

José Pedro Argul, “Vérttebras para un museo de arte”, suplemento de Cultura del diario La Nación (Buenos Aires), domingo 29 de marzo de 1964, pp. 2 y 3.



Fotografía parcial de “Vérttebras para un museo de arte”, de J. P.Argul, La Nación, 29 de marzo de 1964.

Transcripción del texto del artículo

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 exagere, aprovechando en demasía para sus ocios los descuidos de los encargados de exigirle diligencia. Cuando los museos se encuentran clausurados, es que “temporalmente” 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 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 manera amplia siempre y cuando se favorezca su comunicación. Si nos atenemos a lo concerniente a la exhibición de pinturas, puede hoy el museísta disponer de los enmarcados a su conciencia y necesidad, unificándolos, cambiándolos en el caso de que aún los de época perjudiquen la mejor contemplación del cuadro, porque los marcos están en casi todos los casos sujetos a la sola vida del gusto podrá presentarlos sin marcos, como aisladas páginas de pintura, porque cada vez más se busca el enfrentar el ser de la cosa y no sus referencias o ropajes; pueden juntar una pintura al muro para destacar su valor decorativo o simular mejor la “ventana” impresionistas; puede separarlo totalmente de la pared como un objeto. Tiene el museísta moderno las conquistas de la ciencia, las de la electricidad sobre todo, que le permite la perfecta y aun la pluscuamperfecta iluminación, que no solo luce a la obra, sino que la enriquece; cuenta con los prodigios de la fotografía para testimoniar, aumentándolo, un encanto o acierto asaz diminuto o que por la excelencia sobresaliente de un trozo conviene exhibir el análisis fotográfico a su lado. Hoy no hay excusas para no hacer de un museo, desde su presentación, un organismo vivo.

Desde luego que todos estos lujos presuponen una previa articulación conceptual en la distribución de las colecciones, y tal es lo que se ha buscado con el planteo de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo. Cumple este organismo principalmente una misión de colecta de las artes plásticas nacionales. Lamentablemente 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 en el moros pulimento de la piedra dejaron los aborígenes en el territorio nativo: ejemplos de antropolitos y ornitolitos de gran fuerza abstractista, que si no son por cierto de magna riqueza 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. Así tampoco, por hoy, no acoge el Museo, como a nuestro entender debiera, las obras de arte de los tiempos de dependencia hispánica y que el nativo las reconoce como prosapia autóctona, porque el

habitante de las ciudades del Uruguay en los tiempos del coloniaje las asimilaba como propias del gusto local aunque vinieran 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 pureza, buscando distinguir con rigor analítico los eficientes y fecundo movimientos colectivos despojados de todo material adventicio, así como realizar las oportunas agregaciones o revalorizaciones de artistas que por circunstancias momentáneas no se consideraron en su época incorporados a las ideas conductoras. Se ha destacado sus personalidades cimeras y olvidado en lo posible a los rezagados de los entretiempos, que, al final, jamás tienen valor para pervivir, por más pujante que sea su facundia manual.

Mucha rutina, mucha costumbre, y no pocos datos de la insistida memoria, hubo que extirpar para por lo menos, haber planteado esta pureza. En las diversas exposiciones retrospectivas de pintura uruguaya habidas en los últimos diez años, los conjuntos se iniciaban registrando aisladas inseguridades de débiles artistas, de dudosos precursores y pioneros del pasado así como se desflecaba el final ya en nuestros días, mostrando aisladas audacias como tambaleantes etcéteras o puntos suspensivos. Nadie dudó que dentro de esas retrospectivas estuvo el rico meollo de la pintura uruguaya, pero esos extremos no se podían olvidar como errores de organización o de falta de la misma: la invalidez primigenia y el desorden de hoy. Convino, pues, eliminar el primero y cuidar la forma del segundo. Repetimos que no es fácil este logro y a veces, no puede hacerse en una sola etapa. Hay absurdas consagraciones que, por estar arraigadas a frases hechas nunca revisadas, su eliminación puede resultar excesivamente polémica. Es verdad que no será su escándalo más que de poco tiempo: el suficiente para que mejores ideas de un orden –si lo son- triunfen.

Las salas hoy colocadas suman dieciséis a saber: 1ª Academia; 2ª Juan Manuel Blanes (1830-1901); 3ª El modernismo de fin de siglo (hasta 1914); 4ª Impresionismo (comienzos del siglo XX); 5ª Luminismo planista (alrededor de los años 20); 6ª Pedro Figari (1861-1938); 7ª Rafael P. Barradas (1890-1929); 8ª Carlos A. Castellanos (1881-1945); 9ª Expresionismo; 10ª y 11ª, Formalismo postcubista y aisladas expresiones del gusto culto de la modernidad (años 30); 12ª Joaquín Torres García (1864-1941); 13ª El constructivismo de Torres García; 14ª El taller de Arte Constructivo; 15ª Concretistas; 16ª Tachistas e informalistas de 1963.

El Museo recorre desde el cuidado pasaje del claroscuro, la certeza de la perspectiva y el dibujo de la línea neoclásica que enseñara la Academia de las Artes del Dibujo de Florencia en la segunda mitad del pasado siglo, hasta las explosiones de las rugosas texturas hoy en usanza.

