su existencia. Existen solo por eso. Para los artistas ponerse en ese camino es la cosa más peligrosa. No veo qué sentido puede tener como creador; novedad no es originalidad. Eso lleva a la moda, una moda que, según habilidad del pintor, lo mantiene en primera plana dos o tres años, luego desaparece sin que nadie pregunte qué se hizo de fulano de tal o mengano».⁴⁵ Para defender y mantener su libertad Alpuy prefirió ganarse la vida a veces trabajando como carpintero, antes que aceptar ninguna imposición que comprometiera la integridad de su obra.

Sin embargo, Alpuy rechazaba que se lo calificara como un artista al margen de la contemporaneidad. Su posición era bien clara: el hecho de no compartir las ideas de muchos no lo hacía menos actual a él. «Yo soy del mundo de hoy», afirma, «no estoy separado de lo contemporáneo. Si no estoy de acuerdo con mucho de lo que se hace ahora, es porque yo tengo mis ideas y otros tienen las suyas». Poco antes de los primeros síntomas de un tumor en la columna, Alpuy trabajaba en una importante obra de madera que tituló *El ciclo de la vida*.

Después de varias hospitalizaciones, Alpuy falleció en Nueva York el 5 de abril de 2009.



Julio Alpuy en la Galería Oscar Prato, Montevideo, 2005

Cecilia de Torres

Nueva York, octubre de 2019

43 V. J. Bacchetta, *Julio Alpuy: una entrevista*, Florencia: Galería Palatina, 1989.

44 Mari Carmen Ramírez, *El Taller Torres-García. La Escuela del Sur y su legado. El regreso a los orígenes: Fonseca, Mattó, Bonvardi, Alpuy y Gurvich*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 123.

45 Dardo Bilotto, «Reflexiones en alta voz. Julio U. Alpuy, una vocación de modestia», *El País de los Domingos*, Montevideo, 1 de agosto de 1976.

JULIO ALPUY en Bogotá

Ximena Gama Chirolla



Julio Alpuy en Bogotá

Ximena Gama Chirolla

Fue a partir de la década de los cincuenta cuando Julio Alpuy, tras la muerte de su maestro Joaquín Torres-García y haber permanecido por casi diez años en el taller de este, inició una serie de viajes que determinarían un nuevo rumbo en la producción de su obra. Primero Europa, algunas ciudades de África, del Mediterráneo y Medio Oriente; luego un regreso a Uruguay, donde dejó de ser discípulo para convertirse en maestro en el Taller, y finalmente la estadía en Bogotá y Venezuela, entre los años 57 y 61, donde dio inicio a un nuevo proceso creativo que llegaría a su cima cuando se radicara en la ciudad de Nueva York, en el 62. Sin embargo, la etapa decisiva en todo este proceso fueron los tres años en Bogotá. Tal como el mismo Alpuy lo señaló en una serie de conversaciones, su obra debe considerarse como un antes y un después de su paso por esta ciudad.

Alpuy llegó a Colombia en el 57, en compañía del pintor vallecaucano Omar Rayo, a quien había conocido en Chile. Luego de dos meses en la ciudad de Santiago de Chile, en los cuales se nutrió de ideas que plasmó en sus cuadernos de acuarelas y dictó una serie de conferencias en la Escuela de Bellas Artes, decidió embarcarse junto con él en una travesía por todo el Pacífico, desde Valparaíso hasta el puerto colombiano de Buenaventura. Alpuy deseaba someter su trabajo a nuevas posiciones críticas y sabía que el ambiente cultural bogotano era propicio para ello. Su amiga uruguaya Gúdula Weiler, quien llevaba un tiempo radicada en esa ciudad y trabajaba en la Alianza Francesa, conocía de primera mano lo que estaba sucediendo en ella. Junto con su esposo, Juan Weiler, un alemán que había sido contratado por la Siemens de Colombia, una empresa privada de comunicaciones, eran parte del círculo intelectual de la ciudad.

Para octubre de ese año, cuando Alpuy arribó a Bogotá, la situación política de Colombia se encontraba en un momento crucial. El general Rojas Pinilla, quien llevaba cuatro años en el poder, había sido derrocado en mayo, tras fuertes protestas que se desataron al conocerse la decisión de un segundo periodo. Medidas que había

Julio Alpuy en su estudio de Bogotá, c. 1958

tomado durante su mandato, tales como el cierre de periódicos tan importantes como *El Tiempo* y *El Espectador* y la censura a programas culturales de la televisión y la radio nacional, aunque habían desestabilizado el ambiente cultural del país, no lograron que este perdiera el impulso adquirido desde varios años atrás. Desde principios de esa década la capital colombiana se estaba convirtiendo en un centro para el desarrollo artístico y, como lo afirmó el crítico austríaco Casimiro Eiger en una alocución en *La Radiodifusora* el 9 de marzo de 1953, Bogotá ya era considerada como una capital del arte.

Colombia, a pesar de los altos índices de violencia, vivía un auge económico e industrial. Rojas Pinilla le apostó fuertemente a la modernización del país, y las grandes ciudades, entre ellas Bogotá, eran cada vez más cosmopolitas y más abiertas a las grandes discusiones que en materia cultural se estaban dando alrededor del mundo.

Por otro lado, la convulsionada situación política disparó fuertemente este proceso; ante la censura ejercida por Rojas Pinilla, y gracias al patrocinio de la empresa privada, se crearon espacios alternos donde fue posible seguir con un trabajo de opinión sin que este fuera determinado por las políticas gubernamentales. Fue así como los diarios *El Tiempo* y *El Espectador*, tras su cierre, se transformaron respectivamente en *Intermedio* y *El Independiente*. Algunos de los programas culturales transmitidos en la Radiodifusora Nacional fueron realizados desde 1957 en la HJCK (ese fue el caso de Casimiro Eiger y Otto de Greiff, cuyo programa *Comentarios críticos*, especializado en la actividad cultural bogotana, fuera cerrado tras varios años al aire).

A su vez, para 1955 el país ya contaba con dos importantes publicaciones independientes: las revistas *Mito* y *Espiral*, fundadas por Jaime Gaitán Duran y Clemente Pairo, dedicadas a la crítica literaria, pero que le concedían breves espacios al trabajo plástico colombiano. Finalmente, en 1956 la artista bogotana Judith Márquez fundó la primera revista especializada sobre arte: *Plástica*, donde colaboraban activamente Walter Ángel y Marta Traba. Traba había llegado dos años antes al país y era ya considerada como una de las voces más influyentes en el escenario artístico de Bogotá. En 1957 ella, junto con sus alumnos de la Universidad América, fundó la revista *Prisma*, que alcanzó a publicar 12 números. En su primer editorial Traba reafirmó la importancia de «dejar creado un grupo de personas que traten de encarar el arte con inteligencia y puedan llegar así [...] a convertirse en un elemento activo para la cultura del país», propósito que persiguió con

vehemencia en las décadas que vivió en Colombia. Tanto sus reseñas críticas como los programas culturales realizados en la televisión nacional a principios y fines de los años cincuenta son prueba de ello.

Para principios de esa década se habían realizado varios salones nacionales, y las salas de la Biblioteca y el Museo Nacional se estaban consolidando como plataformas que daban cabida a nuevas propuestas. Para ese año se había celebrado el primer Salón Nacional de Artistas Jóvenes y el Primer Salón de Arte Moderno. Artistas como Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemman y Marco Ospina, entre otros, empezaban a marcar la pauta del arte en Colombia, y otros con mucha menos trayectoria, como Carlos Rojas y Fernando Botero, empezaban a posicionarse nacional e internacionalmente.

Con ellos se inició una tendencia hacia la abstracción que alejaba el arte colombiano de aquella temática sobre la violencia que lo había caracterizado en décadas anteriores. Para ello fue fundamental el trabajo crítico que se realizó en los distintos medios de comunicación, pero también fue decisivo el papel que jugaron en este proceso las pequeñas galerías que se abrieron en esos años. Tras la toma del poder de Rojas Pinilla, los esfuerzos oficiales para la gestión y difusión artística fueron mínimos, y, a pesar de la apertura de la sala de exposiciones Luis Ángel Arango, se clausuraron los salones nacionales y se incrementaron los múltiples obstáculos burocráticos para la construcción del ya aprobado Museo de Arte Moderno (que finalmente fue inaugurado en 1963). Fueron estos espacios independientes los que se encargaron de llenar este vacío promoviendo las nuevas propuestas y apostando por los nuevos artistas.

La recepción de Alpy

El trabajo que habían desarrollado la Escuela del Sur, Joaquín Torres-García y sus alumnos en Montevideo era prácticamente desconocido en los círculos intelectuales de Colombia. Seguramente Marta Traba había oído de este movimiento en Argentina y en su larga estadía en Francia y en Italia; sin embargo, a Bogotá no había llegado ningún tipo de contacto directo con la teoría o con la producción de la Escuela. Eso convirtió a Alpy en el primer miembro y exponente representativo del Taller que llegaba al país y, por lo tanto, el único acercamiento con el Taller de Montevideo.



Portada de la revista *Mecenas*, Bogotá, 1961



Mural en el Restaurante Maite, 420 x 580 cm, Bogotá, 1961

A pesar de ese inicial desconocimiento, Bogotá, una ciudad en ese momento ávida de nuevas propuestas, le abrió las puertas a este artista. Al llegar, en el mes de octubre, Marta Traba y Guillermo Wiedemman organizaron una cena en su honor, donde tuvo la oportunidad de conocer a artistas como Ramírez Villamizar, quien para esa época ya tenía un cuadro en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), y Fernando Botero, que a pesar de su corta edad estaba posicionándose internacionalmente. A su vez, a su casa ubicada en La Candelaria, barrio tradicional de la capital, asistían frecuentemente estudiantes de la Academia de Bellas Artes que se turnaban entre las tertulias del Café Automático y los estudios de artistas que vivían en los alrededores.

Ese ambiente tan bohemio no quebró la disciplina de este artista. Alpuy había decidido que Bogotá sería un viaje de búsqueda de un nuevo camino artístico y que por ello marcaría un punto de quiebre en su obra. Fue ese el motivo por el cual al embarcarse en él no llevó consigo ninguno de los trabajos que había realizado en el Taller, sino solo su cuaderno de apuntes, en el que plasmaba sus ideas y dibujos para nuevos proyectos. Por ello, y a pesar de la agitada vida bogotana, Alpuy se dedicó únicamente a trabajar. El particular paisaje —una ciudad rodeada de montañas— y la peculiar luz de la sabana le permitieron encontrar el lugar adecuado para su propósito inicial. Ese primer año logró realizar al menos 20 pinturas, entre ellas *Vista de la calle 13 con Caracas y Bogotá nocturna*, que fueron expuestas posteriormente en su primera muestra individual, en la sala de la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1958.

Meses antes de esta primera exposición, Traba le había ofrecido unas páginas de la revista *Prisma* para que en ellas explicara el sistema de la Escuela. Alpuy escribió un artículo denso, donde bosquejó el concepto central de la teoría del Taller. Titledo «El Taller Torres-García (Uruguay)», fue publicado en las ediciones 11 y 12, últimos números de la revista, a finales del año 57, acompañado de un dibujo suyo como portada. A su vez, para el catálogo de la exposición presentó un escrito donde reafirmaba su participación activa en el Taller e ilustra con una explicación cada una de las obras que constituyeron la muestra.

Fueron muy pocas las reacciones sobre la exposición. La carencia de un referente anterior acerca de la Escuela del Sur, a pesar de los dos ensayos escritos por Alpuy, les impedía a los críticos forjar una opinión clara acerca de ella. Walter Ángel, en su espacio de reseñas de la revista *Plástica*, aunque exaltó

los valores de Alpuy y lo mostró como un hombre que disponía del talento necesario para realizar el trabajo plástico, no asumió ningún tipo de posición crítica ante la obra; todo lo contrario, el espacio está dedicado a citar partes del ensayo presentado en el catálogo y así confirmar que, ante el desconocimiento de la teoría de Torres-García, lo más adecuado era divulgarla.

Al parecer, con este mismo propósito, la argentina Marta Traba escribió dos artículos para el diario *El Tiempo*. El primero de ellos, publicado un día antes de la apertura de la muestra, se concentra sobre todo en el trabajo realizado por Torres-García y la escuela que este había fundado. La reseña, titulada «Preámbulo informal a la exposición de Alpuy», es una fuerte y polémica crítica a la teoría que el maestro uruguayo proponía, donde Traba afirma que el constructivismo, contrario a lo que se cree, no es un sistema constituido, sino que es el estilo de un artista particular elevado a un sistema por los mismos discípulos de Torres-García. Según ella, el sistema de la Escuela, contrario al abstraccionismo, se encierra en un conjunto de principios y de reglas que hacen que el genio particular no tenga ninguna libertad de acción, lo que genera una similitud entre todas las obras del movimiento, hecho al que Alpuy tampoco escapa.

La segunda reseña, «Julio Alpuy en Bogotá», publicada dos semanas después en el mismo diario, deja atrás un poco esa posición negativa que caracterizó la anterior. A pesar de reafirmar que el sistema de Torres-García le impide a Alpuy culminar con éxito su obra, destaca el hecho de que su trabajo se aleja considerablemente no solo del movimiento modernista en Colombia, sino de todo aquello que se estaba realizando en Latinoamérica. Manifiesta que Alpuy es un artista que «está libre de todo falso americanismo» y que su búsqueda, debido a su incondicional pertenencia al Taller, se ha apartado tanto de la muy común influencia que ejercía Picasso en los artistas de la época como de ese afán por reafirmar una identidad propia del ser latinoamericano.

Con esta exposición concluyó para Alpuy la primera y, tal vez, la más importante etapa en Bogotá. Meses después, de nuevo por consejo de su amiga Gúdula, decidió partir junto con ella en un viaje que duró un poco más de un año. Por cuatro meses estuvo en la ciudad alemana de Dortmund, donde realizó una importante serie de cuadros inspirados en ella. Luego, a su regreso a Sudamérica, se radicó por nueve meses en Caracas, en la casa de sus amigos Adolfo y Renata Domínguez, donde improvisó un pequeño taller de trabajo. Allí, gracias

a la iniciativa del pintor venezolano Alejandro Otero, realizó una exposición en la prestigiosa Sala Mendoza. Sin embargo, a pesar de la bienvenida que esta ciudad también le dio a Alpuy, este decidió regresar a Bogotá. Según sus palabras, esa ciudad era mucho más propicia para continuar con la búsqueda de un camino artístico que tanto lo alejó de Montevideo.

Al llegar a Bogotá, a finales del año sesenta, la biblioteca Luis Ángel Arango le ofreció realizar una segunda exposición. A pesar de que esta no tuvo la misma acogida mediática que la primera, fue una importante iniciativa, ya que la sala se estaba consolidando como uno de los espacios fundamentales para la muestra de las vanguardias del momento. La obra *Naturaleza muerta y botellón*, realizada en 1959, fue adquirida por la biblioteca y desde ese año entró a formar parte de la colección permanente del Banco de la República.

De esa manera finalizó para Alpuy un proceso de transición. Ese deseo inicial al dejar Uruguay de someter su obra a nuevas posiciones críticas, de realizar una investigación individual y encontrar una voz propia, fue alcanzado en Bogotá gracias a la continua y fuerte retroalimentación que encontró en la ciudad. Ahora el dilema al que se veía enfrentado era si se radicaba en París o Nueva York. Su amigo el artista Gonzalo Fonseca, quien vivía desde tiempo atrás en esta última ciudad, le escribió manifestando las grandes oportunidades que podía encontrar en ella. Alpuy, sin dudar, partió definitivamente rumbo a Nueva York en 1961 ■

Bogotá, octubre 2019

Bibliografía

ARAÚJO, Emma (comp.), *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Editorial Planeta, 1984.

GOMEZ ECHEVERRY, Nicolás, *En blanco y negro. Marta Traba y la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2008.

JURSICH DURÁN, Mario, Casimiro Eiger. *Crónicas de arte colombiano 1946-1963*. Bogotá: Banco de la República, 1995.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *Arte colombiano, 3500 años de historia*. Bogotá: Banco de la República y Villegas Editores, 2001.

MEDINA, Álvaro, *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.

TRABA, Marta, *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.

«Preámbulo informal a la exposición de Alpuy», *El Tiempo*, Bogotá, 25 de mayo de 1958.

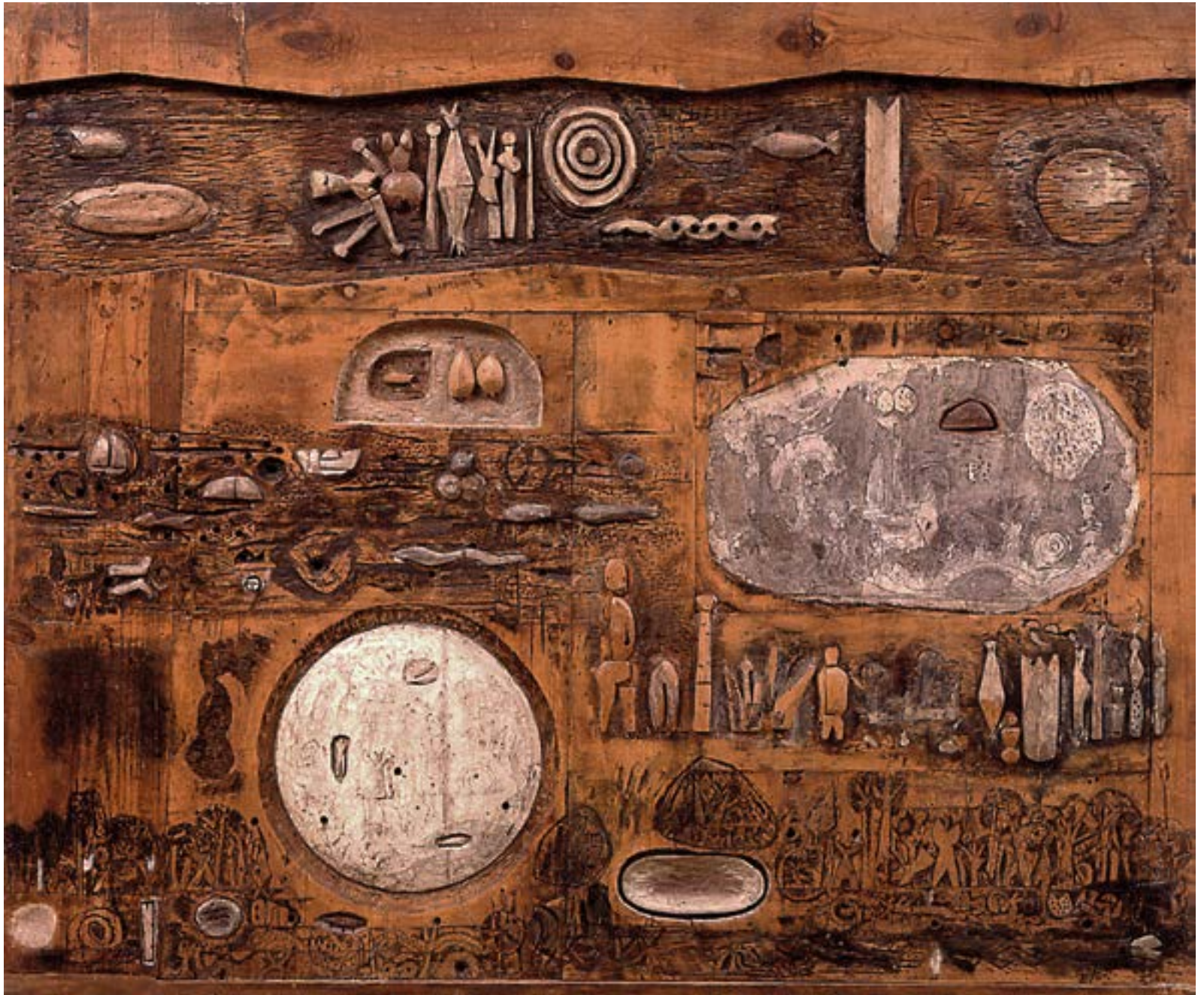
«Alpuy en la Luis Ángel Arango», *El Tiempo*, Bogotá, 8 de junio de 1958.

«Una revista nueva», *Prisma*, n.º 1, Bogotá, enero de 1957.

Varios autores, *Alpuy*. Nueva York: Cecilia de Torres, 2003.

Varios autores, *Julio Alpuy Retrospectiva*. Nueva York: Cecilia de Torres, 1999.

ARCHIVO



Julio Alpuy, *Génesis*. Madera pintada e incisa,
160 × 192 cm, 1964.
Colección The Museum of Fine Arts, Houston

En el arte de Julio Alpuy

Mari Carmen Ramírez*

La Escuela del Sur, el Taller Torres-García y su legado, 1991

En el arte de Julio Alpuy, el mito del regreso a los orígenes toma una forma diferente. Alpuy no se interesa en el animismo de los modelos artísticos primitivos ni los fragmentos construidos, sino en la naturaleza como principio y fuente de toda forma de vida. En su caso, la naturaleza sirve como marco para desarrollar su personal simbolismo arquetípico, basado en una fascinación por lo orgánico y lo primitivo; aquí la preocupación por la función mágica de la obra, presente en los artistas del Taller Torres-García (TTG), se explora a través del misterio de las fuerzas vitales y del origen de la vida. Alpuy explica: «Mi [concepto de] naturaleza no es nada más que una sugerencia de ella, y las formas que la representan en mi pintura son solamente expresiones de esencias que nos transportan a los orígenes». Sin embargo, su punto de referencia más inmediato no es el arte precolombino, sino la tradición clásica representada por la mitología griega.¹ Alpuy se siente muy atraído por la mitología como «forma de sentimiento de la antigüedad».²

En la obra de Alpuy, la transformación que lo alejó del lenguaje constructivo del Taller se produjo en los dibujos y las construcciones de madera que desarrolló tras su llegada a Nueva York, en 1961: allí siguió el mismo camino tomado por Fonseca y Matto, consistente en liberar el símbolo del enrejado para darle una vida propia. Pero, en el caso de Alpuy, este proceso se vio acompañado por la exploración de dos temas básicos en los que se ha centrado su producción hasta el momento actual: la fertilidad y la relación entre el hombre y la naturaleza. Estos temas requerían la sustitución de los símbolos del TTG por un vocabulario más subjetivo fundado en el mundo orgánico y formado por representaciones abstractas de plantas, formas animales, embrionarias y fállicas, así como por símbolos cósmicos del sol, la luna, las estrellas y los elementos. Dado que Alpuy, al igual que Torres-García, entiende la relación del hombre con la naturaleza como algo estructural (todo vive relacionado

¹ Alpuy explica: «Mi cultura [preferida] es la griega; cuanto más antigua, mejor. Mis lecturas favoritas son las relacionadas con Grecia. La cultura precolombina nunca me ha conmovido. No he ido nunca a México. En un momento determinado eso dejó de interesarme» (Julio Alpuy, entrevista con la autora, Nueva York, 7 de noviembre de 1989).

² Ibídem.

*Curadora Wortham de Arte Latinoamericano y directora del International Center for the Arts of the Americas del Museum of Fine Arts, Houston (MFAH)



Julio Alpuy, *Fertilidad*.
Madera tallada y óleo, 136 × 90,5 cm, 1964.
Colección MNAV, Montevideo.
Donación de la Fundación Julio Alpuy

con todo lo demás), el paisaje aparece en sus trabajos de ese período como el medio ideal para transmitir y revelar esta relación. *La Edad Primitiva* (1963) y *La Edad de Piedra* (1968), dos dibujos de paisajes, son una muestra de la transición temática y estilística que su trabajo experimentó a principios de la década de los sesenta: no solo revelan su interés por los orígenes arcaicos de la civilización, sino que en ellos ha desaparecido el enrejado ortogonal y los nuevos símbolos alusivos al mundo natural se han apoderado de la composición.

Al igual que Fonseca y Matto, Alpuy descubrió en las construcciones de madera un medio ideal para explorar la función mágica de la obra. *Universus* (1964) es un ejemplo de la serie de construcciones de este tipo, caracterizadas por las superficies ásperas y agujereadas y por la inclusión de efigies y motivos abstractos tallados³ que realizó mientras mantenía un estrecho contacto con Fonseca. En esta composición, toda la superficie aparece llena de agujeros y cortes resaltados por trozos de cristal de colores, que juegan con el contraste entre el espacio vacío y la superficie. La forma humana contenida en el nicho de la derecha recuerda a los fetiches tribales, y los agujeros, similares a los agujeros negros del universo cósmico, acentúan la función de la obra como metáfora de un paisaje primitivo. *Génesis I* (1964) es otra construcción en la que se resume con fuerza el tema de los orígenes: aquí una serie de bandas horizontales con figuras esquemáticas y símbolos de la naturaleza estructuran la composición en dos niveles que recuerdan los de la creación del hombre y del universo.

No obstante, el trabajo de Alpuy anuncia ya, en su organicismo, su espíritu de evocación y afirmación del mundo natural y sus fuerzas vitales primitivas, un alejamiento más radical de la tradición constructiva de los artistas del Taller. Al explicar el proceso creativo de sus piezas, Alpuy hace hincapié en su rechazo del proceso intelectual que conduce al constructivismo de Torres-García, y se inclina por tener un referente más inmediato en el mundo natural. Mientras que para Torres-García la geometría era el punto de partida para la elaboración de una obra, Alpuy prefiere duplicar el proceso: trabaja desde el objeto a la geometría y luego regresa al objeto, utilizando siempre la sección áurea. Así, a través de una simplificación constante, y a partir de la imagen natural, obtiene una estructura que, no obstante, conserva trazas del referente vital. El efecto vitalista se ve potenciado en su producción posterior a 1960 con la sustitución del enrejado ortogonal por la curva circular, un recurso que dotó a sus dibujos y construcciones de un ritmo desconocido en sus trabajos anteriores. Este proceso se puede apreciar en *Fertilidad* (1966), donde Alpuy ha representado una serie de motivos abstractos que recuerdan símbolos vitales prehistóricos, tales como un vientre femenino, un caracol o un pájaro. Aunque los símbolos se han reducido a formas simples y abstractas, conservan vestigios de las figuras naturales que inspiraron su forma, y Alpuy acentúa el carácter orgánico utilizando al máximo la superficie áspera y el grano de la madera.

³ Fonseca y Alpuy mantuvieron estrecho contacto durante esta época en Nueva York. Alpuy había llegado a Nueva York en 1961, tras una estancia en Colombia y Venezuela. Fonseca le permitió usar su estudio en Long Island, donde realizó la mayoría de construcciones de madera de este período (Alpuy, entrevista).



El énfasis en el referente natural y su función vital, propio del arte de Alpuy, difiere de la naturaleza abstracta de las construcciones de Fonseca o Matto y anuncia una nueva dirección dentro del legado del TTG. La estructura, aunque presente, ha dejado de ser el centro de la obra. En muchos sentidos esto representa un cambio, un alejamiento del principio racional abstracto, para reconocer las fuerzas intuitivas e inconscientes, activas en el proceso de creación artística ■

Julio Alpuy, *Composición*.
Tinta y acuarela sobre papel, 43,5 × 58,5 cm, 1963



Exposición en la Sala Mendoza, Caracas, 1959

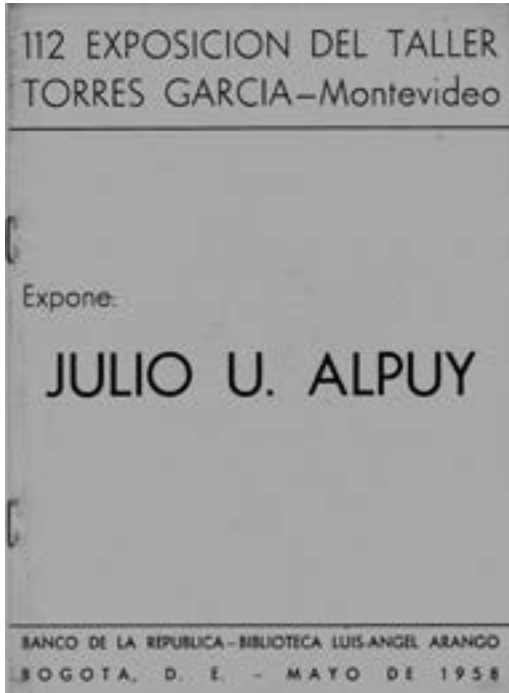
Aire Libre: Torres-García en Bogotá

Marta Traba

El Tiempo, Bogotá, 30 de octubre de 1957

Julio Alpuy, uno de los referentes de Nueva Escuela de Arte del Uruguay, acaba de llegar a Bogotá con la doctrina estética del gran maestro uruguayo Torres García bajo el brazo. La existencia de esta escuela, que lleva ya 20 años de trabajo, configura un fenómeno cultural que no tiene antecedentes en América: sin embargo, muchos latinoamericanos la desconocen, porque ha carecido de los amplificadores políticos que difundieron a los cuatro vientos los propósitos del grupo de muralistas mexicanos.

