

Ernesto de la Cárcova, Pío Collivadino y la historia del arte en la Argentina

Lectio Brevis 2018 UNSAM

Laura Malosetti Costa

Quiero en primer lugar agradecer al rector Carlos Greco por la invitación a dictar la lectio brevis a la comunidad de la UNSAM para el año lectivo 2018.

Voy a ofrecerles hoy una breve clase de historia del arte, una disciplina en la que me formé en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y que vengo desarrollando como docente e investigadora en la UNSAM, primero en el IDAES, luego también en el IIPC TAREA y espero poder continuar como decana en el IAMK.

El origen de esta disciplina se remonta a la Antigüedad, nació de la competencia de las ciudades griegas, entre sí y con los bárbaros: de la enumeración de sus más bellas obras, del asombro que causaban en los viajeros, de las virtudes de sus creadores, del misterio del genio. Tuvo su primera formulación sistemática en el siglo XVI, cuando Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Florencia 1574) elaboró en Florencia el primer esquema cronológico para explicar una línea progresiva respecto del pasado y establecer un canon: Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel ocupaban la cima, Antes de ellos había primitivos y precursores, después, epígonos o seguidores.

Así nació una versión simplificada, lineal, de períodos de florecimiento y decadencia que pautó los relatos modernistas del arte en Occidente. A lo largo del siglo XX, desde distintos abordajes teóricos los historiadores del arte críticos (desde el visibilismo, la *kulturwissenschaft* de Warburg, el materialismo histórico, el feminismo, la sociología, la historia cultural) han venido desmantelando esa construcción canónica introduciendo desafíos y problemas nuevos en la relación entre las artes y la vida de las sociedades, los individuos, la cultura, la política, la historia.

Yo me he dedicado a la historia del arte argentino y latinoamericano en un período de apenas treinta o cuarenta años, entre las décadas finales del siglo XIX y los comienzos del XX, en el cual se instalaron en las ciudades americanas el

gusto y la frecuentación de las artes, tal como se venía haciendo en Europa. Me dediqué sobre todo a la historia del arte en Buenos Aires, una ciudad con un pasado colonial bastante modesto y periférico, con una cultura prehispánica aun más modesta, en la cual, después de la paz de Caseros, se cultivaron las artes de la mano de una nueva cultura burguesa, un nuevo cultivo del ocio y el lujo, pero también de desafíos nuevos respecto de la construcción de lugares de memoria e identidad de la nación que comenzaba a consolidarse.

Fue un tiempo en que las artes fueron discutidas en relación con la política y la economía en términos que hoy resultan sorprendentes: hubo quienes sostuvieron su importancia estratégica para la nación y creyeron que su cultivo transformaría decisiva y positivamente el destino del país. Profesionalizar las artes, elevarlas a una esfera competitiva en los escenarios internacionales, brindarles la categoría de actividad intelectual, en un momento de extraordinario crecimiento poblacional y económico, las transformaría en antídoto contra los males del excesivo mercantilismo. Las artes transformarían (en sus propias palabras) Cartago en Atenas. Buenos Aires competiría con Nueva York como renuevo de Europa, sería el lugar de la cultura del futuro.

Algunos hijos de inmigrantes (sobre todo italianos) a los que llamé “los primeros modernos” hicieron todo: fueron artistas, fundaron una academia libre, escribieron en los diarios, abrieron salas de exposición y museos, viajaron a Europa cuando ya sabían todo lo que iban a encontrar allí. Fueron, sobre todo, “viajeros inmóviles”, leían mucho, devoraban las noticias que les llegaban del mundo. Su optimismo crecía con la riqueza que el nuevo orden internacional deparaba al gran puerto agroexportador y receptor de millones de inmigrantes. Luego, las primeras historias del arte argentino se construyeron también de un modo simplificado y progresivo: vanguardia contra academia en una dinámica que, sin embargo, no respondía a las complejidades reales de aquellos procesos culturales. Ese período de entresiglos en el arte argentino fue considerado oscuro y poco interesante: el momento de máxima docilidad a los modelos europeos, que se adaptaban con inexorable retraso.

El gran desafío consistió en desmontar esas simplificaciones, procurar comprender los diferentes espacios y escalas en que las artes transformaron la historia cultural, social y política de la Argentina.

Hoy voy a hablarles de dos artistas que tradicionalmente fueron ubicados (en esa historia simplificada y progresiva) en dos generaciones distintas aunque nacieron con apenas tres años de diferencia el uno del otro: Ernesto de la Cárcova (1866-1927) fue identificado con la generación del '80 y Pío Collivadino (1869-1945) con la del Centenario.

