



ARTE *en el Museo de La Plata*

PINTURA



Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"



METHFESSÉL Adolfo
Los Saltos del Iguazú, 1893
Oleo. 198 x 285 cm

ARTE *en el Museo de La Plata*

PINTURA



Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"

Fondo Nacional de las Artes

Presidente: AMALIA LACROZE DE FORTABAT

Directores:

FRANCISCO BULLRICH

JOSÉ MARÍA DAGNINO PASTORE

RAÚL DE LA TORRE

FERMÍN FÉVRE

FRANCISCO KRÖPFL

CARLOS PAZ

JOSEFINA ROBIROSA

HORACIO SALAS

CLORINDO TESTA

GUILLERMO WHITELOW

Representante de la Secretaría de Cultura
MARIO O'DONNELL

Ministerio de Cultura y Educación de
la Nación
Secretaría de Cultura de la Nación

**Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"**

Comité Ejecutivo

Presidente: CONRADO ERNESTO BAUER

Vicepresidente 1º: PEDRO ELBAUM

Vicepresidente 2º: MARIO EGIDIO TERUGGI

Secretario: HÉCTOR FASANO

Prosecretario: EDUARDO LARCAMÓN

Tesorero (interino): HUGO RELVA

Protesorero: MIGUEL ANGEL GARCÍA LOMBARDI

Vocal 1º: ANTONIO A. SANTOS

Vocal 2º: ALEJANDRO LARRECHART

Comisión de Interior

Coordinadora: NELLY MARTELLA DE PASCUAL

SUSANA VALENZUELA DE ROMERO

BEATRIZ SEÑORANS DE CID DE LA PAZ

MARÍA CRISTINA MAGNASCO DE FILIBERTO

NELLY CHRISTMANN

SUSANA MARTÍNEZ DE GIL

SUSANA DE ELBAUM

Museo de La Plata
Universidad Nacional de La Plata

ARIE *en el Museo de La Plata*

PINTURA

Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"

en el Museo de La Plata

PINTURA

Textos LIC. GUIOMAR DE URGELL



Fundación Museo de La Plata
"Francisco Pascasio Moreno"

MCMXCV - La Plata / Argentina

ARIE



Universidad Nacional
de La Plata



MUSEO
de La Plata

Conservación y limpieza de obras:

LAURA CARAMÉS Y CECILIA GAVIOLA (Nº 1, 2, 26, 34, 38, 39, 45, 58, 65, 73, 74, 79).

FADAM (Federación Argentina de Amigos de Museos): Nº 81 a 87 y 91.

Diseño: SILVIA FERNÁNDEZ

Diagramación: JULIA COLOMBO

Fotografías: GUSTAVO SOSA PINILLA (TAPA, pág. 24, 40, 41, 47, 49, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 73, 75, 76, 77, 78, 79 y 80)

ALBERTO ANTONINI (pág. 42, 43, 44, 51, 53, 55, 57, 61, 64, 65, 69, 71, 82 y 83)

Agradecimientos:

FIAAR (Fundación para la Investigación del Arte Argentino)

COPAN (Compañía de seguros)

PROF. CECILIA VIDAURRETA DE DORGAN

ALBERTO ANTONINI

ALICIA CELARIO DE GRELA

(Secretaria Administrativa Fundación Museo de La Plata)

LIC. ANAHÍ IACONA

HERNANI ONGARO

Personal del Museo de La Plata /
Universidad Nacional de La Plata

Es propiedad

© Fundación Museo de La Plata

"Francisco Pascasio Moreno"

Sede: Museo de La Plata,

Paseo del Bosque s/ n, (1900) La Plata

Publicación nº 13.

Primera Edición. Marzo 1995. La Plata.

Impreso en la Argentina / Printed in

Argentina

I S B N : 987-95358-0-4

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Fundación Museo de La Plata.

En la visión liminar de su fundador, la ciudad de La Plata sería prenda de paz y de unidad para la República Argentina al dar a la Provincia de Buenos Aires una nueva capital para reemplazar a la que fuera cedida a la Nación. El acto de generosidad y grandeza que precedió a la Fundación fue continuado por un impulso cultural integrador y armonioso que edificó la nueva ciudad junto a un bosque, y desde allí la abrió hacia los horizontes dilatados de la llanura pampeana, hacia el río-océano que compartía su nombre, hacia todas las personas visionarias y emprendedoras que comprendieron el mensaje, lo hicieron suyo y lo fueron realizando desde 1882 hasta el presente. Ese sino creador, expansivo y solidario generado por Dardo Rocha, gobernante y fundador, atrajo naturalmente la presencia de Francisco Pascasio Moreno, hombre ejemplar cuyo mayor orgullo era “servir a la Patria”, científico por vocación, fundador y director del Museo que creció y se identificó con la ciudad. Para completar ese trío de fundadores que, con marca indeleble forjó el carácter y destino de La Plata, llegó en 1905 Joaquín V. González, político, pensador y educador, para fundar y presidir la Universidad Nacional que tomó al Museo como uno de sus centros vitales y ejemplares. Así pues, por destino singular, el Museo de La Plata, que naciera en un ámbito familiar con las

Presentación incipientes colecciones reunidas por la juvenil vocación de Moreno, fue luego provincial y se expandió con la creación capitalina de Rocha, etapa en que, dirigido por Moreno, construyó su edificio en el Bosque y se consolidó convocando a investigadores y técnicos argentinos y europeos, para llegar a ser finalmente universitario y nacional en el proyecto educador de González. Tuvo, pues, nuestro Museo el privilegio de recibir el devoto interés de tres pro-hombres de nuestra argentinidad que, con visión ecuménica, influyeron decisivamente en la configuración identificatoria de la ciudad de La Plata: ciudad capital y centro administrativo; ciudad de la ciencia, la cultura y la afirmación nacional y solidaria; ciudad universitaria de proyección americanista y universal; ciudad propicia para la meditación y la trascendencia filosófica y religiosa.

Aquella misión protagónica y abarcadora del Museo de La Plata se reflejó en su accionar y en su contenido más significativo, que integra en sus investigaciones y colecciones muestras expresivas de la historia y las ciencias del hombre, como la Antropología, la Etnografía y la Arqueología, junto con la historia y las ciencias de la naturaleza: Geología, Paleontología, Zoología y Botánica, todas ellas particularmente referidas a nuestro país y al continente

americano. Estos temas constituyen la actividad medular de nuestro Museo pero, conociendo la amplitud de los objetivos científicos y culturales que animaron su creación y consolidación, no sorprende que su edificio albergara, en sucesivas etapas, el nacimiento de la que fuera luego Imprenta Oficial de la Provincia, o la Facultad de Química, la Escuela de Geografía, la Escuela de Dibujo (actual Facultad de Bellas Artes) y la Facultad de Ciencias Naturales, y que junto con la evolución de las ciencias del hombre y la naturaleza, sus autoridades, investigadores y técnicos se interesaran por las expresiones artísticas, especialmente las de las artes plásticas, como lo prueban la calidad arquitectónica de su edificio y su integración con manifestaciones escultóricas y pictóricas relevantes, así como el afán del Perito Moreno y otros directivos posteriores para promover la pintura argentina en nuestro país y en el exterior, organizando su concurrencia a exposiciones realizadas en ciudades de América del Norte y de Europa (1925). Tanto han seguido el Museo y sus hombres esa tradición que exalta la multiplicidad y la profundización rigurosa de las potencialidades humanas intelectuales y sensibles, que parece natural que su actual Director, el Dr. Mario E. Teruggi, quien desde su adolescencia ha identificado su vida con la del Museo, no solamente sea un científico de jerarquía reconocido internacionalmente en su especialidad geológica, sino también un pensador y escritor que abarca desde grandes temas universales hasta otros de repercusión tan popular y local como nuestra música ciudadana y la jerga del lunfardo. Con distintos matices y alcances, muchos otros investigadores formados en el Museo y sus actuales jefes de departamento encarnan, asimismo, esa plenitud científica y humanista y su apertura a la comunidad que caracterizan al Museo, a la Universidad Nacional y a la ciudad de La Plata.

Sin embargo, para quienes no conocen suficientemente al Museo de La Plata y pudieran juzgarlo un simple repositorio de especies extinguidas, les habrá resultado seguramente extraño el título de este libro. Para ellos y aún para aquellos que no se sorprenden -pero que gustan penetrar las misteriosas esencias que la acción humana ha depositado en sus creaciones, dándoles vida propia al transferirles parte de sus ideales y emociones- ha resultado quizás necesario evocar en esta Presentación las imbricaciones e ilusiones que, cual capas geológicas, han ido modelando nuestro Museo junto con su ciudad.

Así también comprenderán que una institución tan visceralmente comprometida con el hombre y sus indagaciones pueda haber convocado desde sus orígenes el interés, el afecto y hasta el

asombro del público nacional y extranjero, y que en los últimos años haya generado una Fundación: la Fundación Museo de La Plata “Francisco Pascasio Moreno”, destinada a difundir la obra de la institución y la vida e ideales de su fundador, y a canalizar una efectiva contribución comunitaria para apoyar su accionar.

El anuncio realizado en 1994 por el Fondo Nacional de las Artes invitando a entidades de bien público a solicitar subsidios relacionados con el desarrollo de diversas actividades artísticas, entre ellas las artes plásticas, tuvo una particular repercusión en nuestra Fundación. Los miembros de nuestro elenco administrativo y de nuestra Comisión de Interior que, junto con otros temas específicos del Museo, y siguiendo sus tradiciones, estaban trabajando intensamente para impulsar manifestaciones de interés literario, musical y de las artes visuales, se sintieron atraídos inmediatamente por el llamado y por la no frecuente oportunidad que se presentaba para revalorizar y permitir trascender más cabalmente, ante conocedores y extraños, el rico patrimonio de artes plásticas que alberga el Museo. Las autoridades del Museo y nuestro Comité Ejecutivo repaldaron la presentación; el jurado del concurso y el Directorio del Fondo Nacional de las Artes advirtieron las motivaciones, responsabilidad y trascendencia de nuestra propuesta y adjudicaron a nuestra Fundación uno de los cuatro subsidios establecidos. Así se posibilitó la publicación de este libro sobre “Arte en el Museo de La Plata- Pintura”, cuyo texto y selección iconográfica han sido realizados con pericia y sensibilidad por la prestigiosa investigadora de arte Guiomar de Urgell. Su preparación ha sido una tarea ardua, conmovedora y estimulante que, partiendo del conocimiento y entusiasmo de nuestra Comisión de Interior y del personal del Museo fue atrayendo luego la colaboración de profesionales y expertos de la más alta jerarquía nacional, críticos, restauradores, fotógrafos, diseñadores y editores, muchos de los cuales participaron de manera espontánea y generosa como asesores y consultores y cuyos nombres no han quedado registrados en su totalidad en esta edición; a todos ellos les expresamos nuestro reconocimiento y gratitud.

Para una comprensión más cabal del proceso realizado para producir este libro es conveniente hacer notar que la tarea de clasificación del material existente se vio facilitada al tomar como guía el trabajo previo “Relevamiento, fichaje y documentación fotográfica del patrimonio artístico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata” (UNLP, 1980) encomendado a las licenciadas Ebe Julia Peñalver y Elsa Mendoza Godoy de Cingolani.

Por otra parte cabe señalar que, junto con obras significativas de caracterizados plásticos argentinos y extranjeros, el patrimonio del Museo en el rubro pintura se nutre fundamentalmente de la obra -sobresaliente por su calidad y por su cantidad- del arquitecto, paisajista y pintor suizo Adolfo Methfessel, quien colaboró con la institución durante los últimos años del siglo pasado y participó de sus expediciones de investigación científica por todos los ámbitos del territorio nacional, registrando gráficamente hallazgos y paisajes. Asimismo debemos destacar que el Museo de La Plata posee extraordinarias joyas del arte universal como su colección de esculturas indígenas precolombinas, así como un importante conjunto de la época colonial proveniente de las misiones jesuíticas, junto con otras obras realizadas a partir de la construcción de su edificio, desde hace poco más de un siglo hasta el presente. Sobre estas colecciones escultóricas, que han merecido ya algunas publicaciones y aguardan otras, no se incluyen comentarios en este libro que, para poder concretar una entrega jerarquizada, se ha concentrado en la pintura y en sus obras más significativas. Aún así cabe aclarar que algunas de ellas, como los extraordinarios murales ubicados en el hall de entrada y la correspondiente galería del piso superior solamente son mencionados; seguramente merecerían un estudio especial y un libro futuro para continuar la incitante tarea iniciada con la preparación y edición de este primero sobre "Arte en el Museo de La Plata- Pintura". Agradecemos nuevamente al Fondo Nacional de las Artes el subsidio otorgado y el impulso así originado para "redescubrir" y poner en valor las obras de arte existentes en el Museo de La Plata. Confiamos que esta publicación que presentamos y la renovada contemplación de los cuadros descritos estimularán el aprecio por una colección pictórica excepcional y el goce estético de la misma por parte de los lectores de este libro y de todos aquellos que viven y visitan el Museo.

La Plata, enero de 1995.

CONRADO E. BAUER
Presidente de la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno"

Les de todos conocido, y valorado internacionalmente, el Museo de La Plata, que, en sus salas y depósitos, alberga muestras interesantísimas en las áreas de Ciencias Naturales, Arqueología, Etnografía y Folklore. El Dr. Francisco P. Moreno tempranamente reunió gran parte de esas piezas, que luego donó a la Provincia de Buenos Aires, y fueron trasladadas en 1884 a La Plata.

Un edificio, acorde con las necesidades del momento, y atendiendo a la mejor instalación de los items a exhibir, fue encomendado a los arquitectos Carlos Heyneman y Enrique Aberg, quienes en 1889 dieron fin a una sobria y elegante construcción.

Las inquietudes del Perito Moreno, sin embargo, no se limitaban a las colecciones anteriormente enunciadas: también sentía afición por las Bellas Artes. Según se nos informa, se preocupó por enviar al extranjero cuadros de artistas argentinos, para dar a conocer nuestro arte allende el mar. Custodió asimismo, y durante muchos años, la donación del coleccionista Juan Benito Sosa, que luego pasaría a integrar el patrimonio del Museo Provincial de Bellas Artes.

Traemos a colación estos datos, que dan cuenta del interés del Perito Moreno por objetos fuera

Prólogo del marco científico, para entender lo que, a primera vista, parecería extraño, a saber: que el Museo posea más de doscientas pinturas cuyo conjunto configura un área de inesperado atractivo. Justamente por ello, la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno" tomó en sus manos el proyecto -hoy convertido en realidad- de editar un catálogo en el cual se registrara una serie de pinturas, no sólo de artistas argentinos, de apreciable nivel.

El Fondo Nacional de las Artes, a su vez, dio curso al pedido económico de la Fundación, entendiendo que la iniciativa de revalorizar el patrimonio artístico del Museo es un buen comienzo para crear, como lo pretende la mencionada Institución, "un ámbito propicio para el desarrollo de actividades humanísticas y artísticas".

La catalogación minuciosa de las obras reviste una crucial importancia en todo museo que quiera estar a la altura del destino esencialmente cultural que le compete. Guía indispensable, por pequeño que sea su alcance, para ir ubicando, casi diríamos, desbrozando, una multitud de piezas cuyo control puede escaparnos, y que nutren el frondoso acervo de nuestro arte.

Este catálogo, entonces, fruto del esfuerzo de la Fundación y de sus colaboradores, especialistas

de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, nos permite, por ejemplo, rescatar, entre otros, dos retratos debidos al prestigioso pincel de Antonio Alice; un Alfredo Gramajo Gutiérrez, quien como pocos se adentró en la atmósfera tierna y misteriosa de los pueblos casi olvidados; pero, sobre todo, las encantadoras acuarelas y dibujos, del suizo Adolfo Methfessel, que por sus cualidades plásticas se proyectan más allá de lo meramente iconográfico o anecdótico. El Fondo Nacional de las Artes, al apoyar el proyecto de la Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno" no hace sino reconocer el mérito de una tarea museológica seria, prolija, cuyo ejemplo deberían seguir otros organismos para evitar que las desventajas, por lo general políticas, los despreocupen por lo que es en verdad la otra cara visual, y quizás la más perdurable, de nuestro país.

Buenos Aires, enero 18 de 1995.

GUILLERMO WHITELOW
Miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes

“He sido tratado de megalómano porque he pensado dotar a mi Provincia natal de un gran museo dedicando mi vida a conseguirlo”.

“Es cierto que he pensado grande... una institución ideal, pero quien conozca la rápida marcha adelante de este país ... no se sorprenderá de la tentativa mía, y aún más, puede que la considere realizable como yo lo creo”.

FRANCISCO P. MORENO

“Más que el Verbo, en un principio fue la acción”.

ALEJANDRO KORN

Lo contexto político y social en el que nace la idea-fuerza del gran Museo como expresión materializada de lo que significaba la evolución biológica del Universo, se enraíza en el ideario del positivismo.

Mucho se ha discutido sobre los distintos aspectos de esta filosofía en la Argentina. A partir de conexiones evidentes con el

El positivismo en la Argentina

pensamiento de Comte, recibe su sello caracterizador a través de la obra de Hipólito Taine.

La situación del pensamiento positivista argentino es compleja y particular. Desde el punto de vista teórico, se distancia de sus antecedentes franceses y se convierte en una doctrina pragmática, que responde a las circunstancias, y *“resulta así un instrumento formativo del hombre mismo”* en un sentido integral. De manera que *“nos es difícil desentrañar las notas particularizadas referidas a ‘lo político’ y a ‘lo social’, aunque tanto desde el punto de vista doctrinario como práctico fueran cuestiones fundamentales”*⁽¹⁾.

⁽¹⁾ GALLETI, ALFREDO: *Ideas políticas y sociales*. En: BIAGINI, HUGO E., comp.: *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1985, p. 102.

A este momento se le reconoce una etapa preparatoria o precursora: los *“positivistas informes”* como los denominara Alejandro Korn.

Esa vocación apremiante por la realidad convierte al positivismo en una doctrina que se dirige directamente a modificar *“las cosas mis-*

mas". Este pragmatismo político ya había sido concebido por Juan Bautista Alberdi como "*filosofía nacional*" necesaria.

Línea de pensamiento que explica el alejamiento de la "*élite*" dirigente de la filosofía especulativa. El positivismo en acción se transforma más bien en una "*forma de educación política y social*", tal como lo expresa desde un primer momento Sarmiento y luego Avellaneda, entre muchos otros.

Esa etapa precursora fue fundante. Ya desde entonces, se consolidan las actitudes y posiciones del pensamiento en Argentina. Las notas caracterizadoras de ese momento en general, marcan su originalidad respecto de los antecedentes europeos.

La búsqueda de una Argentina moderna se halla en el origen del antihispanismo que caracteriza la época. España católica era también la potencia imperialista que había sojuzgado a América. La reacción socio-cultural explica y justifica la pasión con que la intelectualidad americana abraza el ideario de ateísmo, libertad y democracia que provenía del pensamiento francés.

La juventud intelectual que en Mayo había consumido a Voltaire y Rousseau, busca ahora sus mentores en Comte y Spencer.

Como queda dicho, este ideario francés llega a la Argentina para ser utilizado de manera parcial y asistemática. Constituye entonces un programa y un motor para la acción. Es una doctrina que concibe la realidad como progreso, natural, biológico y necesario. Teniendo en cuenta que la educación social era la herramienta idónea para acceder a la masa, la enseñanza se convierte en el medio para lograr los objetivos.

La generación del 80 se halla en un momento histórico, social y económico de profundos cambios. El impacto producido por la masa inmigratoria de origen europeo y el ingreso de capitales, exigen "*orden y progreso*" para construir la soñada Argentina moder-

na. Poblar y educar al soberano son los postulados básicos para el *“progreso material e inteligente”* (J. B. ALBERDI).

“Hemos denominado a este “momento histórico” más que etapa del liberalismo positivista. Pongamos atención en esto, ya que una cosa es el “liberalismo positivista”, y otra, cuyo desarrollo observaremos más adelante, el “positivismo liberal” (2).”

⁽²⁾ GALLETTI, A., op. cit., p. 104.

Es el momento en que se trazan los grandes programas para el desarrollo. Se cree de manera casi religiosa en la ciencia. Los métodos de las ciencias naturales y la biología serán aplicados en todos los ámbitos. Domina la concepción materialista y evolucionista de la humanidad. Juntas surgen las nociones de medio geográfico y raza, como condiciones necesarias para llegar a alcanzar el ansiado progreso.

Se produce la asimilación conceptual entre lo histórico- social en relación con la Zoología, enfoque que reconoce su teórico más importante en Hipólito Taine.

A esta etapa corresponde la exaltación de la raza blanca como la más apta para alcanzar los más altos logros. Entonces surgen en nuestro país las voces que atacan lo vernáculo e indígena, que exaltan la civilización contra la barbarie.

Habría una selección natural de los mejores y de los más aptos, y el progreso se produciría necesariamente. Como dirigentes, la generación del 80 siente la compulsión de dar al pueblo la herramienta que permita su progreso y realización. El conocimiento es el salvador de cada individuo y del conjunto social.

Educación obligatoria es el imperativo del momento. No se concebía otra política posible para enfrentar el futuro.

En este contexto, se echan cimientos de ciudades.

En lo que concierne a la concepción estética del positivismo argentino -o mejor dicho, de los positivistas argentinos-, es nece-

sario tener en cuenta la postura del movimiento naturalista europeo de mediados del siglo pasado.

El concepto absoluto de belleza había sido rechazado por Kant. Lo feo ingresa como categoría estética a partir de la relativización del juicio crítico-estético. Sus seguidores replantean la problemática de lo bello.

Los naturalistas de principios del siglo XIX -y Schopenhauer con ellos- plantean un arte como conocimiento puro de lo unitario. Es decir, sólo a partir de la percepción de las cosas mismas, de la forma trascendente, alcanzamos los contenidos de gracia, esencia, de lo bello o del hedonismo, según su propia concepción.

Hacia la mitad del siglo, esta filosofía se afirma. El naturalismo en el arte se afianza adoptando una metodología científica. El gran teórico, Hipólito Taine, manifiesta que el arte se “*mide*” según su “*valor*” y esos valores se determinan según su “*importancia*” y el “*beneficio*” que otorguen. El método justificativo implicaba aceptar un criterio de causalidad necesario para la obra de arte.

Herencia genética o raza, época y medio, los parámetros aplicados por el filósofo francés, derivaban de los conceptos científicos: causa y medida ⁽³⁾. Más tarde, los continuadores de Spencer, conciben “*la belleza como la economía de la sensación*”, pero no desinteresada, sino comprometida con la “*acción eficaz*”; así, “*vivir con una vida plena y vigorosa es ya algo estético*”.

