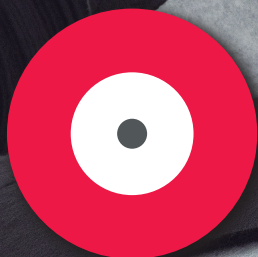


15
años



La Pupila

FIC FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL

#ConectamosCultura

URUGUAY / AÑO 15 / n.º 66, JUNIO 2023
EJEMPLAR DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

mosca
GRÁFICAMOSCA

Junto a las artes en su 130.º aniversario.

HISTORIOGRAFÍA Y MUSEOGRAFÍA EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

El museo expuesto

En setiembre de 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes reabrió sus puertas luego de once años cerrado por reformas edilicias. Lo hizo inaugurando una muestra de obras de su acervo que desplegó en las 16 salas del museo y, por primera vez, un relato moderno del devenir de las artes plásticas en Uruguay. El guion estuvo a cargo del crítico e historiador José Pedro Argul (1903-1974).

CAROLINA **PORLEY**

En Uruguay, las investigaciones dedicadas a la historia de los museos son incipientes. Poco, muy poco, se ha estudiado la formación de sus colecciones y menos aún las museografías y narrativas a través de las cuales estas instituciones han enseñado sus acervos a la sociedad. Ambos aspectos refieren a procesos de selección y decantación: el arte que ingresa al museo (y el que no ingresa) constituye un primer recorte respecto a aquellas piezas que en un momento dado fueron elegidas para ser conservadas. El segundo proceso de selección es aún más quirúrgico y programático, al disponer la exhibición de un pequeño grupo de obras como exponentes privilegiados en determinada narrativa sobre el arte que merece ser enseñado.

En setiembre de 1962, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (hoy de Artes Visuales) reabrió sus puertas tras una dilatada reforma y ampliación edilicia, que transformó el antiguo Pabellón de Higiene que había adoptado como sede en 1913. La oportunidad fue aprovechada para operar un cambio en la propuesta expositiva que ofrecía en sus salas. La tarea fue encargada por el director del MNBA, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo (1889-1975), al crítico José Pedro Argul (1903-1974), fundador y presidente de la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte entre 1956 y 1966 y autor, en 1955, de la primera historia de las artes plásticas en Uruguay.¹

Argul trabajó en el MNBA entre 1962 y 1963: realizó un estudio crítico del acervo, tareas de catalogación de las colecciones y de modernización del sistema de registro de las piezas. Identificó fortalezas y debilidades, recomendó adquisiciones para llenar vacíos y mejorar presencias y, finalmente, fue el responsable de diseñar un nuevo guion curatorial a partir del cual el museo desplegó en sus salas una historia sobre las artes plásticas en el país.² Pese a la significación de ese aporte, este no es mencionado en los esfuerzos oficiales por escribir la historia del museo.³

En sus primeras décadas de existencia, el MNBA había tenido una museografía pensada para la educación artística del público, por lo que destinaba gran parte del espacio expositivo a las colecciones de arte europeo, no solo pinturas de las escuelas francesa, española, flamenca e italiana (que incluían copias, grabados y atribuciones), sino, fundamentalmente, a los calcos en yeso que

se habían adquirido desde fines del siglo XIX y que fueron acrecentados durante la dirección de Domingo Laporte (desde 1911 a 1928), con compras a los talleres del Museo del Louvre y también en Colonia (Alemania) y Florencia, lo que convirtió al museo uruguayo en un caso excepcional en Sudamérica, por la cantidad y calidad de estas piezas.⁴ Esa *galería de escultura comparada* se mostraba en dos grandes sectores del antiguo edificio del pabellón y abarcaba Egipto, Grecia y Roma, escultura medieval y del Renacimiento, incluidos yesos de grandes dimensiones de *La Victoria de Samotracia*, el *Friso de los arqueros de Susa*, el *San Jorge*, de Donatello, y la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti. El perfil cosmopolita de esta primera museografía se vio también en resoluciones, como fue la creación, en 1935, de una sala dedicada al arte japonés, que exhibía porcelanas, dibujos, muebles y tapices del siglo XVIII y XIX.

