

1° SALÓN ANUAL DE BELLAS ARTES DE PARANÁ (1930): ESCENARIO DEL ARTE ARGENTINO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN. ESTRATEGIA Y LEGITIMACIÓN

1st ANNUAL EXHIBITION OF FINE ARTS OF PARANÁ (1930): SCENE OF ARGENTINIAN ART BETWEEN TRADITION AND RENEWAL. STRATEGY AND LEGITIMATION

Resumen

Desde el año 2016 y con el apoyo del Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos y de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (Universidad Autónoma de Entre Ríos), venimos estudiando los años fundacionales de dicho Museo, el papel decisivo de Pedro Ernesto Martínez en su organización y la institucionalización de su primer acervo artístico entre 1925 y 1936. Con esta presentación, damos cuenta de un nuevo avance en la investigación, procurando aportar conocimientos y lecturas sobre el 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, realizado en 1930 en las instalaciones provisorias con las que contaba el Museo en la Escuela del Centenario; evento que convocó en la ciudad a la amplia y diversa escena de las artes plásticas del país, en un año particularmente significativo.

En una primera parte, recuperamos algunas cuestiones ya analizadas con anterioridad sobre la fundación del Museo, el protagonismo de ciertos actores en su realización y las primeras gestiones vinculadas con su acervo artístico; a continuación, analizamos la cobertura periodística del encuentro y, finalmente, efectuamos un somero análisis de las obras adquiridas en el Salón por el Gobierno de la Provincia de Entre Ríos, a través del Museo, constituyendo así una de las modalidades de ingreso a la colección fundacional.

Prof. Walter Nelson Musich

Universidad Nacional de Entre Ríos / Universidad Autónoma de Entre Ríos
Entre Ríos, Argentina
waltermusich12@gmail.com

Karen Spahn

Universidad Autónoma de Entre Ríos / Museo Provincial de Bellas Artes
Entre Ríos, Argentina
karens_spahn@hotmail.com

Recibido:
18/10/2019

Aceptado:
30/03/2020

El artículo otorga un lugar preeminente a las citas documentales a los fines de socializar y poner en consideración, de forma sistemática y explicativa, testimonios –inéditos o escasamente conocidos– relacionados con el patrimonio artístico de Entre Ríos.

Palabras claves

Museo Provincial de Bellas Artes, 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, escenario artístico nacional

Abstract

Since 2016 and with the support of the Provincial Museum of Fine Arts of Entre Ríos and the Faculty of Humanities, Arts and Social Sciences (UADER) we have been studying the foundational years of this Museum, the decisive role of Pedro Ernesto Martínez in its organization and the institutionalization of his first artistic collection between 1925 and 1936.

With this presentation we offer a new advance in the investigation, trying to contribute knowledge and readings on the 1st Annual Exhibition of Fine Arts of Paraná, held in 1930 in the provisional facilities that the Museum had in the Centennial School; event that summoned in the city to the wide and diverse scene of the plastic arts of the country, in a particularly significant year.

In the first part, we recover some issues already analyzed previously about the foundation of the Museum, the prominence of certain actors in its realization and the first steps related to its artistic heritage; then, we analyze the journalistic coverage of the event and, finally, we make a brief analysis of the works acquired in the Exhibition by the Government of the Province of Entre Ríos through the Museum, thus constituting one of the modalities of entry to the founding collection.

Keywords

Provincial Museum of Fine Arts, 1st Annual Exhibition of Fine Arts of Paraná, national art scene

Mecenazgo e institucionalización de un patrimonio artístico, 1925-1936

Una de las conclusiones más importantes a las que se arribó en la primera instancia de esta investigación fue el rol decisivo del Dr. Pedro Ernesto Martínez en la organización y gestión del Museo Provincial de Bellas Artes en sus años fundacionales, que comprenderían desde su inauguración en 1925 hasta la donación póstuma de la colección particular del que fuera su primer Director Organizador honorario, efectuada por familiares directos en 1936. Como sucedió en relación con otras flamantes instituciones de las artes en el país, esta figura destacada de la cultura local, con importantes vínculos regionales y nacionales, adquirió un protagonismo instituyente y le dio una impronta personal al primer acervo del Museo, cuando todavía el campo artístico nacional y, más aún, el local estaba en proceso de maduración y consolidación.

El museo será pensado, entonces, como ámbito difusor de una cultura democrática, laica y nacional; escenario de un arte que la represente; instrumento para la instrucción del “pueblo” y su formación en el gusto y los valores estéticos. Martínez asumirá esa responsabilidad en Entre Ríos, como otros actores de los círculos notables del país harán lo propio en sus Provincias, respondiendo a lo que en verdad fue una estrategia pública del Estado Nacional, a través de su Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, a cargo del abogado entrerriano Antonio Sagarna, quien en su Memoria del año 1925 destaca el nuevo papel de la Comisión Nacional de Bellas Artes en el

esfuerzo constante de las secciones respectivas, que han sabido ponerse en contacto con los diversos centros de la actividad espiritual del país [y] diversos gobiernos de provincia como de instituciones particulares, que solicitaron oportunamente su consejo en cuestiones técnicas vinculadas con las bellas artes (Sagarna, 1926, p. 369).

