

ATILIO CHIÁPPORI
de las Academias Argentina de Letras
y Nacional de Bellas Artes
Ex - Director del Museo Nacional de Bellas Artes

LUZ EN EL TEMPLO



MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCION PUBLICA

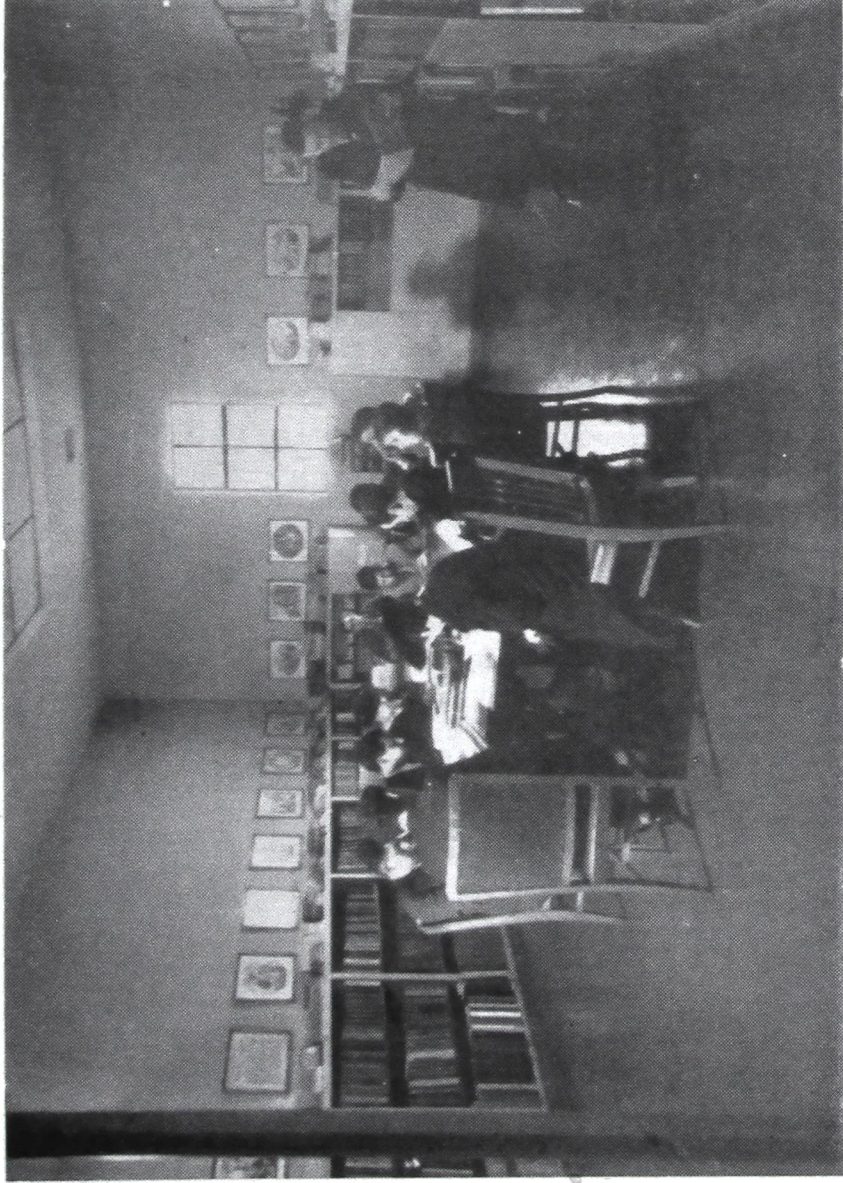
PRÓLOGO

Cuando a fines de 1939 mi salud quebrantada alejábame temporariamente del Museo, la Superioridad advertida acaso de que tal alejamiento podía ser, como lo fué, definitivo, propició dos propósitos que mucho me honran cumplidos con los Decretos del Poder Ejecutivo del 28 de mayo y del 25 de septiembre de 1940.

Por el primero de ellos reconocíase a mi cargo categoría docente en mérito de «que a los directores técnicos de dichos institutos, aparte de la confección de catálogos razonados y de la información documentaria que le solicita el público se les ha encomendado la organización de actos y muestras artísticas, además de pronunciar conferencias, así como servir de guías a los estudiantes en periódicas y constantes visitas explicadas»; y de «que el actual director del Museo Nacional de Bellas Artes, en los veinte años de su actuación como Secretario, luego Director Interino y desde 1931 como Titular, viene cumpliendo tales obligaciones con el espíritu docente concretado». Es natural que al jerarquizar el cargo puntualizando tales disciplinas, dichos fundamentos impusieran tácitamente para su desempeño otra capacidad que la del mero conservador a secas ⁽¹⁾.

Por el segundo mandábase publicar parte de mis monografías, ensayos y artículos —que vieron la luz, en su mayoría, a partir de febrero de 1931— en cuatro volúmenes intitulados: LUZ EN EL TEMPLO, LA INMORTALIDAD DE UNA PATRIA, MAESTROS Y TEMPERAMENTOS y ORGANIZACIÓN DEL GOBIERNO DE LAS BELLAS ARTES (1897-1938). Fundábase,

(1) Decreto N.º 63.369.



MUSEO NACIONAL. DE BELLAS ARTES
La biblioteca, en hora de consulta

SOBRE EL GOBIERNO DE LAS BELLAS ARTES

Nunca más oportuno el manifiesto de los pintores, escultores, músicos y arquitectos dado a la luz el 18 de febrero último. A dos días de la renovación presidencial, los firmantes —artistas genuinos o nuevos plásticos—, en esa inminencia de vísperas acaso reorganizadoras, subrayaban con su actitud colectiva aquel decidido final de párrafo: “como profesionales y como ciudadanos entendemos ofrecer así al Gobierno una valiosa colaboración moral...”.

Ningún momento, tampoco, más oportuno para analizar las contingencias y el alcance —no el contenido, que nadie discute— de esa presentación, que por el intento constructivo, la nobleza de la postura y la pulcritud del lenguaje, nítido y categórico, está virtualmente rubricada por aquella firma preclara que el orden alfabético de la lista indistinta apareaba a dos nombres en cierne.

En efecto, si el postulado se acata porque su verdad esencial no requiere pruebas, no incluye, sin embargo, el examen razonado de sus ulterioridades extrínsecas, según sea el índice general de cultura y,

en particular, el grado de conciencia artística de los «profesionales» de tal o cual país. Nadie discute, acabo de escribir, el contenido del manifiesto; pero, en cambio, somos muchos los que, aplaudiéndolo, tememos que en nuestros medio la aceptación lisa y llana de sus términos específicos nos aboque a una desastrosa behetría.

Y voy a explicarme en seguida, quizá equivocadamente, pero con esa invariable sinceridad que se ha dado en llamar valentía. Ante todo, ¿qué se entiende por artista? ¿El joven empenachado de impaciencias que tiene una retina prodigiosa pero que está al servicio de las recetas «fauves» aprendidas en cuatro lecturas trucas de las gacetillas de última hora. .? ¿Acaso aquel otro, encanecido en el «metier» que debate su impotencia sensitiva a la zaga de todas las técnicas. .? Por último, ¿es artista el profesional intolerante quien, ázimo de toda cultura, pincela maravillosamente y trata de imponer con su facundia y su prestancia su exclusivo modo de ver? En los tres casos, tomados al azar de la variedad innúmera de profesionales «a secas» —como dijera Groussac—, la contestación así, de golpe, será dudosa. Ni el vanguardista de memoria (las revistas de arte ilustradas proporcionan un prolífico venero a ciertos «revolucionarios»); ni el tradicional buen pintor o buen escultor anquilosados en sus fórmulas reaccionarias; ni el profesional brillante, combativo, que arrastra prosélitos «porque

si», realizan el tipo de artista tal cual lo requiere, para regir sus destinos, el gobierno de las bellas artes. El artista llamado a dirigir a los otros, además de la capacidad potencial —connatural— que implica fina y avizora sensibilidad, inteligencia inquieta y fértil —y la consiguiente tolerancia expresiva— debe estar ungido con el estudio y la meditación de la historia de la civilización y del arte, con el conocimiento de las evoluciones estéticas, de los métodos pedagógicos, de las conquistas museográficas...

Este tipo de artista se encuentra con frecuencia en Europa —principalmente en Francia— y suele ser una fuerza directriz eficaz porque es un hombre de cultura, aunque su obra plástica no sea trascendental. Acabo de nombrar a Fromentin, a Dinet, a Blanche, a Jules Breton. Entre nosotros no podríamos decir lo mismo, a tal punto que no me atrevería a sugerir que se sometiesen a prueba de suficiencia en tales materias básicas muchos profesionales en evidencia...

En realidad —salvo cuatro o cinco nombres—, nosotros sólo contamos con pintores, escultores y arquitectos excelentes y hasta ilustres (no me refiero a los músicos, por absoluta ignorancia de la especialidad y del medio). Pero el artista capaz de empuñar el gobierno de las bellas artes no abunda. Una cosa es tener talento —y si se quiere genio—, para realizar una obra estupenda, y muy otra pro-

yectar planes de estudio para la enseñanza congénere, regular los programas de asignaturas conforme al rendimiento horario, tener un criterio lúcidamente ecléctico para el discernimiento de recompensas y el enriquecimiento de las colecciones del Estado, todo eso serenamente, sin pasión, ni consignas...

Hasta se diría que el gran creador, el maestro excepcional por su misma calidad excelsa —siempre acompañada de un fervor irreductible y de una orientación categórica— estuviesen de cierto modo inhibidos para funciones que requieren visiones amplias, conocimientos varios, flexibilidad, tacto... Basta un vistazo retrospectivo de los últimos cincuenta años a los centros de más acendrada cultura —Francia, Alemania e Italia— para comprobar mi aserto. ¿Se concibiría a Monet, a Rodin, a Bourdelle; o a Zugel, a Stuck, a Lenbach; o a Bistolfi, a Calandra y a Mancini al frente del gobierno de las bellas artes de sus respectivos países? Para ellos había escrito Darío en el prólogo de «Prosas Profanas»: Ante todo creador, crear...».

¿Quiere decir esto que hemos de volver al «dilettante» erudito y refinado, casi siempre víctima complaciente del «snobismo» que tantos estragos viene haciendo en la juventud desprevenida? De ninguna manera. Se trata de puntualizar el significado de la palabra artista y averiguar si hasta el profesionalismo plástico para merecer tan alto dictamen. Por

algo el ponderado redactor del manifiesto de marras acentuaba el final con estas palabras: «el cargo debe corresponder siempre a un maestro que por su obra realizada, su conducta y su doctrina, posea una autoridad reconocida e indiscutible». Naturalmente, éste sería el arquetipo. . . Y ya que se ha mencionado la conducta —artística, desde luego—, el gobierno ejercido por puros profesionales daría mucho que pensar. No es un secreto para nadie la insalvable división que los mina. Ni siquiera para las horas de olvido y regocijos genéricos, en la suavidad promisoría de los días vernaes, pueden salvarla. Todos los años, el 21 de setiembre, se organizan dos o tres fiestas separadas al amparo de cada círculo. Ese fenómeno persistente no es más que una proyección pública del proselitismo electoralista que, desde un mes antes, se viene disputando el elenco de jurados del Salón. Y bien; si el disentiimiento y los agravios son tan profundos como para empañar la cordialidad de la fiesta simbólica del eterno renacimiento del arte, ¿qué imparcialidad, qué concordia, qué generosidad puede esperarse de una colaboración *ad hoc* a base de elementos tan recalcitrantes? ¿Cómo salvar el trance entonces? Prescindiendo tanto del profesional «a secas» como del aficionado más o menos literario que finca su auge, más que en un amor al arte y al estudio, en la influencia social; y designar un maestro que sin reunir las condiciones arquetípicas arriba aludidas, de gran doctrina y de

éste, en que los susodichos trabajos «han historiado el desarrollo del gobierno de las artes plásticas del país, particularizándose además en los problemas de la museografía, ciencia contemporánea que ha alcanzado en Europa y Estados Unidos de Norte América gran evolución»; y en que «esa labor personal desarrollada por el señor Atilio Chiápori puede ser bien aprovechada por los alumnos de las escuelas de arte y los estudiosos dedicados a esas disciplinas» (2). De tal manera —como en análogos casos resueltos mediante subvención o subscripción oficiales— aparecen también estos volúmenes de interés general dentro de su carácter específico, que no hubieran podido editarse privadamente entre nosotros por las lógicas exigencias financieras de las prensas particulares, cuando no se trata de páginas destinadas al gran público o a un denso alumnado firme.

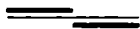
*
* *
*

Me he detenido en la glosa de ambos considerandos fragmentariamente transcriptos, no para justificar el tiraje sino porque a pesar de su aparente diversidad concurren a ceñir el intento que sostuviera siempre en la dirección del Museo —«una primordial función docente y educativa»— y cuya realización sólo me fué permitida en parte. En efecto, no obstante los mejores propósitos gubernativos no se pudo conseguir en esos nueve años la tan ansiada ampliación del local ni la formación, por lo tanto, de «salas seminario» con fines documentales y sus respectivos laboratorios experimentales indispensables dada la orientación impresa a estos Institutos desde comienzos del siglo. La mejor buena voluntad fracasó y fracasará en lo sucesivo, si no se formaliza, para el natural crecimiento de estos institutos, una verdadera política de construcciones aparejada a una racional política económica. Únicamente así

(2) Decreto N.º 71.649.

A t i l i o C h i á p p o r i

gran obra realizada, sea un hombre de buena conducta artística —es decir ecuánime y de carácter— y sobre todo un experimentado conocedor de lo que es un taller, una escuela, un museo. . .»



será posible instalarlos en edificios orgánicamente adecuados y dotarlos, además, de los materiales de conservación y de investigación, del personal técnico capaz de aprovecharlos. ~~Las~~ complejas tareas que —dentro y fuera del Museo— implica un programa didáctico y educativo de la índole del esbozado y que explayan sucesivos capítulos de este volumen, no pueden ser cumplidas cabalmente por el Director que sólo cuente, como hasta ahora, con un Secretario administrativo y un Restaurador.

No es esta la oportunidad de discutir resoluciones que no pude detener con la persuasión durante el período crítico de mi enfermedad; pero ya que vengo insistiendo en el carácter instructivo y de servicio social de estos institutos, no puedo a menos que lamentar profundamente dos determinaciones que lo lesionan a fondo. Me refiero a la supresión de la práctica de las «obras en préstamo» que implanté siguiendo el ejemplo de los más grandes museos del mundo, sin excluir el Louvre, y al retiro de la pequeña biblioteca especializada cuya sala de lectura era un amable y digno reposorio para el visitante culto en trance de sufrir el clásico «cansancio de los museos», sin contar el beneficio de información inmediata en pleno itinerario contemplativo. Tampoco pretendo con esto soslayar una controversia, insólita en estas páginas. Como el Conservador de los Museos Reales de Bélgica, Jean Capart, en una situación análoga, no hago otra cosa que sostener un principio en marcha: «Toute œuvre qui commence a le devoir d'affirmer son programme et de proclamer sa devise» (3).

*

* * *

Refiriéndome a la complejidad de tareas que un instituto de arte moderno impone a su director, he escrito más arriba: «dentro y fuera del museo». En efecto, a medida que el clásico «Templo de las Musas» iba perdiendo su

(3) *Le Temple des Muses*, par JEAN CAPART; Bruxelles, 1936.

EL BOLETIN DEL MUSEO

«...connaître le mouvement esthétique du
pays, c'est apprendre son excellence...»

Paul Adam: «*Dix Ans d'Art Français*»

Tras forzosa interrupción de cuatro años, reaparece el *Boletín del Museo* gracias a la espontánea generosidad de un cultísimo espíritu, invariablemente preocupado por el auge de nuestro instituto. Acabo de nombrar al doctor Don Francisco Llobet, ex Director General de la repartición y tan experto coleccionista como erudito historiógrafo de arte. Sin su oportuna ayuda no habríamos podido editar, por el momento, estas páginas impostergables no obstante el acendrado estímulo de la superioridad inmediata trabada, económicamente, por congénito presupuesto exiguo. Correspóndele pues, a él, en este caso, la primera palabra de reconocimiento.

*

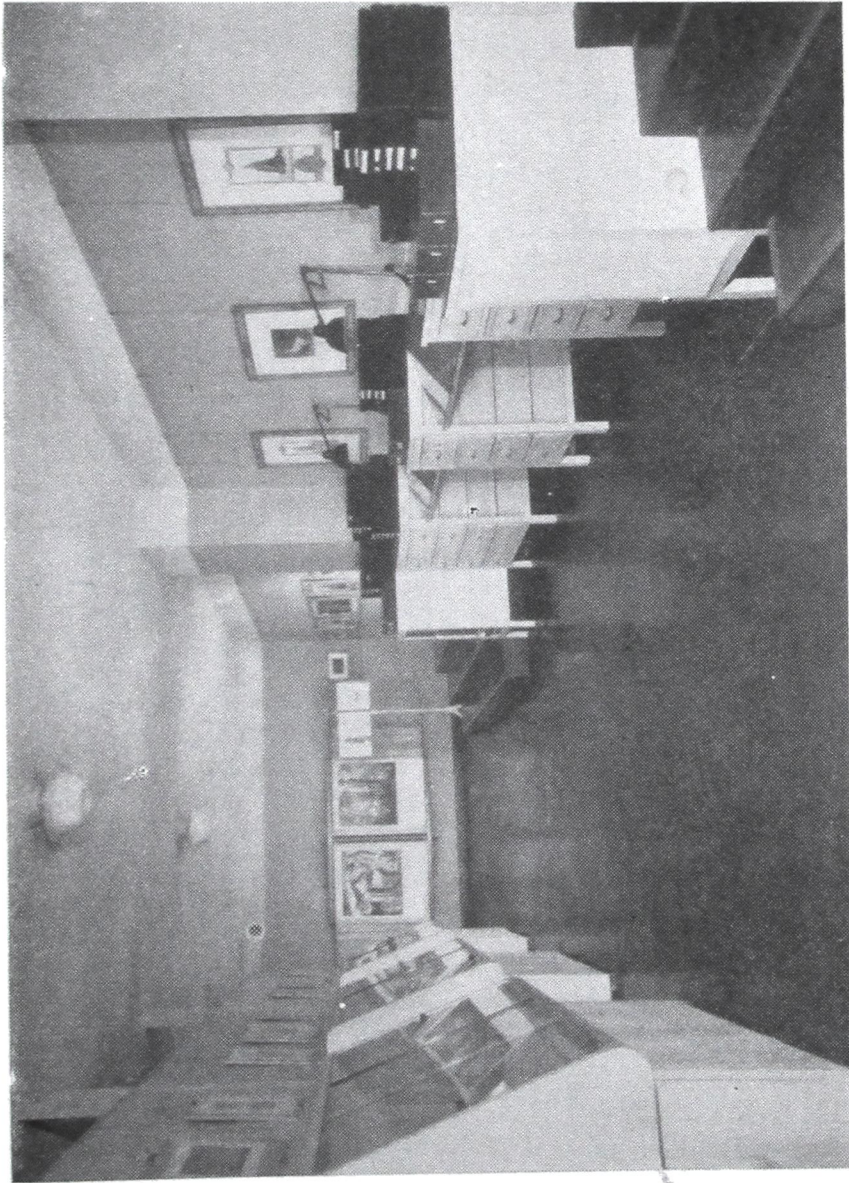
*

Como se advertirá, el nuevo *Boletín* difiere sensiblemente del iniciado con tan claras vistas por mi antecesor, doctor Don Cupertino del Campo, en 1928. Tanto por sus líneas directrices como por su amplitud informativa y hasta por formato, comporta una expresión distinta que no es de índole polémica sino, por el contrario, complementaria. La experiencia sedimentada durante el ensayo aquél, nos facilita ahora el ajuste a su verdadera función. Así —fuera del concepto de fondo que expondré en seguida— diagramática y tipográficamente se ha desechado el sesgo «ilustración», para ceñirlo al tipo «gaceta» de las publicaciones norteamericanas congéneres. Es indudable que la plana espaciosa y el «cuerpo de obra» permiten grabados mayores y dan al texto elegante realce; pero, dentro de pliegos limitados, tales galanuras de imprenta reducen, correlativamente, la capacidad de material tanto literario como gráfico. Preferimos, pues, disminuir el tamaño de las estampas —trance de nitidez que salvan la cuadrícula más apretada y el papel más terso— y adoptar para la prosa, según sea monográfica o informativa, la composición que consienta su mayor densidad.

*

* *

Tal criterio allánanos la tarea de comunicar mensualmente en forma completa, concisa y clara, no sólo las actividades que nos son propias, sino



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Sección del Estampario (subsuelo) destinado al estudio de dibujos y grabados

aire de misterio propicio al arrobamiento contemplativo, para convertirse en un organismo viviente abierto a los grandes lampos de luz de la visión depurada y de la discusión de valores, sus propulsores debieron salir a la calle —con la conferencia, con el artículo periodístico, con la plática de sociedad— para convencer a los obscurantistas recalcitrantes y detener a los eternos descontentos —«pro domu sua»— «pompiers» o vanguardistas... Podría llenar varias páginas con un sabroso anecdotario a ese respecto, pero faltaría a la seriedad de una publicación oficial. Dejo ese enjundioso material para mi ya comenzada publicación de RECUERDOS DE LA VIDA LITERARIA Y ARTÍSTICA, donde conforme a mi impenitente costumbre, relato el milagro con el nombre del Santo...

Pero, eso aparte, necesito prevenir a los lectores que, sobre todo en el APÉNDICE —donde he incluido hasta «cartas abiertas»— conservo la redacción y el tono del «premier jèt». Como tanto ensamblador de noticias corrientes y de adivinaciones «a posteriori», yo también podría contar, aquí y allá, algunas referencias circunstanciales y aderezar estos libros —fragmentarios por definición— con la engañifa orgánica, «práctica casi augusta merced a su origen inmemorial...» Pero he preferido dejarlos tal cual, salvo las fechas de su aparición que he suprimido para evitar nuevas llamadas en el texto, distrayendo innecesariamente la atención del lector. Sin embargo se publicarán, con otras constancias preventivas de la consabida piratería literaria, en la «Addenda» que cerrará el cuarto volumen. De ahí la similitud o la insistencia en ellos del mismo tema. «Tratándose de asuntos de interés general y, sobre todo, esenciales —digo en alguna de las páginas que van a leerse— sigo la primaria y eficaz técnica periodística que consiste en insistir en el «leit motiv» del intento —hasta la exasperación de lo monocorde si es necesario— con tal de desvirtuar o sostener el tema desvirtuado o combatido».

He aquí, entonces, parte de mi brega fuera del Museo —virtual y materialmente hablando— del Museo al que,

en plena y promisoría carrera literaria —después de BORDERLAND y de LA ETERNA ANGUSTIA— le diera lo mejor de mis energías. Con los miembros de la «Comisión de Mudanza e Instalaciones» que yo presidía en 1932 y con mi acendrado trabajo de seleccionador, organizador y conferencista —en su tribuna o en las charlas dominicales de divulgación artística— dejé en octubre de 1939 un Museo de Arte Moderno que dentro de su modestia pudo decir al visitante de entonces lo que decía una de las leyendas de Paul Valery en el frontis respectivo del nuevo TROCADERO (París, 1937):

*«Il dépend de celui qui passe
Que je sois tombe ou trésor,
Que je parle ou me taise;
Ceci ne tient qu'a toi...
Ami, n'entre pas sans désir».*

A. C.

también las constancias oficiales que la Dirección Nacional nos transmita y las iniciativas concordantes de las entidades privadas o del empeño personal que alientan o sostienen nuestro programa, sin excluir el noticiario que quieran proporcionarnos —como lo hemos requerido— las asociaciones de artes y las salas de muestras plásticas que no sean puramente comerciales. Además, en cada número, incluiremos una breve reseña de las galerías particulares que impliquen, realmente, un contributo estético. Nuestra obra —dije en la solemne inauguración del nuevo local— «debe ser la obra de todos los ciudadanos cultos, ilustrados y de sensibilidad, desde los «Amigos del Museo», que tantas pruebas me han dado de su colaboración eficaz, hasta el visitante ocasional —que apunta su exacta observación inesperada». Esto explica, sin necesidad de prevenir suspicacias, la hospitalidad que tendrán, en páginas oficiales, ajenas sugerencias e informes de respecto. Cuando se trata de un bien común y, primordialmente, del supremo bien de la Belleza, bienvenidas las palabras reveladoras del maestro o las fervorosas de los iniciados... Pero para que tales aportes se admitan será de rigor que, además de enjundiosos, breves y objetivos, respeten la relatividad de los conceptos estéticos como la de los ritos técnicos; y sobre todo, que se inspiren en la tolerancia inteligente, sin la cual se torna imposible el convivir social o espiritual. En el plano artístico, acaso más

«*Le jour! l'aurore...! Axel, regarde! Quel avenir levant!.* — AXEL,» pág. 236.

Releía, noches pasadas, las últimas escenas del apasionante drama simbólico que me presta el epígrafe. Como se sabe, Villiers de L'Isle-Adam epiloga las sobrehumanas ansias de sus protagonistas en las criptas del medieval castillo de los margraves de Aüersperg, — ríspido burgo escondido en las sombrías y laberínticas selvas del Schuartzwald, allá, en el este de la férrea y mística Alemania septentrional. En el granítico subterráneo socavado con amplitud de santuario, bajo el desesperante emblema heráldico con las palabras sagradas: «*Altius Resurgere Spero Gemmatius*», alineábanse mausoleos de mármol blanco. Estatuas de guerreros y de castellanos: aquéllos, de pie o arrodillados sobre sus tumbas altaneras; éstos, con las manos juntas, yacentes en las losas funerarias, resguardadas por fieros y fieles dogos de piedra. En los muros, panoplias formidables, ex votos en plata y en oro macizos, y góticos ventanales historiados. La riqueza artística de los mármoles acompásase con la suntuosidad casi litúrgica de las tapicerías. Y en medio de esa solemne belleza,

todavía el fulgor de las piedras preciosas: diamantes, magníficas gemas de todos los colores y matices; miríadas de perlas y de cuarzos en caleidoscópica napa de chispas y brillos enceguecedores. . . Todo el alud deslumbrante que la mano pasional de la virgen terrible abrió al conjuro mágico: «*Macte Animo, Ultima Perfulget Sola*».

Axel, el héroe férreo —el último margrave de Aüersperg— y Sara, la virgen viril de las tremendas vicisitudes, se agitan en el mundo pasional después de haber traspuesto el religioso, el trágico y el oculto. Son jóvenes, son de alta estirpe; están rodeados de todos los esplendores del arte y de todos los caudales de la riqueza natural; se aman —digo mal— al conocerse hostilmente, la voluntad mortífera se transmuta en pasión imposible; y la opción suprema es la muerte conjunta en medio de tan sombrío esplendor. . .

De pronto, un tímido rayo de luz ilumina uno de los vidriales:

—«Le jour! l'aurore. . .! Axel, regarde! Quel avenir levant!— exclama Sara, al fin mujer, en cálido arrebató— «O la volupté de vivre!

Pero ya es tarde y la tragedia se cumple. Y el lejano coro de los viejos servidores entona:

*«Pareil au coucher d'un soleil d'hiver
Tu meurs, ancien monde»*

Salvada la jerarquía inaccesible, ¡cómo veníame a la memoria, entonces, aquella atiborrada planta

baja de nuestro museo del Retiro, con sus calcos funerarios, sus vidriales historiados y su media luz permanente, sobresaltando en la penumbra, con un halo de espectral belleza, tantos episodios patéticos! Bajo la extravagante arquitectura de aquel Pabellón de feria internacional, resguardábamos también nosotros un nutrido acervo evocativo. Entre pocas estatuas y muchas telas modernas originales, figuraban en reproducciones admirables —íntegras o fragmentarias— desde las piezas clásicas, presididas por la Victoria de Samotracia, hasta las vehemencias renacentistas del «Moisés» o de la «Pietá». Y en los severos simulacros religiosos y sepulcrales, vírgenes góticas y santos taciturnos de medievales claustros y catedrales; y entre la iconolatría guerrera, humanística y palatina, férreos paladines como el Rey Arturo; imágenes magníficas como la de Lorenzo «il Penseroso»; imágenes de oprobio como la del Senescal de Brézé, marcada con los póstumos tatuajes de la furia popular en su yacente desnudez de anfiteatro.

Fantasmas de santidad o fantasmas de impropiedad, bajo el conjuro de las sombras cobraban en el recinto promiscuo «ese poco de solemnidad y de misterio» que cierto masoquismo estético reclama para las cosas del arte y que, en tal ambiente, se emblematicaba en la vetusta talla en marfil: «La Muerte triunfadora del Amor y del Odio». Con cuánta ansiedad esperábamos un poco de luz —luz del cielo y luz de comprensión— que nos permitiese sin desmedrar esas

formas densas de expresiones paganas, místicas o trágicas de los tiempos idos, poner en evidencia todo el gemmado tesoro de colores y eurias de los tiempos nuevos, de los tiempos por venir... Y esa luz nos llegó, repentinamente, en una mañana primaveral de 1930, con el designio que abrió la actual casa del Museo y con el moderno concepto de su organización.

*

* *

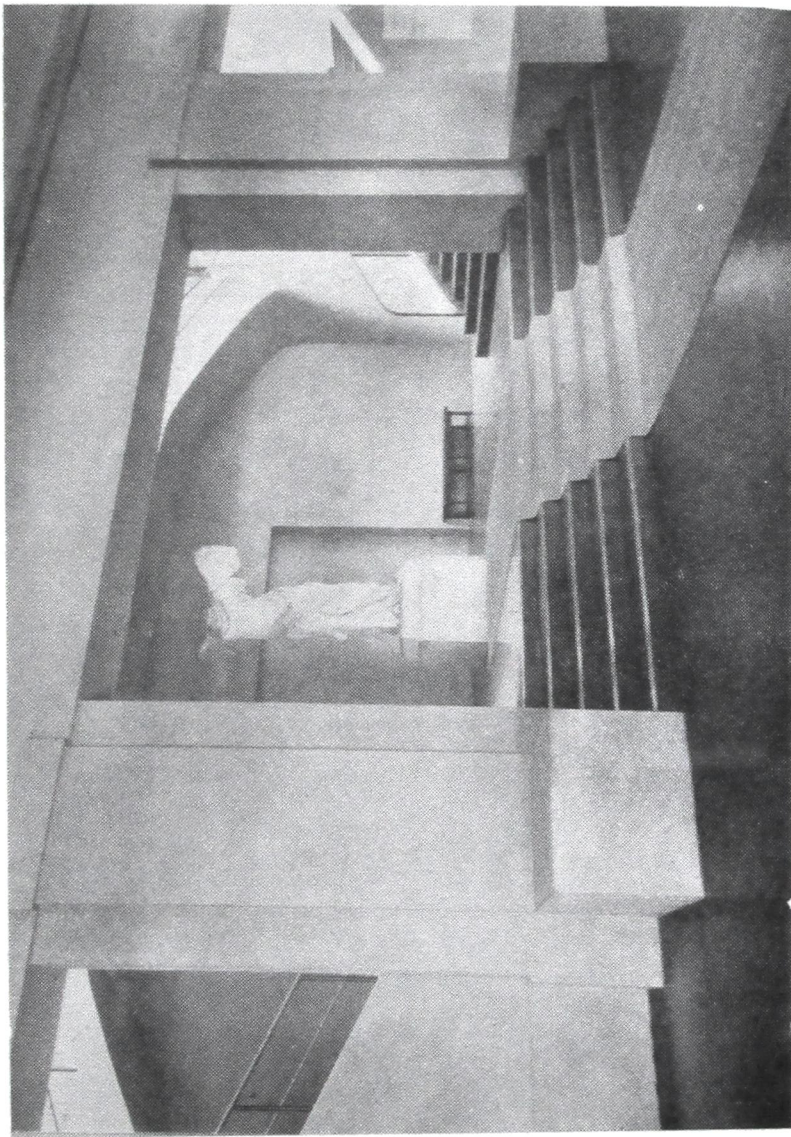
«El concepto moderno de los museos —decía Mauclair— tiende a construir ex profeso, locales conforme a las leyes de la óptica y a lo que se puede llamar la higiene de los cuadros. Y se obtienen resultados meritorios. Sin embargo, hay que temer el aspecto frío de un almacén». Y como tal reparo se estampase a punto de reinstalarse el nuestro en los modernísimos recintos de la Recoleta, dime a desvanecer posibles sugerencias aclarando y divulgando en estas mismas columnas (1) el meditado intento renovador. Así, después de recoger la amarga pero leal confesión de Georges Wildenstein —testimonio insospechable— de que las magníficas pinacotecas francesas seguían «encombrées» y ensombrecidas en sus pomposas salas señoriales, mientras en todo el mundo triunfaban el desahogo, la sencillez y la luminosidad, yo puntualizaba: «Y tal

(1) «La Nación», en artículos y reportajes desde el 13 de febrero de 1931.

que en los de la sociología o de la política, deben contar los apotegmas de mesura que ha universalizado la sabiduría de los pueblos: el de Montaigne, por ejemplo, cuando escribía para los Maestros: «La persuasion de la certitude est un certain témoignage de folie et d'incertitude extrême»; y, el de La Rochefoucauld —casi cien años después— cuando aconsejaba a los neófitos: «Il faut s'instruire soigneusement, pour n'être ni trop timide ni trop hardi par ignorance. .». Por eso, en la recordada ceremonia inaugural, al agradecer, anticipadamente, la presunta colaboración renovadora de la juventud estudiosa libre de «ismos», dije: «Nunca he creído en los seres providenciales y, mucho menos, en los infalibles».

*
* *

Resumiendo. La Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes reanuda la publicación de su *Boletín* conforme al plan implícito en las líneas que anteceden y puntualizado —en cuanto a las secciones permanentes— en el Sumario de este primer número. Comprenderá, pues, dos partes: la informativa, que lo define, y la de comentarios actuales o retrospectivos —pero siempre en concomitancia con nuestro acervo o nuestro ambiente artístico. Inútil añadir que se excluyen, irremisiblemente, tanto el pontifi-



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Hall de entrada

cado como la insurrección. Ni cátedra, ni polémica. Solamente, el noble afán discriminativo de Belleza, con su primordial valor: la Libertad frente a las fórmulas anquilosadas y a las camaleónicas «recetas snobs», acaso más tiránicas que aquéllas.

Pasadismo o vanguardismo, vengan de donde vengan, pero que incluyan valores de calidad e intento digno. Y la dignidad, en materia de arte, no puede regirse por otras normas que no sean las perdurables que enseñara al mundo, desde la serenidad de su sagrada colina, la «Diosa de los Ojos Claros»: el desinterés, la medida y la armonía. . .

*

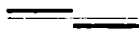
* *

Con estas palabras no hago sino subrayar parte de mis propósitos adelantados, en reportajes y artículos, a partir del 13 de febrero de 1931, en la prensa respetable del país, sobre el «museo viviente». La adopción del criterio moderno que substituye el antiguo carácter de «templo de la Belleza» por el más lógico y provechoso de «instituto docente», y el acercamiento y colaboración del público en sus funciones. Concomitantemente encarnábanse tales tendencias en las personas llamadas a constituir los organismos directivos; y así fué cómo, desde mediados de 1932, todos los esfuerzos, sin la menor discrepancia, convergieron hacia el mismo fin para darnos

A t i l i o C h i á p p o r i

esta bella realidad, orgullo del país: el Museo Nacional de Bellas Artes.

De cómo se llevaron a la práctica, me ocuparé en seguida, breve pero puntualmente. Entre tanto, me doy el placer de hacer público, una vez más, mi agradecimiento a los señores miembros de la Sub-comisión de Mudanza e Instalación que me acompañaron y asistieron en la delicada tarea así como también a mi activo e infatigable colaborador de tantos años el Restaurador don Juan Carlos Oliva Navarro.



propósito no responde a capricho de modernerías, ni a orientaciones de vanguardia, sino a un convencimiento lógico. Los museos, antes que ámbitos de misterioso fausto, deben ser institutos docentes. El cuadro, la estatua, el objeto decorativo, han de seleccionarse y exponerse de manera que se aprecie, no solamente su calidad intrínseca, perdurable, sino también su correlación en el sucederse de las evoluciones sociales, estéticas y técnicas. De modo que lo básico, son los cuadros o las estatuas. Lo demás, lo que los rodea o los envuelve, pasa a segundo plano. Es menester, entonces, crear ambientes serenos donde nada distraiga o perturbe la delectación o el estudio del visitante. De ahí el sesgo arquitectónico sumario —ni una columna, ni una cornisa— y la iluminación difusa, sin el menor artefacto visible; y de ahí también la parca presentación de las obras en recintos cuyos mobiliarios se reducen a la estricta, cómoda y hasta lujosa banqueta central. Pero, como es de suponerse, tal intento no presume una frígida austeridad. En las grandes galerías públicas de arte, la ininterrumpida sucesión de salas y salas —ordenadas con tal programa docente— cansaría muy pronto al espectador. Requiere, por lo tanto, ofrecerle oportunos reposorios a fin de que descanse, no solamente la vista, sino también el espíritu para aprovechar y gustar, sedimentándolas lenta y profundamente, las lecciones o emociones recibidas en las «salas-aulas», si nos es permitido expresarnos así.

SOBRE EL ROBO DE CALCOS

En su carácter de director del Museo Nacional de Bellas Artes, D. Atilio Chiappori nos ha escrito lo siguiente:

Señor director: en los últimos dos días se ha publicado, fragmentariamente, la requisitoria del fiscal federal doctor Gondra, en la causa instruída a raíz de mi denuncia, contra siete personas en cuyo poder se encontraron reproducciones —no obras— artísticas de propiedad del Estado.

Ahora bien: después de resumir los considerandos en que dicho magistrado funda la sanción que impone a los prevenidos el artículo pertinente del Código Penal, la crónica de tribunales, con pequeñas variantes calificativas, señala un «inexplicable abandono» de parte, en primer término, de mi dirección.

Lo inexplicable, señor director, es que el señor fiscal federal, doctor Gondra, incurra en la frecuente confusión de relaciones de la generalidad, respecto al régimen de las entidades e institutos ofi-

Dentro de nuestras posibilidades abrimos, con tal objeto, una cordial y acogida sala de lectura; de tanto en tanto, en el trayecto del itinerario razonado, colocamos tapicerías, dibujos, porcelanas, y mármoles decorativos. Y cuando se cumpla la promesa de dotarnos de un presupuesto razonable, procuraremos al público asiduo y estudioso otros refugios sedantes. Ya en las líneas recordadas —como en otras más recientes del Boletín del Museo— propiciaba lo que en tal sentido se hace en América del Norte. Aparte del «auditorium» de frecuentes disertaciones, no solamente sobre historia del arte sino también literarias y estéticas; aparte de cotidianos conciertos de órgano difundidos, en tono discreto, mediante estratégicos altavoces —organizaciones, por desgracia, todavía lejanas a causa de lo costoso de su instalación y mantenimiento—; he señalado como más factible la contribución floral en la forma adaptada en el Metropolitan Museum de Nueva York y en el Minneapolis Institute of Arts.

En el primero existe una amplísima y clarísima sala destinada a permanentes exposiciones de plantas y flores de todas las latitudes, en cuyo centro se ha constituido una artística alberca para las especies acuáticas. En el contorno, alternando con vitrinas donde se exhiben cerámicas, escalónanse estantes con vasos floridos. En los muros lisos, escasas tapicerías, armónicos mosaicos y uno que otro dibujo acuarelado —«en sous-verre»— de estilizaciones florales o

ciales de arte. En efecto, al hablar de «responsabilidades administrativas», aparezco yo en su dictamen como el primer responsable, no siendo, en el orden administrativo, sino un funcionario que cumple las determinaciones de la entidad superintendente, que es la Dirección Nacional de Bellas Artes.

He esperado veinticuatro horas la indispensable aclaración de la superioridad inmediata; no por lo que a mí me atañe personalmente, que me tiene muy sin cuidado, sino para desvanecer en los donantes y en los coleccionistas que nos prestan obras valiosas, la menor sospecha de que la Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes sea negligente. Esa aclaración no se ha producido y entonces no tengo más remedio que hacerla yo, muy a pesar mío, transcribiendo algunos párrafos del informe que obra en nuestro copiador (folio 404) explayado a la Dirección Nacional en nota del 13 de febrero de este año.

Con fecha 10 de noviembre de 1932, el Museo solicitó la ubicación de los calcos en los recintos de la Dirección Nacional y sus sótanos (folio 790 del copiador oficial). Con fecha 2 de febrero de 1933 se advertía la conveniencia de que el fraccionamiento y traslado de los calcos fuera confiado a personal técnico competente. Con fecha 4 de febrero se comunicaba que, de

frutales. Cómodos asientos, suave policromía, atmósfera aromada, cantarino hilo de agua... Sensación de paz y de carmen; oasis en la aridez del espíritu tenso de atención comprensiva y en la fatiga de la retina sobresaltada por las técnicas insurrectas. Pero, aun dentro de ese diorama natural, fragante y sedante, aparece siempre —como para recordar que no se está en un sibarítico invernáculo, sino en un didáctico museo moderno— el «leit-motif» instructivo disimulado en la escenografía cordial. Así, en aquel rincón —y puesto allí como al descuido— atrae un auténtico capitel corintio rodeado de plantas de acanto, para que el neófito de la historia del arte pueda comparar las hojas naturales con las esculpidas, comprobando, de paso, sin el menor esfuerzo imaginativo —objetivamente— el clásico proceso de la interpretación y de la estilización de que hablan los textos de la arquitectura ornamental.

