

La institución museo en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes

RUBÉN DARÍO ROMANI

Nacido en San Rafael (1963). Mendoza. Escritor y museólogo, especializado en gestión documental cultural. Ha realizado proyectos y publicaciones que resaltan la importancia de las tradiciones y relatos populares, contruidos por referentes no privilegiados de la sociedad, que contribuyen a modelar una imagen de la cultura mendocina plural e integradora. Participa en gestión cultural en ámbitos de gobierno y de organizaciones no gubernamentales. En el campo de la información ha promovido la generalización de herramientas informáticas y de web para el desarrollo cultural, la edición de catálogos institucionales de museos y bibliotecas mendocinas.

Ref. en <http://imaginario.org.ar/>.

rdromani@imaginario.org.ar

El trabajo aborda a la vez la historia de una institución local en particular y su devenir en relación con el campo artístico de Mendoza y la genealogía europeizante del museo de arte impuesto como paradigma desde la formación de los estados nacionales europeos.

El Museo de Bellas Artes como entidad reproductora del gusto de la burguesía y como factor de distinción social verifica en esta región americana el cumplimiento de un ciclo reforzado por la copia del modelo civilizatorio que se asume como propio en la Mendoza de los siglos XIX y XX.

Tras la institución del primer Museo Provincial de Bellas Artes y su posterior refundación como Museo Fader; sorprende hallar un programa museo lógico de cuño modernizador; atento a la realidad latinoamericana sin perder de vista la historia del sector.

"No se puede hablar de una cultura de productos sin mencionar a los productores. En muchos de nuestros museos la historia del pueblo está ausente".

A. Lumbreras [COM, 1982].

Hemos ya abandonado aquella época en que los museos, como sistemas cerrados en sí mismos y autojustificados por la propia clase que los sustentaba, constituían verdaderos guetos semióticos acerca de la identidad de la sociedad.

Efectivamente, si como expresa Lotman, la semiosfera resulta identificada con el espacio cultural en tanto oikumene, se muestra entonces que en el dominio fronterizo los procesos semióticos son acelerados y más activos que los del centro, desalojándolos muchas veces, en un proceso diacrónico donde "la oposición centro/periferia es sustituida por la oposición ayer/hoy". [Lotman, 1996: 28].

Es necesario contrastar si los cambios de los paradigma s estéticos del siglo XX: y las oleadas de las vanguardias con sus procesos de mestización, reelaboración y puesta en contradicción por parte de la producción artística regional albergan la hipótesis de esa "aceleración del cambio" que sugiere Lotman para espacios culturales de los márgenes del mundo cultural. También es necesario preguntamos cómo esos procesos culturales se expresaron en nuestro medio en donde la institución "Museo" se halla ligada directamente con las artes de la representación, sean estéticas o identitarias, o ambas inclusive.

En esa dicotomía temporal del ayer/hoy ofician un papel decisivo las oposiciones de las nuevas y viejas generaciones

de artistas. Esta dialéctica se intensificará a medida que se difundan en nuestro territorio las nuevas propuestas estéticas que trae el siglo XX y se perfile con más nitidez un rol particular para el artista de provincia, en una sociedad cuyo ritmo de cambio sacude hacia fines del siglo XIX el ropaje de la inercia colonial. Una sociedad, además, que vive sometida a las dicotomías de las posiciones sociales y el juego del poder.

No están ausentes otros pares oposicionales, centrados en torno a la dicotomía moderno/tradicional, regional/universal, sin dejar de lado la antiquísima dilucidación de lo bello como categoría "direccional" del pensamiento sobre el fenómeno artístico.

Ligar estas ideas con la realidad regional requiere un doble esfuerzo: por una parte, el de producir un campo de conocimientos sobre una porción de la realidad del campo artístico, en donde se carece de estudios densos sobre las variadas fuentes de información relativas al desarrollo institucional de la museología de Mendoza. Por otra parte, la de establecer la necesaria vinculación al contexto nacional e internacional, reconociendo en este último una acción cultural sostenida en la innovación de la gestión de la institución museo.

En esta ocasión hemos restringido nuestra observación y problematización al desarrollo del "Museo de Bellas Artes" como institución modelo en la conformación y afianzamiento del espacio artístico de Mendoza. Institución que, encarnada en el imaginario social de principios de siglo, va a ir mostrando un cambio paulatino en su constitución y en su expresión tangible. Esta sucesión temporal inquiriere por la necesaria reconsideración de la historia del primer Museo Provincial de Bellas Artes y su posterior fusión en el museo Fader, poderoso núcleo icónico de la cultura artística mendocina, cuyo momento fundacional ofrece al análisis la particular acción de su primer director, Suárez Marzal, con un primer programa museográfico renovador.

La lectura que realizamos en torno al desafío de "ser modernos" se hace desde una doble perspectiva: por un lado, la alteración de los valores de la modernidad, ligada a procesos como la desterritorialización y la supuesta extinción de la dicotomía centro/periferia. Como señala García Canclini, la posmodernidad afecta profundamente, a nivel del individuo y de los grupos sociales, la seguridad existencial que denominamos sentido de pertenencia y las capacidades de reconocer y

ser reconocidos por los demás miembros de la sociedad.

La relación de lo individual y lo social/institucional con los procesos de constitución de los imaginarios resulta un punto clave en nuestra mirada sobre la intersubjetividad del fenómeno artístico. Son muy notables en este sentido las expresiones de los rituales de consagración en el campo del arte, las declaraciones de los políticos en los momentos fundacionales de la institución museo y los reflejos que recoge la prensa de ese escenario montado para la sanción de un concepto ejemplar de cultura.