Los esfuerzos de Martínez y Sagarna recibirán un apoyo sustancial en el Ministro de Hacienda e Instrucción Pública de la Provincia, José Aguerre, y así los tres constituirán lo que puede definirse como una tríada política e intelectual que hará posibles las gestiones iniciales del museo recientemente creado, su instalación física y los distintos ingresos de obras, hasta alcanzar alrededor de 150 piezas en 1936. Como ya se expuso en el primer tramo de la investigación, la remisión de préstamos de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1925, 1927

y 1934) y las compras oficiales efectuadas en el Salón de Paraná de 1930 fueron dos de las modalidades de ingreso a la colección fundacional. Aunque en este trabajo se profundizará en lo segundo, resulta significativo dar cuenta aquí de la firme y fundada posición con la que Martínez buscó el apoyo de sus influyentes aliados, para mediar en la selección de las obras que serían definitivamente remitidas por la Comisión Nacional y poder garantizar así una verdadera y destacada representación del arte nacional en la capital provincial. Con este propósito, le escribe una carta al Ministro Aguerre desde Buenos Aires, en enero de 1925, expresando que, en el marco de las gestiones, concurrió al Museo Nacional de Bellas Artes y, al encontrarse con las obras que su director ya había apartado con la finalidad de ser remitidas a Paraná, observó que: “En su gran mayoría eran de escaso valor artístico y algunas no merecían ocupar un lugar en la institución proyectada”. Opinó, entonces, que

Si aquí, en la Capital Federal, habían sido consideradas de tan escaso mérito que sólo encontraron sitio apropiado en sus depósitos, no era admisible que nos fueran destinadas para integrar el nuestro. No he creído que el Museo Nacional pudiera desprenderse de sus mejores obras, pero tampoco supuse que su contribución hubiera de limitarse a ofrecer lo que no tuviera mérito, siquiera relativo. Si un Museo de esta índole no es tan sólo una exhibición de cuadros y esculturas, sino una institución destinada a fomentar y orientar la cultura artística superior, aquellas obras no satisfacen tales propósitos (Martínez, enero de 1925).

Entonces, Martínez acudió al ministro Sagarna, quien intervino con prontitud para que fuese revisada la partida. En el mismo sentido, el maestro Cesáreo Bernaldo de Quirós le hizo saber de su disposición a colaborar (Provincia de Entre Ríos, 1926).¹

Un lustro más tarde, Martínez continúa en la Dirección del Museo, al tiempo que el partido gobernante se inclina en la provincia por la vertiente Antipersonalista, dando lugar a una confrontación cada vez mayor con el Ejecutivo nacional. Es el año 1930 y Paraná conmemora el segundo centenario de creación de su Parroquia,² coincidiendo con un vigoroso movimiento cultural a nivel nacional que revaloriza y resignifica las tradiciones hispánicas y católicas, comprometiendo a amplios sectores dirigentes e intelectuales.

1 Martínez, P. E. (enero de 1925). Nota Al Sr, Ministro de Gobierno de la Provincia de Entre Ríos, Dn. José Aguerre, Buenos Aires, enero de 1925. En Provincia de Entre Ríos (1926, pp. 530-531).

2 Hecho en el que un poblado de españoles y criollos, surgido por ocupación y radicación de vecinos del otro lado del río, reconoce su acto fundacional.

1º Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

Una de las actividades que quedan asociadas con dicho evento es la realización del 1º Salón de Bellas Artes de Paraná, como en 1926 se hiciera lo propio con la inauguración del Museo en el marco del primer centenario de designación de Paraná como ciudad. Esto sucede tras haberse diluido la aspiración de inaugurar para entonces el edificio propio. Para 1930, el museo seguirá funcionando en un sector del Colegio del Centenario, y es entonces cuando Martínez auspicia la realización de un Salón de Bellas Artes en el marco del Segundo Centenario y solicita un fondo para la adquisición de algunas obras del mismo. El 10 de septiembre, el gobernador Laurencena acuerda y decreta a favor de la propuesta, asignando la suma de dos mil pesos para su organización y de diez mil pesos para la adquisición de obras (Museo Provincial de Bellas Artes, 1930).³

El evento se inauguró el sábado 22 de noviembre de 1930 en la sede provisoria, y contó con una notable repercusión social y de la prensa local y nacional.



Imagen 1. Portada del Catálogo del 1º Salón Anual de Bellas Artes de Paraná, 1930.

El Salón de Paraná de 1930 trasladó la propuesta del Salón Nacional de ese año, con modificaciones y adecuaciones. Estuvo destinado a las disciplinas pintura –sección que incluyó dibujo y grabado–, escultura –sección que incluyó medallas– y arquitectura, aunque esta última quedó desierta. Entre las disposiciones del reglamento, figuró la partida presupuestaria y el mandato para que el director del museo “con propósito de difusión y estímulo, [solicitase] la cooperación de autoridades, instituciones y particulares, a fin de que adquieran las obras expuestas”, según consta en el catálogo editado.

