

Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata*

Art, science and nature. The landscapes on the lintels in the rotunda of the Museum of La Plata

Andruchow, Marcela; de Rueda, María de los Ángeles

 Marcela Andruchow
marcela_andruchow@yahoo.com.ar
UNLP, Argentina

 María de los Ángeles de Rueda
derueda@fba.unlp.edu.ar
UNLP, Argentina

Anuario TAREA
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
ISSN: 2469-0422
ISSN-e: 2362-6070
Periodicidad: Anual
núm. 8, 2021
atarea@unsam.edu.ar

Recepción: 04 Junio 2021
Aprobación: 31 Agosto 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/614/6142697027/>

Copyright Anuario TAREA 2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Resumen: Las rotondas del Museo de La Plata, del hall de ingreso y de la planta alta, se hallan decoradas con un conjunto de pinturas de paisajes de pequeño formato y pinturas murales de mayor tamaño, realizadas por diferentes artistas de la Escuela Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los artistas Luis de Servi y José Speroni fueron los autores de los frisos, o pinturas de pequeño tamaño, y de algunos de los grandes murales. En esta presentación examinaremos datos sobre la autoría de algunas obras y describiremos algunas características de las pinturas, que atienden a cuestiones vinculadas tanto a la tradición del documento naturalista científico como al desarrollo del género del paisaje pictórico, en el contexto de los pintores del plenairismo y naturalismo compositivo del último tercio del siglo XIX. Se revisarán las ideas que plantean las representaciones del paisaje como documento geográfico o como indicador de un imaginario nacional, como también su correlación al servicio de la ciencia a través de la comitencia de un museo como el de La Plata, orientado a la historia natural y extendido a colecciones de arte, temáticamente relevantes en el contexto del museo y cultural de la época.

Palabras clave: Murales, Paisajes, Museo, Ciencias.

Abstract: The roundabouts of the Museo de La Plata, the entrance hall and the upper floor, are decorated with a set of small format landscape paintings and larger mural paintings, made by different artists of the Argentine School in the late nineteenth and early twentieth centuries. The artists Luis de Servi and José Speroni were the authors of the friezes or paintings of small size and of some of the large murals. In this presentation we will examine data on the authorship of some works and describe some characteristics of the paintings, which address issues linked both to the tradition of the scientific naturalist document and to the development of the genre of the pictorial landscape, in the context of the painters of plenairism and compositional naturalism of the last third of the nineteenth century. The ideas that raise the representations of the landscape as a geographical document or as an indicator of a national imaginary will be reviewed, as well as its correlation at the service of science through the commission of a museum like that of La Plata, oriented to natural history and extended to art collections, thematically relevant in the context of the museum and cultural of the time.

Keywords: Murals, Landscapes, Museum, Sciences.

Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata*

Marcela Andruchow

IHAAA, FDA, UNLP

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0872-5893>

María de los Ángeles de Rueda

IHAAA, FDA, UNLP

derueda@fba.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-6273-3520>

Resumen

Las rotondas del Museo de La Plata, del hall de ingreso y de la planta alta, se hallan decoradas con un conjunto de pinturas de paisajes de pequeño formato y pinturas murales de mayor tamaño, realizadas por diferentes artistas de la Escuela Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los artistas Luis de Servi y José Speroni fueron los autores de los frisos, o pinturas de pequeño tamaño, y de algunos de los grandes murales. En esta presentación examinaremos datos sobre la autoría de algunas obras y describiremos algunas características de las pinturas, que atienden a cuestiones vinculadas tanto a la tradición del documento naturalista científico como al desarrollo del género del paisaje pictórico, en el contexto de los pintores del plenairismo y naturalismo compositivo del último tercio del siglo XIX. Se revisarán las ideas que plantean las representaciones del paisaje como documento geográfico o como indicador de un imaginario nacional, como también su correlación al servicio de la ciencia a través de la comitencia de un museo como el de La Plata, orientado a la historia natural y extendido a colecciones de arte, temáticamente relevantes en el contexto del museo y cultural de la época.

Palabras claves: Murales; Paisajes; Museo; Ciencias

Art, science and nature. The landscapes on the lintels in the rotunda of the Museum of La Plata

Abstract

The roundabouts of the Museo de La Plata, the entrance hall and the upper floor, are decorated with a set of small format landscape paintings and larger mural paintings, made by different artists of the Argentine School in the late nineteenth and early twentieth centuries. The artists Luis de Servi and José Speroni were the authors of the friezes or paintings of small size and of some of the large murals. In this presentation we will examine data on the authorship of some works and describe some characteristics of the paintings, which address issues linked both to the tradition of the scientific naturalist document and to the development of the genre of the pictorial landscape, in the context of the painters of plenairism and compositional naturalism of the last third of the nineteenth century. The ideas that raise the representations of the landscape as a geographical document or as an indicator of a national imaginary will be reviewed, as well as its correlation at the service of science through the commission of a museum like that of La Plata, oriented to natural history and extended to art collections, thematically relevant in the context of the museum and cultural of the time.

Key words: Murals; Landscapes; Museum; Sciences

Fecha de recepción: 04/06/2021

Fecha de aceptación: 31/08/2021

*Este artículo aporta resultados del proyecto de investigación “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-

artística, técnica y material de las obras” 2019-2021, 11/B362 del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación.

Este artículo se aboca al estudio de un conjunto de ocho pinturas de paisajes de pequeño formato dispuestas en la rotonda de ingreso de la planta baja del Museo de La Plata (MLP) que se integran a ocho pinturas murales de mayor tamaño dispuestas en ese mismo sector, las cuales fueron realizadas por diferentes artistas de la Escuela Argentina. De los ocho paisajes de menor tamaño, dos llevan la firma de José Speroni y los seis restantes son anónimos, aunque estamos en condiciones de afirmar que pertenecen a Luis De Servi.

En el trabajo se examinan documentos que apoyan la autoría de De Servi y se describen y analizan algunas características de las pinturas, que atienden a cuestiones vinculadas tanto a la tradición del documento naturalista científico como al desarrollo del género del paisaje pictórico, en el contexto de los pintores del plenairismo y naturalismo compositivo del último tercio del siglo XIX. Es un trabajo introductorio, en el que se revisarán las ideas que plantean las representaciones del paisaje como documento geográfico o bien como constructo de un imaginario nacional, además de su correlación al servicio de la ciencia a través de la comitencia de un museo como el de La Plata, orientado a la historia natural y extendido a colecciones de arte, temáticamente relevantes en el contexto de dicha institución y en la cultura de la época.

Los paisajes referidos integran un conjunto muy valioso de pinturas que decoran las dos rotondas centrales del edificio de planta elíptica del MLP, la del vestíbulo de ingreso en la planta baja y de la planta alta. Ambos espacios de distribución señalan el inicio y la finalización del recorrido por las salas del museo. El partido arquitectónico del museo compone el modelo tridimensional de la evolución según el sentido de recorrido evolutivo circular que siguió Francisco Moreno –fundador y primer director del museo– para su diseño. Como indica Irina Podgorny al respecto:

La transformación del camino de la evolución en un movimiento circular simplificaba los procesos y ratificaba la única dirección de ese camino, que, por otro lado, para saltar al nivel superior, volvía a pasar por la rotonda de entrada. De esta manera, la rotonda poblada de paisajes vacíos e indios amenazantes, descrita como nodo central de la evolución, se parecía a un regreso necesario al origen, condición de posibilidad para saltar a la civilización.^[1]

Como dice el mismo Moreno: “En los espaciosos salones altos tendrán amplio lugar las creaciones del arte en general, que es la fusión de otros aislados”.^[2]

De las dieciséis pinturas de la rotonda de la planta baja, ocho son de gran formato (330 x 200 cm) y están distribuidas en el perímetro y dispuestas en los entrepaños de muro enmarcados por pilastras; y ocho son más pequeñas (50 x 190 cm), y se ubican sobre los dinteles de las puertas que dan ingreso a los pasillos que abren desde ese espacio central hacia las salas y dependencias del museo. Todas las obras fueron pintadas al óleo y sus soportes son telas adosadas al muro o paneles de zinc.^[3]

