



Ernesto de la Cárcova



Ernesto de la Cárcova

Ministro
de Cultura de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario
de Patrimonio Cultural
Américo Castilla

Director
Museo Nacional de Bellas Artes
Andrés Duprat

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 7 | <i>Sesquicentenario de Ernesto de la Cárcova</i>
Andrés Duprat | 69 | <i>Argentina virtus robur et studium. El diseño del sello de la Universidad de Buenos Aires</i>
Milena Gallipoli |
| 11 | <i>Presentación</i>
Sandra Torlucci | 73 | <i>La Cárcova después de Cárcova</i>
Georgina G. Gluzman |
| 13 | <i>Presentación</i>
Carlos Rafael Ruta | 87 | <i>Sin pan y sin trabajo</i>
Laura Malosetti Costa |
| 15 | <i>Un dandy socialista</i>
Laura Malosetti Costa | 105 | <i>Sin pan y sin trabajo: análisis radiográfico</i>
Mercedes de las Carreras y Néstor Barrio |
| 25 | <i>Una joven promesa del arte. Los primeros éxitos entre Turín y Roma</i>
Giulia Murace | 113 | Obras |
| 31 | <i>De las clases de dibujo a la consagración. Entre la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y el Ateneo</i>
María Filip | 173 | <i>Cronología</i>
María Isabel Baldasarre
Inés Carafí
María Filip
Milena Gallipoli
Laura Malosetti Costa
Giulia Murace
Carolina Vanegas Carrasco |
| 35 | <i>Las ordenanzas urbanísticas como pedagogía</i>
Raúl E. Piccioni | 187 | <i>Cronología de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova</i>
Osvaldo Fraboschi |
| 45 | <i>Cárcova e Yrurtia. Un buen encuentro en medio de la fatalidad</i>
Carolina Vanegas Carrasco | 191 | Antología de textos |
| 51 | <i>La educación de los artistas</i>
María Isabel Baldasarre | 222 | Listado de obras exhibidas |
| 63 | <i>En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística</i>
Milena Gallipoli | 226 | Referencias |

Sesquicentenario de Ernesto de la Cárcova

Las cifras exactas son un buen pretexto para convocar la atención del público sobre personajes o eventos del pasado que resultan significativos en el presente. Hasta ahora, nunca se había realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes una exposición de Ernesto de la Cárcova. La ocasión del 150 aniversario de su nacimiento constituye un hallazgo feliz para saldar esa deuda. Tal vez debido a lo exiguo de la producción de este artista considerado un emblema de la cultura nacional, tal vez porque la historia del arte, antes solo atenta a las novedades formales de las vanguardias del siglo XX, no lo había valorado suficientemente más allá de su emblemática pintura *Sin pan y sin trabajo*, esta es la primera ocasión en que vuelve a verse reunida su obra, luego de la exposición en Amigos del Arte organizada por su viuda, en 1928.

Una de las salas de nuestro Museo ha sido especialmente acondicionada de modo de evocar y recrear el clima y el conjunto de obras exhibidas en aquella exposición. La sala contigua ha sido dedicada a *Sin pan y sin trabajo*, la única obra de Ernesto de la Cárcova ampliamente conocida y valorada, que se volvió un ícono de la protesta social y los reclamos populares en la Argentina. Se exhiben también reproducciones de esa obra en diarios y folletos, que circularon casi desde el mismo momento en que se la conoció públicamente, junto a producciones de artistas contemporáneos, intervenciones urbanas y registros de acciones artísticas en la calle, reapropiaciones que circulan en la web, y dibujos de niños y jóvenes que viven en el barrio La Cárcova y que, a partir de ese nombre, se han visto convocados a participar en el homenaje a este hombre que pensó el arte como herramienta de progreso e inclusión social.

La exposición del Museo Nacional de Bellas Artes se integra con otras dos: una en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, de la Universidad de las Artes, dedicada a la historia de la escuela superior de arte que el artista fundó allí a comienzos de la década de 1920: una *bottega* libre y moderna, a la que sus estudiantes llamaron "el paraíso". La otra, en la Universidad de San Martín, reúne obras, performances y eventos que surgieron de la interacción de profesionales de la universidad con escuelas y talleres populares del barrio La Cárcova.

La figura de Ernesto de la Cárcova es rica y compleja, sus diversas aristas pueden percibirse en conjunto a partir de este esfuerzo colectivo de un numeroso grupo de investigadores encabezados por Laura Malosetti Costa, también curadora de la exposición. Gracias al trabajo con el archivo del artista que se conserva en la Academia Nacional de Bellas Artes, en este catálogo se publica una cronología exhaustiva, documentada en fuentes primarias. Esa es tal vez la espina dorsal de esta constelación de exposiciones. Esta cronología aporta datos hasta ahora inéditos que abren nuevas perspectivas sobre las muchas facetas en la actividad pública y privada del artista, pero también sobre la historia cultural de un período clave en la historia del arte argentino. Pero además, se presentan aquí resultados de investigaciones en otros archivos como el de la Cancillería Argentina, que permitió conocer, por ejemplo, aspectos insospechados de su papel como patrono de becarios en Europa; el archivo del Museo de Calcos y Escultura Comparada, que abrió la posibilidad de exhibir la historia de la Escuela Superior de Bellas Artes, y el archivo Ruiz de Olano en el IIPC-TAREA, que revela aspectos del vínculo de Ernesto de la Cárcova con Rogelio Yrurtia y su rol en varios proyectos monumentales.

Por otra parte, desde el Museo Nacional de Bellas Artes hemos llevado a cabo, por primera vez, estudios técnicos de radiología y reflectografía infrarroja sobre *Sin pan y sin trabajo*, que hoy se exhiben al público y que descubrieron detalles fascinantes del largo y laborioso proceso de elaboración de una obra que rápidamente adquirió un carácter icónico. El resultado de esos estudios parece confirmar el meditado y exitoso esfuerzo del artista para apartar su gran cuadro obrero de la retórica naturalista de los salones de la época y darle un carácter despejado de detalles anecdóticos, capaz de atravesar el tiempo y la distancia para convocar e interpelar siempre nuevos públicos.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes



Para la Universidad Nacional de las Artes, conmemorar los ciento cincuenta años del nacimiento de Ernesto de la Cárcova significa un evento especial. Él fundó una parte importante de nuestra institución: el Museo de Calcos y Escultura Comparada, que desde 1928, un año después de su muerte, lleva como homenaje su nombre.

Queremos agasajar, entonces, a un hombre que puso al mismo nivel su actividad política y de gestión y su producción artística. Si bien esta no fue cuantiosa resultó muy importante en términos cualitativos y aportó una de las obras más emblemáticas de la pintura nacional. Dicha conjunción entre el artista y su compromiso institucional queda muy bien plasmada, por medio de su labor como medallista destacado, con el diseño del sello mayor de la Universidad de Buenos Aires, cuando esta casa de estudios celebró su centenario. Y así, a través del arte, De la Cárcova se consagra a desarrollar un contexto institucional, público y gratuito, que facilitara y fomentara esta actividad y sus distintas disciplinas.

Luego de su paso por importantes instituciones vinculadas al arte (la Academia Nacional de Bellas Artes y el Patronato de Becados Argentinos en Europa, entre otras), en 1923 concretó su mayor proyecto: la Escuela Superior de Bellas Artes. Erigió no solo un espacio físico, alejado del fragor de la vida cotidiana –al cual aportó incluso muebles y objetos personales, que son los que hoy exhibimos en esta exposición–, sino una nueva forma de practicar la enseñanza del arte, ligada a la libertad y al respeto por las búsquedas personales. No contó con la aprobación de la mayoría de sus colegas contemporáneos, pero sí de sus alumnos, que siempre le brindaron su apoyo y demostraron un gran amor por el maestro. Concebía este espacio como una escuela-taller, complementaria de los estudios teóricos, donde los estudiantes estaban en contacto con un grupo selecto de artistas ya consagrados en un clima de sociabilidad compartida. Dicho ambiente de confraternidad, espiritualidad y belleza promovió que este espacio de estudio fuera denominado “el paraíso”, del que todos querían formar parte.

Tras su muerte, tan solo cuatro años después de su creación, el proyecto y la experiencia se desvanecen. El sucesor inmediato cambia radicalmente el rumbo, y establece una escuela estructurada, tradicional, elitista que desvirtuó el propósito de Ernesto de la Cárcova y aunque décadas después hubo intentos de retomar la experiencia fundacional, fueron momentos aislados e intermitentes en los que se recuperó aquel espíritu de academia libre y su forma de entender el arte y la enseñanza.

El afán de la Universidad Nacional de las Artes es hoy que “el paraíso” vuelva a poblarse, continuar con ese ánimo innovador de la línea fundadora.

Los límites disciplinares entre las artes están en crisis. Resulta entonces indispensable trabajar no solo con los estudiantes de artes visuales, sino con los de las otras formas de creación e innovación artística. Nos interesa la experimentación y la formación de artistas de excelencia capaces de seguir transformando el mundo, creando nuevos niveles de realidad que hagan posible un mundo mejor.

Sandra Torlucci
Rectora de la Universidad Nacional de las Artes

Ante todo, mi gratitud, en nombre de la Universidad de San Martín, al Museo Nacional de Bellas Artes por la posibilidad que nos ha regalado, generosamente, de acompañar esta muestra, tendiendo un puente entre nuestro territorio y la obra de Ernesto de la Cárcova.

¿Dónde encuentra sentido este vínculo que urden arte y territorio?

Cabe saber que tan solo una calle separa al barrio La Carcova del resto de las zonas más urbanizadas de José León Suárez, en el partido de General San Martín. Ese barrio que nace allí lleva el nombre del artista que aquí nos convoca, no sin antes modificarlo a la usanza de sus habitantes: La Carcova. Esa calle parece saldar su trayecto ante la contundencia de una fábrica; sin embargo, más allá de esos muros, como un linde imaginario o un resquicio que se interna en las suturas del barrio, esa arteria continúa. Quizá aquella transformación del nombre (de *Ernesto de la Cárcova* a *La Carcova*) sea una sugestiva contingencia que admita entrever la carga que el tiempo deposita en nuestra mirada y nuestro lenguaje. Allí el mundo siempre es otro. O deviene el mundo que nos es posible. Entonces, los jalones que parecen demarcar las diferencias y sus clausuras pueden ser también los signos del pasaje que allí se agrieta y abre otra luminosidad. En este caso, la claridad que revela la experiencia de la pobreza. Sin pan y sin trabajo. Pues allí, entre hombres y mujeres, jóvenes y niños, se teje una trama de vivencias y sentidos como una experiencia madurada sobre el fondo de la carencia. Muchos de ellos nunca supieron hasta hoy de Ernesto de la Cárcova, aun cuando él los haya cobijado, desde hace años, en el abrazo de la belleza y su deseo de verdad y justicia. Ahora el encuentro con el arte de Ernesto de la Cárcova fue para ellos no solo anudarse a una historia que los excede y sostiene, sino también transitar por esa fragua que madura toda duración en experiencia. Cruzar ese otro pasaje del despojo, esa tarea negativa que nos transforma y nos permite ver de otra manera y sabernos bajo otra luz. Experiencia de la verdad que la obra de arte nos devela obsequiándonos la potencia de su transparencia, el espesor de sus sombras. Entonces descubrimos el urdirse solidario de experiencias que cicatrizan nuestros fragmentos y nos confirman que, a pesar de todo, haber "caminado más de lo que hemos andado" puede también brindarnos la densidad que nos estrecha en la tarea común de asediar el vacío y colmar de sentido y deseo las labores del vivir.

Carlos Rafael Ruta
Rector de la Universidad Nacional de San Martín

Abreviaturas

AMPC

Archivo Museo Pío Collivadino,
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

AMREC

Archivo del Ministerio
de Relaciones Exteriores y Culto

AS, Museo Nacional de Bellas Artes

Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes

ARO, IIPC-TAREA

Archivo Irene Ruiz de Olano, Instituto de
Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural-TAREA,
Universidad Nacional de San Martín

CEC, ANBA

Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo Documental,
Academia Nacional de Bellas Artes

CNBA

Comisión Nacional de Bellas Artes

ESBA

Escuela Superior de Bellas Artes

MCEC

Museo de Calcos y Escultura Comparada
Ernesto de la Cárcova,
Universidad Nacional de las Artes

MJIP

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública

SEBA

Sociedad Estímulo de Bellas Artes

UBA

Universidad de Buenos Aires

En todos los casos se ha corregido
y actualizado la ortografía de las citas

Un dandy socialista

Laura Malosetti Costa

¹“Artistas argentinos-de la Cárcova” en: Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955, tomo IV, pp. 849-854. Publicado originalmente en *El Tiempo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1896. Cfr. Alfonso García Morales, “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2004, vol. 33, pp. 103-173.

Concertadme estas medidas: hay en Ernesto de la Cárcova un dandy y un socialista. Su dandismo me lo explico por la pasión por lo sun-tuoso y bello: la decoración personal debía estar, a mi entender, considerada como una de las Bellas Artes. Su socialismo, revelado por la tela vigorosa y valiente “Sin pan y sin trabajo”, tiene por origen –así como en el caso del poeta Lugones– el odio innato en todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbecil, del gordo becerro burgués fatal a los espíritus de poesía y de ensueño. [...] Concibe el arte en su valor soberano; sueña en tiempos mejores; no se desalienta en el helado ambiente capitolino; cree en el porvenir. Rubén Darío (1896)¹

Desde la exhibición póstuma realizada en Amigos del Arte en 1928 no ha vuelto a verse reunida la obra de Ernesto de la Cárcova. Esta será la primera exposición dedicada a este artista clave en la historia del arte argentino en el Museo Nacional de Bellas Artes, el cual conserva, entre otras, su obra emblemática: *Sin pan y sin trabajo*.

La producción de Cárcova no es muy vasta: en aquella exposición, su viuda, Lola Pérez del Cerro, reunió apenas treinta y cinco pinturas, diez medallas y algunos dibujos. Después de un comienzo brillante, su trayectoria como artista se vio entreverada en una intensísima actividad docente, institucional, política, como se desprende de la exhaustiva cronología elaborada a partir del archivo donado por su viuda a la Academia Nacional de Bellas Artes, que se presenta en este catálogo. En este sentido, él fue un miembro conspicuo de una generación de artistas e intelectuales que, en las últimas décadas del siglo, se volcaron de lleno a la concreción de ideales filosófico-políticos en los que el arte ocupaba un lugar crucial.

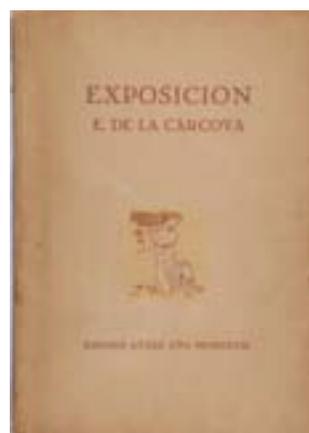
En el año en que se conmemoran los 150 años de su nacimiento, hemos organizado con un extenso grupo de colegas una serie de exposiciones y actividades que, esperamos, permitan captar la dimensión de la figura de Ernesto de la Cárcova en todos esos sentidos, inescindibles unos de otros.

Es así como en el Museo Nacional de Bellas Artes dedicamos una sala a la reconstrucción de aquella exposición de 1928 con todas las obras que hemos podido reunir de las exhibidas en aquel momento y otra sala a *Sin pan y sin trabajo*, la obra temprana que trascendió a su autor y se volvió emblema de la pintura del siglo XIX tanto como de la protesta social en la Argentina. La pintura se exhibe junto a los estudios técnicos realizados sobre ella y algunas de las muchas publicaciones, manifestaciones artísticas y reapropiaciones en diversos contextos a que dio lugar a lo largo del tiempo hasta hoy.

Además, en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes, ubicado en las antiguas caballerizas de cuarentena sanitaria transformadas

por nuestro artista a comienzos del siglo XX en Escuela Superior de Bellas Artes, otra exposición recupera la memoria del origen y primeros años de aquella institución que se puede considerar su obra más acabada. Allí no solo construyó nuestro artista los planos de reforma de los galpones y los planes de estudio de aquella “bottega” o academia libre (recordada por los estudiantes como paradigma de libertad y camaradería: la llamaron “el paraíso”), sino que también aportó sus muebles, lámparas, mayólicas, azulejos y otros objetos de su propiedad, algunos de los cuales han sido restaurados para esta ocasión. La historia del lugar es conmovedora, así lo atestiguan algunos artículos aparecidos entonces en la prensa y los recuerdos de sus primeros discípulos.

Por otra parte, en los bordes que le fueron creciendo a Buenos Aires a lo largo del siglo XX, con sus vertederos de basura, sus barrios de nuevos inmigrantes (de las provincias y de países limítrofes), sus



Portada catálogo Exposición póstuma Ernesto de la Cárcova, 1928



Hall de entrada al estudio de Ernesto de la Cárcova, 1921, AGN

loteos nuevos y sus fábricas abandonadas, hay en el área vecina a la cuenca del río Reconquista, en el Municipio de San Martín, una de las barriadas o “villas miseria” más vulnerables del conurbano que se llama La Carcova. La Universidad Nacional de San Martín tiene allí una presencia activa y trabaja en la inclusión de sus niños y jóvenes en el sistema educativo: ha instalado en la zona una Escuela Técnica de la Universidad y colabora desde sus comienzos con otros establecimientos primarios y secundarios aportando proyectos, talleres y docentes. La Carcova se llama así porque la calle que la atraviesa lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova. Esa vía desemboca –ironías del destino– en una fábrica abandonada. No son muchos los vecinos del barrio (cuyo nombre se pronuncia diferente, sin el acento en la primera vocal) que recuerden o sepan la razón de ese nombre. Como parte del proyecto de esta exposición trabajamos desde la UNSAM con los directores, profesores de artes plásticas y otros profesionales que colaboran en las escuelas y en la Biblioteca Popular La Carcova para acercar a esos niños y jóvenes al Museo Nacional de Bellas Artes, a la historia del artista que dio lugar al nombre del barrio y a su obra *Sin pan y sin trabajo*, exhibida en forma permanente en sus salas casi desde el momento mismo de su fundación. Organizamos tres visitas guiadas al Museo, para lo cual contamos con la colaboración de las colegas de su área educativa, y a partir de allí ellos trabajaron con sus maestros en una reflexión que resultará en diversas exhibiciones y actividades culturales vinculadas con este evento. La presencia en la exposición de algunas fotos y registros de esa experiencia pretende, también, tender puentes de comunicación entre realidades hoy muy distantes y, sobre todo, poner en escena la vigencia de los ideales de un artista que, proveniente de los estratos más privilegiados, trabajó toda su vida de un modo sincero y comprometido por una sociedad mejor y más justa, fue socialista y masón.

Vinculado desde muy joven con la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde había recibido su primera formación con el piemontés Francesco Romero, Cárcova viajó a Turín siguiendo su consejo, y a Florencia y Roma, los grandes centros artísticos de Italia. Regresó en 1893, tras una breve estadía en París, a una ciudad que no era la misma que había dejado: Buenos Aires se transformaba veloz y vertiginosa, entre otras cosas a causa de la inmigración masiva de campesinos y trabajadores pobres, buena parte de los cuales también llegaba de Italia. La crisis de 1890 había producido un primer impacto importante en la economía de la joven nación, surgían nuevos conflictos y problemas relacionados con la distribución del ingreso y el acceso al mercado de trabajo, la política seguía en manos de un rígido modelo oligárquico conservador. El optimismo modernizador del 80 comenzaba a mostrar sus quiebres y fisuras.

Como tantos otros artistas de su generación (y en particular los latinoamericanos), Ernesto de la Cárcova fluctuó estilísticamente en

la maraña de orientaciones y discusiones estéticas que signaron los últimos años del siglo XIX. Fue aquel un período de intensas y diversificadas búsquedas, de nuevas incursiones del arte en la política, pero sobre todo un momento de mundialización de la tradición artística moderna de la Europa occidental. En ciudades como Buenos Aires incorporarse a esa mundialización significó un momento de construcción de nuevos públicos, nuevos gustos y nuevos consumos. Los artistas de esa generación de entresiglos no solo ocuparon buena parte de sus esfuerzos en esa tarea de construcción, sino que además tuvieron, a partir de sus viajes de estudio, una posición peculiar respecto de las disputas estilísticas de aquellos años. Es posible observar extraños vaivenes, altibajos, cambios súbitos en sus obras que a menudo respondieron a lógicas más pragmáticas que conceptuales. Las obras “de aliento” pensadas para competir en salones (los europeos y los que empezaron a organizarse en Buenos Aires), de las que *Sin pan y sin trabajo* sería un ejemplo paradigmático, los encargos oficiales o las realizadas para comitentes privados tuvieron un carácter diferente no solo desde el punto de vista iconográfico. Los estilos se adaptaron a la función y –al menos en nuestro caso– no resultan útiles como etiquetas de clasificación ni como herramientas de periodización en un supuesto “progreso” hacia un impresionismo tardío, tipificado como único indicador de modernidad.

En el caso de Ernesto de la Cárcova esto es fácil de percibir si se comparan las obras que presentó al segundo Salón del Ateneo en 1894, a poco de su regreso de Europa. Además de *Sin pan y sin trabajo*, unánimemente aclamada como la mejor pieza de ese Salón, el joven artista exhibía tres obras más. Dos retratos de cuerpo entero: el de su hermana, un retrato suntuoso típico del consumo de la alta burguesía de fines del ochocientos que estaba consignado en el catálogo del Ateneo como propiedad de su esposo, Alejandro Ferrari, y otro retrato femenino (A. de C.), que figuraba como perteneciente al Sr. Cernadas. La cuarta obra era el pastel *Coquetería*

Sin pan y sin trabajo en una sala del Museo Nacional de Bellas Artes, sede Bon Marché, 1900-1910

Sin pan y sin trabajo en la sala de arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes, ca. 1940, AGN



Detalle de silla tijera de nogal, donada por Ernesto de la Cárcova a la ESBA, MCEC



Araña de bronce y alabastro con tres tulipas, donada por Ernesto de la Cárcova a la ESBA, MCEC



(que no hallamos, pero tal vez sea comparable al óleo que conserva la familia bajo el nombre *Pensativa*). Muy lejos aparece el estilo de estos retratos de *Sin pan y sin trabajo*, pero también ambos distan mucho estilísticamente de obras como *Pensativa*, que aparece como una ensoñación simbolista, con un tratamiento del color y la materia que confunde y difumina la figura en el fondo.

La extraordinaria semblanza que trazó de nuestro artista Rubén Darío en 1896 (incluida en el anexo documental) también habla de aquellas búsquedas estéticas y de las tensiones que se planteaban a los espíritus selectos que, como él, alimentados de modernidad europea se encontraban en un medio hostil al regreso: "Su criterio es amplio y de lejana vista. Admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos, Redon, Toorop, Denis; conoce a Max Klinger; y sobre todos, saluda como a un grande entre los grandes al formidable Schneider", enumeraba Darío, y aquellas osadías estéticas compartidas por ambos con Alberto Ghirardo, Eduardo Schiaffino, José León Pagano, entre otros, quedaron plasmadas en las tapas y notas de arte de la notable revista modernista y anarquista *El Sol*.

Fue habitual, en ese fin de siglo, el ensayo de estilos diversos –y a la distancia tomados luego por la crítica como etiquetas inamovibles– en diálogo con los distintos escenarios y públicos con los que aquellos artistas viajeros cosmopolitas se enfrentaron en períodos a menudo muy breves.

"Para pintura simbolista, guárdese Cárcova" –seguía Darío, apoyando su decisión de no exhibir sus desnudos más osados en un medio donde "cualquier ignorado idiota se cree autorizado



Ernesto de la Cárcova en su estudio, 1921, AGN



De la Cárcova con Reinaldo Giudici, Mateo Alonso, Víctor de Pol, Eduardo Sivori, Martín Malharro y Arturo Dresco, s/f, AGN

para expeler sus más excremenciales inepticias". Lamentablemente, aquellos desnudos no podrán verse en esta exposición, ya que algunas de las grandes colecciones de arte de la Argentina, que en su momento tuvieron vocación pública y fueron la base para la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, en los últimos años se niegan a prestarlas para muestras temporarias como esta.

De las obras más *veristas* de Cárcova conocemos poco. De hecho, aun cuando sabemos por Pagano que el artista conservaba en su taller algunas pinturas de tono melodramático, como una costurera que moría de tuberculosis, él decidió no volver a exponer cuadros de esa índole. La obra que más se acerca al estilo de su gran cuadro obrero es el pastel que se conserva en el Museo del Palazzo Reale de Turín, adquirido por el rey Umberto I en 1890, que se reproduce en este catálogo.

La exposición de 1928 exhibía todos los (pocos) cuadros en colecciones públicas argentinas, y las demás fueron, en buena medida, todas aquellas obras que el artista conservaba en su poder

² La nieta del matrimonio Peress, Diana Copel, nos ha hecho llegar el inventario de la colección desaparecida, en el que figuran ambas obras.

cuando lo sorprendió la muerte, a los sesenta años de edad. Lola Pérez del Cerro organizó la exposición homenaje en Amigos del Arte, donó luego algunas obras a museos y el archivo documental de su esposo a la Academia Nacional de Bellas Artes. La familia conserva en su poder aún buena parte de ese "fondo de taller" del cual algunas piezas importantes se fueron vendiendo. El conjunto nos permite vislumbrar procesos de ejecución (del boceto a la obra terminada) en obras clave como *Sin pan y sin trabajo*, *Miss L.T.* y *Pomona*, cuya versión definitiva fue exhibida en el *Salon des Artistes Français* de 1913 y que muy probablemente se trate de una de las dos obras de Cárcova ("nu de dos" y un retrato de su hija) pertenecientes a la colección del matrimonio Dimitri Peress, desaparecida en ocasión de la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial.² Es posible, además, seguir el rastro de sus búsquedas



Fotografía de *Pomona*, de Ernesto de la Cárcova, 1913, CEC, ANBA

estéticas más libres, en obras como *Primavera*, o aquellas manchas de color de pequeño formato que alguna vez exhibió y que en algunos casos dedicó a su esposa como recuerdo de lugares compartidos en sus viajes.

Las naturalezas muertas resultan un conjunto en sí mismo desplegado a lo largo del tiempo. En ellas Cárcova ensayó juegos de luces, brillos y pinceladas muy evidentes. Constituyen su principal producción de la década de 1920, tras el regreso de su larga estadía europea.

Hay también notables contrastes entre retratos prácticamente simultáneos: algunos muy elaborados y otros –como el del conferencista Gustave Fougères– que parecen abandonados antes de concluidos, o bien ejecutados no tanto para lograr la semejanza del modelo, sino un cierto clima que emana de su figura. Gustave Fougères, célebre arqueólogo e historiador del arte griego, fue el segundo profesor invitado apenas creado el Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires (cuyo Comité fundador integró De la Cárcova) para dictar conferencias de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, en 1922.³ Más que un retrato, *El conferencista Fougères* parece un homenaje al gran profesor y al gran proyecto académico de la Universidad que lo había invitado. Detrás de su figura, descentrada y dramáticamente destacada por la luz de lectura, aparece la figura difusa de la Victoria de Samotracia, cuya presencia casi fantasmática remite a aquellos mármoles clásicos a los que el erudito francés había dedicado su vida y que nuestro artista había acercado a Buenos Aires mediante la compra de calcos en Europa.

Un párrafo aparte merece la faceta de escultor de Ernesto de la Cárcova, cuya expresión fue el diseño de modernas y delicadas medallas y *plaquettes*, una de las cuales, la realizada como sello mayor de la Universidad de Buenos Aires en 1921, alcanzó enorme difusión en todos los documentos oficiales, diplomas, certificados, etc. de la mayor casa de estudios de la Argentina. Esa imagen, como la de *Sin pan y sin trabajo* (aun cuando el dato de que Cárcova es su autor es muy poco conocido), circula también en múltiples reapropiaciones cada vez que la UBA ha sufrido conflictos o se ha levantado en lucha.

Los primeros relieves para medallas de nuestro artista datan de 1905, cuando comenzó a utilizar ese medio expresivo –tradicionalmente reservado a una simbología fija y compleja de índole legal o conmemorativa– para retratar a su hijo y a su esposa. Adhería así a la renovación del lenguaje de la medallística contemporánea. Esto puede verse en las medallas realizadas para instituciones públicas y eventos oficiales, como las del Banco Municipal de Préstamos en 1909, la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910, el Club de Mar del Plata o el Banco Popular Argentino y la ya mencionada de la UBA, comentada en este catálogo. En la Exposición

³ Gustave Fougères (Baumes-Dames, 1863-París, 1927), destacado helenista, arqueólogo e historiador del arte griego, había sido nombrado miembro de la École Française de Atenas en 1885 y ocupaba desde 1919 la cátedra de Arqueología en la Sorbonne. http://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1928_num_52_1_2913.



Postal del Museo Nacional de Bellas Artes, Colección particular

Internacional del Centenario, Cárcova presentó un lote de estas creaciones y obtuvo él mismo una medalla de oro por ellas.

Ernesto de la Cárcova fue recordado siempre con inmenso cariño y admiración. Fue, tal vez, el artista más unánimemente admirado de su generación. En su archivo abundan las expresiones de afecto y reconocimiento que le hicieron llegar sus discípulos a lo largo del tiempo de los más diversos modos: desde nombrarlo miembro honorario de sus asociaciones estudiantiles hasta solicitarlo como jurado de sus exposiciones. Su funeral, en los últimos días de diciembre de 1927, fue un evento extraordinario por la inmensa concurrencia que convocó y la cantidad de homenajes, notas periodísticas y discursos a que dio lugar. Él fue el creador de algunas obras fundamentales del arte argentino, pero además fue un hombre honesto, distinguido y generoso que asumió con gran compromiso aquello en lo que creía: que el arte, en todas sus formas, contribuiría a hacer de la Argentina una gran nación. Esperamos que esta exposición homenaje resulte una invitación a la reflexión renovando el interés por su arte, pero también por la dimensión de su ideario y su praxis de artista y de hombre público.

**Una joven promesa del arte.
Los primeros éxitos entre Turín y Roma**
Giulia Murace

¹ Carta de Ernesto de la Cárcova a la familia, Turín, 20 de mayo de 1890, CEC, ANBA.

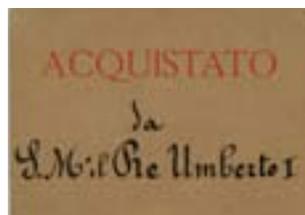
² La obra se encuentra en los depósitos del Museo di Palazzo Reale de Turín; ha sido registrada con fecha de ingreso 15 de julio de 1890. Es un pastel sobre papel entelado, de 65,5 x 50,5 cm, firmado y fechado abajo a la izquierda "E. de la Cárcova, 90"; nº 199 del catálogo de la XLIX Esposizione della Promotrice, sala II, f. 300. Ficha técnica de los Museos Reales de Turín.

Corría el año 1890 cuando Ernesto de la Cárcova escribía en una carta dirigida a la familia: "Paso por uno de esos momentos con felicidad en la vida en que uno se frota los ojos creyéndose afecto de una alucinación talmente fuerte e inesperada es la cosa que le provoca".¹ El rey de Italia Humberto I le acababa de comprar su *Cabeza de viejo* en la exposición permanente de Bellas Artes.² Se trataba de un estudio a pastel muy bien ejecutado, representando un hombre en su espontánea expresión de vejez, casi en un momento de suspiro donde las arrugas se acentúan, detrás de toques de blancos entre zonas de sombra perfectamente dibujadas. Era un ensayo claramente académico donde se insinuaba aquel amor al *vero* en boga en la Italia postunitaria, que iba tomando matices cada vez más moralizantes y de crítica social.



Ernesto de la Cárcova, *Cabeza de viejo*, 1890, pastel sobre papel (sobre tela), 65,5 x 50,5 cm, Museo di Palazzo Reale, Turín

Tarjeta de adquisición de *Cabeza de viejo* del rey Humberto I, CEC, ANBA



De la Cárcova llegó a Turín hacia fines de la década de 1880, tras haber estudiado en la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Eligió la Academia Albertina para vigorizar sus capacidades artísticas, corregir el dibujo y asimilar el arte del color, encontrando un cuerpo docente de renombre y una multitud de amigos con quienes compartió los años de aprendizaje. De su permanencia italiana se espera todavía una investigación más profunda, no obstante en su archivo se encuentran algunos indicios que pueden encender pequeñas luces alrededor de las relaciones allí instauradas. Los artistas Lorenzo Delleani y Davide Calandra, el periodista Alessandro Stella son solo algunos de los nombres a los cuales estuvo ligado.³

Los años que De la Cárcova estuvo en Italia fueron tiempos de duras críticas a las decisiones gubernamentales de centralizar en Roma todas las manifestaciones artísticas nacionales, así como de afirmación del carácter propio de cada región. La Albertina fue una de las academias italianas de vanguardia, capaz de absorber las novedades que estaban estallando contemporáneamente en las naciones transalpinas. Además, en el sistema del arte turinés, organismos oficiales y oficiosos coexistían en armonía, las exposiciones anuales del Circolo Artistico concedían aquel espacio informal que le faltaba a la muestra permanente de la Promotrice sostenida por el Estado.⁴

Ernesto de la Cárcova fue socio del Circolo y en la exposición de 1890 se presentó con dos óleos: *In montagna* y *Crysantemi*. Aplausos y laudes suscitó este último, considerado prueba verdadera de los inicios de un prometedor artista. "Esta obra no es un cuadro, sino un estudio pleno de energía que manifiesta en el autor la vocación de fuerte colorista", recitaba un artículo de la *Gazzetta del Popolo della Domenica*.⁵ Las numerosas críticas que aparecieron en la prensa italiana destacaban su tendencia a cazar el dato natural y apreciaban sus incipientes habilidades en jugar con los colores, que con toda probabilidad le estaban siendo transmitidas por Giacomo Grosso (1860-1938), elegido como maestro por el joven argentino y como tal recordado durante toda su vida. Desde 1889, Grosso era profesor de Dibujo de la Academia Albertina y un aclamado pintor. Como demostración del vínculo entre maestro y discípulo, poseemos el retrato que Grosso le hizo en 1891, mandado a la exposición anual de la Academia de Brera y que celosamente De la Cárcova custodió.⁶

Un elegante diploma, otorgado por su labor como miembro de la comisión para la realización de la Primera Exposición de Arquitectura Italiana, se encuentra en su archivo personal.⁷ Constituye otro testimonio de su activa participación a los debates que tuvieron lugar en Turín acerca de las direcciones que debía tomar el arte

³ Una carta de Ernesto de la Cárcova a Pio Collivadino, s/f (seguramente del 4 de julio de 1893), AMPC, nombra a estos artistas entre las 45 personas que le organizaron una cena de despedida en el parque del Valentino en Turín, de la cual existe un Menú con una dedicatoria (CEC, ANBA).

⁴ Rosanna Maggio Serra, "La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento" en: E. Castelnuovo (coord.), *La pittura italiana. L'Ottocento*, Milano, Electa, 1991, tomo 1, pp. 65-86.

⁵ "Esposizione di belle arti", *Gazzetta del Popolo della Domenica*, 1890, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

⁶ "Arti e Scienze. L'esposizione dell'Accademia di Brera", *La Stampa*, 20 de abril de 1891, p. 3.

⁷ *La Stampa*, 29-30 de mayo de 1890; Certificado de una acción para la I Exposición de Arquitectura Italiana, CEC, ANBA, caja 2; Diploma firmado por el presidente del comité ejecutivo, Ing. Reycend, 24 de julio de 1891, CEC, ANBA.

⁸ Carta de Giulio Monteverde a Ernesto de la Cárcova, Roma, 6 de marzo de 1893, CEC, ANBA.

⁹ Carta de Ernesto de la Cárcova a Pío Collivadino, "a bordo de Duchessa Genova", 4 de julio de 1893, AMPC.

nuevo, así como de las conexiones del pintor con la arquitectura y las artes aplicadas.

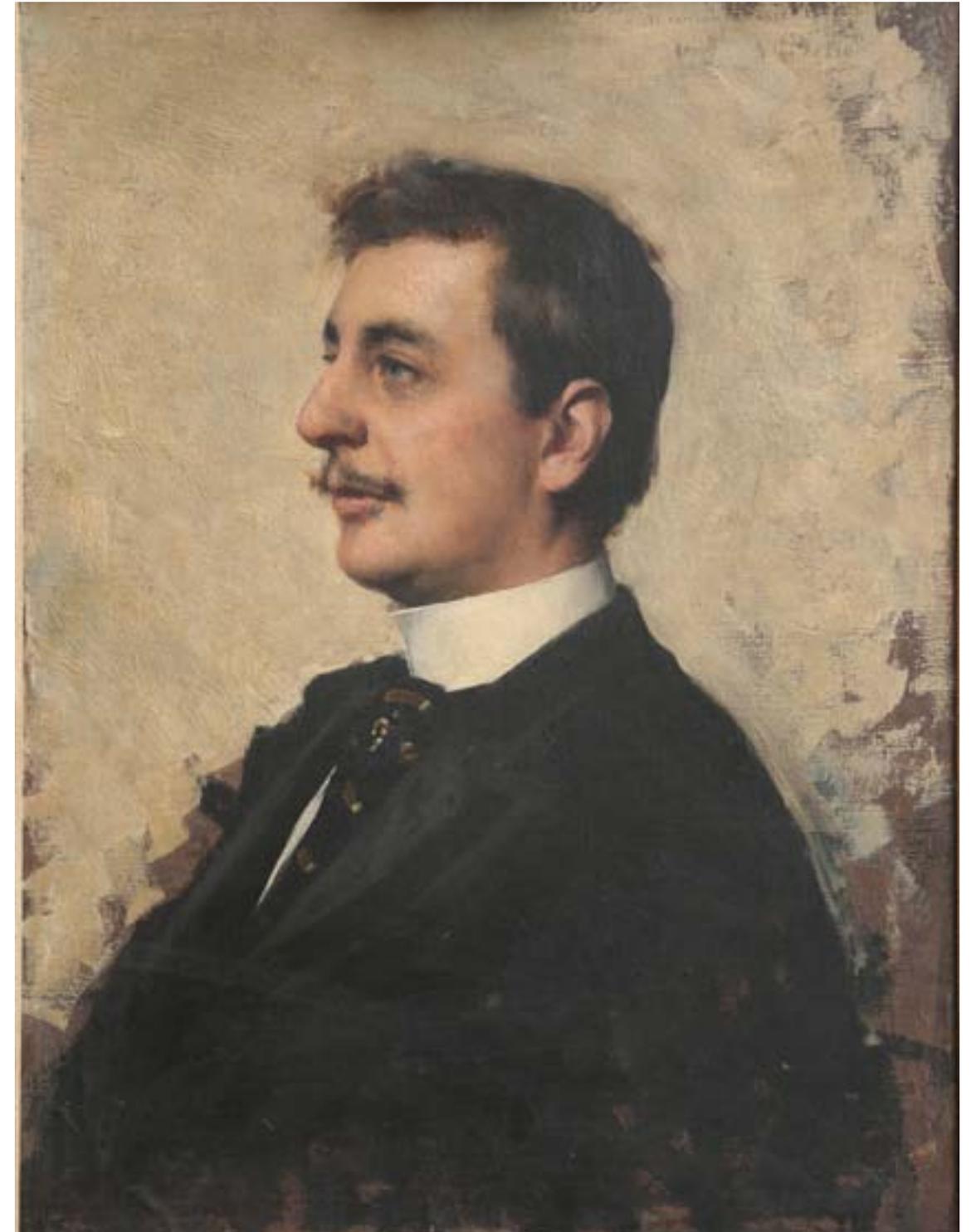
Antes de su retorno, De la Cárcova decidió completar la estadía de formación italiana trasladándose por un tiempo a Roma, donde instaló su taller en vía del Corso nº 12. A su partida, el sitio fue heredado por otro pintor argentino: Pío Collivadino (1869-1945). Roma seguía siendo una importante meta artística, capital cosmopolita y escala obligada en los circuitos europeos. Allí también el joven De la Cárcova se involucró en la exuberante vida cultural. En los primeros meses de 1893, intervino en la decoración del salón de la Associazione Artistica Internazionale para el baile de carnaval, evento imperdible para toda la comunidad intelectual de la ciudad como también para la alta sociedad. La cooperación con este proyecto, obra de Collivadino, le valió el elogio del Comité directivo de la asociación por sus "raras dotes de gusto, actividad y abnegación", declarado a través de la pluma del ilustre presidente Giulio Monteverde.⁸

Italia había sido un ambiente vivaz y lleno de estímulos que alimentó el bagaje cultural con el cual se embarcó en la *Duchessa Genova* el 3 de julio de 1893 rumbo a Buenos Aires.⁹ Estaba listo para emprender una larga y afortunada carrera.



Diploma I Exposición Italiana de Arquitectura, 1890, CEC, ANBA

Página siguiente: Giacomo Grosso, *Ernesto de la Cárcova*, 1891, óleo sobre tela, 71,8 x 54,4 cm, MCEC





**De las clases de dibujo a la consagración.
Entre la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y el Ateneo**
María Filip

Eduardo Schiaffino, Eduardo Sivori, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Lucio Correa Morales en la SEBA, 1893, AGN

Con apenas dieciséis años, en 1882, Ernesto de la Cárcova inició sus estudios artísticos en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, tras haber realizado el secundario en el Colegio del Salvador de la ciudad de Buenos Aires. La Comisión Directiva le otorgó entonces un diploma como miembro activo y académico.

La SEBA se había creado en 1876 con el objetivo de promover el desarrollo de las Bellas Artes en el país. Desde el principio, funcionó como un espacio de reunión para sus socios, ofreciéndoles también una biblioteca especializada y un canal de comunicación con los principales centros artísticos extranjeros. Entre sus metas se encontraban las de organizar periódicamente exposiciones de arte, crear una galería de pinturas y esculturas, y educar el gusto del público a través de todos los medios a su alcance.¹

En 1878 la SEBA logró fundar una Academia Libre, ofreciendo el estudio del natural de la figura humana. Si bien el reglamento permitía que concurriesen todas las personas que así lo desearan, establecía que era preferible que fuesen hijos del país, intentando dar forma a una escuela que estaba destinada a ser la "cuna del arte argentino".² Allí comenzó su formación Ernesto de la Cárcova, formación que sería clave no solo en su futuro como pintor, en cuanto a sus elecciones estilísticas e iconográficas, sino también en su desempeño como gestor cultural.

Es altamente probable que su maestro en la SEBA, Francisco Romero, formado en Turín, haya influido en su elección de la Real Academia Albertina de esa ciudad como destino de aprendizaje europeo, en lugar de ir a estudiar directamente a Florencia, Roma o París, como era frecuente en la época. Por otro lado, fue en los talleres de la SEBA donde conoció y se vinculó con las personalidades que más tarde lo acompañaron en su carrera como funcionario público y diplomático: Eduardo Schiaffino, Carlos Zuberbühler, Julio Dormal y Carlos Ripamonte, entre muchos otros.

Finalmente, fue en sus aulas donde De la Cárcova absorbió el espíritu de la SEBA, aquel que tenía como objetivo final colaborar con el progreso del país, civilizándolo, impulsando el desarrollo de las Bellas Artes, educando el gusto, pero sobre todo, estableciendo las bases de un arte propio, nacional. Este interés se enmarcaba en un contexto más general, de construcción de la nacionalidad argentina.³ Si bien el estilo y los temas de las obras de Cárcova no estuvieron claramente vinculados a lo local, sí lo estarían sus acciones a favor de un arte propio.

