Vino nuevo en odre viejo. El pasaje de Jorge Romero Brest y José Pedro Argul por los museos de bellas artes de Buenos Aires y Montevideo

Carolina Porley Vidal

A principios de la década del sesenta, los críticos e historiadores del arte José Pedro Argul (Montevideo, 1903-1974) y Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1905-1989) habían logrado acceder a un espacio privilegiado para la difusión de sus ideas estéticas: el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Montevideo y el MNBA de Buenos Aires. A esa altura de sus trayectorias, ambos intelectuales eran "autores faro" (Altamirano y Sarlo 1993), referentes para un sector significativo de la crítica liberal, del mercado del arte y de los propios artistas, aunque venían de lidiar con una institucionalidad oficial hostil a sus ideas. En cuanto predicadores del arte moderno, sostenían una mirada formalista, progresiva y defensora de la autonomía de las artes plásticas. Por eso, al llegar a los museos referidos, Romero Brest como director entre 1955 y 1963 y Argul como técnico asesor de la dirección entre 1961 y 1963, se encontraron con la oportunidad de pasar de la prédica a la acción para transmitir una narrativa innovadora sobre el devenir de las artes plásticas rioplatenses.

Amigos y colaboradores, Romero Brest y Argul formaron parte de una generación de críticos latinoamericanos que luchó por la profesionalización del oficio. En ambas capitales rioplatenses, el argentino formó a una promoción de nuevos críticos de arte. Nelson Di Maggio, Celina Rolleri y María Luisa Torrens fueron algunos de sus alumnos en Montevideo, que a su vez fueron convocados por Argul para integrar la sección uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) que creó en 1955 y dirigió por más de una década.

Con agendas coincidentes, ambos creían en la necesidad de superar el aislamiento y los excesos de heteronomía del campo artístico en el que se desempeñaban, por lo que destinaron parte de sus esfuerzos a procurar la inserción de los artistas locales en el circuito internacional, de modo que sus

https://doi.org/10.31819/9783693560587_007

aportes fueran estimados en su contribución al "arte universal", que no era otro que el surgido en Europa occidental y continuado en Estados Unidos.

La emergencia de esa crítica moderna tuvo lugar en el nuevo escenario político surgido tras la segunda posguerra mundial, y esta impactó en la circulación del arte y en el rol de los museos, en un proceso llamado a converger con la política cultural de Estados Unidos en la guerra fría. Así, en los años cincuenta y sesenta varios críticos latinoamericanos pasaron de las tribunas cuestionadoras a ocupar lugares de definición en los nuevos museos de arte moderno que seguían el modelo del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York. En 1948 abrió sus puertas el Museo de Arte Moderno de São Paulo y al año siguiente el de Río de Janeiro. En 1955, se creó el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1956 el de Buenos Aires, operativo recién a partir de 1960, y en 1964 el Museo de Arte Moderno de México (Suescún Pozas 1999).

Sin embargo, las operaciones museísticas de Romero Brest y Argul tuvieron la singularidad de haberse dado en museos distintos a los que lideraron esos procesos de modernización e internacionalización. Mientras que la crítica argentino-colombiana Marta Traba (1923-1983) pudo aplicar sus ideas renovadoras en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que dirigió entre 1962 y 1969, Romero Brest y Argul debieron ingeniárselas en instituciones tan tradicionales como reactivas.

El presente capítulo analiza los esfuerzos de estos mediadores culturales por plasmar sus concepciones estéticas modernas en las salas de los museos más importantes, pero también más conservadores de Argentina y Uruguay, deteniéndose en las estrategias que desplegaron para sortear los límites que las identidades institucionales y los acervos le pusieron a lo narrable.

Uno de los objetivos es identificar coincidencias en los instrumentos desplegados y en los resultados, a partir de un análisis de sus museografías que reconozca también especificidades. Se apoya en el archivo personal de Argul recientemente rescatado y divulgado,[1] en el archivo fotográfico

1 Si bien la producción crítica e historiográfica de Argul se constituyó en una referencia insoslayable en Uruguay y la museografía que creó para el MNBA en 1963 fue mantenida, con variables, durante décadas, su labor en el museo no fue consignada en los esfuerzos oficiales dedicados a reseñar la historia institucional. La omisión comenzó con la reseña histórica incluida en el *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes* publicado en 1966 y elaborado por funcionarios del Museo Histórico Nacional, a instancias del ministro de Instrucción Pública, Juan Pivel Devoto (Ministerio de Instrucción Pública 1966) y se mantuvo en esfuerzos posteriores. En 2022 el archivo

disponible en ambos museos y en la bibliografía sobre la labor museística de Romero Brest en el MNBA porteño.[2]