Los murales de gran formato representan escenas del actual territorio argentino en tiempos prehistóricos, escenas de la vida indígena histórica y algunos paisajes. Las pinturas de pequeño formato son paisajes. Siguiendo el catálogo general de obras del patrimonio del museo elaborado por Guiomar de Urgell,^[4] dos de las obras son de José Speroni:^[5] *Paisaje nevado* y *Paisaje de río*. Las restantes seis están catalogadas en esa publicación como de autoría anónima. Sus títulos son: *Paisaje tormentoso*, *Paisaje arbolado*, *Paisaje campestre*, *Paisaje nuboso*, *Paisaje soleado con montaña* y *Paisaje de montaña nevado*. Las obras de Speroni están firmadas y las otras pinturas no. Al estar emplazadas a cuatro metros de altura, estas pinturas no son apreciables en detalle por el visitante y al circular por el museo se pierden con tanta información, sin embargo, desde algunos puntos de vista estratégicos pueden vislumbrarse estas imágenes representativas de la diversidad geográfica del territorio argentino. Por su ubicación se puede considerar que tuvieron en su origen y aún hoy, una finalidad probablemente más decorativa que los grandes murales a los que acompañan.^[6]

Por otra parte, la planta circular de la rotonda central con las pinturas de grandes dimensiones en sus muros (Fig. 1), recuerda la disposición de los panoramas, esos dispositivos visuales que combinaban arte y técnica, surgidos a fines del siglo XVIII y muy utilizados en el siglo XIX para representar vistas urbanas, escenas de batallas o paisajes.^[7] Eran gigantescas pinturas circulares que permitían una visión de 360°, se apreciaban desde un único punto de vista central y daban ilusión de profundidad espacial mediante el uso yuxtapuesto de perspectivas múltiples.^[8] El panorama funcionaba como un medio inmersivo y esa experiencia perceptual se posiciona como crucial en la cultura visual decimonónica. En este sentido podemos pensar la vista de panoramas como un modo de recepción ya familiar para los visitantes del MLP que se enfrentaban a los murales de la rotonda y que se combinaba con el peculiar régimen de curiosidad...

...que desde los palacios renacentistas y los gabinetes cuasi-científicos del Barroco, a los tipos de exposición del siglo XIX introducen al sujeto en unos espacios con pretensiones de totalidad, los museos universales, de arte, de geología, de historia natural, de artes decorativas, de etnología^[9].

Es decir, “una orientación incorporada de los sujetos hacia el mundo de los objetos”.^[10] Con el panorama se buscaba que el observador se sumergiera en ese otro lugar que componían las vistas. Si los panoramas entonces consistían en pinturas circulares con una visión central de 360° alrededor del espectador, la visita de la rotonda del MLP con la serie de murales grandes y pequeños, induce al espectador a una experiencia bastante cercana a la comentada, logrando en este la sensación de estar inmerso en una realidad que se remonta a esa historia natural compilada, clasificada, secuenciada. Y esto como una antesala a las vitrinas de las diversas salas de historia natural que funcionan a manera de dioramas para ilustrar sobre las especies autóctonas, y las diversas ramas de las ciencias naturales. En el caso de los murales podemos pensar en convidar al visitante a sumirse en las imágenes del territorio argentino y de un pasado remoto, prehistórico, acontecido en ese territorio, que a su vez obraba de instrumento educativo.

Retomando el asunto de la autoría de los paisajes y según nuestra indagación de archivo, el siguiente documento confirma que Luis De Servi^[11] fue autor de 6 de los frisos pequeños. En esta nota el artista reclama el pago de su trabajo para el MLP:



FIGURA 1

Museo de La Plata. Rotonda de la planta baja con murales. Centro de Documentación Investigación de la Arquitectura Pública (CeDIAP) - Agencia de Administración de Bienes del Estado (AABE)- IDENTIFICACION UNICA: 0693-07539.

La Plata septiembre 13/87

Señor Ministro de Obras Públicas

Sr. Don Manuel B. Gonnet

Luis De Servi ante VE respetuosamente expone, que habiendo concluido los trabajos de pintura que me fueron encargados para decoración del Museo de esta ciudad, cuyo importe total es de 2.282,50 \$ y habiendo recibido del Señor director del Museo la suma de \$ 840,- a cuenta, queda a mi favor un saldo de (1442,50 \$ m/n) mil cuatrocientos cuarenta y dos pesos con cincuenta centavos.

El importe de dichos trabajos se subdivide de la siguiente manera:

1° por cuatro grandes cuadros en la rotonda. Escenas antiguas a 200 \$	800
2° por 24 vasos peruanos pintados en el frontispicio del Museo a 5 \$.....	120
3° por un cuadro perdido por la humedad de la pared	100
4° por 7 paisajes sobre las puertas de la rotonda a 37,50 \$.....	262,50
a la vuelta.....	1282,50
5° Por 18 cabezas de indios a 50 \$.....	900
6° Por indio de cuerpo entero del natural.....	100
Total	2.282,50
a deducir valor recibido.....	840
.....	\$ 1442,50

Por lo que respecta a la partida de \$800 por los cuadros de la rotonda, acompaño el conforme del Señor director, siendo de notar que he rebajado a la mitad el precio convenido de uno de los cuadros murales contratados, por haberse inutilizado la humedad de la pared, en que se ordenó pintarlo, causa completamente ajena a mi trabajo.

Me permito solicitar a VE se sirva ordenar el pago de dicha suma por haberme manifestado el Señor director del Museo que así debía proceder.

Es justicia

Firma Luis De Servi^[12]

En el documento, Luis De Servi menciona la ejecución de siete paisajes sobre los dinteles de las puertas de la rotonda, pero encontramos actualmente que, de los ocho totales, dos pertenecen a Speroni, por lo que entonces los restantes seis corresponderían a De Servi. No se han hallado más detalles de los temas escogidos para cada paisaje de modo de poder precisar cuál sería el cuadro que falta ni cuál el motivo de su desaparición, asumiendo que los que se ven actualmente son de este artista y han sobrevivido a la fecha.

Sabemos que el encargo lo realizó Moreno, ya que, en el expediente sobre la autorización para el cobro del trabajo expone:

Señor Director Ejecutivo

Las pinturas que cobra el Señor Luis De Servi han sido ejecutadas de acuerdo a la autorización verbal que recibí del Señor Gobernador de la Provincia y del Ministro de Obras Públicas, durante la administración pasada para contratarlas en mi carácter de presidente de la Comisión del edificio del Museo. El trabajo se ha ejecutado en las mismas buenas condiciones de los análogos que existen en este edificio y su precio es muy módico siendo el mismo pagado a los señores Giúdice, Ballerini y Medilaharzu.

No encuentro por lo demás nada que observar a la cuenta que presenta el Señor De Servi que es exacta en todas sus partes.

Dios guarde a UD

Museo La Plata

Noviembre 3/87

Firma Moreno^[13]

Por lo que se desprende del documento, la contratación de De Servi parece haber sido directa. ¿Podemos suponer la existencia de un vínculo previo entre el director del Museo y el artista? ¿O que su familiaridad estuvo dada por la concurrencia de ambos al mismo círculo de las artes en la época, y ello conduce al director a la contratación? En la indagación acerca de las posibles relaciones que ligaban a Francisco Moreno con De Servi, podemos suponer que ambos se deben haber cruzado en algunos de los ambientes artísticos o intelectuales de la época. Dado que las actividades de Moreno fueron varias y diversas, pudieron ser los lazos de sociabilidad con los que interactuaba, que abarcaban redes comerciales, políticas, diplomáticas, científicas y las emergentes artísticas, las que le ofrecieran la posibilidad de conocer a los artistas activos en la época.^[14]

Tal como fue su participación en el Ateneo,^[15] espacio cultural y artístico de Buenos Aires abierto desde 1892.

[El Ateneo] Fue desde el comienzo [...] un ámbito de debate, de discusión de ideas, fundamentalmente estéticas, literarias y también científicas (Eduardo Holmberg, Francisco Moreno, Carlos Berg, Ambrosetti, fueron activos miembros y dictaron conferencias en sus veladas).^[16]

Por otra parte, se constata su gusto y apreciación por las artes visuales, a partir de la siguiente referencia: en la primera exposición de pintura, escultura y dibujo del Ateneo, Francisco P. Moreno compra para el Museo de Historia Natural de La Plata la pintura “el Retrato de Burmeister, realizada por Eduardo Sívori en 1893”.^[17]

De igual modo, es posible que la relación de Moreno con el pintor De Servi haya podido estar mediada por Augusto Belín Sarmiento, el nieto del ex presidente y prócer argentino, quien resulta un agente fundamental en las vinculaciones artísticas del ambiente cultural de la época, entre Buenos Aires y La Plata. Augusto Belín Sarmiento^[18] en su actividad periodística, “firmó con sus iniciales una serie de críticas en El Diario en las que sacaba a relucir sus latines”,^[19] en relación a la exposición de pinturas, esculturas y dibujos del Primer Salón del Ateneo en 1893, es decir que también participaba de ese espacio cultural junto a Moreno. Pero

sabemos que Moreno y Belín Sarmiento se conocían desde antes, ya que ambos coincidieron por varios meses desempeñándose en el Museo de La Plata.