En efecto, interesa mostrar cómo tiene lugar una escenificación de lo bello encarnado en el cuerpo social y del goce de los espíritus refinados integrantes de la elite que decide qué ingresa al mundo de las (bellas) artes y qué no. En el espacio de un imaginario social se ensaya la acción, es el teatro psíquico donde nuestra función reflexiva y trascendente crea y practica una identidad para probar y probarse. De ninguna manera puede reducirse ese proceso reflexivo a los modos privilegiados de una racionalidad logocéntrica, instaurada hegemoníamente por la modernidad y sus formas establecidas de concepción de la alteridad.

Es justamente ese cuestionamiento a las formas permitidas de la alteridad y sus estéticas sancionadas en la colección y exposición del Museo y en la admisión al Salón lo que va a ir dinamizando o dejando definitivamente de lado al espacio del museo como espacio privilegiado de constitución del medio artístico, en el sentido que Bourdieu da al término.

De las musas originales a las bellas artes del imperio

De la concepción clásica de las artes con su lento proceso de diferenciación de las áreas del conocimiento (artes liberales y posterior sistema educativo con las disciplinas del trivium y el quadrivium), pasando por su diferenciación con las técnicas artesanales y la progresiva emancipación de algunos aspectos del mundo del arte antiguo, hasta la renovación renacentista y su nuevo paradigma de Bellas Artes, las artes menores, la expansión del modelo europeo y su posterior quiebre interno y externo, se ha ido cumpliendo, si no un plan preconcebido, sí una progresiva evolución del campo artístico hasta la autonomización en el mundo contemporáneo.

Inserto en ello, el fenómeno de los museos

se polarizó entre dos modelos ideales alrededor de la vieja distinción entre Bellas Artes y otro polo ligado con las ciencias. Al interior de este segundo modelo se sucedieron diversas hegemonías según el desarrollo de las numerosas disciplinas de las ciencias naturales. El modelo de las Bellas Artes fue declinando hacia el siglo XX con el imparable desarrollo de toda variedad de museos científicos y la creciente autonomización del lenguaje artístico, implosionado por el fin de todas sus certezas discursivas.

El museo sintetiza dos rasgos que inscriben las obras de arte que contiene: la relación con el poder y las "marcas de significación" que le han impreso las estrategias del coleccionismo en sus diferentes versiones.

El objeto de arte ha llevado la marca del ejercicio del poder, como señal de rango y acrecentamiento de una producción más noble, ya no dedicada a los cielos sino a los señores de la guerra, convirtiendo el botín en la otra forma más "normal" de coleccionismo. Con el surgimiento de una visión del mundo centrada en lo humano y con el auge de las clases comerciantes y la curiosidad universal se abre temáticamente el afán de los coleccionistas.

Otros grupos sociales entran en el escenario de la consagración de su propia producción cultural, no sin antes intentar la apropiación del gusto y los bienes de las clases tradicionales. Es Mauricio Rheims quien, sin rodeos, expresa esta situación al decir que "desde principios del siglo XVII existen anuarios de aficionados citando su especialidad, dirección, profesión. Leyéndolos se advierte que ciertas profesiones concuerdan más que otras con el amor a los objetos. La burguesía se desenfrena, le es preciso poseer una hermosa mansión, instalada con gusto, última etapa antes del ennoblecimiento". [Rheims, 1965: 21].

La elite renacentista, del clero o del palacio, genera, mantiene, codifica y sanciona su propia teoría estética consistente en una idea de civilización como totalidad bien custodiada. El floreciente espíritu científico y la proliferación de gabinetes, jardines y laboratorios, tanto a manos del curioso con dinero como del hombre de ciencia, instala la visión genérica de la institución museística: "Francia toma entonces el liderazgo e impone las reglas de la elegancia, encaminándose tras la política absolutista del Rey Sol y de su sagaz ministro, Colbert. En 1667, en París, l'Académie Royale, la más autorizada de las academias de la época, organiza en el Louvre, y para sus miem

bros, un salón que debía celebrarse anualmente...". [Laumonier, 1983:7-10J.

La hora de las masas impone la apertura de las colecciones públicas y el auge de los museos "nacionales", instrumento apto para reforzar los vínculos internos de las sociedades bajo un modelo de identidad muy poco cuestionado, que fija los imaginarios nacionales fundacionales. Con esta herencia llegarán al Río de la Plata las ideas y "necesidades" de contar con un instrumento de cultura ejemplar como cualquier otra "sociedad civilizada". En Argentina no serán las Bellas Artes las que inicien el devenir institucional del museo, sino el afán por conocer y dominar una naturaleza que se está arrebatando ya definitivamente a "la barbarie". Bajo el amparo de la Historia Natural se coleccionan y clasifican los últimos "especímenes" de las culturas nativas, que otros sectores de las mismas sociedades ya han exterminado por la guerra directa o el sometimiento económico.

Las musas descienden de los barcos

(La cultura) "denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida". (Clifford Geertz)

El interés siempre presente por comprender el significado de la cultura manifiesta un sustrato ideológico por el cual se efectuaron y se efectúan operaciones de apropiación y actualización tanto como ruidosas discusiones con la ortodoxia sobre conceptos como folclore, artes y motivos populares y la recuperación de mitos.

Las significaciones de "cultura" fueron, digamos, ejemplarmente resignificadas por posiciones románticas y por la necesidad de configurar los Estados nacionales durante los siglos XVII al XIX, seguidos por los nacionalismos del siglo XX, sin olvidar el accionar del fundamentalismo creciente bajo el oleaje de la globalización.

En ese marco se inscriben los esfuerzos de la burguesía porteña en el proceso de fundación de los museos argentinos. Ya en 1812 una circular del Triunvirato expresa: "Al mismo tiempo que este Supo Gobierno ofrece sus tareas constantemente a las sagradas y preferentes miras de la defensa común, no olvida promover aquellos establecimientos que al amparo de su influjo, y auxiliados por los

ciudadanos amantes del buen gusto, proporcionen el momento cercano de nuestra feliz emancipación, también el medio de ascender al rango de pueblos cultos, del que nos había privado la mano del Gobierno Peninsular".