Así lo atestiguan no solo las ordenanzas impulsadas por él desde la Comisión Municipal de la Ciudad de Buenos Aires,⁴ sino también sus intenciones al crear la Escuela Superior de Bellas Artes en 1927. En el discurso que pronunció Ángel Guido en ocasión de la inauguración del busto del artista que aún se conserva en el establecimiento, decía:



Diploma de la SEBA a Ernesto de la Cárcova, 1886, CEC, ANBA

Quiero además hacer constar que Ernesto de la Cárcova no había limitado la finalidad de esta escuela, a la de una pura especulación plástica, muy al contrario: miraba lejos, hacia la conquista –o reconquista quizás– de una expresión plástica nuestra, de nuestra tierra, bajo nuestro cielo: Argentina. "El arte, como la ciencia, decía él –retorno a sus palabras– es fuerza creadora de sentimiento de nacionalidad; así, nacionalismo en arte implica una noble aspiración estética que puede determinar un momento histórico en la vida espiritual de un pueblo".⁵

Pero De la Cárcova no fue solo alumno de la SEBA. Cuando se trasladó a Turín, en 1886, la Comisión Directiva le entregó un diploma como corresponsal y, desde su regreso en 1893, fue vocal, prosecretario, vicepresidente y presidente de la Comisión Directiva, miembro activo, socio honorario, delegado para formar parte de distintas comisiones, como la encargada de organizar la Exposición Internacional de Arte del Centenario, profesor de dibujo y de pintura, junto a Ángel Della Valle y Reinaldo Giudici en ambas clases, y director de la Academia que contribuiría a nacionalizar. Conservando su pertenencia a la SEBA, cuando De la Cárcova regresó al país en 1893 también se incorporó al Ateneo, una asociación de intelectuales fundada recientemente por hombres de letras, que se convirtió en un ámbito de discusión de ideas estéticas, literarias y científicas, incluyendo a pintores, escultores y músicos.

Fue en la segunda exposición anual organizada por esta entidad donde De la Cárcova expuso por primera vez su célebre obra *Sin pan y sin trabajo*. Las repercusiones contemporáneas de este hecho ya han sido ampliamente estudiadas por Malosetti Costa.⁶

⁵ Discurso pronunciado por Alfredo Guido con motivo de la inauguración del busto de Ernesto de la Cárcova en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación, 23 de abril de 1932, CEC, ANBA, pp. 6-7.

⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 302-312.

¹ Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Buenos Aires, Atenas, s/f.

² Eduardo Sívori, Informe presentado a la Comisión Directiva de la SEBA, 1905, citado en Ofelia Manzi, *Ibidem*, pp. 37-40.

³ Analizado por Lilia Ana Bertoni en su trabajo *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁴ Raúl Piccioni, "El arte público en Buenos Aires", *Poderes de la imagen*, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2001.

⁷ *El Tiempo*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1894.

⁸ *Catálogo de las obras expuestas en la Exposición Nacional*, Buenos Aires, Imprenta Elzeviriana, 1898.

Sin embargo, cabe citar aquí las siguientes palabras: "Tiene una suerte extraordinaria, casi tanta como talento. Ha llegado de Europa, apenas terminados sus estudios; ha expuesto varios cuadros y sin más preámbulo, la crítica le ha señalado un puesto de honor entre los artistas nacionales."⁷

En esta oportunidad, así como en las exposiciones de 1895 y 1896, De la Cárcova formó parte del jurado de las exposiciones del Ateneo, asumiendo su papel como un quehacer patriótico. En la misma línea, dos años más tarde, colaboró en la organización de la sección de Bellas Artes de la Exposición Nacional de 1898, redactando el reglamento, presidiendo el jurado de admisión y formando parte del jurado de los premios de pintura. Tanto las bases establecidas como la lista de expositores manifestaban el significado que tenía el concepto de "nacional" para los organizadores. La muestra estaba "destinada a exhibir producciones originales de los artistas argentinos residentes en cualquier punto y las de los artistas extranjeros residentes en la República".⁸ Nada hacía referencia ni al estilo ni a los temas de las obras. De hecho, entre los más de 90 expositores y 225 obras estaban representados todos los géneros. Si bien eran mayoría los artistas nacidos en la Argentina, las obras señaladas por Zuberbühler en el discurso inaugural como las más importantes fueron la estatua del *Dr. Burmeister*, realizada por el alemán Ricardo Aigner, y *Érato*, ejecutada por el italiano Juan Arduino. Ernesto de la Cárcova no figuró como expositor.

Sin embargo, hasta el cierre del Ateneo, en 1903, De la Cárcova siguió desempeñando funciones como vicepresidente segundo, tesorero y vocal de la Junta Directiva en diversos períodos, así como proyectista del diploma para los socios y colaborador de *La revista del Ateneo*.

En cuanto a la SEBA, su participación en ella se extendió hasta su muerte, conservando aún hoy su presencia en la memoria de la institución a través del nombre que lleva una de sus salas.

Las ordenanzas urbanísticas como pedagogía

Raúl E. Piccioni

Uno de los aspectos menos conocidos de la trayectoria profesional de Ernesto de la Cárcova es sin duda su actuación como legislador en la ciudad de Buenos Aires. Este artista se incorporó a ese cuerpo legislativo no mediante un acto electoral, sino a través de un nombramiento, producido el 1º de diciembre de 1901 durante la gestión del intendente Adolfo Bullrich. Su ingreso fue producto de una ley aprobada por el Senado y la Cámara de Diputados de la Nación que determinaba que, mientras se reformaba la Ley Municipal vigente, las funciones encomendadas por ella al Concejo Deliberante serían desempeñadas por una comisión compuesta de veintidós vecinos nombrados por el Poder Ejecutivo con previo acuerdo del Senado. Entre ellos se encontraba nuestro pintor, junto a Marcelo T. de Alvear, Arturo Gramajo, Antonio Devoto y otras personalidades de la actividad pública y privada de la ciudad.

En este cuerpo legislativo integró, junto con Eduardo Estrada –reemplazado al año siguiente por E. Aguirre– y Alberto Rodríguez Larreta, la Comisión de Obras Públicas. Durante su participación, que duró cinco años, Ernesto de la Cárcova presentó cuatro proyectos: tres vinculados a la estética urbana y uno a la resolución de problemas de circulación e higiene.

La primera propuesta de las ordenanzas por él redactadas fue la creación de un Premio de Fachada, presentada el 27 de junio de 1902. En sus fundamentos se expresaba que el objetivo principal era el de “fomentar la edificación privada de carácter arquitectónico” mediante el otorgamiento de un premio anual a los arquitectos e ingenieros autores de los proyectos que se destacaran por el “mejor carácter arquitectónico y ornamental de su fachada”.¹ La retribución asignada consistía en la exención en el pago de los derechos de delineación, niveles y edificación correspondientes a la propiedad.

Sin embargo, cuando el artista hablaba de la ciudad no se refería a ella en su condición física, es decir el territorio jurídico instaurado desde 1887, cuando Buenos Aires se constituyó en Capital de la Nación incorporando a esta los partidos de Flores y Belgrano, sino a la ciudad histórica, aquella que se encontraba ubicada en un perímetro constituido por las avenidas Colón, Paseo de Julio (hoy Leandro N. Alem), la ribera del Río de la Plata, las calles Canning, Rivadavia, Rioja y Caseros.

Así como su propuesta marcaba claramente el área de aplicación, también indicaba con exactitud el perfil del jurado idóneo que debía constituirse para otorgar dicho premio. En su propuesta original, este debía estar integrado por el Intendente Municipal, el Presidente de la Subcomisión de Obras Públicas de la Comisión Municipal, el Decano de la Facultad de Ingeniería, el Director del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad y el Director del Museo de Bellas Artes. De esta manera, De la Cárcova introducía por primera vez, en la conformación de un jurado reunido para

¹Honorable Comisión Municipal, Versión taquigráfica de la sesión celebrada el 27 de junio de 1902, Buenos Aires.

CARAS Y CARETAS

MANAGER PEDRO LUCIANO, ARTISTAS Y DE REDACCION
 JOSÉ N. ALVAREZ CARLOS CORREA LUNA JOSÉ N. GIMÉNEZ
 AÑO II BUENOS AIRES, 19 DE MAYO DE 1906 N.º 398

El problema municipal, por Figueroa Alcorta



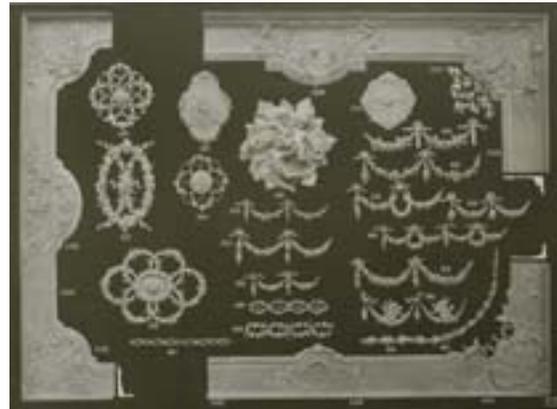
“... y es de esperarse que encontraremos el medio práctico de dar seriedad y respetabilidad a la futura Municipalidad de Buenos Aires...” (Mensaje del Presidente de la República al abrir las sesiones del Congreso Argentino en Mayo de 1906).

(Dib. de G. Figueroa)

El problema municipal,
 por Figueroa Alcorta, en:
 Caras y Caretas, a. 9, n° 398,
 19 de mayo de 1906

resolver problemas urbanísticos, una institución artística, el Museo Nacional de Bellas Artes, cuya dirección ejercía su colega y amigo Eduardo Schiaffino.

Pero las presiones de otras asociaciones profesionales lo obligaron a hacer algunos cambios. El 28 de julio de 1903, se debatió en el recinto de la Comisión Municipal una solicitud presentada por la agrupación que nucleaba a los más renombrados arquitectos del país, la Sociedad Central de Arquitectos, para integrar dicho jurado. Ante esta presión, su autor no tuvo más remedio que incorporar a un



La decoración moderna del interior y del frente, Catálogo, MCEC

delegado de dicha sociedad profesional, pero, para neutralizar su influencia y acentuar más la importancia de las instituciones artísticas, incluyó también a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, entidad que reunía a los artistas y de la cual era uno de sus miembros más destacados. De esta manera, se aseguraba su participación en las decisiones más allá de la permanencia en su cargo de concejal, legitimando al mismo tiempo un espacio para estas instituciones en la toma de decisiones sobre la estética urbana.

En las justificaciones de su propuesta, De la Cárcova ponía en evidencia que los objetivos de su proyecto no consistían en establecer una norma de control urbano, sino que se trataba de una herramienta pedagógica que serviría para mejorar la calidad civilizatoria de la sociedad local. Esta idea, que compartía con Eduardo Schiaffino, estaba influida por el pensamiento de Hipólito Taine. Para ambos artistas, la ciudad y el país en general estaban pasando por una de las etapas más fructíferas, y veían con optimismo el progreso físico y social de Buenos Aires que el arte complementaría: "Pocas ciudades del mundo se han de encontrar en circunstancias más favorables que la nuestra para el desarrollo de su arquitectura; todo está por hacerse; la edificación pública en vísperas de surgir; la edificación privada se modifica y reconstruye diariamente para adaptarla a nuevas necesidades".²

Para De la Cárcova este progreso se manifestaba en el crecimiento edilicio público y privado, en la apertura de grandes avenidas y en la construcción de edificios monumentales. Pero también, en sus fundamentaciones, encontramos otra de las grandes preocupaciones presentes en los debates que venían suscitándose en el seno de la comunidad artística local desde las últimas décadas del siglo XIX: la posibilidad o la imposibilidad de un arte con carácter nacional. En este caso, se debatía la existencia de una arquitectura con rasgos propios y qué características debían definirla: "Se abren de la noche a la mañana grandes avenidas; factores estos de los que venga a surgir un tipo de arquitectura propia, y que sería de desear

² *Ibidem*.

estuviera dentro de esa fórmula sancionada hoy por todos los pueblos más cultos de la íntima unión de lo útil y lo bello".³

Además de las ideas de Taine y de las discusiones en torno a la búsqueda de un arte de rasgos nacionales, la ordenanza se inspiró en prácticas y reglamentos implementados en algunas de las ciudades culturalmente más importantes de Europa, principalmente en París, urbe que había conocido en su etapa de formación.

Pese a la sólida justificación que hizo del proyecto, De la Cárcova tuvo una fuerte oposición, liderada por el concejal Arturo Gramajo, quien discrepaba por principios de carácter material. Este concejal le cuestionaba la exención del pago de derechos al propietario y la desvalorización de los estímulos a la construcción que estaban implícitos en el proyecto. Por otro lado, se apreciaba claramente en los discursos las diferentes prioridades que estos políticos se planteaban respecto de los futuros edificios entre los que debían tener un carácter exclusivamente material (los edificios hechos solamente como inversión económica) y aquellos planificados como artefactos portadores de belleza (las viviendas construidas por la clase económicamente más rica para su propio lucimiento). Pese a estas oposiciones, la ordenanza fue sancionada el 26 de julio de 1902.

El segundo proyecto elaborado por De la Cárcova fue presentado para su aprobación y debate el 5 de junio de 1903. Este proponía dotar de esculturas decorativas a las plazas y paseos públicos de la Capital. Para ello, planteaba la necesidad de crear un fondo de 30.000 pesos para la adquisición de obras de arte de carácter decorativo para ser emplazadas en las plazas del Municipio. Para cumplir con este fin, proponía la creación de una comisión ad hoc integrada por el Intendente, el Director de Arquitectura, el Director de Paseos Públicos –Charles Thays–, el Director del Museo Nacional de Bellas Artes y el Presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Nuevamente, además de los cuerpos técnicos propios de la administración de la ciudad, se incorporaba aquí a los artistas plásticos. En los considerandos del proyecto se especificaba claramente que las obras por adquirir "debían ser de bronce o mármol, descartándose toda forma realizada en materiales como argamasa y algo poco perecedero, que en realidad representaban, de alguna manera, el pasado".⁴ Con esta cláusula se manifestaba una velada crítica al pasado escultórico de Buenos Aires, probablemente hacía referencia a la Pirámide de Mayo realizada por Prilidiano Pueyrredón y muy cuestionada por ese entonces como monumento representativo del arte en la Argentina.

Los fundamentos esgrimidos por este artista para justificar esta ordenanza guardaban mucha similitud con los desplegados en la defensa de la ordenanza de 1902. Por un lado, volvía a plantear su enorme fe en el progreso material y social de la ciudad y en el rol

³ *Ibidem*.

⁴ Recordemos que las esculturas de la Pirámide de Mayo estaban realizadas en argamasa, y algunas de ellas debieron ser reemplazadas por el deterioro propio del material. A su vez, desde 1884, la escultura que coronaba dicha pirámide había sido muy criticada.

⁵ Honorable Comisión Municipal, *Versión taquigráfica de la sesión celebrada el 5 de junio de 1903*, Buenos Aires.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

que la educación del gusto público tenía en este proyecto. Y por el otro, dejaba en claro nuevamente la necesidad de fomentar el arte nacional.

Para Ernesto de la Cárcova, este tipo de obras de arte no eran solamente elementos de enriquecimiento visual, sino que se convertían en verdaderas herramientas educativas. Según su pensamiento, la importancia de las esculturas estaba dada por el valor pedagógico que tenían para la sociedad:

pienso que ha llegado el momento oportuno [de] que las autoridades municipales se preocupen del ornato de la ciudad y preferentemente de aquellos elementos que, exteriorizando el alto grado de cultura de un pueblo, son a la vez factores educativos de la mayor importancia, tanto más necesarios entre nosotros que careciendo aún de grandes museos, conviene poner la obra de arte al alcance y contacto del pueblo.

Pero esa idea del progreso lo llevó a suponer, en forma un poco ingenua, que estas obras servirían para fomentar en Buenos Aires las industrias del bronce y del mármol. Sobre todo, creía en las posibilidades de que estas esculturas, en un principio traídas del exterior, podrían ser luego provistas por artistas argentinos o, por lo menos, realizadas en el país. Buscaba nuevamente producir "obras de carácter eminentemente nacional". Este argumento insistía en la necesidad de invertir y no gastar, en la compra de estas obras ya que "Todas las Municipalidades de las ciudades europeas destinan sumas importantes para el embellecimiento de sus paseos públicos adquiriendo las obras de sus escultores más renombrados". Es interesante remarcar que los referentes para su idea seguían siendo elementos decorativos, que "tanto abundan en las plazas y paseos de la mayor parte de las ciudades europeas".⁵

El proyecto tardó varios meses en ser debatido, ya que fue retenido en la Comisión de Hacienda. Sus miembros sabían que era "altamente conveniente para mejorar la estética de la ciudad",⁶ pero no querían incluir la partida solicitada por De la Cárcova en el presupuesto de ese año, sino en el del siguiente. Merced a la intervención del pintor, se logró que fuese tratado hacia el fin del año 1903, evitando así que naufragase por falta de presupuesto.

Al igual que en el debate sobre los premios de fachada, este nuevo proyecto contó con un frente opositor, liderado en esta instancia por Carlos Carranza, que también esgrimía argumentos de carácter económico para desacreditarlo. Este concejal se escudaba en el supuesto "carácter superfluo del arte ante las necesidades de higiene",⁷ de lo cual, según él, carecían, por ejemplo, los hospitales. Para Carranza, el arte era algo secundario y desconocía su carácter educativo. Volvían a esgrimirse los conflictos entre lo útil y

lo bello, considerado esto último como accesorio respecto de las necesidades materiales.

Finalmente, la ordenanza se aprobó el 27 de noviembre del año 1903. Salvo su autor, los demás concejales y la opinión pública no tenían muy claro el rol educativo que esta propuesta escondía. Pocos entendieron que se buscaba transformar a Buenos Aires en una verdadera capital del arte. Un ejemplo de ello es el hecho de que hasta 1905 dicho proyecto no se puso en marcha. La intención de De la Cárcova era la de continuar anualmente con la asignación de una suma de dinero para este fin, pero esto se produjo una sola vez. Ese año, De la Cárcova y Schiaffino viajaron a Europa a comprar esculturas, este último en calidad de director del Museo de Bellas Artes y como representante del Concejo Municipal, tal como se expresaba en la ordenanza. El Director de Paseos no intervino en la elección de las esculturas, su misión, si bien no quedaba especificada en la norma, estaría dedicada a la ubicación de las esculturas en el espacio público.



Buenos Aires, variedad de estilos de edificios particulares, en: *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, nº 376, 30 de agosto de 1908

El 14 de mayo de 1904, Ernesto de la Cárcova presentó un tercer proyecto de ordenanza, complementaria de la que presentara en 1902. Se trató de una propuesta para limitar el color de las fachadas de los edificios del sector antiguo de la ciudad. Proponía prohibir el uso de los colores amarillo, azul, rojo o verde en las fachadas de los edificios de un radio similar al planteado en la ordenanza anterior. Para las fachadas de ese perímetro se permitía solamente el uso de tintes suaves y neutros, a excepción de las persianas y contramarcos de las vidrieras. Esta propuesta contenía un espíritu diferente a la que presentara anteriormente. Aquí ya no se incentivaba la creatividad con un premio, sino que se prohibía la irregularidad y lo que él consideraba el mal gusto general. Las reglamentaciones sobre colores en las fachadas también tenían como antecedente algunas normativas francesas.

Estos tres proyectos presentados por De la Cárcova no se inscriben dentro de lo que se denomina una ordenanza de *ornato público* o de *embellecimiento urbano*. Sus propuestas no estipulaban formas rigurosas de regulación y el control del espacio público ni imponían prohibiciones estrictas a los particulares. Tampoco eran herramientas eficaces para establecer tendencias para el desarrollo del perfil futuro de la ciudad. Es decir, las ideas de De la Cárcova deben ser consideradas como normativas de carácter pedagógico que buscaban, desde distintas estrategias, la educación del gusto público. Se inscribían dentro del proyecto civilizatorio compartido por él y por Eduardo Schiaffino. La ordenanza de premios de fachada premiaba los buenos ejemplos para que sirviesen de modelos. Lo mismo con la pintura de fachadas: se trataba de evitar simplemente los excesos considerados de *mal gusto*. Por lo tanto, si las vemos desde el punto de vista del control o de la prevención de la ciudad, estas resultarán insuficientes para regular la arquitectura del porvenir. Es desde la óptica de la educación estética que estas cobran importancia y sentido.

El proyecto planeado para formar un gran museo público al aire libre se inscribe también dentro de estas ideas. De todas las que elaboró, esta fue quizás la más audaz, aunque los medios disponibles y la burocracia administrativa no permitieron que se desplegara en toda su potencialidad y que, finalmente, lo efectivamente realizado no reflejase la magnitud de la propuesta. El núcleo central de esta idea era claramente la educación del gusto estético, no solo en el ámbito de la población en general; apuntaba también a mejorar la capacitación de los artistas plásticos, mediante el ejemplo de los maestros extranjeros.

El cuarto proyecto de ordenanza que presentó Ernesto de la Cárcova se vinculaba con las normas de *embellecimiento urbano*. Fue elevado a consideración el 23 de octubre de 1903 (y redactado

en colaboración con el concejal Telémaco Susini), proponiendo la formación de una comisión para la realización de un nuevo trazado general del municipio. En la definición del perfil de las instituciones que tomarían las decisiones, se nota la influencia de De la Cárcova. Se propuso que esta última estuviese integrada por el Presidente del Departamento Nacional de Higiene, el Director de la Asistencia Pública, el Jefe de la Sección de Higiene de la misma, un Asesor Municipal, el Vicedirector del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad, el Presidente de la Comisión de Obras Públicas del Concejo Municipal, el Presidente o un Delegado de la Sociedad Central de Arquitectos y el Presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Nuevamente, le reservaba un lugar para las instituciones del arte junto a organismos técnicos.

Los asuntos que estudiaría esta comisión serían:

la revisión general del trazado de la ciudad, a fin de proponer alteraciones y modificaciones al trazado; un proyecto de trazado de avenidas en la parte central de la ciudad entre las calles Callao, Entre Ríos, Santa Fe y San Juan; un proyecto de expropiación para la ejecución de avenidas propuestas por el ensanche; las zonas para ubicación de industrias, paseos públicos y en qué zonas debe prohibirse la ubicación de las mismas por razones de salubridad; el control de las medidas de los lotes en las manzanas y la altura de los edificios en proporción al ancho y orientación de las calles, habitaciones, servicios, etc.⁸

Esta propuesta se acerca, por un lado, a las que se denominaban normas de *embellecimiento urbano*, al establecer pautas para definir la altura de los edificios, fijar las dimensiones de los lotes en los que estos se ubicarían y reglamentar las orientaciones tanto de las calles como de los espacios habitables. Por otro lado, en la formación de la comisión era palpable que este artista y su colega en el Concejo Deliberante estaban al tanto de las novedades por las cuales pasaba el debate, tanto local como internacional, del urbanismo contemporáneo. En ellas se percibe que, además de la estética urbana, tenían en mente los asuntos propuestos por la moderna disciplina del urbanismo, la resolución de los problemas de la circulación y la higiene de la ciudad. Por ejemplo, la apertura y el ensanche de avenidas, que respondían a los problemas circulatorios, y la zonificación de industrias y espacios verdes, vinculada a las cuestiones de la higiene.

Esta propuesta, en apariencia, es la que más se aleja de los principios de la estética urbana. Sin embargo, la incorporación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en la redacción del nuevo plan garantizaba que los criterios estéticos estuviesen presentes en su proyecto de transformación urbana.

⁸ *Ibidem*, 23 de octubre de 1903, p. 915.

CARICATURAS CONTEMPORANEAS
ERNESTO DE LA CÁRCOVA, POR CAO



Artista á quien le sobra ilustración,
desen embellecer la población,
y no va á hacerlo mal,
como la Comisión Municipal
le dá esa comisión.

Cárcova e Yrurtia.
Un buen encuentro en medio de la fatalidad
Carolina Vanegas Carrasco

¹ Decretado por la ley 4666, de septiembre de 1905, y propuesto por un grupo de ciudadanos presididos por Roque Sáenz Peña para ser realizado por suscripción popular.

² La primera comisión funcionó entre 1906 y 1907 presidida por Luis Sáenz Peña; a su muerte, fue nombrado Norberto Quirino, quien la presidió hasta su fallecimiento, en 1915. En su reemplazo, se nombró a Luis Güemes, quien renunció en 1922 para ser relevado por Antonio Dellepiane, quien presidió la comisión hasta la inauguración de la obra, el 24 de julio de 1926.

³ El contrato estipulaba el pago de cien mil pesos repartidos de la siguiente manera: treinta mil para empezar, treinta mil al terminar el modelo de yeso, veinte mil al terminar la obra en París y los veinte mil restantes al quedar instalada en Buenos Aires. Cfr. Ismael Bucich (comp.), *Apoteosis de Dorrego*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Ferrari Hnos., 1928, p. 124.

En 1904, Ernesto de la Cárcova y Rogelio Yrurtia compartieron el reconocimiento por sus obras como parte de la representación argentina en la Exposición de Saint Louis: Cárcova por su pintura *Sin pan y sin trabajo* y el trece años más joven Yrurtia por su conjunto escultórico titulado *Las pecadoras*. Si bien siguieron rutas muy diferentes, se volvieron a encontrar poco más de diez años después, también fuera de su país, ya con sus carreras definidas. Esta vez sería en París en donde los dos residieron por largos años. Mientras De la Cárcova se había entregado al servicio público como mediador cultural y gestor de proyectos para la enseñanza de las artes y las ciencias, Yrurtia se dedicó de lleno a la escultura.

El encuentro se produjo en el convulsionado contexto parisino de la Primera Guerra Mundial. El gobierno argentino, que mantuvo la neutralidad en el conflicto, no podía evitar que este afectara el desarrollo de varios proyectos, entre ellos, dos vinculados a De la Cárcova: el Patronato de Becados y el seguimiento de los encargos de monumentos conmemorativos. Este último propósito reunió a Yrurtia y De la Cárcova el 18 de febrero de 1917 en el estudio del escultor en Boulogne-sur-Seine para efectuar la verificación del progreso del Monumento a Manuel Dorrego¹, el cual Yrurtia había ganado por concurso y en el que trabajaba desde hacía diez años.

En el contrato, firmado en 1907, se había acordado realizar la obra en un término de tres años. En 1911, se prorrogó dos años más. En 1915, la Comisión Pro Monumento a Dorrego llegaba a su tercera conformación², mientras Yrurtia desde París intentaba convencerlos de que le depositaran la segunda cuota que correspondía al momento de la terminación de la obra en yeso.³ Yrurtia esperaba ese



Fotografía de *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia, dedicada a Ernesto de la Cárcova, París, 1910, CEC, ANBA

pago desde 1914, pero al parecer la falta de respuesta obedecía a que no había sido verificado el estado de la obra; al respecto el escultor afirmaba en su favor:

Si hasta ahora no he hecho el envío de fotografías de mi trabajo completo no ha sido sino debido a los acontecimientos, que me forzaron en el mes de agosto 1914 a desarmarlo para colocarlo en seguridad contra toda eventualidad. No ignoraré Ud. que los alemanes estaban en ese momento en los alrededores de París. Ahora solamente he podido a costa de grandes dificultades volverlo a armar, para poder hacer las fotografías que Ud. exige y que parece sirven para apoyar mi palabra de honesto artista.⁴

La visita de Cárcova posibilitaba que Yrurtia finalmente tuviera un interlocutor después de muchos años de trabajo y dificultades para llevar adelante la obra, que, según el propio artista, habían redundado en el deterioro de su salud. Cárcova escribió su informe a la comisión al día siguiente de la visita. En este, no solo dio su visto bueno respecto de la obra terminada en yeso, sino que ponderó sus cualidades:

La estatua ecuestre de Dorrego, como concepción general, impresiona desde el primer momento por la sensación de vida y armonía que [en] ella predomina, y ese efecto se mantiene desde cualquier punto de vista que se la observe, debido al ritmo de sus líneas y un ponderado equilibrio de sus masas escultóricas. [...] La figura de la Victoria alada, el grupo de La Historia y la estatua de La Fatalidad, que según el concepto del escultor formarán la base del monumento⁵ y su expresión simbólica, son muy sugestivas, particularmente La Fatalidad en su enigmático ademán, eficazmente intensificado por las cualidades plásticas que caracterizan la obra del escultor Yrurtia.⁶

Dado el prestigio de Ernesto de la Cárcova en el medio artístico local, el elogioso informe resultaba un importante apoyo al atormentado artista. Yrurtia se debatía entre las exigencias del contrato que había aceptado, según él, a causa de su inexperiencia,⁷ los cambios realizados en el proceso de creación y las no menores dificultades derivadas de la guerra. La principal de dichas modificaciones era respecto del material de la estatua ecuestre que el artista prefería hacer en bronce. Según él, "el sol y la luz fuerte de nuestro cielo absorberían por completo toda la riqueza del modelado", pero también consideraba el hecho de que para hacerla en mármol "todos los obreros que necesitaría están movilizadas [mientras que la casa fundidora] ha podido guardar a todos sus viejos obreros".⁸ De la Cárcova incluyó su concepto a favor de

⁴ Carta de Rogelio Yrurtia al Intendente de Buenos Aires, 6 de enero de 1916, ARO, IIPC-TAREA.

⁵ En realidad, la figura de la Victoria va sobre el pedestal conduciendo el caballo de Dorrego.

⁶ Informe de Ernesto de la Cárcova a la comisión del monumento a Dorrego presidida por Luis Güemes, 19 de febrero de 1917, CEC, ANBA.

⁷ Carta de Rogelio Yrurtia al Intendente de Buenos Aires, 6 de enero de 1916, ARO, IIPC-TAREA.

⁸ Carta de Rogelio Yrurtia al Intendente de Buenos Aires, 6 de enero de 1916, ARO, IIPC-TAREA.



Rogelio Yrurtia. En: *Pallas*, nº 1, 15 de mayo de 1912



este cambio argumentando, además, que "el solo apoyo de tres puntos en el zócalo no bastaría a mantener el peso de ese gran volumen en una materia frágil y sin elasticidad como el mármol, salvo a recurrir a un sostén central que perjudicaría mucho la estética del monumento".⁹

Gracias a este informe, el escultor recibió, cuatro meses después, la esperada cuota, pero esta seguía siendo insuficiente. Dos años después, Yrurtia recurrió de nuevo a De la Cárcova para que intercediera por él ante el Intendente, dado que las cosas se habían complicado. El escultor esperaba "que los antiguos precios se restablecieran con el fin de las hostilidades", sin embargo, argumentaba, "Ud. no ignora, el aumento considerable que presenta en todas las cosas desde hace dos años, además de la rareza y encarecimiento exagerado de la mano de obra, como de metales y materias primeras indispensables a la fundición".¹⁰

⁹ Informe de Ernesto de la Cárcova a la comisión del monumento a Dorrego presidida por Luis Güemes, 19 de febrero de 1917, CEC, ANBA.

¹⁰ Carta de Rogelio Yrurtia a Ernesto de la Cárcova, 26 de noviembre de 1918, ARO, IIPC-TAREA.

No hallamos en los archivos consultados la respuesta de Cárcova y no tenemos certeza de si respaldó de nuevo a Yrurtia ante la Comisión.¹¹ En todo caso, el escultor logró sortear la difícil situación producida por la falta de dinero, sumada al incumplimiento de los contratistas.¹² En 1922, por intervención del presidente Marcelo T. de Alvear, se designó como presidente de la comisión del monumento a Dorrego a Antonio Dellepiane, quien constató que había sido la inoperancia de la junta lo que había retrasado el proceso. Yrurtia ya tenía depositada desde hacía algún tiempo en la Aduana de Buenos Aires la casi totalidad de las piezas del monumento "expuestas a la intemperie, [...] próximas a ser vendidas en pública subasta para cubrir los gastos de derechos, almacenajes, etc."¹³

En el libro conmemorativo de la inauguración del monumento, que finalmente tuvo lugar en julio de 1926, consta que la comisión logró que se levantara el embargo y luego abrió una suscripción de "admiradores de Dorrego" para completar a Yrurtia los pagos adeudados. Los conflictos, sin embargo, no terminarían allí. El escultor se enfrascó en una intensa discusión para convencer a la Comisión de que la plaza situada en Suipacha y Viamonte –en donde hoy permanece el monumento– era el mejor lugar para ubicarlo. En los veinte años de preparación de la obra, las expectativas del público, o por lo menos una parte de él, habían cambiado, y la obra no fue recibida como el escultor esperaba. En un documento sin fecha, Yrurtia expresó su desencanto al respecto: "El ministro dijo que mi victoria no es sino cosa ya vista [...] Dicen [...] que mi monumento de Dorrego no tiene valor artístico porque es clásico".¹⁴

La alegoría de la fatalidad que Yrurtia había puesto al costado del pedestal y que Dellepiane caracterizaba como la personificación "de las fuerzas, ocultas e imprevisibles, que se atraviesan en el camino de los hombres cuando estos menos lo piensan, para torcer sus intentos o desbaratar sus propósitos"¹⁵ parecía condensar una identificación del propio artista con el malogrado héroe. La obra se llevó a término gracias a intermediarios como De la Cárcova o Dellepiane, quienes apoyaron y defendieron al artista. Sin embargo, como este último señalaba, Dorrego había sido víctima de la fatalidad tanto como sus contemporáneos, del mismo modo que Yrurtia.



Alegoría de la fatalidad del Monumento a Dorrego, ARO, IIPC-TAREA

¹¹ Durante 1918 estuvo dedicado a la administración del Hospital Argentino en París y volvió a Buenos Aires a comienzos de 1919.

¹² Yrurtia se lamentaba de haber regresado a Buenos Aires sin las obras, pues dependía de la intermediación del artista belga Aimé Stevens, quien se encargó de supervisar el fin de las piezas por parte de Rudier y la Fonderie National Belge, así como su embalaje, seguro y envío, ARO, IIPC-TAREA.

¹³ En: Bucich, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ ARO, IIPC-TAREA.

¹⁵ En: Bucich, *op. cit.*, pp. 142-143.

La educación de los artistas

María Isabel Baldasarre



Academia de Bellas Artes. Alumnos copiando del yeso, 1901, AGN

¹"Don Ernesto de la Cárcova. Una manifestación artística. Su significado. Discursos", *Pueblo*, Corrientes, 21 de febrero de 1905, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

²Carta de Arturo Méndez Texo al Señor Presidente de la CNBA, Eduardo Schiaffino, París, 31 de mayo de 1902, AS-Museo Nacional de Bellas Artes.

Todos sus discípulos le admiran y respetan
Admiran al artista y respetan al maestro¹

La educación fue uno de los ejes centrales de la vida de Ernesto de la Cárcova. No solo en relación con la formación específica de artistas y aficionados a las bellas artes, sino también cumpliendo varios roles como Inspector Nacional de la enseñanza del Dibujo, y jurado en la adjudicación de cargos y programas en escuelas primarias y secundarias, ocupando la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de La Plata e involucrado en la enseñanza del dibujo para ingenieros y arquitectos. A pesar de esta multiplicidad de funciones, todas vinculadas a instancias de formación estética, nos enfocaremos aquí en los cargos y gestiones llevados adelante por Cárcova en pos de la preparación de los artistas: desde sus primeros tiempos como docente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, hasta el proyecto de la Escuela Superior de Bellas Artes. Los hitos de su biografía nos permiten pensar en qué punto las instituciones fueron los mecanismos que Cárcova creyó más idóneos para el desarrollo de artistas: organismos con reglas y ordenamientos que, sin embargo, deberían ser capaces de brindar una educación liberal, respetuosa de las decisiones y búsquedas personales de los futuros creadores. En muchos casos, estas nociones no resultaron del todo compatibles para sus contemporáneos.

En diversas instituciones y sedes geográficas, Cárcova dedicó su vida a este ideario. Las crónicas son pródigas al respecto: la acción docente invadió al artista. Interminables horas de trabajo y la utilización de recursos propios fueron la constante, relegando la práctica de la pintura. La enseñanza del arte se transformó en un proyecto de vida.

La Argentina tiene una Academia

Ya tan temprano como 1894, Cárcova se desempeñó como profesor de la Sociedad Estímulo, aquel ámbito en que había iniciado su entrenamiento como artista una década antes en las clases de pintura de Francesco Romero. Fue, además, uno de sus principales impulsores en pos de que el Estado se hiciera cargo de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales de la Sociedad. En 1900, presentó un proyecto, en nombre de la junta directiva que presidía, proponiendo su nacionalización. Una de las cláusulas insistía en respetar al personal docente nombrado por la SEBA, que, como destacaban tanto los alumnos como la prensa de la época, trabajaba gratis e incluso vendía cuadros con el objetivo de solventar la propia institución.²

En la recién nacionalizada Academia, Cárcova ocupó el cargo de director y Eduardo Sívori el de vicedirector. Las autoridades ha-

bían sido elegidas por el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín V. González, mediante una terna de profesores de la escuela, propuesta por los entonces docentes titulares. Según Sívori, para el año de su nacionalización, la Academia contaba con seiscientos alumnos,³ cifra que se mantuvo estable durante la gestión de Cárcova.⁴ Fueron difíciles los años en que Cárcova estuvo al frente de la Academia. La correspondencia con Sívori indica que, además de huelgas de estudiantes y problemas presupuestarios, debieron lidiar con muchas pujas internas entre los profesores, como Carlos Ripamonte, Arturo Dresco, Fernando Fader, Alberto Rossi y Pío Collivadino, quienes no estaban de acuerdo con la manera en que Cárcova y Sívori llevaban adelante la institución, rechazo que se hacía extensivo también a su histórico amigo Eduardo Schiaffino.⁵

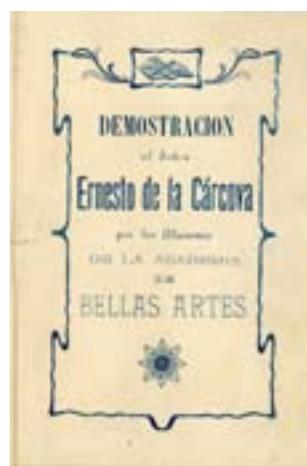
Más allá de esta oposición dentro del claustro docente, gracias al archivo de la ANBA hemos podido documentar el sostén a su gestión por parte de los alumnos, en una relación de apoyo y cariño para con el maestro que perduraría a lo largo de toda su vida. Este vínculo de afecto fue, de modo recíproco, valorado y fomentado por el mismo Cárcova. Por ejemplo, en ocasión de su partida a Europa para visitar establecimientos de enseñanza artística en mayo de 1907, dos alumnos le dedicaban una carta de agradecimiento en la que sobresalían los que serían *topos* del espíritu docente del maestro: su confianza en la juventud y la capacidad de educar desde el libre albedrío:

³"Discurso del Señor Eduardo Sívori. Presidente de la SEBA" en: *Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de Barausse y Lacassie, 1905, p. 12.

⁴En mayo de 1907, se contaban 250 alumnas (concurrentes a las clases diurnas) y 450 alumnos (en las clases nocturnas). Cfr. "En la Academia de Bellas Artes. Diplomas de Profesoras. Manifestaciones al señor De la Cárcova", *El Tiempo*, 24 de mayo de 1907, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

⁵Carta de Eduardo Sívori a Ernesto de la Cárcova, 24 de julio de 1907, CEC, ANBA.

Academia de Bellas Artes, Dibujo Arquitectónico, 1901, AGN



Demostración a Ernesto de la Cárcova por las alumnas de la Academia de Bellas Artes, 1905. CEC, ANBA



⁶ Carta de Manuel de Toro y J. Flicherol (?) a Ernesto de la Cárcova, director de la Academia Nacional de Bellas Artes, 21 de mayo de 1907, CEC, ANBA.

⁷ "El conflicto en la ANB. Definiendo posiciones. Interesante reportaje al Sr. Ernesto de la Cárcova. Función educativa de la Institución", *Argentina*, 21 de noviembre de 1908, Álbum de recortes, CEC, ANBA. La bastardilla es nuestra.

Ese carácter amable que Ud. posee, Sr. Director, pone alas al pensamiento y nos empuja hacia la meta deseada [...] nuestro espíritu se ha sentido embargado, al recoger nosotros sus dignos y sabios consejos, y también por haber visto que el hombre, el amigo del humilde, el pintor de la miseria humana, ha sabido romper con los medios que le rodeaban y prestar así a esta joven generación la palanca del progreso, necesaria para el arte pictórico.⁶

De hecho, el propio Cárcova pensaba que la Academia debía proveer una formación introductoria, no del todo estricta, ya que todavía no era posible definir si un joven sería o no artista. En sus palabras:

El concepto educacional no puede aplicarse solo a los que tienen condiciones de genio, porque no es posible reconocer a simple vista y menos en los cursos elementales o preparatorios, a los que reúnen ese don especial. Por eso he querido, durante todo el tiempo que permanecí al frente de la institución, *facilitar* el estudio, a fin de que aquellos que realmente reunieran las condiciones especiales que hoy quieren buscarse a toda fuerza, pero sin hallarse, pudieran llegar hasta los cursos superiores, en los cuales suelen revelarse mayormente las condiciones de mentalidad de cada alumno.⁷

Es decir, la ANBA debería apuntar a educar el gusto y otorgar a los alumnos nociones de dibujo. El genio terminaría de manifestarse en un estadio subsiguiente –la formación superior– donde se revelaría el "buen pintor de cuadros", el buen decorador, escenógrafo, o quien "aplicaría sus conocimientos a cualquier otra manifestación artística". Mucho antes de su concreción, ya estaba en su mente la educación superior, en sus múltiples orientaciones posibles, como nivel decisivo para la afirmación de los artistas.

Cárcova dirigió la ANBA por tres años, con dos largos períodos de licencia en Europa entre mayo de 1905 y abril de 1906, y entre mayo y fines de 1907. En esos viajes, siguió vinculado a sus tareas

Pabellón y parque de la Escuela Superior de Bellas Artes, ca. 1925, CEC, ANBA



docentes, aprovechando para adquirir útiles para la enseñanza artística (modelos de yeso, de arquitectura, sólidos geométricos y modelos de ornato), así como visitar instituciones modélicas.

A comienzos de 1908, presentó su renuncia como director y profesor de la Academia. Esta sería aceptada en agosto de ese año, designándose como nueva autoridad a Pío Collivadino, quien denunció que bajo la dirección anterior se había dictado una enseñanza deficiente que era preciso normalizar. Eran dos personalidades antitéticas. A la "fineza" y "proverbial cortesía" de Cárcova, se oponía ahora el "enérgico" Collivadino, incorporado en los tribunales de todas las mesas evaluadoras y dando lugar a arbitrarios aplazos masivos.⁸

El principal motivo del alejamiento de Cárcova había consistido en que la Academia pasaba a quedar bajo la Superintendencia de la Comisión Nacional de Bellas Artes, dirigida por el médico y coleccionista José Semprún. Para Cárcova tal decisión era "perjudicial a los intereses educativos [...] dada la composición de la Comisión Nacional de Bellas Artes en la que gran parte de los miembros que la forman carecen de la competencia necesaria para tratar y resolver cuestiones por lo general de índole técnica y siempre de muy difícil apreciación para nuevos aficionados a las bellas artes".⁹ Se negó entonces a integrar la CNBA, lamentando así su desvinculación tras catorce años de labor en las aulas. Una impresionante cantidad de artistas y figuras notables le expresaron su solidaridad y apoyo, siendo recurrente, además, el aprecio entre los jóvenes. Los estudiantes de la ANBA aprovecharon la ocasión para rendirle homenaje y nombrarlo, en dos oportunidades a lo largo de 1908, Socio Honorario de su Centro de Estudiantes.¹⁰ Cárcova se sintió orgulloso de esa membresía y sostuvo precisamente: "La honrosa distinción de que he sido objeto la aprecio y la acepto tanto más por provenir de los jóvenes estudiantes de Bellas Artes a los que me siento vinculado por recíproco afecto y comunes ideales".¹¹ El acto culminó con la toma de una copa de *champagne* en la casa del maestro, demostrando una vez más la difuminación de límites entre la vida pública y privada de Ernesto de la Cárcova.

Europa como escuela

En mayo de 1909, se creó por decreto presidencial el Patronato de Becados Argentinos en Europa, con el propósito de asegurar la "eficacia del gasto" que el país realizaba para "fomentar el progreso de la cultura artística y científica". Es decir, el objetivo primero de este organismo era controlar, mediante una suerte de "inspección permanente", a los numerosos jóvenes que entonces residían y se formaban en universidades, academias y conservatorios europeos.

El Patronato debía velar por el progreso de sus estudios y, ejerciendo una suerte de guía moral, cuidar "su conducta personal

⁸ La prensa hizo amplio eco de este conflicto, en general defendiendo la postura de los alumnos y profesores y criticando la arbitrariedad de Collivadino, a modo de ejemplo citaremos: "Lo de la Academia de Bellas Artes. Más sobre un mismo tema...", *Última hora*, 19 de noviembre de 1908, Álbum de recortes, CEC, ANBA. Para la reconstrucción de este conflicto, cfr. Laura Malosetti Costa, "La Academia" en: *Pío Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006, pp. 133-142.