La disciplina que propuso hace veinte años Torres García y que ahora proponen sus discípulos no es fácil: se trata, en cierto modo, de renunciar al individualismo para ir hacia el encuentro de un estilo a la manera de lo bizantino o del románico, en los cuales la voz particular del hombre se desvanece al integrarse en un gran movimiento colectivo. La necesidad de ese estilo nace, para Torres García, del conocimiento de lo que ha sido arte en todos los tiempos: al inventariar y analizar las manifestaciones artísticas antiguas y modernas, no es posible dejar de advertir la existencia de una constante, de una regla invariable, sobre la cual se elabora la obra individual. Esa constante está dada por la estructura y la proporción: toda obra que pretenda convertirse en auténtica expresión artística desdeñando la estructura y la armonía morirá con el autor cuando ya la seducción personal no pueda presionar favorablemente sobre el ánimo del público. Torres García consideraba a la «regla abstracta» como la salvación de todos los géneros, como una especie de columna vertebral común a toda obra de arte, única capaz de sostener, justificar y defender la libre fantasía del artista. Pero el razonamiento de la pintura, la fundamentación conceptual de una obra de arte, serían incapaces por sí solos de crear un estilo, si se esterilizara en una fórmula el genio libre del artista, que es su condición verdaderamente imprevisible y divina. La teoría estética de Torres-García no solo no se opone, pues, al genio individual, sino que exige que se manifieste sin trabas dentro de la disciplina eterna propuesta por la regla abstracta: el individuo debe expresarse con entera libertad ajustándose a la necesidad universal de un estilo. Con esto Torres García se enfrenta a la anarquía expresiva del arte moderno,



Julio Alpuy, folleto de la 112 exposición del TTG, 1958.
Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá

que procede únicamente de la ambición circunscrita a cada uno de los artistas, y persigue el estilo de una época, la suya, que testimonie acerca de la «maravillosa arquitectura del mundo moderno». Ligado a una época determinada, el arte de Torres-García resulta una realización concreta: el nuevo realismo que él proclamó se relacionaba con una medida real, un color real y una forma real. Pero de ninguna manera se permitían las desviaciones literarias, ni filosóficas, ni históricas, ni sociales, sino que se movía entre resultados puramente plásticos. Contra los muralistas mexicanos, que daban al mundo moderno una interpretación histórico-social, y contra los artistas europeos, que entregaban una interpretación personal —y por eso múltiple y caótica— del mundo moderno, Torres García ambicionó dar una interpretación estilística del universo contemporáneo.

Mantenida en el plano puro de la especulación, fundada sobre la razón, denunciadora de todos los fraudes que constituyen comúnmente el halago del público y el refugio de los artistas mediocres, advirtiendo tanto sobre el riesgo del falso modernismo como sobre aquellos que viven fuera de su tiempo, la supervivencia y la lenta imposición de esta escuela me parece el hecho cultural más importante que registra América Latina. Julio Alpuy, con sus trabajos futuros en Colombia y su fervorosa difusión de la estética de la Escuela, se convertirá en el defensor de una causa que ojalá sea comprendida con seriedad y no se convierta, como tantas otras, en una causa perdida.

Torres García fue para muchos de nosotros, cuando éramos estudiantes, una presencia increíble y fulgurante: la América pictórica con la cual él soñaba permitió alimentar la esperanza de que el hombre continental dejará sus agresivos localismos y entrará en un ámbito universal. La dignidad de su pensamiento, la piedra dura de sus edificios plásticos y mentales levantados sobre la razón nos conmovían por su inesperada firmeza, en medio del tembladeral de improvisaciones que nos rodeaban y del horizonte de perpetuos fuegos de artificios que se extendía ante nosotros.

Revisando las páginas del maestro por la llegada de Alpuy, he tenido la alegría de comprobar que aquella emoción de conocer a un artista americano capaz de meditar sobre todos los problemas de la pintura (y, en consecuencia, de realizar una reacción original) no era simplemente un entusiasmo juvenil. Muerto Torres García hace ya muchos años, la expansión de su escuela corrobora que no hubo en él fraude, ni mezquindad, ni conformismo, ni mistificaciones. La lección, ahora, la imparten sus discípulos. En Bogotá, Julio Alpuy tiene la palabra ■

El artista y su tiempo

Julio Alpuy

Buenos Aires, Galería Sarmiento, agosto de 1980

Una de las cosas más difíciles, hoy día, es ubicarse uno mismo como un artista. Sin embargo, con una consciente y sincera actitud, pienso que se puede acertar el camino. Ubicarse en este contexto significa encontrar el lugar correcto en el tiempo que a uno le toca vivir.

La época en que vivimos es, sin embargo, una espectacular carrera hacia la deshumanización total, cuya meta es el símbolo de una civilización materialista que ha colocado sus intereses por sobre todas las cosas, relegando los valores del espíritu a la penumbra de la tecnología y del confort.

Inventar no es crear. Para mí tiene una significación muy diferente. La invención de un objeto o una cosa cualquiera es un juego de la inteligencia. La creación es un fenómeno integral, mucho más complejo, en el que todas las facultades del creador contribuyen inteligentemente para realizar una obra que refleje el sentimiento y la personalidad del artista en una verdadera síntesis.

El arte actual —y hablo de aquel que es conducido por el «gran mundo» donde se definen las ideas, los movimientos y expresiones de la época, y que comunica al mundo entero la palabra que hay que decir en cada momento de la historia— está basado en la invención más que en la creación. Es más un juego que un acto de afirmación; por lo mismo, es pobre en profundidad y vacío de humanismo. Es el juego de los valores que no comprometen y que pueden ser cambiados fácilmente por otros. La travesura y el ingenio son muchas veces sus únicos ingredientes, sin una exploración adicional del mundo del ser humano. Estas obras son las únicas que pueden cambiar con el tiempo, perdiendo actualidad como la moda. Y a más cambio, menos profundidad. Un arte así hecho implica la aceptación por el artista del camino hacia un mundo práctico y una vida fácil: es decir, el relajamiento del pensar y el sentir, el debilitamiento de lo anímico.

Pienso que este momento de la historia es un momento de arreglo de cuentas. Hay que tomar decisiones: pesar, medir, comparar y elegir, tomar partido, transformarse y aprender a caminar con nuestros propios pies. Ser más naturales. Depender menos de los artificios a que nos hemos acostumbrado. Descubrir el microcosmos



Julio Alpuy en la Galería Oscar Prato, Montevideo, 2005.
Fotografía © Leo Barizzoni, 2005

que hay en cada uno y proyectarlo fuera para dar más calidad humana a las sociedades que nos llevan en su seno.

Vivimos para servir a los valores materiales, absorbiendo una «cultura» dirigida hacia fines concretos, en la cual una forma estandarizada del pensamiento supe a la riqueza de la cultura apoyada en el trabajo del pensamiento individual, que por ser individual es auténtico; y una cultura es la síntesis de la suma de las innumerables formas de pensamiento de todos sus componentes.

Todo eso me hace pensar que elegir el camino fácil no puede ser la meta, como nunca lo fue para el artista en ningún momento de la historia de la humanidad. El artista debe abandonar esa fácil propuesta de la actual cultura para tomarse el tiempo de penetrar en su mundo interior e interrogarse. Debemos dedicarle tiempo a nuestra meditación, madre de nuestros actos futuros, actos que, si están bien realizados, enriquecerán nuestra personalidad y también la cultura de nuestra época.

Si nuestra personalidad es fuerte, nuestro arte también será fuerte. Si nuestro pensamiento es profundo y sincero, nuestra creación será verdadera.

Si creo esto, está claro que no podría aceptar el compromiso con soluciones convencionales y con conceptos tales como los que siguen:

- 1) Que el arte es cosa pasajera.
- 2) Que es una expresión de la mente sin intervención de todo lo complejo que es el ser humano.
- 3) Que la técnica es la meta en una obra de arte; esto hace que el artista se concentre en el exterior y no en lo profundo de la obra y de sí mismo.
- 4) En la visión puramente física de una obra hiperrealista y/o una expresión pop, que se queda solamente en un símil de la naturaleza vacía de todo bagaje espiritual.
- 5) Que una obra puede ser reemplazada por un concepto o que debe ser explicada para ser entendida.

El arte es una síntesis. Al ser una síntesis se expresa a través del espectador; pues al ser síntesis, no describe y es expresión de la tremenda complejidad del ser humano. Y tal como el artista, el espectador necesita concentrarse y descubrir, así, el sentido.

Sabido es que el arte de una época debe reflejarla. Sin duda el arte actual representa la época y la sirve. ¿Cómo, pues, podremos conseguir penetrar en nosotros y extraer lo más verdadero de una obra que está en contraposición con esta cultura estandarizada? ¿Cómo podríamos responder de esta manera al reflejo de nuestra época en nuestro arte?

Bien, ya lo dijimos, esta es una época de decisiones. No tenemos muchas probabilidades: o reaccionamos o el alma se nos muere.

Esto también ocurre periódicamente en la historia: la reacción de lo individual

contra lo establecido. Aquí, el pensamiento individual debe traer vida y originalidad a nuestra cultura futura.

Esta es una época de cambios, de comparaciones y definiciones. ¿Cómo, si tenemos sensibilidad, dejaremos morir nuestros sentimientos, nuestras intuiciones, nuestra riqueza creativa plena de emociones? ¿Es de alguna importancia soportar solamente la vida física? Yo creo más bien que sería un suicidio.

Estas reacciones son absolutamente normales, y en la historia de la humanidad tenemos infinitos ejemplos, y no solo en el arte. Por eso creo que este es un momento de no aceptar la ubicación y dirección establecidas, sino de reubicarse, esperar el devenir con un acto de fe cada día, en cada obra que ejecutamos. Con paciencia construiremos, esperando juntarnos a otras voces de individuos que se sumen con sus ideas inéditas al esfuerzo de los que piensan que la espiritualidad de este mundo debe cambiar.

Es una idea verdaderamente quijotesca, dadas las proporciones de tales afirmaciones enfrentadas a la fuerza arrolladora del poder material. Pero ya sabemos que los defensores del espíritu nunca fueron mayoría. La posición en que quiero afirmarme es la misma en que he creído toda mi vida. Pienso que aporta algo al positivo devenir de la cultura. No es algo nuevo. Es algo saludable por ser verdadero, porque no falsea la conciencia y se procede con sinceridad.

Cuando se dice que no hay nada nuevo bajo el sol, que aunque de diferentes maneras todo está dicho, no se ha dicho mal, pues estoy justamente consciente de que la originalidad o el aporte de este momento no está en ideas pedantemente diferentes, sino en algo que tiene que ver con el aire fresco y la salud del alma.

¿En qué nos apoyaremos en la práctica, entonces, para conseguir ubicarnos en la lógica posición que el artista debe ocupar? Lo primero es retomar el aporte que los maestros han legado en los tiempos modernos, dando al arte fuerza y espiritualidad. Hallazgos que cambiaron la visión del arte, sacándolo de la sentimental expresión en que había caído y que lo arrastraba cada vez más a lo imitativo.

Ese sentimiento de abstracción es el que al artista cuando lo hace suyo —es decir, cuando pasa de la comprensión mental al verdadero sentimiento de esos valores abstractos— lo coloca en el camino del verdadero lenguaje con el que expresará aquello que pasa dentro de sí.

Este concepto de lo abstracto es la verdadera herencia de esta época y creo que es allí donde hay que afirmar nuestros cimientos. En ello he centrado mi trabajo, y todo tema o idea que mi imaginación sugiera deberá ser visto a través de este concepto, que a esta altura de la vida es ya, para mí, un verdadero sentimiento. La idea de abstracción se puede decir que no fue descubierta, sino redescubierta por los maestros modernos. Este redescubrimiento colocó el arte en la verdadera tradición y por eso uno se siente ligado a ella.

Hay una gran desorientación entre la mayoría de los artistas y esta desorientación tiene sus raíces en la pérdida de la tradición. Tradición que le da al artista una base

sólida para evolucionar, por tener unos principios bien concretos. Sin esta, el artista tendría que inventar otra base con sólidos principios para de ahí poder vislumbrar una meta. Pero una tradición no se inventa. Ella es la suma de aportes culturales diversos y por eso nos da seguridad.

Es el gran punto de partida y por esta razón la he adoptado. No se puede crear de la nada, y si esto llegara a ocurrir, el resultado sería estéril y limitado.

El concepto de lo abstracto supone construir, que es a mi entender el objeto del artista. Pero el artista es un hombre que siente, se emociona, sufre, se deprime o vibra de entusiasmo. Se hermana con los otros hombres y se recrea en la confraternidad con ellos, y muchas veces también odia.

Pero siendo artista construye y ordena sus sentimientos, sus ideas, sus pensamientos y sensaciones e intuye mundos diferentes. Luego toda esa intensidad de vida tiene que incorporarse a su trabajo, a esas construcciones llamadas obras de arte.

En la realidad y en la naturaleza aprendemos en nuestro comienzo a redescubrir todos estos conceptos expuestos. Y es la realidad y la naturaleza nuestro sustento y nuestra maestra, si se aprende a ver.

De la relación entre las cosas nace el concepto de la relación entre las formas, del ritmo, de la estructura. De la luz sobre las cosas aprendemos a reconocer la escala de valores y el sentido del tono.

Cuando pintamos luego, es decir, después de entender, la realidad o la naturaleza se convierten en una visión más viva que la propia realidad, por ser esta condicionada y la otra concreta, resuelta con valores que tienen vida propia, esencial, ya que la pintura tiene su propia realidad y actúa con independencia del modelo: tiene sus propias leyes.

La realidad se transforma en un equivalente plástico: una abstracción. Lo heterogéneo se vuelve homogéneo. La calidad de las cosas se sustituye por la calidad plástica de los colores de la paleta. Y así la realidad o la naturaleza pasan desde su mundo al mundo pictórico de la creación.

Pero al mismo tiempo, sin embargo, el artista trata también de captar el clima, el espíritu de las cosas, y de esta manera se acerca cada vez más a una solución más ajustada, a un mayor vínculo con la realidad, pero siempre sin hacer concesiones ni apartarse de sus principios plásticos.

En la continuidad de esa disciplina y profundizando más y más dentro del problema, el artista va creando su técnica propia, su manera de decir y hacer propio, su propio estilo.

Y esta será la única técnica válida.

No me extravió de senda, pienso yo, al desviarme del problema de ubicación y del problema de la pintura y sus elementos. Si deseo ubicarme debo pensar en la raíz de mi punto de vista respecto al arte. En oposición al carácter del arte contemporáneo debo aclarar lo más concretamente posible el concepto que predico y por ello debo analizarlo.

Si se piensa demasiado en la técnica, el fondo de la idea se debilita. La fuerza plástica pierde frescura e identidad y poco a poco va cediendo terreno hacia una interpretación dulzona del problema plástico.

Como todo ciclo, al principio es vital, después es equilibrado y más tarde desciende al refinamiento. No debe perderse de vista este hecho y debe uno mantenerse alerta.

La vida de la pintura, su frescura, es lo más importante y ha de protegerse como un tesoro. Es por eso que esta tendencia a la técnica, a su desmedido aprendizaje para después «expresarse», tan corriente en nuestro tiempo, es para mí la muerte del arte y la pérdida total de su sentido espiritual.

Nada comienza desde el exterior, la técnica no es un fin; es, podríamos decir, el resultado de la experiencia de pintar cada día. Y así tu técnica será tuya, con tu carácter, con tu manera de sentir y hasta tu gesto. Prefiero los «errores» en mi trabajo que los excesos de técnica. Prefiero la visión primera con toda la imperfección del brochazo de primera mano, siempre que la unidad de la obra se mantenga, porque creo que en ese primer impulso —si la intuición no falló— está la idea que subyace en mi subconsciente.

Pienso que mi pintura, al desarrollarse en un espacio ideal y siendo atemporal, puede ubicarse muy bien en esta época. El sentimiento de lo abstracto que he tratado de explicar anteriormente la coloca en un plano universal.

Tampoco podemos negar que el arte creado en estos términos encaja en una época de universalidad como esta, en que los valores del conocimiento nunca fueron más vastos.

Pretendo ubicarme en mi tiempo como un ser individual que contribuye a la búsqueda de lo espiritual. Dije antes que este es un momento de reflexiones y cambios, así que creo que esta actitud es válida. Aunque la pretensión sea grande, sueño estar entre los que comienzan un ciclo, grano de arena en un mar de individuos que contribuyen, al menos, a indicar una dirección positiva.

Buscar la tradición, afirmarse en ella no debe confundirse con un acto sentimental de aferrarse al pasado. No se trata de recuperar el pasado sino ciertos principios. Construir un arte sólido y vital no es problema de épocas ni de estilos, es problema de retomar el camino firme, y cada época, con su espíritu, sus hombres y sus ideas, dará la visión de cada tiempo. No importa qué tipo o estilo de arte tenga que ser, lo que importa es que tenga una base sólida ■



Julio Alpuy en su estudio de Nueva York, c. 1993. Fotografía © Gustavo Serra

OBRA

Naturaleza muerta, 1941
Óleo sobre cartón, 21 × 26,5 cm
Colección privada, Montevideo





Sin título, 1943
Óleo sobre cartón, 40,5 × 52,5 cm
Colección privada, Montevideo

► **Composición FAB, 1943**
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 21 × 17 cm
Colección privada, Montevideo





- ▲ **Proyecto para mural del Hospital Saint Bois, 1944**
Óleo pastel y tinta, 22 × 56 cm
Colección privada, Montevideo
- ▲ **Boceto para el mural Hospital Saint Bois, 1944**
Óleo sobre cartón, 22 × 54 cm
Colección privada, Montevideo
- ▶ **Sin título, 1944**
Pintura sobre muro, 200 × 300 cm
Colección ASSE, Montevideo





► **Pintura constructiva, 1945**
Óleo sobre cartón, 54 × 82 cm
Colección privada, Montevideo

Puerto ALCAN, 1944
Relieve en madera y óleo, 21 × 24,5 cm
Colección Arq. Rafael Lorente, Montevideo







Paisaje urbano en grises, 1945
Óleo sobre cartón, 79 × 99,5 cm
Colección privada, Montevideo

Chimeneas, c. 1945
Acuarela sobre papel, 19,3 × 26 cm
Colección Arq. Rafael Lorente, Montevideo





Ciudad en gris, rosa y ocre, 1945
Óleo sobre cartón, 82,5 × 103 cm
Colección Cristina Leborgne Arocena, Montevideo



Tacoma, 1946
Óleo sobre cartón, 42 × 52,5 cm
Colección privada, Montevideo





Composición El Día, c. 1946
Óleo sobre cartón, 51,5 × 67 cm
Colección privada, Montevideo







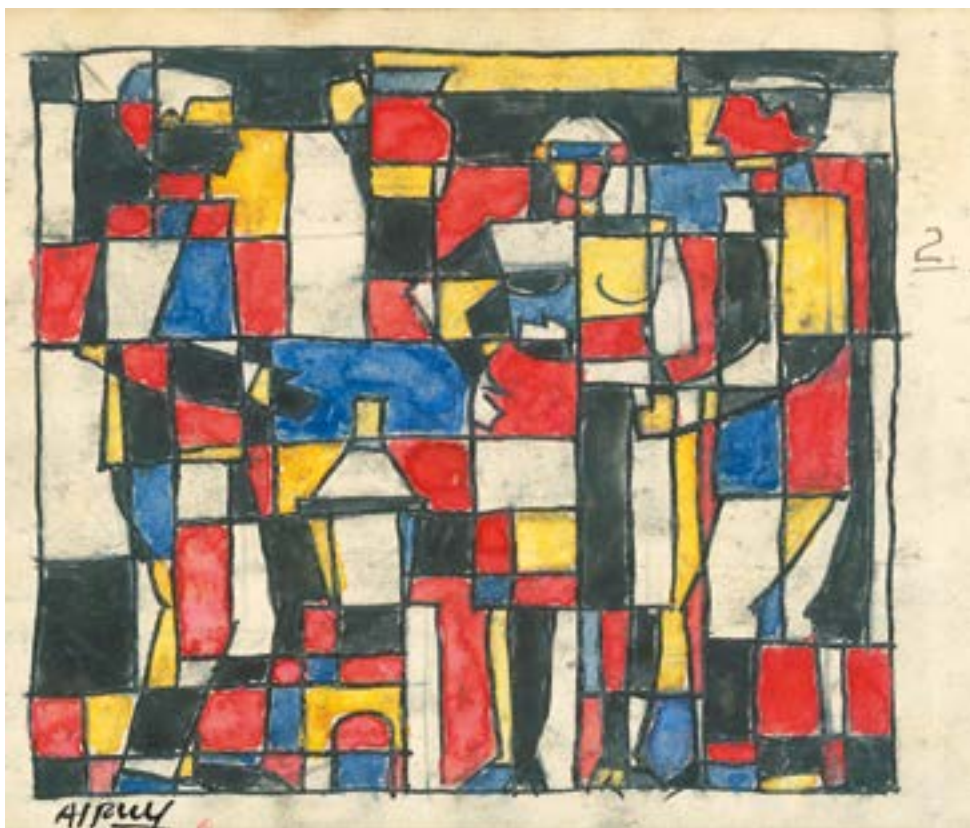
**Naturaleza muerta
en colores primarios, 1948**
Óleo sobre cartón, 41 × 52,5 cm
Colección privada, Montevideo





Paisaje urbano, 1947
Óleo sobre tela, 100 x 200 cm
Colección ANCAP, Montevideo





◀ **Paisaje urbano, 1947**
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
18 × 22,5 cm
Colección privada, Montevideo

◀ **Bodegón NATU, 1947**
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
12,5 × 16,5 cm
Colección privada, Montevideo

Constructivo con figuras, c. 1947
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
12,5 × 14,5 cm
Colección privada, Montevideo

▼ **Constructivo Toddy, 1948**
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
12 × 20 cm
Colección privada, Montevideo





Pareja fondo rojo, c. 1948
Óleo sobre cartón, 50,5 × 42,5 cm
Colección privada, Montevideo



Pareja en grises, 1948
Óleo sobre cartón, 51,5 × 39,5 cm
Colección privada, Montevideo

Personajes constructivos, 1948
Óleo sobre cartón, 42 × 34 cm
Colección BROU, Montevideo

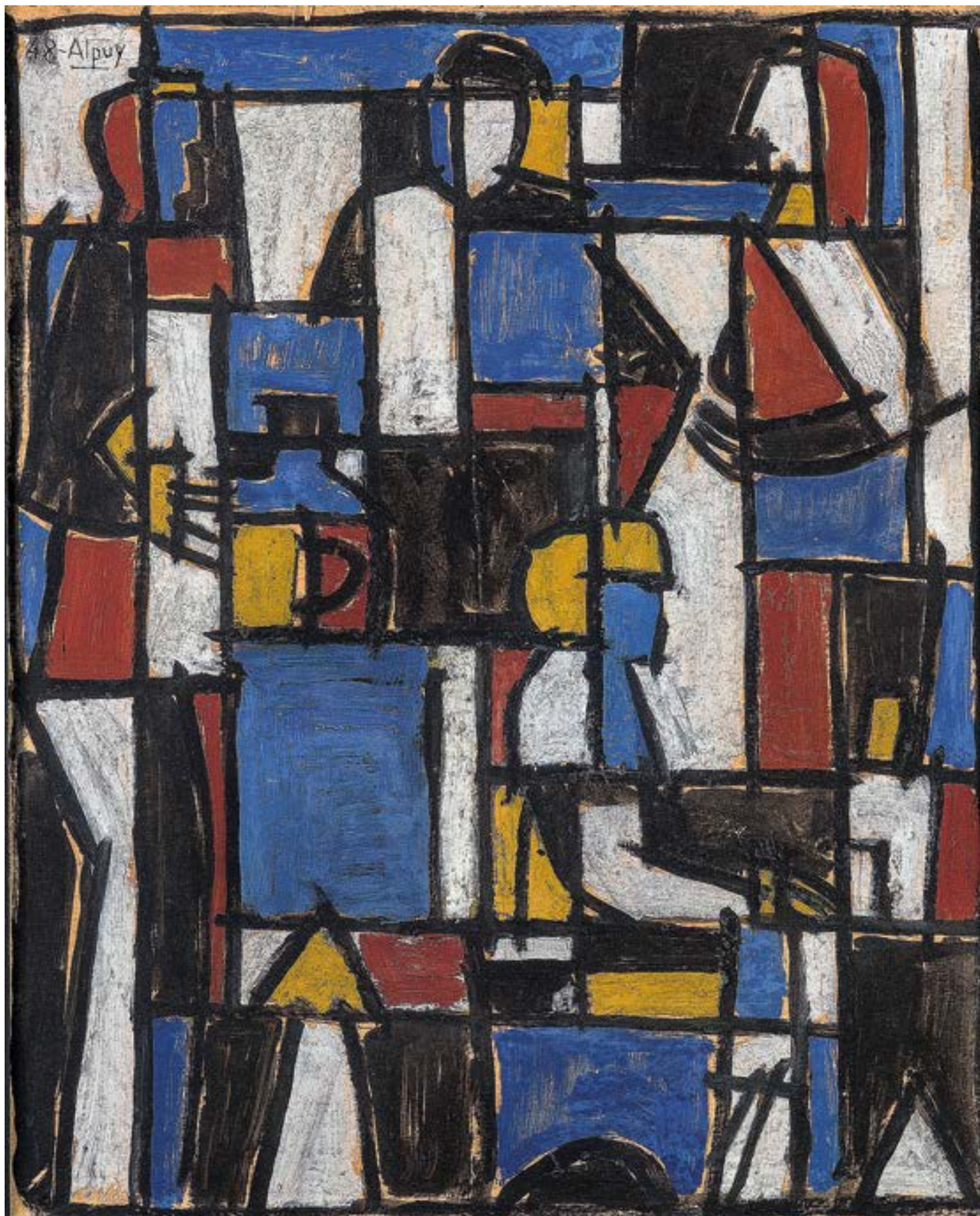
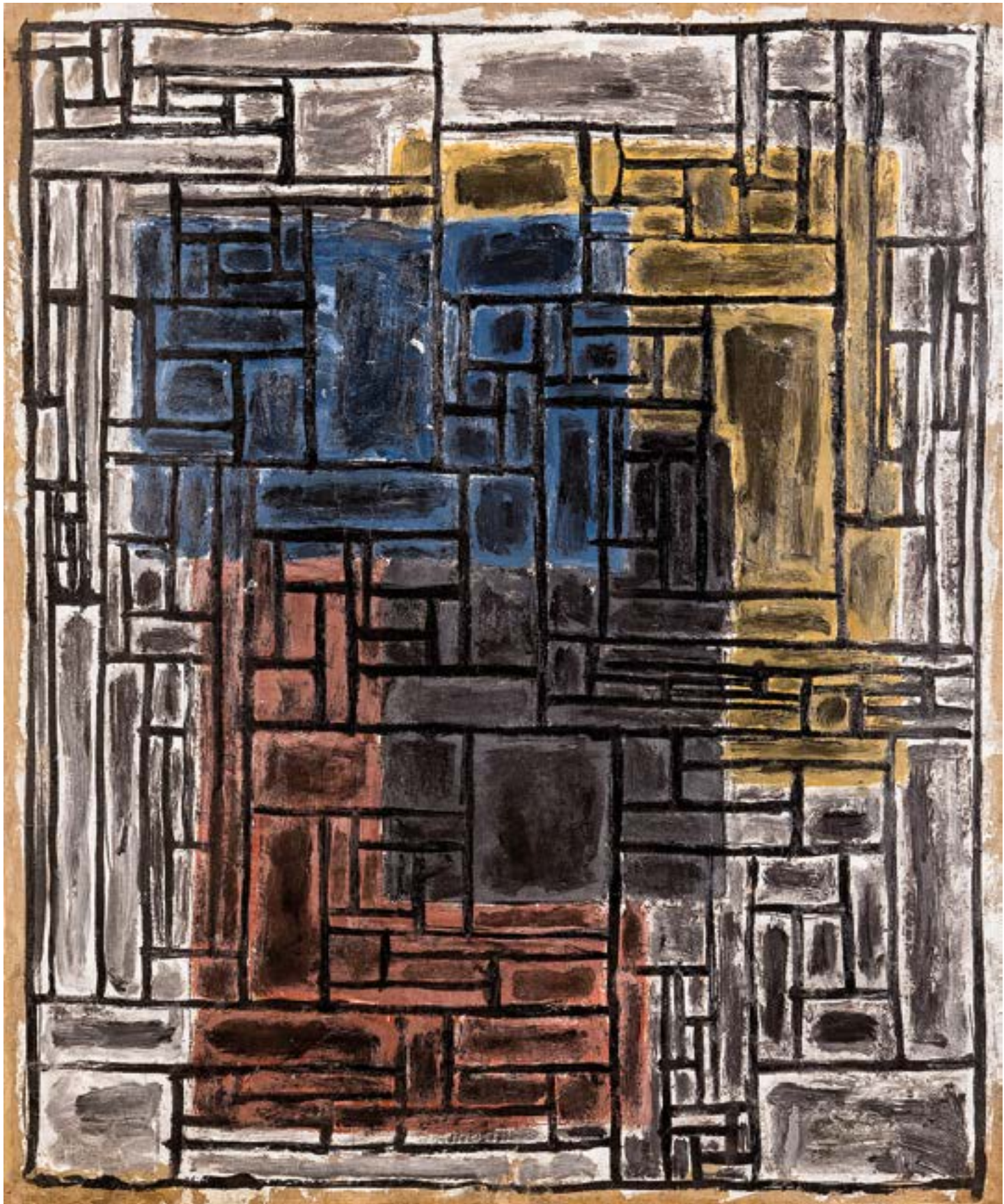