A partir de la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1880, las instituciones de la Biblioteca Pública, el Archivo y el Museo quedan bajo la órbita de la Nación y entonces el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires crea otras nuevas bajo su jurisdicción,^[20] entre ellas, el Museo General y la Biblioteca Pública (ambas como dependencias del Ministerio de Gobierno) en 1884. En ese momento se instalan en la sede del Banco Hipotecario Provincial.^[21] Por un corto tiempo el director del MLP concentró en su persona la dirección del Museo y de la Biblioteca, la cual quedó bajo dependencia del Museo hasta nueva resolución; Moreno la consideró como una *sección* del Museo.^[22] A partir de octubre de 1884 quedaron encargados de la Biblioteca Pública, el Inspector Bibliotecario Dr. Juan F. (ilegible en el documento original) y el mismo Moreno. Pero, presumiblemente desde comienzos de 1885 el cargo de Inspector de la Biblioteca fue desempeñado por Augusto Belín Sarmiento, hasta diciembre de ese año cuando presenta su renuncia.^[23]

Siguiendo con la idea de que Belín Sarmiento pudo mediar en la relación entre Moreno y De Servi, sabemos que en mayo de 1888 el artista se presenta ante un escribano público,

que confiere poder especial a Don Augusto Belín Sarmiento para se presente ante el Ministerio de Obras Públicas, cobrando la suma de mil trescientos cincuenta pesos moneda nacional que se le adeudan [a De Servi] por trabajos de pintura ejecutados para el gobierno [de la provincia de Buenos Aires] y para que cobre también del Director del Museo de esta ciudad la suma de doscientos pesos de la misma moneda, valor de un cuadro al óleo que ha vendido a su establecimiento.^[24]

Los trabajos adeudados por el Ministerio de Obras Públicas refieren al encargo que “Por resolución del P.E. de 23 de febrero de 1886 y 18 de enero del corriente año [1887] [se lo autoriza para], hacer en una sola tela los retratos de los miembros de la Junta Gubernativa de 1810”.^[25] En estas resoluciones no se determina el precio final, por lo cual el artista luego de terminar su trabajo se ve en la situación de tener que gestionar mediante notas al Ministro de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires el pago de su producción. En el expediente consta que ante la dificultad de determinar el precio de la obra reclamado por De Servi, la Contaduría General de Gobierno nombra a Augusto Belín Sarmiento para tasar el cuadro ejecutado por el artista. Es decir, que podemos concluir que Belín Sarmiento conoce cercanamente a De Servi, ya que lo representa como apoderado y está al tanto de su actividad en La Plata.

A partir de este recorrido y enlazando las posibles relaciones que los protagonistas de este relato hayan podido establecer entre sí, podemos decir que efectivamente Francisco Moreno conocía a Augusto Belín Sarmiento y que éste era cercano al artista Luis De Servi siendo probable que la contratación directa del pintor se haya producido a través de Belín Sarmiento como intermediario.

Considerar a Moreno como presunto comitente directo del encargo, nos lleva a tratar de acercarnos al sentido de incluir obras de arte en un museo de historia natural. Podemos pensar que sus intenciones se relacionaron con su iniciativa más general de crear un museo donde abordar el estudio del hombre. En el MLP este objetivo se incluyó en un plan más general, según las intenciones iniciales de su fundación, concebido como un museo general de la Provincia, donde tendrían lugar las artes y la industria. El museo contendría la historia del territorio, desde los más antiguos sedimentos hasta las manifestaciones del genio contemporáneo nacidas de este suelo, es decir, el sitio del hombre en la naturaleza se enlazaba con el lugar del hombre en el territorio argentino.^[26] El gobierno provincial entendía que esta nueva institución tendría un carácter general, que además de dedicarse al estudio de la naturaleza local destinado a especialistas, funcionaría como un centro de instrucción general, resaltando su función educativa hacia los habitantes de la provincia.^[27] Las acciones de Moreno, como sostiene Irina Podgorny, se incluyen entre aquellas de “individuos flexibles a los rumbos de la política”,^[28] que lograron aunar su prestigio personal y sus redes sociales con los presunibles

intereses de la nación, o la provincia en este caso. Es decir, Moreno consiguió fundir sus intereses de científico de fundar un museo de historia natural a las pretensiones de la Provincia de que ese establecimiento tuviera vocación general y cumpliera con una relevante función pedagógica. El Museo de La Plata pareció adaptarse en sus primeras décadas a esta concepción comprensiva de un museo de historia natural, donde:

La ciencia, la industria y las bellas artes han puesto a contribución sus más espléndidas creaciones para hacer de este monumento el primero entre los de La Plata, por su solidez, su arquitectura, esencialmente típica, y además por la economía con que se ha levantado.^[29]

El MLP se presentaba como un símbolo de la grandeza argentina y la de la Provincia, pero a su vez respondía a los condicionamientos que ofrecía el Museo Público (Nacional) de Buenos Aires, que aún conservaba reliquias históricas y algunas piezas de arte.^[30]

Los niveles de sentido^[31] en los ocho paisajes

Según el catálogo de obras del MLP antes aludido, los títulos de los paisajes que nos ocupan son descripciones muy acotadas y dan cuenta de lugares geográficos y variaciones climáticas del territorio argentino. Las pinturas representan las características de los lugares enunciados con una figuración sin grandes detalles; se puede decir que son verosímiles y expresan lo que los títulos enuncian, una información básica sobre la llanura, el río, la sierra o precordillera y el suroeste patagónico. Asistimos a un primer nivel, el de la información de lo eminente, de los datos figurativos en superficie.

Al recorrer las pinturas a primera vista podemos observar que tratan de la representación de espacios naturales diversos del territorio argentino, especialmente en el área del suroeste y pampa húmeda. Los climas tonales generan variedad referencial. En estos ocho paisajes, a los que hay que salir a buscar con la mirada al ingresar a la rotonda del museo, se observan algunas singularidades con respecto al resto de las pinturas murales de gran formato. En estas obras más pequeñas, las seis de De Servi, según los datos recopilados y las dos de Speroni, el paisaje natural se expresa con plenitud. Los formatos son apaisados, se componen dentro de un plano general, en algunos casos con aproximaciones, mientras que en otros se expanden al horizonte, con vistas que se desarrollan de primer plano a plano general, incluso llegando a una panorámica, con profundidad de tres o cuatro planos. En De Servi se puede observar un modo más pictórico, es decir, un uso de la mancha y la pincelada ágil, mientras que, en Speroni, se percibe una construcción de las formas naturales en un equilibrio descriptivo entre línea y mancha. Las iluminaciones expresan el foco natural diseminado según los efectos climáticos que tratan de componerlas. Una retórica simple, directa, comprensible para lograr una pedagogía y sensibilidad del territorio argentino. Estas pinturas parecen estar ejecutadas en el lugar geográfico que representan, incluso con el abrigo o bajo las inclemencias del clima. El tratamiento plástico, a través de la pincelada suelta y el encuadre horizontal y frontal, vuelve palpables las particularidades de las vistas en la llanura, por ejemplo, en *Paisaje tormentoso* (Fig. 2). En esta imagen las pinceladas dinámicas, de herencia naturalista-impresionista, esbozan con manchas saturadas y tonalidades, los árboles a merced del viento y la tormenta en general, con un cielo predominante en grises y desaturaciones de azul con acentos de amarillos y blancos, que indican los claros lumínicos de los rayos en plena tormenta y el movimiento de las nubes, replicados en los bañados en primer plano. En *Paisaje nuboso* (Fig. 3) De Servi desarrolla su estilo de mancha directa, la tierra, llana se percibe a través de tres franjas entre quebramiento y pureza de color, señalados por un horizonte subrayado en tres planos cromáticos del ocre, la línea-plano naranja y el azul detrás, luego ese cielo entre celeste, blanco y amarillo, siendo protagonistas la luz y las formas de las nubes. Al decir de Carden,^[32] estos murales pequeños como el resto de las pinturas guardan una coherencia estilística en su vertiente de manchismo (macchiaoli) y plenairismo; además se vinculan a los artistas que participaron en la producción de los grandes formatos, a los que se los reconoce como parte de la Escuela Argentina (los restantes murales de mayor tamaño, conocidos hoy, fueron realizados por los artistas José Bouchet, Reinaldo Giudice, Augusto Ballerini, Juan Jörgensen y Pablo Matzel, y en la década de 1920 Emilio Coutaret y Francisco Vecchioli).



