

Las instituciones y el arte en el Centenario

LAURA MALOSETTI COSTA

El primer impulso decidido de intervención estatal en cuestiones artísticas comenzó a producirse en nuestro país en torno a los festejos del Centenario y derivó, inmediatamente, en la formación de una institución de larga permanencia como el Salón Nacional, inaugurado en 1911. La Exposición Internacional de Arte del Centenario fue su antecedente inmediato, aun cuando habían tenido lugar varias tentativas anteriores de instituir salones periódicos de pintura y escultura. Todas las crónicas y críticas periodísticas dan cuenta del carácter “deslumbrante” – tanto para el público como para los artistas argentinos – de aquella primera exposición de arte organizada por el estado nacional.

Pero además las instituciones artísticas preexistentes desde pocos años atrás – la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes – también cambiaron su rumbo y se vieron transformadas en esos años. Este artículo pretende ofrecer una mirada abarcadora de tales transformaciones, así como su vinculación con el Museo Histórico Nacional (una institución que pocas veces se piensa en relación con el arte) en vísperas de la celebración que marcaría el rumbo de la iconografía nacional.

El arte argentino en contexto

Si bien desde el último cuarto del siglo XIX hubo artistas argentinos que expusieron en los principales certámenes artísticos de Europa (el Salón de París, la Exposición Internacional de Venecia, el Salón de Turín entre ellos), e incluso en 1904 Eduardo Schiaffino – como director del Museo Nacional de Bellas Artes – había organizado un gran envío de arte argentino

a la Exposición Universal de Saint Louis (y éste tuvo una excelente recepción en la prensa norteamericana), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (EIAC en adelante) fue vivida como la primera gran puesta a prueba del arte nacional en el contexto de los grandes centros de producción artística del mundo occidental. Así lo atestiguan no sólo las innumerables reseñas y artículos de opinión que se publicaron estableciendo comparaciones, rara vez elogiosas para el arte argentino (Muñoz, 1999) sino que también esto aparecía como el objetivo principal de todo el esfuerzo realizado, en el texto mismo con que Ricardo Ligorio (comisario general de la EIAC) introducía el catálogo ilustrado:

De mi parte confío que esta Exposición llenará el fin que todos nos hemos propuesto; esto es, poner los artistas argentinos en contexto íntimo con las principales corrientes artísticas del mundo, dándoles así la ocasión para perfeccionarse y progresar, y, al mismo tiempo, despertar un interés general para el arte, favoreciendo así la cultura artística e intelectual de la República.¹

Los diarios y revistas de Buenos Aires abundaron en críticas y comparaciones entre escuelas nacionales. El arte – las artes plásticas pero también las decorativas e industriales – fue considerado como un indicio, tal vez el más evidente, del nivel de cultura y “grado de civilización” de las naciones. El tenor de los comentarios fue en general muy crítico hacia los productos vernáculos, planteando la cuestión en términos evolucionistas: la Argentina, evidentemente, estaba en la “infancia” del arte.

1. *Catálogo Ilustrado. Exposición Internacional de Arte del Centenario, primera edición*, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, pp. 12-13.

La viñeta del *affiche* diseñado por Alberto M. Rossi para aquella exposición revela que, aun cuando no fuera unánime, esta opinión fue por entonces hegemónica: el arte argentino aparece allí como un joven efebo desnudo que se despereza, como saliendo de un letargo, besado en la frente por una gran figura maternal coronada de rosas (las rosas – el refinamiento del arte – se derraman sobre un campo sembrado de cardos, flores ásperas y sin cultivo). El joven que personifica al arte argentino aparece cubierto apenas con un taparrabos, evocando tal vez la figura de un indígena, en tanto el arte europeo estaba personificado en una figura femenina envuelta en paños de reminiscencias clásicas. Es interesante la cuestión de género en esa imagen: puesta en el contexto positivista de aquel fin de siglo, tal vez a la juventud e inexperiencia que se atribuía al arte nacional, haya que agregar la energía viril como promesa de futuro, en tanto la matrona europea estaba destinada a marchitarse luego de bendecir a su retoño. Estas ideas, por otra parte, fueron con frecuencia puestas en palabras. Un comentario del diario *La Prensa* explicaba que la imagen: “Simboliza el ascendente del arte argentino que despierta al beso del arte del viejo mundo.”²

Fueron muchas las imágenes simbólicas que se elaboraron por entonces para los diplomas y medallas del Centenario, viñetas, postales, *affiches* publicitarios y las más diversas impresiones y publicaciones³. La alegoría elaborada por Pío Collivadino para el diploma de los premios de la EIAC fue más compleja que la del *affiche* de Rossi, pero allí el arte también fue personificado en la figura de un niño. En el centro de la composición el escudo nacional aparecía flanqueado por un conjunto de personajes, organizados en dos grupos; debajo de cada uno de ellos podía leerse: PAX y LABOR (a izquierda y derecha respectivamente). En la zona dedicada al trabajo (LABOR) figuraba en primer plano el comercio (Hermes), ocupado en enlazar y anudar los productos de la abundancia. Tras él, ordenados siguiendo tal vez un orden evolucionista, aparecen un trabajador urbano (con el torso desnudo, parece un forjador o un herrero, de rasgos inequívocamente europeos), un trabajador rural (un rostro de aspecto mestizo, con cabello largo y vincha) y una figura femenina indígena con la cara en sombras. El primero sostiene en su mano extendida una pequeña escultura de una fama o victoria alada parada sobre una bola⁴. El trabajador rural ofrece un fruto en su mano también extendida, y la mujer india en último plano