Figura constructiva, 1950
Óleo sobre cartón, 48 × 17,5 cm
Colección privada, Montevideo

Estructura, c. 1950
Óleo sobre cartón, 52 × 43 cm
Colección privada, Montevideo





Composición constructiva, 1950
Óleo sobre tabla, 27,5 × 48 cm
Colección privada, Montevideo



Personajes, 1950
Óleo sobre tabla incisa, 18 x 30 cm
Colección privada, Montevideo

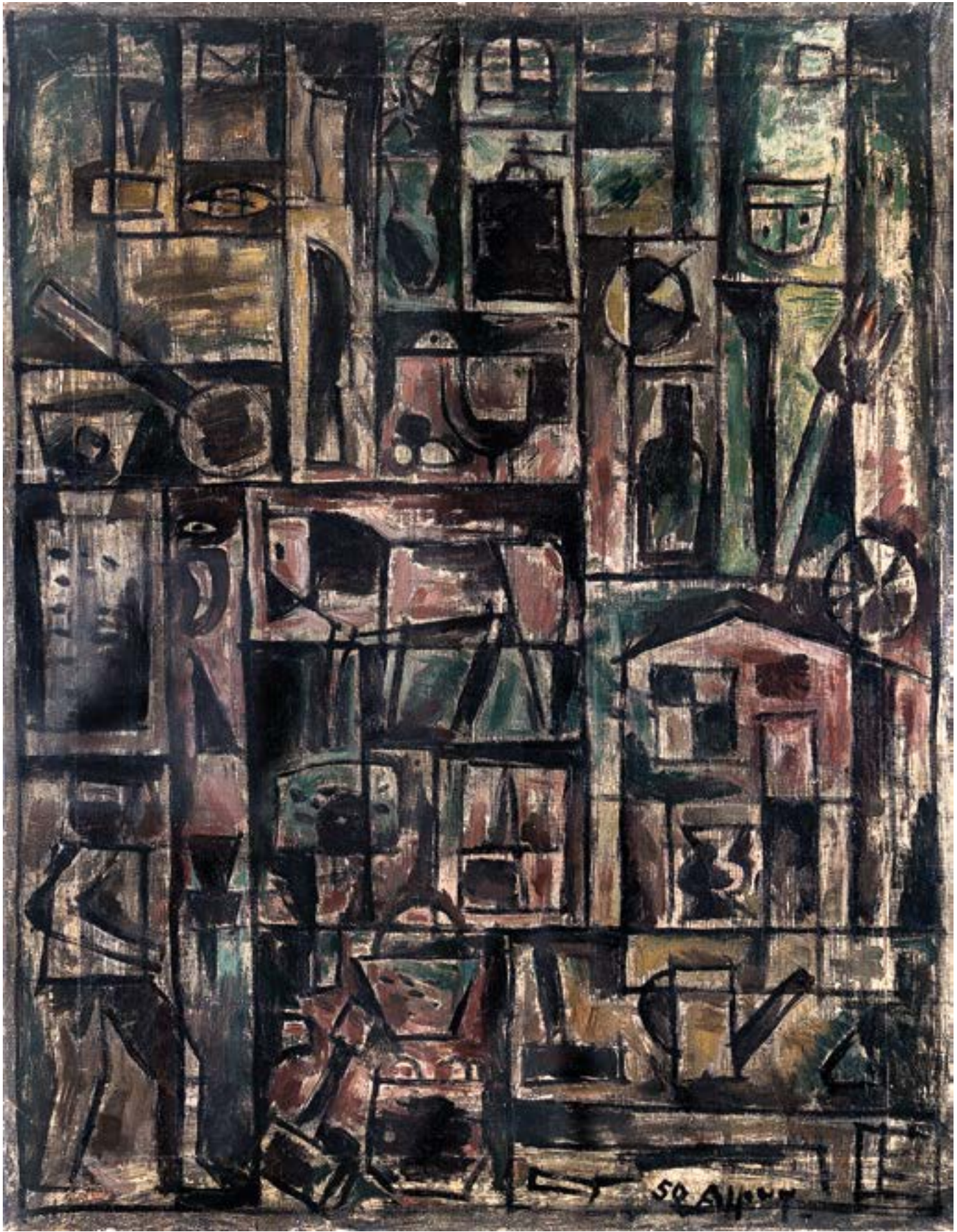


Composición constructiva con reloj, 1950
Relieve en madera y óleo, 44 × 32 cm
Colección privada, Montevideo



Composición, 1950
Óleo sobre tabla incisa, 24 x 17 cm
Colección privada, Montevideo

Constructivo, 1950
Óleo sobre tela, 68 × 53 cm
Colección BROU, Montevideo





Sin título, 1950
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 15 x 13 cm
Colección privada, Montevideo



La creación, 1950
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 11,7 × 19,5 cm
Colección privada, Montevideo

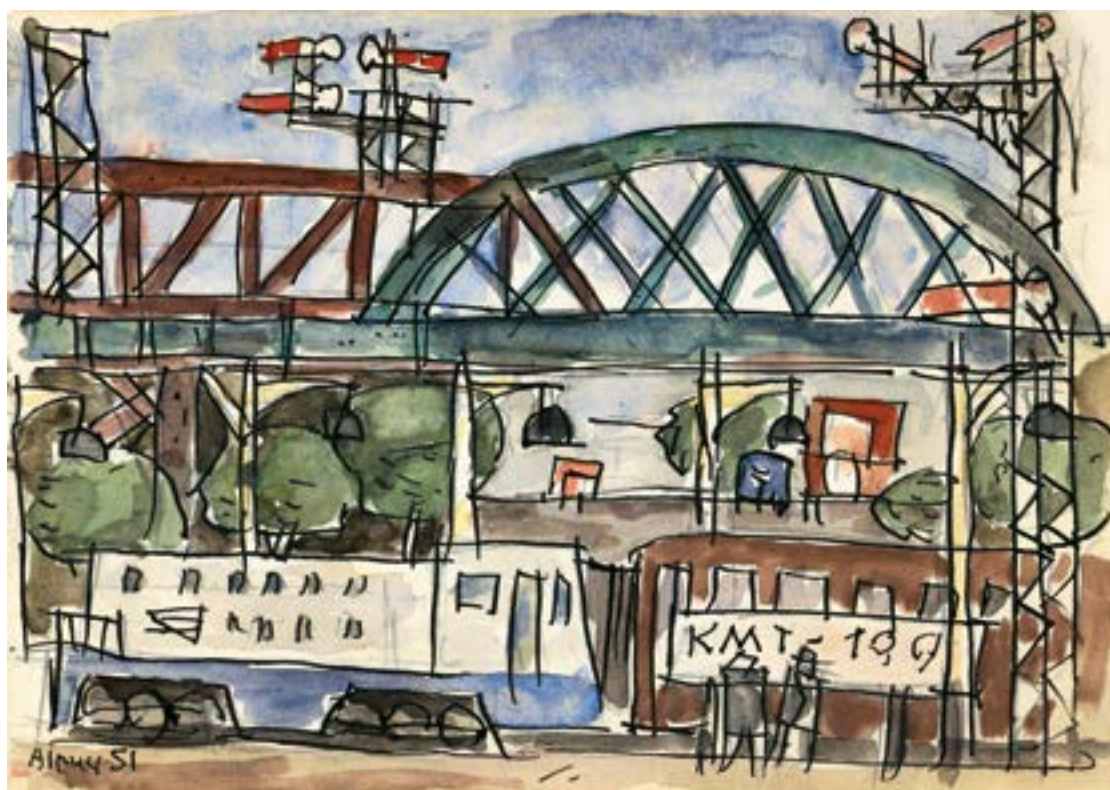


Boceto de mosaico para la vivienda Leborgne, 1950
Óleo sobre cartón, 79,5 × 55,5 cm
Colección privada, Montevideo

▶ **Sin título, 1951**
Mosaico, 250 × 165 cm
Colección BROU, Montevideo







▲
**Acuarelas del álbum
 de Buenos Aires, 1951**
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre papel, 16,5 × 47 cm
 Colección privada, Montevideo

◀
**Acuarelas del álbum
 de Buenos Aires, 1951**
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre papel, 16,5 × 23,5 cm
 Colección privada, Montevideo

**Acuarelas del álbum
 de Buenos Aires, 1951**
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre papel, 16,5 × 23,5 cm
 Colección Arq. Rafael Lorente,
 Montevideo

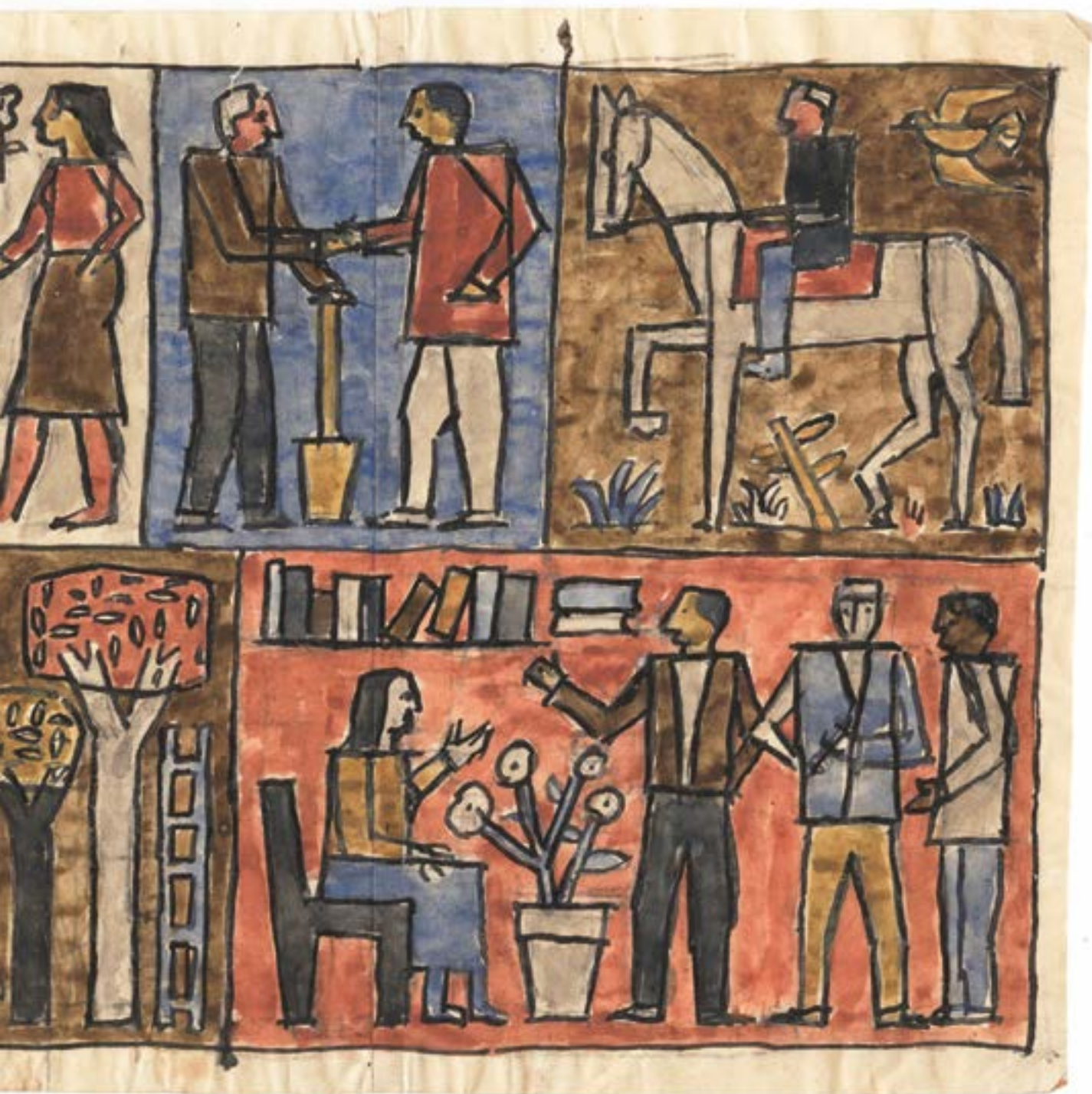


Boceto de mosaico para la vivienda De Leone, 1951
Lápiz y óleo sobre cartón, 62 x 71 cm
Colección privada, Montevideo



Boceto para mural, 1952
Óleo sobre cartón, 67 x 22 cm
Colección privada, Montevideo





Serie de los oficios, 1953
Lápiz, tinta y acuarela
sobre papel, 18 × 37 cm
Colección privada, Montevideo



- ▲ **Mesa de teléfono, c. 1953**
Óleo sobre madera incisa y bronce, 67 × 40,5 × 30 cm
Colección Josefina Pezzino, Museo Casa Collell, Montevideo*
- ▶ **Mesa, c. 1953**
Madera y bronce, 50,5 × 90 × 61 cm
Colección Josefina Pezzino, Museo Casa Collell, Montevideo*
- ▲ **Cerámica, 1953**
Cerámica esmaltada, 17 × 11 cm
Colección Linda Kohen, Montevideo
- ▶ **Espejo, c. 1975**
Madera y óleo, 63,5 × 42 cm
Colección privada, Montevideo
- ▶ **Espejo, 1954**
Madera y hueso inciso, 24 × 22,5 × 3 cm
Colección privada, Montevideo

*Regalo de casamiento de Julio Alpuy a Josep Collell y Carmen Cano, 1953.



Composición con barco, 1954
Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm
Colección privada, Montevideo







Personajes constructivos, 1955
Mosaico, 42 × 52 cm
Colección privada, Montevideo



Las cuatro estaciones, 1955
 Boceto para mural en la vivienda Payseé-Álvarez
 Óleo sobre cartón, 70 x 70 cm. Colección privada, Montevideo

Constructivo con jinete, 1956 ▶
 Proyecto para mural.
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 30 x 42,5 cm.
 Colección privada, Montevideo

Creación, 1955 ▶
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 29,5 x 30 cm.
 Colección privada, Montevideo







Paisaje con caballo y aves, 1955
Cerámica esmaltada, 21 × 37,5 cm
Colección privada, Montevideo



Proyecto para mural en la Asociación Cristiana de Jóvenes, 1955
Témpera sobre papel, 27 × 63 cm
Colección privada, Montevideo

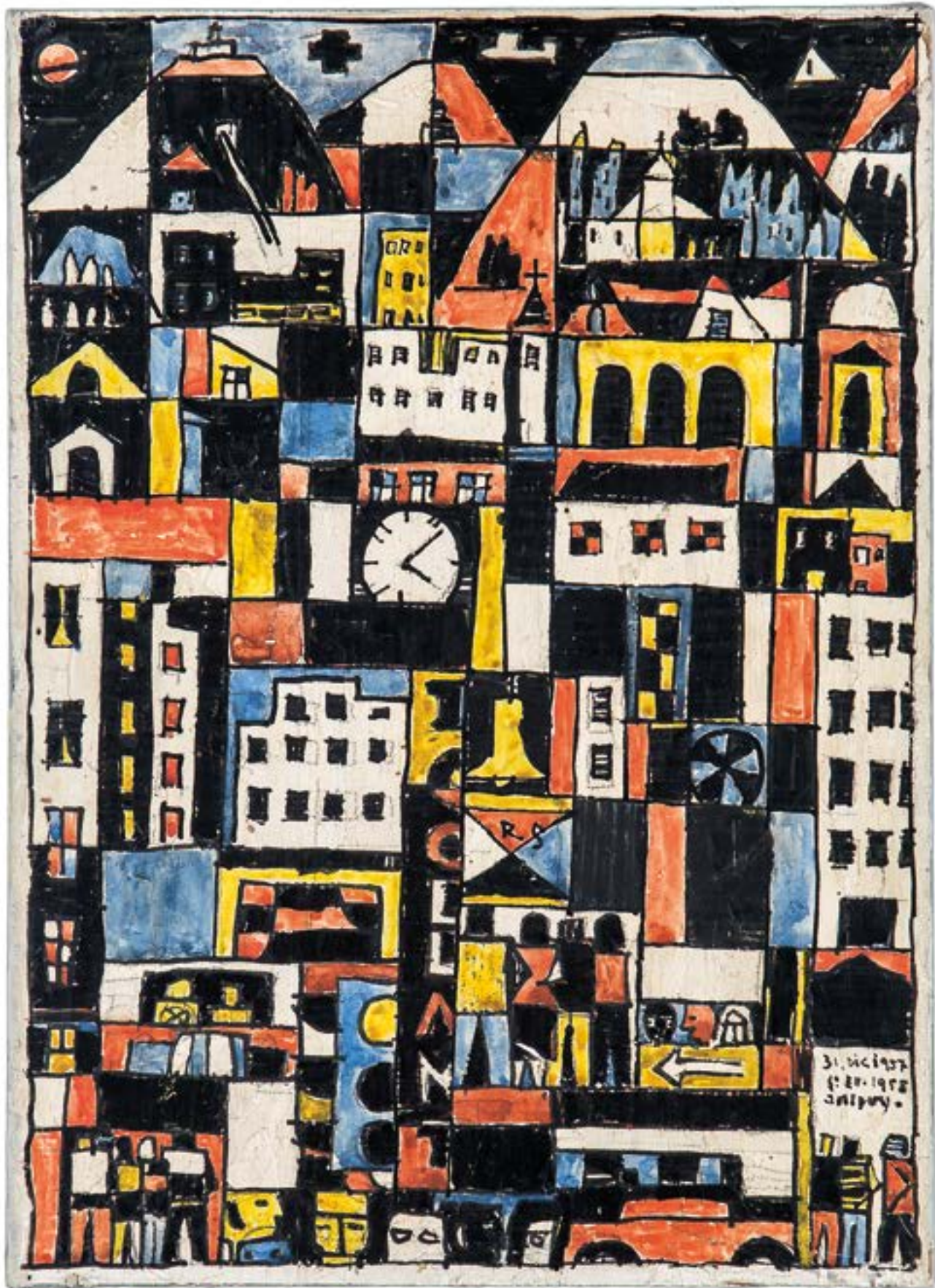


Paisaje de Bogotá, 1958
Óleo sobre tela, 64 × 75 cm
Colección privada, Montevideo





- ▲ **Figuras, 1958**
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 9 × 12,5 cm
Colección privada, Montevideo
- ▶ **Bogotá nocturna, 1958**
Témpera y tinta sobre tabla, 40,6 × 29,5 cm
Colección privada, Montevideo







Roth Cigarettes, 1958
Óleo sobre cartón,
50 × 74,5 cm
Colección privada, Montevideo



**Composición
con personajes, 1959**
Óleo sobre tela,
85 x 55 cm
Colección privada,
Montevideo



Sin título, 1960
Lápiz, tinta y acuarela
sobre cartón,
40 × 23,5 cm
Colección privada,
Montevideo



Composición con tres figuras y semáforo, 1962
 Óleo sobre tabla incisa, 45,5 × 32 cm
 Colección privada, Montevideo

Composición con dos figuras, 1962
 Esmalte sobre fibra, 69,5 × 29,5 cm
 Colección privada, Montevideo

Fachadas New York, 1962
 Óleo sobre tela, 97 × 76 cm
 Colección privada, Montevideo





Paisaje mediterráneo, 1962
Relieve en madera y óleo, 72 × 55 cm
Colección privada, Montevideo





Composición Abstracta Norte, 1962
Madera tallada y óleo, 59,5 × 44 cm
Colección privada, Montevideo



Abstracción, 1962
Óleo sobre madera tallada, 61 × 43 cm
Colección privada, Montevideo

Composición simbólica RX, 1962
Relieve en madera y óleo,
62,5 × 36,5 cm
Colección privada, Montevideo



Culto a Dionisio, 1962
Relieve en madera y óleo,
65 × 69,5 cm
Colección privada,
Montevideo





Paisaje dórico, 1962
Madera tallada y óleo, 55 × 88 cm
Colección Arq. Antonio Cravotto, Montevideo

Marina, 1962
Relieve en madera y óleo, 50 × 66 cm
Colección privada, Montevideo



Composición, c. 1962
Madera con imprimación
tallada, 65 × 23 cm
Colección privada,
Montevideo



**Composición con símbolos
del pájaro blanco, 1962**
Relieve en madera y óleo,
60 × 38 cm
Colección privada, Montevideo



62 Alger





Hágase la luz, 1962
Relieve en madera y óleo, 55 × 40 cm
Colección privada, Montevideo

◀ **Signos del hombre**, 1962
Óleo y dorado sobre madera tallada,
51,5 × 31 cm
Colección privada, Montevideo



Sin título, 1963
 Lápiz, tinta y acuarela sobre
 cartulina, 10,3 × 22,6 cm
 Colección privada,
 Montevideo



Sin título, 1963
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre papel, 18 × 25 cm
 Colección privada,
 Montevideo

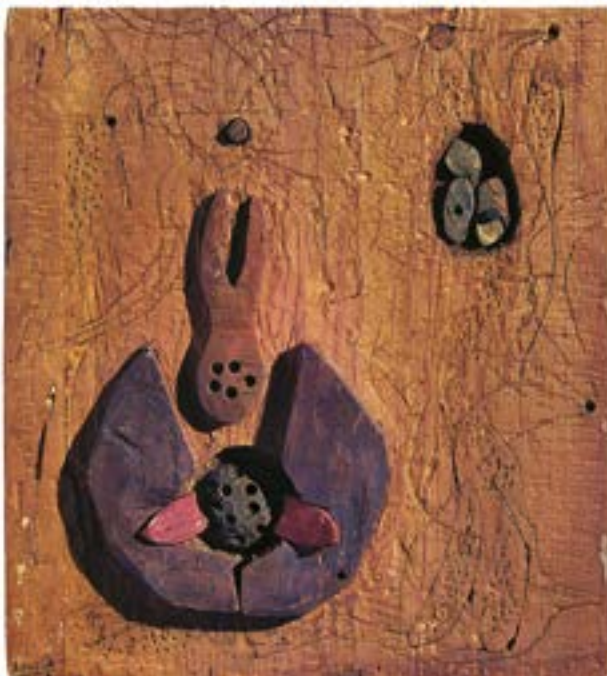


El sexto día, 1963
Relieve en madera y óleo,
115 × 66 cm
Colección privada, Montevideo

Fertilidad, 1964
Madera tallada y óleo, 136 × 90,5 cm
Colección MNAV, Montevideo
Donación de la Fundación Julio Alpuy

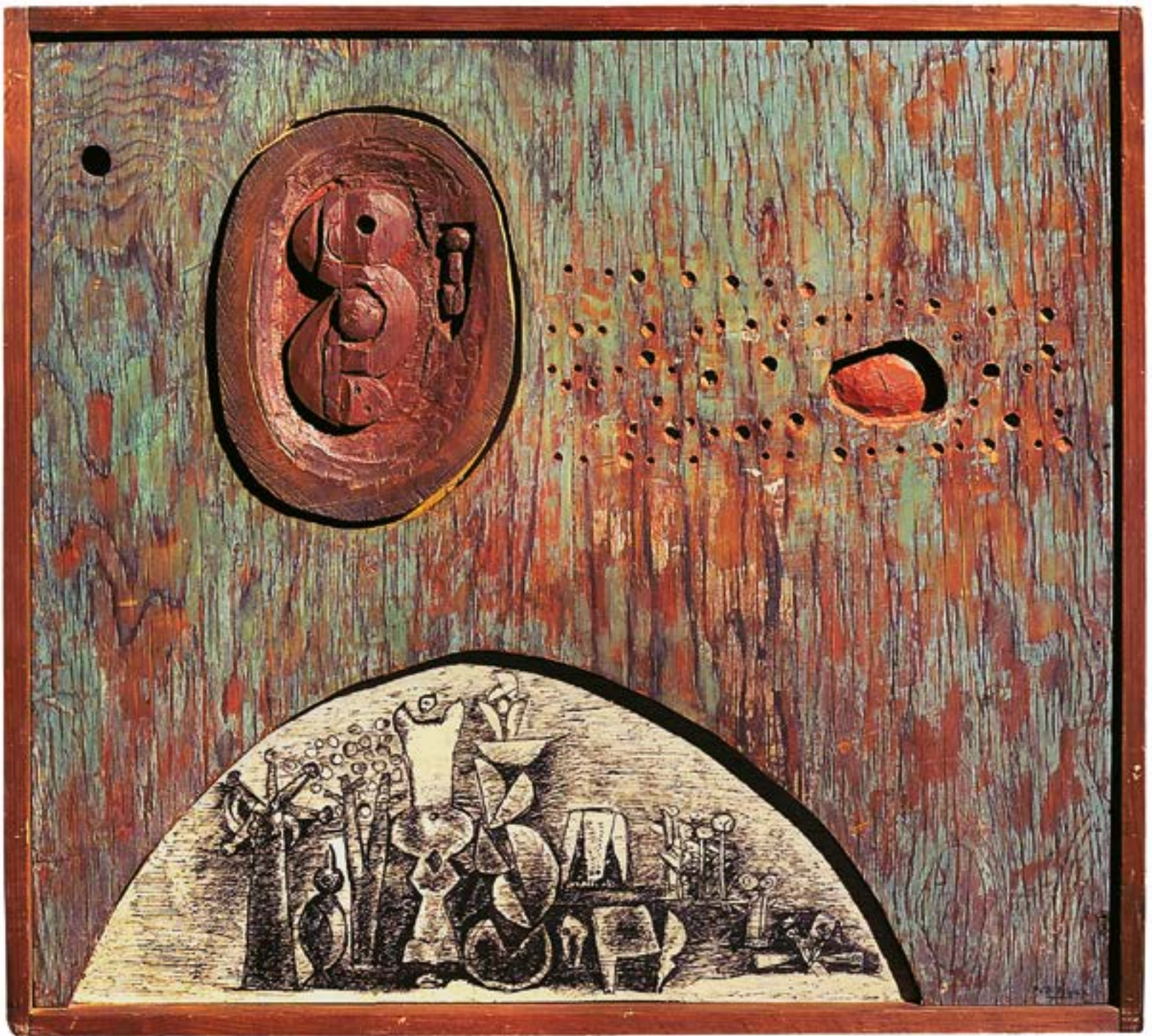


Naturaleza, 1964
Relieve en madera y óleo,
41 × 37 cm
Colección privada, Montevideo



Posición de la tierra, 1964
Relieve en madera y óleo,
73 × 84 cm
Colección privada,
Montevideo





Génesis A, 1968
Relieve en madera, tinta y óleo, 80 x 88 cm
Colección privada, Montevideo



Sin título, 1968 ▲
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 31 × 47,5 cm
 Colección privada, Montevideo

Sin título, 1968 ▶
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 31 × 47,5 cm
 Colección privada, Montevideo

Sin título, c. 1968
 Madera tallada y óleo, 147 × 35 cm
 Colección privada, Montevideo

Personajes, 1968 ▶
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 25 × 35,5 cm
 Colección privada, Montevideo









