

LA PINACOTECA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA DE LA NACIÓN

La pinacoteca que ahora voy a presentar pertenece al Ministerio de Educación de la Argentina, es decir que no está en un museo sino fuera de un espacio de exhibición tradicional. Este hecho nos impone algunas consideraciones que merecen algún comentario. Las piezas que conforman la pinacoteca están dispuestas en los diferentes espacios del Ministerio cuya sede ocupa un importante edificio de estilo renacentista alemán construido a finales del siglo XIX. Este edificio fue proyectado como escuela religiosa para la orden del Carmelo, como resultado del legado de Petronila Rodríguez, mujer de gran fortuna, perteneciente a la clase aristocrática argentina y fiel exponente del pensamiento de la llamada generación del '80, impulsora de la conformación de la Argentina como país hijo del pensamiento positivista de la época cuyo modelo era económicamente inglés y culturalmente francés. Su emplazamiento se ubica en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en el barrio norte. El uso originario del edificio fue el de escuela religiosa pero al poco tiempo pasó a manos del Estado como sede del Consejo Nacional de Educación creado por Sarmiento.

El hecho de que la pinacoteca no esté ubicada en un museo sino en despachos, pasillos y oficinas del Palacio Sarmiento -tal el nombre del edificio sede del Ministerio- supone la limitación inherente a la ausencia de un ámbito de exhibición que permita visitas del público es por ello que, como responsable de esa colección, planteo diversas alternativas de difusión. Por un lado, las obras de la colección son presentadas en forma préstamos para proyectos de otras instituciones, en ese sentido muchas piezas han integrado exposiciones de diversos criterios curatoriales; también se organizan exposiciones en un espacio alternativo –un enorme galpón reciclado para usos diversos- en donde se lleva a cabo el proyecto “Arte en el Galpón” que consiste en visitas de escuelas en una propuesta interactiva a través del juego teatral y de la recreación plástica; las visitas “virtuales” por medio del sitio de internet y el catálogo que dejamos en donación.

Este acervo está organizado en las tradicionales categorías de pintura, grabados y dibujos y cuenta también con una aportación de arte contemporáneo, más independiente de esos rótulos y alcanza el número de 284 piezas.

Este acervo constituye un núcleo referencial de gran valor documental para la investigación y el estudio del arte argentino pues, a pesar de su carácter ecléctico y diverso en cuanto a calidad de artistas y obras, proporciona herramientas importantes para la formación de una teoría, historia y crítica del arte nacional.

Testimonia además el gusto de cada una de las épocas en las que ingresaban las obras - por premios o donaciones, éstas últimas aceptadas sin el ejercicio de criterios *ad hoc*- y el juego de tensiones que entran en pugna en el cruce de un poder artístico establecido con las producciones más alternativas y vanguardistas, me refiero a la presencia de obras que entraron como consecuencia de la organización de salones de arte -de los nacionales y de los organizados por el Consejo Nacional de Educación- y a la ausencia de obras que representen las vanguardias.

El acervo de la Pinacoteca del Ministerio de Educación está vinculado a la creación, el 5 de agosto de 1935, del Museo Escolar de Arte Fernando Fader que, según dice Manuel Agromayor “marca una feliz reacción contra el prolongado predominio de las corrientes utilitarias en el ideario pedagógico del país” y dice también “que no sean onerosas, gratuitas ni superfluas las preocupaciones de orden puramente estético” (p.5)

“Situado en un barrio humilde, en medio de una de las aglomeraciones que el acelerado crecimiento de Buenos Aires va improvisando sin medida ni belleza, este Museo cumple además una función que entre nosotros se podría calificar de “descentralizadora”, ya que el cerebro de la ciudad, si bien se mira, parecería hallarse limitado por el perímetro opulento, que es el único en que pueden hallarse los escasos museos, las contadas galerías de arte, las mejores bibliotecas, los grandes teatros de que disponen la ciudad y hasta sus más famosos monumentos pública” (p.11 y 12)