Paralelamente, tanto Laporte como su sucesor, Ernesto Laroche (al frente del museo desde 1928 a 1940), procuraron la exhibición del arte nacional. Desde 1914, el espacio principal del museo estuvo destinado a Juan Manuel Blanes y una segunda sala exponía piezas de otros artistas del siglo XIX y principios del XX. En 1918, un segundo artista uruguayo pasó a tener sala propia: Carlos Federico Sáez, de quien el museo formó tempranamente una importante colección. Asimismo, se creó en esos años una sala de retratos y autorretratos de pintores uruguayos, organizada por Laporte a través de pedidos a los artistas, mientras que, en su plan de reorganización, de 1928, Laroche insistió en crear nuevas salas para los envíos de pensionado y para otros artistas nacionales, lo que estaba condicionado a la superación de las apremiantes limitaciones locativas que empezaron a ser atendidas en la década de 1940.⁵

El arte uruguayo en 16 salas

En 1962, con la sede ampliada y la posibilidad de desplegar una nueva museografía, Argul propuso al director presentar en las 16 salas que pasó a tener el museo un paneo del devenir de las artes plásticas en Uruguay. Atrás quedaron las salas dedicadas a las manifestaciones artísticas extranjeras: los calcos en yeso fueron cedidos a la Intendencia de Montevideo para su museo de historia del arte,⁶



José Pedro Argul, en el Museo Nacional de Bellas Artes, c. 1963. Al fondo, el óleo *Los contrastes de la vida*, del español Mariano Fortuny.

mientras que la pintura europea pasó a tener un lugar secundario, en diálogo con la producción artística uruguaya, de modo de sugerir influencias y correspondencias.

Para analizar el guion pensado por Argul, resulta interesante comenzar consignando aquello que el crítico quiso incorporar pero no pudo. Argul pretendía dedicar una primera sala a las culturas prehispánicas y al arte colonial. Identificaba en ese pasado anterior al Uruguay independiente un período que debía ser recuperado como expresiones artísticas nativas. Si bien intentó convencer a Muñoz del Campo, sus esfuerzos fueron vanos, y en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en 1964, se lamentó que «aún no se ha logrado arribar al criterio de sobrepasar el concepto de lo estrictamente nacional, o sea, limitar el interés a lo que el Uruguay produjo desde los tiempos de su soberanía y hacer de él el museo de las artes del país, mostrando lo que con deleite estético (...) dejaron los aborígenes en el territorio nativo: ejemplos de antropolitos y ornitolitos de gran fuerza abstractista, [los cuales] sirven para situarnos, recordándonos que debemos juzgarnos como americanos y que las desviaciones y transformaciones de lo que ha llegado de Europa deben ser juzgadas principalmente como su peculiaridad». Con ese mismo énfasis americanista defendía la apropiación local de las producciones coloniales «aunque vinieran de cualquier otra zona del continente».⁷

Para Argul, el museo no solo debía mostrar las producciones prehispánicas y coloniales, sino que su acervo debía acogerlas, lo que no sucedía. El Museo Histórico Nacional tenía entonces importantes colecciones de piezas indígenas (gracias a los conjuntos donados por coleccionistas entre las décadas de 1920 y 1940) y luego también los tuvo el Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo, pero no hubo adquisiciones ni donaciones por y

para el MNBA. El tema desvelaba especialmente a Argul, como se aprecia en la libreta de apuntes de su viaje a México en 1962: tras constatar que ese país sí presentaba y valoraba como parte de su patrimonio artístico las producciones de las culturas prehispánicas, se lamentaba que en el Río de la Plata se siguiera considerando las piezas indígenas como elementos representativos de la cultura material y las creencias religiosas de aquellos pueblos y no como exponentes de sus ideas estéticas. Ya en su primer estudio histórico *Pintura y escultura en Uruguay. Historia crítica*, de 1955, dedicó un capítulo a «la época indígena y el coloniaje», y, en la edición de 1966, la inclusión llegó a la tapa: el libro pasó a llamarse *Las artes plásticas del Uruguay, desde la época indígena al momento contemporáneo* e ilustraba su teoría sobre la conexión entre la estética indígena y el arte moderno, con imágenes en la portada del antropolito de Mercedes y un ejemplo de hombre universal de Joaquín Torres García.