Representó, indudablemente, la cita en la ciudad de la amplia y diversa escena de las artes plásticas del país,

³ Decreto del Gobernador de la Provincia de Entre Ríos del 10 de septiembre de 1930. En Museo Provincial de Bellas Artes (1930, p. 18).

con la persistencia de la tradición pero también con las estéticas que maduraron durante la década precedente. De algún modo, clausura la década, con obras fechadas mayormente en esos años; es un muestrario de lo que se estaba produciendo y discutiendo, y de algunos de sus más importantes referentes: Miguel Carlos Victorica, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Guttero, Ángel y Alfredo Guido, Luis Perlotti entre los expositores; Alfredo Bigatti, Carlos P. Ripamonte y Fernán Félix de Amador entre los jurados. Asimismo, significó una estrategia actualizada para posicionar la nueva institución y la ciudad en el panorama artístico y museístico nacional; promocionado como estímulo educativo y formador de la sensibilidad y el gusto para el público local, y como facilitador y legitimador de los mecanismos de selección y adquisición de obras para el museo. Sin embargo, el hecho de haber respetado el sistema de admisión y envió a través de la CNBA con sede en Capital Federal, condicionó la participación de artistas locales que tuvieron, en efecto, una representación mínima.

En este sentido, la agenda de salones oficiales en capitales de provincia, con mayor o menor pregnancia de la participación local, ya constituía a finales de los años 20 una dinámica instituida. Como sostiene Diana Wechsler (1999),

En esos años el campo artístico ya consolidó sus espacios, incorporó actores, delimitó regiones y posiciones específicas y diferenciadas. El salón nacional contribuyó eficazmente en este proceso, adquiriendo, ya al promediar su primera década de funcionamiento una centralidad que lo convirtió en generador de intensos conflictos y debates (p. 52).

El acontecimiento en la prensa y una particular mirada periodística

Con el titular de portada “Ayer fue inaugurado el Primer Salón de Bellas Artes” (domingo 23 de noviembre de 1930), uno de los periódicos locales más importantes de entonces, *El Diario*, de extracción radical, abre un extenso artículo particularmente ilustrado que daba cuenta del evento, sin referencia alguna al marco celebrativo del bicentenario. El tono general valorativo del mismo con respecto a la exhibición queda ya explicitado en el subtítulo principal al afirmarse:

“Se exhiben cuadros de positivo valor artístico, pero predominan los de relativo mérito”. En efecto, los juicios de valor o las subjetividades del autor anónimo (quizás se trate de una editorial) se ponen de manifiesto en sus referencias y conclusiones generales, como en aquellas más particularizadas sobre autores, obras y tendencias; lo que, por otro lado, indica un preciso conocimiento del tema y del evento. Esto nos recuerda a innumerables críticas publicadas por esos años en la prensa nacional. Volviendo a Wechsler (1999), ésta alude a un concepto acuñado por Carlos Octavio Bunge para definir el panorama del arte nacional a comienzos de los años 20: “promiscuidad”.

La *promiscuidad* para el crítico estaba dada por la convivencia desordenada de obras de calidades diferentes. Desorden que acababa por desalentar todo interés en los trabajos, sumergiéndolos a todos –y con ellos al espectador– en un magma de indiferencia (...). La promiscuidad define no sólo la coexistencia, en las salas oficiales, de obras de diversa calidad sino que también alude a la yuxtaposición dada de año en año, de producciones portadoras de elementos de lenguaje residuales junto a otras cargadas de novedad; [provocan] numerosos desplazamientos dentro del espacio de posibilidades vigentes en el campo artístico: se ensombrecen algunos artistas faro en tanto se iluminan otros, o por lo menos aparecen nuevas señales que obligan a los artistas a reubicarse (p. 71-73).

Luego de transcribir las palabras de apertura del Ministro de Hacienda e Instrucción Pública Carlos J. Gatti y reconocer la labor de Martínez, en las siguientes líneas, el artículo ofrece unas consideraciones generales sobre el Salón y el momento artístico para luego explayarse en diversas referencias y apreciaciones sobre los artistas y las obras que se dieron cita en Paraná, con especial atención a la pintura. Destaca, así, la inclusión de la ciudad en un circuito artístico que incluye algunas de las más importantes capitales del país, pero de inmediato simpatiza con el malestar de la crítica metropolitana con respecto a los desvaríos vanguardistas en el arte que se exhibe: “El *Montparnasse* está incorporado a nuestro arte infantil y lo estará hasta tanto el sofismo y lo absurdo predominen sobre el virtuosismo y nuestra idiosincrasia nativa nos mantenga tentados por el snob y la extravagancia”. Desde una perspectiva panorámica, el redactor advierte que el escenario nacional se encuentra cooptado por un “trust artístico por demás nocivo a las expansiones de la belleza genuina”, desbordando las galerías con manifestaciones del fauvismo y el cubismo; una “neosensibilidad” que lo desordena y lo sumerge en una “degradación contemporánea”.



Imagen 2. Apertura del Salón. Primera página del periódico El Diario, 23 de noviembre de 1930, Paraná.