Luis Sixto Clara El director de la escuela en su discurso de inauguración dijo: “Heredamos de la ilustre generación del '80, una escuela árida y fría, no porque faltara calor en aquellas mentalidades vigorosas, sino porque deslumbradas ante el poderío industrial y económico de países vecinos, creyeron ver en la escuela pública, un vehículo insustituible y precioso, para alcanzar un desarrollo y un poderío semejantes. Tal es el origen de nuestra enseñanza primaria eminentemente práctica y utilitaria y el origen de nuestros programas de estudio que no matizan sino de una manera muy rudimentaria, más técnica y preceptiva que filosófica, la enseñanza de los conocimientos reales con el cultivo del sentimiento y de la emoción del niño” (p.35 y 36).

En la actualidad, básicamente a través del proyecto “Arte en el Galpón” mencionado precedentemente, se trata de recuperar esa dimensión pedagógica del arte, desde programas y proyectos de difusión, preservación y exhibición. Tengamos en cuenta que en la Argentina el nombre de Sarmiento está inmerso en el imaginario colectivo indisolublemente unido a la educación. Esto no es un dato menor, porque nuestro compromiso es con el arte, pero enfocado desde una perspectiva que se dirige hacia el territorio del patrimonio cultural, es decir, que debemos mostrar un patrimonio que nos pertenece a todos y sobre el que juntos debemos pensar. Pensar este patrimonio no como un compartimiento estanco, cerrado, sino como un proceso cambiante y saber que lo mostrado y el relato que de ello hagamos es tan sólo uno de otros tantos posibles. Néstor García Canclini afirmó con claridad que “toda operación pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas”.

Este recorrido tratará de poner de relieve las distintas miradas que los artistas argentinos han hecho de nuestro entorno y de mostrar también distintos fragmentos de una identidad que, como la nuestra, está hecha de retazos en una noción que siempre deberá ser abierta. Imágenes de lo diverso, rostros, paisajes, objetos, historias que constituyen todas, tan sólo un relato posible de los tantos que nos puedan caracterizar.

En otras palabras, un recorrido por la Pinacoteca del Palacio Sarmiento nos propondrá ver, no tanto una historia de la pintura argentina, sino una historia de la mirada con la que nuestros artistas, Fader, Quinquela, Castagnino, Soldi, Cúnsolo, Sívori, entre otros, visualizaron su realidad o nuestra realidad. Porque la historia del arte no es la historia de las obras, sino la de esas miradas que hacen del artista un sujeto singular, alguien para quien el entorno se le presenta en términos de color, forma, texturas...

Antonio Alice, pintor de gestas históricas y composiciones grandilocuentes nos dejó también admirables retratos: el de su amigo, el pintor **Fernando Fader**, surge de un fondo oscuro con su rostro adusto y su mirada firme, muestra la capacidad del artista en analizar el carácter psicológico de su modelo y en generar sutiles transparencias con la pincelada. El de su hermano **Miguel**, un retrato de su primera época pero que manifiesta ya una temprana vocación por el retrato; gamas de colores tierras y una luz bien dirigida bastan para definir una expresión. Héctor Basaldúa, allá por los años treinta, dejó una escenográfica imagen de Alberto Morera, un personaje del ambiente bohemio de la época, pintor, actor, escritor de quien el escritor Guillermo de Torre dijo “Todavía me parece verle. No era un amigo de trato frecuente, pero sí una de esas personas cuya