Ambos fueron artistas y educadores, y también fueron objeto de dos proyectos colectivos que llevamos adelante a lo largo de varios años en la UNSAM. Hoy, en un ensayo de desmontaje de aquellas periodizaciones simplificadoras, voy a presentarlos al revés, siguiendo el orden en que fuimos desarrollando esas construcciones colectivas de conocimiento en nuestra Universidad, que siguen dando nuevos frutos.

Hablaremos primero, entonces de Pío Collivadino.

Hijo de una familia de trabajadores italianos inmigrantes –su padre era carpintero– nació en el barrio de la Concepción en 1869, cerca de la Boca del Riachuelo, y a los 20 años, con el dinero que había ganado pintando zaguanes y techos con Luigi Luzzi en la empresa familiar, viajó a estudiar en Roma.

En 1907 volvió a Buenos Aires luego de diecisiete años en Italia y fundó el grupo *Nexus* con los pintores Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Fernando Fader, Alberto M. Rossi, Justo Lynch y los escultores Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia¹. La intención del grupo era fundar un nuevo arte nacional que, sostenido por la tradición y la técnica europeas, lograra encontrar un acento propio característico.

Regresó Collivadino, sin embargo, como un “gringo” a su ciudad natal que ya no era la misma. Una inmensa ola inmigratoria transformaba en esos años a Buenos Aires de un modo vertiginoso: más de seis millones de inmigrantes europeos llegaron en esas décadas de entresiglos al puerto, muchos de los cuales viajaban,

¹ Cfr. El artículo publicado por la revista *Papel y tinta*. 27.IX.1907 pp. 50-51 a propósito de la primera exposición del grupo en el Salón Costa. El artículo aclaraba que si bien Yrurtia y Quirós no habían presentado obras en esa ocasión, formaban parte del grupo. Por otro lado, el marinista Méndez Texo expuso con ellos esa primera vez pero parece no haber seguido integrando el *Nexus*.

precisamente, desde Italia. Los nuevos inmigrantes italianos, en esos años, fueron mirados con desprecio como “los más pobres de los pobres”². En ese contexto, Collivadino fue el más italiano de todos los artistas argentinos que regresaban de sus estadias de formación en Europa. La prensa comentó con ironía su aspecto, que encontraba poco refinado y su acento al hablar, varias revistas publicaron caricaturas de su figura recia y su cara redonda. que encajaba mal con la idea de artista que se había instalado en la ciudad: los modernos de la generación del '80 habían cultivado un refinamiento elegante e identificaban a París como el modelo a seguir en cuestiones de arte, aun cuando en su mayoría también eran descendientes de italianos.

Sin embargo Collivadino llegó como un artista ya consumado, una garantía para el arte nacional: fue nombrado casi inmediatamente Director de la Academia Nacional de Bellas Artes (cargo que ocupó, no sin conflictos, durante casi todo el resto de su vida). Había sido el primer argentino en la Bienal de Venecia: con el díptico *Vita Onesta* en 1901 (adquirido entonces por la Galeria Marangoni, hoy en el Museo de Arte Moderna de Udine) y con *Ora di Pranzo (La Hora del Almuerzo)* en 1903, una pintura luminosa que despegaba su escena obrera de la pintura de asunto social. Al año siguiente Eduardo Schiaffino, el fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes, lo incluyó en el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis, adonde viajó también, como veremos, *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova.

En Roma, nuestro pintor había adquirido cierta celebridad en el circuito de la bohemia artística con sus famosas decoraciones teatrales para los bailes de carnaval del Círculo Artístico Internacional. Esa veta artística vinculada con el teatro, la ópera y el carnaval, que se había despertado en él desde la infancia en los eventos de la colectividad italiana en Buenos Aires, la desplegó a su regreso: creó la cátedra de escenografía en la Academia de Bellas Artes, hizo escenografías para el Teatro Colón y durante muchos años organizó con sus discípulos las decoraciones del curso de Avenida de Mayo.

² Diego Armus. “Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la elite en tiempos de la inmigración masiva”. En: Devoto, Fernando y Gianfausto Rosoli. *La inmigración italian en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2000. Pp. 95-104.