Hacia 1880, Buenos Aires, y por ende Argentina, no tenía museo público de pintura. Faltaba así una herramienta fundamental para cristalizar la idea de progreso, tan cara a la gran urbe, alimentada por el caudal inmigratorio, por la aspiración de adquirir rápidamente los atributos de la cultura y el "bon goût" que se imponía a toda sociedad que se preciara de moderna y civilizada y que la Ilustración criolla se esforzaba en imponer a las desiertas pampas sudamericanas.

Es en ese clima espiritual en el que miembros encumbrados de la burguesía porteña y los hombres del gobierno encarnan la idea de fundar un Museo de pintura con donaciones de su propio peculio. Tal el caso de Juan Benito Sosa, quien ofrece en 1877 una colección de cuadros al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la que junto al Archivo y Biblioteca integran un espacio continuo de entes culturales, apenas nombrada Buenos Aires capital de la República. [Talice de Seco Villalba, 1986: 40s].

El romanticismo y su contramovimiento, el positivismo, van a catalizar en Europa el surgimiento de un nuevo tipo de artista que reclama la independencia del status social y estético al que se habían sometido las disciplinas artísticas vinculadas con la pintura y escultura. En esta lucha contra el dogma de las Academias, tanto el inicial desarrollo de nuevos sectores (el galerista privado, por ejemplo) como el creciente interés de la burguesía por la adquisición de obras, más allá del museo público, para la constitución de un espacio artístico propio, determinan la inminente autonomización del campo artístico.

Bourdieu señala la subordinación estructural del arte al mundo burgués en su explosivo desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX en Francia. Un camino similar se produce en Mendoza con la conformación de las primeras fortunas vitivinícolas, una vez asentado el movimiento migratorio, el que coincide con el apogeo de la clase conservadora que rige los destinos de la provincia.

La subordinación del artista se lograba por su inclusión (o exclusión) en el Salón, la compra para decoración de las nuevas mansiones y los puestos públicos. Más allá de estos roles a cumplir o acatar, sólo queda lugar

para la bohemia o la exclusión del grupo privilegiado del momento (como muestra el paradigmático caso de Fernando Fader): "El estilo de vida bohemio, que ha aportado a la invención del estilo de vida del artista, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa". [Bourdieu, 1995: 91].

Resulta entonces entendible que la elite política del Buenos Aires de fines del siglo XIX, a pesar de que el pedido de fundación del Museo de Bellas Artes fue promovido por el Centro Artístico y Literario "El Ateneo" y el propio intendente de la ciudad, Pinedo, finalmente rechace el proyecto en el año 1894 por el argumento de "no ser la ocasión más oportuna para pensar en esos lujos" y ponga en dudas la existencia del "sentimiento artístico necesario para apreciar las obras de arte". [Talice de Seco Villalba, 1986: 35].

La musa se radica

Romera de Zumel ha rastreado en el siglo XIX los antecedentes de la primera Exposición Anual de Bellas Artes, realizada en 1853 en la ciudad de Mendoza. En este año, por decreto del gobernador Pascual Segura se estableció su realización anual cada 25 de Mayo, en un local habilitado para ese fin en la plaza Independencia, donde se reunían un conjunto de obras "producidas en bellas artes, y en las mecánicas o de artefactos". Esta situación se repetirá en muchas otras exposiciones demostrándose así la falta de independencia de las bellas artes respecto de las actividades industriales incipientes de Mendoza.

En la provincia de Mendoza, como bien expresa Roig, el movimiento revolucionario de 1810, el romanticismo y el gobierno de Rosas habían conmocionado a la clase propietaria asentada en un régimen familiar. Este estamento social acusó el impacto del terremoto de 1861 y la invasión de la masa inmigrante hasta que el fin de siglo encontró terreno fértil para el desenvolvimiento de las ideas de la ilustración en "la ciudad agrícola" con el afianzamiento del régimen político de la república liberal que pugnaba por imponerse, acompañado por la conversión del "liberalismo romántico" en "liberalismo positivista". [Roig, 1996: 160s].

Del impacto de la inmigración y la reconversión agrícola e industrial que le siguieron puede decirse que refundaron Mendoza y abrieron paso al desarrollo del leninismo como

movimiento de masas. Las reformas sociales que inició el nuevo poder tendieron a equilibrar la redistribución de la riqueza. Hacia 1925, ya abandonado el positivismo, toma un vigor insospechado el "movimiento regionalista", que alcanza expresiones importantes en todos los órdenes de la cultura". [Roig; 1996: 2401. Entre sus frutos podemos destacar la fundación del Ateneo (1926) y la Sociedad Cultural, Artística y Social, conocida como CAYS (928).

En este contexto hallarán terreno fértil las iniciativas de la elite gobernante que quiere respaldar su accionar en la fundación de instituciones modelo y la prédica del movimiento artístico que aspira a consolidar la apertura de un Museo de Bellas Artes en la ciudad andina. La nueva institución será concebida como la "máxima expresión del nivel cultural" alcanzado por una provincia próspera en la que a la conformación de las grandes fortunas del vino amasadas en la concentración de la tierra y los medios de producción vitivinícola se suma el descubrimiento de petróleo y los esfuerzos de dominio de la hidroelectricidad, en la que luego veremos actuar a su pintor emblemático.

Esta ciudad de barro, destruida en 1861, se pone de pie en las primeras décadas del siglo XX y recibe su gran equipamiento urbano regido por "los principios que en el arte gobernaban en Buenos Aires y en el mundo" imitando los "lineamientos de L'École de Beaux Arts de París" con sus grandes ejes urbanos, "la simetría, la escala monumental, la armonía y la calidad escultórica" de los edificios. [Girini, 1997: 64].

El impacto de las masas inmigrantes y las reformas pedagógicas encuentran cauce en las administraciones populistas lencinistas, hasta el dramático asesinato de su líder en 1929, el que coincide con el fin del yrigoyenismo, la crisis política del '30 por el fraude electoral y los sucesos que culminarían en la construcción de una hegemonía conservadora de nuevo cuño en el país.