carga sobre su hombro un gran haz de espigas. Ella parece en actitud de desperezarse, con los ojos cerrados encandilada por la luz del sol naciente: es probable que deba identificarse con la tierra, fecundada por el trabajo. La fusión de razas, el aporte europeo (cultura) a la riqueza de la tierra fueron cuestiones intensamente debatidas en la búsqueda de un imaginario que sustentara una nación pacificada y cohesionada en 1910⁵. En el lado opuesto de la imagen del diploma diseñado por Collivadino, reunidas con el lema de la paz (PAX) se desplegaba otra serie de figuras alegóricas: en primer plano una figura masculina derrama los frutos del cuerno de la abundancia. Tras él Palas Atenea representa la sabiduría, y un jovencito desnudo al arte: sostiene en ambas manos rosas blancas que ofrece al sol naciente tras el escudo. Siendo las únicas notas de color muy claras en el conjunto, esas rosas no pueden sino significar las artes, objeto del diploma. En el último plano dos figuras femeninas sostienen una rama de olivo y una de roble, alegorizando a la paz y la fortaleza (o la constancia). Un detalle significativo es que ninguna de las figuras que aparecen bajo el lema de la paz tiene rasgos indígenas ni mestizos. Todas ellas (el arte, la sabiduría, la paz, etc.) tienen un aspecto europeo.

2. *La Prensa*, 2 de setiembre de 1909 (cit. por Muñoz, 1999: 14)

3. Un panorama amplio del extraordinario despliegue iconográfico sobre todo tipo de soportes, y en general de la cultura visual del Centenario pudo verse en la exposición Buenos Aires 1910: *Memoria del porvenir*, Abasto de Buenos Aires, 1999. Cfr. Catálogo ed. Por M. Gutman.

4. Esta imagen se parece mucho a la *Victoria* alada presentada por el escultor italiano Eduardo Rubino en la EIAC (hoy emplazada en el Parque Centenario). Más allá de este detalle, la figura del trabajador urbano sosteniendo en su mano una pequeña escultura parece vincularse con las ideas de Collivadino acerca de la necesidad de formar operarios calificados en las artes decorativas e industriales, que guiaron su larga gestión al frente de la Academia de Bellas Artes, como se verá más adelante.

5. Estas tres figuras también podrían interpretarse como la raza, la tradición y la tierra, los tres elementos que – según Ricardo Rojas en su libro *La restauración nacionalista*, publicado en 1909 – serían los fundamentos del nacionalismo. Cfr. Muñoz, 1992.

En las dos alegorías analizadas el arte argentino aparecía como una joven promesa de futuro, aún en su infancia. Estas cuestiones presentes en la imagen fueron también ideas que de manera más o menos explícita alimentaron los discursos sobre el arte argentino en esos años. El arte – pero también la cultura en general – fue entendido como un legado europeo, sin lugar a duda alguna: un recién llegado. La tarea que aparecía por delante era “aclimatarlo”, darle un carácter nacional al incorporarle elementos del paisaje, de la fusión de razas hispanoindígena, de los “usos y costumbres” rurales y los grandes temas de la historia nacional. Los artistas que elaboraron esas alegorías se habían formado en Italia y habían regresado poco antes a la Argentina⁶. Ambos fueron fundadores del grupo Nexus, del que nos ocuparemos más adelante.

Un esquema evolutivo y lineal guiaba estas miradas sobre el arte nacional. Su “estado”, o “grado de evolución” y sus características distintivas fueron un verdadero *leit motiv* en los discursos del Centenario. La EIAC produjo un impacto en el público, que recogió

ampliamente la prensa (Muñoz, 1998). Casi todos hablaron de su escaso desarrollo. ¿Con qué vara se medía el arte argentino? En la EIAC hubo envíos oficiales de Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Perú. Otras naciones invitadas (Japón, Noruega, Portugal y Suecia) no concurren oficialmente pero también realizaron envíos⁷. En la primera edición del catálogo ilustrado figuraron 2033 obras, en su mayoría pinturas y esculturas, un volumen que, si bien no resulta impresionante en relación con las cifras de otros eventos europeos y norteamericanos que venían desplegándose desde las últimas décadas del XIX, para Buenos Aires resultaba inédito⁸. Las notas más altas fueron, sin duda, España y Francia, a juzgar por su recepción, aunque Italia (que figuró en primer lugar en el lujoso catálogo ilustrado) había enviado un contingente importante de sus principales artistas⁹. En particular, la llamada “escuela moderna” francesa y la española resultaron las más elogiadas. Anglada Camarasa¹⁰ e Ignacio Zuloaga recibieron innumerables comentarios y reseñas críticas (Muñoz, 1998). Pero también despertó asombro el

desarrollo de la pintura de paisaje en los Estados Unidos y en Chile, dos naciones (sobre todo la del Norte) frecuentemente comparadas con la Argentina por ser también “jóvenes” naciones americanas con poco pasado artístico y lanzadas al futuro. Hacía tiempo que Buenos Aires se miraba en el espejo de Nueva York con ojos esperanzados. Pero en la EIAC, las comparaciones respecto de ambas “escuelas artísticas” resultaron desfavorables y hasta pesimistas para el arte argentino. En materia de arte, el optimismo del '80 parecía desvanecerse, o al menos se imponía un cambio de rumbo, en sintonía con otras manifestaciones de la cultura nacional.