Guyau y otros filósofos franceses de la época sostienen con su teoría la vocación práctica de los argentinos del 80. De tal manera, el arte se sublima en su realización social, se convierte en vehículo de contenidos e ideas. Para Guyau, los valores morales y lógicos confieren la medida del valor artístico de una obra de arte.

“*Así, el principio de perfección conduce al arte hacia una moral y se transforma en un criterio material. El arte naturalista es siempre*

⁽³⁾ “*En historia, las civilizaciones, por distintas que sean, derivan de algunas formas espirituales simples...*

Tres fuentes diferentes contribuyen a producir ese estado moral elemental, la raza, el medio y el momento.

Se llama raza a aquellas aptitudes innatas y hereditarias que el hombre aporta consigo a la luz y que, de ordinario, están vinculadas con diferencias marcadas en el temperamento y en la estructura de los cuerpos. Estas varían según los pueblos...

Cuando uno ha constatado así la estructura interna de una raza, es necesario considerar el medio en el que ésta se desarrolla. Puesto que el hombre no está solo en el mundo, la naturaleza lo envuelve y los otros hombres lo rodean: sobre el estrato primitivo y permanente se instalan los estratos accidentales y secundarios, y las circunstancias físicas y sociales desarrollan o completan la naturaleza que les fue dada.

Tanto el clima... tanto las circunstancias políticas..., tanto... las condiciones sociales han impreso su marca...

Cuando operan el carácter nacional y las circunstancias envolventes (las condicionantes externas), no operan sobre una tabla rasa, sino sobre una tabla donde las huellas ya están marcadas. Según se tome dicha tabla en un momento u otro, la huella será diferente...

TAINÉ, HIPÓLITO: *Histoire de la littérature anglaise. Introduction*. En: CRESSION, A.: *Hippolyte Taine, sa vie, son oeuvre...* Paris, P.U.F., 1951, p. 137-139. (trad. de la autora)

⁴⁵ GALATI, MARÍA C.: *El problema estético*. En: BIAGINI, H.: op. cit., p. 91.

un arte pedagógico"⁴⁵.

Según Galati, los personajes paradigmáticos, "*creados por la imaginación estética, alcanzan un valor emotivo más profundo, nos impresionan por la verdad contenida en la belleza, pero es verdad*

⁴⁶ GALATI, M. C.: op. cit., p. 94.

idealizada, valor lógico transmutado en valor estético"⁴⁶.

Esta concepción del arte es el sostén teórico de la pintura de historia y del auge del retrato. Desde sus orígenes en Roma, recogen la memoria de los "*antennati*" como mayores ilustres y como ejemplo. Fijan el recuerdo de los hombres y los hechos ejemplares, aquellos que sirven para la educación progresista de las generaciones por venir.

Naturaleza y retrato: los dos temas fundamentales de la plástica del momento. Naturaleza, en tanto medio condicionante del fenómeno artístico y del hombre, inmerso en determinado contexto social que depende a su vez de cada época y lugar.

La exaltación del predominio de los más aptos, de la raza blanca y de las etnias sajonas, conduce a corrientes del pensamiento que rechazan todas las demás. Esto enfrenta en nuestro país, a los que adhieren a esa posición, con aquellos que intentan revalorizar al indígena y la cultura precolombina. Tal como sostienen Joaquín V. González, en algunas de sus obras, o Pedro Scalabrini y más tarde José Hernández y Ricardo Rojas.

En síntesis, el positivismo argentino "*que delineará su perfil como una filosofía naturalista con un biologismo acentuadísimo, procedente de la influencia de la teoría evolucionista darwiniana, comienza a madurar alrededor del año 1860*"⁴⁶, y hará eclosión con la generación del 80.

⁴⁶ ALFIERI, TERESA: *Una brecha en el umbral: ciencia y literatura en Groussac y Ramos Mejía*. Buenos Aires, Losada, 1985, p. 62.

La metodología de las ciencias naturales servirá de soporte filosófico al método de las Ciencias del Hombre. Por eso verificamos interrelaciones constantes entre las distintas corrientes del posi-

tivismo y las ciencias biológicas. Esta situación se aprecia desde 1870 hasta fines de siglo.

En esta evolución es necesario destacar la nota característica de los científicos argentinos: "*...una preocupación especial por la ciencia como tal, el 'desinterés' de la ciencia por la ciencia*" (7).

(7) SCHUSTER, E.: *El concepto de ciencia*.
En: BIAGINI, H.: op. cit., p. 326.

• La palabra *piedad* está aquí utilizada en su sentido etimológico de *pietas* latina (conmoverse, compadecerse, tener devoción por algo o alguien)

⁽⁸⁾ VATTIMO, GIANNI: *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 1992. p. 26.

“piedad” es el amor que se profesa a lo viviente y a sus huellas, aquellas que va dejando y aquellas otras que lleva consigo en cuanto recibidas del pasado” ⁽⁸⁾.

GIANNI VATTIMO

Desde su origen en Grecia, se llamó **museo** al lugar consagrado a las Musas. El primero del que se conserva memoria fue el fundado en Alejandría por Ptolomeo Soter, alrededor del 300 a.C. Centro filosófico y científico en la Antigüedad, fue el lugar de encuentro cultural donde se cultivaba el saber.

Ya desde sus inicios, se diferenció el museo de los repositorios o galerías de obras de arte. Estas eran las pinacotecas, que florecieron desde el clasicismo al helenismo (siglos IV al II a.C.).

El Museo de La Plata

El coleccionismo, en un sentido estricto, sólo comienza a fines del siglo XVII. Si bien es cierto que ya en Roma hubo una verdadera fiebre por reunir obras de arte griegas, y aunque algunos personajes del Renacimiento italiano atesoraron gran cantidad de obras de la antigüedad clásica, ninguna de esas primeras colecciones pasaron de ser meros “*bazares de rarezas*”, como las llama Francisco P. Moreno. Sin orden, ni sistema, aún no se había tomado conciencia social del valor educativo de esos objetos agrupados.

Con el ideario democrático del Iluminismo y la Revolución Francesa, resulta evidente para los grupos dirigentes que es una obligación del Estado mantener las grandes colecciones como

medio esencial para la educación del pueblo.

“Los museos públicos sirven como factores permanentes de la educación de la nación o más bien del mundo entero”⁽⁹⁾, dice W. H. Flowers.

Hacia fines del siglo pasado, la diversidad de disciplinas reunidas por los coleccionistas, dio origen a las especializaciones museológicas. Entonces se retomó el originario concepto griego. Se llamó **Museum** a los museos de Historia Natural, recintos dedicados al estudio de las ciencias biológicas, globales y totalizadoras, tal como fueron concebidas entonces. Asimismo, se adoptó la nominación de galerías o pinacotecas para las colecciones de Bellas Artes.

Pero los científicos de la época se quejaron de esta organización restrictiva, en que *“la historia natural se ha estrechado gradualmente en la mayoría de los espíritus”*. Se había trazado una línea de demarcación entre los productos que no dependían del pensamiento humano y los artificiales. A los primeros se los categorizó como Ciencias Naturales.

La reacción fue unánime. La noción de Naturaleza debía ser comprensiva. La Antropología y el estudio del crecimiento gradual de la humanidad no permitían descomponer las colecciones.

Las diferentes ramas de la ciencia y del arte debían estar colocadas en orden y yuxtapuestas, para que una elucidara a la otra, en una *“institución ideal que aún no posee el mundo”*⁽¹⁰⁾.

Cabe ahora preguntarse cuál fue el origen del Museo de La Plata. Desde un punto de vista fáctico, continúa con el proyecto de país que concibe Rivadavia, cuando decreta la creación del primer museo en 1823. Pero la idea-fuerza del gran Museo como promotor de cultura democrática, se hace presente y conciente con Sarmiento y Avellaneda. Entonces se convoca a científicos

⁽⁹⁾ FLOWERS, W. H.: *Los museos de historia natural*. En: *Revista del Museo de La Plata, La Plata* (Prov. de Buenos Aires), t. 1, 1890-1891, p. 5.

⁽¹⁰⁾ FLOWERS, W. H.: op. cit., p. 6-8. Flowers era Director del Museo Británico de Historia Natural y Presidente de la Asociación Británica para el adelanto de las ciencias en 1889.

Europeos, para contribuir al gran proyecto argentino. Es cuando arriba el sabio profesor Germán Burmeister, a instancias de Sarmiento, para concretar un importante museo en Buenos Aires. Es el momento en que Francisco P. Moreno, casi un niño (1865), comienza a coleccionar *“piedras de colores”*, con ansias de conocimiento.

La Ciudad de Buenos Aires fue la capital de la provincia homónima hasta 1880, año en que fue declarada Capital de la República. Sin embargo, el asiento del gobierno provincial siguió residiendo físicamente en la ya entonces Capital Federal. Recién el 19 de noviembre de 1882, durante el mandato de Dardo Rocha como gobernador de la Provincia de Buenos Aires (1880-1884), se funda por decreto la Ciudad de La Plata como capital de la provincia y sede de sus autoridades.

“A la nueva ciudad, apenas en cimientos, trasladáronse dichas autoridades en abril de 1884”, relata Moreno, haciendo la salvedad de que no se habían removido de la Capital, aquellas instituciones que por su *“índole especial”* debían permanecer en Buenos Aires. Este era el caso del Museo creado por Rivadavia, en ese momento a cargo del Dr. Burmeister. La delicadeza y fragilidad de las colecciones hacían desaconsejable todo traslado.

Pero Buenos Aires contaba con otro Museo. En 1877, el entonces ministro de gobierno provincial, el distinguido americanista Dr. Vicente G. Quesada, había expresado a la Legislatura *“la conveniencia de la creación de un Museo de antigüedades americanas, para guardar en él las curiosidades arqueológicas y antropológicas que se descubran en nuestros territorios, todavía inexplorados, vestigios de un pasado perdido y cuyas reliquias clasificadas científicamente, servirían para la solución de complicados problemas”*. Luego manifiesta su deseo para que esa institución fuera creada sobre

la base del *"Museo formado por el Sr. Francisco P. Moreno..."*⁽¹¹⁾.

Aludía al Museo Antropológico y Arqueológico, cuyas colecciones se componían principalmente de los objetos que había reunido en sus viajes al interior durante varios años, según narra Moreno, quien agrega *"los que tuve el honor de donar a mi Provincia natal..."*, como respuesta al proyecto de Vicente G. Quesada.

Por esta causa, cuando se resuelve la federalización del Museo de Burmeister, el gobernador de la Provincia, Dr. Carlos D'Amico, encomienda a Moreno proyectar un museo público provincial, *"juzgando que el progreso de la provincia así lo requiere"*.

En julio de 1884, se toma la decisión de trasladar a un local provisorio en La Plata el Museo Antropológico creado por Moreno, en tanto se construía un edificio específico.

Para determinar la fecha exacta de creación del museo platense, el Dr. Enrique M. Barba⁽¹²⁾ afirma que *"los documentos que a ello se refieren, pueden llevar a engaño si no se los interpreta correctamente y en su sentido cabal"*. Es por eso que este erudito historiador insiste en la necesidad de atender a los datos de los orígenes políticos del *"momento de la capitalización de Buenos Aires"* y a la circunstancia de la creación de la Institución del Museo.

Para Barba, el Museo de La Plata fue fundado el 13 de noviembre de 1877, fecha en que fue promulgada la ley que crea el Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, sobre la base de la donación de Moreno, y que se decreta la construcción de un edificio especial.

Meses después, se nombra a D. Francisco P. Moreno, director del mismo.

Para el historiador del arte Hans Sedlmayr, el museo es uno de los temas conductores de la arquitectura y urbanismo del siglo pasado⁽¹³⁾.

Este estudioso entiende que la idea del museo es estructural en el

⁽¹¹⁾ MORENO, FRANCISCO P.: *El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Museo, 1890, p. 11. Separata de la *Revista del Museo de La Plata*, t. 1.

⁽¹²⁾ BARBA, ENRIQUE MARIANO: *La fundación del Museo y el ambiente científico de la época*. En: *Obra del Centenario del Museo de La Plata*. La Plata (Prov. de Buenos Aires), Universidad, t. 1: Reseña histórica, 1977. p. 8.

⁽¹³⁾ SEDLMAYR, HANS: *Epocas y obras artísticas*. Madrid: Rialp, 1965. 2 tomos.

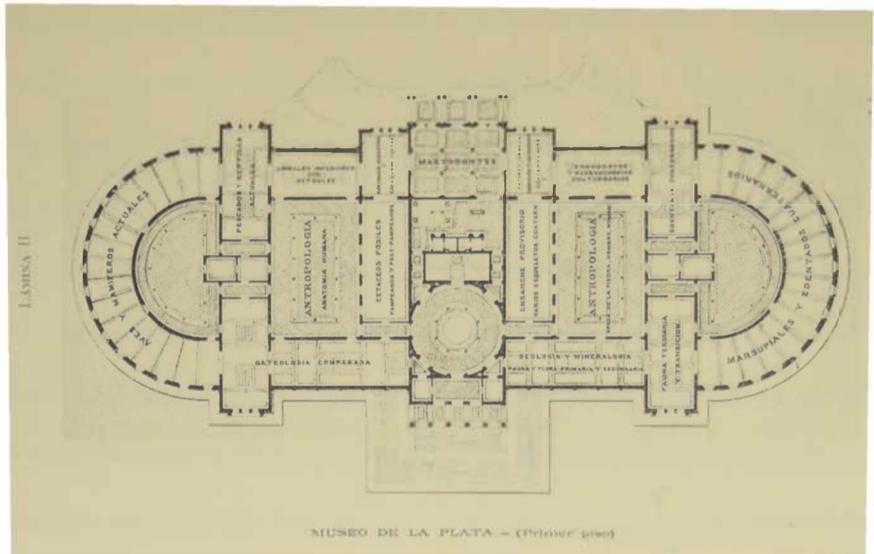
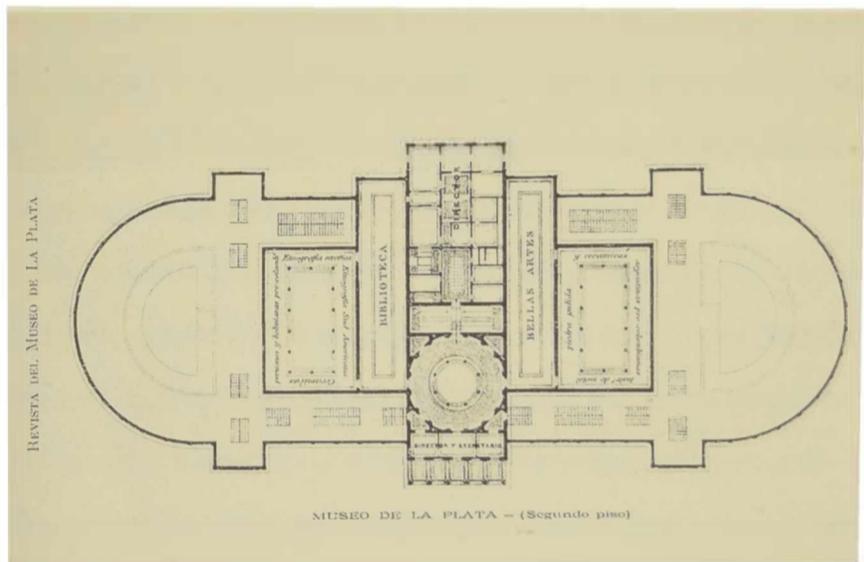


Foto N° I: En esta fotografía no se hallan todavía emplazados en doce altas hornacinas los bustos de célebres científicos: a la der.: Bouchet de Perthes (especialista en prehistoria); Lamark (naturalista); Winckelmann (arqueólogo); Blumenbach (antropólogo); Linneo (naturalista); Cuvier (zoólogo y paleontólogo). A la izq.: Humboldt (naturalista-viajero); Azara (naturalista); Darwin (naturalista); D'Orbigny (naturalista-geólogo); Broca (antropólogo); y Bravard (geólogo-paleontólogo).
Años después, el escultor Víctor de Pol colocó en el tímpano una alegoría de la Ciencia y a los lados de la escalinata, los famosos "Smilodón" o tigres fósiles de diente de sable.



pensamiento social del siglo XIX. El museo es símbolo del positivismo y la democratización de las ciencias.

La casa de las Musas debía ser obviamente clásica. Tímpano, frontis y amplias columnatas clasicistas son los elementos simbólicos para que el visitante se sienta ingresando en el templo de las ciencias.

La planta, en cambio, responde a otros supuestos culturales.

Nadie mejor que Moreno expresa el sentido profundo del Museo ideal, planteado por Flowers.

Moreno hace suyo el ideario del paleontólogo francés Albert Gaudry, que expresara en el Museo de París, en 1885, cuando afirma que *"quisiera que el Museo de paleontología tuviera la forma de una larga galería donde se seguiría sin interrupción la serie de los seres fósiles"*⁽¹⁴⁾.

Este programa coincide exactamente con la concepción del evolucionismo científico darwiniano que dominaba la época.

Esas ideas indujeron a Moreno *"a trazar el bosquejo del plan del Museo de La Plata... pero ampliándolas, porque este establecimiento sería general y no paleontológico solamente"*. El programa básico exigía que la disposición de las salas permitiera *"...estudiar el pasado y el presente biológico y el medio en que se ha desarrollado"*. Por eso era fundamental para el científico que las galerías presentaran *"sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe..."*

...representa al anillo biológico que principia en el misterio y termina con el hombre".

Todo el Museo es una alegoría, desde el emplazamiento en el Parque de la ciudad, integrándose conceptualmente con un Jardín Botánico, el Zoológico, el Observatorio Astronómico y la Escuela de Bellas Artes y Oficios.

"Aire balsámico a los pulmones de los habitantes de La Plata y no

⁽¹⁴⁾ GAUDRY, ALBERT: *Les ancêtres de nos animaux dans les temps géologiques*. En: *Revue scientifique*. Paris, 1888 (seg. Moreno, F. P., op. cit., p. 14)

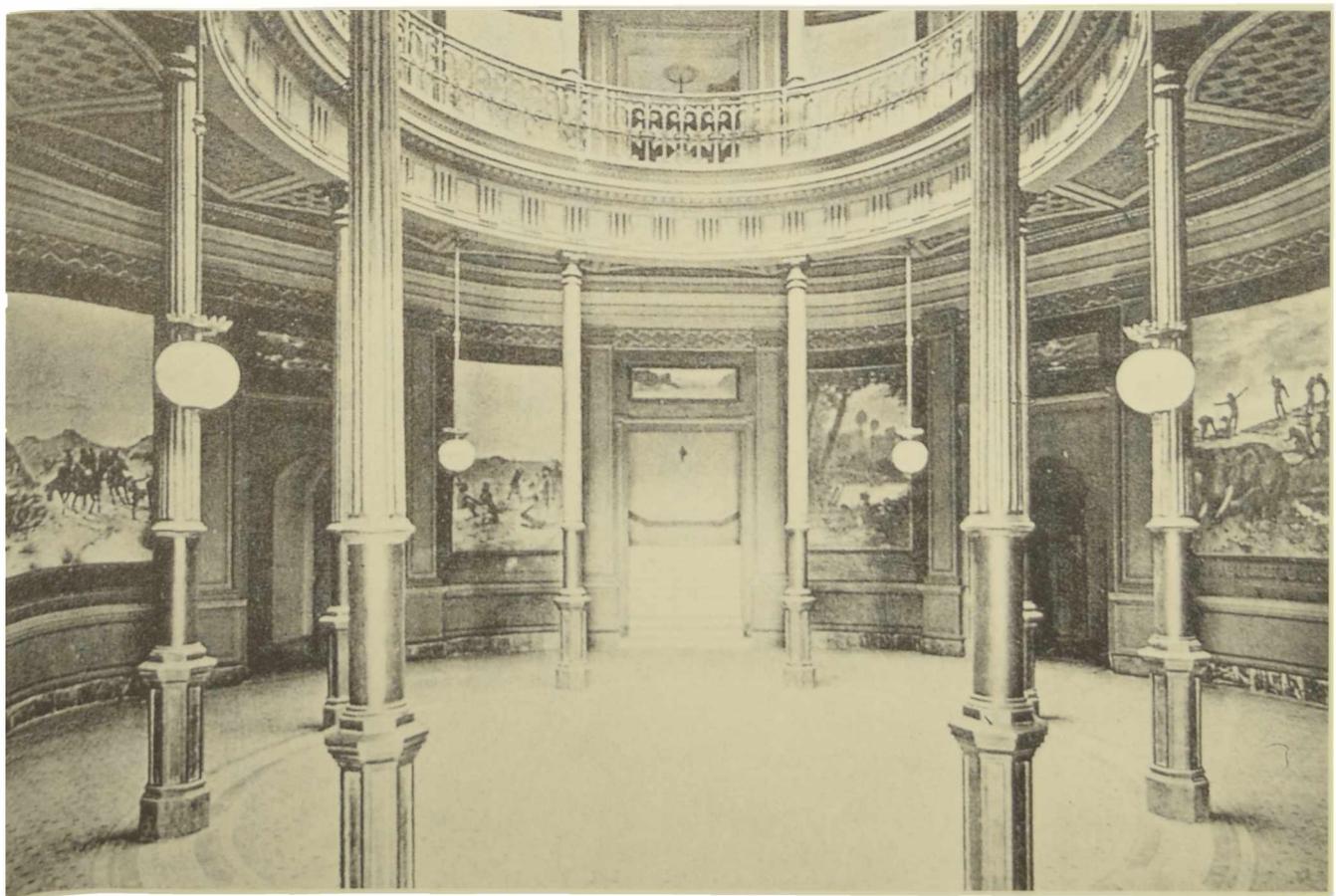
poca luz útil a sus espíritus”.

El 30 de julio de 1884, fueron contratados los arquitectos Federico Heynemann, alemán, y el sueco Enrique Aberg para ejecutar este proyecto que debía constituirse en un hito cultural y urbano, “*con un carácter americano antiguo que no desdice con las líneas griegas*”, como lo quería Moreno.

Según lo dicho, la planta general del Museo se desarrolla a partir de una rotonda central en Planta Baja, donde ocho grandes murales representan distintas escenas de la vida indígena y salvaje en la Argentina. Desde allí, siempre hacia la derecha, se desarrolla la evolución biológica desde la Geología hasta la Antropología. Dicha sala marca el último eslabón de la cadena evolucionista.