En el Minneapolis Institute prefirióse en cambio anticipar, como un gentil anuncio, esa acogedora impresión de suavidad y frescura para recibir, con la natural sonrisa de la pradera, al visitante que, de otro modo, veríase acaso cohibido por la adustez repentina de los simulacros hieráticos o decepcionado frente a la insalvable impasibilidad de la *materia representativa*, aun tratándose de figuraciones modernas. Por eso, en el «hall» construído conforme al más estricto orden clásico, se dispuso una sobria y adecuada decoración floral que ani-

acuerdo con lo resuelto por la Dirección Nacional, se procedería al traslado de los calcos.

Con fecha 9 de marzo de 1933 (folio 866 del copiadador oficial), al comunicarse el traslado efectivo de los calcos, se manifestaba lo siguiente: "Como es fácil comprobar, el local de la referencia no ofrece seguridad alguna para el resguardo de las obras depositadas". Y se solicitaban medidas inmediatas, "a fin de impedir posibles deterioros o sustracciones". A la misma nota adjuntábase el informe del señor restaurador, con la nómina de obras depositadas, en el que —al anotarse las malas condiciones del galpón— declaraba que "no podía responsabilizarse de sustracciones y roturas", que ya se preveían.

Con fecha 29 de abril de 1933, al reiterarse los conceptos que anteceden, se enviaba a la Dirección Nacional la llave de la puerta del galpón, manifestándose que no había vigilancia a cargo del personal de esta dependencia (folio 899 del copiadador oficial).

Desgraciadamente, señor Director, ha sucedido lo previsto y anunciado en su oportunidad. Del informe adjunto, elevado por el señor restaurador, se desprende que solamente 24 calcos se hallan en buen estado; de los restantes han desaparecido 77; y 30 apenas son susceptibles de restauración. El saldo, 41 calcos, ha sido destrozado en forma irreparable.

ma, vivifica, simpatiza —humaniza— el afán estético. Y junto a los arbustos y plantas, el discreto surtidor, con su gorjeo cristalino, sin turbar la serenidad arquitectónica del recinto. Esa contribución de la diáfana voz del agua —en contracanto con las graves inflexiones del órgano— suele ser un motivo de sugestión —en cierto modo litúrgico— que exalta el espíritu con su vaga melopea. Y, aun en los museos que no disponen de equipos y organizaciones musicales permanentes, la sugeridora voz del agua se incorpora siempre a la armonía de las formas y de los colores, tal cual nos la pusiera de manifiesto, ayer no más, Alberto Prebisch al reseñarnos, entre otros establecimientos ultramodernos, el típico de la ciudad de Hartford.

*
* *

De todas estas innovaciones, divulgadas ampliamente desde hace unos cinco años en monografías, revistas y «Boletines» de los institutos congéneres, se ha pretendido extraer un contenido espiritual y estético que de ninguna manera encierran. Es necesario establecer que ellas responden a imperativos de los nuevos tiempos, de las nuevas «modalidades» de la vida, es decir: de las condiciones de relación y de los preceptos técnicos adquiridos en las últimas

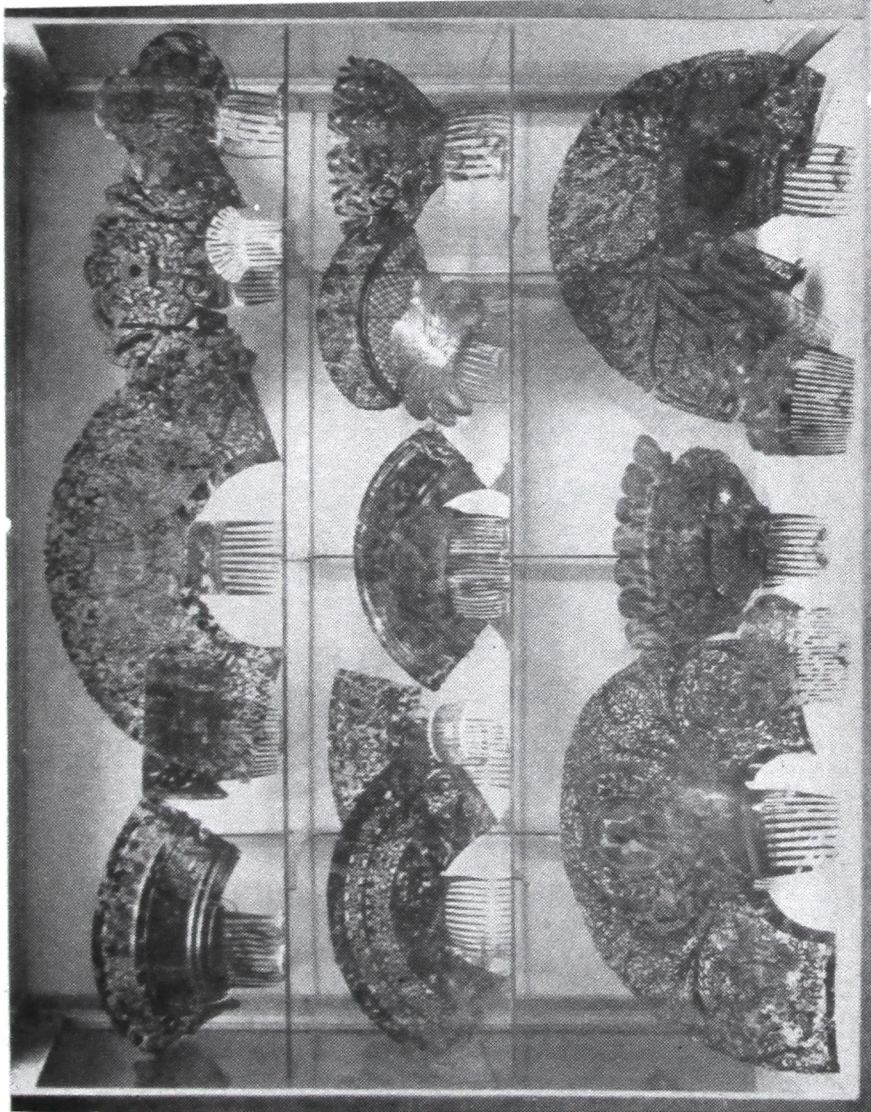
A t i l i o C h i á p p o r i

Esto mismo lo expuse en mi denuncia al señor jefe de policía, documento que ha de constar en autos y que, como es de suponer ha de haber leído el señor fiscal doctor Gondra.

Por último, el atentado no se produjo en el local del Museo, sino en otro distante más de cien metros y fuera de mi jurisdicción.



tres décadas, pero que nada tienen que hacer con los permanentes valores del arte y, mucho menos, con la indestructible continuidad tradicional. Como a la mayoría de las conquistas «cientificistas», a la actual museografía —sensata y oportuna aplicación de experiencias destinadas a vigilar y salvaguardar la autenticidad y la conservación de las obras de arte expuestas con criterio racional (docente) en la forma más lógica y atractiva— se le quiere atribuir un fondo «esencial» que, por definición, le está perfectamente vedado. La museografía tiende solamente a instruir a los directores y conservadores de esos establecimientos, respecto a los medios que pueden ayudarlos con eficacia para prevenirse de posibles fraudes; para ordenar inteligentemente —en la acepción metódica de la palabra— las diversas colecciones; para preservar a las piezas que las componen —en particular las pictóricas— de la acción del tiempo y de los fenómenos morbígenos físicos; para sugerirles los dispositivos y los itinerarios que tornen más accesibles y amables las fatigantes recorridas que impone el desarrollo objetivo de la historia del arte; para iniciarlos, por último, en los secretos de una propaganda —conciertos, cinematografía, teatro breve— compatible con la dignidad de sus funciones. Pero, como se ve, nada de esto implica una intromisión en el destino substantivo de los museos. Son dos acciones absolutamente distintas. La una, de fondo; la otra, de policía, de aspecto, de «savoir



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Peinelones de la Colección Guernico

faire»; —si se me consiente, en tema tan elevado, el resabido clisé mundano—. La una —la recóndita, la perdurable— mantiene no solamente el sentido prístino de la creación artística, sino también los seculares vínculos de civilización, que no se destruyen ni con los sobresaltos de una sensibilidad más o menos «détraquée» o con el embobamiento por las baratijas maquinistas de los yanquis «Palacios de Novedades». ¡Bienhaya todo lo que el hombre actual, amante de la belleza —y hasta si se quiere de *su belleza*— ingenie y realice para modernizar, para adaptar los recintos de los museos, conforme a las indiscutibles leyes de la óptica y las reglas del buen gusto —sencillez, serenidad, armonía— que marcan los dictados de la ciencia y de la nueva sensibilidad! Estamos de perfecto acuerdo, siempre que no intente, so pretesto de muy asequibles «attrezias», de desvirtuar la misión y el significado esenciales del museo.

Entonces ¿son incompatibles el sentido de la belleza secular con la imperativa función social (docente, bien entendido) de dichos institutos? ¿Qué beneficio aporta, en definitiva, esta aurora de porvenir, este lampo purificador? Que no son excluyentes los beneficios conseguidos, patentízanlo los modernos museos holandeses y alemanes —cuya organización puede apreciarse gráficamente en las publicaciones especializadas— con sus telas antiguas puestas en

evidencia y vinculadas al nuevo ritmo de la sensibilidad, gracias a tales conquistas de la museografía. Pero, al renovarlos conforme a los nuevos conceptos de la visualidad, de la crítica histórica, de la mayor armonía en la presentación de sus salas, nadie cayó en la insensatez de aventar el acervo intangible, el tesoro universal que está por encima de todas las renovaciones y de todas las evoluciones. El día en que sea necesario proceder a una definitiva revisión de valores artísticos, ello corresponderá a los estetas y no a los técnicos. . . . Y aún, quién sabe si aquéllos tendrían la facultad de condenar, con plena prueba, una obra de admiración ecuménica; pues, según el decir de France en su estudio sobre Pierre Paul Prud'hon, a nadie le es dado penetrar ciertos misterios. . . . «El genio de la poesía y de las artes es el más grande de los misterios».

Contentémonos, entonces, con abrir de par en par las puertas y los ventanales del Templo, para que la buena luz de Dios ilumine, meridianamente, toda manifestación de belleza —aun imperfecta— que enaltece la vida del hombre. Hagámoslo, generosamente, para las nuevas generaciones. ¿Para qué disputarnos, ahora, nosotros por esta o aquella veleidad de sus avatares? Pensemos que la verdadera belleza es una y sobrevive a todas las disquisiciones e insurrecciones; y pensemos también en no amargar-nos inútilmente la bendición de sus repentinas trans-

EL PERITAJE ES UNA PROFESION

A PROPOSITO DE UNA RESOLUCION JUDICIAL

Don Atilio Chiappori, en su carácter de director del Museo Nacional de Bellas Artes, nos envía la siguiente carta, con ruego de publicación:

Señor Director: La noticia de tribunales aparecida el jueves último en *La Nación*, relativa al procesamiento de dos peritos por haber cumplido, «sin título habilitante», el mandato de un juez —situación que ese diario califica de anómala (valga el eufemismo)— no solamente apareja trances muy serios para el magistrado de la causa, sino que viene a esparcir el desconcierto y aconsejar el abstencionismo a «las personas competentes» en cualquier ramo, llamadas, de acuerdo con los artículos 325 y 606 del Código de Procedimientos, a prestar un testimonio inexcusable ante la ley.

Tratándose de un asunto que no es de mi especialidad --por más que roce la que profeso— he retardado unos días este comentario a la espera

de otro más autorizado. No habiéndose producido y a pesar de mi orfandad de «título habilitante» en materia jurídica, lo arriesgo hoy porque, en su radio de interferencia, alcanza a las bellas artes.

Todo el mundo conoce lo ocurrido. En la investigación de cierta valiosa defraudación, el juez instructor ordena una pericia «con un documento argüido de falso» y designa a dos personas calificadas como expertas para realizarla. El documento resulta falso según su dictamen, y el juez decreta la prisión preventiva de los procesados. Estos responden, con el propósito de invalidar aquella prueba, acusando ante el juez correccional a los susodichos peritos de «ejercer una profesión sin títulos habilitantes», infringiendo, por tanto, el artículo 246, inciso 1, del Código Penal. Automáticamente, al darse curso a tal acusación, el juez que hizo los nombramientos queda incurso en el delito previsto por el artículo 253 del Código Penal; situación verdaderamente anómala que deberá solucionar la Cámara del Crimen.

Pues bien: esto mismo que acaba de ocurrir «con un documento argüido de falso» pudo ocurrir y podrá ocurrir mañana —sobre todo después de la hábil triquiñuela curialesca divulgada ahora— «con un cuadro argüido de falso», en tal sucesión testa-

mentaria o en el desgrane, en subasta pública, de tal galería de rango. (Prescindo, como se habrá advertido, de igual peligro en los remates de lance. Ya sabemos —como lo subrayé hace apenas tres meses en esas mismas columnas— que las más burdas falsificaciones de cuadros todavía «no conforman delito» en nuestro Código Penal).

Corresponde, entonces, antes que «reglamentar» —como se ha insinuado—, «crear» la «profesión» de perito en todas las actividades cuyas contingencias lo requieran. Y así como el subcomisario D. Ernesto Belaunde, no obstante ser jefe del Gabinete Escopométrico de la policía, ha sido enjuiciado por cumplir un mandato judicial perfectamente discernido conforme a los códigos, no sería difícil que les ocurriera lo mismo a mis distinguidos colegas —casi todos amigos— pintores, críticos y coleccionistas que aceptan peritajes «sin título habilitante».

Por lo que a mí respecta, estoy tranquilo. En dos ensayos publicados en esas mismas páginas sobre «El peritaje de arte» (13 de abril y 29 de mayo de 1936), al propender a la creación del cuerpo de peritos («experts-jures»), técnica y legalmente responsables, sin desconocer la «competencia» de los mismos, declaraba, sin que hasta ahora se me haya rectificado, que ni el director del Museo, ni el pin-

A t i l i o C h i á p p o r i

mutaciones. ¿Para qué? Como en el coro de los servidores de Axel, podríamos repetir:

*«Nous sommes très vieux et, bientôt, là-bas.
Nous serons des ombres».*

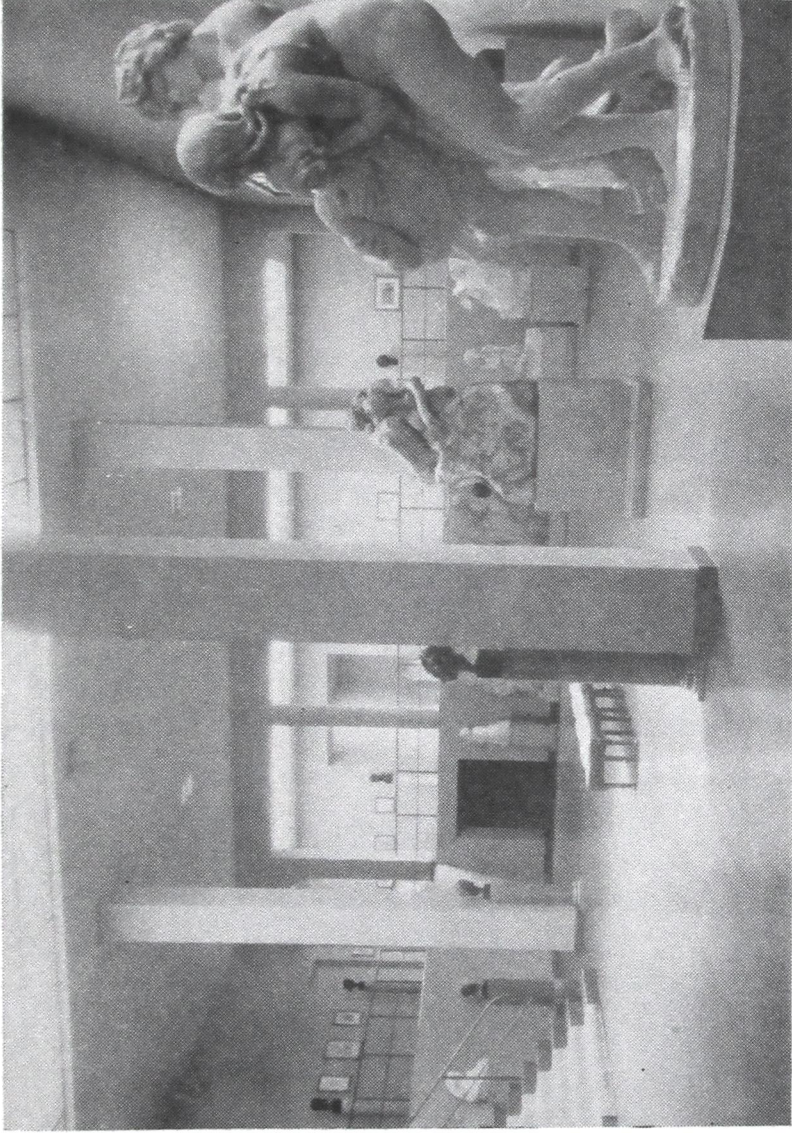
Pero la Diosa de los ojos claros es inmortal.

—

tor argentino más famoso, ni el crítico de arte argentino de mayor prestigio pueden ser peritos de artes, con responsabilidad jurídica.

El peritaje constituye —en cualquier materia— una «profesión específica». Y será una obra sensata crearla y conectarla, como ocurre en Europa, con el cuerpo jurídico que le marque jerarquías y responsabilidades»,





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Patio de escultura

EN DEFENSA DEL ACERVO ARTISTICO

UNA PREVENCIÓN OPORTUNA

Don Atilio Chiappori, en su carácter de director del Museo Nacional de Bellas Artes, nos pide la publicación de las siguientes líneas:

Señor director: En la sección pertinente del servicio Telegráfico, *La Nación* anticipábanos ayer el contenido de un número especial de «L'illustration», titulado «El martirio de las obras de arte», en el que se ha reunido «una impresionante documentación gráfica sobre las mutilaciones y robos de obras de arte perpetrados en España durante los primeros meses de la guerra». Para acentuar lo irreparable de los destrozos y subtracciones, el comunicado, naturalmente lacónico, del corresponsal señalaba tres o cuatro lienzos alcornicosos: «El Cristo de la Buena Muerte», de Mena; el «Retrato del Cardenal Tavera», del Greco; varios de van der Weyden; el retrato de Cristóbal Colón, del monasterio de La Rábida, etcétera.

Esta publicación documentada viene a aclarar —por desdicha, lamentablemente— las versio-

nes contradictorias que hasta hace poco se tenían respecto a la conservación del tesoro artístico de España. Según el campo partidario de donde provenían las noticias, asegurábase, con igual seguridad, que nada debía temerse por la suerte del mismo, puesto a buen recaudo —acaso más allá de las fronteras nacionales— o bien que las depredaciones cometidas asumían caracteres verdaderamente vandálicos. Ahora, el testimonio insospechable del centenar de fotografías que divulga «L'Ilustration» —«elegidas entre más de quinientas procedentes de las catorce provincias conquistadas por el general Franco»— demuestra que ya no hay lugar a dudas: esa parte del patrimonio artístico universal de la que era depositaria la España de orden, ha sido en gran parte destruída o corre los agios del comercio clandestino en manos de «marchands» internacionales, no siempre limpias...

Esta última contingencia es la que me mueve a dar la voz de alarma. Vuelve a producirse el caso de hace veinte años, precisamente a raíz del triunfo de la revolución comunista en Rusia. Todo el mundo recuerda lo que significaba para la civilización el Museo de Ermitage de Petrogrado. Nunca se supo, a ciencia cierta, a qué grado llegó el pillaje de esa magnífica pinacoteca. No hablemos de las obras resguardadas en palacios principescos y en mansiones señoriales. Pero lo cierto es que, poco después de divulgarse aquel saqueo, aparecieron en nuestra América y en la del Norte telas atribuídas a aque-

EL PRIMITIVO MUSEO

Hace poco el Museo Nacional de Bellas Artes alcanzó treinta y ocho años de existencia ⁽¹⁾. Inaugurado oficialmente el 25 de diciembre de 1896, abrió sus salas en el entonces flamante edificio del «Bon Marché», con entrada por el número 783 de la calle Florida. Cumplíase así aquel civilizador decreto del 16 de julio de 1895 del presidente José Evaristo Uriburu, refrendado por su ministro de Instrucción Pública, doctor Antonio Bermejo.

El documento de fundación contenía los siguientes considerandos: «Que el tiempo transcurre sin que se cumpla la voluntad de los generosos donantes que legaron o donaron al Estado sus colecciones particulares con el único objeto de que sirvieran de base a un Museo Nacional de Bellas Artes, cuya falta en la capital de la República está en completo desacuerdo con el adelanto intelectual de la Nación; que dichas obras, actualmente depositadas lejos del acceso público y otras esparcidas en distintas reparticiones de la administración nacional, aunque garantizadas de pérdida material, corren el riesgo de deteriorar-

(1) 1934.

llas colecciones. Eran este fragmento de un gran cuadro de Rubens o aquel bosquejo de Van Dyck, por ejemplo, ofrecidos sigilosamente, tras las consabidas historietas del episodio trágico o del periplo fantástico. Excusado agregar que por dos o tres de aquella procedencia, las otras, falsas de remate —nunca más a pelo el modismo— venían de cualquier parte del mundo menos de Rusia. Pero la incitación subrepticia, lo misterioso de la trápala, ofuscaban al coleccionista, más o menos ocasional, que se pagaba el lujo de tener una pieza alcorniosa por tres o cuatro mil pesos.

—Y ¿será auténtica...? —insinuaba tímidamente el amigo confidencial.

—¡Pero hombre! —replicaba el primero, casi ofendido. — ¡Si ha sido robada en el Museo del Ermitage!

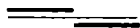
Algo por el estilo está ocurriendo ahora. En los últimos meses me han llegado en consulta obras de tan aciago origen. Algunas, de filiación honrada, aunque de valor artístico mediocre; y otras, de la más burda falsificación —sobre todo en materia de tallas chamuscadas de hipotéticos retablos conventuales— dignas de llevar a la cárcel a los proponentes, si en nuestro Código Penal la falsificación de obras de arte conformara delito.

Ahora bien; si la audacia de estos estafadores legalmente impunes —¿tendremos otro «Camino de Buenos Aires»?— se atreve hasta llegar a la direc-

se, privadas, como se hallan, del cuidado inmediato de personas técnicamente competentes; que urge poner al alcance de los estudiantes aquellas obras que son de patrimonio público y es menester dotar a nuestro arte naciente de la institución oficial a que tiene derecho para salvar del olvido y guardar en el tiempo las manifestaciones artísticas más interesantes de la inteligencia argentina; atento a que el Ateneo ha recogido espontáneamente la iniciativa de los beneméritos donantes Adriano E. Rossi y José Prudencio de Guerrico, y junto con la ocasión de fundar de manera definitiva esta importante institución, ofrece desinteresadamente al Poder Ejecutivo el concurso de los valiosos elementos de su sección pintura y escultura, para la organización, instalación, nomenclatura y conservación del Museo; vistas las razones aducidas y el informe del director de la Biblioteca, depositaria de la mayor parte de esas obras. ., etc., etc.». El artículo 4.º del referido decreto disponía: «Entréguese al director del Museo Nacional de Bellas Artes hasta la suma de \$ 5.000 moneda nacional para gastos de instalación, seguridad y alquiler del local, etc. . . .». Ni la más mínima partida para adquisición de obras. Como se ve, no fué pingüe la canastilla bautismal del Museo. Los tiempos eran difíciles, es cierto; y el concepto que implicaba el susodicho decreto del Ejecutivo —«L'art est l'inmortalité d'une patrie»— acaso no fué compartido, con igual evidencia, en otras esferas gubernativas. Solamente la

ción del museo, ¿qué no tentará en el público indistinto —y hasta cierto punto cómplice— con la concupiscencia de la maravilla, que vale una fortuna, conseguida por diez mil miserables pesos?

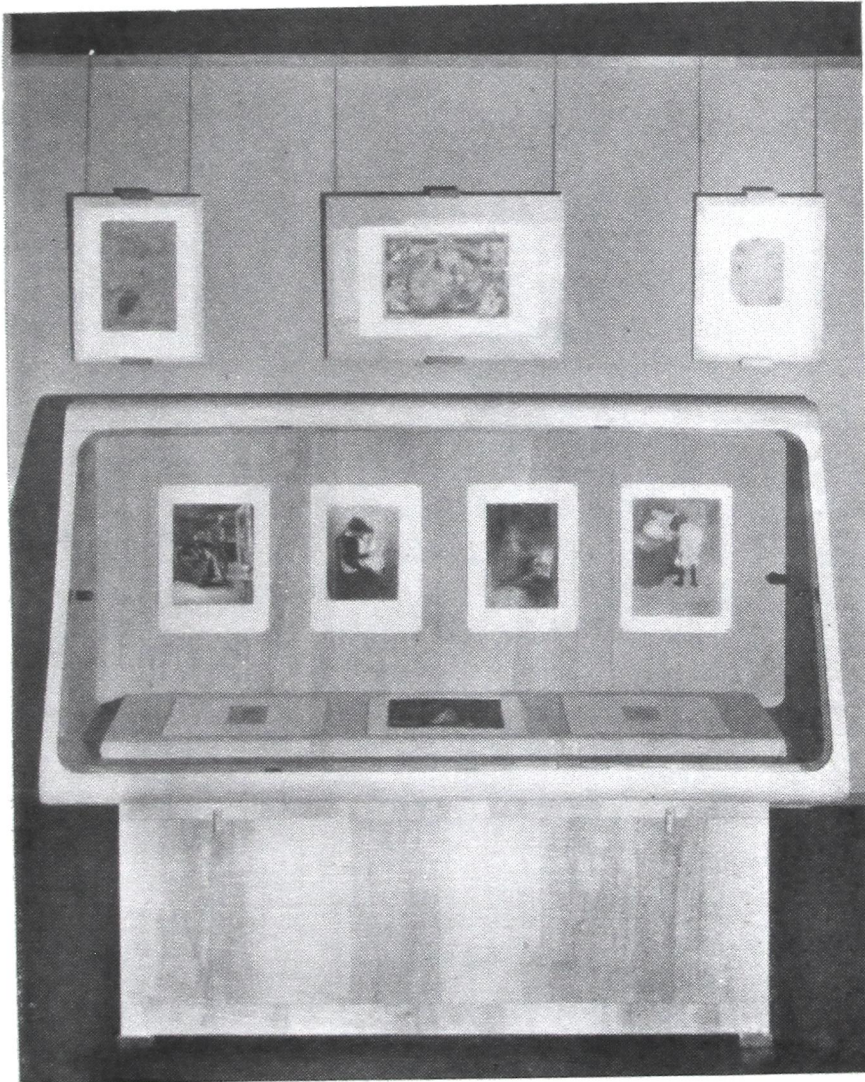
Repito: doy la voz de alarma. No existiendo en el país un cuerpo de peritos técnica y jurídicamente responsables que puedan decir: esto es un Mena, esto es un Greco, esto es un Montañés, la gente de bien debe abstenerse de adquirir obras propuestas como despojos de acervo artístico español. Insisto en esta actitud desde hace unos años porque entiendo que la función del director del Museo Nacional de Bellas Artes no puede limitarse —dado el grado de conciencia artística del país— a tener sus recintos racionalmente ordenados, conforme con los preceptos de la museografía moderna. Es necesario educar al público indistinto con lecciones de divulgación, en ciclos de un verdadero curso de la historia del arte, y salir a la calle, como lo hago ahora, para prevenirlo de los peligros que lo acechan.



generosidad particular podía vivificarlo y así ocurrió, en efecto, pues salvo los cuarenta cuadros escogidos en la venta de la galería del doctor Aristóbulo del Valle y las adquisiciones posteriores efectuadas en Europa por el primer director, don Eduardo Schiaffino, el desamparo oficial, más o menos atenuado, se mantuvo hasta 1910.

Pero el Museo no sólo nació pobre, sino también con el impedimento gravísimo de un local inadecuado y, lo que es peor, ajeno. Fué así como allá por 1909, al cambiar de dominio el inmueble que lo albergaba, vióse el Gobierno en el trance de desalojarlo y de depositar las ya acrecidas colecciones en las dependencias del edificio que, hasta hace poco, ocupaba todavía en el Retiro la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes.

¡Ah, esta pesadilla del local apropiado, del local propio! Durante veinte años debía amargarnos la vida a los que, en distintas jerarquías, cargamos con la responsabilidad enorme de resguardar, no solamente el acervo artístico de la Nación, sino la integridad de obras de patrimonio universal, como «Un Matemático», de Ribera; «Obispo mártir», de Tiépolo; «La fiesta debajo de un puente», de Goya; «Femme et taureau», de Roll; «Las brujas de San Millán», de Zuloaga, y la «Nymphé», de Manet, para no citar sino cuatro o cinco de las piezas capitales, así, al azar, a través de las escuelas y del tiempo. Por eso si los manes de Carlos E. Zuberbühler, en



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exhibición de acuarelas francesas en nuevas vitrinas. Gabinete de Estampas y
Dibujos del Museo Nacional de Bellas Artes

la clara mañana de un martes acompañaron, con su presencia virtual, la visita del primer magistrado al nuevo Museo —amplísimo, moderno, bien iluminado, seguro —¡sobre todo seguro!— en los cordiales jardines de la Recoleta, a la vera de sendas tapizadas con ese suave oro que desgranán las tipas al rayar diciembre —transfloreando, al caer, el verdor de esperanzas de las frondas ya enaltecidas por los ramos cerúleos de los jacarandás— deben haber vuelto a su reino preternatural ampliamente resarcidos de los sobresaltos y de las angustias de aquel año de prueba de la reinstalación en el Pabellón Argentino. ¡Año de desvelos, de zozobras y de final renunciamiento que acortó, a no dudarlo, la vida preciosa de ese fervoroso propulsor de nuestras artes plásticas! Y estoy seguro de que mi antecesor inmediato, don Cupertino del Campo, presente en aquel momento, también evocara la memoria del más generoso e infortunado de los directores del Museo. El, que como Zuberbühler, supo sobreponerse a la amargura cotidiana de luchar sin eficacia —falta de recursos, en un edificio absurdo y peligroso— soportando silenciosamente las críticas fáciles de los teóricos y los consejos de los bien intencionados que, de la noche a la mañana, dominan una especialidad.

He dicho, al comienzo, que la indigencia inicial del Museo se prolongó, salvo esporádicas ayudas de los poderes públicos, hasta el año 1910. En efecto, acercábase la fecha de los festejos del centenario de

la Independencia y Buenos Aires, poseedora de una ya apreciable colección oficial de pinturas y esculturas, iba a aparecer, ante propios y extraños en flagrante insolvencia artística, subrayada aún por lo que prometía el certamen congénere de la exposición internacional. Nuestros cuadros y estatuas seguían ocultos en los consabidos depósitos fiscales. Era, pues, necesario, era urgente dar con el hombre, no sólo prestigioso, sino también entusiasta y activo, capaz de organizar, a plazo fijo, el Museo; y, dentro del mismo apremio, encontrar en el radio céntrico recinto fácilmente adaptable a tal destino. El hombre estaba ahí: Don Carlos E. Zuberbühler. Su elección fué todo un acierto. No así, en cambio, la del edificio, el pintoresco —de alguna manera hay que llamarlo— Pabellón Argentino, el que, después de haber servido para muestras de nuestros productos agropecuarios de la Exposición de París de 1889, y de enorme quiosco de «kermesses» de beneficencia, entre nosotros, perduraba desmantelado, bajo su policromía chillona, en la barranca del Retiro.

Especie de gran galpón de hierro y cristales —lo más refinado que hubiera podido imaginar un genio maligno para destruir pinturas—; abierto a todas las luces crudas que, en vano, se trató de atenuar con toldos y «velums»; decorado con unos espléndidos «vitraux», a cuyo través se coloreaban las telas con las entonaciones más disparatadas y fantásticas; sin calefacción, sin refrigeración, para com-

DISCURSO INAUGURAL

Con el honor que implica la alta palabra que acabamos de escuchar, alcánzame, señores, una intensa alegría. Es, por cierto, gran fortuna para el funcionario asistir, al declinar de su carrera, a la realización que desvelara las primeras etapas. ¡Bien haya, entonces, las horas de desasosiego, de zozobra y hasta de injusticia! Con ser tan reciente, todo eso se desvanece en mi ánimo, como en un pasado inmemorial, bajo el tibio sol de esta tarde venturosa.

Corresponde, desde luego, el honor intrínseco a los magistrados que, en iguales momentos difíciles para la economía del país, auspiciaron y colmaron esta obra substantivamente patriótica, ya que la rotunda afirmación de los Goncourt —tantas veces recordada por mí—: «El arte es la inmortalidad de una patria...», se ha incorporado, de modo definitivo, a la sabiduría de los pueblos cultos con la específica verdad de los apotegmas históricos: la Inmortalidad de Grecia, la Inmortalidad de Roma... Por eso, en estas vísperas patrias, resulta doblemente simbólico que sea un general de la Nación quien enaltezca, con la suprema investidura de la República, un acto esencialmente civil, bajo el vuelo vir-

batir los cambios fulmíneos, térmicos e higrométricos, específicos de su material constructivo; cribado de goteras, no hubo más remedio que aceptarlo porque no se disponía de otro edificio aparente. Para algún consuelo, aseguróse que se trataba de una instalación provisional. Duró veintidós años.

*

*

Pero si la reinstalación del Museo fué todo un drama, ese año 1910 aparejó innegables beneficios para la cultura del país. La magnífica Exposición Internacional de Bellas Artes, al poner de relieve ante el público indistinto más de un valor ignorado o mal conocido, contribuyó grandemente a la formación de una conciencia artística. Las importantes adquisiciones, oficiales y privadas, abrieron el curso a una corriente de producción extranjera que sólo pudo interrumpir la guerra mundial.

El Museo, gracias a contribuciones nacionales y municipales, se enriqueció de modo considerable. Un subitáneo interés por las artes plásticas despertóse prontamente, traduciéndose en valiosísimos legados y donaciones. Las plantas del Pabellón Argentino resultaron, de golpe, insuficientes y fué menester tabicarlas para ganar superficie de paredes. Un entusiasmo hasta entonces desconocido contagia al público y a las autoridades. El Museo se llena de visitantes; y,

tual de la Victoria arquetípica, pujante y perenne en la proa de la eternidad...

Y no sería completo mi regocijo, si no lo acendrará el recuerdo de los precursores y de los dirigentes más próximos de Bellas Artes, que tanto se empeñaron para lograr el triunfo de este día. Memorias o presencias —Zuberbühler, Semprún, de la Cárcova, Schiaffino, Noel, del Campo, Llobet, Soto Acebal y Besio Moreno— deben asociarse a esta solemne celebración, a título de beneméritos. Y ha de permitírseme que de entre los últimos, destaque al ex director general don Jorge Soto Acebal, quien supo, en su hora, concretar rápidamente el alto propósito gubernativo y elegir al insigne arquitecto de esta fábrica: he nombrado a don Alejandro Bustillo.

No es este el momento de puntualizar el concepto que ha regido la nueva organización del Museo. Por otra parte, en muy recientes y reiteradas publicaciones en la prensa mónica de la capital, me he empeñado en divulgar la innovación —entre nosotros— del «doble museo». Es decir, de un museo francamente público —«de acceso directo»— en el que se exhiben las obras más representativas, las de mayor interés para la generalidad, junto a las obras capitales, y por eso mismo inamovibles, de cada época, escuela o renuevo.

No es tampoco el momento de dilucidar las diversas tendencias relativas a la integridad de las donaciones de conjunto o a la denominación por

a poco, el presupuesto de bellas artes incluye la suma de cien mil pesos anuales para adquisición de obras.

Al año siguiente se inaugura el Salón Nacional. «Sería pueril —he dicho en otra oportunidad— tratar de demostrar la gran obra del Salón, tanto en lo que respecta a la cultura colectiva como en lo concerniente a la carrera de nuestros artistas. Casi no hay nombre de respeto en nuestras artes plásticas que no le deba al Salón su notoriedad, y, por consiguiente, el aliento y la posibilidad material de seguir produciendo. Acaso Yrurtia, Fader, Quirós y Collivadino tenían ya asentada la reputación antes de inaugurarse el primer certamen nacional; pero eso era solamente en las clases de «élite» y entre los aficionados. El verdadero contacto con el gran público se lo proporcionó el Salón y fué gracias al Salón, con sus estímulos, sus recompensas y su amplia publicidad que podemos hablar hoy con orgullo de un arte argentino, con más de doscientas firmas en plena producción. .».

*
* *
*

Al mismo tiempo que el Museo se enriquece, acentúase su influjo cultural. En 1912, bajo la dirección de del Campo, iníciase la serie de conferencias de divulgación artística. Ocupan la tribuna los más destacados escritores y críticos argentinos y extran-

salas o escuelas de los recintos comprendidos en el racional itinerario cronológico. De acuerdo con las conclusiones de la reciente encuesta dirigida por Georges Wildenstein, entre los directores de los principales museos del mundo, se ha seguido el criterio que más conformara el carácter instructivo que debe tener, ante todo, una galería pública moderna. A este punto, debo referirme al «otro museo», al «museo documentario», al «museo experimental», donde el visitante, en cualquier hora hábil, puede solicitar la obra de su preferencia y recogerse, para su estudio o para su deleite, en recintos cómodos y silenciosos como el de un seminario o el de un laboratorio. A su servicio —ya lo he anunciado— tendrá el especialista el acervo de la biblioteca, del archivo fotográfico y del taller de restauración. En tal sentido, tuve la colaboración inteligente y unánime de los señores consejeros de Bellas Artes, que constituían, bajo mi inmerecida presidencia, la subcomisión *ad hoc* de mudanza y reinstalación del Museo.

De cómo llegamos a realizar los anteriores propósitos, no soy yo precisamente quien debe hablar. Dentro de pocos segundos, en la recorrida con que espero querráis honrar estos recintos, cada uno de los presentes podrá juzgar de nuestros aciertos o de nuestras deficiencias. Una sola cosa debo mantener, y muy alto, no solamente en resguardo de mi probidad artística, sino también de la de los miembros

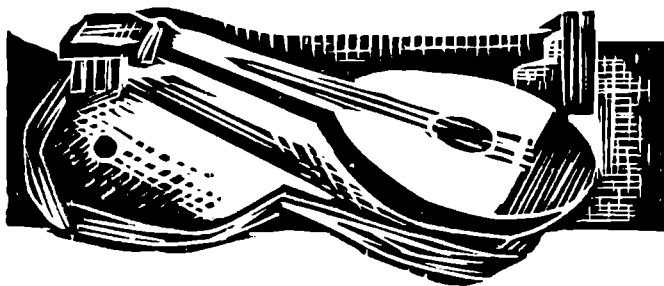
de la susodicha subcomisión colaboradora: no se ha caído, deliberadamente, en una preferencia o en una omisión. Con esto no pretendo afirmar que hayamos conseguido la presentación ideal. Como he publicado días atrás, «a no dudarlo, se nos harán observaciones justas y oportunas. No solamente no las desdén, sino que las espero, y desde ya agradezco. Nunca he creído en los seres providenciales y, mucho menos, en los infalibles. La obra del Museo debe ser la obra de todos los ciudadanos cultos, ilustrados y de sensibilidad, desde los «Amigos del Museo», que tantas pruebas me han dado de su colaboración eficaz, hasta el visitante ocasional que apunta su exacta observación inesperada».

Esto es lo que hicimos, lo que pienso seguir haciendo y lo que espero de la colaboración del público. El director del Museo, que no solamente en el ciclo de conferencias populares que ha decidido instituir desde mañana, para divulgación de orientaciones y técnicas artísticas, sino en la consulta diaria para cualquier caso dudoso o para cualquiera objeción atendible, está desde ahora al servicio de todos. Y al hablar así, como jefe jerárquico de la casa, no olvida, por cierto, a sus colaboradores de cada día, cuya eficiencia en las respectivas especializaciones, le permite afrontar serenamente tal propósito educativo.

A punto de terminar, sólo me resta agradecer profundamente a todas las personas que en una for-

L u e n e l T e m p l o

ma u otra —con sus consejos, con sus estímulos, con sus donaciones— han contribuído a que la superioridad pudiera esta tarde, por rara coincidencia primaveral, reabrir las puertas de esta casa de estudio y de belleza.



Indice

<i>Prólogo</i>	3
<i>Luz en el Templo</i>	9
<i>El Primitivo Museo</i>	25
<i>La Transformación de los Museos de Arte</i>	37
<i>El Museo Moderno</i>	55
<i>Selección — Clasificación — Documentación</i>	63
<i>El Museo Experimental</i>	75
<i>El Nuevo Museo I</i>	89
<i>El Nuevo Museo II</i>	101
<i>La Orientación Actual del Museo</i>	111
<i>La Pieza de Museo</i>	127
<i>El Peritaje de Arte (La Perspicacia)</i>	141
<i>El Peritaje de Arte (La experimentación)</i>	153
<i>La Expansión Artística en el Interior</i>	171
<i>La Expansión Artística en el Exterior</i>	183
<i>Préstamo de Obras</i>	193
<i>El Libro de Arte</i>	205
<i>La Biblioteca del Museo</i>	211
<i>Apéndice</i>	219

jeros. Alguno de estos últimos —Gustave Fougères, por ejemplo— dicta un curso completo, propiciado por el Instituto de la Universidad de París. Y es tan intenso el fervor de extender ese bien, que nos torna la vida más digna de ser vivida, que ya no se contiene en los lindes de la ciudad. Se piensa en el interior del país, en sus cultas ciudades carentes de pinacotecas. Y el Museo Nacional de Bellas Artes —nacido ayer no más, podría decirse— se convierte, de pronto, en museo-madre: Córdoba, Tucumán, Rosario, La Plata, Santa Fe, Corrientes, Mendoza, reciben obras de fundación o contribuciones complementarias.