⁹ Borrador de carta de Ernesto de la Cárcova al Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública, doctor Juan A. Biliboni, Buenos Aires, 8 de enero de 1908, CEC, ANBA.

¹⁰ Cartas de autoridades del Centro de Estudiantes de Bellas Artes a Ernesto de la Cárcova, 22 de febrero de 1908 y 11 de agosto de 1908, CEC, ANBA.

¹¹ Manuscrito de Ernesto de la Cárcova a Román de Lucía, presidente de la CEBA, ca. agosto 1908, CEC, ANBA.

¹² Cfr. MJIP, "Organización del Patronato de Becados en Europa", Buenos Aires, 12 de mayo de 1909, Archivo MREC, Embajada en París, Caja AH-010.

¹³ En 1899, resultaron ganadores Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte y Arturo Méndez Texo. En 1903, obtuvo el Premio Europa el paisajista Marcelino Barneche.

¹⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, 13 de mayo de [1909], CEC, ANBA.

¹⁵ "Patronato de Becados. Reportaje al Sr. De la Cárcova", *La Razón*, 11 de julio de 1909, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

como exponente de nuestra sociabilidad".¹² Cárcova, avalado por el ministro de Instrucción Pública Rómulo Naón, fue ungido como director del Patronato, y se le otorgó para tal fin una asignación mensual de quinientos pesos oro. Se nombró como auxiliar a su antiguo amigo, el profesor de dibujo y redactor Fernando Fusoni, quien se ocuparía de las labores de secretario y contador.

Entre las tareas del patrono se encontraba, además, ser el intermediario o asesor del Ministerio de Instrucción Pública para todas las cuestiones artísticas en Italia, Francia, España y Alemania. Para el momento en que Cárcova fue nombrado, contaba con una larga trayectoria como gestor e intermediario que se remontaba a 1897. Ese año, había sido designado como vocal de la Comisión de Bellas Artes encargada de reglamentar las subvenciones para estudio en Europa, mientras Fusoni ocupó el cargo de secretario. Fue también miembro de los jurados de pintura en los concursos de becas de 1899 y 1903.¹³ En 1904, había sido nombrado, en reemplazo de Eduardo Schiaffino, que partía para Europa, director de la Sección de Pintura de dicha Comisión.

Toda esta actuación, sumada al conflictivo alejamiento de la ANBA, volvía casi natural su nombramiento en la dirección del Patronato. De hecho, ya en su viaje de 1907 había llevado adelante tareas de supervisión de pensionados. La radicación y el puesto en Europa representaban, además, la posibilidad de un nuevo comienzo. Su amigo Schiaffino le auguraba: "En aquel medio, le dará la más brillante ocasión de reanudar su obra artística personal, demasiado tiempo abandonada en una brega ingrata".¹⁴

Cumpliendo el rol paternal destacado habitualmente por sus alumnos, Cárcova retomaba esta misión en clave europea pero con los ojos puestos en el progreso que estos estudios reportarían una vez retornados los estudiantes al país. Así, sostenía antes de su partida: "Trataré, por todos los medios a mi alcance, de lograr que su conducta sea recta y digna del mayor estímulo, porque a este respecto pienso de una manera altamente patriótica [...] una vez que lleguen al país trayendo el fruto de sus observaciones recogidas durante su estadía en el extranjero, han de contribuir a la formación del arte nacional."¹⁵

En agosto de 1909, De la Cárcova ya se encontraba en París, donde fijó su oficina y su residencia en el n° 7 de la Rue Cernuschi, en el distrito XVII. Junto a Fusoni, instalado con su familia en un apartamento cercano, centralizaba la información de los más de cien becarios que entonces cursaban sus estudios en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Italia y España, además de Francia.

Así, los registros del Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores nos revelan que los arquitectos e ingenieros optaban por Londres, Munich, Berlín o Zurich; los violinistas, arpistas, cantantes y músicos en general solían elegir Italia; mientras que los artistas



plásticos se dividían entre esta nación y la ciudad luz: París. Era ardua la tarea del patrono, que debía supervisar desde disciplinas relativas a las artes, como la pintura, la escultura o la música, hasta otras que seguramente le eran más ajenas, como agrimensura, química y veterinaria.

Entre los becarios de arte que estuvieron bajo su tutela se destacaron los escultores Pedro Zonza Briano y Gonzalo Leguizamón Pondal y el pintor Ceferino Carnacini, los tres en Roma; el escultor Nicolás Lamanna en Florencia, y los escultores Luisa Isabel Isella y Alberto Lagos en París. Por su parte, el escultor César Santiano siguió la formación del propio Cárcova, optando por el taller de Cesare Calandra en Turín. Tenemos registro de otros becarios, como Mario Pedro Arata o Carlos Granada (estudiantes de pintura) y Federico E. Amadeo (de escultura), de quienes poco conocemos de sus carreras artísticas posteriores. Por más que Cárcova deseara asegurar las aptitudes de los depositarios de becas del Gobierno, nada garantizaba que la formación europea redundara en la generación efectiva de artistas nacionales.

La correspondencia trasluce que había cierta laxitud entre los horarios y las tareas que ocupaban a los becarios en Europa. Había estudiantes de arte que no seguían ningún curso determinado y se formaban por su cuenta, y eran evaluados por el propio Cárcova. Como era habitual, había problemas con la llegada de los pagos, y los reclamos se hacían sentir, provocando a los jóvenes situaciones de verdadera desesperación. A pesar de las intenciones del Patronato de ejercer más control sobre el desempeño de los pensionados, la prensa se hacía eco de los rumores que decían que muchos de ellos llevaban una vida "de despilfarro y holganza." El propio De la Cárcova advertía que era complejo "atenderlos a todos y a cada uno sin dilación, y estar a diario informado de lo que hacen, y a veces de lo que urden".¹⁶

Telegrama de Eduardo Arana, gobernador de la Provincia de Buenos Aires, a Ernesto de la Cárcova, 1913, CEC, ANBA

¹⁶ Borrador de carta a Miguel L. Desplats, director de la División Administrativa del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, s/f, ca. 1912, CEC, ANBA.

Carta de Juan Luis Lemos (becario de finanzas y comercio) a Ernesto de la Cárcova, 1914, AMREC, Embajada Argentina en París, Patronato de los Becados Argentinos en Europa, AH/0117/2



Entre los proyectos de Cárcova, figuraba el instar a los becarios residentes en Italia a que copiaran obras maestras “desde Botticelli hasta el siglo XVIII procurando compenetrarse con el espíritu del original y reproducirlo hasta donde sea posible”, para formar en Buenos Aires un museo que paliaría la imposibilidad de poseer uno de obras maestras originales.¹⁷ Esta empresa, que en gran medida sería retomada con la adquisición de los calcos escultóricos, hasta donde sabemos no llegó a concretarse.

Por otra parte, varios de los seleccionados no estaban del todo listos para los desafíos que debían enfrentar en el Viejo Mundo. A pesar de los esfuerzos por normalizar el sistema, seguía habiendo muchos que accedían a las becas no por méritos propios sino por el favor oficial, en tanto el Congreso Nacional seguía ostentando potestad para otorgar becas graciables.¹⁸ La prensa era ambivalente respecto de su destino: algunos medios alegaban que habían sido librados a su suerte y que varios de ellos tuvieron que sobrevivir trabajando en una fábrica, como jardineros o estibadores en el Puerto de Marsella.

Además, la estadía en París significó para el patrono de becarios la posibilidad de retomar la práctica de la pintura, cumpliendo el designio de Schiaffino antes de la partida. Llevó adelante iniciativas conjuntas con los becarios, ya que en 1911, expuso paisajes junto a Lagos, Fermín Arango y Ricardo García en la Galería Chaîne et Simonson. Asimismo, participó con los desnudos *Reflets* y *Pomona* en los Salones de la Société des Artistes Français de 1912 y 1913, respectivamente, donde obtuvo buena recepción crítica.

Fue un momento complejo para los pensionados, en el que si bien las estadías no finalizaron inmediatamente con el inicio de la Primera Guerra Mundial, el conflicto, sin duda, marcó el retorno a la Argentina de muchísimos de ellos. Arrojadados a su suerte en Europa, pasando “verdaderas miserias careciendo de lo más necesario,

¹⁷ “La Razón en Italia. Una interview con el director del Patronato de los Becados Argentinos en Europa”, *La Razón*, 28 de junio de 1911, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

¹⁸ Carta de Miguel Desplats a Ernesto de la Cárcova, 26 de enero de 1914, CEC, ANBA.



Fotografía de la obra *Reflets*, dedicada a Antonio Alice, París, 1912, CEC, ANBA

lejos de su patria y de todo recurso”,¹⁹ el Patronato fue suprimido a comienzos de 1916²⁰ debido a problemas presupuestarios. Cárcova, sin embargo, seguiría residiendo en París hasta fines de 1918, atendiendo diversos asuntos, algunos de ellos vinculados a los estudiantes en Europa.²¹

Los diez años pasados por Cárcova en París y su rol de activador de la sociabilidad artística argentina habían dejado profunda huella. Así lo manifestaba su amigo, el literato franco argentino Max Daireaux: “Algo falta, desde que Ud. no está. Ud. era el artista que hacía recordar que la Argentina es otra cosa que tangos y perlas, era el general que hace pensar en la tropa y mantenía la bandera del arte.”²²

El Paraíso

Tras su regreso definitivo de Europa, Cárcova empezó a concebir la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes, gracias a las nuevas gestiones de Martín Noel, flamante director de la CNBA e importante

¹⁹ “Nuestras becas artísticas”, *El Diario*, 4 de mayo de 1916, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

²⁰ Carta de Miguel Desplats a Ernesto de la Cárcova, 7 de enero de 1916, CEC, ANBA.

²¹ Por ejemplo, en 1918 fue nombrado inspector *ad honorem* de los becados de la Provincia de Buenos Aires en Europa.

²² Carta de Max Daireaux a Ernesto de la Cárcova, 5 de junio de 1920, CEC, ANBA.

²³ J. M. L. M., "La Escuela Superior de Bellas Artes. Su orientación. Diversos proyectos del Señor Cárcova", *El Diario*, 24 de marzo de 1926, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

²⁴ Cfr. "En la Academia Superior de Bellas Artes. Sus nuevas instalaciones. Una obra meritoria", *El Diario*, 18 de diciembre de 1926, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

²⁵ Carta de Luis Falcini a Ernesto de la Cárcova, Montevideo, 2 de mayo de 1923, CEC, ANBA.

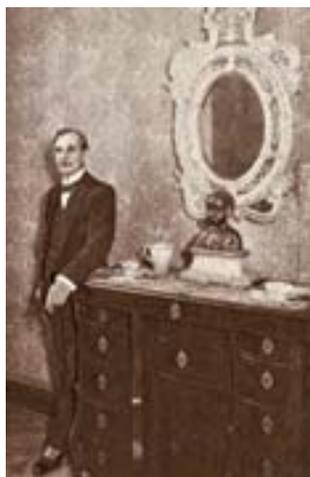
aliado intelectual de los proyectos de los que serían los últimos años de su vida. Se organizó entonces una subcomisión, integrada por Cárcova, Rogelio Yrurtia y Mario Canale, la cual evaluó el estado de la ANBA y planteó la necesidad de subdividir en varios institutos la educación artística. Como vimos, desde sus años a cargo de la Academia, la Escuela Superior era para Cárcova la etapa clave para la formación de los verdaderos artistas. De acuerdo con sus propias palabras, ella era el "coronamiento" de la educación artística, la que recibía a la "elite, la selección de los mejores y las más evidentes vocaciones, que con preparación eficiente ingresen a ella" para que trabajen "en un ambiente de libertad espiritual, de intensísima labor y de alto nivel artístico".²³

La Escuela comenzó a funcionar en un inadecuado recinto sobre la calle Alsina. Luego se proyectó un fallido destino en el Parque Lezama. Ya en 1923, antes de la cesión oficial de los terrenos, Ernesto y sus alumnos se instalaron en un edificio construido a orillas de la Costanera Sur a principios del siglo XX. Habían sido las caballerizas del Lazareto del Ministerio de Agricultura, dependencia que controlaba el estado sanitario de los animales que ingresaban al país. En primer término, se inauguraron allí los talleres de pintura (de figura y de paisaje) y de escultura. Sabemos por la prensa que, al poco tiempo un grupo de especialistas se ocupó también de dictar allí "los cursos gratuitos de historia del arte".

El director ejerció su cargo *ad honorem* y se involucró de modo directo en el diseño del parque y de los talleres. De su propio peculio, aportó lujosos muebles antiguos y arañas. En su concepción, las facilidades del ambiente eran centrales. El jardín fue proyectado con parterres y pérgolas entre las que se divisaban esculturas y jarrones.²⁴ La correcta y profusa iluminación y el ambiente bello eran indispensables, según el credo de Cárcova, para la gestación de belleza.

En cuanto a su orientación pedagógica, Cárcova concibió la ESBA en el método que denominaba de "bottega" artística o "escuela taller", es decir, pensaba en una "enseñanza práctica de talleres, como complemento indispensable de los estudios gráficos, plásticos y teóricos en el aprendizaje de las artes, así como [en una] vinculación lógica y razonada [...] para las diversas escuelas".²⁵ Es decir, en la Escuela Superior los estudiantes recibirían su educación en contacto directo con un grupo selecto de pintores y escultores. El compartir los ámbitos de sociabilidad y las horas de taller, permitiría una convivencia espiritual de maestros y discípulos. Además de Cárcova, a cargo de las clases de pintura y figura, entre los primeros profesores figuraron Rodolfo Franco en pintura y paisaje, y Ernesto Soto Acebal en escultura.

En un corto lapso, aquel "paraíso", "refugio espiritual" o "rincón bello", como lo denominaban los estudiantes, se transformó



De la Cárcova, director de la ESBA, *La Prensa*, 8 de noviembre de 1925

en objeto de deseo de muchos. Los jóvenes aspirantes se dirigían a la CNBA, regida de modo interino por el propio Cárcova, acreditando su formación y manifestando el deseo de incorporarse al alumnado de la ESBA.

El ambiente de la Escuela, alejado del ruidoso centro, era de real camaradería, permitiendo una "vida en arte" que llenaba no solo los momentos de taller, sino también las comidas colectivas en torno al improvisado fogón, las idas y vueltas hasta la Costanera Sur y las charlas de Cárcova, quien debatía con sus estudiantes las mejores reformas que planeaba hacer en el local, como la fuente de agua de inspiración sevillana.

Laura Malosetti Costa ha propuesto, con acierto, interpretar el proyecto de la Escuela Superior y su "clima de rigurosa libertad" como "una culminación de aquel socialismo temprano que había ensayado en *Sin pan y sin trabajo*".²⁶ Los horarios no eran rígidos, y tal como recordaba uno de los discípulos fundadores, Conrado Chizzolini, el estudiantado tenía amplia "libertad de acción, la asistencia no era obligatoria y la concurrencia al taller fue completa".²⁷ De hecho, pese a la liberalidad en los horarios, la asistencia a las clases era intensiva, contándose jornadas de entre seis y ocho horas diarias de trabajo en los talleres.²⁸

Este proyecto tuvo un abrupto final con la inesperada muerte de Cárcova en los últimos días de 1927. En escasas semanas, la ESBA pasó a ser dirigida por Carlos Ripamonte, quien cambió de modo radical su impronta, procurando su normalización. Se establecieron exámenes de ingreso, normas disciplinarias, horarios más estrictos y carnet de trabajo. De hecho, sabemos que Cárcova no había gozado de plena aceptación entre los claustros de la ANBA. El libro publicado días antes de su muerte, como homenaje a los cincuenta años de la Academia y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, deslizaba críticas veladas a su rol como fundador. En él se sostenía que –para esa fecha– habían quedado muy atrás "la rutina adormecedora y la estancación [sic] de su primer funcionamiento", para destacar, por el contrario, "la actual amplitud de miras y la inquieta e inteligente rebusca [sic] educacional del gusto", llevadas adelante por el "plan ordenado" de su director Collivadino y su subdirector Ripamonte.²⁹

En síntesis, el fin de la vida de este "organizador, consejero y maestro", como recordó Soto Acebal a Cárcova en 1932, marcó también el ocaso de los modos decimonónicos de entender el arte y su enseñanza. Al grupo selecto de aquella "aristocracia del espíritu", formado en extrema libertad anímica, se enfrentaría ahora un mayor número de aspirantes, de orígenes disímiles, que deseaban emprender la carrera artística no solo como proyecto vital, sino también como medio de obtener su sustento. Ya había sido la hora de los "grandes bohemios, los grandes señores",³⁰ comenzaba entonces el momento de los funcionarios.

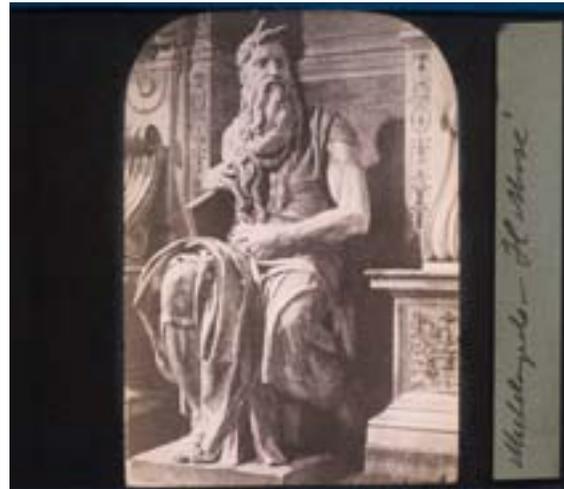
²⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 342.

²⁷ Conrado Chizzolini, "Ernesto de la Cárcova. El Instituto Superior de Bellas Artes, hoy Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación que lleva su nombre", *El Patio*, Buenos Aires, 1945.

²⁸ Carta de Ernesto de la Cárcova al Presidente de la CNBA, Buenos Aires, 20 de febrero de 1926, CEC, ANBA.

²⁹ *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires, 1927, p. 20. El libro se publicó en diciembre de 1927, seguramente antes del fallecimiento de De la Cárcova, ya que este figura como parte del cuerpo docente.

³⁰ Expresión utilizada por Jorge Soto Acebal para referirse a Cárcova en su discurso del 23 de abril de 1932, CEC, ANBA.



En el horizonte de la copia.
Calcos escultóricos y educación artística
Milena Gallipoli

El yeso, en cambio, tiene una docilidad que no traiciona
Ricardo Rojas¹

En el ámbito de la educación artística institucionalizada de principios de siglo XX, uno de los objetos más utilizados fueron los calcos escultóricos; copias que reproducían esculturas de todo tipo. Desde obras famosas hasta relieves ornamentales estaban disponibles en la accesible materialidad del yeso. Su difusión fue sumamente extendida, encontrándose en instituciones artísticas, museos y universidades alrededor del mundo. Se estableció una red global de circulación y consumo cuya demanda era provista por museos y comercios especializados. En el caso argentino, Ernesto de la Cárcova fue uno de los grandes agentes en cuanto a la creación y reunión de una colección de este tipo debido a su activa participación en las esferas relacionadas con la educación.

En principio, durante su estancia en Europa en 1905 y 1906, como parte de una visita a escuelas de bellas artes para relevar cursos de dibujo, compró material de enseñanza, en particular calcos, con destino a la Academia Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.²

Una de las principales funciones de los calcos era la educativa. Específicamente, su uso se aplicaba prácticamente a todos los cursos de dibujo,³ dado que servían al entrenamiento en la copia. En palabras de Cárcova eran "...eficaces elementos para la iniciación del espíritu del alumno hacia lo bello".⁴ Dibujar un calco implicaba copiar un objeto que a su vez evocaba una obra de arte canónica, permitiendo explorar el claroscuro y la perspectiva. Asimismo, al tener un carácter objetual dado por un proceso de reproducción mecánica de toma de molde, servían como modelos adecuados para la copia. A diferencia de ellos, la utilización de litografías y grabados producía, según Cárcova, copias serviles porque se imitaba una cualidad gráfica ya dada que solo derivaba en el perfeccionamiento de una técnica carente de observación y análisis.

En tanto material de enseñanza, el uso de los calcos no se reducía meramente a la contemplación estética, sino que adoptaban una diversidad de funciones. Ricardo Rojas, quien apoyó su compra para la UBA, refiriéndose a ellos dijo que "tales reproducciones serían tan solo figuras inertes, si no se oyera junto a ellas la voz de un maestro que las animase".⁵ Por eso, su empleo era también eficaz para estudiantes de historia, filología, arquitectura, entre otras disciplinas, en la medida que presentaban un ordenado relato de los diferentes estilos y escuelas artísticas.

Más adelante, Cárcova retomó el asunto de los calcos durante la creación y dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes, abocándose a la reunión de una colección para un Museo de Escultura



y Arquitectura Comparada, iniciativa apoyada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.⁶ El proyecto se terminó de organizar hacia el final de su vida, en 1927, con el arribo de piezas de talleres de museos de Francia, Londres y Berlín. La disposición planteada tendía a construir un relato cronológico de la historia del arte que presentaba ejemplos modélicos de arte caldeo, asirio, egipcio, griego, romano, gótico, Renacimiento italiano y francés, y siglo XVIII francés. Así, se le otorgaba al alumno una visión de conjunto de los principales lineamientos y fluctuaciones estilísticas a través de múltiples piezas decorativas, arquitectónicas, fragmentos y escultura de bulto. La colección estuvo disponible para los estudiantes; por ejemplo, el pintor italiano asentado luego en Mendoza Alejandro Chiapasco, en 1927, escribió: "...no puedo callar mi aplauso como profesor de dibujo por la feliz exposición de esas reproducciones a la que he acompañado a mis alumnos y he tenido así oportunidad de evidenciarles ideas de arte que difícilmente resultarían claras sin esos hermosos ejemplos".⁷ Esta epístola revela claramente la imbricación entre calco y dispositivo pedagógico como recurso para vehiculizar la comprensión y el análisis a través de la observación.

Parte del depósito de yesos de la ANBA, 1912, AGN

⁶ La iniciativa tuvo a Cárcova como principal gestor, junto con la ayuda de personajes en el exterior como el agregado cultural de la Embajada Argentina en Francia, Rodolfo Alcorta, y Tomás le Breton, ministro de Agricultura de la Nación.

⁷ Carta de Alejandro Chiapasco a Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, 12 de mayo de 1927, CEC, ANBA.

¹ Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista. Informe sobre educación* [1907], La Plata, UNIPE, Editorial Universitaria, 2010, p. 251.

² La Facultad le otorgó la suma de mil ciento dieciocho francos con ochenta centavos (1118.80) de presupuesto para adquirir material de enseñanza para el dibujo.

³ Por ejemplo, el programa de estudios de dibujo de figura de Cárcova en la UBA establecía la copia de fragmentos de la figura humana por medio de calcos de yeso del antiguo y del natural, la copia de animales por reproducciones de yeso y nociones generales de color, con agrupaciones de modelos de yeso, de ropajes y plantas.

⁴ Ernesto de la Cárcova, Nota manuscrita [1], Curso de dibujo, s/f, CEC, ANBA, Caja 2, p. 10.

⁵ Rojas, *op. cit.*, p. 249.



Calcos en el Museo Nacional de Bellas Artes, sede Pabellón Argentino, 1920, AGN

Recién en 1932 y bajo la dirección de Ángel Guido, el museo abrió sus puertas al público, pero solo los días jueves y domingos. Su reorganización estuvo a cargo de Carlos de la Cárcova, hijo de Ernesto, quien como conservador honorario lo preparó para que volviese a ser un medio didáctico, tras un período de negligencia en el cual el lugar había sido utilizado como taller y depósito.⁸

⁸ Carta de Alfredo Guido al señor director de la Dirección Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 10 de enero de 1933, Copiador Libro 1, folio 190, MCEC.



Interior de la ESBA con calcos escultóricos y trabajos finales de los alumnos, s/f, MCEC

Argentina virtus robur et studium.

El diseño del sello de la Universidad de Buenos Aires

Milena Gallipoli



Universidad de Buenos Aires, 1921, bronce, 32 cm diám, Colección particular

No es el propuesto un escudo sino un símbolo
Universidad de Buenos Aires, Sesión del 1º de agosto de 1921

En agosto de 1921, la Universidad de Buenos Aires se dispuso a realizar una serie de celebraciones en honor del primer centenario de su fundación. La participación de Ernesto de la Cárcova en las festividades fue notable. Además de haber sido consejero y profesor de la casa de estudios, se le encargó el diseño del sello de la Universidad y una plaqueta conmemorativa para la ocasión.

La Universidad contempló como necesario el diseño de un escudo que unificara la imagen de la institución dado que hasta el momento solo se contaba con un sello utilizado como simple acción administrativa. La comisión del centenario propuso a Cárcova para que hiciese un modelo para ponerlo en circulación hacia agosto de ese año. Ante su propuesta, el Consejo Superior resolvió: "Art. 1º.- Declárese sello mayor de la Universidad nacional de Buenos Aires, el proyecto presentado por don Ernesto de la Cárcova y que consiste en una alegoría con este lema: *Argentina virtus robur et studium*".¹ La expresión latina: "la virtud argentina es la fuerza y el estudio" buscaba enfatizar el carácter nacional de la institución y su centralidad formativa en relación con el desarrollo de la Argentina. La sesión oficial lo decretó claramente: "De ese modo la finalidad de la institución se destaca: forma la inteligencia nacional para que aproveche lo mejor posible las riquezas del país; es decir, se da un carácter nacional a su objetivo: la ciencia al servicio de la patria".²

En la parte superior del sello circular se lee el nombre de la Universidad de Buenos Aires, mientras que el lema elegido aparece en la parte inferior, escrito en la tipografía de caracteres clásicos empleada en las viejas medallas latinas. "Únicamente por razón de estética, se ha convenido en que el lema latino vaya grabado en el estilo clásico, con las abreviaturas y letras usuales en epigrafía, en divisiones caracterizadas por hojas de roble y de laurel".³ Más allá del declarado fin estético de la tipografía y el uso del latín, las referencias al lenguaje clásico eran de regular empleo en la simbología heráldica como estrategia de legitimación.

En el campo del sello se representa una alegoría de la patria en posición pensante con un libro en su regazo y el escudo nacional ajustado a su brazo izquierdo. La iconografía elegida por Cárcova destacaba por la claridad de su mensaje, dado que "...tampoco ha querido dársele un significado heráldico hermético y que requiera complicada explicación".⁴ Por un lado, el sello se alejaba de los de las universidades fundadas en épocas coloniales, que solían incluir elementos religiosos, estandartes y armas, y resultaban composiciones complejas, cargadas de partes disímiles. El sello de la UBA no tenía la forma de armas ni blasones, sino una

simple forma circular. A pesar de que la figura alegórica poseía un escudo, este se encontraba a sus espaldas, no siendo implicado como un arma defensiva. Lo que más destacaba era la alegoría semidesnuda de la patria, un motivo raramente utilizado en este tipo de simbología para instituciones universitarias. Es decir, si bien el uso de alegorías republicanas y alusivas a la patria era profuso en el contexto argentino, usualmente aparecían vestidas, haciendo que resaltase aún más esta suerte de Venus de Milo sentada que protagonizaba la insignia de la UBA. Así, las referencias clásicas, que remitían a la eternidad y universalidad, se fundían con símbolos patrióticos.

En la plaqueta, también realizada por Cárcova, fue retomada esta misma iconografía. Al pasar de un género heráldico a uno conmemorativo, la composición podía ser más elaborada y se incluyeron nuevos elementos. En el anverso, la figura alegórica se encuentra de pie como una tea mientras que en el reverso se pueden leer algunas palabras del edicto ereccional de la Universidad coronadas por el escudo nacional visto de frente y rodeado de laurel.

Las alegorías con figuras femeninas fueron un repertorio preferencial y recurrente en la obra medallística y escultórica de Cárcova. Servían a modo de dispositivo para combinar el estudio del desnudo con la constitución de un mensaje simbólico. Estas producciones son de sus menos conocidas, a pesar del gran corpus de obras y encargos que recibió. En una de las pocas exhibiciones en Chivilcoy que se dedicó a estas piezas, se escribió: "Las medallas se caracterizan por las finas líneas de las figuras humanas, que conjuntamente con otros elementos, adquieren el sentido simbólico que el artista quiso representar".⁵ Por su parte, el propio Cárcova declaró sobre esta faceta: "Busco complementarme artísticamente, digámoslo así. Hay ciertos conceptos estéticos cuya manifestación eficaz reclama la práctica escultórica; sujetos que no son propiamente pictóricos [...]. Los realizo pues, por medio del modelado, ampliando así los recursos de mi arte".⁶



UBA de pie, reinterpretación de la medalla de Ernesto de la Cárcova, 2016, ubadepie.com.ar.

¹ Sesión del 1º de agosto de 1921, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, a. XVIII, t. XLVIII, Buenos Aires, 1921, p. 46.

² Sesión del 1º de agosto de 1921, *op. cit.*, p. 47.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ José María González Conde, *Homenaje de la Municipalidad de Chivilcoy. Ernesto de la Cárcova, medallista*, Municipalidad de Chivilcoy, 1969.

⁶ "De la Cárcova escultor", *La Vida Moderna*, 21 de octubre de 1921. Álbum de recortes, CEC, ANBA.



La Cárcova después de Cárcova
Georgina G. Gluzman

¹ Fernando A. Moliné, "Las artes plásticas en la generación central del siglo", cit. en J. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, pp. 129-130.

² Acta del 8 de abril de 1928, *Actas*, pp. 1-2, Archivo MCEC.

³ Julio Lammertyn, [Sin título], *Monografías*, 1938, Archivo MCEC.

⁴ Acta del 8 de abril de 1928, *Actas*, p. 3, Archivo MCEC.

⁵ *Ibidem*.

La Escuela Superior de Bellas Artes, designada "Ernesto de la Cárcova" desde 1931, era un centro de perfeccionamiento en el estudio del arte. Los alumnos de "la Cárcova" eran elegidos entre las decenas de egresados de las academias de iniciación artística y aun entre aspirantes que se habían formado por otras vías, como los talleres privados o el camino del autodidactismo. Fernando Moliné, estudiante y luego docente de la institución, recordaba así los exámenes de competencia: "Severísimas pruebas de ingreso seleccionaban cada año un mínimo de tres o cuatro alumnos por taller, y a veces menos, de entre buen número de aspirantes".¹

En 1928, en los inicios de la dirección de Carlos Ripamonte, se estableció que el concurso de ingreso para los estudios superiores de pintura y escultura constaría de un dibujo de desnudo (realizado a lo largo de cuatro sesiones de tres horas), una cabeza pintada o modelada (para lo que se dispondría de seis sesiones de tres horas) y las nociones generales de arte, si los aspirantes no hubiesen completado su formación en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación.²

La exigencia en las pruebas de ingreso no disminuyó en los años siguientes, sino que se mantuvo un riguroso control sobre la admisión. De este modo, no resulta sorprendente que los estudiantes fueran plenamente conscientes de su pertenencia a un grupo privilegiado. El testimonio del pintor santafesino Julio Lammertyn, becado por el gobierno de su provincia para estudiar en "la Cárcova", nos permite comprender el sentido de posibilidad despertado por la experiencia:

a veces se me ocurren pensar cosas que las atribuyo a cierta pedantería mía, que es creer que el destino guía mis pasos y me ha traído acá y que seré un pintor de los grandes, de lo contrario me hubiere dejado en Santa Fe en un rincón oscuro de mi taller perdido entre la viruta [...] Ahora bendigo a Dios por estar aquí, no tendría palabras para expresar mi agradecimiento, cosas inmensamente grandes he aprendido en la Escuela Superior de Bellas Artes.³

Para Carlos Ripamonte, los estudios en pintura debían tener como eje la práctica al aire libre, aunque no desconocía la importancia de "la figura humana, animales y paisajes", que podían alternar o combinarse en las preferencias, dejando a los señores profesores amplio margen para las iniciativas que resolvieran tomar, consultando el temperamento y la disposición de cada alumno.⁴ Para el director, el curso de escultura debía tener una independencia semejante, estimulando la exploración de diferentes materiales y la "resolución de grandes bocetos o estudios monumentales para emplazarse al aire libre".⁵

En 1932, al asumir Alfredo Guido la dirección de la Escuela, comenzó un extenso período de expansión en las áreas de formación ofrecidas. En la muestra anual de estudiantes de 1934, ya encontramos los frutos de las diversas disciplinas enseñadas en la renovada institución: pintura, escultura, grabado, decoración, escenografía y arquitectura. Las áreas de trabajo enunciadas en la reforma del plan de estudios de 1935 parecen haber sido apenas expresiones de deseo, pues los talleres de forjado, vitral y arte gráfico no llegaron a concretarse. El taller de cerámica, que alcanzaría gran desarrollo en la década siguiente, comenzó solo en 1939. La década de 1940 trajo nuevos cambios al currículum, una prueba del sostenido esfuerzo de la institución por permanecer activa y abierta a los cambios.

Durante los primeros meses de su gestión, Guido debió llevar adelante un trabajo de reorganización administrativa. La situación era delicada, pues los apenas veinticinco estudiantes matriculados nunca habían rendido los exámenes de promoción entre los cursos. En una medida excepcional, se determinó que los alumnos ingresaran a los talleres, "sin categorías de cursos, y que en el primer semestre, se efectuaran exámenes y concursos para definir la promoción de cada alumno".⁶

Una educación

Como hemos mencionado, la llegada de Alfredo Guido a la Escuela, al frente de la cual estaría hasta 1955, significó un cambio profundo en la enseñanza, que se diversificó para abarcar nuevas áreas y nuevos materiales. La enseñanza artística ofrecida en estos años fue una síntesis entre ideas tradicionales e ideas renovadoras.



⁶ Acta del 14 de marzo de 1932, *Actas*, p. 19, Archivo MCEC.

Taller de pintura de Jorge Soto Acebal, 1942, MCEC

Así, los tradicionales estudios académicos del modelo vivo convivían con la firme creencia, sostenida por Guido, en la necesidad de hallar formas artísticas capaces de comunicar mensajes a grandes grupos y con la convicción de que el arte se hallaba en un proceso de expansión de sus fronteras. Esta multiplicidad se veía también en otro aspecto central. Con ocasión de la muestra anual de los estudiantes, el crítico José León Pagano se refería a la “sorprendente variedad de modos individuales”.⁷ La diversidad se sustentaba en un cuerpo docente igualmente plural. En estos años lo integraron artistas como Ernesto Soto Avendaño, Jorge Soto Acebal, Emilio Centurión, Alberto Lagos, Rodolfo Franco, Rogelio Yrurtia, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Horacio Butler y Alberto Prebisch.

La perfección en el oficio y en la técnica constituía el centro de la propuesta formativa. En 1932, con ocasión de la inauguración del busto del fundador de la institución, Guido se declaraba continuador de su obra: “Ernesto de la Cárcova, decía al referirse a los motivos de su creación, ‘que [...] eran los de volver a los buenos momentos del Renacimiento, a la famosa bottega florentina y romana, en la que el maestro convivía espiritualmente con sus discípulos’”.⁸

El regreso ideal al Renacimiento encontraba una de sus manifestaciones en el taller de decoración mural, creado y dirigido por el propio Guido.⁹ El taller se ocupó, desde mediados de la década de 1930, de diversos proyectos de impacto público, tales como las pinturas al fresco realizadas en uno de los nuevos salones de la Dirección General de Bellas Artes (proyecto en el cual participaron Rodolfo Castagna, Laerte Baldini, Armando Chiesa y Wladimiro Melgarejo Muñoz), en la Sociedad Rural o en la Escuela “Petronila Rodríguez” (que contó con el aporte de Rodolfo Castagna, Laerte Baldini, Armando Chiesa, Carlos Ochagavía y Germen Gelpi).

Cabe destacar que se trataba de decoraciones murales realizadas al fresco in situ, no de pinturas trasladadas a los muros. Existía, por tanto, una apelación directa a la tradición de la decoración mural. Al respecto, Rodolfo Castagna, discípulo de Guido, señalaba que esta se veía desvirtuada cuando se aplicaban a la pared “cuadros de caballete, más o menos buenos” y abogaba por un estudio cuidadoso del entorno arquitectónico antes de proyectar el trabajo.¹⁰

Entre septiembre y diciembre de 1936, Guido y sus colaboradores emprendieron la decoración mural del pabellón central y demás dependencias de la colonia de vacaciones “Edmundo de Amicis”, situada en el Balneario Municipal, muy cerca de la Escuela. Los murales representaban niños y niñas entregados a las más variadas recreaciones: disfrutando de vacaciones en la montaña y en el mar, jugando a la rayuela o abocados a la pintura o a la música.

Para Guido, el Estado hallaba en la decoración, tanto mural como escultórica, “el vehículo más eficaz para hacerse presente en forma directa”. Asimismo, “la constante presencia gráfica de temas



sobre conocimientos de Historia Nacional, recuerdo de próceres, geografía del país, modalidades de vida y trabajo de las distintas regiones, Religión, etc., etc., pueden favorecer grandemente la creación del espíritu de unidad de la Patria”. Pero, independientemente de los temas de carácter nacional, la decoración servía al propósito de la “contemplación estética, con saludables beneficios morales y espirituales”, al tiempo que propendía a “un arte más social y por lo tanto más humano”.¹¹ De este modo, lo “decorativo” debía cumplir una función de gran importancia moral y artística. El estudiante Armando Chiesa, al reflexionar sobre la supuesta diferencia entre arte puro y arte decorativo, señalaba: “Cuando medito qué diferencia hay entre Arte y Arte decorativo, no sé qué contestar y más si pienso que una de las obras maestras del arte no es más que una decoración (frescos de la Capilla Sixtina)”.¹²

La década de 1930, caracterizada por estos cambios profundos en la formación ofrecida por la Escuela, no estuvo ajena a las conmociones políticas y se desató una lamentable persecución a las ideas de izquierda, en la que ocupó un lugar destacado la expulsión de Juan Carlos Castagnino el 21 de julio de 1934. Apenas dos días antes había tenido lugar una tensa reunión de los estudiantes Domingo Mazzone,

Miembros del Taller de decoración mural en el Museo Agrícola en Buenos Aires, 1935, MCEC

¹¹ Alfredo Guido, “La decoración mural en la arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, octubre de 1941, p. 446.

¹² Rodolfo Castagna, “Arte decorativo”, *Monografías*, 1935, Archivo MCEC.

⁷ [José León Pagano], “La Escuela Superior de Bellas Artes ha presentado su labor”, *La Nación*, 20 de diciembre de 1934, recorte en *Escuela Superior Libro N° 1*, p. 10, Archivo MCEC.

⁸ Alfredo Guido, [Sin título], discurso pronunciado el 23 de abril de 1932, Archivo MCEC.

⁹ Al respecto, Cecilia Belej ha señalado que, desde la década de 1930, coexistieron dos tendencias dentro del muralismo argentino: aquella ligada al Estado, en la que se inscribe la actuación de Guido, y la de los sectores de izquierda, entre los que se halla el Taller de Arte Mural formado en 1944. Véase “Alfredo Guido y sus murales subterráneos”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Miguel de Tucumán, 2007.

¹⁰ Rodolfo Castagna, “La decoración mural y la arquitectura”, *Forma*, septiembre de 1936, p. 14. En dos ensayos del año siguiente, realizados para la cátedra de Estética, continuaría estas reflexiones.

¹³ Acta del 19 de junio de 1934, Actas, pp. 31-32, Archivo MCEC.

Rodolfo Castagna, Laerte Baldini, Juan Ugarte y el propio Castagnino, miembros del Consejo Directivo del Centro de Estudiantes, con Alfredo Guido, en su despacho. El disparador del conflicto eran las polémicas desatadas en una asamblea del Centro. En esa oportunidad, Castagnino había propuesto que el Centro se incorporara a la Federación de Estudiantes Plásticos, algo que muchos estudiantes rechazaron aduciendo "que esa Federación estaba considerada ilícita por la policía por su política extremista" y que contravenía "los artículos que sostenían que dicha entidad [el Centro de Estudiantes] no podía abocarse o inmiscuirse en discusiones políticas, religiosas o de clases".¹³ Pero, en el fragor de la acalorada discusión, Mazzone agregó otro dato: durante la asamblea Castagnino habría dicho que "había que oponerse y evitar que ciertos profesores de la casa, de determinada posición



Miembros del Taller de decoración mural, ca. 1935, MCEC

aristocrática, influyeran sobre las determinaciones en los exámenes de los candidatos a alumnos de ascendencia semita, y acusó dando su nombre, a un profesor". Guido mostró su profundo descontento y defendió tenazmente la escuela de esta acusación de antisemitismo, algo que podía comprobarse "al ver el número de estudiantes de ascendencia semita matriculados en este año, el trato que se les da, sin distinciones de ninguna especie con el resto del alumnado".¹⁴

El enfrentamiento entre Alfredo Guido y el joven Castagnino no habría comenzado en 1934 sino el año anterior, a raíz de la expulsión de otro compañero. Sin embargo, según varios estudiantes que dieron su testimonio y lo dejaron asentado en las actas oficiales, Guido conocía la orientación política de Castagnino, pero no quiso sancionarlo por considerarlo un "valor plástico en el establecimiento". En efecto, Castagnino había participado ese mismo año en el célebre *Ejercicio Plástico* de Siqueiros. Aunque Guido negara esta versión, es llamativo que pretendiera desconocer la filiación comunista de su estudiante, cada vez más evidente en la década de 1930.

El conflicto no era ajeno a la educación impartida en la Escuela, en el seno de la cual se desarrollaban debates en torno a la función e importancia del arte. La formación en historia del arte y estética fue, desde los comienzos de la institución, tan significativa como la dictada en los talleres prácticos. En este sentido, el Museo de Calcos, abierto también al público, brindaba una inestimable ayuda. Del mismo modo, las visitas regulares al Museo Nacional de Bellas Artes y a colecciones particulares contribuían a la formación de los estudiantes. Las conferencias sobre temas de arte, arquitectura y literatura se sucedían a lo largo de todo el año académico. Junto a aquellas pronunciadas por los docentes, como Guido o Prins, algunas conferencias estuvieron a cargo de invitados especiales como Alejo González Garaño, y aun de alumnos, como Antonio Sassone e incluso el mismo Juan Carlos Castagnino.

La cátedra de Estética fue un relevante espacio de reflexión para los estudiantes. Entre 1932 y 1938, fue una materia obligatoria en todos los años. Hasta 1938 a cargo de Enrique Prins, quien también integraba la mesa que examinaba los conocimientos anatómicos de los aspirantes, la cátedra integraba conocimientos de estética, historia y teoría del arte. La joven pintora Inés Navarro Clark ha dejado uno de los escasos testimonios referidos a la dinámica de las clases de Estética: "es un debate permanente en el que hasta ahora no he podido meter baza pues esas enrevesadas cuestiones sobrepasan en mucho mis conocimientos".¹⁵

El intenso trabajo de los estudiantes en este ámbito ha quedado registrado en los veinte tomos de monografías conservados en la actualidad. Un recorrido por el fragmentario registro, que cubre los años entre 1932 y 1938, permite justipreciar la diversidad de intereses desarrollados por los estudiantes a lo largo de las dieciséis mono-

¹⁴ Acta del 19 de junio de 1934, Actas, p. 34, Archivo MCEC.

¹⁵ Inés Navarro Clark, "Apuntes de tres clases", *Monografías*, 1938, Archivo MCEC.

Diapositiva sobre vidrio coloreada de *Los desposorios de la Virgen*, de Rafael, utilizada en las clases de Estética, s/f, MCEC



gráficas que debía escribir cada uno por año. Algunos de los trabajos respondían a consignas de la cátedra, en reflexiones que versaban sobre el origen de la estética o sobre Hans Holbein, por ejemplo. Sin embargo, muchos otros dan cuenta de los intereses individuales de cada estudiante y en algunos casos, como el de Julio Lammertyn, de experiencias intensamente personales.