Pasando a la museografía que el museo mostró a partir de setiembre de 1962 (aunque estuvo terminada a mediados de 1963), esta desplegaba en 16 salas distribuidas en las dos plantas del edificio pinturas y esculturas de entre la década de 1860 y 1960. El guion era moderno, esto es, transmisor de una mirada lineal, evolutiva y formalista del devenir del arte uruguayo. El criterio fue explicitado por Argul en el texto del diario *La Nación* ya referenciado, en el que afirmó que el museo ofrecía un recorrido que iba «desde el cuidado pasaje del claroscuro, la certeza de la perspectiva y el dibujo de la línea neoclásica (...) hasta las explosiones de las rugosas texturas hoy en usanza».

Las salas combinaban la agrupación de las obras por escuelas (corrientes o movimientos) con secciones dedicadas a artistas especialmente destacados. Eran: «1.^a Academia; 2.^a Juan Manuel Blanes



Sala de la Academia y Sala Juan Manuel Blanes, en 1963. Al lado de *El juramento...*, *El último paraguayo*, de Blanes, y, en el rincón, el pequeño bronce de Juan Manuel Ferrari que representa a Diógenes Hequet. En la sala anterior, el *Retrato de Eduardo Carbajal* (1857), de Stefano Ussi. Después del baño (1884), de Domingo Laporte (paralelo uruguayo de *La bañista*, de Ingres), y *En el hospital* (1889), de Carlos Seijo. Fuente: *La Nación*, 29 de marzo de 1964.

(1830-1901); 3.^a El modernismo de fin de siglo (hasta 1914); 4.^a Impresionismo (comienzos del siglo XX); 5.^a Luminismo planista (alrededor de los años veinte); 6.^a Pedro Figari (1861-1938); 7.^a Rafael P. Barradas (1890-1929); 8.^a Carlos A. Castellanos (1881-1945); 9.^a Expresionismo; 10.^a y 11.^a, Formalismo poscubista y aisladas expresiones del gusto culto de la modernidad (años 30); 12.^a Joaquín Torres García (1864-1949); 13.^a El constructivismo de Torres García; 14.^a El taller de Arte Constructivo; 15.^a Concretistas; 16.^a Tachistas e informalistas de 1963».⁸

Al presentar a las altas personalidades de la pintura uruguaya, Argul mantiene algunas figuras consagradas (Blanes, Figari, Torres García), contribuye a la consagración de otra (Barradas) y rescata una que no había recibido la atención que, según él, merecía (Castellanos). Del primer grupo quita a Sáez, quien había tenido una sala individual en el museo, pero que opta por ubicar dentro del modernismo finisecular como su máximo exponente. A Barradas no solo le asigna una sala, sino que advierte a Muñoz del Campo sobre la necesidad de que el museo adquiriera más obras suyas, fundamentalmente de su etapa más vanguardista (hay que recordar que el ingreso de la mayor parte de la obra de Barradas se concretó recién en 1969).

Estos artistas también estaban presentes en las otras salas, lo que Argul hizo, seguramente, para que no quedaran como figuras aisladas, sino insertas en el devenir más general. Así, había obras de Blanes en la sala dedicada a la academia, más allá de que las piezas más admiradas de este artista estaban en la sala monográfica. Lo mismo hizo con los otros artistas, lo cual generó lecturas novedosas. Por ejemplo, invitó a pensar el lugar de Figari en relación con la *escuela nacional* de los años veinte (planismo): «Es curioso –sostiene Argul en el texto citado– que se pueda observar solo ahora cómo la pintura de Figari, producto sin duda de captaciones múltiples de un espíritu culto, proviene en buena parte de esa escuela, adhiriéndose a las gamas preferidas de los pintores avanzados montevideanos. Y quizá sea esta observación una de las sorpresas mayores que depare el reordenamiento de las salas: una insospechada conjunción mayor de Figari con su medio en lo que respecta al color».