FIGURA 2

Luis De Servi, Paisaje tormentoso, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.



FIGURA 3

Luis De Servi, Paisaje nuboso, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Paisaje arbolado (Fig. 4) presenta en primer plano una vegetación en tonalidades claras, ocres, naranjas, amarillos, contrastando por tono con los verdes se pasa a un segundo plano amarillo que invita a la profundidad de una arboleda frondosa, con una variedad de tonos en verde, del tinte al matiz, detrás un cielo de luz intermedia alta. La preponderancia del manchismo en estas obras de De Servi demuestran su versatilidad frente a pinturas histórico-alegóricas de factura académica que realiza en esos años para el Salón Blanco de la Casa Rosada. En *Paisaje campestre* (Fig. 5) les otorga protagonismo a las luces del cielo, en un cruce entre nubes y sol, a los amarillos y las tonalidades de azules desaturadas al tinte y tonos, como a su reflejo, en un espejo de agua, en los bañados de ese campo y pastizales. Agua, pasto, cielo con un horizonte vasto, composición en la cual el amarillo es protagonista, a través de una pincelada que genera las formas, y el empaste, las texturas. Es una de las obras más pictóricas, en el sentido de un paisaje puro, respecto del resto de las obras estudiadas aquí y de aquellas que completan la colección.



FIGURA 4

Luis De Servi, Paisaje arbolado, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

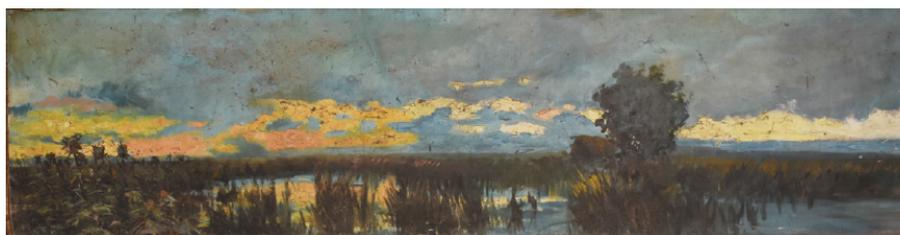


FIGURA 5

Luis De Servi, Paisaje campestre, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía.

Paisaje de montaña nevado (Fig. 6) y *Paisaje soleado con montaña* (Fig. 7) presentan un tratamiento de mancha más estructurante de las formas correspondientes a tales accidentes geográficos, demostrando una geometrización de estas como también una segregación de planos; en ambas se puede percibir como las tonalidades denotan los efectos lumínicos sobre las claridades de superficie, sea la nieve, el agua, o los minerales característicos de la cordillera. En la Fig. 6, la luz diáfana se expresa en el contraste de blancos, ocre, tierras y azules, a través de una clave mayor, mientras que la armonía de la Fig. 7 se establece a través de una clave tonal intermedia, dando énfasis al agua cristalina de la montaña.

En el caso de las pinturas realizadas por José Speroni, observamos en *Paisaje de río*, (Fig. 8) una representación de los motivos naturales, río, vegetación y cielo, dentro de una composición en la que el pintor trabaja con un espacio de mayor profundidad, una perspectiva aprehensiva, que se percibe a partir de la incorporación de botes amarrados a un muelle, otro con alguien remando, en el cuadrante derecho y un velero. Este paisaje ya no representa la naturaleza plena, sino que estamos frente a una vista organizada, un cruce entre naturaleza, historia natural y paisaje habitado, transitado. En su estilo, Speroni sintetiza ese naturalismo a través del equilibrio entre el dibujo y lo pictórico, es decir entre la mancha y la línea. La armonía entre los elementos plásticos se establece con la horizontal y el leve contrate de la vertical de la vela y la arboleda del cuadrante izquierdo, en el que predominan las luces cálidas, amarillos, ocre, frente a una clave lumínica tonal en azules, verdes y blancos. La visión natural domina el conjunto.



FIGURA 6

Luis De Servi, Paisaje con pico nevado, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc). 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.



FIGURA 7

Luis De Servi, Paisaje soleado con montaña, ca. 1887, óleo (mural sobre chapazinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.



FIGURA 8

José Speroni, Paisaje de río, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

En su *Paisaje nevado* (Fig. 9) llama la atención la vista frontal y el contraste de la verticalidad del pico nevado con el encuadre horizontal. Asimismo, la paleta reducida, casi monocroma, de azules en tinte, tono y leve quebramiento en las luces (como acentos) refuerza la imagen como tal del paisaje que, siendo verista, impacta por su potencia formal y lumínica. El pintor con una justa armonía de los elementos da cuenta de tal imponente recurso geográfico del territorio argentino en el sur, próximo a los hielos continentales, la cordillera en toda su magnitud.



FIGURA 9

José Speroni, Paisaje de montaña nevado, ca. 1887, óleo (mural sobre chapa zinc), 50 x 190 cm. Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

A partir de este análisis sucinto de los elementos plásticos que conforman aspectos del estilo particular y del diálogo o correspondencia con el conjunto de las pinturas, podemos avanzar en algunos otros aspectos que vinculen las pinturas a su función pedagógica.

Aún hay una investigación pendiente, dado que no se han podido encontrar hasta la fecha fuentes documentales que demuestren la posibilidad de que estas representaciones formaran parte de un plan organizado con fines de divulgación de la ciencia o como documentos visuales de la historia natural. Asimismo, aún no pudimos constatar si los artistas trabajaron *in situ* o si se basaron en fuentes de época o interpretaciones de las descripciones y fotografías de las expediciones de Francisco Moreno.^[33] No obstante,

es importante retomar en la interpretación, la propia formación artística de estos pintores y el campo artístico de la época, en la que el debate sobre el género paisaje y el arte nacional es clave en ese período de fin de siglo; subrayando además el camino transitado por las representaciones de la naturaleza y el territorio en las imágenes de viajeros y expedicionarios, y la construcción de este tropo en la literatura argentina.

La polisemia del concepto de paisaje se encuadra también en las tensiones entre naturaleza y cultura, entre arte y ciencia, y entre el dato natural y la representación que da la mirada o posición del sujeto. Esta interrogante se presenta dado la ausencia de fuentes fehacientes con respecto al viaje a cada uno de estos lugares por parte de los artistas mencionados. Más allá de las conjeturas, el elemento distintivo de estos paisajes (la cordillera y los cerros nevados del sur, las sierras y el río en la precordillera, el campo y los bañados en la llanura pampeana) no es solo el accidente geográfico sino la luz que recorre los diferentes relieves, la intensidad con que se refleja en un juego cromático en el agua, del río o los bañados, por ejemplo.