Fueron tres años de ardoroso, rudo, pero placentero trabajo. Cada día colmado era un renacer de estímulo. Cada día naciente ya estaba grávido de acción. ¡Hasta el mismo inadecuado y antiestético Pabellón Argentino nos parecía el sitio ideal. .! Pero vino el aciago 1914. Algo así como el aura del terrible paroxismo que se preparaba, sobresaltó nuestro medio. Hiciéronse sentir los síntomas premonitores de la gran crisis económica que ahondara en seguida, hasta la desesperación y la ruina, la demencia bélica. El Gobierno adoptó medidas precaucionales. Produjose aquel famoso «acuerdo de economías». Excusado decir —sin agravio para nadie— que las más castigadas fueron las bellas artes. Se suprimieron las becas en Europa; salomónicamente se cortó «por el medio» la partida para adquisiciones de obras, con la

Esta obra
terminóse de imprimir
en la segunda quincena del
mes de mayo del año 1942 en
los Talleres Gráficos de la
Penitenciaría Nacional de
B. A. Edición de
1.200 ejemp.

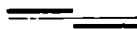
Xilografías de Rodolfo Castagna
Tiraje con Tacos Originales

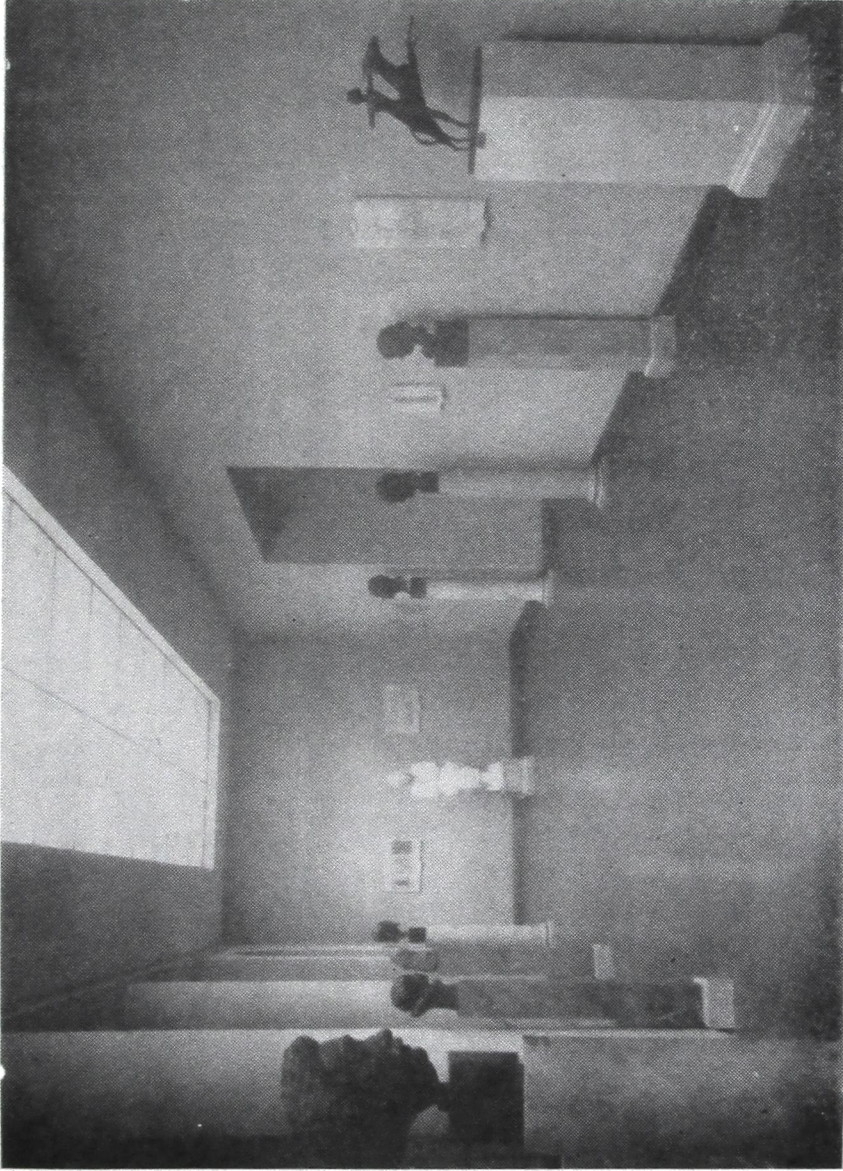
particularidad de que, con la mitad permanente, debían costearse los gastos del Salón Nacional y los premios y adquisiciones para los artistas argentinos. Prácticamente quedaba anulada la partida. Y el Museo, de sus tres mil pesos del año 1912 para gastos generales, apenas si pudo disponer de mil, o de ochocientos, según los meses. Es decir, más pobre que el día de su fundación, pues las trescientas obras expuestas en 1900 en el «Bon Marché» se habían convertido casi en tres mil, con los cuidados y gastos consiguientes. Pasó la guerra; reviéronse muchos presupuestos reducidos entonces, por razones de emergencia; pero el de bellas artes quedó igual. No se repusieron las becas; no se completó la partida para adquisiciones; y, en cuanto al Museo, llegó momento en que tuvo que mermar sus gastos hasta la cantidad de pesos 434.56 moneda nacional. Ese mismo mes, solamente en energía eléctrica se invirtieron \$ 117.31!

Pero todo se soportó, con tal de conseguir la suprema aspiración: el edificio apropiado, ¡el edificio propio!, el sueño de Schiaffino, de Zuberbühler, de Semprún (a punto de convertirse en realidad con el proyecto del arquitecto Dormal); el sueño de Martín Noel y de Cupertino del Campo concretado en el concurso de 1928; el sueño que, por fin, colmara otro Uriburu, el general, con la magnífica adaptación del edificio de la Recoleta, pronto a reabrir sus puertas si, como todo lo hace presumir, logra el Gobierno dar

cumplimiento a la ley especial últimamente votada y promulgada.

El Museo alcanza, hoy, la prestancia de su rango en la vida espiritual del país y entre los institutos similares de Europa y Norte América. Museo de arte moderno, si no tan rico como alguno de ellos, puede considerarse como de los más completos —sobre todo eclécticos— en su género. Sólo nos falta poder clasificar racionalmente sus valiosas colecciones —realizadas con las dos soberbias tapicerías flamencas del siglo XVII, cuya colocación ha sugerido estas rápidas líneas— de manera de convertirlo en lo que debe ser un museo moderno: una institución docente. Llegados a este punto capital asoma cierta nube en el cielo acogedor y promisorio de esta nueva era. No me desanimo por ello. Tengo la profunda convicción de que el patriotismo y la generosidad de los donadores me ayudará a disiparla; y así como durante los veinte años de inquietudes experimentadas por el Pabellón Argentino, cada tarde, al recogerme, las frondas del Retiro, con su perenne serenidad de belleza reconfortaban mi esperanza, ahora, el ramo cerúleo del jacarandá y el desgranar de oro muerto de las tipas me están diciendo con su muda pero penetrante simpatía que mi ilusión no será vana.





Un Rincón del Patio de Escultura (corredor superior) de nuestro Museo
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

LA TRANSFORMACION DE LOS MUSEOS DE ARTE

Ya es lugar común en los ensayos de esta disciplina calificar al siglo XIX: «siglo de los museos». Tal afirmación, incontestable desde cualquiera cota intelectual, en materia de artes plásticas matízase, sin embargo, según el color estético del cristal con que se la mira. Así, mientras para los tradicionalistas a ultranza constituye una de las más preciadas conquistas de la civilización, para los renovadores en trances agresivos «los museos son una calamidad moderna». Naturalmente, como en toda etapa de transición, a ambos lados de la inflexible línea divisoria hay su poco de verdad. Es racional y por ende justo salvaguardar los tesoros artísticos del pasado; pero también es cierto que un estrecho afán inventariador, al amontonar obras por el mero hecho de ser antiguas, convirtió las galerías públicas en algo así como en «camposantos de arte». «Hay muchas cosas mediocres en los más ilustres museos» —afirmaba hace cinco años Camille Mauclair—, recordándonos, de paso, «que las obras de arte experimentan alternativas de gloria y decadencia». «Además —añadía—, en

todo tiempo el favor y la intriga han hecho de las tuyas». Agréguese a ello el cómodo quietismo de los conservadores que, so pretexto de la intangibilidad de ambientes alcurniosos, mantenían más o menos oscuros y recargados de adornos los magníficos recintos donde se formaron las colecciones próceres a su resguardo.

En efecto, al convertir los estados europeos en galerías públicas los castillos y palacios de la Corona o de los señores, sólo cumplieron en parte el afán de cultura pública que incluía el gran sobresalto democrático de comienzos del siglo XIX. Abriéronse —es cierto— de par en par las blasonadas puertas; ofrecióse a la generalidad la contemplación de las maravillas reunidas por el refinamiento de los poderosos y antes solamente gustadas por las clases «d'élite»; pero el concepto de «museo» siguió siendo el de un templo: el de la veneración de la belleza canónica en ámbitos cuya suntuosidad antigua y su recogimiento a media luz tenían mucho de litúrgico... Y no se crea que esa sugestión de influjo casi divino imperaba únicamente en la gente del vulgo. Espíritus tan luminosos y de tan vasta ilustración como el de Camille Mauclair —por ejemplo, en el artículo citado—, añoraban, hasta ayer no más, que la modernización de los museos los privara de aquel ensalmo «de solemnidad y de misterio...». Y entre nosotros, ¿quién no recuerda la sincera, pero infundada y agresiva campaña llevada hace algún tiempo contra mi Dirección,

a raíz de reinstalarse el museo de la Recoleta conforme a los modernos preceptos de la museografía, entonces ya aceptados, integralmente, en Alemania, Holanda y los Estados Unidos, y, parcialmente, en Bélgica, Italia y España? Y esto después de haber denunciado valientemente Georges Wildenstein, en el epílogo de la famosa encuesta sobre la materia —organizada por «Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts»—, la inanidad cultural de los museos franceses, incluso el Louvre: «Nous vivons sur l'idée du musée «commémoratif». Sin embargo, añadía, «Voilà ce qu'il conviendrait de se mettre tout d'abord en tête: un musée n'est pas un mausolée, le pendant des statues de carrefours dont sévit l'égale manie. Le musée est une institution *utilitaire*. Il doit non seulement conserver les vestiges du passé, mais l'évoquer pour l'agrément et l'enseignement de la foule en même temps qu'offrir aux étudiants, aux érudits, sous une forme comode, les documents dont ils ont besoin». Y he aquí, en este final de párrafo, los fundamentos de la flamante ciencia museográfica que explayé en el recuadro de la página editorial de *La Nación* del 7 de febrero de 1933, con este título: «*El Museo Moderno — Selección, Clasificación, Documentación*».

*

* *

Para cumplir los propósitos básicos enunciados imponíase, ante todo, descongestionar e iluminar las galerías tradicionales. Desde el último cuarto del siglo XIX, artistas independientes y críticos avizores venían clamando contra el amontonamiento («l'encombrement») de los grandes museos. Ya en los umbrales de la actual centuria, Wilhelm von Bode y luego Salomón Reinach sostenían: «Es necesario exponer todo lo que sea instructivo bajo cualquier concepto; pero no exponer en las mismas condiciones de lujo y de prestancia lo que es capital y lo que es simplemente interesante». A pesar del intento implícito, estas declaraciones resultaban vagas. Fué necesario llegar al año 1929, con el informe de la comisión inglesa *ad hoc* presidida por Lord d'Abernon para tener la fórmula concreta, práctica: *el museo doble*; uno para el placer y la instrucción del gran público, y otro reservado para los estudiosos y especialistas. La susodicha encuesta francesa de 1930 tuvo el gran mérito, no solamente de confirmarnos la necesidad de tal ordenación, sino también de demostrar con testimonios objetivos, gráficos, lo que ya se había conseguido en Alemania y la América del Norte. Después de ella vinieron los perfeccionamientos de que hablaremos más adelante.

Pero, entretanto, la idea del «museo doble», al obligar a la *selección*, desabarrotaba las salas pú-

blicas, permitiendo a los conservadores clasificarlas conforme al criterio instructivo —no excluyente, por cierto, de la delectación estética—, que no puede ser sino el ceñido al desarrollo de la historia del arte. Era natural, pues, que tales piezas capitales, señeras de una época, escuela, o maestro, se colocasen en las mejores condiciones de visibilidad. Este propósito obligaba, ante todo, a la formación de ambientes reposados y de iluminación —natural o artificial— adecuada. Lo primero requería la contribución de los arquitectos, ya se tratase de modernizar los edificios vetustos o de levantar nuevas fábricas. Salas de líneas simples, geométricas, de fondos neutros, sin la menor ornamentación —ni siquiera molduras—, sin ningún artefacto luminoso. En esa forma, colocados los cuadros a la altura de la visual y debidamente espaciados, el visitante podría aislarlos, para su contemplación o su estudio, en un ámbito sereno. Pero como las visitas de las galerías copiosas acarrearán ese específico «*cansancio de los museos*» —que no es solamente muscular, sino también psíquico—, el arquitecto especialista debía ingeniar además de un itinerario lógico que evite pasos inútiles, oportunos reposorios (salas de lectura, jardines enclaustrados, simples «*livings*» de descanso) para facilitar la permanencia del público.

Todo esto, que podríamos llamar la «museografía física» —extrínseca— que está al alcance de cualquier conservador bien informado que cuente con la

colaboración técnica del arquitecto, del electricista y del mueblero (y, sobre todo, con dinero en abundancia), ha sido logrado hasta la perfección en los magníficamente dotados museos norteamericanos.

Porque es bueno advertir desde un principio que la aplicación *integral* de los cada días más perfeccionados preceptos de la museografía exige muy varios y vastos locales y grandes posibilidades pecuniaras. La simple colocación espaciada de los cuadros en una sola fila a la altura de la visual de las salas públicas obliga a un extenso metraje lineal de muros. De otra manera, no queda más recurso, para presentar un acervo de alguna consideración, que el fragmentario y engorroso de la «rotación de obras» en un continuo ir y venir de piezas del depósito a las galerías. Piénsese, luego, en los recintos para exposiciones retrospectivas, para los préstamos temporarios de colecciones privadas, para el cambiante «repertorio contemporáneo»; y luego todavía en las secciones auxiliares y en las dependencias técnicas —biblioteca, auditorium, patios de escultura, estamperío, taller de restauración, gabinete fotográfico, archivo, depósito, etc.—; y, por último, en el «otro museo», el «documentario-experimental», con sus laboratorios de pinacología para el examen físico-químico de las telas (con aula de seminario) y se tendrá una idea de la superficie cubierta requerida. Mi ilustrado antecesor, Dr. Cupertino del Campo, refiriéndose a ellos en un artículo aparecido en nuestro «Boletín» escribía:

«Basta decir, para dar una idea de su extensión (Metropolitan Museum of New-York) que se necesita una semana, por lo menos, para recorrer rápidamente las diferentes secciones que guardan riquísimas colecciones de pintura, escultura y de artes decorativas de todos los países y de todas las épocas, llegando muchas veces a extraviarse el visitante que se aventura sin un plano en el laberinto de sus salas».

Por otra parte, el mantenimiento de una claridad constante y de invariables intensidad e incidencia, para poder contemplar a cualquier hora las telas y las estatuas bajo un mismo valor lumínico, aconseja reemplazar totalmente la luz solar por la eléctrica, en forma difusa, con el gasto imaginable, dadas la profusión y potencia de las caras lámparas «luz-día» colocadas entre el cielorraso de vidrio esmerilado y el techo del edificio. Luego, la supresión absoluta de ventanas y claraboyas —con gran ventaja para la conservación de las pinturas y yesos, pues evita el factor higrométrico y la entrada del polvillo— plantea el problema de la ventilación. Los grandes museos modernos, a los que venimos refiriéndonos, lo han resuelto con el empleo de aire acondicionado, lo que les permite unir a la pureza de la atmósfera una temperatura constante y uniforme, de las que se benefician tanto los visitantes como las obras expuestas. Y esta maravilla sólo se consigue con grandes gastos de instalación y de mantenimiento.

EL MUSEO DOCENTE

Hasta aquí hemos reseñado la parte material, dispositiva —casi podríamos decir: intelectual y fisiológicamente higiénica—, que ha convertido en salas amplias, claras, serenas, las antiguas galerías promiscuas y gesticulantes, colmadas hasta el techo con la mayoría de las telas a media luz, a contra luz o en franca penumbra, y con aquellos cornisamentos, blasones y cornucopias, muy venerables como vestigios de una grandeza descaecida, pero que nada tienen que hacer con la visibilidad y el estudio de los arquetipos artísticos.

El mero hecho de seleccionar las obras y ponerlas «en valor» según una clasificación lógica, ya cumplía para el gran público la promesa inicial de la reforma: *la información instructiva*, a base del catálogo con sumarias noticias biográficas y puntualización cronológica de las piezas expuestas. La parte docente, en cambio, implica la concurrencia de elementos más complejos en verdaderos estudios de seminario, con la contribución de la biblioteca, de los archivos biográficos y fotográficos, con los datos experimentales de los gabinetes de pinacología y de otros procedimientos de investigaciones físico-químicas, así como también de las constancias del taller de restauración en lo que respecta al estudio preventivo de las enfermedades de las telas y colores y a su

tratamiento adecuado una vez declaradas. Naturalmente, esta docencia es de ceñida labor técnica —para profesionales, críticos y coleccionistas—, en quienes se presume el cabal conocimiento de la historia del arte, de las teorías estéticas y de las consecutivas evoluciones modernas en la expresión plástica.

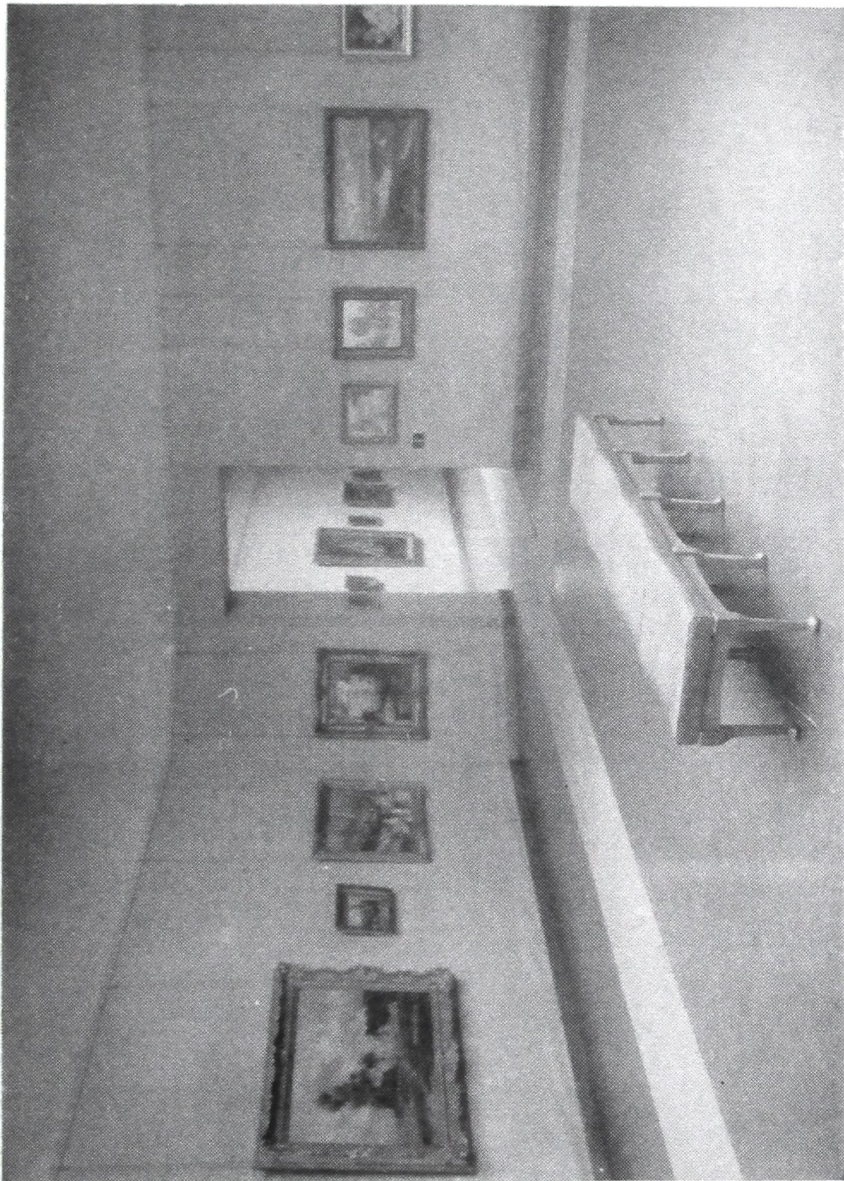
Pero entre el ocasional visitante de las salas públicas que se *instruye* con la racional presentación de las obras —cronológicamente clasificadas y «puestas en valor» y la ayuda del catálogo razonado— y el artista estudioso o el «connaissanceur» acendrado que frecuentarán el «museo documentario experimental», existe toda una clase de *iniciados* que, sin pretender la jerarquía técnica, aspiran a un mayor conocimiento de la transmutación de las escuelas, del significado, en cada siglo, del maestro resaltante y hasta de las vicisitudes de la vida de éste, cuando se la sabe novelesca o simplemente arbitraria. Para ella se han instituído las conferencias de divulgación artística, ilustradas con proyecciones luminosas en colores y en horas propicias.

Existe, además, otra actividad de la docencia artística, y es la *pedagógica*. Con una frecuencia que excluye el designio ocasional, los cursos superiores de las escuelas normales y las mismas profesoras recientemente tituladas solicitan «*visitas explicadas*», en grupos más o menos numerosos, no solamente *para formarse una orientación*, sino también para tener la práctica que su carrera les exige. (En Europa y los

Estados Unidos estas visitas se acuerdan a los turistas, previa inscripción especificando día y hora y cumplimiento del arancel de rigor). De ordinario son los artistas egresados de las escuelas superiores, cuya nomenclatura organiza el propio museo, quienes se encargan de este trabajo de especialización y quienes se benefician, justa y proporcionalmente, con el monto de los derechos abonados por los visitantes inscriptos.

EL MUSEO VIVIENTE

Pero hasta ahora venimos refiriéndonos —siempre dentro de la generalidad de los visitantes— a aquellos que concurren espontáneamente, por imperiosa inclinación atávica o por curiosidad adquirida en las escuelas, en los libros o en los periódicos. Sin embargo, vive en las grandes ciudades una masa que, por diversos motivos, no se acerca a los museos de bellas artes. Sería minucioso y largo exponer y explicar estos «impedimentos virtuales». Pero como esa población existe y no se allega al museo, es menester que éste vaya hacia ella, la busque en cualquier parte y venza su inercia despertando su curiosidad. En una palabra: que el museo salga a la calle —si se me consiente el modismo— y se ponga en evidencia atractiva, sobre todo en los países nuevos de formación aluviónica naturalmente ázimos de gusto artístico. Los museos norteamericanos, gracias a la capa-



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Una de las salas de pintura francesa

ciudad económica de sus comités, emplean todos los recursos de la publicidad: desde el «affichage» artístico profuso en las plantas urbanas y la radiodifusión en los suburbios y zonas circunvecinas, hasta el reclamo circense en los propios edificios con sorpresas lumínicas o músicas llamativas. Así, por ejemplo, el museo de Cleveland (Ohio) destaca todas las noches la columnata de su frontis con una violenta claridad «luz-día»; mientras que el de Pensilvania instala todas las tardes una orquesta sinfónica en el primer rellano de su escalinata monumental. La cuestión es atraer al transeúnte ignaro o apático, exactamente como lo hacen para sus pingües negocios los «managers» de los yanquis «Palacios de Novedades». Una vez dentro, los recintos acogedores, el itinerario fácil y cómodo, los patios florales, los catálogos informativos —acaso una circunstancial «visita explicada»— los retendrán para su premeditada iniciación artística. Ahora, la eficacia de esta propaganda es relativa. Depende en mucho de la idiosincrasia de la generalidad a la cual se destina. Y es muy probable que lo atrayente para el desprevenido y dócil ciudadano estadounidense en su versión genuina no lo sea tanto para el criollo, menos confiado («et pour cause!») en materia de maravillas desde las ya lejanas engañifas de Kalissy y Onofroff hasta la más reciente de «La Flor Azteca». Por eso nosotros —como se verá al final de este esbozo— si también «salimos a la calle» es de otra manera.

Pero no se reduce a ello el afán cultural de los museos modernos norteamericanos. Su acción realmente eficaz finca en las «exposiciones viajeras» o «circulatorias», mediante las cuales se lleva a las ciudades y villas del interior del país verdaderas galerías instructivas a base de obras originales o de selectas reproducciones en color. El arquitecto Alberto Prebisch nos relataba hace cuatro años la forma metódica y la amplitud de tales exhibiciones organizadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado a instancias de Alfred Barr (junior) en 1932. «Esta es la décima de las exposiciones viajeras organizadas por el museo en los dos últimos años —decía—. Se han realizado en 54 diferentes ciudades de los Estados Unidos y Canadá. Las instituciones participantes incluían 22 museos, 14 colegios, 10 escuelas, 12 galerías de arte, 10 clubs y cuatro almacenes comerciales. Como esto lo indica, las exhibiciones se dirigen a interesar a diferentes sectores de público». Y añadía: «Es claro que los gastos que implican tales exposiciones son sufragados en partes proporcionales por quienes se interesan en beneficiarse de ellas». Ahora bien: esto último presupone un previo acuerdo contributivo que muy difícilmente podría lograrse por el momento entre nosotros, donde el público metropolitano todavía se extraña de que —salvo en los días festivos— se cobre veinte centavos por visitar el Museo, ínfima cuota que abonaría sin chistar en las ventanillas del Jardín Zoológico. Ya

hablaremos, también más adelante, de lo que aquí se ha hecho en tal sentido.

Y no se crea que dichas muestras se limitan a las obras de propiedad de los institutos monitores. En repetidos casos, con motivo de certámenes internacionales, figuraron en ellas telas y esculturas de propiedad de los expositores extranjeros, previamente comprometidos —condición sine qua non— a que una vez expuestas en la titular serían rotadas en otras ciudades durante el término de un año. Gracias a ello, por ejemplo, los artistas argentinos que concurrieron a las exposiciones panamericanas de Baltimore (1928) y de Pittsburgh (1935) pudieron hacerse conocer, directamente y sin el menor esfuerzo personal, en los grandes centros norteamericanos. Lo que esto significa como difusión del arte contemporáneo y como vínculo espiritual entre los países de América no requiere, por cierto, ningún encomio.

RESUMIENDO

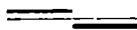
Las características más importantes de los museos de arte, implantados en el orden universal durante los últimos cincuenta años, son las siguientes: 1.º) Función primordial de institutos docentes; 2.º) Modernización de los recintos tradicionales en pro de la mejor contemplación de las obras; 3.º) Creación de galerías eclécticas de arte moderno, incluso repertorios circunstanciales de arte contemporáneo. En estos tres enun-

ciados hállanse contenidos todos los beneficios intelectuales y todas las mejoras materiales que realzan en la actualidad a estos establecimientos. Así, la orientación docente —que no excluye, por cierto, el regocijo estético—, aparejó el «museo doble», con la ordenación racional (vale decir: selección y clasificación) de las colecciones del dominio público y la apertura —en dependencias reservadas a estudios e investigaciones del «museo documentario-experimental»—, para profesionales, historiógrafos, críticos y coleccionistas, con todo el material informativo y de laboratorio de los que habláramos más arriba. Tal innovación obligaba, en natural concomitancia, a modernizar las venerables pero vetustas salas de los museos próceres («Luz en el Templo»), conforme a los preceptos lógicos y científicos del descongestionamiento, la visualidad, la tranquilidad y la iluminación adecuada. Así nació la flamante ciencia de la museografía, de continuo perfeccionamiento en detalles técnicos, pero cuyo fin esencial era y sigue siendo «*la mise en valeur*» de las obras capitales expuestas al gran público. Y esto se viene haciendo desde hace unos veinte años en los máximos museos de Europa, a medida que lo permiten las características de las engoladas fábricas que los contienen. Italia, Francia, Holanda, Alemania y España han renovado, paulatinamente, sus salas clásicas. Así, por ejemplo, el Louvre, no solamente ha procedido al «remaniement» de varias de sus secciones, sino que ha adoptado dispositivos y prácticas ultramodernos. Ahora

abre sus puertas también de noche y, entre otras obras maestras, la «Venus de Milo» se afina en el arquetipo de la medida y la armonía bañada en la luz cerúlea cara a la Diosa de los Ojos Claros; el Prado coloca en una sala especial un solo cuadro, el estupendo lienzo de «Las Meninas»; los incomparables Rembrandt del Museo de Bremen, antes amontonados hasta el techo, pueden contemplarse hoy en buena luz y bien espaciados; y el Museo de Nápoles, de riqueza tan varia pero tan apiñada, gracias a una reorganización a fondo que duró un par de años, es actualmente uno de los mejor presentados de Europa. Y aunque en menor escala, podríamos citar al Ryksmuseum de Amsterdam, al Kaiser-Friedrich de Berlín, etc. Y es bueno dejar constancia de que esta costosísima gran evolución civilizadora ha sido realizada en el atribulado lapso de postguerra, en el que no abundaba, por cierto, el pan de cada día. . . Pero nos estamos refiriendo a pueblos y gobiernos cultos.

Por último, los museos de arte moderno. Hasta 1910, casi todos los países europeos destinaron edificios —en la sede gubernativa o en las capitales de provincias— para exponer las obras adquiridas por el Estado en los diversos salones oficiales. En París, por ejemplo, el Luxemburgo —una vez distribuídas las adquisiciones menores en los museos departamentales— admitía cuadros de pintores franceses en condición de merecer mejor destino. De esta manera sus recintos constituían algo así como el Purgatorio del

Paraíso del Louvre. Por esos años —y después del legado Caillebote— se habló de la inclusión en el Luxemburgo de artistas extranjeros. Es una verdad a medias. Admitidos los artistas extranjeros por la dirección del Luxemburgo, entonces como ahora, sus obras se expusieron en un anexo, el local del «Jeu de Paume». De manera que esas obras están en el Luxemburgo en sentido figurado. Entre tanto, Roma no había hecho nada en tal sentido. Su Galería de Arte Moderno, como la de Bruselas, como la de Madrid, seguíanse nutriendo —dentro de un nacionalismo agresivo y suicida— con obras de sus compatriotas. Fué el momento de xenofobia artística que barrió, entre otros prejuicios, la atroz purificación de la Gran Guerra. Pero Roma —acaso por su amplia hegemonía histórica—, en la exposición del Cincuentenario de 1911, abrió las puertas de su Museo de Arte Moderno a dos grandes artistas contemporáneos de la misma raza: Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Digno fruto del ecuménico empeño de los creadores de belleza. Desde entonces, todos los países de aquel o de nuestro continente, llamados a presentar, como en este caso, no sólo su acervo artístico heredado —tradicional—, sino también la expresión de la producción de belleza moderna, *conforman*, dentro de sus posibilidades económicas, el ideal del «museo doble», de acuerdo con las directivas y los dispositivos susodichos.



EL MUSEO MODERNO

Semanas atrás, en las columnas del diario *La Nación*, al finalizar una rápida reseña de nuestro acervo artístico oficial ⁽¹⁾, escribía: «Sólo nos falta poder clasificar racionalmente sus valiosas colecciones, de manera a convertirlo en lo que debe ser un museo moderno: una institución docente». Apuntaba así un tema de interés universal, como lo comprueba la copiosa bibliografía de los últimos años. Pues bien, tal propósito se plantea ahora entre nosotros con imperativos de inminencia.

En momentos en que se reinstala el museo en su nuevo edificio, es impostergable aclarar aquellas palabras. ¿Qué implica una «clasificación racional»? ¿Qué debe entenderse por «institución docente»? Por último, ¿existe o no antagonismo conceptual entre los términos: «museo» y «moderno»? Estos tres interrogantes constituían la trama de un artículo complementario del recordado, que me proponía publicar en vísperas de la inauguración de los flamantes recintos. Pero he aquí que *La Nación* nos da a conocer en «El porvenir de los museos» lo que opina Camille

(1) *El Museo Nacional de Bellas Artes*, 9 de diciembre de 1932.

Mauclair al respecto, y ello me obliga a adelantarlo, no para polemizar —actitud «hors d'état», desde luego—, sino porque coincidiendo con el ilustre maestro en algunos puntos, quiero prevenir cualquier posible suspicacia de «rabâchage».

*
* *

Ante todo es necesario ponernos de acuerdo acerca del significado «actual» del vocablo museo. «No es inútil —ha escrito Maeterlinck en «El perdón de las injurias»— interrogar, de tiempo en tiempo, el sentido de ciertas palabras que cubren con una vestidura invariable sentimientos que se han transformado». Y esta inexcusable revisión de valores léxicos es hoy terminante; ya se trate del orden ético y de las blandicias sentimentales, como del concepto estético o de las compulsas técnicas. Ya, alguna vez, me atreví a ahondar tal mandamiento de probidad intelectual en la exégesis de una de las palabras más santas del mundo: la belleza ⁽²⁾, y al descarnarla, a la luz de mi tiempo, de su ritual forma antigua colmada bajo el sol sagrado de Eleusis, lo hice sin temor al anatema de Darío, quien ya había calificado de abominables tales actos en las páginas de mi revista *Pallas* ⁽³⁾. «Abominable —decía—, pues destruye

(2) *La Belleza Invisible*, Editorial Buenos Aires, año 1919.

(3) *Psicología de Museo*, *Pallas* (N.º 4), año 1912.

un sueño, una ilusión que ha poseído tantas almas durante siglos. . .».

Acaso tengamos que destruir en parte, ahora, más de un sueño, más de una ilusión —al proponer lo que pensamos que debe ser un «museo moderno»— entre los numerosos prosélitos de la intangibilidad de los arquetipos. Y al decir «en parte», no se me oculta, por cierto, que empleo una expresión indigna de la jerarquía de estas elucidaciones; pero lo hago —además de que, en el fondo, se incluye una verdad— por mesura dialéctica. En materia de ilusiones y de desilusiones —para no caer en la truculencia melodramática— no hay más remedio que seguir la pauta tan ladina de la vida. La vida no te despoja, de la noche a la mañana, de todas tus ilusiones o de la «totalidad» de tu única o de tu última ilusión. La vida —que es fuerza creadora y destructora; que es lógica y que es contradictoria; que, muchas veces, al mismo tiempo, es anhelo y es desesperanza; que cuando quiere ser buena te enloquece con sus más embriagantes favores; pero que, cuando le da por ser mala, te aísla, antes de destrozarte, y luego se permite todavía el ademán elegante de entregarte a su rival, la Muerte— la Vida destruye por partes, paulatinamente, insensiblemente. . .

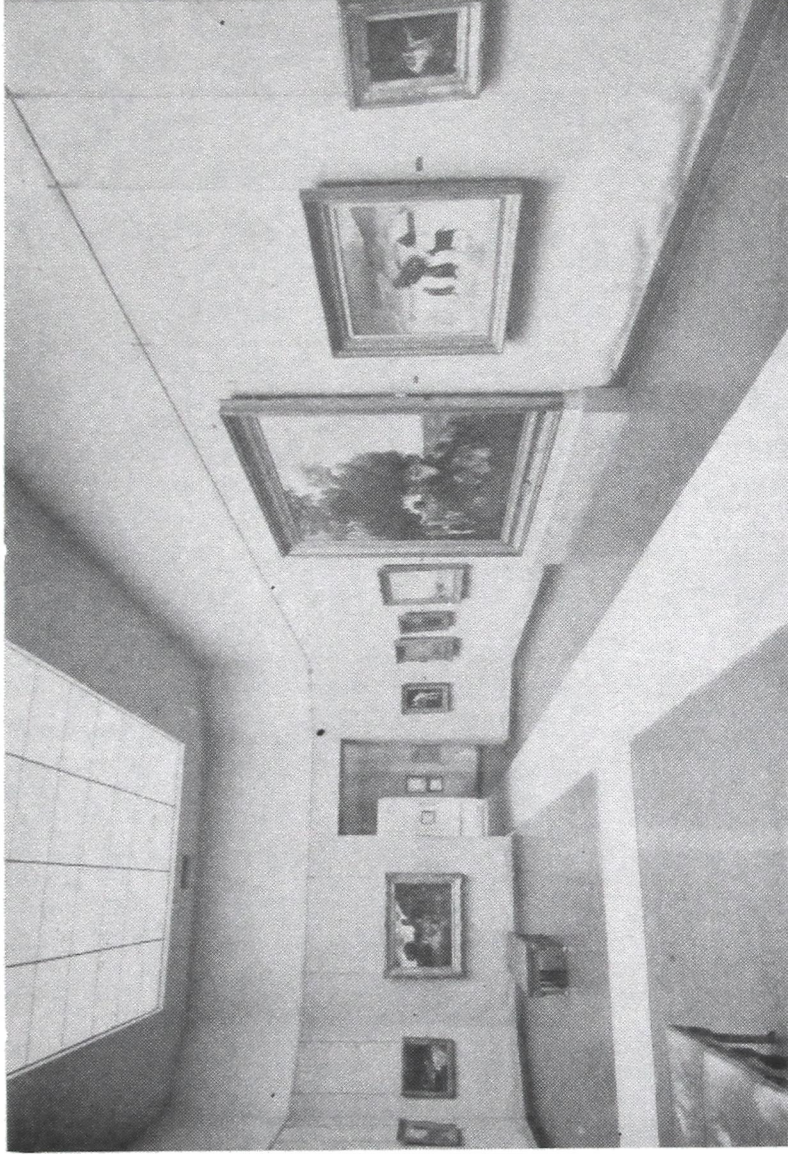
Pero todo esto es literatura.

*

* *

Volvamos a la realidad. El museo, por antonomasia el «templo de las Musas», consagrado con las obras de suprema belleza que ya no admiten contradicción —puesto que las ampara el consenso secular— existe todavía y perdurará hasta que no ocurra una catástrofe o vuelvan los bárbaros... Son los palacios principescos o las fábricas medioevales de Italia, de Francia, de España, de Flandes, de Inglaterra... En ellos se resguardan las obras próceres —¿para qué mencionar los autores?— y en ellos está bien ese «poco de solemnidad y de misterio», de que nos hablara Mauclair, días atrás.

Naturalmente, desde el punto de vista «suran-
né», «museo» y «moderno», son términos contradic-
torios y, por lo tanto, excluyentes. Por eso en los paí-
ses antecesores de nuestra actual civilización, que tie-
ne la suerte de haber heredado o de haberse apodera-
do (¿debo decir que esta última palabra es un eufe-
nismo...?) de obras pictóricas maestras, existe una
tácita convención. El crítico de arte, el «amateur»,
el simple viajero inteligente, bien saben que, entre
tantos museos, los verdaderos «templos de las Mu-
sas», son los tradicionales, los que nadie discute;
pero que junto a ellos —los «Sancta Sanctorum» del
arte— existen «galerías de “arte moderno”», tales
las de Roma y de Madrid, para no abundar en ejem-
plos... Países de gran ventura, puesto que al testi-
monio de la unitiva permanencia de su vitalidad tron-
cal van sumando, a través de las turbias vicisitudes



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Planta alta. Pintura francesa

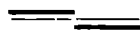
de estos tiempos, a la expresión de belleza ingénita la inquietud de la belleza nueva.

Entre nosotros, en cambio, (cuando digo nosotros me refiero, siempre, en oposición a Europa, únicamente), la situación es distinta. Nuestro museo de «Arte Moderno» —que contiene, también, algunas excepcionales piezas de arte antiguo— debe afrontar los dos estados. Debe decirle al público que no obstante ser huérfano de una gran herencia tradicional, está en condiciones, dentro del continente, de presentar cinco o seis piezas capitales de la historia del arte, y que, en cuanto al arte moderno, sin ninguna jactancia, es el primer museo de América del Sur.

¿Que no tendremos nunca el tesoro de los museos Vaticanos, de los de Florencia, de los de Venecia, del Louvre, del Prado, etc? Eso es seguro. Después de la barbarie bolchevista, a raíz del pillaje del museo de «L'Ermitage», aparecieron, aquí y allá, algunas telas de alcurnia. Desde Holanda, desde Suiza y desde Alemania —entre 1920 y 1927— solían anunciarnos con formidables catálogos esta o aquella liquidación de venerables pinacotecas. Acaso algunas de esas telas pudo quedar en el país. . . Pero ¿qué hubiésemos ganado? Un museo trunco y ambiguo —desde el punto de vista del «ejemplo y de la educación» de que habla Mauclair—, y un museo quizá contra-productente para definitiva concreción de la conciencia artística de nuestro pueblo.