La planta superior reproduce el esquema anular de la inferior. Una rotonda central, rodeada de grandes pinturas, es el eje respecto al que se distribuyen una serie de salas en las que se ordenan las más

Foto N° 2: Rotonda central. Planta Baja (año 1890). Seg. Moreno:
Sobre los muros se aprecian grandes pinturas al óleo. De der. a izq.: “La vuelta del malón”, de J. Bouchet; “Una cacería prehistórica”, de Reinaldo Giudici; “El mastodonte y los gliptodontes”, de P. Matzel; “El esmilodonte”, de E. Coutaret; “La caza del guanaco”, de J. Speroni; “Un parlamento indio”, de J. Bouchet; “Descuartizando un gliptodonte”, de L. De Servi; “El rancho indio”, de R. Giudici. En esta foto falta, en el centro, el busto del Perito Moreno, obra del escultor Alberto Lagos, inaugurado el 11 de noviembre de 1923.



“preciosas reliquias de las sociedades humanas que actuaron en tiempos muy remotos en ...esta República”.

Las más bellas obras de alfarería precolombina alternan con obras provenientes de las Misiones Jesuíticas, *“por el interés histórico... y artístico, por la fusión del estilo jesuítico... con la forma indígena”.*

“Corona el edificio” y la evolución humana, un salón de Bellas Artes y la Biblioteca ⁽¹⁵⁾.

⁽¹⁵⁾ MORENO, F. P.: op. cit., p. 14 y ss.

Dos salas simétricas exaltan en lo alto (la Planta Alta) el espíritu del hombre que se eleva sobre el magma geológico que da inicio a la evolución de la materia.

Se materializa arquitectónicamente, como un signo, el concepto de excelstitud del arte y la superación de la materia por el conocimiento.

Foto N° 3: Rotonda central. Planta Baja (año 1888). Se ve al pintor Reinaldo Giudici al fondo, pintando un mural. En primer plano, posan los caciques araucanos Foyel, Inacayal y Juan Coñuel, quien fue después portero del Museo. Moreno los trajo del sur y los alojó en el Museo.



La presencia de una Sala de Bellas Artes en el plano del Museo de La Plata proyectado por Moreno, era esencial. Tanto, que significaba la culminación del concepto de Ciencia Natural, sustentado por la generación positivista del 80.

⁽¹⁶⁾ CLOQUET, L.: *Traité d'architecture*. Paris, 1903. t. 4, p. 315-317.

“Un museo de pintura ofrece de ordinario, al centro, una gran sala o galería alargada, iluminada desde lo alto...”⁽¹⁶⁾, sugiere un trata-

La sala de Bellas Artes

do francés de arquitectura de la época.

Así nació la Sala de Bellas Artes, cuya disposición demuestra una información o una clarividencia en su diseño, que hoy nos asombra.

⁽¹⁷⁾ Archivo General de la Nación

Una fotografía del siglo pasado⁽¹⁷⁾ permite apreciar de qué manera se cumplieron esas premisas de buena arquitectura.

Sobre las paredes se destacan “*algunas buenas telas y reproducciones de las esculturas que más gloria han dado al genio antiguo*”⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁸⁾ MORENO, F. P.: op. cit., p. 27.

Estas líneas manifiestan el gusto de la época y por encima de éste, el juicio de valor estético de la sociedad cultivada en la Argentina del fin de siglo.

Dentro de la corriente del pensamiento positivista, convivían ciertas contradicciones internas. Su método matemático-cientificista se trasladaba sistemáticamente a toda otra esfera de la actividad humana. Así se incorporó la noción de que el quehacer humano debía desarrollarse en tres etapas sucesivas: juventud, madurez y

decadencia.

Esto fue también válido para la esfera artística. De allí que en arte perviviera el planteo de Vasari y Winckelmann, que habían concebido una historia del arte que progresa en el tiempo hasta culminar en Grecia. En aquel punto, se había alcanzado la cúspide insuperable. Después, sólo cabía repetir el ciclo hasta arribar a un nuevo clasicismo de las formas, con Miguel Angel.

La concepción circular de la Historia del Arte es de carácter pesimista y, en muchos sentidos, antitética respecto de la evolución progresista que se aceptaba para las Ciencias.

Para Taine, *“el arte es un eco armonioso y amplificado”*, tal como comprueba en la estatuaria griega, que *“se convierte en adulta en el momento en que finaliza la edad lírica ... de las manos ... de Mirón, Policleto, Fidias”*, y agrega más adelante *“como las manos*

Foto N° 4: La sala de Bellas Artes, en 1888.



de Leonardo, de Miguel Angel y de Rafael...”

“La estatuaria griega no sólo representó a los hombres más hermosos. ... Al sentimiento profundo de la perfección corporal y atlética, se añadía en el público y en los maestros, un sentimiento religioso original”⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁹⁾ Taine, H.: *Filosofía del arte*. Buenos Aires. El Ateneo, 1950. p. 309-310.

Compelidos por el espíritu de la época, particulares o instituciones bonaerenses adquieren calcos de yeso de las grandes obras de la estatuaria clásica.

⁽²⁰⁾ El grupo de “Laocoonte”, entre otros, se encuentra hoy en el hall de la Facultad de Bellas Artes de La Plata.

En la fotografía de la Sala de Bellas Artes del Museo de La Plata que mencionamos más arriba, se reconocen calcos en los que se creía encontrar la perfección del arte griego, es decir, del arte de todos los tiempos ... aunque no fueran griegos, ya que sólo eran meras copias de copias romanas.

⁽²¹⁾ Según la reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en el Museo durante el año 1889, Moreno comunica a las autoridades que: “El Señor Pedro Costa, ha hecho donación muy valiosa a la galería de Bellas Artes del Museo, de un hermoso lienzo de dimensiones colosales representando el “Sitio y destrucción de Jerusalén por Tiro”, obra de los reputados artistas, David Roberts y H. C. Sellows (sic), la que ha sido juzgada favorablemente en las grandes capitales europeas y americanas donde ya ha sido expuesta.”

La Venus de Milo aparece alineada junto a un togado romano, Laocoonte, dos Spinari y, al fondo, el Moisés de Miguel Angel, entre varias otras⁽²⁰⁾.

En ese mismo informe añade que, “el Dr. Dardo Rocha ha enviado un molde de yeso de una escultura del siglo XV representando un guerrero muerto”, y “por mi parte, he aumentado esta galería con dos telas importantes”. Obras que lamentablemente, no identifica.

En dicha fotografía, podemos identificar algunas telas que todavía hoy se encuentran en el Museo: “Los saltos del Iguazú”, de Adolfo Methfessel, y el “Bosque de Fontainebleau”. Aparecen otras que hoy no hallamos en esta casa.

Este informe muestra de modo irrefutable la importancia que daba Moreno al incremento de la colección de Bellas Artes del Museo.

Sabemos que en 1884, el coleccionista don Juan Benito Sosa entregó en custodia a Moreno, cuarenta obras de arte de su propiedad, para ser expuestas en el Museo de La Plata. Allí estuvieron exhibidas hasta 1922, fecha en que se creó el Museo Provincial de Bellas Artes, a donde pasaron en forma definitiva.

MORENO, F. P.: *Reseña general de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata*. En: *Revista del Museo de La Plata*. Tomo 1. La Plata (Prov. de Buenos Aires); Museo, 1890-1891, p.66.

Entonces, ¿cuál fue la procedencia de las obras de arte que hoy constan en el patrimonio del Museo?

Entendemos que unas provienen de donaciones realizadas por Moreno, su familia y amigos⁽²¹⁾. Otras, fueron ilustraciones o documentación gráfica al servicio de las distintas investigaciones.

Creemos que las obras de los franceses Laurent Pelletier y Biard seguramente pertenecen al primer grupo. Si no, ¿cómo explicar la llegada a La Plata de dos óleos enormes, de tema brasileño, que un artista prestigioso presentara en el Salón des Artistes Français de 1835 en París? Tal el caso de *“La venta de esclavos”* o *“La Forêt vierge”* de Augusto Biard.

El paisaje del *“Bosque de Fontainebleau”* de Laurent Pelletier, en cambio, aparece como el caso común de una adquisición en Europa por parte de algún aficionado, que luego lo regaló al Museo.

En el prólogo de su *Catálogo de pájaros fósiles*, afirma Moreno que *“... acompañamos de las láminas más necesarias”*, y luego enfatiza su posición respecto a la conveniencia de la ilustración gráfica. *“Somos partidarios de las ilustraciones, las consideramos como indispensables. Una buena representación gráfica vale más que la mejor de las descripciones. La lámina exacta permite al observador juzgar con su propio criterio”* ⁽²²⁾.

⁽²²⁾ Moreno, F. P.: *Catálogo de pájaros fósiles*. La Plata, 1891, p. 14.

La documentación gráfica es imprescindible. Para responder a esta exigencia, Moreno incorporó desde julio de 1885, personal idóneo en dibujo y creó un taller de litografía al servicio de las publicaciones. A partir de 1889 el encargado de la Sección Bellas Artes será Antonio del Nido por renuncia de Guillermo Gerling.

Por la importancia que se atribuye a ese aspecto de la tarea, se organizan en el Museo talleres de publicaciones. Las ilustraciones que acompañan la **Revista** o los **Anales** salen de sus prensas en litografías de óptima calidad.

Desde la creación de La Plata, el gobierno bonaerense, en su afán de progreso cultural, considera imprescindible la existencia de una Universidad Provincial. Esta fue creada en 1897, con las Facultades de Derecho, Físico-Matemáticas y Química, ya que no llegó a con-

cretarse la proyectada Medicina.

Esa Universidad tuvo vida precaria, hasta que en 1905 la Nación se hizo cargo de ella. Ya desde el año anterior, el entonces Ministro de Educación y Justicia de la Nación, Dr. Joaquín V. González, había planificado transformar La Plata en una ciudad universitaria.

Existe una memoria oficial de 1904, en que J. V. González propone al Museo como una de las piedras basales para dicho proyecto, como *“escuela de las ciencias”*.

Al año siguiente, González eleva al Ejecutivo un proyecto de Ley, en el que manifiesta que *“la sección más amplia, por las dependencias que abraza y por su rico material de experiencia y observación, es el de las ciencias naturales, físicas, químicas, cuya base es el actual Museo de La Plata, con sus colecciones considerado en algunos aspectos como uno de los más ricos del mundo, y con su vasto edificio, donde pueden funcionar con holgura no sólo sus distintas secciones naturales, sino las futuras aulas, gabinetes y laboratorios”*⁽²³⁾.

⁽²³⁾ GONZÁLEZ, JOAQUÍN V.: *Obras completas*. También en: TERUGGI, M.: op. cit., p. 28.

Por decreto, el 7 de febrero de 1906, el Museo pasó a la Universidad Nacional y se designó como nuevo director al Dr. Samuel A. Lafone Quevedo.

Su director-fundador, el perito Francisco P. Moreno, había renunciado. Se oponía a la idea de diversificar la actividad del Museo y distraerlo de sus objetivos básicos.

El proyecto de González incluía la incorporación a las actividades del Museo de dos sectores de estudios: las Ciencias Naturales, Antropología, Farmacia, Química; y por otro lado, el Dibujo de las Bellas Artes, Artes Aplicadas y las Artes Gráficas. Esta última, al servicio de los estudios de las ciencias desarrolladas en la casa.

Este es el origen de la posterior Escuela de Dibujo, que tiene asien-

to en el mismo Museo. Según se infiere de los informes y memorias oficiales del Museo: carácter de las materias, número de alumnos inscriptos y demás, la enseñanza tenía puesto su acento en el dibujo técnico y como auxiliar científico.

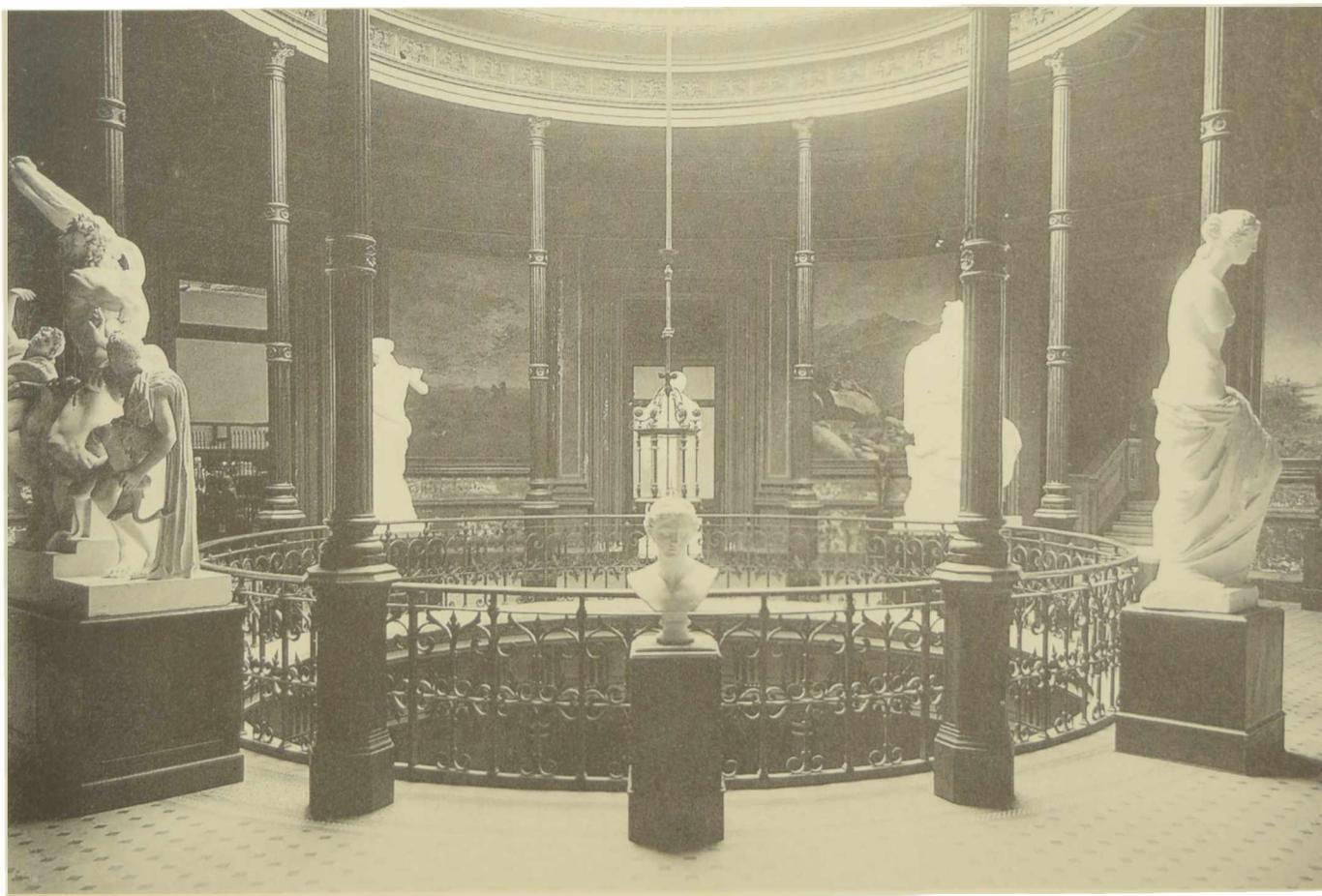
Enrique Delachaux, sabio artista, fue encargado por Joaquín V. González para organizar los cursos.

Dice el Dr. Angel O. Nessi que esa Escuela de Dibujo fue el primer curso organizado por un instituto oficial. *“Al principio era una especie de curso de dibujo para entomólogos, pero muy pronto ... numerosos estudiantes aspiraban a una enseñanza artística”*⁽²⁴⁾.

El primer director Delachaux convoca al arquitecto Emilio B. Coutaret, quien a la sazón se desempeñaba como profesor de dibujo en la carrera de Ingeniería. Coutaret trazó el plan de enseñanza de la escuela, para ser aplicado en las carreras de Geografía, Zoología, Botánica, Antropología, etc. El plan tenía tres

⁽²⁴⁾ NESSI, A. O.: op. cit., p. 4.

Foto N° 5: Rotonda central. Planta Alta (año 1922).
Sobre los muros se pueden apreciar grandes pinturas al óleo: De der. a izq.: “El ombú”, de F. Vecchioli; “Incendio de campo y caza de ñandú”, de R. Giudici; “Selva Misionera”, de A. Ballerini; “Alrededores del Volcán Tronador”, de J. Jorgensen; “La Quebrada de Lules”, de J. Jorgensen; “La alta Cordillera de los Andes en Mendoza”, de R. Giudici; “La vuelta de Torres, en el Delta del Paraná”, de E. Coutaret; “Indios canoeros en el Delta, frente a las barrancas del Paraná”, de J. Bouchet. Junto a la baranda: Laocoonte, Venus de Milo, Moisés de Miguel Angel, etc.



años de duración, lapso en que se desarrollaban estudios de línea, modelado y, por fin, color.

Entre sus muy prestigiosos profesores, cabe destacar a Martín A. Malharro y al ya mencionado Emilio B. Coutaret, quien a su vez fue maestro de Emilio Pettoruti. Congregó a un grupo de alumnos inquietos y ávidos de superación, quienes crearon el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, que publicó entre 1909 y 1912, la importantísima revista ARS.

“A partir de 1914, la Escuela fue eximida de impartir enseñanza a los alumnos de las Facultades de Ingeniería y Agronomía. Por este motivo, y además por falta de espacio, se traslada el 1º de marzo de 1921, a la calle 53 Nº 790”⁽²⁵⁾.

⁽²⁵⁾ Nessi, A. O.: op. cit., p. 139.

Foto N° 6: Sala del Consejo (año 1922)
Sobre sus muros aparecen los óleos:
“Bosque de Fontainebleau”, de Laurent Pelletier
y “La tapera” de del Nido; junto a numerosos
diplomas concedidos al Perito Moreno y un
yeso del “Spinario” romano.

Después de Lafone Quevedo, que falleció en julio de 1920, lo sucedió el Dr. Luis María Torres, quien dirigió el Museo entre 1920 y 1933. Torres fue un verdadero reformador. Vinculado con el



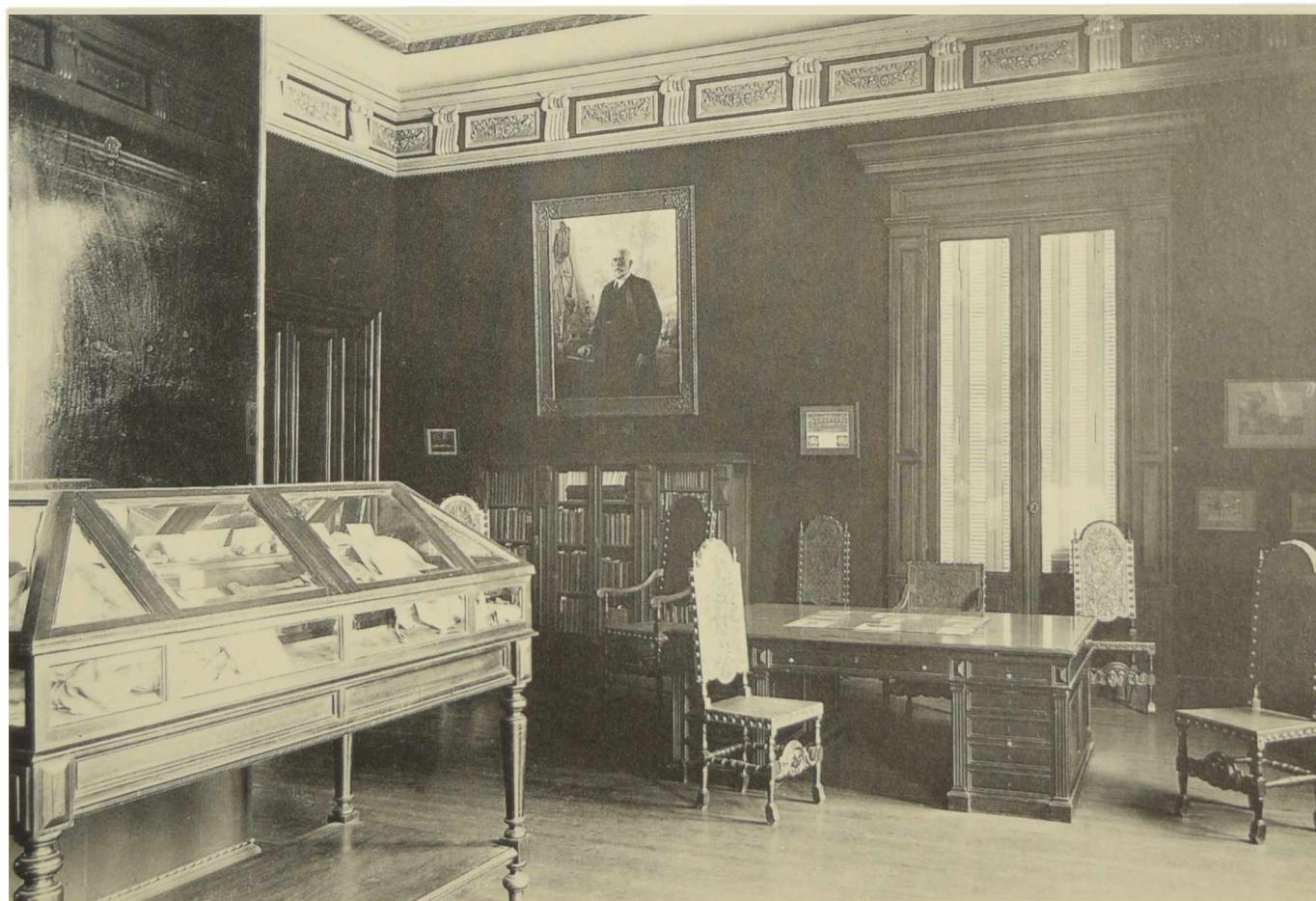
Museo desde 1905, se destacó en Arqueología y Etnografía, hasta llegar a profesor adjunto del mencionado Lafone Quevedo.

Habían transcurrido casi cuarenta años desde la época de la organización del Museo. Habían evolucionado las ciencias, su enseñanza y la filosofía que sustentaba la concepción del mundo de la generación del 80.

Luis María Torres concibe un museo de Ciencias Naturales en sentido estricto. Se modifican las salas para conseguir una nueva y más moderna comunicación con el estudioso y el visitante. Se habilitan nuevos espacios, se traslada la Biblioteca a la Planta Baja y desaparece la Sala de Bellas Artes.