En el nivel de sentido de las significaciones, se pueden llegar a inferir indicadores de la geograficidad en el arte, tanto las referencias territoriales más generales, como las convenciones pictóricas que se transforman respecto de esa herencia previa. El modelo de representación no se basa en los relatos de viajeros, pero indudablemente la geografía es el motivo dominante. Las relaciones entre paisaje natural y paisaje cultural están esbozadas en estas obras. ¿Son vistas o paisajes? Lo natural y su percepción, tal como se interpretan en estas representaciones, demuestra que la visión es cultural, es decir que parte de algún tipo de experiencia de figuraciones previas, en unos casos, de evocaciones académicas o naturalistas en otros. Es decir que no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación intervenida de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza en la naturaleza misma.^[34]

Desde el punto de vista del sentido que provee el motivo iconográfico, el paisaje se vincula a la cosmovisión en tanto experiencia del mundo, lo que implica la biodiversidad del territorio argentino. Con el desarrollo de nuevas ciencias, como la geografía y ecología, se incorporó la noción de cultura al paisaje. Este aspecto nos lleva al tercer nivel de análisis, que puede subyacer y enlazar la herencia histórica que se observa en algunos estudios acerca de la producción de imágenes en territorio sudamericano a partir de las acciones, ideas y legado de Alexander von Humboldt^[35] y el despliegue de un atlas que confluyó en la creación de la geografía moderna y diversos modos de representación. En cierto modo hay un contacto con estas pinturas descriptivas con la función implícita de su exhibición en el museo de ciencias, decorar sí, pero sobre todo divulgar un conocimiento, el del territorio cuyo aspecto figurativo es el paisaje, que resulta de inscribir los artefactos construidos por los humanos en una matriz ambiental, es decir, en el conjunto de vectores que constituyen el ambiente, que a su vez se deriva de la transformación de la matriz biofísica de base. La naturaleza transformada por los humanos es el medioambiente. La visión de aquella, según una perspectiva desacralizada y desprovista de narratividad, se inicia con el racionalismo ilustrado y fue adquiriendo forma a través del desarrollo del pensamiento científico, que en el ámbito americano y local comienza con la figura clave de Humboldt.

Como científico natural, la actitud de Humboldt frente a la naturaleza fue la de descomponer y separar, pero su sensibilidad cultivada en pleno romanticismo lo impulsaba a prolongar sus investigaciones con una imagen unitaria y espiritualizada de la naturaleza, donde cada fragmento debe hablar del todo. La tentación de descomponer y diseccionar acecha al observador dice Humboldt, pero, “El poder de la naturaleza se revela[...] en la conexión de impresiones, en la unidad de emociones y de efectos que se producen en cierto modo de una sola vez”.^[36] Esta actitud se asimila a la que Georg Simmel postula al considerar que la naturaleza en su sentido profundo nada sabe de individualidad y que, al ser reconstruida por la mirada del hombre, que la divide y la aísla en unidades distintas, obtiene individualidades llamadas *paisaje*.

El paisaje en su forma artística surge como una prolongación siempre más estilizada del proceso mediante el cual aprehendemos el paisaje, en su sentido genérico, es decir como impresión inmediata ante cosas puntuales pertenecientes a la ‘naturaleza’. Lo que hace el artista [es] entresacar de la corriente caótica e infinita de lo

inmediatamente dado una parte, concibiéndola y configurándola como un todo autocontenido y autónomo y cercenando los hilos que la vinculan con el universo para volver a tejerlos autorreferencialmente.^[37]

Por otro lado, el paisaje pictórico en la época de Humboldt había acometido ya el movimiento avanzado sobre la impresión directa, sobre la concordancia con la sensibilidad anímica subjetiva, las variaciones del clima, la luz y la atmósfera. En este sentido, ya no era solo el registro del espacio perspectivo o un género convencional. Estos nuevos rasgos del paisaje pictórico hallan su correspondencia en la intención de Humboldt de desarrollar una climatología comparada, avizorando el tránsito del concepto estético de paisaje a uno científico, que desplaza al sujeto de la mirada reflexiva y contemplativa sobre la naturaleza para alcanzar un saber que garantizara el conocimiento y la manipulación del planeta, densificando el concepto de paisaje de manera inédita y revolucionaria.^[38] Y esta ciencia geográfica moderna que Humboldt funda requiere de la confianza en la observación visual directa^[39] que el surgimiento del paisaje pictórico había preparado.^[40]

A esta aproximación a la naturaleza que propone Humboldt se suma otra implicancia que se relaciona con el papel didáctico que deben cumplir los paisajes: la necesidad de que el enfoque científico de la naturaleza se introduzca en el espacio público de la burguesía para difundir los secretos de la tierra.

Como ya mencionamos, no podemos confirmar que los paisajes estudiados hayan sido capturados *in situ* o que estuvieran orientados por una mirada científica,^[41] pero entendemos que estos paisajes asumen una función pedagógica y colaboran en la interpretación evolutiva que pretende materializar el edificio del museo junto a los fósiles exhibidos, al participar en ese espacio público con una actitud entre decorativa y de citación del territorio geográfico argentino.

En este sentido, la solicitud del comitente –respecto a los motivos geográficos representados– quizás tuvo la pretensión de hacer presentes al interior del Museo aquellos ámbitos geográficos diversos que caracterizan el territorio argentino. A modo de imágenes que evocan lo que es la Argentina: paisajes que definen regiones y provincias y que otorgan un sentido artístico al territorio, funcionando como artefactos visuales de mediación, dado que el paisaje es un médium.^[42] Esta vocación empata con la de los museos –de historia natural en este caso– de ser una muestra de la cadena natural de referencias lo más universal posible.^[43]

Por otra parte, más allá del contenido científico natural que emanaba del orden de exhibición de las colecciones, para Moreno el contenido del MLP “correspondía ‘a la historia física y moral de la República Argentina’”^[44] y esa historia recorría desde la geología del territorio hasta las bellas artes. El director proyectaba en 1890, un museo que fuera para la exhibición de la grandeza argentina y la exploración del territorio. El MLP promovía la exploración de los territorios anexados a la Nación y los resultados de las expediciones eran depositados allí como patrimonio público. “El Museo como centro explorador del territorio hizo argentinos a los fósiles, a los sitios arqueológicos y a varias colecciones privadas. Los gliptodontes sin saberlo fueron parte del esplendor argentino”.^[45]

Esta disposición de Moreno hacia una *historia física y moral* puede ser articulada con el contexto intelectual positivista de la época y las aportaciones de H. Taine^[46] acerca de la relación entre las ciencias morales y la naturaleza. Se trata de las premisas que en el arte impulsó Taine, quién siguiendo un método analógico entre la estética y las ciencias naturales había probado la exacta correspondencia que existe entre una obra y el medio en que se ha producido, sin que el resultado sea imitativo sino de concordancia. ¿Estas ideas alimentaron las elecciones del comitente de las obras o las decisiones plásticas de los artistas?

Retomando nuestro análisis en un tercer plano de significación, convenimos con Graciela Silvestri que, si bien la naturaleza se subordina a la cultura, en la tradición representativa triunfa la convención, que se impone indirectamente (a través de los cuadros) o directamente a través de textos escritos. La pintura de paisaje se pensó como un elemento central dentro de las ilustraciones científicas o documentales. Esta cierta funcionalidad al ordenamiento de la naturaleza conlleva otros aspectos del plano significativo, aquello que

excede a la datación, a lo aprehensible. Aquí surge lo obtuso, el enmarque histórico, referencial, la elaboración de las herencias científicas y artísticas que aparecen como indicios en este repertorio. ¿Qué funciones sociales o destinos cumplieron estas pinturas, que usos de tales representaciones? En este sentido importa introducir en el análisis, no sólo la cuestión de la comitencia y destinatarios, sino también el *género*:

Gombrich plantea en este sentido algo que luego será el eje de muchas de sus reflexiones posteriores: la cuestión de la asunción de la imagen en relación con su género. No se llegará a comprender qué o cómo se representa sin considerar de qué tipo de imagen se trata, con qué fines fue realizada y para quiénes. Estas consideraciones resultan indispensables a la hora de considerar la imbricación de las imágenes en la historia cultural, poniendo ciertos límites a la infinidad de posibilidades interpretativas que plantea su polisemia a la sensibilidad o al sentido común de cada nuevo espectador.^[47]

Con esto apuntamos a considerar las imágenes en su dimensión opaca, es decir, su lugar en la cultura como agentes transformadores (o su pretensión si solo tenemos en cuenta o especulamos con la intencionalidad del comitente)^[48] Se puede mencionar que el término paisaje viene de la raíz francesa *pays*, de allí la identificación de país con el territorio, y como un primer significado de campo abierto visto desde algún lugar.