En efecto, la admiración de las obras antiguas suele ser, a menudo, fruto de la sugestión literaria. Tal sostenía Darío, en su mentada *Psicología de Museo*: «Mas ¿quien se atrevería a decir lo que siente, con sinceridad, ante ciertas obras de arte consagradas por la convención a través de los tiempos? Hay quienes han visto el fresco del «Juicio Final» de la Sixtina, como han leído el Dante: deslumbrándose en absoluto porque sí —sin ser el caso del titán Hugo, que admiraba a Shakespeare «como un bruto». Huysmans solía ser feroz, y con un tecnicismo descollante en su prosa violenta y trabajada, decía lo que pensaba sin ambages, escandalizando la tradición de las pinacotecas. Peladán ha sabido serlo, con los modernos y con los antiguos que no se ajustan al canon de su estética. Pero en verdad, una vasta «opinión hecha» se cierne sobre las obras del pasado. Y ello ha provocado hasta los furiosos desmanes de los locos del futurismo.

Quedémonos, entonces, con nuestro museo «moderno» de arte moderno. Entretanto, ya llegará la oportunidad de hablar de «Selección», documentación, etcétera.



SELECCION — CLASIFICACION
DOCUMENTACION

Al recordarnos Camille Mauclair «que hay muchas cosas mediocres en los más ilustres museos», trataba de cohonestar tal antítesis diciendo: «...las obras de arte pasan por alternativas de gloria y decadencia. Además, en todo tiempo, el favor y la intriga han hecho de las suyas. Pero, al fin y al cabo, el principio era el de una consagración» (1). Ahora bien, más que un principio parecería deducirse de estas líneas una «petición de principio». ¿Cómo puede darse por acertada la organización de los museos de antiguo cuño si, para probarlo, se subrayan sus defectos? ¿A qué se reduce, entonces, «la opinión unánime de la época» que ensalzaba hasta el templo de las Musas las obras consideradas más bellas? Y, por último, ¿con qué fundamento se puede hablar de «consagraciones», si se confiesa la infiltración subrepticia del favor y de la intriga?

(1) «El porvenir de los museos». *La Nación*, 22 de enero de 1933.

Ciertamente, no seré yo quien sostenga que en los museos modernos no existen cosas mediocres y, mucho menos, que no medien, a veces, influencias o intereses creados en la admisión de obras. Lo contrario equivaldría a dotar de infalibilidad a los críticos, a los jurados y a los directores de Bellas Artes; quienes, desde luego, se habrían purificado de toda humana flaqueza... Fácilmente se advierte lo paranoico de tales conjeturas. Mientras el mundo sea mundo, los hombres se equivocarán, se ayudarán y se resistirán...

Pero lo que diferencia substancialmente la incomprensión o la parcialidad, en el museo ilustre y en el museo moderno, es el grado de persistencia del error o de la injusticia. Ahora bien, la única manera de tornarlos perdurables es consagrándolos; lo que sólo ocurre en el ámbito endiosado de solemnidad y de misterio de los museos-templos. El museo moderno, en cambio, abierto a todas las luces del análisis y de la discusión, clasifica sus colecciones en tal forma que apenas se señalan las obras insuficientes, pueden ser aisladas del conjunto magistral.

¿Que, a título documentario, ingresan a veces piezas combativas de tendencias transitorias...? Sea... ¿Que mal hay en ello tratándose de una «ins-

titución docente»? ¿Por qué el museo ha de servir tan sólo para que los nietos comprueben «con orgullo la obra de que sus abuelos fueron capaces»...? El museo, si es que no se pretende convertirlo en un suntuoso tabernáculo, debe ser una viviente y objetiva lección de historia del arte. ¿Se concibe un programa de historia argentina, por ejemplo, de cualquier instituto de enseñanza, del que se suprimiesen los episodios dolorosos o los momentos inorgánicos, en los que imperaron la desorientación o el extravío en mérito a dar a conocer a las sucesivas generaciones únicamente la gesta heroica o la clarividencia civil de nuestros gloriosos padres? Y ¿se ha pensado un instante a lo que se reducirían los anaqueles de las grandes bibliotecas públicas si, siguiendo el mismo criterio del museo ilustre, sólo se conservaran en ellos ejemplares de incunables y de obras maestras del pensamiento, de la imaginación o de la sensibilidad?

Luego, el fruto del esfuerzo actual ¿no vale la pena de ser conocido aun cuando no haya cuajado en obra definitiva? Deliberadamente he escrito «esfuerzo», lo que, de suyo, implica cierta calidad, aun dentro de las orientaciones fugaces. Ningún esfuerzo sincero —acertado o no— se pierde en el ascendente devenir del espíritu humano, trátase de las ciencias

o de las artes. Las «tentativas», las búsquedas, son otra cosa; son femeninas. Como bien lo dice el ilustre maestro que comento, «se las exalta y se las abandona tan fácilmente como a las creaciones de la moda...». El esfuerzo, no. El esfuerzo es masculino y, por eso, aun frustráneo, engalla siempre. ¿Qué peligro puede haber en aceptar una tela de vanguardia, si las noticias de los catálogos razonados y las explicaciones de las conferencias periódicas de divulgación artística, redactadas y organizadas por los técnicos imparciales, del mismo museo o de afuera, la colocan en su lugar justo o errado? El peligro no está en abrir las puertas del museo a la obra temeraria o incompleta. El peligro fincaría en cerrarlas, inmediatamente, tras ella, con el candado de la consagración. Y las puertas del museo moderno están abiertas, de par en par, a todos los vientos renovadores, sin que ello pueda ser causa de la menor inquietud: Tanto en el dominio físico como en el reino del espíritu, sólo se concreta lo ponderable.

*

* *

Pero supongamos que tal amplitud de criterio nos llevase a trances de promiscuidad. Aunque improbable, es bueno considerar el caso. Para salvar-

lo se dispondría automáticamente de la clasificación racional en distintos sectores.

Pongamos por ejemplo nuestro propio museo. Como se sabe, fórmanlo gran cantidad de pinturas, dibujos y grabados; buen acopio de medallas y, proporcionalmente, pocas pero selectas piezas escultóricas. En realidad es una nutrida y valiosísima pinacoteca. Ahora bien: la parte verdaderamente nuclear de ella —la que define su carácter— está constituida por telas modernas. Es cierto que poseemos varias tablas y lienzos venerables, de gran mérito y valor, pero ni su escaso número ni su heterogeneidad justificarían el alarde de un conjunto de pintura antigua. Se las ha colocado en la sala de honor, para enmarcar con su profunda y serena belleza las dos magníficas tapicerías flamencas del siglo XVII recientemente donadas. Recinto de excepción, en él se realizarán —a falta de un auditorium ad hoc— los actos oficiales, las celebraciones solemnes y las conferencias magistrales; y, tanto por la categoría de sus piezas como por este destino circunstancial, puede considerársele como virtualmente desarticulado de los demás.

El resto del vasto local se presta admirablemente para desarrollar la especial clasificación de que

venimos hablando. Salas amplias, en cuya construcción se han consultado, no solamente «las leyes de la óptica», sino también las facilidades del acceso, la lógica ordenación del itinerario, la serenidad del ambiente. Muros lisos —sin una moldura, sin un adorno—, líneas rectas, tranquilas; entonaciones suaves. Unas, se abren totalmente a la visión del conjunto; otras, se subdividen en pequeños ámbitos, propicios para aislar —dentro de la misma época o del mismo movimiento artístico— las obras capitales. Así están dispuestas las plantas que llamaríamos de exposición integral. Aparte de ellas, en el subsuelo, junto a los depósitos, se encuentran las salas de experimentación, las de los «cuadros documentales» que inquietaban a Camille Mauclair.

Ahora bien: elegidas las telas representativas —pues no hay clasificación posible sin previa selección— se agrupan por escuelas y dentro de lo posible, cronológicamente. Dentro de lo posible, digo, pues por desgracia, la eterna escasez de fondos en que nos hemos debatido y seguimos debatiéndonos, ha creado anchas lagunas que, poco a poco, se irá cegando. Señalado el sector correspondiente, su colocación, como es natural, se hace de acuerdo con la similitud

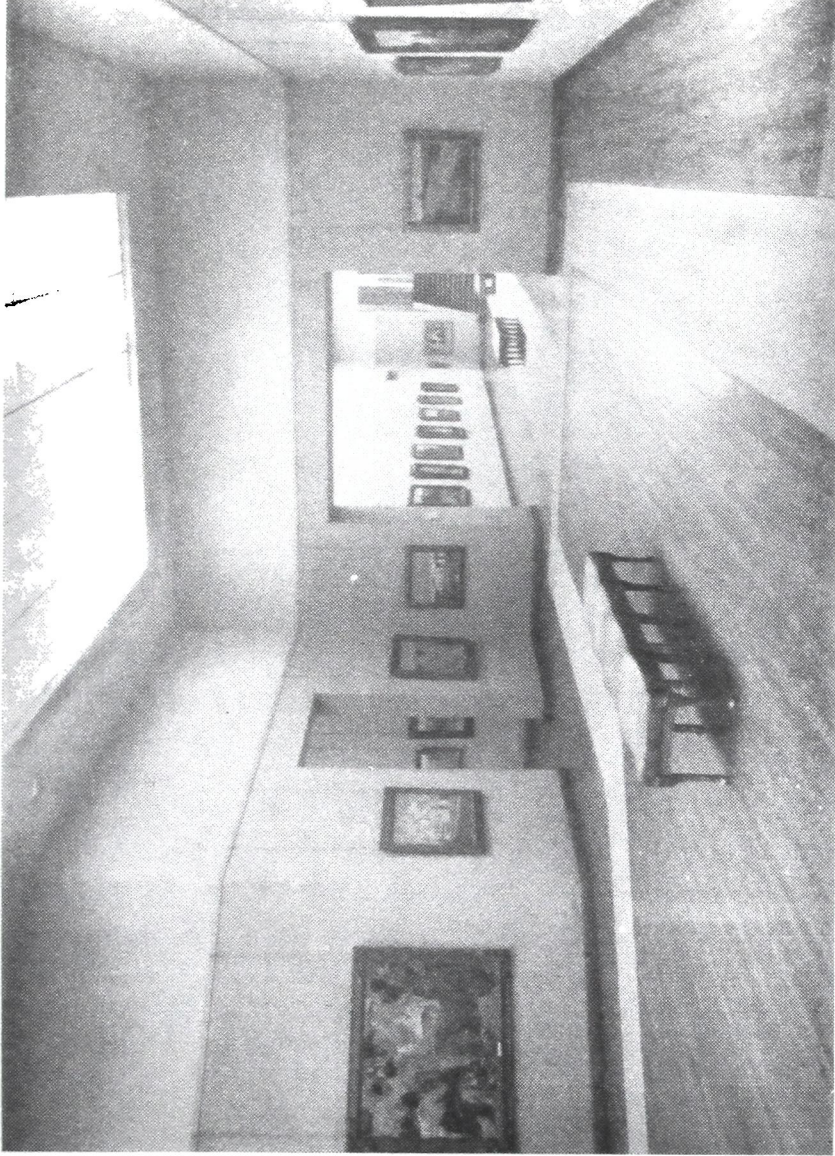
de géneros y de procedimientos, sin descuidar, por cierto, la armonía cromática.

En lo que antecede no se adelanta ninguna originalidad. Es, más o menos, lo que se hace siempre en las pinacotecas un tanto ordenadas. No podría decirse lo mismo de la mayoría de los «museos ilustres», los cuales, en mérito a su abolengo señorial, conservan, como un recuerdo del esplendor antiguo y de los faustos principescos, cierta preferencia por la ordenación pomposa en detrimento de la claridad expositiva. En los últimos años se ha reaccionado —particularmente en el Museo del Prado, bajo la dirección de Alvarez de Sotomayor— descongestionando y aclarando las salas; pero, con todo, no realizan el concepto del museo moderno de algunas capitales del centro y del norte de Europa y de casi todas las grandes ciudades norteamericanas.

La clasificación moderna, comporta, además de los susodichos requisitos, la «rotación sistemática» y el «repertorio contemporáneo documental». Lo primero, porque si el museo ha de servir «de ejemplo y de educación», es menester que exponga las obras «racionalmente», no sólo desde el punto de vista de la historia del arte y de las evoluciones técnicas, sino también en lo relativo a su presentación material. Esto úl-

timo obliga a espaciar debidamente los cuadros —a no mayor altura de la visual— a fin de que el visitante pueda aislarlos sin esfuerzo en su ahinco estudioso o su contemplación emotiva. Como se comprenderá, tal dispositivo en una pinacoteca medianamente dotada, de colocarse al mismo tiempo todas sus telas, exigiría una superficie de paredes inalcanzable, aun en los más vastos locales. La rotación entonces, al renovar periódicamente las obras expuestas con otras de la misma época, de la misma escuela o del mismo autor, allana el impedimento y permite realizar el ideal de la clasificación y de la presentación selectivas de las colecciones.

Se dirá que puede darse con frecuencia el caso de que un visitante, en busca de tal obra de su preferencia, acuda al museo durante uno de esos «compases de espera»; y que, al no encontrarla expuesta, se retire justamente defraudado en su legítima curiosidad o en su dilecta expectativa. Nada de eso. Como el museo moderno es, ante todo, un «organismo viviente», hará conocer por la publicidad periódica, tanto los términos de las «rotaciones» como la manera de poder contemplar en cualquier momento —la obra que ha ido, temporariamente, «al depósito».



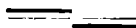
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Pintura argentina

Depósito muy distinto, por cierto, de lo que generalmente se entiende por tal. Depósito amplio, bien ventilado e iluminado, con su «linoleum» pulcrísimo, sus sillones confortables y su mesa de trabajo, donde el visitante de aquellas curiosidades o de estas delectaciones —catálogo o monografía en mano— podrá estudiar o gustar, largamente, la obra de su elección.

Y es en ese «sector» de salas tranquilas y silenciosas —donde se conservarán también los «cuadros documentales», es decir los «esfuerzos ponderables» de las sucesivas tendencias renovadoras —modernas o contemporáneas— para provecho de los que buscan, en las manifestaciones de arte, algo más que la sensación. Al servicio de ellos —además de las referencias del catálogo— el museo moderno pondrá todas sus informaciones bibliográficas o técnicas. A la mera manifestación de cualquier deseo informativo, el bibliotecario y el restaurador proporcionarán los elementos de confirmación o de discusión que satisfagan su intento.

Entretanto, en las salas que llamaríamos «públicas», mejor dicho de acceso directo y corriente, junto a las piezas capitales que, por serlo, no se moverán nunca, el visitante sin urgencias de especialista encontrará, seleccionadas y racionalmente clasifi-

cadras, las obras modernas o contemporáneas de cada escuela, las que por «su calidad de belleza perdurable» serán —como ya lo apuntara Cupertino del Campo— las «obras antiguas» de mañana. Y si al dejar esos modernísimos recintos, el visitante que añora los «museos ilustres» sale defraudado en su recuerdo «de solemnidad y de misterio», espero que «el ramo cerúleo del jacarandá y el desgranar de oro muerto de las tipas», amortigüen su desilusión en cada nueva primavera de los cordiales jardines de la Recoleta.



EL MUSEO EXPERIMENTAL

En el transcurso de los dos últimos años me he referido al propósito, hoy en marcha, de instituir en nuestro Museo una sección de seminario, que, indistintamente, calificara de «experimental» o de «documentaria». El in promptu de tales manifestaciones en el sobresalto de la cotidiana labor —discursos circunstanciales, reportajes repentinos, artículos de divulgación— mantuvo esa doble nomenclatura, al parecer indecisa, pero en el fondo, segura, pues los dos adjetivos son, en este caso, perfectamente subsidiarios sin redundar.

Toqué, también de paso, el consabido tema, agregando que le dedicaría capítulo aparte ⁽¹⁾. Helo, ahora, escorzado —dentro de la amplia perspectiva monográfica— ciñéndome a la limitación de espacio que es del dominio público.

(1) *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, N.º 1, pág. 5 (enero y febrero de 1934).

EL MUSEO INVISIBLE

Así también podría denominarse —con pintoresca exactitud— para la generalidad de los visitantes, esta nueva sección de nuestro instituto. En efecto, la mayoría de ellos al comprobar —sorprendidos o complacidos— el normal estado de conservación de las obras, su ordenamiento lógico e instructivo, la seriedad informativa de sus rótulos, la individual «mise en valeur» de las mismas, dentro de los respectivos conjuntos —no sospecha, siquiera, el menudo trabajo previo, silencioso, tesonero —intelectual y material— que ha hecho posible esa *sencilla organización educativa de las colecciones*.

Fuera del itinerario libre, en recogidas dependencias de la planta baja y del subsuelo, se planean las líneas directrices de la función cultural; se clasifican, en minuciosos archivos de filiación (procedencia) las obras, con su costo originario y su valor actual; las entradas y salidas de las mismas; los envíos de fomento a los museos del interior; las fichas biográficas y fotográficas de los autores nacionales —estén o no representados en el Museo—; el régimen de la rotación docente; la confección del Catálogo; la redacción del Boletín; sin contar las consultas de

autenticidad o de precio de los propietarios de telas o estatuas, a quienes hay que servir —aunque no lo manden los reglamentos— porque no existe en el país, ni en el continente, otra institución, oficial o privada, que pueda hacerlo con responsabilidad.

Nada de esto, por cierto, es una novedad en un museo moderno de bellas artes conscientemente dirigido. Si lo recuerdo, al pasar, es un poco para ilustración del público (no olvidemos las características aluviónicas de nuestra población) y, mucho, para ayudarme en el intento de puntualizar lo que ha de ser al principio, en nuestro específico caso, el museo experimental.

SEMINARIO DE ARTE

Acabo de decir: «al principio», por estas dos razones. Ante todo por la imposibilidad económica de montar los laboratorios y dispositivos especiales que exige la museografía moderna, copiosamente divulgada en volúmenes monográficos y en la *Revue Internationale de Muséographie*, órgano de la congénere Oficina Internacional. En seguida porque los nuevos métodos aplicados a las obras de arte que comentara, hace cuatro años, Igor Grabar ⁽²⁾, se re-

(2) *Nouvelles Méthodes Appliquées a l'Etude des Oeuvres d'Art*, par Igor Grabar. «Museum» (1930). pág. 117.

lacionan, particularmente, con las pinturas antiguas y es evidente que nuestro museo es de arte moderno, salvo una veintena de piezas de alcurnia.

Lo que debe ser la sección experimental de un museo moderno completo, lo concretaré, en seguida, de acuerdo con la última palabra en la materia; es decir, con las resoluciones a que llegaron los técnicos más eminentes en la Conferencia Internacional para el estudio de los métodos científicos aplicados al examen y a la conservación de las obras de arte, congregada, en Roma, entre el 13 y el 17 de octubre de 1930. Día llegará en el que, el Estado o los Amigos del Museo, nos proporcionen no solamente los dispositivos y materiales indispensables, sino también el personal especializado —químico, fotógrafo, radiógrafo— que logre sacarles su natural provecho.

Entretanto, ¿qué servicio experimental práctico puede prestar el Museo Nacional de Buenos Aires a los directores de institutos similares del interior, a los artistas, a los «amateurs», a los propietarios de galerías privadas? Uno muy grande, relacionado con la pintura moderna —siglos XVIII, XIX y XX— habilitando una sala de estudios (seminario) a base de su Biblioteca, de sus ficheros biográficos y fotográficos (documentación) y de su taller de restaura-

ción (enfermedades de los colores), procedimientos de conservación (museografía).

A nuestros colegas del interior les expondremos lo que hicimos —adoptando, estudiosamente, las reformas extranjeras— para lograr la sincrónica función docente del instituto.

Una alerta curiosidad, como acicate del constante afán de aprender —ya que, por desdicha, hasta ahora nadie ha dispuesto, aquí, de elementos ni de tiempo para alcanzar incontrovertible especialización en materia de *peritajes artísticos*— nos permite, sin embargo, dada la frecuencia de tantos años de museos y de talleres, ilustrada por la periódica bibliografía, contribuir con nuestro esfuerzo al mayor rendimiento de un estudio disciplinado.

La consigna es *estudiar*, antes de *afirmar oficialmente*, cada caso de consulta sobre telas antiguas. Opinar, particularmente, es decir, sin responsabilidad, es fácil. Nuestra situación es otra.

GABINETE EXPERIMENTAL

Ante todo, es decir, antes de establecer el plantel de laboratorios afines, deseo dejar sentado esto: Al exponer, sucintamente, las conclusiones adoptadas en la Conferencia Internacional para el estudio de los

métodos científicos aplicados al examen y conservación de las obras de Arte, no quiero decir que sean los exclusivos e inapelables. Comparto, en este caso —con los profesores doctor Helmuth Rinnebach y Víctor Bauer— (3), los siguientes asertos:

«Las falsificaciones y copias se han multiplicado de tal modo en estos últimos tiempos en todos los campos de las artes puras y de las aplicadas, que los expertos, los coleccionistas y los comerciantes de todos los países, se ven un poco perplejos ante la dudosa autenticidad de las obras de arte. De ahí, el estado verdaderamente anormal de las cosas que, degenerando en crisis, ya ha alcanzado a varios sectores y, ante la cual, la ciencia artística oficial, está absolutamente desarmada y condenada a la inacción. Naturalmente, esto no quiere decir que por ello (los estudios físicoquímicos) haya que desechar, *totalmente*, los métodos de investigación empleados hasta ahora (historia del arte, análisis de los estilos, filiaciones, etc.). Al contrario, aun cuando en lo futuro los métodos puramente técnicos lleguen a surtir los efectos más deseables como elemento de prueba, *jamás podrán suplantar las dotes naturales que el perito debe poseer en materia de arte, si es que pre-*

(3) *L'Examen des Peintures aux Rayons X. (Son importance et ses limites)*, por el doctor Víctor Bauer y doctor Helmuth Rinnebach, *ibid* (1931) pág. 42.

L u z e n e l T e m p l o

tende emitir un juicio exacto...». En esto coinciden dichos autores con la autorizada opinión de J. F. Cellerier cuando sintetiza: Para el estudio de la factura del artista intervienen *factores imponderables que son la forma de manifestarse del genio de cada pintor*, de manera que, en muchos casos, el papel de la ciencia no puede ser otro que el de facilitar el examen del experto (artista en potencia) aumentando, en cierto modo, su acuidad visual ⁽⁴⁾.

PERITAJES Y CONJETURAS

Pero, si bien son exactas las reflexiones que anteceden respecto a la relativa importancia de los procedimientos científicos de investigación, dos circunstancias especiales —agravadas, progresivamente, en los últimos treinta años— obligaron a buscar elementos objetivos, experimentales, de control en las rebuscas de autenticidad.

El auge del comercio de obras de arte en las postrimerías del siglo pasado —con el consiguiente entronizamiento del «marchand», no siempre de buena fe, y la sabia organización de la industria de «falsos»— aparejaron el peritaje rápido, brillante,

(4) *Les Méthodes Scientifiques en Usage dans l'Examen des Peintures*, par J. F. Cellerier, *ibid* (1931) pág. 3.

muchas veces erudito, pero de un empirismo alarmante, en el mejor de los casos. Aquellas *dotes naturales* que, como *substractum*, debe poseer el experto del arte, ejercitáronse, sin mayores disciplinas que la frecuencia de algunos museos y las acotaciones —de filiación o de precios— de los «Diccionarios de Ventas», como *don adivinativo*. A base de una indudable memoria retiniana y del cotejo de técnicas a simple examen de ojo, convertíase el perito en una especie de zahorí —cuando no de rabadamante— estético que abonaba sus «pálpitos» de autenticidad (sobre todo en materia de antiguos) con citas del «*Tratado*» de Leonardo (internacionalmente accesible en la traducción comentada de Péladan); del «*Het Schilder-boeck*» (5) o del «*The Secret of the Old Masters*» (6) glosados en poliglota propaganda por las fábricas de colores. Esto ocurría en toda Europa; y solamente una legislación severa y de sanciones ineludibles, como la francesa, pudo poner coto a ese charlatanismo artístico, organizando en el Hotel Drout y, más tarde, en la Cámara Sindical de expertos, un cuerpo especializado y responsable de peritos.

Pero los mismos recaudos legales resultaron insuficientes, aun tratándose de verdaderos especialistas,

(5) *Het Schilder-boeck*, por Karel Van Mander. Haarlem, 1604.

(6) *The Secret of the Old Masters*, por Albert Abendschein, Appleton, New-York, 1905.

ante el perfeccionamiento de las falsificaciones y las regimentadas comanditas de «marchands». Es incontestable —comenzaban diciendo Bauer y Rinnebach en su ya citada comunicación a la Conferencia de Roma— que, desde hace algunos años, una alarmante inseguridad reina en el mercado internacional y en los medios de los coleccionistas, de los «marchands» de objetos de arte y de los peritos, a causa del número inquietante de «falsos» que inundan todos los dominios del Arte y de las artes aplicadas tanto antiguas como modernas. Tal intranquilidad aumenta, día a día, con la lectura de noticias divulgadas, tanto por las revistas especiales como por la prensa cotidiana, relativas a recientes y sensacionales escándalos de falsificaciones (7).

El trance hizo crisis en 1929, provocando la reacción de los técnicos que venían ocupándose, de años atrás, de la manera de salvar ese peligro en acecho. Por fortuna, la Oficina Internacional de Museos del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, que tiene su sede en París, logró organizar y llevar a buen término la ya mencionada «Conferencia Internacional» para el «Estudio de los Métodos Científicos Aplica-

(7) Bauer y Rinnebach, *Museion* (1931) pág. 42.

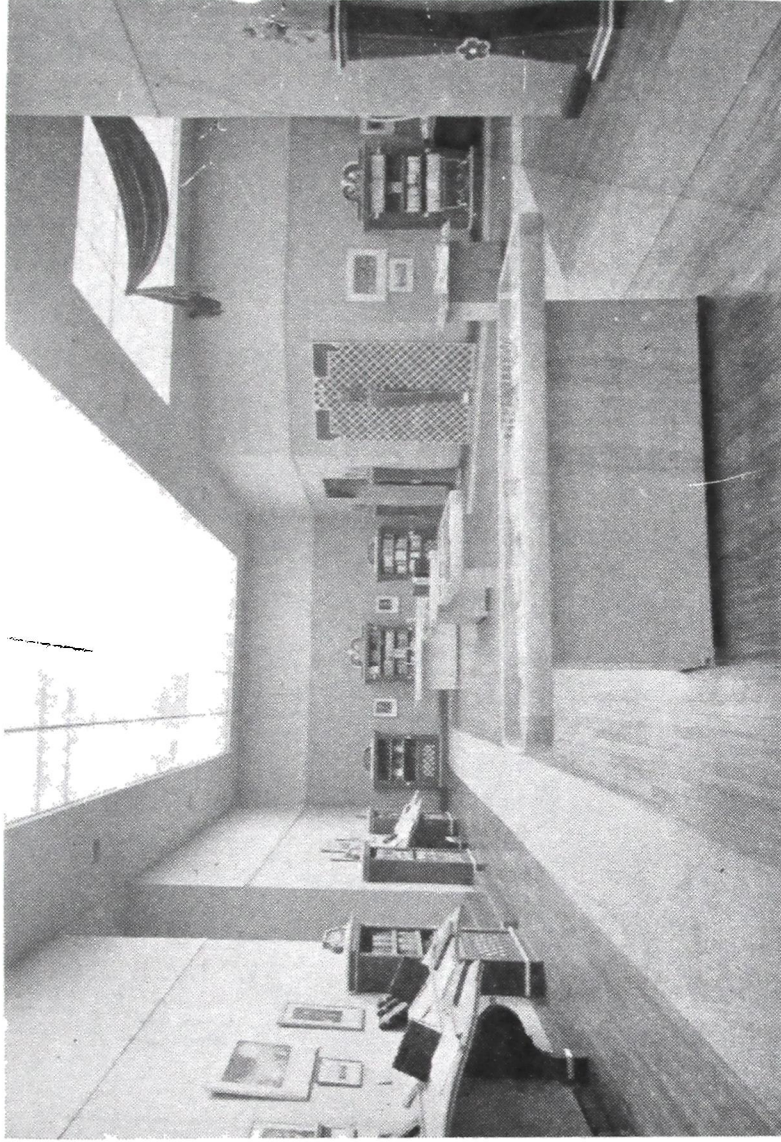
A t i l i o C h i á p p o r i
dos al Examen y Conservación de las Obras de
Arte» (8).

¿QUE PODEMOS HACER NOSOTROS?

Ingenuo y hasta cruel sería hablar de análisis químicos, petrográficos, micrográficos, espectrales; de radiaciones monocromáticas o policromáticas, visibles o invisibles —desde los Rayos X a los infrarrojos—; o bien de la utilización de la luz polarizada, de los filtros combinados monocromáticos o de la célula fotoeléctrica. En un museo cuya dirección está obligada a mantener en penumbra varias salas, por no alcanzarle las asignaciones del presupuesto para pagar el consumo de la corriente eléctrica indispensable sería, en verdad, un sarcasmo pedir gabinetes, equipos y técnicos de química, de óptica, de radiografía.

¿Qué hacer, entonces, para ir dotando al nuestro de la hoy inexcusable sección experimental?

(8) A comienzos de 1930 nos llegó del *Office International des Musées* (S. D. A.) la invitación para asistir a la Conferencia Internacional que se realizaría en Roma a mediados de octubre de ese mismo año, entre los directores de Museos y técnicos de todo el mundo, para estudiar los métodos científicos aplicados al examen y conservación de las obras de arte. Inútil añadir que, en aquellos días, lo que menos interesaba al Gobierno eran las Bellas Artes. No hubo caso. Es lástima, porque ya se designara —como correspondía— a mi antecesor, doctor Cupertino del Campo, o a mí, hubiésemos podido recoger valiosísimas enseñanzas —directas e inmediatas— que ahora rastreamos en las monografías con una increíble pérdida de tiempo.



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exposición de arte francés (1989) anexo del libro contemporáneo

Desde luego, hemos organizado *la subsección documentaria*, a base de la estricta filiación de las obras de propiedad del Estado y de las que nos va permitiendo el censo de las pinacotecas particulares. Dentro de los recursos de que se dispone, se completan archivos de procedencias, de procedimientos, biográficos y fotográficos, en relación con el contributo bibliográfico de la modesta Biblioteca. Este servicio ya está a disposición del público. A él se aparejan los problemas de Museografía general y del análisis crítico de las obras. El Director y el Secretario están a disposición de los estudiosos como simples guías en esa disciplina común de Seminario.

En cuanto a los medios científicos, relacionados con la conservación y restauración de las pinturas, el taller *ad hoc* —organizado por mi antecesor doctor Cupertino del Campo— puede proporcionar todos los datos sobre «enfermedades de los colores»; acción destructora del tiempo; modos de preservación; diversos procedimientos de restauración, etc.; conforme a los estudios y a las experiencias —refrendados por el pintor contemporáneo más técnico (Etienne Dinet)— del libro ya clásico de Moreau-Vauthier, sin contar los tratados corrientes sobre técnica, falsificaciones, «trucage», etc. . . . (9).

(9) *La Peinture (Les Divers Procédés. Les Maladies des Couleurs. Les Faux Tableaux)*, par Ch. Moreau-Vauthier - Hachette, Paris, año 1913.

En el curso del corriente año esperamos del constante interés que nos dispensa la Dirección Nacional de Bellas Artes, los recursos indispensables para instalar un gabinete fotográfico y adquirir los elementos dispositivos para el examen óptico (juego de lupas; microscopio binocular de pequeño aumento; microscopio binocular con agrandamiento de 20 a 40 veces).

Si a eso se agrega que ya se nos ha ofrecido, generosamente, la instalación de los equipos necesarios para el examen, a la luz rasante, según el sistema del Dr. Fernando Pérez, no resulta aventurado afirmar que, dentro de poco, el Museo Experimental comenzará a ser una realidad en toda la acepción de la palabra.

Después, paulatinamente, los poderes públicos y los Amigos del Museo, nos dotarán de los laboratorios y del personal técnico de química, microquímica, Rayos X, Rayos Ultravioletas e Infrarrojos, etcétera, etcétera.



EL NUEVO MUSEO

I

ANTECEDENTES

Durante el período gubernativo 1922-1928, encaróse decididamente el intento del edificio, no sólo propio, sino también apropiado, del Museo. No volveré a referir aquí, porque están en la memoria de todos, las circunstancias que obligaron a instalar, en 1910, en el inadecuado Pabellón Argentino, las colecciones encajonadas a raíz del desalojo del «Bon Marché». Tampoco es el caso de recordar las zozobras que afligieron a Zuberbühler y a del Campo en aquellos años. Fracasado el proyecto Dormal, que auspiciara don Eduardo Schiaffino, y reintegrados a rentas generales —en virtud de la Ley Olmedo— los fondos que votaran las cámaras con aquel destino, casi habíamos perdido la esperanza de ver realizado nuestro anhelo. De manera que, cuando se encomendó a la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes la elección de un sitio aparente, todos tuvimos una sensación de alivio.

Por desdicha, interpúsose un criterio urbanístico que, aunque bien orientado, esterilizó los esfuer-

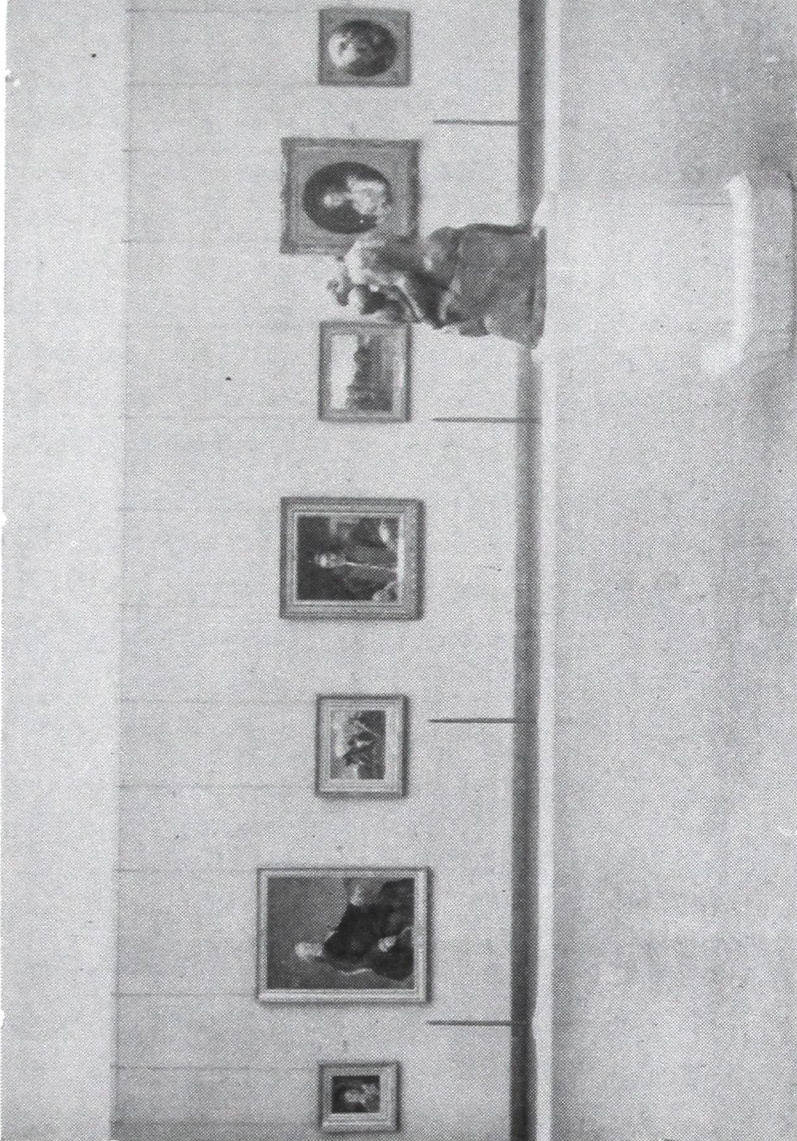
zos de seis años. Ya desde 1913 —en que el arquitecto Martín S. Noel, a pedido de la Dirección del Museo, esbozara su anteproyecto publicado en el 6.º número de mi revista *Pallas*— habíase concretado el propósito de levantarlo en la barranca del Retiro, frente a la plaza San Martín. Diez años después se descubría que tal ubicación iba a «tapar la vista del río» desde la cota de la calle Arenales. Inútiles fueron todas las demostraciones de innegable evidencia: que el río ya lo habían «tapado», en ese sector, los galpones de Puerto Nuevo; que en una ciudad de un enorme perímetro fluvial que va, desde la Boca hasta Rivadavia, bien podían restarse ochenta metros de horizonte monótono, barroso o plumizo... Transcurrieron cinco años ensayando adaptaciones más o menos irrealizables: el Asilo de Mendigos, junto al cementerio de la Recoleta; la Escuela Presidente Roca, en la Plaza Lavalle. Hubo un momento de aparente solución: cuando, con la buena voluntad del Jockey Club, don Ernesto de la Cárcova, en ese entonces Presidente de la Comisión, conseguía en increíbles condiciones de liberalidad y de ayuda efectiva para la edificación, la manzanita Esmeralda, Suipacha, Sargento Cabral y Arenales, con frente a la Plaza San Martín. Tampoco pudo formalizarse. Por último, abrióse el amplio concurso de 1928, que otorgó el primer premio al proyecto de los arquitectos

Herrera Mac Lean y Quartino Herrera en el Parque del Retiro, dictamen oficializado en las postrimerías de la presidencia Alvear.

EL NUEVO EDIFICIO

En septiembre de 1930 las cosas estaban como en 1910. Fué entonces cuando el Presidente Provisional, teniente general Uriburu, resolvió el problema señalando el edificio de la ex Casa de Bombas de la Recoleta, que tan dignamente ocupamos. Los ministros de Instrucción Pública y los directores nacionales de Bellas Artes que se sucedieron hasta mayo de 1933, sortearon patrióticamente todas las dificultades; y mientras el arquitecto Alejandro Bustillo planeaba y realizaba las reformas de una adaptación —que al principio parecía imposible— la Dirección del Museo cerraba el Pabellón Argentino para dedicarse, enteramente, a la no fácil tarea de clasificar más de tres mil piezas —entre obras originales, calcos y objetos varios— para prevenir la menor confusión durante la mudanza inminente. En los dos meses del cierre aprovechóse la oportunidad para realizar un inventario completo contabilizado, a base del que, en 1910, confeccionaran, con escasísimos datos oficiales, don Carlos E. Zuberbühler y don Ricardo Gutiérrez, Director del Museo y Secretario General de la Comisión,

respectivamente. Esto implicaba, además de la individualización de cada obra, de las constancias sobre su estado, la tasación al día de acuerdo con el auge o el desmedro que, en su valor venal, sufren las firmas célebres en las cotizaciones mundiales. A ello se agregaba la indispensable limpieza y barnizado de telas, restauración de marcos, etc., etc. Por fin, el 19 de septiembre de 1932 inicióse el traslado de las colecciones, conforme a un plan orgánico resuelto por la «Subcomisión de Mudanza e Instalación» que, bajo la presidencia del Director del Museo, integraban los consejeros de Bellas Artes: doctor Alberto Prando, arquitecto Alejandro Bustillo, don Rodolfo Pirovano, don César Sforza y don Ernesto Riccio. Gracias a la amplia cooperación material del Ministerio de Obras Públicas y de la Intendencia Municipal —que nos facilitaron los elementos necesarios de maniobra y de transporte— en pocos días quedaron depositadas, en el actual edificio, todas las obras originales para su racional distribución definitiva. Los calcos escultóricos y arquitectónicos fueron a ocupar un local circunvecino, a la espera del ya proyectado museo especial.



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exposición de arte francés (1939). Pintura

LOS RECINTOS

El propósito en que coincidieran la Dirección Nacional y el arquitecto de la obra, implicaba estos dos postulados: *a)* salas espaciosas, bien iluminadas y de ambientes tranquilos; *b)* itinerario lógico para una exposición instructiva, con el menor cansancio de atención o de movilidad del visitante. Y los dos preceptos —que, por otra parte, ya habían sido realizados en museos modernos de Alemania, Holanda y Norte América— fueron logrados, con raro talento, por el señor Bustillo aprovechando la estructura básica de una casa de máquinas. Recintos amplios, luminosos, serenos —sin un adorno, sin una moldura que pudiera distraer a los concurrentes— realzados por la severa pureza de las líneas y la entonación apacible, neutra, de su revestimiento monocromo.

Luego, no obstante los desniveles de la antigua fábrica, en lo que hoy es su planta baja, el tránsito de los visitantes puede hacerse, no sólo sin fatiga por ausencia de divertículos, sino también con inmediato provecho educativo gracias a la facilitada ordenación cronológica, internacional o jerárquica, según los casos.

DISTRIBUCION Y COLOCACION DE LAS OBRAS

De perfecto acuerdo el Director del Museo y la Subcomisión susodicha, se establecieron las dos bases siguientes: distribución racional, vale decir, docente, de las obras y «mise en valeur» de las mismas dentro de los respectivos conjuntos. Para lo primero imponíase la clasificación por escuelas —salvo la única sala de antiguos— con el subsidiario orden cronológico hasta donde lo permitieran las frecuentes lagunas; para lo segundo, colocación de los cuadros a la altura de la visual y debidamente espaciados, unos de otros, de manera a permitir su voluntario aislamiento de parte del espectador.

Como se comprenderá, para obtener una disposición racional, era indispensable quebrar la integridad de las donaciones y legados. No desconocíamos el legítimo afán de los donantes —más sentimental que vanidoso— de circunscribir en salas, casi siempre bautizadas con un recuerdo familiar, el aporte de su generosidad; pero, de acceder a ello, se hubiera desbaratado el propósito del «museo moderno», es decir del museo educativo al servicio de la comunidad. Por suerte, sólo dos casos se nos presentaron, al principio, irreductibles, pero hoy en vías de avenimiento. Gracias a la firmeza de las autoridades —y de-

jando constancia en cada pieza, así como en el Catálogo y en las lápidas conmemorativas de los nombres de los donantes— nos ha sido posible incluir en cada escuela y en cada época, las obras antes promiscuadas en la heterogeneidad de las donaciones.