La existencia de un canon era reforzada a lo largo de las clases. Navarro Clark veía sus conocimientos previos afianzados "al oír en clase que Bach, Wagner y Beethoven eran los tres músicos más grandes, que Mozart era el genio de la música por excelencia como lo era Rubens de la pintura y que Chopin había escrito música como nadie".¹⁶ Junto a ellos, maestros modernos como Picasso o Matisse eran estudiados como modelos por seguir, como se desprende del elevado número de trabajos dedicados al análisis de su vida y obra.

Los "grandes genios" eran celebrados como excepciones al orden terrenal. Nelly Tamburini, por ejemplo, consideraba a Miguel Ángel como un "verdadero milagro humano".¹⁷ La reflexión en torno al genio ocupó largamente a los estudiantes. En este sentido, la escultora Ernestina Azlor sostenía: "El genio no busca sus temas. Surgen de él como agua de manantial. Casi diría que Dios los escoge para enviar al mundo por intermedio de ellos las expresiones de la armonía arcana".¹⁸

En este espacio de formación, las preguntas y debates sobre lo nacional en el arte estuvieron muy presentes. La reflexión sobre la existencia o no de rasgos distintivos del arte argentino fue propuesta por

¹⁶ Inés Navarro Clark, "Apuntes de la clase", *Monografías*, 1938, Archivo MCEC.

¹⁷ Nelly Tamburini, "Leonardo da Vinci", *Monografías*, 1937, Archivo MCEC.

¹⁸ Ernestina Azlor, "El genio", *Monografías*, 1932, Archivo MCEC.

Enrique Prins a diversas cohortes de estudiantes. Asimismo, maestro y discípulos fueron coadyuvando a la construcción de una historia del arte en Argentina y de un canon de artistas nacionales. Figuras como Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós o Eduardo Sívori fueron celebradas como referentes ineludibles.

No obstante este énfasis en grandes nombres, no fueron pocos los estudiantes que reflexionaron sobre otros artistas y tendencias. En este sentido, Elvira Ofelia Solari optaba por dedicarle uno de sus escritos a la pintora estadounidense Mary Cassatt y Nelly Tamburini, a la francesa Suzanne Valadon. Estas elecciones sobresalen en la acumulación de monografías dedicadas a Manet, Cézanne o Picasso. Del mismo modo, Inés Navarro Clark celebraba la creatividad de su bisabuela, la pintora Procesa Sarmiento de Lenoir. Pero este interés se extendía en algunos casos hasta mujeres en plena actividad, como se desprende de algunos textos críticos sobre exposiciones. En 1938, por ejemplo, Mané Bernardo reseñaba la muestra individual de la artista de origen austríaco Mariette Lydis en la galería Müller. El canon masculino enseñado y aprendido por los estudiantes de la Escuela se quebraba bajo el peso de estas miradas desviadas de la norma.

"Cientos y cientos de jóvenes de ambos sexos"

En 1927, en el volumen que conmemoraba el quincuagésimo aniversario de la creación de la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Sagarna, se refería a los "cientos y cientos de jóvenes de ambos sexos de las escuelas nacionales de arte, de Buenos Aires y La Plata".¹⁹ La imagen evocaba la masiva presencia femenina en las escuelas de arte, un tópico que concitaba la atención, y a veces el desconcierto, de diversos sectores intelectuales desde las últimas décadas del siglo XIX.

Mientras que en la Escuela Nacional de Artes y en la de Artes Decorativas las clases seguían estando segregadas, la Escuela Superior se abría a la coeducación. Varones y mujeres compartían el espacio de los talleres en las largas jornadas de estudio. Pero, además, la sociabilidad de la vida en la Escuela unió a varones y mujeres en una sucesión de fiestas y reuniones informales que cimentaban la apariencia de igualdad.

El paso de las mujeres por la Escuela parece haber estado jalonado por diversos logros y reconocimientos. Las estudiantes participaban con frecuencia en los Salones Nacionales, así como en diversas exposiciones provinciales. No fueron pocas las artistas que presentaron su trabajo en los salones femeninos y obtuvieron visibilidad en estos circuitos escindidos de legitimación profesional.

Ángela Vezzetti, hoy olvidada pintora, es uno de estos casos. Habiendo ingresado a la Escuela en 1929, obtuvo en 1933 el premio

¹⁹ Antonio Sagarna, "Del Exmo. Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública" en: *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires, 1927.



para estudiantes donado por Francisco Llobet. La artista fue consagrada ganadora gracias a los votos de sus propios compañeros. Además, Vezzetti obtendría a fines de 1934, su último año en la Escuela, la distinción acordada al mejor estudiante del taller de pintura. Su paso destacado por la Escuela hallaba un eco en la recompensa que en 1933 obtendría en el Salón Nacional con su obra *Desnudo*.

Las ingresantes a la Escuela parecen haberse inclinado por la orientación en pintura, donde las mujeres artistas ya tenían una sólida genealogía a la cual unirse. Desde la prensa, José León Pagano señalaba acertadamente que prevalecía “la contribución femenina” en este campo.²⁰ En cambio, en las clases de escultura su presencia fue menor, aunque estuviera representada por figuras de notable actuación como Antonia Artel. Uno de los sitios de mayor relevancia simbólica dentro de la Escuela, el taller de decoración mural dirigido por Guido, parece haber estado tácitamente vedado al ingreso femenino. De este modo, la Escuela permitía a las mujeres una participación amplia, pero siempre limitada. Su visibilidad era paradójica también en otro sentido. En efecto, a lo largo de este extenso período no hubo presencia femenina en el plantel docente.

Además, algunas de las monografías de los varones traslucen la incomodidad frente a la presencia de las mujeres en la Escuela o la existencia de prejuicios arraigados en torno a la relación entre arte y sexualidad. Por ejemplo, Carlos Alberto Aschero sostenía que “el poeta, pintor, músico necesitan concentrar su vitalidad en ese hijo sin mujer que, por extraño encantamiento Dios le otorga”.²¹ Agregaba, luego, que la “transmutación del líquido seminal en energía néurica y pensamiento” se veía amenazada si el artista

²⁰ [José León Pagano], “La Escuela Superior de Bellas Artes exhibe los trabajos de sus alumnos”, *La Nación*, 22 de diciembre de 1936, recorte en *Escuela Superior Libro N° 1*, p. 5, Archivo MCEC.

²¹ Carlos Alberto Aschero, “Problema del artista en el matrimonio”, *Monografías*, 1938, Archivo MCEC.

contraía matrimonio. Los ecos del Romanticismo y su retórica de la creatividad como sexualidad (masculina) desplazada aparecían con claridad.²²

El desnudo fue un tema de indagación común a muchas de las estudiantes en estos años: Manuela Alles Monasterio, Elena Touzé y Amanda Turchetto, entre muchas otras, lo abordaron de forma sostenida. En la exposición anual de estudiantes de 1934, por ejemplo, Consuelo R. González presentó *Composición*, un sólido desnudo como su *Reposo*, ganador del Tercer Premio Municipal en el Salón Nacional del año siguiente. En ambas oportunidades, no faltaron críticas a la intromisión femenina en el tema masculino por excelencia. Por otra parte, hubo voces que censuraron la adopción femenina de la figuración renovada de estas décadas. En *La Prensa*, por ejemplo, se afirmaba que en la sección de pintura:

en que predomina y se impone la concurrencia femenina, resulta no obstante de un realismo sin atenuantes hasta cierto punto injustificable para lo que debe ser el temperamento de las expositoras. Pasa aquí como con nuestra literatura de mujer, donde, con el propósito de ponerse a tono con la libertad de la vida contemporánea, se la representa con una crudeza y vehemencia que ya es desmedido alarde. Los valores puramente materiales y plásticos adormecen todo sentido espiritual.²³

De este modo, se planteaba una censura a la participación femenina en este campo justificándola en cuestiones estilísticas, recordándonos los vínculos problemáticos que han existido (histórica e historiográficamente) entre renovación formal y mujeres artistas. Aceptadas en las clases de modelo vivo y con una larga historia de intervenciones en el campo del desnudo, que se remontaba al siglo previo, las mujeres artistas eran ahora admitidas en el género pero cuestionadas por sus elecciones formalmente renovadoras.

Coda: visibilidad y profesionalización

La vida de los estudiantes estuvo jalonada por las exposiciones de sus trabajos, una iniciativa comenzada por Alfredo Guido en 1932. Las muestras recibieron amplia cobertura por parte de la prensa. A menudo se destacaba la calidad de las obras y la trayectoria de los expositores. Por ejemplo, en 1933 *La Prensa* señalaba que “parte de los concurrentes, con sus envíos al Salón Nacional, dieron brillo a la muestra oficial y obtuvieron varias recompensas [...] se comprenderá que no es posible considerar este certamen como una simple exposición de estudiantes, sino entre las de mayor interés efectuadas en este año”.²⁴

²² Sobre este tema, véase especialmente Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

²³ [Fernán Félix de Amador], “Pintura y escultura. Tercera exposición de fin de curso realizada por los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación”, *La Prensa*, 4 de enero de 1935, recorte en *Escuela Superior Libro N° 1*, p. 13, Archivo MCEC.

²⁴ “Pintura y escultura. Es interesante la muestra de la Escuela Superior de Artes”, *La Prensa*, 16 de diciembre de 1933, recorte en *Escuela Superior Libro N° 1*, p. 5, Archivo MCEC.



En efecto, muchos de los asistentes a la Escuela eran ya artistas de claro perfil profesional. Los cuadernos de recortes de la institución dan cuenta de la participación en los Salones Nacionales, así como en los de La Plata, Rosario, Córdoba, Santa Fe, Paraná, Tandil y de la Sociedad de Acuarelistas. Esta situación es particularmente interesante en lo concerniente a las mujeres, pues, hasta entonces, la actividad docente había sido el destino más usual entre las mujeres abocadas a la práctica artística. La experiencia en la Escuela permitía imaginar otro tipo de identidades profesionales.

“La Cárcova” era un espacio de perfeccionamiento de capacidades, en muchos casos, ya demostradas. La mayor parte de los estudiantes exponían sus obras con regularidad y los críticos no dudaban de su estatuto como artistas. Tal vez fuera precisamente esta la razón detrás del exiguo número de egresados. En efecto, entre

1937 y 1948, es decir en más de diez años, apenas ochenta y dos estudiantes recibieron sus títulos, entre ellos, treinta y cuatro mujeres.

Pero, al mismo tiempo, es posible preguntarse hasta qué punto resultaba conciliable la disciplina escolar con las arraigadas nociones del artista como individuo distinguido, único y especial, que la propia Escuela fomentaba. En 1937, Carlos Giuffra, estudiante de pintura, señalaba que el artista pertenecía “a una élite, la del espíritu, la más grande”.²⁵ Más que una escuela donde seguir una serie de pasos hacia un objetivo, “la Cárcova” era un espacio de aprendizaje y de inmersión en el ser artista.

Esta continuaría siendo su impronta durante los años siguientes. En 1943, por ejemplo, Manuel Kirs se refería a las escondidas “aulas cúbicas, como dados, arrojados a los jardines”, alejadas de la gran ciudad. El escritor definía la Escuela como un entrecruzamiento de un hogar de artistas, un club y una academia. Por su parte, Guido señalaba que “el artista encuentra en su propia comunidad la libertad que necesita para la creación de sus obras”.²⁶ Este sentido de hermandad, compartida en un espacio de retiro y trabajo, fue parte constitutiva de la experiencia propuesta por “la Cárcova”.



Catálogo de la *Exposición de Grabados* en la Galería Müller, 1943, MCEC

²⁵ Carlos Giuffra, “El artista”, *Monografías*, 1937, Archivo MCEC.

²⁶ Manuel Kirs, “Una escuela de París revive en el Balneario”, *Maribel*, 1943, recorte en *Escuela Superior Libro N° 2*, p. 69, Archivo MCEC.



Sin pan y sin trabajo
Laura Malosetti Costa

Sin pan y sin trabajo (detalle). Fotografía con luz rasante

Hace ya más de quince años publiqué, como parte de mi trabajo de tesis de doctorado, una investigación sobre el cuadro *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, su primera recepción en el Ateneo de Buenos Aires en 1894 y diez años después en la ciudad de Saint Louis como parte del envío de arte argentino organizado por el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino. En el capítulo VIII de *Los primeros modernos* analizaba cómo (y proponía una interpretación del porqué) en ambas ocasiones el cuadro causó un gran impacto en el público y tuvo una extraordinaria recepción por parte de la crítica. El libro se presentó en el agitado contexto de 2001, en medio de una crisis que provocaba la caída de un ministro de economía tras otro. Muchos jóvenes artistas recuperaban por entonces aquella imagen decimonónica que estaba en su memoria y en las clases de historia del arte y la sacaron a las calles, embanderaron sus reclamos y expresaron sus ideales con aquel viejo ícono de la protesta en la Argentina. Algunos colegas (Rodrigo Alonso, Ana Longoni, Valeria González) me pusieron en contacto con varios de esos jóvenes, fui conociendo a otros en eventos artísticos de apoyo a trabajadores de fábricas que se cerraban, y así fue tomando forma un corpus de fortuna crítica del cuadro. Al poco tiempo, Rita Eder, entonces directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, organizó el 4º Encuentro del Seminario Internacional *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*, que ella



Ernesto de la Cárcova frente a *Sin pan y sin trabajo*, 1895, CEC, ANBA



Trabajadores de la cultura, *La cultura no se achica*, 2016, medidas variables, técnica: Resistencia, Lucha, Trabajo. Fotografía: Javier Gramuglia

dirigió durante varios años y que resultó para mí un estímulo invaluable. Decidí presentar este asunto allí. Mi contribución fue un análisis desde la teoría poscolonial de la dimensión política, social y de género que implicaban algunas de esas reapropiaciones, que llevó el título (también paródico) de "Tradición, familia, desocupación".¹

En 2012, Sergio Baur me invitó a escribir un texto sobre *Sin pan y sin trabajo* y su deriva en la historia de la protesta social en la Argentina para el catálogo de su extraordinaria exposición *Claridad. La vanguardia en lucha*, que tuvo lugar en este mismo Museo entre marzo y mayo de ese año. En ese escrito procuré actualizar y hacer una síntesis de todo lo que venía escribiendo sobre el tema. Ese es el texto que puede leerse a continuación de esta breve introducción, gracias a su generoso consentimiento.

Desde entonces, siguen las crisis y siguen las reapropiaciones de nuestro gran cuadro obrero. Muchas de ellas han circulado en la web, otras han sido, una vez más, acciones de arte en las calles protestando por despidos y cierre de fuentes de trabajo. Un ejemplo particularmente cercano y sensible es la performance que se realizó frente al Museo Nacional de Bellas Artes en el marco de la convocatoria "La cultura no se achica" de ATACA (Asamblea de Trabajadores Autoconvocados de Cultura en la Argentina) el 20 de febrero de 2016. En esa ocasión se montó un marco como de gran pintura al óleo en la vereda, con la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes como fondo. Tras él la consabida mesa y sillas, un simulacro de ventana y un muñeco bebé envuelto en trapos para que los manifestantes pudieran tomarse fotografías "sin pan y sin trabajo", que también circularon mucho en la web. Una vez más la cuestión de género planteada en la pintura del siglo XIX fue también discutida en clave contemporánea: posaron parejas de varones, de mujeres, jóvenes y viejos, con y

¹ Ese seminario contó con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación J. Paul Getty. El encuentro tuvo lugar en Salvador de Bahía, Brasil, del 8 al 14 de julio de 2003. Se encuentra publicado on line: www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/.../malosetti.pdf. Una versión parcial fue publicada en la revista *TodaVía*, nº 13, abril de 2006, con el título "Artes de excluir, artes de incluir", pp. 10-15.

² María Teresa Constantin, "Juan Pablo Renzi. Sondear la pintura" en: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, p. 36.

sin bebés. Exhibimos aquí algunas fotos tomadas por Javier Álvarez Gramuglia de dicha performance colectiva.

Desde entonces, también, fui discutiendo este tema en mis clases con Carolina Vanegas y otros colegas y discípulos, reflexionando gracias a sus comentarios y aportes sobre otras obras de artistas que a lo largo del tiempo tomaron el cuadro de la protesta obrera como punto de partida para sus creaciones. En distintas coyunturas, de un modo no tan evidente, la pintura de Cárcova aparece como referente en *La familia obrera* de Oscar Bony (1968), o, como señaló María Teresa Constantin, en *Vidrios empañados* de Juan Pablo Renzi (1978), pintado cuando se imponía la desaparición y el silencio.² El cineasta Leonardo Favio en *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999) incluyó también *Sin pan y sin trabajo* en un montaje de imágenes que vincula las luchas peronistas con el pasado obrero nacional. Otras obras que no conocía fueron creadas con claro interés de denuncia, como la serie de relieves en cera de 2000-2001 de Antonio Pujía. Otras más recientes, como las de Gustavo López Armentía en *Puente Avellaneda* (2005) y Evangelina Aybar (2011) tomaron aquella pintura naturalista del siglo XIX como punto de partida para sus propuestas estéticas renovadoras del lenguaje figurativo en las que aparecen nuevos cuestionamientos de género y clase.

Por último, la mirada de ambientalistas e investigadores de las ciencias sociales, como Rosario Espina, Silvia Grinberg, Dolores Canuto, Waldemar Cubilla, y muchos otros maestros, profesores y talleristas que trabajan en la Biblioteca Popular La Carcova, la Escuela Secundaria Básica nº 47 de General San Martín en José León Suárez, la Escuela Secundaria Técnica de la Universidad Nacional de San Martín, el Centro de Estudios de Pedagogías Contemporáneas de la Escuela de Humanidades (CEPEC-UNSAM) y

Juan Pablo Renzi, *Vidrios empañados*, 1978, óleo sobre tela, 150 x 150 cm, Colección particular

Antonio Pujía, *Sin pan y sin trabajo en el 2000 también*, 2000, cera, 106 x 72 cm, Colección del artista



Gustavo López Armentía. *Puente Avellaneda*, 2005. Técnica mixta, polvo de mármol y cuarzo, 80 x 100 x 6 cm. Colección del artista

Evangelina Aybar. *Resumen de la semana*. 2009. Acrílico sobre tela. 90 x 120. Museo de Arte Contemporáneo de Salta



la Secretaría de Extensión del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES-UNSAM) abrieron el camino a un nuevo cruce de experiencias e imágenes entre vecinos de la barriada La Carcova y el Museo Nacional de Bellas Artes.

La Carcova es uno de los once barrios de la llamada "Área Reconquista" del Municipio de General San Martín, que se extiende entre la Avenida Márquez y la autopista del Buen Ayre. Del otro lado de la autopista se encuentra el relleno sanitario más grande del país: el Complejo Ambiental Norte III del CEAMSE, que recibe aproximadamente diecisiete toneladas de residuos diarios, provenientes de treinta y cuatro municipios del conurbano bonaerense y de la ciudad de Buenos Aires. La mayor parte de los habitantes de La Carcova dependen de la recolección informal de basura, están sometidos a condiciones sanitarias y de contaminación ambiental críticas y a



Biblioteca Popular La Carcova, San Martín, 2016

Visita de los niños del Taller de Dibujo de la Biblioteca Popular La Carcova al Museo Nacional de Bellas Artes, 5 de octubre de 2016

numerosas fuentes de conflicto y violencia. En ese barrio viven más de 12.000 personas. En el marco de este homenaje al artista cuyo nombre lleva el barrio, la UNSAM facilitó la visita guiada al Museo Nacional de Bellas Artes y al Museo de Calcos de la UNA de jóvenes, niños y niñas de esas escuelas y de la Biblioteca Popular La Carcova. Los talleristas de artes plásticas, percusión, graffiti, teatro, circo y música trabajaron con sus alumnos a partir de su figura y su obra, y en sintonía con las exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Calcos, han organizado un evento cultural que incluye la pintura de un mural, exposición de dibujos y producciones musicales y teatrales en la Universidad: *Carcova en la UNSAM*.



Rosario Espina, *La Carcova no es basura*, 2016, fotografía, Colección de la artista

A primera vista podría pensarse que exhibir en el Museo Nacional de Bellas Artes producciones culturales que estuvieron pensadas para otros fines –el de la protesta– y otros ámbitos: la calle, la web, los muros de la ciudad corre el riesgo de contribuir a la banalización de esas propuestas en un sistema cultural liso y hegemónico. Aun conscientes de ese riesgo interpretativo, quisimos dar vuelta la cuestión y proponer estas presencias en el Museo Nacional de Bellas Artes como una amplificación de su trascendencia en términos de intermediaciones culturales. Todos los editores de revistas, impresores de afiches, maestros y estudiantes secundarios, periodistas, activistas, artistas, *bloggers* que se apropiaron de la imagen de Cárcova literal o metafóricamente, que se pararon en ella como lugar de memoria cultural para establecer vínculos dialógicos siempre nuevos en distintos presentes hasta el día de hoy, sacaron el cuadro del museo para llevarlo a otras partes, multiplicarlo, discutirlo, comentarlo. Hoy es posible ver, aunque sea una mínima parte de esas andanzas del cuadro en la intemperie, dentro de los muros del museo donde habita. Con esta exposición proponemos una nueva vuelta de ese círculo virtuoso del cuadro: del museo a la calle y de vuelta al museo.

*Sin pan y sin trabajo, dentro y fuera del Museo*³

En el siglo XIX se pintaron algunos cuadros que aún hoy se sostienen como una poderosa presencia en la cultura de la ciudad de Buenos Aires. En general, el impacto que produjeron en su primer público aparece en directa proporción con su capacidad de persistencia

³ Publicado originalmente en: Sergio Baur (cur.), *Claridad. La vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 51-57.



Ernesto de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1894, óleo sobre tela, 125,5 × 216 cm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1777

⁴ El listado de artículos publicados y los comentarios recibidos por el cuadro en la Exposición del Ateneo de 1894 y en la Exposición Universal de Saint Louis en 1904 se detalla 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, pp. 302-325.

⁵ *Tribuna*, 12 de noviembre de 1894.

en la memoria colectiva. Ese interés no siempre responde, sin embargo, de manera clara a razones políticas o institucionales, sino que en algunos casos parecen escapar a esa lógica e invertirla: han sido imágenes constructoras de su propio espacio, convocantes y poderosas que contribuyeron (y aún contribuyen) a crear y sostener lugares de identidad cultural. Es el caso de *Sin pan y sin trabajo*, el gran cuadro al óleo pintado por Ernesto de la Cárcova en 1894.

Sin pan y sin trabajo se instaló como el primer cuadro de la protesta obrera en Buenos Aires, aun cuando su destino inicial fue el Salón y casi enseguida fue incorporado al flamante Museo Nacional de Bellas Artes. Desde su primera exhibición se planteó una tensión entre el asunto del cuadro y su carácter de obra de arte, una tensión que resultó productiva, y que a lo largo del tiempo sigue viva ante nuevos públicos y en diferentes coyunturas. Desde el momento mismo de su primera exposición pública, la pintura saltó las fronteras de su lugar físico para multiplicarse en reproducciones en diarios y revistas, en la obra de otros artistas, y en años recientes hasta en afiches y banderas en las calles.

Cuando se expuso por primera vez, a poco del regreso del pintor desde Roma al final de su viaje de estudios, la crítica fue unánime: se trataba de un gran cuadro, considerado el *clou* del segundo Salón que organizaba el Ateneo en ese año de 1894.⁴ A los veintiocho años, el joven De la Cárcova, que se presentaba con cuatro obras en el Salón, como discípulo de Cesare Tallone y Antonio Mancini, fue declarado fuera de concurso y nombrado jurado de los premios del Ateneo. Al mismo tiempo se desató la polémica respecto del asunto que trataba su cuadro obrero (que también fue llamado *La Huelga*), la más celebrada de sus pinturas. Eugenio Auzón (quien firmaba sus críticas como A.Zul de Prusia y había protagonizado un notorio enfrentamiento con Eduardo Schiaffino que terminó en duelo en la Navidad de 1891) escribió que, si bien el cuadro era meritorio desde el punto de vista artístico, era problemático por cuanto “plantea el problema cuya solución algunos pretenden encontrar por los medios más violentos. En Europa, no trepidaría en escribir que este cuadro es una mala acción tanto menos justificable cuanto más grande sea el talento del autor”.⁵

En Buenos Aires comenzaban a sentirse las tensiones que movilizaban en Europa a las masas trabajadoras, pero aún la huelga y la desocupación podían pensarse como problemas en buena medida ajenos. No solo la palabra de este crítico lo planteaba en estos términos, sino que esa idea subyace también en los elogios que otros hicieron al cuadro destacando solo los aspectos formales o dedicando frases melodramáticas al asunto de la pintura sin mencionar sus connotaciones políticas.

También en 1894 se había formado el Centro Socialista Obrero, el único que no era exclusivo de una colectividad de inmigrantes,

era de habla española y el más numeroso de los grupos socialistas que estaban por entonces activos en la ciudad.⁶ La agrupación comenzó a publicar un periódico semanal: *La Vanguardia*, el 7 de abril de ese año, que se presentaba como “periódico socialista científico, defensor de la clase trabajadora”. Su director y redactor fue Juan B. Justo, militante del Centro desde 1892.⁷ Varios intelectuales y artistas se incorporaron al grupo en el acto inaugural de su primer local (Chile 959); entre ellos, Roberto J. Payró, Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. Dos años más tarde, a partir de ese Centro se fundaría el Partido Socialista, el mismo año en que Eduardo Schiaffino inauguraba el Museo Nacional de Bellas Artes como su primer director.

Aun cuando De la Cárcova formaba parte de sus propias filas, *La Vanguardia* no solo no publicó ningún elogio de *Sin pan y sin trabajo*, sino que expresó con ironía su desconfianza respecto de las intenciones de su autor al exponerlo en un sitio tan “elegante” y exclusivo de las clases altas como el Ateneo: “Gracias a Dios que hay huelgas! –escribió su redactor–. Así encuentran los pintores escenas de dolor en que inspirarse, y pueden distraernos con impresiones nuevas, ha de pensar más de un elegante amateur, ante la dramática obra del pintor De la Cárcova”.⁸ Seguramente el pequeño artículo venenoso despertó polémicas al interior del grupo, pues en el número siguiente (Juan B. Justo con toda certeza) ensayó una tibia disculpa.

Otro miembro reciente de ese Centro Socialista Obrero: Roberto J. Payró, en cambio, publicó párrafos encendidos inspirados por la pintura en el diario *La Nación*, en una página en la que además –entre otras obras del Salón– Martín Malharro recreó a pluma el cuadro junto a un pequeño retrato del artista: “¡No hay derecho, asesinos para hacer morir a esta inocente criatura, para hacer sufrir a esta pobre mujer! –dramatizó Payró– Pero él no sabe todavía. Se enfurece ante el efecto y no se da cuenta de la causa. Mañana, cuando la conozca, se hará un anarquista, y se vengará de sus furores injustos contra los compañeros de sufrimiento, con otros furores, mortíferos, que lo llevarán quién sabe a qué extremidades nefastas”.⁹

A pesar de haber llamado tanto la atención y de recibir tantos comentarios elogiosos, *Sin pan y sin trabajo* no se vendió en la subasta que organizó el Ateneo al terminar la exposición, pero dos años después fue una de las primeras adquisiciones de Eduardo Schiaffino para el Museo Nacional de Bellas Artes.

En los salones europeos de la última década del siglo XIX, abundaban los cuadros naturalistas en los que el drama obrero era dramatizado en escenas de miseria doméstica e infortunio. El naturalismo competía en esos años con la vanguardia en su oposición a las recreaciones edulcoradas de la Antigüedad clásica que seguían produciendo los artistas llamados *pompieri*. En Buenos Aires, sin embargo,

⁶ Los otros tres habían sido fundados por inmigrantes alemanes, franceses e italianos: el *Club Vorwärts*, formado a comienzos de la década del 80, fue el primero; *Les Égaux* se había creado en 1891, y *Il fascio dei lavoratori*, en 1894. Respecto de la fundación en 1894 del Centro Obrero Socialista (que derivaba de una “Sección Varia” constituida en 1891 como parte de la primera Federación Obrera, para nuclear a aquellos trabajadores que no tenían cabida en ningún sindicato organizado), cfr. Jacinto Oddone, *Historia del socialismo argentino*, Talleres Gráficos “La Vanguardia”, 1934, pp. 195-225. También: Ricardo Falcón, *Los orígenes del movimiento obrero*, Buenos Aires, CEAL, 1984. A fines de 1892, esa “Sección Varia” se transformó en una Agrupación Socialista, que se llamó “Partido Obrero –sección Buenos Aires” y que creció rápidamente. Pronto tuvo más de cincuenta socios (entre quienes estuvo Juan B. Justo) y comenzó a publicar un periódico, *El Socialista*, que fue el germen de *La Vanguardia*.

⁷ Ricardo Falcón, *op. cit.*, p. 122.

⁸ *La Vanguardia*, a. 1, nº 32, 10 de noviembre de 1894.

⁹ *La Nación*, 3 de noviembre de 1894. El texto no llevaba firma, pero Julio E. Payró lo atribuyó a su padre.

¹⁰ Un análisis de las primeras revistas de Alberto Ghirardo en: Laura Malosetti Costa e Isabel Plante, "Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol* a *Martín Fierro*" en: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 197-244.

¹¹ Esas tapas presentaban un mensaje claro y contundente como "Grupo de anarquistas" (16 de octubre de 1900), "La obra del padre Grotte" (8 de diciembre de 1900) y "La justicia al mejor postor" (16 de diciembre de 1900), ambas de Steinlen; "La revolución" de Ettore Ximenes, etc. Apareció también en esas tapas una galería de retratos de "Revolucionarios" que comenzó con el de Émile Zola (1º de mayo de 1901) e incluyó a Henrik Ibsen (1º de junio de 1901) y León Tolstói (16 de junio de 1901).

no solo no había una tradición académica, sino que los salones eran una absoluta novedad inaugurada por el Ateneo. Los nuevos lenguajes estilísticos (de Sívori, Schiaffino, De la Cárcova, entre ellos) instalaban en el Salón los gestos de lo nuevo a la vez que inauguraban un espacio para el arte en la opinión pública. *Sin pan y sin trabajo* resultó deslumbrante. Su composición aun hoy despierta interés y nuevas miradas. La inestabilidad de la figura masculina contrapuesta a la solidez apagada del conjunto de la mujer y el niño, la economía de elementos que concentra la atención sobre los gestos, incluso la escena borrosa que se divisa a través de la ventana, lejos están de una declamatoria estereotipada. Es un cuadro denso de significados, largamente estudiado por el artista hasta llegar a la solución definitiva, como es posible observar en la comparación con su boceto y como revelan los estudios técnicos realizados para esta ocasión.

Prácticamente desde la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes *Sin pan y sin trabajo* fue una pieza clave de su colección. Sin embargo, no fue nunca considerada una imagen anticuada ni "académica", sino que fue tan joven y tan vital como el proyecto que llevaron adelante tanto su autor como el primer director del museo.

Uno de los "jóvenes rebeldes" del Ateneo, Alberto Ghirardo, comenzó en 1898 a publicar la primera revista cultural anarquista de Buenos Aires: *El Sol*. En un principio, *El Sol* no difirió mucho (salvo en sus aspectos gráficos) de otras revistas modernistas como *El Mercurio de América*, luego de cuyo cierre incorporó a toda la red de colaboradores latinoamericanos que había reunido Rubén Darío en torno a su figura en Buenos Aires.¹⁰

Pero desde 1900, a partir de su campaña en contra de la pena de muerte y, sobre todo, de la incorporación de Félix Basterra y toda la redacción del periódico anarquista *Los tiempos nuevos* luego de su clausura, se produjo un cambio radical en la orientación y el compromiso con la causa anarquista de *El Sol*. Esa etapa de radicalización fue señalada con claridad, casi como un corte, en la ilustración de las portadas de la revista. Hasta entonces, gracias a la colaboración permanente de Eduardo Schiaffino, las tapas habían sido ilustradas con imágenes –muchas de ellas simbolistas– de artistas argentinos y europeos que se incorporaban con el valor de "verdaderas obras de arte" a la revista, casi sin relación con los artículos de su interior. A partir de ese cambio de rumbo las tapas reprodujeron grabados de alto contenido crítico, acompañados de textos y leyendas alusivas, a veces identificando al artista y otras no. Steinlen fue uno de los artistas más publicados, junto a Constantin Meunier y el chileno Luis Fernando Rojas. Comenzaba una nueva función para la imagen en relación con la palabra. Esta dejaba de ser "verdadero arte" para ser "arte para el pueblo" con una nueva función didáctica y propagandística.¹¹

La única obra de un artista argentino que apareció entre aquellas primeras tapas radicalizadas de *El Sol* fue *Sin pan y sin trabajo*. Y



"The 'Labor problem' picture at the World's Fair", en *St. Louis Post-Dispatch*, 6 de noviembre de 1904. CEC, ANBA

esa vez, excepcionalmente, la imagen apareció identificada no solo con el nombre de su autor, sino que se indicaba su pertenencia al Museo Nacional de Bellas Artes. Esa imagen fue la portada de un número particularmente combativo, del 8 de enero de 1901, en el que Ghirardo reproducía el discurso que debía haber pronunciado en un *meeting* contra la Iglesia que había sido prohibido por la policía.¹² La reproducción del cuadro significaba, por un lado, una apropiación política de una imagen que había sido considerada una gran obra de arte, "inofensiva", cuando fue expuesta en el Ateneo. Pero, además, significaba un espaldarazo a Ghirardo por parte no solo del artista, sino también de Schiaffino, el director del Museo Nacional que autorizaba la reproducción de una obra de su patrimonio en una revista anarquista cuando ya el escenario había cambiado: los gestos "de salón" salían a la calle y los enfrentamientos arreciaban. Poco después Alberto Ghirardo fue preso en varias ocasiones y la revista censurada, hasta que en 1903 cerró definitivamente y Ghirardo comenzó a publicar *Martín Fierro*.

En 1904 Eduardo Schiaffino organizó el primer envío importante de arte argentino a una Exposición Universal: *Saint Louis Purchase Exposition* en los Estados Unidos. *Sin pan y sin trabajo* formó parte de ese envío y fue una de las obras más destacadas por la prensa norteamericana. Fue reproducida en las guías de la exposición y comentada en varios diarios y revistas. Uno de los principales periódicos de la ciudad, el *St. Louis Post-Dispatch*, reprodujo el cuadro ocupando la mitad superior de la tapa de su suplemento

¹² Alberto Ghirardo, "El *meeting* prohibido. Clericales, polizontes y periodistas", *El Sol*, a. IV, nº 106, 8 de enero de 1901, pp. 3-5. El artículo informaba que Ghirardo había resistido la prohibición: "Pero [...] fue contraproducente porque en vez de uno hubo varios *meetings*: en la Plaza Lorea, en la Avenida de Mayo, en la Plaza Monserrat, en la calle Callao, en la Plaza Libertad, frente a la iglesia de la Concepción y frente a la capilla de las Victorias, y lo que pudo haber sido una imponente manifestación ordenada y circunspecta se convirtió en muchas manifestaciones tumultuosas [...]".

¹³ St. Louis Post-Dispatch, 6 de noviembre de 1904. *Sunday Magazine*: "THE "LABOR PROBLEM" PICTURE AT THE WORLD'S FAIR Carcova's Remarkable Painting, "Without Bread and Without Work", Fascinates the Public With Its Grim Significance "It Says, 'I am the Strike'" One of the Great Works in the Argentine Section".

¹⁴ Marcelo Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano" en: Olivier Debroise (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, Ciudad de México, Curare-MUNAL, 1996, p. 238.



Antonio Berni, *Manifestación*, 1934, (detalle), temple sobre arpillera, 180 x 249 cm, Malba-Fundación Costantini

dominical (el 6 de noviembre de 1904) con el siguiente titular: "Sin pan y sin trabajo' fascina al público con su amarga significación –Dice: 'yo soy la huelga'– Una de las Grandes Obras en la Sección Argentina."¹³ Seguía un artículo firmado por Samuel Gorse (que se transcribe completo en el apéndice documental), en que el autor exponía –inspirado por el cuadro– una larga reflexión acerca de las condiciones de explotación de los trabajadores en la sociedad capitalista. La pintura le parecía un llamado a la conciencia, y terminaba proponiendo la utilidad de su exhibición en el sindicato o bien en la oficina de los dueños de la fábrica, como premonición acerca de los grandes perjuicios de los conflictos obreros y, sobre todo, del *lock out* patronal. El público de esa Exposición Universal excedía largamente a las audiencias "elegantes" de los salones de arte. En Saint Louis el cuadro llamó la atención de un modo diferente. Aun cuando fue exhibido como parte del pabellón de bellas artes, tuvo, una vez más, una recepción politizada. Un mes más tarde, en Buenos Aires, el suplemento ilustrado de *La Nación* volvió a publicar la imagen del cuadro que había aparecido en el diario de Saint Louis, con la traducción de parte del artículo de Gorse (el 29 de diciembre de 1904). *Sin pan y sin trabajo* había recibido, además, un Gran Premio del jurado. La transcripción de la crítica norteamericana contribuía a legitimar el valor del cuadro en el medio porteño.

A lo largo del siglo XX, la pintura de Ernesto de la Cárcova se volvió una imagen emblemática del arte político. Tanto Antonio Berni como Carlos Alonso, dos de los artistas que con mayor eficacia simbólica conjugaron en sus obras un fuerte compromiso con la política y una renovación singular de la figuración y el lenguaje plásticos, plantearon, en diferentes momentos, una suerte de diálogo crítico con el maestro del cuadro obrero del siglo XIX.

En *Manifestación* y *Desocupados* –las dos monumentales pinturas al temple sobre arpillera con las que, en 1934, Berni (luego de la interacción con David Alfaro Siqueiros en Buenos Aires y las discusiones en torno a la cuestión del arte mural) inauguraba su *Nuevo Realismo*, es fácil advertir que el cuadro de Cárcova fue el punto de referencia respecto del cual el pintor sentaba su posición tanto plástica como política. Hay una alusión directa a aquel en las palabras "pan y trabajo" que pueden leerse en el estandarte ubicado en el centro de la composición de *Manifestación*. No había allí, en cambio, una recuperación de la iconografía decimonónica. "El padre de familia desocupado en la imagen de fines del siglo XIX es ahora la presencia real de la clase proletaria –dice Marcelo Pacheco–; la impotencia del personaje en el primer cuadro se convierte en la lucha activa en el segundo".¹⁴

Podría pensarse entonces en una respuesta moderna y optimista de un comunista de los años 30 al dramatismo de la retórica finisecular de la imagen obrera. Sin embargo, conviene considerar



también a *Desocupados* en ese diálogo. Diana Wechsler ha observado que esas dos telas del 34 "funcionaron como cara y cruz de un mismo problema. En una aparece representado el pueblo que inunda masivamente las calles para demandar su derecho a trabajar. En la otra la contracara, la desocupación que abate, excluye, margina".¹⁵ Berni era un comunista que había leído a Freud, a Lautréamont y a Rimbaud, que había experimentado en la vía del surrealismo y había indagado los enigmas de la interioridad psíquica. En una atmósfera casi onírica, su cuadro presenta a los desocupados en un sopor que habla de la impotencia, de la exclusión radical. El gesto del obrero del cuadro de Cárcova es llevado a su extremo y se convierte en un monumental vacío de poder.

En 1968, a poco de su rompimiento con el Partido Comunista (a raíz de la exposición de sus retratos de Lino E. Spilimbergo), Carlos Alonso realizó una serie de meditaciones reapropiaciones de la imagen de *Sin pan y sin trabajo* en la que es fácil advertir una reflexión acerca de los nuevos lugares de la mujer: radicalmente diferente de su antepasada decimonónica, ya no es la víctima doliente y agobiada de rostro sin expresión. Levanta una mirada inteligente del libro que tiene entre las manos para observar a ese hombre desde lo que podría pensarse como un siglo de distancia. En algunos cuadros de la serie, Alonso multiplica la imagen en secuencias que despliegan la escena en el tiempo. Descompone el momento congelado por De la Cárcova y avanza en un conflicto que invade el interior de la escena doméstica. Alonso se fija en las relaciones de género, pone a los personajes de esa familia en conflicto. En el cuadro final de la serie, *Con pan y con trabajo*, hay una armonía nueva, la composición se llena de color y parece invertirse el sentido: el hombre levanta la vista de un libro de poesía, y los dos personajes interpelan con la mirada al espectador.

La crisis de 2001 produjo una extraordinaria presencia de *Sin pan y sin trabajo* en las calles, acompañando una "vuelta a la política" en

Carlos Alonso, *Sin pan y con trabajo*, 1968, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm, Colección del artista

Carlos Alonso, *Sin pan y sin trabajo*, 1966, acrílico sobre tela, 162 x 226 cm, Colección del artista

¹⁵ Diana Wechsler, "Imágenes para la resistencia. Arte y política en la encrucijada de la Internacional Antifascista" en: *La imagen política*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.



Tomás Espina, *S/P & S/T*,
2001, fotografía, 125 x 200 cm,
Colección particular

la escena artística argentina. Varios grupos de piqueteros y jóvenes movilizados reprodujeron la obra o aludieron a ella en publicaciones periódicas, pancartas, afiches o citas de la imagen. En la búsqueda de nuevos recursos y poéticas para sus intervenciones estético políticas, la reapropiación de imágenes del pasado como manera de apelar a un lenguaje en común reconocido o a una tradición simbólica compartida ha sido frecuente. El recurso a los "viejos maestros" parece la clave con la cual algunos artistas exploran el equilibrio delicado entre su propia subjetividad y nuevas vías para el compromiso político y social, largamente sospechado y puesto en cuestión.

Una de esas reapropiaciones de *Sin pan y sin trabajo* fue la obra con la que Tomás Espina obtuvo una mención en el Premio Banco Ciudad en 2002: dibujó el cuadro a carbonilla en la pared de su estudio dejando vacante el lugar de la mujer, y allí se ubicó, desnudo, en un gesto de interpelación al obrero (y también al artista). Como Alonso, Espina interviene en el espacio de la mujer, el más flexible, el único que –afirma– deja abierta la posibilidad creativa en oposición a la fijeza estereotipada de la retórica del obrero en lucha. Su cuerpo entra en el espacio de la representación produciendo una disrupción, un quiebre en el orden de las relaciones congeladas allí. Tomás Espina imprimió su obra, la exhibió en algunas ocasiones en la calle, parado junto a la imagen, y participó con ella en

acciones como la de apoyo a las obreras de la fábrica textil Brukman en mayo de 2003.

En un momento en el cual miles de trabajadores se veían caer al borde del abismo de la desocupación y la miseria, *Sin pan y sin trabajo* abrió una posibilidad de identificarse, de construir una identidad insertándose en una tradición crítica que habilitara la posibilidad de pensar nuevas vías colectivas para actuar. En ese contexto podría pensarse que el prefijo "des" (desocupado, desposeído) fue menos eficaz que la expresión "sin" (trabajo), tanto para apuntar una transitoriedad deseada en esa situación como para enfatizar el derecho a poseer aquello que no se posee. Quizás por ello, varias reapropiaciones del cuadro de De la Cárcova retomaron –a veces como única referencia (en el caso del grupo GAC, que rodeó en 2001 el edificio del Congreso Nacional con una faja)– las palabras del título. La cita textual remitía directamente al cuadro de Cárcova, y a su lugar en una tradición en la que se reinscribía el reclamo popular.

En junio de 2001 Jorge Pérez, entonces estudiante del último año de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes que lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova, tradujo *Sin pan y sin trabajo* a un mensaje gráfico en blanco y negro en el que el título compartía el espacio de la representación y cobraba más importancia que la imagen. Hizo afiches en xilografía y pintó también una bandera, con los que se acercó a un grupo de piqueteros del barrio de San Fernando y les propuso realizar con ellos varias acciones estético políticas. Ellos no conocían la imagen previamente y la adoptaron con entusiasmo. La intención de Pérez era, además, que el registro de estas acciones fuera su trabajo de tesis para graduarse en Bellas Artes, cosa que explicó al grupo de piqueteros y fue apoyada por ellos. Se establecía



GAC. GRUPO DE ARTE CALLEJERO
(Lorena Bossi, Vanesa Bossi,
Fernanda Carrizo, Mariana Corral,
Carolina Golder), junto a Karina
Granieri y Solana Dubini, *Sin pan
y sin trabajo*, 1º de mayo de 2002,
registro más cinta, Colección de
las artistas



Jorge Pérez, *SIN PAN Y SIN TRABAJO*, 2001/2002, xilografía sobre papel, 65 × 95 cm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 11527

así una relación recíproca en la que la imagen del cuadro de Cárcova hacía un viaje de ida y vuelta desde la Escuela de Bellas Artes hacia aquellos lugares de la sociedad presentes en la imagen pero que nunca se habían visto antes representados por ella. Decididamente, hasta el momento en que Pérez apareció con su bandera, *Sin pan y sin trabajo* no pertenecía a la tradición de los vecinos de esa barriada de la periferia de Buenos Aires.