Si bien al comienzo los miembros del grupo *Nexus* compartieron su interés por la ciudad, el puerto y el vértigo de la transformación de Buenos Aires, la mayoría de ellos se orientaron a la pintura de paisajes y de costumbres gauchas. En esos años había surgido un nacionalismo que invertía los términos de la ecuación civilización – barbarie sarmientina. La pampa fue pensada como reservorio de una tradición de la que iría a surgir la tan ansiada identidad nacional, mientras que en Buenos Aires se instalaba una nueva forma de “barbarie” con las multitudes que llegaban de ultramar trayendo consigo, en la confusión de lenguas y nuevos hábitos, las “malas” semillas del anarquismo y el socialismo. El vértigo de los negocios y la especulación financiera, por otra parte, habían sustituido la vieja aldea por la fealdad y vulgaridad de la vida urbana moderna, sobre todo en aquellas zonas “invadidas” por el aluvión inmigratorio.

Esa ciudad, la nostalgia de la aldea que retrocedía, la pujanza del progreso y sus bordes, las demoliciones incesantes, los puentes de hierro y modernas avenidas, los edificios industriales y las usinas brillando a orillas del Riachuelo, las barriadas pobres, las plazas elegantes, todo eso que era Buenos Aires entonces fue el centro de interés casi excluyente en la obra de Pío Collivadino. El fue, sin duda, el primer paisajista moderno que tuvo la ciudad, se pensaba a sí mismo como iniciador de una modernidad que abandonarían los graves *asuntos* melodramáticos “a la europea” para descubrir el espíritu nacional en cosas simples e inanimadas.

En los artículos periodísticos que comentaron la primera exposición del grupo *Nexus* en 1907, el artista más elogiado fue Collivadino. Las distintas descripciones de sus obras muestran que lo suyo era todo un desembarco, poniendo en juego las distintas facetas de su trayectoria europea: Al menos tres grandes cuadros, dos de ellos ya exhibidos en Venecia, junto a aguafuertes, affiches, dibujos, óleos de pequeño formato, bocetos para frescos, etc. formaban el conjunto, pero el cuadro que más interés despertó fue *El Farol*, un paisaje suburbano típicamente porteño. Un cronista anónimo del diario *La Nación* lo elogió afirmando que su “[...] *mayor encanto consiste en la sencillez del motivo que reproduce.*” *Es una calle apartada al amanecer. Un madero enclavado junto al*

*muro de la esquina sostiene el farol, cuya lámpara de petróleo produce una luz que el despertar del día desvanece.*³

Muchos faroles pintó Collivadino a lo largo de su carrera, y muchas calles suburbanas y esquinas de barrio iluminadas por faroles a gas. Esto llevó a que se lo pretendiera caracterizar como el pintor nostálgico de la ciudad que se perdía, “el pintor de los faroles”. Sin embargo sus puentes y usinas, escenas de puerto y edificios en construcción no podrían de ningún modo pensarse como nostálgicos o evocadores de un pasado a punto de perderse sino todo lo contrario.

Aun así, un elemento que caracteriza la totalidad de sus paisajes urbanos es la cuestión de la luz en la ciudad: pintó escenas urbanas nocturnas, a la luz del amanecer, en el ocaso o quemadas por el sol ardiente del mediodía. Pero además pintó las primeras usinas, imponentes edificios que representaron – real y simbólicamente – la electrificación de la ciudad moderna.

Buenos Aires fue convocada por el artista en el cruce de tiempo y espacio, produciendo imágenes celebratorias de su crecimiento, que a su vez poetizaron la nostalgia de la aldea que se perdía al ritmo de la dinámica del progreso. Él dio forma a una estética del cambio, de la transformación en proceso. Demoliciones, andamios, obras en construcción prevalecen en su iconografía: el contraste entre lo viejo y lo nuevo, entre la aldea que iba desapareciendo y la ciudad moderna que se levantaba de las ruinas de aquélla. En esos cuadros es frecuente encontrar el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas y usinas elevándose en el cielo urbano, el perfil de los nuevos edificios altos y las construcciones industriales, la belleza geométrica de los silos, tanques y usinas, el perfil poderoso de las grúas y elevadores en el puerto, la presencia espectacular de los puentes de hierro sobre el Riachuelo. Y las multitudes hormigueando en el puerto, entre los trenes y los barcos. La llegada de los inmigrantes, el trabajo de los estibadores, el ocio. Los automóviles modernísimos estacionados frente a las iglesias antiguas. Una ciudad que iba tomando un perfil nuevo fue registrada paso a paso por este artista que, sin dejar de mostrar cierta nostalgia por la destrucción de su viejo carácter, celebraba una belleza moderna de edificios y máquinas.

³ *La Nacion* 5.X.1907

En esos cuadros de Collivadino es posible percibir la seducción de las líneas rectas y los perfiles netos. Cosa curiosa en un hombre que dio sus primeros pasos como decorador de edificios pintando rosas en tonos pastel en la yesería de antiguas casas porteñas. Curiosa también en el clima de ideas en que se movieron los artistas de esa generación.