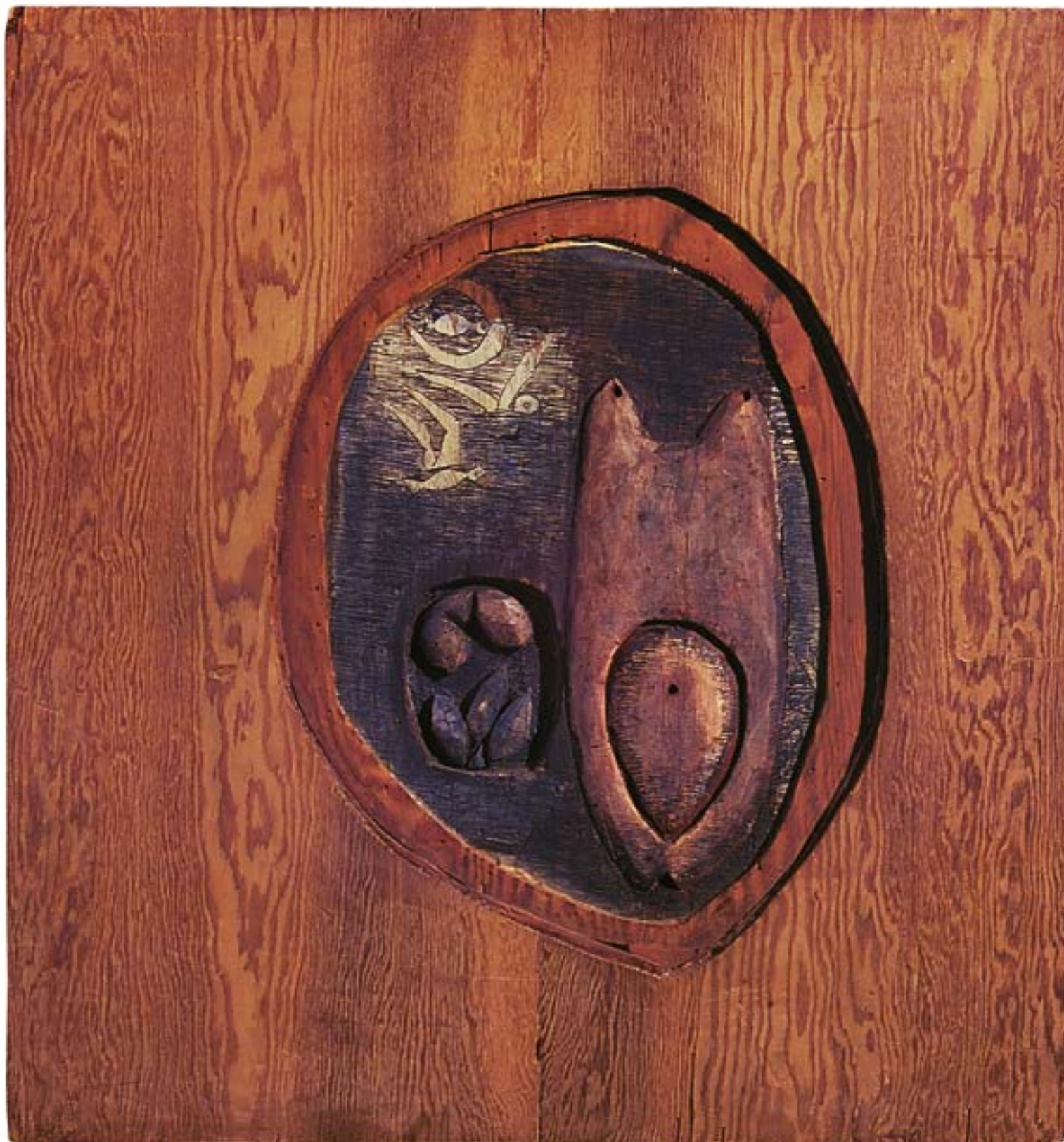
Sin título, c. 1968
Madera tallada y óleo, 179 × 227 cm
Colección privada, Montevideo





Guardianes, 1968
Madera tallada y óleo, 51 × 182 × 9 cm
Colección privada, Montevideo





Fertilidad, 1968
Relieve en madera, tinta y óleo, 69,5 × 64,5 cm
Colección privada, Montevideo



Espiral, 1971
Tinta sobre papel, 28,5 × 22 cm
Colección privada, Montevideo

► **Infinito, 1970**
Óleo sobre panel entelado, 71 × 56 cm
Colección privada, Montevideo

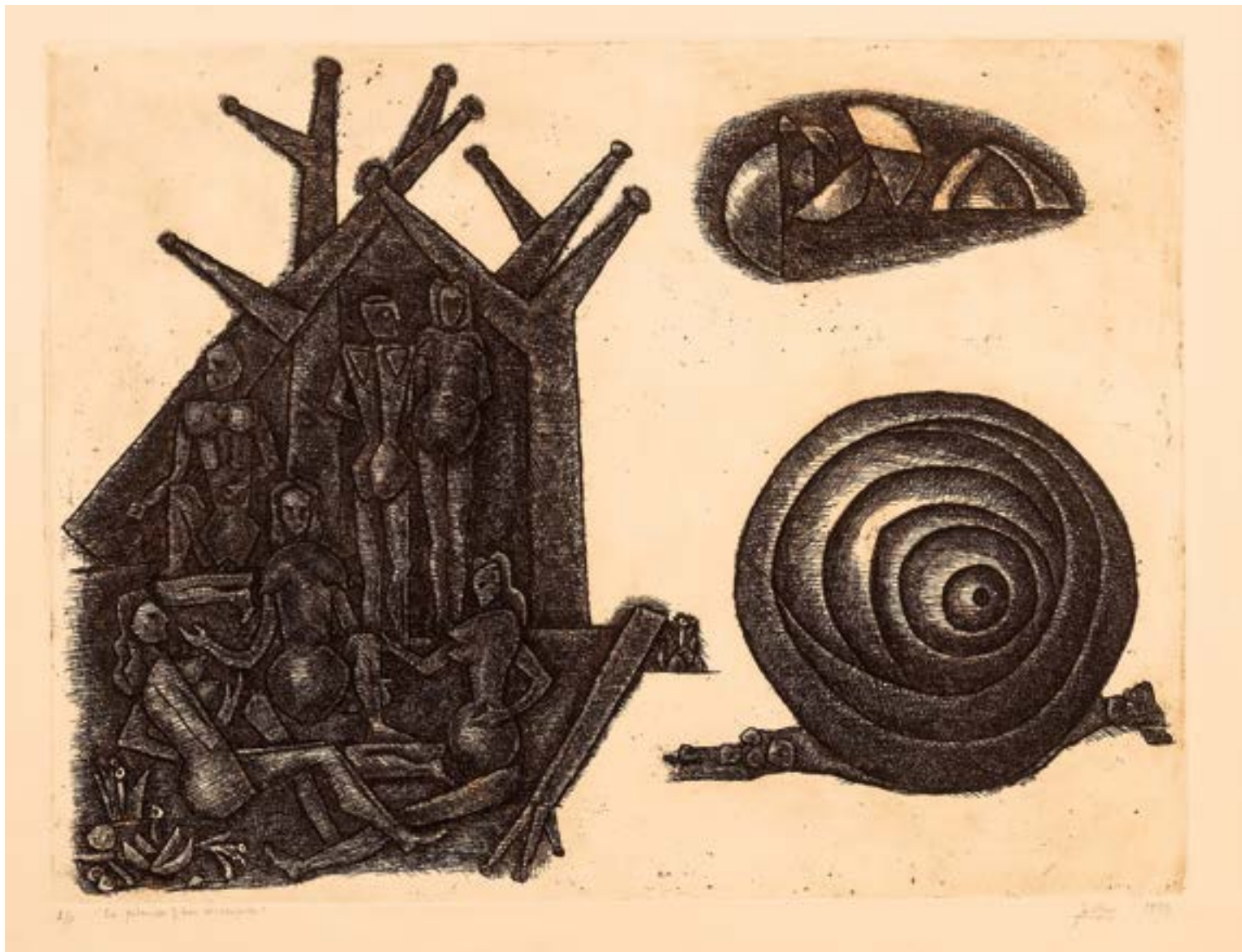




Sin título, c. 1973
 Grabado, 47,5 × 35 cm
 Colección privada, Montevideo



Sin título, 1973
 Tinta sobre papel, 90,5 × 66,5 cm
 Colección privada, Montevideo



La pitonisa y sus discípulos, 1973
Grabado, 48,5 × 64 cm
Colección privada, Montevideo



Sin título, c. 1975
Grabado, 29 × 38 cm
Colección privada, Montevideo

▶ **El jardín del amor, 1975**
Grabado, 42,5 × 30 cm
Colección privada, Montevideo



Metamorfosis, 1975
Madera tallada, 48 × 33 × 20,5 cm
Colección privada, Montevideo





Paisaje primordial con cuatro figuras, 1979
Óleo sobre tela, 127,5 × 158 cm
Colección privada, Montevideo

▶ **Sin título, c. 2007**
Madera tallada, 55 × 32 × 41 cm
Colección privada, Montevideo





Boceto para mural de la Embajada Uruguaya en Buenos Aires, 1981
 Acuarela sobre cartulina, 41 x 71 cm
 Colección BROU, Montevideo

Boceto para mural de la Embajada Uruguaya en Buenos Aires, 1986
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 23,5 x 84 cm
 Colección privada, Montevideo

Sin título, 1986
 Madera tallada, 90 x 26,5 x 28,5 cm
 Colección privada, Montevideo

Torre, c. 1986
 Madera tallada, 84 x 17 x 14 cm
 Colección privada, Montevideo



Arquetipos, 1989
Madera tallada, 41 × 98 × 11 cm
Colección privada, Montevideo





Muro con elementos, c. 1990
Madera tallada, 39,5 × 110 × 7 cm
Colección privada, Montevideo







Paisaje ideal, 1991
Óleo sobre tela, 125,5 × 162 cm
Colección privada, Montevideo



Personajes, 1992
Madera tallada, 53 × 79 × 32 cm
Colección privada, Montevideo



Tres figuras, 1991
Óleo sobre tela,
91,5 × 132 cm
Colección privada,
Montevideo



Composición con río, 1992
Óleo sobre tela, 100 × 122,5 cm
Colección privada, Montevideo

Planta primaria, 1992
Madera tallada, 62 × 35 × 39,5 cm
Colección privada, Montevideo







Composición, 1993
Relieve en madera y óleo, 120 x 82 cm
Colección privada, Montevideo



Espiral de la vida, 1993
Relieve en madera, 109,5 × 78 × 11,5 cm
Colección privada, Montevideo



Composición con pareja, c. 1993
Relieve en madera, 73 × 57 cm
Colección privada, Montevideo





Spring St., c. 1994
Óleo sobre tela, 101,5 × 81 cm
Colección privada, Montevideo





Sin título, 1999
Lápiz, tinta y acuarela sobre cartulina, 20,5 × 16 cm
Colección privada, Montevideo

Sin título, 1999 ▶
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 28 × 21 cm
Colección privada, Montevideo



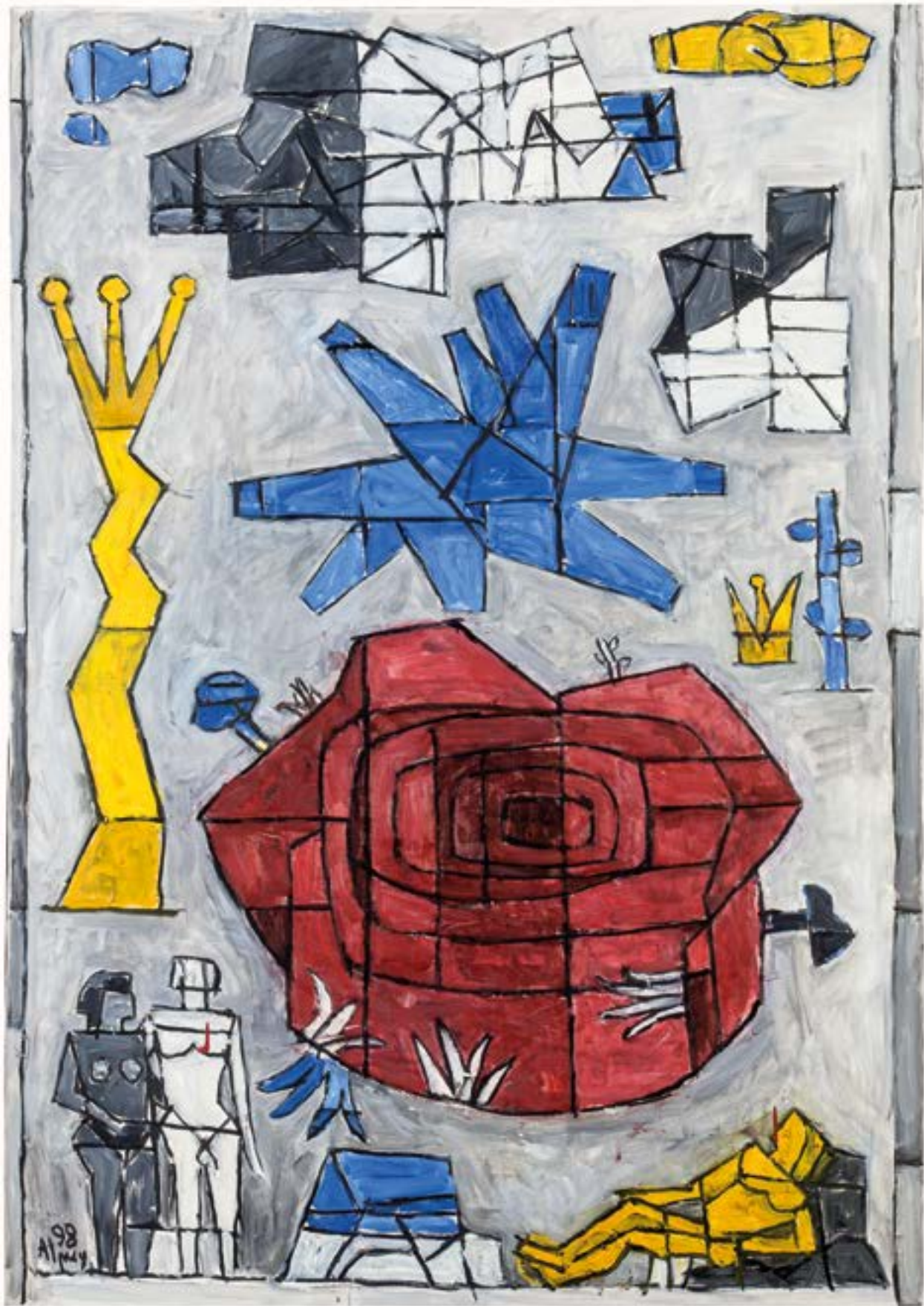


Bodegón con libro
Torres-García, 1994
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre cartulina, 12,5 × 17 cm
 Colección privada, Montevideo

Sin título, 1999
 Lápiz, tinta y acuarela
 sobre papel, 20,5 × 15 cm
 Colección privada, Montevideo

► **Composición con roca roja, 1998**
 Óleo sobre tela, 132 × 90 cm
 Colección privada, Montevideo



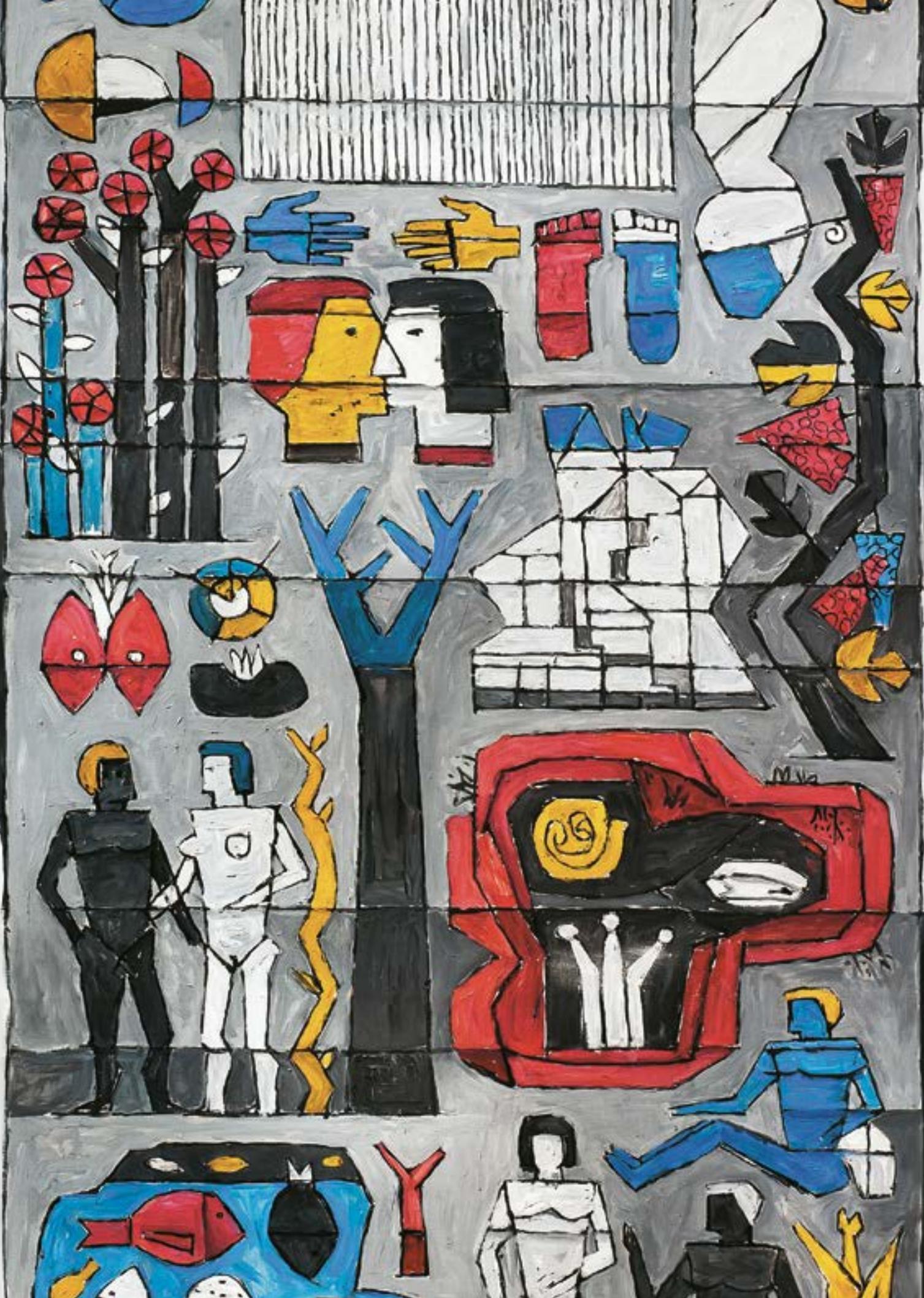


Serie **Lluvia**, 1997
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
38 x 20 cm
Colección privada, Montevideo

► **Composición con lluvia**, 1999
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel,
48 x 25 cm
Colección Arq. Rafael Lorente,
Montevideo

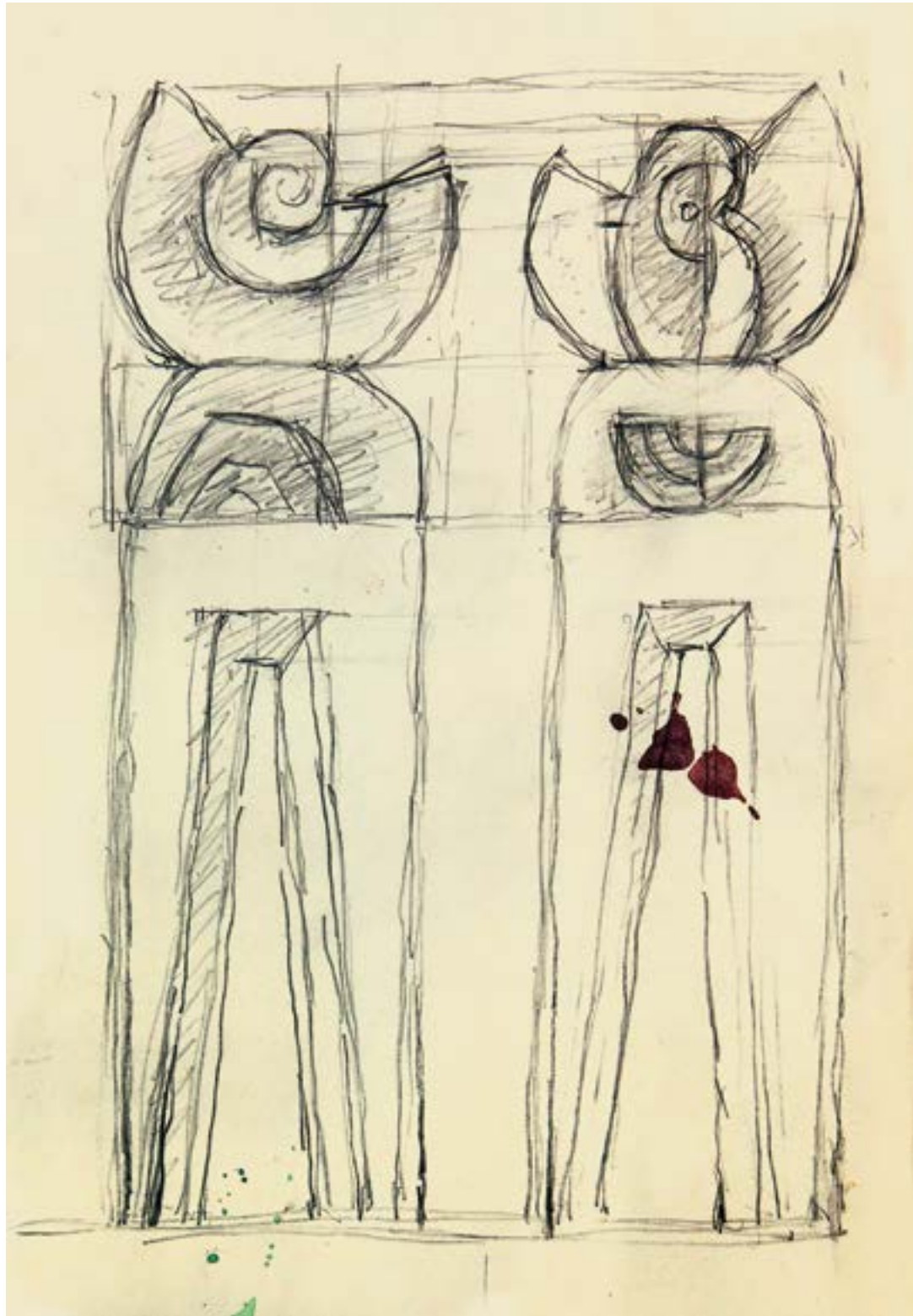








Lluvia, 1999
Óleo sobre tela,
228,5 × 129,5 cm
Colección privada,
Montevideo



Inti, proyecto para monumento, 2002
Madera tallada y óleo, 63,5 × 21,5 × 11 cm
Colección privada, Montevideo







Caballos, c. 2003
Ensamblaje en madera,
31 × 33 × 7 cm y 31 × 25 × 6 cm
Colección privada, Montevideo

◀ **Caballo**, c. 2007
Madera tallada, 103 × 81 × 14 cm
Colección privada, Montevideo



▲ **Adán y Eva, 2003**

Madera tallada y óleo, 34 × 33 × 5 cm
Colección privada, Montevideo

▶ **Ciclo de la vida, 2003**

Madera tallada, 101,5 × 104,5 cm
Colección privada, Montevideo



Alpay 2003

Plaza de esculturas, 2003
Madera tallada, 79,5 × 83 × 52,5 cm
Colección privada, Montevideo



ENGLISH VERSION

1

It is a great satisfaction for the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) to present the exhibition *Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)*, in the context of the centennial of the artist's birth. This is his first individual show at our museum and the second retrospective devoted to Alpuy in Uruguay (the first was held at the Municipality of Montevideo's Centro de Exposiciones Subte in 1999).

The curatorial script by Rafael Lorente Mourelle proposes traversing nearly seventy years (1940-2007) of Alpuy's uninterrupted artistic production, from his outset at Taller Torres García, to his final pieces in wood at his studio in New York City. The curator structures the show spatially in different sections, giving shape to a proposal that makes it possible to discover Alpuy the painter – first as a student of Joaquín Torres García's and then as a teacher at the Taller – in his role as muralist, draftsman and printmaker, but fundamentally the sculptor, as of his wood reliefs at the start of the 1960s. *Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)* sheds light on an artistic endeavor that, beyond the different supports, develops a plastic and spiritual language, where human beings and their journeys are the central theme.

This exhibition has been possible thanks to the generous participation of Fundación Julio Alpuy, to the rigorous work undertaken by Rafael Lorente Mourelle —the show's curator and designer— and the coordination and production by Oscar Prato and Gustavo Serra. The photography of the works by Pablo Bielli and the exhibition room design and catalogue by Rodolfo Fuentes were decisive contributions for documenting this project. We want to especially highlight the government institutions that trusted in the proposal —ANCAP, ANTEL AND BROU— as well as all the private collectors who contributed works essential for the show to achieve the level of excellence we were seeking.

Today, ten years following the death of Julio Alpuy, the Museo Nacional de Artes Visuales celebrates the artist and the exceptional human being he was, and pays due tribute to his fertile artistic trajectory ■

Enrique Aguerre
Director of the National Museum of Visual Arts

December, 2019

2

Fundación Julio Alpuy is pleased to have been part of the great team formed to make possible this formidable exhibition commemorating the 100th anniversary of the birth of the master Julio Alpuy.

His life, profoundly devoted to art, is an example of constant work and dedication. With enormous generosity he was also a committed teacher; he fought every battle necessary to defend his ideas and to guide his young students on the difficult paths that an artist must necessarily take.

They were 70 years devoted to artistic creation.

This exhibition proposes a voyage, which is not only an exploration of his diverse work and the periods defining it, but is also a journey to the places he lived and worked in over the course of his long and vital trajectory.

From the deep interior of Uruguay, where he was born in 1919, he arrived in the Montevideo of the 1940s, where his encounter with Joaquín Torres-García would mark him forever. The long path that began in his native Tacuarembó when he was 16 years old would lead him to live for different periods in Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Germany and finally in New York as of 1961, with brief returns to Uruguay.

But from the early days of the Taller Torres-García, when Torres appointed him to teach at Montevideo's Ateneo, and in each of the places where he lived and worked, until his death at the age of 90 in New York City, Alpuy was always surrounded by young artists while at the same time he executed his prolific work as artist, with passion and commitment.

Fundación Julio Alpuy owes its existence to the vision and generosity of Joana Simoes de Alpuy. Her concern for the transcendence of her husband's work and the desire to symbolically continue supporting and encouraging young painters, as he had steadfastly done throughout his entire life, were the main reasons for the creation of this Foundation.

The Julio Alpuy Prize for Painting, which since 2014 has been awarded in conjunction with the National Salon and which will next year see its fourth edition, is intended precisely to promote the participation of painters in visual arts competitions.

Committed to the dissemination and knowledge of this great artist's work, we are convinced that this exhibition will be a formidable vehicle for the public visiting our main museum to have the possibility to learn about and reflect on the artistic trajectory of an extraordinary cultural ambassador for Uruguay at the many destinations he touched. An essential part of this show is the impressive piece *Fertilidad* (1964, incised wood, 136 × 90.6 cm), donated in 2014 by Fundación Julio Alpuy to Uruguay's National

Museum of Visual Arts (MNAV). This work, the most important in the Foundation's collection at that time, now allows the MNAV to show a first-class work from a particularly distinctive period of Alpuy, as few other museums in the world can. Other donations of works by our Foundation – for example, to the Tacuarembó Museum – make it possible for publics geographically far from Uruguay's capital to access art.

We thank the director of the MNAV, Enrique Aguerre, and all of the museum's staff, for having generously contributed their efforts and having participated decisively in the collective work that made this exhibition possible, as well as the authorities of the Ministry of Education and Culture, whose support was indispensable for this initiative.

We thank the architect Rafael Lorente, curator of this exhibition, for his work and his excellent text.

Special thanks go to Cecilia de Torres, whose extensive and interesting biography has been a fundamental tool for the study and knowledge of Julio Alpuy's life and work, and whose untiring efforts over so many years have allowed us to create awareness and internationally position the work of the artists who together with Joaquín Torres-García were participants in one of the most original movements that have existed in the visual arts. Her deep family relationship and friendship with all of them, her direct experiences, and her systematic study of the creative processes involved make her an unparalleled reference for researching and understanding the historical development of Uruguay's premier artistic movement. Her support and constant collaboration from New York City are invaluable for Fundación Julio Alpuy.

To Mari Carmen Ramírez, Wortham curator of Latin American Art and director of the International Center for the Arts of the Americas of the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), many thanks for allowing us to reproduce a text on Julio Alpuy that was published in the catalogue for the exhibition *El Taller Torres-García, la Escuela del Sur y su legado*. That show marked a clear turning point in the knowledge of and consideration given to this group of artists abroad. Her subsequent work has continued consolidating their international recognition, and the upcoming installation at the MFAH of a permanent hall devoted to exhibiting the work of these artists is a landmark in the international expansion of Uruguayan culture.

We thank Ximena Gama for her enlightening essay on Julio Alpuy's stay in Colombia at the end of the 1950s, a fundamental stage that sparked change and strengthened his most original artistic production in the following decade ■

Fundación Julio Alpuy
December, 2019

3

Julio Alpuy: City, Murals and Woods Rafael Lorente Mourelle, Architect

Introduction

Artistic vocations frequently arise in sensitive and receptive ambits, be it a culturally attuned family environment or a stimulating and expansive education. In Uruguay, Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, Augusto and Horacio Torres, Pedro Figari, Francisco Matto, and Germán Cabrera, among others, had the good fortune to be raised in supportive and encouraging surroundings. At the opposite end of the spectrum were those who had to discover and follow through on their vocations against all odds: Manuel Pailós, José Gurvich, and Julio Alpuy, among others.