(Re)educar la mirada

Jorge Romero Brest llegó a la dirección del MNBA de Buenos Aires en diciembre de 1955, dos meses después de la llamada "revolución libertadora", golpe de Estado militar que derrocó a Juan Domingo Perón. Como ha estudiado Giunta, su designación se enmarcó en una política de restitución de intelectuales que habían sido desplazados por los gobiernos peronistas (1946-1955). Romero Brest había sido cesado en sus cargos en la Universidad Nacional de La Plata en 1946, lo que lo llevó a procurar espacios alternativos para la docencia y asumir cátedras en países vecinos, incluido Uruguay.[3] En esos años, sumó un prestigioso medio para predicar sus ideas: la revista *Ver y Estimar*, una importante tribuna para la formación del gusto estético de la sociedad, a partir de una mirada formalista y enaltecedora del arte moderno. Desde todas esas plataformas hizo una defensa sostenida de las vanguardias europeas y sus exponentes argentinos, y procuró sacar a los artistas de su país del encierro en el que, según él, los había sumido el peronismo. En ese sentido, la dirección del MNBA significó el desafío de "demostrar que el modelo que había explicado en las páginas de su revista, podía desplegarse sobre las paredes del museo más importante del país" (Giunta 2015, 73).

---

personal de Argul fue digitalizado y puesto a disposición en el portal Anáforas, repositorio documental de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67103.

2 Andrea Giunta inició los estudios sobre la labor museística de Romero Brest en su tesis doctoral publicada en 2001 y actualizada en 2015. Asimismo, dirigió junto a Laura Malosetti, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, de 2005. Por su parte, María José Herrera investigó la museografía creada por Romero Brest en el MNBA entre 1956 y 1963, que publicó en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, libro de 2009 que reúne aportes del grupo de estudios sobre museos y exposiciones de Argentina.

3 Durante el peronismo (1946-1955), varios intelectuales argentinos se exiliaron en Uruguay, donde asumieron cargos en la Universidad de la República. Además de Romero Brest, trabajaron en la Facultad de Humanidades los historiadores José Luis Romero y Emilio Ravignani, este último como primer director del Instituto de Investigaciones Históricas en 1947. El pasaje de Romero Brest por Montevideo fue estudiado por Cecilia Tello D'Elia en "Jorge Romero Brest: vínculos y visiones sobre el arte y la historia del arte en Uruguay" (2019).

Romero Brest encaró su proyecto en el MNBA con el mismo propósito educativo de formar la mirada y transmitir una concepción del arte que pusiera énfasis en aspectos propios del lenguaje plástico y la experimentación estética. El cambio era significativo en relación con una política que asignaba a las artes plásticas un sentido misional de transmisión de cierta sensibilidad social y las entendía como una herramienta de afirmación de la argentinidad a partir de los asuntos tratados en las obras.

En los ocho años que duró su gestión, aplicó un ambicioso plan modernizador que implicó, entre otras medidas, el fortalecimiento del área de investigación y la biblioteca (a la que nutrió de volúmenes extranjeros), la inauguración de un auditorio con equipamiento moderno, el apuntalamiento del área de restauración mediante la contratación del reconocido técnico Juan Corradini y la creación de un taller de fotografía a cargo de Grete Stern, poniendo el registro fotográfico al servicio de la investigación y la conservación. Como fruto de ese esfuerzo, realizó por primera vez en la historia del museo exposiciones documentales, que dieron cuenta de procesos de restauración de obras emblemáticas como *La ninfa sorprendida* de Édouard Manet (1832-1883), uno de los maestros franceses del arte moderno europeo.

A nivel de su programa expositivo, y tal como ha estudiado Herrera (2009), su prioridad fue mostrar el desarrollo del arte moderno desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente. Sin embargo, el acervo del MNBA servía poco a ese propósito por la escasez de obras. Para sortear esa limitación, diseñó un ambicioso plan de muestras temporarias con el que se propuso traer al museo el arte que este no tenía. Echó mano a sus contactos nacionales e internacionales, y acudió a coleccionistas, embajadas, centros culturales y artistas, lo que le permitió realizar exposiciones dedicadas a la producción contemporánea de autores locales y extranjeros. El objetivo, como se dijo, fue el de instalar el arte argentino en la escena internacional y convertir a Buenos Aires en un lugar de referencia regional. Logró concretar cuarenta muestras, catorce de ellas solo en el primer año de gestión.