Esto resulta de gran interés ya que el paisaje requiere entonces no sólo de lo que podría existir ‘neutralmente’ como un algo parte del territorio, sino que también de alguien, que pueda leer e interpretar ese algo. Es dentro de esta relación en la cual el concepto de paisaje adquiere sentido.^[49]

Indagar en la relación entre el paisaje y su recepción posible y en la genealogía de esta problemática en el territorio local, nos conduce al análisis que realiza Silvestri sobre los cuadros de la naturaleza:

la idea de patria, veremos que el clisé "todos los paisajes y todos los climas" es central para definirla, y que la definición de la Argentina dentro del clima templado, eminentemente "pampeana" en su conformación física y en su cultura, ocupa un lugar relevante en el imaginario tanto local como internacional. Creo que las líneas maestras de esta construcción reconocen sus inicios en el período que transcurre en la segunda mitad del siglo XIX.^[50]

Podemos pensar a esos *motivos* paisajísticos presentes en el MLP, que exceden a los de la pampa, como antecedentes de unos "monumentos representativos de la Patria"^[51] que se consolidarán a principios del siglo XX, cuidadosamente elegidos, como característicos de la diversidad regional, la pureza originaria y su amplitud geográfica. Los lagos del Sur, las cataratas del Iguazú, la postal del Norte con el infaltable cardón y los Andes mendocinos.^[52]

Silvestri explica la operación de esa construcción a partir de los cambios en la representación de ese paisaje, sin que la sociedad hubiese sido educada en la recepción de la imagen visual. Sumado a esto la cultura visual, a través de la retórica de la publicidad política sostiene el discurso y sustituye el conocimiento científico y técnico sobre ese territorio (geográfico-cartográfico-económico-naturalista), reduciéndolos a unos clisés visuales. Pareciera entonces que ciertas representaciones de paisajes, como nuestros murales sirvieran a la persuasión más desembozada para lograr la adhesión de los públicos del museo, hacia una selección de escenas de la geografía argentina definidas por la publicidad política.

Una última cuestión a plantear es la ubicación de estos frisos dentro de la problemática de la representación y la búsqueda de la expresión de un arte nacional. Sobre esto podemos dejar planteado que el contexto artístico en el que se producen los murales de De Servi y Speroni, y el conjunto de las pinturas murales de la rotunda del MLP, a partir de los medios expresivos a su alcance, o con el desarrollo de nuevas vistas y maneras de pintar coincide con la ampliación del género de paisaje través de las excursiones y viajes programados por algunos artistas como A. Ballerini y la querrela del paisaje y el arte nacional.^[53] Sobre este aspecto se profundizará en la prosecución de la investigación vinculando aspectos territoriales y geográficos posibles de relacionar.

A manera de cierre

A partir de lo expuesto y analizado en este trabajo podemos arribar a algunas certezas, arriesgar ciertas interpretaciones y dejar planteadas interrogantes plausibles de seguir siendo profundizadas con reflexiones y comparaciones con el resto de las pinturas murales de la rotonda del MLP.

El conjunto de frisos estudiados formó parte de un conjunto de obras encargadas por Francisco Moreno a varios artistas de la Escuela Argentina y fueron realizadas entre 1886 y 1887. Sabemos que para este último año ya estaban terminados los de Luis De Servi, al menos. Estimamos que el encargo fue hecho de manera directa a este artista y posiblemente mediado por Augusto Belín Sarmiento, conocido de Moreno, tanto por su actividad en el MLP como por compartir ambos los espacios de sociabilidad cultural, científica e intelectual de la época. La comitencia de Moreno se enmarca en el rol fundamental que éste desempeñó en la constitución del Museo General La Plata; un museo de historia natural que debía a su vez, presentarse como símbolo de la grandeza de la Nación (y la Provincia). Esa manifestación de la riqueza nacional incluía no solo los avances de la ciencia natural, sino también los progresos de la industria y los alcances de las bellas artes. La incidencia de Moreno fue así misma primordial en el diseño del partido del edificio que retoma la forma circular como modelo tridimensional de la evolución biológica; y en la ubicación de los frisos estudiados aquí en la rotonda central. Los frisos junto con los restantes murales de la planta baja sirven de retorno al origen en el recorrido evolutivo propuesto, ya que para seguir la circulación o alcanzar la planta alta hay que pasar nuevamente por ese espacio. Los temas que allí se representan: paisajes del territorio argentino, escenas de tiempos prehistóricos y de la vida histórica de los nativos del territorio colaboran en dar una fuente visual de interpretación al proceso evolutivo desplegado en el museo a través de sus ejemplares de flora y fauna, sus fósiles y artefactos. A ello se suma que la visión 360° que ofrece el hall rodea al visitante con su serie de murales grandes y pequeños, induciendo al espectador una sensación de inmersión en una realidad temporal que remite a la historia natural relatada en el museo.

En cuanto a los frisos por su ubicación más bien alta, no nos salen al encuentro como los murales de mayor tamaño, sino que hay que salir a buscarlos con la mirada, por lo que la primera interpretación que surge es que su función fue y sigue siendo más bien decorativa dentro del conjunto. Al analizarlos podemos observar que tratan de la representación de espacios naturales del territorio argentino, especialmente en el área del suroeste y pampa húmeda. Son verosímiles y expresan lo que sus sucintos títulos enuncian con una figuración sin grandes detalles. Las iluminaciones generan climas tonales que producen variedad referencial y podemos adscribirlos al desarrollo del género del paisaje pictórico, en el contexto de los pintores del plenairismo y naturalismo compositivo del último tercio del siglo XIX. En este sentido los enmarcamos en la tradición del arte de describir, que conjuga los elementos denotativos integrándose a una manera de pintar moderna, de manchas y captura del instante. Las pinturas ofrecen un recorte de la naturaleza, donde la mirada sensible generó el paisaje, y el escenario de las geografías de la nación.

Pero más allá de sus características plásticas, estos frisos plantean cuestiones relacionadas con el documento naturalista científico, el documento geográfico o como indicador de un imaginario nacional.

No podemos confirmar que los autores de los frisos hayan capturados sus paisajes en *in situ*, o que se basaran en descripciones o fotografías de registros expedicionarios al territorio, como si ocurre con otros artistas en momentos posteriores. De todos modos, pensamos que estos paisajes se conectan con el legado de Alexander von Humboldt. Esa conexión está dada, a partir de la función pedagógica y científica implícita que cumplen en su exhibición en un museo de ciencias; decoran el entorno y a su vez y sobre todo divulgan un conocimiento, el del territorio argentino cuyo aspecto figurativo es el paisaje. Además, colaboran con el precepto humboldtiano de divulgación de una aproximación científica a la naturaleza, al ingresar a un espacio público -el del museo- y hacer aquel conocimiento accesible a unos públicos.

Esta exhibición de la naturaleza física del territorio, también encuentra un vínculo con la convicción de Moreno que sostiene un correlato entre la historia física y moral de la nación, la cual puede ser enlazada con el contexto intelectual positivista de la época.

Otro aspecto de estos frisos sobre el cual reflexionar es pensarlos como antecedentes de unos motivos geográficos que se afirmarán a la vuelta del siglo XX como monumentos representativos de la Patria, a partir de una lectura reductiva e intencionada de la publicidad política de la época. Cuidadosamente seleccionados y convertidos en clisés identificarán la diversidad regional, la pureza originaria y la amplitud geográfica de la Nación: Los lagos del Sur, las cataratas del Iguazú, la postal del Norte con el infaltable cardón y los Andes mendocinos.

Por último, quedan algunas interrogantes a plantear en torno a los públicos consumidores de estos murales y a su rol en el debate del paisaje como arte nacional.

Así como en el desarrollo de la primera mitad del siglo XIX hay una herencia científica expedicionaria, la pregunta que surge es ¿quién fue el lector ideal de Humboldt, y quienes fueron los espectadores o consumidores de estampas y mapas? ¿Podemos hacer la misma pregunta y comparar esto con el espectador previsto para el MLP? La incipiente escuela pictórica argentina se enmarcaba en un ámbito de intelectuales, científicos y literatos, en diálogo con funcionarios, cultores y agentes de conformación de una sociedad moderna, en la que ciencia y arte se correspondían.