At the age of 20, Alpuy had not had any contact whatsoever with art, except for a few basic notions he got from history classes at night school.¹ His artistic vocation awoke when he visited an exhibition of Venetian watercolors by José Cuneo (1887-1977), held in 1939 at Montevideo's Ateneo. He began drawing then, self-taught.

Shortly after Cuneo's return he showed in two halls at the Ateneo: one devoted to watercolors and oils of Venice, the other devoted to local watercolors [...].²

"In fact I painted all over Venice. Of course I worked a lot from my hotel, because it was a viewpoint that lent itself to that. From there I could see San Giorgio Island, I could see the entrance to the Grand Canal and a variety of things, the bridges there... Because the Bucintoro [referring to the Hotel Bucintoro, where Cuneo was lodged] had two or three floors, so that I had something of a bird's eye view. So much so that I could see the Riva degli Schiavoni, which is where the hotel stood and where the Arsenale canal lets out, which is precisely where I stayed. So that I repeated it a lot, with variations, for example, of San Giorgio island, because I had it there, in front of me, from the window, or at times from below, from the ground floor of the hotel, that is, from the level of the Riva. [...] I drew, and I also went out exploring, I traversed pretty much all of Venice. I painted at various places, from what they call a 'campo' – or square – or 'campiello' – in the case of smaller squares [...]."³

Years later, on the occasion of a show of his own prints at the Losada gallery in 1971, Alpuy received a visit from José Cuneo. It was then that he had the chance to share the story with him and to acknowledge the initiatory role he had played in his artistic path, spurred by his astonishment and admiration at the display of light and color in Cuneo's works shown at the Ateneo. It was as of that

1 Oscar Secco Ellauri and Pedro Daniel Baridón, *Prehistoria y Oriente*, Montevideo: Kapelus, 1937.

2 Raquel Pereda, *Cuneo*, Montevideo: Galería Latina, 1988, p. 169.

3 Ibid, p. 160.

exhibition that Alpy began drawing with great enthusiasm. Around 1940, Víctor Bachetta, a founding member of the Constructive Art Association (*Asociación de Arte Constructivo*, or AAC), close to Joaquín Torres-García, upon seeing his drawings and noting his interest in art, proposed that he visit the master at his house at Calle Abayubá 2763.

[...] when I crossed the threshold, before being introduced to the master, just upon seeing the paintings on the entrance hall walls, I felt I had discovered what I had been looking for so restlessly [...].⁴

Some time later, Alpy would join the Taller Torres-García group. As Cecilia de Torres notes:

1943, January 14: JTG rents the premises next to his home on Calle Abayubá 2763 to accommodate the increasing number of young artists who want to study with him. Twelve days later he holds the first meeting of the Taller Torres-García (TTG). Among the members are **Julio Alpy (1919-2009)**, Gonzalo Fonseca (1922-1997), José Gurchich (1927-1974), Manuel Pailós (1918-2004), Francisco Matto (1911-1995), Horacio (1924-1976) and Augusto Torres (1913-1993), Sergio de Castro (1922-2012), Elsa Andrada (1920-2010), Carmen Cantú, Edgardo Ribeiro (1921-2006), Alceu Ribeiro (1919-2013), Jonio Montiel (1924-1986), Lili Salvo (1928-2010), and Olga Piria (1927-).⁵

And in his examination of Héctor Ragni, Gabriel Peluffo Linari says:

According to the master's notebooks preserved in his files, the accounting of AAC, launched in May 1941 with fourteen members, a year later showed only three members and a considerable financial deficit. Yet that was the time of creation of Taller Torres-García, whose administrative records start, precisely, in 1942.

Some of the artists who had joined the group at that point were the brothers Edgardo and Alceu Ribeiro; the brothers Augusto and Horacio Torres, the sons of Torres-García; Héctor Ragni, Juan Fernando Vieytes, Andrés Feldman, Julián Luis San Vicente, Luis Gentieu, Víctor Bachetta, Linda Bonatti, Lía Rivas, Sara Florit, and Francisco Matto, among several others [...].⁶

My intention here is not to provide a detailed study of the full work and life of Julio Alpy. That would require other timeframes and other tools. This text is imbued with closeness, in that its narration – subjective as it is – derives from direct contact with the artist and his work. In fact, when I was very young, nearly a child, I met Alpy through my parents, at the time of Taller Torres-García, and I maintained a beautiful friendship with him that grew in parallel with my knowledge of and interest in his work. I will focus on three key moments in his trajectory that in my view articulate the full set of his prolific work, generously spilling over into other times and spaces. They are:

1. 1943-1946 period. As of 1940, Alpy began painting under the direct guidance of the master Joaquín Torres-García in his house at

⁴ Cecilia de Torres, “Cronología,” in *Catálogo de la retrospectiva de Julio Alpy*, Montevideo: Centro de Exposiciones de la IMM, 1999.

⁵ Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpy*, New York, 2019. In the catalogue for the exhibition Homenaje a Julio Alpy (1919-2019), MNAV, Montevideo, 2019.

⁶ Gabriel Peluffo Linari, “Héctor Ragni: artista plástico,” research paper on Héctor Ragni (1897-1952), Montevideo, 2013, at <http://hectorragniaristaplastico.blogspot.com/p/investigacion-de-gabriel-peluffo-linari.html>.

Calle Abayubá 2763. Not long after, from 1943 to 1946, he developed a series of very personal works referring to the city and its architecture.

In 1944 he was part of the team of young artists who painted the murals at Hospital Saint Bois. Later, in the years from 1945 to 1952 his participation in the TTG was intense; there were trips to Argentina, Bolivia and Peru, and with them a discovery of Latin American roots; he took on the teaching of drawing and painting at the TTG; Joaquín Torres-García died on August 8, 1949; Alpy lived for a time in Buenos Aires in 1951, leaving us a splendid notebook of drawings; he traveled to Europe and the Middle East, where he had contact with the great civilizations of Antiquity and visited the most important museums and collections; and he returned to Montevideo in 1953.

2. 1953-1957 period. This stage in Alpy's life was characterized by his intense work in muralism, which grew out of his particular vision of the trades, in different proposals and materials. He continued teaching at TTG. Later, in 1957, he left Uruguay: he lived in Chile, Colombia and Venezuela, traveled to Germany and France, and finally settled in New York in December 1961.

3. 1962-1970 period. He worked almost exclusively in wood relief, creating works of great originality and quality that gradually approached three dimensions. In this stage Alpy recognized himself as a sculptor. In parallel, around 1970, he became involved in drawing and printmaking in contact with Luis Solari (1918-1993), who at the time was living in New York. From 1967 to 1969 Solari studied at the Pratt Graphic Center and at the New York Graphics Workshop.

1. 1943-1946 period

From the outset, Alpy revealed a strong artistic personality. Cecilia de Torres correctly defines him as “a powerful artist, original, a precursor,” and adds: “Alpy was always independent, personal.”⁷

Firm and decisive drawing and color, a sensitive and profound tone, made manifest as of his initial works. He is ever rigorous, simple and essential. Particularly interesting are his first cityscapes, painted between 1943 and 1946: industrial architectures, smokestacks, bridges, clocks, silos and warehouses, trains – in short, the signs of new times.

In this, Alpy, still unknowingly, linked himself to other artists who had related urban stories and made the city their favorite theme. Painters like John Marin, Charles Sheeler, Edward Hopper, Stuart Davis, Georgia O'Keefe, Joseph Stella, photographers like Paul Strand, Karl Struss, Alfred Stieglitz, Lewis W. Hine, Berenice Abbott, among others, left formidable testimonies of the New York of the start of the 20th century.

Closer still, Horacio Coppola and Grete Stern described the splendor and the lights of Buenos Aires of the 1930s and 1940s. Alfredo De Simone, in an intimate key, painted Montevideo's Barrio Sur, a neighborhood of old houses and gas storage tanks. Joaquín Torres-García, with his stupendous series of drawings of New York between 1920 and 1922, and with his painting of the Montevideo port between the end of the 1930s and beginning of the 1940s, gave us a contemporary view of the city that put the accent on ships, trains, cranes, smokestacks, the vibrantly colored architectures of

⁷ Cecilia de Torres, “Introducción,” in *Catálogo de la retrospectiva de Julio Alpy*, Montevideo: Centro de Exposiciones de la IMM, 1999.

modernity. Juan Fló, in the prologue to the remarkable book *Torres-García, New York*, says:

The city itself is what teaches the language of modern painting, and what the painter represents of it is precisely that language [...].

In 1917 Torres had discovered the city as an offer of artistic language that through the visible reality itself renews the painter's language [...].⁸

Alpuy, in sync with that spirit, did a series of works between 1943 and 1946 in which the city, its landscapes and industrial architectures are the protagonists. That set constitutes a valuable and personal contribution referring to a dialogue with the city. The emphasis is on the construction, as well as on tonal harmony.

In May, in the eleventh Taller Torres-García exhibition at the Ateneo, Alpuy for the first time showed a painting from the 1943 series titled "Chimeneas" (Smokestacks), which already reflects his original and unique style. When asked why he chose that subject, Alpuy replied: "I was following an idea, simplifying it successively until a hierarchy arose among the separate elements; smokestacks are forms that upon isolating them from the context of the landscape become forms that have an intrinsic value."⁹

In 1944 Alpuy was a member of the group of young artists, led by the master Joaquín Torres-García, brought together to paint a series of murals at the Hospital Saint Bois, in its Martirené Pavilion, designed by the architects Carlos Surraco (author of the Montevideo Clinical Hospital) and Sara Morialdo, at the suggestion of the doctor Pablo Purriel, director of Hospital Saint Bois. On that occasion Alpuy painted two murals that today are housed at the Antel Torre de las Comunicaciones building.¹⁰

The architect Sara Morialdo, who designed the Martirené Pavilion, took Dr. Pablo Purriel to Joaquín Torres-García's studio, to show him some paintings. Purriel was very enthused when he saw them and said: "This is what my patients need." He had been impacted by the colors, the design, etc., because they were joyful, marvelous things.

[...] We found out that we were going to paint a mural only two months before. We had to work like crazy; I remember that there were some artists who were already painting, and others who showed the sketches to Torres so he could correct them [...].

The preparation work had to be very quick, because we had to go and paint them in a relatively short time. Each one did a sketch and showed it to Torres. [...] He didn't do sketches, he created and painted them directly on the wall; I had the chance to see him paint and invent on the wall. [...] The colors were ready in jars, no shades or anything, it was all very direct. And then, when one of us did a sketch and had to paint it, he corrected both the drawing and the balance of colors. I remember clearly Dr. Purriel's enthusiasm when he

8 Juan Fló, "Prólogo," in *Torres-García, New York*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2007.

9 Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpuy*, op. cit.

10 Mural *Ciudad*, 1.90 × 3.26, and mural *Composición*, 1.08 × 2.66.

see the sketches, with their colors, in a visit he made to the Taller. [...] What I remember very well was the response of some people who when they saw the finished murals said: "But what is this?" and they were followed by the press, and everyone badmouthed the Taller and in chorus cried: «This is horrible, they're going to kill the patients!» [...] Yet the patients' reaction was exactly the opposite: they were happy, they enjoyed seeing them and talking about them, and as a result of all that, Dr. Purriel was thrilled...¹¹

That was Julio Alpuy's first experience with murals, which launched a long and outstanding trajectory running from the 1950s to the 1980s and culminated in four murals for the building housing the Chancellery and Consulate of Uruguay in Argentina, designed by the architect Mario Payssé Reyes. This experience was shared with other distinguished exponents of mural art, also members of the Taller Torres-García. Such are the cases of Francisco Matto, Augusto Torres, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Manuel Pailós, Dumas Oroño, Edwin Studer, Jonio Montiel, among others, who in those years were doing very interesting works, framed by the conceptual and formal tenets of what was called the Escuela del Sur.

2. 1953-1957 period

En 1951 Alpuy undertook a work in Venetian mosaic and marble chips (2.50 × 1.65) for the garden of the architect Ernesto Leborgne (1906-1986), located at Calle Trabajo No. 2773 in Montevideo. The work was placed on the right side of the access path to the house, appropriately framed and related to the site. It created a space where Leborgne fittingly added a stone bench separated from the cobblestone pavement, which contributed to its standing out. The mural can be considered a transition toward the subsequent series titled "Los oficios" (The Crafts).

The mural's design is based on three aspects of human life: in the lower sector, a hominid figure, plants and animals symbolize nature and the most primitive and instinctive forms of life; in the center, feelings and affection are represented by a human couple; and in the upper part a man surrounded by planetary symbols, including the Southern Cross constellation, represents reason and intelligence [...].¹²

Following the death of Ernesto Leborgne in 1986, and the sale of the property and subsequent dismantling of the garden and its works, this mural was fortunately acquired by the Uruguayan state-owned bank, Banco República. It would be wonderful to see it reset in a space where it could be freely enjoyed by the public, as it was originally conceived.

Between 1953 and 1957, Alpuy worked on a series of murals related to the subject of crafts and of nature. It could be called a *family* of murals: the mural at the Dámaso Antonio Larrañaga high school (8.00 × 3.00), the work of the architect José Scheps; the mural for the home of the architect Mario Payssé Reyes (4.00 × 4.00); the mural for the stand of the Debernardis tiling and building supplies company New York at the Centennial Exposition (approximately 3.00 × 1.50, lost)

11 *Julio Alpuy entrevistado por María Laura Bulanti*, Nueva York, 2007. El Taller Torres-García y los murales del Saint Bois, Linardi y Rizzo, Montevideo, 2008.

12 Cecilia de Torres, "Cronología 1919-1956," in the catalogue for the exhibition *Retrospectiva Julio Alpuy*, Montevideo: IMM, 1999.

designed by the architect Rafael Lorente Escudero; the mural at the Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA), currently the COETC bus terminal (2.30 × 7.20); the mural at the Tempo furniture store (3.00 × 6.30, lost); murals at the homes of the Domínguez and Abal families, etc. All of these murals speak not only to the artistic quality of Alpy's production, but also to his extraordinary capacity for work and realization.

The Liceo Dámaso Antonio Larrañaga was built around 1955 by the Architecture Office of the Ministry of Public Works (MOP), whose director was the architect Agustín Carlevaro, in the framework of a national plan to build high schools including Montevideo's Zorrilla, Bauzá and Miranda schools and several others in Uruguay's interior. The project was developed by the architect José Scheps, then an employee of the MOP, and the building company was Gori-Molfino, where the architect Ernesto Leborgne worked as project manager. Here we recall the special relationship Leborgne had with the Taller Torres-García and particularly with his friends Augusto and Horacio Torres, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca and Julio Alpy, who had participated in different works for the garden of his house at Calle Trabajo, which was a true fermentation laboratory for the fusion of art, architecture and nature.¹³

In that context, Leborgne suggested to Scheps to have Alpy participate as muralist at the Liceo Larrañaga. Alpy had recently returned from a trip to Europe and the Middle East, where he had been in contact with the great museums and collections, as well as the great civilizations of the past. There is abundant correspondence between Alpy and Leborgne that reflects the interest and the commitment of the two of them to different expressions over the course of the history of art.

Elena Leborgne, the architect's eldest daughter, told me that as a young girl she periodically accompanied her father to observe with emotion the evolution of Alpy's mural. During those years the artist began working on the series called "Los oficios," which reflects his interest in the world of work. In reality, that interest was spawned by his personal circumstances. From when he was very young, Alpy became familiar with nature, the seasons, the animal world, rural work, in his day-to-day surroundings as a child. When he moved to Montevideo he worked at different crafts to support himself, including at a printing press where he contracted a serious illness, which would mark the start of his artistic activity. Hence it was natural that the Liceo Larrañaga mural would include not only the crafts proper to the world of culture – including the astronomer, the musician, the architect, the poet, the painter, the sculptor – but also other trades, such as the mason, the potter, the baker, the carpenter, all united by the common denominator of work, as well as by elements representing the animal and plant worlds.

Alpy resolved the mural (8.00 × 3.00) based on a firm structuring of the plane, rooted in Torres-García, with big orthogonal lines that order and articulate the space and in turn contain the symbols, numbers, letters, in an order that goes from the more universal to the more particular. While the plane's organization evidences a concept of structure inherited from the lessons of the Taller Torres-García, the symbolic contents clearly reflect the artist's personal mark, referring to his experiences and feelings. His proposal focusing on the crafts

¹³ Rafael Lorente Mourelle, *Arte y arquitectura en Uruguay, 1930-1970*, Montevideo: published by the author, 2016. Rafael Lorente Mourelle and Denise Caubarrère, *Ernesto Leborgne*, Montevideo: Agua; m, 2005.

has no precedents in or relationship to the production of other TTG artists or with that of the master. His works are very personal, highly original, the spark for works that Alpy would begin to develop in the city of New York as of 1962.

Likewise evident is his bow to the art of Ancient Egypt, which he had visited and studied in depth – even if it had a fundamentally religious and ornamental purpose – with his composition set out in horizontal strips and figures in profile view, with fine stylized drawing delineating the forms. Alpy himself explains:

In Egypt, for example, there are many temples and palaces completely intact, with their painted reliefs and all – astounding tombs, true palaces sculpted in rock, where the reliefs and the paintings are just as they were on day one! It is really the clear idea of what monumental art is, even if the concept is very different. Objectively, Egypt interests us because of its very constructive expression, as it relates to constructive rules, but it clearly springs from a different origin. [...] They start with an idea and that is the point where they part from our constructive concept. While Greek art is closer, if not in form, much more in spirit, to ours [...].¹⁴

Cecilia de Torres comments:

The similarity with Egyptian frescos and with 16th century Mexican codices is not casual. All of them deal with the same problem: fusing painting with the wall and recording beliefs and experiences. In this sense Alpy was part of the same tradition. What Alpy wanted to add to constructivism was the relationship of man with his inner world and with life [...].¹⁵

Over the course of time the *Oficios* mural at Liceo Larrañaga suffered a process of deterioration that put its survival at risk, so that, with good reason, the National Cultural Heritage Commission created a working unit responsible for saving it, as well as for restoring the location. With the unconditional support of the high school's authorities and its teaching staff, employees and students, a model undertaking was launched to save and restore a work that was part of the cultural heritage and a place. The job was completed in May 2019, and today we can fully enjoy one of Julio Alpy's most important murals in a public space, representing the concept of the fusion of art and architecture based on the teachings of the master Joaquín Torres-García. The restoration team included the professor Carola Wuhl, an instructor in Art history at Liceo Larrañaga, who researched the mural's features in depth and proposed a study to a group of students. Her analysis is included in this catalogue.

In the Liceo Dámaso Antonio Larrañaga as well as in the home of the architect Mario Payssé Reyes, the home of the architect Ernesto Leborgne, and the Debernardis exhibition stand, we can speak of a space for the effective fusion of art and architecture. In all these cases the mural work arises out of a dialogue between the architect and the artist that enhances the complementarity of the tools used. This concept goes beyond the traditional idea of *mural decoration*, and hence the artist incorporates his work in a preexisting place as if it were a painting hung on the wall but which is clearly alien to it. In this regard it is interesting to note that Joaquín Torres-García

¹⁴ Letter from Julio Alpy to Ernesto Leborgne, Rome, April 20, 1952. Rafael Lorente Mourelle and Denise Caubarrère, op. cit.

¹⁵ Cecilia de Torres, "Cronología 1919-1956," op cit.

himself referred to the Hospital Saint Bois murals as an experience in mural decoration and not as an example of the fusion of art and architecture. Yet Alpu y had a very clear conceptual difference:

The purpose was decorative, although the commission was not to decorate the entire building, either, as if it had been conceived together with the project. It was a matter of painting some murals, nothing more, a special decoration for certain spaces. Now, **when I do a decoration I take responsibility for everything, the location, the dimensions, etc., but in this case those decisions were Torres-García's.**¹⁶

And in his personal notes he recorded:

So, if I have to decorate a wall or an object, my «objective» attitude leads me to consider that the wall and the object are something concrete and that after being decorated they must continue fulfilling their function as wall and object. If the architect places a wall at that spot it is with the idea that the wall will continue being a wall and not something else. For that reason the frontality of the decoration is for me an essential principle.¹⁷

In 1958, the renowned Basque sculptor Jorge de Oteiza visited Uruguay on the occasion of the International Competition for the Monument to José Batlle y Ordóñez, stirring up the local artistic environment by proposing new concepts on the subject of *art and architecture*. He submitted an extraordinary proposal, together with the architect Roberto Puig Álvarez, which ended up winning third prize. The competition was declared abandoned because of the jury's standoff between two tendencies: one that called for a renewal which supported the Oteiza-Puig project, and another that was conservative and supported the project by an Italian team, including the architects Mario Romano, Carlo Keller and Gianpaolo Bettoni along with the sculptor Cesare Poli.

As a result of that competition, Oteiza brought together voices supporting his proposal and gave talks at the School of Architecture, where he explained his conceptual basis.

Oteiza suggests a new relationship between architecture and art at two levels. The first from the space of architecture, which corresponds to a high degree of interaction between the work and the architectural space. **The second level, involving the total rapport between the two disciplines [...]**¹⁸

Years earlier, amongst us, Joaquín Torres-García posed his theoretical foundation in his numerous talks and writings about the relationship between art and architecture.

[...] thus, elevating the rank of painting to the category of music and architecture, in their highest pure expressions. The step taken, then, is clear, and hence it is not hard to see its transcendental importance. Because, simply, it determines a new art. So that, better still, now we can say this: that new art is perfectly in unison with what today, in other spheres,

¹⁶ Julio Alpu y entrevistado por María Laura Bulanti, cit.

¹⁷ Julio Alpu y, "Cascais, Portugal, agosto 1994." From his personal notebooks.

¹⁸ María Emma López Bahut, *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Alzuza: Fundación Museo Jorge de Oteiza, Cuadernos del Museo Oteiza, n.º 4, 2007.

represents progress. Modern evolution is determined by a sense of reality, so that architecture had to take the first step in that evolutionary direction. And it could be said, to such an extent, that its creations or solutions are confused with the creation and activity of other fields in the general move forward.

And that would not only serve as a bridge to painting and sculpture, in that sense, but also provided the opportunity of the enclosure, of the wall, in universities and theaters, in libraries and banks, in movie halls and factories. [...] **In that architecture there is a new spirit, and painting must stand together with it, until becoming one and the same thing.**¹⁹

The architect Mario Payssé Reyes' home, designed around 1955, is a clear example of the joint work of the artist and the architect. Payssé incorporated various works by Taller Torres-García members: Francisco Matto, fountain with constructive stele in ceramic; Edwin Studer, mural in glazed pill tiles titled *Los cinco períodos de la arquitectura* (The five periods of architecture); Horacio Torres, stained glass; and Julio Alpu y, mural painting. Alpu y's 4 x 4 meter mural called *Las cuatro estaciones* (The four seasons), a fresco painted on a lateral wall of the double-height space, separated from the floor, qualifies and limits the space by adding color, form and enriching its perspective.

Alpu y used tools similar to those he applied in the Liceo Larrañaga mural in terms of his constructive and thematic proposal. It is very interesting to see the dialogue between the architecture's somber reddish press brick and the mural's vibrant colors. As well as the dialogue with other works of TTG artists and of Payssé Reyes himself, placed in the exterior double-height space, the house's centerpiece.

Later, in 1957, Alpu y painted a beautiful mural, although smaller in scale (2.00 x 1.10), at Francisco Abal's family home in Punta del Este, with local themes that link him to those painted around 1946 by Edgardo Ribeiro at the ANCAP service station, designed by the architects Rafael Lorente Escudero and Roberto Beraldo. The mural was done above the fireplace built in grey granite stone and reflects elements of the Punta del Este landscape, like the forest, the port, the horizon and local buildings. Also around 1957 he painted another mural, in acrylic (1.40 x 2.80), for the Domínguez family in Montevideo's Malvín neighborhood, on the lateral wall of the house's dining room, where it receives indirect natural light. In this case he used a nautical theme, linked to the work activity of Alfonso Domínguez Alonso, its owner.

Interestingly, before executing each of these murals Alpu y presented various preliminary studies, among which he selected the final one, according to the scale of the space and its physical features. There is no improvising whatsoever, nothing is left to chance. Finally, around 1980, when he won first prize in the competition called by the Ministry of Foreign Affairs to add works of art to the building of the Uruguayan Chancellery and Consulate in Buenos Aires, located at Avenida Las Heras and Ayacucho, Alpu y did four mural paintings in different spaces of the building, which are installed alongside works by his friends

¹⁹ Joaquín Torres-García, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1944.

and TTG co-members, Edwin Studer and Josep Collell.²⁰

In these works Alpy sets aside the classic Torres-García orthogonal structure employed in the murals done between 1951 and 1957, to propose a new, totally personal, organization of space, based on the development of the New York works in wood in the 1960s, as well as in the organic-like drawings and prints done in the 1970s. In them he maintains the concept of two-dimensional construction on the plane, but organized based on large dominant forms that contain elements of nature – birds, clouds, trees, fruit, water, fish, stones and, of course, the human couple – creating idyllic environments, beyond time and beyond space.

He often uses the circle, the spiral or complex organic forms, within which he integrates components or groups of families organized rhythmically, with a concept of equilibrium that is no longer that of the orthogonal grid inherited from cubism and neoplasticism, but that instead is associated with natural, amorphous or amoeboid forms, defining zones or areas of color in dialogue with free and open forms. Moreover, his intonation moves away from the ochers, oxides, earth tones and greys so characteristically close to the TTG palette, and take on greenish, blue and orange tones, giving the works a very different vibration and look.

When I left Montevideo I felt I could not continue with what I was doing then. It was something I could do very well, repeat very well; **but I believed that the best I could do along that line were good works, perhaps very good works, but that in any case would not be mine because the idea generating them was not mine and, in fact, and had never been mine. It was Torres-García's!** Then, right then, I left everything behind and set off from Uruguay [...].²¹

3. 1962-1970 period

Following a prolific stay in Colombia and Venezuela, at the end of 1961 Alpy traveled to New York City, where he established himself permanently. He got back in touch with his friend Gonzalo Fonseca, who had been living there since 1957 and who let him use his studio in East Hampton, where Alpy began a series of woods that would gradually lead him to sculpture. At this stage Alpy changed material: he went from oil, on canvas or cardboard, to collage, and to working directly with castoff wood. This was a first element of change: the importance of the supporting material and its impact on how he addressed the work. The connecting thread would no longer be a structuring using a predetermined language, but rather a new route based on addressing the wood's suggestions. The second element was listening to his inner voice. The work does not start from an external visual world, as in the case of the city, but instead from images and memories lodged in the depths of his being, in his stories and experiences, which the artist salvages and re-elaborates within a new personal, and also artistic, order.

Initially, around 1962, the works were two-dimensional and frontal,

²⁰ Chancellery and Consulate of Uruguay in Buenos Aires (1977-1978), project by the architects Mario Payssé Reyes, Nayla Laxalde, Carlos Peluffo and Perla Estable.

²¹ Interview by Ronald Christ with Julio Alpy published in the catalogue for the *Julio Alpy* exhibition at the Center for Inter-American Relations, New York, 1972 (translation María Lorente).

profoundly abstract and with scant elements linking them to the outside world. There are inclined lines that structure the space, as well as organic, embryonic, enveloping forms that contain others – sarcophagi, hands, female figures, vulvas – all very simple, almost primitive, giving them a great expressive force. Later, little incisions, fine scratched and dotted lines lend great plastic quality to the surface. The wood is also partially tinted in white or rose tones, accenting its nature and character.

Then, in 1963 and 1964, the presence of wood is accentuated, partially tinted in reddish tones, and the forms become more organic and elemental. There are forms in relief and others carved, generating hollows and oppositions. The scratchings and incisions become less systematic and take on unexpected curved rhythms. These woods have a formidable expressive charge.

Around 1968, the works acquire a certain classical aura and Alpy achieves full mastery of his tools and resources. They are proposals with two or three elements – high relief, protruding, or low relief, carved, which contain complex forms and worlds – and a small and simple element, ever seeking the opposition of forms, colors and techniques. Later, as of the 1970s, he gradually takes on the third dimension, abandoning frontality and fully assuming the role of sculptor. An emblematic work of this stage is his 1971 *Caracol de la vida* (88 × 127).