Resulta notable observar que la fundación del Museo de Bellas Artes de Mendoza se producirá en la gobernación lencinista de Orfila, quien fue acusado de corrupción y violencia política incontrolable, situación que desemboca en la intervención federal de Borsani [Lacoste, 1994] poco después del asesinato de Lencinas y en plena crisis del radicalismo yrigoyenista. Más notable aún es que su refundación como Museo en la casona de los Guiñazú se produzca en el período de otra intervención federal.

Como expresa Carda Canclini, los museos son "la sede ceremonial del patrimonio histórico". Se constituyen como espacio de violencia sobre los bienes culturales, por efecto de una descontextualización y reordenamiento que no deja de tener simetrías con la violencia y "reordenamientos" sociales de las clases dependientes y la apropiación de la riqueza.

El poder utiliza la institución para recrear "una ceremonialidad laica", culta, elitista y así provocar "la fascinación ante la belleza que anula el asombro ante lo distinto".

A una sociedad de masas en ciernes como la mendocina, incontentada por el lencinismo y la manipulación electoral, la elite procura ofrecer su "visión doméstica de la cultura universal". [García Canclini, 1990].

La institución que nació como "un centro de atracción popular y universal en materia de arte, reuniendo a la vez en él tanto las obras regionales sobresalientes como las americanas y extranjeras, antiguas y modernas", ubicada en el estratégico Parque General San Martín, se verá mudada a la casona de una rancia familia de la oligarquía con el sello absorbente de Fernando Fader. (Citado del Decreto N° 423 Creación Museo Provincial de Bellas Artes y Academias). Esta fue una operación de apropiación simbólica del prestigio de la herencia artística en un contexto museográfico que en su época apeló a las más modernas concepciones de museo, con indudable influencia de la pedagogía norteamericana, que se inscribe en la búsqueda de una "función social" para la institución museo, de cuyo devenir se han tenido muy pocas noticias.

Posterior al traslado a la casona de los Guiñazú, la reelaboración monumental de su fachada instaura el imaginario de un abolengo de palacete rodeado de un entorno naturalista que aísla y amortigua en su laberinto verde el contraste con el latifundio circundante. Las masas trabajadoras radicadas en las inmediaciones no habrán de inundar sus senderos didácticos ni alterar la vida bucólica de la institución museo, sumida en el repertorio de espacios de reproducción social de la hegemonía.

Veamos a continuación un rápido repaso de la historia documentada del desarrollo institucional del museo.

Museo Provincial de Bellas Artes de Mendoza: historia institucional

La institución ha surgido en Mendoza en un terreno fértil desde la época del centenario. A la fundación del Ateneo de Mendoza en la década del '20 le sigue la del Ateneo Hispanoamericano y del Comité Pro-Cultura de Cuyo. Ya en 1915 funcionaba en el demolido "Kindergarten", que fue sede del Museo de Historia Natural (hoy Museo Cornelio Moyano), la primera "Escuela de Dibujo y Pintura" dirigida por Lahir Estrella, la que en 1917 contó con 100 inscriptos. [Morales Guiñazú, 1943: 450s].

Eran décadas de reencuentro con las tradiciones americanistas y regionales, como mostraban las obras literarias de Alfredo Bufano, Antonio Esteban Agüero y Fausto Burgos. Pocos años después, ya creado el museo, se genera la Sociedad Cultural, Artística y Social (CA YS). Morales Guiñazú indica que la propuesta de creación del Museo se debe a la labor del escritor mendocino Sixto Martelli.

Por Decreto N°423 de fecha 31/05/1927, el Gobierno de Alejandro Orfila crea el Museo Provincial de Bellas Artes. Le destina como sede provisoria el chalet del costado sur, apenas traspasados los portones del Parque General San Martín. Juan Agustín Moyano y Fidel de Lucia se abocan a la tarea de su organización. Cuentan para ello con la colaboración del escritor Sixto Martelli, que los representaría en la Capital Federal, quien será responsable de las primeras 26 obras donadas de las 32 pinturas con que se inaugurará el museo el 4 de agosto de 1928. [Museo E. Guiñazú-Casa de Fader, Autores varios].

Otro destacado hombre mendocino, don Rafael Cubillos (1881-1948), fue director del Museo y profesor de la Academia de Bellas Artes que fue fundada en 1932, siete años antes de la aparición de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, y que funcionó en los salones altos del Teatro Municipal. [Morales Guiñazú, 1943: 450s].

Referido a la infraestructura del Museo, el doctor Moyano presenta al Gobierno el proyecto de construcción del edificio que albergaría definitivamente al Museo. La ubicación sería dentro de! mismo Parque, en el costado norte de la Avenida Libertador, metros antes de la rotonda de los Caballitos de Marly.

Los planos fueron realizados por el arquitecto José Peña López. Sin embargo, nunca llegaron a concretarse. En el año '33, el Museo ocupa un local propiedad del Banco de la

Provincia, en calle 9 de Julio. Allí "descansa" por una década y su actividad se acrecienta con las exposiciones dirigidas por Rafael Cubillos. Fue el año en que se unieron la Academia Provincial de Bellas Artes y el Museo para pasar a depender de un mismo organismo. En 1944 se reinicia la mudanza, ahora al edificio de la avenida San Martín, donde hoy está la Subsecretaría de Turismo. Se reduce la disponibilidad de espacios adecuados, tendencia que años más tarde seguiría cuando una nueva mudanza lo lleva a la avenida .Mitre, donde gran parte de las obras se amontonan en depósito por falta de espacio.

La voluntad de la viuda de Guiñazú y la decisión de las autoridades para rescatar su importante patrimonio hacen confluir varias décadas de esfuerzo en el hogar que acogió a Fernando Fader en Mendoza. De allí en más empieza otra historia, otro museo, ahora denominado Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú".