Cuando empecé a trabajar sobre su obra conocí el Museo Collivadino, una casa humilde en Banfield que había pertenecido a su sobrino y heredero y cuya viuda había donado a la Universidad de Lomas de Zamora a cambio de su manutención y cuidado. La casa se llovía y tanto el archivo como el fondo de taller del artista (con más de cien obras) se encontraban en un estado de conservación más que precario. Allí entraron en acción entonces José Emilio Burucúa y Néstor Barrio, quienes acababan de ganar para la UNSAM el concurso internacional que había abierto Antorchas para la adjudicación del taller TAREA. Mediante un convenio con la UNLZ, todos los materiales del Museo Collivadino fueron a TAREA, donde permanecieron poco más de diez años. Nora Altrudi y su equipo restauraron los papeles, organizaron, clasificaron y digitalizaron el archivo, que hoy está abierto a la consulta de estudiantes e investigadores. Otro equipo dirigido por Néstor Barrio y Damasia Gallegos estudió y restauró las obras de pintura, y el equipo científico liderado por Fernando Marte caracterizó soportes, ligantes y pigmentos. Junto a ellos, los historiadores del arte llevamos adelante una investigación que culminó en una gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2013: **Collivadino, Buenos Aires en construcción**, cuyo catálogo está en línea en el sitio del MBA. El proyecto fue apoyado por el CONICET y la Agencia Nacional de Promoción Científica. Finalmente, obras y archivo volvieron al Museo de la Universidad de Lomas de Zamora y éste acaba de reabrir sus puertas, para alivio y alegría de los vecinos que habían encabezado una protesta porque creían que el museo había sido cerrado y su obra sustraída. Varias tesis de doctorado y maestría han llevado este proyecto mucho más allá de sus primeros alcances: la de Catalina Fara, María Filip y Larisa Mantovani en el IDAES, la de Giulia Murace de la Universidad de Calabria, la de Laurens Dhaenens de la Universidad de Lovaina en Bélgica, la reciente tesis de Mariana Buscaglia en TAREA, entre otras.

A su llegada a Roma Collivadino había compartido un tiempo con Ernesto de la Cárcova. Ocupó el taller que aquél dejaba para regresar a Buenos Aires en 1893, con su obra *Sin pan y sin trabajo* a medio terminar. Cárcova dejó de regalo a Collivadino uno de los bocetos del cuadro que venía pensando y reelaborando para hacer su regreso triunfal en el Ateneo de Buenos Aires al año siguiente. El regreso de Cárcova fue de alto impacto. Su gran cuadro obrero, exhibido en el segundo Salón del Ateneo en 1894, tuvo una recepción extraordinaria en la prensa y significó la temprana consagración del artista, que por entonces tenía 28 años. Ese cuadro es un símbolo de la protesta social en la Argentina desde entonces.

Ernesto de la Cárcova era – en palabras de Rubén Darío – un dandy socialista. Nacido en una familia acomodada y tradicional de hijosdalgo oriundos de Santander, de la Cárcova había sido, a su regreso de Europa, uno de los primeros miembros de la agrupación que nucleó a los socialistas argentinos, que más tarde sería el Partido Socialista. El diario que ese mismo grupo publicaba: *La Vanguardia*, no criticó a la pintura (que encontró, como todo el mundo, excelente) sino al artista, cuyo compromiso con los ideales socialistas ponía en duda a partir de los debates estético políticos de entonces: no había que pintar cuadros de miseria para que se conmovieran los ricos burgueses sino que había que hacer arte para el pueblo. Tal vez por esa razón de la Cárcova no pintó más cuadros obreros para el Salón sino que dedicó el resto de su vida a la promoción y formación de artistas y actividades artísticas que contribuyeran a educar al pueblo y mejorar sus condiciones de vida: escuelas de oficios vinculados con las artes (“mayores” y “menores”) promoción de leyes y ordenanzas públicas para mejorar el espacio urbano, patronato de becarios en Europa, etc.

La producción artística de Cárcova desde entonces no fue muy vasta: en la exposición póstuma organizada por la Asociación Amigos del Arte en 1928, poco después de su muerte, su viuda Lola Pérez del Cerro, pudo reunir apenas treinta y cinco pinturas, diez medallas y algunos dibujos. Después de un comienzo brillante, su trayectoria como artista se vio entrecortada en una intensísima actividad docente, institucional, política. En este sentido, él fue un miembro conspicuo de aquella generación de artistas e intelectuales que, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, se volcaron de lleno a la concreción de ideales filosófico-políticos en los que el arte ocupaba un lugar crucial.

