



Aspecto de algunas salas del Museo Nacional de Bellas Artes

Una de las salas del impresionismo en el museo de Montevideo

VERTEBRAS PARA UN MUSEO DE ARTE

Por JOSÉ PEDRO ARGUL

Para LA NACION — MONTEVIDEO, 1964

MALA señal es para un pueblo que tenga sus museos cerrados. Si se acusa rápidamente de esa falta a la burocracia, ya se sabe que ésta no es más que el reflejo de la sociedad y el Estado en que actúa. Tal vez la burocracia exagera, aprovechando en demasía para sus ocios los descuidos de los encargados de exigirle diligencia. Cuando los museos se encuentran clausurados, es que "temporariamente" el mal espíritu de la "egocracia" está triunfante. Es que en esos momentos ya se ha creado la contradictoria clase de los individuos separados, porque cada uno se ha considerado y calculado como principio y fin suficientes de todas las cosas, y los museos que guardan el pasado son los que más denuncian que poco es lo que se realiza totalmente por la primera vez. Por eso puede mirarse como un signo promisorio de fresca levadura para la cultura uruguaya el hecho de que el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo haya reabierto sus puertas después de una clausura de doce años.

Fue el empeño del ex ministro de Instrucción Pública Dr. Eduardo Pons Etcheverry, y especialmente la bondad inteligente y consecuente de su director interino, el arquitecto Alberto Muñoz del Campo, a quienes se debe el feliz evento: la terminación de un nuevo edificio en el mismo predio que anteriormente ocupara y la reapertura de sus funciones.

Se han ordenado las salas del museo que fueron constituidas un tanto apresuradamente para adelantar el acto inaugural de su nueva época. Del criterio que guió esta reciente estructuración de su acervo, para adaptarlo a los designios fundamentales de un organismo público de educación, es de lo que aquí trataremos.

El museísta actual se ve favorecido por muchos elementos técnicos nuevos y por libertades que se le concede usar de una mane-

de cualquier otra zona del continente.

A ese arte nacional uruguayo está dedicado casi exclusivamente el Museo, ya que sólo se agregan algunos buenos cuadros extranjeros de los últimos cien años, que se colocaron junto a los uruguayos por las influencias o coincidencias de los autores.

El criterio del ordenamiento fue realizado de acuerdo con la evolución de las escuelas ocurrida en las artes nacionales, tratando de formar la continuidad de la historia con el establecimiento de grupos evolutivos en su mayor definición y

siglo, hasta las explosiones de las rugosas texturas hoy en usanza.

Está primera sala es, en su mayoría, una respuesta de la comprensión uruguaya a un ambiente importante de arte del pasado, ya en esos momentos de enseñanza quizá excesivamente saturada. He ahí la demostración de un rigor digno, de aquietados cánones, que más tarde, en el ambiente americano, sin disciplinas exigentes y sin los ejemplos

de interés de aquella abundante pintura y estatuaría medicea, caen sus ejercitantes, en su mayoría, en la trivial copia fotográfica.

Juan Manuel Blanes, del que alguna vez hemos dicho: "Está sentado en los umbrales de la pintura uruguaya como un todopoderoso", llena con sus cuadros austeros y la especial ex-

cepción de la cantarina tonalidad del realista retrato de Carlota Ferreira la Sala Central posterior del Museo, en cuyo fondo se ha instalado el enfático cuadro de "Los 33 Orientales".

Unas salas a continuación de las otras, en una vecindad que despierta problemáticas, permite abrir una interrogación a la que en

máxima sombra, el violeta de cobalto, haciendo charcos de color sobre la tierra.

Hay una brusquedad prontamente afirmada en elegir las tintas cálidas y claras, en extender los planos, llevándolos a la síntesis y "sencillos de una bandera". Es la avanzada de los años 20 —de los "twenties" de la pintura uruguaya— de una escuela ya nacional de pintura probada por el conjunto de artistas que mantuvieron en ese planismo de rigor un convencimiento parejo. Y es curioso que se pueda observar sólo 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. El impresionismo queda liquidado en su exhibición de la planta baja con la citada Sala de Figari, uno de sus derivados que fue maestro.