Nos referiremos ahora a la colección inicial. Entre las primeras obras que ingresan al Museo se hallan pinturas de autores como Quinquela Martín, De Lucia, A. Bravo, Tessandori, Caraffa, Christophersen, Hugo. Por la labor de Sixto Martelli se logró convencer al gobierno de invertir, con asesoramiento de! presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Ernesto de la Carcova, en la adquisición de un conjunto de obras de! Salón Nacional de 1927.

Durante 1932 y 1933 ingresaron en préstamo temporario importantes obras del Museo Nacional de Bellas Artes. Hubo apoyo de la Comisión Nacional de Bellas Artes pero su interés principal lo constituía la obra de Fader. La primera pintura del destacado artista, *Pasaje*, fue donada por el gobernador Néstor Lencinas. Luego ingresarán las obras de la colección Hoffmann.

Una nueva etapa institucional: el Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú"-Casa de Fader

La obra de Fernando Fader logró trascender la arquitectura monumental del dueño de casa. La imponencia de Emiliano Guiñazú sobre su caballo en la escena del lado sur del hall celebra más el entretenimiento de la forma con el color que el triunfo de una cómoda posición social. La imagen atraviesa, finalmente, los tiempos y llega hasta nosotros y cuando cruzamos el umbral de la casa-fortaleza entramos más al mundo de Fernando Fader que al de su mecenas y posterior pariente.

Se ha sugerido la justeza de invertir la denominación del Museo llamándolo "Museo Fader, Casa de Emiliano Guñazú", en consonancia con la impresión justificada de lleno que se desprende en contacto con el resto de la obra plástica no muralista de Fader. [Núñez, Luis. F. "Fader: Profeta en su tierra". *La Nación*, 04/07/1993]. Fue intención de la viuda Narcisca Araujo de Guñazú, por disposición testamentaria, honrar la memoria de Emiliano Guñazú con una institución que llevara su nombre, pero la síntesis del habla popular lo rebautizó como "Museo Fader" a secas.

La Intervención Federal que gobernaba la provincia en 1945 acepta la donación por Decreto 131 y le impone posteriormente el nombre vigente por Decreto N°85-G/49. El programa del 25 Aniversario-Homenaje a Fader realizado el 28 de febrero de 1960 muestra la foto de la fachada, con su nombre en bajo relieve, donde se lee: "Museo Emiliano Guñazú-Casa de Fader", pero debajo de la misma, en la información adjunta, dice: "18 Horas: Visita a la Casa de Fader "Museo Emiliano Guñazú"... De este modo, la misma Resolución que impuso su nombre expresó que el nombre del pintor estaría ligado indisolublemente al de su suegro. La dualidad nominativa quedará sellada.

El 15 de abril de 1945, el Decreto 123-F, firmado por Vargas Belmonte, crea el Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guñazú", indica su dependencia bajo el Ministerio de Gobierno y Acción Social y destina la suma de \$50.000 como presupuesto del mismo. Dentro de éste se fijan \$8.040 para sueldos y se activa el legado hecho por la viuda al Estado provincial. Los gastos se atenderían con excedentes del presupuesto de 1944, en el que ya se habían destinado \$50.000 para la refacción de la casona. En 1947 se destinó otra partida de \$150.000 para las obras faltantes.

El Museo, con su fachada actual, sobrepuesta sobre la arquitectura original (con la que la desvirtuó definitivamente), será habilitado el 11 de abril de 1951, luego de que la casona fue reciclada bajo las ideas museográficas de Suárez Marzal, el pintor mendocino primer director del Museo. Marzal había nacido en Buenos Aires en 1906; se radicó en Mendoza hacia 1937, luego de una carrera en el arte elogiada en la Capital. Su renovación del concepto de museo para la provincia debe haber sido impactante en la dialéctica del museo-parque y del museo didáctico.

La sede definitiva del Museo, al costado este del sombreado carril Cervantes que conduce a Luján, en la localidad de Mayor Drummond (Chacras de Coria), fue muy diferente a su aspecto actual, imponente, sobredimensionado en su estilo.

La casona, típica de la oligarquía rural, fue construida en 1892 dentro de un sector originariamente de 120 hectáreas. Anteriormente poseía una fachada más baja, con su acceso abierto en galería hacia el oeste, apenas demarcado hacia el poniente por la balaustrada donde las enredaderas tamizaban la caída del sol.

Una vez en su interior, un frágil intermundo de pámpanos sobre los dinteles, lo vegetal rodeando a lo humano, atemperaba una vez más la imponencia de los altos y gruesos muros. El jardín avanzando sobre la casa estetizado en los muros, la casa avanzando en el jardín en la conformación laberíntica de sus espacios...

En la década del '40 son donados a la Provincia la casa y sus jardines para homenajear la memoria de los forjadores de ese ámbito integrado de arquitectura y arte mural. Se cierra la galería al oeste. Las ventanas altas, las paredes de ladrillo cocido impresionan desde el exterior como si estuviéramos frente a una fortaleza medieval.

La innovación más drástica: abrir los techos y dar paso a la luz natural que se reflejaba por un prisma, difundiendo pareja por los ámbitos de la casa. La arpillera cubrirá los muros: todo color parece sobre un muro sepia inexorable para que sólo vivan los contenidos mundos de policromía de las obras de arte, colgadas lacónicas sobre la "fibra neutral".

Suárez Marzal cubrió la luz que desde el oeste empujaba al visitante, franqueado por las exuberantes enredaderas que muestran las fotos de época, hacia el estar abierto, convertido ya en húmedo y frío recibimiento desde un castillo deshabitado por los hombres y los dioses del vino. Su concepción de museo fue calificada de "moderna" y un entorno social favorable permitió innovar claramente en el medio artístico. [Guía 1927-1987].