Poco antes de la inauguración de la Exposición, la popular revista ilustrada *PBT* publicó un artículo de tres páginas en el que se reproducían, entrecomilladas e ilustradas con sus retratos y firmas manuscritas, las respuestas de los comisarios de los más importantes envíos extranjeros a una pregunta acerca de su valoración del arte en la Argentina. El abanico de respuestas resulta una interesante síntesis de las tensiones en las que se debatía el “arte nacional” en la Buenos

6. Alberto María Rossi (1879-1965) había nacido en Bolonia. Llegó a la Argentina en 1892 acompañando a su padre (también pintor), quien había viajado contratado para decorar algunas residencias particulares en Buenos Aires. Volvió a Italia luego de estudiar en Buenos Aires con Ernesto de la Cárcova, donde estudió en la Academia de Bellas Artes de Bolonia. (Pagano, 1937-40) Pio Collivadino (1869-1945) nació en Buenos Aires de una familia de inmigrantes italianos. Viajó a Roma en 1890, donde estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Roma. Regresó a Buenos Aires definitivamente en 1906. (Malosetti, 2006)

7. Catálogo, 1910, cit. pp. 10-12. Hubo también participación de los Países Bajos y de Uruguay. Aun cuando no fueron mencionados en la presentación, figuran sus envíos en el catálogo de obras expuestas. Por otra parte, en los salones IX, XIII y XXIX se ubicó una sección “Internacional” donde se exhibieron obras de paraguayos (Pablo Alborno y J. Sarmudio), rumanos, daneses, suizos, además de artistas que habían quedado fuera de los envíos oficiales (*Ibid.* pp. 55-58)

8. El envío más numeroso fue el de Francia (480 obras figuraron en la primera edición del *Catálogo cit.* pp. 175 – 215.

9. Según el Catálogo cit.: 108 pinturas, entre las que figuraron obras de Plinio Nomellini, Ettore Tito, Luigi Nono, Vincenzo Caprile, Luigi Carcano, Felice Casorati, entre muchos otros, y 53 esculturas además de obras gráficas y artes decorativas.

10. Los 18 cuadros de Anglada Camarasa llegaron a último momento y no se incluyeron en el envío español sino que fueron exhibidos en la sección internacional. No figuran en la primera versión del catálogo. (Balasarre, 2006: 223)

Aires del Centenario. En primer lugar, más allá del interés de las respuestas, es significativa la formulación misma de la pregunta y a quiénes estuvo dirigida: el comisionado británico, Reginald S. Hunt, el sub comisario de los Estados Unidos, Charles Francis Browne, Paul Mattig y C. Nordmann, comisarios de Alemania, el pintor Gonzalo Bilbao y el escultor Gabriel Borrás, comisarios del importante envío español, Gaetano Moretti¹¹, comisionado de Italia y Marcel Horteloup, el de Francia¹². Todos ellos eran erigidos en árbitros del “estado” y “grado de avance” del arte nacional desde su lugar de representantes de los grandes centros de arte del mundo que irradiaban su prestigio sobre la ambiciosa puesta en escena del arte argentino.

Fuera de las lacónicas frases del norteamericano y de los comisarios alemanes, el resto de las respuestas se alinearon en dos grupos de opinión: los representantes de Francia e Inglaterra sostuvieron que el arte argentino tenía ya un desarrollo considerable y digno de atención, y citaban como gran antecedente el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis en los Estados Unidos, que habían tenido oportunidad de apreciar en 1904. Horteloup, incluso, recordaba haber formado parte del jurado que había otorgado un Gran Premio al argentino Ernesto de la Cárcova por su cuadro *Sin*

pan y sin trabajo. Ambos mencionaban a Eduardo Schiaffino (impulsor y Director del Museo Nacional de Bellas Artes y organizador tanto del envío argentino a Saint Louis en 1904, como de la sección argentina de la Exposición del Centenario en Buenos Aires), como el gran gestor de esa escuela de arte argentino que, en palabras de Reginald Hunt, “resultó estar más adelantada que cualquier otra república de la América del Sur.” Horteloup arriesgaba, incluso, una notable caracterización de ciertas notas distintivas que advertía en esa supuesta “escuela argentina”:

Si fuese posible representar en una palabra el particularismo de un arte y en la circunstancia el de los pintores argentinos, diría que cierta poesía algo triste y muy atractiva se desprende de casi todas las obras nacidas en el suelo de esta pampa de horizontes sin fin. Como la música lasciva de los tangos lleva siempre una languidez atristada, las expresiones pictóricas más características de los artistas argentinos, se anieblan con tonalidades caras a los poetas de la melancolía y del ensueño¹³.

En contraste, tanto los españoles como el italiano, se mostraron sumamente críticos respecto del arte argentino y atribuyeron su pobreza a la excesiva mercantilización de la sociedad de Buenos Aires, aun cuando de entre la “multitud de medio-

cridades” alcanzaban a distinguir algunas “promesas”. El pintor español Gonzalo Bilbao no abrió juicio sino que se limitó a aconsejar que la Exposición del Centenario debía continuarse en exposiciones o salones anuales que vinieran a “llenar el vacío” existente, y en los que se iría desarrollando el arte argentino.

Esta a primera vista curiosa división de opiniones aparece, sin embargo, claramente alineada con las diferentes posiciones en que se debatían dos generaciones de artistas argentinos en 1910. Ese fue, sin duda, un momento bisagra para el arte nacional, en el que los artistas que habían protagonizado la creación de instituciones y un ambiente artístico moderno en las últimas décadas del siglo XIX, liderados por Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, entre otros, se vieron desplazados por los que volvían de Europa en los primeros años del siglo XX, nucleados en el grupo Nexus, y en la Sociedad de Aficionados.

Los Salones

Las artes plásticas ocuparon un lugar importante en los debates que acompañaron los festejos del Centenario en Buenos Aires: desde la disputa por los encargos oficiales de monumentos públicos hasta la búsqueda de rasgos distintivos o típicos en su iconografía. Un impulso nacionalista orientado a lograr

11. Gaetano Moretti junto a Luigi Brizzolaro habían resultado los ganadores en el concurso para el monumento a la Revolución de Mayo que organizó la Comisión del Centenario. El concurso fue objeto de duras polémicas y opiniones a favor y en contra del único argentino finalista: Rogelio Yrurtia (Cfr. Espantoso Rodríguez et al. 1994; Malosetti y Wechsler, 2005; Malosetti, 2010)

12. “El arte en la Argentina. Opiniones de los representantes extranjeros en la Exposición de Bellas Artes.” PBT, 22 de junio de 1910, 3 pp. s/f.