Hubo más tarde, sin embargo, un antagonismo entre ambos maestros respecto del carácter de la educación artística, un tema que nos interesa particularmente hoy en el Instituto de Artes de la UNSAM.

Ernesto de la Cárcova dirigió junto con Eduardo Sívori la Academia de Bellas Artes, cuya nacionalización habían logrado en 1905, hasta el ingreso de Collivadino y sus colegas del Nexus en 1908. Como han mostrado Mantovani y Murace, la reforma de Collivadino se propuso una orientación hacia las artes decorativas e industriales, pensando en la inclusión de un creciente número de jóvenes que, gracias a la coyuntura que la guerra propiciaba de sustitución de importaciones, podía aplicar su creatividad a la industria. “Enseñar en las fábricas el amor a lo bello” titularon ellas su artículo en el que analizan aquella nueva orientación de los estudios artísticos en la Academia bajo la dirección de Collivadino.⁴ “los estudios se organizaban en tres tramos a través de cursos elementales, preparatorios y superiores;⁵ una vez finalizados los cursos elementales y preparatorios el estudiante debía elegir si continuaría en los cursos superiores de la sección de Bellas Artes o de Artes Decorativas.”

En uno de los apuntes relativos a la Academia que se encuentran en el archivo Collivadino, ellas citan uno en que él reflexionaba:

Los profesores entre ellos Cárcova y Sívori no eran muy partidarios de que la enseñanza tuviese un carácter más práctico, ellos no sabían de la necesidad de los alumnos y de su porvenir práctico, ellos nacieron y crecieron con todas las comodidades, no tuvieron que ganarse la vida pudieron estudiar y dedicarse al gran Arte y claro está que ellos pensaran que yo quería rebajar el nivel de la

⁴ GIULIA MURACE; LARISA MANTOVANI, “‘Enseñar en las fábricas el amor a lo bello’. Artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina.” *VII Seminário do Museu D. Joao VI-V Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX. Modelos na Arte. 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*, 2016.

⁵ Memoria presentada al Congreso Nacional de 1910 por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1908. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, 1909. PP. 373.

enseñanza en la Academia encarándola desde el principio en la forma práctica y útil”.⁶

Dirigida por Collivadino, desde 1910 la Academia se fue transformando en ese sentido: “se crearon las orientaciones de Ornamentación Decorativa y Plástica Ornamental, al año siguiente se agregaron talleres de aguafuerte (1911) y más tarde cursos de escenografía (1919) y litografía (1920)”.(Murace y Mantovani) ¿No había más lugar, entonces, en Buenos Aires para aquel idealismo socialista, para aquella aristocracia del espíritu en la que creía de la Cárcova?

Desde su renuncia a la dirección de la Academia en 1908, él había vivido en París, como patrono de becarios en Europa. Después de la Primera Guerra, tras haber protegido a sus jóvenes estudiantes y haber sido condecorado Caballero de la Legión de Honor por la creación de un Hospital de Sangre, Cárcova volvió a Buenos Aires y volvió a proponer una Escuela de Arte libre, para pocos, (esta vez rigurosamente seleccionados), para que pudieran crear en absoluta libertad y gozando de los beneficios de una educación gratuita y de alta calidad. Sin horarios, sin obligaciones ni calificaciones, así fue diseñada la Escuela Superior de Bellas Artes que creó y dirigió durante los cuatro últimos años de su vida y que poco después de su muerte, a iniciativa de sus ex alumnos, llevó su nombre. En 1923 Cárcova había obtenido del Ministerio de Agricultura la cesión del local “Caballeriza” del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal para instalar en aquel lugar extraño e inhóspito la Escuela Superior de Bellas Artes (Libro de Actas 1920-1931, Acta 53, Págs. 116/7/8).

Los primeros estudiantes la llamaron “El Paraíso” y recordaban los largos viajes en carreta para llegar allí y su ocupación principal en los primeros tiempos: sacar bosta con palas de los galpones que serían sus aulas. Un artículo publicado en *El Diario* (15-03-1928) poco después de la muerte del maestro, titulado “El fin del paraíso” la describía así:

Don Ernesto de la Cárcova, el maestro recientemente fallecido, había logrado antes de morir, realizar un ideal que lo trabajara toda la vida: una academia libre, especie de academia de la pintura, donde los

⁶ Archivo del Museo Pío Collivadino, documento 867_h1.

alumnos, amigos del maestro, pudieran abrir su espíritu con independencia, ajenos a disciplinas severas y a toda esa mecánica burocrática de los institutos de enseñanza, donde se suele desaprovechar la flor del instante [...] La menor cantidad de dirección, pero sí el mayor control, la mayor cantidad de cultura, libre de imposiciones, [...]