fisonomía física y espiritual dejan en nosotros un recuerdo singular. Ojos penetrantes, el rostro pálido, finamente aguzado que a temporadas parecía alargarse más con un bosquejo de barba, palabra suave, maneras distinguidas”. Y cómo pasar desapercibidos ante la figura estática, como congelada en el tiempo, que Antonio Berni plasmó de su hija **Lily**. El artista ya había logrado fama indiscutible, cuatro años antes había ganado el Premio Adquisición en el Salón Nacional. Inquieto, da conferencias, clases y escribe artículos. Pero una preocupación recurrente es el eje de su mirada, la figura humana. Aquí la mirada perdida y absorta de esta niña de siete años adquiere todo el vigor y la expresión que el artista le supo dar. Vigor y expresión que aparecen también en la **Cabeza femenina** de Raquel Forner, quien en el año 29 se plantea ya una modernización de la pintura, elige la síntesis y rechaza lo anecdótico, entonces es la línea, clara y sencilla, la que construye la forma, construyendo así una mirada más audaz y próxima a las renovaciones vanguardistas. Otros rostros y figuras manifiestan otras miradas diferentes. Color y luz en **el Bebedor de ajeno** que nos propone Valentín Thibon de Libian; cálido **intimismo** en Ana Weiss de Rossi; o evocación nostálgica en las formas abocetadas y abiertas de uno de los magníficos retratos que Victorica nos dejó de su gran compañero **Antonio Mónico**.

La pintura de paisaje en la Pinacoteca del Palacio Sarmiento

El recorte que yo elegí para presentar esta colección en esta oportunidad tiene que ver con el paisaje argentino

Para que exista un paisaje es necesario que exista la naturaleza pero también un punto de vista y una idea que transferir a lo observado.

El paisaje también ha sido siempre para los artistas un lugar de reflexión y en sus obras han traducido esta reflexión con el lenguaje que les ha sido propio. La luz, el color, la línea, los empastes o la preocupación por la forma, han sido, entre otros, algunas de las maneras con las que expresaron este lenguaje. Las obras se convierten así en indicios de la visión que cada artista tiene del mundo en el momento en que las crea.

En la historia del arte argentino el campo fue un verdadero mito como lugar del origen nacional, como arquetipo de identidad y como invención de una mirada hacia lo rural que nace en la ciudad. Muchos artistas encontraron en el campo argentino la égloga con la que exaltar el espacio incontaminado frente a la invasión cosmopolita de la inmigración urbana. El caso de Mario Anganuzzi es representativo en este sentido ya

que su pintura refleja la forma en que el artista reconoce el paisaje rural como metáfora de un mundo ideal, pero este reconocimiento tiene un punto de partida urbano, hay una especie de culto ciudadano al mundo virginal del campo, la antonimia ciudad/campo fue construida por el hombre urbano transido de nostalgia. La experiencia de la modernidad y el cambio tiene, para algunos, un carácter negativo porque implica la pérdida de esa relación armónica del hombre con el entorno natural, así se explica un comentario que recogemos del año 1935 aparecido en el diario La Prensa y cuyo autor, el crítico Fernán Félix de Amador, en referencia al artista apunta: *“Ahogábale el ambiente opaco de la ciudad tentacular, crisol de los pueblos, cuya solución humana es todavía tentacular, del futuro (...) chocábale el metro y la cubícula de los columbarios de cemento armado que surgían como mástiles de exóticos navíos sobre los escombros del pasado criollo (...) en Chilecito sintió el mensaje de los seres muertos y vivos que en ella tienen nidos y sepulcros (...) suelo de castizo criollismo, triste y sereno al par”* Fidel De Lucía. Hay una nostalgia del campo.

En el caso de Eduardo Sívori la pinacoteca posee una obra que testimonia el cambio de paradigma que se produce en la transición del siglo XIX al XX en relación a la idea de la pampa. Ya no se trata, como en las décadas anteriores, de una pampa amenazada por la violencia de las luchas del blanco con el indio expresada en las representaciones literarias de Esteban Echeverría y en los pinceles de Mauricio Rugendas. Esta pampa de Sívori es una metáfora de la visión idílica que la ciudad construyó sobre el campo. La amenaza ahora está en la ciudad representada básicamente por el inmigrante demonizado como culpable de los disturbios sociales, en consecuencia, lo rural, liberado ya de la presencia del indio, queda dispuesto para nuevas connotaciones: el país agrícola-ganadero que es ya la Argentina tiene una nueva oportunidad de representación visual, un nuevo repertorio iconográfico para una nueva Nación en ciernes, para ese “granero del mundo”, “tierra de promisión” que quedaría cristalizado en la Argentina del Centenario de 1910. En este paisaje de Sívori, de evidentes influjos pleinairistas de filiación francesa, la totalidad de los elementos queda inmersa en una misma visión integradora a través del color, la luz y la pincelada espontánea. Corresponde señalar que Sívori ejerció un rol decisivo en la conformación del campo institucional artístico (Soc. Estímulo, Museo Nacional) y aportó la experiencia de su contacto en Francia con la pintura impresionista, renovando los patrones imperantes en la época.