La superficie de la casa alcanza los 1.450m² distribuidos en dirección, secretaría, 8 salas (454m²), 4 galerías (148m²) y 7 habitaciones (2 en planta alta). La construcción es de ladrillo (1895) con la marquetería de madera importada, pisos de pinotea y granito. Además, cuenta con un sótano de 1502 con paredes de piedra.

Podemos rodear la casona caminando por las amplias galerías de los costados norte, este y sur, enmarcadas por un laberinto verde. Se implantaron más de 2.000 cipreses distribuidos geométricamente para diseñar espacios expositivos para esculturas y calcos.

Una pileta de igual superficie que el sótano se ubica en el costado sur de la casa. Cercana a ésta, al este, una pequeña casa de cuidador y un galpón externo comparten las edificaciones. Al frente de la casa, 150 metros lineales de verja de hierro macizo con 3 puertas centrales y una en lateral encierran la infraestructura de jardines y casa. En los últimos años se añadió una importante construcción en sus fondos para albergar las colecciones pero su dudosa calidad constructiva la ha hecho inutilizable.

La colección faderiana más completa del país tiene su residencia permanente en el Museo. Allí se encuentran 44 obras de Fader adquiridas a José Alejandro Hoffmann en 1958 por la Intervención Federal, cuando era ministro de Gobierno Guillermo Petra Siernalta, las que abarcan variados ensayos de estilo. (Así lo señala el diario *Los Andes* en la nota "Son de la provincia..." del 02/05/1958). En una entrevista de 1972 se cita que la colección Hoffmann vendida al Museo Fader era de 46 obras [Moll, 1972], y en otro catálogo, de 1987, sin embargo se mencionan 41 obras.

Por Decreto Ley 2.057 del 28/05/58 en su artículo 11° se destinan \$1.788.000 para la compra de la colección. Se inaugura una muestra con ellas en 1958. Las obras permanecerían transitoriamente en la casa de Mayor Drummond hasta que se construyera el Palacio de Bellas Artes en el Parque de la Libertad. [Petra Siernalta, 1959].

Las tres escenas de los murales de la galería de acceso, hoy hall cerrado, rememoran una vista familiar en la pared norte, un paseo a caballo en la sur y al este un paisaje rural. En el baño, su piscina azulejada está rodeada de una escena de una pareja en un paseo lacustre, bañistas y especies vegetales de ese ámbito acuático.

Los murales del hall están realizados en óleo sobre yeso y sus superficies abarcan 19m² y los del baño, 45m² en total. Durante la gestión de Suárez Marzal, junto al reacondicionamiento de la casa serían restaurados por primera vez.

Suárez Marzal inicia gestiones ante la Escuela de Bellas Artes en Santiago de Chile para concretar su idea de museo didáctico. La colección abarcaba reproducciones de pintura

pompeyana, del renacimiento italiano y del impresionismo. Las 163 reproducciones por el método Alinari se compraron a la Galería Dédalo.

En los jardines se instalan calcos de la Venus de Milo; en la fuente frontal, un fauno de Praxiteles, dos cariátides griegas, los frisos del Partenón. En total llegaron 16 esculturas realizadas en cemento blanco, 10 bajorrelieves, un altorrelieve y 12 relieves planos egipcios correspondientes a la Quinta Dinastía. El costo de las obras fue de 148.000 pesos chilenos. [Guía 1927-1987].

Asimismo, gestiona la compra a los pintores argentinos de la época, que acceden a rebajar notablemente los precios de sus obras con el objetivo de enriquecer la colección del Museo y hacerla la más completa posible. Así ingresan nombres como Forner, Castagnino, Pettoruti, Soldi, de Larrañaga, Borla, Centurión, J. del Prete, Urruchúa, Guido, Azzoni y Sergi, entre otros.

En 1960 se inicia la convocatoria a la Bial de Artes Plásticas que, con interrupciones, irá poblando el Museo con firmas como Montemayor, Scalco, Ducmelic, R. de Flichman, Embdoni, Reina, Ercoli, Pardo, Abal, entre muchos otros. A este fin también contribuyeron los Salones Vendimia, desde 1958.

En 1978, el Museo recibe una importante colección de acuarelas del maestro Alejandro Chiapasco. En 1983 la donación del Fondo Nacional de las Artes ingresó obras de P. López Buchardo, C. Alonso y C. Cañas, entre vados. Se ha señalado el valor de esta colección pero también sus faltantes: las vanguardias del '40 Y las del '60. [Guía 1927-1987, 60 años].

La pintura argentina está representada en obras de Fioravanti, Sibellino, Bigatti y Falcini que acompañaban las reproducciones del museo-parque. Se incorporarán luego las obras de Juan Carlos de la Mota, Trasobares, Santarone, Madno, Molinelli, Rotella, Dewey, Inchausti. La cerámica hace su aparición con la sección en los Salones Vendimia recientes.

Una declaración de principios

Entre los aspectos más llamativos de la renovación de Suárez Marzal cuenta su propia justificación ligando el cambio museográfico a una visión estética que ha acusado la influencia del pensamiento de revalorización regional, impulsado desde los años '20 hasta la digestión local de las vanguardias latinoamericanas, fuertemente impactada por la filosofía y praxis del muralismo mexicano.

El documento que aportamos como Anexo 1 es deudor como Programa Museológico de este cambio de visión del campo artístico, ligado al movimiento del arte social antes que a las vanguardias más universalistas y abstractas, cuya no inclusión en las compras iniciales denota una exclusión comprensible y complementaria al soporte institucional de una burguesía más conservadora que proclive a las innovaciones en los gustos y, por tanto, afín a la estética "oficial".

Su visión del tratamiento del parque que acompaña la casona implica un fuerte ejercicio de diseño conceptual y en tanto "parque geométrico idealizado" anuncia una voluntad de significar a partir del elemento natural contra el bucolismo romántico de parques liberados en su crecimiento a su propia forma. Las dos columnas de la propuesta de Suárez Marzal indican claramente, en la primera, un diagnóstico de un estado de cosas y su correlativa superación en la segunda.