13. *Ibid*, p.3

una cohesión social y crear un imaginario patriótico que le diera forma, imponía un freno al modernismo “a la francesa” que imperó en el cambio de siglo. Aquella generación llamada “del ‘80” había polemizado a favor de la modernidad parisina contra lo que calificaba como “el atraso” y los “errores” a que había conducido la vieja tradición española y luego también la “vetusta escuela” italiana, materializada en los viajes de estudios a Florencia que habían emprendido sus antecesores inmediatos (Malosetti, 2001). Ellos habían formado las primeras instituciones artísticas: el primer museo, la academia y los primeros salones periódicos (los del Ateneo, entre 1893 y 1896).

En vísperas de los festejos de 1910 los artistas del '80 se vieron desafiados por una segunda generación de artistas. Varios de ellos formaron la agrupación que llamaron *Nexus* al regreso de sus viajes de formación en Europa, decididos a tomar en sus manos todas las instancias de formación y consagración artística de la capital (Malosetti, 2006: 69-85). En su mayoría esos artistas – Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós entre ellos – se habían formado en Roma.

El clima cultural de la ciudad, por otra parte, se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional propo-

nían una “vuelta a las raíces” de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires (Gutiérrez Viñuales, 2003).

Pero además, en lo que respecta específicamente a la circulación de obras de arte, las inmensas colectividades española e italiana de Buenos Aires ya formaban un mercado ávido de arte moderno, a partir de las exposiciones que desde fines de siglo organizaron exitosamente *marchands* como el conde Artal, José Pinello Ferruccio Stefanien Buenos Aires (Baldasarre, 2007; Fombona, 1995). No es casual, entonces, que los comisionados de España e Italia, en aquel reportaje, se mostraran tan decididos a criticar a sus anfitriones e incluso a opinar acerca de cómo debería desenvolverse la política artística local. De hecho, los “deseos” del comisario español Bilbao se cumplieron al pie de la letra: el Salón Nacional comenzó a convocarse anualmente desde 1911, precisamente como una continuidad de la Exposición del Centenario.

En el primer Salón Nacional, convocado por la Comisión Nacional de Bellas Artes e inaugurado en 1911 figuraron 271 obras¹⁴: pinturas, esculturas en yeso, bronce y mármol, y algunos objetos de artes decorativas (tinteros, cortapapeles, peinetas, presentados por Alejo Joris y los hermanos Ricardo y Silvio Ratti). Los cuatro artistas que habían sido becados

por la Comisión Nacional de Bellas Artes (viaje a Europa) figuraron al final: eran los escultores Pedro Zonza Briano y César Santiano y los pintores Jorge Bermúdez y Atilio Terragni. A diferencia de lo que había ocurrido en los Salones del Ateneo, de los 127 artistas admitidos, sólo 15 fueron mujeres¹⁵. Abundaron los apellidos italianos, varios de ellos escultores, tal vez activos en la ciudad en la elaboración de obras de decoración para edificios públicos y mansiones particulares, y monumentos funerarios: Nicolás Gulli, Guillermo Gianninazzi, Nicolás Lamanna, Juan Grillo, Juan Zuretti, Humberto Zappiani. Reconocemos también los nombres de pintores italianos que trabajaban por esos años en pinturas decorativas para obras arquitectónicas, como Luigi de Servi y Federico Sartori.

En cuanto a los géneros pictóricos que figuraron en aquel primer Salón, junto a la presencia preponderante de los retratos, hubo una notable presencia del paisaje, en su mayoría paisajes rurales, que incorporaban regiones de la Argentina diferentes de la pampa: Córdoba, Salta, San Juan, Mendoza, incluso Santa Cruz (en las obras de Alfonso Perinat) entre ellos. Pero hubo también algunos paisajes urbanos, como un *Rincón del bosque de Palermo* de Eugenio Daneri (que tenía entonces apenas veinte años), tres imágenes del Riachuelo en Barracas y del puerto en la Boca de Justo Lynch y algunas obras de

14. Cfr. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1ª. Exposición Nacional de Arte – 1911*, s/d.

15. Acerca de la presencia femenina en los Salones del Ateneo, Cfr. Malosetti costa, Laura, *Los primeros modernos*, 2001, FCE, Buenos Aires, cap. 9.

Carlos de la Torre, José Guarro (*La calle Cochabamba al anochecer*), *Dársena Norte* de Carlos Camilloni (quien también presentó un boceto para vitral), entre otros. Cabe destacar entre los artistas que enviaron paisajes a ese Salón a Luis Cordiviola, Emilio Centurión, Atilio Malinverno, Walter de Navazio. El único desnudo fue un pastel de Egidio Querciola.

De los artistas que habían brillado en los salones del Ateneo sólo figuró Eduardo Sívori (con tres óleos: *Gambeteando*, *Una linda rabona* y *Orillas del río*). En ese mismo salón figuró también Sívori retratado: un busto en bronce del viejo maestro, realizado por el escultor Pascual Fosca. Carlos Ripamonte, quien había participado muy joven y con buen éxito en el Ateneo (en 1894 había obtenido una mención honrosa de 1ª. Clase en pintura) y desde 1908 era vice director de la Academia de Bellas Artes, presentó tres óleos de “tipos” criollos (*El baquiano*, *Tigre viejo* y *De vuelta*). Varios de los pintores que expusieron en ese Salón eran miembros de Nexus o de la Sociedad Artística de Aficionados y además algunos de ellos directores de las principales instituciones artísticas de la ciudad: además de Ripamonte, Alberto María Rossi, Justo Lynch, Enrique Prins, Félix Pardo de Tavera y Cupertino del Campo (flamante director del Museo Nacional de Bellas Artes) entre ellos.