Otro interesante referente para analizar la cuestión del campo es la obra de Pío Collivadino. Presentamos **Capilla de Huacalera**, una obra de 1925, época de plena

vigencia del debate en torno al problema de la identidad nacional. Si en algunos casos la opción estaba en la cultura cosmopolita y moderna, así por ejemplo la alternativa planteada por Xul Solar, en otros, se trataba de recuperar una línea más introspectiva y representativa del interior del país. Pequeño pastel en el que Collivadino –a la sazón, director de la Academia Nacional de Bellas Artes- representa un fragmento del paisaje de Jujuy, una típica capilla colonial de procedencia altoperuana- sintetiza el despojamiento y la austeridad del noroeste argentino y la identificación del artista con la consolidación de una cultura tradicionalista en la defensa del paisaje local. El período que va de la década del '10 a la del '20 ve aparecer la pugna por posiciones hegemónicas en donde lo que se debate es la cuestión de la nacionalidad. Collivadino no queda afuera en este enfrentamiento.

Juan Carlos Castagnino, por su parte, se interesa por el hombre inmerso en su entorno. Con **Mujeres de Santiago** aporta a la pintura argentina la reflexión que desde el arte se puede hacer en el terreno de lo social, reflexión que constituye un eje central no sólo en este artista sino en una larga lista en la que encontramos los nombres de Antonio Berni y L. E. Spilimbergo, bajo la gran influencia que supuso el viaje a la Argentina del mejicano D. A. Siqueiros. Reactivo al modelo de incorporación europea Castagnino propone un nuevo esquema de afirmación de lo particular, no sin afianzar una suerte de mito idealizador de lo local y de lo rural, sabemos que en este sentido el paisaje tiene un rol significativo en las utopías rurales de las primeras décadas del XX. Con formas abocetadas y un gran énfasis puesto en el color, el artista acentúa la simbiosis entre el hombre y su entorno, simbiosis que borra la confrontación hombre/naturaleza como escisión dramática. La naturaleza es árida y despojada pero el carácter abocetado de las formas, las gamas violáceas y rosadas son los recursos plásticos de los que el artista se vale para congelar en el tiempo el recuerdo de un fragmento de la realidad argentina.

Otro testimonio de nuestro entorno rural es el que se refleja en el **Rancho cordobés**, de Walter de Navazio. Aquí la desmaterialización de las formas deja lugar a la búsqueda de una sensación atmosférica; la trama de relaciones cromáticas unifica todo el paisaje e intensifica la visión poética que caracterizó a la pintura del artista. La visión romántica y el descubrimiento pictórico de la naturaleza fueron los nuevos fundamentos de valor que los artistas enfilados en la senda de los impresionistas asignaron al paisaje para expresar una visión subjetiva y emocional.

Frente a la naturaleza también se conmovió Fernando Fader, artista multifacético: empresario, teórico y hombre de letras. El paisaje es, sin duda, la preocupación más

evidente en su obra. Como empresario, un paisaje que controla y organiza, como artista un paisaje que es expresión de un sentimiento, primero en Mendoza y después en Córdoba. Este **aserradero**, de época temprana, pertenece a su serie mendocina; allí todavía las formas de sus paisajes tienen solidez y están resueltas con pinceladas muy empastadas y superpuestas, más tarde, en su etapa cordobesa su pintura transitará hacia niveles cada vez más evidentes de desmaterialización formal. Tampoco Fader fue ajeno a la discusión en torno del “arte nacional” y la crítica se ocupó afanosamente en destacarlo como un referente ineludible de la identidad artística argentina, sin embargo, cabe destacar que la reflexión constante sobre el arte moderno y su preocupación por mantenerse vinculado a Europa se articula con el supuesto nacionalismo de su pintura en una dialéctica compleja y difícil de reducir a explicaciones simplistas.