En la jornada del 20 de diciembre de 2001, Pérez llevó su bandera a la Plaza de Mayo. En medio de la represión policial, confusión y corridas logró desplegarla y dar dos vueltas con ella a la Pirámide de Mayo. En enero de 2002, el artista decidió entregarla a la coordinadora de desocupados Aníbal Verón. De ahí en más la bandera estuvo presente en varias marchas callejeras y asambleas populares. Su autor la divisó a lo lejos varias veces, llevada por personas que desconocía por completo. No fue raro verla en las filmaciones de esas marchas en la televisión. Estuvo en el segundo encuentro nacional de movimientos piqueteros, identificando al grupo de San Fernando y en el puente donde asesinaron a Kosteki y Santillán. Finalmente, la policía la confiscó. En cuanto a los afiches, el grupo del barrio de San Fernando siguió pegándolos regularmente en muros de su barrio y de las rutas que lo comunican con el centro, como una imagen que los identificaba y los distinguía. Pero hay algo más:

en ese mismo y convulsionado mes de enero de 2002, realizaron una acción de arte en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde se encuentra colgada *Sin pan y sin trabajo*. Uno de los afiches fue autografiado por todos los presentes y donado al Museo. Los piqueteros conocieron la obra de Ernesto de la Cárcova y registraron en video sus reflexiones frente a ella.¹⁶ En ese episodio se produjo el encuentro (o más bien el descubrimiento) de un pasado común.¹⁷

La reivindicación del derecho al trabajo constituye ante todo el reclamo de la posibilidad de llevar adelante una vida digna mediante el empleo del esfuerzo propio en el marco de una cierta organización social. Es un reclamo básico. Perder el trabajo, no encontrar empleo alguno significa no solo la imposibilidad de llevar adelante esa vida digna, sino también quedar excluido a los márgenes de la organización social y de la propia cultura. Estas insistentes apelaciones, reapropiaciones y citas de *Sin pan y sin trabajo* parecen haber permitido –en diferentes momentos de nuestra convulsionada historia– pensar una identidad en la carencia: no “afuera” ni “des” sino “sin”. Sin aquello que por derecho pertenece a todos.

¹⁶ Jorge Pérez, entrevista personal realizada el 4 de julio de 2003. El video fue presentado por él como trabajo final de su carrera en el IUNA.

¹⁷ El afiche donado se extravió. En ocasión de la exposición *Claridad*, con Sergio Baur gestionamos la donación de un nuevo ejemplar del afiche al Museo Nacional de Bellas Artes.

Sin pan y sin trabajo: análisis radiográfico
Mercedes de las Carreras y Néstor Barrio



Radiografía. Detalle de la figura masculina. A la derecha se observan los perfiles de dos cabezas y otros detalles del arduo proceso de ejecución, previo a la versión definitiva

Sabemos que la obra fue iniciada en Roma alrededor de 1892 y concluida en Buenos Aires en 1894, luego del regreso del artista al país. Ya en 2001, Laura Malosetti Costa señaló que había indicios que hacían suponer la introducción de numerosos cambios en la composición, comentando también que el análisis formal demostraba que el pintor se había tomado ciertas licencias en el uso de la perspectiva y en el manejo de las proporciones.¹

El examen de la superficie reveló la presencia de varios sectores con grietas de secado, también denominadas grietas prematuras. Comúnmente, estas se producen cuando se superpone una capa de pintura sobre otra que aún está blanda y fresca. El resultado es que el estrato superior se desgarró al secarse (por no tener una base firme sobre la cual adherirse), dejando a la vista el color subyacente que se percibe a través de las fisuras. La mayoría de las veces, esta conformación es un claro indicio de correcciones y enmiendas.

Al comparar la obra del Museo Nacional de Bellas Artes con el boceto al óleo de 25,7 × 36,5 cm que posee la familia del artista, presumiblemente pintado en Roma, se advierten múltiples diferencias tanto en la posición de los personajes como en el paisaje detrás de la ventana, en los objetos sobre la mesa y en el interior de la habitación que está apenas insinuado. Además de las lógicas disparidades debidas al tamaño –que permitían en la versión final una mayor elaboración y desarrollo de las relaciones espaciales–, se observan variaciones fundamentales que transformaron una escena de género intimista en una composición cuya atmósfera está cargada de dramatismo e inquietante debate político. Conviene recordar que esta última interpretación es la que ha primado, ya que, salvo algunas excepciones, en su época se ponderó la técnica y el naturalismo de la escena.

El examen radiográfico, que finalmente pudo concretarse después de tantos años, mostró claramente el laborioso camino que De la Cárcova recorrió hasta quedar satisfecho. Como es habitual en este tipo de exámenes, las placas mostraron mucho más de lo que se sospechaba; y quedaron resueltas algunas de las hipótesis y bosquejadas nuevas preguntas. Sin duda, el beneficio del examen radiográfico reside en que plantea más cuestiones de las que supestandamente resuelve.

La cuestión de los *pentimenti*

Desplegado el mosaico radiográfico, se observan de inmediato numerosos *pentimenti*.

Este término italiano, sinónimo de arrepentimiento, por lo general está referido a la modificación de formas y figuras ejecutadas a posteriori de una primera versión mediante la superposición directa de otra capa de color. Aunque a veces pueden observarse a simple vista, en general los *pentimenti* se descubren mediante radiografías.

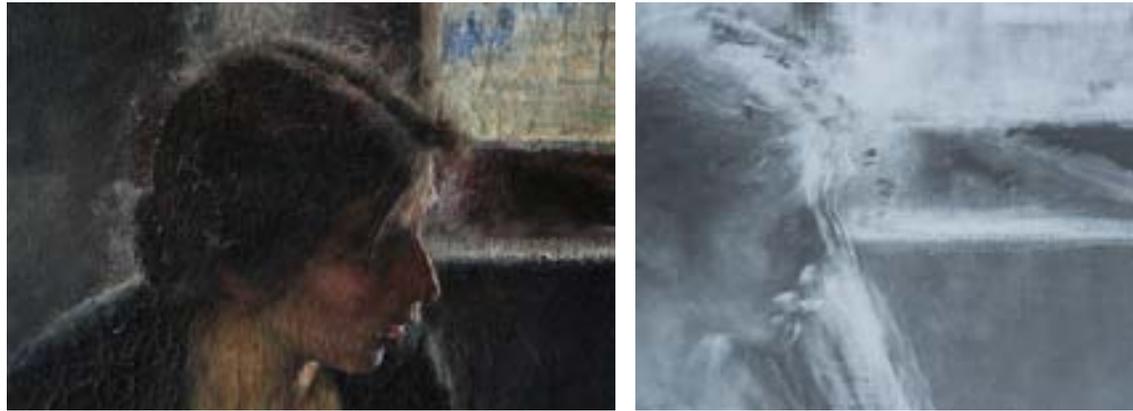
Convencionalmente, se entiende que los cambios fueron realizados por el mismo artista o taller poco tiempo después. Sin embargo, también podrían llamarse *pentimenti* a las transformaciones introducidas por autores ajenos a la época en la que se pintó el cuadro, suscitadas por cambios de gusto, mudanzas de regímenes políticos u otros variados motivos. Responden a la típica lógica de la “actualización” –sobre todo, en los retratos– y no a la dinámica propia de los procesos creativos. Por otra parte, se ha propuesto una definición más amplia y rigurosa que extiende el significado del término italiano a cinco tipologías de ejecución: 1) Superposición de diversos trazos autógrafos. 2) Reutilización de un soporte pintado por otra mano o ejecutado por mano propia con otro tema. 3) Variación que altera el significado iconográfico. 4) Repaso de perfiles compositivos o de escorzos anatómicos. 5) Trazos o bocetos preliminares subyacentes.²

Las categorías o distinciones arriba señaladas son del todo pertinentes en nuestro caso. En la fotografía con luz transmitida de *Sin pan y sin trabajo*, se confirma el menor espesor de la capa pictórica en las manos de la mujer y del hombre respecto del resto de la superficie. Este fenómeno se termina de comprender analizando las radiografías que muestran manchas oscuras irregulares con bordes accidentados, coincidentes con estas zonas más delgadas por donde traspasa la luz. Todo indicaría que, no conforme con el resultado inicial, De la Cárcova removió con una espátula o cuchillo la pintura aún fresca y volvió a ejecutar las formas con una fina película de color que resultó de muy bajo contraste radiográfico, salvo en la mano que sostiene la cortina sobre el dintel de la ventana.

La figura masculina

Esta es la zona con los cambios más extensos y significativos. Sin dificultad alguna, se observan a la derecha del rostro dos cabezas superpuestas entre sí, notoriamente más pequeñas que la testa actual. Se trata de perfiles con barbas y bigotes, aunque sin sombrero. Como ya se comentó, el artista se detuvo en este sitio cuando repintó las manos y en ocasión de prolongar la medida del tronco del cuerpo, forzando las proporciones. Al momento, no es posible determinar el orden en que fueron sucediéndose estas transformaciones. También es probable que al pintar la tercera cabeza –la definitiva– sintiera la necesidad de suprimir la primera versión del brazo derecho, que descansaba sobre la mesa cubierto por la manga de la camisa, para situarlo finalmente en el dintel de la ventana, como se ve en las radiografías. Al ser eliminada la masa blanca de los pliegues de aquella prenda, el profundo hueco oscuro que quedó bajo la cabeza resultó un acierto compositivo, al aumentar notoriamente el contraste en la zona y otorgarle gran protagonismo y relieve al rostro del obrero que mira hacia afuera.





Detalle de *Sin pan y sin trabajo* y radiografía

Páginas anteriores
Mosaico radiográfico. Se observan numerosos *pentimenti* situados, especialmente, en la figura del obrero, en la figura femenina y en la mesa. Los cambios introducidos respondieron a diferentes motivos: modificación de las proporciones, ajuste de perfiles anatómicos y reemplazo de algunos elementos figurativos por otros

La figura femenina

Al volver a comparar el pequeño boceto con la versión de gran formato se confirma que la figura de la mujer –que aparecía superpuesta a la ventana– fue desplazada hacia la izquierda con el evidente propósito de dejar a la vista los acontecimientos que suceden en el exterior.

Además de los repintes en las manos comentados anteriormente, la imagen radiográfica de la mujer muestra varios *pentimenti* que corrigieron el perfil del rostro, indudablemente con la intención de achicar la cabeza. Si nos guiamos por la perspectiva de la mesa, la mujer debería ocupar un plano más cercano al espectador que el hombre. Podría interpretarse que este cambio en las proporciones obedeció al objetivo de reforzar la atención en el rostro del obrero, cuya enorme cabeza fue engrosada aún más con el sombrero.

La mesa

Las radiografías confirman que la primera versión de la mesa tenía un formato rectangular orientado hacia la figura masculina. Su tamaño era la mitad del que hoy percibimos y se encontraba en posición rebatida, más cerca de la pared del fondo. Posteriormente, al mismo tiempo que se alargó el mueble hacia la derecha, se disminuyó el rebatimiento y se agregó un rústico cajón. El cuerpo principal de ese alargamiento se ejecutó aplicando una gruesa capa de color blanco, motivo por el cual la imagen radiográfica no registra las herramientas dispuestas en el ángulo de la mesa. Esto significa que estos elementos carecían de una reserva y se pintaron en un tercer momento sobre la espesa capa blanca.

Conclusiones

Es evidente que estas modificaciones radicales fueron decisivas para representar con mayor énfasis la tensión dramática que se reconoce en el cuadro. Estos tanteos, impulsos, ensayos y pruebas, además de conformar un variado repertorio técnico de *pentimenti* representan, a nuestro juicio, uno de los fundamentos del proceso creativo. A pesar de contar con un plan –los bocetos–, finalmente se resolvió de manera directa sobre el gran lienzo al corregirse las formas, las proporciones y las posiciones relativas de los principales elementos figurativos.

Por último, cabe señalar que *Sin pan y sin trabajo* resultó un caso único en la trayectoria del artista y, a la postre, su obra más conocida.

Confiamos en que este emprendimiento pueda estimular otros proyectos de investigación, a fin de crear nuevos conocimientos de este núcleo fundamental de la pintura argentina.

Fotografía con luz transmitida. Se destaca una mayor claridad en las manos de la mujer y el hombre respecto del resto del cuadro. Al no estar conforme con el primer resultado, De la Cárcova removi6 el color aún fresco con una espátula y volvió a pintar las manos con una capa delgada



Obras

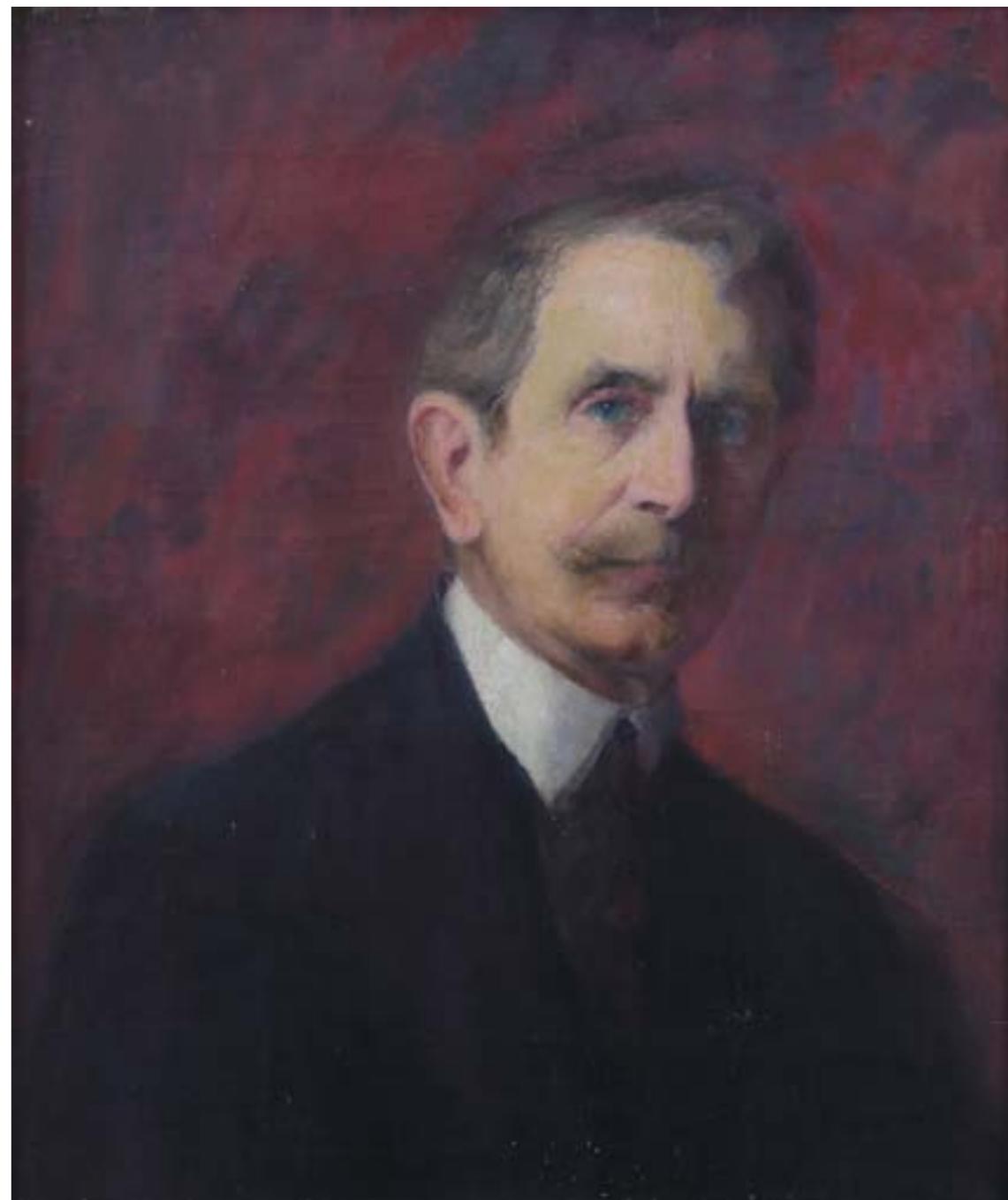


Sin pan y sin trabajo (boceto), ca. 1893
Óleo sobre tela
20 × 36,5 cm
Colección particular

Sin pan y sin trabajo, 1894
Óleo sobre tela
125,5 × 216 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1777



Autorretrato, s/f
Óleo sobre tela
55 × 47,5 cm
Colección particular



*Retrato de la Sra. María de la
Cárcova de Ferrari, 1894*
Óleo sobre tela
251 × 126 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1774





Pensativa, s/f
Óleo sobre tela
66 × 54 cm
Colección particular



Retrato de mujer, s/f
Óleo sobre tela
92 × 73 cm
Colección particular



Sorpresa, 1896
Óleo sobre tela
123,5 × 160 cm
Colección particular

Página anterior
*En sueño (Desnudo
con nenúfares)*, 1896
Óleo sobre tela
131 × 105,5 cm
Colección particular

Desnudo de espaldas al espejo, ca. 1896
Óleo sobre tela
156 × 117 cm
Colección particular

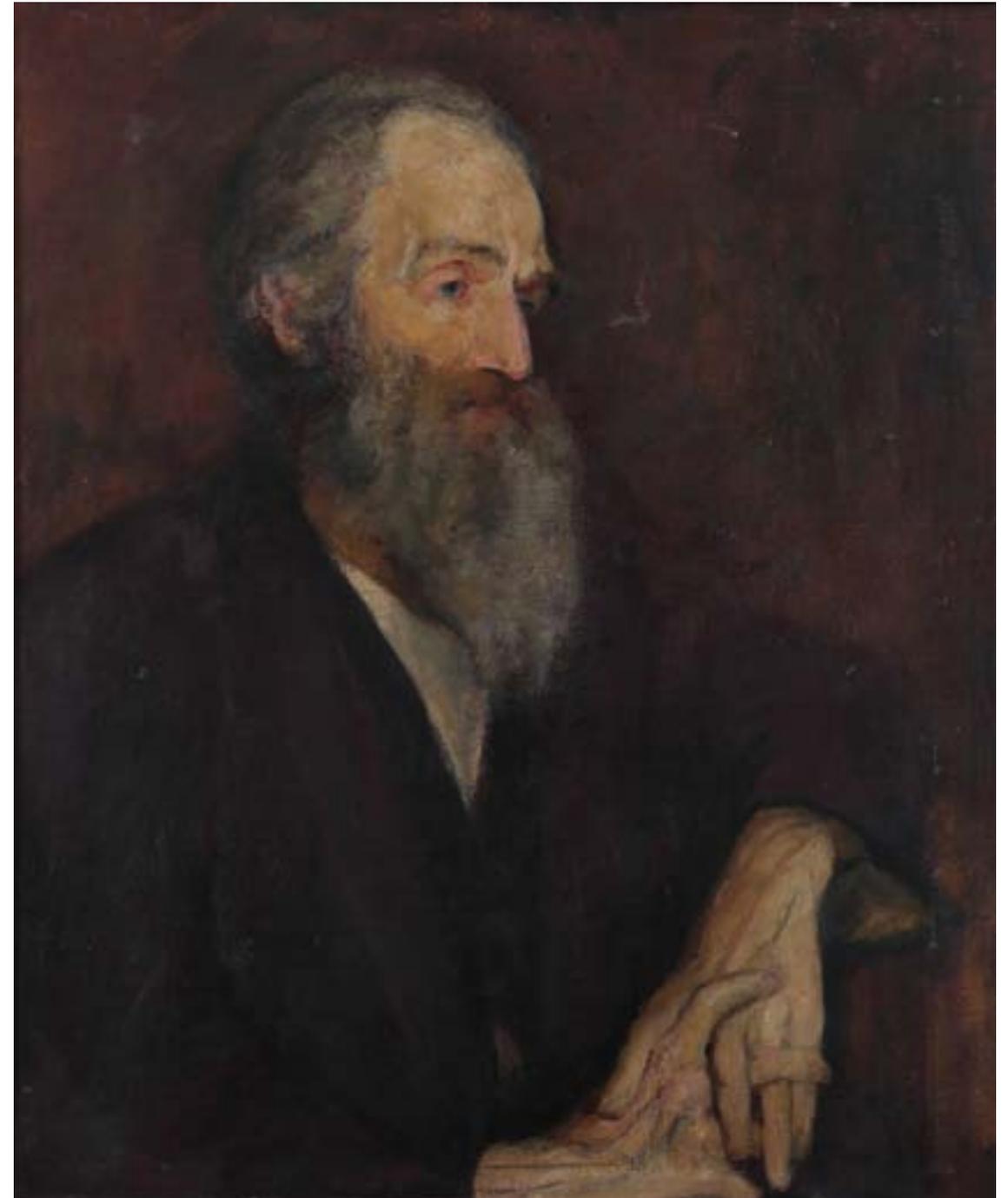




Cabeza de vieja, s/f
Óleo sobre tela
45 × 38 cm
Colección Museo
Benito Quinquela Martín

Cabeza de vieja, 1924
Óleo sobre tela
46 × 39 cm
Colección particular

Página siguiente
Filósofo, ca. 1895
Óleo sobre tela
65 × 57 cm
Colección particular



Dama con sombrilla, 1902
Óleo sobre tela
197 x 138 cm
Colección particular



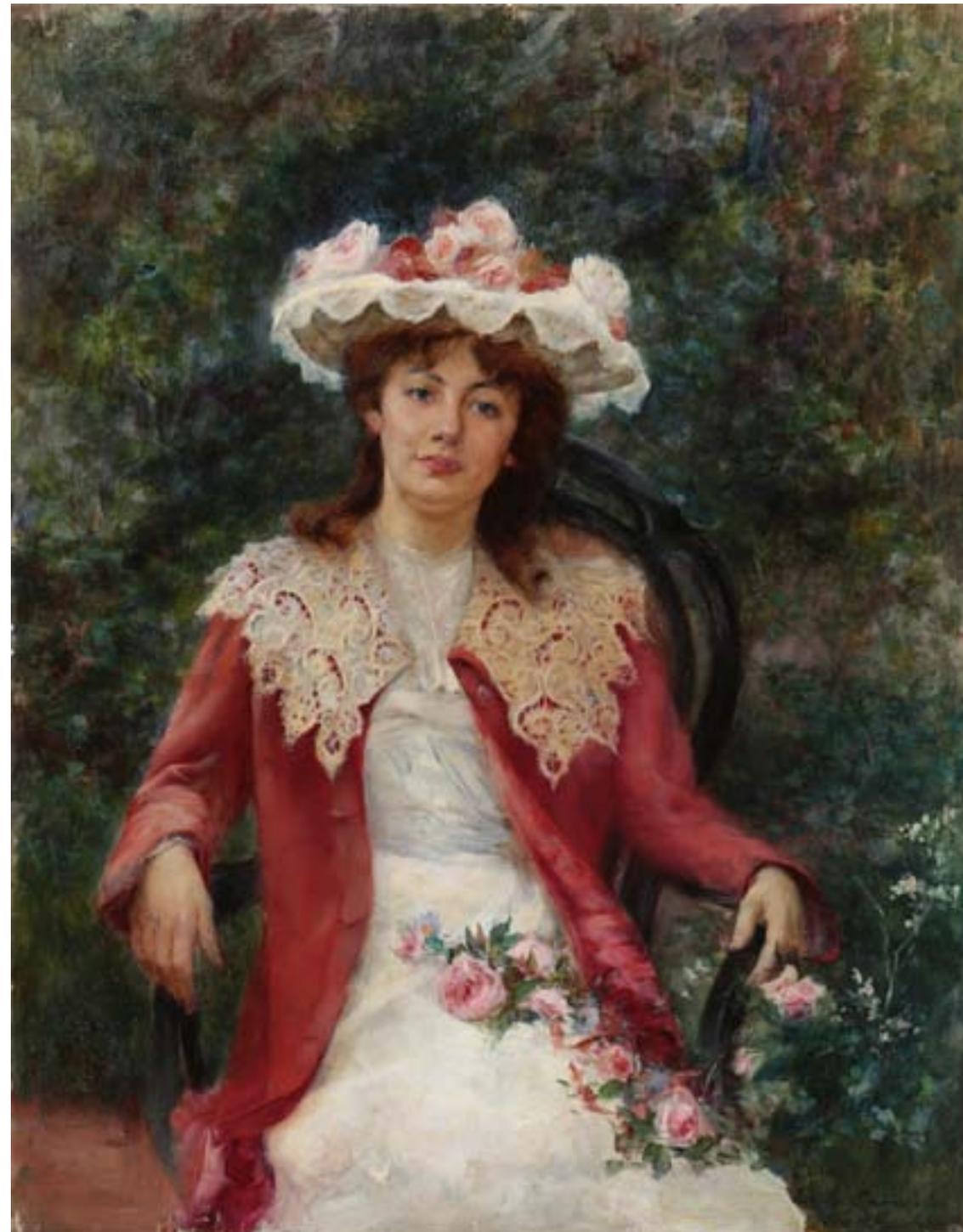


Mujer con vestido rosa y sombrilla, 1902
Óleo sobre tela
14 x 10 cm
Colección particular



Lola Pérez del Cerro en el Lago di Como, s/f
Óleo sobre cartón entelado
24 x 33 cm
Colección particular

En el jardín, 1902
Óleo sobre madera
40 × 32 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 5612





Bandeja de uvas, ca. 1913
Óleo sobre tela
50 × 61 cm
Colección particular

Página siguiente
Pomona, 1913
Óleo sobre cartón entelado
40,5 × 27 cm
Colección particular





Ernesto de la Cárcova (hijo), 1913
Óleo sobre tela
54 × 46 cm
Colección particular

Página siguiente
*Lola Pérez del Cerro
de la Cárcova*, 1914
Óleo sobre tela
182 × 125 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1775





Paisaje, 1902
Óleo sobre tela sobre madera
23,5 × 33,5 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1804



Playa de Paramé, 1917
Óleo sobre cartón entelado
22 × 33,5 cm
Colección particular
Inscripción manuscrita en el reverso:
"A mi amada Lola / a los 19 años de felicidad /
Ernesto / 21 de septiembre 1917"

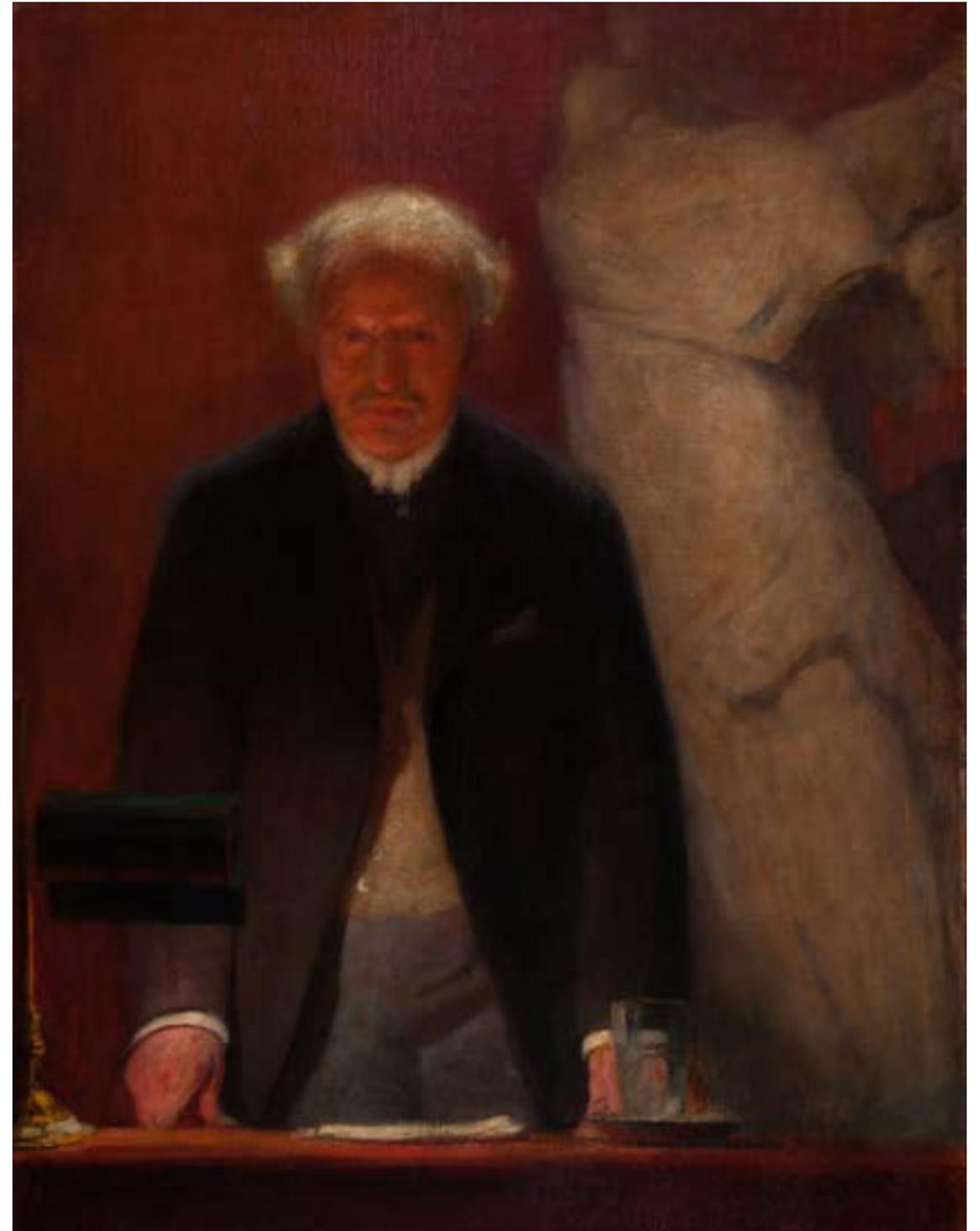


Miss L. T. (boceto), ca. 1920
Óleo sobre tela
61 × 50,5 cm
Colección particular

Página siguiente
Miss L. T., ca. 1920
Óleo sobre tela
102 × 122 cm
Colección Museo Rosa Galisteo
de Rodríguez, Santa Fe



El conferencista Fougères, 1923
Óleo sobre tela
126 × 98,6 cm
Colección particular





Naturaleza, s/f
Óleo sobre tela
55 x 60 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario



Jarrón con flores, ca. 1925
Óleo sobre tela
58,5 x 49 cm
Colección particular



En el jardín, ca. 1926
Óleo sobre tela
96 × 76 cm
Colección particular



Primavera, ca. 1925
Óleo sobre tela
78 × 63 cm
Colección particular



Naturaleza muerta, s/f
Óleo sobre madera
32,5 × 41 cm
Colección particular

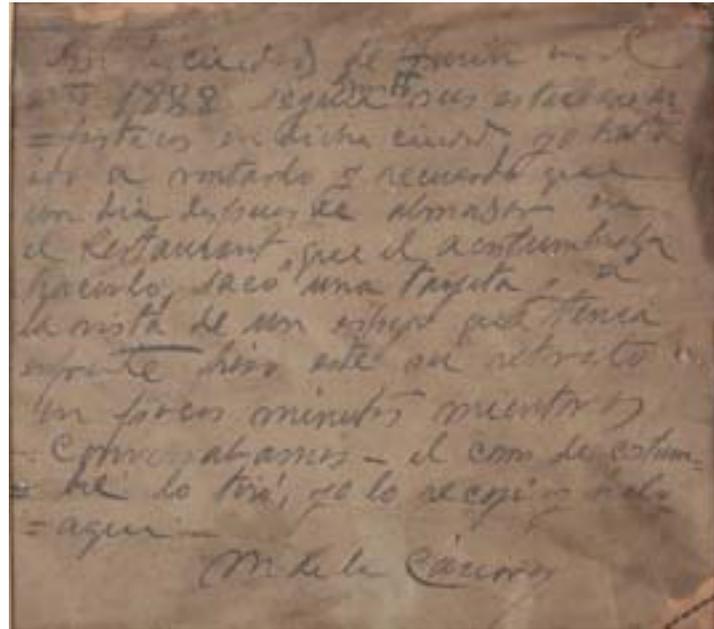
Página anterior
Jarrón con flores blancas, s/f
Óleo sobre tela
55 × 47 cm
Colección particular



El banco del jardín, 1927
Óleo sobre tela
78 × 92 cm
Colección particular



Naturaleza en silencio, ca. 1926
Óleo sobre tela
73 × 91,5 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1647



Inscripción en el reverso: "En la ciudad de Turín en el / año 1888 seguía Ernesto sus estudios ar / tísticos en dicha ciudad, yo había / ido a visitarlo y recuerdo que / un día después de almorzar en / el Restaurant que él acostumbraba / hacerlo sacó una tarjeta a / la vista de un espejo que tenía / enfrente hizo este su retrato / en pocos minutos mientras / conversábamos - él como de costum- / bre lo tiró, yo lo recogí y helo / aquí / M. de la Cárcova"

Autorretrato, 1888
Lápiz sobre papel
32 x 22 cm
Colección particular



Composición con dos figuras, ca. 1909
Sepia sobre papel
36 x 28 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 6553



Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sanguina sobre papel
34,3 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6557

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sanguina sobre papel
34 × 26,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6556

Página siguiente
Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sepia sobre papel
42,8 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6555





Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sepia y grafito sobre papel
42,7 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6552

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sepia sobre papel
42,7 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6551

Página anterior
Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Carbonilla grasa sobre papel
42,5 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6550

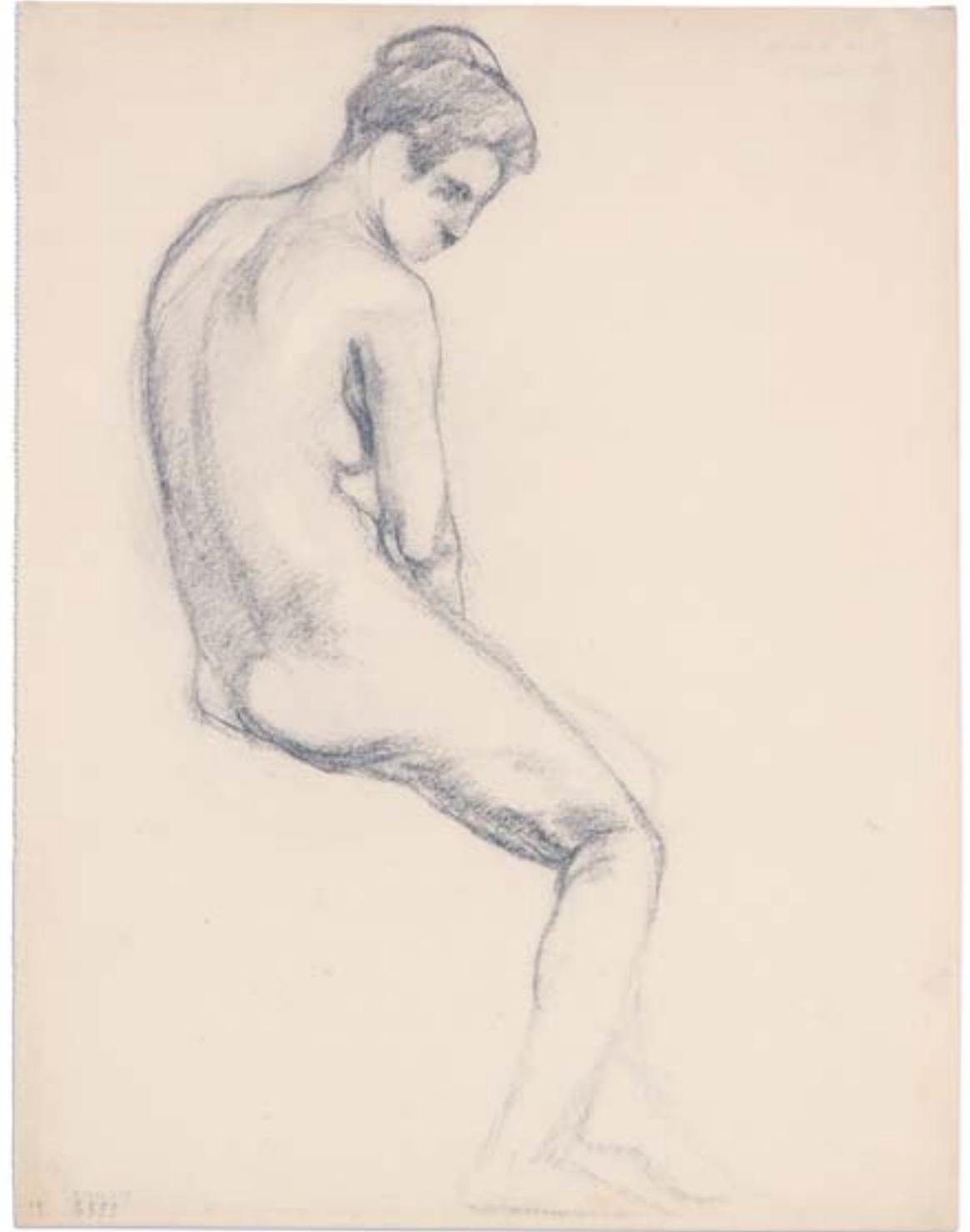


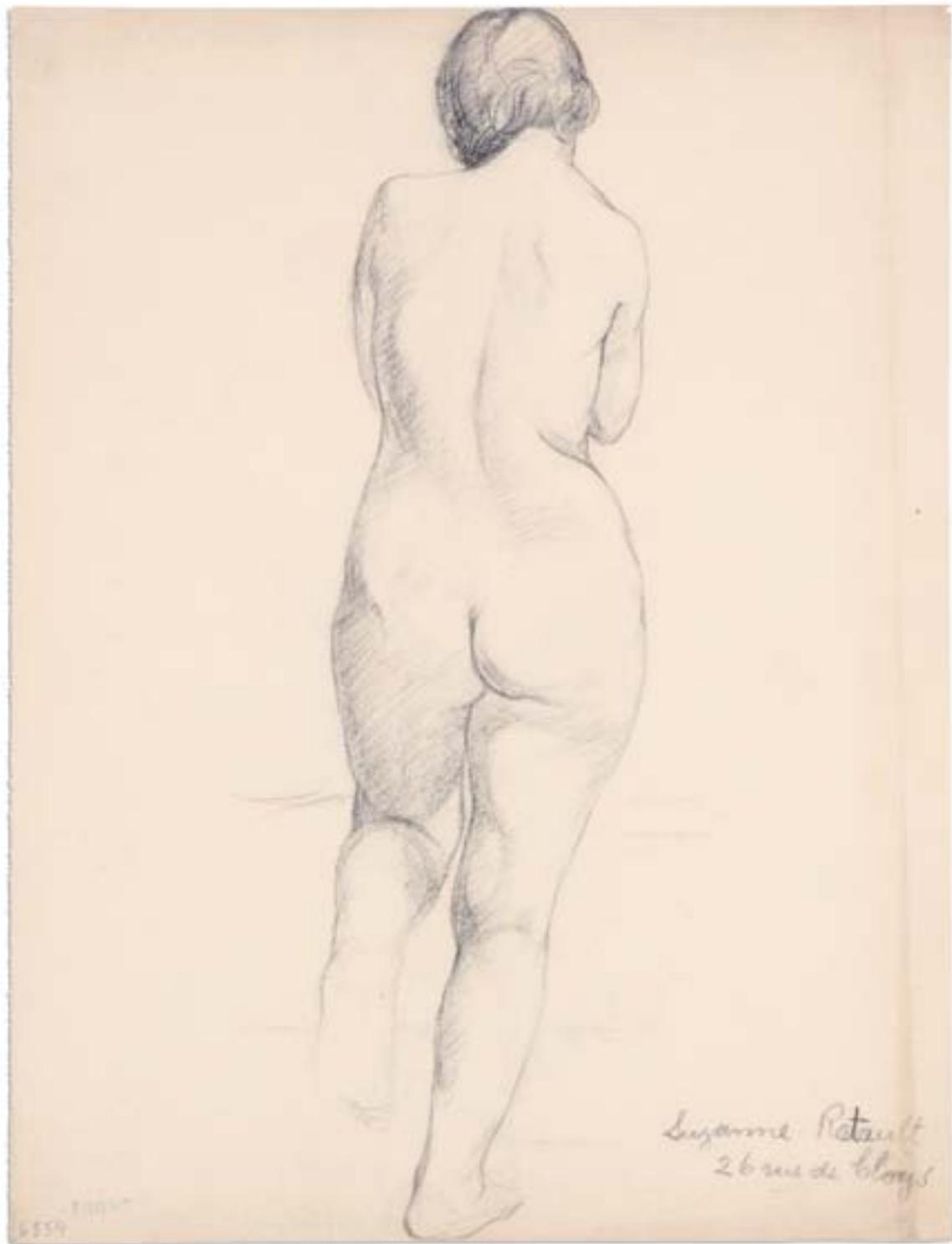
Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Grafito sobre papel
34,5 × 26,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6558



Estudio de desnudo de mujer, ca. 1909
Grafito sobre papel
42,8 × 25,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6549

Página siguiente
Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Carbonilla grasa sobre papel
34 × 26,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
inv. 6559





Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
26 x 34 cm
Colección particular
Inscripción superior derecha:
"Louise Devaux / 190 ave d'orleans"

Página anterior
Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Carbonilla grasa sobre papel
34 x 25 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 6554



Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
34 x 26 cm
Colección particular

Boceto para "Pomona", ca. 1913
Lápiz sobre papel
34 x 26 cm
Colección particular



Academia, 1915
Sanguina sobre papel
34 x 26 cm
Colección particular

Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
34 x 26 cm
Colección particular



Banco Municipal de Préstamos, 1909
Bronce plateado
9 × 6 cm
Colección particular



Teatro Colón, 1908
Bronce
9,4 × 4,8 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1032



Club Mar del Plata, s/f
Plata
9 × 6,7 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1031



Lola y su hijo Carlos
Bronce plateado
5,8 × 7,4 cm
Colección particular

Costanera Sur, 1927
Bronce
6 × 5,5 cm
Colección particular



Exposición de Arte del
Centenario, 1910
Bronce plateado
8,9 × 6,7 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 1039





Universidad de Buenos Aires, 1937
Plata
5,1 cm diám.
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, inv. 0384

Universidad de Buenos Aires, 1921
Bronce
32 cm diám.
Colección particular



Retrato de Ernesto de la Cárcova,
hijo, 1905
Bronce patinado
16,5 cm diám.
Colección particular



Exposición de Higiene
del Centenario, 1910
Bronce
7 cm diám.
Colección particular





Cronología

María Isabel Baldasarre, Inés Carafí, María Filip,
Milena Gallipoli, Laura Malosetti Costa,
Giulia Murace, Carolina Vanegas Carrasco

Ernesto de la Cárcova (3 de marzo de 1866 - 28 de diciembre de 1927)

1866 Buenos Aires. Nace el 3 de marzo **Ernesto Celedonio Emeterio de la Cárcova y Arrotea**, décimo hijo de Juana Aurelia de Arrotea Iruzuaga y Tiburcio de la Cárcova Sáenz, quien murió apenas dos años más tarde. Descendiente de una familia de nobles hijosdalgos de la localidad de Lierganes, Provincia de Santander, su abuelo Ignacio había pasado a América como oficial de la marina española en 1803. Su madre pertenecía a la misma familia (era prima segunda de su esposo), hija de Manuel Antonio de Arrotea, estanciero vinculado al rosismo, senador y diputado de la Confederación Argentina. Su padre Tiburcio, nacido en Buenos Aires en 1809, había estudiado leyes en Madrid y regresado a la Argentina en 1835; fue juez federal y miembro de la Alta Corte de Justicia.