Un ejemplo fueron las exposiciones de arte moderno brasileño realizadas entre 1957 y 1963,[4] que incluyeron también una muestra de arte argentino en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1961. El programa fue posible gracias a los vínculos de Romero Brest con Brasil,

4 Se trata de *Arte moderno en Brasil* (junio de 1957), *Arquitectura brasileña* (octubre de 1958), *Roberto Burle Marx* (noviembre de 1961) y *Wladyslaw* (septiembre de 1963).

país en el que había dado conferencias e integrado el jurado de la Bienal de São Paulo, al tiempo que se enmarcó en la política de los gobiernos argentinos de realineamiento con los países democráticos según el modelo marcado por Estados Unidos (García 2009, 125).



Figura 1: Vista de salas de la exposición *Arte moderno en Brasil* en el MNBA de Buenos Aires, junio de 1957. Fuente: Archivo fotográfico del MNBA.

La alianza con el coleccionismo privado fue una pieza central de la estrategia seguida, en cuyo marco fue especialmente estrecha la relación con la familia Di Tella, dueña de una importante colección de arte moderno de plásticos argentinos y extranjeros. En 1960 y hasta 1963, el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella funcionó en una oficina del MNBA, que también albergó el Premio Di Tella de fomento artístico, con Romero Brest en el jurado. Por último, el museo exhibió la colección Di Tella, la cual se había formado con el asesoramiento del propio Romero Brest y también de otros prestigiosos críticos modernos como Lionello Venturi y Giulio Carlo Argan.

En 1960, Romero Brest intentó que el pabellón anexo que había sido creado para la exposición conmemorativa del centésimo quincuagésimo aniversario de la Revolución de Mayo fuera destinado a sede del nuevo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires para crear un complejo museístico mayor que acercara físicamente, pero también conceptualmente, las expresiones artísticas contemporáneas al MNBA; sin embargo, su propuesta no tuvo acogida.

Muchas de las iniciativas del crítico naufragaron por falta de apoyo, quien ya en 1960 presentó una primera renuncia al cargo, que no fue aceptada. Más allá de que los gobiernos que siguieron al derrocamiento de Perón prometieron el realineamiento de Argentina con el mundo liberal, lo que en términos artísticos suponía libertad absoluta para los artistas, inserción internacional y apertura a los lenguajes más modernos, lo cierto es que las autoridades no dieron a Romero Brest ni la libertad ni los recursos pretendidos.

En 1962 enfrentó una de las mayores crisis de su gestión, a raíz de un episodio que estimó de inaceptable injerencia política sobre sus criterios técnicos: no fue consultado en torno a la aceptación de una donación de treinta obras del pintor costumbrista Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), que se vio obligado a exhibir:

> De haber sido consultado hubiera hecho notar las dificultades para aceptar esta donación; primero de orden práctico, ya que no dispongo de las salas necesarias; segundo de orden espiritual, pues al no estar representado ningún artista con semejante cantidad de obras, resultará evidente la desproporción, de la que derivarán juicios equivocados

expresó entonces (citado por Herrera 2009, 23).

Romero Brest no podía estar más lejos del interés evocador y nacionalista de la obra artística de Quirós. Sin embargo, esto no significó que desestimara a aquellos artistas identificados con esas corrientes más testimoniales del arte argentino. Su estrategia fue incluirlos en un marco de lectura que obligara a apreciar sus piezas en sus aportes formales. Por ejemplo, en 1963 logró que ingresaran al MNBA quince obras del pintor soldado Cándido López (1840-1902) sobre la guerra de la Triple Alianza. Más allá de la temática y del amateurismo del artista, el ingreso fue interpretado como representativo de un arte naíf que había sobrevivido al margen del academicismo decimonónico.

Para la muestra permanente del museo, destinada a exhibir una selección representativa del acervo institucional, Romero Brest pensó un guion enfocado en corrientes plásticas que permitiera resaltar las cualidades técnicas de las obras y propiciar diálogos estilísticos entre artistas locales y extranjeros (Herrera 2009).

Este criterio formalista en la apreciación de las obras era contrario al que habían impulsado las administraciones peronistas. En 1946, las bases de los salones nacionales habían priorizado las temáticas de las obras. Sin embargo, y tal como ha estudiado Giunta (2015), la política no fue exclu-

yente, y los salones plasmaron una diversidad mayor a la prevista. Ya en 1946 el certamen incluyó obras de Antonio Berni, Raquel Forner, Lucio Fontana y otros artistas autodenominados "independientes", exhibiendo tanto obras de tendencia realista (como *Los descamisados* de Adolfo Montero) como otras que apuntaban a la experimentación formal y la abstracción.