The series of woods initiated in 1962 is, in my view, the highpoint of Julio Alpy's work and his most important contribution to the history of modern art in the second half of the 20th century. They are very personal, highly original and suggestive works that have no link to any other current, trend or artistic personality. Especially those created between 1962 and 1964 have a powerful expressive charge and have to do with primal worlds, alluding to the origin, the course and the end of life. They can be related to Mesopotamian cuneiform tablets, carved in clay or sandstone, populated with strange lights and shadows. Resolved in an apparently elementary way, with simple and few, but wisely combined, plastic resources, they achieve great intensity and manage to transmit deep emotions, in harmony with the most important aspects of existence. They speak to an emotional sensitivity. These works are distant from his earlier production, as well as from his path as of 1970. At that point he devotes himself intensely to drawing and especially to prints, accompanied as he was by Luis Solari. The Uruguayan painter and printmaker Luis Solari (1918-1997) invited Alpy to his studio in Morristown, New Jersey. "He was like the devil," recounts Alpy, smiling as he remembers that Solari had prepared a plate for him "to tempt him to experiment with engraving technique." He was so interested that he bought a press and installed a print workshop in his studio.²²

In his subsequent work he moves gradually into the role of sculptor and creates a series of works, from 1970 to the end, whose origin lies in the woods of a decade earlier, executed with superimposed layers, glued and then carved. Some of these works are frankly three-dimensional, like *El caracol de la vida* (1971), *Torre* (1986) or the project for the monument in San Gregorio de Polanco, Uruguay (2002). Others, like *Espiral de la vida* (1993) or *Composición con pareja* (1993), maintain a certain frontality, where a clear intention to define form through expressive carving predominates, and later incorporates symbolic elements around a human couple, as well as

²² Cecilia de Torres, *Cronología Julio Alpy*, New York, 2019.

allusions to the world of nature, likewise intervening the vein of the wood that animates the surface.

When Alpy showed his woods for the first time in Uruguay, at Centro de Artes y Letras, in 1964, the reaction of various artists related to the TTG was nothing short of surprise. They said that Alpy was *no longer part of it*, referring to the prevailing language of the TTG in relation to the exposed woods.

I want to end this text with some of Julio Alpy's own thoughts:

More than forty years ago, upon arriving in New York, I started to discover a totally unexplored world by penetrating more deeply in my work in wood. Little by little I discovered space, I combined frontality with high and low relief, applied to a surface, and thus came to find the fascinating mystery, although at first timidly. The constant work led to a deeper understanding until finally arriving at true sculpture.

[...] **Being an artist is not a specialized craft. You feel the impulse to create something that is generated by the material you work with. The material fuses with the idea, and that's the mystery of art.**²³

Cecilia de Torres comments:

In the winter of 1962, Alpy felt he had reached a dead end: "I was alone in the studio, trying to exteriorize what I had inside. Instead of looking outside, which can be the city, I started looking inside." "Oil painting always took me along roads already traveled," he recalls. It was then he decided that the only way to move forward was to change medium. Fonseca offered him his studio in East Hampton, a summer resort two hours from New York that in winter is fairly empty. At the studio there were all kinds of wood. "It had been I while since I had worked with wood. What could I do with a board? I cut out a form, made a hole, stuck something in it, and a new world came into being. **I did what the wood demanded of me, and from the chaos came what I wanted.**" [...]

Montevideo, October 2019

²³ Julio Alpy, text of the catalogue for the exhibition *Alpy, Maderas*. Galería Oscar Prato, Montevideo, 2005.

4

Chronology Cecilia de Torres

1919 Julio Uruguay Alpy was born on January 27 in Cerro Chato, near San Gregorio de Polanco in the Tacuarembó department in Uruguay. His father was Sixto Alpy and his mother Virginia Bevans. When he was only 18 months old his mother died. He was raised by his paternal grandmother, Concepción Romero de Alpy and his aunts. A feeling of sadness permeates his childhood memories; although he grew up in a rural environment surrounded by the numerous and loving relatives that took him in, he felt abandoned. His father had a hard and lonely life and was often away as he made his living with an ox cart picking up merchandise from the end-of-the-line train station in Achar, to deliver it to the ranches and general stores in the out-lying area, where he then loaded hides, firewood and wool for the return train to Montevideo.

Alpy went to primary school in Cerro Chato through the third grade and in San Gregorio, to the sixth, he had a long walk to school, so he often rode a horse. His affection for them comes from the time that he fell off and he realized that the animal had stopped, turned around, and carefully sniffed him to see if he was all right. His relatives were farmers, and when at the end of winter they cultivated the earth with an oxen-pulled plow, young Alpy followed behind sowing the seeds into the furrows. Later he would depict this period of his life in drawings and paintings. Alpy was a good student, eager to learn, his teachers lent him books and the priest in San Gregorio gave him French lessons. His love of teaching, as well as his respect for hard work, dates from those early days. He declares himself a feminist, as he recalls how hard women worked in the countryside raising children, cultivating the land, taking care of the animals, washing, and cooking.

1935 When he was 16 his father sent him to Montevideo to continue his studies. For four years he went to high school at night while working a full day in a shop that sold imported fabrics and lace. Julio was in charge of merchandise control; he classified and prepared samplers of lace and silks. He lived in a rented a room that was poorly insulated, the exposure to extreme cold or heat and his poor eating habits damaged his health, he suffered anemia and sinus infections. His easy going and friendly personality gained him friends who helped him. Some friendships from this period still last today, including Dr. Dante D'Ottone whom he met in high school and who helped him when he was ill. He underwent sinus surgery, and because he was hospitalized for two months he lost his job. Upon recovering, his friends found him work at a printing company where Montevideo's public transportation tickets were printed. As Alpy hadn't join the union, whose members were given milk to prevent lead poisoning from the ink and antimony, in time he

was affected by the toxic chemicals and was again out of work.

1938 He moved to a house on Maciel St. in the old part of town, where he shared a room with friends from Tacuarembó. In school he met members of the anarchist group Juventudes Libertarias (Libertarian Youth): “where” he said, “I learned the concepts of freedom, justice, respect and many other things I had never heard of before.” Alpy acknowledges that the anarchists provided him with an important moral foundation. His adherence to their utopian ideas was unconditional: “During the Spanish Civil War and the Second World War we did everything we could to fight fascism. Those events made us more mature and conscious.” Today, he recalls with what gusto he painted protest signs against the imposition of military service in Uruguay. But the lead poisoning had weakened him and required a long period of rest. Alpy despaired of how he was going to support himself when an envelope containing 35 pesos mysteriously appeared at his door. His friends never told him how they managed to collect the money, but they continued to support him until he fully recovered.

1939 Alpy married Susana Asanza. He found a job as an accountant in a funeral parlor, and also worked in a bookstore. Up until then he had never seen art, it was by pure chance that one day he walked into an exhibition of watercolors of Venice by the Uruguayan artist José Cuneo.¹ He was so impressed that he spent the whole afternoon entranced; when he left he bought paper and colors and began to draw.

1940-42 When his friend Víctor Bachetta, who was a member of the Association of Constructivist Art, discovered that Alpy was drawing, he invited him to meet Torres-García. Alpy vividly remembers the first time he met the artist in his house in Abayubá St. “When we stepped into the entrance hall, before I even was introduced to Torres, just by seeing his paintings on the walls, I knew I had found what I had been searching for. I said to myself: ‘this is what I want.’” One Friday he attended a lecture at Torres-García’s studio. Augusto Torres, his older son, opened the door and Alpy recalls being a bit intimidated by the room readied for the lecture with rows of chairs. “When Torres lectured he seemed possessed, he took his paintings from the walls to make a point, and asked the audience to pass them down the rows. When we left Torres asked me: ‘when do you start working with us?’” Alpy answered that he had no money to pay for classes, Torres-García replied: “Bring paper, pencils and come back tomorrow.”

At the Taller Torres-García, Alpy found a community of young artists and kindred spirits. Torres-García demanded total commitment to painting, for him art in practice and in theory were indistinguishable. His teaching was not only about abstract concepts; he also encouraged his students to fully participate in expanding his ideas. Alpy explains that Torres-García “drew us inside his own world, he gave us everything. And as he fully gave himself, he expected us to do the same. It was through his painting that he transmitted to us universal concepts; that is why at first we painted just like him.”

¹ José Cuneo (1887-1977), a Uruguayan painter.

Torres-García prepared the model for each student to learn the basics of drawing and painting. Because he detested a standardized way of teaching art, he maintained that he only taught art concepts and not how to paint a picture. Alpy painted at night, after work, and once a week he took his work to Torres-García to review, “his comments were always interesting, unexpected, and very creative. He often summoned his two sons Augusto and Horacio, to take part in these discussions. Alpy maintains that what made Torres-García’s teaching so special was that “we learned by working, by making art. As problems arose, Torres-García explained each step to us at that very moment, and that’s why his teaching was so effective.”²

1943 In May of 1943, Alpy participated in the eleventh exhibition of the Taller Torres-García. He was then working on a series he titled *Chimneys*, which already demonstrate his own and unique style. When asked why he chose to paint chimneys, he answered: “It was because I was after an idea, by simplifying each separate element in a cityscape, chimneys for example, and isolating them from the context of the cityscape, I found their intrinsic abstract form.” In the 1943 *Círculo y Cuadrado* issue # 8-9-10, two works of this series were reproduced.

1944 The artists of the Taller were invited to decorate the walls of the Saint Bois Hospital, a modern building for tuberculosis patients. Alpy painted two large constructivist murals: an urban landscape and a dynamic composition of large forms of roofs and chimneys. Altogether the artists painted 35 constructivist murals in primary colors throughout the three floors of the Hospital. The Argentine art critic Jorge Romero Brest who visited the hospital to see the murals, wrote: “that in conjunction with the building’s architecture the mural paintings created a space that was alive with the expression of the rhythmic vital force,” stating that Torres-García’s students were very accomplished artists.³ In spite of the support of art figures like Romero Brest, the murals created a controversy with some critics who wrote that the primary colors would adversely affect the patients’ mental wellbeing.

1945 Although at that time, the Taller enjoyed a period of great popularity, the constructivist art it promoted was not widely accepted. An essay published in *Círculo y Cuadrado*, reveals the fearless spirit that animated the Taller artists, while suggesting the antagonism they provoked. The essay called for “total adherence that had to be constantly proven. In the century of machines and advertising, our standing has to be energetically manifested in every sense. Our fight requires the strength that the faith in our principles, particularly when we are certain that we can’t be in any way wrong. Centuries of art and cultures sustain us for this arduous and long fight.”⁴

² C. S. Semanario Marcha, *La exposición de la Asociación de Arte Constructivo, Hablando con Torres-García*. Not dated.

³ Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, (Ed. Argos, Buenos Aires, p. 224).

⁴ Luis San Vicente, *Nosotros y nuestro ambiente*, *Círculo y Cuadrado* Nº 8, 9 y 10, October 1943.

The Taller artists were rejected by the jury of the IX National Salon, they organized an exhibition at the building of the Association of Postal and Telegraph Workers located across the street from the Salon.⁵ They printed a flier announcing that the rejected artists were showing work to be judged by the public. Alpuy, who was very feisty, not only handed-out fliers to the visitors to the Salon, but once, coinciding with the country's President, Alpuy handed him their pamphlet. The guards promptly threw him out.

In the basement of the Salamanca bookstore, the Taller artists opened a permanent exhibition space; to promote sales they created an installment payment plan. Friends also helped by selling paintings to fellow workers and to acquaintances in an effort to provide a stable income so that the artists could devote their full time to painting. Thanks to this, Alpuy was able to leave his job at the funeral parlor. Torres-García trained him to teach drawing and painting to the increasing number of new students coming to the Taller. One day, as Alpuy and Torres-García were walking down the stairs to the new locale at the Athenaeum's basement, the teacher showed Alpuy an empty space, and asked him to create a site specific work that would reflect the Taller's character. Alpuy made *Construction with Red Man* in painted wood, now in the collection of the Houston Museum of Fine Arts. Alpuy recalled that Torres-García was the only one who called him by his middle name, Uruguay.

Alpuy illustrated the cover for the April issue of *Removedor*, N° 4, the monthly published by the Taller Torres-García. Alpuy visited the Santamarina private art collection and the Museum of Fine Arts in Buenos Aires, the only places in the Río de la Plata to see European painting. There he met the Russian-Argentinean photographer Anatole Saderman, who took wonderful photograph portraits of the Taller artists.

Encouraged by Torres-García to travel to the Andean region to see pre-Columbian art, in December, Alpuy, Gonzalo Fonseca, and Jonio Montiel, joined the artist Sergio De Castro, in Córdoba, Argentina, where he lived. From there, they continued on by train to Bolivia and Peru.

- 1946** In January, ignorant of the political chaos in Bolivia that caused the fall of the government, they arrived in La Paz. From there they went to Tiwanaku, to see the Gate of the Sun. On Lake Titicaca, they sailed to the Island of the Sun and the Island of the Moon. There were little comforts for the few travelers who ventured then to those remote places, Alpuy recalled that sometimes there was nowhere to spend the night, so they camped in the open, suffering the cold. Most of the time the only transportation was in the back of trucks with animals and cargo. They visited Cuzco, and on the way to Machu Picchu, they stayed in Ollantaytambo. Alpuy still remembers the deafening noise of the Urubamba River as it passed through the narrow rock gorge. This was an important trip as the pre-Columbian sites and monuments were their first contact, "with real and concrete art. I think

that helped us understand what Torres-García was trying to teach us."⁶

Alpuy exhibits with Gonzalo Fonseca, Augusto and Horacio Torres in Galería Viau, in Buenos Aires.

- 1947** The lecture series, *The Abstract and Concrete in Art*, which Torres-García gave in the fall, marked that year's painting direction at the Taller. He proposed the lines of perspective as the point of departure for structuring the canvas in order "to attempt a sensation of depth, to represent an ideal space, because perspective is a visual deception."⁷ For Torres-García, painting the third-dimension, as perspective is, was to deal with geometry in space. In these paintings he asked his students to limit their palette to seven colors: green, red, ochre, blue, umber earth, black, and white. These colors were not to be mixed, to make them darker or lighter only black or white could be used. To accentuate the non-imitative character of this lesson, shading and shadows were eliminated. If, for example, a white cup or a white wall had a bluish tinge, the painter didn't have to copy that, so that what was represented on the canvas didn't refer to that cup or that wall in particular, but to the general concept of a cup and a wall.

Alpuy painted many scenes of Montevideo in the seven-color palette where the lines of perspective are predominant. He added a new twist to this painting exercise by placing elements of reality that instead of following perspective's lines and illusion of depth, blocked them with frontal color planes.

- 1948** In his last years, Torres-García's aspiration was to find a style of painting that reflected South America's specific character and culture, to achieve that goal, he relied on his students. Alpuy returned to use bright primary colors. In these bright new paintings, horizontal and vertical rhythmic lines fragmented the objects in the composition, a system that he returned to in later years. In the process of "breaking" the representation of things into planes of colors, Alpuy created original and vibrant works. He appreciated the qualities of a restricted color palette: "limiting your choices to red, yellow, blue, black and white, resulted in a more synthetic work, because the outcome of painting with basic colors is more abstraction."⁸ He divorced his first wife, Susana Asanza.

- 1949** Despite being gravely ill, Torres-García continued lecturing at the School of Science and Humanities (Facultad de humanidades y ciencias); he even attended the opening of his exhibition at Amigos del Arte, on his 75th birthday. Alpuy made a mosaic in cut marble which he gave Torres-García on that occasion.⁸ During some time before Torres-García's death, a group of students gathered at his new home on Caramurú Street, as he was already too weak to leave his room. He was teaching them theories developed in the last lectures titled *The Recuperation of the Object*. According to Alpuy, Torres-

⁵ In 1928 in Paris, Torres-García with Jean Hélicon, Engel Rozier, Aberdam, & Pere Daura, following the tradition of the Salons des Refusées started by the Impressionists, exhibited their paintings rejected by the Jury of the Salon D'Automne at Galerie Marck..

⁶ Julio Alpuy, entry from the artist's notebook.

⁷ J. Torres-García, *Lo Abstracto y lo concreto en el arte*, 1947, Chapter 4, lesson 10.

⁸ It is installed in the entrance hallway wall of Torres-García's house.

García was so sick that he wasn't able to paint any longer, "it was through us that he continued to develop his ideas, and the tone of his lessons changed, he was no longer teaching us, instead, we were his instruments." For Alpy, the concepts that Torres-García developed in *The Recuperation of the Object*⁹ were determinant.

Torres-García died on August 8th, Alpy wrote that his death, "left them [the Taller group] in a void." He had told his students that he had taught them everything he could: "this is no longer an art school; you progressed from naturalism to total abstraction, now you are on your own, you have to find who you are, to define your own artistic personality." Alpy's paintings of schematically represented figures in primary colors characterize this period.

1950-51 Ramón Menchaca was one of several architect friends who helped the Taller artists sell their paintings and secure commissions for murals in the buildings they designed. For a office of the Montevideo Hippodrome, Alpy, Jonio Montiel and Alceu Ribeiro, each painted a constructivist mural. For a bakery in downtown Montevideo, Alpy painted a fresco of wheat fields and bread making that recalls Egyptian tomb paintings. Rafael Lorente, another architect, commissioned a constructivist mosaic mural for the Debernardis Pavilion at a trade fair. Unfortunately, all of these works are lost.

For the garden of the architect Ernesto Leborgne, Alpy made a large mosaic (3 x 1,60 meters) in hand cut marble tesserae of different colors. The design represents three stages of life: at the bottom an anthropoid figure, plants, and animals exemplify nature and primitive and instinctive forms of life. In the center, a couple stands for feeling and affection. At the top, a man surrounded by planetary symbols (the constellation of the Southern Cross included), represent the universe, reason and intelligence. For the garden of the De Leone family, Alpy made a smaller mosaic also in marble.

While visiting Montevideo in 1949, José Gómez Sicre, director of the Pan American Union in Washington, D.C., invited Torres-García and his students, to exhibit at the Union's headquarters. Torres-García personally selected the works shortly before he died. Alpy sent two paintings. The exhibition, *Torres-García and his Workshop*, opened in February of 1950.

After Torres-García's death, Alpy itched to leave Montevideo; he often went to Buenos Aires, where he stayed at the Hotel Americano in La Boca, located almost under the Avellaneda Bridge, which is a landmark of the harbor. He liked the spacious rooms where he could paint. The boats, trains, and the big and dynamic city stimulated him to work. "Sometimes, I painted two pictures in one day." He completed a sketchbook of vibrant Buenos Aires street scenes.

In April 1951 at the Instituto de Arte Moderno in Buenos Aires, Alpy saw an exhibition of Torres-García's works in Argentine collections.

He began reading the Creation as told in Genesis, which inspired his first series of drawings and watercolors on a subject that he would repeatedly return to.

In June of 1951 he married Celia Viola Oreggione.

Alpy sent two 1950constructivist paintings to the 1st Sao Paulo

⁹ Published in 1952 by the Faculty of the Humanities, Montevideo.

Biennial in October of 1951. He designed the cover and the logo for the magazine *Mito*, published in Montevideo. In December 1951 he left for Europe, arriving in Athens. He eagerly visited museums and toured around Athens to view the classical ruins and Byzantine churches and monasteries where he saw many mosaic murals.¹⁰

This was truly an educational trip; Alpy not only sketched the monuments and art, but also wrote his impressions cataloging the different architectural styles and periods.

On the occasion of an International Film Festival in Punta del Este, the artists of the Taller Torres-García were invited to show constructivist applied art (furniture, ceramics and tapestries) at the Cantegril Country Club, Alpy's painting *Three Figures* of 1948 and several ceramics were included.

1952 In January, Alpy met up with fellow Taller artist Gonzalo Fonseca in Beirut. While there, the Uruguayan consul, commissioned Alpy to paint a large canvas (1,3 x 4 meters). Then Alpy and Fonseca visited Syria, in April they arrived in Cairo. After visiting Karnak and Thebes, they separated. Fonseca went further south to the Sudan, while Alpy left for Italy. In September he wrote from Venice: "Fabulous Italy, how hard it will be to leave this place and how much will I miss it! For the last 15 days I've lived among paintings by Titian, Tintoretto and Veronese. One could go crazy here, because even if you are interested in something else, these marvels trap you."¹¹ He traveled to Paris, in the Louvre he was particularly impressed by Assyrian and Persian art. The ceramic murals of Sussa archers made him speculate on the "possibility of works like these that could be done at the Taller."¹² In Paris he visited Luis Fernández, the Spanish painter and friend of Torres-García. Alpy studied Egyptian mythology; in a sketchbook he wrote notes and drew diagrams of Egyptian history, he was particularly interested in the life cycle as depicted in *The Book of the Dead*, which influenced the murals he later painted in Montevideo. In Madrid he went to the Prado almost daily, he was particularly struck by El Greco's work. At the beginning of 1953 he embarked from Vigo for the return to Montevideo.

1953-56 Alpy resumed teaching at the Taller Torres-García. In the weekly, *Marcha*, Daniel Heide wrote how: "All of us, who studied drawing with Alpy at the Taller Torres-García in the 1950s, remember him with unconditional gratitude and emotion, and of how masterful his teaching was." Heide mentioned the stern discipline and seriousness that Alpy implemented in his classes, his description is so right, that it is worth transcribing: "Alpy's students had to draw hundreds of pots, bottles, rags, cardboard boxes and all sorts of dull junk that served as a model. We had to measure proportions, height, width, and size relations. Squinting our eyes to measure light and capture the outstanding features, imagine horizontal and vertical lines, overlook details because what mattered most was the structure, schematizing for hours and hours. And Alpy, going

¹⁰ Alpy's letter to Roberto Sapriza. Collection Roberto Sapriza, Montevideo.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

from one student to the next like a hunting dog, marking the key spots with a cross: 'Erase, measure again. Compare this to that proportion! Erase and start all over again! Look at the model. How many apples fit in the height of the bottle?' A thousand times like that, he was relentless, you could not learn to draw with Alpy, because he was passionate, and serious and because his method had a stubborn logic."¹³ In Montevideo Alpy taught art to, among others: Walter Deliotti, Mario Lorieto, Juan Storm, José Montes, José Collell, Manuel Otero, Linda Olivetti, Norma Calvete, China Cantú, Guillermo Fernández.

The Uruguayan architects: Rafael Lorente, Mario Payssé Reyes, and Ernesto Leborgne started to integrate Constructivist art to their buildings. In 1953, as Payssé was designing his own home, he wrote: "The house an architect builds for himself is like a profession of faith," its decoration should be commissioned to contemporary artists, and the placement of each art work must be designated in the plans from the very beginning. "It isn't any longer a question of randomly hanging a painting here or placing a sculpture there as before, we can't throw one thing with the other. Now the spirit of renewal will be manifested by constructions with inner structure, from where the art works will radiate with all their power because they are in harmony with the potential force of the building."¹⁴ He commissioned the Taller artists to create tapestries, ceramics, and murals using diverse techniques; Alpy painted a large fresco for the entrance hall (4 x 4 m.). Payssé's careful planning paid off; his house is one of the most beautiful examples of Uruguayan architecture.

Alpy painted a number of murals during this period; for a fresco (1.1 x 2 m.) at the Chalet Marilú in Punta del Este, he chose to paint the tall pine trees and the seashore that are Punta del Este's trademark. For the home of Captain Adolfo Domínguez, Alpy painted directly on the wall a harbor scene in acrylic (2.8 x 4.3 m.). For Tempo, a furniture and design store, a composition on the four seasons (3. x 6.3 m.) now lost. In the Liceo Larrañaga a large mural of figures practicing different crafts and professions, which after years of neglect has been recently restored. And, in 1956, at a branch of the YMCA he painted a large mural illustrating various sports (2.3 x 7.2 m.).

Alpy declared that the mural paintings, which were his last works in Uruguay, were based on his "personal obsession with human activities and nature."¹⁵ Instead of placing a single symbol within each compartment of a structure, Alpy painted whole scenes relative to a given subject: the four seasons, the Genesis or figures practicing traditional crafts and occupations associated with civilizations throughout the ages; pottery, carpentry, astronomy, music, etc. These motifs issue from his faith in the value of work, in the knowledge of craft as a redeeming activity while exalting man's interaction with nature. The figures are schematic, often painted in earth red, blue, ochre, black and white.

Alpy recalled that Matto¹⁶ once said that the murals reminded him of Aztec codices. Like them, Alpy's murals are "pictographic chronicles" that record activities and customs. An archeologist's description of how the codices were painted could apply to Alpy's work: "Black outlines, filled with unmixed color, the figures are almost always in profile, there is no hint of perspective, so that when depicting a scene the figures are placed on top of each other. Differently from Mayan art, Aztec artists were not attempting a naturalistic representation; a hieratic, measured attitude distinguishes them."¹⁷

His colleagues in the Taller considered Alpy's reformulation of Constructivism with reserve, their resistance to this new development made him consider leaving Montevideo. "I left," Alpy told a reporter in 1971, "because my head was full of ideas and I wanted to find a way to express them. Everything that I knew: the good, the bad and the average, I learned at The Taller Torres-García. When I started to figure out how I was going to bring my new ideas to life I couldn't, because I lacked a system of my own."¹⁸

1957 Alpy heard from Gudula Weiler, a Uruguayan friend who lived in Colombia, about the lively cultural life in Bogotá. He was happy to leave Montevideo, as he wished to "confront other points of view." He decided to reach Colombia by ship sailing up the Pacific coast, so he first traveled to Santiago de Chile where he stayed three months. The architect Julio Machicao Arana, introduced him to the School of Fine Arts where he was welcomed and was asked to lecture on art. He met the Chilean artists Nemesio Antúnez and Gastón Orellana, and the Colombian Omar Rayo, who was then exhibiting in Santiago. Rayo and Alpy decided to travel together to Colombia. Leaving from Valparaiso in October of 1957, they arrived at the port city Buenaventura in Colombia. In Bogotá, Alpy rented a storefront for a studio. He immediately felt at home: "I started to work with great energy, the landscape, and the soft light of the Sabana captivated me. For somebody like myself, who came from such a flat land, I loved that the city is surrounded by mountains." In this new environment he felt "he had nothing to loose and much to gain."

The Argentine critic Marta Traba, (1930-1983) who ruled the art world in Bogotá, gave a party in Alpy's honor at the home of the Colombian artist Guillermo Wiedemann, where Alpy met local artists and intellectuals, among them the sculptor Eduardo Ramírez Villamizar and Fernando Botero. For the 12th issue of the magazine *Prisma*, edited by Marta Traba, Alpy designed the cover and wrote an essay about the Taller Torres-García. In October Traba wrote an article for the newspaper *El Tiempo* which she titled "Torres-García in Bogotá" where she introduced Alpy "who arrived in Bogotá with Torres-García's doctrine under his arm." She mentioned he was a member of the Taller Torres-García, which, she explained, isn't as well-known as Mexican Muralism because it lacked political publicizing. The Taller artists renounce individualism in order

13 Daniel Heide, Julio Uruguay Alpy, Marcha, (Montevideo, October 8, 1971).

14 Mario Payssé Reyes, *Casa del Arquitecto en Carrasco*, in Mario Payssé, 1937-1967. (Imprenta Colombino, Montevideo, 1968, p. 181).

15 Conversation with the artist in New York, April 1999.

16 Francisco Matto (Uruguay 1913-1995), painter and sculptor, like Alpy, was a founding member of the Taller Torres-García.

17 Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, (Fondo de cultura económica, Mexico, 1961, p. 195).

18 Dardo Bilotto, *Reflexiones en alta voz: Julio U. Alpy, una vocación de modestia*. El País de los domingos, August 1, 1976.

to integrate a collective movement which she compared to the style of Byzantium and the Romanesque.¹⁹

1958 In Bogotá, Alpy so vehemently defended the Taller that the Colombian art critic Eugenio Barney Cabrera, wrote: “Alpy is passionate when proving the standing of his school.”²⁰ Alpy exhibited at the prestigious Luis Angel Arango Library in Bogota. Marta Traba, in *El Tiempo* (June 8, 1958) wrote: “Neither the painting itself, texture and color, nor the composition, enjoy that personal freedom that the constructivists condemn as debauchery of the contemporary era: Alpy’s work, as that of his constructive colleagues, is made of sacrifices and renunciations common to the members of the Taller.” Despite living in Colombia, he presented his exhibition as the “Nº 112 of the Taller Torres-García of Montevideo,” and reiterated his loyalty to the group by signing his essay for the catalog “Julio U. Alpy, member of the Taller Torres-García.” In this exhibition, he showcased hand-embroidered tapestries and furniture next to his paintings, to emphasize that for the Taller artists there was no distinction between applied and fine arts.