Sin embargo y de modo casi exculpatorio, se reconoce la necesidad de dar lugar en medio de ese “vanguardismo enfermizo” a la juvenil renovación:

es necesario decir que ese vanguardismo que expresan Alfredo Guttero, Donnis, Pedone y el cubista Malanca en este primer salón de Paraná, tiene el afán innovador, saludable como toda revolución, de remozar el arte en una guerra sin cuartel a las academias. [...] Está representada en el salón la juventud artística del país. Esta circunstancia excusa la exigencia de otros valores materiales, de la geometría

simplista con que muchos ajustan su visión a los cuadros, y de la llaneza de la perspectiva espiritual de tantos que no penetran, que no ahondan sus sentidos para llegar al impulso genial de esa juventud revolucionaria. La pintura argentina, fuera de sus consagrados, es ese desorden, ese afán tumultuoso de un más allá que en el primer salón de Paraná se exhibe en medio del asombro de algunos y la estupefacción de los demás.

Un detallado y agudo recorrido por el Salón abulta las líneas del artículo, con referencias concretas a artistas y obras, en casi todos los casos acompañadas por calificaciones diversas que, en términos generales, estarían acreditando aquellas primeras consideraciones. Es decir, que sugieren valoraciones distintas para las propuestas de una generación madura que se debate entre la renovación y la emulación del academicismo europeo o de maestros de la pintura argentina, como Bermúdez, Fader y Quirós (la célebre “trilogía euríndica”), y la joven generación por cuyos ideales algunos desaciertos le pueden ser conmutados. A los ya citados se agregan Miguel Carlos Victorica, “bohémio pintor de nebuloso estilo” en cuya originalidad puede hallarse “la potencia creadora del arte”; a Mario Anganuzzi, buscando imitar a Bermúdez; a Enrique Policastro, “artista muy joven y de grandes esperanzas” que sigue a los italianos Antonio Mancini y Vincenzo Irolli, como asimismo a Jorge Larco, en cuyos óleos se percibe “la nueva sensibilidad”. Probablemente, lo mismo ha considerado el cronista al destacar la figura del nadador de Mario Giordano La Rosa, “vigoroso en su ejecución y en su colorido”, y Bañistas de Roberto Cascarini.

Más adelante, se da lugar a artistas que gozan entonces de mayor legitimación: Emilio Centurión, Emilio Caraffa, Lía Correa Morales, Ángel y Alfredo Guido, quienes “serenando la impresión en normas más consagradas, en academias y en conceptos más universales (...) han enriquecido el arte nacional con telas de positivo valor”. Una serie de óleos, tintas, acuarelas, aguafuertes y xilografías reciben particularmente la atención del cronista, casi siempre en un moderado reconocimiento: “Soto Acebal, el famoso ‘desnudista’, ofrece un buen torso, aunque sin mayor precisión anatómica y cromática”; “*El rincón de Besares* es un examen de técnica sin sugestión alguna de belleza. Muy nacional y tirando a Bernaldo de Quirós la *Fiesta de Añatuya* del mismo artista”; “*El rosario* de Calabresse, por su ambiente y perspectiva es un cuadro meritorio”; “*Contra luz* de Corbacho es de un impresionismo espontáneo que agrada”; “Los motivos de ciudad, de Lozano Mouján son cuadros de gran valor por su detalle y el dominio de su conjunto”. No obstante, se afirma que las obras premiadas en pintura –*Retrato* de Victorica,

Victoria de Ramón Gómez Cornet y Tregua de Aurelio Canessa– no recibieron la definitiva aprobación del público.

Están presentes en el desagregado de la Sección Pintura las artistas mujeres –de un total de 210 expositores, 39 son artistas mujeres; ninguna como jurado–, aunque las valoraciones a sus obras no parecen escapar a las comúnmente asignadas por entonces desde el campo de la crítica bajo el dominio casi excluyente de los hombres. Al respecto, Georgina Gluzman (2016) afirma:

la existencia de una forma específicamente femenina de trabajar fue un supuesto que recorrió una gran parte de los comentarios. En algunos casos, la crítica, aunque elogiosa, adquiriría un matiz netamente descalificador para el conjunto de las mujeres [...]. Ahora bien, a veces la celebración de los méritos artísticos femeninos era utilizada como evidencia de la mediocridad masculina –mientras que–, más allá de los méritos adjudicados a las obras ejecutadas por mujeres, la tendencia a discutir las con relación a un estilo femenino indicaba una infravaloración de sus capacidades (pp. 237-238).

En concordancia con lo citado, se lee en el artículo de prensa: “sensibilidad femenina accesible al arrullo y al dolor”, para las obras de Romilda Ferrara y Ana Weiss De Rossi; “en el que la maternidad tiene una aureola sublime”, para el trabajo de Carlota Malamfant; “bien sentido y de un colorido subyugante que el autor ha sabido confundir con la pureza del amor que traduce”, cuando refiere a *Amor maternal* de Nelly Marchese (aunque el cronista consigna equívocamente el nombre de Manuel Marchese). Si bien en la totalidad de las obras presentadas por artistas mujeres están representados los diversos géneros y temas propios de ese tiempo, las mencionadas más arriba lo hacen, ciertamente, con escenas hogareñas y retratos de madres y niños. Por fuera de este tenor, quedan las referencias a la participación de Raquel Forner y de Lía Correa Morales, que son calificadas como “atrevidas” (dos paisajes de Venecia) y “muy buena” (una cabeza), respectivamente. Esto puede tener relación con aquella crítica que destacaba en algunas artistas la virtud de una “paleta masculina”, lo cual significaba no detenerse en el detalle, denotar fuerza en el trazo o la elección cromática, además de elecciones temáticas como salirse de los tópicos asignados al “estilo femenino”, es decir, ser más intelectuales y menos románticos (Gluzman, 2016, p. 338).