La museografía de Romero Brest abandonó la disposición anterior de organizar las salas según procedencia de las obras o de acuerdo con las escuelas tradicionales europeas. Hasta 1955 el MNBA tenía salas por donantes (colección Guerrico, colección Uriarte, colección Piñeiro), que mostraban el eclecticismo propio de los conjuntos recibidos, y otras donde las obras se agrupaban de acuerdo con las escuelas nacionales (española, francesa, italiana), en las que convivían piezas medievales con otras del siglo XIX.

La nueva organización visual implantó un orden cronológico y estilístico. Fiel a su propósito curatorial de comunicar el devenir del arte y sus procesos internos, la nueva disposición tuvo el sentido didáctico de favorecer diálogos entre las obras, sugiriendo puntos de encuentro entre autores y corrientes. Al hacer coincidir obras de argentinos con europeos en la sala dedicada al arte académico o la destinada a la pintura moderna decimonónica y de principios del siglo XX, Romero Brest buscó destacar la contribución de los argentinos al arte universal.

Tal como ha estudiado Herrera (2009), el recurso fue utilizado para obras muy distintas, incluidas las ubicadas en las salas dedicadas a los "precursores" (artistas de la primera mitad del siglo XIX). La autora cita una fotografía de 1958 que muestra dos salas consecutivas: la primera exhibe varios retratos de artistas locales de principios del siglo XIX, y la del fondo exhibe dos obras del retratista francés Jean-Marc Nattier (1685-1766). Así el guion sugería que las obras de los primeros argentinos habían seguido la vía abierta por la retratística francesa del siglo XVIII.

En otra fotografía analizada por Herrera, *La ninfa sorprendida* de Manet, ubicada en una pared sobre el portal que da espacio a una amplia sala, parece recibir al visitante cuando ingresa al lugar asignado a los representantes locales del impresionismo decimonónico (Figura 2). Así se sugiere que la obra de Manet habilitó toda una producción moderna posterior de la que los argentinos formaron parte.



Figura 2: Ingreso a la sala del MNBA (Buenos Aires) dedicada a los representantes del impresionismo en Argentina. En el portal a la izquierda, *La ninfa sorprendida* de Manet. Fotografía: Grete Stern. Archivo fotográfico del MNBA.

Asimismo, una guía de sala de 1965, elaborada poco después de la salida de Romero Brest del museo, muestra la propuesta expositiva para el arte del siglo XX, con salas que exhibían obras argentinas, latinoamericanas y europeas agrupadas por corrientes o tendencias internacionales. En la primera de estas salas, destacaban por su significación plástica, pero también política, las obras del argentino Emilio Pettoruti (1892-1971), un artista emblemático en la prédica de Romero Brest.

El crítico y el pintor habían coincidido en la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira, una de las "tribunas de los desplazados" al decir de Giunta que habían funcionado durante el peronismo, pero además Pettoruti ganó notoriedad por un intento de censura que sufrió en 1948 por parte del ministro de Educación, Oscar Ivanissevich. El jerarca, que había definido al arte abstracto como "perverso", quiso intervenir sin suerte el salón nacional exigiéndole al jurado que rechazase el cuadro *Sol en el ángulo*, de Pettoruti, lo que no ocurrió (Giunta 2015, 52).

Romero Brest renunció en 1963 tras considerar que no contaba con los recursos económicos ni técnicos, ni con el apoyo político necesarios para llevar adelante sus objetivos. Tras dimitir, asumió la dirección del

Centro de Artes Visuales del Di Tella desde donde realizó una importante labor de promoción de las últimas tendencias del arte moderno y primeras del contemporáneo.

El arte uruguayo en dieciséis salas

José Pedro Argul trabajó en el MNBA de Montevideo entre 1961 y 1963. Fue contratado por el arquitecto Alberto Muñoz del Campo, quien había asumido al frente de la institución de forma interina en 1961 en sustitución del veterano escultor José Luis Zorrilla de San Martín, quien había sido blanco de fuertes críticas por la prolongación de una reforma edilicia que había forzado el cierre del museo a partir de 1951. Finalmente, el MNBA reabrió al público en septiembre de 1962 con una renovada propuesta museográfica creada por Argul, entonces un prestigioso crítico y autor de la primera historia general del arte de Uruguay, *Pintura y escultura en Uruguay. Historia crítica,* publicada en 1955 y reeditada en varias oportunidades.[5]

Como Romero Brest, Argul aprovechó su pasaje por el MNBA para plasmar las ideas que había defendido en su libro y desde su rol en la AICA. Su trabajo incluyó la elaboración de un informe crítico sobre el acervo del museo (dando cuenta de presencias y ausencias injustificadas) y el diseño de una nueva muestra permanente que, desplegada en dieciséis salas, ofreció al visitante por primera vez una lectura moderna del devenir del arte en Uruguay.