Por lo que respecta a la colocación a la altura de la visual —sin superposiciones ni amontonamientos— presentábasenos también un arduo problema. Dado el número de obras que resguardamos, tal dispositivo— en el caso de pretender exhibirlas todas conjuntamente— nos hubiera exigido un metraje lineal de paredes que está muy lejos de proporcionarnos el nuevo local. Pero este tranche también se ha salvado, con el procedimiento de la rotación de las obras y con el proyecto de «Museo Experimental» al que dedicaré capítulo aparte. En un museo moderno se entiende por «rotación» no el transtrueque total de las pinacotecas, sino el movimiento periódico —cada tres o seis meses— de las obras de parejo valor estético y técnico que, por razones de espacio, no pudieron exponerse al mismo tiempo. Mas las obras nucleares —capitales o monitoras— esas tendrán siempre la situación inamovible que impone su jerarquía. Durante los consecutivos compases de espera, las obras que, temporariamente, salgan de las salas públicas, no quedarán excluidas al interés artístico o a la curiosidad del

visitante. Para satisfacer tan legítimos deseos, se está organizando precisamente el Museo Experimental o Museo Documentario, donde se pondrán a disposición de la persona que lo solicite las obras de catálogo que, por su especial carácter o por falta de espacio, mantenga en el depósito —definitiva o transitoriamente— el criterio de la Dirección.

CICLO DE CONFERENCIAS

Al inaugurarse el Museo se anunció también el propósito de instituir, regularmente, dos ciclos de divulgación artística destinados a dos públicos distintos pero que interesan, por igual, a la Dirección del Museo. El primero, de conferencias que llamaríamos magistrales, para los conocedores, coleccionistas y estudiosos, a cargo de historiógrafos y críticos de arte, nacionales y extranjeros, de reconocida autoridad. Como es de suponer, estas disertaciones tendrán un carácter especializado, intensivo, en los temas estéticos o técnicos que aborden y van dirigidas, por lo tanto, a un público selecto y reducido. Se realizarán, por las tardes, en horas que permitan la mayor asistencia de entendidos y de «amateurs».

El segundo se dedica al «gran público» y, particularmente, al pueblo. Comprenderá *lecciones* —no conferencias— sintéticas y objetivas a cargo del Di-

rector y del Secretario del Museo, exclusivamente. Serán dominicales y matinales —entre 10 y 12 horas— con un programa de seminario de desarrollo periódico. Informaciones verbales breves pero precisas (reseñas cronológicas y biográficas, preceptos técnicos y sus resultados). En cambio, profusa documentación objetiva mediante proyecciones en blanco y negro y en colores. Las clases —por el momento— se iniciarían con las evoluciones pictóricas y escultóricas del comienzo del siglo XIX, previa una vista general —panorámica, mejor dicho— de la historia del arte.

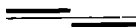
OBRAS EN PRESTAMO

La magnífica exposición de cien años de pintura francesa, realizada en los meses de octubre y noviembre últimos, por los «Amigos del Museo», aparejó, además del conocimiento del acervo artístico diseminado en galerías y mansiones particulares —pues para realizarlas fué necesario emprender un verdadero censo previo— la posibilidad de repetir, fraccionadamente, tan instructiva contribución de los coleccionistas con el sistema del préstamo temporario de obras ya practicado en museos de Europa y Norte América.

En la sección pertinente, encontrará el lector la nómina de obras que, en tal sentido, estuvieron

A t i l i o C h i á p p o r i

o están expuestas en nuestras salas, con la especificación de los generosos propulsores del Museo que con tal fin las cedieron. Sólo me resta aquí agradecerles, públicamente, tan noble actitud que viene a completar la silenciosa, tesonera y eficaz acción de «Amigos del Museo», asociación a la que, por otra parte, pertenecen casi todos ellos.



EL NUEVO MUSEO

II

El sueño de los fundadores del Museo Nacional de Bellas Artes, tan férvidamente acariciado en las nobles tertulias del Ateneo y casi a punto de realizarse, años después, bajo la dirección Schiaffino, con el proyecto del arquitecto Dormal; el sueño de Carlos E. Zuberbühler, de Cupertino del Campo, de Martín S. Noel y Ernesto de la Cárcova, en los angustiosos largos años del Pabellón Argentino, inadecuado e inseguro; los propósitos gubernativos de todo un período (Alvear-Sagarna), que llegaron a concretarse en el concurso de 1928, a cuyo veredicto, no obstante el decreto firme del mes de octubre, no dió cumplimiento el Ejecutivo subsiguiente; todo ese anhelo de las clases cultas del país durante cuarenta años tendrá, en pocos meses más, su cumplida satisfacción gracias al decidido empeño del actual presidente de la República y del ministro del ramo que tanto han hecho, como es del dominio público, para dignificar y enriquecer nuestro primer instituto de artes plásticas. Viene él a coronar la obra de dos ilustres antecesores, quienes, con firme fe en la

permanente misión civilizadora de los arquetipos de belleza, fundaron y dieron casa honorable al Museo; Dr. José Evaristo Uriburu y teniente general José F. Uriburu, con sus avizores ministros; Dr. Antonio Bermejo y Dres. Ernesto Padilla y Guillermo Rothe, respectivamente. Cúpoles, asimismo, a los tres primeros directores generales de Bellas Artes —doctor Francisco Llobet, arquitecto Jorge Soto Acebal e ingeniero Nicolás Besio Moreno—, en diversas etapas de la realización de esta obra, el honor de ser sus avisados propulsores o continuadores.

*

* *

Inaugurados los modernísimos locales de la avenida Alvear, de acuerdo con la última palabra en materia de museografía, tanto arquitectónica como expositivamente, advirtiéndose muy pronto la insuficiencia de los recintos para una racional —científica, dicen otros— educativa presentación de sus colecciones. Por otra parte, el primitivo propósito de dotarlo del hoy ya inexcusable «sub-museo» documentario-experimental agravaba la falta de espacio con la instalación del Gabinete de Pinacología, generosamente prometido por el doctor don Carlos Mainini. Como se sabe, tal cual lo adelantara en

el segundo número del Boletín (1) y, más tarde, lo explayara tanta autoridad el mismo oferente en su minuiciosa conferencia (2), dicha sección auxiliar comprende, además de los archivos fotográficos y de las salas claras de examen directo, cámaras obscuras, laboratorios, depósito de instrumental, sala expresa para proyección amplificada de las fichas tutoras en cotejo con las aquí atribuídas, etc. A todo esto debe agregarse el natural crecimiento del Museo por adquisiciones, legados y donaciones tan frecuentes ahora gracias a la prédica y a la ayuda moral y material de Amigos del Museo. Por último, la práctica ya impuesta de préstamos temporales de obras de propiedad particular, así como la organización de exposiciones de conjunto de la producción de una época o de un maestro (3), obligaban a disponer de salas *ad hoc*, para evitar el retiro consecutivo de cuadros de las secciones permanentes. Esto, sin contar la necesidad de una galería para dibujos y grabados, de un patio de escultura, de una biblioteca más amplia, de una sección de «calcos», de un proporcionado «auditorium» para el habitual ciclo de conferencias.

(1) «El Museo Experimental», Boletín del Museo N. de Bellas Artes, N.º 2 (marzo 1934).

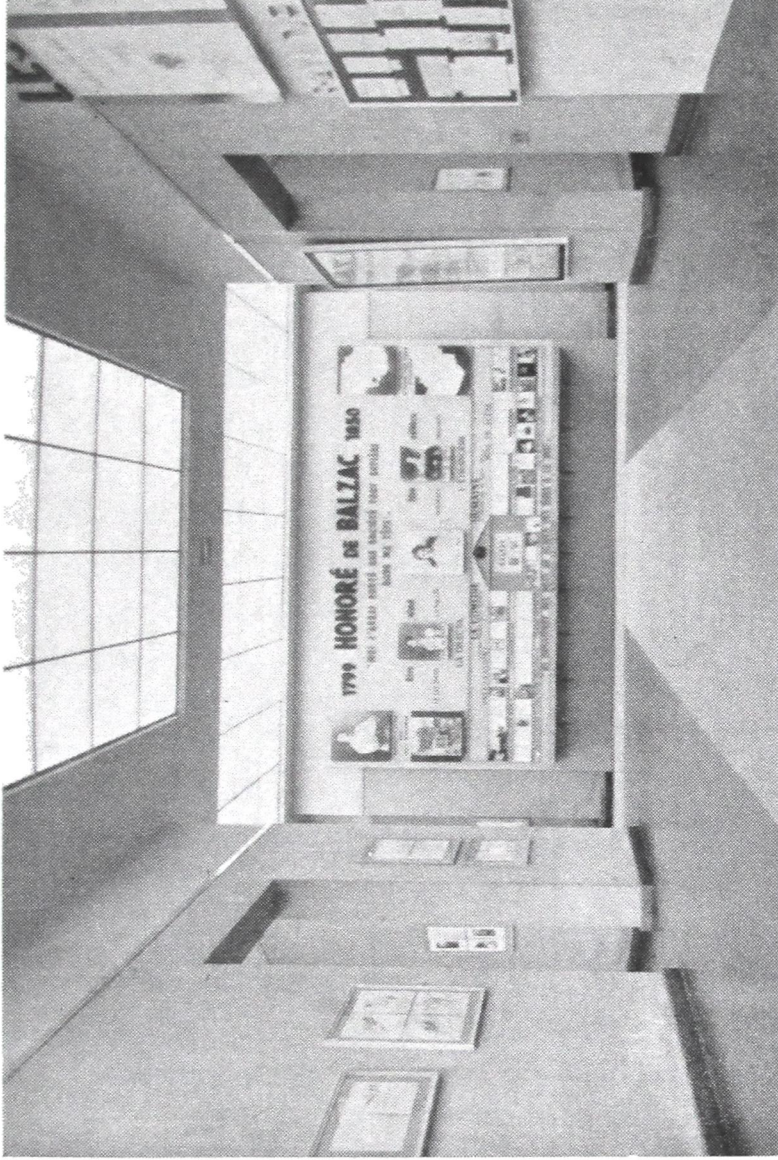
(2) «Obra del Dr. Fernando Pérez y el Instituto Carlos Mainini, del Louvre». Conferencia pronunciada el 25 de octubre de 1934.

(3) «Cien años de pintura francesa», 20 de octubre de 1933; «Exposición Rodin», 23 de octubre de 1934.

El presidente de la Nación, cuyo interés por el auge de las bellas artes es de tal evidencia que no requiere la menor puntualización, dispuso que en el desarrollo progresivo de obras públicas de beneficio general y permanente se incluyese la ampliación del actual edificio del Museo hasta la avenida Centenario, que lo respalda. En esa forma, al par de duplicar la capacidad del instituto —dotándolo de las secciones y dependencias concurrentes—, aprovechábase la oportunidad para dar al edificio solidísimo la prestantia arquitectónica de su rango, que aun no tiene exteriormente. Esto, como era lógico, encomendóse, por razones de continuidad estética y constructiva, al arquitecto de la talentosa adaptación de la ex Casa de Bombas de la Recoleta, don Alejandro Bustillo, quien, de perfecto acuerdo y en constante colaboración con el Director General de Arquitectura de la Nación, arquitecto José A. Hortal, ha terminado el proyecto definitivo conforme a las plantas, fachadas y perspectivas aceptadas.

*

*



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exposición de arte francés (1939) anexo del «museo de la literatura»

LAS PLANTAS

La baja, dentro del considerable espacio que se acuerda al nuevo edificio, contendrá, además de la actual sala de escultura, un patio especial con idéntico destino —de estructura y decoración específicas— capaz de albergar obras de mayores proporciones; una amplia biblioteca y una sala paralela para conferencias. Estas dos secciones, tan necesarias en un instituto plástico educativo, en un «museo viviente» —aquí más que en cualquiera otra parte—, no obstante comunicarse, interiormente, con las salas de exposición, tendrán acceso independiente, directo, por la avenida Centenario. De tal manera se podrá llegar hasta ellas aun en horas y días en que, por reglamento, esté cerrado el Museo propiamente dicho.

Entre el cuerpo actual del edificio y el que se adaptará en los fondos, un espacioso corredor comunicante —del largo de todo el frente— permitirá exponer los numerosos dibujos y grabados originales, de artistas extranjeros y argentinos, que no ha sido posible colgar hasta ahora por falta de sitio especial. No es necesario ser un especialista en museografía para saber que no pueden alternarse, en las mismas paredes, óleos, acuarelas, pasteles, dibujos y grabados. Sin embargo, ¡cuántas gacetillas, destinadas a

impresionar al público grueso, nos han reclamado esa absurda promiscuidad...!

Por último —y esto depende de una resolución firme de la superioridad—, habría también ancho lugar para una metódica —didáctica— exhibición de calcos escultóricos y arquitectónicos. Lo anuncio en forma condicional porque, aun reconociéndose la capital importancia —sobre todo entre nosotros— de una galería de reproducciones para aquellos que no pueden realizar su viaje educativo a Europa, todavía no se ha resuelto si han de juntarse todas las existentes en diversos institutos, en un museo especial y técnicamente diferenciado, con edificio aparte —como el del Trocadero, en París— o bien concentrarlas en una sala del nuestro. Se está estudiando el punto en estos momentos; pero, cualquiera que sea la solución que prevalezca, los arquitectos ya han previsto la posibilidad de instalarlo dentro de esta ampliación, con las limitaciones consiguientes (4).

La planta alta —salvo el perímetro del patio de escultura, cuyo techo se eleva hasta el de la misma— se desarrolla en catorce salas para pintura —además de las existentes—, planeadas en menor dimensión que éstas para poder agrupar en ambien-

(4) Ya en prensa estas líneas, apareció un decreto creando un Museo Municipal congénere a instalarse en el Palacio del Concejo Deliberante. Habrá de considerarse seriamente esta decisión, para no incurrir en el exceso de dos museos idénticos en la misma ciudad.

tes circunscriptos —sin ser pequeños— obras de peculiares tendencias, préstamos temporales, exposiciones colectivas o individuales de artistas contemporáneos, y evocar, dado el caso, un momento de la historia del arte con telas, estatuas, muebles, tapices, libros y adornos de la época.

LAS FACHADAS

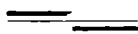
El edificio definitivo tendrá cuatro frentes: el principal, sobre avenida Alvear, en el que se abre la entrada de los visitantes en las horas reglamentarias; otro, posterior, en la avenida Centenario, con acceso directo a la biblioteca y sala de lectura aun en horas y en días en que el Museo propiamente dicho esté cerrado; y dos laterales envueltos en los frondosos jardines, de los que, muy pronto, desaparecerán los dos edificios todavía subsistentes de las Obras de Salubridad.

Como puede apreciarse en los grabados que ilustran estas noticias, un sereno estilo, dentro del sempiterno modernismo clásico, da fuste y carácter al palacio. Barridos las molduras, sinuosidades, relieves y garabatos del cuerpo antiguo —no vetusto, puesto que está construido a prueba de dinamita—, dentro del armónico equilibrio de volúmenes, planos y líneas que le da personería estética, figurarán como

A t i l i o C h i á p p o r i

elementos decorativos unas cincuenta estatuas que se encomendarán, por concurso, a escultores argentinos, sin otra restricción que la de ceñirse, alegórica o simbólicamente, al concepto primordial del palacio dentro de las proporciones y características estilísticas.

Suficientemente ampliado como para afrontar un crecimiento regular de sus colecciones durante dos décadas, revestido de una ornamentación severa y tranquila, el futuro Palacio del Museo Nacional de Bellas Artes, rodeado de jardines armoniosos, casi en la conjunción de dos grandes avenidas de la ciudad, significará, aparte de su valor intrínseco, uno de los verdaderos aciertos en la transformación urbana que se inicia.



LA ORIENTACION ACTUAL DEL MUSEO

Transcurrido, largamente, un año desde su reapertura en los apacibles recintos de la Recoleta, ha llegado la oportunidad de considerar el grado de acierto —y por tanto de eficacia— de la orientación impresa del Museo. En la solemne ceremonia inaugural dijimos: «No es este el momento de puntualizar el concepto que ha regido su nueva organización. . .»; «no es tampoco el de dilucidar las diversas tendencias relativas a la integridad de las donaciones de conjunto o a la denominación por salas o escuelas de los recintos comprendidos en el racional itinerario cronológico. De acuerdo con las conclusiones de la reciente encuesta, dirigida por Georges Wildenstein, entre los directores de los principales museos del mundo, se ha seguido el criterio que más conformara el *carácter instructivo* que debe tener, ante todo, una galería pública moderna».

Con la anterior declaración dejábamos establecidas estas dos cosas: a) Que, salvo una innovación en el «doble museo», nuestra originalidad era relativa puesto que, tanto en la parte relacionada con la fábrica misma —amplitud, decorado e iluminación de los recintos— como en lo concerniente a la pre-

sentación de las obras, bien espaciadas y siempre a la altura de la visual, no hacíamos sino adoptar, en la medida de nuestros recursos, el sistema de los grandes museos modernos de Alemania, Holanda, Bélgica y Estados Unidos. b) Que nos reserváramos, para más adelante, la tarea de explayar nuestro criterio —oficial y sucintamente expuesto como correspondía en aquella ocasión— de este especial instituto docente sin desvirtuar su prístino carácter de ejemplario de belleza.

Lo último quedó cumplido en los dos primeros números del Boletín en los artículos intitulados: «*Exposición de Propósitos*», «*El Nuevo Museo*» y «*El Museo Experimental*». Nos falta, ahora, recoger los comentarios favorables y adversos que motivaran la nueva ordenación y presentación de las obras, no con ánimo de polémica, actitud vedada en estas páginas, sino con el fin de hacer más explícito el sentido de nuestro intento.

Desde luego complácenos poder señalar que la gran mayoría de las opiniones de respeto vertidas en el país o llegadas del extranjero, aplauden la forma de presentar las colecciones, en recintos de líneas simples y tranquilas; muros de entonación neutra, sin el menor adorno o artefacto; itinerarios lógicos que, al suprimir divertículos, evitan pasos perdidos y, por consiguiente, la fatiga que suele desalentar al visitante. Todo esto, —trayecto cómodo, serenidad de ambiente, descanso visual—, predispone el ánimo pa-

ra la contemplación o el estudio. Y a ello debe agregarse la «mise en valeur» de las obras, no solamente por su colocación baja y la separación adecuada, sino también por la paridad de técnicas y la armonía cromática. Casi diariamente, conocedores que frecuentaban los antiguos locales nos interrogan:

—Pero, este cuadro no estaba expuesto en el Retiro.

—Sí, lo estuvo siempre, o tantos años...

—Y ¿cómo no lo he visto...?

—Sí, usted lo ha visto; pero no pudo mirarlo bien, porque estaba muy alto, o en la obscuridad, o en vecindades promiscuas y contradictorias. De ahí que no haya logrado usted individualizarlo, contemplarlo, gustarlo.. Por eso no lo recuerda.

Todo esto —y lo que se puntualiza más abajo— es elemental en materia de museografía y casi no debiera estamparse en estas páginas; pero como alguna voz disonante, so pretexto de añorar ámbitos pomposos y ordenaciones decorativas, insiste en presentar las actuales salas como hostiles a la belleza, nos vemos, muy a pesar nuestro, obligados a redundar en conceptos muy conocidos o ya claramente expuestos en estas disquisiciones.

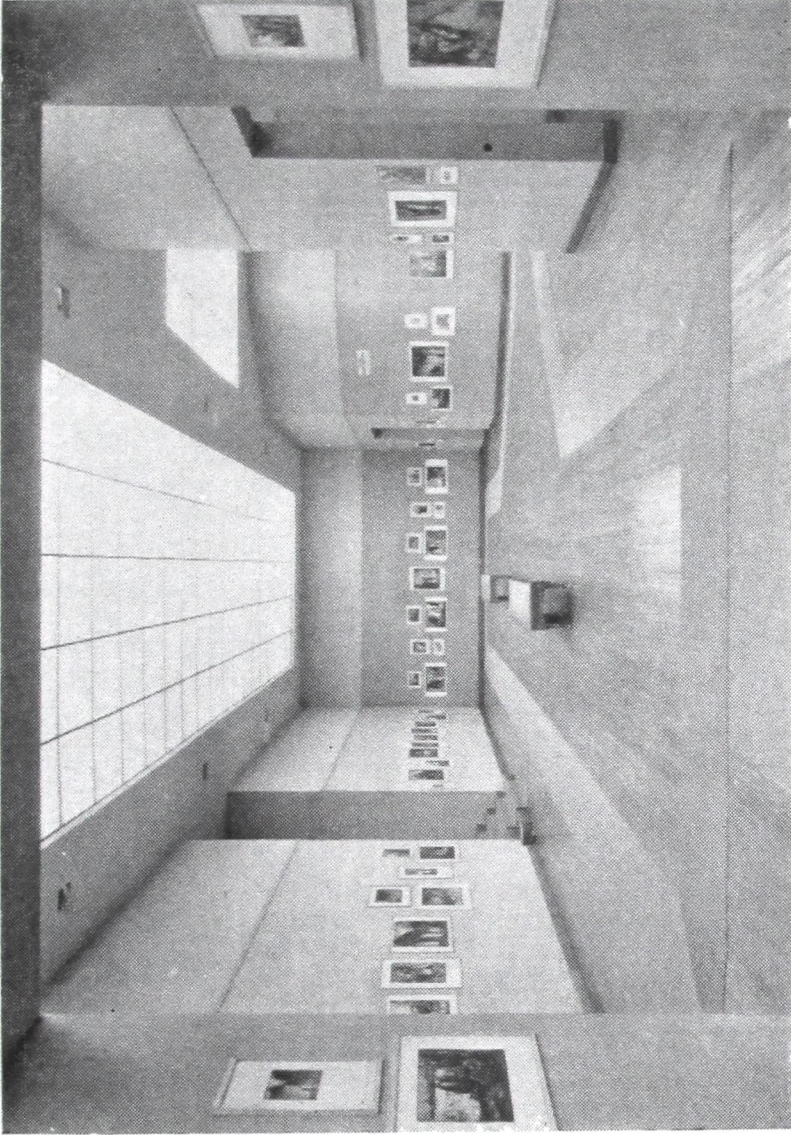
¿Cómo mantener y exaltar ese carácter docente a que nos referimos? Ante todo resolver las adquisiciones con un criterio amplio, ecléctico, procurando que las mismas respondan a los propósitos enunciados; aceptar como donaciones, solamente aquéllas

que aseguren un digno porvenir al instituto; exhibir las obras de tal manera, que cada conjunto sea en sí un espectáculo de arte.

La edición de un Boletín mensual de información es necesaria para difundir entre el público las actividades del museo, la calidad y prestigio de las obras de raro mérito que posee, y al mismo tiempo vincular lo más estrechamente posible a la población con el establecimiento.

La rotulación de las obras tiene —muchas veces— decisiva importancia, para el mejor conocimiento y apreciación por el público que concurre a las salas de los museos. Ayuda a la identificación de las diversas piezas de interés, y destaca netamente cuáles son los valores de mayor relieve dentro del sector calificado. Un rasgo alusivo, una frase explicativa, una etiqueta más «tratada» que las del conjunto, harán más —muchas veces— que el capítulo de un libro elemental.

Es necesario «exigir» la atención del observador, pero ello, sin que él lo advierta, amenizando su visita y brindándole las máximas comodidades. Tal tarea corresponde desde luego, a los directores de museos, quienes no deben escatimar esfuerzo que tienda a esos fines, mediante intensa propaganda, adecuada presentación, conferencias sencillas, visitas explicadas y todos los recursos de que se pueda disponer, de acuerdo con el ambiente y los medios a su alcance.



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exhibición de grabados de Frank Brangwyn

Es fundamental para el buen conocimiento de las obras expuestas, la posesión de un catálogo —ilustrado si es posible— y de más es decir que su importancia a los efectos perseguidos, estará en razón directa con la categoría de la obra.

Los institutos de enseñanza general o especializada —Colegios Nacionales, Escuelas Comunes, Universidades, Liceos y Escuelas Industriales; Corporaciones de Trabajadores, Asociaciones Gremiales de Cultura, Clubs femeninos, etc., deben ser atraídos al museo, y, mediante clases dedicadas especialmente —de acuerdo con la índole del concurso— explicar las diversas tendencias, escuelas, estilos y particularmente las nuevas orientaciones estéticas, no siempre al alcance de la generalidad.

La existencia de un local destinado a conferencias con proyecciones luminosas es de suma importancia. Hay temas que es imposible desarrollar con la debida extensión y en condiciones de que rindan su máxima eficiencia, si no se tratan en lugares adecuados y con la tranquilidad ambiente que han menester. La conferencia ilustrada siempre ha gozado del favor del público y es lógico aprovechar esa circunstancia para ofrecer disertaciones, que pueden ser magistrales o de simple divulgación, según los días y el auditorio.

La Historia del Arte, de la Pintura o Escultura en particular; cursos sobre artes decorativas, escenografía, arquitectura, etc., son tópicos que atraerán grandes concurrencias a los museos, familiarizando así los ambientes, que han de ser amenos y no severos y sombríos, como los de las grandes pinacotecas europeas que aun no han sido modernizados.

En algunos institutos de arte norteamericanos se emplea la música como un elemento de enseñanza auxiliar de la labor de los plásticos que allí realizan sus estudios. Mientras los alumnos de las academias oficiales efectúan sus copias de cuadros maestros, una orquesta ejecuta trozos clásicos selectos, que predisponen a un mayor acendramiento de las actividades espirituales. Los niños de las escuelas comunes que visitan el Museo de Cleveland (E. U. A.), entonan cantos durante su estada en el mismo.

Esto, parecerá extraño en Buenos Aires, pero ¿no es evidente que los cánticos contribuirían, en esta forma a restar solemnidad a las visitas escolares...? Sin duda alguna los niños se encontrarían dentro del museo, como en su propia escuela y ello redundaría en mayor eficacia de la lección. Para abonar más nuestra teoría, manifestaremos que en el citado instituto tan valioso ha resultado el concurso musical que los «Amigos» del mismo, resolvieron regalar a la institución un órgano y dotarlo de una partida que asciende a la suma de \$ 200.000,

para la fundación de un Departamento de Arte Musical.

No hemos logrado aún en nuestros museos, la asidua concurrencia escolar. En ello influye, por supuesto, la falta de iniciativa de las respectivas direcciones de los establecimientos de enseñanza, pero tampoco es ajeno a la cuestión, el ambiente de trascendentalismo de que se rodea a estas visitas.

En los Estados Unidos, las autoridades escolares han reconocido desde un principio el valor de los museos como auxiliares de la educación y le han prestado su más franco apoyo.

Un museo de arte no se excede de los límites de sus actividades, al proporcionar elementos para la enseñanza de la historia y de la geografía, desde el momento que comienza a llenar sus galerías artísticas por etapas y países.

Toda actividad que tienda a estrechar las relaciones entre el público y el museo de arte, debe ser cultivada con esmero, y a medida que ha crecido el conocimiento del instituto en el seno de la comunidad, su utilidad se acrecentará.

Sólo así será justificado el sacrificio que cuesta al erario el mantenimiento de tales institutos, su conservación y presentación dignas y el fomento de sus actividades.

Es verdad que el más importante factor educativo será siempre el deleite que las obras de arte producen; y la función primordial de sus conservadores

deberá ser la de crear y mantener ese deleite y el gusto artístico del pueblo.

Las Bibliotecas, Colegios, Escuelas, Universidades, y todas las instituciones más o menos semejantes, que realzan la cultura de las naciones, trabajan por una finalidad común, y han hallado —en el orden de las cosas constituidas— su misión concreta, y en el respectivo campo de sus actividades, amplios horizontes, abren múltiples perspectivas de desarrollo infinito. No podríamos decir lo mismo con respecto a los museos, que, guiados por normas de conducta poco ajustadas a los principios de beneficio colectivo —que deben ser inmanentes— tras siglo y medio de experiencia, sus problemas fundamentales sólo han sido estudiados con superficialidad.

Prescindiendo de especialidades —ya se trate de museos de Ciencias, de Arte, de Historia o de Industria— todos están (o deben estar) organizados sobre principios comunes; sus diferencias son de categoría completamente distinta, de las innumerables semejanzas básicas. A pesar de ello, son las diferencias las que más brevemente se aprecian, en tanto que sus semejanzas se diluyen.

En el sentido de organizar, hay mucho que hacer en el mundo entero. Pero es en Sudamérica donde el problema debe ser más ampliamente considerado, investigado y resuelto. Todo está en principio, y si somos previsores, debemos procurar no tropezar con los obstáculos que entorpecieron la acción de las di-

recciones de institutos europeos, ya sea por lo inadecuado de los locales o por la ausencia de un plan orgánico.

Un buen comienzo ha de llevarnos, sin duda, hacia un buen fin. Desgraciadamente, una rápida mirada en torno de nuestras instituciones de esa índole, nos lleva a la confirmación de que aun no se ha entendido bien la función social y educativa de los Museos y particularmente, de los Museos de Arte.

Sesenta y siete Museos de diversa especialidad, existen en Sudamérica: 22 de Historia Natural; 7 de Antropología (arqueología o etnología); 18 de Historia; 14 dedicados a las Artes y 6 al Comercio y la Agricultura. Se entiende que nos referimos a establecimientos importantes ya que existen muchos más de menor categoría.

Casi todos ellos se encuentran en ciudades Capitales, pudiendo destacarse que cada una de las cinco principales —Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago, Montevideo y Lima—, cuentan con tres museos nacionales de arte, historia e historia natural respectivamente. Los Estados, Provincias y Municipios, así como algunas Universidades, Colegios y Escuelas, poseen también, pequeños museos, pero una ligera confrontación de sus respectivos valores —en lo referente a organización— nos obliga a ser escepticos con respecto a la eficacia de su cometido.

Las fallas que acusan son tan ostensibles que nos eximen de comentarlas, pero, por eso mismo, fáciles de subsanar. Si consideramos que el Museo más antiguo de la América del Sur, —el de Bellas Artes de Río de Janeiro— cuenta poco más de cien años de existencia y que la mayoría de los demás, fueron fundados pasada la mitad del siglo diecinueve, veremos que no es difícil, ni mucho menos, proceder a una reorganización total o parcial de los mismos —según el caso— sobre bases firmes, convenientemente estudiadas, aprovechando la gran experiencia adquirida en Europa y consultando las teorías ya aplicadas con éxito en los Estados Unidos. Otra circunstancia que favorece los propósitos de racionalización de los museos, es la de que muy pocos poseen edificios adecuados o construídos expresamente; circunstancia que debidamente aprovechada puede brindar oportunidades únicas a los fines perseguidos.

Para evidenciar hasta qué punto es imprescindible la propaganda en los institutos de arte, podría citar numerosos casos que demuestran lo poco que se conoce a nuestros museos. Mas preferimos referirnos particularmente, a las curiosas versiones circulantes por el extranjero, incluyendo países americanos, a veces vecinos.

Laurence Vail Coleman, Director de la Asociación de Museos de los Estados Unidos, manifiesta que entre la «veintena» de edificios construídos es-

pecialmente para museos, (o en construcción), puede contarse el de Bellas Artes de Rosario, «a erigirse en el bello Parque Independencia», situado en el centro de la ciudad, y que constará de tres pisos, enormes galerías para cuadros y esculturas y amplios salones para biblioteca y auditorio.

Desgraciadamente todo eso está por verse. En diversas publicaciones sobre nuestros museos, se advierte un desconocimiento casi absoluto de sus respectivos acervos, su especialidad, y, más que nada, de su verdadera importancia y ubicación con respecto a los otros que existen en el mismo país. Podemos afirmar que el Museo de Luján —por ejemplo— es más conocido en el extranjero, que otras instituciones de la misma índole, y, sin discutir el valor intrínseco del mencionado instituto, sabemos perfectamente que no puede compararse, cualitativamente, con museos como el Arqueológico de La Plata, o el Nacional de Historia Natural. Las colecciones oficiales que dirigen los hermanos Wagner en Santiago del Estero (civilización Diaguito Santiagueña), únicas en su género, son apenas conocidas, aun en el país.

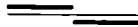
En el número correspondiente al mes de agosto ppdo., el «Bulletin of the Pan American Union», reproduce un interesante artículo sobre el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Los datos han sido tomados del Boletín Ilustrado de nuestro Instituto, y ello prueba la importancia que tiene este

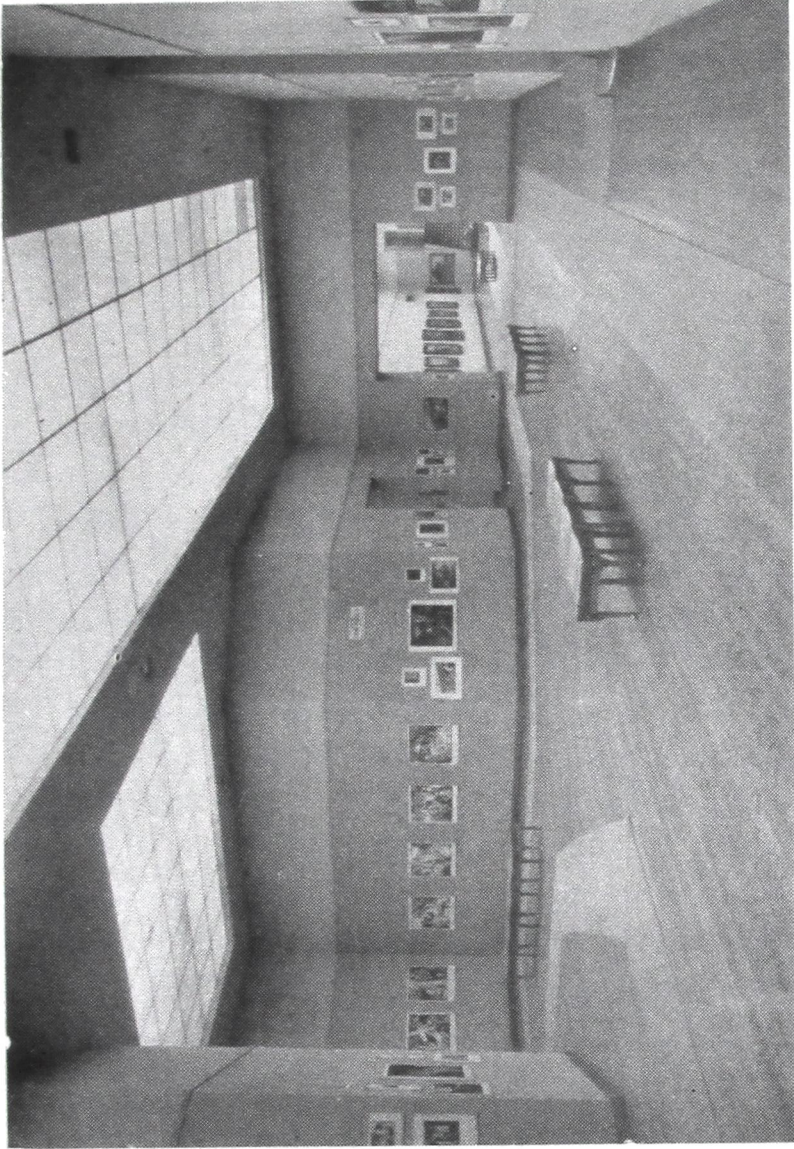
A t i l i o C h i á p p o r i

órgano de difusión para el mejor conocimiento de las actividades artísticas argentinas.

Nosotros esperamos ansiosamente la publicación de nuestro Catálogo Ilustrado, demorada por inconvenientes ajenos a nuestra voluntad. Tenemos la convicción de que será un elemento de valor inapreciable para juzgar cabalmente a nuestro instituto; y, para el lector del extranjero, seguramente, una revelación de las importantes colecciones que aquí se conservan, y del criterio docente con que se ha encarado el problema museográfico.

En otra oportunidad, y con menos apremio, tendremos ocasión de manifestar algo más, sobre un tema tan vasto que no, por ampliamente debatido en Congresos Internacionales, ha de considerarse agotado.





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exhibición de grabados de Frank Brangwyn

LA PIEZA DE MUSEO

Ce qui entend le plus de bêtises dans le monde est peut-être un tableau de musée. — «Journal des Goncourt» (III, pág. 13).

Reincido deliberadamente, por segunda o tercera vez, en la cita del epígrafe. Exígelo así el curioso caso de amnesia colectiva que, en la diletante behetría estética de este movedizo Buenos Aires, esfuma —al desflorarlos apenas— criterios universales y sesudamente sedimentados. Por lo demás, tratándose de asuntos de interés general y, sobre todo, esenciales para la perennidad de una patria, incurro también en ello siguiendo la primaria y eficaz técnica periodística que consiste en insistir en el «leit-motiv» del intento —hasta la exasperación de lo monocorde, si es necesario— con tal de especificar o sostener el tema desvirtuado o combatido. Muy bien el artículo de fondo, categórico y único, cuya densa y ceñida doctrina agota, en memorable jornada, la enjundia del tópico en discusión. Su sintética claridad convencerá, sin duda, a la minoría capacitada para compenetrarse in-

mediatamente. Mera transfusión o, mejor dicho, «transvasación» intelectual, es siempre rápida y, a veces, instantánea. Pero cuando la prédica va dirigida a un público aluviónico huérfano de tradición y de disciplinas directrices —ensimismado en los negocios o distraído por mil blandicias—, es menester inundarlo, con permanente napa de glosas muy diluídas, para infiltrarla a través de la virtual membrana porosa que lo aísla: ignorancia, molicie, indiferencia. Es, como se ve, el procedimiento físico elemental —tardo y tedioso, pero seguro— de la endósmosis.

De otro punto de vista, es decir del resquemor de la «cultura nacional», es bueno advertir que la impertinencia de guante blanco que asoma en esas líneas exactas sólo puede mortificar a los que se constituyen, por sí mismos, en expertos infalibles, olvidándose de que Montaigne escribía precisamente para ellos: «La persuasion de la certitude est un certain témoignage de folie et d'incertitude extrême». Recordemos, también, que ellas fueron anotadas en 1866, en momentos de tal fervor artístico que alcanzaba a todas las clases sociales, incluso el mundo femenino, desde la mecénica Princesa Mathilde hasta la pizpireta «petite souris de París»; y que tonificaban aquel refinado ambiente post-romántico animadores espirituales y mentores estéticos como Hugo, Baudelaire,

L u z e n e l T e m p l o

Sainte-Beuve, Renan, Gauthier, Saint-Víctor, Flaubert, Taine. . . y «j'en passe. . .».

Bien pueden encabezar, entonces, sin desmedro para nadie, un rápido comentario de arte en el Buenos Aires de 1934.

*

* *

Pero comencemos por entendernos.

¿Qué significa hoy, en realidad, la socorrida frase «pieza de museo»? ¿Encierra todavía el mismo contenido de antaño o es, acaso, una de esas expresiones cuyo sentido, al decir de Maeterlinck, es bueno interrogar de tiempo en tiempo, pues cubren con una vestidura invariable conceptos o sentimientos que se han transformado. . .? Salta a la mente la evidencia del segundo supuesto.

Prescindiendo de su familiar uso de clisé —cómoda y ecuménica manera de decir que tal cuadro, por la naturaleza del asunto, por la expresión insólita o por las grandes dimensiones, estaría mejor en una pinacoteca oficial que en recintos domésticos—, cuando los conocedores hablan de «pieza de museo» sobreentienden siempre una de estas dos cosas: la obra maestra o la obra docente. Y no hay redundancia en el distingo, pues si es cierto que toda tela mag-

nífica, por su misma potencialidad estética, puede ser índice cardinal para un temperamento artístico meditativo, no lo es menos que en la generalidad desprevénida poco influyen esas recónditas virtudes magistrales. El gran público admira religiosamente los lienzos famosos, pero si en su arrobamiento llega a acendrar su emoción o a afinar su gusto —lo que ya sería mucho— no extrae, en cambio, ninguna «enseñanza». Su «estado de aprender» requiere lecciones y no influjos, por más geniales que sean. Requiere la exposición directa, lacónica, demostrativa; en una palabra: el cuadro didáctico. Solamente después de ese previo deletreo estará en condiciones de comprender y de asimilar la substancia de las obras próceres.

Vuelve a plantearse, ya se ve —aunque bajo otro aspecto—, el problema del museo de bellas artes en países nuevos como el nuestro. ¿Deberá remedar, con penosos, dudosos y costosísimos «rabâchages» de trashumantes galerías antiguas en liquidación, el clásico Templo del Arte, o bien convertirse, con piezas auténticas de los dos últimos siglos, en instituto instructivo bajo el transmutado pero perenne lampo de la belleza prístina? En la imposibilidad absoluta de formar algo parecido a las Galerías Vaticanas, de los Uffizi, de la Pitti, del Prado, del Louvre, etc., lo inteligente nos parece, como lo anticipara en estas mismas columnas en vísperas de inaugurarse los nue-

vos locales ⁽¹⁾ completar un museo moderno. Naturalmente, el ideal consistiría en seguir a los norteamericanos y, al par de pinacotecas modernas —en la relativa acepción que esta palabra tiene en historia del arte— ofrecer también en secciones arqueológicas algún formidable espécimen de la más remota antigüedad. Aquella tumba de Perneb, por ejemplo, «transportada block por block» desde el legendario asiento de Memfis al Metropolitano de Nueva York; o aquella otra fábrica ya no tan lejana en los tiempos, la capilla gótica traída también, piedra por piedra, desde Francia al Instituto de Arte de Detroit. . . Y las secciones de calcografía, de arte decorativo, en ambientes genuinos; y las bibliotecas y los auditoriums. . . Pero todo eso requiere las rentas fabulosas— provistas, exclusivamente, por entidades privadas o por particulares— de que disfrutaban los museos estadounidenses. Recuerdo que, no ha mucho, cuando se nos venía abajo (sic) el guarango y herrumbrado Pabellón Argentino, con gran peligro para las valiosas colecciones que debíamos resguardar, dentro de la más increíble indigencia pero con personal responsabilidad, comentábamos, con explicable amargura, cierto «legado anónimo» de cuarenta y cuatro mi-

(1) «El Museo Moderno». *La Nación*, 28 de enero de 1932. «El Museo Moderno: Selección, clasificación, documentación», *La Nación*, 7 de febrero de 1933.

llones de dólares para el Metropolitano de Nueva York.