Aludiendo a los géneros presentes en la galería, el cronista destaca en figura –sin ahondar en cuestiones de estilo o ejecución– las obras de Vicente Puig, Lorenzo Gigli, Carlos Heim, Víctor

Roverano, Francisco Ramoneda, Ernesto Scotti y Héctor Basaldúa, “estando en un plano común los otros retratos”. En paisaje, reconoce que “la exposición es rica. Los tiene abundantes y de todos tamaños y escuelas, sin que falten los ‘ultravioletas’ y los ‘decorativos’”: “Aquino imita a Fader en *Llovizna helada*”; “*Dos espinillos* de Boty y el *Día gris* de Ayllón, bien sentidos y realizados”; “Amplio y de rica tonalidad el *Valle fértil* de Induni”; “El *Día gris* de Pedone es un renuncio a sus prestigios”; “Original el sistema cúbico de Malanca”; “*Playa de los ingleses* de Portela Lagos, *Gente humilde* de Requena Escalada, el paisaje de Morera y otros muestrarios de color, constituyen la avanzada de los paisajistas que exhiben en el salón”. Consigna también la presencia de marinas, motivos urbanos y portuarios y naturalezas muertas.

Con menor detalle, la crónica menciona los trabajos de Luis Perlotti, Pablo Tosto, Julia Koun, Alfredo Bigatti, Orestes Assali, Troiano Troiani, Donato Proietto, el entrerriano Juan Manuel Gavazzo Buchardo y Ángel María De Rosa “como manifestación de la escultura que se insinúa en el país”. Estima, asimismo, la presencia de los aguafuertistas y grabadores Ricardo Marré, Carmen Souza Brazuna, Miguel Bordino, Sergio Sergi, Agustín Zapata Gollán y los hermanos Guido.

Nos parece importante agregar a lo ya expresado sobre el espacio que recibió el evento en la prensa, el acompañamiento de la ilustración fotográfica. En el número del mismo periódico correspondiente al viernes 21 de noviembre, el anuncio de la inauguración del Salón es destacado con una reproducción de la obra *Alba Serena* de Orestes Assali (asignada erróneamente en el pie a José M. Moreno) y una vista panorámica de la Escuela del Centenario, sede provisoria del Museo y lugar del Encuentro. El día de la inauguración, sólo *La Acción* ilustra el anuncio del evento con *Retrato*, de Miguel Carlos Victorica y *Victoria* de Ramón Gómez Cornet; “Premiados por el jurado de Buenos Aires”, se agrega en el pie de imagen. El día posterior al acontecimiento, *El Diario* enriquece su extenso artículo con las siguientes tomas y reproducciones de pinturas y esculturas: en la primera página, una fotografía del momento en que el Ministro Gatti lee su discurso inaugural, tomada por “Foto Morelli” más las obras *Semilla dorada* de Carlota Malamfant, *Victoria* de Pablo Tosto y *Llovizna helada* de Luis Aquino; en la página cinco, *Égloga* de Donato Proietto, *Cabeza del poeta Jacobo Fijman* de Alfredo Bigatti, *Alma Serena* de Orestes Assali (esta vez, bien asignada la autoría) y *Desnudo* de Jorge Soto Acebal. No resulta difícil descubrir que las reproducciones de las obras son las del Catálogo, es decir, las aportadas por la Comisión Nacional de Bellas Artes, aunque no se hace ninguna referencia a ello; con todo, resulta destacable la nitidez de los fotograbados en papel prensa y su espacio en el contexto de la publicación.