En la inclusión de la pintura extranjera en diálogo con la uruguaya, es interesante lo presentado en las salas dedicadas al impresionismo. En ellas, los exponentes de la pintura al aire libre

que procuraron «pintar el paisaje uruguayo fuera de la intención documental» incluyen la exhibición tanto de obras de uruguayos como de españoles de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, en su mayoría representantes del luminismo. Vale recordar que la principal escuela decimonónica de arte europeo moderno llegó a los uruguayos antes por el magisterio de los artistas españoles (a través de sus talleres particulares en España, Francia e Italia o de la Real Academia de España en Roma) que a partir del influjo francés.

Así, Argul destinó una sala a obras de Pedro Blanes Viale (varios paisajes y el imponente *Retrato de María Castro de Figari*), Manuel Rosé (*Jarrón con flores*) y Guillermo Laborde (*La dama de la sombrilla*), mientras que en otra sala incluyó cuadros de Mariano Fortuny (*Los contrastes de la vida*), Santiago Rusiñol (*Canal del Generalife*) e Ignacio Zuloaga (*Retrato de Carlos Reyles*), entre otros españoles. Esa correspondencia entre los plásticos de ambos países incluyó un gesto museográfico por demás didáctico al exhibir juntos el *Retrato (Alejandra de Signorini)*, de Joaquín Sorolla, y *Siluetas de señora*, de Carlos F. Sáez.

También resulta interesante la propuesta en la sala dedicada al expresionismo, en la que incluyó obras de Barradas, José Cuneo, Norberto Berdía, Alfredo De Simone y David A. Siqueiros. Sobre esta sala explicó Argul: «La intimidad desbordada y, en cierto sentido, materialista de los expresionistas, del exasperado período de entre ambas guerras, forma, sin duda, una de las más potentes salas del Museo. Las retorcidas imágenes religiosas de Barradas, pardas de color; la fantasmagoría de los paisajes planetarios de Cuneo; las curvas impresionantes del mexicano Siqueiros, así como los óleos de Berdía y De Simone suman sus pujanzas imaginativas».

Hilvanando con la siguiente sala, Argul explica, en el texto que venimos citando, el sentido de los eslabones evolutivos: «Pero el arte comienza prontamente a desligarse cada vez más de los asuntos exteriores a la superficie de la tela, aunque estos fueran retorcidos o se les permitiera mirar con una perspectiva de emoción, como el expresionismo. Las preocupaciones por un arte local ya no cuentan para el pintor de vanguardia. Hay entonces un momento feliz de las artes uruguayas. Es un connubio internacional de la enseñanza del Círculo de Bellas Artes, de una comprensiva estilización de las formas naturales y de la enseñanza poscubista de André Lhote, a cuyo taller concurren los becarios uruguayos.

El articulado dibujo, así como la reconsideración especial de la materia evidentemente descuidada por una excesiva prolongación del planismo, señala las características de este período en el que se comienza a hablar de la *pintura-pintura*».

Y en ese planteo lineal en el que los avances están dados por la progresividad del camino hacia la abstracción, el crítico y museógrafo realiza una valoración propia del espacio dispuesto para Torres García y sus discípulos, así como la deriva moderna de los años cincuenta y sesenta. Sostiene que la sala dedicada a Torres no incluyó obras de su período catalán («donde el encanto del motivo lo dominó»), sino piezas propias de su «arte constructivo» («los cuadros de los cinco colores fundamentales o los de las redes de casilleros ortogonales rellenos de signos precisos de objetos sin función»). Y si bien fundamenta la otorgación de una sala a «sus hijos y discípulos, que mantuvieron después de la muerte del maestro la vigencia de su taller de arte constructivo y la consecuencia total a sus principios», aclara que no fue «a estos discípulos a quienes pertenece la vanguardia dinamizante de las actuales artes del país (...). La franca decisión hacia el abstractismo se produce por pintores de anterior promoción, como José Pedro Costigliolo, [quien] lleva la síntesis planista a los extremos de la anulación representativa. Es en lo mejor de su obra un convencido concretista. Costigliolo y María Freire cierran las exposiciones y referencias de las artes locales durante algún tiempo. La misma lógica de avance de esos artistas tomó a otros y el concretismo fue la tendencia más recurrida en los campos del nuevo nofigurativismo. En la sala que los reúne luce, sin embargo, un cuadro con una de las mesas luminosas para los soles argentinos de Emilio Pettoruti, incluido allí a manera de homenaje para uno de los inculcables luchadores rioplatenses en el avance hacia la abstracción. Tras la pureza y gran catarsis de los concretos y sus derivados, las tendencias contradictorias al máximo de los expresionistas abstractos del día de hoy en estos juegos, luchas y concordancias de extensión y profundidad, o sea, manchas y texturas».