Si bien la implementación de este programa museológico en la renovación del Museo que había heredado las búsquedas de las bellas artes decimonónicas marcó claramente una manera nueva de enfocar la relación sociedad-museo de arte, se requiere profundizar el estudio de las fuentes documentales para las décadas del '60 en adelante y verificar en los nuevos contextos sociales qué grado de cumplimiento o incluso de desviación o retorno del viejo modelo de las bellas artes para la élite tuvo en su praxis cotidiana.

Un primer vistazo muestra pocas acciones de verdadero cambio en las relaciones del campo artístico, y ello se comprende por la relativa lejanía del museo y el gran público urbano, la persistencia de la "ideología de la ilusión carismática" [Bourdieu, 1995: 467], el desarrollo de las cátedras artísticas académicas y las de "maestros" particulares (en rigor, la ampliación del campo artístico con nuevos actores y nuevas disciplinas); la emergencia y consolidación del Museo Municipal de Arte Moderno (eficaz alter ego y finalmente institución que suplanta al Museo Fader como heredera de ese impulso renovador). En pocas palabras: la búsqueda de innovación pedagógica y función social que pretendió Suárez Marzal para la casona de Mayor Drummond se detuvo y cayó en su letargo cíclico, sumida en las contradicciones y conflictos de poder del Estado provincial.

La profundización de este trabajo en la búsqueda de fuentes documentales y en el estudio de los grupos artísticos alternos a los

centros de arte establecidos como dominantes, la emergencia del núcleo artístico de San Rafael, segunda ciudad de Mendoza a 240km de la capital centralizadora, y el seguimiento de la evolución de las industrias culturales y el consumo incipiente de productos artístico-artesanales como fenómenos locales permitirán evaluar con justeza el resultado en los receptores que el modelo de Suárez Marzal tuvo y la evaluación de los resultados de sus objetivos en el campo museológico.

Ya hemos señalado que otra clave de comprensión del destino de la museología artística en Mendoza reside en la ausencia de una vanguardia regional o de una clara influencia de las vanguardias históricas, lo que se comprueba en el mantenimiento de esta política del Museo que redundará en la creación del Museo de Arte Moderno por la administración municipal de la Capital, hecho que ha venido promoviendo una dialéctica-expositiva entre autores y movimientos en ambos museos a veces feliz y otras opacada por las pujas de las políticas culturales de administraciones de signo partidario opuesto en la última década.

La revalorización de la propuesta de Suárez Marzal es a cuenta de ese análisis en la búsqueda de una estética que desde lo regional construya su propia universalidad, la que tal vez logre alejar el rancio aroma de las musas al servicio de los dioses y reyes, y del coleccionismo de las fuerzas económicas hegemónicas. Estas últimas, tras una falsa política de rescate del patrimonio cultural, en definitiva continúan con la apropiación de la cultura global convertida en espectáculo de masas con lo público reducido a no-lugares. Ello ha hecho improbable el desarrollo de la función básica del museo como institución "para educación y deleite público", tal como orienta la definición más estandarizada de museo según el ICOM. Llegamos así, fatalmente, a corroborar localmente que el itinerario seguido por estos espacios ("templos laicos") no ha escapado de su utilización para "reorganizar las diferencias sociales", como nos advertía García Canclini. Parfraseando al antropólogo peruano de nuestra cita inicial, Luis Lumbreras, podemos decir que ya tampoco se puede hablar de producción cultural sin mencionar a los receptores y consumidores, tal como indica la dirección adoptada por los estudios culturales de los fenómenos de la recepción, los que han impactado de lleno en la teoría y la praxis de las políticas culturales, aunque estas no se den por aludidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Autores varios. (1989) Museo E. Guiñazú-Casa de Fader: *200 años de arte en Mendoza*. Exposición en adhesión al VI Enadim. Imprenta Oficial, Mendoza.
- Bou-rdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 514p. Barcelona. García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo, México.
- Girini, Liliana. (1997) "Testigos del tiempo". En: *Mendoza, historia y perspectiva*. Diario Uno, Mendoza.
- ICOM. (1982) "Desarrollo de los museos y política cultural en América Latina". En: *Revista Museum*, Vol.XXXIV; N°2.
- Instituto de Historia del Arte. Fac. de Filosofía y Letras, UNCuyo. *Cuadernos de Historia del Arte*.
- Laumonier, Isabel. (1983) *Museo y sociedad*. CEdeAL, Los Fundamentos de las Ciencias del Hombre, Vol. 80. Buenos Aires.
- Lacoste, Pablo. (1994) *La Unión avica Radical en Mendoza y en la Argentina, 1890-1946*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Lotman, Yuri M. (1996) *La semiosfera. .. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, Madrid.
- Morales Guiñazú, Fernando. (1943) *Historia de la Cultura Mendocina*. Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Vol. IV. Mendoza, Best Hermanos. Museo E. Guiñazú-Casa de Fader. Guía 1927-1987,60 años. Moll, Marcelo W. (1972) *José Alejandro Hoffmann. Mendoza en el Arte*, marzo.
- Nivon, Eduardo, Rosas, Ana María. (1991) "Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura". En: *Alteridades*; N°I. (pp40-49) UAM. Universidad Autónoma Metropolitana. Departamento de Antropología. México.
- Núñez, Luis. F. "Fader: Profeta en su tierra". *Diario La Nación*, Buenos Aires, 04/0711993.
- Petra Sierralta, Guillermo. "Evocación de Fernando Fader". *Diario La Prensa*, 15/0311959.
- Rheims, Mauricio. (1965) *La curiosa vida de los objetos*. Editor Luis de Caralt, Barcelona.
- Roig, Arturo. (1996) *Mendoza en sus letras e ideas*. Ediciones Culturales de Mendoza.
- Romera de Zumel. Blanca. *El arte en Mendoza en el siglo XIX*. Cuadernos de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, Mendoza.
- Talice de Seco Villalba, Dora. (1986) "Contribución a la historia de la museología argentina". En: *Boletín Museo 4, Dir. de Museos, Monumentos y Sitios Históricos*, La Plata.