Como queda dicho, muchas pinturas fueron trasladadas al nuevo Museo de Bellas Artes. Los calcos de la estatuaria griega rodearon la baranda de la rotonda de la Planta Alta. Las pinturas y acuarelas se distribuyeron por las salas técnicas como ilustración plástica de

Foto N° 7: Sala Moreno (año 1929)
Reconocemos en sus paredes: a la izq.: "Sitio y destrucción de Jerusaén por Tito", de David Roberts y H. C. Selous y enfrente: "Retrato del Perito Moreno", por De Servi.



las distintas disciplinas científicas. Son meros documentos gráficos. Hoy, un siglo después, las ciencias matemáticas, físicas y naturales descubrieron que sus leyes exactas son relativas (Einstein). Hoy la ciencia busca su superación por el espíritu y los jóvenes científicos redescubrieron “*las artes*” en rincones escondidos. Habían estado esperando cien años un nuevo Renacimiento.

Es con emoción que tenemos el gusto de presentar a ustedes los tesoros de Bellas Artes que soñó Moreno, como el más excelso eslabón de la cadena biológica.

Estuvieron allí, y hoy son para todos ustedes.

Foto N° 8: Sala de Etnología Argentina.
Sobre el muro lateral se alinean láminas ilustrativas y, al fondo, se distingue la pintura de Gramajo Gutiérrez, “El Mercado de Añatuya”.



Artistas y obras

Antonio Alice nació en Buenos Aires el 23 de febrero de 1886. A instancias de Cupertino del Campo, inicia sus estudios artísticos en el taller del maestro Decoroso Bonifanti, quien se constituirá en su mentor por el resto de su existencia.

Bonifanti influye sobre Alice para que concurra a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Más tarde, lo estimula para que se presente al concurso del Premio Europa.

Alice logra el premio y, junto con Bonifanti, viaja a Turín, a la Real Academia Albertina. Allí elige como profesores a Giacomo Grosso y Andrea Tavernier, cultores del "verismo scapigliato" piamontés. Esta escuela se caracterizó por una densa paleta oscura puesta al servicio de una temática que ponía el acento en la verdad filosófica y moral. El retrato y la pintura de historia son los temas más importantes, en tanto vehículos para la

Medalla de Oro en la Exposición de San Francisco (California).

Su prestigio creció con los años, al tiempo que se aclaraba su paleta y adoptaba una técnica de toque más rápido, siempre con sólida composición académica.

Fue un eximio retratista y pintor de temas históricos doctoredificantes, con los que buscaba exaltar los valores patrióticos. Fueron célebres sus grandes cuadros de composición: "San Martín en Boulogne-sur-Mer", "Argentina, tierra de promisión" y "Los Constituyentes del 53".

Escribe: "El argumento en la pintura" donde expone el sustento teórico de sus cuadros.

Cuando aborda el paisaje, consigue grandes logros de color y luz, que recuerdan a los "macchiaioli" italianos.

Alice fue un maestro y respetado jurado. Es por esto que su personalidad como plástico ejerce gran influencia en la juventud de su época. Fue maestro de toda una generación de pintores salidos tanto de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires como de La Plata.

Falleció el 24 de agosto de 1943.

ALICE

Antonio

exaltación ejemplarizante de los modelos cívicos.

Alice consigue todos los honores y medallas de dicha Academia. Luego recorre Europa y estudia a los grandes maestros coloristas (Tiziano, Tintoretto, Velázquez y Zuloaga). Para el Salón del Centenario de Buenos Aires (1910), envía su primer cuadro histórico "La muerte de Güemes" que obtiene la Medalla de Oro. Sus éxitos continúan cuando obtiene el máximo galardón en el Primer Salón Nacional (1911). En 1914 obtiene la Medalla de Plata en el Salon des Artistes Français de Paris, y en 1915 gana la Gran

Antonio Alice fue el más renombrado retratista de su época. El Alice

de los cuadros históricos y los retratos se presentó

como un artista de profunda reflexión, un estu-

dioso, casi un científico analista de la situación y

el modelo. Arte meditado, entendido como "míme-

sis", en el sentido profundo de la palabra. En esa

época la "verdad" es principio alrededor del que

gira todo el problema conceptual de la pintura de

retrato. Esa premisa estética, tenida como exigencia

fundamental, comporta la necesidad de plantearse el retrato como

"parecido" a un determinado modelo.

El personaje se nos muestra en toda su dignidad de "héroe cívico" y

modelo de valores.

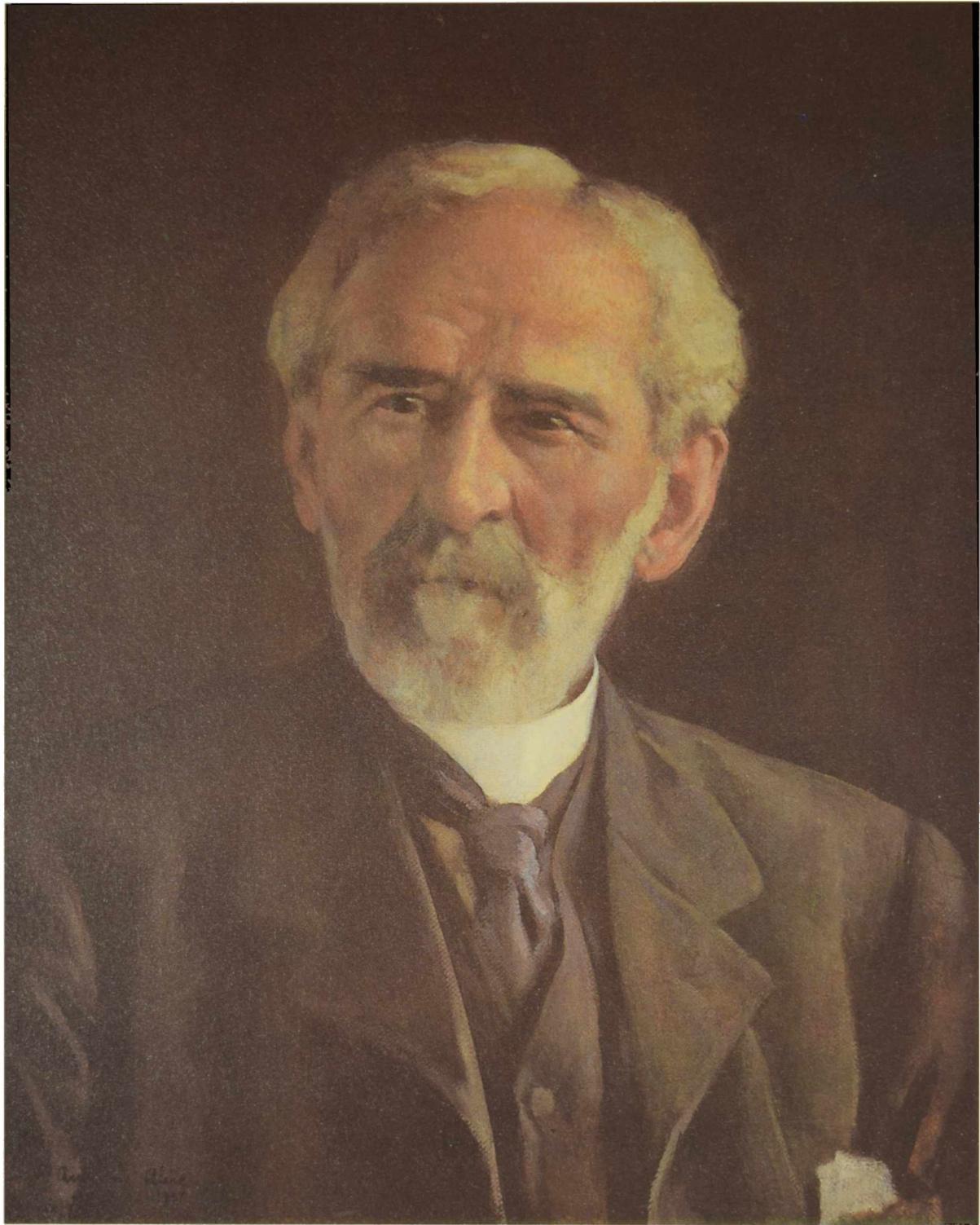
La pincelada suelta y rica de matices de color, construye los

volúmenes que surgen de fondos neutros. La luz se convierte en el

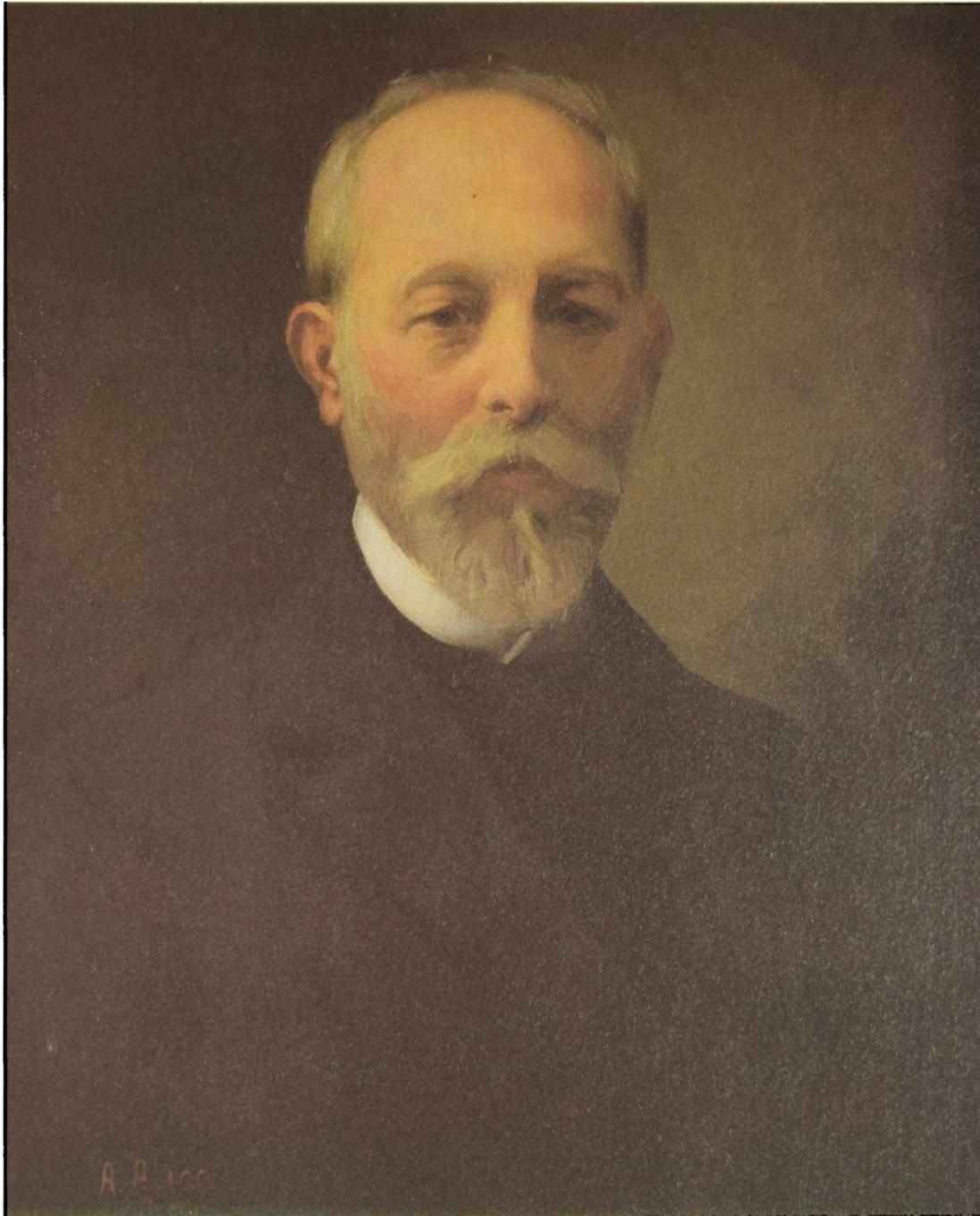
gran protagonista que destaca dramáticamente la cabeza y abunda

psicológicamente en el personaje. La cabeza es, a un mismo tiempo,

centro compositivo y simbólico.



ALICE Antonio
Guillermo Enrique Hudson. 1937
Oleo. 60 x 40 cm.



ALICE Antonio
Florentino Ameghino. 1911
Oleo. 78 x 56 cm.



ANONIMO

*Retrato del Perito Moreno y su hermana [Atrib. a Eustaquio Carrandi].
[c. 1853-54]
Oleo. 97 x 118 cm.*



ANONIMO
Madona con niño. [c. s.XIV (?)]
Oleo s/ tabla. 60 x 46 cm.



Arpista. 1888
Oleo. 150 x 180 cm.

BERGES

Probablemente se trata de Charles-Joseph Bergès, pintor nacido en Toulouse, activo desde fines del siglo XIX hasta principios del XX.

Fue discípulo de Dagnan-Bouveret y del reputado profesor Humbert.

Carecemos de mayores datos sobre su actividad, aunque sabemos que fue miembro y realizó envíos de obras a los Artistes Français desde 1911 a 1925.

No existe documentación ni bibliografía que consigne viajes por América del Sur. Sus obras con iconografía indígena pueden haber sido la respuesta a temas de moda, tratados de manera idealizada.

Pintor gallego, nació en 1848. Llegó al país en 1861 y se radicó en Buenos Aires con su familia. Muy joven, concurre al taller de Juan Manuel Blanes, quien era, en ese momento, el maestro de mayor prestigio. En 1875, adquiere la ciudadanía ar-

BOUCHET

José

gentina, lo que le permite optar por una beca de perfeccionamiento en Europa. Parte a Florencia, donde es alumno de Antonio Ciseri, Sessi y Pagnucci. Fue condiscípulo de Cafferrata, Correa Morales y Della Valle. Viajó luego por Estados Unidos, México y Cuba. Alcanzó un éxito tan grande, que el Museo de Nueva York compró una obra suya.

Ya de regreso -como casi toda su generación- cultivó el retrato y la pintura de historia.

Más tarde, se trasladó a La Plata, donde fue socio de Montesinos. Francisco Moreno lo nombró en el Museo de Ciencias Naturales.

Su pintura recibió elogios de Schiaffino y de otros críticos tan prestigiosos como J. L. Pagano, quien se refiere a él como a "un olvidado", cuyo "arte noble" y académico de pintura delgada, de colorido y atmósfera sutil, respondía a su tiempo.

Nació en Lyon el 8 de octubre de 1798. Fue alumno de la escuela Lyonesa, y profesor de dibujo de la corbeta La Bayadera entre 1827 y 1828.

Obtuvo el segundo premio o medalla de segunda clase en 1827, de primera clase en 1836, Gran Premio de 1838 y otro 2º premio en 1848. Su temática se destacó por su

BIARD

Auguste-François

interés por la pintura de historia de tipo romántica (la Edad Media) y exótica (árabes, españoles, lapones y brasileños). A éstos agrega tópicos tales como "L'Hôpital des fous" (Hospital de los locos), "Suite d'un naufrage".

En toda su obra hubo un interés recurrente por la situación de esclavitud de los negros. Ya en el Salón de 1835, presenta "La trata de los negros" (La traite des nègres).

1849 "Proclamation de la liberté des Noirs aux colonies".

1861 "Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier sur la côte d'Afrique"; "Vente d'esclaves dans l'Amérique du Sud"; "La chasse aux esclaves fugitifs"; "Forêt vierge".

"Con frecuencia se hacen ventas de esclavos en ciertas tiendas y en casas particulares, por causa de viaje o muerte. Yo he asistido a varias ventas, sin que haya notado ninguna diferencia con las de mercaderías ordinarias.

...Por lo demás las crueldades son muy raras en Brasil, y quizá el interés de los amos entra por algo en esta dulzura, pues, desde que el tráfico fue abolido, un negro, que antes costaba mil o dos mil francos, vale hoy de seis a siete mil".

BIARD, M. A. *Viaje al Brasil, 1858-59*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1944, p. 61-62.



BIARD Auguste François
Venta de esclavos. 1858
Oleo. 168 x 222 cm.

Pintor nacido en Saint-Pierre-du-Mont el 25 de marzo de 1854.

Fue alumno de F. Clément en Lyon, en la Escuela de Bellas Artes, a la que ingresó en 1876. Luego, en París, concurre al taller de Carolus Duran.

Debutó en el Salón de Lyon en 1878 y en París en 1882 con retratos.

Viajó en 1884 a América del Sur y luego a Inglaterra, Holanda, Portugal y Senegal.

Expuso retratos, figuras y vistas de París y sus alrededores, y escenas y vistas de América, tales como: "L'enfant dort" (Exposición Universal, 1889); "La Feijoada dans la forêt vierge" (Brasil, 1910).

También grabador sobre madera, firmaba Gabriel Biessy.

Socio de la National Academy desde 1895, expuso hasta 1924.

Obtuvo mención honorífica en 1883 y en la Exposición Universal de 1889. En 1900 recibió la medalla de

En 1891, el argentino Angel Della Valle pinta una obra similar: el

"Juan Moreira", que presenta una figura yacente y en escorzo casi idéntica.

Por otra parte, en el mismo momento, Reinaldo Giudice pinta un

"Entierro en el campo" de densa atmósfera, enormes dimensiones y composición semejante.

Es evidente que Biessy, de quien carecemos de mayores datos, estuvo en Buenos Aires en la época en que hacían furor la literatura y el teatro gauchesco. Debemos recordar el éxito en ese momento, de la compañía de Pablo Podestá.

Esas obras rescatan la temática del gaucho malo, individuo rebelde y ser desgraciado, incapaz de adaptarse a un orden social.

La muerte del gaucho representaba la lucha del "orden y progreso".

La partida que se aleja en el horizonte deja un cadáver, que simboliza al cimarrón libre y bárbaro. La ambivalencia de la lectura implica un acercamiento nostálgico y romántico al ser caído, víctima de una nueva sociedad.

BIESSY

Marie-Gabriel

bronce. Fue caballero de la Legión de Honor y recibió la medalla de plata en el Crystal Palace de Londres.

Fue director de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo.

Falleció en 1935.

Desde el punto de vista plástico, la composición simétrica crea un riguroso esquema geométrico de horizontales. Esa horizontalidad es signo gráfico que, repetido, refuerza el tema de la muerte. Sólo la diagonal del cuerpo en escorzo penetra en el espacio y vincula dichas horizontales.

La luz neutra de cielo gris destaca el tratamiento académico de tintas pardas y el detenido análisis de los detalles, a través de una pincelada cuidadosa.

La fuerte carga literaria de esta realización se refuerza con la sorda presencia de los cuervos negros.



BIESSY G.
La muerte del gaucho matrero. 1886
Oleo. 162 x 300 cm.

CALABRESE

Salvador

Nació en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1902. A edad temprana se traslada junto con su familia a la ciudad de La Plata.

En 1914 ingresó en la escuela de dibujo y pintura que había fundado Rodolfo Bezzicchieri en La Plata, en 1905. Allí fue condiscípulo de Francisco De Santo, Miotti, Raúl Bongiorno, Ricardo Sánchez, entre otros. Dibujaban láminas y grabados según costumbre de la enseñanza artística de la época. Junto con De Santo, pronto se inicia en el género del retrato, tomando a sus compañeros como modelos.

Fue miembro de la Asociación Artística Platense (1925) de la que

era presidente Faustino Brughetti, cuya Academia se había constituido en el centro cultural de La Plata. Esa asociación organizó el Primer Salón de Artistas Platenses.

En 1929, ingresa a la Escuela Superior de Bellas Artes, dependencia de la Universidad de La Plata. Allí tiene como profesor a Antonio Alice, de quien se considera deudor en su técnica y estética.

Fue profesor fundador del Bachillerato de Bellas Artes donde dictaba dibujo de cabeza y busto.

Alice, se destaca en el retrato. Sus obras se hallan en los Museos de La Plata, de Bellas Artes de la Boca, etc.



CALABRESE Salvador
Joaquín Frenguelli. 1958
Oleo. 73 x 62 cm.

CERRUTTI

Eduardo

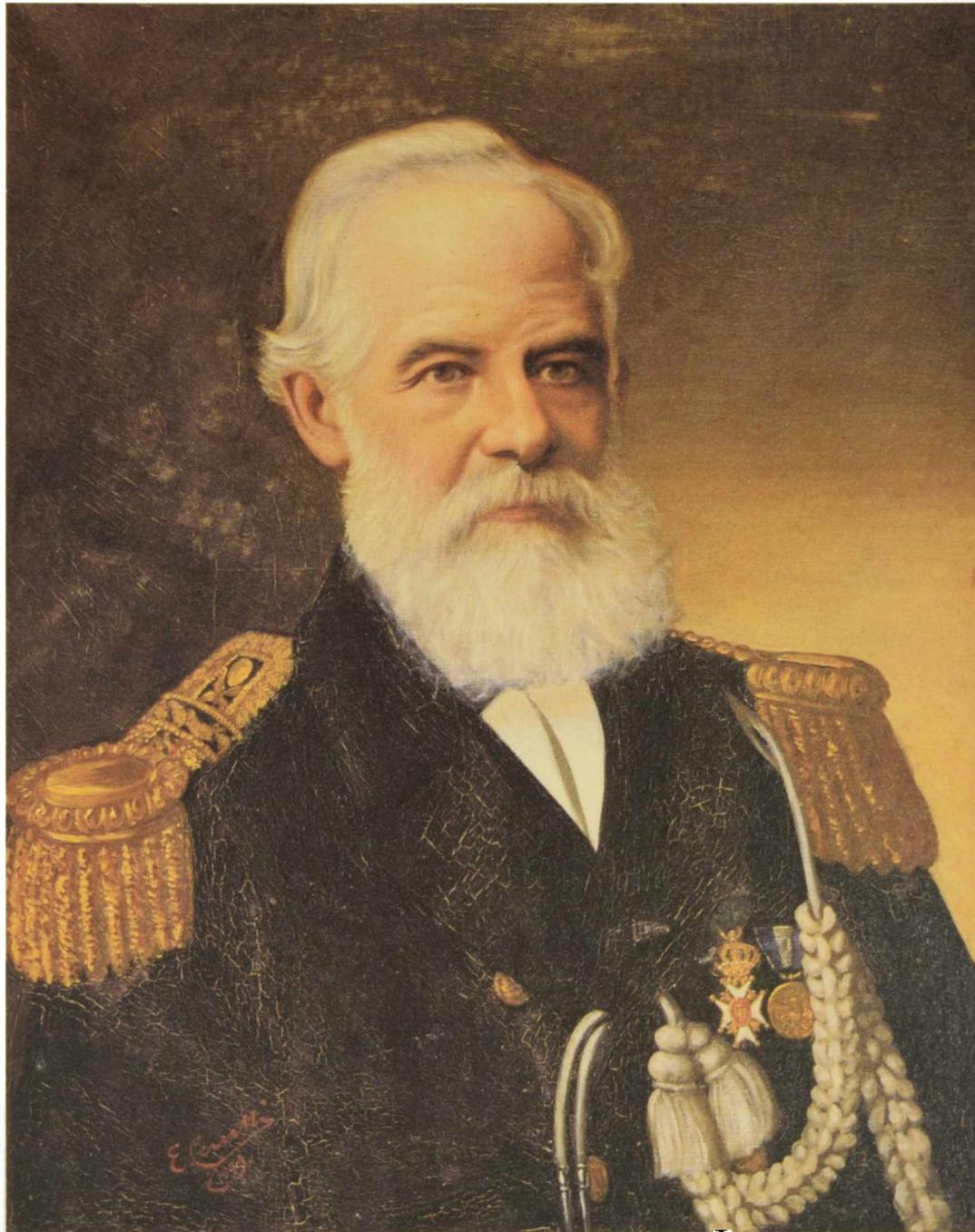
Miniaturista y retratista italiano, fijó su residencia en Buenos Aires hacia 1887. Había nacido en Alessandria el 4 de enero de 1846.