Cursa sus estudios secundarios en el Colegio del Salvador. Luego ingresa a la Facultad de Ingeniería, pero abandona los cursos para dedicarse a la pintura.

1882 Inicia sus estudios en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes con Francesco Romero.

La Comisión Directiva de la SEBA, presidida por Antonio Cuyás, le expide un diploma como miembro activo y académico.

1884 Es elegido prosecretario de la Comisión Directiva de la SEBA.

1885 Viaja a Europa a continuar su formación en la Real Academia Albertina de Turín (donde había estudiado su maestro Romero). Luego se traslada a Florencia, Roma y París. Esta primera estadía europea se prolonga durante ocho años. Es discípulo y amigo de Giacomo Grosso en Turín y de Antonio Mancini en Roma.

1886 La Comisión Directiva de la SEBA, bajo la presidencia de Manuel Guerrico, le expide un diploma como miembro corresponsal. Al año siguiente le solicita su colaboración en la formación de una galería de obras de arte, que se espera que sea, más adelante, la base de una Galería Oficial Artística en Buenos Aires.

1890 Participa con dos obras, *Crysantemi* e *In montagna*, en la Exposición del *Circolo Artistico* en Turín.

Exhibe en la *XLIX Esposizione della Promotrice* en Turín: *Cabeza de Viejo*, pastel sobre papel, nº 119 del catálogo, que fue comprada por el rey Umberto I. Participa en la organización de la *I Esposizione Italiana di Architettura* en Turín.

1891 Giacomo Grosso expone en la Academia de Brera dos retratos reunidos en un solo marco dedicados, respectivamente, al influyente secretario de la Academia Albertina comm. Carlo Felice Biscarra y a su discípulo el "pintor Cárcova" ("Arti e Scienze. L'esposizione dell'Accademia di Brera", *La Stampa*, 20 de abril de 1891, CEC, ANBA).

1893 Es admitido como miembro de la Associazione Artistica Internazionale de Roma y participa en la decoración de su Salón para el Carnaval, proyectada por Pío Collivadino.

Empieza a trabajar en *Sin pan y sin trabajo* en su taller de Roma, que ocuparía luego Collivadino.

A comienzos de julio regresa a Buenos Aires. A bordo del *Duchessa Genova* escribe a Collivadino para recordarle que le envíe algunas fotos que había dejado en Roma, las cartas importantes que le hubieran llegado y "para el 15 el cuadro, bien entendido si está bastante seco, sino espera aún quince días". Suponemos que se refiere a *Sin pan y sin trabajo*, del cual Collivadino conservó dos bocetos (carta fechada el 4 de julio de 1893, AMPC).

Apenas llegado a Buenos Aires, la Comisión Directiva de la SEBA, presidida por Ángel Della Valle, le expide un diploma como miembro activo y lo designa miembro del jurado de su concurso reglamentario.

1894 Expone cuatro obras en el 2º Salón Anual del Ateneo: *Coquetería* (pastel), sala I, nº 21; *Sin pan y sin trabajo*, sala II, nº 49; *Retrato de la Sra. A. de C.*, nº 67, y *Retrato de la Sra. D. C. de F.* Sala III, nº 126. *Sin pan y sin trabajo* es considerada la revelación del Salón y tiene una amplísima cobertura periodística.

Realiza la primera carátula de una nueva etapa de la revista *Buenos Aires* en la que renovó su formato y diseño (*La Nación*, 5 de mayo de 1894). En ediciones posteriores figura en el staff como colaborador artístico.

Es elegido vocal de la Comisión Directiva de la SEBA.

Participa de la fundación de la Colmena Artística.

1895 Es designado por decreto del Presidente de la República miembro del jurado (secretario) para adjudicar los premios en la 3º Exposición Anual de Pintura, Dibujo y Escultura del Ateneo, junto a Ángel Della Valle (presidente), Carlos Vega Belgrano, Miguel Lanús, Augusto Ballerini y Eduardo Sivori.

Presenta en el 3º Salón del Ateneo tres obras: un retrato al pastel de Roberto Payró, otro pastel titulado *Una visita* y una *Cabeza de viejo* al óleo, comentados por Rubén Darío en su crónica del Salón para *La Prensa* (22 y 27 de octubre de 1895). *Cabeza de viejo* obtiene un segundo premio en la categoría de pintura (*El Correo Español*, 22 de noviembre de 1895).

En mayo es elegido vicepresidente de la Comisión Directiva de la Colmena Artística por el período 1895-1896.

En enero había presentado su renuncia a los puestos de vocal de la Comisión Directiva y profesor de la Academia de Bellas Artes de la SEBA, por un malentendido con Alejandro Ghigliani originado por la toma en préstamo de dos yesos durante el período de vacaciones. La comisión rechaza su renuncia.

1896 Es nombrado miembro del jurado encargado de discernir los Premios Estímulo en el 4º Salón Anual de Pintura, Dibujo y Escultura del Ateneo, junto con Rafael Igarzábal (presidente de la SEBA), Rafael Obligado (presidente del Ateneo), Lucio Correa Morales, Ángel Della Valle y Eduardo Schiaffino (director del Museo Nacional de Bellas Artes). A partir de julio es vicepresidente de la Comisión Directiva de la SEBA.

En septiembre es designado jurado especial del monumento al naturalista Hermann Burmeister.



Membrete Associazione Artistica Internazionale, 1893, CEC, AMBA



De la Cárcova, en su estudio, con el retrato de María de la Cárcova de Ferrari, 1894, AGN



Gastón Bourquin, Monumento a Burmeister de R. Aigner, Museo de la Ciudad



Membrete de la SEBA, 1882, CEC, ANBA



Membrete de la Colmena Artística, 1897, CEC, ANBA



Membrete de la Comisión Garibaldi, 1904, CEC, ANBA



Menú de la despedida de soltero de Ernesto de la Cárcova, 1898, CEC, ANBA

1897 La Junta Directiva del Ateneo lo designa para organizar la Sección de Bellas Artes de la Exposición Nacional de 1898 junto con Della Valle, Schiaffino, Correa Morales, Víctor de Pol, Julio Dormal y Emilio Agrelo.

Como vocal, forma parte de la Junta Directiva del Ateneo, presidida por Carlos Vega Belgrano, Eduardo Schiaffino y Juan B. Ambrosetti.

En agosto, es nombrado vocal de la Comisión de Bellas Artes, encargada de reglamentar las subvenciones para estudio en Europa de pintura, música, escultura y arquitectura e integrar los jurados que, con tal objeto, se organizan. Ese mes dona un cuadro al Templo de San Isidro para que sea rifado, con el objeto de juntar fondos para su terminación.

En septiembre, la Comisión Directiva del Ateneo lo designa tesorero de la institución.

Integra el jurado de admisión de los trabajos de Pintura, Dibujo y Escultura para la Exposición de Bellas Artes y Artes Aplicadas, organizada por la Colmena Artística.

Es invitado para conformar, junto con los artistas Víctor de Pol y Nazareno Orlandi, y los ingenieros Francisco Seguí, Julio Dormal, Emilio Candiani y Alfredo del Bono, el jurado para elegir los tres mejores bocetos del Monumento a Garibaldi expuestos en el Politeama Argentino.

Los alumnos de la Academia de la SEBA organizan una fiesta en honor a los profesores durante noviembre, en los salones del Ateneo. En esa ocasión entregan a De la Cárcova una placa en su homenaje.

1898 Forma parte de la Comisión Provisoria para organizar el Congreso Latinoamericano de Letras y Artes de 1899.

En abril, es votado tesorero del Ateneo. Es designado miembro del jurado de admisión de obras y jurado de premios de la Sección Pintura (junto a Della Valle y Ballerini), de la Exposición Nacional de 1898.

En junio, se incorpora como secretario del Congreso Americano de Artes, Letras y Ciencias Morales.

En agosto, es reelegido vicepresidente de la Comisión Directiva de la SEBA.

De la Cárcova contrae matrimonio con Dolores (Lola) Pérez del Cerro. El 24 de septiembre, sus amigos Carlos Zuberbühler, Della Valle, Vega Belgrano, Sívori, Miguel Escalada, Ballerini, Ambrosetti, Rubén Darío, Juan P. Saénz Valiente, Ángel Estrada, Roberto J. Payró y Schiaffino le organizan una despedida de soltero en el Restaurante Charpentier. Hubo discursos de Schiaffino y Ambrosetti. En su archivo personal, se conservan cuatro menús dedicados por los artistas e intelectuales amigos.

1899 Por mayoría de votos, es elegido vocal de la Junta Directiva del Ateneo por el período 1899-1900. Esta le encomienda el diseño del diploma que la entidad entregará a sus socios.

En junio, es nombrado vicepresidente de la Comisión Directiva de la SEBA, y al mes siguiente, asumió como presidente de la entidad.

1900 En octubre el Museo Nacional de Bellas Artes adquiere *Sin pan y sin trabajo* por la suma de \$ 1000 m/n. Ese mes ya se exhibe en sus salas como parte de la colección.

En noviembre, lo nombra el Consejo Nacional de Educación miembro de la Comisión Revisora de textos de Dibujo que deben adoptarse en las escuelas de Capital, Colonias y Territorios Nacionales, cargo que desempeñó hasta 1903. Ese mes, es jurado de los premios que el Instituto de Bellas Artes para Señoritas de Buenos Aires, dirigido por José Bouchet y Eugenio Limarzi, otorga a sus alumnas.

1901 La Comisión Directiva de la SEBA lo designa Socio Honorario y le entrega una medalla de oro por su dedicación a la Academia. En julio, es elegido, una vez más, vocal de su nueva Comisión Directiva. Se desempeña como profesor de Dibujo y Pintura junto a Della Valle y Giudici.

En octubre, integra el jurado del Gran Concurso Universal de los cigarrillos París, como representante de la SEBA.

La Junta Directiva del Ateneo le solicita su colaboración para fundar la revista de la entidad y lo nombran miembro de la Comisión Redactora, junto a los doctores Rodolfo Rivarola, Román Pacheco, Emilio R. Coni, Carlos Baires y el ingeniero Augusto Plou. El secretario de redacción es Alejandro Ghigliani.

Es nombrado miembro del Comité Ejecutivo de Honras Fúnebres a Juan Manuel Blanes y de la Comisión de Homenaje a la memoria del senador Rafael Igarzábal.

Participa de la fundación de la Escuela de Arquitectura en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA, donde ejerce como profesor de dibujo *ad honorem*.

En diciembre, es elegido por el Poder Ejecutivo como integrante de la Comisión Municipal de Vecinos de la Capital (Ley N° 4029 30/11/1901), formada para ejercer las funciones del Concejo Deliberante mientras se reformaba la Ley Municipal vigente. En este cuerpo legislativo, fue parte de la Comisión de Obras Públicas. Ejerció estas funciones durante cinco años.

1902 El MJIP adquiere su obra *En el jardín*, en la 2ª Exposición de Artistas Argentinos (Salón Castillo), para el Museo Nacional de Bellas Artes.

Recibe en mayo una invitación especial para participar en la Exposición Universal que se realiza en Louisiana, Estados Unidos, en 1904.

En junio, es designado, junto a Giudici, Sívori, Arduino y Correa Morales, miembro del jurado de admisión de la Exposición Artística de la SEBA por su 25º Aniversario. Instituye en ella un Premio Estímulo. Ese mes, nuevamente es elegido vocal de la Comisión Directiva de la SEBA y otra renuncia suya no es aceptada.

En septiembre, integra parte del Jurado Artístico de la Academia de Dilettantes Fotógrafos. Recibe una invitación de Guillermo Udaondo para formar parte de un "Comité Provisional de la Capital".

Se lo nombra profesor titular de Dibujo de Figura, cargo que desempeñaba desde el año anterior en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA.



Jurado del Concurso de los cigarrillos París, 1901, AGN



En la exposición de Bellas Artes. El pintor De la Cárcova muestra al presidente algunas obras y sus autores. *El Diario*, 11 de mayo de 1903.



"Cambio de pelos. De la Cárcova y Sívori", en *Caras y caretas*, 7 de febrero de 1903.

1903 Es designado vicepresidente segundo y director de la Sección de Pintura de la CNBA, encargada de organizar los segundos Concursos Generales de Pintura y Escultura para adjudicar becas de estudio a Europa. Los ganadores fueron Máximo Olano, Antonio Alice y Ricardo García en pintura, y David Juan Fermín Godoy y Víctor Juan Garino, en escultura.

El MJIP lo nombra responsable de formular el programa de la asignatura Dibujo y Modelado para la Enseñanza Secundaria.

Compone el jurado del premio Municipalidad de Buenos Aires, al ingeniero o arquitecto que presente el mejor carácter arquitectónico y ornamental en su fachada. El ganador es Eduardo Le Monnier (fachada: Lima 1638 al 48).

Es designado delegado por la SEBA para formar parte del jurado del premio anual Municipalidad de Buenos Aires. Actúa, además, como director de la Academia.

Es jurado del concurso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados junto a Giudici, Della Valle y otros.

Es designado jurado de la exposición artística organizada por el diario *Buenos Aires* de La Plata, junto a Schiaffino, Martín Malharro, Sívori y Mateo Alonso.

La Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA le encarga los retratos del Dr. Benjamín Paz y del Dr. Juan José Montes de Oca para colocarlos en el Salón de Grados. Pinta también el retrato de Salustiano Porteau, encargado por la Escuela Nacional de Comercio de la Capital.

La SEBA lo elige nuevamente miembro del jurado de premios de su exposición y delegado en la Comisión Especial para la adquisición de obras de arte de carácter decorativo para plazas y paseos públicos, presidida por Sívori.

1904 Su obra *Sin pan y sin trabajo* obtiene el Premio de Honor, como parte del envío argentino a la *Louisiana Purchase Exposition* en la ciudad de Saint Louis, Estados Unidos.

En abril, forma parte del jurado para el Monumento al canónigo Luis I. de la Torre y Zúñiga, destinado a la Iglesia de la Concepción de Buenos Aires. El ganador es Juan Arduino.

Integra la Sección de Pintura del jurado de becas de estudio en Europa de la CNBA, junto a Giudici y Malharro.

Socio honorario de la Sociedad Central de Arquitectos

Actúa como jurado del concurso organizado por la Sociedad Fotográfica Argentina, junto a Giudici, José Artal, Carlos Müller y Francisco Martínez.

1905 Iniciado en la masonería, en la Logia Libertad nº 48.

En enero, se nacionaliza la Escuela de Bellas Artes de la SEBA como Academia Nacional de Bellas Artes. En abril, por decreto del Presidente, es nombrado director, y Sívori, vicedirector.

En febrero, se le organiza un homenaje en la SEBA por su labor docente, con un discurso de Arturo Dresco y la entrega de una medalla conmemorativa.

En marzo, es nombrado miembro de la Comisión de Obras Públicas y, al mes siguiente, presidente de la CNBA. También es "Comisionado en Europa para la adquisición de útiles y elementos para la enseñanza de dibujo para las escuelas Normales y Colegios Nacionales de la República". La UBA le entrega \$ 1.000 para la compra de material de enseñanza. La Intendencia Municipal le encomienda la adquisición de obra en Europa, "originales o reproducciones de algunos de los grandes maestros extranjeros", para lo que podrá disponer de \$ 42.500.

En junio, viaja nuevamente a Europa.

1906 En enero, es nombrado por decreto miembro de la Comisión de Obras Públicas y Seguridad.

El 30 de abril, vuelve a Buenos Aires. En su rol de comisionado municipal, durante su viaje compra dos bronce del artista belga Constantin Meunier, dos grupos de bronce de reproducciones de animales del escultor francés Auguste Cain, un grupo de tres figuras de mármol de Jules Coutan y otro de Félix Charpentier, como parte del encargo de obras para embellecer la ciudad. Asimismo, trae tres piezas del escultor Eugène Guillaume, obsequio de Ángel Roverano.

Hace también un relevamiento de la dinámica de la enseñanza del dibujo en los colegios, y como director de la ANBA, adquiere 70 cajones con material para la institución.

Un decreto del Ministerio del Interior (8 de junio) lo convoca para "formar parte de la Comisión Nacional encargada de proyectar la forma en que ha de solemnizarse el primer centenario de la emancipación política argentina y dirigir los trabajos que con tal motivo hayan de efectuarse".

En julio, la SEBA lo elige nuevamente miembro de la Comisión Directiva. Es vocal de la Junta Directiva de la Unión Ibero Americana del Nuevo Continente.

En agosto, se funda la Academia de Bellas Artes "De la Cárcova" en la ciudad de Chivilcoy, en su homenaje. Es invitado a asistir al acto de fundación.

En septiembre, forma parte de la Comisión de recepción de los restos del General Juan Gregorio Las Heras.

En octubre, es reelegido como parte del Directorio de la Sociedad de Educación Industrial para el período 1906-1908.

En diciembre, se desempeña como jurado del concurso organizado por la Sociedad Fotográfica Argentina, junto a Giudici, Zuberbühler, Schiaffino y Lola Mora.

Recibe un nombramiento oficial como integrante de la Comisión Municipal de la Capital.

1907 En mayo, es reelecto presidente de la CNBA. Por razones de salud de su hijo, debe regresar a Europa. Renuncia al cargo, pero los miembros de la Comisión deciden no aceptar la dimisión, y le conceden una licencia de



Catálogo de la Fundación de Val-D'Osne, MCEC



Membrete del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, 1908, CEC, ANBA

cinco meses. La UBA también le otorga una licencia de seis meses de sus funciones de profesor titular de Dibujo de figura.

Viaja a Europa en compañía de su mujer y sus hijos.

1908 En enero, presenta su renuncia como director y profesor de la ANBA, debido a que el Ministerio de Instrucción le asignó a la CNBA –presidida por José Semprún, y conformada por Manuel Aguirre, Alberto López, Carlos de la Torre, Sívori, Collivadino, Correa Morales, Carlos Agote y Zuberbühler– la potestad para supervisar las labores de dicha Academia. Según De la Cárcova, sus miembros “carecen de la formación artística necesaria” (*La Razón*, 23 de enero de 1908). La polémica tiene amplia difusión en los diarios. Los alumnos de la ANBA realizan una manifestación de simpatía con motivo de su retiro de la dirección de la institución. Pronuncian discursos Juan Figarol (hijo), por la revista *Atenas*, y Román de Lucía, por el Centro de Estudiantes de la ANBA.

Como miembro de la Comisión Nacional del Centenario, a partir de mayo se hace cargo de la organización del concurso para el Monumento Conmemorativo de la Revolución de Mayo, así como de una subcomisión, junto a Julio Dormal y Tomás Santacoloma, para preparar la exposición de las 72 *maquettes* en cinco pabellones de la Sociedad Rural.

A su vez, la Intendencia Municipal de la Capital lo designa en la comisión encargada de los trabajos relativos a la erección de las estatuas de los integrantes de la Primera Junta.

En junio, es nombrado vocal de la Junta Organizadora del Congreso Internacional Americano de Instrucción Pública.

Es reelegido como parte del Directorio de la Sociedad de Educación Industrial durante el período 1908-1910.

En octubre, junto con los demás miembros renuncia a la Comisión Nacional del Centenario, debido a que el Congreso no solo no sancionó ninguno de los programas aconsejados, sino que creó otra comisión de diputados y senadores con el mismo fin.

Es designado socio honorario del Centro de Estudiantes de Bellas Artes. *Athinae*, la revista de ese Centro, publica un ensayo de Cayetano Donnís dedicado a *Sin pan y sin trabajo*, y al año siguiente, un artículo sobre su labor de medallista.

1909 En mayo, integra la comisión auxiliar para la Exposición Nacional del Centenario.

Ese mes, por decreto presidencial, se crea el Patronato de Becados Argentinos para seguir estudios artísticos o científicos en Europa, que De la Cárcova dirige desde su fundación hasta su clausura, en julio de 1916.

La Comisión Directiva de la SEBA lo asigna como su delegado (junto a Zuberbühler, Giudici y Alfredo Torcelli) para colaborar en la organización y reglamentación de la Exposición Artística Nacional del Centenario.

En junio, lleva a cabo la exposición de los seis bocetos finalistas para el Monumento a la Revolución de Mayo en la Sociedad Rural de Palermo. Los

escultores elegidos fueron: Rogelio Yrurtia, el español Miguel Blay, el alemán Gustav Eberlein, el belga Jules Lagae, el francés Paul Gasq y el italiano Luigi Brizzolara. Se genera una ardua polémica en la prensa.

En julio, viaja a Europa como director del Patronato de Becados Argentinos y también en calidad de delegado general de la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Fija su residencia en París, en el nº 7 de la Rue Cernuschi.

1910 Desde Berlín, supervisa e informa el avance de las obras escultóricas del Monumento al Ejército de los Andes, de Eberlein.

Participa en el jurado del concurso de carros alegóricos para el Centenario de la Independencia Argentina, auspiciado por la fábrica de cigarrillos Centenario.

Diseña la *plaque* para la categoría “Gran Premio” en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Se funden 620 *plaquettes* en París, de las cuales se otorgan 463. En la sección de la Argentina en esa exposición, De la Cárcova presenta un “cuadro de medallas y *plaquettes*” y un bajorrelieve en bronce (nº 181 y 182). Obtiene una medalla de oro por este conjunto, que es adquirido por la CNBA para el Museo Nacional de Bellas Artes.

1911 En octubre, recibe la Cruz de la Legión de Honor como director del Patronato de Becados Argentinos en Europa.

En diciembre, expone paisajes, junto a Alberto Lagos, Fermín Arango y Ricardo García, en la Galería Chaine et Simonson (Rue Caumartin 19), de París.

1912 Participa en mayo del Salón de la Société des Artistes Français con el desnudo *Reflets* (Sala XXXIV). Recibe una Mención Honorable por esta obra.

Es delegado del X Congreso de Historia del Arte en Roma.

El decano de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales le encarga la gestión para contratar en París a dos profesores para la Escuela de Arquitectura.

1913 El presidente de la Comisión Pro Monumento al Coronel Luis M. Campos le envía fotografías y documentos para que interese al escultor Coutan a presentarse al concurso. Seis meses después, en septiembre, se le solicita que devuelva el material, dado que ninguno de los escultores invitados se presentó, y deciden declarar desierto el certamen.

En mayo, expone en el Salón de la Société des Artistes Français el desnudo *Pomona*. La obra fue adquirida por Dimitri Peress, de cuya casa, devastada por la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial, desapareció junto con toda su colección de arte, en la que figuraba también la obra de Cárcova *Portrait de sa fille*.

Participa con un *Portrait d'homme* en la *Exposition des œuvres destinées à former le Musée de Tananarive* en Madagascar.

Lo nombran miembro correspondiente de la Universidad de Bordeaux.

1914 En febrero, regresa brevemente a Buenos Aires. La pintura *Doña Lola Pérez del Cerro de la Cárcova* obtiene el Primer Premio Adquisición en el Salón Nacional de Bellas Artes.



Tarjeta de expositor Sociedad de Artistas Franceses, 1912, CEC, ANBA



Tarjeta de agradecimiento del Museo de Tananarive, Madagascar, 1914, CEC, ANBA



Gastón Bourquin, *Monumento a Alvear de A. Bourdelle*, Museo de la Ciudad



El estallido de la Primera Guerra Mundial lo encuentra de regreso en París. Recibe cartas de familiares de los becarios solicitando noticias de ellos.

En una nota sobre el 1º de mayo, *Caras y Caretas* menciona a De la Cárcova como miembro del Partido Socialista Argentino.

1915 Envía a la *Panama–Pacific International Exposition* en San Francisco, Estados Unidos, el *Retrato de la señora C. de la Cárcova*. Recibe una medalla de oro.

La CNBA y los jurados de admisión de las respectivas secciones del Salón Nacional adquieren obra de Cárcova.

1916 Oficia de intermediario con Rogelio Yrurtia como representante de la Comisión del Monumento al General Dorrego en París.

Se clausura el Patronato de Becados en Europa a causa de la guerra.

1917 El director del Museo de Luxemburgo, Léonce Bénédite, y Auguste Rodin lo invitan a conocer los planes del futuro Museo Rodin. Solicitan a De la Cárcova que gestione una reproducción del Monumento de Sarmiento para poder colocarla en el gran Salón de Honor, frente al monumento a Victor Hugo. Se requiere especialmente una reproducción en yeso del pedestal de la obra.

Es nombrado vicepresidente de L'Union Panatlantique, cuyo objeto es la creación en París de una Casa de América y de una Casa de Francia en América.

Se le encarga verificar el avance del monumento al General Carlos María de Alvear en el taller de Antoine Bourdelle.

1918 Entre marzo y noviembre, figura como administrador y luego como secretario y tesorero de la Junta de Administración del Hospital Auxiliar nº 108 "Hospital Argentino" en París. En diciembre, regresa a Buenos Aires.

1919 Es miembro titular de la *Union des colonies étrangères en France en faveur des victimes de la guerre*.

La Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes lo distingue como miembro honorario y miembro del jurado de su Primera Exposición Anual.

En noviembre, la Comisión Directiva de la SEBA lo elige presidente, pero no acepta el cargo alegando razones de salud.

Es jurado del Curso de Dibujo y Pintura de la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres, a cargo de Lola S. P. de Pedrayes.

El Centro de Estudiantes de Arquitectura lo designa miembro del jurado del Concurso de Cerámica Decorativa y Modelado, junto a René Villemín, René Karman, Torcuato Tasso y Héctor Greslebin.

1920 Interviene como jurado en el Gran Concurso Nacional de Afiches para los cigarrillos Dólar, junto a Pío Collivadino y Rogelio Yrurtia.

Es nombrado vocal de la Comisión Nacional de Homenaje al General Belgrano.

1921 Por decreto del presidente de la Nación, Hipólito Yrigoyen, y su ministro de Instrucción pública, José S. Salinas, el 28 de febrero se crea la Escuela Superior de Bellas Artes, que comenzó a funcionar oficialmente ese año, dirigida por Ernesto de la Cárcova. Aunque no contaba con una sede propia, sus clases comenzaron el 1º de marzo.

La UBA le encarga el diseño de su sello mayor con motivo del centenario de su fundación. Además, le encomienda la producción de dos mil ejemplares de una plaqueta conmemorativa.

Integra el comité directivo fundador del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires. Mientras vivió Ernesto de la Cárcova, varios historiadores del arte franceses fueron invitados a dictar conferencias en la UBA, en el marco de dicho Instituto: Gustave Fougères, en 1922; Louis Hourticq, en 1923; Charles Diehl, en 1924, y Gustave Glotz, en 1926.

En julio, es nombrado secretario del Consejo Ejecutivo del Instituto Mitre y miembro de su Comisión de Artes, junto a Eduardo M. Lanús y Enrique Prins. También es vocal del Instituto Popular de Conferencias, para llenar la vacante dejada por el Dr. Ángel Gallardo.

Es jurado del 3º Salón Anual de la Mutualidad Estudiantes de Bellas Artes.

Asume como consejero de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA por un período de tres años.

1922 El Consejo Superior de la Universidad de La Plata lo invita a ocupar la cátedra de Historia del Arte.

1923 Es electo presidente de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas.

Forma parte del jurado del concurso de carátulas de la revista *El Hogar*.

Es designado profesor de la cátedra de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes. La noticia generó una gran convocatoria de alumnos. Hace gestiones ante Marcelo T. de Alvear para obtener una sede. Le otorgan el antiguo lazareto de animales en cuarentena del Ministerio de Agricultura, a orillas del Río de la Plata. Dirige personalmente las obras de remodelación.

Es miembro del jurado del V Salón Anual de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, junto a Emilio Centurión y Alejandro Sirio.

Participa desde 1921 en la Comisión de Homenaje al ex rector de la UBA Eufemio Uballes, para quien encarga a Alfredo Guido un cofre de madera tallada y los ornatos en pergamino destinados al álbum recordatorio.

En diciembre, se inaugura la Escuela Superior de Bellas Artes en el edificio que hoy ocupa el Museo de Calcos y Escultura Comparada, de la Universidad Nacional de las Artes, que lleva su nombre.



Secreter persiana estilo Thompson, fines del siglo XIX, roble, donado por Ernesto de la Cárcova a la ESBA, MCEC



De la Cárcova con Auguste Rodin y comitiva, 1917, CEC, ANBA

Membrete de la Cruz Roja Francesa, 1918, CEC, ANBA

De la Cárcova con médicos y enfermeras en el jardín del Hospital Argentino, el 18 de noviembre de 1918, día de la firma del armisticio, AGN

Tarjeta de Miembro de la Unión de Colonias Extranjeras en Francia en favor de las víctimas de la guerra, 1919, CEC, ANBA



"Gran concurso de belleza femenina", en *Caras y caretas*, 29 de mayo de 1926

1924 Es consejero de la Escuela de Arquitectura de la UBA, a la que había ingresado en 1901 como profesor de dibujo.

Participa en un anteproyecto de diseños y dibujos para nuevas planchas de billetes de papel moneda para la Caja de Conversión.

Es jurado por los artistas en el Concurso de Afiches Anunciadores de la Exposición Comunal de Artes Industriales, junto con Martín Noel y Pío Collivadino, por dos años consecutivos. Integra la Comisión de Propaganda de dicha exposición.

Vuelve a ser jurado del Curso de Dibujo y Pintura de la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina.

Es miembro del jurado del concurso de afiches organizado con motivo de la Segunda Exposición FERIA Internacional de Muestras.

La Comisión Provincial de Bellas Artes del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez lo invita a concurrir fuera de concurso al 2° Salón de Invierno, Santa Fe. Envía su cuadro *Miss L. T.*

1925 Participa como jurado del Gran concurso de belleza femenina, organizado por *Caras y Caretas*. Comparte ese jurado con Noel, Cupertino del Campo, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Collivadino.

Como representante de la CNBA, integra la Comisión Pro Monumento a Bernardino Rivadavia (Ley 11.326).

Es miembro del jurado del Concurso de Afiches pro propaganda avícola, organizado por el Ministerio de Agricultura de la República Argentina.

A propuesta de la CNBA, la Universidad Nacional de La Plata lo designa miembro de la Comisión asesora, junto a Rodolfo Franco, Fray Guillermo Butler, Emilio Centurión, Agustín Riganelli, Antonio Alice y Alfredo Gramajo Gutiérrez, para seleccionar las obras del primer Salón Universitario que serían enviadas a Europa. La misma universidad lo invita a participar de su Primer Salón Anual.

1926 Es presidente de la CNBA durante la ausencia del titular, arquitecto Martín Noel, cargo que ocupa hasta agosto de 1927.

Es designado por la CNBA miembro del jurado de pintura del Salón Anual junto a Jorge Soto Acebal y Quirós.

1927 Forma parte del Comité Permanente de los Congresos Artísticos Internacionales con sede en París. La sección argentina está integrada también por Alejandro Christophersen, Alberto Lagos y Raúl E. Fitte.

Ernesto de la Cárcova fallece el 28 de diciembre en Buenos Aires. Sus restos se encuentran en el Cementerio de la Recoleta.

1928 Se organiza una exposición póstuma en la sede de la Sociedad Amigos del Arte, Buenos Aires.



Primer escudo de la ESBA, MCEC

Por secreto del presidente Marcelo T. de Alvear del 7 de febrero, se asigna a la Escuela Superior de Bellas Artes el nombre de "Ernesto de la Cárcova".

1930 Durante junio y julio, se presenta su obra *Naturaleza muerta* (1914) en la exposición *Arte Argentino. Pintores que han obtenido primer premio en el Salón Nacional de Bellas Artes*, Nordiska Kompaniet, Buenos Aires.

1931 Su viuda, Dolores P. del C. de la Cárcova, realiza la donación de un conjunto de once plaquetas a la Biblioteca y Museo Postal Telegráfico. Entre ellas, las realizadas para el Teatro Colón, la UBA y el Club Mar del Plata.

1932 En abril, se inaugura el busto de José Fioravanti en memoria de Ernesto de la Cárcova, en los jardines de la Escuela Superior de Bellas Artes. *Caras y Caretas* publica fotografías de la multitud de asistentes. Pronunciaron discursos el pintor Jorge Soto Acebal (subdirector general de Bellas Artes, por la ex CNBA), Alfredo Guido, José María Lozano Mouján y alumnos de la institución.

Una de las salas del nuevo local de exposiciones de la Dirección Nacional de Bellas Artes (Posadas 1725) recibe el nombre de "Ernesto de la Cárcova".

1933 Se expone su retrato de Fernando Fusoni en la Galería de Pinturas del Instituto Magnasco, Gualaguaychú.

1939 En agosto, se realiza una exposición de pintura de Ernesto de la Cárcova y Fernando Fader en la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

1940 La familia De la Cárcova dona al Museo Nacional de Bellas Artes los cuadros *Retrato de María de la Cárcova de Ferrari* (1894) y *Naturaleza en silencio* (1926).

1943 La familia De la Cárcova dona once dibujos al Museo Nacional de Bellas Artes, que a su vez adquiere el óleo *Contraluz*.

La SEBA organiza la exposición *Arte Argentino del pasado y presente*, Salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo. Se exponen sus óleos *Reflejos*, *Primavera* y *Banco del jardín*.

1948 Alfredo Guido le realiza un homenaje por el 25° aniversario de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes.

1951 Se lleva a cabo la exposición *Ernesto de la Cárcova*, Galería Argentina, Buenos Aires.

1966 En la exposición-subasta *Arturo Dresco. Sus esculturas, su pinacoteca y huacos de su colección*, organizada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, Ernesto de la Cárcova está representado por cuatro obras (n° 14-17 del catálogo).

1969 Se realiza la exposición *Ernesto de la Cárcova, medallista*, Asociación Numismática Argentina y Municipalidad de Chivilcoy.

1976 La Galería Soudan, de Buenos Aires, es sede de la exposición *Ernesto de la Cárcova*.



José Fioravanti, *Ernesto de la Cárcova*, bronce, 1932, MCEC

Cronología de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova
Oswaldo Fraboschi



Araña estilo veneciano con caireles, hojas y flores, cristal, donada por Ernesto de la Cárcova a la ESBA, MCEC

9 de enero de 1920 El Poder Ejecutivo Nacional designa una nueva CNBA por el término de tres años, cuyo presidente es el arquitecto Martín Noel.

22 de enero de 1920 Martín Noel solicita a la CNBA nuevos planes de estudio para las Academias de Bellas Artes dependientes de ella (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, Acta 1, p. 1).

29 de enero de 1920 Martín Noel presenta la Comisión Especial o subcomisión, emanada de la CNBA, encargada de llevar a cabo la idea.

28 de junio de 1920 La Comisión Especial o subcomisión da a conocer el proyecto. Está dividido en tres institutos independientes cada uno con su propio plan de estudio: Escuela Preparatoria de Dibujo, Escuela de Artes Decorativas de la Nación, Escuela Superior de Bellas Artes (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, Acta 14, p. 27). En el Acta también se aclara que se le solicitarán al MJIP los recursos necesarios para la implantación de estos establecimientos educativos, así como el local definitivo destinado a la ESBA.

22 de noviembre de 1920 La CNBA confirma la resolución del 28 de junio de 1920 (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, p. 46). La parte correspondiente a la ESBA también está destacada (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, Acta 24, p. 44).

28 de febrero de 1921 El Poder Ejecutivo Nacional, representado por el Dr. Hipólito Yrigoyen, aprueba en términos casi exactos el proyecto de la CNBA y la Comisión Especial o subcomisión (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, pp. 44-62). Con esto queda asentado de manera definitiva la fecha de fundación de la ESBA y que dicha fundación no ha sido efectuada por decreto (la confusión fue originada en varios casos y con posterioridad por la Dirección Nacional de Bellas Artes, especialmente en algunos calendarios y boletines).

17 de marzo de 1921 Se presenta el régimen de estudios de las tres instituciones (Libro de Actas 1920-1931, MCEC, p. 72).

1 de abril de 1922 La CNBA aclara que la ESBA todavía no funciona (Libro de Actas 1920-1931, Acta 39, MCEC, p. 88) y que prosigue con su organización. Mientras Ernesto de la Cárcova continúa con los trabajos de remodelación, se elige y designa a los docentes.

1 de marzo de 1923 Comienza a funcionar el establecimiento sin aprobación oficial.

16 de agosto de 1923 Resolución final. El Ministerio de Agricultura cede el local "Caballeriza" del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal (Ministerio de Agricultura, Expediente C. 12170/23).

11 de septiembre de 1923 Se da cuenta de haber obtenido del Ministerio de Agricultura la cesión del local "Caballeriza" del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal a la CNBA para la ESBA (Libro de Actas 1920-1931, Acta 53, MCEC, pp. 116-118).

19 de diciembre de 1923 Ernesto de la Cárcova informa por nota la labor que ha realizado y que realiza en la ESBA.

Marzo de 1924 Es interesante destacar que aparece por primera vez en las planillas de sueldos la ESBA (esto se hace resaltar en la sesión del 4 de abril de 1924 de la CNBA, Libro de Actas 1920-1931, MCEC, p. 123).

11 de diciembre de 1924 Por decreto del Poder Ejecutivo Nacional, se reorganiza la CNBA y se incorpora a su seno al director de la ESBA con el título de tal (esta es la primera referencia oficial a la ESBA y así se lee en el Art. 3° del Decreto de creación de la nueva CNBA. Esta información también figura en la nota fechada el 16 de marzo de 1935, enviada por el Sr. Manuel Viana al Dr. Nicolás Besio Moreno, director nacional de Bellas Artes).

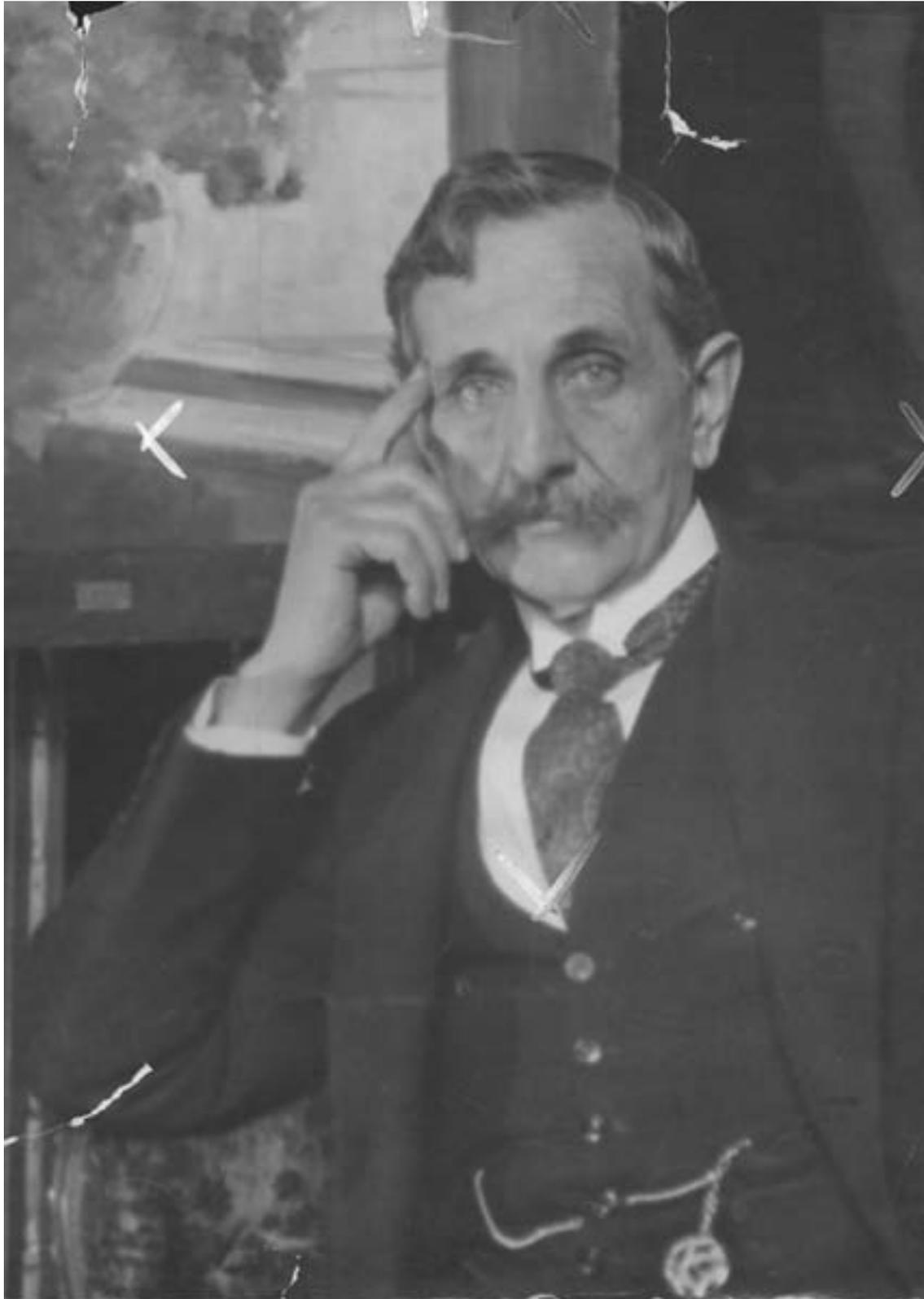
26 de noviembre de 1925 Cesión definitiva del terreno y del local "Caballeriza" del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal, a la CNBA para la ESBA.

15 de diciembre de 1925 Toma de posesión del terreno y del local "Caballeriza" del Lazareto Cuarentenario de Animales en el Balneario Municipal por Martín Noel.

24 de febrero de 1926 Cesión definitiva del terreno adyacente a la ESBA, según decreto.

1930 La Oficina de Catastro delimita el terreno perteneciente a la ESBA, según el Expediente 742/E. 1930 del Ministerio de Obras Públicas (ESBA, Nota N° 7650 del 22 de agosto de 1966).

Antología de textos



[Roberto J. Payró]¹

“El Salón. Segunda exposición anual de pinturas y dibujo. Raza y arte nacional”, *La Nación*, 3 de noviembre de 1894.

[...] “¡Sin pan y sin trabajo!” Por la ventana, que deja entrar la luz gris, semiazulada de una tarde invernal, se ve confusamente el grupo de los obreros en huelga, que en un momento de desesperación se han rebelado y ni quieren seguir dando pedazos de su vida a cambio de un mendrugo insuficiente. ¡Oh! ¡Ellos son fuertes, ellos pueden hacer callar días enteros al estómago implacable, que grita de hambre...! En sus casas no los espera, con ojos huraños la mujer extenuada, que no puede amamantar al niño que llora, colgado eternamente del pecho flácido y seco... ¡Tienen harapos como él, sufren como él, se desesperan como él, pero en cambio pueden protestar, pueden derramarse por la calle con rugidos de torrente, pueden clamar contra sus amos, pueden hasta morir sin cometer un crimen!

¡Pero él! Sobre la mesa de pino carcomida están sus inútiles instrumentos de trabajo, con que hubiera ganado ese día lo suficiente para llevar tronchos de coles y cáscaras de pan a su mujer, atontada por la desgracia, cuyos rasgos todos, hasta el cabello desgredado, acusan la honda, la intensa desesperanza que la invade desde que su hijo estruja sin cesar el pecho estéril, que la mano del Señor ha secado como fuente maldita.

-¡Oh! ¡Miserables! ¡Allá están! Allá gritan y peroran, y se enfurecen, como si hubiera remedio para esto, como si el hambre se acallara con discursos. ¡No quiero, no quiero que me quitéis el pan de mi esposa, el pan de mi hijo! ¡No hay derecho, asesinos, para hacer morir a esta inocente criatura, para hacer sufrir a esta pobre mujer!

Y su rostro toma una expresión de ira inmensa, y sus manos se crispán, amenazadoras, la una clavando sus uñas en el alféizar de la ventana, la otra cerrada, pronta a descargar el golpe sobre la cabeza de los que le dejan sin pan!

La mujer, vestida de harapos, con la fealdad de la miseria, flaca y extenuada, no tiene ni puede tener expresión. ¿Qué hay en su rostro? ¿Resignación y paciencia? ¿Embotamiento e indiferencia idiota? ¿Late ese corazón debajo del pecho arrugado y vacío? Nadie lo sabrá nunca, porque la mujer, tan sensible a las más ligeras impresiones, tiene en la desolación fuerzas que el hombre no alcanza, abnegaciones de silencio de que este es incapaz.