El lector ideal para Humboldt:

es un viajero como él mismo: que, si no viajaba, disfrutaba de la lectura de viajes, viajes temporales o viajes en el espacio, reconociendo lugares extraños y educándose en una nueva sensibilidad. Para ser persuadido de los valores intrínsecos de la naturaleza y de la importancia de su conocimiento, este lector-viajero no necesita viajar. Desde fines del siglo XVIII comienzan a difundirse las representaciones de paisajes exóticos cuya técnica ha traspasado definitivamente los límites del cuadro, y cuyo realismo es apoyado por la afinación de las técnicas perspectivistas. Los museos exponían objetos, reproduciendo el hábitat natural; el panorama, el neorama y otras técnicas [...] ya habían escapado al registro científico para apuntar directamente a la seducción del espectador [...]. En este marco, Humboldt no duda en apelar al efecto mágico de las nuevas técnicas de representación: pensaba en puestas en escena circulares, en donde el espectador estuviera incluido de modo que ellas pudieran ‘casi sustituir el viaje a través de los variados climas’. [...] Una verdadera simulación de la realidad orientada a fines didácticos.^[54]

El otro aspecto que se abre con estas imágenes es el enmarque en un debate de fin de siglo que se sucede hacia el centenario. Esa geografía plástica argentina, en la que aparece un denominador común en la variedad, la luz, según R. Brughetti.^[55] Hacia mediados del siglo pasado, las discusiones sobre la cuestión de *lo propio* tenían casi cien años de disputa en el territorio artístico latinoamericano. La idea de nación se realizaba artísticamente en la búsqueda de un paisaje que condensara los caracteres esenciales de una geografía determinada por el asunto del paisaje como arte nacional, en acuerdo con Laura Malosetti Costa:

En las primeras décadas del siglo XX el paisaje seguirá siendo, por un buen tiempo, centro de atención privilegiado por los pintores y en esa búsqueda de un arte nacional el espectro de ‘paisajes posibles’ siguió ampliándose (los lagos del sur, el altiplano jujeño, por ejemplo) [...].^[56]

Biografía de los autores

María de los Ángeles De Rueda

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, por la Facultad de Artes de la UNLP. Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FDA UNLP. Profesora Titular de Historia de las Artes VI y VII e Historia de las Artes Visuales III FDA, UNLP. Docente-Investigadora categoría 1. Dirige proyectos de investigación en artes. Profesora de Posgrado en la UNLP en la Maestría de Conservación y Preservación del Patrimonio Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Ha publicado numerosos artículos,

y compilados libros sobre arte, medios y cultura de redes, prácticas experimentales y artes en la ciudad de La Plata, entre ellos: *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes*, Asunto Impreso, 2003; *Arte y Medios: de la cultura de masas a la cultura de redes*, 2014, ediciones Al Margen; *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)*, EDULP, 2015; *Figuraciones de una modernidad descentrada, Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*, textos de cátedra.

Marcela Andruchow

Es Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, UNLP y Museóloga, I.S.F.D y T. N° 8, Prov. de Bs. As. Profesora Titular de Museología I y Museología II, Facultad de Artes, UNLP; y Profesora Adjunta en Historia Sociocultural del Arte, DAM, UNA. Es docente-Investigadora categoría 2. Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, coordinadora de la Biblioteca y el Archivo y Centro de Documentación de IHAAA, FAD, UNLP. Dirige proyectos de investigación de colecciones de arte en museos e integra el proyecto Digitalización de bienes culturales mediante imágenes 3D, LALFI-CIOp (CIC-CONICET-UNLP). Ha publicado artículos de investigación de colecciones de arte, arte y patrimonio funerario y conservación y digitalización del patrimonio cultural en museos; y es compiladora del libro *Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos* (2020).

NOTAS

- [1] Francisco Moreno parecía seguir en esto a Albert Gaudry, conocido promotor de una arquitectura de museos de paleontología basada en el camino de la evolución, con una planta que sugiriera una circulación circular, tal como es la planta elíptica del MLP. Irina Podgorny. *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina 1850-1910*. Rosario, Protohistoria, 2009, pp. 192-193.
- [2] Francisco Moreno. "El Museo de La Plata", *Revista de La Plata*, N° 22, abril de 1887, p. 381; citado en: Irina Podgorny, *El sendero del tiempo y de las causas accidentales*, op. cit., p. 192.
- [3] Federico A. Carden. *Los murales del Museo de La Plata*. La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascacio Moreno, 2009.
- [4] Guiomar de Urgell. *Arte en el Museo de La Plata*. La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascacio Moreno, 1995.
- [5] Juan José Speroni (La Plata, 1875-1951) fue un pintor argentino, ilustrador y decorador; abuelo del poeta Roberto Themis Speroni. Junto con Atilio Boveri fue responsable de la decoración de la cúpula y vestíbulo del Edificio fundacional del Teatro Argentino (La Plata) como también la realización de varias escenografías de aquel momento. Intervino en los murales internos del MLP que se inauguraron conjuntamente el 19 de noviembre de 1889; su obra *La Caza del Guanaco* se ubica en el hall central de entrada al mismo. Se dedicará a la ilustración del suplemento de *La Protesta*. Andrea Núñez. Tesis de licenciatura de Arte Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2021, inédito. Claudia Chacón, "José Speroni", en E. Sánchez Pórfido (coord.): *Maestros de la pintura platense, 18 pintores de la ciudad*. La Plata, La Comuna ediciones, 2005.
- [6] Federico A. Carden, *Los murales del Museo de La Plata*, op. cit.
- [7] María Dolores Bastida de la Calle. "El Panorama: una manifestación artística marginal del siglo XIX", *Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* N° 14, 2001 pp. 205-217. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2378/2251>
- [8] Paula Bruno. "Genealogías de los dispositivos inmersivos. Los panoramas de rotonda decimonónicos", en M. de Angelis (ed.): *Imágenes, cuerpos, dispositivos*. Buenos Aires, Sans Soleil, 2019, pp. 12-23. Disponible en: https://www.academia.edu/42243355/Im%C3%A1genes_cuerpos_dispositivos
- [9] Fernando Estévez. "Fetichismo, fantasmagoría, desechos y lo dado a ver en el museo", *Museo y territorio* N° 4, diciembre 2011, pp. 43-48. Disponible en: <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museoyterritorio04.pdf>
- [10] *Ibid.*
- [11] Luis Di Servi nació en Lucca, Italia, el 4 de junio de 1863 y falleció en la misma ciudad el 25 de junio de 1945. Desde 1885 tuvo una destacada actuación en el Río de La Plata. En Buenos Aires pintó numerosos retratos y se destacó en la realización de pinturas históricas y especialmente por la decoración del Salón Blanco de la Casa de Gobierno. Estudió