Se encargó de numerosos retratos oficiales, por lo que se le debe una serie de héroes navales argentinos, por un encargo que le hiciera el Gobierno. Su cuadro más celebrado fue aquel que representa al primer ferrocarril argentino, realizado en 1908. A instancias del Estado Mayor del Ejército, pintó un retrato del General Mitre.

También es destacable su labor en caricatura y dibujo humorístico, colaborando en revistas especia-

lizadas.

Después de la guerra, se pierde su rastro, sin que haya seguridad acerca de la fecha de su deceso.



CERRUTTI Eduardo
Dr. Javier Muñiz. 1899
Oleo. 79 x 65 cm.

Pintor argentino, nació el 23 de abril de 1899 en San Vicente, provincia de Buenos Aires. Con su familia se trasladó a La Plata donde inició sus estudios artísticos.

La plástica de Cleto Ciocchini se inscribió dentro de la corriente de Quinquela Martín y el grupo de pintores boquenses, de temática social. Incorporó las actividades portuarias y pesqueras,

especialmente

marplatenses.

Sus

personajes, de

escala

monumental,

recogen

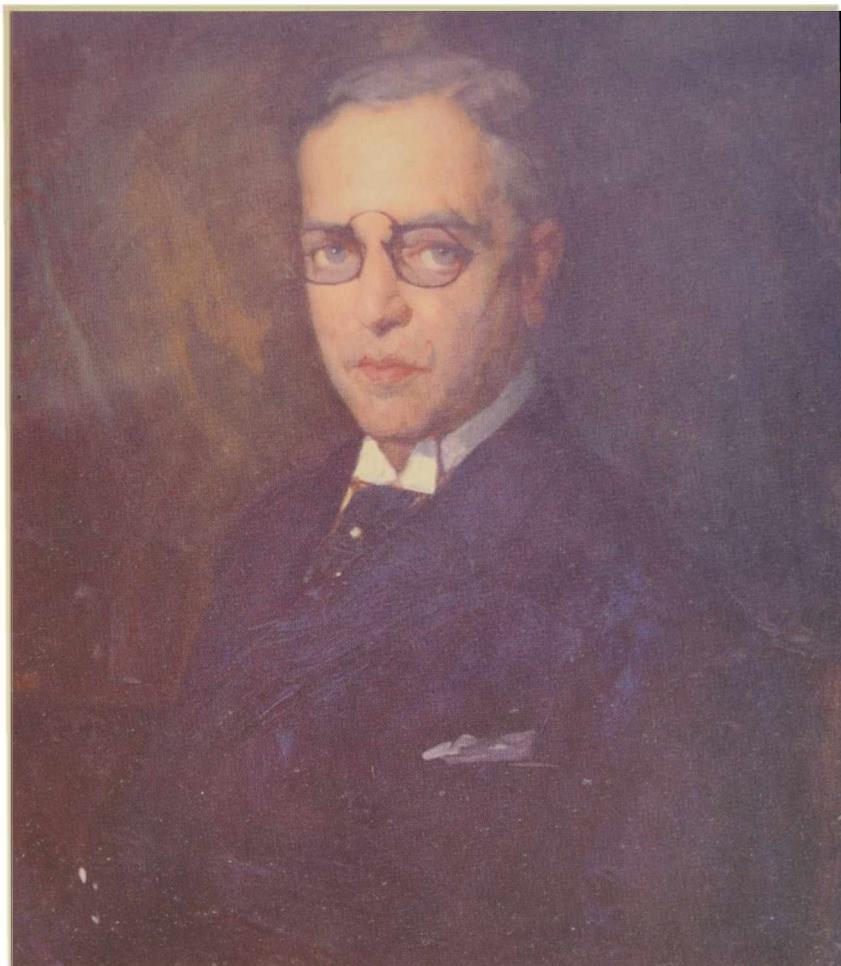
motivos de

CIOCCHINI

Cleto

Estudió asimismo en Buenos Aires. En 1919 realizó un viaje de perfeccionamiento por Roma, Florencia, París y Madrid. Al año siguiente expuso en el Liceum, en Florencia y en el Salón de Otoño de Madrid en 1922. En 1927, ya de regreso, recibió un premio estímulo en el Salón Nacional. Luego en 1930 mereció el primer premio en pintura del Salón Municipal de La Plata, el segundo premio del Salón Nacional de 1949, varios premios adquisición y, en 1951, el Gran Premio de Honor del Ministerio de Educación, entre los más importantes.

costumbres del hombre de trabajo. Fue pintor del aire libre cuya paleta manejó colores vivos, de violentos contrastes, con gamas que varían entre los tonos altos y otros registros bajos. Su empaste vigoroso aparece reforzado por los fuertes golpes de pincel que manejan la materia reforzando los ritmos. Su sensibilidad para el planteo de las grandes masas, lo lleva a acentuar los volúmenes en relieves casi escultóricos. De él dice José León Pagano: "Es un vigoroso, dibuja como quien construye, haciendo color."



CIOCCHINI Cleto
Luis María Torres. Sin fecha
Oleo. 77 x 63 cm.

Nació en Thiers, Francia, el 10 de abril de 1863 y falleció en la ciudad de La Plata el 24 de junio de 1949. Estudió arquitectura e ingeniería en la Universidad del Havre. Con esos títulos, se trasladó a la Argentina hacia fines del siglo pasado, para hacerse cargo de trabajos en la construcción de los ferrocarriles y el tendido de las vías que los dirigentes de la época habían imaginado como una enorme red que posibilitara llevar el progreso hasta los más remotos confines del país.

Su trabajo profesional se extendió después de 1885 al trazado de La Plata, la recién creada ciudad capital de la provincia de Buenos Aires, junto con Pedro Benoit, con quien estableció una estrecha colaboración. Más tarde realizan los planos de la iglesia San Pedro de Mar del Plata.

Su obra cumbre fue la Catedral de La Plata, en la que trabajó hasta sus

Dice Nessi ' que es posible que el Centro de Bellas Artes hubiera sido la piedra basal, allá por el año 1905, de un Taller Libre, que, sin profesor, nucleaba a varios plásticos platenses que alcanzarían renombre. Entre ellos, Emilio B. Coutaret, quien dirigió en 1902 una fugaz revista en colores, con litografías, caricaturas y paisajes, y portada art-nouveau.

Emilio Coutaret influyó de manera notable en la evolución de la plástica platense a través de su labor de permanente jurado de los concursos, premios y menciones a los alumnos de la Academia fundada en 1894 por el pintor Mario Montesinos Ausina, quien había llegado a la Argentina en 1888, contratado por la casa Botet, donde también trabajaban como expertos del Nido y Coutaret. Por el año 1900, fundó la Academia Profesional de Bellas Artes.

*Además,
junto con
Martín A.
Malbarro,
fueron
profesores de
la Escuela de*

COUTARET

Emilio B.

últimos días, perfeccionando su coro y púlpito.

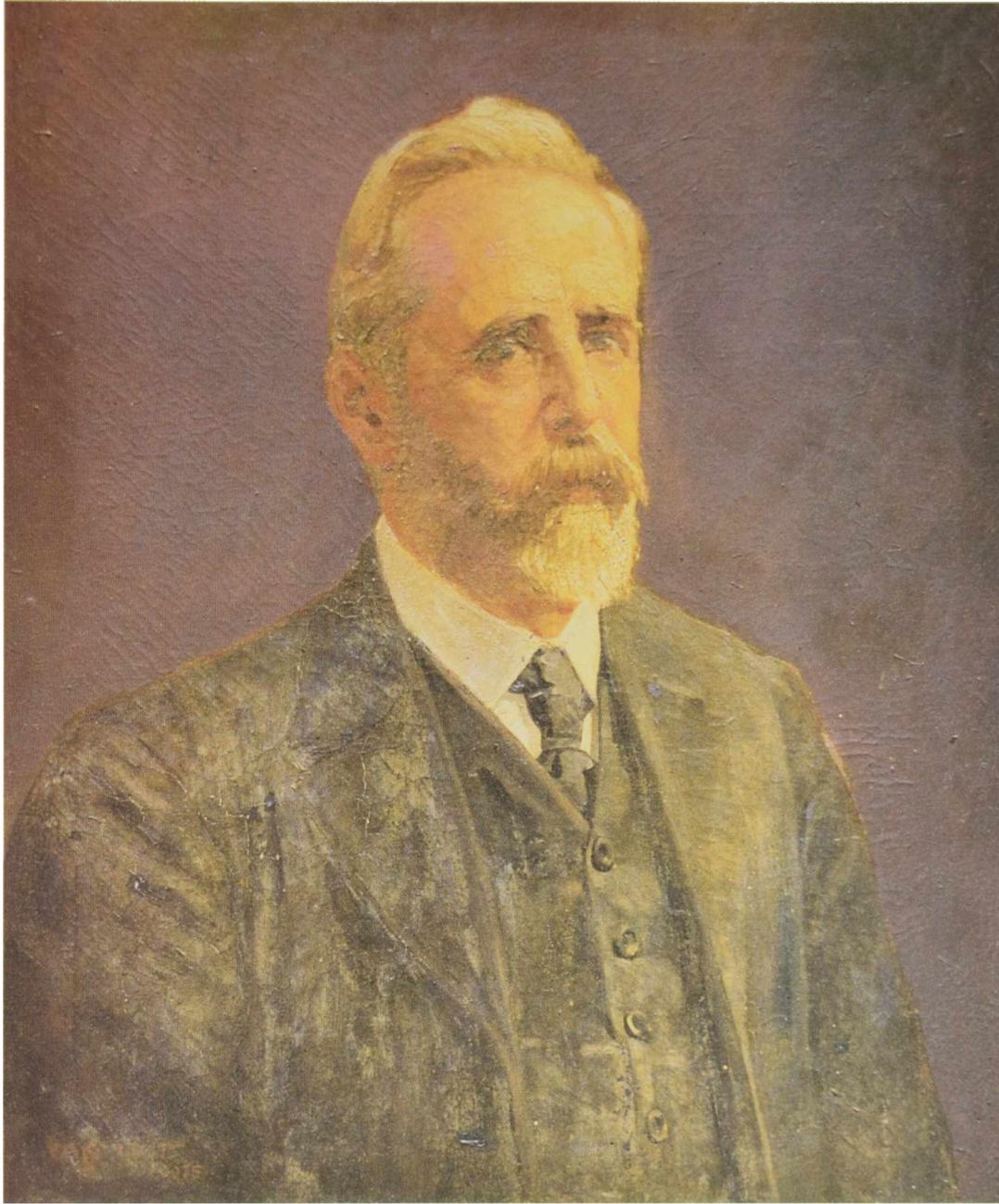
Coutaret fue un artista polifacético. Su trabajo como crítico apareció en varias revistas especializadas, tanto de La Plata, como de Buenos Aires. Se le conoce una novela "Las Malvinas restituidas", cuyo solo título es suficientemente ilustrativo del compromiso espiritual que ya había adquirido con el país. No acabó allí su incansable labor por las artes argentinas. Junto con el español Mariano Montesinos, creó una academia de pintura que gozó de gran prestigio en su época, y se destacó como profesor de dibujo en la Universidad de La Plata.

Dibujo que funcionó en el Museo de La Plata (1906). Su discípulo más famoso fue Emilio Pettoruti.

Emilio B. Coutaret hizo ilustraciones y colaboró con artículos de crítica de arte para la revista ARS, aparecida entre 1909 y 1912.

En 1912 fue nombrado Director del Museo. Se destaca su obra como acuarelista y fino humorista en caricaturas de acontecimientos de su época.

NESSI, ANGEL O.: *Diccionario temático de las artes en La Plata.* Facultad de Bellas Artes. 1982, p. 2.



COUTARET Emilio
Dr. Santiago Roth. 1915
Oleo. 71,5 x 58,5 cm.



La carreta. Sin fecha
Acuarela. 39 x 60 cm.

DEL NIDO

Antonio

Antonio del Nido nació en Granada, donde estudió pintura. Arribó a la Argentina respondiendo a la solicitud de la prestigiosa casa importadora Botet, especializada en obras de arte. Allí colaboraban también Bouchet y Montesinos Ausina. Ya instalado en La Plata, en 1898, inició la enseñanza artística en una escuela que reunió a numerosas personalidades de la ciudad, quienes luego se distinguieron en otras actividades. Falleció alrededor de 1911.

“Del Nido, -dice Angel O. Nessi-, no gustaba de la pintura al aire libre: amante de la ejecución minuciosa, “bordaba en el caballete paisajes irreales e ideales crepúsculos” (José María Rey).

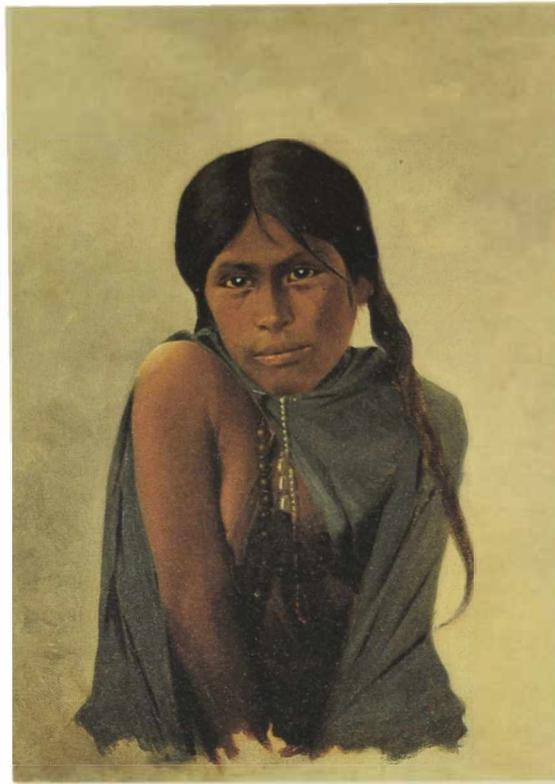
Colaboró con Martín A. Malbarro para ilustrar “Recuerdos de la Tierra”, de Martiniano Leguizamón, en la edición de F. Lajouane del año 1896.

Mereció el primer premio de pintura en 1903 en el Salón platense.

NESSI, ANGEL O., op. cit., p. 1.



del NIDO Antonio
La Tapera. 1903
Oleo. 150 x 88 cm.



India. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI

Luis

Pintor italiano nacido en Lucca el 4 de junio de 1863, murió en la misma ciudad después de 1945. Estudió en la Academia de Bellas Artes local con el Profesor Luigi Norfini, por entonces maestro de dibujo y pintura y director de la Academia de Lucca. Este artista, famoso entonces por su oposición a la "moda griega", influyó de manera definitiva en el joven De Servi. Del maestro toma el gusto por la pintura realista, con precisa observación de la naturaleza, junto a una técnica "verista". Se desconocen más pormenores de su carrera en Italia.

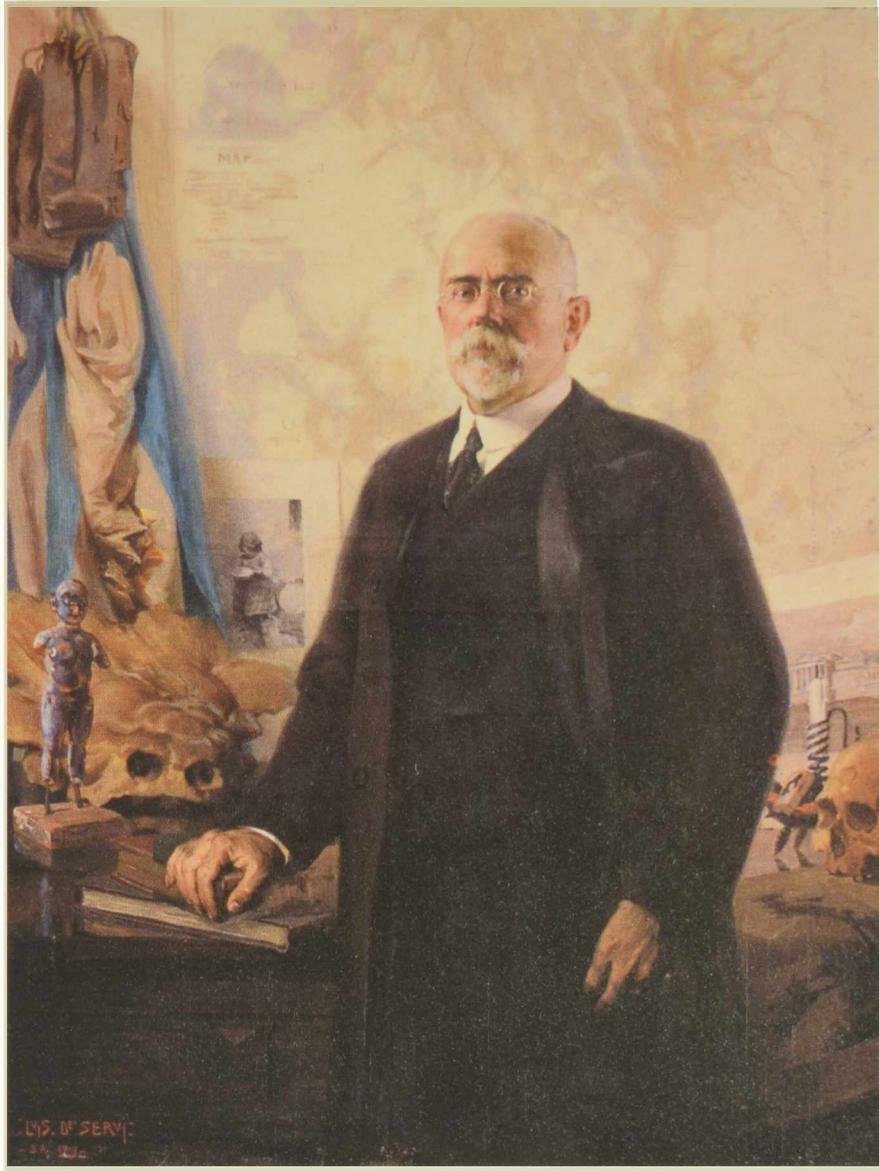
A partir de 1885, tiene destacada

actuación en el Río de La Plata. En Buenos Aires pinta numerosos retratos (San Martín, Coronel Ramón Falcón, doctor Roque Sáenz Peña). Se destacó por sus cuadros históricos (*La jura de la bandera de Belgrano*, *Catedral de Jujuy*) y por la decoración del Salón de Recepciones de la Casa Rosada.

Se registra su actividad en la Argentina hasta 1911.

Luego se traslada al Brasil, donde obtiene varios premios, y recorre el norte del país hasta el Amazonas recogiendo temas típicos. Sus obras se hallan en los principales museos brasileños.

De regreso a su país, trabajó pintando retratos tanto del Rey, como de los duques de Génova y degli Abruzzi, así mismo decoró la estación Brignole de Génova.



DE SERVI Luis
Francisco Pascasio Moreno. 1913
Oleo. 152 x 117 cm.

Nació en Tucumán, en la localidad de Monteagudo, el 29 de marzo de 1893. Años después, se traslada con su familia a Buenos Aires, donde inició sus estudios de dibujo y pintura en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1917 ingresó en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación. La presencia de Pompeo Boggio y Eugenio Daneri como profesores, fue muy importante para la futura carrera de Gramajo Gutiérrez.

A pesar de hallarse en pleno período formativo, ya a partir de 1918 se presentó en el Salón Nacional y en el del Retiro para acuarelistas, grabadores y pastelistas.

Recibió numerosas distinciones, que culminan en 1954, cuando se le otorga el Gran Premio de Honor del Salón Nacional.

Sus obras integran las más importantes colecciones públicas y privadas del país, ya que sus cuadros

Dice José León Pagano que Gramajo Gutiérrez, no embellece ni atenúa ninguna aspereza "es verídico hasta la caricatura."

Supersticiones, enfermedad y miseria, son una ruda presencia en sus cuadros.

Sus personajes se hacinan en las composiciones monumentales de sus -paradójicamente- pequeños cuadros. Una muchedumbre abigarrada se aprieta en un espacio restringido, representado por superposición de registros. La forma neta y el color plano y vibrante le confieren su singular carácter de primitivo. Los tipos folklóricos fijos y estáticos se recortan como siluetas superpuestas. La atmósfera los aísla en el silencio de la melancolía indígena, y el sol restalla con una luz total y neutra, sin sombras proyectadas.

Compone los grupos por masas geométricas recortadas. Tal vez sea

esta característica lo que más asocia su obra con la de los grandes muralistas coetáneos,

GRAMAJO GUTIERREZ

Alfredo

de elaborada ingenuidad y abigarrada composición, recogen en su vivaz paleta todo el color local de su Tucumán natal. Documento gráfico por un lado y exponente plástico por otro de una corriente de artistas que buscan sus temas en las raíces folklóricas del interior. Obedece entonces a una corriente de la cultura y el pensamiento nacional, que busca la identidad en el reencuentro con el tronco hispano-indígena.

Murió en Olivos (Buenos Aires) el 23 de agosto de 1961.

los mejicanos Rivera y Orozco.

"La vida de provincia tiene atrasos fecundos, afirma Pagano, pero nada de ello va en desmedro de lo sustantivo -valores permanentes- de la obra lograda en plenitud de forma y expresión".

PAGANO, JOSÉ LEÓN: *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, L'Amateur. 1944, p. 279.



GRAMAJO GUTIÉRREZ A.
El mercado de Añatuya en 1918.
1921
Oleo. 110 x 119 cm.



El bosque de Fontainebleau. Sin fecha
Oleo. 103 x 135 cm.