Aquella institución se puede considerar la obra más acabada de Ernesto de la Cárcova. Allí no sólo construyó nuestro artista los planos de reforma de los galpones y los planes de estudio de aquella “bottega” o academia libre sino que también aportó sus muebles, lámparas, mayólicas, azulejos y otros objetos de su propiedad, que había traído a su regreso de Europa.

En medio de una intensa polémica, en 2005 se cerró aquella Escuela Superior de Bellas Artes, tras la creación del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) en 1996. Hoy es el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, ubicado donde siempre, en la Costanera Sur de Buenos Aires.

Sin pan y sin Trabajo, la gran pintura de Ernesto de la Cárcova, fue finalmente su obra más duradera. Sujeto de innumerables citas y reapropiaciones a lo largo del tiempo – de Antonio Berni a Carlos Alonso, entre otros – en el ambiente convulsionado de la fabulosa crisis de 2001 comenzó a verse en las calles obras de colectivos de artistas solidarios con los hombres y mujeres que nuevamente quedaban sin pan y sin trabajo en la Argentina. Muchas de ellas recuperaron, recordaron, reactualizaron la potencia simbólica de aquella vieja pintura. En el año 2016, y en medio de una nueva crisis laboral, con un grupo de colegas (Carolina Vanegas Carrasco, María Isabel Baldasarre, Georgina Gluzman, Verónica Tell, Rosario Espina, Dolores Canuto, Silvia Grinberg entre otros) formulamos la propuesta que quiero comentar aquí: una propuesta compleja que fue decididamente apoyada por Andrés Duprat, director del Museo Nacional de Bellas Artes, Rubén Betbeder, director del Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova, y Carlos Ruta, entonces rector de la Universidad Nacional de San Martín, así como los decanos del IIPC TAREA Néstor Barrio y del IDAES, Alexandre Roig.

El pretexto fue la conmemoración de los 150 años del nacimiento de Ernesto de la Cárcova, que nunca más había tenido una retrospectiva desde la exposición póstuma organizada por su viuda en 1928 en la Asociación Amigos del Arte. El contexto fue la ola de despidos de empleados del estado, y en particular de empleados de museos, bibliotecas e instituciones culturales con la que cerró el año 2015 y comenzó el 2016.

El evento tuvo una dimensión académica y a la vez una intención polémica: nos propusimos poner en escena la faz política del artista y su obra tanto como la de algunos desarrollos contemporáneos de la historia del arte argentino y su interacción con otras ciencias sociales.

Tres equipos de investigadores, educadores y artistas trabajaron en ellas, poniendo en evidencia la productividad del trabajo con los archivos históricos para proponer una intervención significativa de la historia del arte en el presente.⁷

Las tres exposiciones realizadas en 2016 pusieron en escena no sólo la obra del artista y sus reapropiaciones a lo largo del tiempo, su labor en la construcción de

⁷ El proyecto involucró a un gran número de historiadores del arte, artistas, montajistas, docentes, guías de museos, restauradores, fotógrafos, en fin... seguramente la lista no es completa, pero quisiera aquí mencionar, en primer lugar al equipo de investigación que trabajó en la curaduría e investigación: Carolina Vanegas Carrasco, Marisa Baldasarre, Verónica Tell, Giulia Murace, María Filip, Raúl Piccioni, Milena Gallipoli, Georgina Gluzman, Ines Carafi Osvaldo Fraboschi. El equipo de restauradores que trabajó desde el IIPC-TAREA en los análisis radiográficos y el restauro de obras y mobiliario, junto al personal de los museos: Néstor Barrio, decano del IIPC TAREA, Damasia Gallegos, Dolores González Pondal, Ana Morales, Sergio Medrano, Jorge Troitiño. Los artistas que participaron de la exposición contemporánea: Carlos Alonso, Antonio Pujía, Jorge Pérez, Tomás Espina, el GAC, Gustavo Lopez Armentía, Evangelina Aybar. Los docentes, investigadores y trabajadores sociales de la UNSAM que trabajan en el barrio de la Cárcova con los estudiantes de las escuelas secundarias y la Biblioteca Popular: entre ellos Silvia Grinberg, Natalia Gavazzo, Rosario Espina, Dolores Canuto, Waldemar Cubilla, Florencia Miguel, Federico Matías. Los equipos de trabajo del MNBA, en especial el departamento de educación coordinado por Mabel Mayol, de Conservación, dirigido por Mercedes de las Carreras y de diseño de montaje, por Silvina Echave.

instituciones educativas y el destino de ellas, sino también las tensiones actuales en todos esos ámbitos.