No tuvo ese primer Salón una buena recepción y despertó polémica por lo

corto del plazo para la presentación de obras. Hubo quejas por la ausencia de “los consagrados” y escasa repercusión en los diarios (Wechsler, 1999).

Al año siguiente se presentaron 248 obras. El catálogo aclaraba que se encontraban a la venta y al lado de cada obra expuesta figuró su precio. Se exhibieron algunos dibujos arquitectónicos y obras de numerosos artistas jóvenes, entre ellos Alfredo Guttero, Pablo Curatella y Valentín Thibon.

Dos miembros de la generación del Ateneo figuraron allí: Sívori volvió a mostrar dos óleos y Lucio Correa Morales expuso una escultura de asunto bíblico en mármol y también su vaciado en bronce, con un largo título explicativo: “Quién de vosotros me convence de pecado? (Capítulo VIII versículo 46) *Jesús ante la humanidad*”. Figuraron también nuevamente Alberto Rossi, Cupertino del Campo y Carlos Ripamonte. Previsiblemente, dos años más tarde (en 1914) surgió en Buenos Aires el primer salón disidente, iniciando una historia de salones de rechazados y contra-salones que fueron pautando la escena artística en la dinámica de espacios oficiales y gestos modernistas a lo largo del siglo XX (Wechsler, 1999). Nació así una de las instituciones de más larga permanencia en la historia del arte argentino.

La Academia Nacional de Bellas Artes

En los años que precedieron al Centenario hubo un completo recambio de las posiciones de poder dentro del incipiente

campo del arte en Buenos Aires. Resulta evidente el avance sobre esos espacios de los dos nuevos grupos de artistas formados poco antes -la Sociedad de Aficionados (en 1905) y el *Nexus* en 1907. Sus miembros lograron buenos vínculos con las altas esferas de decisión política, gracias a los cuales desplazaron - tanto en la Academia como en el Museo Nacional y en la Comisión Nacional de Bellas Artes a los “viejos”, es decir, a aquellos que habían formado aquellas instituciones y ocupaban en ellas posiciones de poder. Incluso en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hubo elecciones de recambio de autoridades en 1907 y resultaron electos Carlos Ripamonte (presidente) y Pío Collivadino (vicepresidente), ambos miembros fundadores de Nexus.

En 1907 se produjo una reforma importante también en la Comisión nacional de Bellas Artes creada en los últimos años del siglo (1897) con el objeto de regular las becas de viaje a Europa, ampliando considerablemente sus funciones. Tanto Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori (director y vice director de la Academia) como Eduardo Schiaffino (director del Museo Nacional de Bellas Artes) se resistieron al nuevo rol que se pretendió asignar a la Comisión Nacional de Bellas Artes, que permitía su ingerencia y restaba autonomía en el manejo de la Academia y el Museo (Muñoz, 1998; Malosetti, 2006). Sostuvieron un largo conflicto administrativo que terminó abruptamente resuelto cuando, por

decreto presidencial, se convalidaron las nuevas funciones de la Comisión en octubre de 1907¹⁶. A raíz de ello, de la Cárcova presentó su renuncia indeclinable a la dirección de la Academia de Bellas Artes en agosto de 1908 y Sívori unos meses más tarde. Schiaffino por su parte resistió en su puesto de director del Museo, hasta que fue exonerado en 1910. Un artículo publicado en el diario *La Razón* comentó la reforma de la Comisión de Bellas Artes lamentando solamente que en ella permaneciera Schiaffino, a quien calificó como “el único raigón que el poder ejecutivo debió arrancar por las causas que son del dominio público y por no reunir las condiciones indispensables de capacidad artística que el puesto requiere.”¹⁷ *La Nación*, en cambio, una vez separado aquél de su cargo, publicó una carta durísima de Schiaffino en la que exponía sus razones y acusaba al poder ejecutivo de obedecer a intereses poco claros¹⁸.

Si se tiene en cuenta que la Academia de la sociedad Estímulo de Bellas Artes fue incorporada al ámbito oficial con su nacionalización en 1905, su primera crisis y recambio generacional se produjo en forma casi inmediata.

Con la designación de Pío Collivadino como director en 1908 (y Carlos Ripamonte como vice director), hubo un cambio decisivo e importante en la Academia, no sin conflictos. Los estudiantes llevaron adelante una huelga a raíz de las reformas en los criterios de evaluación y del régimen de disciplina que introdujo Collivadino, que llevaron a que ese año una gran cantidad de alumnos reprobara sus exámenes (Malosetti, 2006: 139-142). El asunto alcanzó estado público en la prensa y hubo una larga puja de los estudiantes contra las nuevas disposiciones reglamentarias (horarios, exámenes, planes de estudio) que finalmente terminó diluyéndose, aunque al calor del conflicto nació la primera revista de artistas que tuvo continuidad en Buenos Aires: *Athinae*, órgano del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y dirigida desde su primer número por Mario Canale (Malosetti, 2006; Baldassarre, 2008). La revista se publicó mensualmente hasta 1911 y resulta una fuente inestimable para conocer las opiniones de los jóvenes acerca de cuestiones tan trascendentes como la renovación de las autoridades en la Academia y en el MNBA, la Exposición Internacional de Arte del Centenario y en general acerca

del arte nacional, los encargos oficiales y los proyectos monumentales. De modo que podemos afirmar que, en el panorama de las instituciones artísticas en los años del Centenario, *Athinae* fue una más: nada menos que la tribuna de opinión de los estudiantes de arte.