Al igual que su colega argentino, debió ajustar objetivos, buscar alternativas y recurrir a préstamos y donaciones para sortear las limitaciones que el acervo y la identidad institucional ponían a su deseo de llevar a las salas lo que había defendido en el papel.

En un artículo en *La Nación* de Buenos Aires de 1964, que funcionó como "memoria descriptiva" de su proyecto curatorial, se refirió a aspectos que no pudo concretar, como la creación de salas dedicadas al arte indígena y al arte colonial. Argul reconocía en el pasado anterior al Uruguay independiente un periodo que debía ser recuperado y cuestionó la decisión institucional de limitar lo nacional a aquello producido con posterioridad

5 Las distintas ediciones del libro de Argul, así como otras publicaciones del autor y su archivo personal, pueden consultarse digitalizadas en el portal Anáforas de la Universidad de la República. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/67103.

al surgimiento del Estado (1830). El criterio restrictivo había sido utilizado a principios de 1961 en la exposición *100 años de la pintura en el Uruguay (1830-1930*), con obras seleccionadas por Zorrilla de San Martín.[6]

> Lamentablemente aún no se ha logrado arribar al criterio de sobrepasar el concepto de lo estrictamente nacional, o sea, limitar el interés a lo que el Uruguay produjo desde los tiempos de su soberanía y hacer de él, el museo de las artes del país, mostrando lo que con deleite estético en el pulimento de la piedra dejaron los aborígenes en el territorio nativo: ejemplos de antropolitos y ornitolitos de gran fuerza abstractista [sic] (Argul 1964, 2).

En los museos de Uruguay, la herencia prehispánica había sido estimada por su valor arqueológico, lo que explica su presencia temprana en el Museo Nacional de Historia Natural y en el Museo Histórico Nacional como parte de la "prehistoria" del país, pero el MNBA no albergó (ni alberga al día de hoy) conjuntos de ese tipo. Argul consideraba esta omisión un error, al tiempo que veía en la producción indígena un mojón en la constitución de una tradición no naturalista en el arte, como la que él pregonaba. En este sentido, compartía la teoría de Joaquín Torres García (1874-1949), quien posicionó al arte precolombino como pilar de su propia vanguardia, el universalismo constructivo.



Figura 3: Tapa de *Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*, de José Pedro Argul, 1966.

El tema desveló al crítico que, en la segunda edición de su libro en 1966, cambió el título por *Las artes plásticas del Uruguay, desde la época indígena al momento contemporáneo.* Ilustró la portada con una fotografía de un antropolito indígena de unos dos mil años de antigüedad junto a otra de un dibujo de un hombre universal de Torres García.

Pasando a la museografía concretada, esta renovó la selección de obras expuestas, que pasaron a ser en su inmensa mayoría de artistas uruguayos. Atrás quedaron las salas dedicadas a las creaciones extranjeras, que desde la década de 1910 cubrían la mayor parte del espacio expositivo, en una propuesta que

6 Miembro del "patriciado cultural" uruguayo, José Luis Zorrilla de San Martín dirigió el MNBA entre 1940 y 1961, cuando pidió licencia, hasta su retiro definitivo en 1964.

incluyó salas destinadas a las colecciones de calcos en yeso adquiridas al Museo del Louvre y otros talleres europeos, y otras abocadas a mostrar las modestas piezas representativas de las escuelas de la pintura europea, francesa, italiana y española fundamentalmente (Porley Vidal 2023).