Las obras adquiridas para el MPBA en el Salón de Paraná. Algunas consideraciones

Recordando que una de las intenciones del 1° Salón de Paraná fue la adquisición de obras para su acervo, a lo que el gobierno provincial destinó diez mil pesos, nos detendremos aquí en un breve análisis sobre las 23 obras obtenidas a través de esa modalidad, a las que se agrega *El Chango Inocencio* de Mario Anganuzzi, que el propio Martínez adquiere para su colección particular y es parte de la donación póstuma de su familia (1936). En total, hablamos de 20 obras de la Sección Pintura –14 entre óleos, temples y acuarelas y seis aguafuertes– más cuatro obras de la Sección Escultura. En cuanto a los géneros representados en este ingreso, predomina la figura (retratos, retratos ambientados, desnudo) con un total de 13 obras, siguiéndole cinco paisajes, tres escenas de costumbres, una naturaleza muerta, una arquitectura y un trabajo alegórico. Dentro de la Sección Pintura, y como a su modo se expresara en el artículo de *El Diario*, nos encontramos con filiaciones a escuelas ya consagradas, es decir, a estéticas y tradiciones del academicismo decimonónico, del impresionismo y posimpresionismo y también del regionalismo español que, según indica Diana Wechsler, coexisten de forma ecléctica en la pintura de los años 20 (1999, p. 52). Pueden inscribirse en este apartado Mario Anganuzzi, con gran influencia de la pintura de Fernando Fader, sobre todo en la impronta de los tipos regionales a partir de la producción al aire libre, inmerso en la propia escena. *El Chango Inocencio* (1930) de la etapa de Chilecito, muestra el retrato de un joven acompañado de ropajes y ceramios andinos y el fondo montañoso. Pascual Ayllón con su *Día Gris* (1928), un paisaje serrano, de abundante empaste y tono psicológico, por lo que predominan los fríos azulados y desaturados, obra que ya había sido presentada en el Salón Nacional de 1928. Ángel Guido con *La Catedral de Puno* (1930) y su hermano Alfredo con *Pastoral* (según el Catálogo, *Estampa del Altiplano*, 1930) y *Día de Carreras* (1930), tres aguafuertes donde se traduce la obstinada búsqueda de lo nacional y americano que hicieron los rosarinos, mediante sucesivos viajes a las regiones andinas, hasta lograr su estilo mestizo que con tanta fuerza repercutió en el arte y la cultura de aquellos años. Higinio Montini con *Fin*, llamada también *En la Loma*, escena naturalista de caballos a la vera de una aguada pampeana, resuelta con la técnica del aguafuerte, antes presentada en el Primer Salón de Otoño de Rosario y en el III Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas de Buenos Aires, ambos en 1917; la revista *Plus Ultra* publicó esta obra en dicho año (Rojo de Saturno, 1917).



Imagen 3. Exposición “Fundacional...”, inaugurada en julio de 2017 en el Museo Provincial de Bellas Artes. Obras de la sala correspondiente a las adquisiciones en el 1° Salón de 1930.

En esta primera aproximación analítica, nos atrevemos a colocar en este grupo también las siguientes obras. De Gaspar Besares Soraire, *Fiesta de Añatuya* (s/f), un documento regionalista del noroeste argentino, de colores planos y definidos, con una resolución formal más limpia que la observada en los trabajos anteriormente nombrados; con una sintaxis más cercana a las artes gráficas que le eran familiares a este artista, como a otros contemporáneos. Esta obra obtuvo el premio estímulo del Salón Nacional de 1930 y el mismo año el primer premio en el XVI Salón de Acuarelistas, sobre el que se lee: “El primer premio otorgado al pintor Besares Soraire lo creemos justo. Es un pintor joven y del cual mucho podemos esperar” (XVI Salón Anual, 1930, p. 266). De Miguel Carlos Victorica, *Retrato* (también conocida como *Retrato de mi discípulo*), obra que obtuvo el primer premio en pintura, presentada con anterioridad en el Salón Nacional de 1925, en la que se pueden interpretar las siguientes líneas de Julio Díaz Uzandivaras en la revista *Nativa* (1931): sin abandonar la unidad en la composición, “ama el color, destruye

la forma, juega con la técnica. Sus desdibujos, sus deformaciones, responden a un ritmo” (p. 27); o estas palabras de Cayetano Córdova Iturburu: “el dibujo es abierto, las formas emergen de penumbras coloreadas en gamas bajas, de tonos preferentemente neutros, agrisados o atenuados” (1981, p. 34). *Desnudo* (1926) de Jorge Soto Acebal (obra que con posterioridad el mismo autor reemplazó en la colección del Museo por una similar de mayor valor), artista que Córdova Iturburu ubica en la tendencia del naturalismo academizante, que entre la década de 1910 y mediados de los 20 predomina en los salones oficiales: “Lo característico de esta tendencia es el respetuoso sometimiento a la naturaleza, la transposición ilusoria de su realidad mediante la solución de los problemas tradicionales de la representación del espacio, del volumen y de las particularidades calificativas de las cosas” (Córdova Iturburu, 1981, p. 31). Y finalmente, *Retrato* (s/f) de Jorge Beristayn, expuesta también en el Salón Nacional de 1930, una obra que resume claramente el estilo de su ejecutor: “esta manera de manejar los colores puros, este sentido plástico tan lleno de complicaciones, tan fuerte de expresión, tan pirotécnico” y que no obstante “con lógica frecuencia, logra puntualizar el matiz psicológico, la fisonomía íntima del modelo representado, dejando en la tela su opinión, su criterio agudo sobre los caracteres” (Óleos de Jorge Beristayn, 1939, pp. 279-280).

Tomando en consideración ciertas valoraciones y observaciones de críticos reconocidos del siglo XX, también a Indalecio Pereyra con su paisaje *Tarde serena* se lo podría ubicar en este grupo. Un artista en cuya producción “es advertible la concurrencia predominante de elementos tradicionalistas al lado de otros elementos impresionistas o apenas postimpresionistas utilizados con extrema cautela” (Córdova Iturburu, 1981, p. 60); un heterodoxo en el tratamiento del paisaje –uno de los tantos géneros por los cuales transitó– que mereció la crítica contemporánea de Díaz Uzandivaras en las páginas de la revista *Nativa*, donde, al lado de una reproducción de la obra adquirida por el Museo de Paraná, se advierte que el artista no trata el paisaje de modo convencional, es decir siguiendo “la verdad en pintura”: “un parque soleado no se concibe sin un fuerte colorido, sin sus verdes, colorados y amarillos subidos. Un día gris, que no se lleva debidamente los negativos de los colores (producto de la mezcla de los mismos) desilusiona” (1931, p. 7).