Joseph Laurent Pelletier nació en Eclaron, Francia, el 3 de diciembre de 1811. Paisajista, acuarelista y litógrafo, concurre a la Escuela de Châlons desde 1840 hasta 1878. Allí fue alumno de David. Su obra mereció el tercer premio en 1841 y el

LAURENT PELLETIER

Joseph

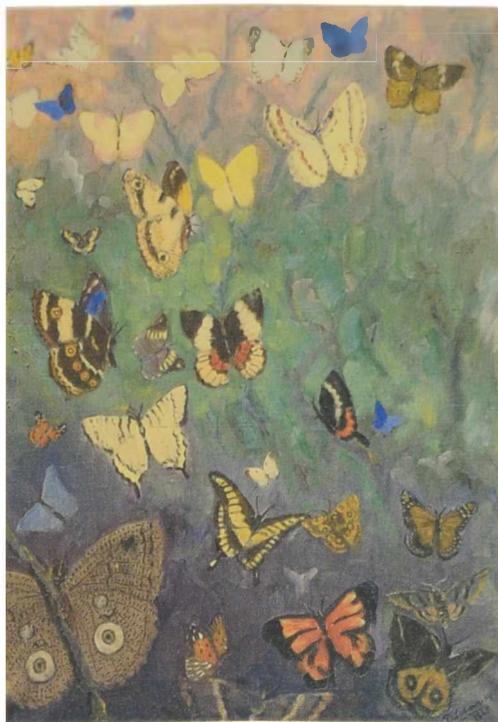
segundo en 1846 en el Salón, donde constan sus envíos hasta 1870. Ya en 1852 fue nombrado profesor de dibujo tanto en la Escuela de Bellas Artes de Metz, como en París, algunos años después.

Se casó con Eugénie Fournel, también pintora, quien firmaba Laurent Pelletier como su marido. Fue alumna de Marechal, alcanzando relativo renombre. Sus obras al pastel figuraron en el Salón entre 1833 y 1877, caracterizándose por su temática de naturalezas muertas con flores y retratos.

La obra de Laurent Pelletier se caracteriza por la pintura de paisajes.

Hacia 1865 comienza a interesarse por los bosques de Fontainebleau y de Boulogne. Los títulos de esas obras demuestran un especial

interés por los efectos de luz y las distintas horas del día: "Dans la forêt de Fontainebleau, effet de soir, ... effet de matin, ... au mois de décembre".



Mariposas. 1965
Oleo. 69 x 97 cm.

LUBOMIRSKY

Demetrio

Artista de origen ruso. Nació en Jaroslav el 25 de enero de 1887. Inicia estudios artísticos en su tierra en la Escuela Imperial de Bellas Artes de Moscú. En 1910, obtiene también el grado de Doctor en Química de la Universidad moscovita.

Abandona Rusia para dirigirse a Jerusalén, a donde llega en el año 1919. Pronto decide volver a trasladarse, y en 1921 se dirige a la Argentina, país del que toma la ciudadanía en 1931.

En Buenos Aires, desarrolla una intensa actividad plástica, siendo asiduo concurrente a los salones provinciales (La Plata, Pergamino, Ro-

sario, etc.).

Artista de una refinada paleta donde dominan los colores apastelados del art 'deco', su composición está concebida como mural decorativo.

Este artista llevó a cabo una importante labor docente como profesor de arte decorativo en diversas escuelas nacionales. Trabajó como dibujante para la Municipalidad de la ciudad de La Plata.



Criollo. 1888
Aguada y acuarela. 65 x 47,5 cm.

MARTORELL

José

José Martorell, original de Cataluña, nació el 18 de diciembre de 1898. A los 20 años, tomó la nacionalidad argentina. Radicado junto con su familia en La Plata, concurre a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad. De allí egresa en 1917, habiendo recibido una sólida formación académica, con profesores como Antonio Alice, quien dejó una huella profunda en su joven discípulo.

Desde joven se dedicó a la enseñanza, llegando a ser profesor de la Escuela en que estudió, Director de la Escuela de Bellas Artes de Quilmes y Presidente de la Comi-

sión Nacional de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires.

Sus obras integran el patrimonio de los Museos Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y del Provincial de La Plata, etc.



MARTORELL José
Indio del norte. 1888
Aguada y acuarela. 61 x 46,5 cm.

MENGHI

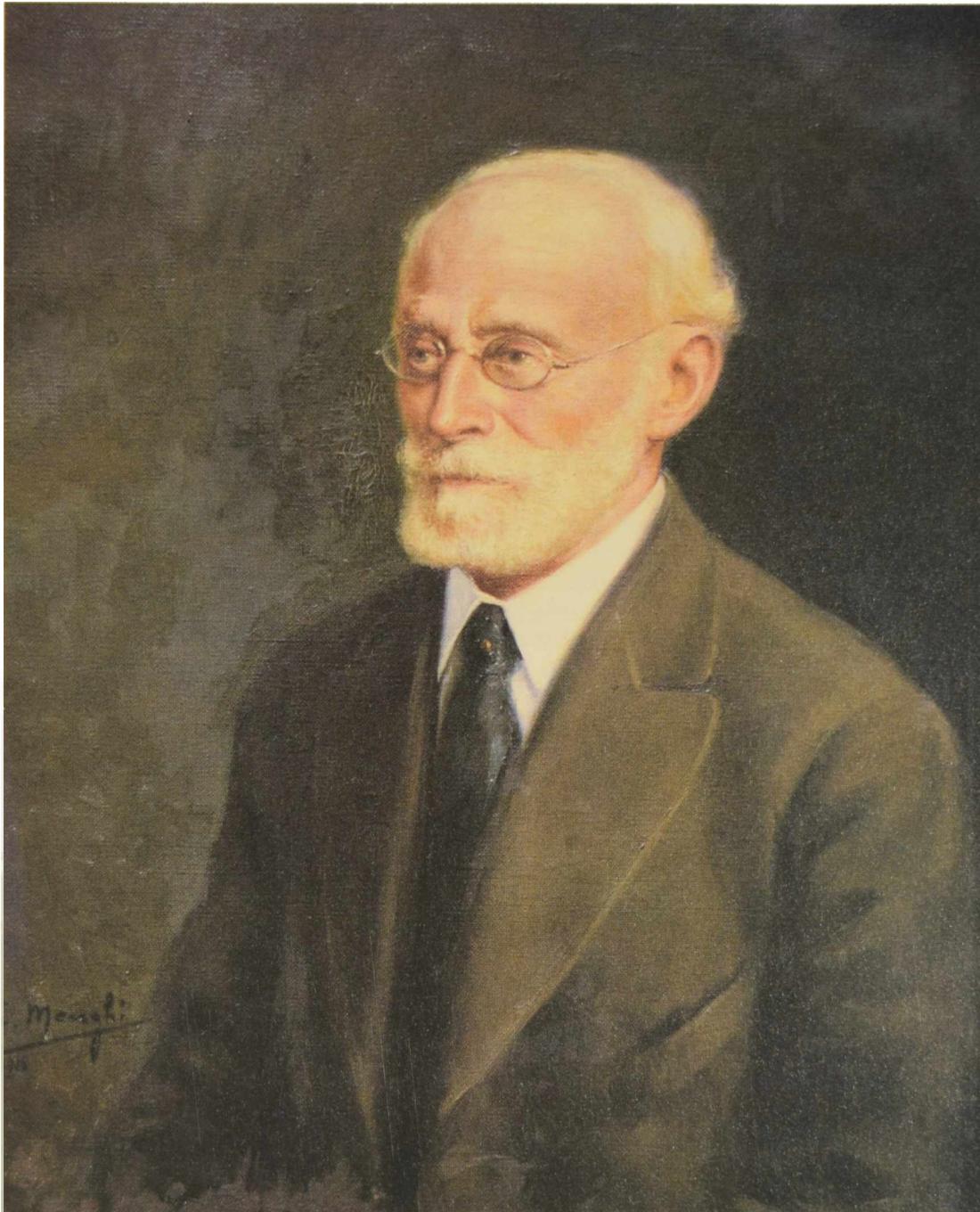
Eugenio

Pintor de origen italiano, nació el 10 de marzo de 1869 en Roma. En esa ciudad inicia sus estudios plásticos en el Real Instituto de Bellas Artes. Más tarde, se trasladó a París para perfeccionarse en la Escuela de Bellas Artes.

Llegó a la Argentina en 1902 y aquí desarrolló su carrera profesional como profesor de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, donde contribuyó a formar a gran parte de los primeros plásticos argentinos.

A partir de 1929, envió sus obras a los salones nacionales y provinciales. Retratos y paisajes académi-

cos caracterizaron su producción destacándose una galería de personajes de su época tales como Figueroa Alcorta, Roca, Mitre y varias personalidades platenses.



MENGHI Eugenio
Samuel A. Lafone Quevedo. 1916
Oleo. 76 x 62,5 cm.

Nació en Berna (Suiza) el 12 de mayo de 1836, en el seno de una familia de marcada vocación artística, musical y plástica. Desde muy joven estudió botánica, jardinería y, en Bruselas, algo de dibujo. Ya con el título de arquitecto paisajista, obtiene trabajo para el diseño y realización de los jardines del palacio imperial de Sans Souci en Postdam (Alemania).

Se traslada a Buenos Aires hacia 1860 donde se vincula con los científicos alemanes que había convocado Sarmiento para promover la actividad de las Ciencias Naturales y Exactas en la Argentina. Desde ese momento, comienza su colaboración con Germán Burmeister. Dibuja fósiles y especies zoológicas en el Museo de Historia Natural.

Se presenta al concurso de arquitectura paisajista del Parque 3 de Febrero (ex-quinta de Rosas en Palermo), llamado por Sarmiento.

temáticos de arqueología en el Valle de Santa María (Catamarca). Reconoce la importancia de la cultura precolombina, reuniendo una colección de más de seiscientas piezas.

Hacia 1885, renuncia a sus cátedras en Tucumán y viaja a Suiza y Alemania. En Karlsruhe, toma lecciones de pintura con Georg Hesse. Regresa a Buenos Aires, a instancias de Moreno, e ingresa al recién fundado Museo de La Plata. La vinculación entre ellos se remontaba a los años de trabajo con Burmeister, y con Estanislao Zeballos, en el Instituto Geográfico Argentino. Progresistas y románticos, ambos hombres tenían pasión por los viajes y la aventura del descubrimiento de la Naturaleza.

Tras la huella de Moreno, Methfessel, como naturalista viajero (lo que hoy se llama "investigador de campo"), documentó, pintando, desde el

METHFESSEL

Adolfo

Gana el primer premio junto con Carlos Börmel.

En 1865, se produce el conflicto armado entre Argentina, Brasil y Uruguay, contra el Paraguay. Methfessel acompañó al ejército durante la última etapa de la campaña como cronista, relevando mapas y tomando croquis de batallas y paisajes.

Asiste al combate de Lomas Valentinas y documenta Asunción, sus edificios y personajes.

Terminado el conflicto, Paul Groussac lo lleva a Tucumán como profesor de dibujo y alemán, para los prestigiosos Colegios Nacional y Normal. Allí inicia estudios sis-

Lago Buenos Aires hasta el Norte argentino.

Cada vez más considerado por Moreno, éste le confió la dirección de tres campañas arqueológicas a Loma Rica (Catamarca). En 1892 lo designó como "ad later" de Ambrosetti, en su campaña al Alto Paraná y las Cataratas del Iguazú. Allí debía estudiar la geografía y costumbres indígenas.

Este notable paisajista que documentó el país y sus costumbres, regresó en 1895 a Berna, en donde falleció el 6 de noviembre de 1909.

“...Unánimemente resolvimos marchar a pie hasta el salto llevando lo necesario. Algunas provisiones, la caja de pinturas, el álbum del Sr. Methfessel, nuestras armas y un poncho por barba.” Relata Ambrosetti en la Crónica de su viaje a las Cataratas de Misiones, “cerramos la carpa... y puse el siguiente letrero en la puerta, escrito en una hoja de mi libreta, con lápiz, para que la lluvia no lo borrara: Carpa perteneciente a la Expedición Nord-Este del Museo La Plata compuesta de los Señores Juan B. Ambrosetti, Adolfo Methfessel, Emilio Beaufile, acompañados por Santos Escobar, Juan Aquino y Joaquín González./ Se ruega respetar...21 de septiembre de 1892.

“... Al principio todo anduvo bien, pero a poco... cayéndonos a cada momento... entre las aristas filosas de las rocas, todo se hizo insostenible... resbalábamos a cada rato...”

“Más adelante llegamos a un gran remanso. Allí descansamos y tomamos mate mientras Methfessel se entretuvo en sacar un croquis del lugar en el álbum, que no queriéndolo confiar a nadie llevaba colgado, dentro de un saco de lona gruesa ...”

La travesía se hace cada vez más penosa. “El calor seguía sofocante en aquel río estrecho, tortuoso y encajonado entre sus altas paredes. El sol cayendo a plomo, reflejando en el agua y en las rocas desnudas sus rayos de fuego, sin brisa alguna, hacía desesperante... nuestra marcha.”

La descripción de Ambrosetti transmite la angustia del grupo por el formidable esfuerzo de esa “gimnasia abrumadora” y el sudor que los bañaba entre el “furioso ataque” de nubes de jejenes.

Así continuaban, ya subiendo, ya bajando, hasta llegar a la Roca del Diablo y divisar los primeros saltos de la gran catarata. Para describirla a los expedicionarios se les antoja que “toda descripción es pálida e insuficiente para pintar aquellas aguas enfurecidas”

desplomándose y bramando. “Aún nos faltaba mucho para el Gran Salto”, “pero todo lo olvidamos”, exclama Ambrosetti y agrega que “aquel descanso contemplativo fue también aprovechado por el Sr. Methfessel para sacar un bello croquis”. Luego siguieron, dejando el río para entrar en la espesura del monte.

*“Otro **via crucis**”... con la lluvia, todo manaba agua. Así deben trepar a un cerro sin sendas, resbalando y cayendo a causa de las plantas rastreras y espinosas. Era una “marcha a lo Tapir” porque los machetes eran inútiles en esa espesura... “Todos temíamos a las víboras pero nadie se preocupó de ellas...”*

Y Ambrosetti abunda en detalles acerca del estado de ánimo del grupo, exhausto y a la vez sostenido por la emoción de llegar “al gran panorama de la inmensa catarata”.

Por fin , después de unos golpes de machete que hacen caer unas ramas, aparece la visión del enorme salto de agua, infundiendo “un religioso pavor” por toda su magnificencia. Los expedicionarios se detiene a admirar el espectáculo, “mientras tanto D. Adolfo Methfessel con una paciencia y entusiasmo digno de un artista como él, hizo funcionar sus pinceles a despecho de una nube de gogenes (sic) que lo mortificaban sin cesar, una serie de croquis para pintar, más tarde su gran cuadro del Salto del Iguazú, que puede admirarse justamente como obra de gran verdad en la Galería del Museo La Plata”.

La obra representa hacia la derecha la meseta casi plana desde donde se desploma la masa de agua. La es-puma rebota contra rocas negras basálticas “suspendidas en el abismo”. La cortina de agua crea un arco que limita el fondo. Entre esa masa de agua aparecen vegetales; nubes de vapor y el hervor de la espuma quiebran la luz. Multitud de arcoiris se entremezclan en el aire, y en contraluz, en primer plano, grandes árboles de ramas torturadas se abren a ambos lados del cuadro, determinando una apertura en óvalo, donde como



METHESSEL Adolfo
Cataratas del Iguazú. 1892
Oleo. 75 x 175 cm.

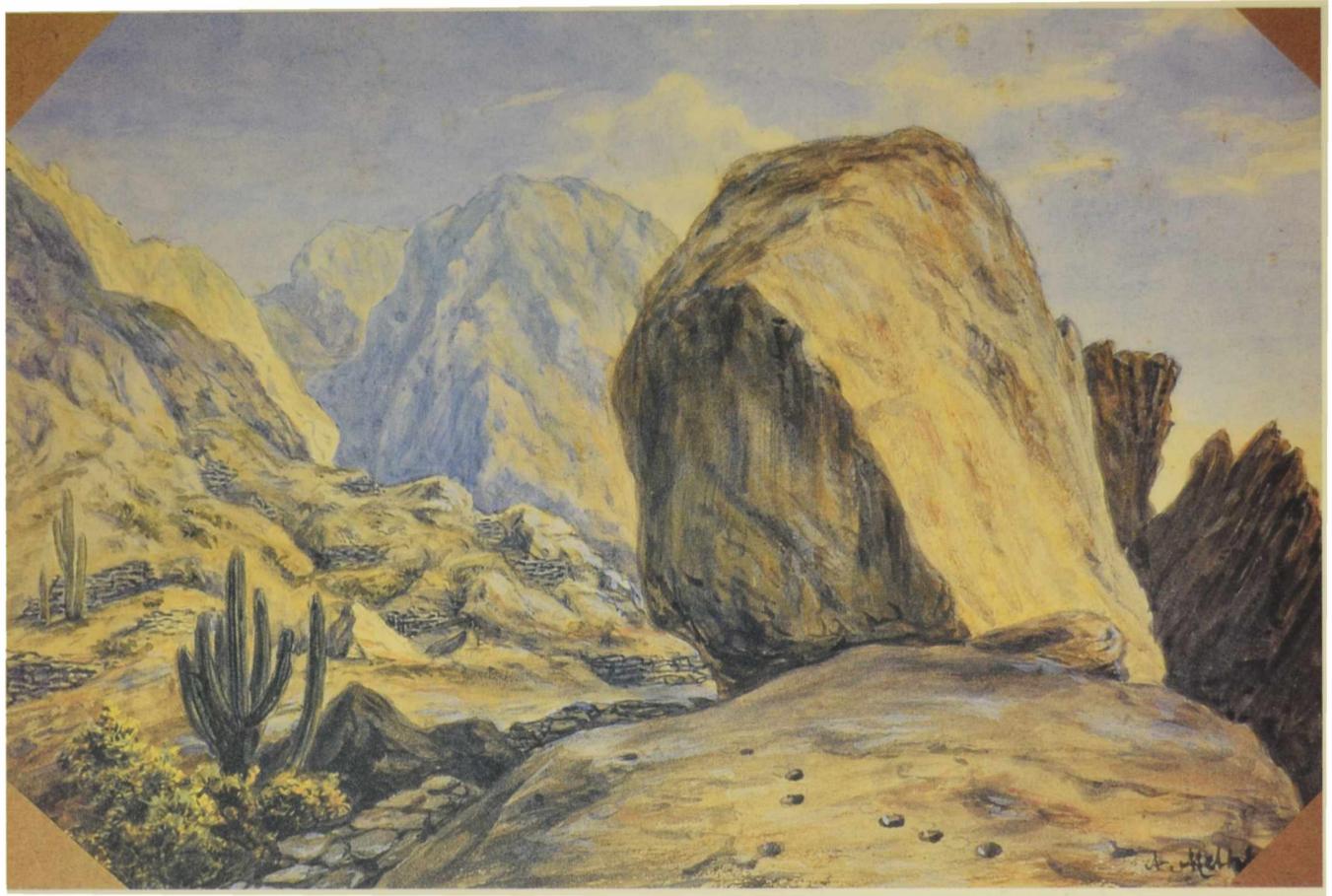
en un escenario, se presenta al fondo, la gran catarata a plena luz. La composición, por lo tanto responde al esquema de los paisajistas románticos alemanes. Elementos desmesurados en primer plano, oscuros, cuyo misterio está reforzado por las formas retorcidas. Más allá un ojo oval se abre al infinito de la luz.

La escala es colosal. Lo infinitamente grande y lo pequeño. Con el mismo interés que la enorme masa de agua, el artista se detuvo en representar cada vegetal, cuyas especies podemos determinar. Los románticos alemanes fueron los herederos de la preciosa pintura flamenca. De ella recogen el fino tratamiento de la superficie, el gusto por el detalle menudo y fiel.

La paleta de Methfessel se mueve entre los pardos oscuros y dorados hasta los celestes cerúleos con algún toque de carmines. Sus obras suelen mostrar a un hombre anonadado, empequeñecido, por la exuberante naturaleza tropical. Muchas veces representa la maraña selvática, como el objetivo significativo, esencial, en su obra. La Naturaleza -con mayúscula- intacta, asombrosa, que espera la acción humana para potenciarse en progreso.



METHFESSEL Adolfo
Los saltos del Iguazú. 1893
Oleo. 198 x 285 cm.



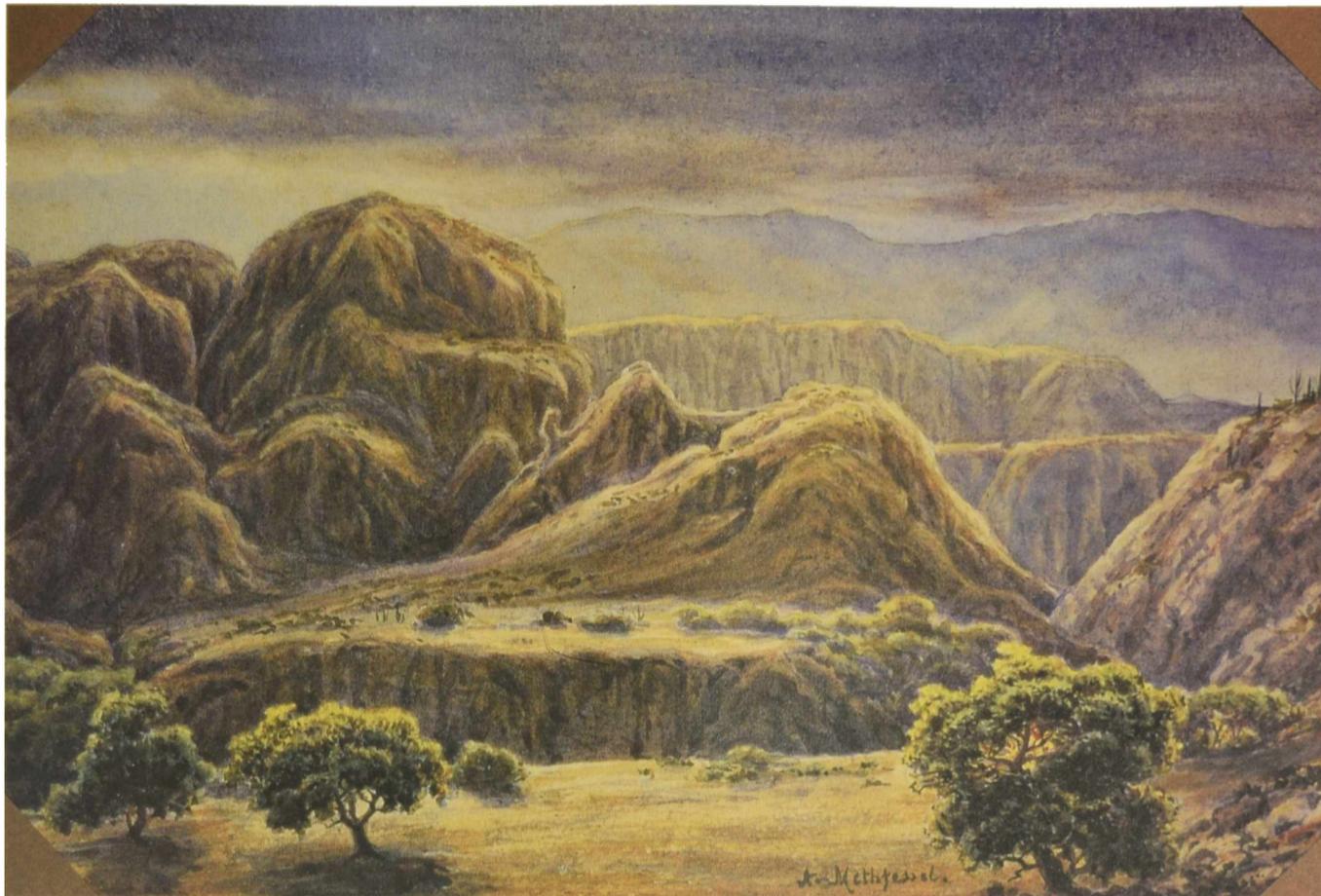
METHFESSEL Adolfo
El pueblo viejo de Quilmes.
Catamarca. 1889
Acuarela. 18 x 28 cm.