1.-

En el MNBA dedicamos una sala a la reconstrucción de aquella exposición de 1928 con todas las obras que pudimos reunir de las exhibidas en aquel momento. La intención inicial fue reconstruir íntegramente (como un facsímil) aquella, pues habíamos logrado ubicar todas las obras. Sin embargo, lamentablemente algunas obras clave – en particular sus desnudos - no pudieron exhibirse porque algunos grandes coleccionistas (tal vez por razones de evasión impositiva) se negaron a prestar sus obras al MNBA. Las grandes colecciones de arte en la Argentina, que alguna vez tuvieron vocación pública y fueron la base para la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, últimamente se niegan incluso a prestarlas para exposiciones temporarias como ésta. Los artistas del GAC realizaron una sutil pero efectiva performance aludiendo a esta negativa el día de la inauguración del MNBA.

Una segunda sala del MNBA estuvo dedicada a *Sin pan y sin trabajo*. La pintura se exhibió junto a un boceto preparatorio conservado por la familia y los estudios técnicos que se hicieron sobre ella por primera vez. Las radiografías revelaron un arduo proceso creativo con muchas idas y venidas en la construcción de los personajes y la escena sobre la tela misma, lo cual fue una revelación importante. Fueron realizados con el equipo de rayos X del MNBA y sus resultados publicados por Mercedes de las Carreras (directora del departamento de conservación del MNBA) y Néstor Barrio (decano del IIPC- TAREA UNSAM). Allí se percibe cómo el artista restó detalles anecdóticos a la pintura (los rasgos y los gestos de los personajes), y modificó la perspectiva de la escena para lograr la intensidad dramática buscada. En esa sala se exhibieron también algunas de las muchas publicaciones, manifestaciones artísticas y reapropiaciones en diversos contextos a que dio lugar la pintura a lo largo del tiempo hasta hoy. Obras de Carlos Alonso, Juan Pablo Renzi, Antonio Pujía, el colectivo de artistas GAC (Grupo de Artistas Callejeros), Tomás Espina, Jorge Pérez, entre otros, fueron exhibidas, además de algunas pantallas con muchas otras obras (algunas producidas específicamente para la web) recopiladas por Carolina Vanegas

Carrasco, que resultaba imposible exponer en su totalidad en la sala. Se exhibió, además, un registro de las obras producidas por niños y jóvenes del barrio La Carcova que comentaremos más adelante.

2.- Otra exposición vinculada con aquella recuperó la memoria del origen y primeros años de la Escuela Superior De Bellas Artes fundada por Cárcova en 1923 en el las caballerizas de la costanera Sur. Allí no sólo construyó nuestro artista los planos de reforma de los galpones y los planes de estudio de aquella “bottega” o academia libre sino que también aportó sus muebles, lámparas, mayólicas, azulejos y otros objetos de su propiedad, algunos de los cuales fueron restaurados para la exposición por Sergio Medrano y Jorge Troitiño del IIPC-TAREA junto a funcionarios de la institución. La exposición estuvo curada por María Isabel Baldasarre con la colaboración de Georgina Gluzman. Ellas trabajaron en los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores, en el archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Bellas Artes para reconstruir y analizar la historia de la fundación y los primeros años de la historia de la institución y el rol de Ernesto de la Cárcova en todo ese proceso. Se exhibieron trabajos de los primeros alumnos y – gracias al restauro del mobiliario y los aparatos de iluminación – algo del aspecto original de aquella escuela cuyo cierre ocasionó un vasto movimiento de resistencia que perdura hasta el día de hoy y que se vio reactivado en ocasión de esta exposición.

3.-

En los bordes que le fueron creciendo a Buenos Aires a lo largo del siglo XX, con sus vertederos de basura, sus barrios de inmigrantes del interior, sus loteos nuevos y sus fábricas abandonadas, hay en el área vecina a la cuenca del río Reconquista, en el Municipio de San Martín una de las barriadas o “villas miseria” más vulnerables del conurbano de Buenos Aires que se llama La Carcova. La llamada “Área Reconquista” del Municipio de Gral. San Martín, que se extiende entre la Avenida Márquez y la autopista del Buen Ayre, comprende 11 barrios en algunas partes interrumpidos por canales de desagüe del Río Reconquista. Del otro lado de la Autopista del Buen Ayre se emplaza el relleno sanitario más grande del país, el Complejo Ambiental Norte III del CEAMSE que recibe

aproximadamente 17 toneladas de residuos diarios, provenientes de 34 Municipios del conurbano bonaerense y de la ciudad de Buenos Aires. Por esta razón, San Martín es el Municipio con más concentración de recicladores de basura del país. Los vecinos y vecinas que dependen de la recolección informal de basura están sometidos a condiciones sanitarias y de contaminación ambiental críticas y a numerosas fuentes de conflicto y violencia. Las mujeres se ven obligadas a realizar esta actividad acompañados por sus hijos menores de edad. Estos niños suelen tener un tránsito errático por el sistema educativo, profundizando su situación de pobreza y deteriorando sus expectativas futuras de inserción laboral.