Sabemos que esta propuesta expositiva se mantuvo en los primeros años de gestión de Ángel Kalenberg, ya que en 1974, luego del juicio civil que le hicieron las sobrinas del coleccionista Fernando García por incumplimiento del modo testamentario, Kalenberg declaró que el museo había priorizado la museografía moderna diseñada por Argul y que por eso no había una sala dedicada al coleccionista.⁹

Como toda narrativa histórica, el guion desplegado por Argul presenta inclusiones y exclusiones. Entre estas últimas puede citarse la omisión de manifestaciones del realismo social, que nucleaba a artistas comprometidos con un arte moderno y figurativo

de denuncia social. Si bien de algunos de ellos el museo tenía obra (no mucha, y claramente poca en relación a lo que tenía el Museo Blanes), lo cierto es que, en la propuesta de Argul, autores como Norberto Berdía solo merecieron ser incluidos como ejemplo de un expresionismo local y no en relación a los aspectos temáticos que caracterizaron su producción artística. Más llamativo es la no inclusión del arte Madi, vanguardia abstracta, cumbre de la modernidad y que estaba en perfecta sintonía con las ideas de Argul respecto al arte que merecía mayor estimación y también en relación con su mirada integradora americanista, por tratarse de una vanguardia rioplatense. Claro que en 1962 no había ni una obra Madi en el acervo del MNBA (la primera ingresó recién en 2013), ausencia que Argul tampoco pareció advertir en el listado con sugerencias de adquisiciones que presentó a Muñoz del Campo. El porqué de esta ausencia queda, como pregunta, para futuros investigadores. 

¹ Para más información sobre José Pedro Argul, su biografía, bibliografía (incluidas las ediciones de su historia general del arte de 1955, 1966 y 1975) y su obra como museólogo y galerista puede consultarse en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67103

² Documentación sobre el trabajo de Argul en el MNBA entre 1962 y 1963 en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67469

³ Me refiero a la reseña histórica incluida en el *Catálogo descriptivo de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes* (Ministerio de Instrucción Pública, 1966), trabajo realizado por el personal del Museo Histórico Nacional (no del MNBA) a solicitud del ministro Juan Pivel Devoto, y a la incluida en *Centenario del MNAV* (Ministerio de Educación y Cultura, 2011).

⁴ Para un estudio de las colecciones de calcos en yeso de los museos de bellas artes de Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile, véase la tesis doctoral de Milena Gallipoli, en ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654

⁵ Para reconstruir las gestiones de los primeros directores del MNBA, el museo cuenta con libros copiadores, de asuntos generales y de documentación y notas, puestos recientemente a disposición del investigador y que se encuentran en proceso de digitalización.

⁶ Daniela Tomeo ha estudiado la formación del Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo: «Antes del museo: el centro de arte municipal. Algunas aproximaciones al tema», en el III Congreso de la AUDHI, setiembre de 2021.

⁷ José Pedro Argul, «Vértices para un museo de arte», *La Nación* (Buenos Aires), 29 de marzo de 1964, págs. 2-3, en anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67484

⁸ *Ibidem*.

⁹ Véase Carolina Porley, *El coleccionista: Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Estuario, 2019, págs. 141-146.

CONOCÉ UNA MIRADA DIFERENTE

SUSCRIPCIONES: ladiaria.com.uy 2900 0808*



la diaria