Con ciertos distingos, separaríamos las obras de Emilio Centurión, Lorenzo Gigli, Ricardo Jolly y Víctor Roverano, quienes en sus presentaciones se alejan del *plein air* con retratos de estudio, de impronta naturalista, vinculados a la renovada figuración de los años 30. *Figura* (s/f) es un retrato de los años transitivos de Emilio Centurión entre su primera etapa apegada a la concepción tradicional y la incorporación de una visión cubista, en un momento de

“acentuación de la estructuración plástica de la forma” (Córdova Iturburu, 1981, p. 52); óleo que reproduce un rasgo común en la obra del artista “una sencilla y equilibrada composición (...), el tratamiento constructivo de personajes retratados en quietud” (Penhos, s/f). *Una mujer* (c.1930) de Lorenzo Gigli, presentada también en el Salón Nacional de 1930, nos muestra en un ambiente interior el retrato de una matrona italiana de clase trabajadora sentada en una humilde banqueta, recodada y pensativa junto a sus coliflores. El autor regresó a su Italia natal en 1926 y su estadía se prolongó hasta 1931, por lo que las obras con las que participó del Salón de Paraná fueron enviadas desde allí. En una entrevista que le hiciese Rafael Simboli para la revista *Plus Ultra*, Gigli da cuenta de su identificación con la joven generación del retorno al orden desde una estética renovada: “Renovarse o morir; este es el lema de quien hasta en arte quiere marchar adelante con ideas nuevas, métodos nuevos, técnicas nuevas. Sería cosa mezquina, hoy, pintar ninfas y sátiros con los viejos sistemas” (Gigli en Simboli, 1930, p. 28). Poca información hemos podido reunir y analizar hasta el momento sobre *Martha* (1930), la obra presentada por Ricardo Jolly y sobre *Reverie* (1930), el óleo de Víctor Roverano.

En el panorama de las tendencias más definidamente modernas, inscribimos los trabajos de Alfredo Guttero, Emilia Bertolé y Juan Manuel Gavazzo Buchardo. De Guttero, *El arroyo Vega* (1929), obra expuesta en el año 30 en el Salón Nacional y en los de Santa Fe y Paraná, que el autor ejecutó a poco de retornar de su extensa estadía en Europa, en el singular procedimiento del yeso cocido que aprendió estudiando de los decoradores barrocos italianos: “su construcción formal [está] basada en amplias síntesis estilizadoras y su criterio de la composición [está] más apoyado en ritmos dilatadamente lineales que en la ordenación de masas plásticas” (Córdova Iturburu, 1981, p. 51). El artista trae las influencias de la Escuela de París y las promueve activamente en el ámbito local, junto con Alfredo Bigatti, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira y otros, a través de la creación de espacios destinados a la formación y promoción de las nuevas estéticas. *Naturaleza muerta* (s/f) de Juan Manuel Gavazzo Buchardo, autor considerado junto con el anterior como uno de los introductores del modernismo en la Argentina, se caracteriza por “un manejo equilibrado y homogéneo del color y por la preponderancia de la pintura por sobre el dibujo, con evidentes empastes de color” (Dubois, 2015, p. 38). En tanto, con *Neblina* (1930) Emilia Bertolé nos propone un retrato de María del Carmen Uzandivaras de Martínez, prima hermana del reconocido y citado escritor Julio Díaz Uzandivaras. Pintora y dibujante, a Bertolé se la ha asociado con las influencias del impresionismo y el simbolismo: “creó atmósferas densas sobre todo en los pasteles, donde fundió los contornos de las figuras”, con una “iluminación más sugestiva que descriptiva”, “siendo la profundidad de la mirada y la expresividad de las

manos, detalles que identificaron toda la obra de Bertolé” (Museo Castagnino + Macro, s/f). El nombre nos invita a encontrar analogías entre la atmósfera brumosa del fondo urbano y la hipnótica mirada del personaje, enfatizada por una típica paleta dominante de azules y violetas.



Imagen 4. Alfredo Guttero, *El arroyo Vega*, 1929, de la Sección Pintura.

Con su lenguaje singular y fuertemente impregnado de su compromiso social dentro del programa estético de los Artistas del Pueblo, Adolfo Bellocq está presente en el conjunto adquirido por el Museo con la obra *Como Dios manda*, componente de la serie *Proverbios* que el artista ejecuta entre 1926 y 1927, diez grabados en aguatinta y aguafuerte donde “se pone de manifiesto la interpretación grotesca del mundo: la mezcla humana-animal, lo grotesco-siniestro” (de Rueda, 2015, p. 79). Silvia Dolinko (2012) asigna esta estampa en la categoría de

“monstruosidades”, donde se aborda la tensión de Eros y Tánatos y las formas de la decrepitud: “los cuerpos que un día devendrán esqueletos de la estampa de Adolfo Bellocq remiten a la angustia por la finitud” (p. 9).

Por último, de la Sección Pintura, nos queda por nombrar *Rincón del puerto* (1930) del joven e incipiente expositor Adolfo Sorzio, en la técnica que lo hizo posteriormente más conocido y donde con aguda mirada nos presenta el escenario fabril y agrisado del mundo portuario de Buenos aires.