El paisaje aparece como paradigma de ciertas formas de lectura de la realidad (El paisaje en el arte y en las ciencias humanas Fernando Aliata, Graciela Silvestri, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina)

El tránsito del campo a la ciudad evidencia otras problemáticas.

Hace apenas dos semanas el suplemento cultural del diario La Nación de Buenos Aires publicó tres textos de Jorge Luis Borges como anticipación de *Textos recobrados (1956-1986)* una edición próxima a aparecer en Emecé que recoge una serie de colaboraciones hechas por el escritor en diversos medios. Al leerlos tuve la inmediata sensación de que existía un correlato muy directo entre la experiencia que Borges transmite de la ciudad de Buenos Aires y las imágenes que, desde la producción pictórica, circularon y siguen circulando en la historia del paisajismo pictórico argentino. Borges se refiere en ellos a la circunstancia de que Buenos Aires se diferencia menos por lo que es que por la imagen que nos han legado los años y, fiel a una de sus preocupaciones recurrentes, advierte que en esta construcción imaginaria la nostalgia del tiempo y la nostalgia del espacio conforman dos categorías de aprehensión del entorno que dividen la ciudad de Buenos Aires en dos ámbitos: el norte y el sur. *Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres* (Prólogo con un prólogo de prólogos, Torres Agüero editor, 1975, el texto citado es de 1962)

La nostalgia del espacio, según Borges, es la que corresponde a la Buenos Aires europeizada, la que el escritor ve en el norte, en los barrios de Retiro y la Recoleta aquella que remite a la búsqueda de un paradigma urbano que tiene que ver con Europa pero también, entiendo yo, con la modernidad y el progreso. Si, por un lado encontramos este modelo Así podemos verla en una obra como *Calle de Buenos Aires*.

Pasaje Seaber, en donde Horacio March pintó un fragmento del barrio de Retiro, un pasaje que fue demolido a causa de la ampliación de una de las avenidas más importantes de Buenos Aires, la 9 de Julio. Este pasaje reflejaba un esquema de planteamiento urbano que difería con el resto de la ciudad, básicamente plana y en damero, por el contrario, en el barrio norte se puede encontrar otro esquema que tiene que ver con encerrar, separar y proteger a las clases altas respecto de las bajas. Son calles a la europea, recortadas, en pendientes y curvas, interrumpidas por escalinatas de modo que sólo sus habitantes puedan orientarse, lugares severos y nobles “tan llenos de soberbia y de melancolía, a la vez tan ostentoso y tan tímido, tan frío en su reserva, tan cargado de acento de la joven ciudad todopoderosa (Eduardo Mallea, *La torre*) En el paisaje que pintó Alfredo Guttero, uno de nuestros mejores representantes de la modernidad está claro que la transición hacia la modernidad queda definida por la confrontación entre lo viejo y lo nuevo en los dos edificios representados, una iglesia de tipología colonial y, frente a ella, un edificio de hormigón que alza su estructura en un bloque racionalista. En la ciudad, a partir de los años veinte, la experiencia de lo nuevo modula un nuevo escenario y un nuevo elenco iconográfico.