In Montevideo, nine years after Torres-García’s death, the adherence to the Taller on the part of some of its members was faltering. Augusto Torres wrote Alpy telling him of his uneasiness: “Today there is an effort to understand if the Taller still makes sense, which is very good because they are all worried—it is very positive that they become aware of the path they took... The Taller isn’t for everybody; that is the reason it arouses so much resistance. Here there is a wave of abstract snobbishness; according to some, the Taller is something old, and they are quite right, it is very old: as old as painting.” Some left, one alleged that the Taller was oppressing him, it “didn’t allow him to be himself,” another realized that he wasn’t “a constructivist artist.” Augusto concluded that they “either found themselves to be the opposite, or they didn’t understand because they interpreted everything literally.”²¹

1959-61 Alpy traveled for several months through Europe with his friends Gúdula and Juan Weiler. They stayed in Dortmund, where Alpy painted several canvases. “In the Ruhr, Germany’s heavy industrial region, provided me with interesting themes in term of forms and color.” Upon Alpy’s return from Europe, Adolfo and Renata Domínguez, Uruguayan friends who lived in Caracas, invited him to their home in Los Palos Grandes. In their large house they arranged a studio where Alpy stayed and painted for several months. The Domínguez attracted Venezuelan art personalities and writers; the Cuban Alejo Carpentier, the artists Alejandro Otero (thanks to his generous introduction Alpy showed in Caracas prestigious Sala Mendoza), the painters Oswaldo Vigas and Alirio Oramas, among many others. In an essay about Alpy for *Venezuela*

¹⁹ Marta Traba, *El arte de América Latina, 1900-1980*, Interdevelopment Bank, 1994: “Agustín Alamán, Jorge Damiani, Giancarlo Puppo, experimented with materials and colors that liberated Uruguayan art from the stright jacket of Torres-García’s grids,” p. 93.

²⁰ Eugenio Barney Cabrera, prologue for the exhibition catalog at the Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, 1960.

²¹ Letter of Augusto Torres to Julio Alpy, October 4, 1958.

Gráfica, the art critic and future Dominican president Juan Bosch, wrote: “Julio Alpy knows the craft of painting. Nothing in his work is improvised. Inch by inch, he consciously works his paintings. He is extraordinarily in control of his medium, how to handle it and the message he proposes.” And he added: “Rarely has a painter so extraordinarily aware of his instruments, how to handle them, and the message he intends to give has passed through a Caracas room. It seems to us that among his varied virtues as a painter, the most notable of Julio Alpy is the coherence of his work between the means he uses and the ends he pursues. To achieve that coherence it is necessary to know a lot about painting, and without any doubt, Julio Alpy is a master in his art.”

In the same interview Alpy reiterated that the Taller endorsed an art form that encompassed all aspects of life. “The artist’s goal is to integrate his work to life, that it be part of it daily.”²² Both in Bogotá and Caracas Alpy’s presence was documented in many articles and interviews. In his comments to the press, he repeatedly affirmed his faith in the future of art in the Americas and in Constructivism. He was so insistent that the headline for an article in *El Nacional* announcing his exhibition at the Sala Mendoza, referred to him as: ‘Alpy, the constructivist.’²³

Back in Bogotá he painted a large mural in the restaurant Maite, which according to an illustrated article in *El Tiempo*, depicted the Plaza de los Mártires in Central Bogotá with the church del Voto Nacional, and the urban bustle and traffic. (*El Tiempo*, August 13 1961)

By then, Alpy had abandoned the orthogonal structure in his painting; in its place he introduced diagonal lines that heightened a sense of space without recurring to perspective. Assessing this period in his art, he said: “So important was my stay in Colombia, that I consider my career in terms of before and after Bogotá.”

1962 - 63 From New York, Augusto Torres and Gonzalo Fonseca colleagues from the Taller Torres-García had been writing Alpy asking him to join them. In December 1961, he arrived in New York. In Bogotá and Caracas, he had been at the center of an active social life that at times had even interfered with his work. In New York it was quite the opposite, he was lonely, and that, added to the stress of finding a way to express the ideas unfolding inside him resulted in a crisis. Alpy explained that he felt as if he had plunged into an abyss – like Faust, loneliness was leading him towards an unexplored path.²⁴ He had developed a set of forms that he found “didn’t fit the traditional right angle structure. This caused a conflict because, as he explained: “I couldn’t find a way to relate one form to the other.”

Up to then, his painting reflected the world around him: urban scenes, still lifes, and the human figure. He felt as if he was in a one-way street, he started painting structured New York City views; buildings with their characteristic fire escapes and water tanks. In the winter of 1962, he was “in the studio all by myself attempting to bring forth all that was inside me.

²² Juan Bosch, *Julio Alpy, un pintor constructivo*, (Venezuela Gráfica, s.f. Caracas).

²³ *El Nacional*, página de arte. (Caracas, September 8, 1959).

²⁴ Goethe, *Fausto*. (Ed. Aguilar, p. 1274).

Instead of looking outwards, to the city for example, I turned introspective.” “But painting always led me to what I had already done,” so he decided that the solution was to change medium. Fonseca let him use his studio in East Hampton, where winter was quite desolate. In the studio Alpy found lots of leftover wood; “I hadn’t worked with wood in a long time, I asked myself, what could I do with a piece of wood? I cut out a form, made a hole, pasted another, and a new world emerged. I followed what the medium demanded, and in that chaos I found what I was looking for.”

A wood relief panel he titled *Marina Norte*, (Blanton Museum, Austin Texas), is where the transitional elements from the external world to his inner search first become apparent. Although there are some references to a landscape, as the title suggests, they are very succinct: one half, the sky, is luminous and the other, the sea, is dark. Next to a building and a boat, Alpy placed a coffin and a shape that could either be a phallus or a mooring post. When Alpy finally overcame his resistance to explain why among the images normally associated with a seascape he included a coffin and a phallus, he answered: “it’s all about life and death, where there is life there is also death,” he said, while pointing to a drawing where a plant grows inside a skull split in half. According to the dictionary of symbols, a coffin is associated to femininity and to the earth, the beginning and the end of life. The phallus is the perpetuation of life, active power, and the force of cosmic expansion. In notebooks dating back to a decade earlier, Alpy wrote down these lines from Shakespeare that predict his preoccupation with this subject: “The earth, that’s nature’s mother is her tomb; what is her burying grave, that is her womb.”²⁵

Apollinaire wrote that the path to the discovery of the self goes from: “science, to conscience; to the complete surrender of everything that isn’t the self. To submit human conscience to natural unconsciousness.”²⁶ The titles that Alpy chose for his wood reliefs reflect that process as they correspond to symbols of transition and inner-change: *Transmutation*, *Metamorphosis*, and *Cult to Dionysus*. It is no coincidence that Dionysus personifies unchained desire, liberation from inhibitions, the unconscious freed. Emerging gradually from the depths of Alpy’s self was a process analogous to creation. According to Jung, if creation determines the emergence of beings and objects, the psyche’s energy is manifested by images, an entity in the threshold of the casual and the conceptual, between darkness and light.²⁷

The correlation of the references to the earth and the subconscious – the telluric as connected to fertility and death in Alpy’s watercolors and wood carvings – anticipated other artist’s work in this direction, notably Ana Mendieta (1948-1985), who in 1982 declared that for the past twelve years she had been:

²⁵ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Act III, Scene iii. Translation by Luis Astrana Marín, (Ed. Aguilar, p. 279, Madrid, 1951). Vers transcribed by Alpy in one of his notebooks.

²⁶ Guillaume Apollinaire: text on Henri Matisse for the 1918 Matisse-Picasso exhibition catalog at Galerie Paul Guillaume. (Ed. L’Echoppe, Paris, 1993, p. 8.) Translated by the author.

²⁷ Carl Gustav Jung, *Man and His Symbols*, (Biblioteca Universal Caralt, Barcelona, 1977, p. 149).

“exploring the relationship between myself, the earth and art. I have thrown myself into the very elements that produced me...”²⁸

Alpy wished to represent nature’s vital force in a new and symbolic manner; a tree-like shape in a drawing, for him, before it is the representation of a tree, it is a form, the form of a tree. All the forms that he draws originate from reality. A recurring image in his work is a tree emerging from a rock. Alpy said that he once saw a tree in the Syrian Desert growing against all odds from the crevice of a rock. It struck him how strong the will to live is. Another time, a tree felled by a storm and left with its roots in the air impressed him deeply.²⁹ “This image became a very personal form, it is a rhombus but it is a tree as well – the idea of a tree.” According to Alpy, images don’t originate in fantasy but from personal experience. “Arriving in Greece by boat, I saw the sun rays shining through clouds, which instantly reminded me of Homer’s description of Apollo’s arrows in the Iliad.” He believes that the general idea that abstraction is total absence of representation is a misunderstanding, for him it means to extract the essential, remarking that the definition of abstraction in the dictionary is: “A summary or epitome containing the substance. An artistic composition intended to suggest an idea or emotion without imitating recognizable objects.”³⁰

From this period of introspection, he produced works of great vigor and originality. They are not easy – they are rough, harsh, suggesting sexual instinct as a vital force, the contrary to eroticism. For Picasso, “there is no chaste art,”³¹ which applies to Alpy’s schematized representation of male and feminine sexual organs in a symbolic, although undisguised copulation. Alpy rented a studio on 13th Street between Avenues A and B which was long and narrow. The Argentine critic Rafael Squirru, after a visit, perceptively recalled he had “the sensation of entering a tunnel, or a deep cave – in a way, similar to Alpy’s work, like the pictographs of primitive men. It was like being in Altamira or Lascaux instead of New York.”³²

Alpy befriended American artists Alfred Jensen and Mary Frank.

1964-65 After seven years abroad, Alpy returned to Montevideo. He showed his recent work at the Centro de artes y letras, *El País*. Critics welcomed his “emancipation” from Torres-García and constructivism, despite Alpy’s remarks that it hadn’t been something he consciously sought, and that it was the result of a

²⁸ Michael Duncan, *Tracing Mendieta, Art in America*, (New York, April 1999, p. 154). The Lexicon Webster Dictionary.

²⁹ There is something very intriguing in the concept of the “cosmic tree” frequently presented inverted, its roots in the air, and the treetop in the earth. Here the obvious symbolism is analogous to morphology, which was displaced by a different and prevailing meaning: the idea of involution, related to emanational doctrine, maintaining that all growth that originated in materialism is an inverted opus. For Blavatsky: “in the beginning, tree roots sprung from the sky emanating from the rootless roots of the integral Being. The tree of life and of the self is thus represented.” Juan E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 79.

³⁰ To abstract: To separate, by means of an intellectual operation, a feature or a quality of something to analyze them in isolation, or to consider them in their pure essence or notion. *Diccionario*, (Real Academia Española, XXI edición).

³¹ Brassai, *Conversations avec Picasso*, (Gallimard, Paris, p. 229-30).

³² Rafael Squirru, *Julio Alpy*, Galería Sarmiento, Buenos Aires, August 1980.

natural development in his work. The artist and art critic María Freire, wrote in her review of Alpu's new work: "An artist coming from so far, bringing new experiences, who is independent, and who declared to the press that he had abandoned constructivism, gets all our attention. One perceives a sensible change in his conception of space and in the distribution of forms." Despite that assessment, she concluded, that "the exhibition's atmosphere is still pregnant with Torres-García's mystical presence."³³ Many members of the Taller didn't share her review because they didn't appreciate Alpu's new work.

Concerning the emancipation of the TTG artists' from their teacher, while visiting Montevideo, in January of 1965, Gonzalo Fonseca's in an interview published in the weekly *Marcha*, clarifying Freire's point of view, on the recent Alpu exhibition, he remarked: "If Torres-García formed us, it doesn't mean that we have to keep painting like him. If Alpu's new work is strong it means that it [the Taller Torres-García] was a good school. One thing is the school's group instruction, and another is each artist's own evolution, we take and then we transform. If today Torres-García was still alive, he wouldn't be painting as he did in the last year of his life."³⁴

Alpu's wood panels display an array of different techniques; delicate incised graphisms, ink drawings on the raw wood or on white painted areas, carvings, intarsia of colored glass and mosaics. He had to learn the craft of wood joinery, because these heavy assemblages required solid construction. Alpu was excited with the new possibilities that working with wood opened up to him: "a new, more concrete spatial element was born, I had to reconsider problems that arose as I worked in a medium that wasn't painting."

In New York he found such an abundance of materials that he used the word "orgy" to describe how he felt, it stimulated his imagination and inspired him: "I realized that instead of being me who planned and made decisions, unlike painting, the work took over." On the streets of New York there was a wealth of spare wood, during his daily walk Alpu would bring back a panel or a strip of lumber that he hoarded in a huge pile in his studio. Augusto Torres, who lived in New York from 1960 to 1962, wrote to Alpu: "Damiani³⁵ who just got back from New York, told us that you worked a lot with wood. In New York, one has no other alternative but to take advantage of such plenty, it would be a shame to waste it. In Montevideo wood is such a luxury!"³⁶

Nelson Rockefeller purchased *Universo*, for his collection. Today it hangs in Kykuit, the family residence in Pocantico Hills, north of New York City. Alpu started to take English language classes at night. In the summer of 1965, his friend Juan Weiler invited him to the South of France. Picasso's *Night Fishing in Antibes*, in the MoMA collection had strongly impressed Alpu; he visited the Picasso Museum in Antibes where he saw an exhibition of recently excavated erotic Roman ceramics and stone reliefs. He

³³ María Freire, *Místico y rebelde, Julio Uruguay Alpu, El País*, Montevideo, August 2, 1964.

³⁴ María Esther Giglio, *Gonzalo Fonseca o la leyenda cambiada, Marcha*, Montevideo, January 29, 1965.

³⁵ Jorge Damiani, Uruguayan artist born in Italy (1931), lived in New York in the 1960s.

³⁶ Undated letter, Augusto Torres to Alpu, Collection Julio Alpu.

completed his own series of erotic works on paper. In December he married Joana Simoes.

1966-69 Alpu's wood compositions were evolving from frontal works to more sculpturally spatial, something new for him and quite a challenge. In *Fertilidad*, the full, convex womb shape recalls prehistoric bone figures symbolizing fertility; their representation reduced to a headless torso with breasts and a slash as the female sex.

Another decidedly sculptural wood piece of this period is *Snail of Life* (Caracol de la vida); for Alpu its helical shape suggests evolution. He placed beautifully carved embryonic shapes on the ascending coil; for him the spiral has an energy that when directed involutedly towards the bosom of the earth represents death, and in the opposite outward direction, life.³⁷ In the summer of 1968 he traveled in Europe. Upon his return he rented a studio on Bond Street in Manhattan.

1970-72 In December of 1971 the Guggenheim Museum presented a Torres-García retrospective exhibition. Most of the original Taller Torres-García artists were reunited after many years for the occasion. Francisco Matto, José Gurvich, Horacio and Augusto Torres, traveled to New York meeting Alpu and Fonseca. The Uruguayan painter Luis Solari (1918-1997) invited Alpu to his printing workshop in Morristown, New Jersey. Alpu said: "like the devil he tempted me," remembering how Solari had a plate ready for him to try making an etching. Alpu was so taken with the process that he bought a press. In September of 1971, he showed 17 prints in Montevideo. The art critic Nelson Di Maggio wrote: "We can disagree with Alpu's intimate message, or the subtle character of his refined technique: but you can't ignore the persuasive eloquence of his poetic images. By distancing himself from Uruguay, Alpu affirmed his artistic personality... one with a vision that was more intimate and profound than any aesthetic problems, and one which consolidated style. Alpu achieved a plastic equilibrium which, at the same time, inaugurates a new expressive instance, and reconquers – without nostalgia – a fruitful past. Indeed, in these metal plates, mostly small in size, the author investigates, without haste, the possibilities of the world wide open. He broadens the scope of his experiences and incorporates new realities: here, preferably, is the scorched desert landscape, the glare of loneliness, and the harmful sun. The bulbous vegetation, the charm of the Edenic gardens. There is a search for primitivism lost, in counterpoint to the busyness of contemporary life, towards which there is no reference, a pastoral excursion to mythological, imaginary regions."³⁸

In *Marcha*, Daniel Heide appreciated the quality of the materials, "the porous paper and the ink that produced dense and velvety lines," and he wondered, "if here, [in Uruguay] we have to do with the little that is available to us or go abroad

³⁷ Ronald Christ, text for the exhibition catalog: Julio Alpu at New York's Museum of Contemporary Hispanic Art, 1985.

³⁸ Nelson Di Maggio, *Uruguayo en New York, El Eco*, October 4, 1971, Montevideo.

to learn all we can from those with more means than us.”³⁹ Alpuy concluded that while he worked for several years in printmaking, and thoroughly enjoyed it, he actually preferred to draw. An indefatigable draughtsman, he couldn't understand why some artists draw so little; because for him, “it is by drawing that issues in art are resolved. To draw is to think.”

In 1972, important exhibition of Alpuy's wood works at the Center for Inter-American Relations [today, the Americas Society]. The catalog text by Ronald Christ featured an interview with Alpuy. The New York Times art critic, John Canaday, remembered today for his lack of vision, in a brief review of the exhibition noted: “these compositions assembled from wood-carvings usually rather roughly or even crudely executed, suffer from a basic disharmony between their apparently naive conception and execution and the sophistication of the sources from which the bits and pieces are derived. Braque and Picasso are conspicuous in some details... yet, eventually a spirit of cheerful innocence prevails.” His remarks are typical of the simplistic and paternalistic view in the United States towards Latin American art; when ‘naïve’ or ‘innocent’ were inescapable adjectives.⁴⁰

1973-74 Alpuy purchased a loft on Spring and Lafayette Street in Soho.

1975 In his new studio, Alpuy taught painting and drawing classes; the renewed contact with canvas and colors inspired him to return to painting. The canvases of this period were organized according to an underlying structure; the subject matter is man in the natural environment surrounded by animals, plants, and the elements: clouds, fire, rocks, and rivers. Ronald Christ, very perceptively described Alpuy's Arcadia: “In this idealized world, people seldom work. (A rare exception shows men harvesting grapes.) Chiefly they recline, sit, and lie: they rest, often gathered around a fire in the warmth of their ruddy hues and friendly closeness. They require not shelter or clothes. This is a social and natural but *not* psychological world...”⁴¹ These new canvases have a different character, perhaps a reflection of inner peace, unlike the wood pieces where Alpuy had poured his deep concerns. Christ touched this aspect in his essay: “Alpuy's world suggests a condition neglected in the art of our time: contentment.” They reflect Alpuy's feeling of achievement; the symbolic meaning of a rock from where a spring spouts (invariably he painted one in his compositions), is the self, cohesion, and inner conformity. Alpuy confirmed this when he told me that his earliest recollections are that he was always drawn to a conception of the world where everything is conducive to an ideal of heroism, and to what is good, pure, and utopian.

1976-79 After 12 years, Alpuy returned to Montevideo bringing

³⁹ Daniel Heide, *Julio Uruguay Alpuy, Marcha*, October 8, 1971, Montevideo.

⁴⁰ John Canaday, *Julio Alpuy, The New York Times*, February 12, 1972. A year before, Canaday reviewed Torres-García's retrospective at the Guggenheim Museum; among other superficial opinions, he wrote that, Torres-García's works were, “Semi-abstracts of the kind that, by then, had been mastered by every child in progressive kindergartens throughout the Western Hemisphere.” *The New York Times*, December 15, 1971.

⁴¹ Ronald Christ, text for the exhibition catalog: Julio Alpuy at New York's Museum of Contemporary Hispanic Art, 1985.

with him an exhibition of his new canvases. The respected Uruguayan painter José Cuneo went to the opening, and at last Alpuy could tell Cúneo that back in 1938 his watercolors had inspired him to become an artist. In 1977, Alpuy traveled to Bogotá for the opening of an exhibition at La Galerie. Planning to return to Montevideo for long periods, Alpuy bought a house. In 1979, after extensive renovation he settled in, but he missed New York and after scarcely two years he returned.

1980 - 84 The architect Mario Payssé Reyes commissioned Alpuy to paint murals for the new building to house the Uruguayan embassy in Buenos Aires. It took Alpuy four months to paint them directly on the walls with acrylic. He showed paintings related to the murals at an exhibition in Galería Sarmiento in Buenos Aires. In a review, O. S. in *La Opinión cultural de Buenos Aires*, accurately described Alpuy's work of the 1980s: “Strong and archaic, this singular universe can't be compared or related to any tendency or school. It is difficult to convey these paintings' total dimension, their surprising richness, which paradoxically is based in an ascetic, even rough plastic language and its structural character which could be said is almost aggressive while also lyrical.”⁴² The National Endowment for the Arts awarded Alpuy a grant in 1983.

1985-89 After years of teaching his students how to paint still-lives, they hired a model to draw nudes, Alpuy joined his students drawing and painting a number of figures. Realizing an old desire dating back to his first trip to Italy where he saw the splendid renaissance nudes. Although this was a short digression, in 1987, he returned to wood sculpture.

1990-2009 Alpuy started to summarize and reorganize many ideas he had developed over half a century. He began painting in primary colors juxtaposing a structure subdivided in color planes to his repertory of figures, clouds, rocks, rivers, rhombus trees, etc.

The Chilean photographer Roberto Edwards invited Alpuy to Santiago to participate in “Cuerpos pintados” (Painted Bodies Experimental Workshop), a project he developed where artists paint directly on a model's body that is then photographed by Edwards. Book

1997, April, Alpuy participated in the group show titled “Torres-García and 10 Taller Artists ” Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. October, “Journeys of Julio Alpuy. Pictographic Constructivism from the Workshop of Torres-García to New York City, 1943-1996.” Solo exhibition at Baruch College, City University of New York (CUNY), New York.

1999, August, “Julio Alpuy. Retrospectiva, ” at the Centro de Exposiciones de la I.M.M., Montevideo. His works on paper are exhibited at the Museo Torres-García, in Montevideo. In October, the retrospective exhibition travels to the Centro Cultural Recoleta in Buenos Aires, Argentina.

⁴² O. S., *Arcaísmos de la síntesis, La opinión cultural de Buenos Aires*, September 2, 1980, p. XII.

5

2003, Has a solo exhibition curated by José Roca at Cecilia de Torres, Ltd., New York titled “Alpuy. 1960s-2003. Works of Wood and Drawings.”

2005, In June, Alpuy travels to Montevideo, for his exhibition at Galería Oscar Prato, entitled “Acuarelas y Maderas.” He is honored by the city of Montevideo with an Outstanding Citizen Award.

2008, May- July. Group Exhibition: “Forma, Línea, Gesto, Escritura. Aspectos del dibujo en América del Sur” at the MuseoValenciano de la Ilustración y la Modernidad,” Valencia, Spain.

At age 84, Alpuy liked living in New York, he enjoyed its rich cultural life, but he denied he was influenced by the environment, as he was sure that when he arrived in the city, he was already fully formed as an artist and he knew what he wanted to achieve in art.⁴³ This was confirmed by Mari Carmen Ramírez, who wrote, “The work of ... Alpuy, realized in the context of New York in the 1960s and 1970s, insofar as it represents a continuation of Torres-García’s ideas, constituted an island in the context of the New York or the international art world of this period... none of the TTG (Taller Torres-García) seemed concerned with the developments in the art world surrounding them. Indeed, their art seems to have developed against the grain of contemporary trends.”⁴⁴

Alpuy was aware of how the art world functioned and that is why he always kept away: “Commerce defines who is ‘in,’ it keeps constantly changing so that its existence is justified. For an artist to join that scene is very dangerous. I can’t think how anybody who is serious can benefit – because novelty is not originality. This only leads to fashion, which according to the skill of the painter keeps him in the spotlight for a few years, then he vanishes and nobody remembers what became of him or her.”⁴⁵ To defend his autonomy, he sometimes preferred to make his living as a carpenter to avoid any imposition that would compromise the integrity of his work. Alpuy refused to be considered on the margin of contemporary art, for him, the fact that he didn’t agree with most of it, didn’t make him less of today. “I belong to the present world as much as anybody, if I don’t agree with much of what is done in art today it is because I have my ideas and they have theirs.” Shortly before the first symptoms of a spinal tumor, Alpuy worked on an important wood sculpture that he titled “The cycle of life.” After several hospitalizations, Alpuy died in New York on April 5, 2009.

All citations that appear in this essay, if not specified, correspond to interviews conducted with the artist in New York in the course of writing this chronology. Cecilia de Torres. June, 1999 ■

New York, October 2019

43 V. J. Bacchetta, *Julio Alpuy: una entrevista*, Galería Palatina, Buenos Aires, 1989.

44 Mari Carmen Ramírez, *El Taller Torres-García, The School of the South and Its Legacy, Return to the origins: Fonseca, Matto, Bonevardi, Alpuy and Gurvich*, p. 123 (Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1991).

45 Dardo Bilotto, *Reflexiones en alta voz: Julio U. Alpuy, una vocación de modestia (El País de los domingos, Montevideo, August 1, 1976)*.

Bogotá ca.1958

Ximena Gama

In the 1950s, following the death of his teacher, Joaquín Torres-García – and a period of nearly ten years in Torres-García’s workshop – Julio Alpuy began a series of travels that was to set his work on a new course. He first went to Europe and various cities in Africa, the Mediterranean, and the Middle East, then returned to Uruguay –where he ceased to be a disciple in the workshop and became a teacher – and finally stayed in Bogotá and Venezuela from 1957 to 1961. All of these journeys initiated a new creative process that reached its peak when he decided to settle in New York City in 1961. Yet the decisive phase during all this time seems to have been the three years he spent in Bogotá; as Alpuy himself has indicated, his work should be viewed in terms of a “before” and an “after” his time there.

Alpuy arrived in Colombia in 1957, accompanied by the Colombian painter Omar Rayo, a native of Valle del Cauca whom he had met in Chile. After two months in Santiago, during which he gathered inspiration from ideas that he sketched or painted in his notebooks and also gave a series of lectures at the School of Fine Arts, Alpuy had decided to set off with Rayo on a Pacific voyage from Valparaíso to the Colombian port of Buenaventura. He wanted to subject his work to new critical tenets, and he knew that the cultural environment in Bogotá would be conducive to this. Gudula Weiler, an Uruguayan friend who had lived in Bogotá for some time and worked at the Alliance Française, had firsthand knowledge of what was happening there. She and her husband, Juan Weiler, a German man who worked for the communications firm Siemens in Colombia, were part of the city’s intellectual circle.

When Alpuy arrived in Bogotá that October, the political situation in Colombia had reached a critical point. After four years in power, General Rojas Pinilla had been overthrown in May, following intense protests that had erupted at the announcement of his decision to continue in office for a second term. Measures he had taken during his time in power, including the closing of such important newspapers as *El Tiempo* and *El Espectador*, as well as the censoring of cultural programs on television and national radio, had destabilized the country’s cultural environment but had not succeeded in robbing it of the energy it had acquired some years before. Beginning in the early 1950s, Colombia’s capital had become a center of artistic activity, and, as the Austrian critic Casimiro Eiger said in a talk on Radiodifusora Nacional de Colombia on March 9, 1953, people by then thought of Bogotá as a capital city of art.⁴⁶ Despite its high rates of violence, Colombia was experiencing an economic and industrial boom. Rojas Pinilla had made a

46 Casimiro Eiger, “Nuestra escultura en la Bienal (3-X-1953),” in *Crónicas de arte colombiano, 1946–1963* (Bogotá: Banco de la República, 1995), 237.

major commitment to modernizing the country; its large cities, including Bogotá, were becoming increasingly cosmopolitan and more open to the great cultural discussions that were taking place around the world.

On the other hand, the convulsive political situation helped accelerate this process to a considerable degree. In response to Rojas Pinillas's censorship and thanks to backing by private enterprise, alternative spaces were created where it was possible to express opinions that were not dictated by government policies. This was how the daily newspapers *El Tiempo* and *El Espectador*, after they were closed, were transformed, respectively, into *Intermedio* and *El Independiente*. Starting in 1957, the radio station HJCK began transmitting some of the cultural programs that had been broadcast on Radiodifusora Nacional de Colombia. (This was what happened with Casimiro Eiger and Otto de Greiff, whose program "Comentarios Críticos" [Critical Commentaries], about cultural activity in Bogotá, had been shut down after a number of years on the air.) Similarly, by 1955 Colombia had two important independent publications: the magazine *Mito* and *Espiral*, founded by Jaime Gaitán Durán and Clemente Airó, which concentrated on literary criticism but gave some space to the visual arts in Colombia. Finally, in 1956 the Bogotá artist Judith Márquez founded *Plástica*, the country's first art magazine, to which Walter Ángel and Marta Traba contributed frequently. Traba had arrived in Colombia from Argentina two years earlier and was already considered one of the most influential voices in Bogotá's art scene. In 1957, together with her students at the Universidad de América, she founded the magazine *Prisma*, whose purpose, as stated in its first editorial, was "to create a group of people who will try to approach art with intelligence, and thus may . . . play an active role in the country's culture."⁴⁷ This was a mission to which she dedicated herself passionately during the nearly three decades that she lived in Colombia; both her critical reviews and the cultural programs she produced on national television in the early and late 1950s are proof of that.

Several national Salons had been held by the early 1950s, and the exhibition halls of Colombia's National Library and the National Museum were gaining importance as platforms that provided space for new ideas. The first national Salon for young artists was organized in 1950, as was the first Salon for modern art. Artists such as Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann, and Marco Ospina began to establish the guiding principles for art in Colombia, and others with much less previous exposure – such as Carlos Rojas and Fernando Botero – began to position themselves on the national and international stage.