Mira de soslayo al obrero furioso, y parece decir que se equivoca, que la desesperación ha empujado a sus camaradas, que ella misma ha sentido en los largos y oscuros días de su miseria, cuando él trabajaba del amanecer hasta la noche para llevarle un puñado de céntimos, el deseo devorador de ir a decirles a los ricos que estaban asesinando a la pobre gente, chupándole la sangre como insaciables vampiros, que hay una hora de olvido en que el obrero recuerda que no es una máquina, él, que sabe que su labor enriquece a los que descansan en mullidos lechos de los banquetes y los bailes, únicas fatigas que sufren en su vida de malicie y esplendor...

Pero él no sabe todavía. Se enfurece ante el efecto y no se da cuenta de la causa. Mañana, cuando la conozca, se hará un anarquista, y se vengará de sus furores injustos contra los compañeros de sufrimiento, con otros furores, mortíferos, que lo llevarán quién sabe a qué extremidades nefastas.

Tal es el cuadro de De la Cárcova, que hace alto honor al joven pintor argentino; tal por lo menos, lo hemos visto nosotros.

Los detalles del fondo están apenas acusados, para dar mayor relieve a las figuras. La luz exterior se quiebra con acierto en los instrumentos de metal que se hallan sobre la mesa, y difunde melancólicas claridades en ese interior misérrimo.

Las figuras del hombre y la mujer están bien estudiadas y dibujadas, y la posición de ambas es muy natural, y está dentro del dramático asunto elegido.

Este cuadro ha sido pintado en Buenos Aires, sobre estudios hechos antes en Europa, y no ha de ser sin duda el que menos llame atención en el Ateneo. De la Cárcova es realmente pintor, y la obra que expone le va a proporcionar un triunfo. [...]

¹ Artículo sin firma. Atribuido a Roberto J. Payró por su hijo Julio E. Payró.

Rubén Darío, "Artistas argentinos - de la Cárcova", *El Tiempo*, Buenos Aires, 25 de junio de 1896.¹

He aquí una joven alma del más bello oriente artístico. Probada está su calidad por la resistencia y la continuación de su labor, en viaje a un ideal en medio de las turbas de mercaderes, de los cenáculos prácticos, de las victorias del yankismo en la magnífica ciudad de Buenos Aires, la más grande de lengua castellana. ¡Dios mío! Habría sido muy fácil para un hombre como este entrar en el universal movimiento que produce las pingües ganancias de Bolsa, los lujos de Palermo y las empingorotadas situaciones.

Habría sido así de su tiempo, de su país, de su ciudad.

Ha preferido todo lo contrario; y si vende sus cuadros es porque desde que los poetas, los artistas, no son millonarios, y las nueve musas necesitan ser alimentadas y elegantemente presentadas, Apolo ha permitido en sus dominios el libre ejercicio del comercio.

Si ello no aconteciese de ese modo, Cárcova, que adora a Gustave Moreau, se consagraría a su obra de trabajador del espíritu, en la sede del arte severo y del silencio –según la palabra dannunziana.

Concertadme estas medidas: hay en Ernesto de la Cárcova un dandy y un socialista. Su dandismo me lo explico por la pasión por lo suntuoso y bello: la decoración personal debía estar, a mi entender, considerada como una de las Bellas Artes. Su socialismo, revelado por la tela vigorosa y valiente "Sin pan y sin trabajo", tiene por origen –así como en el caso del poeta Lugones– el odio innato en todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbécil, del gordo becerro burgués fatal a los espíritus de poesía y de ensueño.

Y que él es un espíritu de poesía y de ensueño, conócelo quien ha podido observar las manifestaciones de su pensamiento en las intimidades de una amistad de artistas. Le he visto en su taller, sonriente y siempre bondadoso, rodeado de sus discípulos, o en la Escuela de Bellas Artes, de noche, con sus alumnas silenciosas; o en las reuniones del Ateneo. Hay en sus ojos, a la continua, un rayo de entusiasmo para toda idea bella, para todo brillante proyecto; como todo talento que se conoce, tiene el respeto del talento ajeno.

Concibe el arte en su valor soberano; sueña en tiempos mejores; no se desalienta en el helado ambiente capitolino; cree en el porvenir. Este ciertamente presentósele favorable, pues quien a su edad es

en su país un "*jeune maître*" de reconocido valor, tiene delante de sí mucho que conquistar todavía.

¿Su vida? Por el año de 1885, después de que se hizo constar en un diploma que el joven De la Cárcova estaba saturado de todos los componentes que convierten a uno en bachiller, él se despertó una mañana al agradable roce del "Velo de la reina Mab". La madrina de las hadas le dijo de la siguiente manera: "No me negarás, mi querido bachiller, que la luz es un tesoro divino, el color un don celeste y el pincel un ilustre instrumento. Los libros te podrán todavía hacer doctor; pero el iris y la adoración de las visiones prestigiosas te tornarán un artista. Ya debes sospechar cuáles son los penosos inconvenientes que atraviesan los que así se llaman. Pero yo les gratifico con mi amistad, les aliento en sus luchas y les envuelvo en mi velo cariñoso, azul y sutil".

El joven le contestó que de mil amores renunciaba a las cosas universitarias y doctorales, y que para demostrarle su afecto ya probado en los garabatos y caricaturas con que maculara sus primeros libros de estudio, entraría inmediatamente a aprender dibujo a la sociedad bonaerense de Bellas Artes, y hele allí en sus primeros pasos hacia el deseado verde laurel.

Un bravo señor Romero, profesor suyo, le dio a entender que en su país no aprendería gran cosa. "¡A Italia, amigo mío!" Y allá va Cárcova sediento de sol italiano, hambriento de azul italiano, a beber sol y comer azul en la insigne ciudad de Turín.

Así, en dos años de academia, aprendió el manejo del "instrumento"; para poder decir en sus cuadros sus ideas de luz, estudió la gramática y la retórica de los artistas plásticos, se impregnó de academia; y tan académico fue, que en los dos últimos períodos de sus estudios, se ganó dos medallas de oro, dos primeros premios.

Su deseo era ir a Roma y a Roma fue, no sin antes detenerse en Florencia. "Allí, me ha dicho Cárcova, lo grecorromano y la obra del Renacimiento comenzaron a apartar mi alma del academismo limitado de la enseñanza oficial". ¡Oh! ¡Qué lejos estaba todavía el admirador de Schneider!

Ya en Roma logra la amistad y los consejos de un gran artista, el pintor Mancini, un revolucionario ese pintor. Él y el piemontés Grosso hacen en la cabeza del argentino despertar una comprensión nueva de la pintura. A ellos confiesa Cárcova que debe las cualidades que distinguen a sus obras.

¹Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1955, tomo IV, pp. 849-854.

Turín, perfectamente; pero además, Florencia –Florencia, perfectamente; pero después, Roma–; Roma, perfectamente; pero después, París. ¡Pues a París! Y allí está ya en París el argentino cegado de revelaciones milagrosas del arte universal y eterno; abrumado de visiones maravillosas y sintiendo en su espíritu el nacimiento de nuevos sueños. Volvió a Roma con ansias de retorno a Francia, trabajó, expuso, tuvo compradores. El rey Humberto fue uno de ellos. Y volvió a París. Pero entonces el hada fea que se interpone siempre en el camino de los amigos de Mab no le dejó permanecer viviendo la vida parisiense. Por varios motivos tuvo que regresar a su país. “¡Puede que haya sido una fortuna!, dice el excelente Cárcova, pues me queda la ilusión de haber podido hacer algo...”

Ya en Buenos Aires, en donde los artistas no son coronados de rosas, como es bien sabido, prosiguió su labor, haciendo algo al oficio y no desamparando el sacerdocio.

Ha expuesto con éxito; tiene discípulos, entre los cuales algunos de verdadero mérito, como Ripamonte. Sonríe constantemente a un futuro hermoso; tiene la salvadora virtud de la fe y la divina gracia de la esperanza.

Su criterio es amplio y de lejana vista. Admira a los artistas del renacimiento moderno, tiene en gran veneración a simbolistas y místicos, Redon, Toorop, Denis; conoce a Max Klinger; y sobre todos, saluda como a un grande entre los grandes al formidable Schneider.

Pero esta es veneración hasta ahora ideal. No se ha atrevido –y ha hecho muy bien– a entrar en vías semejantes en un público en donde cualquier ignorado idiota se cree autorizado para expeler sus más excrementales ineptias, sobre el arte sagrado, desde el momento en que se pronuncie la palabra “simbolista” o “decadente”. Para pintura simbolista, guárdese Cárcova. Si puede ir a luchar a un campo en que haya elementos de acción propios a sus sueños, váyase en buena hora.

Pero, en todas partes, y este es el premio único de los espíritus como el suyo, sepa que tendrá el aplauso sincero de los que saben reconocer a los verdaderos intelectuales y aplaudir a los honrados y bravos trabajadores.

Samuel Gorse, “El cuadro del ‘problema laboral’ en la Feria Mundial”, *St. Louis Post-Dispatch, Revista dominical*, 6 de noviembre de 1904

Nosotros que nos irritamos ante la ignorancia de los europeos respecto del arte, la arquitectura y la cultura de América, somos proclives a pensar a la Argentina como una tierra de vaqueros –medio indios, medio españoles y totalmente salvajes. De modo que es bueno que nos detengamos en la Sección Argentina de la galería de Bellas Artes de la Louisiana Purchase Exposition, donde 81 pinturas al óleo, 10 acuarelas y 16 estatuas brindan testimonio del fuerte sentimiento artístico de esa nación y del gusto perfecto de su director, quien excluyó de su exposición cualquier cosa indigna de ella. Es en la pintura especialmente donde la Argentina ha probado su derecho a ser considerada una nación en el mundo del arte.

Cárcova es uno de los más grandes. Pinta cuadros que narran historias. La mera belleza, el preciosismo meticuloso y la armonía pura no son los dioses de su estudio. Es esencialmente un pintor dramaturgo, y en ese cuadro que ha concitado el mayor número de espectadores en el edificio de las Bellas Artes ha mostrado su poder. Es la representación de un tema que no es peculiar de la Argentina sino de todas las naciones civilizadas.

Un hombre cuyos anchos hombros sugerían al fuerte cargador de bultos pesados, cuyas manos enormes se balanceaban como péndulos en sus grandes brazos al caminar, deambulaba a través de las galerías de arte a la zaga de unas mujeres cansadas. Estaba aburrido por la hilera en apariencia interminable de pinturas –retratos de hombres y mujeres que no conocía–, ninfas desnudas de cuya vista apartaba rápidamente la mirada, nervioso ante la posibilidad de que sus mujeres lo descubrieran espiando –paisajes que no se parecían a nada que jamás hubiese visto–, interiores que le interesaban menos que los anuncios publicitarios de los vendedores de muebles. Frente a la mayoría de las pinturas era tan ciego como un caballo. Sus nervios visuales transmitían solo manchas de color a un cerebro no entrenado en su región artística.

Su ojo errabundo se detuvo en un cuadro que la luz iluminaba apenas lo suficiente para mostrarle que contenía la figura de un hombre enojado levantándose de su silla ante una mesa vacía. Su ojo dejó de deambular. Se paró frente a ese cuadro estudiando los detalles de una imagen que había pintado Cárcova. La mujer lo encontró allí.

“Este es un buen cuadro”, dijo con un movimiento de su enorme mano derecha.

“¿Cuál, esa pintura de la mujer amamantando a su bebe? Yo no quería ese cuadro en mi sala”, dijo la mujer mayor y se alejaron del hombre que intentaba encontrar interés en otros cuadros pero no podía apartarse de la imagen de la desesperación: “Sin pan y sin trabajo”.

“Yo he estado allí”, le dijo a uno que conversaba con él en la amable camaradería de la Feria. “Mi madre tiene un catálogo y tiene que mirarlo para encontrar los nombres de los cuadros y cuando encuentra los nombres, la mayoría de las veces, ha perdido su tiempo pues no le dicen nada. Pero este cuadro simplemente dice su nombre, de modo que no tienes que leer el libro. Dice: ‘Yo soy «La Huelga»’. Mire a ese hombre golpeando la mesa con su puño. Su hogar está tan quebrantado que no se quita el sombrero cuando está en la casa. Parece un minero o un trabajador de algún otro oficio duro. No ha llevado un bocado a la casa para comer y el pobre pequeño está medio muerto de hambre porque esa madre atontada no ha tenido una comida adecuada por meses, y él mira a través de la ventana y ve a los soldados custodiando a los rompehuelgas que han venido a despojarlo de su última esperanza. “Tengo la sensación de que ese hombre no es un minero; él es un carpintero. Hay un martillo en la esquina de la mesa. Es todo lo que le queda de sus herramientas. Se lo quedó porque no podría hacer ningún tipo de trabajo sin él y tal vez podría incluso venderlo por un pedazo de pan.

“Él es un tipo bastante fornido todavía, y puede ser que le den algo para comer en el comité de huelga. Pero ¿no te hace sentir enfermo ver lo flaco que es el pecho de la mujer y no parece que el bebé está casi muerto?

“Ese tipo está maduro para cualquier maldad que se te ocurra. Está tan desesperado que dinamitaría una iglesia para llevar el pan de comunión a su familia. Lo primero que pensé cuando lo vi es que había estado tomando lo que no es suyo y tenía miedo de que lo persiguiera la policía, pero me parece recordar haber visto esa mirada en las caras de hombres tan hambrientos que han caído en la desesperación.

“Cuando observé ese cuadro por un rato me dije a mí mismo: ‘Deberíamos llevarlo a nuestro sindicato y colgarlo en la pared allí donde algunos de los cabezas-recalentadas hablan sobre parar el trabajo justo cuando la compañía piensa que un cierre podría ayudar a subir los precios y salvar los costos.’ A los muchachos les gusta jugar a ser bravos cuando están bien alimentados y pensé que ese cuadro podría recordarles a algunos que el comité nacional a veces no puede recaudar el dinero para sostenernos, o alguien lo roba o los rompehuelgas se vuelven demasiados y tenemos que retroceder si podemos, o morir de hambre si no podemos.

“Entonces tuve otro pensamiento. Quizás el cuadro sería más beneficioso si se colgara en alguno de los estupendos clubes donde suelen reunirse los hombres que dejan sin trabajo a otros hombres, hacen listas negras y bajan los salarios. Ellos piensan en el trabajador como un número más en la lista de pagos y no como un hombre. Si pudieran ver a esa pequeña familia –tal vez ese tipo fue expulsado, su fábrica cerrada o simplemente lo dejaron fuera para disminuir gastos y él no consigue otro trabajo. No parece un hombre del tipo refinado, pero tú no te imaginas cómo lucirías si hubieras atravesado las situaciones que él ha pasado para estar donde está.

“Y piensa solamente en esa madre, esa mujer como atontada. Él es la única esperanza en el mundo que ella y su bebé tienen de conseguir alimento, pero es más probable que él esté muerto o preso antes de que pueda proveerle otro bocado. ¿No te sientes enfermo de solo mirarla?”

“Bueno, John Rodgers, ¿no te vas a cansar nunca de mirar a la mujer amamantando a ese bebé?” La mujer había vuelto luego de una infructuosa búsqueda de cuadros interesantes.

“Sí, ya estoy casi satisfecho. ¿Qué nombre piensas que tiene este cuadro? –No mires tu libro.”

“Qué voy a saber yo, John, pero parece que ellos no tienen nada para comer ni forma de conseguirlo.”

Una de las mujeres encontró el número en el catálogo. “Es ‘Sin pan y sin trabajo’. Oh, ¿para qué quieres seguir mirando esas cosas horribles? Volvamos a esas pinturas de hermosas mujeres. Quiero ver cómo ha sido pintada esa falda rosa tan vaporosa.”

La mujer que había sido llamada Madre se acercó al hombre. “Es terrible –dijo–, terrible. Ese hombre seguramente hará algo desesperado.”

“Sí, parece que pensase que depende de él caer preso o morir intentándolo”, dijo el hombre amargamente y, volviéndose hacia las mujeres: “Sigan y déjenme solo: miren todas las ropas que quieran porque yo no les voy a comprar ninguna. Ya he visto todos los cuadros que podría soportar en un solo día.”

Ellas se fueron lentamente y protestando. Él dirigió una última mirada al cuadro que lo había fascinado. “No enloquezcas por ella”, dijo.

“Bellas Artes. Discurso del director del Museo Nacional de Bellas Artes don Eduardo Schiaffino, leído el 23 de mayo, en el banquete de despedida a don Ernesto de la Cárcova”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*. Tomo XXII, 1905, pp. 58-63.

Señores:

Entre los ciudadanos que forman una nación civilizada en el alto concepto de la palabra, existe un grupo diluido en la masa anónima de los obreros, negociantes, soldados, industriales y rentistas, que adopta una profesión extraña. Los seres que lo componen, sin ser guerreros, y en veces tímidos como ciertas mujeres, tienen la pretensión de conquistar el mundo. Desde la infancia, la meditación les marca con el dedo, y la soledad suele serles amiga. Las armas o instrumentos de que disponen para sus fines son la pluma y el lápiz, el pincel o el cincel, cosas torpes y dañinas en manos de los mediocres, pero utensilios maravillosos cuando los dirige la razón independiente y el alma grande.

Algunos de ellos dicen que viven en torres de marfil, pero no es precisamente exacto; suelen soñar despiertos. Muchos son pobres y desde su estudio desmantelado, a través del vidrio roto han solido echar a la calle alguna inspirada estrofa, que recorre la ciudad como ave mensajera del genio desconocido. Otros hablan musicalmente, y en el silencio lóbrego de las noches largas, su voz melodiosa conmueve los corazones. Estos desnudan sabiamente el mármol de su rugosa corteza, como de una sábana, y hacen surgir del misterioso bloque la palpitante esfinge que encarna una aspiración del pueblo.

Los otros, con agilidad sutil, resucitan sobre el lienzo las glorias de la raza, como evocadas para siempre por la linterna mágica de la historia. Aquellos ensamblan la piedra y el ladrillo mediante combinaciones audaces, y construyen moradas portentosas que no son indignas ni de Dios ni de la Justicia.

Estos hombres desempeñan en la sociedad una misión augusta; en el silencio al que los ha relegado la extraña profesión que practican, escuchan e interpretan el vasto latir del pueblo; y de todas las voces truncas, de todos los murmullos, de los ayes sueltos y las imprecaciones que suben a su oído, forjan las estrofas, combinan los cantos, burilan las imágenes, trazan los cuadros, concretan los monumentos que confusamente exhalan el amor y la pesadumbre del alma colectiva. El artista, señores, intérprete de las muchedumbres, constituye la voz nacional con la que los pueblos arengan el mundo.

Empero, no falta quien piense que existen pueblos mudos, entre los grandes pueblos, y algunos nos enseñan aquí entre nosotros, el coloso americano como una nación divorciada del culto artístico. La gente es simplista; cree en la virtud de los rótulos; suele salir del paso, en vez de consultar un libro, o de auscultar la historia, con poner una etiqueta sobre el cerebro de una nación, como si fuera la panza de una botella.

Más de uno me ha dicho, antes y después de mi reciente viaje: “Los Estados Unidos son un pueblo de especuladores, Italia de artistas, Inglaterra de prestamistas, Francia de canzonetistas, el Japón de equilibristas y la Argentina de pastores-doctores”. Pero Dios nos libre, la realidad es más compleja!

Todos los pueblos que dejan la huella de su paso, han cultivado el arte apasionadamente. En Estados Unidos florecen dos cultos populares que no se excluyen, el de la religión y el del arte; los ambiciosos chicogoenses están tan ufanos de tener el primer matadero del mundo y una Academia de Bellas Artes que apenas cede a la de París. Los “prestamistas” ingleses en sus recientes relaciones internacionales con los Estados Unidos, con motivo de la exposición de St. Louis, dejaron el paso a sus pintores, quienes asumieron la espléndida representación de la Gran Bretaña, y fueron los primeros entre los pintores allí congregados.

Los artistas nuestros lucharon oscuramente durante largos años contra la indiferencia y la incredulidad ambiente, y cuando aguerridos y seguros de sí mismos quisieron conquistar la estimación extranjera, asistiendo juntos a un certamen internacional, hallaron temibles adversarios hasta en el recinto del Congreso; pero felizmente el sentido público había progresado, y una voz elocuente, porque era convencida, la voz del senador Figueroa Alcorta, se levantó para defender sus derechos a la ambición y a la vida. Gracias al ciudadano que tuvo en aquel momento la percepción del futuro, la República Argentina alcanzó en ese torneo algo más que el éxito trivial de las exposiciones anteriores; despertó la admiración de los pueblos cultos y conquistó un buen sitio en el congreso de las naciones.

Hace un año y medio, señores, en este mismo sitio, alrededor de una mesa tan bien concurrida como esta, en donde por primera vez los miembros del Gobierno se congregaban para despedir a un artista, que llevaba misión internacional de sus colegas, se hicieron votos por el éxito exterior de nuestros pintores y escultores.

Confesemos, señores, que la tentativa era temeraria; si las obras argentinas hubieran regresado sin ser ungidas por el jurado internacional de artistas, lo que bien pudo suceder, una lápida de plomo habría

¹ Joven aún, en la edad en que se comienza la vida pública en Europa, el señor Eduardo Schiaffino, hijo de Buenos Aires, es director fundador de nuestro Museo de Bellas Artes. No se llega a tales posiciones sin vocación cultivada. Él forma parte del reducido grupo de espíritus que en nuestro país ha preferido el culto platónico del arte al éxito fácil de la inteligencia superficial estimulada por el presupuesto. Discípulo de escuelas europeas, reúne calidades de artista y de escritor, de las que ha dado pruebas en telas, en diarios y en revistas. Como pintor trabaja poco. Su última obra que conozca, una vaca en plena neblina, revela una tendencia a la verdad buscada con una distinción técnica innegable. Su dirección del museo es un éxito. Parece demasiado excluyente y autoritario y tal vez yo mismo lo he pensado alguna vez; pero también me he preguntado si no es necesario serlo cuando se trata de disciplinar.

caído sobre los representantes del arte nacional. Felizmente el arte argentino es una realidad y se impuso fácilmente al criterio extranjero.

Entre los espectáculos inolvidables que me ha sido dado contemplar a través del mundo, ninguno me impresionó tan profundamente como el de la República Argentina, ocupando por la primera vez en su historia un puesto prominente entre las naciones más cultas de la tierra. Y al considerar que ese triunfo no lo debía a la insólita riqueza de sus maderas, ni al esplendor del trigo, sino a la selección de la exposición artística, sentí en el alma el goce del labrador que contempla la tierra de sus mayores cubierta al fin de doradas mieses.

El dramático cuadro de Ernesto de la Cárcova "Sin pan y sin trabajo", para no hablar hoy sino del artista que se aleja, tuvo la rara virtud de reunir en los Estados Unidos el sufragio de los inteligentes y el de las multitudes: allí en la tierra de la democracia, donde el jornalero siente el legítimo orgullo de ser ciudadano de un pueblo libre, los vi desfilar penetrados de religioso respeto, ante el drama social evocado angustiosamente por el pintor argentino. Un diario yanqui reclamaba la obra "para el club de los obreros o el de los patrones, puesto que en ambos, decía, estaría igualmente bien".

El jurado internacional, compuesto de ilustres maestros americanos y europeos, discernió a De la Cárcova, como sabéis, la más alta recompensa, laureándole al par de los primeros artistas.

Los yanquis son prácticos porque tienen noción de la armonía social, junto con la visión clara de las necesidades del hombre; el lente con el que miran la humanidad no está empañado por añejos prejuicios; y ser prácticos, significa también para nosotros utilizar los hombres que tenemos, según son sus aptitudes, a medida que van apareciendo en el escenario público.

Así como el ex presidente Roca hizo un gran intendente con el caballero don Torcuato de Alvear, el ministro del Interior, doctor González, supo introducir en el Concejo municipal la pieza que faltaba para que funcionara mejor aquel mecanismo. En poco tiempo la acción de De la Cárcova fue allí decisiva. El gobierno del municipio a quien incumbe de lleno la estética de la calle en donde debe luchar a brazo partido con el mal gusto anónimo de las mayorías, había descuidado un poco —preciso es susurrarlo en la intimidad— la fisonomía de la Capital. Todos los intendentes que sucedieron al innovador de don Torcuato aspiraban ardientemente a embellecer la metrópoli, pero echaban de menos en el seno del Concejo los colaboradores indispensables, que no podían ser otros sino aquellos que hicieron de la estética la ocupación incesante de su vida.

De la Cárcova pensó que era menester estimular a los arquitectos y propietarios, para que se preocuparan del aspecto exterior de sus construcciones, en homenaje de la cultura ambiente, y creó el premio municipal al mejor frontispicio, que influirá notablemente en nuestro progreso arquitectónico.

Vio De la Cárcova, con ojo de artista, la desnudez de nuestras plazas, el desvalimiento de ciertos rincones del municipio, que forman el fondo obligado de nuestro comercio diario, y halló el ingenioso remedio de embellecer esos sitios mediante reproducciones en bronce, piedra o mármol de la estatuaria universal, sin descuidar el impulso a la producción artística nacional, cuya colaboración será un éxito en todos sentidos.

El ex ministro Fernández, que tanto hizo por coronar la obra de la administración Uriburu-Bermejo, fundadora del Museo, llevó a De la Cárcova al Colegio Nacional y a la Facultad de Ciencias, en calidad de profesor de dibujo; y De la Cárcova con la flexibilidad de espíritu que todos le conocemos, organizó rápidamente la enseñanza del dibujo en el sentido moderno; su acción no pudo quedar circunscrita para honor suyo al interior de las aulas; y la competencia del profesor, y su exquisito tacto social, fueron puestos de relieve en la memorable ocasión de sus conferencias didácticas al cuerpo docente de la República.

Cabe el honor al señor presidente, doctor Quintana, y a su ministro el doctor González, de haber realizado al fin el pensamiento de Sarmiento, nacionalizando la Academia de Bellas Artes, institución privada que había nacido espontáneamente porque era necesaria; y el nombramiento de director, así como el de vicedirector, recaídos en De la Cárcova y en Sívori, artistas laureados y profesores queridos y respetados aseguran el éxito de su organización futura.

El viajero que hoy despedimos vuelve a Europa, después de algunos años de ausencia, en los que ha madurado su espíritu; al recorrer como maestro las Academias en donde formó su educación de artista, tendrá ocasión de realizar comparaciones elocuentes; su espíritu crítico, aguzado en la tarea de la enseñanza, completará su evolución y dentro de algunos meses recibiremos al funcionario, al profesor y al amigo, más seguro de sí mismo, puesto que habrá comprobado en la cátedra ajena el valor de la suya.

Señores, por los estadistas argentinos para quienes existe el cerebro nacional; por los artistas que clavaron la bandera patria en el certamen de St. Louis; por la felicidad personal de nuestro digno amigo, y por el éxito de su viaje.

Carta de Cayetano Donnis a Ernesto de la Cárcova, 16 de noviembre de 1908, CEC, ANBA.

A mi querido profesor y ex director el genial artista Ernesto de la Cárcova, este sencillo y modesto escrito, inspirado en su hermoso cuadro "Sin pan y sin trabajo" en señal de gratitud y cariño de su más modesto discípulo y admirador.

Noviembre 16 de 1908

"Sin Pan y Sin Trabajo"

-Ensueño-

Reinaba en la sala del Museo el silencio, ni el más leve murmullo rompía el místico mutismo de aquel templo artístico.

Sumidas en la semioscuridad destácanse de los cuadros, las bellas figuras, llenas de palpitante vida, estáticas en su eterna actitud; soñaban...!

Sentado en un sofá, contemplaba yo arrobado el cuadro del artista argentino Ernesto de la Cárcova, cuadro lleno de vida; representación fiel del exterior sufrimiento de la raza pobre; de la clase obrera... En el rostro de aquel desheredado de la suerte, júnctanse, todas las pasiones que surgen potentes su alma; la ira; la desesperación y posando con aletazos fugaces, una idea, ¡el suicidio!... il reposo eterno! la meta deseada del ser que sufre!

Clava la mirada allá a lo lejos y por entre el cuadro de la ventana, contempla velados por la distancia un grupo de obreros, que se agitan incesantemente haciendo oír su bronco acento en demanda del salario que pueda hacerles hacer frente a las necesidades de la vida, por sus gestos característicos reconoce a sus camaradas y a medida que los distingue, pronuncia con triste voz su nombre; allí está Ramón; más allá Luis y Pedro discutiendo de pronto aparecen otro ¡...Antonio!... ¡Carlos!... ¡Sebastián! hasta el viejito Don Pascual acude cojeando a la cita, al acto de protesta contra la tiranía del patrón; y de pronto una idea que tortura su ser pasa veloz por su cerebro y un juramento surge de su boca... ¡Mal compañero! ...¿Por qué no estás tú también entre ellos?... ¿Por qué no militas en sus filas y los ayudas a sacudir el yugo inclemente?... Su alma le tortura ante ese grito de la conciencia, su cuello se alarga para ver mejor la masa compacta que vocifera pidiendo aumento de salario, su mirada turbia los contempla, frunce su frente la desesperación y acallar quiere la conciencia con mentiras, más esta le grita fuerte ¡mal compañero!... el plomo derretido sería poca tortura para él, irritado, febril, desesperado sin apartar la vista de la ventana grita: ¡Calla! y de un fuerte puñetazo hace crujir la mesa y espantar la macilenta compañera que triste, con la resignación de la desgracia contempla con amor sin reproche, a su hombre ¡el padre de su hijo!

¡Nicolás! exclama... pero él siguiendo una idea, murmura sin abandonar su actitud con voz entrecortada: ¡Sin pan y sin trabajo! ¡Nicolás! vuelve a exclamar ella; él no la oye porque, con la voz de su conciencia, hace callar la voz del amor, y ella al verlo en aquel estado de abatimiento, clamando vencido contra la maza terrible de la necesidad llorando, quiere levantarse para apretar su cabeza contra su pecho, más un quejido débil y apagado la clava en la silla, es el grito del inocente ser, que abriendo sus manecitas, busca en el pecho materno su sustento...!

Un lamento de angustia y un desgarrador sollozo surge de aquella madre, que espantada, con la mirada vidriosa; no puede hacer menos que gemir, al sentir que el hijo de sus entrañas, convertido en inocente vampiro, le chupa con satisfacción su sangre ¡la sangre envenenada de su mísero cuerpo!

Crispa sus manos ante la tortura y hace ademán de quitar los rojos labios del hijo más, vence su cariño materno al dolor y apretando fuerte, muy fuerte contra su cuerpo le dice con el acento de la mártir ¡chupa!... chupa, hijo de mi alma! Sáciate con mi sangre que es la tuya, que te pertenece! Ella es vida para ti, para mí es muerte!... ¡No importa! Mañana cuando seas grande te acordarás de tu madrecita que murió por ti.

Su rostro se ilumina en el sufrimiento, una alegría indefinible agita su ser al hacer tan cruel sacrificio.

¡Pobre madre! Siente que decae, que sus párpados se cierran, que el frío de la muerte penetra en su corazón y lo tortura, lo desgarrar; ¡más siente placer, porque sabe que su muerte es vida!...

De pronto una duda enoja su suerte: ¿Quién dirá a su hijo, cuando pueda comprenderlo, el sacrificio de su madre? ¡Él, su padre, y levantando con superior esfuerzo su caída cabeza, contempla a su esposo y ya sus labios pronunciar quieren el sacrificio de su vida, cuando una nueva desesperación los hace callar.

¡No! A él no! Sería capaz de arrebatarle el hijo y hacerme desistir de mi propósito, y la escuálida mujer se resigna, con la mirada abatida; el rostro demacrado por el sufrimiento, contempla a su esposo amado y apretando fuerte ¡muy fuerte a aquel ángel que la mata! Pronuncia una voz mi nombre y volviendo a la realidad, con la frente bañada en sudor, rodeado por la oscuridad creciente de la noche que avanza, bamboleante como un ebrio, me retiro llevando, en mi alma, guardado como joya preciosa, un jirón de ese cuadro ¡Su idea sublime!

Enrique Tedeschi, *"La Razón en Italia. Una interview con el director del Patronato de los Becados Argentinos en Europa"*, *La Razón*, 28 de junio de 1911, Álbum de recortes, CEC, ANBA.

"La Razón" en Italia

Una *interview* con el director del Patronato de los Becados Argentinos en Europa
Roma, junio 28

Esta mañana he tenido el honor de celebrar una larga *interview* con el señor Ernesto de la Cárcova, director del Patronato de los Becados Argentinos en Europa, que desde ayer se halla de paso en esta capital.

El reproducir aquí íntegramente mi agradable coloquio con tan digno funcionario sería cosa gratísima para mí y seguramente también para la inmensa mayoría de los lectores de *La Razón*, tan sensatas y nobles son las ideas que me ha expresado y los hechos que me ha referido mi ilustre interlocutor. Pero ello me obligaría a abusar del precioso espacio del periódico, así es que me limitaré a relatar tan solo las cosas más interesantes que el doctor De la Cárcova se ha servido decirme respecto a la forma en que él entiende justamente que ha de desempeñarse su difícil cargo y respecto a sus propósitos para el porvenir.

No me cabe duda alguna y de que las frases y los sentimientos del meritísimo director del Patronato de los Becados Argentinos han de ser aplaudidos por todos los espíritus rectos y verdaderamente patrióticos.

"En la oficina que he establecido con suma orden en la Rue Cernuschi de París, donde resido habitualmente –empezé diciéndome el señor De la Cárcova, contestando a mis diferentes preguntas–; tengo a mis órdenes a un inspector que viaja constantemente de una a otra de las capitales europeas donde hay becados argentinos, para hacer las averiguaciones oportunas, y luego informarme a mí, acerca de la vida artística o escolar, y social de dichos becados. Sin embargo, para cerciorarme todavía mejor del aprovechamiento con que estos cursan sus estudios y de la conducta que siguen, emprendo yo mismo dos viajes de inspección anuales: el primero a mitad del curso, este es, en febrero; y el segundo, por estas fechas, que es precisamente la época de los exámenes en todos los institutos superiores científicos y artísticos de Europa.

Ahora, por ejemplo, con el propósito que acabo de decirle, he recorrido además de Francia, diferentes ciudades de Bélgica e Inglaterra. También en el desempeño de mi cargo, he venido anteayer a Roma, y desde aquí me iré sucesivamente a Nápoles, Florencia, Milán y Turín; y luego recorreré Suiza y Alemania. Del mayor o menor aprovechamiento de los becados inscritos en los Institutos superiores y Universidades (como ingenieros, agrónomos, veterinarios, etc.) o en las Academias (como pintores, escultores y músicos), juzgo por los puntos y calificaciones que resultan de los certificados de sus exámenes, y por lo que me dicen sus profesores y catedráticos.

Y del resultado de los estudios de los pintores y escultores que no siguen ningún curso determinado, sino que trabajan por su cuenta, juzgo por sus obras.

Ahora mismo me dispongo a remitir a Buenos Aires una nutrida colección de los mejores cuadros y estatuas hechos recientemente por nuestros becados pintores o escultores; y con esas obras se celebrará una Exposición especial en agosto próximo. En cuanto a los becados inscriptos en los Institutos científicos, como no considero bastante prueba la de los certificados de sus estudios, también los obligo a que me remitan anualmente un estudio, o informe, de unas 30 páginas por lo menos, sobre un tema que dejo a su elección y que se relacione con los estudios a que se han dedicado. Y ese estudio, o informe, lo remito, naturalmente, a nuestro ministro de Instrucción Pública, para que lo someta al juicio de los catedráticos más competentes. Aunque he establecido esta costumbre desde hace poco tiempo, he recibido ya unos informes notabilísimos.

El número de los becados que tenemos actualmente en Europa asciende, en conjunto, a unos 120.

De estos, 38 residen en diferentes ciudades de Italia.

En mi concepto, este número de 120 becados es excesivo. Y es que, hasta ahora, las becas se han concedido con demasiada facilidad y excesiva prodigalidad. Figúrese usted que en enero último, nuestro Congreso votó en una sola sesión la concesión de más de 80 becas, sin tomarse siquiera la molestia de disponer que se sometiese a un examen a los favorecidos con ellas, para cerciorarse de si tenían o no aptitudes para el arte o para las ciencias. Entonces, yo conseguí del gobierno que no se empezase a pagar ninguna de esas becas sin previo examen de los estudios y de las facultades de los agraciados; y, en efecto, resultó que 42 de estos (sobre 80 y pico) tenían tan escasa confianza en sus condiciones artísticas o científicas, que

¡ni siquiera se atrevieron a presentarse a esos exámenes! Otros 19, en cambio, fingieron ignorar que debían someterse a esa prueba antes de comenzar a disfrutar la beca y se me presentaron sin más en París.

Pero a ellos también les obligué, si querían cobrar, a sufrir el examen que se les exigía; y, aun cuando este se verificó con todas las garantías y la benevolencia más grande, solo consiguieron quedar en él airosamente 7 de los 19 aspirantes a las becas. Como es de suponer, a esos 12 reprobados les pagué el viaje para que regresasen inmediatamente a la Argentina.

Otro error, además de la facilidad que ha habido para conceder becas hasta aquí, creo que es la excesiva cuantía de estas becas. ¡Hay muchas, hasta de más de 600 francos mensuales! Yo creo que no debía exceder de 500 francos mensuales; cantidad sobrada (aun teniendo en cuenta el encarecimiento general de la vida) para que un joven artista o estudiante pueda vivir decorosamente y con ciertas comodidades. El otorgar las becas con una prodigalidad mal entendida, y el asignar más de lo preciso para una vida decorosa a unos muchachos inexpertos, que no han salido nunca de su casa, me parece que da margen a dos cosas muy peligrosas: los becados que vienen a Europa sin tener aptitudes artísticas o científicas de ningún género no hacen más que perder el tiempo, adquirir malos hábitos, y malgastar dinero que podría servir a muchachos más aprovechados o inteligentes que ellos. Y los que tienen verdaderas aptitudes y aun buena voluntad suelen, en muchos casos, acostumbrarse pronto a la idea de disponer mensualmente de 600 francos, y a veces más, sin trabajar; pierden la afición al estudio; no teniendo el acicate de la necesidad apremiante, acaban por entregarse a la holganza; y, al final de la jornada, resultan unos vagos, unos "spostati", que no sirven para nada bueno.

Estas ideas las he expuesto ya claramente al doctor Sáenz Peña, antes, y luego al gobierno, habiendo tenido la suerte de que así estos últimos como nuestro ilustre presidente las aprobasen por completo, y hasta las elogiasen con palabras muy lisonjeras para mí.

Por lo mismo, al disponerme a desempeñar mi cargo de director del Patronato, consideraré mi primer deber el someter a los becados a una vigilancia paternal, pero constante, y a una disciplina afectuosa, pero estricta.

Antes de ser nombrado yo para este puesto, había bastantes becados que –mediante estratagemas más o menos ingeniosas– cobraban por años y años su asignación mensual ¡permaneciendo

tranquilamente en la Argentina! Ahora, tan escandaloso abuso ya no puede verificarse, pues –no contento con ejercer una incesante vigilancia sobre ellos, por medio del inspector a mis órdenes– obligo a los becados a que me den periódicamente las señas de su domicilio y les tengo prohibido terminantemente alejarse por más de 24 horas de la población donde residen habitualmente, sin que yo les haya concedido antes el correspondiente permiso. De este modo, no solamente consigo impedirles cualquier escapatoria o aventura ... peligrosa, sino que también me resulta fácil averiguar si su eventual y prolongada ausencia del estudio o del instituto a que pertenecen se debe a que estén enfermos o a que les haya ocurrido algún percance desagradable.

Tampoco transijo con que los estudios de los becados tengan un resultado menos feliz del que se tiene derecho a esperar de ellos. Y a todo becado que no se presente a los exámenes anuales, al final del curso, o que se presente pero siendo reprobado, inmediatamente le mando repatriar. También suspendo definitivamente el pago de las becas a los que llevan una vida indecorosa e incorrecta, pues no puedo consentir que ningún estudiante argentino en el extranjero dé motivo a que se juzgue mal a su patria y contribuya a mermar el prestigio de esta. Por último, considero también el caso desgraciado de una enfermedad que se prolongue más de tres o cuatro meses justifica el que a un becado se le repatrie, dando por terminado el beneficio de que disfrutaba. En efecto, aun teniendo en cuenta las razones humanitarias, no hay que olvidar nunca que estas becas representan una cuantiosísima suma de dinero que el Estado argentino siembra, para recoger luego la cosecha de ventajas y beneficios a que tiene derecho. Nada, pues, de despilfarros y nada de exagerados sentimentalismos.

Inspirándome precisamente en estos criterios, dentro de breves días iré a Milán, para lograr que los profesores de canto de aquel importante conservatorio se presten a examinar a los becados argentinos que han fijado su residencia en dicha población para estudiar tan difícil arte ¡Y no crea usted que sea escaso el número de los becados que aspiran a ser estrellas del arte lírico! ¡Son más de veinte! Ahora, sin embargo, veremos, con arreglo al resultado de los exámenes a que me dispongo a someterles, cuántos son los que vale la pena mantener en Italia, y a cuántos conviene, en cambio, darles el precio del pasaje para que regresen a América.

En lo sucesivo, para evitar encontrarme en este trance algo violento, procuraré que así como los estudiantes de ciencias están inscriptos en los correspondientes institutos superiores de los diferentes países, los artistas, a su vez, figuren en los cursos superiores de las

varias academias, o, si han hecho estudios equivalentes a los de aquellos cursos, sigan trabajando por su cuenta, pero bajo la guía y dirección de algún artista notable.

Aquí en Roma, he hablado con el director general de Bellas Artes, mi ilustrado amigo Corrado Ricci, para conseguir la admisión de tres artistas becados en la Academia. Efectivamente, el señor Ricci me ha dado toda clase de facilidades para ello, llegando hasta consentir que los tres becados puedan aplazar los exámenes de anatomía e historia del arte, para dentro de diez o siete meses, esto es, hasta que posean mejor el idioma italiano.

Otra disposición que he tomado ha sido la de invitar a los pintores becados a que hagan copias de las obras maestras del arte pictórico, desde Botticelli hasta el siglo XVIII, procurando compenetrarse con el espíritu del original, y reproducirlo hasta donde les sea posible. Con esas copias me propongo formar en Buenos Aires un interesante museo, ya que, por razones que a todo el mundo le alcanzan, no podía hoy día la República Argentina aspirar a poseer un Museo de Obras maestras originales.

Además, he enviado una circular a los artistas becados invitándoles a profundizar el estudio de la historia de la Argentina, y a presentar bocetos de cuadros y obras escultóricas, reproduciendo algunos de los episodios que más impresión les hayan hecho, comprometiéndome, a mi vez, a que el gobierno les encargue las obras a que correspondan los bocetos que resulten más acabados y bellos.

Al propio tiempo, he invitado a los becados ingenieros, agrónomos, veterinarios, etc., a que me presenten informes sobre las más notables obras o industrias o sistemas, etc., de los países donde residen y que puedan tener su correspondiente aplicación práctica en la República Argentina.

Como usted ve, procuro, en suma, que los becados desarrollen sus facultades en todos los sentidos y permanezcan lo menos posible en el ocio, teniendo también cuidado de que trasladen con relativa frecuencia su residencia de una nación a otra, a fin de que tengan ocasión de conocer y apreciar lo mejor de cada país, y puedan después aprovechar los conocimientos adquiridos en beneficio de la Patria, que ha atendido al perfeccionamiento de su educación.

Durante las vacaciones del verano, los becados inscriptos en los institutos superiores se dedican a realizar algún viaje de instrucción, y los artistas a pintar del natural. Finalmente he de añadir que, con el fin de abstraer a los becados a la tentación de malgastar en poco tiempo

una cantidad relativamente considerable, he adoptado el acuerdo de pagarles sus becas por mensualidades adelantadas, siendo así que antes de mi nombramiento para director del Pensionado, se les pagaba por semestres, con cuyo sistema, a los quince días, era difícil encontrar un becado que tuviese todavía en el bolsillo la cantidad precisa para vivir los otros cinco meses y medio.