*

* *

Pero volvamos a nuestra humilde realidad. No solamente la falta de recursos, sino la imposibilidad actual de conseguir, a cualquier precio, piezas verdaderamente señeras, —sea porque pertenezcan a patrimonios nacionales o porque estén confinadas, aun siendo de propiedad particular por los previsores recaudos que en Europa, después de la ya vieja Ley Pacca, defienden el máspreciado tesoro plástico de la civilización grecolatina— alejan en fantástica perspectiva el paranoico intento de un museo de «obras maestras» en Buenos Aires.

Por lo demás, y sin la menor irreverencia, no debemos olvidar que desde hace unos cuarenta años la crítica independientemente analítica viene aventando muchas ciegas admiraciones por telas antiguas endiosadas en prestigiosos comentarios. Ya en 1912, con el título «Psicologías de Museo», Rubén Darío, glosando un «Tiro al aire» de Julio Piquet —que fué a dar nada menos que en «La Gioconda»—, preguntábase en mi revista *Pallas*: «¿Es acaso que juzgamos de las obras de arte por sugestión...?» Y

luego de desoladas reflexiones, añadía: «Sí, es verdad. Yo he estado dominado por los ditirambos de Théophile Gautier, de Paul de Saint-Victor, de Théodore de Banville —en cuya «Linterna Mágica» aparece tan deliciosa la Florentina—, y no he observado con mis propios ojos».

«He aquí una sonrisa de zozca, una posición de doña que vuelve de misa, y que ha dado razón a Forain, y a no recuerdo cuál otro caricaturista, para hacer «la mujer más bella del mundo», y otra «charge» aun más terriblemente abominable. Abominable, pues destruye un sueño, una ilusión que ha poseído tantas almas durante siglos; porque, ¿quién, con la ayuda de Vassari, no ha reconstruido la escena de la «pose», cuando cerca de la magnífica dama sueñan instrumentos armoniosos y dicen ocurrencias los bufones? Entretanto, ¿qué nos queda?... Una especie de Misia Lisa del Giocondo»... Y, tras nuevas desilusas comprobaciones, agregaba: «Más, ¿quién se atrevería a decir lo que siente, con sinceridad, ante ciertas obras de arte consagradas por la convención a través de los tiempos...? Hay quienes han visto el fresco del Juicio Final de la Sixtina como han leído el Dante: deslumbrándose porque sí, sin ser el caso del titán Hugo, que admiraba a Shakespeare «como un bruto». Huysmans solía ser feroz y, con tecnicismo descollante en su prosa violenta y traba-

jada, decía lo que pensaba sin ambages, escandalizando la tradición de las pinacotecas. Peladan ha sabido serlo con los modernos y con los antiguos que no se ajustan al canon de su estética... Pero, en verdad, una vasta «opinión hecha» se cierne sobre las obras del pasado. Y ello ha provocado hasta los furiosos desmanes de los locos del futurismo».

*

* *

Ya se advierte, por lo que antecede, lo relativo al término «pieza de museo» desde el punto de vista jerárquico. Sin compartir totalmente los desalientos de Darío, es indudable que tal calificación se ha generado con prodigalidad desmedida. Seamos francos: si mañana un instituto de respeto iniciase, entre historiadores y críticos de arte calificados y veraces, una encuesta destinada a señalar, categóricamente, las indiscutibles obras maestras de las alcurniosas galerías oficiales, dentro de los miles y miles de telas que constituyen el patrimonio universal ¿cuántas podríamos ungir con el signo excelso? Porque no basta que una tela sea realmente antigua o pertenezca a un gran período, o a tal escuela básica. En todas las épocas, aun en las de más radiante florecimiento plástico, junto a los pocos pintores

geniales existieron otros secundarios, mediocres o adocenados. La vetustez de un cuadro podrá tener importancia documentaria para el arqueólogo; pero, por sí misma, de ninguna manera significa calidad. Esto cuando se juzga con normal criterio discriminativo y ánimo exento de aberraciones o manías estéticas. Naturalmente, un «revenant» de museos preferirá a cualquier pintura moderna, personal e intensa, aquel raído terciopelo genovés que tapiza el nicho de la hipotética talla en marfil del siglo XVI, cuya trama al descubierto le permite a su fetichismo ponderar el admirable realce artístico que le diera la polilla... Y nótese que estamos discurrendo en el supuesto de obras antiguas «auténticas»... Nadie ignora que la industria de «los falsos», iniciada en la segunda mitad de la centuria pasada, ha llegado a tal grado de perfección que fué menester reunir en congreso a los especialistas para estudiar medios objetivos de investigación que ayuden a los expertos en la policía de una autenticidad cada día más dudosa (2).

Luego, a partir del primer cuarto del siglo XIX, al quebrarse la unidad de las escuelas tradicionales y de la enseñanza académica, la rebeldía de los tem-

(2) *Conferencia Internacional para el Estudio de los Métodos Científicos Aplicados al Examen y Conservación de las Obras de Arte*, realizada en Roma en octubre de 1930. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes (El Museo Documentario)*, N.º 2, marzo de 1934.

peramentos y el afán de internacionalización, por un lado, y las conquistas técnicas a base de los estudios científicos de la luz, del color y de los volúmenes, por otro, dieron a la expresión «pieza de museo» un sentido totalmente distinto.

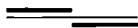
Hasta entonces, la obra maestra era, al decir de Viollet-Le-Duc, «la concreción de un ideal basado en un principio». Tiépolo, Goya, David, son los últimos sostenedores de ese equilibrio. Desaparecidos ellos y, poco más tarde, el artificial neoclasicismo de Fontainebleau, el sobresalto de libertad que conmueve los estratos político-sociales arrolla también las últimas escuelas artísticas. Italia cede el cetro del arte a Francia. En menos de cien años vemos sucederse en París: neoclasicismo, romanticismo, verismo (pintura de blusa azul y «plein air»), impresionismo, postimpresionismo, sintetismo, «fauvismo, futurismo, cubismo, eclecticismo, purismo, dadismo, surrealismo, etcétera.

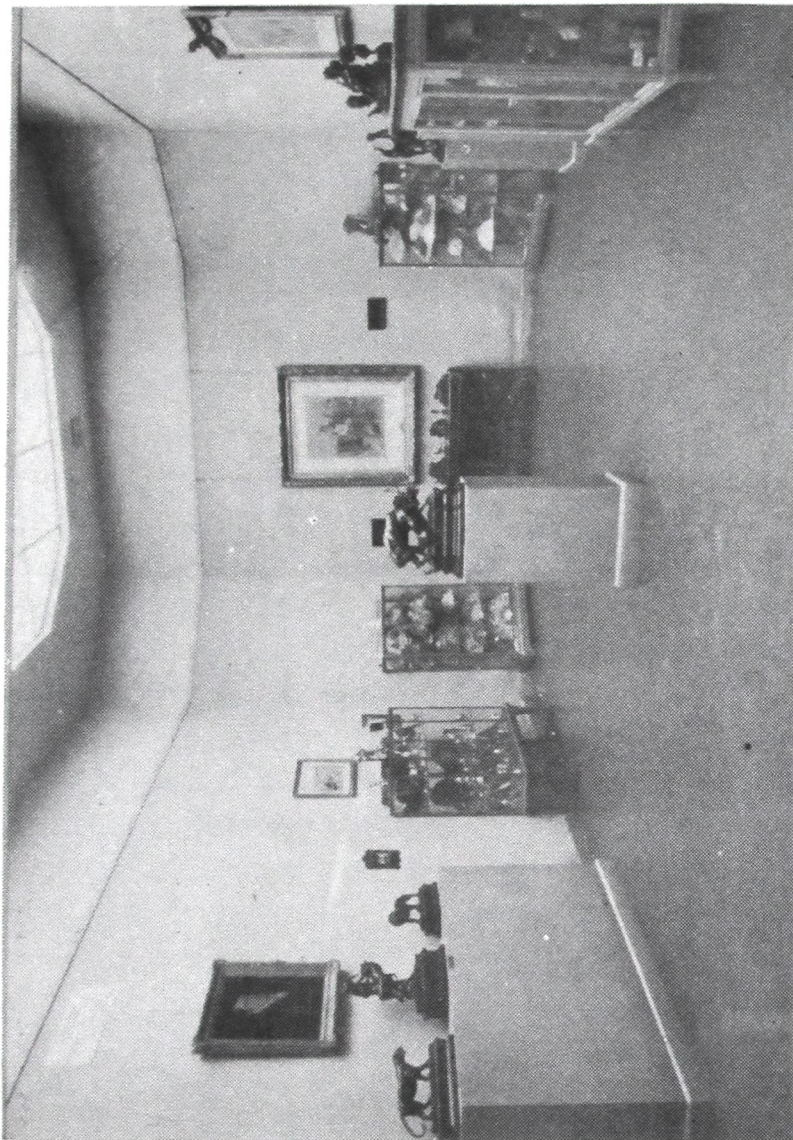
Esto, sin contar la obra de los grandes artistas independientes, libres de toda etiqueta que, arbitraria o no, marca un momento de la sensibilidad y de la expresión plástica contemporáneas. De unos y otros han nacido obras de singular aporte en la evolución de la pintura. Ahora bien: a ninguna de ellas podría enmarcárselas en el concepto heroico, casi divino, de la antigua «obra maestra», indiscutible,

admirable, venerable. Sin embargo, pueden y deben ser «piezas de museo» moderno como factores didácticos. La historia del arte contemporáneo no tiene ya el curso sereno, acompasado, de la antigua: orígenes, desarrollo, influencias extranjeras, grandes maestros únicos e inaccesibles. La nuestra, debiendo seguir un arte sobresaltado, revolucionario, personal, no puede ceñirse al ritmo lógico y a la claridad literaria de las monografías o textos clásicos. Difícilmente alguien llegaría a comprender cabalmente, por una descripción crítica, en qué consiste el fauvismo o el surrealismo. No queda, pues, otro recurso que presentar al público las obras más representativas de esos movimientos en el sentido de su especificidad y de sus valores plásticos. ¿Que muchos de esos nombres serán transitorios? ¿Que esas «actitudes pictóricas» desaparecerán con el «snobismo» originario? Es casi seguro. Pero ¿no ha ocurrido lo mismo en épocas de disciplinas académicas o de remuevos menos violentos? ¿Cuántos nombres de los que figuran en la interminable galería cubierta, sobre el Ponte Vecchio de Florencia, representan algún valor decisivo en la historia del arte? Y, más cerca de nosotros, ¿cuántas telas renombradas y costosísimas entraron, hace cuarenta o cincuenta años, en las pinacotecas oficiales como de grandes firmas hoy día poco menos que olvidadas? ¿Quién

se acuerda, hoy, por ejemplo, de los Carolus Durand? ¿Qué representa su producción en la pintura del siglo XIX?

La «pieza de museo», dada la orientación docente de estos institutos, puede ser la de cualquier artista digno de este nombre que, original y sinceramente, haya logrado captar una nueva apariencia de la fugaz belleza, un «nouveau frisson» pictórico, que por sus mismas calidades substantivas se eleve por encima de los engendros de aquellos que —ingenua o ladinamente— se enrolan en las facciones más o menos «snobs» de los innumerables «ismos».





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Obras de particulares, en préstamo, para conocimiento del gran público

EL PERITAJE DE ARTE

LA PERSPICACIA

Todos los años, de abril a noviembre casi no pasa día sin que alguien llegue al Museo para autenticar la consabida obra antigua sin firma y *sin filiación*. De buena fe o subrepticamente, propietarios o comisionistas acuden siempre en trances de apremio o de misterio y repiten siempre —con ingenuas o ladinas variantes circunstanciales— los mismos periplos fantásticos y las mismas historietas compungidas o dramáticas que me sé de memoria desde hace rato... Este fragmento de Rubens, salvado de las depredaciones de la Rusia roja, a través de la Siberia, por tal enigmática ex profesora de sánscrito de cierta imprecisa ex gran duquesa refugiada ahora en Río Negro; aquel Beato Angélico de la suntuosa familia virreinal cuyos descendientes, en pleno desfondamiento económico, queman los últimos cartuchos patricios; tal subitánea y conminativa «deuda de honor», del acaudalado coleccionista en sorpresiva malandanza de carpeta o de negocios..., etcétera. A este respecto, recuerdo haber publicado, tiempo atrás, cierto cuento largo: «Un peritaje trá-

gico», donde, bajo el velo compasivo de la fantasía, relataba un verídico y lamentable episodio de esa índole...

Ahora bien: el noventa y ocho por ciento de tales presuntas maravillas podría descomponerse como sigue: cincuenta telas ázimas de toda calidad artística *pero realmente antiguas*; treinta copias, más o menos modernas y comerciales, de cuadros de diversas pinacotecas próceres; cinco fieles y acendradas copias «de la época» de lienzos famosos con pátina y «sabor» genuinos; y tres magistrales «falsos» —como para engañar al propio autor si resucitara— fraguados a base de «variaciones interpretativas» de la obra de los altos maestros y estrictamente ceñidos «a toda ley de la trampa», en tablas, cobres, telas, aparejos y bastidores antiguos.

En los tres primeros casos, aunque cueste un poco hacerlo comprender a la generalidad, no se requiere ser perito. Basta, para los dueños de los «antiguos legítimos» —los comisionistas tienen natural interés en no convencerse nunca—, explicarles que en todos los tiempos y aun en los períodos culminantes —las «edades de oro»— del arte, han existido también pintores secundarios, mediocres, adocenados y... vanguardistas... De modo que el mero hecho de que una tabla o un lienzo sean indiscutiblemente remotos no justifica que sean *grandes obras*; que en el mejor de los casos —cuando es posible referirse a valores— corresponderíales el arqueoló-

gico; pero que su valor estético es nulo y su valor venal queda librado a la manía, al capricho o al bolsillo del amontonador de antiguallas que arriesga la consabida «pichincha». . . El verdadero «amateur» no los toma siquiera en cuenta.

Entre los coleccionistas de copias, la persuasión es más fácil. En efecto, ¿quién, oportuna y discretamente advertido, no comprende en el acto que las reproducciones consecutivas, entrañables o de ahinco, realizadas por el colega oscuro o por el discípulo fervoroso —surtos ambos del mismo substractum social e impregnados, por ende, de los mismos sentimientos y emociones—, participan de la alcurnia excelsa cuya orfandad flagrante disminuye, subalterniza, a «las otras», a las ejecutadas en frío —acaso en serie— y a vueltas de ocasión, después de doscientos o trescientos años, por la habilidad mercenaria de los somnolentes copistas profesionales?

Nada de esto —no obstante los pintorescos y a veces enojosos quid pro quo— puede, por cierto, preocupar al director del Museo. Tampoco requiérese la asistencia del perito. El trance arduo para la probidad *esencial* del funcionario técnico (y subrayando el calificativo sólo pretendo recordar la conaturalidad ética y estética ínsita en el concepto a secas), en países que, como el nuestro, carecen de un cuerpo especializado de expertos y excluyen —por explicable indigencia pinacotecaria— las posibilidades de confrontación directa con los arquetipos; el

trance, repito, promuévenlo aquellos «tres magistrales «falsos» de marras y ese mínimo por ciento que, en el susodicho lote anual de «obras antiguas», trasunta a primera vista la jerarquía, la «clase», prístinas, sean quienes fueren los autores.

*

* *

Acabo de estampar que entre nosotros —en lo relativo a piezas largamente pretéritas— no existen expertos. No se me oculta que con tal afirmación escoceré más de una vanagloria pontificante. Pero el primer mandamiento de la «probidad esencial» de que habláramos, impone el coraje dignísimo de confesar: «no sé» cuando uno tiene conciencia de que no sabe cabalmente de *esta cosa*, aunque sepa a las mil maravillas de muchas otras cosas congéneres más profundas o difíciles. Naturalmente, refiérome a los estados responsables... Aquel que con una atribución antojadiza nada compromete o, en el peor de los casos, sólo compromete la acertada de un *impromptu* vanidoso, ese puede seguir cultivando tranquilamente el clandestino y muy difundido deporte de los «pálpitos artísticos». Los edictos policiales no lo incluyen entre las contravenciones de grado correccional. En cambio, dada la actual estructura técnica del país en esta materia, los que tenemos poco o mucho que perder —excluído el renglón del

presupuesto, desde luego— director del Museo, gran pintor o supercrítico, no estamos en condiciones de autenticar honorable y fehacientemente una pintura firmada o anónima —*sin genealogía*— anterior al siglo XIX.

Resulta en verdad curioso que mientras se exige especialización calificada, por el conocimiento específico de los métodos peculiares y la práctica particularmente exclusiva, en todas las profesiones liberales; y nadie, por ejemplo —salvo el suicida vergonzante o pusilánime— encomendaría su resección de estómago, a punto de perforarse, al otorrinolaringólogo de fama; ni nadie consultaría, en perplejidades del derecho constitucional, al abogado exitoso en percances de filiaciones naturales o de «divorcios absolutos»; ni nadie, tampoco, encargaría al ingeniero náutico, «as» en submarinos, la arquitectura *ad hoc* —plantas y fachadas— de una residencia de montaña; resulta curioso, repito, que en los dominios del arte, y en particular del plástico, basten informaciones históricas o lecturas de estética bien digeridas y sedimentadas, si se quiere; o repentina preparación museográfica, accesible a todo lector inteligente de «Museion» y de serias revistas afines; o ejercicio periódico y sagaz de la crítica contemporánea en páginas de respeto; vale decir: «conocimiento genérico» —«común a *muchas especies*» (Diccionario de la Academia)—, para atreverse a dictaminar en peritajes de obras antiguas; procesos cautelosos, éstos,

que nuclean por definición *una especie* correlacionada, es cierto, con las facultades artísticas creadoras y discriminativas, pero que se singularizan hasta la exclusividad por adiestramientos anexos de investigación peculiar y de avezado oficio. («Función *propia* de alguna cosa». Ibid.). Es lo que implican las observaciones de confrontación a base de exámenes a simple vista: vetustez del lienzo o de la tabla; gamas de las paletas, empleos del claroscuro y de las veladuras, y de tantos, tantos recursos personales de la «ejecución» —del «faire», como se dice en jerga pictórica—, sin excluir ni los conocimientos manuales de artesanía referentes a la factura de ensambles, bastidores y «aparejos», ni el ineludible menester policíaco de conocerse al dedillo todos los trucos de los profesionales del fraude artístico, cohonestado por los «marchands» todopoderosos y por la concomitante gacetilla cómplice, bien remunerada. Adviértase que en lo antecedente no he mencionado siquiera los métodos experimentales físico-químicos que, desde hace unos diez años, vienen desilusionando a los peritos a la violeta —gente vanidosa, pero desinteresada— y provocando la curialesca atrición de... los otros. Ya se hablará de ello, en capítulo propio, cuando cerremos estas simples divulgaciones de interés general.

En pocas palabras: el perito de «antiguos» —el experto por antonomasia— es un *profesional sui generis* capacitado por especiales y complejos estu-

dios, que vigila una estructura jurídica *ad hoc* para atestiguar incontrovertiblemente la originalidad de obras no catalogadas ni filiadas, pero atribuidas a las escuelas fundamentales o a las grandes firmas. Tal condición suele subespecializarse circunscribiéndose a determinadas épocas de las mismas escuelas o de los mismos maestros. Así un «expert juré» del Hôtel Drouot, perito en telas de Rafael, por ejemplo, se abstiene, invariablemente, de autenticar las de Leonardo o las de Miguel Angel, no obstante la intrínseca contemporaneidad renacentista y racial que marca el lapso 1452-1564 y las al parecer evidentes exclusividades expresivas de cada uno de ellos. Y no se sorprende nadie si, dentro de la producción de ayer, no más —mediados del siglo XIX— existen respecto a cuadros de Corot, verbigracia, peritos especiales para los de figura y los de paisaje; y que, aun entre estos últimos, unos se dedican a los de Italia y otros a los de Ville d'Avray. Podría subrayar lo que vengo diciendo sobre los «peritajes perspicaces» —precisamente con un delicioso «soi-disant» Corot de figura— si ello no implicara un recuerdo ingrato para nosotros. . .

*
* *

Una cosa es la *opinión*, es decir «concepto o parecer que se forma de algo cuestionable», estado

analógico de la *indagación* (quizá su consecuencia) que consiste en «inquirir una cosa discurrendo o por conjeturas»; y muy otra la *afirmación* categórica —la sentencia, puesto que comporta acción y efectos legales— basada en privativas disciplinas del conocimiento y de la experiencia que se inician con la *investigación* («diligencias para descubrir una cosa») y se complementan con los recaudos, alerta hasta la suspicacia, contra el habilísimo fraude siempre en acecho.

Aquella actitud —que suele comenzar en pasatiempo elegante de las personas de sensibilidad refinada, grande amor y mente fértil cuya frecuencia de pinacotecas y talleres en los centros europeos las singulariza con cierta «doigté d'artiste»— concluye por instituir, como en todas las culturas incipientes en las que se confunde el diletantismo con la potestad, el imperio, la «autoridad», el tipo «Divo» brillante y omnímodo —del que nos hablara, no ha mucho, Araquistain— y quien por el mero hecho de estar en evidencia intelectual o social presúmese capacitado para erigirse en juez de los pleitos artísticos más arduos.

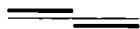
Esto que, en nuestro ambiente, podría tomarse como un exceso de dialéctica coonestado con el malabarismo gramatical —barato, desde luego— con que vengo instando los conceptos desvirtuados por el uso a mano limpia, es una sencilla práctica corriente entre los «hombres de arte» europeos que se res-

petan y hacen respetar su responsabilidad (potestad, imperio, «autoridad»). Y voy a demostrarlo con dos recuerdos del Pabellón Argentino. Durante los veinte años en que estuvo instalado allí el Museo, visitáronnos o pronunciaron allí conferencias historiográficas y profesores de arte de nombradía mundial. Entre ellos señalaré a D. Augusto Mayer, erudito comentador de la pintura española, y al Dr. Ernesto Kühnel, entonces director del Museo de Arte Moderno de Berlín. Mi ilustre antecesor, D. Cupertino del Campo, aprovechando su estada en ésta, consultóles respecto a ciertas obras que resguardábamos con la atribución que les diera el fundador y primer director del instituto, D. Eduardo Schiaffino. Se trataba, para el primero, del magnífico retrato de David de Forest colocado y expuesto como obra original de Goya; y para el segundo, de la serie de dibujos antiguos que forman la muy discutida Colección Bayley.

Pues bien: el profesor Mayer, autor nada menos que de la obra clásica «Goya, pintor de retratos», se resistió a dar así, de improviso, un diagnóstico definitivo. Participónos, es cierto, su parecer, inclinándose a la atribución que teníamos, por más que, según él, ciertas encarnaciones rojizas trasuntaran la pintura inglesa de la época, pero para pronunciarse en forma categórica declaró que era menester un detenido estudio de investigación documentaria y de factura que no podía realizarse al pie del cuadro. Con

el Dr. Kühnel ocurrió algo análogo. Tuvo palabras admirativas por la magnitud del conjunto; expresó muy vivo interés por algunos de los dibujos de maestros del Renacimiento; pero cuando fué invitado a dejar una declaración formal, excusóse muy cortésmente, ofreciéndose, en cambio, a llevar fotografías de los mismos, que sometería al estudio de uno de sus colegas —creo que residente en Munich— especializado en la materia. Le fueron entregadas las fotografías pero no vino nunca de Alemania el tan deseado dictamen. El especialista necesitaba tener en sus manos los propios dibujos para someterlos a una seria investigación, inclusive la del análisis químico del papel, después de haber agotado todas las demás confrontaciones.

Como se presume, ninguno de los dos sabios era huérfano de la perspicacia («Agudeza y penetración de la vista, penetración de ingenio o entendimiento»), pero, no existiendo una filiación resguardadora, se inclinaban ante el conocimiento especializado de los expertos. Ya veremos, muy pronto, cómo deben combinarse ambos estados de conocimiento, conforme al lúcido paradigma de Bacón.





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Una muestra individual: escultura de José Fioravanti

EL PERITAJE DE ARTE

LA EXPERIMENTACION

Así como el examen exclusivamente contemplativo («meditación intensa») no basta para respaldar un peritaje de responsabilidad jurídica, por más profundos que sean los conocimientos de la historia y de la filosofía del arte y por más prodigiosas que se estimen la perspicacia y la memoria retiniana de quien la emprende ⁽¹⁾, tampoco debemos caer en el despropósito científicista de afirmar que los procedimientos físico-químicos —impuestos por el desfreno de la avasalladora e impune industria internacional de «falsos»— puedan, por sí solos, asegurar la autenticidad de una tela o tabla cuestionables, huérfanas del legítimo «pedigree». Ya en marzo de 1934, ocupándome, por primera vez en el país, de estas tentativas experimentales, escribía: ⁽²⁾ «Al contrario, aun cuando en lo futuro los métodos pura-

(1) «El Peritaje de Arte» - La Perspicacia. *La Nación*, 13 de abril de 1936.

(2) «El Museo Experimental» - Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, N.º 2, marzo de 1934.

mente técnicos lleguen a surtir los efectos más deseables como «elementos de prueba», *jamás podrán suplantar a las dotes naturales que el perito debe poseer si es que pretende emitir un juicio exacto*. Y, más abajo acentuábalo glosando aquellas explícitas palabras del J. F. Cellerier: «Para el estudio de la factura del artista intervienen *elementos imponderables que son la forma de manifestarse del genio de cada pintor*; de manera que, en muchos casos, el aporte de la ciencia no puede ser otro que el de *facilitar* el examen del experto (artista en potencia), aumentando en cierto modo su acuidad visual» (3).

Eso mismo corroboraban, no obstante el rigor de las disciplinas del laboratorio, los profesores especializados en la novísima materia, doctores Helmut Rinnebach y Víctor Bauer, en su prudente monografía: «*L'examen des Peintures aux rayons X. Son importance et ses limites*». Por algo cerré la primera parte de este artículo aludiendo al clásico precepto baconiano: «La observación y la experiencia, para *reunir* los materiales; la inducción y la deducción para *elaborarlos*: he aquí los únicos buenos instrumentos intelectuales». Zimmermann, empeñado luego en

(3) «Les Méthodes Scientifiques en Usage dans l'Examen des Peintures» — «Museum», 1931, pág. 3.

explicarlo para aclarar su rumbo profesional, sólo consiguió desmigajar su enjundia, obligando más tarde a Cuvier a renuclearla y comprimirla en su síntesis permanente: «El observador *escucha* a la naturaleza (en nuestro caso, a la obra de arte); el experimentador la *interroga* (la insta) y la *obliga* a revelarse». Dado ese aporte «de prueba», la interpretación (elaboración), legítimamente iluminada por el destello intuitivo de «los imponderables» de marrras, estará a punto de inducir o deducir su dictamen sensato.

Como se ve, aun a riesgo de redundar, insisto en la prelación jerárquica de los factores intelectivos y sensitivos en el curso de los peritajes experimentales. Con ello pierdo tiempo y agobio —bien lo sé— a los lectores; pero han de perdonarme esto último los hombres ceñidos de responsabilidad, en consideración a la limpieza del propósito. Quiero, además, atajar de este modo suave e impersonal cierta ladina campaña de proselitismo «pro domo sua» en los discreteos de antesalas, que basa su triunfo tan fácil como efímero en rebatirle a uno lo que no ha dicho ni ha pensado decir nunca. De ahí este exceso de frases intercalares, de subrayados, de paréntesis, de comillas, de citas y de latinajos en una prosa de ordinario parca. Reitero, pues, mis excusas; mas aunque duela confesarlo, es necesario que el gran público

sepa que existen todavía en el país divertículos «ilustrados» para los cuales hay que escribir así: «de verbo ad verbum». Sea todo por el amor de Dios y de las bellas artes!

*
* *

Dejo, entonces, ratificada —en forma por cierto aburrida pero, en cambio, bien clara— mi posición personal y de funcionario técnico responsable, en trances de peritajes de arte. Tanto en marzo de 1934 como ayer no más en la primera parte de este artículo, sólo he pretendido sacar del terreno de la aventura una *actividad específica*. Y, con ello, no inventaba nada. Sin contar las disciplinas severas implantadas en Francia y en Italia desde el último cuarto del siglo pasado, las declaraciones de la conferencia internacional realizada en Roma, hace seis años ⁽⁴⁾, justificaban mi actitud de simple divulgador de un estado de conciencia colectiva.

«El auge del comercio de obras de arte en las postrimerías del siglo pasado —escribía—, con el consiguiente entronizamiento del «marchand», no

(4) «Conferencia Internacional Congregada en Roma», por el «Office International des Musées» (C. D. A., del 13 al 17 de octubre de 1930).

siempre de buena fe, y la sabia organización de la industria de «falsos», aparejaron el peritaje rápido, brillante, muchas veces erudito, pero de un empirismo alarmante en el mejor de los casos. Aquellas «*dotés naturales*» que, como «*substractum*» debe poseer el experto de arte, ejercitáronse sin mayores disciplinas que la frecuencia de algunos museos y las aco-taciones —de filiación y de precios— de los «Diccionarios de Ventas», como «*don adivinativo*». A base de una indudable memoria retiniana y del cotejo de técnicas *a simple examen de ojo*, convertíase el perito en una especie de zahorí —cuando no de rabadomante estético— que abonaba sus «*pálpitos*» de autenticidad (sobre todo en materia de antiguos) con citas del «*Tratado*» de Leonardo (internacionalmente accesible en la traducción comentada de Péladan): del «*Het Schilder-Boeck*» (5); o del: «*The Secret of the Old Masters*» (6), glosados en poliglota propaganda por las fábricas de colores. En pocas palabras: tendía yo a precaver al público de esa «*soi-disant*» infalibilidad preternatural de las «videncias intuitivas», de los «arrobamientos de la materia», de la «visión beatífica», etc., cuyo misticismo bastante cursi cohonestaba el criollo —tanto para el batacazo de Palermeo como para el Van Dyck de la calle Florida— con la significativa guiñada de «su ojo clínico».

(5) Por Karel Van Mander, Haerlen, 1604.

(6) Por Abendschein, Appleton, New York, 1905.

Tal denunciada situación de hecho imponía el deber de *investigar*, con la ayuda de los métodos, dispositivos e instrumentos experimentales, aquellas atribuciones sinceras —¡quién lo duda!—, pero repentistas de los «iluminados» y de los «dandys» del arte. Sin embargo, no obstante los promisorios métodos científicos preconizados por la impresionante Conferencia de Roma, no nos deslumbramos. Es así como, al divulgarlos, advertíamos: «. .no quiero «decir con esto» que sean los exclusivos e inapelables» (7).

Por lo demás, cada vez que abordara el tema —especialmente en nuestro «*Boletín*»— he aparejado siempre las denominaciones: *Museo Experimental* y *Museo Documentario*. Y quien haya leído, en este mismo recuadro, mis rápidas reflexiones de semanas atrás, referentes a la ilusoria infabilidad de la *perspicacia* en los peritajes de obras antiguas, recordará que, ya en la cuarta de las líneas liminares, prevenía: «*sin filiación*». Luego, ampliando el léxico hasta el barbarismo, puntualizaba: «*sin genealogía*», «*sin pedigree*». Por último referíame a dos consultas insospechables en esta materia: a los profesores Augusto Mayer y Ernesto Kühnel, respecto al retrato de D. David de Forest y a los dibujos de la colección Bayley, respectivamente. Ambos

(7) Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, N.º 2, marzo 1934, pág. 3.

—no obstante la indiscutible autoridad que los amparaba— indicaron el recaudo más seguro: «Un detenido estudio de investigación *documentaria*», proponía el primero; «. . .una seria investigación, inclusive la del análisis químico del papel, después de haber agotado todas las *demás confrontaciones*», afirmaba el segundo.

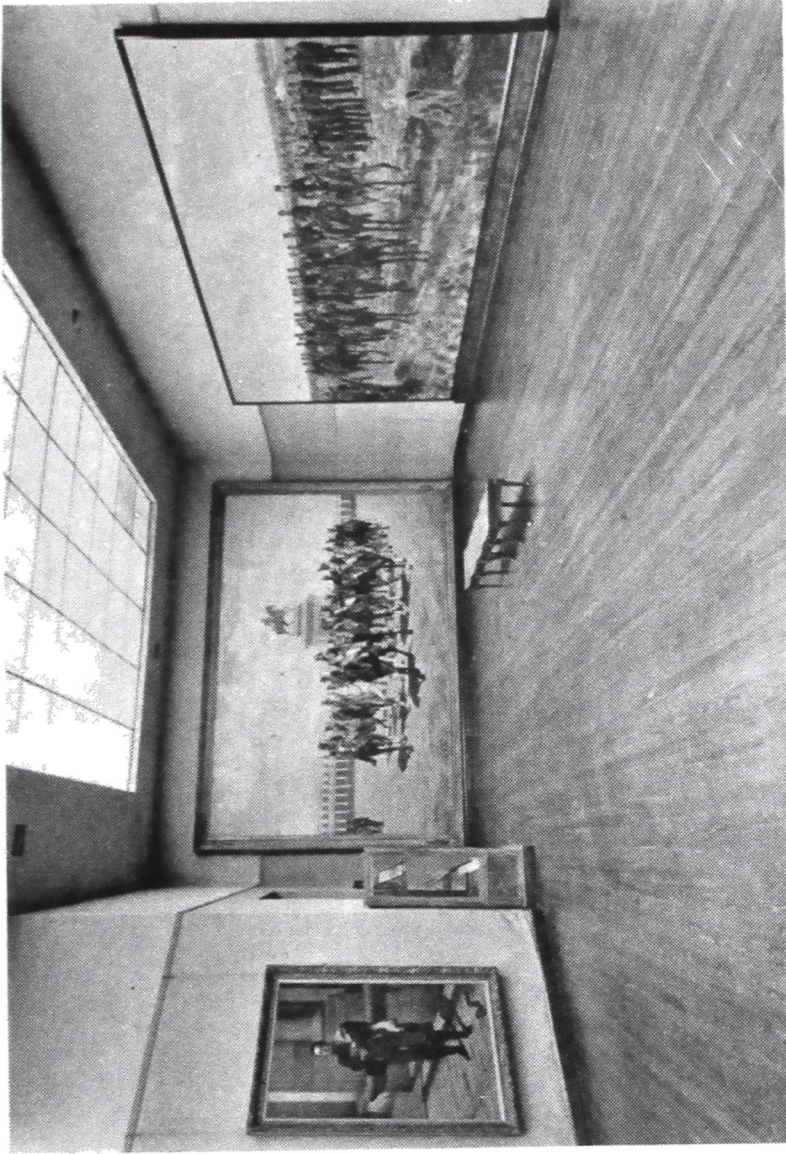
Por fortuna, dos autenticaciones *en firme* en las que me fué dado intervenir —una, a mediados de 1921 y la otra a comienzos de este año—, vienen a confirmar mi razonamiento. Hace tres lustros tratábase del magnífico retrato de David de Forest, arriba mencionado, que se atribuía a Goya y lo de ayer no más, divulgado minuciosamente en estas columnas (8), de «La lucha contra la muerte», atribuida a Pedro Breughel II (d'Enfer). En aquella ocasión, por motivos circunstanciales publicados en dos oportunidades (9), remití a la familia de Forest, residente en New Haven (Connecticut), la documentación informativa y gráfica de que disponíamos entonces. A vuelta de correo (6 de agosto de 1921), el señor Luis S. de Forest enviábame los testimonios incontestables, como ser, la carta del 22 de julio de 1888, que la señora Pastora J. de Forest

(8) *La Nación*, de febrero de 1936.

(9) «Forma y Color», por Cupertino del Campo, tomo I, página 59 y Apéndice, Buenos Aires, 1924; «Un Goya Yanqui y un Yanqui Criollo», Atilio Chiappori, *La Nación*, 20 de mayo de 1934.

Griffin dirigiera a su hijo, D. Jorge Butler Griffin, en la que atestigua que el retrato de su padre, D. David, fué pintado, más o menos, en 1821, por S. F. B. Morse, en New Haven y «enviados como regalo (con una vista de la casa paterna) a la Municipalidad de Buenos Aires, y supongo que estarán allí todavía». A la copiosa documentación agregábase el volumen historial de la familia —«The de Forrest of Avesnes». New Haven, 1900— para corroborar las afirmaciones del memorándum.

La de ahora débese —como lo anunciara *La Nación*— «a los esfuerzos y a la ciencia del señor C. L. Van Balen, director del diario «Het Vaderland» y autor de varios libros sobre la pintura flamenca y holandesa, quien nos visitó hace tres años y se interesó muy particularmente, al recorrer las salas del museo, por ese cuadro atribuído a Breughel «de Infierno». Se le proporcionaron al señor Van Balen reproducciones en negro y en color de dicha tabla, las que, examinadas por el director del «Museo Mauritshuis» y director de la oficina de documentación histórica y folklorística de La Haya, lleváronle al hallazgo de un grabado, de la serie denominada «Los grabadores de Rubens», del mismo cuadro que establecía, *incontrovertiblemente*, que su autor es David Vinckbooms (Malinas, 1578, Amsterdam 1629).



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
durante la exposición de Blanes

Ahora bien: desde la fundación del museo, es decir, en el transcurso de cuarenta años, es de suponer que desde el pintor e historiógrafo que lo organizara en el «Bon Marché», hasta los directores consecutivos y, en primer término, los estetas, los artistas y los críticos profesionales que discurrieron contemplativa y largamente sobre esas dos magníficas piezas de nuestras colecciones, ninguno de ellos carecía ni de erudición, ni de capacidad técnica, ni de frecuencias de pinacotecas próceres; —descontando, desde luego, la providencial perspicacia de maras—. Sin embargo, como se ha visto, seguían figurando con atribuciones erróneas. La casualidad, en el primer caso, y el ahinco de un experimentador estudioso, en el segundo, aferraron en los sillares documentarios la certeza hasta entonces esquivada.

*

* *

Y es natural que así ocurra en el buceo de la *individualidad*, dentro de una producción que, por causas múltiples y concurrentes, es casi corporativa, si no familiar y hasta doméstica. Todo el mundo sabe que en los grandes siglos de la pintura —lo mismo en Flandes que en Italia— convivían en la clásica «bottega», material y espiritualmente hablando, maestros y discípulos. Ahora bien, aparte de

la comprensible «impregnación» de estos últimos—por el consejo, por el ejemplo, por el comentario del maestro que respetaban con acatamiento teológico—, es también noticia corriente que, muchas veces, imaginada la composición, dado «l'indirizzo», comenzaba el cuadro el maestro y lo terminaba el discípulo aventajado, o viceversa. Esto sin contar la también documentada frecuencia de copias —o de «pastiche»— entre unos y otros. De ahí el alarmante número de tablas o lienzos de calidad que nadie se atreve a identificar y que circulan en el comercio serio de pinturas con la socorrida atribución: «Escuela de. .».

Cualquiera se imagina el venero de «falsos» que amparaba esa forzada indecisión. En Italia, sobre todo, en las postrimerías del siglo pasado y en los albores del actual, la palabra *Scuola*, en trances de arte, como *Partenza*, en percances ferroviarios, eran igual y risueñamente proverbiales en la engañifa general.

Al hablar de tales inquietantes semejanzas, referíame en la primera parte de este artículo a la perplejidad del perito «a tout faire», cuyo desparpajo perspicaz lo metiera a dictaminar sobre pinturas de los siglos XV y XVI, dada «la intrínseca contemporaneidad (pude escribir: consanguinidad) renacentista y racial, no obstante las, *al parecer evi-*

dentes, exclusividades expresivas de cada uno de ellos» (los maestros). Recorriendo, después, la información artística internacional del primer trimestre de este año, encuentro la misma reflexión en los comentarios de la exposición de «Dos siglos de arte flamenco: de Van Eyck a Breughel», realizada en enero último en el Petit-Palais —como en la poco antes reunida de arte italiano— reconócense, al par de la sabiduría, la prudencia, el tacto de los organizadores. Y por lo que respecta a los flamencos, tal mérito se puntualiza todavía así: «Entre ces artistes qui travaillèrent de la fin du XIV siècle a la fin du XVI siècle, une grande affinité d'expression existe; ils appartiennent á la même famille, leur sensibilité est parente». De ahí la frecuencia de vacilaciones, de confusiones y de fraudes.