- con Luigi Norfino en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. Principalmente retratista dejó entre otros, los retratos de José de San Martín, Roque Sáenz Peña, Ramón Falcón, y de historia nacional como La jura de la Bandera por Manuel Belgrano. Fue premiado en el Salón Nacional de Río de Janeiro en 1899 y 1917. Viajó por el Amazonas, Bahía y Pernambuco pintando escenas típicas. En la Argentina actuó entre 1885 y 1911, año en que se presentó en el Salón Nacional. En 1885 realiza la decoración de la rotonda de ingreso al Museo de La Plata y en 1886 el vestíbulo de la Cámara de Senadores de Buenos Aires. Luego de una breve estadía por Italia en el 1889 De Servi arriba nuevamente a Argentina, donde continúa con su trabajo. Tuvo una destacada actuación en París, Londres y Génova. Expuso en Roma en 1926, y presentó una retrospectiva en la Galleria Geri di Milán.
- [12] “1887. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata. Letra D; Número 160. Sección 4°. De Servi, Luis sobre cobro de pesos por trabajos de pintura efectuados en el Museo”, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”. Tribunal de cuentas, Exp. 33-1-5a.
- [13] “1887. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata. Letra D; Número 160. Sección 4°. De Servi, Luis sobre cobro de pesos por trabajos de pintura efectuados en el Museo”, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”. Tribunal de cuentas, Exp. 33-1-5a Tribunal de cuentas-Exp. 33-1-5a.
- [14] Como señala Máximo Farro, “La empresa científica e institucional [que llevó adelante Francisco Moreno, fue] urdida mediante un abigarrado conjunto de colaboradores, formado por familiares, funcionarios políticos, estudiosos, coleccionistas, corresponsales de interior de país y naturalistas viajeros”. Es decir, las redes de sociabilidad fueron cruciales para consolidar la concreción del MLP. Máximo Farro. La formación del Museo de La Plata. Buenos Aires, Protohistoria, 2009, p. 19.
- [15] Francisco P. Moreno asumió como vocal del grupo en octubre de 1892 y en 1895 se hallaba a cargo de la nueva comisión de ciencias. Roberto Giusti. Momentos y aspectos de la cultura argentina. Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 59.
- [16] *Ibid.*, p. 54 y citado en: Laura Malosetti Costa. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 349.
- [17] Roberto Giusti, Momentos y aspectos de la cultura argentina, op. cit., p. 69 y citado en: Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, op. cit., p. 362. Es una de las cuatro pinturas vendidas de las seis ejecutadas por Eduardo Sívori para el primer Salón del Ateneo.
- [18] La presencia de Augusto Belín Sarmiento se constata ya en la primera reunión que se celebró el 23 de julio de 1892 en la casa de Rafael Obligado, para fundar el Ateneo. Roberto Giusti, Momentos y aspectos de la cultura argentina, op. cit., p. 54.
- [19] Roberto Giusti. Momentos y aspectos de la cultura argentina, op. cit. y citado en: Laura Malosetti Costa. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, op. cit., p. 355.
- [20] Con fecha 27 de julio de 1886 se aprueba por Ley Provincial el Decreto del PEN del 27 de septiembre de 1884, mandando entregar a la Nación los edificios públicos que le pertenecían a la provincia sitios en la Capital Federal. Libro de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, Leyes y Decretos, año 1886.
- [21] Actual edificio de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata.
- [22] Ayelén Dorta. Espacios bibliotecarios de lectura: constitución y desarrollo de la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires en La Plata (1884-1891). Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria Académica, 2017. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1651/te.1651.pdf>
- [23] *Ibid.*
- [24] “1888. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata. Letra L; Número 70; Sección 3°. De Luis De Servi por cobro de pesos por retratos al óleo de los ex Gobernadores”, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”. Tribunal de cuentas, Exp. 33-1-5b. Es posible que este poder se haya otorgado por ausencia de De Servi que en esos meses regresó brevemente a Lucca, Italia.
- [25] “1887. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata Letra D; Número 174. Sección 3°. De Servi Luis cobrando la ejecución del cuadro al óleo representando la Junta Gubernativa de 1810”, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, Tribunal de cuentas Exp. 33-1-7-5.
- [26] Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes. El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890. México, LIMUSA, 2008.
- [27] Máximo Farro, La formación del Museo de La Plata, op. cit.
- [28] Irina Podgorny. “La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica”, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* Vol. 12 (suplemento), 2005, pp. 231-264.
- [29] Francisco Moreno. “Museo Paleontológico de La Plata (Extracto de La Nación)”, *Revista de La Plata* N° 23, mayo de 1887, pp. 438-439. Citado en: Irina Podgorny, *El sendero del tiempo y de las causas accidentales...*, op. cit.
- [30] El Museo Público de Buenos Aires (Nacional después de la federalización de la ciudad) había sido fundado el 31 de diciembre de 1823 bajo tutela del Estado, durante el ministerio de Bernardino Rivadavia. Este museo si bien tenía como principal objeto la Historia Natural (contenía un acervo de muestras de la naturaleza argentina, colecciones de minerales,

- aves y de la fauna sudamericana), sin embargo, reunía otros objetos: reliquias de la historia local reciente, colecciones de medallas y algunas obras de arte. Aunque la operación de agrupar las medallas y los cuadros junto a las colecciones de la naturaleza se basaba no en su valor artístico sino por constituirse en testimonio histórico. Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes. *El desierto en una vitrina...*, op. cit.
- [31] Junto a las descripciones iconográficas se puede traer a este estudio los niveles de sentido según Roland Barthes en *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós, 1986.
- [32] Federico A. Carden, *Los murales del Museo de La Plata*, op. cit., p. 21.
- [33] Si bien, como decimos, no hemos encontrado datos que confirmen puntualmente la utilización de fotografías como referencia visual directa de los artistas que realizaron los paisajes estudiados aquí, podemos mencionar que en la exhibición de las colecciones del Museo de La Plata realizada en noviembre de 1885, antes de la inauguración del edificio actual, es decir en la sede del antiguo Banco Hipotecario, se exhibieron 200 fotografías que recuerdan tipos y paisajes de la República que Moreno había tomado de sus excursiones científicas. No tuvimos acceso aún a esta colección fotográfica, pero esta constatación apoya la presumible idea de que sus tomas fotográficas hayan podido servir de referencia para los paisajes. Francisco P. Moreno. “Carta al corresponsal de La Nación, 18 de noviembre de 1886”, *Revista de La Plata* N° 13, año II, pp. 378-388. Por otro lado, si pudimos verificar que, al menos uno de los murales de gran tamaño, El paso de Uspallata ubicado en la rotonda de la planta alta del MLP, de Reinaldo Giúdice fue realizado en base a la fotografía de la cumbre del Espinacito en la Cordillera de los Andes, tomada por Moreno durante sus expediciones. *La Nación*, “Museo Paleontológico de La Plata”, (extracto) *Revista de La Plata* N° 13, año II, pp. 437-440. Si bien hay una investigación pendiente en este punto, estos datos apoyan la hipótesis de que los artistas pudieran basarse en las tomas fotográficas de Moreno para realizar algunas de las pinturas.
- [34] W. J. Thomas Mitchel. *Landscape and Power*. Chicago, The University Chicago Press, 2002, (traducción para uso interno Cátedra Historia del Arte 6, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, a cargo de Inés Fernández Harari).
- [35] Alexander von Humboldt. *Kosmos. Entwurf einer physischen Welt-beschreiben*, Stuttgart, Tubingen, 1854. Traducción castellana: *Comos (4T.)* Madrid, 1874.
- [36] Fernando Aliata y Graciela Silvestri. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, p. 151.
- [37] Georg Simmel. *Filosofía del paisaje*. Casimiro, Madrid, 2013, pp. 9 y 12.
- [38] Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, op. cit.
- [39] Humboldt en esto retoma a Goethe, “Para el conocimiento de la tierra, el hombre debe así, primero, observar, en el sentido primario, goethiano, de ver: estas observaciones guardan para Humboldt una unidad estrecha con las leyes naturales”. *Ibid.*, p. 151.
- [40] Graciela Silvestri. “Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)”, *Revista Theomai. Estudios sobre naturaleza, sociedad y desarrollo* N° 3, 1er semestre de 2001, pp. 1-20. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=297993>
- [41] En este sentido es interesante atender a la conclusión de Graciela Silvestri al respecto. Para esta autora los moldes humboldtianos recibidos en el Río de La Plata son eminentemente escritos y no visuales como tampoco científicos. Durante mucho tiempo la comprensión del territorio rioplatense provendrá de la palabra escrita. Aún hacia fines del siglo XIX, la rectora de las imágenes plásticas continuará siendo la literatura. A lo que se suma la constatada vacuidad del espacio plástico local ya señalada por la historia y la crítica del arte. *Ibid.*
- [42] W. J. Thomas Mitchel, *Landscape and Power*, op. cit.
- [43] Graciela Silvestri. “Errante en torno de los objetos miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense”, en G. Batticuore, G. Klaus y J. Myers (comps.): *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pp. 225-243.
- [44] Irina Podgorny. “De razón a Facultad: Ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el período 1890-1918”, *Revista Runa*, 22, 1995, p. 94.
- [45] *Ibid.*, p. 95.
- [46] Hippolyte Taine. *Filosofía del arte*. Traducción A. Cebrián. Madrid, Calpe, 1922.
- [47] Laura Malosetti Costa. “¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino”, en G. Batticuore, G. Klaus y J. Myers (comps.): *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, EUDEBA, 2005, p. 293.
- [48] *Ibid.*, pp. 291-303
- [49] Javier Maderuelo. *El Paisaje, Génesis de un concepto*. Madrid, ABADA, 2005, p. 25.
- [50] Graciela Silvestri. “Cuadros de la naturaleza...”, op. cit.
- [51] Graciela Silvestri. *El lugar común, una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires, EDHASA, 2011, p. 331.
- [52] *Ibid.*

[53] Laura Malosetti Costa. Los primeros modernos..., op. cit., p. 337.

[54] Fernando Aliata y Graciela Silvestri, El paisaje en el arte y las ciencias humanas, op. cit., p. 157.

[55] Romualdo Brughetti. Geografía plástica argentina. Planteo Nacional por un arte universal. Nova Poseidón, Buenos Aires, 1958.

[56] Laura Malosetti Costa. Los primeros modernos..., op. cit., p. 345.

* Este artículo aporta resultados del proyecto de investigación “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras” 2019-2021, 11/B362 del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores del Ministerio de Educación de la Nación.