En su lugar, el museo ofreció un guion que identificaba corrientes artísticas en Uruguay entre 1860 y 1960, priorizando las cualidades plásticas de las obras, que aparecían ordenadas a partir de una lectura progresiva del arte, como eslabones que iban de la academia decimonónica a los informalistas contemporáneos. Las dieciséis salas eran: "Academia", "Juan Manuel Blanes (1830-1901)", "El Modernismo de Fin de Siglo" (hasta 1914), "Impresionismo (Comienzos del Siglo XX)"; "Luminismo Planista (Años Veinte)", "Pedro Figari (1861-1938)", "Rafael Pérez Barradas (1890-1929)", "Carlos A. Castellanos (1881-1945)", "Expresionismo", "Formalismo Poscubista y Aisladas Expresiones del Gusto Culto de la Modernidad" (dos salas), "Joaquín Torres García (1874-1949)", "El Constructivismo de Torres García", "El Taller de Arte Constructivo", "Concretistas y Tachistas" e "Informalistas de 1963" (Argul 1964, 2).



Figura 4: Aspecto parcial de la sala Pérez Barradas en el Museo Nacional de Bellas Artes (Montevideo) en 1962. Fuente: Suplemento dominical de *El Día*, 2 de septiembre de 1962.

Intercaladas, Argul incluyó cinco salas individuales, dedicadas a trayectorias destacadas. De este modo, mantuvo un aspecto de la museografía anterior, que ya incluía espacios destinados a la obra de Blanes y Figari.

La novedad radicó en la selección, con una mayoría de autores modernos, algunos con escasa obra entonces en el museo, como Barradas.[7]

Argul se ocupó de que esas trayectorias no quedaran aisladas, como excepcionalidades, sino que procuró insertarlas en el relato general desplegado. Así, sugirió una asociación entre Figari y la escuela uruguaya de los años veinte (planismo) con cuyos representantes este artista no tuvo vinculación por residir desde 1918 en Buenos Aires y luego en París.[8]

De acuerdo con el énfasis formalista, el crítico suprimió el sistema visual de disposición de las piezas abarrotadas en la pared que mantenía el museo, prácticamente sin separación entre ellas y ordenadas según tamaño, género o temática, para crear una nueva visualidad que implicaba exponer menos obras y priorizar la apreciación singular de cada pieza sobre una superficie neutra, ubicada a una única altura (la de la vista del espectador promedio) con la distancia necesaria para evitar interferencias.

Como Romero Brest, dio a su propuesta un claro sentido didáctico y trató de que el público pudiera reconocer los "avances" del arte local, dentro de una línea progresiva vista como universal:

> El criterio del ordenamiento fue realizado de acuerdo con la evolución de las escuelas en las artes nacionales, tratando de formar la continuidad de la historia con el establecimiento de grupos evolutivos en su mayor definición y pureza, buscando distinguir con rigor analítico los eficientes movimientos colectivos despojados de todo material adventicio, así como realizar las oportunas agregaciones o revalorizaciones de artistas. […] Se ha [sic] destacado personalidades cimeras y olvidando en lo posible a los rezagados de los entretiempos (Argul 1964, 2).

7 La valoración de la obra de este artista fue el resultado de un proceso lento, que Argul contribuyó a acelerar. Hasta 1950, el museo tenía solo un dibujo y cuatro acuarelas tempranas de Barradas (Porley Vidal 2019). En 1952 ingresaron unas treinta piezas gracias a una pensión graciable a la viuda del artista, aunque en 1963 Argul advirtió a Muñoz del Campo la ausencia de obras de la etapa más vanguardista de Barradas, sugiriéndole la adquisición de piezas vibracionistas. José Pedro Argul al director interino del Museo Nacional de Bellas Artes, Alberto Muñoz del Campo, 3 de mayo de 1963, Archivo José Pedro Argul, Carpeta Museo Nacional de Bellas Artes, s. n., disponible en Anáforas.

8 Argul fundamentó la asociación: "Es curioso que se pueda observar solo ahora cómo la pintura de Figari, producto sin duda de captaciones múltiples de un espíritu culto, proviene en buena parte de esa escuela, adhiriéndose a las gamas preferidas de los pintores avanzados montevideanos. Y quizá sea esta observación una de las sorpresas mayores que depare el reordenamiento de las salas: una insospechada conjunción mayor de Figari con su medio en lo que respecta al color" (1964, 3).

El crítico expresa así su malestar con respecto a los criterios seguidos para seleccionar, premiar y promover ciertos artistas en desmedro de otros, cuestionamiento que incluyó en el informe crítico sobre el acervo del museo presentado a Muñoz del Campo, en el que recomendó incorporar varios artistas sin obra o con presencias insuficientes o inadecuadas, y sugirió compras a una veintena de autores contemporáneos, varios abstractos.[9] Hay así en su selección un propósito revisionista claro, que relativiza unos artistas y rescata otros con presencias marginales.