These artists initiated a trend toward abstraction that distanced Colombian art from the violent subject matter that had characterized it in earlier decades. Criticism in various media was key in accomplishing this transformation, but the small galleries that opened during those years also played a decisive role. After Rojas Pinilla took power, official efforts to promote and disseminate art dwindled, and despite the opening of the exhibition hall at the Luis Ángel Arango Library, the national Salons were closed down, while

⁴⁷ Marta Traba, "Una nueva revista" [*Prisma* 1 (January 1957)], in Emma Araújo, ed., *Marta Traba* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá and Editorial Planeta, 1984), 20.

the many bureaucratic obstacles to constructing Colombia's already approved Museum of Modern Art multiplied; it was finally opened in 1963. The independent venues assumed the task of filling this vacuum, promoting new ideas and supporting new artists.⁴⁸

How Alpy Was Received

The work developed by the School of the South, Joaquín Torres-García, and his students in Montevideo, was practically unknown in Colombia's intellectual circles. Marta Traba certainly must have heard of this movement in Argentina and during her long stay in France and Italy. However, Bogotá artists had not had any kind of direct contact with the school's theory or production, which made Alpy the first member and representative exponent of Torres-García's workshop in Colombia, and therefore the only avenue for exploring it.

Despite this initial unfamiliarity, Bogotá – a city that was hungry for new ideas – opened its doors to Alpy. When he arrived in October, Marta Traba and Guillermo Wiedemann organized a dinner in his honor, where he had the opportunity to meet such artists as Ramírez Villamizar, who at that time already had a painting in the collection of New York's Museum of Modern Art, and Fernando Botero, who despite his youth was gaining international stature. Moreover, Alpy's house, in the historic Bogotá neighborhood of La Candelaria, became a frequent meeting place for students from the Academy of Fine Arts, as they shifted between gatherings at the Café Automático and the studios of artists who lived on the area's outskirts. This very bohemian atmosphere did not break down Alpy's discipline. He had decided that his stay in Bogotá was to be a journey focused on seeking a new artistic direction, and that it would therefore mark a turning point in his work. This was why, when he embarked on this trip, he did not bring along any of the works he had executed in Torres-García's workshop; all he brought was the notebook in which he sketched or painted his ideas and drawings for new projects. For this reason, and despite the hectic pace of life in Bogotá, all Alpy did was work. The city's particular landscape, surrounded by mountains, and the unusual light of the Bogotá savanna offered him a suitable location for the project he had initially set himself. That first year, Alpy executed at least twenty paintings, including *Vista de la calle 13 con Caracas* and *Bogotá Nocturna*, which were later exhibited in his first solo show at the Luis Ángel Arango Library in 1958.

Months before that first exhibition, Traba had offered him several pages in the magazine *Prisma* in order to explain the School of the South's system. Alpy wrote a densely worded article in which he outlined the central concept of the workshop's theory. "La escuela más interesante de Latinoamérica: El Taller Torres-García" [The Most Interesting School in Latin America: The Taller Torres-García] was published in issue 11/12 (the magazine's last issue for 1957), with

⁴⁸ The work of three galleries should be highlighted here. Galería Buchholz was opened by Franz Buchholz, a German who brought several international exhibitions to Colombia, among which was an exhibition of modern French art that included works by Picasso and Braque. In 1953, Casimiro Eiger and Hans Ungar, the owner of Librería Central, opened the Galería El Callejón, and three years later Cecilia de Gómez founded the Galería El Caballito. These last two galleries played a key role in publicizing and promoting new artists and trends.

one of his drawings on the cover. In addition, the exhibition catalogue featured an essay in which Alpuy reaffirmed his active participation in the workshop, which he illustrated with an explanation of each of the works on display.

The exhibition drew little reaction. Lack of any prior knowledge of the School of the South – despite the two essays by Alpuy – made it difficult for critics to express a clear opinion about it. Although Walter Ángel praised Alpuy's values in his review column in the magazine *Plástica* and depicted him as a man with the necessary talent for creating visual art,⁴⁹ he took no critical position regarding Alpuy's work. Instead, the column is devoted to citations from the essay in the catalogue, thereby confirming that if one was unfamiliar with Torres-García's theories, the best solution was to disseminate them.

Marta Traba's two articles for the newspaper *El Tiempo* seem to have been written with the same purpose in mind. The first, published a day before the exhibition opened, concentrates mainly on Torres-García's work and on the school he founded. Entitled "Preámbulo Informal a la Exposición de Alpuy" [Informal Introduction to the Alpuy Exhibition], this review is a strong, polemical critique of Torres-García's theory, in which she says that Constructivism – contrary to what people think – is not an established system but a style developed by a particular artist and then elevated to the status of a system by his own students. The School's system, Traba said, was unlike abstraction in that it was hemmed in by a group of principles and rules that gave individual genius no freedom to act. All works from the movement thus resemble one another – something from which Alpuy does not escape either.

The second review, "Alpuy en la Biblioteca Luis Ángel Arango" [Alpuy at the Luis Ángel Arango Library], published two weeks later, takes a somewhat less negative position than the first one. Although Traba says once again that Torres-García's system has prevented Alpuy from achieving success in his work, she points out that it distances itself considerably not only from the modernist movement in Colombia, but from all work being executed in Latin America. Alpuy, she writes, is an artist who "is free of all false Americanism"; his unconditional membership in Torres-García's workshop has caused his search to stray considerably from the very common influence of Picasso on the artists of his era, as well as from the desire to reaffirm a unique Latin American identity.

This exhibition concluded Alpuy's first and perhaps most important period in Bogotá. Months later, following the advice of his friend Gudula, he decided to leave with her on a trip that lasted just over a year. He spent four months in the German city of Dortmund, where he executed an important series of paintings inspired by the city itself. Then, when he returned to South America, he spent nine months in Caracas, at the home of his friends Adolfo and Renata Domínguez, where he improvised a small studio. There, thanks to

⁴⁹"In making a specific reference at this point to Alpuy's exhibition, it is most instructive to observe the results of strict discipline and orientation in an artist of evident talent. . . . His sense of security comes through to the viewer: the security of seeing a man who knows exactly what he wants and has the means to realize it." Cited in Walter Engel, "Exposiciones en Bogotá," in *Plástica* 11 (April–June 1958).

the initiative of the Venezuelan painter Alejandro Otero, he mounted an exhibition at the prestigious Sala Mendoza. However, despite the welcome accorded him in Caracas, Alpuy decided to return to Bogotá – a city that, as he put it, offered a much more favorable climate for continuing his search for the artistic direction that took him so far from Montevideo.

When he arrived in Bogotá in late 1960, the Luis Ángel Arango Library offered to organize a second exhibition of his work. Even though it did not receive as much media coverage as the first one, it was important because the Arango Library was consolidating its position as one of the key venues for exhibiting the avant-garde artists of the day. The library acquired Alpuy's 1959 work *Naturaleza Muerta y Botellón*, which that year became part of the Banco de la República's permanent collection.

This brought Alpuy's transition process to a close. Thanks to the strong, ongoing feedback he received in Bogotá, he had achieved his initial desire upon leaving Uruguay: to subject his work to new critical tenets and to embark on an individual exploration and find his own voice. Now the dilemma he faced was whether to live in Paris or New York. His friend Gonzalo Fonseca, an artist who had lived in New York for some time, wrote to him about the vast opportunities he could find there. Without hesitation, Alpuy headed to New York once and for all in 1961 ■

Bibliography

- Alpuy, Julio. "La escuela más interesante de Latinoamérica: El Taller Torres-García." *Prisma* 11/12 (December 1957).
- Araújo, Emma, ed. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá and Editorial Planeta, 1984.
- Engel, Walter. "Exposiciones en Bogotá." *Plástica* 11 (1958).
- Gómez Echeverry, Nicolás. *En Blanco y Negro, Marta Traba y la Televisión Colombiana, 1954–1958*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2008.
- Jursich Durán, Mario. *Casimiro Eiger, crónicas de arte colombiano 1946–1963*. Bogotá: Banco de la República, 1995.
- Londoño Vélez, Santiago. *Arte colombiano, 3500 años de historia*. Bogotá: Villegas Editores and Banco de la República, 2001.
- Medina, Álvaro. *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.
- _____. "Preámbulo Informal a la Exposición de Alpuy," *El Tiempo* (Bogotá), May 25, 1958.
- _____. "Alpuy en la Luis Ángel Arango," *El Tiempo* (Bogotá), June 8, 1958.
- de Torres, Cecilia, and José Roca. *Alpuy*. New York: Cecilia de Torres Ltd., 2003.
- de Torres, Cecilia, and Alicia Haber. *Julio Alpuy Retrospective*. New York: Cecilia de Torres Ltd., 1999, and Montevideo: Club de Arte Contemporáneo and Intendencia Municipal de Montevideo, 1999.

6

Mari Carmen Ramírez El Taller Torres-García, the School of the South and its legacy 1991

In Julio Alpy's art the myth of the return to origins takes a different form. Alpy is not interested in the animism of primal art forms or constructed fragments, but in nature as the beginning and source of every living form. In his case, nature functions as a framework for the artist's archetypal personal symbolism based on a fascination with the organic and the primordial. The concern with the magic function of the work present in the other TTG artists is here explored through the mystery of life-forces and life-origins. Alpy explains "My [concept of] nature is nothing else but a suggestion of nature, and the forms that represent it in my painting are only expressions of essences that transport us to the origins."¹

His most immediate point of reference, however, is not pre-Columbian art but the classical tradition embodied in Greek mythology. Alpy feels very attracted to mythology, as "the way of feeling of antiquity".²

In Alpy's oeuvre, the transformation away from the constructive languages of El Taller took place in the drawings and wood constructions that he developed after his arrival in New York in 1961, where he followed the same path taken by Fonseca and Matto of liberating the symbol from the grid structure and giving it a life of its own. In Alpy's case, however, this process was accompanied by the exploration of the two basic themes that have constituted the focus of his production until the present: fertility and the relation of man with nature. These themes would require the replacement of the TTG symbols by a more suggestive vocabulary rooted in the organic world: abstracted symbols suggestive of plants, animal, embryonic and phallic forms, as well as cosmic symbols of the sun, the moon, the stars, and the elements. Since, like Torres-García, Alpy understands the relationship of man with nature as a structural one (everything lives in relation to everything else), landscape emerged in this work during this period as the ideal means to convey and reveal this relationship. *The Primal Age* (1963) and *The Stone Age* (1968) are two landscape drawings that exemplify the thematic and stylistic transition undergone by his work in the early 1960s. Here the orthogonal grid has disappeared and the new symbols alluding to the natural world have haphazardly taken over the composition.

Like Fonseca and Matto, Alpy discovered in wood constructions and ideal medium to explore the magic function of the work. *Universus* (1964) is an example of the series of wood constructions he did while

¹ Julio Alpy, Julio Alpy, n, pag.

² Alpy explains (interview with the author, New York, 7 November 1989): "My chosen culture is the Greek, the more ancient the better. My favorites lectures arte the ones related to Greece. Pre-Columbian culture never touched me. I have never gone to Mexico. At a certain moment that ceased to interest me."

in close contact with Fonseca that are characterized by rough, poked surfaces and the inclusion of carved abstract effigies and motifs.³ In this work the entire surface is poked with holes and slashes accentuated by pieces of colored crystals that play upon the contrast between empty space and surface. The human form on the carved niche to the right recalls tribal fetishes. The holes, which resemble the black holes of the cosmic universe, accentuate the function of the piece as a metaphor for a primal landscape. *Genesis I* (1964) is another construction that forcefully summarizes the theme of the origins. In this piece a series of horizontal bands containing schematic figures and nature symbols organizes the composition in two levels that evoke the levels of the creation of man and universe.

In their organics and spirit of evocation and affirmation of the natural world and its primal life-forces, Alpy's works, however, already signal a more radical departure from the constructive tradition of the workshop artists. Explaining the process involved in the creation of the pieces, he stresses his rejection of the intellectual process involved in Torres-García's constructivism, in favor of retaining a more immediate referent to the natural world. While Torres-García's starting point for the elaboration of a composition was geometry, Alpy prefers to double the process: he works from the object to geometry and then back to the object, always using the golden section. Through continuous amplification, and building up from the natural image, he obtains a structure. Yet it is a structure that retains traces of the life-referent. The vitalistic effect is aided in his production after 1960, by the replacement of the orthogonal grid by the rounded curve, a resource that endowed his drawings and constructions with rhythm unlike any of his early works. This process is at work in *Fertility* (1966), where Alpy has represented a series of abstract motifs that recall prehistoric life-symbols, such as womb, a snail, and a bird. Although the symbols have been reduced to simple abstract forms, they retain traces of the natural shapes that inspired their form. The organic quality is accentuated by Alpy's maximum utilization of the rough surface and grain of wood.

The emphasis on the natural referent and its vital function in Alpy's art differs from the abstract quality of Fonseca's or Matto's constructions and signals a new direction within the TTG legacy. The structure, while present, is not longer the main focus of the work. In many ways it represents a shift away from the rational abstract principle to the recognition of the intuitive, unconscious forces at play in the creation of the work ■

³ Fonseca and Alpy were in close contact during this period in New York. Alpy had arrived in New York in 1961, after a stay in Colombia and Venezuela. Fonseca made available to him his studio in Long Island, where he worked on most of the wood constructions of this period (Alpy interview).

7

Marta Traba

Fresh Air: Torres-García in Bogota

1957

Julio Alpuy, one of the referents of Nueva Escuela de Arte del Uruguay, has just arrived in Bogota with the aesthetic doctrine of the great Uruguayan master Torres-García under his arm. The existence of this school, which has been working for 20 years already, constitutes a cultural phenomenon unprecedented in Latin America. Yet many Latin Americans are unaware of it, because it has lacked the political advocates who trumpeted the purposes of the Mexican muralist group far and wide.

The discipline that Torres-García proposed twenty years ago and that his disciples propose today is not easy: it is a matter, in a certain way, of renouncing individualism and seeking out a Byzantine or Romanesque style, where the artist's individual voice vanishes as it becomes part of a great collective movement. The need for that style is born, in Torres-García's view, of the knowledge of what art has been at all times: upon taking stock of and analyzing ancient and modern artistic manifestations, it is impossible to fail to notice the existence of a constant, of an invariable rule, on which the individual work is elaborated. That constant comes out of structure and proportion: all works seeking to be an authentic artistic expression while disdaining structure and harmony will die with their author when personal seduction can no longer favorably impact public spirit. Torres-García considered the «abstract rule» as the salvation for all genres, a sort of backbone common to all works of art, the only thing capable of upholding, justifying and defending the artist's free fantasy. But the painting's reasoning, the work of art's conceptual foundation, would be incapable alone of creating a style, if free genius, which is the artist's truly unforeseeable and divine condition, is sterilized in a formula. Torres-García's aesthetic theory not only does not oppose individual genius, but rather demands that it show itself unfettered within the eternal discipline proposed by the abstract rule: the individual must express him or herself with total freedom, adjusting to the universal necessity of a style. With this, Torres-García faces off with the expressive anarchy of modern art, which derives solely from the ambition circumscribed to each artist, and pursues the style of an era, the artist's own, which testifies to the «marvelous architecture of the modern world.» Linked to a certain era, Torres-García's art breeds a concrete realization: the new realism that he proclaimed was related to a real measure, a real color and a real form. But in no way did he allow himself literary, or philosophical, or historical,

or social digressions, but instead he moved in the realm of purely plastic results. Unlike the Mexican muralists, who gave the modern world a historical – social interpretation, and unlike European artists, who gave themselves over to personal – and thus multiple and chaotic – interpretation of the modern world, Torres-García pursued a stylistic interpretation of the contemporary universe.

Maintained on the pure plane of speculation, founded on reason, denouncing all frauds that typically amount to a cajoling of the public and a refuge for mediocre artists, sounding a warning as to the risk of false modernism as well as to those who live outside their time, the survival and the slow imposition of this school are, to my mind, the most important cultural event taking place in Latin America. Julio Alpuy, with his future works in Colombia and his fervent propagation of the school's aesthetic, will become the defender of a cause that hopefully will be understood seriously and will not become, like so many others, a lost cause.

Torres-García was for many of us, when we were students, an incredible and fulgent presence: the pictorial Latin America he dreamt of fueled the hope that the people of this continent will leave behind their aggressive localisms and move into a universal sphere. The dignity of his thought, the hard stone of his visual and mental buildings founded on reason moved us because of their unexpected firmness, amidst the quagmire of improvisations surrounding us and the horizon of perpetual fireworks so common among us.

In reviewing the pages written by the master, upon Alpuy's arrival, I have had the joy of finding that the emotion of learning of a Latin American artist capable of meditating on all the problems of painting (and, consequently, of achieving an original reaction) was not simply youthful enthusiasm. With Torres-García having died so many years ago, the expansion of his school corroborates that in him there was no fraud, or pettiness, or conformism, or mystifications. The lesson, today, is taught by his disciples. In Bogota, Julio Alpuy has the floor ■

El Tiempo, Bogotá, October 30, 1957

8

Julio Alpuy The artist and his time

August 1980, Galería Sarmiento (Buenos Aires)

One of the most difficult tasks today is to situate oneself as an artist. Nonetheless, I think artists can find their way if they have a conscientious, sincere attitude. Situating oneself, in this context, means being in the right place and in the time one lives in.

Still, the time we live in is a spectacular race toward utter dehumanization; its goal is symbolic of a materialistic civilization whose values have overpowered everything, relegating the values of the spirit to the penumbra of technology and comfort.

To invent is not to create; the two have very different meanings for me. In the invention of any object or thing, intelligence plays a part. Creation, however, is an all-embracing, complex phenomenon in which the creator's every ability makes an intelligent contribution to fashioning and executing a work that reflects the artist's emotions and personality in a true synthesis.

Contemporary art – and by that I mean art that is led along by the “wide world” that defines an era's ideas, movements, and expression, and lets the whole world know what to say at every point in history – is based more on invention than on creation. It is more of a game than an act of affirmation, and for that very reason, it is lacking in depth and devoid of humanism. The game is one of values that do not involve commitment and can easily be exchanged for others. Its only values often consist of ingenuity and playing tricks, with no further exploration of the human world. These are the only works that can change over time, losing relevance in the way that fashion does. And the more change, the less depth. When art is made in this way, it means the artist has accepted a path toward a practical world and an easy life. In other words, thought and emotion become attenuated, and the psyche is weakened.

This, I think, is the historical moment at which to take an accounting. We must make decisions: weigh, measure, compare, and choose; take sides; transform ourselves and learn to walk on our own two feet. Be more natural. Depend less on the artifice that we have become accustomed to. Discover the microcosmos within every one of us and extend it outward in order to give more of a human quality to the societies that carry us in their hearts.

We live to serve material values, absorbing a “culture” focused on concrete ends, in which a standardized form of thought replaces the richness of a culture supported by the work of individual thought – which is authentic precisely because it is individual. A culture is the synthesis of the sum of the countless forms of thought of all its members.

All of this makes me think that the goal cannot be to choose the easy path; it never was for artists, at any point in human history. Artists must abandon the easy propositions offered by contemporary

culture and take the time to probe their inner world and question themselves. We must devote time to our meditation—the mother of our future actions: actions that, when done well, will enrich our personalities and also our era's culture.

If we have strong personalities, our art will also be strong. If our thoughts are profound and sincere, what we create will be true.

If I believe this, it is clear that I would not be able to commit myself to conventional solutions and to such concepts as the following:

- 1) Art is fleeting.
- 2) Art is an expression of the mind, with no participation on the part of the complexity that is the human being.
- 3) Technique is an artwork's goal, and it causes artists to concentrate on the work's exterior rather than what lies deep within it and within themselves.
- 4) The purely physical vision of a hyperrealist and/or pop work of art merely imitates nature and is devoid of all spirituality.
- 5) An artwork cannot be replaced by a concept, or it must be explained in order to be understood.

Art is a synthesis, which means that it is expressed through the viewer, because synthesis is not descriptive: it expresses the tremendous complexity of human nature. And, like the artist, the viewer needs to concentrate in order to discover meaning.

We know that the art of an era should reflect that era. Clearly, contemporary art both represents and serves our era. How, then, can we succeed in going deeply into ourselves and extracting the truest part of a work that opposes this standardized culture? How can we respond in this way to the reflection of our era in our art?

Well, as we've already said, this is an era of decisions. We don't have many options: either we take action, or our souls will die. The reaction of what is individual against established precedent also happens periodically throughout history. Here individual thought must bring life and originality to our future culture.

This is an era of change, of comparisons and definitions. How, as sensitive beings, can we allow our feelings, our intuition, our creative wealth of emotions, to die? Is it important to support only physical life? I believe this would more likely be suicide.

These reactions are absolutely normal; we have infinite examples in the history of humanity – and not just in art. That is why I believe that this is a time not to accept the established situation and direction, but to change our position or, in this case, to await the future with an act of faith every day, in every work we create. We will build patiently, waiting to join with the voices of other individuals who contribute their new ideas to the efforts of those who believe that the spirituality of this world must change.

This is a truly quixotic idea, given the dimensions of such statements relative to the overwhelming force of material power. But we know

that those who defend the spirit were never in the majority. The position I want to affirm is the one I have believed in all my life. I believe it contributes something to the positive evolution of culture. This is nothing new. It is healthy because it is true, because it doesn't falsify the conscience and proceeds with sincerity.

When we say that there is nothing new under the sun, that everything has been said albeit in different ways, we have not spoken in error. I am fully aware that the originality or contribution of this moment is not in ideas that are pedantically different but in something that has to do with fresh air and the health of the soul.

On what, then, shall we lean in a practical sense in order to be in the logical position of the artist who must situate himself? The first step is to take up once again the contribution that the masters have made in modern times, giving force and spirituality to art. These discoveries changed the vision of art, pulling it out of the sentimental expression into which it had fallen and that was increasingly dragging it toward an imitative approach. When artists make this feeling of abstraction their own – when they move from mental comprehension to a true feeling for those abstract values – they place it on the path of the true language that they will use to express what is going on within themselves.

This concept of the abstract is the true legacy of our era, and it is there, I believe, where we must shore up our foundations. This is where I have focused my work; every theme or idea suggested by my imagination must be seen in the context of this concept, which at this stage of life represents true feeling. We can say that the idea of abstraction was not discovered but rediscovered by the modern masters; this rediscovery placed art within the true tradition, which is why we feel connected to it.

Most artists feel tremendously confused – a confusion whose roots lie in the loss of tradition. Tradition gives the artist a solid base from which to develop, because its principles are truly concrete. Without it, an artist would have to invent another solidly principled base in order to discern a goal. However, tradition cannot be invented. It is the sum of cultures, and for that reason it gives us security. This is the great point of departure, and I have adopted it for that reason. We cannot create from nothing; and if by chance we do, the result will be sterile and limited.

The concept of abstraction presupposes construction. To my understanding, construction is what the artist aims to do. But the artist is a person who feels, who becomes excited, who suffers, who gets depressed or quivers with enthusiasm. Artists join together with other people and delight in being with them – and they are also often capable of hate.

Still, artists construct and arrange their feelings, their ideas, their thoughts and perceptions, and they sense worlds of all kinds. Then they must incorporate this full intensity of life into their various works, into the constructions called works of art.

In reality and in nature we learn to rediscover all these concepts at the outset. And it is reality and nature that are our foundation and our teacher, as long as we learn to see. From the relationships of things to each other is born the concept of relationships among forms, rhythm, and structure. From the light that shines on things we learn to recognize the scale of intensity and the feeling of tone.



Julio Alpuy pintando el mural de la Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956.

When we paint, then, reality or nature – once we understand all this – becomes a vision more alive than reality itself, because one is conditioned and the other concrete, resolved with values that have a life of their own. This life is essential, because painting has its own reality and acts independently of the model: it has its own laws.

Reality is transformed into an equivalent visual object: an abstraction. What is heterogeneous becomes homogenous. The qualities of things are replaced by the visual quality of the colors in the palette. And thus reality and nature shift from their world to the world of painterly creation. At the same time, however, the artist tries to capture the ambience, the spirit of things, and in that sense they move increasingly toward a just solution, coming closer to reality without making concessions or straying from their visual principles.

By continuing this discipline and delving deeper and deeper into the challenges that face them, artists create their own technique. They find their own way of speaking and making art, a style of their own. This is the only valid technique.

I did not stray from the path, I think, when I moved away from the challenge of situating myself and from the challenge posed by the elements of painting. If I want to situate myself, I must think about the origins of my artistic point of view. In opposition to the character of contemporary art, I must clarify the concept I am advocating as concretely as possible, and therefore I must analyze it.

If we devote too much thought to technique, the core of the idea grows weak. Its visual strength will lose freshness and identity, gradually giving way to a cloyingly sweet interpretation of the pictorial challenge.

As with every cycle, the beginning is vital; it is then balanced and ultimately refined. We should not lose sight of this fact; we must stay alert. The life of the painting, its freshness, are what is most important, and they must be protected like a treasure. This is why the trend toward technique – toward learning technique so as later to “express oneself,” which is so typical of our time – is for me the death of art and its entire sense of spirituality.

Nothing begins from the outside, and technique is not an end; we could say that it is the result of the experience of painting every day. In this way your technique will be yours, it will have your character, your way of being, and even your expressiveness.

I prefer the “errors” in my work to the excesses of technique. I prefer the initial vision with all the imperfection of the first brushstrokes, as long as the unity of the work is maintained, because I believe that in that first impulse – if my intuition hasn’t failed me – is the idea that lies in my subconscious.

Because it develops in an ideal space and has a timeless character, I think that my painting situates itself very well in this era. The feeling of the abstract that I tried to explain earlier gives it a place on a universal plane. Nor can we deny that art created in these terms fits into an era of universality such as this, in which the values of knowledge were never more widespread.

I try to situate myself in my time as an individual being who contributes to the search for spirituality. I said earlier that this is an occasion for reflection and change, and I believe that this attitude is sound. Although my goal is far-reaching, I dream of being among those who begin a cycle, a grain of sand in a sea of individuals whose contribution at least points in a positive direction.

The search for tradition and remaining firm within it should not be confused with a sentimental act of clinging to the past. This is about recovering certain principles, not recovering the past. Building art that is solid and vital is not a matter of eras or style, but of getting back onto an unswerving path. Each era, with its spirit, its people, and its ideas, will provide a vision for its time. The type or style of art doesn’t matter; what matters is that it have a solid base ■



Julio Alpuy trabajando en su taller, Nueva York, c. 1992. Fotografía © Gustavo Serra

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura
María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura
Edith Moraes

Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

Coordinador del Instituto Nacional de Artes Visuales
Alejandro Denes

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

Dirección
Enrique Aguerre

Secretaría
Juan Baltayán
Cristina Marrero

Gestión
Claudia Mera

Educativa
Fabricio Guaragna
Rosana Rey

Investigación y Curaduría
María Eugenia Grau

Conservación
Eduardo Muñoz
Nelson Pino

Registro
Osvaldo Gandoy
Zully Lara

Gráfica
Álvaro Cabrera

Infomática y Web
Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación
Jimena Schroeder

Biblioteca
Virginia Lucas

Intendencia
Julio Maurense
Sergio Porro

Vigilancia
Héctor Carol

Homenaje a Julio Alpuy (1919-2009)

ALPUY

Exposición

Curadoría y diseño de montaje: Rafael Lorente Mourelle

Coordinación y Producción: Oscar Prato | Gustavo Serra

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes/ NAO 

Edición de video: Carlos Serra

Montaje: Nicolás Infanzón & Equipo

Catálogo

Textos:

Enrique Aguerre
Fundación Julio Alpuy
Rafael Lorente Mourelle
Carola Wuhl
Cecilia de Torres
Ximena Gama
Mari Carmen Ramírez
Marta Traba
Julio Alpuy

Fotografía: Pablo Bielli, RLM, Rodolfo Fuentes,
Pedro Peumo, Leo Barizzoni, Gustavo Serra

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes/ NAO 

Corrección: Maqui Dutto

Traducción: Evelyn Tavarelli

ISBN 978-9974-36-420-2

Impresión: Gráfica Mosca

Depósito Legal: 377.207

Agradecimientos: Arq. Marcelo Payssé Álvarez, Arq. Eduardo Álvarez (Fundación Arq. Antonio Cravotto), Linda Kohen, Flia. Leborgne-Arocena, Instituto de Historia de la FADU, Dr. Martín Cerruti, Sra. Laura Elena Machado Tajés, Flia. De Ferrari, Josefina Pezzino, Cecilia de Torres, Mari Carmen Ramírez, Ximena Gama, Galería Oscar Prato, Melanie Breitman, Galería Cecilia de Torres Ltd., Alejandro Díaz (Museo Torres-García), LOGBOX, Nicolás Rodríguez, Daniel Batalla, Arq. Alfredo Crestanello, Arq. Enrique Benech, BROU, ANCAP, ANTEL.

Co-organizan:



Apoyan:







1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000



 FUNDACIÓN
JULIO ALPUY


mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