Las reformas de Collivadino introdujeron una profesionalización de los estudios académicos con la apertura de diferentes especializaciones y talleres como el de grabado, escenografía y artes decorativas. La institución pasó a llamarse Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales¹⁹. El endurecimiento de las normas de disciplina y de evaluación del rendimiento de los estudiantes hizo conocido al director con el apodo de “Piccolo tirano”. Collivadino se había formado en el Real Instituto de Bellas Artes de Roma y no sólo aplicó en su gestión el modelo de aquella institución, sino que también convocó como profesores a numerosos artistas italianos activos en Buenos Aires por entonces, como Luigi de Servi, Dante Ortolani, Nazareno Orlandi, Enrique Fabbri, Federico Sartori y Corinto Trezzini. Todos ellos fueron dueños de un sólido oficio pictórico, tanto al óleo como

16. El texto del decreto (transcripto por Muñoz, 1998 pp.78-79) fue publicado en *La Nación* el 23 de octubre de 1907. Establecía que la nueva Comisión estaría compuesta por nueve miembros además de los directores del Museo y de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ambos establecimientos quedaban bajo la superintendencia de la Comisión que de allí en más tendría entre sus atribuciones el nombramiento y remoción de personal tanto en la Academia como en el Museo, intervención en las decisiones sobre adquisición de obras o aceptación de legados para el MNBA y para ornato de espacios públicos y el nombramiento de jurados para los concursos de becas a Europa. El primer presidente de esa comisión fue José Semprún.

17. Recorte s/f Archivo Museo Pío Collivadino.

18. Cfr. el artículo que Eduardo Schiaffino publicó en *La Nación* el 22 de setiembre de 1910 (“Museo de Bellas Artes. Exposición del Sr. Schiaffino”) y casi simultáneamente en *Athinae*, la revista del centro de estudiantes de la Academia, Año III N° 25, setiembre de 1910, pp. 12-14.

19. Collivadino fue un decidido defensor de la diversificación de los estudios de arte. Consideraba que sería frustrante para cientos de estudiantes no llegar a ser grandes artistas “puros” (pintores de caballete o escultores), cosa que él entendía que estaba reservada a aquellos con un talento extraordinario, que eran los menos. El diseño del plan de estudios fue bastante tradicional, con especial atención al dibujo del natural y la copia de estampas. Para un panorama de las reformas y del rol de Collivadino en la Academia Cfr. Malosetti; 2006.

en las técnicas del marouflage, la decoración al fresco y al encausto. Varios de ellos llegaron al país con encargos específicos y decoraron buena parte de las iglesias, teatros, grandes hoteles y mansiones particulares de Buenos Aires en los primeros años del siglo²⁰.

El Museo Nacional de Bellas Artes

El Centenario fue también un punto de inflexión en la orientación de la conducción del MNBA, señalado por el fin de la gestión Schiaffino, pero en un sentido más amplio también por un cambio en las preferencias estéticas de coleccionistas y artistas nacionales. Schiaffino fue reemplazado por Carlos Zuberbühler, antiguo miembro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, profesor de estética y de historia del arte, pero por muy breve lapso: en 1911 asumió como director Cupertino del Campo (1873-1967): médico, miembro fundador de la Sociedad Artística de Aficionados, que se había formado como pintor (de paisaje, fundamentalmente) con el italiano Decoroso Bonifanti en Buenos Aires.

Para los festejos del Centenario el MNBA fue trasladado de los salones del Bon Marché (actual Galería Pacífico, en la calle Florida) donde funcionaba desde su fundación en 1896, al edificio del Pabellón Argentino construido en hierro

y vidrio por Roger Ballu para la Exposición Universal de París de 1889. El edificio había sido desarmado y trasladado a Buenos Aires dos años más tarde, en 1891. Fue utilizado brevemente con fines comerciales, luego abandonado y vuelto a trasladar en 1898 a la Plaza San Martín para albergar la exposición de bellas artes organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes ese año. Quedó nuevamente abandonado hasta que en 1910 albergó las colecciones de pintura y escultura del MNBA, adyacente al Pabellón construido allí para la EIAC²¹.

En 1910 Eduardo Schiaffino realizó su última adquisición importante para el MNBA luego de la "Misión" que había llevado adelante en Europa en 1906 para adquirir obras. Todavía presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes, y en ese carácter propuso la compra un lote importante de obras seleccionadas de los envíos realizados por diferentes naciones europeas para la EIAC, así como también algunas obras de artistas argentinos. El detalle de las adquisiciones de 1910, con un doble listado de los precios de catálogo y a su lado los precios que había obtenido para el Museo, se encuentra en el Archivo de esa Institución. Como acápite de esa lista, en la que los artistas aparecen ordenados por escuelas nacionales, el entonces director escribió:

*Lista comparativa de los precios de catálogo de las obras adquiridas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de acuerdo con los libros de la Comisión General y de las rebajas obtenidas sobre dichos precios por el Señor Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes en cumplimiento de la ley del H. Congreso acordando \$ m/n 200.000 para adquisiciones y de la ordenanza del H. Consejo Deliberante votando \$ m/n 50.000 para igual destino.*²²

Schiaffino fue exonerado de su puesto en el MNBA y en la Comisión Nacional de Bellas Artes antes de la finalización de la EIAC, en septiembre de 1910. Carlos Zuberbühler ocupó brevemente la dirección del MNBA y como presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes fue nombrado otro médico y miembro de la Sociedad Artística de Aficionados: José Semprún²³. De modo que la decisión final en cuanto a las adquisiciones no fue suya en última instancia, aun cuando el listado aparece anotado con su letra.

El MNBA adquirió 87 obras con esos fondos, casi todas europeas. Figuran en la lista 10 obras argentinas: Rivas (uno de los 26 óleos que expuso Cesáreo Bernaldo de Quirós en la EIAC), un paisaje de Cupertino del Campo (*Sol poniente*), un bajorrelieve,

20. Para un panorama de la actividad de los artistas italianos en Buenos Aires en la primera década del siglo XX, cfr. Burucúa, José Emilio y Laura Malosetti Costa, "Arte italiano en Buenos Aires en torno a 1910" (en prensa *Studi ... Udine*)

21. Para una historia del Pabellón Argentino, cfr. Mario Buschiazzo, "El Pabellón Argentino". Séptima entrega de la serie *Siglo XIX argentino* dirigida por Rafael Iglesia y Federico Ortiz, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, 1965.