Nada de extraño, entonces, la alarma del «Office International des Musées» congregando, en Roma, la susodicha conferencia de 1930; nada de extraño también, que nos empeñemos nosotros desde hace un par de años en rodear el peritaje de arte de las mayores garantías de objetividad, de seriedad, de seguridad. ¿Quién puede sentirse molesto por tales recaudos? Pero no debe suponerse tampoco, como advertíamos al principio, que bastan las *recetas* de los procedimientos científicos para dirimir magistralmente una atribución dudosa. No bastan, en con-

junto, si se carece del *don artístico*, o se es huérfano de la inefable revelación de «los imponderables»; y de nada sirve —en igualdad de condiciones— la aplicación *aislada* de uno solo de ellos. Es bueno prevenirlo porque, a raíz de publicaciones en la gran prensa política de las sabias experiencias del doctor Fernando Pérez —que tanto honrara la ciencia argentina— de un tiempo a esta parte el señor «Todo-el-mundo» que tiene una tela antigua sin genealogía, presume resolver el problema de su autenticidad sometiénola a la «luz rasante». Hasta se dice que ya hay consultorios *ad hoc*. no lo creo. Volveríamos —¡Dios nos libre!— al año maravilloso del trigémino.

Y como estamos hablando seriamente, es bueno que los argentinos sepan que el procedimiento de la «luz rasante» ocupa el cuarto puesto entre los métodos físico-químicos aprobados por la Conferencia Internacional de Roma (1930). Para mayor abundamiento —y no para curarme en salud de una posible acusación de derrotismo— va, en seguida, una escueta sinopsis de los mismos:

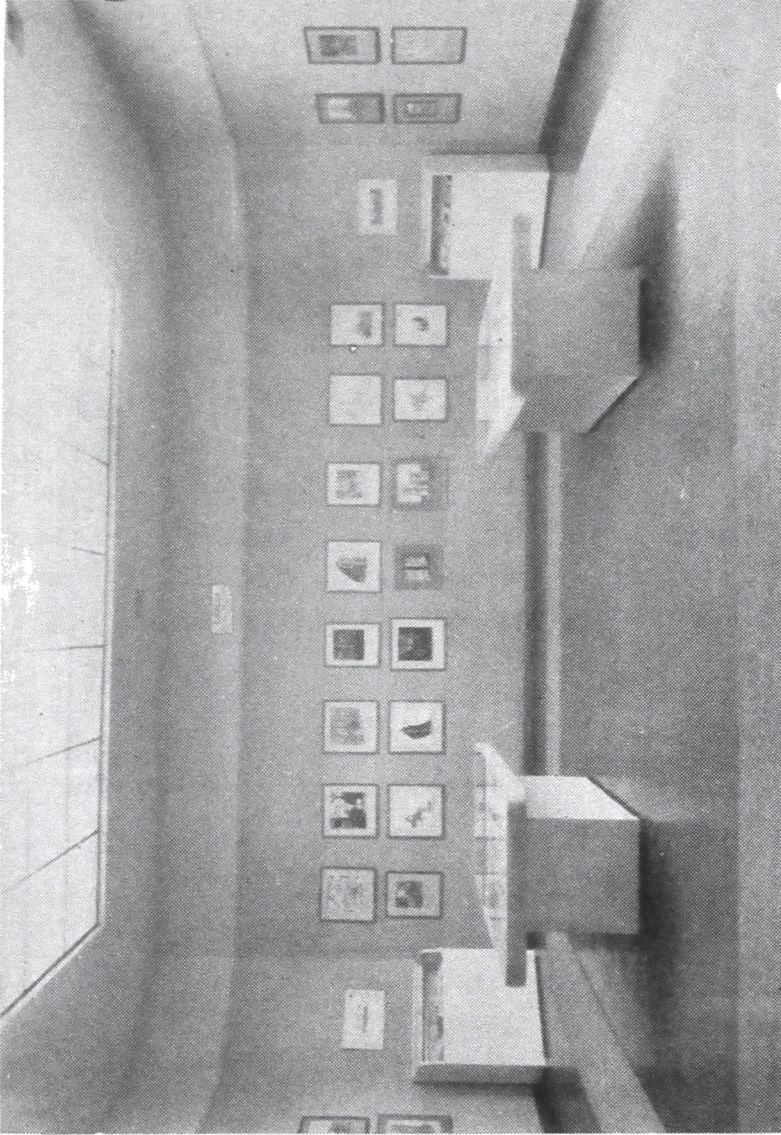
PROCEDIMIENTOS PARA EL ESTUDIO CIENTIFICO DE LAS PINTURAS

PROCEDIMIENTOS	APARATOS UTILIZADOS	I N V E S T I G A C I O N E S		
		Reloques repintes etc.	Cedter de las materias primas	Léctas facturas individuales
A. — <i>Exámenes directos mediante radiaciones luminosas</i>				
a) Examen por agrandamiento	Lente simple o binocular			
b) Microfotografía	Microscopio a reflexión Microscopio para cortes delgados			
c) Rayos X	Generador de Rayos X (aparatos subsidiarios)			
d) Rayos Ultra Violeta	Lámpara de mercurio con vidrio de Wood			
e) Rayos monocromáticos	Proyector monocromático de gran potencia			
f) Rayos infrarrojos	Dispositivos de emisión de rayos infrarrojos y recepción por célula			
B. — <i>Métodos Físico-Químicos:</i>				
a) Análisis químico	Aparatos ordinarios de química y de microanálisis			
b) Análisis espectral	Espectógrafo (eléctrico a alta frecuencia, arcos)			
c) Determinación de los índices de refracción	Refractómetro ordinario Refractómetro de Féry			
d) Examen con luz rasante	Aparato de proyección con diáfragma			
C. — <i>Procedimientos especiales de investigación:</i>				
a) Examen en luz polarizada, rectilínea y elípticamente	Microscopio polarizante con dos «nicols»			
b) Examen con «ceras» analíticas coloreados	Aparato de proyección de luz coloreada por polarización			
c) Examen con la célula fotoeléctrica	Dispositivo especial provisto de célula fotoeléctrica			

Ojalá se concrete pronto el generoso intento del doctor Carlos Mainini de dotarnos de un laboratorio de pinacología, completando, a la vez, el archivo documentario que ya nos anticipara en buena parte. Pero, entretanto, lo esencial —casi escribo lo impostergable— es formar un cuerpo de expertos de ley. El «expert-juré» de la severísima organización francesa que se inscribe en elencos forenses —como entre nosotros los médicos legistas, los escribanos de registro, los procuradores universitarios, los contadores judiciales, etc. Para ello es necesario constituir un curso de aspirantes a «expertos» —en el que sólo podrían inscribirse artistas, críticos y conocedores— para seguir estudios especiales que los pusieran en condiciones de poder perfeccionarse luego en los centros europeos donde dicha actividad constituye una profesión liberal. La Comisión Nacional de Cultura podría proporcionar las becas necesarias, dentro del amplio programa que se ha trazado en beneficio de las artes plásticas. Y, correlativamente, debiera organizarse un estatuto jurídico que rigiera el ejercicio de la profesión, para darle la firme autoridad que tiene en los países europeos.



(10) «La Vie Artistique» «L'Amérique Latine». Paris, fevrier 1936.



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exposición de dibujos originales de A. Sirio para «La Gloria de Don Ramiro»,
en el Museo Nacional de Bellas Artes

LA EXPANSION ARTISTICA EN EL INTERIOR

Ya nadie discute la orientación docente de los museos modernos de bellas artes como tampoco nadie desconoce las legítimas restricciones, en cuanto al incremento de sus acervos, de los museos alcurniosos. Destinados, éstos, a la mejor conservación y presentación de las obras consideradas como expresiones definitivas de épocas, escuelas y maestros gloriosos, bien está que sólo acepten piezas que sumen la jerarquía originaria y la autenticidad absoluta, en el consenso ecuménico. Resguardan el albaceazgo artístico de los grandes siglos y, por lo tanto, su responsabilidad es enorme frente al patrimonio universal del que son depositarios. Los museos nuevos y, en particular, los de arte moderno ofrecen en cambio algo más que la veneración contemplativa de los templos de la belleza. Tienen, como función específica —sin descuidar la genérica— la de «enseñar», objetivando al pueblo los imperativos estético-sociales (muy distintos de los de antaño) y las rebuscas técnicas en que se debaten las actuales modalidades expresivas. Pueden y deben admitir en sus galerías la producción representativa, de primera mano, de

Las evoluciones del momento junto a la del pasado inmediato del que derivan o al que repudian. Son museos-seminarios, discriminativos, dinámicos, hasta polémicos, si se quiere, sin el menor riesgo de falsas consagraciones. Paulatina, pero seguramente, el cotejo diario y la crítica, no sólo escrita sino en potencia de los mismos visitantes, provocarán la indefectible selección que ampara siempre a los valores de calidad, sean cuales fueren las fórmulas que los cobijen.

Venturoso sería para Buenos Aires contar, como Roma, París, Londres, Madrid, Berlín, con institutos de ambas jerarquías y finalidades. Mas por desdicha, un museo de antiguos, «de obras maestras» auténticas y señeras, nos está desesperadamente vedado...; a no ser que, tras un cataclismo político-social, la Europa decadente pusiese en pública subasta sus tesoros artísticos. Y, aun en ese fantástico trance, ¿estaríamos nosotros en condiciones —legales y económicas— de ser los postores más oportunos y afortunados?... Dígalo, si no, el caso corriente: los principales museos norteamericanos, gracias a la autonomía de sus fundaciones privadas, tienen destacados permanentemente en los centros europeos de tales transacciones, especies de «veedores» técnicos al acecho de las obras más significativas que el azar de las fortunas de los coleccionistas de fuste lleva, de tanto en tanto, al comercio. En el acto de avizorarse una de ellas no tardan la autorización y el gi-

ro telegráfico consecutivo por todos los miles de dólares necesarios para su adquisición. En cambio nosotros, bajo la dependencia fiscal regida por una ley de contabilidad un tanto anquilosada, aun pudiendo ser competidores apreciables, nos vemos trabados —tras el retardo de la noticia— por mil formalidades y minucias burocráticas... Sin embargo, con un poco de buena voluntad comprensiva de parte de los legisladores—ya que es evidente el apoyo del actual Ejecutivo— podríamos tener depositados en las embajadas de París o de Londres unos cuantos centenares de miles de pesos con tal destino. Las funciones de «veedor» las desempeñaría un asesor artístico honorario agregado a ellas; cargo que tan inteligente como autorizadamente desempeñaba en París, hasta no ha mucho, D. Rodolfo Alcorta. Con ese renglón del presupuesto y la eficaz ayuda de Amigos del Museo, antes de diez años tendríamos, si no una colección de estirpe, por lo menos un repositorio de sedimentación artística, análogo al Metropolitano de Nueva York, con sus secciones arqueológicas, sus ambientes evocativos, sus salas de arte decorativo al lado de las mejores pinturas y esculturas de la última centuria, que ya deben considerarse como clásicas dentro del arte moderno.

El único que tenemos, ahora, en la avenida Alvear —no obstante la denominación genérica de «moderno»— vendría a ser entonces, más bien «contemporáneo» a la manera del Museo de Arte Moderno de

Nueva York, que con tanta claridad de concepto como precisión verbal, nos explayara no ha mucho el arquitecto D. Alberto Prebisch ⁽¹⁾. Glosando el opúsculo premonitor de su fundación publicado en 1931 por Mr. Alfred Barr (j.) —ahora al frente de la flamante galería—, concitaba en cuatro proposiciones, que a mi vez extracto, los propósitos básicos.

- a) El museo de arte moderno libra al gran museo tradicional del engorro de exhibir algo en lo que no está profundamente interesado.
- b) Coloca el arte actual en manos de una institución especialmente orientada y equipada «para tal problema». Libre examen; dinamismo; continuada evidencia de lo que se está produciendo; frecuentes cambios y adiciones en su colección matriz.
- c) El museo tradicional —tipo Metropolitan— adquiere sólo lo que considera «cierta y permanentemente válido». Lo contrario sucede en museos de arte moderno como el Luxembourg o Tate Gallery. Forma parte del programa de éstos «el correr riesgos» en la adquisición de pintura y escultura contemporáneas.

(1) «Museos». Conferencia leída el 18 de octubre de 1934 en el Museo Nacional de Bellas Artes y publicada en su «Boletín» de setiembre-octubre de 1934.

- d) Lo que caracteriza, además, al museo de arte moderno es su función «circulatoria», es decir sus «exposiciones viajeras» en todo el territorio común. «De este modo, el museo extiende sus actividades más allá de Nueva York; y gente de todos los lugares del país tiene la oportunidad de ver selecciones inteligentes, etc.».

Como se habrá advertido, en la casi transcripción de las palabras del arquitecto Prebisch —especialmente comisionado por Amigos del Museo para estudiar museografía en los Estados Unidos (beca Bliss)— llego aquí, insensiblemente, al tema titular de mi artículo el que, en su preámbulo, recuerda algo de lo mucho que sobre el mismo tópico vengo adelantando, en estas mismas columnas ⁽¹⁾, desde hace más de dos años y que concretará muy pronto mi volumen en prensa: «Luz en el Templo».

*

* *

Antes, mucho antes de que comenzara a circular la expresión «museo viviente», mi antecesor, el Dr. Cupertino del Campo, cumplía con el asentimiento de la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes, de la que era, como es lógico, miembro nato, esa función educativa del museo moderno seleccionando

(1) *La Nación*.

los primeros planteles de los de Córdoba, Tucumán y Rosario. Los sucesivos presidentes —José R. Semprún, Ernesto de la Cárcova, Martín S. Noel— prestaronle el más decidido apoyo, pues comprendían que después de la fundación del Salón Nacional (1911), del ciclo de conferencias (1912) y los posteriores conciertos en el Pabellón Argentino, era la iniciativa cultural más importante para formar, no sólo en la capital, sino también en el interior, esa «conciencia artística» sin la cual los grandes museos centrales y las exposiciones colectivas o individuales periódicas, resultaban meras ostentaciones de «nuevos ricos».

Naturalmente, en aquel entonces, no se practicaba el «régimen circulatorio» —ahora todavía difícil en nuestro país—; ni, de existir, hubiera sido posible por la insalvable discordancia entre el poder federal y los poderes provinciales en cuanto a la financiación de esos circuitos civilizadores. Se hizo lo que se pudo. Se llegó a la calle, a la plaza pública, para atraer a los ázimos o a los indiferentes en materia de arte, con el reclamo de las conferencias y de los conciertos; y, para que ese influjo no fuera únicamente metropolitano, transpúsose el ejido para expandirlo en las ciudades lejanas ricas de espíritu pero escasas de medios para organizar y costear galerías artísticas. Se recurrió a las reservas del Museo, es decir a lo único a que se podía recurrir. Es muy fácil, ahora, con otro concepto colectivo y

con otras posibilidades, sonreír o criticar. Ahora ya lo ha iniciado la Dirección Nacional de Bellas Artes con la exposición viajera de las obras premiadas en el último Salón Nacional. Es un comienzo plausible, por más que, dada la heterogeneidad de los jurados y el proselitismo que los afecta, no podría afirmarse de ellas que son los arquetipos del arte argentino... No importa. Se ha dado el primer paso en esta novísima y eficaz forma de expansión artística en el interior... Mañana se realizarán exposiciones viajeras con otro criterio y con la técnica peculiar que emplean las instituciones norteamericanas —obras originales; fotografías y reproducciones en colores de obras célebres; «maquettes» escultóricas y arquitectónicas; perspectivas, proyectos, planos; bocetos escenográficos, industrias decorativas... Esperémoslo (2).

«He insistido en estas actividades del museo de arte moderno —decía el arquitecto Prebisch en la recordada conferencia— porque cuando las presenciaba no podía menos que pensar en lo que a nosotros nos falta hacer en análogo sentido. Nuestras manifestaciones artísticas se remansan en Buenos Aires, y pocas veces llega a las provincias otra cosa que el lejano eco periodístico de aquéllas». Esto es absolu-

(2) Esta práctica no es exclusiva de los museos neoyorquinos. El Carnegie Institute, por ejemplo, después de clausurar su periódico certamen internacional de pintura, en Pittsburgh, repítelo en otras dos ciudades estadounidenses. El año pasado eligiéronse los museos de Baltimore y de San Francisco de California.

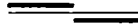
tamente exacto. En cambio, no lo es, de ninguna manera, la afirmación siguiente «Salvo contadas excepciones, los museos de provincia están formados por desechos de los de la capital». Desde luego, fuera de las resabidas antojadizas telas antiguas, descascaradas o sucias, nunca hubo «desechos» en los depósitos del Pabellón Argentino. A ellos fueron a dar—después del incremento de obras modernas, gracias a las adquisiciones más responsables en la Exposición Internacional del Centenario, a las donaciones y legados posteriores y al rubro de cien mil pesos que se mantuvo en el presupuesto, con tal objeto, hasta mediados de 1914— muchos de los cuadros de mérito o simplemente estimables que hacían el orgullo de las salas del Bon Marché. Y si eso logró formar, hasta 1910, el ambiente artístico porteño, resulta a todas vistas temerario o caprichoso el rotundo anatema: «Su acción cultural es, así, peor que nula; es perniciosa». ¿Lo refrendarían las clases cultas de Córdoba, Rosario, Santa Fe, Paraná. .? Lo dudo mucho, puesto que siguen solicitándonos telas.

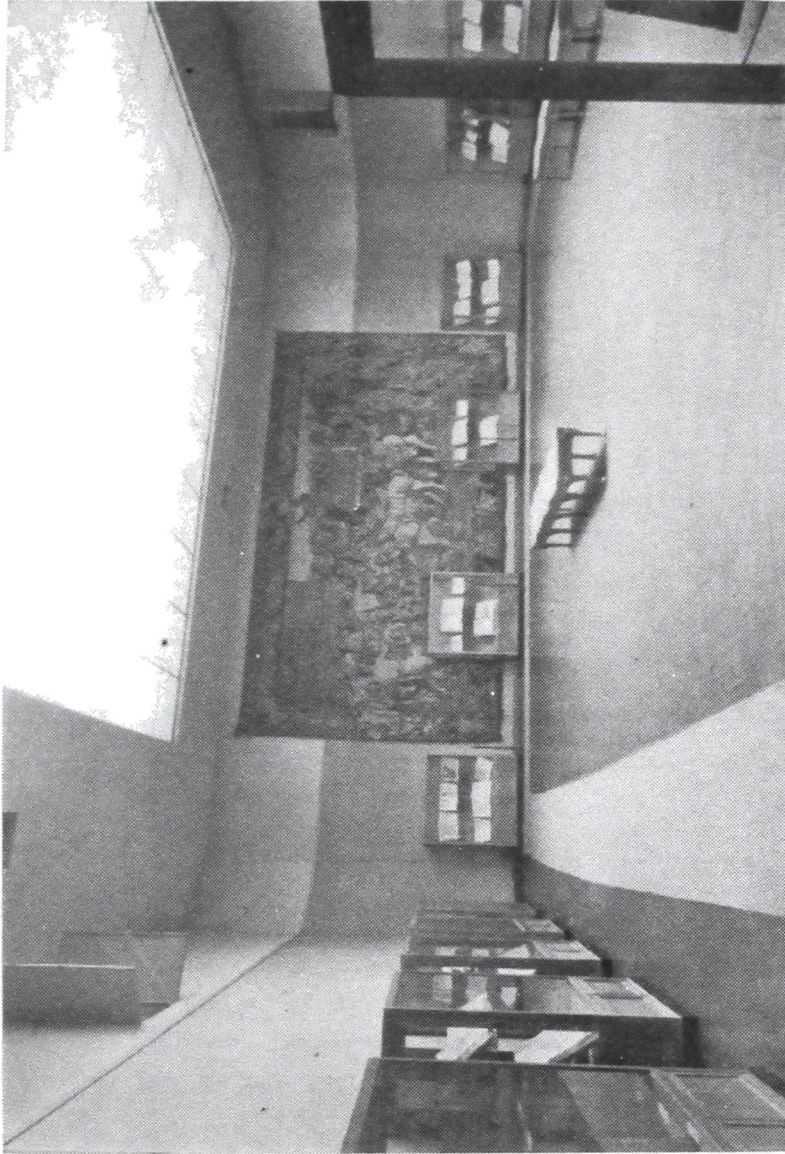
Estas no son líneas polémicas, sino aclaratorias. Como se habrá visto, no insisto en subrayar explicables inexactitudes generosas que justifican la edad temprana y la información rápida. Pero no puedo—no debo— terminar estas cuartillas sin una última salvedad. Después de 1913 —cuando aun no existían «abstencionistas» en el Salón Nacional por-

que todavía había premios maduros para ellos— las adquisiciones magistrales o de simple estímulo eran corrientes. . . Como, automáticamente, aquellas telas o aquellas esculturas pasaban al Museo —de acuerdo con el originario reglamento de recompensas— nos encontrábamos, de pronto, con que un artista argentino de consideración aparecía con tres, cuatro o cinco obras de distinta calidad, puesto que, de año en año, si no progresaba, por lo menos tentaba «otra manera». La dirección del Museo —quizá en subconsciente adivinación del futuro reproche de los «desechos» del Pabellón Argentino— proponía el envío de las buenas obras —menos características, por el momento— de esos autores a las susodichas galerías en ciernes. ¿Qué acción más avizora y más patriótica —en afán de cultura plástica del país, de todo el país— que la de enriquecer las colecciones nacientes del interior con las primicias de nuestros más representativos pintores y escultores en plena producción y en progresivo auge?

Pues bien: aunque parezca extraño, tal propósito no solamente fué protestado «sotto voce» al principio sino que después de veinte años de provechosa experiencia, algunos artistas argentinos, sin mayor notoriedad que la lugareña, se creen todavía disminuídos, y así lo establecen oficial u oficiosamente, por tener una tela, un busto o una estatua en Córdoba, en Rosario, en Santa Fe, en Paraná o en La Plata, derivados del Museo Nacional. . . (Resquemor un

tanto especioso, a todas vistas, pues no se produce cuando aquellos mismos museos les «adquieren» obras directamente.). Esto último aparte, ¿qué tendrán que decir, por ejemplo, los artistas franceses e italianos, de firmas respetadas y cotizadas en el mundo entero, cuando las adquisiciones oficiales les destinan obras a los museos de Marsella, Lyon, Montpellier, Génova, Milán o Turín. .? No protestan; al contrario, se sienten muy honrados porque además de artistas son ciudadanos que tienen plena conciencia de la nacionalidad cuya esencia no trasunta tan sólo en la urbe capital.





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Exposición de incunables de la colección Jorge Beristayn

LA EXPANSION ARTISTICA EN EL EXTERIOR

Semanas atrás puntualizábamos, la contribución del *Museo Nacional de Bellas Artes* en la formación del gusto artístico en el interior del país, dentro de la rigidez de nuestro régimen político-económico y de las posibilidades museográficas de la época. Establecíamos en confrontación con los actuales métodos expansivos de los ricos y autónomos institutos similares de los *Estados Unidos*, que en el nuestro —único para mayor alarde— habíase adelantado sensiblemente en el afán patriótico y civilizador de difundir, en todo el territorio argentino, el imperecedero valor del arte. Afirmábamos, así —sin alegato electoralista— la consubstancial e indestructible unidad espiritual implícita en el pacto federativo que restauró nuestra nacionalidad respetando, no obstante, la intangible autonomía gubernativa de cada provincia.

Como se sabe, esta práctica encomiable tuvo sus detractores de lance, quienes en la imposibilidad de atacar el sano propósito, diéronse en compungirse por el presunto desmedro del organismo madre. Como el pelícano de la ingenua fábula, el *Museo Na-*

cional de Bellas Artes desgarrábase el pecho para alimentar con su propia sangre a la prole voraz, estando, por eso, en vísperas de morir exhausta. También se sabe con cuanta facilidad nos fué dado explicar el trance, desbaratando, de paso, la oculta intención de los censores. Todo se redujo a glosar, —seguimos hablando del pelícano— las más elementales noticias zoológicas. Esta ave precavida acumula reservas nutricias en su amplia y membranosa papada para alimentar a tiempo a sus polluelos, y como el saco es de color rojizo y, para hacerlo accesible, debe inclinar el pecho, el hombre ignaro supuso la heroica hemorragia de marras. «Esto es todo y nada más».

Pero hay algo que no recordaron o que ignoraban los alarmistas. Esas mismas *Reservas artísticas* —acumuladas en el «Bon Marché», en el Pabellón Argentino y ahora en el Museo de la Recoleta— no solamente sirvieron y sirven para substanciar o tonificar a las nacientes galerías de arte del interior, sino también para permitirnos de tanto en tanto, una presencia decorosa en los grandes certámenes extranjeros. Desde 1904, bajo la dirección de su fundador, don Eduardo Schiaffino, ha sido el Museo Nacional de Bellas Artes el que mantuviera principalmente, la dignidad del arte argentino en el exterior. Desde aquella primera concurrencia hasta la última, en Río de Janeiro, durante la visita presidencial del general Justo; en el transcurso de veintinue-

ve años, la expresión de nuestro arte plástico ha salvado, en siete ocasiones, las fronteras políticas del país. Pues bien: cuatro de ellas —las más importantes, sin duda, cronológica y representativamente consideradas— sólo fueron posibles gracias al concurso del Museo, como se verá en seguida.

Pero entendámonos, cuando se habla de representación argentina, a partir de 1904, se sobreentiende que se trata de muestras colectivas, más o menos oficializadas y «con sección propia», conforme al oportuno distinguo del señor Schiaffino ⁽¹⁾. Antes de ese año ya habían expuesto esporádica e individualmente en los Salones de París —laureados algunos de ellos— varios artistas de cepa argentina, pero que, honradamente, no pueden incluirse en nuestro haber plástico. El escultor Manuel Santa Coloma (medalla de plata, en el salón de 1864, por su pequeño bronce «Cavalier espagnol») y el pintor Alfred Paris allá por 1885, a pesar de cualquier patriótico alegato, figuraron y figurarán en la escuela francesa tal como lo apunta el señor Schiaffino ⁽²⁾.

Es necesario llegar a la exposición universal de París de 1889 para encontrar dos artistas genuinos que anuncien sin reticencias el nombre argentino. Son Eduardo Sivori y Eduardo Schiaffino, mereciendo el último de ellos, en esa ocasión, medalla de

(1) «La pintura y la escultura en la Argentina». pág. 293, Buenos Aires, 1933 (*Le Livre Libre*). París, 2 de enero de 1933).

(2) *Ibid*; páginas 213, 214 y 230.

bronce por su desnudo «Reposo». Más tarde, Severo Rodríguez Etchart, Emilio Artigue y Carlos de la Cárcova expusieron en París y Roma, así como Emilio Caraffa figuraba en las exposiciones de Madrid; pero repito, la primera manifestación colectiva, «con sección propia», fué organizada por Schiaffino, en 1904, para la exposición internacional de Saint-Louis (EE. UU.) naturalmente «con la base de obras de nuestro Museo». Con posterioridad destacados artistas argentinos seguían exponiendo y descollando en Europa por específico valor personal, y una vez es el triunfo resonante de Rogelio Yrurtia, con sus célebres «Pecadoras», y, otra, la medalla de plata que conquista Antonio Alice en 1914 con su cuadro «Confesión». Sería largo —y fuera de lugar en estas rápidas anotaciones— enumerar todos los pintores y escultores nuestros que desde 1910 a la fecha expusieron particularmente en certámenes europeos. Sobre todo después de los conocidos *raids* individuales que abrieron las puertas de muchas galerías modernas al arte argentino, desde la del «Jeu de Paume» (accesible anexo internacional del Luxemburgo) hasta las más específicas de Gran Bretaña, de Italia y de España. Gracias a tales iniciativas privadas, el arte argentino mantuvo la atención extranjera en los períodos de marasmo oficial en materia de bellas artes; y, sea cual fuere el valor estético o técnico de los especímenes así incluídos en muestras de frecuencia mundial, es justo reconocerles a sus autores,

junto con riesgosa decisión, la nobleza del generoso afán implícito en pro de la obra de los camaradas que, por motivos económicos u otros impedimentos no podían salir del país.

Incluso aquella concurrencia colectiva a la exposición internacional de Saint-Louis, hasta la de Río de Janeiro, de octubre de 1933 —llevada por el presidente Justo, como uno de los más nobles atributos de la fraternidad argentinobrasileña—, nuestras artes plásticas han figurado —oficial u oficiosamente— en siete certámenes extranjeros: Exposición Internacional de Saint-Louis (1904), Exposición Internacional de San Francisco de California (1915), Exposición bienal de Venecia (1922), Exposición viajera en Centro América (1922), Exposición viajera de la Universidad de La Plata (1927), Exposición Panamericana de pintura de Baltimore (1928) y Exposición de Arte Plástico en Río de Janeiro (1933).

Ahora bien: de estas siete muestras de expansión de nuestro arte, cuatro de ellas (Saint-Louis, San Francisco, Venecia [bienal] y Río de Janeiro), *necesitaron* el espaldarazo —llamémoslo así— del Museo Nacional de Bellas Artes. Según los catálogos que tengo a la vista —no existe documentación precisa anterior a 1910— de las 71 obras que se enviaron a San Francisco, en 1915, 30 eran del Museo; de las 30 elegidas para la bienal de Venecia (1922),

17 eran del Museo, y las 171 que acompañaron al general Justo en su celebrada visita a Río de Janeiro casi todas eran del Museo.

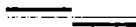
A ojo de buen cubero, puede decirse, pues, que en estos certámenes oficiales, el aporte del Museo —en un caso con otro— llegaba fácilmente al 50 %. Solamente tres exposiciones argentinas: la Centroamericana de 1922, organizada púgil e inteligentemente por D. Enrique Loudet, con máxima presentación en la capital de Costa Rica; la Exposición Argentina Viajera en Europa, organizada y coñteada por la Universidad Nacional de La Plata, durante la presidencia del doctor Benito Nazar Anchorena y dirigida por el vicepresidente, ingeniero Nicolás Besio Moreno, en Madrid, París, Venecia y Roma en el transcurso de nuestro verano de 1927, y la Panamericana, en el Museo de Baltimore, seleccionada por Cupertino del Campo, en 1928, no tuvieron necesidad de recurrir al acervo del Museo. Con todo —salvo la de Centro-América, de iniciativa, empuje y responsabilidad individual—, las otras dos tenían, en cierto modo, el respaldo virtual de la Universidad de La Plata y del Museo de Buenos Aires en la persona del vicepresidente y del director respectivos.

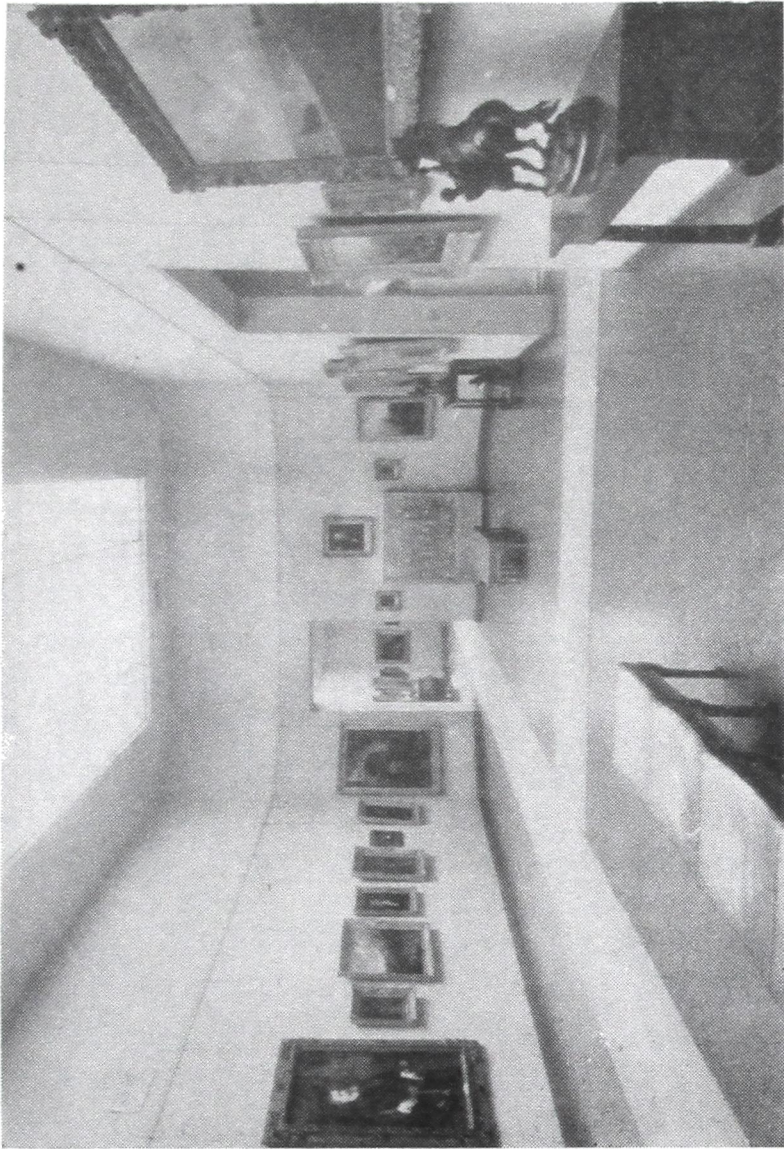
Gran beneficio reportaron al país desde el punto de vista del mejor conocimiento en Europa, Centro y Norte América de nuestro ambiente artístico. Pe-

ro es indudable que, considerada la jerarquía mundial de tales certámenes lo mismo que el valor consagratorio de las recompensas, las exposiciones señeras a las cuales nos fuera dado concurrir *oficialmente*, en los últimos 29 años, son las de Saint-Louis y San Francisco (EE. UU.) y las de Venecia y Río de Janeiro. Ahora bien: como se ha visto, el Museo Nacional de Bellas Artes sostuvo la dignidad representativa de tales muestras con el aporte de un fluctuante 50 % de las obras entre unas y otras. Y pudo hacerlo no solamente sin que se levantase una sola voz de protesta, sino también con el aplauso de la opinión responsable y calificada del país. Por otra parte, durante aquellos cuatro, seis o doce meses, no padecieron ni la integridad del «acervo artístico de la Nación» ni su influjo docente sobre el público metropolitano.

¡Ojalá se nos ofrezcan a menudo nuevas posibilidades de llevar a las grandes ciudades de Europa y de ambas Américas, la obra sedimentada o promisoria de nuestros artistas plásticos sin necesidad de recurrir a «la plata labrada» del Museo! Más aun sería en mi entender, de gran eficacia, enviar a las embajadas y legaciones argentinas, cuadros y estatuas de artistas nacionales —adquiridos por el gobierno con tal destino— para realzar sus recintos de recibimiento. En esa forma, las clases de «elite», por lo menos, podrían apreciar dos veces por año —durante las recepciones oficiales de las glorio-

sas efemérides de mayo y julio— lo más granado de nuestra producción plástica de diversas orientaciones, y acaso nos fuera dado —como me lo apuntara avizoramente Alfredo Guido, al hacerle conocer el propósito de estas sugerencias —decorar las sedes de nuestra representación en el extranjero con permanentes frescos simbólicos alegóricos de nuestra tradición y de nuestro progreso con la eficacia alcanzada —en colaboración con sus discípulos— en las salas de la Dirección Nacional de Bellas Artes.





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
La colección Guerrico

PRESTAMO DE OBRAS

Ugo Ojetti, al prolongar en 1922 el magnífico catálogo de La Galería de Arte —recintos y colecciones— obsequiada a la ciudad de Lima por los residentes italianos, con motivo del centenario de la independencia del Perú (1), escribía: «El arte italiano contemporáneo es casi desconocido en el extranjero. Morelli, de Nitis, Boldini, Segantini, Mancini, Michetti, Tito, Grosso: siete u ocho nombres solamente, en cincuenta o sesenta años, han pasado los mares, o los Alpes. Igual cosa ha ocurrido, durante ese lapso, al arte alemán: Menzel, Lenbach, Leibig, Liebermann y Boeklin, este último Suizo. El arte inglés y el arte español parece que han tenido un eco más sonoro sólo por haberse difundido en pueblos familiares; el uno en la América Septentrional y el otro en la América del Sur. En realidad, la gloria mundial que a fines del XVIII y en los primeros años del XIX, de Tiépolo a Canova, era todavía una gloria italiana, en el pasado siglo ha sido, de Ingres y Delacroix a Renoir y Degas, una gloria ex-

(1) *La Galería de Arte Italiano de Lima.* — BESTETTI Y TUMMINELLI, Milán 1922.

clusiva y merecida del arte francés. Tienen razón los historiadores franceses: el siglo XIX es el más radiante de la pintura, si no de todo el arte francés. Las novedades de pensamiento, de pasión, de técnica, que durante cien años han agitado a los pintores de Moscú a Boston y de Estocolmo a Buenos Aires, han nacido y crecido todas en Francia y, más precisamente, en París: neoclasicismo, romanticismo, verismo, impresionismo, cubismo. Ni el purismo alemán, ni los prerrafaelistas ingleses, ni los secesionistas de Viena, ni los divisionistas y futuristas italianos, han encontrado en el mundo la obediencia ciega, involuntaria y duradera, que es el verdadero signo de dominio. .».

Como director del instituto oficial de arte —obligado, por definición, a significar el sentido de las manifestaciones que acoge—, no encuentro palabras más estrictas e «imparciales» que las anteriores, para poner de relieve el justo propósito educativo y la penetrante selección con que los «Amigos del Museo» —de tan generosa y asidua ayuda— vienen galvanizando la existencia, no siempre económicamente válida del mismo, concretados ahora en esta muestra de Cien Años de Arte Francés. En efecto, más de una vez, en trances de muy respetables resquemores internacionales, se ha escrito que, en materia artística, los argentinos ostentan una exclusiva predilección de «buen tono» por las obras francesas. Nada más infundado, sin embargo, pese a ciertas

apariencias comerciales o a tal o cual tergiversación informativa. Ni moda, ni «snobismo» —sobre todo en este caso—, sino una alerta y comprensiva información de los valores pictóricos contemporáneos, «involuntaria y duradera», conforme al veraz y valiente decir de Ojetti.

Correspóndeme, además, señalar el esfuerzo que tal muestra implica de parte de la subcomisión *ad hoc* constituida por Alfredo González Garaño, Enrique Bullrich, Gustavo Pueyrredón, Raúl Monsegur, Alberto Lagos y Luis María Carreras Saavedra. Empeño complejo, pues presupone tanto la valorización técnica de las telas como las incomodidades de un censo circunstancial. Menester serio y minucioso, comporta desde la irreductible autenticidad del «pedigree» hasta los detalles documentarios de las biografías y el exacto centimetrage de los «bastidores». Por último, los miembros de la susodicha comisión debieron sortear —y lo salvaron inteligentemente— aquel escollo, más literario que estético, de «pintura francesa» o «escuela francesa», optando por la segunda denominación. Así los espectadores encontrarán las piezas más representativas de la genuina sensibilidad o del influjo genial de Francia en el arte contemporáneo, abarcando en el vocablo «escuela» no solamente las de substráctum racial, sino también las de envidia extranjera universalizada por su espíritu monitor. Gracias a tan amplio criterio se ha logrado un conjunto de tal magnitud que sería casi

agraviante para nuestra sociedad si tratásemos de realzárselo. Algo análogo ocurríale, hace diez y ocho años, al prologuista oficial de la sección francesa de Bellas Artes, en la Exposición Internacional de San Francisco de California, al declarar: «Sería inferir una injuria al público americano si tentásemos ensalzarle maestros a los cuales ha singularizado, con su esclarecida admiración, en forma tan manifiesta, que no podemos pensar en el sitio que se les acordara a algunos de ellos, en las galerías públicas y privadas del Nuevo Mundo, sin un sentimiento de emocionada gratitud. Sabemos la importancia que en América se acuerda a nuestros grandes artistas nacionales. Acaso, dentro de poco, sea necesario ir a estudiarlos allá si se quiere conocerlos profundamente» (2).

*

* *

Sin la menor jactancia podemos recoger hoy, para nosotros, esta profecía inspirada por las selectas colecciones de telas francesas de las pinacotecas norteamericanas. Fuera de París, como con gran acierto lo apuntara González Garaño, difícilmente podría reunirse en cualquier otra capital europea un número tan considerable de obras, no sólo de calidad, sino «significativa, específica», de las sucesivas

(2) *Catalogue de la Section Française des Beaux Arts. Exposition Internationale de San Francisco*, págs. 14 y 15. Protat Frères, Macon, 15 avril 1915.

evoluciones de la pintura «desarrollada» en Francia durante los últimos cien años. No es la primera vez que se ofrecen a Buenos Aires importantes muestras congéneres. Las exposiciones de 1908-1909 en el Pabellón Argentino, organizadas por el pintor Dubuffe bajo el patrocinio semioficial de las sociedades artísticas francesas; la copiosa (480 obras) muestra de arte francés de la Exposición Internacional del Centenario —sin contar los periódicos envíos de los grandes «marchands» parisienses hasta el estallido de la guerra mundial— demuestran, no solamente la capacidad receptiva de nuestro medio y su presunta buena orientación, sino también el interés con que se nos consideraba. Pero en la tesitura de todas aquellas manifestaciones advertíase un ceñido afán nacionalista (léase «tradicionalista»), al que no eran ajenos, por cierto, los vaivenes de la política de «L'École». Pruébanlo —por lo que a nosotros concierne— las reiteradas ausencias —tanto de «impresionistas» como de «fauves» célebres en toda Europa— en los respectivos elencos. Así —para no referirnos sino a lo que puede documentarse oficialmente—, en la Exposición del Centenario, que tanto bien hizo al país desde el punto de vista de la orientación artística, dentro de las doscientas diez y seis firmas de pintores, no aparecen los nombres de Puvis de Chavannes, de Monticelli, de Manet, de Degás, de Cézanne, de Gauguin, de Toulouse-Lautrec, de Fantin-Latour, de Carrière, para no citar sino los nombres más divulga-

dos. El Apéndice de la obra de Mauclair sobre *El impresionismo* (3) ilustrará al lector respecto a otras omisiones. En cambio —¡trance desconcertante!— figuraban Maurice Denis, Flandrin, Forain, Guillomin, Marquet.