Obrando con arreglo a toda esta serie de procedimientos y propósitos que acabo de exponer a usted, someramente, y, al propio tiempo, procurando siempre dar yo el buen ejemplo con la mayor asiduidad en el trabajo y la más absoluta corrección en el manejo de los cuantiosos fondos puestos a mi disposición, creo cumplir con mi deber y prestar, además, un buen servicio a mi patria, demostrándole que merezco la confianza que se ha depositado en mí. Y también creo, de este modo, tener derecho a alguna gratitud por parte de las familias de los becados, pues gracias a la vigilancia que ejerzo constantemente sobre estos últimos, he conseguido sacar a no pocos de ellos de muy malos pasos; a otro le he socorrido personalmente en casos de enfermedad; y a algunos –muy pocos, por fortuna– que cayeron víctimas de enfermedades fatales, tuve el triste consuelo de auxiliarles personalmente hasta los últimos momentos, como si hubiesen sido hijos o hermanos míos, consiguiendo así que les pareciese un poco menos horrible morir lejos de su familia y de su patria”.

Con estas nobles palabras –que, a juzgar por el acento conmovido con que las pronunciaba, evocaban ciertamente en su alma el recuerdo de algún doloroso episodio– el señor De la Cárcova puso término a nuestro grato coloquio.

Ahora solo me resta felicitar cordialmente al gobierno argentino por haber confiado un cargo tan complejo, delicado y difícil como lo es el de director del Patronato de los Becados en el extranjero, a un caballero tan culto, inteligente, concienzudo y probo, como demuestra serlo el señor De la Cárcova.

“El fin de un paraíso”, *El Diario*, 15 de marzo de 1928.

Don Ernesto de la Cárcova, el maestro recientemente fallecido, había logrado antes de morir, realizar un ideal que lo trabajara toda la vida: una academia libre, especie de academia de la pintura, donde los alumnos, amigos del maestro, pudieran abrir su espíritu con independencia, ajenos a disciplinas severas y a toda esa mecánica burocrática de los institutos de enseñanza, donde se suele desaprovechar la flor del instante, este es ese momento de emoción en que el alumno trabaja en breve y oportuno tiempo lo que hubiera necesitado de este modo horas y horas y esfuerzos cuantiosos.

Don Ernesto había logrado su objeto, apoyado por el presidente de la Nación, y tras meses y meses de trabajo bien personal, y aún de dineros propios, consiguió por fin fundar su academia libre. Vecino al balneario, en un lugar a plena luz solitario, aunque contiguo a la ciudad, tenía su paraíso. Locales amplios decorados con gusto en un [...] ambiente entonado para la producción artística ofrecían todo lo que pueda apetecer un estudiante de bellas artes deseoso de formar su espíritu en las excelencias de un arte consciente.

Don Ernesto gozaba con su obra muy soñada y que había sido un ideal acariciado durante años y años. La menor cantidad de dirección, pero sí el mayor control, la mayor cantidad de cultura, libre de imposiciones, que cada uno vaya por sí mismo!

Pero un buen día don Ernesto dejó su paraíso. Puede que al morir se haya ido con pena pensando en su academia tan querida.

Pero en fin, eso fue. Ahora...

Ahora el nuevo director, señor Ripamonte, viejo conocido de las academias, resulta no ser un partidario de la enseñanza libre. Partidario de horarios, recreos con campana, exámenes minuciosos, asistencia controlada, inasistencia castigada, lecciones bajo la lente magisterina, ha resuelto terminar con el paraíso de don Ernesto. Y esta es la hora en que los pájaros que revoloteaban por las avenidas del balneario ya se han corrido la voz. Los discípulos de Don Ernesto, para continuar en la Academia, tendrán que dar examen de ingreso, hacerse un detallado carnet de trabajo y “tener conducta”. La libertad ha muerto en la Academia. El espíritu de don Ernesto no ha encontrado el hombre comprensivo. Y así pasará a la historia un proyecto que, hecho realidad, parecía abrir un camino para la adecuada enseñanza de las bellas artes.

Un sueño más que se vuelve al país de los sueños.

Enrique Prins, *Exposición Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1928.

Tal vez sea Cárcova el último mensajero de la visión y el modo que hicieron la expresión pictórica de una época de prueba.

No están muy lejanos los tiempos aquellos en los que ser pintor y argentino constituía una risueña dualidad. Pintaban los incautos, los inadaptados, los ilusos. Consagrarse al arte era una imprudencia, y armonizar colores sobre un lienzo, una manera más o menos distinguida de malgastar las fuerzas vitales. Cárcova y unos pocos más formaban en el número de los desengañados.

No obstante, seducidos por la pertinaz utopía, pensaron los ingenuos allá en el retiro de sus estudios, que bien pudiera suceder que alguna vez se hablase en serio; vaya uno a hacer pronósticos!– de un arte argentino. Y los tiempos vinieron buenos.

Olvidados galantemente escépticos y detractores, ya tenemos nuestro arte argentino, y tan lo tenemos, que florecen y triunfan artistas cuyo nombre será aun sonoro cuando apenas recordemos muchos otros –detractores y escépticos inclusive– que hoy nos parecen inolvidables. Artistas que atestiguan con desenfado y talento que los ilusos, aquella vez como siempre, tuvieron su razón de ser; ítem más, la sensatez de engañarse y la valentía de pintar.

Como una transición de significativo interés, Cárcova representa una larga jornada en el transcurso de la pintura nuestra. La época en que tocó pintar, el temperamento, los ideales y las tendencias permiten clasificarlo como un acentuado exponente de su generación. Lleno de lirismo, empero, sin prejuicios ni reparos, participa del grupo que le sigue; y conviviendo en cuerpo y alma con los jóvenes y los entusiasmos de la hora actual, muere a los sesenta años, espontáneo y vibrante como un artista novel.

Esta prerrogativa de su espíritu domina su sentir y hace grata su memoria a los que confieren a la belleza un intenso justificativo de vida. Por imposición de los hechos defínese Cárcova desde luego, en la breve fila de los iniciadores, y desaparece para siempre, pincel en mano con las inquietudes ingénitas de un alma en flor. No podrá pues negarse que la muerte le haya venido prematuramente a quien supo retener así su lozanía.

En efecto; afianza el pintor sus calidades al adaptarlas a una sensibilidad estimulada de continuo por prístinos anhelos. Su paleta no

se detiene en formulismos de tránsito; y si de tiempo en tiempo se abstrae, como a la espera del deseo, llega a punto el momento feliz trayendo los propósitos fáciles y certeros de los augurios.

Obedece de este modo a la demanda con la serenidad de quien siente que las ilusiones persisten bajo el cielo claro de su tarde.

La muestra de sus telas confirma, con las excelencias del legado, la jerarquía del autor. Honesto por intuitivo designio no le sedujeron las perplejidades ni las aventuras de lo imprevisto. Quiso pintar en conciencia y pintó de acuerdo consigo mismo, que es la manera estéticamente inequívoca de realizar lo que se debe. Comprobando esta virtud, fácil es descubrir como al dictado de una sinceridad constante en la esencia, diversificó su obra ante las exigencias de renovadas emociones.

Y al decidir este homenaje al maestro, corroboramos el rango que conquistara en vida con la evidencia de lo reconocido. A su nobleza artística, que fue mucha, y al desinterés con que dio su lección cuadra con justicia el honroso título. Sensitivo y cordial en todo momento, no podrá olvidarse nunca que fue tan señor de la paleta como lo fuera con los afectos.

La Comisión Nacional de Bellas Artes, los Amigos del Arte, sus colegas y sus discípulos se reúnen en esta hora para dignificar cumplidamente su memoria.

Conrado Chizzolini, "Ernesto de la Cárcova. El Instituto Superior de Bellas Artes, hoy Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación que lleva su nombre", *El Patio. Publicación sobre Artes Plásticas*, Buenos Aires, 1945.

Al finalizar el curso del año 1923 la cátedra de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes se hallaba aún vacante debido a la renuncia de los sucesivos titulares, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fader. En aquel entonces regía los destinos del país un sincero amigo de los artistas y ferviente cultor del arte, el doctor Marcelo T. de Alvear, quien tuvo la feliz idea de designar a Don Ernesto de la Cárcova para el desempeño de la cátedra vacante. La Academia Nacional de Bellas Artes, en la que entonces cursáramos estudios, en conocimiento de tal designación, reunió a todos los alumnos en condiciones de recibir la enseñanza del nuevo profesor.

Tan pronto como cundió la noticia acudieron diversos estudiantes del curso superior de dibujo, y, cuando el anuncio se hizo público, ya existían algunos inscritos, quienes conjuntamente con los elegidos constituyeron el grupo de alumnos fundadores de la que luego fue la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación.

He aquí los nombres: Agosti Antonio, Briancesco Pedro, Camps Abel, Chizzolini Conrado, Deferrari Adolfo, Parula Víctor, Piotti Dematteis Pedro, Rossi Roberto, Saavedra Alberto, Sacchi Aquiles, Viberti Marcos, Vitarella Juan.

Al hacerse cargo de sus funciones, De la Cárcova tropezó con el inconveniente de un local inadecuado, falto de espacio y de luz, al extremo de tener que repartir a sus discípulos en tres grupos, que distribuyó así: el primero en el reducido espacio disponible del aula de conferencias, el segundo en un patio circunscrito por un tabique de madera y el tercero en dos fracciones que alojó una en la Biblioteca y la otra en un corredor del fondo de la casa.

Esta circunstancia contribuyó a que el maestro comenzara a sentirse incómodo. Por ello solicitó un local adecuado, lo que no le fue concedido, dado el estado precario en que se desenvolvía la Academia. Esto dio origen a que el maestro pensara en presentar la renuncia, actitud con la que se solidarizaron los alumnos; pero, luego, al pensar quizás en que estos quedarían una vez más desamparados, orientó sus pasos en otro sentido y resolvió iniciar gestiones particulares tendientes a obtener un local con lo más indispensable. No pretendía una cátedra más, que por otra parte no necesitaba.

Solamente propendía a formar un plantel de legítimos artistas. De si le fue dado realizarlo, la historia lo dirá algún día.

Después de diversas gestiones realizadas obtuvo, por mediación del doctor Alvear, se le cedieran las instalaciones del antiguo lazareto de animales perteneciente al Ministerio de Agricultura, ubicado a orillas del Río de la Plata. Tales galpones no llenaban ampliamente sus aspiraciones, pero los aceptó sin reservas. El afán del maestro había suplido todas las deficiencias del local concibiendo mejoras que solo él podía entrever y le faltó tiempo para anunciar a sus discípulos el feliz hallazgo y prepararlos para iniciar la marcha hacia la gran empresa. Fue así que una mañana luminosa, un carronato tirado por un caballo, se detuvo a las puertas del vetusto edificio de la calle Alsina, a efectos de cargar los elementos con que dotaban al naciente Instituto Superior. Los efectos que se le entregaban no eran por supuesto abundantes; consistían en caballetes, bancos, tarimas, completando este equipo un par de trapos en desuso que habrían de servir para fondos. Con estos contadísimos elementos y mucha sed de ilusiones, trepamos al carro e hicimos rumbo hacia la gran aventura. Todo era promisor, como la brillantísima luz del sol de aquella mañana.

Tras un breve andar, llegamos. En un descampado inmenso y entre dilatados pajonales divisamos las instalaciones que luego habrían de constituir nuestro refugio espiritual. El ambiente se presentaba hostil; la inmensidad del río contribuía a hacer más agreste el lugar, sus ondas lamían mansamente los muros cercados por algo que otrora pudo haber sido un alambrado. Por añadidura rondaba el lugar gente sospechosa. Aquello era conquistar el desierto.

Reunidos todos y capitaneados por el maestro penetramos para tomar posesión de las instalaciones. Adiós las ilusiones concebidas durante el corto trayecto. El local era sombrío, mal ventilado: tratábase de un establo que conservaba aún los tabiques divisorios para los animales enfermos, en el cual yacían montones de excrementos que hacían irrespirable aquella atmósfera. Ello nos detuvo con violencia.

Nuestro jefe, que era uno de aquellos espíritus que irradian simpatía e infunden valor, nos arengó enardeciéndonos para la lucha, y poco después sus huestes entraban en acción provistas de baldes, palas y escobillones. Dura fue la "refriega", ante cuyo embate cayó vencido el enemigo. Luego de una acción enérgica y decidida quedó el local en condiciones de ser ocupado, sino confortablemente, por lo menos en un estado de higiene que hacía posible habitarlo. El primer taller fue instalado en el extremo del ala que daba sobre el

río; el rumor de las aguas nos tenía despiertos, pues los taludes en algunos puntos se hallaban desmoronados y presentaban huecos tan profundos que hacían temer por la estabilidad de la fábrica. La muy escasa luz que se recibía entraba por unas troneras que aun hoy existen, con el agravante de que las puertas eran de chapa de hierro con un par de minúsculos vidrios en su parte superior y que por una fisura existente entre la parte inferior de aquellas y el umbral entraba en invierno un frío tal que en conjunto, con el piso de cemento, daban la impresión de una vivienda en el Polo. El calor de nuestro entusiasmo, al que sumábase nuestra juventud, permitía hacer llevadera esa vida. Solo se pintaba figura (cabezas), y en los días muy templados, uno que otro torso.

Otra de las galas de aquella residencia era un enorme foso ubicado debajo de la antena de la Radio Buenos Aires, destinado a vaciadero de desperdicios, lo que además constituía un campo propicio para la reproducción de un enjambre de insectos, cuya única finalidad pareciera haber sido el no dejarnos un solo instante de sosiego.

De la Cárcova solía reunirnos periódicamente, y con breves alocuciones expresaba cuáles eran sus planes de acción futura, entre los que figuraba el propósito de levantar talleres individuales para que los alumnos aventajados pudieran trabajar independientemente, y crear, dando rienda suelta a la fantasía. Otra idea suya era que el establecimiento habría de regirse por un sistema análogo al de la Universidad, donde el alumnado tuviera amplia libertad de acción; la asistencia no era obligatoria y la concurrencia al taller fue completa.

La Academia Nacional de Bellas Artes, de la cual dependía aún la cátedra, no entendía las cosas de ese modo, y siguiendo su tradición disciplinaria destacó a un celador a efectos de cuidar el orden, que no tardó en ser alterado.

Bajo tales auspicios se dio comienzo al primer día de clase. El alumnado pretendía hacer uso un tanto amplio de las atribuciones que el maestro les había otorgado, pero el celador enviado no podía avenirse a la idea de que las cosas se desarrollaran de tal modo, haciéndosele cuesta arriba compenetrarse de lo que las atribuciones conferidas a los estudiantes significaban. Era, por supuesto, una conquista imponderable, la máxima a que podría aspirar un establecimiento educacional de arte. Tan arraigada era la costumbre de imponer una férrea disciplina a través de los largos años en el desempeño de funciones de vigilancia que, no pudiendo el citado celador llegar a comprenderlo, le resultó más práctico continuar con las normas habituales.

El alumnado no estaba dispuesto a hacer de ellas la más mínima concesión, y fue así como, palabra va, palabra viene, terminó aquello en un campo de Agramante. A una sola voz propinaron al celador una tal paliza que lo dejaron maltrecho. Salió este al medio del campo dando voces de auxilio tan destempladas que unos policías que recorrían las inmediaciones a caballo hicieron irrupción en el establecimiento, y solidarizándose con la actitud del celador, a quien sospecharon revestido de gran autoridad, dado el carácter del establecimiento, resolvieron trasladar a los estudiantes a la Comisaría 2ª, en donde se les hizo descansar de la fatiga durante largas horas.

Grande, muy grande fue el asombro de De la Cárcova cuando al regresar por la tarde, se enteró que el Instituto, que tan promisoriamente había comenzado a funcionar, se había quedado, como por arte de magia, sin alumnos. Enterado de los acontecimientos no le quedó otro recurso que concurrir a la citada comisaría y solicitar la libertad de aquellos. Ante las razones invocadas por el maestro, la excarcelación fue concedida de inmediato.

Conmovedora fue la reprimenda con que al día siguiente nos recibiera. Le escuchábamos con respeto y hasta con veneración. Una vez que hubo obtenido la formal promesa de que hecho de tal índole no habría de repetirse, abrió generosamente las puertas del taller, en tanto que el celador de marras era devuelto a la Academia. La libertad había sido conquistada y, bajo tal símbolo, se iniciaba a la vida el Instituto Superior de Bellas Artes.

Transcurrían apaciblemente los días, y mientras se trabajaba con dedicación fervorosa, el maestro no daba tregua a las ideas que muy probablemente pensara, ideas de artista que hubo vivido una existencia intensa, acostumbrado a la visión de horizontes amplios y capaz de grandes realizaciones. Así surgía la de la simbólica fuente y eran dignas de ver las citas que a diario nos hiciera, en cuyas reuniones, con paternal afecto consultaba acerca de la realización de sus proyectos; inquiría ideas y aceptaba con benevolencia las críticas que se le formulaban, acerca de las cuales abundaba en explicaciones a efectos de fundamentar sus proyectos y a la vez señalarnos errores de concepto en que hubiésemos incurrido. El espectáculo que ofrecían estas breves reuniones era emotivo, especialmente cuando, extrayendo de sus bolsillos un trozo de papel y un lápiz, expresaba sus ideas gráficamente, para mejor comprensión. La construcción de la fuente era algo que le obsesionaba y en ello no se daba descanso, volviendo una que otra vez a reunir al alumnado para someterle a su juicio alguna modificación de la prístina idea. Los croquis se sucedían, y, ya próximo a madurar el proyecto, púsose en campaña para la

preparación del terreno, adquisición de los materiales constructivos y de lo que más le preocupaba, el revestimiento.

El histórico y romántico barrio de San Telmo era pródigo en los elementos buscados; por allí se le veía recorriendo viejas casas, guiado por personas destacadas por el comisario de la seccional 14ª, quien se había tomado particular empeño.

Es por demás sabido que, en tal barrio, eran numerosas las casas construidas durante la colonia, de las que en muy escaso número aún hoy perduran, adornadas con elementos procedentes de la Madre Patria. Los azulejos, de procedencia insospechada, eran la obsesión que le quitara el sueño y aun el apetito. Sabemos de los generosos ofrecimientos que hiciera a cambio de algunos muy selectos que revestían zaguanes y brocales. Sabemos también, y menester es consignarlo en mérito de la justicia que ello importa, que por la mediación generosa del aludido comisario, varios propietarios, en tren de reedificar sus fincas, hicieron donación de los tan deseados elementos. El maestro sentíase inmensamente feliz; podría ya cumplir la parábola, vistiendo a la desnuda fuente de sus ensueños. Así las cosas, púsose manos a la obra, en la cual, el mayordomo Eduardo Bermúdez, camarada en las primeras horas, cooperaba con todo el entusiasmo de que era capaz, quien, aparte de sus tareas específicas, tomó a su cargo el despejar de malezas el terreno hasta dejarlo completamente limpio, combatir los hormigueros y evitar que el pasto surgiera en los intersticios del adoquinado de granito. Así iba cambiando de aspecto la casa, entre tanto iba creciendo la obra que luego habría de ser gala de la Escuela y en la que los estudiantes pasáramos momentos de solaz, cambiando impresiones y confiando recíprocamente las inquietudes renovadas en esta fuente de Juventia. El milagro se había realizado, mas la magna obra no paraba allí, la fuente era la piedra fundamental de todo cuanto faltaba realizar aún.

Otro día vimos llegar a De la Cárcova provisto de una gran mayólica circular, réplica de una obra de Luca della Robbia, adquirida en una venta; era otro pretexto que daba lugar a lo que más tarde habría de ser estudio, en parte, y ampliación a su vez del taller de pintura. Cómo se realizó este milagro es casi imposible saberlo, lo cierto es que un buen día advertimos nuestro nuevo taller; sobria, pero suntuosamente decorado. Grandes ventanales inundaban de luz el ambiente, y en la parte exterior exornábanlos hermosos tiestos con flores que ponían una nota primaveral al conjunto. El Instituto crecía. Más tarde se fueron planeando nuevos talleres, especialmente aquellos que habrían de ser destinados a escultura. Las obras se sucedían sin inte-

¹ Eran tan deficientes los medios de transporte como lo son en la actualidad.

rupción no solo en el establecimiento, sino que también surgían en las inmediaciones, y así se iniciaba el relleno de los taludes que luego constituyeron la magnífica Avenida Costanera. La creación del Instituto Superior de Bellas Artes había llevado la civilización a aquellos parajes en que todo era hostil pocos meses antes.

De los medios de locomoción, que podrían haberse considerado como inexistentes, solo aventurábase el popular tranvía de Lacroze. Circulaban un par de coches por día.¹

La actividad crecía a diario y las obras de relleno rivalizaban con las del establecimiento. Surgía la magnífica avenida, se trazaban jardines y el Instituto continuaba agrandándose con la iniciativa de las obras de reforma de la fábrica; y proyectose, además, la adquisición de un micro-ómnibus para el traslado de los estudiantes. Solo una cosa faltaba; dotar al establecimiento de algún elemento adecuado para preparar el yantar cotidiano. Esto era una necesidad imperiosa, puesto que en los alrededores no existía comercio alguno que pudiera satisfacer tales necesidades. El alumnado se constituyó en congreso, y luego de algunas deliberaciones resolvió construir en uno de los locales contiguo al actual Museo de Calcos un fogón por demás rústico, en el que pudiera prepararse un sabroso puchero diario y se hizo el tal fogón con ladrillos superpuestos groseramente, al que adornaba un fuerte barrote de hierro, en forma de gancho, destinado a soportar en alto la olla. Cada uno tuvo que proveerse de sus utensilios para el rancho. El cubierto componíase de un plato de hierro enlozado, una cuchara, un cuchillo y un tenedor, omitiéndose el jarro, puesto que las bebidas no figuraban en el menú.

Para hacer funcionar la olla se contribuía con una modestísima suma semanal y Bermúdez, camarada entusiasta de las primeras horas, encargábase de adquirir las provisiones y trasladarlas hasta el lugar. La tarea de la cocina estaba confiada un poco a cada uno. Todos constituían una fracción de cocinero y tenían a su cargo desde el pelar papas y limpiar verduras, hasta la vigilancia en parte de la cocción. Estos menesteres se realizaban en el breve tiempo en que el modelo descansaba, y era tal la actividad, que la tarea era realizada en un periquete.

Durante la sesión de modelo, el bueno de Bermúdez cuidaba la cocina (ello le iba en la cuenta, pues si se estropeaba el cocido se veía obligado a ayunar), alternando este trabajo con el de extirpar las malezas del terreno, cosa esta última que constituía para De la Cárcova una obsesión. De tal modo, mediante la decidida buena voluntad de todos iba llegando diariamente la feliz y reconfortante hora del almuerzo.

Terminadas las tareas en el taller era de rigor limpiar el instrumental de trabajo –así lo exigía el maestro– y acomodar en orden las cosas. Luego, recién se podía pasar al comedor. Aplicamos este calificativo porque no sería posible denominar de otro modo a aquel sórdido pero cálido recinto donde se aderezaban las vituallas para el cotidiano sustento.

Contrariamente a lo que suele acontecer en los comedores estudiantiles, se entraba a él con aire grave y en perfecto silencio. Almorzar era un rito que se cumplía con devoción y profundo respeto, quizás debido al recuerdo de tantos artistas que pagaron su tributo a la vida por no haberles sido posible realizarlo con la debida frecuencia.

Si el comer era allí una necesidad y un deleite, era también una terrible lucha. A través de los veintidós años transcurridos, vemos aún a los condiscípulos sentados donde les era posible, con el plato sobre las rodillas, empuñando el cubierto con una mano y luchando con la otra a fin de poder abrirle paso a la cuchara o al tenedor entre el espesísimo enjambre de moscas que los rodeaba.

Mientras estos menesteres eran llevados a cabo, el maestro con santa resignación meditaba al aire libre, entre tanto “fiacre” semi-desvencijado, al que se hallaba uncido una jaca esquelética, que completaba el conjunto armónico del cuadro, esperaba la terminación del almuerzo para devolver al tráfigo urbano a aquellos de nosotros que de allí debíamos continuar bregando para procurarnos los medios de subsistencia. Nos devolvía, sí, a la civilización, pero, al truncarnos el feliz ensueño, nos entregaba también a la prosa de la vida, hasta el otro amanecer, en que regresábamos, henchidos de lirismo y llenos de felicidad, a aquel retiro en que el corazón y la mente eran purificados por la santidad del lugar.

Listado de obras exhibidas

Pinturas

Sin pan y sin trabajo, 1894

Óleo sobre tela
125,5 × 216 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1777

Sin pan y sin trabajo (boceto), ca. 1893

Óleo sobre tela
20 × 36,5 cm
Colección particular

Autorretrato, s/f

Óleo sobre tela
55 × 47,5 cm
Colección particular

Retrato de la Sra. María de la Cárcova de Ferrari, 1894

Óleo sobre tela
251 × 126 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1774

Pensativa, s/f

Óleo sobre tela
66 × 54 cm
Colección particular

Retrato de mujer, s/f

Óleo sobre tela
92 × 73 cm
Colección particular

Cabeza de vieja, s/f

Óleo sobre tela
45 × 38 cm
Colección Museo Benito Quinquela Martín

Cabeza de vieja, 1924

Óleo sobre tela
46 × 39 cm
Colección particular

Filósofo, ca. 1895

Óleo sobre tela
65 × 57 cm
Colección particular

Mujer con vestido rosa y sombrilla, 1902

Óleo sobre tela
14 × 10 cm
Colección particular

Lola Pérez del Cerro en el Lago di Como, s/f

Óleo sobre cartón entelado
24 × 33 cm
Colección particular

En el jardín, 1902

Óleo sobre madera
40 × 32 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 5612

Bandeja de uvas, ca. 1913

Óleo sobre tela
50 × 61 cm
Colección particular

Pomona, 1913

Óleo sobre cartón entelado
40,5 × 27 cm
Colección particular

Ernesto de la Cárcova (hijo), 1913

Óleo sobre tela
54 × 46 cm
Colección particular

Lola Pérez del Cerro de la Cárcova, 1914

Óleo sobre tela
182 × 125 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1775

Paisaje, 1902

Óleo sobre tela sobre madera
23,5 × 33,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1804

Playa de Paramé, 1917

Óleo sobre cartón entelado
22 × 33,5 cm
Colección particular
Inscripción manuscrita en el reverso: "A mi amada Lola / a los 19 años de felicidad / Ernesto / 21 de septiembre 1917"

Miss L. T. (boceto), ca. 1920

Óleo sobre tela
61 × 50,5 cm
Colección particular

Miss L. T., ca. 1920

Óleo sobre tela
102 × 122 cm
Colección Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe

El conferencista Fougères, 1923

Óleo sobre tela
126 × 98,6 cm
Colección particular

Naturaleza, s/f

Óleo sobre tela
55 × 60 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario

Jarrón con flores, ca. 1925

Óleo sobre tela
58,5 × 49 cm
Colección particular

En el jardín, ca. 1926

Óleo sobre tela
96 × 76 cm
Colección particular

Primavera, ca. 1925

Óleo sobre tela
78 × 63 cm
Colección particular

Jarrón con flores blancas, s/f

Óleo sobre tela
55 × 47 cm
Colección particular

Naturaleza muerta, s/f

Óleo sobre madera
32,5 × 41 cm
Colección particular

Naturaleza en silencio, ca. 1926

Óleo sobre tela
73 × 91,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1647

Contraluz, ca. 1926

Óleo sobre tela
48 × 59 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1667

Bartolomé Mitre, 1922

Óleo sobre tela
128 × 100 cm
Colección Corte Suprema de Justicia

Dibujos

Autorretrato, 1888

Lápiz sobre papel
32 × 22 cm
Colección particular
Inscripción en el reverso: "En la ciudad de Turín en el / año 1888 seguía Ernesto sus estudios ar- / tísticos en / dicha ciudad, yo había / ido a visitarlo y recuerdo que / un día después de almorzar en / el Restaurant que él / acostumbraba / hacerlo sacó una tarjeta a / la vista de / un espejo que tenía / enfrente hizo este su retrato / en / pocos minutos mientras / conversábamos – él como / de costum- / bre lo tiró, yo lo recogí y helo / aquí / M. / de la Cárcova"

Composición con dos figuras, ca. 1909

Sepia sobre papel
36 × 28 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6553

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909

Sanguina sobre papel
34,3 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6557

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909

Sanguina sobre papel
34 × 26,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6556

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909

Sepia sobre papel
42,8 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6555

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909

Carbonilla grasa sobre papel
42,5 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6550

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sepia y grafito sobre papel
42,7 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6552

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Sepia sobre papel
42,7 × 26,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6551

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Carbonilla grasa sobre papel
34 × 25 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6554

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Grafito sobre papel
34,5 × 26,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6558

Croquis de desnudo de mujer, ca. 1909
Carbonilla grasa sobre papel
34 × 26,2 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6559

Estudio de desnudo de mujer, ca. 1909
Grafito sobre papel
42,8 × 25,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 6549

Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
26 × 34 cm
Colección particular
Inscripción superior derecha: "Louise Devause / 190
ave d'orleans"

Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
34 × 26 cm
Colección particular

Boceto para "Pomona", ca. 1913
Lápiz sobre papel
34 × 26 cm
Colección particular

Academia, 1915
Sanguina sobre papel
34 × 26 cm
Colección particular

Academia, ca. 1915
Sanguina sobre papel
34 × 26 cm
Colección particular

Medallas y *plaquettes*

Retrato de Ernesto de la Cárcova, hijo, 1905
Bronce patinado
16,5 cm diám.
Colección particular

Lola y su hijo Carlos, s/f
Bronce plateado
5,8 × 7,4 cm
Colección particular

Teatro Colón, 1908
Bronce
9,4 × 4,8 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1032

Banco Municipal de Préstamos, 1909
Bronce plateado
9 × 6 cm
Colección particular

Exposición de Arte del Centenario, 1910
Bronce plateado
8,9 × 6,7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1039

Exposición de Arte del Centenario, 1910
Bronce plateado
20 × 15 cm
Colección particular

Exposición de Higiene del Centenario, 1910
Bronce
7 cm diám.
Colección particular

Banco Popular Argentino, 1912
Bronce
7 cm diám.
Colección particular

Club Mar del Plata, s/f
Plata
9 × 6,7 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 1031

Universidad de Buenos Aires, 1921
Bronce
32 cm diám.
Colección particular

Universidad de Buenos Aires, 1937
Plata
5,1 cm diám.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 0384

Costanera Sur, 1927
Bronce
6 × 5,5 cm
Colección particular

Apropiaciones contemporáneas de *Sin pan y sin trabajo*

Carlos Alonso
Sin pan y sin trabajo, 1966
Acrílico sobre tela
162 × 226 cm
Colección del artista

Juan Pablo Renzi
Vidrios empañados, 1978
Óleo sobre tela
150 × 150 cm
Colección particular

Antonio Pujia
Sin pan y sin trabajo en el 2000 también, 2000
Cera
106 × 72 cm
Colección del artista

Tomás Espina
S/P & S/T, 2001
Video HD
8 min, 40 seg
Colección del artista

Jorge Pérez
SIN PAN Y SIN TRABAJO, 2001/2002
Video 5 min
Colección del artista

Jorge Pérez
SIN PAN Y SIN TRABAJO, 2001/2002
Xilografía sobre papel
65 × 95 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, inv. 11527

GAC. GRUPO DE ARTE CALLEJERO (Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral, Carolina Golder), junto a Karina Granieri y Solana Dubini
Sin pan y sin trabajo, 1º de mayo de 2002
Registro + cinta
Medidas variables
Colección de las artistas

Gustavo López Armentía
Puente Avellaneda, 2005
Técnica mixta. Polvo de mármol y cuarzo
80 × 100 × 6 cm
Colección del artista

Evangelina Aybar
Resumen de la semana, 2009
Acrílico sobre tela
90 × 120 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo de Salta

Rosario Espina
La Cárcova no es basura, 2014
Fotografía
Colección de la artista

Trabajadores de la cultura
La cultura no se achica, 2016
Técnica: Resistencia, Lucha, Trabajo
Fotografía: Javier Gramuglia

Referencias

Archivos

Archivo General de la Nación

Archivo Irene Ruiz de Olano, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural-TAREA, Universidad Nacional de San Martín

Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes

Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo Documental, Academia Nacional de Bellas Artes

Fondo Rectorado, Archivo Histórico Universidad de Buenos Aires

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes

Museo Pío Collivadino, Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Hemerografía

Anales de Literatura Hispanoamericana

Ars

Atenas

Athinae

Caras y Caretas

El Diario

El Patio

El Sol

El Tiempo

Forma

Gazzetta del Popolo della Domenica

La Nación

La Prensa

La Razón

La Stampa

La Vanguardia

Le Temps

Revista de Arquitectura

Revista de Derecho, Historia y Letras

Revista de la Universidad de Buenos Aires

Síntesis

St. Louis Post-Dispatch

Tribuna

Catálogos

Catálogo XLIX Esposizione della Promotrice, Torino, 1890.

Catálogo de las obras expuestas en los salones del Ateneo, noviembre de 1894, Buenos Aires, Imprenta de "La Nación", 1894.

Catálogo de las obras expuestas en la Exposición Nacional, Buenos Aires, Imprenta Elzeviriana, 1898.

Arturo Dresco. Sus esculturas, su pinacoteca y huacos de su colección, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 1905.

Exposición Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1928.

Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, Galería Argentina, 1951.

Ernesto de la Cárcova, medallista, Chivilcoy, Asociación Numismática Argentina, 1969.

Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires, Soudan Artes, 1976.

Libros

Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928, Buenos Aires, 1927.

Amigo, Roberto y María Isabel Baldasarre (org.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Artundo, Patricia y Marcelo Pacheco (cur.), *Amigos del arte 1924-1942*, Buenos Aires,

Malba-Fundación Eduardo Costantini, 2008. Baldasarre, María Isabel, "La revista de los jóvenes: Athinae" en: Patricia Artundo (ed.), *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60.

Baur, Sergio (cur.), *Claridad. La vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Córdoba Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1981.

Corsani, Patricia, "Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de arte para espacios públicos de Buenos Aires" en: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: "Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y Reflexiones"*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2000.

El Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires en 1937, Buenos Aires, 1938, pp. 12-24. <http://www.uba.ar/historia/archivos/Cuaderno7HistoriayMemoria-Prefacio.pdf>

Falcón, Ricardo, *Los orígenes del movimiento obrero*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

Fraboschi, Osvaldo Daniel, *Informe patrimonial cultural I. Calcos*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, Centro de Documentación, 1998.

García Martínez, J. A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

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

Gutiérrez, Ricardo, *La obra y el hombre. Vidas ilustres*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Bellas Artes, 1937.

Lappas, Alcibíades, *La masonería argentina a través de sus hombres*, Buenos Aires, 1966.

Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la*

historia de nuestra pintura y escultura, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.

Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Collivadino, Buenos Aires, El Ateneo, 2006. e Isabel Plante, "Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol a Martín Fierro*" en: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Manzi, Ofelia, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Buenos Aires, Atenas, s/f. *Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de Barausse y Lacassie, 1905.

Oddone, Jacinto, *Historia del socialismo argentino*, Talleres Gráficos "La Vanguardia", 1934.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos. Desde los aborígenes hasta el período de los organizadores*, Tomo I, Buenos Aires, Edición del Autor, 1937.

Payró, Julio E., "La pintura" en: *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 131-170.

Penhos, Marta, "Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904" en: *Arte y recepción*, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

Piccioni, Raúl, "El arte público en Buenos Aires" en: *Poderes de la imagen*, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2001.

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

La evolución del gusto artístico en Buenos Aires (1909), Buenos Aires, Bellas Artes, 1982.

Exposición

Curadora
Laura Malosetti Costa
con la colaboración de
Carolina Vanegas Carrasco

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica
Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición
Silvina Echave

Montaje
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Gala Kumec, Cristina Mazza,
Lucio O'Donnell, Pedro Osorio

Iluminación
Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi

Documentación y Registro
Paula Casajús
Victoria Gaeta, Constanza Di Leo, Martín Mendez

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Fernando Franco,
Bibiana D'Oswaldo, Dora Isabel Bruca

Restauración (IIPC-TAREA)
Dolores González Pondal, Ana María Morales
Sergio Medrano, Romina Gatti, Paola Rojo
Jorge Troitiño, Carlos Benítez

Catálogo

Editor
Alejandro de Ilzarbe

Diseño gráfico
Susana Prieto
Bruno Fernández

Producción
Natalia Bellotto

Corrección
María Verna

Coordinación editorial
María Isabel Baldasarre, Verónica Tell

Investigación y textos
María Isabel Baldasarre
Néstor Barrio
Inés Carafí
Mercedes de las Carreras
María Filip
Osvaldo Fraboschi
Milena Gallipoli
Georgina G. Gluzman
Laura Malosetti Costa
Giulia Murace
Raúl E. Piccioni
Carolina Vanegas Carrasco

Fotografías
Gustavo Cantoni
Matías Iesari
Sergio Redondo (IIPC-TAREA)
Gregorio Martín Sáenz (ANBA)
Paolo Robino
Patricio Pueyrredón
José Cristelli

Posproducción fotográfica
Guillermo Frontalini, Francisco Frontalini

Preimpresión e impresión
Latingráfica

Agradecimientos

Carlos Alonso, Pablo Alonso, Laura Assali,
José Antonio Berni, Lorena Bossi, Vanesa Bossi,
Dolores Canuto, Alicia de la Cárcova,
Susi de la Cárcova, Carolina de la Cárcova,
Teresa de la Cárcova, Rodrigo Caresani,
Fernanda Carrizo, María Teresa Constantin,
Diana Copel, Mariana Corral, Emilce Chabbert,
Waldemar Cubilla, Solana Dubini, Tomás Espina,
Rosario Espina, Natalia Gavazzo, Carolina Golder,
Karina Granieri, Silvia Grinberg, Javier Leoz,
Alba Lombardi, Gustavo López Armentía,
Roxana Olivieri, Guillermina Oviedo, Jorge Pérez,
Romina Piriz, Antonio Pujja, Carlos Ruta, Olivia Wolf

Academia Nacional de Bellas Artes
Museo Provincial de Bellas Artes Ramón Gómez
Cornet, Santiago del Estero
Museo Municipal de Bellas Artes
Juan B. Castagnino, Rosario
Museo Benito Quinquela Martín
Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe
Museo de Arte Contemporáneo de Salta
Corte Suprema de Justicia

Las Bellas Artes de la Cárcova
(Museo de Calcos y Escultura Comparada
Ernesto de la Cárcova, UNA)
Curaduría
María Isabel Baldasarre

Asistentes de curaduría
Georgina G. Gluzman
Milena Gallipoli

Cárcova en UNSAM (jornada cultural
y exposición en la Universidad Nacional
de San Martín)
Curaduría
Natalia Gavazzo
Dolores Canuto



Museo Nacional de Bellas Artes**Dirección Ejecutiva**

Andrés Duprat

Relaciones Institucionales

Soledad Obeid, Ana Ruvira

Asuntos Legales

Mariano D'Andrea

Dirección Artística

María Inés Stefanolo

Coordinador de Programas Federales

Fernando Farina

Asuntos Contables

Gustavo Gramis

Delegación Administrativa**y Jurídica**

Carlos Valenzuela

Prensa y redes sociales

Ana Quiroga

Alejandra Stafetta, Bettina Barbieri

Departamento administrativo**y recursos humanos**

María Florencia Martínez D' Agostino

Elena Sanchez, Mariana Folchi,

David García, Amalia Nigro,

Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas,

Daniel Oscanio

Coordinación Ejecutiva

Jorge Pizarro, Ricardo Visentini

Producción

Samira Raed, Trinidad Massone

Mariano Hernández Ballester

Gestión y estudio de visitantes

Natalia Chagra, Lucas Reydó

Investigación

María Florencia Galesio

Pablo De Monte, Paola Melgarejo,

Patricia V. Corsani, Ana Giese,

Ángel M. Navarro, Verónica Tell,

Eleonora Waldmann, Lucía Acosta

Educación

Mabel Mayol

Silvana Varela, Gisela Witten,

Pablo Hofman, Alejandro Benard,

Roxana Pruzan, Marcela Reich,

Susana García, Cecilia Arthagnan,

María Inés Alvarado, Marcos Krämer,

Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis,

Lucía Ivorra, Germán Warszatska,

Alicia Gabrielli

Infraestructura

Daniel Larrea

Augusto Monroy, Matías Román

Documentación y Registro

Paula Casajús

María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta,

Cecilia García, Silvia Rivara,

Florencia Vallarino, Martín Mendez,

Constanza Di Leo

Intendencia

Julio Herrera

Diego Herrera, Samuel Leiva,

Daniel Galán, Carlos Cortez

Fotografía

Matías Iesari,

Gustavo Cantoni

Biblioteca

Alejandra Grinberg

Agustina Grinberg, Marcelino

Medina, Carolina Moreno,

Mónica Alem, Víctor Páez,

Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio,

Sara Espina

Área de supervisión y seguridad

Omar Guateck, Karina Mansilla,

Rita Díaz

Publicaciones

Alejandro de Ilzarbe

Susana Prieto, Natalia Bellotto

María Verna, Esteban Benhabib,

Jorge Manzoni, Natalia Pineau

Sistemas y tecnología documental

Walter D. Pirola

Jorge Nocera, Alejandro Buzzi

Asistentes de sala

Mónica Cortes, Lucas Cortez,

María Rosa Egaña Curutchet,

Fernando Fernández, Ana María

García, Úrsula Gómez, Julia Jancso,

William Linares Arias, Humberto

Rodríguez, Santa Vargas

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras

Antonio Facchini, Jimena Velasco,

Natalia Novaro, Fernando Franco,

Bibiana D'Osvaldo, Dora Isabel

Brucas, Carolina Bordón

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Maru Venanzi

Mónica Gali, Augusto Macchi

María Eugenia Bignone

Informes y guardarropas

Lorena Gorosito

Mabel Benítez, Irma Echagüe,

Marina Gorosito, Patricia Maidana,

Oscar Oviedo, Oscar Ramírez,

Martín Vergara

Museografía

Silvina Echave

Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,

Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,

Gastón Arismendi, Fabián Belmonte,

Gala Kumec, Cristina Mazza,

Lucio O'Donnell, Pedro Osorio,

Leonardo Teruggi

Asistencia de Dirección Artística

Alejandra Hunter

Asistencia de Delegación

Administrativa y Jurídica

María Biaiñ

Gabriela Raña

Amigos del Bellas Artes**Presidente honorario**

Nelly Arrieta de Blaquier

Dirección

Directora Ejecutiva

Fiona White

Presidente

Julio César Crivelli

Educación

Coordinadora de Educación

Susana Smulevici

Coordinadora de Talleres y Cursos

Sol Abango

Coordinadora de Literatura

Mariana Sandez

Vicepresidente 1ro.

Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2do.

Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero

Ángel Schindel

Comunicación

Coordinación de Comunicación

Fantasy Comunicación

Prensa

Carmen María Ramos

Redes

Nahir Schumacher

Diseño Gráfico y Digital

Andrés Carrasco y Pablo Barbieri

Protesorera

Sofía Weil de Speroni

Secretaria

María Irene Herrero

Secretaria de relaciones

institucionales e internacionales

Josefina María Carlés de Blaquier

Relaciones Institucionales

Socios

Elena Bruchez

Socios y RR. PP

Lucía Cabrera

Prosecretaria

Ximena de Elizalde de Lechère

Vocales

Susana María T. de Bary Pereda

Inés Barón Supervielle de

Stegmann

Claudia Caraballo de Quentín

Eduardo José Escasany

Magdalena Grüneisen

María Inés Justo

Nuria Kehayoglu

Carlos José Miguens

Santiago María Juan Antonio

Nicholson

Alfredo Pablo Roemmers

Verónica Zoani de Nutting

Adriana Batan de Rocca

Administración

Coordinadora de

Administración / RR. HH.

Nadia Kettmayer

Tesorero

Jorge Mastromarino

Pago a proveedores

Carolina Mastromarino

Librería

Coordinación y atención al público

Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Recepción e Informes

Lucrecia Díaz

Laura Mastromarino

Marina Moreso Cascales

Noelia Rondina

Auditorio

Daniel Caccia y Daniela Medina

Boletería Cine

Juan Marcelo Arzamendia