22. Archivo MNBA, Legajo 6260, 4 fs.

23. Cfr. "Ukaze ministerial. Exoneración del director Schiaffino. La medicina y el arte." *El País*, 20 de septiembre de 1910. Cit. por Baldasarre, 2006 p.215. La autora analiza además la política de adquisiciones de Semprún en relación con el marchand de arte español José Artal durante la gestión de Cupertino del Campo como director del MNBA.

medallas y plaquetas de Ernesto de la Cárcova, *Idilíaca* de Ceferino Carnacini, *Ultimos rayos* de Fausto Eliseo Coppini, *Romanticismo* de José Guarro y una única escultura en yeso: *Sueño* de Víctor Garino. Entre los argentinos sorprende encontrar el nombre de Gaetano Moretti, a quien se adquirió una obra titulada *Silencio*.

El MNBA prácticamente no adquirió obras de artistas latinoamericanos: apenas un retrato del pintor uruguayo Carlos María Herrera y dos obras chilenas: un retrato de Julio Zúñiga y una escena costumbrista de Arturo Gordon. De las 87 obras adquiridas entonces, 15 fueron de escuela francesa, 14 italianas, nueve suecas, siete alemanas, siete inglesas, seis belgas, seis españolas, cinco holandesas, cuatro de los Estados Unidos, una de Dinamarca.

En el conjunto, resulta significativo que sólo seis de las obras adquiridas fueron españolas, aun cuando la prensa destacaba la importancia de aquel envío en la EIAC. En la lista figuran sólo seis pinturas españolas: tres importantes telas de Ignacio Zuloaga (*Las brujas de San Millán*, *Españolas y una inglesa en el balcón* y *La vuelta de la vendimia*; dos de Hermen Anglada Camarasa (*La espera* y *Chica inglesa*) y *Jurado de carreras* de Vila y Pradés. En el conjunto de las adquisiciones se destacan por su número e importancia las obras francesas e italianas: entre los nombres más significativos se encuentran Claude Monet, Auguste

Rodin, Charles Cottet, EtienneDinet, Felice Casoratti, Filippo Carcano, Leonardo Bistolfi, , entre otras.

Más allá de las preferencias del director, el criterio de aquel lote de adquisiciones parece haber sido el mismo que había guiado otras campañas de Schiaffino: esto es, “completar” los vacíos y carencias en un relato que pretendía ser abarcador, al menos del arte moderno y contemporáneo. Habiendo ya en el MNBA considerables conjuntos de pintura italiana, francesa y española, dentro de esta lógica se comprende el volumen de adquisiciones de otras escuelas europeas como Suecia, Inglaterra o Bélgica. En cuanto a los estilos, el grueso de las obras adquiridas en la Exposición del Centenario pertenecen al siglo XIX “largo”, aun cuando algunas de ellas estuvieran fechadas en los primeros años del XX.

Además de las adquisiciones, y con ocasión del Centenario, el MNBA recibió en 1910 un importante legado del coleccionista argentino residente en París AngelRoverano:un importante lote de unas 40 obras de su colección,continuando una tradición que había contribuido en buena medida a dar forma al Museo desde su misma fundación. También FerruccioStefani, destacado *marchand* de arte italiano muy activo por entonces en Buenos Aires, donó al MNBA 36 placas y medallas artísticas italianas que habían figurado en la EIAC

y no habían encontrado comprador (Baldasarre, 2006:176-178 y 202-203).

El Museo Histórico Nacional

Aun cuando no ha sido hasta ahora suficientemente destacada la actuación del Museo Histórico Nacional en relación con la historia del arte argentino, merece ser considerada en los años del Centenario en tanto contribuyó no sólo a iniciativas como concursos y encargo de obras sino, y sobre todo, a la difusión de imágenes de pintores y escultores relativas a episodios de la historia nacional reproducidas en diverso tipo de publicaciones, tanto del MHN como de manuales escolares, libros y folletos de toda índole.

Desde el encargo de numerosas imágenes que “completaran” la iconografía nacional, hasta las adquisiciones de obras y objetos, la publicación de sus colecciones y su decidida intervención en los concursos para monumentos y pinturas de historia, la actividad de Adolfo P. Carranza (1857-1914) - director del Museo Histórico Nacional desde su fundación en 1889 - en la preparación de las celebraciones del Centenario de 1910 aparece como un momento de realización de proyectos largamente trabajados. Si bien su participación en esos preparativos fue en todo momento conflictiva y polémica, varias de sus propuestas llegaron a realizarse²⁴. Otras no prosperaron, como la idea de levantar un cerro en Buenos Aires (en la zona de Caballito) similar al cerro de

24. Una primera aproximación a esta cuestión ha sido desarrollada en: Malosetti Costa, 2010.

Santa Lucía en Santiago de Chile, transformado en monumento nacional por Benjamín Vicuña Mackenna²⁵.

Desde 1906 Adolfo P. Carranza integró la multitudinaria Comisión del Centenario, presidida por el ex presidente José Evaristo Uriburu, aunque poco tiempo después presentó su renuncia indeclinable a ella²⁶. Algunos de sus proyectos fueron realizados y otros no, pero el saldo de esas iniciativas y gestiones del director del MHN fue una marca ineludible en la configuración de la cultura visual de la época (Amigo, 1999).