Argul no reparó en las temáticas de las obras, presentando su guion como un recorrido "desde el cuidado pasaje del claroscuro, la certeza de la perspectiva y el dibujo de la línea neoclásica que enseñara la Academia de las Artes de Florencia en la segunda mitad del pasado siglo, hasta las explosiones de las rugosas texturas hoy en usanza". Pretendía que el aporte de los artistas locales no fuera estimado por el público solo como expresión vernacular, de modo de combatir "un cerrado nacionalismo" que "no puede perjudicar más que al propio arte nacional en su aceptación por los otros países" (Argul 1964, 3).

Junto a la actitud revisionista, hubo un propósito consagratorio con respecto a lo contemporáneo, en un posicionamiento opuesto al de Zorrilla de San Martín quien, en la muestra de 1961, solo incluyó artistas muertos antes de 1930. Por el contrario, Argul dedicó las últimas salas a artistas en pleno desarrollo de sus trayectorias (concretistas, tachistas e informalistas), lo que requirió audacia para procurar "con cierta premura, no poca obra de fuera, adquirida, donada o solicitada en préstamo" (1964, 3). Esa apuesta también supuso un diferencial en relación con Romero Brest, quien no incorporó artistas emergentes en las salas dedicadas a la muestra permanente.

Al igual que su colega argentino, el uruguayo insertó la pintura extranjera en su guion con el propósito de sugerir diálogos, influencias y convergencias. Especial interés tiene la inclusión de la pintura española de fines del siglo XIX y principios del XX, de la que el MNBA tenía una importante colección gracias a donaciones de coleccionistas (Porley Vidal 2019).

Así en la sala dedicada a los exponentes uruguayos de la pintura al aire libre, Argul expuso obras de varios luministas españoles, puesto que a su

9 José Pedro Argul al director interino del Museo Nacional de Bellas Artes, Alberto Muñoz del Campo, 3 de mayo de 1963, Archivo de José Pedro Argul, Carpeta Museo Nacional de Bellas Artes, s. n., disponible en Anáforas.

entender la pintura impresionista había llegado a Uruguay antes por el influjo de los peninsulares que por el espejo francés. Esa correspondencia incluyó un gesto expositivo de gran didactismo al exhibir juntas el *Retrato de Alejandra de Signorini* de Joaquín Sorolla y *Silueta de señora* del uruguayo Carlos Federico Sáez (Figuras 5 y 6).





Figuras 5 y 6: *Retrato de Alejandra de Signorini* (1889) de Joaquín Sorolla y *Silueta de señora* o *Retrato de Luisa Sánchez de Sáez* (1900) de Carlos Federico Sáez. Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo).

En la sala "Expresionismo", la construcción narrativa incluyó obras de artistas de derroteros, propósitos e influencias tan distintas como Barradas, el paisajista José Cuneo, Norberto Berdía[10] y el mexicano David Alfaro Siqueiros, cuyas vinculaciones no parecían claras.

El guion los ponía en diálogo en relación con el uso expresivo del color, la carga matérica de la obra, la distorsión de las formas, sin reparar en los contextos de producción o la agenda de los artistas que en algunos casos habían protagonizado polémicas como las que enfrentaron a los "realistas sociales" con los "puristas" o con los responsables de una pintura paisajista

10 Norberto Berdía (1899-1983) fue uno de los principales exponentes del realismo social. Formado en arte mural en México, protagonizó en la década del treinta una célebre polémica con Torres García.

y costumbrista vista como conservadora. La inclusión permitía asociaciones estéticas, al tiempo que silenciaba otros marcos de lectura.

Precisamente la omisión del realismo social es una de las ausencias del guion diseñado por Argul. Dicha corriente nucleó en los años treinta y cuarenta artistas que hacían un arte moderno de denuncia social, en sintonía con el muralismo mexicano, en especial con la prédica de Siqueiros. Al incluir las obras del mexicano y del uruguayo Berdía en la sala del expresionismo, el crítico evitó cualquier valoración extraartística de las obras.

En su interpretación moderna, en la que la progresividad del arte está dada por su avance hacia la abstracción, Argul realizó una valoración del espacio otorgado a Torres García y sus discípulos (tres salas) justificándolo, pero afirmando que no fue "a estos a quienes pertenece la vanguardia dinamizante de las artes actuales" (1964, 3). Para él, el último estadio de avance de las artes uruguayas fue alcanzado por los representantes del concretismo, corriente de arte no figurativa cuyos exponentes principales eran José Pedro Costigliolo y su esposa María Freire. En la sala en que exhibió obras de ambos, incluyó un óleo de Pettoruti que corresponde a una de sus mesas luminosas y cubistas, titulado *Pan y vino* (1941), similar al que fuera repudiado por el ministro peronista en el salón de 1948.