En cuanto a la nostalgia del tiempo, ésta procura retener la imagen de una ciudad ya que no es y que sólo existe como memoria. En palabras de Borges, el suburbio inventado bajo la figura de *las orillas*. La nostalgia de las calles del barrio, donde la ciudad se resiste al cambio. En la obra de Víctor Cúnsolo su aproximación al barrio de La Boca lugar está condicionada por una visión de corte geométrico, rechaza lo anecdótico y busca la esencia; formas depuradas, cortes caprichosos, colores planos congelan esta **Iglesia de la Boca** como una imagen detenida en el tiempo, más allá de las fugacidades circunstanciales

Una de ellas: la atracción del barrio de la Boca como un ámbito de inagotable inspiración: Víctor Cúnsolo, Onofrio Pacenza, Fortunato Lacámara y Benito Quinquela Martín fueron algunos de los artistas para quienes la Boca era una referencia necesaria.. En cuanto a Pacenza es la **Isla Maciel** el entorno que, en este caso, le sirve para mostrar que, mientras Buenos Aires se iba modernizando, permanecían en sus “pliegues” aspectos de una realidad sin cambios. La mirada nostálgica se filtra en una evocación subjetiva. Lacámara miró el paisaje de la Boca casi exclusivamente desde la ventana de su taller; así, el paisaje se le representaba como una prolongación de su propia intimidad. Mientras que para Quinquela Martín el puerto boquense era el lugar en el que incansablemente exteriorizaba su anhelo de un arte para el pueblo: el trabajo del hombre

es el gran tema de sus cuadros. Y el anhelo por un arte social, un lema que expresaba con claridad: “Todos veníamos de hogares obreros, de gente humilde, No ‘íbamos al pueblo’, como se usa decir ahora, pertenecíamos al pueblo; tampoco hacíamos folklore, pintábamos el ambiente en que vivíamos. Ninguno de nosotros teníamos formación académica, nuestra escuela de arte había sido la calle, el puerto, los inquilinatos, los corralones”.

¡tántos rostros conservados, tántos mundos evocados! fragmentos de una realidad inagotable, estas obras reconstruyen la memoria de historias, emociones y deseos, todo lo que el hombre ha imaginado, soñado y vivido, visualizado en una re-presentación que no es otra cosa que una imagen del mundo y un deseo de captar el curso de su paso, el pulso de su existencia.

Ante consultas de cualquier tipo podrán dirigirse al teléfono: 4811-1774 interno 22.

Cincioni, Aurelio Víctor

Callecita de San Francisco

Antonucci, Llanura Boanerense

Nació en Italia 1902 y murió en Buenos Aires 1979. Estudió en Nápoles con Vincenzo Volpe y Angelo Brando, egresando en 1927

Contratado por la Universidad de Tucumán como profesor de iconografía científica

Anganuzzi, Mario

Mallo López, Samuel

Dentro de un concepto testimonial de arte Mallo López aborda en esta pintura un tema histórico: el episodio en el que el general Lavalle arenga a su ejército para luchar contra Dorrego. Existe el testimonio de una casa sita en la calle Chile en donde ocurrió este episodio.

Esquema de perspectiva lineal, organiza la composición de manera clara y ordenada, la calle de primer plano fuga hacia el fondo en el que se ubica la casa que constituye el tema central de la pintura. Gran protagonismo de perfiles netos de paleta cromática de colores cálidos contraponiendo planos de luces y sombras

El 13 de septiembre de 1930 se inaugura la muestra “Novecento Italiano” en la Asociación Amigos del arte de Buenos Aires.

En 1928 el pintor Emilio Pettorutti afirmaba en una entrevista de la revista Nosotros que “la pintura y la escultura argentina son, casi desde el inicio, netamente italianas”. Esta afirmación constata una tradición presente en nuestro país. Se trata de una impronta presente en la enseñanza artística sudamericana de la Academia de Bellas Artes y de aquellos que estudiaban en talleres de artistas particulares como en el de Alfredo Lazzari en la Boca.

La academia y el taller eran los primeros lugares donde los artistas encontraban el camino accidental, dentro del cual la cultura grecorromana y renacentista era un punto de referencia fundamental.

Los artistas de fines rioplatenses de fines del XIX y principios del XX demuestran una tendencia clara hacia la indagación de la tradición clásica