Carranza propuso a la Comisión del Centenario la realización de un concurso de pintura histórica: un “cuadro al óleo que represente una escena de la Revolución de Mayo”, además de otros cuadros que representaran las batallas de Suipacha, Cerrito, Tucumán, Salta, Chacabuco, Pasco y Pichincha. La Comisión, finalmente, organizó un concurso en el que se premiarían tres cuadros con tema preestablecido, según un programa que privilegiaba la cuestión nacional en arte en términos temáticos: “el retrato de todos los miembros de la primera junta [...] otro será de costumbres nacionales de cualquier época. El tercero representará un asunto de la época

de la independencia”²⁷. Pío Collivadino ganó el premio de pintura histórica en la Exposición del Centenario con un óleo sobre la *Jura de la Primera Junta*. Para participar en ese concurso Collivadino debió renunciar al jurado, el cual fue objeto de críticas: sólo tres de sus veinte miembros eran artistas, y uno de esos tres era él. El segundo premio (costumbres nacionales) fue otorgado a otro miembro del Nexus: Carlos Ripamonte, por su óleo *Canciones del pago*²⁸. Ambas obras pertenecen al MNBA, el cuadro de Collivadino se encuentra en préstamo en el MHN.

El premio al tercer tema (un asunto de la época de la independencia) fue declarado desierto, aunque fue otorgado en segundo término al chileno Pedro Subercaseaux por su obra *Primera audición del himno argentino en el salón de la señora María Sánchez de Thompson*. (Muñoz, 1999: 24-25) Esta pintura, perteneciente al MHN, ha sido reproducida con decencia en publicaciones y manuales escolares.

En ocasión del Centenario el director del MHN encargó obras e hizo adquisiciones, recibió una gran cantidad de donaciones inspiradas en el fervor patriótico de los festejos, y dedicó grandes esfuerzos a la publicación de todo tipo de materiales impresos con documentos e

iconografía del MHN. La publicación, desde 1908, de *La Ilustración Histórica*, aparece también claramente como parte de ese programa que Carranza venía meditando para el Centenario.

Si bien no fue el MHN estrictamente una institución vinculada al campo del arte, sus iniciativas y la difusión de las imágenes conservadas y encargadas por esa institución contribuyeron no poco a construir una cultura visual de la nación en los años del Centenario de la revolución de mayo.

Bibliografía

Amigo, Roberto (1999) “Imágenes de la Historia en el Centenario: Nacionalismo e hispanidad”. En: Gutman, Margarita y Thomas Reese (eds.) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 171-184.

Baldasarre, María Isabel (2006) *Los dueños del arte*. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires, Edhasa.

----- (2007): “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado de arte italiano en los comienzos del siglo XX.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LL Band, Heft 3/4 pp. 477-502.

----- (2008): “La revista de los jóvenes: *Athinae*.” en: Artundo, Patricia M. (dir.) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 25-60

25. Una compilación de sus proyectos respecto del Centenario fue publicada por Adolfo P. Carranza en 1905 en forma de folleto, con su firma titulado: “Centenario de Mayo. Algunas ideas para su celebración”. Fondo Adolfo P. Carranza, MHN C44c1

26. Decreto nombrando una Comisión Nacional encargada de proyectar la celebración del centenario de la emancipación argentina, y de dirigir los trabajos que hayan de efectuarse con tal motivo. Junio 6 de 1906. Fdo. FIGUEROA ALCORTA, N. Quirno Costa, M.A. Montes de Oca, N. Piñero, Luis María Campos, Onofre Betbeder, Federico Pinedo, Miguel Tedín, Ezequiel Ramos Mexía. MHN Fondo Adolfo P. Carranza C44c1

27. Cfr. Francisco Armellini. “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina”. En: *Atlántida*, I, 4, abril de 1911, p. 134. Cit. por Muñoz, 1999.

28. Cfr. *Athinae* III, 21, mayo de 1909, p. 19. De hecho, hubo artistas, como Martín Malharro, que se negaron a participar en la Exposición precisamente por no estar de acuerdo con los jurados designados.

Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (Vol. 1) Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Espantoso Rodríguez, Teresa, et al. (1994) "Imágenes para la nación argentina: conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910." En: *Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Mexico, UNAM IIE, t.II pp. 345-360

Fombona, Francesc (1995): "El conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en la Argentina." En: AAVV *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*. Catálogo de exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de España, Fundación Central Hispano, pp. 15-27

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003) *La pintura argentina, identidad nacional e hispanismo (1900 – 1930)*. Granada, Universidad de Granada.

Gutman, Margarita (ed.) (1999) *Catálogo Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Consejo del Plan Urbano Ambiental – FADU UBA.

Malosetti Costa, Laura (2006): *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo.

----- (2010) "Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires" *Historia Mexicana*, Revista del Colegio de Mexico, (aceptado, en proceso de edición)

----- y Diana B. Wechsler (2005) "La iconografía nacional del mundo hispánico. Iconografías nacionales en el Cono Sur." En: Francisco Colom González (ed.) *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert. Tomo II pp. 1177-1198.

Muñoz, Miguel Ángel (1992): "Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas." *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las artes en el debate del IV Centenario*, Buenos Aires, CAIA – FfYL Universidad de Buenos Aires, pp. 172-178.

----- (1998) "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario." En: Wechsler, Diana B (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por el arte moderno en la Argentina (1880-*

1960) Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 1, pp. 43-82.

----- (1999): "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario" en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, pp. 13-40.

Pagano, José León (1937-40) *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, edición del autor (3 vols.)

Santa Ana, Florencio de (1995): "Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida." En: AAVV *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*. Catálogo de exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de España, Fundación Central Hispano, pp. 29-53

Wechsler, Diana Beatriz (1999): "Salones y contra-salones" en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, pp. 41-98.

Laura Malosetti Costa. Doctora en Historia del Arte (UBA), Investigadora Independiente del CONICET, Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM, Profesora de Arte del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Entre ellos *Los primeros modernos* (FCE 2001) y *Collivadino* (El Ateneo, 2006). Curadora de la exposición *Pampa, Ciudad y Suburbio* (IMAGO) y de *Primeros Modernos en Buenos Aires* (MNBA) entre otras.