En el Barrio La Carcova, donde viven más de 12000 personas, la mayoría de las familias viven de la recuperación de mercadería y materiales en el basural. Toda su vida está signada por la basura, en muchos casos porque su vivienda fue construida sobre basurales a cielo abierto y en muchos otros, porque encuentran en la basura una forma de subsistencia. Los diversos contextos políticos fueron excluyendo cada vez más a estas miles de familias de escasos recursos.

La Universidad Nacional de San Martín tiene allí una presencia activa trabajando en la inclusión de sus niños y jóvenes en el sistema educativo: ha instalado en la zona una Escuela Técnica de la Universidad y colabora desde sus comienzos con una Biblioteca Popular y otros establecimientos primarios y secundarios aportando proyectos, talleres y docentes. Silvia Grinberg y su equipo desarrollan desde la Escuela de Humanidades, prácticamente desde los comienzos de la UNSAM, una tarea extraordinaria en la Escuela N° 47 en ese mismo territorio.

La Biblioteca Popular La Carcova es una organización social y comunitaria que nació en 2012 de la formación política y académica de varios estudiantes de la UNSAM. Se trata de un colectivo crítico que, a través de la expresión artística, ha podido hacer de la formación y el trabajo una bandera de lucha.

La Carcova se llama así porque la calle que la atraviesa lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova. Esa vía desemboca –ironías del destino– en una fábrica abandonada. No son muchos los vecinos del barrio (cuyo nombre se pronuncia diferente, sin el acento en la primera vocal), que recuerden o sepan la razón de ese nombre. Como parte del proyecto de esta exposición trabajamos desde la UNSAM con los directores, profesores de artes plásticas y otros profesionales

que colaboran en las escuelas del barrio para vincular a los alumnos de esas instituciones con el nombre y la historia de su barrio y trabajar – a partir de *Sin pan y sin trabajo* – en temas como la injusticia y la exclusión social. Comenzamos con la donación de libros y catálogos a sus bibliotecas, charlas en sus instituciones y visitas guiadas al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova. Para ello contamos con la colaboración de los colegas del área educativa de los museos y de la UNSAM que aportó la logística y organizó los viajes (en muchos casos el primer viaje a la capital de esos niños y jóvenes). A partir de esas actividades ellos trabajaron con sus maestros en una reflexión que resultó en una jornada de arte y una exposición en el edificio de Ciencias Sociales de la UNSAM en las que alumnos de esas instituciones educativas estamparon remeras, realizaron un evento musical, una obra de teatro, y exhibieron dibujos, collages, cortos cinematográficos y realizaron una obra mural que puede verse a la entrada del edificio de Ciencias Sociales. La presencia en la exposición del MNBA de algunas fotos y registros de esa experiencia pretendió, también, tender puentes de comunicación horizontales e inclusivos entre realidades hoy muy distantes y, sobre todo, poner en escena la vigencia de los ideales de un artista que, proveniente de los estratos más privilegiados, trabajó toda su vida de un modo sincero y comprometido por una sociedad mejor y más justa.

Hoy el proyecto continúa: la UNSAM obtuvo un subsidio otorgado por el Ministerio de Promoción Social de la Provincia de Buenos Aires para el Voluntariado Universitario gracias al cual la Biblioteca Popular de la Cárcova pudo adquirir mesas, bancos y materiales artísticos para sus actividades educativas, está en marcha un proyecto de Reconocimiento Institucional de la UNSAM para continuar con los viajes de niños y jóvenes a diferentes Museos y se han presentado proyectos de investigación y catalogación del archivo y biblioteca fundacional de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes para continuar con la tarea iniciada en 2016.

Recapitulando entonces: más allá o más acá de cuestiones estilísticas o cronológicas, el trabajo sobre la obra de aquellos maestros de entresiglos viene siendo en nuestra Universidad un instrumento transformador para la conservación del patrimonio, la inclusión social, la creatividad y la

resignificación del pasado con miras al futuro de los jóvenes que han participado y siguen participando en estos proyectos colectivos.