Sucintamente diremos sobre la escultura, representada en las adquisiciones por cuatro obras, que hay allí un pequeño y tímido muestrario de los cambios que se venían dando por entonces

1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

en la disciplina. Un modelado académico en *Alondra* (s/f.), bronce de Vicente Roselli, y en *Adolescente* (s/f.), mármol de Agustín Sarti. *Chirulo* (s/f.), bronce de Pedro Tenti que obtuvo la segunda medalla del Salón de Paraná, nos muestra, en cambio, la obra de un artista dúctil en la interpretación de la figura, inclinándose, en este caso, por destacar líneas esenciales de carácter arcaizante.



Imagen 5. Pedro Tenti, *Chirulo* (s./f.), segunda medalla de la Sección Escultura.

Finalmente, el bronce ganador de la primera medalla en el Salón de Paraná de 1930, *La niña que mira* (s/f.) corresponde a Luis Falcini, quien es considerado parte del grupo de artistas renovadores de la escultura argentina. Esta obra, según consta en el fichaje catalográfico del Museo, habría transitado por los salones de Rosario de 1923 y de Santa Fe de 1927.

Fuentes

Ayer fue inaugurado el Primer Salón de Bellas Artes (23 de noviembre de 1930). *El Diario*, s/d. Paraná, Entre Ríos, Argentina.

Díaz Uzandivaras, J. (1931). Arte Argentino. Indalecio Pereyra. *Nativa. Revista mensual ilustrada*, (90), 7. Buenos Aires, Argentina.

Díaz Uzandivaras, J. (1932). Arte Argentino. El Pintor Miguel C. Victorica. *Nativa. Revista mensual ilustrada*, (100), 27. Buenos Aires, Argentina.

El Diario (21 de noviembre). Paraná, Entre Ríos, Argentina.

La Acción (22 de noviembre de 1930). Paraná, Entre Ríos, Argentina.

Nativa. Revista mensual ilustrada, 90 (1931) y 100 (1932). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales, 251-253 (1930). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Óleos de Jorge Beristayn (1939). *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, 10 (38/39-41), 279-80. Buenos Aires, Argentina.

Plus Ultra, 14-15 (1917) y 38/39-41 (1939). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de *Universität Tübingen: Revistas culturales 2.0* [repositorio]: <https://www.revistas-culturales.de/es>

Rojo de Saturno (pseud.) (1917). III Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y aguafuertistas. *Plus Ultra*, (14-15), s/p. Buenos Aires, Argentina.

Simboli. R. (1930). Entrevista con Lorenzo Gigli. *Plus Ultra*, (172), 28-30. Buenos Aires, Argentina.

1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación.

MUSICH, W. N. Y SPAHN, N. [193-212]

XVI Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores (1930). *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, 68 (251-253), 266. Buenos Aires, Argentina.

Bibliografía

Córdoba Iturburu, C. (1981). *80 años de pintura argentina. Del Preimpresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.

de Rueda, M. de los Á. (2015). Cosmopolitismo y regionalismo en el Río de la Plata. En M. de los Á. de Rueda (coord.), *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (pp. 74-84). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Dolinko, S. (2012). A 50 años del Gran Premio en Grabado a Antonio Berni en la Bienal de Venecia. *Impreso en la Argentina. Recorridos de la gráfica social desde la colección del Museo Castagnino+macro* [exposición de arte]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Santa Fe, Argentina.

Dubois, P. (2015) *Colección Numa Rosetti*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.

Museo Castagnino + Macro (s/f). Bertolé, Emilia. Castagnino + Macro [sitio web]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y Macro. Museo de arte contemporáneo de Rosario, Santa Fe, Argentina. Recuperado de: <http://castagninomacro.org/page/obra/id/200/Bertol%C3%A9%2C-Emilia/El-libro-de-versos>

Museo Provincial de Bellas Artes (1930). *Catálogo del 1° Salón Anual de Bellas Artes*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.

Musich, W. N. (2009). *Virtudes de un cuerpo emblemático. El Sello Mayor de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Museo y Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral.

Musich, W. N. y Spahn, K. (2017-2018). La formación de la colección fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de Entre Ríos con las gestiones de Pedro Ernesto Martínez (1925-1936). *Avances. Revista de Artes*, (27), 211-229. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Penhos, M. (s/f). Comentario sobre *La Venus criolla*. En *Catálogo on-line del Museo Nacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1767/>

Provincia de Entre Ríos (1926). *Memorias de los Ministerios de Gobierno, Hacienda, Justicia e Instrucción Pública (1922-1926)*. Paraná: Imprenta Oficial.

Sagarna, A. (1926). *Memoria presentada al Honorable Congreso de la Nación*, tomo 2. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

Wechsler, D. (1999). Salones y contra-salones. En M. Penhos y D. Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes: 1911-1989*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Musich, W. N. y Spahn, N. (2020). 1° Salón Anual de Bellas Artes de Paraná (1930): escenario del arte argentino entre la tradición y la renovación. Estrategia y legitimación. *AVANCES*, (29), 193-212. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28742>