ANEXO I

Un museo de arte propio para América¹

En Mendoza, República Argentina, se ha habilitado en abril de este año el Museo Emiliano Guiñazú-Casa de Fader. No es precisamente lo que se entiende por un Museo. Aspira a tener una actualización y una función social más eficaz, y que, a no dudado, ha de convertirse en una institución modelo en su género, adquiriendo en algunos aspectos la trascendencia de acontecimiento de la verdadera creación. Su autenticidad puede medirse en sus premisas revolucionarias que se oponen a viejos moldes establecidos, adoptando una posición clara y definida: .

<i>CONTRA LOS LÚGUBRES MUSEOS CEMENTERIOS</i>	<i>POR EL MUSEO VIVIENIE</i>
<i>CONTRA LA INERCIA CONSERVADORA DE LOS MUSEOS</i>	<i>POR LA FUNCIÓN SOCIAL ACTIVA DEL MUSEO</i>
<i>CONTRA LA INCONGRUENCIA DE LOS ACERVOS ARTÍSTICOS</i>	<i>POR EL MUSEO-DIDÁCTICO PARA AMÉRICA</i>
<i>CONTRA LA POLILLA DE LOS DEPOSITOS PINACOTECARIOS</i>	<i>POR EL MUSEO-CÁTEDRA</i>
<i>CONTRA EL DIDACTISMO PEDAGÓGICO</i>	<i>POR LA CULIVRA DE LA BELLEZA</i>
<i>CONTRA LA ILUMINACIÓN ARTIFICIAL</i>	<i>POR LA LUZ NATURAL DE BÓVEDA DE CIELO</i>
<i>CONTRA EL "VAGÓN DE ARTE"</i>	<i>POR LA FUNDACIÓN DE SALAS MUSEO EN TODO EL TERRITORIO</i>
<i>CONTRA LOS "ACTOS CULTURALES" IMPROVISADOS Y EXTEMPORÁNEOS</i>	<i>POR UN PLAN CONTINUADO Y PERMANENTE</i>
<i>CONTRA EL ENCIERRO DE LAS ESCULTURAS EN LOS MUSEOS SARCÓFAGOS</i>	<i>POR EL NUEVO MUSEO-PARQUE DE ESCULIVRAS AL AIRE LIBRE</i>
<i>CONTRA LOS PARQUES NATURALISTAS</i>	<i>POR EL PARQUE GEOMÉTRICO IDEALIZADO</i>

Un museo didáctico para América, la única forma posible de cumplir una función cultural en el pueblo. Aspira a ser de arte contemporáneo y de reproducciones y calcos formada por obras originales de artistas del país, principales de cada nación, de América y algunas figuras máximas del arte contemporáneo, y camas de esculturas y reproducciones de pinturas de las obras maestras de todos los tiempos, en conjuntos de escuelas, tendencias, épocas o artistas.

A 13 kilómetros de la ciudad capital de Mendoza se levanta el edificio del Museo de la Provincia, "Emiliano Guiñazú", el que adquiere proporciones monumentales con características propias. El Museo comienza anímicamente en el camino, en el espacio y en el tiempo alejándonos del ajetreo mercantil de las ciudades por una de las carreteras más hermosas del país, entre un tonal sombrío de árboles, viñedos y montañas, saturándonos con un baño de naturaleza preparatorio para largas horas de recogimiento entre las obras de arte.

Murales de Fader

Prestigian la casa familiar, que se ha refaccionado en adaptación técnica para cumplir la nueva misión que se le asigna. Un menhir a manera de monumento nos recuerda en su inscripción que "aquí vivió, trabajó y amó Fernando Fader".

Evocación entre días de noviazgo, historia y leyenda, del más grande pintor argentino de la generación anterior, vinculado a Mendoza por más de 30 años de residencia y nacimiento, donde cumplió su primer ciclo plástico.

Este solar fue donado a la Provincia por doña Narcisa Araujo de Guiñazú en memoria de su esposo con destino de museo, gesto que enaltece su recuerdo.

Este Museo presenta características técnicas funcionales, entre ellas su nuevo sistema de claraboyas de gran eficacia que resuelven el aspecto fundamental de la iluminación, en el que tantos fracasos han tenido estas instituciones.

La disposición de las obras de arte a lo largo de las 12 salas, sobriamente presentadas que actualmente se han habilitado por escuelas o tendencias, nos presenta el impresionismo, el renacimiento, en reproducciones, pintura y grabado nacional, calcos griegos y egipcios, y una sala de la región prestigiada por los artistas Fernando Fader, Fidel de Lucia, Suárez Marzal y Roberto Cascarini.

Circunda el edificio del Museo un parque en formación aproximadamente de 2 hectáreas, el que ha de convertirse en un museo de esculturas al aire libre con murallas de cipreses geoméricamente recortadas, espejos de agua, planos de césped, arcos romanos estilizados, contruidos por follaje, verdaderas naves que nos conducen a las salas de exposición con surtidores de agua y canteros laterales de flores.

La colocación de las esculturas dentro del marco más apropiado al que nos tienen habituados los Museos por el de la naturaleza arbolada y embellecida de un parque especial, llegando así el paseo de esparcimiento, aire, sol y vegetación, a un soplo de cultura del espíritu en estado de gracia de la obra de arte; que a no dudado ha de marcar una hermosa conquista de avanzada social trascendente.

NOTAS

1- Mendoza, 11 de diciembre de 1951. Artículo Promocional con membrete del Ministerio de Gobierno y Acción Social. Dirección Provincial de Cultura. Museo de Bellas Artes Emiliano Guiñazú. 1951.