Argul definió al artista argentino como "uno de los inclaudicables luchadores rioplatenses en el avance hacia la abstracción". La inclusión de su obra puede leerse como un homenaje al pintor, pero también como un guiño cómplice a su colega y amigo, Romero Brest (Figura 7).



Figura 7: *Pan y vino* (1941), Emilio Pettoruti. Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm. MNAV (Montevideo).

A modo de síntesis

Tanto Romero Brest como Argul asumieron sus trabajos en los museos nacionales de bellas artes de Buenos Aires y de Montevideo como una oportunidad para llevar sus teorías artísticas modernas a la práctica museística, en espacios de difusión y validación que eran los más prestigiosos, pero también más conservadores de sus países. En ese pasaje de la prédica a la acción, del texto escrito al discurso visual, generaron cambios significativos en las museografías tradicionales, en el montaje, orden y disposición de las obras, y pudieron comunicar su mirada evolutiva y formalista de las artes plásticas, de acuerdo con el paradigma internacionalista y moderno que defendían.

No obstante, también enfrentaron limitaciones vinculadas al perfil de las instituciones en las que actuaron y se encontraron con acervos que acotaron lo comunicable. Para superar ese escollo, se valieron de distintas estrategias. Romero Brest apostó por un contundente plan de exposiciones que le permitió mostrar en el MNBA porteño las tendencias más radicales de una modernidad que prácticamente no había ingresado al museo. Argul recurrió a una estrategia similar para la muestra permanente del MNBA de Montevideo, con préstamos y donaciones especialmente buscadas, a partir de las cuales logró cumplir con su objetivo de incluir las tendencias artísticas más contemporáneas y radicales, abriendo incluso las puertas del museo a artistas emergentes.

Ambos idearon también formas ingeniosas para aprovechar el acervo disponible, haciéndolo decir lo que hasta entonces no había dicho. Crearon guiones expositivos que invitaban a valorar las obras desde lo formal antes que desde lo temático o desde los contextos de producción, lo que constituyó una operación que en el caso de Argul tuvo un carácter revisionista y marcó similitudes entre obras de artistas que concebían su arte desde postulados bien distintos. Asimismo, diseñaron montajes sugestivos que ponían en diálogo a artistas locales y extranjeros, sugiriendo correspondencias visuales, siempre con el objetivo de insertar a los creadores nacionales en un marco internacional.

El resultado fue igualmente una síntesis entre lo deseado y lo posible, un testimonio de las tensiones que se daban entonces en el campo artístico rioplatense entre los institutos oficiales y las prácticas modernas. De este modo, las nuevas museografías ejecutadas pueden considerarse ventanas a los temas que generalmente atraviesan las prácticas de mediación cultural

en relación con los ejercicios de traducción e interpretación, generación de marcos de lectura y apropiación de espacios institucionales que son tensionados en sus identidades y lógicas de significación.

Referencias bibliográficas

Argul, José Pedro. 1964. "Vértebras para un museo de arte". Suplemento del diario *La Nación*, Buenos Aires, 29 de marzo, pp. 2-3.

Argul, José Pedro. 1966. *Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. 1993. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

García, María Amalia. 2009. "La *brasilidade* de la gestión de Romero Brest en el MNBA". En *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, editado por María José Herrera, 123-135. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Giunta, Andrea. 2015. *Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, Andrea y Laura Malosetti, eds. 2005. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista* Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós.

Herrera, María José. 2009. "Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores". En *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, editado por María José Herrera, 15-28. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Ministerio de Instrucción Pública. 1966. *Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.

Porley Vidal, Carolina. 2019. *El coleccionista. Fernando García y su legado al Estado uruguayo*. Montevideo: Estuario.

Porley Vidal, Carolina. 2023. "El museo expuesto. Historiografía y museografía en el Museo Nacional de Artes Visuales". *La Pupila* 15, n.º 66: 20-23.

Suescún Pozas, María del Carmen. 1999. "Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un País 'abierto'". *Memoria y Sociedad* 3, n.º 6: 135-142.

Tello D'Elia, Cecilia. 2019. "Jorge Romero Brest: vínculos y visiones sobre el arte y la historia del arte en Uruguay". Tesis de maestría en Ciencias Humanas, opción Historia rioplatense. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Montevideo.