METHFESSEL Adolfo
Fuerte Quemado. 1889
Oleo. 34 x 45 cm.



METHFESSEL Adolfo
*Al pasar las salinas entre Dolpi y
Pilciao. Catamarca. 1889*
Acuarela. 17 x 24 cm.



METHFESSEL Adolfo
El Rincón perdido. Catamarca. 1889
Acuarela. 19 x 28,5 cm.



METHFESSEL Adolfo
Río Santa Cruz, visto del sudoeste.
Santa Cruz. [1886-95].
Acuarela. 18 x 28 cm.
"E. Botello" en colab.

Pintor escosés, nacido en Stockbridge, Edimburgo, el 2 de octubre de 1796. De padres humildes, su padre era zapatero, notó su habilidad artística y decidió darle un oficio para desarrollar sus aptitudes. Por esto lo ubicó como aprendiz de un tal Beugo, pintor de casas y decorador. Luego de siete años de aprendizaje, comenzó su interés por la pintura (scene-painting). Primero se empleó en una compañía comercial de viajes en Carlisle. Fueron aumentando los encargos para trabajos en los teatros de Glasgow y Edimburgo. En 1822 Whilst, pintor escenógrafo en el Teatro Real de esa ciudad, envió varias piezas arquitectónicas a la Exhibición de Edimburgo. El mismo año fue contratado como escenógrafo del Drury Lane Theatre y se radicó en Londres. Pasó al Covent Garden y en 1824, fue miembro de la Society of British Artists. Realizó exposiciones en la

recibidas. Obras con temas de Europa Occidental, pintados antes de 1838, tratados a la manera holandesa: amplias composiciones y color luminoso. Luego de su visita a Oriente adoptó un estilo más frío y seco, característica que se acentúa en su última producción, donde abundan las tintas oscuras. Su mayor mérito estriba en su fina sensibilidad para resolver los efectos artísticos y arquitectónicos de la composición y un excelente dibujo en el detalle. Gozó de una enorme popularidad. A sus óleos y acuarelas hay que agregar gran cantidad de litografías para publicaciones de la época con temas tales como: *Bocetos pintorescos de España; Bocetos de Siria y Tierra Santa, Italia...etc.* Murió el 25 de noviembre de 1864.

James Ballantine escribió su biografía. La obra "Destruction of Jerusalem", entonces en colección privada, hoy propiedad del Museo

de La Plata, figura mencionada entre sus mejores obras. Entre otras en la National Gallery, la City Gallery, el South Kensington de Londres y la

ROBERTS

David

Suffolk Street Gallery. Visitó Normandía y sus pintorescas ciudades, motivos que retomó en sus obras de los años sucesivos. También recogió temas góticos. En 1826 envió por primera vez obra a la Royal Academy. Su reputación creciente en 1839 le valió ser nombrado miembro de la Real Academia de Artes. Realizó numerosos viajes en busca de temas para sus pinturas, recorriendo Siria, Egipto e Italia. Hacia el final de su vida se estableció en Londres, cuyas vistas caracterizan su último periodo. Su producción se puede dividir en tres grupos según las influencias

National Gallery de Edimburgo, cuentan con obras suyas.'

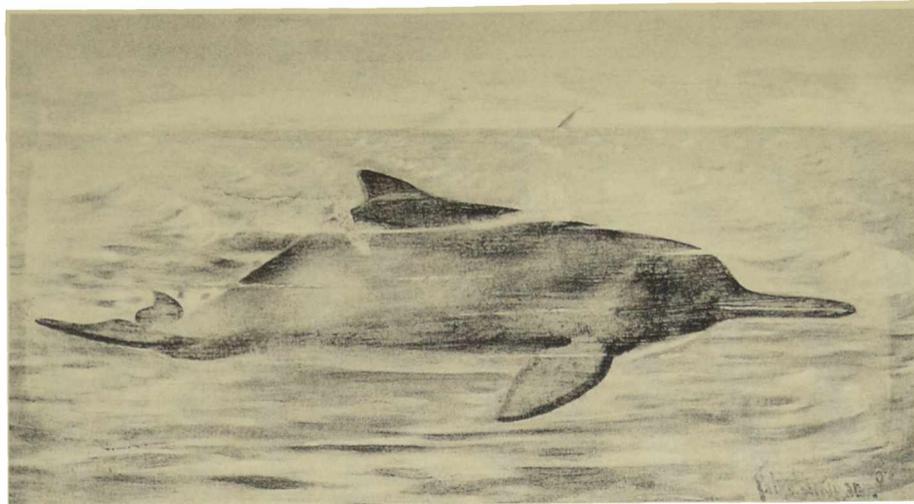
** Bryan's Dictionary of painters and engravers. T.IV. London: Mac Millan, 1904. p.250.*

SELOUS, Henry C.

Pintor inglés nacido en 1811 en Deptford. Fue admitido como estudiante en la Royal Academy cerca de 1818, cuando exhibió su "Portrait of a Favourite Cat". En 1836 publicó "Outlines to Shakespeare's Tempest". En 1844 hizo una serie de ilustraciones del "Pilgrim's Progress" de Bunyan para la Art Union (Sin-

dicato de artistas) de Londres. Concurrió a la Academy, British Institution y a la Suffolk Street Gallery hasta el año 1874. Murió el 24 de septiembre de 1890.

Bryan's Dictionary of painters and engravers. T.IV. London: Mac Millan, 1904. p.65.



(Delfin pico largo). 1895
Oleo. 80 x 150 cm.

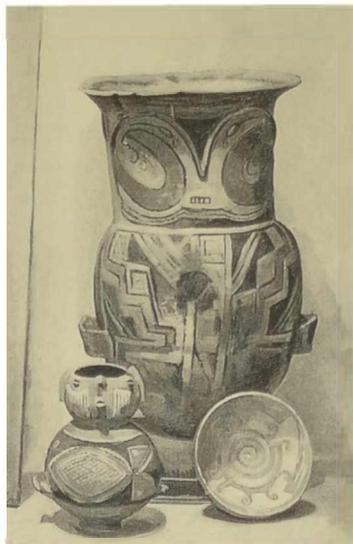
SACKMANN

Pablo

Comerciante. Dueño de un conocido aserradero de Buenos Aires en 1880, con la ayuda de su hermano Adolfo, de profesión pintor y decorador, y con Germán Scheweil, en tapicería, construyeron el carro fúnebre para conducir los restos mortales de San Martín desde la plaza que lleva su nombre hasta la Catedral metropolitana. Se tomó como modelo el plano que sirvió para fabricar en Lourdes el carro fúnebre del Gral. Wellington en 1852. Su costo ascendió a \$100.000. Ejerció la dirección del trabajo el arquitecto Enrique Aberg, perteneciente al Departamento Nacional de

Ingeniería. Su constructor reprodujo el frontis y una de las fachadas laterales del carro de Wellington, con los cambios que imponía la nacionalidad y el carácter del héroe.

DESCALZO, BARTOLOMÉ: *Carro fúnebre del Gral. San Martín*, en: San Martín, Revista Instituto Nacional Sanmartiniano, Bs. As., marzo 1950, n° 27, p. 29-31.



Labor 1 (alfarería arqueológica)
Sin fecha
Oleo. 185 x 83 cm.

"El artista vive, por lo general, trabajosamente: demasiado hace para que un día -ya tarde, como podrían atestiguarlo Juan Cruz Mateo, Francisco Vecchioli y Sesostris Vitullo- se pueda vanagloriar el terruño de haber sostenido su cuna" [El Día, La Plata, miérc. 13 julio 1960].

VECCHIOLI

Francisco

Nació en La Plata en 1892 y falleció en Buenos Aires.

Desde 1918 hasta 1922 recorre España y Francia en un primer viaje de estudios. Ese mismo año concurre al "Salón Anual del Plata", reservado para artistas bonaerenses, organizado por el Museo Provincial de Bellas Artes, de reciente creación. El jurado compuesto por Martín Noel, Pío Collivadino, Agustín Riganelli, Antonio Alice, Jorge Soto Acebal y Pedro V. Blake, le otorgan un premio, junto con Cleto Ciochini, Salvador Calabrese, Adolfo Travascio y Miguel Carlos Victorica.

Vecchioli participa intensamente en

la actividad plástica de su ciudad.

Hacia 1926 forma parte de la "Asociación de Artistas Platenses" junto con Faustino Brughetti, Adolfo Travascio, Emilio Pettoruti, Mariano Montesinos, Enrique Blanc y otros artistas jóvenes. El entusiasmo del grupo los impulsa a organizar el "Segundo Salón de Artistas Platenses" que se presentó en el Museo Provincial de Bellas Artes, entonces en el edificio del diario "Buenos Aires", en la calle 51 N° 777.

En 1936, gana una beca de la Comisión Nacional de pintura para perfeccionamiento en Europa.

Participa en el Salón Nacional desde

1914 hasta 1935.

Sus obras se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes, en los Provinciales de Bellas Artes de La Plata, de Córdoba y de Río Cuarto, así como en el de La Plata.

Catálogo general de obras del patrimonio del Museo de La Plata

ALICE Antonio

1. *Guillermo Enrique Hudson*. 1937
Oleo. 60 x 40 cm. (*)

ALICE Antonio

2. *Florentino Ameghino*. 1911
Oleo. 78 x 56 cm. (*)

ANONIMO

3. *Salvador de Benedetti*. Sin fecha
Oleo. 80 x 58 cm.

ANONIMO

4. *Retrato del Perito Moreno y su hermana [Atrib. a Eustaquio Carrandi]*.
[c. 1853-54]
Oleo. 97 x 118 cm.

ANONIMO

5. *Virgen con niño*. [c. s.XIV (?)]
Oleo s/ tabla. 60 x 46 cm.

ANONIMO

6. *Joven indígena*. Sin fecha
Oleo. 185 x 95 cm.

ANONIMO

7. *Francisco P. Moreno*. Sin fecha
Oleo. 78 x 61 cm.

ANONIMO

8. *La sonámbula*. [c. 1890]
Oleo. 145 x 246 cm.

ANONIMO

9. *Domingo F. Sarmiento*. Sin fecha
Oleo. 76 x 66 cm.

ANONIMO

10. *Paisaje tormentoso*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

11. *Paisaje nuboso*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

12. *Paisaje campestre*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

13. *Paisaje arbolado*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

14. *Paisaje soleado con montaña*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

15. *Paisaje de montaña nevado*. Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

ANONIMO

16. *Paisaje del período carbonífero*. Sin fecha
Oleo (mural). 190 x 380 cm.

BALLERINI Augusto

17. *Selva Misionera*
Oleo (mural). 90 x 190 cm.

BERGES

18. *Chan-Chan (Norte del Perú con dos personajes)*. 1886
Oleo. 147 x 210 cm.

BERGES

19. *Fortaleza Chan-Chan*. 1886
Oleo. 147 x 210 cm.

BERGES

20. *Arpista*. 1888
Oleo. 150 x 180 cm.

BERGES

21. *Mujer con cántaros*. 1888
Oleo. 119 x 91 cm.

BERGES

22. *Tamborillero*. 1888
Oleo. 124 x 76 cm.

BERGES

23. *Aguatero*. 1888
Oleo. 113 x 73 cm.

BIARD Auguste François

24. *Venta de esclavos*. 1858
Oleo. 168 x 222 cm.

BIARD Auguste François

25. *"Forêt vierge" (Selva virgen)*. 1858
Oleo. 159 x 188 cm.

BIESSY G.

26. *La muerte del gaucho matrero*.
1886
Oleo. 162 x 300 cm.

BOUCHET José

27. *Indios canoeros en el Delta, frente a las Barrancas del Paraná*. 1889
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

BOUCHET José

28. *La vuelta del malón*. [1888]
Oleo (mural). 300 x 200 cm.

BOUCHET José

29. *Un parlamento indio*. [1888]
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

CABRERA Angel

30. *Enterratorio con urna*. 1930
Acuarela. 29 x 21 cm.

CABRERA Angel

31. *Cámaras sepulcrales en serie*
(Depto. Belén). 1930
Acuarela. 29 x 21 cm.

CABRERA Angel

32. *Cámara sepulcral colectiva*
(Depto. Belén). 1930
Acuarela. 29 x 21 cm.

CALABRESE Salvador

33. *Joaquín Frenguelli*. 1958
Oleo. 73 x 62 cm.

CERRUTTI Eduardo

34. *Dr. Javier Muñiz*. 1899
Oleo. 79 x 65 cm. (**)

CIOCCHINI Cleto

35. *Luis María Torres*. Sin fecha
Oleo. 77 x 63 cm.

COUTARET Emilio

36. *El esmilodonte*. [1888]
Oleo (mural). 350 x 190 cm.

COUTARET Emilio

37. *La vuelta de Torres en el Delta*
del Paraná. [1889]
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

COUTARET Emilio

38. *Dr. Santiago Roth*. 1915
Oleo. 71,5 x 58,5 cm. (**)

del NIDO Antonio

39. *La Tapera*. 1903
Oleo. 150 x 88 cm. (**)

del NIDO Antonio

40. *La carreta*. Sin fecha
Acuarela. 39 x 60 cm.

DE SANTO Francisco

41. *El alcalde de Quinquijana. El*
Regidor. 1943
Oleo. 155 x 87,5 cm.

DE SERVI Luis

42. *Francisco Pascasio Moreno*. 1913
Oleo. 152 x 117 cm.

DE SERVI Luis

43. *Descuartizando un gliptodonte*.
1888
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

DE SERVI Luis

44. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

45. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm. (**)

DE SERVI Luis

46. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 58 x 42 cm.

DE SERVI Luis

47. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 58 x 42 cm.

DE SERVI Luis

48. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 58 x 42 cm.

DE SERVI Luis

49. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 58 x 42 cm.

DE SERVI Luis

50. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

51. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

52. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

53. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

54. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

55. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

56. *Cabeza de indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

57. *Indio*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

DE SERVI Luis

58. *India*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm. (**)

DE SERVI Luis

59. *India*. Sin fecha
Oleo. 65 x 43 cm.

GASCARDO Santiago

60. *Augusto C. Scala*. Sin fecha
Oleo. 77,5 x 66 cm.

GIUDICI Reinaldo

61. *Una cacería prehistórica*. 1888
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

GIUDICI Reinaldo

62. *El rancho indio*. 1888
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

GIUDICI Reinaldo

63. *La alta cordillera de los Andes en*
Mendoza. 1888
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

GIUDICI Reinaldo

64. *Incendio de campo y caza de*
ñandú. 1888
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

GRAMAJO GUTIERREZ A.

65. *El mercado de Añatuya en 1918*.
1921
Oleo. 110 x 119 cm. (**)

HERNANDEZ Estela

66. *Abstracto 85*. 1985
Oleo. 150 x 150 cm.

HOLMBERG Eduardo

67. *Tierra del Fuego. Onas. Peinados*
y pinturas. Sin fecha
Tinta china y acuarela. 27 x 19 cm.

JORGENSEN Juan

68. *La cascada de las Escabas*. 1909
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

JORGENSEN Juan

69. *Alrededores del volcán Tronador*.
191(?)
Oleo (mural). 290 x 190 cm.

LAURENT PELLETIER Joseph

70. *El bosque de Fontainebleau*. Sin
fecha
Oleo. 103 x 135 cm.

LEVAGGI Oscar

71. *Pectoral*. 1992
Oleo. 150 x 180 cm.

LUBOMIRSKY Demetrio

72. *Mariposas*. 1965
Oleo. 69 x 97 cm.

MARTORELL José

73. *Indio del norte*. Sin fecha
Aguada y acuarela. 61 x 46,5 cm. (**)

MARTORELL José

74. *Criollo*. 1888
Aguada y acuarela. 65 x 47,5 cm. (**)

MATZEL Pablo

75. *El mastodonte y los gliptodontes*.
[1888]
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

MENGHI Eugenio

76. *Samuel A. Lafone Quevedo*. 1916
Oleo. 76 x 62,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

77. *Fuerte Quemado*. 1889
Oleo. 34 x 45 cm.

METHFESSEL Adolfo

78. *Fuerte Quemado*. 1889
Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

79. *Los saltos del Iguazú*. 1893
Oleo. 198 x 285 cm. (**)

METHFESSEL Adolfo

80. *Cataratas del Iguazú*. 1892
Oleo. 75 x 175 cm.

METHFESSEL Adolfo

81. *Panorama de la sierra del Aconquija, desde Santa María*. 1889
Acuarela. 28 x 37 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

82. *Río Santa Cruz, visto del Sudoeste. Santa Cruz*. [1886-95]
Acuarela. 28 x 18 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

83. *Valle del río Chico y sierra de la Ventana*. [1886-95]
Acuarela. 18 x 28 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

84. *Cuartel de invierno al pie de la Loma Rica. Catamarca*. 1889
Acuarela. 18 x 28 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

85. *La Sierra de Santa María. Loma Rica y el Alto*. 1889
Acuarela. 18 x 28 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

86. *El Alto Alegre. Catamarca*. 1889
Acuarela. 18 x 28 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

87. *Los Pucarâes del Aconquija y Casa del Inca*. 1889
Acuarela. 28 x 38 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

(Forman parte de un grupo de seis)
88. *Barrancas en el Rincón. Andalgalá. Catamarca*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

89. *En el bajo de Andalgalá*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

90. *Cresta fosilífera en el bajo de Andalgalá. Catamarca*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

91. *Lugar en que se halló un Hoplophorus en el bajo de Andalgalá*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

92. *Mesetas con capas graníticas. Andalgalá*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

93. *Las pircas sobre el Siñuelo del Potrerillo*. 1889
Acuarela. 13 x 11,5 cm. (*)

METHFESSEL Adolfo

94. *Al oeste del río Mayo. Santa Cruz*. [1886-95]
Acuarela. 16 x 27 cm.

METHFESSEL Adolfo

95. *Al norte del valle de los Mártires, visto del sur. Chubut*. [1886-95]
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

96. *Al pasar las salinas entre Dolpi y Pilciao. Catamarca*. 1889
Acuarela. 17 x 24 cm.

METHFESSEL Adolfo

97. *Andalqualá. Catamarca*. 1889
Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Forman parte de un grupo de dos)

98. *Arrieros de la expedición cargando al pie del cerro del Atajo. Catamarca*. 1889
Acuarela. 15 x 25 cm.

99. *Expedicionarios a las minas Capillitas y Santa María. La Quebrada de Muzchaca. Catamarca*. 1889
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

100. *Barrancas de un arroyo al norte de los Mártires. Chubut*. [1886-95]
Acuarela. 13,5 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

101. *Baile asado*. 1892
Tinta china y sepia. 28,5 x 36 cm.

METHFESSEL Adolfo

102. *Barranca fosilífera al sur del río Chubut. Vista NO*. [1886-95]
Acuarela. 13,5 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Forma parte de un grupo de dos)
103. *Campamento al pie de la Loma Rica. Chubut*. [1886-95]
Acuarela. 16,5 x 23 cm.

104. *Explotación de un panteón antiguo al pie de la meseta de Andalqualá. Catamarca*. 1889
Acuarela. 16,5 x 23 cm.

METHFESSEL Adolfo

105. *Campamento Los Saurios*. [1886-95]
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

106. *Campamento Los Saurios visto del sur cerca del Lago Cobué*. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

107. *Campos secos cerca de Singuil. Catamarca*. 1889
Acuarela. 28 x 36 cm.

METHFESSEL Adolfo

108. *Choya, al fondo del Cerro Famatina. Catamarca*. 1889
Acuarela. 17 x 24 cm.

METHFESSEL Adolfo

109. *Desfiladero camino a la colonia Chubut*. [1886-95]
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Dos obras agrupadas)

110. *Sin título. Catamarca.* 1889

Acuarela. 13,5 x 22 cm.

111. *Sin título. Catamarca.* 1889

Acuarela. 13,5 x 22 cm.

METHFESSEL Adolfo

112. *El Siñuelo del Potrerillo.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

113. *El Chiflón. Catamarca.* 1889

Acuarela. 28 x 18 cm.

METHFESSEL Adolfo

114. *El pueblo viejo de Quilmes.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

115. *El Rincón perdido. Catamarca.*

1889

Acuarela. 19 x 28,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

116. *El río de Andalgalá.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

117. *Entre los lagos Fontana y*

Buenos Aires. Santa Cruz. [1886-95]

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

118. *Lago Buenos Aires visto del*

norte. Santa Cruz. [1886-95]

Acuarela. 20 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

119. *Lago Buenos Aires. Santa Cruz.*

[1886-95]

Acuarela. 13 x 23 cm.

METHFESSEL Adolfo

120. *Lago Fontana visto del oeste.*

Chubut. [1886-95]

Acuarela. 18,5 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

121. *Lago Musters visto desde la orilla*

oeste. Chubut. [1886-95]

Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

122. *La Loma Rica al norte (los tres*

Hoplophorus). Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 37,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

123. *La Loma Rica al sur.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 13 x 23 cm.

METHFESSEL Adolfo

124. *Las Peñas Coloradas.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

125. *Las pircas Negras del cerro Lara.*

Catamarca. 1889

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

126. *Las pircadas en la cumbre del*

cerro Lara. Catamarca. 1889

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

127. *Los Cerrillos en el bajo de*

Andalgalá. Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

128. *Margen derecha del río Chubut*

visto del NO. Santa Cruz. [1886-95]

Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

129. *Margen sur del río Chubut.*

[1886-95]

Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

130. *Monte Gororó visto del este.*

[1886-95]

Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

131. *Nacientes del río Chico cerca*

del lago Colhué. Chubut. [1886-95]

Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

132. *Panorama de la sierra del*

Aconquija desde Santa María.

Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

133. *Paraje en el territorio del*

Chubut (sic). [1886-95]

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

134. *Parte de las Peñas. Catamarca.*

1889

Acuarela. 30 x 16 cm.

METHFESSEL Adolfo

135. *Quebrada. Catamarca.* 1889

Acuarela. 27,5 x 39 cm.

METHFESSEL Adolfo

136. *Quebrada. Camino del valle de*

Las Plumas. 1886-93

Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

137. *Río Chico. Chubut.* [1886-95]

Acuarela. 12 x 16 cm.

METHFESSEL Adolfo

138. *Río Chico. Santa Cruz.* [1886-95]

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Tres obras sobre un mismo soporte)

139. *Extracción de los Hoplophorus*

en la cresta norte de la Loma Rica.

Andalgalá. Catamarca. 1889

Acuarela. 15 x 24 cm.

140. *Río Llapé. Catamarca.* 1889

Acuarela. 16 x 11,5 cm.

141. *Labranzas antiguas sobre el río*

Llapé. Catamarca. 1889

Acuarela. 15 x 24 cm.

METHFESSEL Adolfo

142. *Río Mayo. Santa Cruz.* [1886-95]

Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

143. *Ruinas de antiguas construcciones*

indígenas, Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

144. *Ruinas de antiguas construcciones*

indígenas, Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

145. *Ruinas de antiguas construcciones*

indígenas, Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

146. *Ruinas en el Fuerte Quemado.*

Al pie de la loma Santa Cruz.

Catamarca. 1889

Acuarela. 28 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

147. *Sierra basáltica entre el lago*

Buenos Aires y Santa Cruz. [1886-95]

Acuarela. 20 x 29 cm.

METHFESSEL Adolfo

148 Sierras que separan la extremidad NE de los lagos Colhué y Musters vistas desde el sur. Chubut. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

149. Una barranca del Alto Alegre, El Rincón. Catamarca. 1889
Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

150. Valle Alsina. [1886-95]
Acuarela (sin firma). 13 x 15 cm.

METHFESSEL Adolfo

151. Vista del sur desde Las Plumas. Alto. Chubut. [1886-95]
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

152. Río Senguer visto desde el oeste frente al Valle de los Mártires. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Cinco sobre un mismo soporte)
153. Vistas del río Paraná.
Aguada. 9,5 x 34 cm.

154. Vistas del río Paraná.
Aguada. 7,5 x 10 cm.

155. Vistas del río Paraná.
Aguada. 7,5 x 23 cm.

156. Vistas del río Paraná.
Aguada. 8 x 16,5 cm.

157. Vistas del río Paraná.
Aguada. 8 x 16,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

158. Bajo de Andalgalá. 1889
Acuarela. 27,5 x 38 cm.

METHFESSEL Adolfo

159. Vista de un frente de la cumbre del Pucará. [1890]
Dibujo (sin firma). 30 x 45 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Dos obras sobre un mismo soporte)
160. Vista de Catamarca. 1889
Aguada y acuarela. 27 x 35,5 cm.

161. Vista de Catamarca. 1889
Aguada y acuarela. 27 x 35 cm.

METHFESSEL Adolfo

162. El río Chico. Santa Cruz. [1886-95]
Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

163. El río Senguer. Chubut. [1886-95]
Acuarela color. 18,5 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

164. Quebrada de las cañas. Aconquija. Catamarca. 1889
Tinta y aguada. 36 x 24 cm.

METHFESSEL Adolfo

165. Vista del Paraná. [1892]
Acuarela y aguada (sin firma). 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Dos obras sobre un mismo soporte)
166. Vistas del Alto Paraná. [1892]
Acuarela y aguada. 23 x 14 cm.

167. Vistas del Alto Paraná. [1892]
Acuarela y aguada. 23 x 14 cm.

METHFESSEL Adolfo

168. Río Mayo Santa Cruz I. [1886-95]
Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

169. Río Mayo. Santa Cruz II. [1886-95]
Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

170. Río Llape. Catamarca. 1889
Acuarela. 13 x 21 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Dos obras sobre el mismo soporte)
171. Restos de los pucarâes del Inca del Aconquija. Catamarca. 1889
Acuarela. 16,5 x 23,5 cm.

172. Restos de los pucarâes del Inca del Aconquija. Catamarca. 1889
Acuarela. 16,5 x 23,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Seis obras en el mismo soporte)
173. Paisajes del Alto Paraná. [1892]
Acuarela. 12 x 16 cm.

174. Paisajes del Alto Paraná. [1892]
Acuarela. 12 x 16 cm.

175. Paisajes del Alto Paraná. Sin fecha
Acuarela. 12 x 16 cm.

176. Paisajes del Alto Paraná. [1892]
Acuarela. 12 x 16 cm.

177. Paisajes del Alto Paraná. [1892]
Acuarela. y 12 x 33,5 cm.

178. Paisajes del Alto Paraná. [1892]
Acuarela. y 12 x 33,5

METHFESSEL Adolfo

179. Margen izquierda del río Senguer. Chubut. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

180. Margen izquierda del río Senguer visto del este. Santa Cruz. [1886-95]
Acuarela. 18 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Dos obras sobre un mismo soporte)
181. El valle de los Calchaquíes. Al fondo el cerro Cachi tomado desde la cuesta del Fuerte Quemado. Catamarca. 1889
Acuarela. 16 x 23 cm.

182. El socabón. Minas de cobre en el cerro Atajo. Catamarca. 1889
Acuarela. 16 x 23 cm.

METHFESSEL Adolfo

(Cuatro obras sin título agrupadas de a dos)
183. Sin título. 1886-93
Acuarela. 14 x 23 cm.

184. Sin título. 1886-93
Acuarela. 14 x 23 cm.

185. Sin título. 1886-93
Acuarela. 14 x 23 cm.

186. Sin título. 1886-93
Acuarela. 14 x 23 cm.

METHFESSEL Adolfo

187. Confluencia de los ríos Mayo y Senguer. [1886-95]
Acuarela. 18,5 x 28 cm.

METHFESSEL Adolfo

188. Vista del oeste tomada de la orilla oriental del lago Musters. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20,5 cm.

METHFESSEL Adolfo

189. Valle Los Muertos. Santa Cruz. [1886-95]
Acuarela. 13 x 20 cm.

METHFESSEL Adolfo

190. *Sin título. Catamarca.* 1889
Acuarela. 28 x 37 cm.

METHFESSEL Adolfo

191. *Sin título. Catamarca.* 1889
Acuarela. 27 x 39 cm.

METHFESSEL Adolfo

192. *Habitación familia. Labores femeninas. Entretenimiento de los niños.* 1892
Tinta china y sepia. 28,5 x 36 cm.

METHFESSEL Adolfo

193. *Caza de cotorras. Trampa mondé para mamíferos pequeños. Cimbra de lazo para grandes mamíferos.* 1892
Sepia. Sin medidas. (copia)

METHFESSEL Adolfo

194. *Trampa para tigres. Cimbra de lazo para grandes mamíferos.* 1892
Tinta china y sepia. 16 x 21 cm. (copia)

METHFESSEL Adolfo

195. *Marcha en el bosque.* 1892
Tinta china y sepia. 16 x 21 cm. (copia)

METHFESSEL Adolfo

196. *Ocupaciones de la familia. Hilado y tejido. Insignia de trofeos de caza. Entretenimiento de los niños.* 1892
Tinta china y sepia. 16 x 21 cm. (copia)

METHFESSEL Adolfo

197. *Pinturas faciales.* 1892
Lápiz y carbonilla. 28,5 x 36 cm.. (copia)

METHFESSEL Adolfo

198. *Vasija vegetal. Vestimenta femenina. Tipo femenino. Sepultura.* 1892
Sepia. 16 x 21 cm. (copia)

METHFESSEL Adolfo

199. *Vestimenta masculina. Uso del arco. Obtención del fuego. El Tembetá. Calabaza de baile.* 1892
Tinta china sepia y color. Sin medidas. (copia)

ROBERTS David y H. C. SELOUS

200. *Sitio y destrucción de Jerusalén por Tito.* Sin fecha
Oleo. 400 x 600 cm.

SACKMANN Pablo

201. *Delfín.* 1895
Oleo. 120 x 180 cm. (aprox)

SACKMANN Pablo

202. *Ballenas.* 1895
Oleo. 80 x 150 cm. (aprox)

SACKMANN Pablo

203. *(Delfín pico largo).* 1895
Oleo. 80 x 150 cm.

SACKMANN Pablo

204. *Océano Atlántico (ballena blanca).* 1895
Oleo. Sin medidas

SPERONI José

205. *Paisaje nevado.* Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

SPERONI José

206. *La caza del guanaco.* Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 200 cm.

SPERONI José

207. *Paisaje de río.* Sin fecha
Oleo (mural). 50 x 190 cm.

VECCHIOLI Francisco

208. *Naturaleza muerta (alfarería incaica).* 1932
Oleo. 60 x 50,5 cm.

VECCHIOLI Francisco

209. *El ombú.* 1923
Oleo (mural). 330 x 190 cm.

VECCHIOLI Francisco

210. *Labor 1 (alfarería arqueológica).* Sin fecha
Oleo. 185 x 83 cm.

VECCHIOLI Francisco

211. *Naturaleza muerta (alfarería de Santa María y Aguada).* 1931
Oleo. 115 x 80 cm.

VECCHIOLI Francisco

212. *Naturaleza muerta (alfarería arqueológica).* 1931
Oleo. 110 x 79 cm.

Según:

LIC. EBE JULIA PEÑALVER Y LIC. ELSA MENDOZA GODOY DE CINGOLANI.

Relevamiento, fichaje y documentación fotográfica del patrimonio artístico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Universidad Nacional de La Plata, 1980.

Los lugares mencionados en las obras son nomenclaturas de época.

(*) FADAM (Federación Argentina de Amigos de Museos): **limpieza y conservación**

(**) LAURA CARAMÉS Y CECILIA GAVIOLA: **limpieza y conservación**

Bibliografía

- ALFIERI, TERESA: *Una brecha en el umbral: ciencia y literatura en Groussac y Ramos Mejía*. Buenos Aires: Losada, 1987. 162 p.
- ARENAS, PATRICIA: *El aporte de los científicos de habla alemana. Buenos Aires: Institución Cultural Argentino-Germana* ; Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti", 1991. 128 p.: il. bl. y n.
- AUVRAY, LOUIS: *Dictionnaire Général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*. Paris: Renouard, 1882. 3 vol.
- BABINI, JOSÉ: *La evolución del pensamiento científico argentino*. Buenos Aires: [s.e.], 1954
- BÉNEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Gründ, 1976. 10 t.
- BIAGINI, HUGO E.: *Acerca del carácter nacional*. En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 21-37.
- BIAGINI, HUGO E., comp.: *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. 590 p.
- BIARD, M. AUGUSTO FRANCISCO: *Viaje al Brasil, 1858-1859*. Buenos Aires: Zig-Zag, 1944. 176 p. Con dibujos de M. Riou según apuntes de M. Biard.
- BIOGRAFÍA DEL DR. FRANCISCO P. MORENO. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Agricultura y Ganadería de la Nación, Dirección General de Parques y Jardines, [s.f, c.1950]. 12 p. : fot.
- BRYAN: *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*. London: Mac Millan. 1903-1905. 5 vol.
- BOSC Y CASANOVES, E. Y A. BOSC Y SEYTRE: *Los museos nacionales de Buenos Aires y de La Plata, (segunda parte) : su visita en noviembre y diciembre de 1910*. En: Anales, t. VIII, Memoria 1a., La Plata (Prov. de Bs. As.) : Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1910. p. 24-41.
- CINGOLANI, CARLOS; BARBA, ENRIQUE M., et alt.: *Obra del Centenario del Museo de La Plata*. T. 1: reseña histórica. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, 1977.
- CLEMENTI, HEBE: *José María Ramos Mejía (1849-1914)*. En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 388-398.
- CLOQUET, L.: *Traité d'architecture*. Paris et Liège: Béranger, 1911 [10a. ed.], 1a. ed. c.1903, t. 4.
- COPIADOR: *sección arqueológica del N.O. Argentino, 1915*. Museo Ciencias Naturales de La Plata. Informe de Juan B. Ambrosetti al Sr. Director del Museo (Samuel Lafone Quevedo), f. 3 y 4, mayo 1915.
- CRESSON, ANDRÉ: *Hippolyte Taine: sa vie, son oeuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 156 p.
- DESCALZO, BARTOLOMÉ: *Carro fúnebre del General San Martín*. En: San Martín (Revista). Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, n. 27, marzo 1950, p. 29-31.
- FLOWER, W. H.: *Los museos de historia natural*. En: Revista del Museo de La Plata, La Plata (Prov. de Buenos Aires), t. 1, 1890- 1891, p. 1-25.
- GALATI, MARÍA C.: *El problema estético*. En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 89-99.
- GALLETTI, ALFREDO: *Ideas políticas y sociales*. En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 100-118.
- HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor, 1983. 3 t.
- *Memoria del Museo de La Plata, 1895-1896*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Talleres de Publicaciones del Museo, 1896. 28 p.
- *Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1906* (libro copiadore). La Plata (Prov. de Buenos Aires), 1907. 54 p., il.: fot.
- *Memoria del Museo de La Plata (1920)*. En: Revista del Museo de La Plata, Buenos Aires: Coni, 1921, p. 367-381. José María Torres, dir.
- MORENO, FRANCISCO P.: *El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y*

- desarrollo*. En: Revista del Museo de La Plata. La Plata (Prov. de Buenos Aires), t. 1, 1890-1891, p. 28-55, il.: pl., fot. Hay separata. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Talleres del Museo, 1890. 30 p.
- MOROSI, ARQ. JULIO ANGEL: *El origen del edificio del Museo de La Plata*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Comisión de Investigaciones Científicas, Fundación Museo de La Plata, año 2, n. 2, ago. 1990. 28 p.: il., pl., fot. (Serie Difusión)
- *Museo de La Plata: paseo del Bosque, La Plata, República Argentina*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Ministerio de Educación de La Nación, Universidad Nacional de La Plata, [s. f. c.1980]. 22 p.
- NESSI, ANGEL OSVALDO, dir.: *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Universidad, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, 1982. 372 p.: il. bl. y n. y col.
- *Novedades del Museo de La Plata*. v. I, n. 11, ago. 1987.
- ORIOLA ROJAS, MARGARITA: *Florentino Ameghino (c.1853-1911)* En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 399-409.
- PAGANO, JOSÉ LEÓN: *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: L'Amateur, 1944. 508 p.
- PALCOS, ALBERTO: *Presidencia de Sarmiento*. En: *Historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1965, t.1.
- PETRIELLA, DIONISIO: *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1979. 366 p.
- *Revista del Museo de La Plata*. La Plata (Prov. de Buenos Aires), t.1, 1890, lám. 2.
- RICCARDI, ALBERTO C.: *Las ideas y la obra de Francisco Pascasio Moreno*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Fundación Museo de La Plata, 1989. 32 p.: il.
- RICCARDI, ALBERTO C.: *Luis María Torres: director del Museo de La Plata (1920-1932)*. En: *Museo: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo*, v. 1, n. 2; Fundación Museo de La Plata, dic. 1993, p. 27-29: il.
- RICCARDI, ALBERTO C.: *El personal del Museo de La Plata entre 1884 y 1890*. En: *Novedades del Museo de La Plata*, v. I, n. 9. La Plata (Prov. de Bs. As.) M.C.N.L.P.
- RICCARDI, ALBERTO C.: *El personal del Museo de La Plata entre 1890 y 1896*. En: *Novedades del Museo de La Plata*, v. I, n. 10. La Plata (Prov. de Bs. As.) M.C.N.L.P.
- RICCARDI, ALBERTO C.: *El personal del Museo de La Plata entre 1896 y 1946*. En: *Novedades del Museo de La Plata*, v. I, n. 11, ago. 1987, p. 94-96: il.
- SCHUSTER, FÉLIX GUSTAVO: *El concepto de ciencia*. En: BIAGINI, HUGO E., comp. *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1985. p. 321-332.
- SOLER, RICAURTE: *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*. Panamá: Imprenta Nacional, 1959. 305 p.
- TAINÉ, HIPPOLYTE: *De l'Intelligence*. Paris: Hachette, 1878. (3ème. éd. corrigée et augmentée), 1ère. ed. 1870, 2 t.
- TAINÉ, HIPÓLITO: *Filosofía del arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1950. 446 p.: il., lám. col.
- TERUGGI, MARIO E.: *Museo de La Plata, 1888-1988: una centuria de honra*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Fundación Museo de La Plata, 1994 (3a. ed.). 160 p.: fot.
- THIEME, ULRICH UND FELIX BECKER: *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Seemann Verlag, 1972. 37 v.
- TORRES, LUIS MARÍA, dir.: *Guía para visitar el Museo de La Plata*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Universidad, 1927. 328 p.: il., pl., fot. Walter Schiller, Angel Cabrera, Augusto C. Cabrera, Roberto Lehmann-Nitsche, Miguel Fernández, coautores.
- URGELL, GUIOMAR DE: *El pintor Antonio Alice: vida y obra*. En: *Boletín del Instituto del Arte Argentino y Americano*. La Plata (Prov. de Buenos Aires): Universidad, Facultad de Bellas Artes, a. 8, n. 6, nov. 1984, p. 79-102.
- VATTIMO, GIANNI: *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 1992. 224 p.

Así en diciembre de 1905, el museo contaba con... Encargado de la Sección Bellas Artes: José Fonrouge

...

Marzo 1906... Dir. Lafone... Prof. Dibujo: Emilio Coutaret, A. Bouchonville, Miguel Rosso, Martín Malharro... Prof. Caligrafía: B. Bergmans...

RICCARDI, A. C.: *El personal del Museo entre 1896 y 1946*. p. 94.

La marcha general de la Escuela de Dibujo anexa a la de Geografía debe de considerarse como muy satisfactoria dados los inconvenientes numerosos e inevitables con que tuvo que tropezarse en los comienzos por falta de local adecuado, del material necesario y por el aumento repentino de alumnos, cuando, accediendo a un pedido general de los interesados, se dio a la enseñanza carácter profesional.

LAFONE QUEVEDO, S.: *Memoria 1906*. p.42.

En los cursos de Dibujo natural y de Dibujo de arte, la enseñanza tuvo que tropezar, también, con las dificultades iniciales comunes a todas estas asignaturas, se ha desarrollado en forma satisfactoria...

... y en vista de que casi todos los alumnos de estas dos cátedras resultaron destinados al profesorado de Dibujo y no a las carreras científicas de las Facultades, para cuyo objeto los programas primitivos habían sido confeccionados.

LAFONE QUEVEDO, S.: *Memoria 1906*. p.42.

El profesor de Dibujo cartográfico señor don E. Bouchonville, instituyó un curso especial de Dibujo topográfico para los alumnos de la Facultad de Matemáticas, de acuerdo con el programa especial de los mismos... se han alcanzado resultados... verdaderamente notables pues algunos alumnos han... podido encontrar ya inmediata aplicación de sus conocimientos en algunas reparticiones técnicas...

Apéndice documentario

LAFONE QUEVEDO, S.: *Memoria 1906*. p.42.

El profesor de Dibujo geométrico Señor don E. Coutaret ha dictado este año, además de su cátedra, un curso de Geometría descriptiva especial para los alumnos del profesorado, pero pasa el año entrante... para profesor de dibujo... será necesario proveer a la Escuela de una cátedra de Perspectiva y otra de Anatomía artística.

LAFONE QUEVEDO, S.: *Memoria 1906*. p.43.

Mediados de 1932:	Director: Dr. Luis María Torres
Marzo de 1932:	Ilustrador: Francisco Vecchioli
Agosto 1933:	Director, presidente de la Universidad: Ricardo Levene
Segunda mitad 1934:	Ilustrador: Manuel Suero
Abril 1935:	Director: Dr. J. Frenguelli
1937:	Ilustrador: Oscar Saffores
1938:	Ilustrador: Margarita von Bulow
Septiembre de 1941:	Interino: Nicolás Besio Moreno
Mayo de 1944:	Fotógrafo: L. Ferreyra

RICCARDI A. C.: *El personal del Museo*. p. 90-96.

Indice

<i>VII</i>	Presentación
<i>XI</i>	Prólogo
<i>14</i>	El positivismo en la Argentina
<i>20</i>	El Museo de La Plata
<i>28</i>	La sala de Bellas Artes
<i>37</i>	Artistas y obras
<i>39</i>	ALICE, Antonio
<i>42</i>	ANONIMO
<i>44</i>	BERGES
<i>45</i>	BOUCHET, José
<i>46</i>	BIARD, Auguste François
<i>48</i>	BIESSY, Marie Gabriel
<i>50</i>	CALABRESE, Salvador
<i>52</i>	CERRUTTI, Eduardo
<i>54</i>	CIOCCHINI, Cleto
<i>56</i>	COUTARET, Emilio
<i>58</i>	DEL NIDO, Antonio
<i>60</i>	DE SERVI, Carlos Luis
<i>62</i>	GRAMAJO GUTIERREZ, Alfredo
<i>64</i>	LAURENT PELLETIER, Joseph
<i>65</i>	LUBOMIRSKY, Demetrio
<i>66</i>	MARTORELL, José
<i>68</i>	MENGHI, Eugenio
<i>70</i>	METHFESSEL, Adolfo
<i>81</i>	ROBERTS, David
<i>82</i>	SACKMANN, Carlos
<i>83</i>	VECCHIOLI, Francisco
<i>85</i>	Catálogo general de obras del patrimonio del Museo de La Plata
<i>91</i>	Bibliografía
<i>93</i>	Apéndice documentario

Esta primera edición se terminó
de imprimir en marzo de 1995,
en Gaglianone Establecimiento
Gráfico S.A., Chilavert 1146,
(1437) Buenos Aires, Argentina.-

LIC. GUIOMAR DE URGELI

Actualmente es Asesora del Museo Nacional de Bellas Artes y Directora del Centro de Investigaciones de la Fundación para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR).

Se desempeñó como profesora de Historia y Metodología de la Investigación y como secretaria del Instituto de Investigaciones de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Fue directora del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". Integró el Instituto de Investigaciones de Historia Antigua y Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Es autora de *Angel Della Valle; el Mate de Plata; Bibliografía para la Historia del Arte Argentino* y diversas publicaciones de su especialidad. Condecorada por la República de Francia con la Orden de las Palmas Académicas en grado de Caballero.

I S B N : 987-95358-0-4



A. M. Messel.
1893