La parte superior del Museo con entradas permita la recorrida desde los pintores expresionistas hasta los actuales o desde éstos hacia aquéllos. ¿Cuál es la más recomendable? Por lo menos esta recorrida factible en ambos sentidos la aleja de la crítica bastante justa que le cabe a la mayoría de los museos de arte moderno de estar colocados al revés, es decir, que inician sus primeras salas con los fundamentos del arte moderno para llegar a la actualidad, en la que muy generalmente los más nuevos pintores se ahogan... por ser los últimos. Puede pensarse, por cierto, con bastante lógica, que en los museos de arte moderno el visitante busca

sus paisajes tomados al aire libre, algunas veces los copia como interpretadas naturalezas muertas de pequeñas formas de cartón que a manera de modelo o guía de volúmenes él mismo construyera. Prevosti, y esto es su aporte, envuelve sus modelos exteriores a la tela con una atmósfera puramente pictórica, refinada y sabrosa, más bien tibia que cálida, sordamente sonora, asaz exquisita. Prevosti comienza una línea uruguaya de un gusto culto de la modernidad que prende no pocos adeptos.

Fuera de los primeros períodos de Barcelona, donde el encanto del motivo lo domina y que ha quedado atrás, en la sala del modernismo finisecular, todo lo demás que pinta Joaquín Torres García, aun en su pintura que califica de naturalismo, es por su elaboración mental, por su valoración autónoma del color y del grafismo, pintura y dibujo abstractos, signos únicamente propios del creador, aunque pueda sentir también la sugestión del paisaje urbano justamente interpretado o sonreír ante el humorismo de algunos de sus retratos de hombres célebres.

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, están muy bien representados en la última de sus salas. 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, se encuentran ahora representados en esta nueva recorrida del arte del Uruguay. Menester es decir, sin embargo, que no fue a estos discípulos a quienes pertenece la vanguardia dinamizante de las actuales artes del país. Pierre Francastel explica el hecho de que no son los discípulos de un gran maestro los que evolucionan sino más bien los que van a contracorriente. La franca decisión hacia el abstractis-

mo, de anterior promoción, como José Pedro Costigliolo, alumno de Guillermo Laborde en el Círculo de Bellas Artes, y de sus sintéticos cuadros y "affiches". Costigliolo lleva la síntesis pianista aludida a los extremos de la anulación representativa. Es en lo mejor de su obra un convencido concretista. Costigliolo y María Freire, con similares intenciones pictóricas, 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 no-figurativismo. 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 inclaudicables 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.

Los autores de este ordenamiento han querido vertebrar una presentación de las artes nacionales que la habilite para el estudio y para un eficaz coloquio con el público. Fue, para los que tuvieron la misión de cumplirla, una tarea ardua de frecuentes cambios correctivos. Hasta ahora, los antecendentes habidos, la vieja presentación del Museo en la pasada época o la que ahora se acaba de cambiar; la que presenta al Museo Municipal Juan M. Blanes, cuya condición como edificio no permitiría siquiera ensayar estructuras en la colección; las exposiciones retrospectivas habidas de Cien Años de Pintura Uruguaya o las organizadas para delegados de altas conferencias internacionales y algunas más todas

sentimentales o dejáronse llevar sus organizadores por una cordialidad afectuosa para aceptar la exhibición de artistas de muy relativa importancia. Tal vez este afectivo "laissez-passer" caritativo, o esas timidas exclusiones de los artistas vivos, dejó su sitio a una pretensión mayor, necesaria en nuestra hora: servir —con no poca fatiga— los planos en que se debaten hoy los conocimientos de la crítica de arte y de la historia del arte. Aun para este período del desarrollo del Museo Nacional de Bellas Artes, exclusivamente dedicado a artes locales hubo que traer con cierta premura, para cumplir esta nueva construcción de sus colecciones, no poca obra de fuera, adquirida, donada o solicitada en préstamo, obteniéndose en la totalidad de los casos la comprensión inteligente y generosa de aficionados y artistas.

En un tabique frontal de la entrada del Museo se colocaron, a guisa de cartelera de espectáculos, pequeños cuadros de Blanes, Sáez, Barradas, Figari y Torres. Realizada la etapa de una cosecha, desde luego ampliable de lo que hoy se muestra, puede pensarse que el futuro lógico del Museo sea el de reunir junto a períodos más alejados que los nacionales, que ya comentamos, obras americanas de tradición y culturas afines y las contemporáneas de otros países extracontinentales que tengan relación con el proceso que va cumpliendo nuestra pintura. Un cerrado nacionalismo no puede perjudicar más que al propio arte nacional en su divulgación y aceptación por otros países y, sin duda, que es curioso atractivo comprobar la coincidencia humana entre artistas de países diferentes como dos cuadros del español Sorolla y del uruguayo Sáez que se exhiben juntos. Las cooperaciones, los paralelismos justamente establecidos dan la seguridad de una



miento de grupos evolutivos en su mayor definición y

"Las lavanderas", de Joaquín Torres García

otro momento pretendemos responder; es acaso el