Es indudable que en 1910 —y tratándose de la América del Sur— los envíos a los certámenes oficiales se hacían siguiendo una política artística de equilibrio: tanto de «maestros consagrados», tanto de «maestros discutidos», mechando la masa amorfa, pero atrayente, de los que no son ni consagrados ni discutidos: «los maestros al alcance de todos». Pero sería gran injusticia achacarle —como se ha hecho— al comisario general de aquella representación, M. Pierre Baudin, la promiscuidad del conjunto. Ya veremos, en seguida, a qué causas más profundas respondía. Entretanto, comprobemos esto: cinco años después de nuestro centenario, en la ya mencionada Exposición Internacional de San Francisco (1915), el conjunto francés de pintura alcanza solamente a ochenta y una obras (a nosotros se nos enviaron doscientas diez y seis), entre las cuales las de Carrière, Cézanne, Degás, Fantin-Latour, Legros, Manet, Monticelli, Pissarro, Puvis de Chabannes, Renoir, Roll, Sisley y Toulouse-Lautrec. Vemos así cómo,

(3) *L'Impressionisme. Son Histoire, son Esthétique, ses Maîtres.* (Deuxième Edition), Paris, 1904, págs. 217-233.

L u z e n e l T e m p l o

acaso, ante el imperio de la gran Desgracia cede un tanto el ceñido exclusivismo tradicionalista de «L'Ecole», y al abrir ampliamente sus brazos, como en el simbólico redil, le hace decir a su portavoz: «Por último, se encontrará en una vitrina la obra de uno de nuestros artistas, también muy significativa de la misión del genio francés. Es una pequeña medalla debida al talento de un joven maestro grabador, Ovide Vencesse. Ha sido ejecutada interpretando un dibujo de Eugène Carrière y representa dos cabezas unidas por un «beso de paz». Y la pequeña medalla como el bello dibujo, grave y tierno, resulta la traducción gráfica de una pequeña frase de aquel gran visionario que fué Michelet; una frase que no puede leerse hoy día sin un estremecimiento de emoción, de orgullo patriótico y de fe en el porvenir: «Au XX siècle, la France déclarera la paix au monde».

*

* *

En efecto, el año 15, de tan ruda prueba, no solamente para el pueblo francés sino también para la civilización grecolatina, de la misma manera que la «unión sagrada» cerraba en París, en un haz militar nacional, todos los esfuerzos patrióticos para

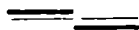
galvanizar el desesperado avance púgil; de la misma manera y sin contradicción abríase en París —acaso en la fraternidad de los hospitales de sangre— la nueva «era internacional» del arte francés. Frente a una sobresaltada humanidad nueva; frente a la terrible comprobación de que, en una gran raza o en un gran pueblo, la tradición artístico-patriótica por más acendrada que fuese poco contaba; el gran sentido práctico y generoso del genio francés se olvidó de que, en el siglo XV, Jean Fouquet concretaba en «estilo nacional» la obra dispersa de los miniaturistas feudales (obra prolongada por Jean François Clouet); de que las temeridades del último Valois directo, Carlos VIII, al desencadenar las guerras de Italia y con ellas las rivalidades de Francisco I y de Carlos V, sin contar las guerras religiosas y las discordias civiles, soportara las consecuencias «renacentistas» transalpinas; de que fué necesario que los primeros Barbones— de Enrique IV (edicto de Nantes a Louis XIV, promovieran la unidad de prestigio real y asentaran sus manifestaciones artísticas en Poussin, Claude Lorrain y la pléyade de los Rigaud, los Larguillere y los Mignard; que el siglo XVIII —con Watteau, Boucher y Fragonard— acompasaban la vida artística y los acontecimientos políticos, en un paralelismo que, ya en los tiempos modernos, aúna la revolución de 1789 con la reforma de David, que ha de prolongarse hasta 1815 y hasta la Restauración,

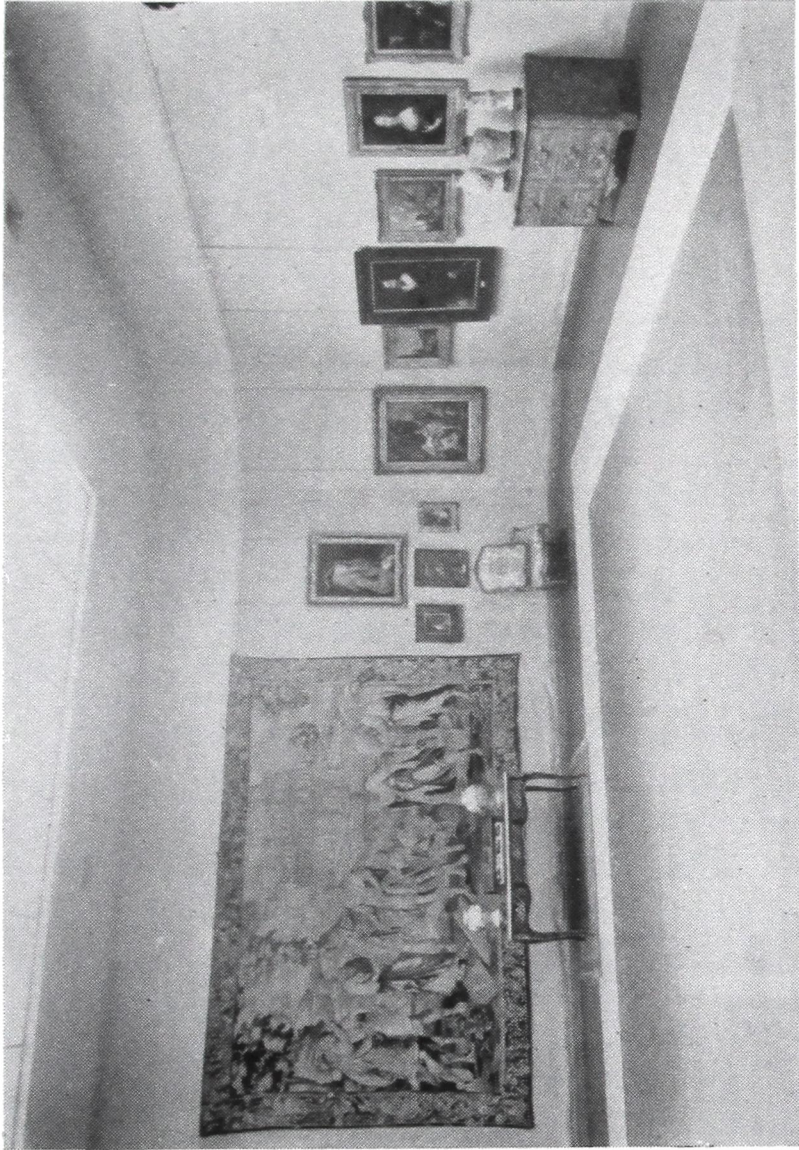
en el Estilo Imperio; la Revolución de 1830, traduciendo la aspiración de los Románticos; la de la Segunda República (1848), que coincide con la aparición del «Plein-Air», del «Verismo», del «Realismo»; el «Salón» de los Rechazados de 1863; el «Salón» de 1865 con la «Olympia» de Manet; el «Salón» de 1867, con «Impressions» de Manet; en fin, —los tiempos actuales— Francia seguía siendo el hogar artístico internacional de «aquella alerta y noble «sèmeuse» de gorro frigio que, después de haber trabajado su predio sin descanso, desparrama generosamente la buena semilla en todas las tierras del mundo a pesar de los vientos contrarios...».

Y es así cómo hoy, en esta tierra nueva del arte, gracias a ese sentimiento concéntrico de la tradición y de la permanencia racial, atemperado por los renuevos plásticos que, bajo su amparo más ecléctico, pudieron florecer, nos es dado contemplar las sucesivas evoluciones del arte francés, desde las que, genuinamente, resguarda la venerable «Ecole Française», hasta las que auspicia la exploradora muy discutida «Ecole de París» internacional por definición. ¿Que no sabemos adónde va...? Desde el punto de vista estético, poco nos importa... Cuando, en su inmortal pequeño poema, Baudelaire le pregunta al extraño viajero por su patria, su familia, su amiga, éste le responde que no las tiene ni le preocupan. ¿Qué es, entonces, lo que tú amas. . ?

—Ah! j'aime les nuages, les nuages qui passent, là bas, les merveilleux nuages...

Y si, tras las maravillosas nubes de la ilusión, el técnico parece perderse, no olvidemos la justísima metáfora de Gide: «Cuando se sale en demanda de nuevos horizontes, es natural que se pierda, en el acto y por largo tiempo, el contacto con toda ribera».





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Una galería privada ofrecida a la contemplación del gran público;
la colección Dormal

EL LIBRO DE ARTE

Nunca podrá tacharse de excesivo todo lo que se diga del libro y mucho menos de la excelencia con que lo eterniza el Arte. En la primera plana que ostenta en sus manos la estatua de Gutenberg en Estraburgo, el genio de David d'Angers grabó esta frase simbólica: *Y la luz se hizo...* De tal manera, el ensalmo del arte permitióle al estatuario concitar armoniosamente lo que significaba para la liberación de la inteligencia y la consecutiva dignidad humana la posible impresión del primer incunable.

Pero, ante todo ¿qué debe entenderse por «libro de arte»? ¿Aquél que especializa su función sustantiva de instruir, ciñéndola a dilucidar la materia estética en prensas comunes, o bien esotro, que da por sentado tal conocimiento y se atarda y remilga en primores tipográficos; emplea papeles de calidad y desde el epígrafe al colofón, lleva la impronta original del artífice? ¿Podríamos distinguirlos en la nomenclatura corriente, diciendo, para cada caso y en el afán de claridad: «libro de arte» —el que enseña y es accesible a todos— y «libro artístico» el que atestigua o evoca los caracteres es-

téticos que desde las vitelas iluminadas de los viejos códices hasta los ejemplares restringidos de la edición de bibliófilos, son patrimonio de una minoría selecta? Tampoco sería totalmente exacta esta clasificación. En los tiempos modernos, y especialmente en los que corren, los progresos en los procedimientos gráficos permiten la difusión de textos comunes artísticamente conformados.

Conviene, pues, prescindir de los minuciosos distinguos y adoptar el que hemos tomado por título de este artículo: «libro de arte» que no hay que confundir, sin embargo, con el «libro raro» o con el «libro de lujo». Para merecer la jerarquía artística es menester que la obra «reúna —como lo señalaba el bibliófilo Miquel y Planas— todos aquellos elementos constitutivos de la belleza del libro que pueden ser y de hecho han sido, a través de los siglos, modificados por la técnica pero no alterados esencialmente en sus efectos artísticos: tamaños adecuados, preparación excelente de la pasta, caligrafía de fina elegancia, intensidad uniforme de tintas, acertada distribución y espaciado de la escritura, ornamentación en iniciales, epígrafes y finales de capítulos, portadas, ex libris, historias intercaladas y fuera de texto, y acuerdo perfecto, en fin, entre éste y las ilustraciones, dando como resultado la armonía de la composición paginal».

No basta que un libro sea antiguo y pertenezca a tal o cual escuela medieval para ser un libro de

arte. Aun tratándose de los más rancios códices, pueden carecer éstos de ese atributo de suprema calidad. Se conservan muchos ejemplares: libros litúrgicos, misales, antifonarios, santorales y breviarios románicos, góticos y renacentistas que no tienen otro valor que el acordado por el coleccionista a su antigüedad. Ocurre con ellos lo mismo que con las tallas, los cobres, las tablas y las telas vetustas, a las que se les asigna en ciertas galerías una importancia que de ninguna manera tienen desde el punto de vista artístico. Sus muchos años o el hecho de pertenecer a escuelas alcorniosas, no alcanzan a infundirles ese soplo divino de perennidad que se materializa en la medida y la armonía cara a la Diosa de los Ojos Claros... Cuando mucho y si están bien conservadas son meras piezas arqueológicas y por tanto, sólo tienen el valor correlativo. En cuanto a las «raras», al «ejemplar único» —muchas veces cotizadas a precios fabulosos en el mercado de los bibliófilos maniáticos— pueden también ser huérfanos de calidad artística. Deben catalogarse en la sección «curiosidades», que como todas las que vienen a tentar la inteligencia o la sensibilidad, suelen pagarse extrañamente caras... Casi no habría que hablar del «libro de lujo», ese advenedizo de la bibliografía contemporánea, que se pavonea con la riqueza de su papel fabricado en cubas especiales; con sus tipos fundidos expresa y exclusivamente para su impresión; con sus estampas tan primorosas

como detonantes o insulsas; con sus encuadernaciones suntuosas, recargadas de «hierros» y de policromías. Es el rastacuero de las bibliotecas que improvisa el «nouveau-riche» con pretensiones intelectuales. Dentro del plano artístico adquiere mayor jerarquía el modesto álbum con que se obsequia a los niños para las fiestas pascuales, esos deliciosos *Keepsakes* —por ejemplo— que ilustrara tan alada y entrañablemente miss Kate Greenaway.

Y además del sello artístico que imprimen en la obra de rango la individualidad del verdadero cultor de belleza, tratándose de planas antiguas, existe otra condición de enaltecimiento, la que señalaba el erudito y ponderado bibliófilo D. Jesús Domínguez Bordona, al prologar el magnífico catálogo de la Exposición del Libro de Arte en España realizada entre nosotros a mediados del año 1933, cuando escribía: «es de notar que en estas obras extraordinarias, y aún en otras menos significativas, se nos ofrecen junto con los altos valores espirituales de inspiración personal, otras especiales cualidades como la del primor de la técnica, que tanto o más que a privilegiadas disposiciones individuales, parecen atribuibles al esfuerzo colectivo y permanente en busca de la perfección, a la labor anónima de la «escuela», que entre nosotros tiene una existencia relativa».

Y esto decía el ilustre bibliófilo español después de citar nada menos que las siguientes obras

maestras del manuscrito artístico peninsular a partir del período románico: el «Libro de los Testamentos» (Asturias, siglo XII); las «Cantigas de Santa María» (Andalucía, siglo XIII); los «Privilegios de Jaime I» (Mallorca, siglo XIV); el «Misal de Santa Eulalia» (Cataluña, siglo XV); el «Misal de Cisneros» (Castilla, siglo XVI).

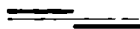
Este «esfuerzo colectivo y permanente en busca de la perfección» —esfuerzo silencioso como el de todo alto empeño desinteresado— lo viene realizando entre nosotros desde el año 1928, la «Sociedad de Bibliófilos Argentinos» sugerida y propulsada por el doctor Don Enrique Ruiz Guñazú y auspiciada por el entonces director de la Biblioteca Nacional, Don Pablo Groussac.

La primera Comisión Directiva, elegida el 20 de agosto de 1928, quedó así constituida: Presidente, Dr. Enrique Ruiz Guñazú; Vicepresidente, Dr. Marcelino Herrera Vegas; Secretario, Alberto F. Uriburu; Tesorero, doctor Eduardo J. Bullrich; Vocales: Don Matías Errázuriz, Dr. Enrique García Merou, Don Alejo B. González Garaño, Dr. Carlos M. Mayer, Dr. Mariano de Vedia y Mitre y don Ricardo Victorica; Bibliógrafo: don Manuel Selva.

La Sociedad, además de organizar reuniones periódicas en las Bibliotecas de los asociados, a fin de conocer el mutuo acervo bibliográfico y las diversas especialidades, realizó —sobre todo bajo la dirección del Dr. Eduardo J. Bullrich que, al mismo

tiempo era miembro monitor de «Amigos del Arte»—, las publicaciones del «Martín Fierro», ilustrado por Bellocq y la del «Fausto», de del Campo, ilustrado por Basaldúa; el «Facundo», ilustrado por Alfredo Guido. Después de este primer impulso, se han publicado con el mismo fervor artístico y el mismo sentido de calidad técnica otras obras de autores argentinos: «Rosaura» y «Don Segundo Sombra», de Ricardo Güiraldes, ilustradas por Basaldúa y Alberto Güiraldes, respectivamente.

Por último, ese afán nobilísimo de «poner en valor» el verdadero libro de arte, concretóse en el mismo año 1933 en la Comisión que preside el Dr. Eduardo J. Bullrich, para organizar la Exposición congénere en los recintos del Museo Nacional de Bellas Artes y que, por imprevistos entorpecimientos circunstanciales, no ha podido realizarse hasta ahora. Esperemos y hagamos votos para que sea una feliz realidad en el curso del año venidero.



LA BIBLIOTECA DEL MUSEO

La adecuada reinstalación del Museo de Bellas Artes en sus amplios, claros y recogidos recintos de la Recoleta, nos ha permitido ceñir su carácter de instituto instructivo, no solamente con la racional ordenación de la colecciones, desde el punto de vista de la historia del arte y la «mise en valeur» de las obras, sino también acentuar su función docente, conforme al universal criterio moderno, con secciones especiales como ser el «museo experimental» y el «museo documentario». En una serie de artículos aparecidos en «La Nación» y en nuestro «Boletín», he expuesto el alcance doctrinal y la organización práctica de esas dos dependencias de estudios especializados. De un momento a otro, gracias a la preferente diligencia de la superioridad y a la generosa contribución privada, dispondremos de un gabinete de pinacología y nos será dado articular los distintos servicios informativos —técnicos, de autenticación, de conservación y restauración— como en los establecimientos congéneres mejor dotados del mundo, siempre dentro de la relatividad de nuestros recursos.

Pero esto, con ser mucho —objetiva y hasta, si se quiere, científicamente— no basta en un país

de la peculiar formación y del sobresaltado crecimiento del nuestro, donde no existen ni impregnaciones tradicionales, ni disciplinas intelectivas, salvo las universitarias. Ahora bien, no creo agraviar a los pintores y escultores argentinos si les recuerdo que, excluidos cuatro o cinco estudiosos, la mayoría no ha tenido oportunidad, ni ha dispuesto de tiempo para cultivar su espíritu hasta el mismo grado de la maestría técnica alcanzada. Sea por deficiencia de los planes de enseñanza de las respectivas escuelas; sea por la imperiosa necesidad de producir («primun vivere. 71.») y la consiguiente absorción del taller; sea por influjo de aquel erróneo precepto de que «el artista debe ser, *ante todo y sobre todo*, plástico» para no caer en la literatura; — lo cierto es que, aun algunos de los sobresalientes, no tienen la frecuencia de libros que su rango les impone y que muchos de ellos, a no dudarlo, buscarían siempre que fuera compatible con el ritmo de sus vidas. ¿Qué mejor, entonces, que ofrecerles una reposada, diría familiar, sala de lectura en el mismo itinerario de sus periódicas visitas del museo con las obras de fondo y las revistas de arte —raras o costosas— que los pondrían en contacto con los ideales y principios estéticos eternos y las novadoras evoluciones expresivas contemporáneas?

*

* *



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Sala de exhibición de galerías particulares

Este es, por ahora, el principal propósito. Más adelante, cuando el presupuesto nos asigne una partida, aunque sea modesta habrá llegado el momento de hablar de una *biblioteca especializada*. En efecto, desde la fundación del Museo —durante 39 años— no se ha llegado a conseguir la menor asignación específica para su sostén y fomento; y, si hoy, podemos fichar alrededor de 2.500 volúmenes monográficos y otros tantos de catálogos, revistas, diccionarios de arte y de ventas, etc. etc., ha sido gracias a inteligentes donaciones y a costa de las mas severas economías en la exigua mensualidad para «gastos generales» del establecimiento. Pero, actualmente, no nos queda, siquiera, este último recurso heroico. Las muy lógicas medidas adoptadas para racionalizar el Presupuesto General de la Administración, al constreñir los gastos dentro de su insalvable renglón nomenclador, impiden sin arriesgar la consabida malversación de fondos, derivar en su sostenimiento un solo centavo de alguna otra partida elástica. De ahí la sensible supresión, de un tiempo a esta parte, de las suscripciones de revistas. En estos momentos sólo se recibe una regularmente, «*The Studio*», costeada por don Alejandro E. Shaw.

Pero, con todo, podemos ofrecer a los artistas y a los visitantes de acendramiento que alternan la contemplación de las obras con la serenidad estudiantina, una sala discreta, íntima, «anímica» —si es po-

sible emplear este término— en la que, tanto el Arquitecto como la Dirección, se esforzaran para que no se pareciese a una *biblioteca pública*, en el sentido genérico de la palabra. Se ha buscado, crear un ambiente cordial, hasta cierto punto hogareño, que le dé al joven artista sin recursos la ilusión de que está leyendo o recorriendo imágenes, en su propia librería, en aquel ensoñado o sedante rincón del futuro taller de sus triunfos. Recinto tranquilo, acogedor—sin «mesa de entradas» ni ficheros complicados, ni clasificaciones decimales—; con sus líneas rectas, su clara tonalidad monocromada, libre de la menor decoración; sin artefactos ni muebles inútiles; invita desde la entrada al recogimiento que infunden la medida y la armonía, las calidades primordiales de belleza...

*

* *

Aparte de esta sala de acceso directo, en pocos meses más el público dispondrá de otra sección de investigaciones bibliográficas, anexa al *Museo Documentario Experimental*, relacionada con el *gabinete de Pinacología* y el *Archivo Fotográfico*. Y, más adelante, apenas lo permitan las ampliaciones proyectadas y los recursos que van a crearse, la completará un *Estampario* con los dibujos y grabados originales que no sería posible presentar encuadrados

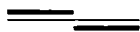
así como también una sub-sección calcográfica con reproducciones de calidad (en blanco y negro y en colores) de las obras famosas de los museos extranjeros.

Entre tanto, aparte de la tarea de reajuste de la clasificación, se realiza una labor minuciosa y de gran provecho para los investigadores, impuesta por la misma indigencia de la biblioteca. En efecto, los artistas de personalidad resaltante que, a mediados del siglo pasado promovieran o enalzarán las sucesivas evoluciones estéticas y técnicas, no están incluidos en las historias generales de arte. Sus obras, sus vidas, sus influencias, han sido estudiadas monográficamente por los críticos de la época o los contemporáneos, en ediciones lujosas destinadas a los «amateurs», a los bibliófilos o a los institutos ricos. Excusado agregar que no están a nuestro alcance. Pero como casi todos esos estudios fueron precedidos por ensayos sintéticos de los mismos autores, publicados en revistas de distintos países, se procede actualmente a la formación de «ficheros dobles de artículos» —por materias y por *artistas* (no por autores)— con el fin de facilitar al visitante sin mayores informaciones bibliográficas las consultas rápidas en el curso de sus recorridas de las salas. Desde luego, esto no es una novedad en el régimen, no diré de las bibliotecas públicas, sino en las privadas de alguna pretensión.

Se puntualiza aquí, solamente, como una concomitancia con el nuevo criterio que enverga la función docente del Museo de Bellas Artes vinculándolo, como se ha visto, a paralelos propósitos y servicios.

Y de la misma manera que, desde el punto de vista de la exposición de las obras, existirán salas públicas, de *acceso directo*, y otras de estudio, de examen, de análisis («museo documentario-experimental» con sus anexos de laboratorios y archivos); de la misma manera, la Biblioteca ofrecerá, según el ánimo con que se la visite, la directa, íntima y acogedora sala de lectura, a manera de un reposorio de belleza a base de textos de condición y láminas escogidas, y el recinto de «seminario» para los intensos y continuados estudios críticos.

Hubiera deseado terminar este esbozo de anteproyecto de una biblioteca de arte con la elucidación de su peculiar carácter, tantas veces planteado en aquella pregunta: «¿debe ser pura y exclusivamente plástica —en el sentido recto y en el figurado— o bien abrirse a la selecta producción literaria, tan fecunda para la concepción de los simulacros de los lienzos y de las arcillas?». Pero esto me obligaría a un par de páginas más y advierto que, sin duda, ya he escrito demasiadas.



Apéndice

A PROPOSITO DEL TITULO DE UN CUADRO

En reciente edición de un vespertino, apareció un suelto titulado «En el museo de Bellas Artes— Título anacrónico de un cuadro», que requiere aclaración.

Se trata de un cuadro de José de Ribera, donado entre otros muchos, por el doctor Carlos Madariaga y titulado «Presentación de Jacob a Isaac», título que, según el articulista, no corresponde a la escena que él gratuitamente supone. Describiendo el cuadro se interroga al articulista: «¿Y la figura central extiende su brazo velludo? ¿Puede ser Jacob? La Biblia, en el libro del Génesis, capítulo XXV, versículo 25, dice: Y salió el hermano gemelo y «todo él velludo» y llamáronle Esaú» etc. . . Se ve, pues, que el error del Museo es transcendental. Aquel brazo «todo velludo» como una ropa («todo velludo a la manera de un pellico» leo yo en una traducción directa de la vulgata), sólo puede ser de Esaú hijo de Isaac, hermano de Jacob».

Perfectamente, pero ¿con qué derecho se sostiene que la del cuadro sea la escena «inmediata» al nacimiento de los mellizos de Rebeca, a que se refiere el texto bíblico en el versículo 25 del capítu-

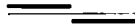
lo XXV del Génesis? La misma proporción y caracterización de las tres figuras, demuestran que el episodio perpetuado en la tela debe ser de otra época; y en no repararlo esta vez sí que el articulista cae en anacronismo. En el cuadro bien se ve que Rebeca ya no es la mujer hermosa del capítulo XXVI; que el hijo que ésta presenta es un joven fornido, y que Isaac se inclina decrepito y ciego.

El cuadro de Ribera representa el episodio que narra el capítulo XXVII: cuya síntesis es la siguiente: «Isaac, sin entenderlo, bendice a Jacob por Esaú» (versículos 1 al 30). Y he aquí el detalle: Siendo ya viejo, Isaac, debilitósele la vista de modo que llegó a faltarle (versículo 1) y, entonces, llamó a Esaú, su hijo predilecto, —por tener sus mismos hábitos de cazador— y le encomendó salir al campo, cazar un cabrito y guisarle un plato según su gusto (versículos 2, 3, 4), para merecer su bendición antes de morir. Escuchado esto por Rebeca, llamó a Jacob, que ella prefería, y le instó a que fuera al ganado y trajese dos cabritos que ella guisaría y él serviría al anciano padre para ser bendecido el primero. Jacob objetó: «Tú sabes que mi hermano Esaú es hombre velludo y yo lampiño, si mi padre me palpa con sus manos, y llega a conocerme, temo piense que yo he querido burlarle y acarrearé sobre mí su maldición en lugar de la bendición». A lo cual la madre dijo: «Sobre mí caiga esa maldición, tú haz solamente lo que yo te aconsejo. etc.» (versícu-

los 11, 12, 13). «Fué Jacob y le trajo y dióle a la madre, la cual le guisó los manjares según que sabía ser el gusto de su padre». «Y vistió después a Jacob con los más ricos vestidos de Esaú que tenía guardados. *Y envolvióle las manos en las delicadas pieles de los cabritos, cubriendo también con ellas la parte desnuda del cuello*» (versículos 14, 15, 16).

El resto se adivina: Isaac, ciego, engañado por el vaho de las ropas de Esaú y por el tacto de las pieles que recubren los brazos de Jacob, bendice a éste y le augura todos los bienes y felicidades.

Esta es la escena que interpreta la tela de Ribera; y, por lo tanto, bien le cuadra el título con que vino de Europa en la donación Madariaga, y que la dirección del Museo respetó por ajustarse a la verdad del asunto.





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Fachada del Museo, durante una de las exposiciones efectuadas en sus recintos

NUEVOS TIMBRES Y VALORES POSTALES

A PROPOSITO DEL PROXIMO REEMPLAZO DE LOS QUE
ESTAN EN USO

Señor Director: *La Nación* del lunes divulgaba un decreto del Ministerio del Interior autorizando a la Dirección General de Correos y Telégrafos para efectuar la emisión total de timbres y demás valores postales, en reemplazo de los que se hallan en circulación. Para los destinados al franqueo común de la correspondencia interna, ordena la representación de figuras significativas de nuestro nacionalismo. En cuanto a los que han de utilizarse para la correspondencia externa, establece que deberán ostentar motivos de propaganda de los principales productos e industrias agropecuarias del país.

Nada más acertado y oportuno. Nuestros timbres postales no pueden ser más pobres. Sin alardear de filatelismo, y con sólo recorrer el álbum de un chico, resalta la indigencia, no solamente alegórica, sino también estética, de nuestros valores postales, al lado, no diré de Alemania, de Francia, de Bélgica, de Italia, etc., sino de sus colonias africanas. En cuanto a «las naciones pequeñas» del centro de Eu-

ropa —Checoeslovaquia, Yugoslavia, Rumania—, sus timbres son de un gran sentido sugestivo y de incomparable belleza, tanto por la enjundiosa síntesis de sus composiciones como por los imprevistos hallazgos de color.

En realidad, a partir del año 1919 —así lo atestiguan Yvert y Tellier en su clásico *Album Histórico y Geográfico*— todas las naciones, sin excluir las de nuestro continente, se preocuparon de editar timbres postales llamativos y de «carácter artístico». Solamente nosotros —salvo una que otra estampilla conmemorativa— hemos seguido reproduciendo, en todos los valores —sin otra variante que la del color— la efigie de nuestros venerados próceres.

Ahora bien: para el uso interno, en una sociedad de aluvión como la nuestra, bien está esa insistencia nacionalista. El decreto de referencia ya lo indica. En tales timbres poco podrá modificarse la iconografía patriótica, en lo que respecta a los fastos de la emancipación y los primeros esfuerzos de organización nacional. Acaso pudiera ampliarse con las imágenes de los grandes argentinos indiscutibles que, desde Caseros hasta 1900, merecieron el fervor de la patria.

Pero lo que motiva estas líneas particularmente, señor director, es la «propaganda de los principales productos e industrias agropecuarias» en el exterior. Desde luego, la propaganda postal no puede

ser sino alegórica y estilizada. El reducido tamaño de una estampilla ha de contener en rasgos esenciales —específicos— la exaltación comunicativa de la excelencia que se propala a las cinco partes del mundo. Ahora bien, esto no se consigue con sólo entregar el trabajo a los mejores grabadores de nuestros inmejorables y modernísimos talleres de la Casa de Moneda. Es necesario que intervenga el artista argentino —pintor, grabador, escultor sin alardes de tendencias técnicas— que logre captar, en expresión de belleza, el carácter inconfundible del esfuerzo o de la riqueza nacionales que deseamos inculcar a los pueblos amigos.

¿No sería acertado, entonces, completar tan oportuno y sagaz decreto autorizando, además, a la Dirección General de Correos y Telégrafos para abrir un concurso, entre los artistas plásticos argentinos, de proyectos de timbres postales? Tratándose de una renovación total, bien vale la pena realizarla, no solamente con acendrado sentimiento nacionalista, sino también con resaltante valor estético.

de Escocia. Así lo reproduce el magnífico retrato ecuestre debido al pincel de Sir John Lavery, que Sir Robert Cunninghame Graham acaba de donar a nuestro Museo y cuya reproducción anticipó, en huecograbado, *La Nación* del domingo 12 del corriente.

En la nota en que Sir Robert ofrece tan valiosa tela —confirmando el ofrecimiento confidencial que hiciera, meses atrás, por la gentilísima mediación de su ilustre amigo el doctor D. Ramón J. Cárcano— aparecen tales muestras de su amor a este país, así como detalles tan pintorescos sobre su caballo predilecto que, a riesgo de abusar de la hospitalidad del señor director, me permito transcribirla en seguida:

«Londres, 4 de enero de 1933. — Al señor director del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

«Señor Director: Me es grato dirigirme a usted con el objeto de ofrecer al Museo Nacional de Bellas Artes un retrato mío, obra de Sir John Lavery, que considero una obra maestra de la pintura contemporánea.

«Este ofrecimiento es puramente a título gratuito y significa para mí la forma más satisfactoria de demostrar mi amor y mi admiración por la República Argentina, tierra generosa con la cual me ligan tantos vínculos espirituales y materiales, pero sobre todo vínculos de afecto y reconocimiento.

«El mismo Sir John considera este retrato como una de sus mejores obras. Fué pintado en Escocia hace ya muchos años. Su tela, que mide poco más o menos un metro

UN GRANDE AMIGO DE NUESTRO PAIS

LA CARTA CON QUE CUNNINGHAME GRAHAM OFRECIO
SU RETRATO AL MUSEO NACIONAL

Señor Director: Con el título «Un homenaje a Cunninghame Graham» *La Nación* del sábado último auspiciaba, en un suelto justiciero, el pedido de los vecinos de cierta localidad pampeana para designar la estación de la misma con el nombre del escritor inglés que en tan acendradas páginas ha descrito nuestro paisaje y nuestras costumbres. Después de recordar su invariable cariño por estas tierras y que “aquí pasó largas temporadas de su vida entregándose al trabajo”, el articulista añadía: “El nombre de Cunninghame Graham no puede resultar exótico en la Pampa: buen jinete, la ha recorrido muchas veces sobre caballos criollos... etc.”.

Exactísimo. Pero permítaseme agregar que tan genuino jinete no lo fué únicamente en nuestros campos bravíos “bajo el puro cielo tantas veces alabado por él”. Hasta no hace mucho veíasele con frecuencia, bien sentado en su pingo criollo y vestido a la usanza de nuestros estancieros de antaño, por las avenidas de Hyde-Park o bajo los cielos rípidos

treinta de ancho por dos metros de alto, me presenta a caballo, vestido con bombacha negra, poncho de vicuña, golilla colorada y grandes espuelas de plata colgando de los tacones. El caballo va enjaezado a la manera sudamericana de entonces: recado oriental, cabezada de plata, estribos braceros, también de plata, y freno de copas.

«No dejaré de contar a usted, por curioso recuerdo, que el caballo reproducido en el cuadro fué un animal criollo, que yo encontré casualmente en una calle de Glasgow tirando de un tranvía. Reconocí la marca del animal, que es lo que me llamó la atención, y en efecto, el animal había pertenecido a las caballadas de D. Eduardo Casey, que tenía sus campos en Currumalán. Compré el animal a la compañía y fué para mí uno de los más briosos caballos que monté en mi vida.

«Espero, señor director, que este ofrecimiento encontrará en usted la acogida benevolente que solicito por tratarse ante todo de una obra de arte que, puede estar usted seguro, no desentonará entre los mejores cuadros de retratos que enriquecen las colecciones de ese museo».



*LA CONSERVACION DEL ACERVO DEL MUSEO
NACIONAL DE BELLAS ARTES*

De un tiempo a esta parte —lo que habla muy alto de la cultura artística del país— el Museo Nacional de Bellas Artes viene siendo objeto de la atención pública. Desde el día de su reapertura en los nuevos locales de la avenida Alvear, no solamente el público más comprensivo, sino también el indistinto de los días festivos, así lo demuestra con el extraordinario promedio de concurrentes que han divulgado las estadísticas y las memorias de esa repartición. En cuanto al comentario de la prensa, al conocerse su nueva organización fué unánimemente elogioso. Por lo que a nosotros respecta, aparte de la amplia información gráfica de nuestras secciones de huecograbado, recordamos que al hacer la crónica de la ceremonia inaugural, realizada bajo el alto auspicio del presidente de la República, la subrayamos con este epígrafe: «Una fiesta del Espíritu».

Pero también, de un tiempo a esta parte, la dirección de nuestro primer instituto de arte viene siendo el blanco de críticas. Apreciaciones muy respetables de órganos de la opinión pública nos vedaban,

por elementales fundamentos de ética periodística, la menor intervención. Mas ahora, al darse a la publicidad la nota de uno de los sectores en que se agrupan los artistas argentinos, con afirmaciones rotundas un tanto impresionantes, las cosas cambian de aspecto, y hemos visitado al director del Museo, D. Atilio Chiáppori, para tener una información precisa, bajo su responsabilidad de funcionario.

—¿Es exacto —le preguntamos— que del Museo hayan salido, desde hace unos años, alrededor de 660 obras, en carácter de depósito, para los institutos análogos del interior?

—Absolutamente exacto. Si ustedes quieren tener el número justo, se lo daré en seguida haciendo el recuento del inventario; pero estén seguros de que pasan largo de las 800.

—¿Y eso?

—En cumplimiento de un inteligente y avizor propósito de cultura, aplaudido incluso por muchos de los que ahora nos atacan, hemos llevado a las provincias núcleos, almácigos —diría— de los actuales florecientes museos. Así se fundaron los de Córdoba, Rosario, Tucumán, Santa Fe, Paraná, Mendoza, La Plata, Corrientes, Bahía Blanca, San Nicolás y otros, sin el menor desmedro de nuestro patrimonio. No se ha enviado, en efecto, al interior ninguna obra que dejase un vacío —una solución de continuidad— en la producción de una época o de un artista. Nadie que hable de estas cosas recta y desintere-

sadamente puede afirmar que haya quedado fuera de los recintos de la avenida Alvear un trabajo representativo.

El señor Chiáppori agregó:

—A fines de 1913 o comienzos de 1914 el abarrotado Pabellón Argentino tenía en auténticos sótanos y no en «salas de subsuelo», como ahora, gran cantidad de telas que inútilmente esperaban la socorrida «rotación». Desde luego, dentro de las épocas o escuelas a que pertenecían, eran inferiores a las expuestas en aquel trágico amontonamiento de cuadros, que llegaba hasta el techo. Algunos de los guardianes de hace veinte años, que todavía me acompañan, aprendieron entonces su acrobatismo para descolgarlos con la primera lluvia... Llegaban hasta el techo y nadie los veía... pero estaba expuesto todo lo que se podía exponer. «¡Todo el acervo artístico de la Nación!». Cuando vino monsieur Hourticq, a una pregunta mía sonrió tristemente y me dijo: «C'est dommage, vous avez ici de très belles pièces mais il y a á manger et á boire...». Y tenía razón. Por ese mismo tiempo la gente bien intencionada en materia de arte —propulsores, críticos, «amateurs»— nos decía: «Si ustedes tienen cosas en el depósito (léase sótano) ¿por qué no las mandan «en depósito visible», a las provincias, para ir formando en ellas algo parecido al ambiente porteño que nucleó en el Ateneo el actual Museo Na-

cional de Bellas Artes?». Todo el mundo —incluso el señor Canale, que preside la sociedad autora de la nota a cuyo respecto me ha interrogado *La Nación* —estuvo de acuerdo. Ahora —¡quién sabrá por qué!— todo esto es una herejía artística y antipatriótica... ¡Fundar museos en el interior! ¿Para qué...? ¡No, señor! Que todas las obras vuelvan al museo central; ¡y que las provincias se arreglen como puedan...! Y que vuelvan a colgarse los cuadros hasta el techo. Pero, como se ve, esto es un disparate técnico inconcebible. Yo podría esquivar cómodamente la crítica acerba amparándome en la disposición reglamentaria —que no ignora el señor Canale pues llegó a ser, por poco tiempo, miembro de la extinguida Comisión Nacional de Bellas Artes—, de que nada sale del Museo con destino a ningún otro, ni a ningún recinto presidencial, sin el consentimiento de la Dirección Nacional de Bellas Artes, que tengo bien documentado en cada caso. Harto sabe ese señor, sobre todo en su esporádico cargo actual de secretario de la Comisión Municipal de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires— que con tales recaudos se formó hace veinte años el Museo de La Plata que ahora visita de tanto en tanto desde su domicilio porteño. Pero, viejo luchador, me gusta afrontar con mi conciencia tranquila y mi poco saber firme —pero de primera mano— los trances que la desidia o la comodidad de otros no afrontan.

—¿Y lo demás...? ¿Las paredes vacías y el depósito lleno...? ¿Los cuadros de la Presidencia?

—Aunque me cueste decirlo, es una cuestión de cultura y hasta podría agregar que de idiomas...

—¿Cómo?

—Sí, señor. Si estos «mauvais coucheurs» de las artes plásticas —ya que no tienen tiempo, digamos, para pintar— supiesen leer francés, por ejemplo, no dirían las atrocidades que dicen. Sabrían que la «especialización museográfica» obliga, en las instalaciones racionales, a separar la pintura y la escultura, en recintos *ad hoc*, de los monumentos arqueológicos, etnográficos o históricos. Por eso —como diría monsieur de La Palice— existen, precisamente, museos arqueológicos, etnográficos e históricos... Con sólo haber leído la encuesta «Musées» —reunida en volumen en 1929 por los «Cahiers de la Republique Des Lettres, des Ciencias et des Arts» con las contestaciones de todos los directores de museos y críticos de arte del mundo— ese enjundioso manual informativo de 400 páginas que, por lo visto, hay quien no sabe leer en la Comisión Provincial de La Plata, se habrían evitado esta «plancha» formidable y memorable. Para terminar, diré que, entre otras inexactitudes de la aparatosa presentación reciente, quiero levantar una porque se refiere a algo en que intervine como crítico de arte de *La Nación*, allá por 1911, siendo director el doctor Luis Mitre. Dice el señor Canale que D. Carlos

Zuberbühler renunció a la dirección del Museo porque el doctor Sáenz Peña «se llevó cuadros a la Presidencia de la Nación». Don Carlos Zuberbühler —y acudo al testimonio de sus hijos, de mi antecesor el doctor Cupertino del Campo y de D. Ricardo Gutiérrez— renunció por su salud declinante, que le amargaba en la sección «Lo que se dice» de cierta revista juvenil un joven grabador..

Y con un «esto es todo, por el momento», el director del Museo Nacional de Bellas Artes puso fin a lo que podríamos llamar la parte pública de su conversación con nosotros.