Esta 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 estatuaria 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 excepción de la cantarina tonalidad del realista retrato de Carlos 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 otro momento, pretenderemos responder: ¿es acaso el modernismo finisecular y sus movedizas interpretaciones del natural una inquietud por los problemas impresionistas de los tránsitos o simplemente es un temblor de agonía del academismo? Lo cierto es que hoy reconocemos que este momento tiene también sus méritos, que el tiempo afirma, y sus excelentes artistas en el Río de la Plata. Prendido a la moda del momento, así como se define al modernista del 1900, lo cierto es que hay algunos de ellos que han sido algo más que cronistas admirables, tal el caso de Carlos Federico Sáez (1878-1901), que dejó vívida su documentación de personas y atuendos de la época, aún en los momentos en que estos últimos, caídos en desuso cuando todavía no los había tomado la distancia de la historia, tuvieron su instante más insoportable: el milagro de un modernismo de fin de siglo que jamás pasó de moda en la captación de este artista.

La revolución impresionista con la pintura al aire libre se aísla por sí sola. Ocupa tres corridas salas del Museo. Desde que el uruguayo sale a pintar al paisaje nativo en su luz natural, la averiguación de un carácter local comienza a preocupar a los artistas. El período documental, descriptivo de paisajes, seres y cosas quedó fuera de tiempo. La luz atmosférica atrajo preocupaciones más profundas de autoctonía. Las síntesis que inmediatamente practicaron los artistas uruguayos en su interpretación de las escuelas impresionistas definía más rotundamente las características de los panoramas. Cuando comenzó a pintar el paisaje uruguayo fuera de la intención documental de los años de la última mitad del siglo XIX, cuando el artista trasladó su caballete al campo quitándole tamizamientos y penumbras del taller, pronto llegó a la embriaguez de la luz. Se hizo entonces el realista del sol. “A pleno sol”, como se solía denominar mucho cuadro entre los años 15 y 25 de este siglo. Se pintó el espacio abierto de la naturaleza y no el lugar de la vida rural. Para Rubens, para Millet, para los paisajistas flamencos, del siglo XVII, esta interpretación habría sido tildada de salvaje por su violencia y por su parcializada exclusión de las imágenes vivientes. Ni nombres ni dioses habitan el paisaje: no hay eglóricos pastores, ni los enamorados de las antiguas leyendas los animan: ningún eco

intencionado de un estado de alma los recorre: no se oyen sonidos de esquilas, ni lejano volar de campanas: nada, nada más que la luz: la luz rosa en los largos planos del cielo los azules añiles en el mar; el amarillo de cadmio en los sembrados; el verde veronés en los follajes, y, como 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 “sencillez 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 permite 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 busque hallar colocado en primer término, de manera juzgada y selecta, lo que visita sin orden ni calificación en galerías, talleres y en los salones competitivos. Fácil es que así se le vaya abriendo la apetencia por los eslabones anteriores del desarrollo del arte y que diríamos ve en la calle, fresco y aséptico como del momento. Además, la colocación definitoria sino definitiva del presente es una reclamación de nuestra época: el artista débese comunicar con sus convivientes y a la crítica de arte a quien le cabe la misión museística, debe exigírsele saber establecer lo válido de las comunicaciones del arte del presente a los grandes públicos.

Por adquisiciones masivas a sus autores o herederos, el Museo posee buenos y representativos conjuntos de pinturas de Carlos Federico Sáez, Rafael Barradas, de José Cúneo y de Joaquín Torres García, de Manuel Rosé, de Pedro Figari, etcétera; por generoso gesto donante, muy buenos cuadros de Carlos A. Castellanos, infatigable viajero del gusto estético en Montevideo, Mallorca y París.

La intimidad desbordada y, en cierto sentido, materialista de los expresionistas, del exasperado período de entre ambas guerra, 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 Cúneo; las curvas impresionantes del mexicano Siqueiros, así como los óleos de Berdía y De Simone, suman sus pujanzas

imaginativas. Pero el arte comienza prontamente a desligarse cada vez más de los asuntos exteriores a la superficie de la tela, aunque éstos 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 postcubista – atemperación del cubismo, y exaltación de los conos, esferas y cilindros de Cézanne- de André Lhote, a cuyo taller enseñante concurren preferentemente 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” que descuida al natural... hasta cierto punto. Porque Carlos Prevosti, que justamente se reclama de conductor de jóvenes valores, sino pinta 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 puédase 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 abstractismo se produce por pintores 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 planista 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 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 ineludibles 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 antecedentes 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 Uruguay o las organizadas para delegados de altas conferencias internacionales y algunas más, todas detuviéronse en notas y [ilegible por pliegue de la página] 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 estas tímidas 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. Aún 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 préstamos, 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 y 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 los cuadros del español Sorolla y del uruguayo Sáez que se exhiben juntos. Las comparaciones, los paralelismos justamente establecidos dan la seguridad de una medida definitiva de la validez de nuestros propios artistas [dudoso por pliegue de la página].